الرواية وتحرير المجتمع

د. أماني فؤاد

الدار المصرية اللبنانية

الرواية وتحرير المجتمع

د. أماني فؤاد

الدار المصرية اللبنانية

الـرواية
وتحـرير الـمجتمـع

فؤاد، أماني.
الرواية وتحرير المجتمع / أماني فؤاد
.- ط 1.- القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، 2014.
392 ص؛ 21 سم.
تدمك: 3 - 926 - 427 - 977 - 978
1- القصص العربية - تاريخ ونقد.
أ- العنوان. 813.009
رقم الإيداع: 17967 / 2014

©

الدار المصرية اللبنانية
16 عبد الخالق ثروت القاهرة.
تليفون: 23910250 202 +
فاكس: 23909618 202 + ص.ب 2022
E-mail:info@almasriah.com
www.almasriah.com

جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة

الطبعة الأولى: ذو الحجة 1435 هـ - أكتوبر 2014م

جميع الحقوق محفوظة للدار المصرية اللبنانية، ولا يجوز،
بأي صورة من الصور، التوصيل، المباشر أو غير المباشر، الكلي أو الجزئي، لأي
مما ورد في هذا المصنف، أو نسخه، أو تصويره، أو ترجمته أو تحويره أو الاقتباس
منه، أو تحويله رقميًا أو تخزينه أو استرجاعه أو إتاحته عبر شبكة الإنترنت، إلا بإذن
كتابي مسبق من الدار.

الرواية
وتحرير الـمجتمع

د. أماني فؤاد

الدار المصرية اللبنانية

رؤى نقدية

كان الدكتور علي الراعي يحذِّر منذ عقود من «مجاعة نقدية» وحوله مِنَ الكبار لويس عوض وعبد القادر القط ومحمود أمين العالم وعز الدين إسماعيل ورجاء النقاش وغيرهم.. تُرى ماذا بوسعنا أن نقول اليوم وقد كفَّت الجامعات المصرية خصوصًا عن إيفاد بعثاتها إلى أقطار الأرض العامرة بالعلم ومناهجه، والخبرة الحضارية الفائقة بكل تجلياتها؛ لتقتصر في معظمها على تخريج نماذج أحادية الثقافة زائفة الوعي، كما سدَّت وسائل الإعلام المرئية والمطبوعة منافذها على شباب النُقَّاد الموهوبين لتغمر مساحاتها بالثرثرة السياسية والارتجال الكتابي وتحرم قُرَّاءها من الإبداع الجديد والنقد العميق معًا؟!

لا أحسبُ أنَّ أحدًا يماري في أن هناك فراغًا مخيفًا من المواد الثقافية الرفيعة المستوى في وسائل الإعلام، والنقدُ هو الأداة الحاسبة لمستويات هذه المواد؛ الأمر الذي يكسر جناح التواصل ويحرم الإبداع المتدفِّق من فلسفته ويطمس رؤاه عندما يستوي لدى الناظرِ الجمالُ بالقبحِ وتضيع القيمة وتُهدَر المعرفة. وإذا كان المتلقِّي للفنون والآداب يتدرَّج من مجرد القراءة والاطلاع العابر إلى التذوُّق المتمعِّن والفحص الوئيد حتى يرتقي إلى مستوى وزن القيمة واكتشاف الإنجاز وتأصيل الوعي الجمالي والفلسفة الكلية، فإن الجهاز النقدي وحده هو القادر على صناعة هذه المعرفة، ولا يمكن أن يتم ذلك بجهد فرد واحد مهما كانت عبقريته؛ فجماعة النُقَّاد بكل أجيالهم وتوجهاتهم، بتعدُّدها واختلافها، بثرائها وتنوُّعها، هي الكفيلة بتقديم الرؤى وإدارة الحركة الدينامية للفكر النقدي الذي ينبثق في الأدب من نقد الحياة وفي الفن من صناعة الجمال، حتى ينتهي إلى نقد العقل والوعي والمجتمع ليفرِّغه لنقد الأدب والفن وكل مظاهر الإبداع.

الرؤى النقدية هي التي تعطي للكتابة معناها وتمنحها دلالتها، وهي تكتشف أنساقها وتصنِّف مستوياتها وتحدِّد مراميها عندما تجتهد في بثِّ الحياة فيها وتأويلها بأشكال وقراءات متعددة، هي التي تُسائِل المبدع وتوقظ وعي القارئ وتضع يدها على العروق الذهبية والخطوط الزائفة، هي التي تنسج شبكة التواصل بين الآثار الإبداعية في الثقافات الإنسانية العريضة.

ولأن الجمعية المصرية للنقد الأدبي – على تواضع جهودها – ظلت ترعى شُعلة النقد التي تؤمن بأنها لا يمكن أن تنطفئ، لأن بنك الذكاء الإبداعي والنقدي في الوطن العربي عامة، وفي مصر على وجه الخصوص، لا يمكن أن يفلس أو تنضب ثرواته، بل هي تتكاثر وإن لم تُستثمر بالكفاءة اللازمة والفاعلية الضرورية؛ حيث تنبثق تلقائيًّا بتوازي مواهب الإبداع والنقد وانصبابهما في مجرى واحد، فإننا عرضنا فكرة هذه السلسلة من «الرؤى النقدية» على صاحب دار النشر الجادة ذات الخبرة العريقة في إطلاق السلاسل العلمية والفكرية، الأستاذ محمد رشاد، وهي «الدار المصرية اللبنانية»، فتلقَّاها بأريحية واحتضنها بتنظيم مُحكم وإدارة رشيدة لتشمل جميع أنواع الكتابة النقدية: في النظرية والتطبيق، في المناهج والأسس المعرفية، في تاريخ الإبداع وفلسفته، في الأجناس العديدة من شعرية وقصصية وروائية، والأشكال المسرحية والأدب المقارن والبحوث البينية، في علم الجمال وفلسفة الفن، وغير ذلك من تيارات تبلورت في الماضي

أو تطل برأسها لتحتل فضاء المستقبل، فيما يجعل الأدب والفن منصة للخلود أو سوقًا للاستهلاك، وهي تبغي أن تقدم لقرائها جميع الأصوات الحقيقية الفاعلة في الحياة النقدية، خاصة من جيل الشباب بكل ما يمكن أن يعلنه من تمرد أو قطعية، من تواصل أو نقض مع غيرهم، مع اتساع أفق الشباب واحتوائه أيضًا على من يرفضون الجمود والتكلس من الجيران النشطاء المتحاورين مع الواقع الإبداعي والفاعلين بدينامية في فضائه.

د. صلاح فضل

مقدمة

التقنية ثورة تحرر.. في الرواية المصرية الحديثة

تنطلق فكرة هذه الدراسة من رصد مجموعة التقنيات الجديدة التي تجلَّت في الكتابات والنصوص الروائية في العقدين الأول والثاني من القرن الحادي والعشرين، أي أنها تتصدى لأحدث النصوص المعاصرة التي يتوالى صدورها؛ لما تتضمنه من ثورة في الرؤية والتقنية السردية وانصهارهما معًا في إبداع مميز يعرض لعالم إنساني أكثر تحررًا.

أرصد لظاهرة الثورة تقنية ورؤية، الثورة التي أعنيها هي محاولة الروائيين الجدد تناول الوجود فنيًّا وفكريًّا بشكل مغاير، مغامرة تتسم بالجرأة ومحاولة الخروج على استقرار التقنيات والرؤى الفكرية السابقة، كأنهم ينزعون عن عالم الإبداع الروائي طبقات قشوره الأبوية ويثوِّرون تقنياته الفنية المستقرة، ومن ثَمَّ يعبِّرون عن رؤاهم الجديدة في إهاب غير نمطي، يتحرى عالمًا أكثر تعبيرًا عن توق الإنسان للحرية، إثارة الأسئلة الوجودية التي تشتبك مع الواقع، مناوشة يلتقطها كل مبدع بطريقته الفردية وتقنياته الفنية الخاصة، التي قد تتسم بالتجريد والتشظي، أو الفانتازيا والعدمية، أو الغرابة ودرجات من شعرية السرد الذي يتوق للمغايرة، أو لعبة جديدة مع التاريخ واللغة، أو رصد العيش في وطأة العالم الافتراضي، يبتكرون التقنية حيث هي الحامل الجوهري لرؤية غير تقليدية للفن والواقع، يستخدمون آليات السرد بوعي فني، يداخله لا وعي كامن يُعبِّر عن معطيات العالم من حولهم، طريقة تفاعلهم معه وتلقيهم له، يتحرون خلخلة الطرق المعهودة في السرد وتثويرها، وفتح أفق التقنية وأبعادها الفنية وجعلها أكثر عمقًا في عالم الرواية، تفكيك النظرات السابقة للأشياء وزعزعتها، نغز وتقويض المفاهيم الجاهزة في الفكر والإبداع الروائي، وبث روح إبداعية قلقة في صلب التقنية المستقرة من أجل شيطنتها النسبية، ودفع المعتاد إلى الحركة على نحو جديد متسائل.

مفارقة الواقع الكائن بمعطياته، التي تتسم بالصلف والقدم، والاشتباك معه، لا بطريقة تصويره أو انحسار دور الفن بحسبانه انعكاسًا للواقع، لكن بقصد الاشتباك مع مناطق وبؤر توتره، ونسج عوالم فنية أخرى تتوسل بالخيال البشري الذي لا تُقص له أجنحة، الخيال المضفور بالفكر وفلسفة الإبداع الفني، بالأحلام وسريالية علاقاتها، بعوالم الأساطير الكامنة في الموروثات الحضارية للشعوب، بالفلكلور الشعبي وطقوسه السحرية والفنية، بعوالم التصوف وغيرها.

الاستخدام الفني للتقنيات لا يستند إلى براءة تجربة التجديد فقط، بل هو نشاط إبداعي بشري مركَّب، يعبِّر ويقول فنيًّا وفكريًّا ووجدانيًّا، توظيف يقع تحت سلطتين تتداخلان دون اعتراك حقيقي في ذهنية الروائي وذائقته، وهو بذلك أيديولوجي، لموقع القائل فيه دلالة مؤثرة.

الأيديولوجي الذي أعنيه في هذا المقام بالمعنى الباختيني، بعيدًا عن العقيدة، أقصد اللغة، حالة كونها عالمًا من العلاقات الدالة على موقع المبدع الفكري والثقافي الاجتماعي.

حين أشير إلى ثورة تخطٍّ ومجاوزة وتطوير في التقنيات، لا أعني استحداثًا جذريًّا للتقنيات أو ابتكارًا من عدم، بل أنطلق من طبيعة الفن وسياقاته الخاصة التي تختلف عن الثورة في مجال السياسة، أتلمَّس المساحات المشتركة بين التقنيات التقليدية والجديدة؛ فالإبداع دائمًا ما كان وسيظل تجاوزًا، أتحسس الإضافة بطبيعتها المتحركة والقلقة، المتوترة بتركيباتها المتشابكة وهندستها على نحو مختلف، بنحتهم لمحيط أكثر اتساعًا، طلبًا لحرية الحركة فيه، ومد أبعاد التقنية أفقيًّا ورأسيًّا، ودفعها لخلق فكرها الكامن بخلايا تكونها، من المفترض أنه عندئذ تصبح التقنية أكثر تعقيدًا وتعصيًّا على المتلقي، لكنها تدفعه إلى المشاركة في العملية الإبداعية.

في تلك المساحات البينية بين المستقر والمتجدد، تبرز ثورات فنية عبَّرت عن نفسها أداة ينغمس فيها فكرها وفلسفة الفن عند مبدعها.. أعني أنني لا أتحدث هنا في إطار من الثنائيات الإقصائية التي هي طبيعة الثورات السياسية، والتي تعد الثورة فيها ردة فعل عنيفة لواقع أُصيب بجلطة مميتة، واقع لم يستطِع أن يواجه تناقضاته، فيلغي طرفٌ طرفًا آخر، ويسعى لهدم أشياء ويقيم بدلًا منها بناءات جديدة، ربما تبدو تلك المنطقة التي أريد أن أرصد ملامحها في هذا المؤلَّف نوعًا من التيبُّس الذي شعر به شباب مبدعي الرواية في الإنتاج السابق عليهم، فظهر المشهد الروائي الحالي يحمل ما يحقق سيولة دفع دماء متجددة، تعددًا متحركًا ومتنوعًا يغاير السابق، لكن لا ينخلع عنه أو يقوم بهدمه

وتقويضه، للفن ثوراته الخاصة التي يمكن أن تتجاور فيها الأشكال والمفاهيم الكتابية المتباينة للإبداع في النوع الأدبي الذي أتصدى له، الجديد يفسح لنفسه مكانًا، يتجاور مع القديم، لكنه ما يلبث أن يهز استقراره السابق، وتلك طبيعة الفنون التي هي دومًا خروج وتجاوز وتعبير عن توق إلى ما لم يقبض عليه الإنسان بعدُ.

تقدِّم السرديات الجديدة تسامحًا مع العالم وجرأة على تابوهاته ومحاذيره، ورؤية تنفتح على الوجود وعلى الآخر وثقافته ومنظوره، تنطلق من موقف حضاري أكثر احتضانًا للعالم وثقافاته المتنوعة، احترامًا لتعدد أشكال الوجود البشري والتسامح مع الاختلاف، وربما الإفادة منه لا الحرب معه، التعايش مع التعدد العرقي والديني والثقافي، مع تعدد فلسفات الفن ذاته، ودوره ودور المبدع في المجتمع، وتوظيف ثراء تقنياته، الثورة من خلال التقنية وبها، التغير يبدأ من استخدام التقنية الكتابية ذاتها بوصفها منهج تفكير وإبداع وعيش حياة اختلفت معطياتها عن المتواتر في إبداعات الأجيال السابقة.

كل سرد روائي يتألَّف من قصة وخطاب دون انفصال، وتتكون القصة من أحداث هي أفعال، ووقائع في المكان والزمان، بالإضافة إلى الموجودات التي تتمثل في الشخصيات ومفردات المشهد، ومن خطاب، أي طرق، ووسائل تعبيره، أو ما يطلق عليه التقنيات، التي تنقل المحتوى منصهرًا بداخل وجودها وهندستها، التقنية كمصطلح تجيب دائمًا عن الكيفية، ولا تنفصل عن المحتوى إلا تجريديًّا - لدواعي الدراسات النقدية - التقنيات بدورها تتضمن طريقة السرد: الراوي وتعدد الأصوات، المؤلف والمؤلف الضمني، علاقة الزمان بالمكان ومفهوم «الزمكان»، الحوار وأنواعه، مستويات اللغة.. كل تلك التقنيات وغيرها تُعد آليات التعبير التي يشيد الروائي هندستها، ويتخيَّر نسجها على نحو خاص.

من أبرز ملامح ثورة التقنية التي ترصدها هذه الدراسة: التحرر من سلطة الالتزام الأيديولوجي بشكله السابق، الخروج على سلطة التابوهات التي طالما شكلت مناطق حظر في الكتابة؛ لطبيعة المجتمع المحافظ الذي نحياه؛ حيث تحكمه تحالفات سلطوية تتمثل في تزاوج مصالح السلطة السياسية - الاقتصادية والدينية، وسلطة الثقافة الراكدة لمجتمع يقيم حدوده القمعية على كل ما يستشعر خروجه على العادات والتقاليد، رغم وعي البعض بقدمها وتاريخيتها ومحدودية منظورها وظلمها القامع كثيرًا.

تتناول مباحث الكتاب دراسات تطبيقية حول التقنية وسؤال الدين في المبحث الأول، الدين الذي تحوَّل على يد رجالاته من مصدر لسعادة الإنسان وبث الطمأنينة في الروح المطلق إلى سلطة علوية قامعة، تدخَّل في بلورتها وتلوُّنها وطمس جوهرها رجال الكهنوت الديني المعلَنون في المسيحية والمقنَّعون في الإسلام، فأحالوها لسلطات تأخذ سمة المقدس العلوي، أي العصمة من الجدل والتغيير والتطور والتساؤل الإنساني المستمر، كحقيقة صادرة من خارج الإنسان، وليست نابعة من تصوراته الحرة، وإنما وحي منزَّل من عليائه، حوَّلها الوسطاء من سلطة محبة وحرية وتسامح إلى سلطة مربكة ومركَّبة، استغلها المشتغلون بالدين الموظف سياسيًّا؛ ليمارسوا نوعًا من الحصار والولاية على الوعي والعقل وقمع خيارات الروح الإنسانية الحرة التي تتغيَّا خصوصيتها وهويتها وتفردها. وهنا وجب توضيح الفارق بين الدين المفهوم المجرد، والتدين كممارسة طقوسية اختلفت التيارات والمذاهب في احتكار حقيقتها وفرضها على البشر.

فلصالح النظم الحاكمة والمؤسسة الدينية التي تتربح بالنص، يطالبون بمحو خصوصية الذات وهويتها الأصيلة، التي هي حريتها في التعبير عن كينونتها، حين لا تتعارض مع حريات الآخرين، بل تستوعب اختلافهم وتتفهمه وتقدره.

في النصوص الروائية الجديدة، هناك تحرر من وطأة فوضى الواقع الحقيقي، أتناوله في المبحث الثاني: التقنية وسؤال الواقع الافتراضي؛ لرصد حالة التحرر من الفعل الواقعي المعيش، والانغماس في العالم الافتراضي، الذي تتجلى فيه التقنية محيطًا للحياة على نحو مختلف؛ فبقدر انفتاحها على العالم تفتقد حرارة الاتصال الإنساني الواقعي، يعيشون ضمن واقع لكنه واقع الفعل داخل الخيال، أو واقع الحياة من خلف برودة شاشات وسائل الاتصال الحديثة. التقنية هنا ربما تعبِّر عن حالة هروب من العدم واللافعل، وربما تكرس لإنسان يدخل قوقعة من الاتصال الوهمي، ليجد نفسه في النهاية أكثر وحدة وانعزالًا.

ترصد الدراسة لرؤية جديدة للتاريخ في المبحث الثالث: التقنية وسؤال الرواية التاريخية، فأعرض فيه لمنظور متجاوز للرواية التاريخية، يتضمن مستوى من شعرية مميزة للسرد، لا يتقيَّد كثيرًا بما حدث في التاريخ؛ لأننا لا نتيقَّن فعليًّا من حدوثه، التاريخ المكتوب يحمل أيديولوجية من كتبه، كما أننا

نجد صورًا مختلفة لتفاصيل نفس الواقعة وذات الشخوص، فيأتي الإبداع ليسد الفجوات التي تتبدَّى بالزمان، وتعيد تخيل احتمالات ما حدث، وتستنطق المسكوت عنه.

في منظور آخر، قد يقتطع الروائي شريحتين لسنوات منتقاة من حضارتين مختلفتين؛ حيث تقع كل منهما في محيط جغرافي وزماني مختلف، فيقيم بينهما توازيات فكرية وفنية للإشارة إلى معنى وجودي. فتأتي الكتابة الجديدة للرواية التاريخية لتجسِّد حرية الفن في صورها العميقة من خلال التقنية والأفكار التي يُعرض من خلالها؛ فالتقنية هي الحامل الحقيقي لحيرة المبدع وانديحات عالمه ورؤاه للأشياء والمعاني والقيم من حوله، هي المُعبِّر الأصيل عن الشخصية الإشكالية البينية، الأداة الأساسية لتفكيك العالم وتاريخه وإعادة بنائه فنيًّا.

في المبحث الرابع: التقنية وسؤال اللغة، ترصد الدراسة عوالم من اللغة السردية المتنوعة التي تتفاوت مستوياتها وشعريتها وتملك فقهها الخاص؛ فمن تجاويف الحروف تتشكل كلماتنا وجملنا، فنلمس دقائق كوامن نفوسنا، أفكارنا وتصوراتنا عن العالم لا تتبلور إلا في حضن الكلمات، الكينونة حرف، تُردِّد اللغة صدى أصوات البشر وتساؤلاتهم التي تعاقبت على هذا الوجود، فتبرز حالات من التجريب الذي يحمل فلسفة جديدة تنطلق من رؤى خاصة، تحاول التحرر بهذا العالم، التخلص من قيوده، كل مبدع بلغته وطقسها الخاص.

لا ترصد هذه الدراسة تيارات فنية بالمعنى الجماعي الذي يمثل تيارًا بقدر ما ترصد لثورة كتابية فنية يتميز فيها كل نص، وكل روائي على حدة، دون التقيد بالجيل الذي ينتمي إليه الروائي، اتكاءً على فردية الفن والإبداع، وإن مثلت تيارًا، كما سنجد في الدراسات التطبيقية، فالتيار يحمل اختلافاته التي تحافظ على فردانية كل تجربة كما تحافظ على مفهوم الثورة ذاته متجددًا.

إن مفهوم التيار كما تبلور في المراحل التاريخية السابقة كان يتمركز حول عوالم أيديولوجية كبيرة لم يعد لها وجود الآن بعد أن تشذرت وتفككت.

لا يعني انفصال هذه المباحث في الدراسة أن كل نص من النصوص التي اتخذتها شاهدًا للتقنيات الجديدة لا يدلل سوى على الدين أو اللغة أو التاريخ أو غيرها؛ فمنظومة اللعب على تثوير التقنيات منظومة متكاملة لكل تقنيات النص، كان التبويب فقط بحسب كثافة دلالة السؤال الذي يطرحه النص وغلبته على الأسئلة الأخرى؛ لذا آثرت أن تكون الدراسة النقدية لكل نص كاملة المحاور تغطي جوانبه الفنية مجتمعة، دون أن أقصرها على سؤال التقنية محور المبحث؛ فعلى سبيل المثال يدلل نصَّا «إلياس» و«الحياة الثانية لقسطنطين كفافيس» على التقنية وسؤال اللغة، كما يعدان شاهدين على تقنية جديدة في معالجة التاريخ.. وهكذا بقية النصوص.

يتطلب هذا الإبداع برؤاه الفنية المتمردة مواكبة نقدية تتصدى لإمكانات الأعمال السردية فنيًّا وفكريًّا، سعيًا لكشف قضايا الإنسان المعاصر وأزماته.

وانطلاقًا من رفض يقيني لكل تفريغ سياسي وفكري، أو «ديني واجتماعي» في الممارسات النقدية والإبداعية للأعمال الفنية في اللحظة الراهنة، خاصة أننا لم نعد ننشد سوى الحريات، تتبنى هذه الدراسات النقدية خطابًا جديدًا مزعجًا للثوابت الفكرية والفنية التي أرساها النظام السلطوي السابق في الممارسات الإبداعية والفكرية، سواء الفنية أو النقدية: الفنية بالتكريس للكائن السياسي وتأويله وتبريره، أو تجنب طرحه والهروب منه إلى كهوف الذات الفردية. والممارسات النقدية باقتصارها على التفسير والانصياع لسلطة النص، ولائحة المحرمات التي تفرضها بيئة ثقافية تقليدية.

إن الفصل بين الإبداع وقضايا الواقع، الذي شكَّل سمة في الأعمال الأدبية في العقود الأخيرة، كان من ضمن أسبابه: منهجية النظم الاستبدادية والمحافظة، وهو تعتيم مباشر على العقل والوجدان يؤسس لإعادة إنتاج القهر والعنف، وهو تضييق على الوعي وتقسيمه.

في أعتى عصور القهر، ظلت للإبداع قدرته على خلخلة السلطات وتقويض أركانها، يتاح له ذلك من خلال تقنياته وأساليبه الفنية التي تمكِّنه من المراوغة والترميز والإشارة، وخلق عوالم موازية، وغيرها من الوسائل للهروب من المساءلة المباشرة، والتعبير عن عوالم مأمولة، كما أن التعامل مع الإبداع بحكمه منطق الفن والخيال لا الواقع والحقائق الفعلية، وفي ظل ذلك كان النقد يقع في منطقة الحياد أو الاستسلام.

لم يعد بإمكان النقد أن يكون محايدًا، ليس بإمكانه الصمت، أو الركون إلى التقية والتروّي اللذين لم يلفظا ما بداخلهما من أجنَّة الجبن والخوف طيلة عقود، عليه أن يناقش المسكوت عنه في الإبداع، أن يضيء النص بطرح ما يتضمنه من احتجاج لا بوصفه نشاطًا فكريًّا تفسيريًّا لما هو كائن، بل بوصفه زلزلة وكشفًا وإمكانات تغيير؛ فالناقد يدرك القيم الجمالية لخصوصية ثقافة مجتمعه ويبرزها من خلال دراساته التطبيقية والتنظيرية للإبداع.

المثقف، بحسب تعريف جرامشي وفوكو، هو الذي يحمل همومًا ومعرفة بمجتمعه تتيح له قدرًا من المسئولية، قد يحملها رجل الدين، لكنه يغلِّب عليها بمنطق آخر يتمثل في فروض الكهنوت أو الأسرار والمقدس، أي ثقافة الأديان.

في مناخ من التحرر، بإمكان النقد أن يرسِّخ لرؤى جديدة يطرحها المبدع. من شأن النقد، حتى التطبيقي منه، أن يهز كيان أية سلطة، سواء أكانت سلطة النص، أي سلطة الإبداع، أم سلطة الدور الذي عهد إليه طويلًا بإعادة إنتاج النص بالاقتصار على التفسير.

في هذا المؤلَّف، تحريتُ نقدًا غير مستكين، لا النقد المجامل الذي يفسِّر ولا يسأل، أُومن بالنقد الذي من شأنه أن يكتشف، أن يكمل الفجوات التي يسكت عنها النص الإبداعي، فدائمًا ما كان هدف أية سلطة قمعية عزل العلوم الإنسانية، من فلسفة ونقد وعلم اجتماع وعلم نفس وغيرها، عن النظر في الممارسات السياسية، والكف عن مناقشة المقدس أو الاقتراب منه، كما يعد الهدف الأكثر إلحاحًا في هذه الأيام تأطير الإبداع في مقاييس أخلاقية، تحددها فئة من البشر أغلقت عقولها بحسب فهم بعض السلف لنصوص تحكمها تاريخيتها، ولم يطلها تطوير الخطاب الديني؛ لذا وجدنا النقد في أكثر صوره إلحاحًا يرى العمل أو النص محور النظر قائمًا بذاته لا علاقة له بالمجتمع، ولا مبدعه، ولا الأنظمة السياسية التي أنتج في ظلها، لا يقترب من مواجهة مع ما ظهر بالمجتمع من كهنوت المؤسسات الدينية وتحالفاتها السياسية، لا علاقة له بالتحليل النفسي الكاشف لنفوس الشخوص، والبيئة الأسرية والمجتمعية والإقليمية التي شكلتها، ومناطق الخلل بها.. لقد سكن النقد منطقة الحياد وعدم الانحياز أو التدخل؛ لذا كان القمع وافتقاد الحريات سببًا جوهريًّا في اتساع منطقة فراغ مظلم، لم تسهم فيه العقلية المصرية والعربية في النظرية النقدية أو الفلسفية في القرون السابقة.

وهنا يبرز في المواجهة تساؤل حيوي: متى وكيف يتحرر النقد في مصر من المعوقات التي تقيِّد أدواره وتحصرها في منطقة ضيقة؟ فالاقتصار على دور تفسيري وتبريري يقلِّص من فضاءاته وقدرته على كشف الفلسفة العميقة للإبداع، دور يجلي الظواهر الجمالية حالة كونها حاملة ومكونة للمحتوى الفكري والوجداني للأعمال الإبداعية.. دائمًا ما اعتقدت أن الانغماس المفرط في التقنيات البنيوية والأسلوبية في الدراسات النقدية دون الاشتباك مع قضايا المجتمع وإثارة كل إشكالاته المسكوت عنها، يؤدي إلى عزلة النقد عن تأدية دوره العميق، كما ينحو بنا إلى التخصص المغلق في فروع المعرفة، وما يفرضه هذا من لغة اصطلاحية تقتصر على مستخدميها، تمتلك رموزها ومصطلحاتها التي لا تخرج عن دائرة باحثيها، وتشكل غموضًا وانفصالًا بين القارئ والمتخصص في الدراسات النقدية، النقد الذي يعد جسرًا بين العمل الإبداعي والقارئ؛ لذا أتصور أن النقد المعرفي الذي يشتبك مع عالم النص ويستنطق إمكاناته عليه أن يستفيد من طاقات المعرفة وفروعها المتكاملة؛ فإثارة الأسئلة في العقول البشرية تعد أهم الأدوار التي يضطلع بها الفن، وللنقد أن يبرز تلك الأسئلة الإشكالية ويُخضعها للتأويل والتحليل، ويكتشف العلاقات الخفية والمتشابكة ويحاول إبرازها لمتلقي النص الإبداعي.

في اعتقادي، أن رفض الانصياع للعزلة التي أُطِّر فيها النقد التطبيقي أو التنظيري يعد هدفًا ملحًّا على النقاد التمسك به، كما أن خلخلة هذه الأُطر، لا من خلال معارك تنظيرية وهمية ولا عن طريق حوارات وسجالات بين التيارات المختلفة، بل عبر الالتحام المقصود بين النص الإبداعي وكل المجالات المعرفية دون الانصياع لأي شكل من أشكال العزلة الفنية أو السياسية، أو القمع باسم الدين.

فتح المجال المعرفي وتكامل التخصصات والمعارف وتداولها.. كل ذلك هو ما سيفتح أبواب النقد الأدبي؛ فالنقد هو القناة الحية النابضة التي تصل بين تلك الأنساق المعرفية والإبداع، ويتضافر الجميع لتأكيد المعنى الذي ينبغي على الإنسان أن يسعى إليه ويحيا من أجله وهو بصدد التعرف على نفسه كروح تسعى للانعتاق من أسر اليومي والعادي والضروري، أيًّا ما كانت أشكال ومظاهر تلك الضرورة التي قد تفرضها أية سلطة من السلطات، وفي أي عصر من العصور، لتحلِّق في أفق التاريخي والمتسامي والتحرري. لقد تضافرت جهود الفلسفة والدين والفن والنقد واتسعت لتستوعب النشاط الإبداعي للعقل الإنساني، ويظل النقد الفني والأدبي هو القادر على الكشف عن الآفاق المعرفية وانصهارها في الفن والأدب، وتعبير الأدب عن ذلك تقنيًّا.

تنطلق هذه الدراسة بما اقتفته من منهج وهي معنية بفكرة التحرر، أي تطوير القديم من أساليب الكتابة، وتنوع طرق تعبير المبدعين عن ذواتهم وعوالمهم، لكنها غير معنية بما أُطلق عليه ثورات الربيع العربي سياسيًّا، لا تغفلها، لكنها ليست هدفًا إلا بما يتعلق بالمناخ الذي استولدها، ومورست فيه تياراتها بنجاحاتها وإخفاقاتها المتباينة، والتعامل مع استحقاقات وفعاليات وجودها من خلال التقنيات الفنية، وكيف عبَّرت عن هذا الطقس الثوري حتى من قبل أن تقع هذه الثورات ذاتها.

وتعزو الدراسة جرأة شباب المبدعين على التِقنية والتجريب المنفتح دون قيد إلى عدة أسباب:

-1 التعبير عن ذواتهم وخصوصية ثقافتهم وأوضاعهم الاجتماعية والفكرية، في علاقة جدلية مع خلخلة المقدسات ومناوشتها، ومحاولة الخروج من أسرها، بل وتفكيك اليقينيات ومحاولات تقويض سلطة النموذج الكتابي المستقر.
-2 انفتاحهم على الثقافة العالمية واطلاعهم على الآداب الغربية بلغاتها الأصلية، واللحاق بأحدث ما استجدَّ في الإبداع الروائي من تيارات ومذاهب؛ لتوافر قدرة بعضهم على اختصار مراحل الترجمة نتيجة إتقانهم هذه اللغات.
-3 اختلاف المناخ السياسي والاجتماعي والثقافي عمَّا قبل، في مرحلة الستينات وما تلاها من عقود الرقابة القمعية.
-4 وصولهم لمرحلة من حرية التجريب التي مهَّدت لها مراحل البدايات والنضج التي وصلت لها الرواية العربية، وكان الفضل في هذا لمن سبقوهم من الرواد الذين عبَّدوا التربة الإبداعية لمغامرات التجريب والتجاوز.
-5 طبيعة ثقافة المبدعين من الأجيال الجديدة التي تتسم بصفات خاصة، أهمها: الاجتراء على الموروث الإبداعي، ووعيهم باستحداث منجز إبداعي يتميز بسمات خاصة بهم.
-6 وعيهم بالتقنية، بدورها المركب الذي يضمن للإبداع ألقًا يضفي على الرواية قيمتها الفنية، ويدفعها نصًّا مميزًا يستحق البقاء.
-7 التوق للحرية بمعناها الإنساني الرحب، ومحاولة إيجاد عالم أكثر ديمقراطية وقابلية لتداول السلطات بمفهومها المتنوع فنيًّا وفكريًّا، سياسيًّا واجتماعيًّا ودينيًّا.
تناولتْ تلك النصوص الإبداعية التي أعدها نموذجًا لما يشغل فضاء الساحة الروائية المصرية، ودفعت بها في مقاربات نقدية تتركز حول رصد الجديد من التقنيات الكتابية والكشف عن ثوريتها الجمالية السردية.

المبحث الأول
التقنية
وسؤال الدين

مدخل

يناقش هذا المبحث، على مستوى المعالجة النقدية، تجليات الخطاب الديني الرسمي والشعبي في الرواية العربية.. إن مفهوم الدين أكثر رحابة بما يسمح أن يستوعب كثيرًا من الرؤى والأيديولوجيات والتوجهات الفكرية للشعوب، فإذا كان الدين بمفهومه الخاص مصطلحًا يُطلَق على مجموعة من الأفكار والعقائد التي توضح، بحسب معتنقيها، الغاية من الحياة والكون، كما يعرَّف عادةً بأنه الاعتقاد المرتبط بما وراء الطبيعة والإلهيات، ويرتبط بالأخلاق والممارسات الطقوسية، فإنه بوجه أكثر إطلاقًا ومصادقة مع الواقع، ووفقًا لآراء كثير من علماء الاجتماع والأنثروبولوجي، فإن الدين عبارة عن مجموعة من الأفكار المجردة والتجارب النابعة من رحم الثقافة، وليس بالضرورة مجرد إيمان بالله أو بالعقل المطلق، وإنما هو بمثابة بنية ثقافة مباشرة تفسر علاقة الإنسان بالكون، وإجابة لتساؤلاته الوجودية

الطامحة إلى فهم وتفسير العالم، وقد يكون هو مجموع الإجابات التي يقدمها الوعي الجمعي لشعب من الشعوب، أو ميراثًا لتجربة ذاتية ينتجها إنسان بعينه لما يراه اعتقادًا يعتنقه ويفسر سلوكه ويوجه قيمه ويكرس لمشروعه الوجودي، وكثيرًا ما مثّل كل دين حلقة من حلقات تطور نظر الإنسان وجَدَله مع الوجود من حوله.

ومن هنا، كان للدين حضوره الناصع في بنية النص الروائي، لكنه ليس الحضور المباشر التقريري، وإنما يتخذ من الطبيعة المرنة للتقنية وما تتيحه من أدوات جمالية للصياغة في الإفصاح عن هذا الحضور رمزًا وتوازيًا، تجلّيه في صور ومجازات لغوية وأحداث وصراع يتجسد في شخوص العمل الفني، ويتجلى في رؤى أبطاله وتوجهاتهم ودوافعهم وتفسيراتهم لما يعنُّ لهم من تساؤلات وجودية، وبطبيعة الحال فإن ثمة علاقة جدلية تفرضها إنسانية النص تسمح بالتداخل بين ما هو ديني وما هو سياسي، وبين ما هو اعتقادي وما هو مجتمعي، وبين القيمة المنتجة،

بقصدية التوجيه من قِبَل الساسة والوعاظ ورجالات الدين، وبين ما هو فاعل بالضرورة بقوة العرف وسريان الميراث الحضاري القيمي في الوجدان الجمعي.

وقد حاولت إلقاء الضوء على كل هذه المحاور والاشتباك جدليًّا مع قضاياها بمعالجة نقدية متأنية لأربع روايات اتفقت فيما بينها في اتخاذ الدين قاسمًا مشتركًا وأرضية جامعة تتمظهر على مسرحها سلوكيات الإنسان وتوجهاته، ويفصح من خلالها عن أفكاره ورؤاه وشكه ويقينه، هذه المعالجة التي لا تفترض تنظيرًا فوقيًّا للناقد، وإنما علاقة تفاعل بين القراءة النقدية والنص على أرض التقنية الأدبية التي تمثل ساحة الحوار بين الذات القارئة والموضوع المقروء.. وهذه الروايات المشار إليها هي: «إنجيل آدم» لمحمد علاء الدين، و«كتاب النحات» لأحمد عبد اللطيف، و«ضريح أبي» لطارق إمام، و«صياد الملائكة» لهيدرا جرجس.

ولقد اخترت هذه النماذج لاتفاقها في الرؤية الفنية وموضوع الرواية التي اتخذت من الدين مجلى تتضح من خلاله إشكاليات الإنسان المعاصر

وتساؤلاته وأزماته، ولاختلافها فيما بينها في توظيف التقنية الروائية وأدوات الممارسة الجمالية للنص، ولاختلاف توجه المنطق الروائي في الإعلان عن شخوصه وصراعه وأحداثه..

ففيما اتخذت رواية «إنجيل آدم» الدين باعتباره ميثولوجيا الصراع بين الوعي واللاوعي، بين الذاكرة الجمعية وذاكرة الفرد، متبنية أطروحة المعالجة السيكولوجية الفرويدية لتفسير ظواهر الوجود المنعكسة على شخوص العمل الروائي وتفكيك بنى الوعي الجمعي في محاولة لفهمها وتوجيهها جماليًّا، نرى رواية «كتاب النحات» تتخذ من الأسطورة والرمز والمفارقة مع الواقع وسيلة فنية لاستعادة الذاتية المهدرة تحت سطوة الشمولية المفهومية التي تكرس لها دينية الثقافة، واقتحام المقدس بالتساؤل وإعادة تفكيك التابو؛ بحيث يكون في مواجهة الإرادة النافذة للفرد الذي يعاني القمع لغرائزه وحريته على مستوى الفعل والتصور؛ ليستمد قناعًا وهميًّا للتأله وإرادة باطنة قائمة على التخيل لتعويض الانهزام والانسحاق تحت وطأة المعيش بالقوة الراكزة بمباركة الأديان.

بينما تتجه رواية «ضريح أبي» اتجاهًا دينيًّا مغايرًا ينحو نحو العرفانية الصوفية في إدراك العلاقات الكامنة التي تشكل بؤر الصراع الوجودي بين المادة

والروح، والإنسان وذاته، وموقف الإنسان المعاصر من الموروث القيمي والروحي ومدى تفاعله، سواء بالرفض أم بالقبول لهذا الموروث، والجنوح إلى استبطان المطلق في ممارسات النسبي، ورصد فعل الحنين المتمرد للبقاء في مواجهة العدم والفقد، في ظل مونولوج الفردية المتشخصنة للذات الإنسانية مع الوحي الصاعد والهابط الذي يشكل الوعي بالدين.

أما رواية «صياد الملائكة» فقد وظَّف صاحبها الموروث الديني توظيفًا مغايرًا، معِّبرًا عن فكرة استلاب الهوية وضياع الإرادة الفردية بفعل الخضوع لتفسيرات الدين الكهنوتية التي يتبناها، تشريعًا ومحاسبة، رجالات التدين الرسمي الإسلامي والمسيحي، وهو ما يطمس الإنسان كذات لها مطالبها وطامحة إلى حرية تبني تصورها العقائدي خارج إطار ولاية الفقيه، وتمثل الربوبية للكهنوت بالمصادرة على الغرائز وحرية الفكر تكريسًا لمجتمع بطريركي تنتفي فيه حرية الفرد وتتجذر فيه طبقية الجموع، وتتماهى فيه ذوات المحكومين بأحادية التفسير للنص الديني بغير إدراك لاختلاف وتنوعات المطالب الإنسانية من فرد لآخر واختلاف الأديان ذاتها، وهذا ما جعل

التدين سلطة قمعية تهمِّش الأفراد وتتبرأ من احتياجاتهم الإنسانية المشروعة في توجهها للحب والجنس وحرية الاختيار.

ما أود أن أشير إليه هنا أنني معنية بما ترغب أن تعلن عنه هذه الأعمال الفنية من حيث مضمونها الفكري بقدر عنايتي بطرق وتوجهات توظيف التقنية الروائية؛ لأن النقد وظيفته جمالية فكرية بالدرجة الأولى، لا يهدف لغاية وعظية أو براجماتية تتغيَّا توجيه المتلقي وجهة بعينها؛ فالفن إبداعًا ونقدًا هو في النهاية يطرح سؤالًا ويحاول أن يجيب عنه، ألا وهو: كيف نفهم العالم بشكل مبدع عميق؟ كيف نرى الجمال الكامن فيه ونمتِّع عقولنا؟

الذوات الافتراضية والبنية

في رواية «إنجيل آدم»

في روايته «إنجيل آدم»، يكتب محمد علاء الدين ذاتًا إنسانية واحدة، ومنها يُخرج لعبة من الافتراضات المحتملة لذوات متعددة، ذوات يدور بينها صراع أزلي، تتحكم فيها غرائزها وشهواتها، أطماعها ونزواتها، ورغبتها في التميز والظهور، ذوات من الممكن أن تتكرر في كل زمان ومكان؛ لذا يكتب إنجيلًا جديدًا لآدم، يرى فيه أن الإنسان هو الكيان الأول والأهم في هذا الوجود، هو الإله وهو كل هذا المتعدد من الأشكال والأهواء البشرية المتباينة، هو الإرادة العليا وفيه ينطوي العالم الأكبر.

من مشهد آني شبقي، يمكننا أن نصفه بقدرته على التكرار، باعثًا إلى الملل، يبدأ الكاتب روايته؛ ليخرج لنا من ذات واحدة (الجاهل الجريء الأحمق) أطرافًا متعددة ممكنة، تخلق صراعًا أزليًّا وقائمًا إلى ما لا نهاية.

ويهيئ المبدع لرؤيته الفكرية بنية فنية وتشكيلًا متعدد المستويات؛ فالعمل يتدرج إلى مراحل وتحولات ثلاثة ليعود إلى نقطة البداية نفسها، يبدأ من لحظة كتابة العمل (2006م) في ميدان بوسط مدينة القاهرة، يحرك فيه الروائي عينة بشرية لينسج أطراف صراع بين مجموعة من مختلفي الأهواء، تُحركهم شهواتهم الغريزية ورغبتهم في التحقق والصعود والشهرة، أو نزعاتهم السادية ورغبتهم في التحكم بالبشر، العينة البشرية ممثلة في «الجاهل الجريء المهزوم»، «الجاهل

الجريء السوقي»، «الفنان المرهف التشكيلي»، «الفنان البوهيمي»، «الكهل المحترم»، «الضابط الباشا»، «التاجر»، «الميكانيكي الأصلع»، «الضابط الوزير»، «ضابط المباحث»، «الفتاة»، «السيدة الأربعينية».

نفس هذه العينة البشرية تنتقل انتقالة - مباغتة - متكئة على تقنية الحلم إلى عصور تاريخية زمنية متداخلة مضت، وفيها يلعب الروائي لعبة التداخل جامعًا الأديان الرئيسية السامية في مرحلة اللاهوت الإنساني، في نفس أشخاص العينة السابقة، بعد أن يأخذ كل منهم دورًا جديدًا ملائمًا لتلك المرحلة الزمنية والطبيعة الصحراوية المختلفة.

ويدور الصراع البشري ذاته، والدوافع التي لا تختلف كثيرًا: تحقيق الشهوات الجسدية، ورغبات الإنسان الإله الذي له قدرة تشكيل هذا الوجود بإرادته وعقله، قدرة تهيئة الحياة لتناسب أغراضه واحتياجاته الفسيولوجية والسيكولوجية، الإنسان في تلك المرحلة في مقام «كُنْ»، قادر على الخلق والفناء، ثم عودة مرة أخرى إلى نقطة البداية، لتستمر دورات هذه الحياة، وتستمر إرادة هذا الكائن البشري الذي لا يتملكه يأس في قدراته أو إرادته، بنهاية تدعو إلى الاستمرار والمحاولة، وعدم الكف عن أن يكون ذاته كما جُبل، يقول الأحمق الأول: «لقد كنت أناسًا آخرين،

ولكنني لم أخُز الفتاة بارزة الصدر لينة المؤخرة. سأكلمها، ولن أكون إما قويًّا أو ضعيفًا، وهي لن تكون إما طاهرة أو داعرة. خطوت سريعًا عائدًا إلى حيث مكانها. قلت لنفسي: لا بُدَّ أن أكون أنا ولا أحد غيري. ولا بُدَّ أن تكون هي ولا أحد غيرها»[1].

تتكئ رواية «إنجيل آدم» على جدْلٍ متداخل لانتقاءات من قصص الأديان السامية الثلاثة، اليهودية والمسيحية والإسلام، مع الاعتماد على المقولات الأساسية التي تعالجها الأديان وتخص الإنسان وغرائزه وعلاقاته بهذا الوجود، وهي بهذا تعتمد على بنية شكلية ما قبل الروائية؛ فهي على عكس الرواية الواقعية لا تهتم بالحقيقة الاجتماعية، وغير معنية ببنية أدبية نفسية أو أسطورية أو رمزية خالصة، البنية في هذه الرواية تخضع لفوضى منظمة؛ فهي تبدأ بتصور خليط مجتمعي محدود على نحو معاصر، ثم تتخيل تشكله بنفس طبيعة النماذج فيه، في مجتمع آخر وطبيعة أخرى، وانتقالة زمانية ومكانية أخرى.

تعتمد البنية هنا على وهم متخيَّل في المرحلة الأولى من الرواية بتلك البنية الافتراضية من الشخوص التي تخضع للاحتمالية، وفي المرحلة الثانية تعتمد على تلك التحولات التي جعلت نفس الشخوص في مكان وزمان آخرين، لكن تحكمهم نفس الغرائز والنوازع البشرية، في المرحلة الثالثة تعتمد على التحول الذي حدث لشخصية «الجاهل الجريء المهزوم» وقدرته على أن يصبح الإله الإنسان في آنٍ واحد، يتحكم في تشكيل هذا الوجود. هذا التشكل الذي تتكون فيه الحكايات وتبدل إحداها الأخرى، لا يأتي مجانيًّا، لكنه يأتي وفق رؤية فكرية.

يلعب الكاتب بالخطاب الروائي لعبة فوضوية، لكنها مدروسة ومبيَّت لها؛ فهو على قدر افتراضاته واحتمالاته التي تبدو كتداعيات عشوائية في النماذج التي تشكل عناصر روايته، وعلى قدر إبداعه في تشكيل رؤية لحياة الإنسان وبلورتها، ثم تحويل هذه الرؤية لسياق زمني مكاني تاريخي مخالف، نراه لا يسعى لإعلاء قيم محددة أو تحمل مسئولية تغيير معيَّن للأشياء أو للأشخاص؛ فهو لا يحمل على كاهله سوى تشكيل لعبة إبداعية ذات وجود خاص بها، لا يعنيه مردودها الأخلاقي، أو مناقشة طبقة أو جماعة من البشر بأعينهم،

إنها لا تتبنى سوى تشكلها وتقديمها لتصور أكثر ما يميزه هو الجدة والابتكار، وتكوين عناصر بإمكانها أن تكوِّن محاور وصراعًا.

ويناقش الكاتب، من خلال عمله ودون افتعال أو خروج عن سياق نصه الأصلي، العديد من المقولات الفكرية الكبرى، والمقولات النفسية الإنسانية، وتأتي في معرض قصِّه المسترسل، دون زج قسري بها أو تزيُّد، يقول على لسان النبي: «ولكنني عندما توقفت عن الشك أيقنت أني تحولت إلى النبي حقًّا»[2]، أو قول البوهيمي، واصفًا حال هذا النبي: «كنت سيدًا لأن الناس شياهٌ»[3]. ويشير الروائي إلى عقدة القضيب التي تحدث عنها فرويد في معرض تفسيره لسحاقية الأربعينية، يقول: «كنت أنا الرجال أخيرًا»[4] أو قول الأربعينية: «ستحب العاهرة من يُشعرها بأنها إنسان يستحق العطف والرقة»[5].

كما يشير إلى عقدة أوديب في حديثه عن رغبة النبي (الفنان المرهف) في أمه الأربعينية.

وبالرغم من البنية السابقة التي تعتمد على الرمز أو التوغل في التأويلات المتعددة، فقد تعامل الكاتب مع مادته القصصية الخام تعاملًا مباشرًا لا غموض فيه؛ فكل قارئ يمكنه أن يلمس أن المبدع يحاور التصورات الإنسانية الكبرى بهذا الوجود الإنساني ومقولاته؛ فهو لا يلجأ إلى رمز غامض أو متعدد المستويات، لكن المستوى الرمزي هنا محدود ويمكن فك مغاليقه بقليل من الجهد الفكري. وتنبئ السطور بالرواية عمَّا تريد الإفصاح عنه، لا يتعمد الروائي غموضًا لأنه يقدم رؤية فنية فكرية تعتمد

الوهم أو التخيل، تضاهيها بنية افتراضية تعتمد أيضًا الوهم أو الحلم.

«الإله قد يكون هو الإنسان»[6]، السيدة الأربعينية قد تكون هي السيدة العذراء[7]، قصة قتل النبي مزيج من قتل سيدنا عيسى ومحاولة اغتيال الرسول محمد بن عبد الله[8]، الجنة «فوق الجبل»[9]، قصة قابيل وهابيل، الأخوين اللذين تباريا[10]، الفتاة بارزة النهد قد تكون هي الفتاة التي تزوجها سيدنا موسى، قصة ولادة النبي قد تشير إلى ولادة سيدنا المسيح. قد تتماس الحكايات الحديثة مع الموروثات الدينية وحكاياتها في نقاط توتر مميزة، وقد نترك هذه التماسات دون أن تغلق.

ربما يلمِّح الكاتب، من خلال هذه البنية، إلى أفكار من نوعية تناسخ الأرواح، والحلول النفسي والعقلي والجسدي، كما يشير الكاتب إلى قصص خلق العالم والمراحل التي مرَّ بها الخلق. يقول على لسان الإنسان الذي صوَّر نفسه إلهًا: «كتاب الحياة مسطور لديَّ وأنا من أرجعت الأقدار لهم، ليس بهم صالح إلا لغرض ومنفعة، ومللت منهم ولا بد أن أفارقهم مليًّا، رأيت فيهم الشر من قبل رؤيتك هذا العالم فاصمتي»[11].

يناقش المؤلف قضايا من قبيل الجبر والاختيار وحدود قدرات الآلهة، يقول على لسان أخته التي صارت امرأته: «قالت لي: ما دمت تعلم كتاب الحياة مقدمًا، إذًا لِمَ لا تأخذ صالحيهم بجوارنا الآن وننهي المسألة؟»[12]، أو قولها: «أي عبث هذا إن كنت تعلم أنت كل شيء من البداية؟»[13].

لا يكترث الروائي بأي تابو جنسي أو ديني، في حين أنه لم يقترب كثيرًا من السياسي، والمعالجات الجنسية لديه ترصد المجاوزات وتبرز الشذوذ، كعلاقة الميكانيكي بالصبْية[14]، أو العلاقة السحاقية بين الأربعينية والفتاة بارزة الصدر لينة المؤخرة[15]، أو زواجه بعدما أصبح إلهًا من أخته مثل تقاليد الفراعنة، وإبراهيم وزوجته سارة[16]، وهو في ذلك يتعامل مع الإنسان في طبيعته الأولى البدائية، قبل أن توضع له شرائع أو أعراف اجتماعية، الإنسان بغرائزه الفطرية التي تتعامل مع مستواه الأول، الذي لم يكن فيه قد فارق حيوانيته، هذه الفوضى الجنسية تنسحب أيضًا على الأفكار والمعتقدات الدينية؛ يعبث في تشكيل حياة الأنبياء جميعًا، فنجد أصداء واقتباسات من حياة كل نبي «موسى، داوود، عيسى، محمد» في شخصية النبي الذي أصبح نبيًّا بعد أن كان «الفنان التشكيلي مرهف الحس» في الجزء الأول من الرواية، وهي تداخلات في البنية الفكرية، لكنها فوضى مقصودة لتبيان رؤية خاصة تعيد تشكيل إنجيل جديد للإنسان بهذا الوجود، إنجيل يجعل الإنسان إلهًا لهذا الكون، مبتداه ومنتهاه، عقله الذي به صاغ هذا العالم مُبْرِرًا فيه كل المتناقضات وكل الشهوات: شهوة الجسد، شهوة السيطرة والامتلاك والتحكم، شهوة الفخر والظهور.. هكذا يعيد المؤلف صياغة قصة خلق جديدة لهذا

الوجود الكوني، وفيه ينقل الروائي مركز هذا الوجود، من المتعالي المغاير إلى الإنسان بكل احتياجاته البشرية، الأنثى الرقيقة، الرغبة في التحقق والحب، حاجة الإنسان إلى الأرض والسماء، البحار والأنهار، تعايش المتناقضات: الحب والكره، الفرح والحزن، الألوان، الخوف والاطمئنان، ينقل الروائي الجنة التي صُوِّرت في الأديان في السماء إلى جبل فوق الأرض ذاتها، على لسان الإنسان الإله يقول: «كنت لهم الإنسان الأول الذي من عقله خرجت الأشياء جميعها»[17].

يعتمد السرد في رواية «إنجيل آدم» على الإضافات الافتراضية، وكل إضافة يفترض فيها الروائي شخصية إنسانية جديدة، يعطي من خلالها دفعة في القص، دفعة للتقدم الفني، ومن ثَمَّ خيطًا من الخيوط الواهنة الاحتمالية التي تشكل هذا الصراع «الافتراضي الوهمي - الحقيقي الواقعي» بهذا العمل، وهي تشابكات متقاطعة تقدم نموذجًا تصوريًّا عن طبيعة وأفراد تكوين تجمع بشري مصغر، يقول السارد: «أنا الجاهل الجريء خبير المضاجعة، وكل ليلة عندي محلاة بنهود.. الألوان مزيج من السمني والفستقي في تناغم مريح للأعصاب لا يفسده المسطح الأحمر الصغير لعلبة (المارلبورو). مثل هذا التخيل يوحي بفنان تشكيلي مرهف الحس يتعامل مع النساء والطعام والشراب برفق.. أو ربما أكون فنانًا بوهيميًّا قاسيًا، أصفعها.. يمكنني أيضًا أن أكون سعيدًا

إن عدت فنانًا تشكيليًّا مرهفًا لأتذوقها..»[18].

يوفر الروائي لعمله تقنية سرد تقترب من تقنية تعدد الأصوات، لكنها أيضًا تختلف عنها، القص - كما ذكرت سابقًا - افتراضي، لكن المبدع يجعل كل شخصية تتحدث عن نفسها؛ لذا يصبح القارئ دائمًا في منطقة حائرة وغائمة بين درجة الصدق والبوح المباشر، الذي يوفره حديث كل شخصية عن نفسها، وبين تقنية الاحتمالية أو الافتراضية يقول: «كباشا ظالم تحول إلى سيد غليظ الرقبة للمدينة راقبتهم، عَرَضتْ الأربعينية تدبير مكان للرجال يتجمعون فيه إلى حين الميعاد المحدد.. كجريء جاهل مهزوم سألت النبي أن يمن عليَّ باسم آخر غير المهزوم»[19]. هناك دائمًا افتراض شخصية ثم لا تلبث أن تتحدث بضمير أنا المتكلم.

يلاحَظ أيضًا أن الصوت الذي يأخذ فرصة البوح والحديث عن نفسه لا يستغرق قصُّه أكثر من سطور محددة، لا تتعدى عشرة أو خمسة عشر سطرًا، وهي مساحة لا توفر توغلًا في الداخل الإنساني، ولا تتيح سوى عرض لصراعات خارجية بين أفراد هذا التكوين البشري الافتراضي، وهنا قد يتساءل القارئ: كيف نجح الكاتب في تخطي عقبة تلك الانتقالات المتكررة السريعة بين الشخصيات المتفرعة وحديثها عن نفسها؟!

لقد تعامل الروائي مع تلك الانتقالات باستخدامات لغوية تبدو بسيطة للغاية مثل قوله:

«أنا كالضابط الصارم فكرت أنه حان وقت الانتقام، سأكون وزيرًا لداخلية يملأ فضاء الغرف بطوله وعرضه[20]، ثم يهيئ المشهد والمنظر اللذين ستتحرك فيهما هذه الشخصية الجديدة، فنجده يقول: «لأنني أنا الوزير وهو المتهم الذي سيُرمى في جُب بلا زمن بتليفون صغير مني.. لا.. من العاملين بمكتبي.. نظرت حولي فإذا بي في مكتب فخم ضخم وأمامي الضابط الصغير الذي هو أخي، فتنازلت قائمًا وسرت إليه لأصفعه مرتين على وجهه ولأحوِّله إلى ما كانه من جاهل جريء مهزوم؛ لأنه لا يستحق شرف ارتداء هذه البذلة.. أشرت بيدي فاختفى وفرغت للفتاة بارزة الصدر.. التي تقف أمامي بملاءتها الحمراء فأمرتها بخلعها.. فقط أمرت جسدها ألا يكون مشعرًا...»[21].

أتصور أن الروائي تغلَّب على صعوبة هذه الانتقالات بين الشخصيات عن طريق وسيلتين، أولاهما: رؤيته العامة للإنسان في هذه الرواية؛ فهو يرى رؤية فنية في هذا العمل، أن الإنسان - كل الإنسان - كيان واحد يمكنه أن يكون كل هذا المتعدد ويظل في النهاية واحدًا، خامة واحدة ولها أن تأخذ عددًا من الأشكال مهما اختلفت الأزمان والأماكن، كما أن الإنسان بتلك الرؤية قادر أن يقول للشيء كُن فيكون، هذه الرؤية تعطيه إمكانات غير محدودة، وتعلي من قدراته منذ بدء الخليقة على تشكيل هذا العالم.

ثانية الوسائل: أن الروائي يستخدم كاف التشبيه في أغلب الانتقالات من شخصية إلى أخرى، ويتوسل بإضافة بعض التعبيرات البسيطة - التي تتيح له تمريرة سريعة - وإضافة بعض الصفات الجامعة والمختصرة في

الوقت ذاته كقوله: «كضابط صارم وسيد للإبداع المطلق»[22]، أو قوله: «أنا كاهن جريء مهزوم جعلت نفسي أتجسد ثانية في فضاء الغرفة الفاخرة»[23].

يُحسب للروائي تلك القدرة التركيبية المبهرة، وهذه التقنية التي جعلها بوسائله البسيطة تحد من درجة الفوضى والتخبط اللذين يمكن أن يستشعرهما المتلقي من جرَّاء كل هذا التعدد المنبثق من كيان واحد.

يسعى الروائي في اختياره لتلك التقنيات إلى أن يقدم فعل الكتابة كنوع من اللعب التجريبي الذي يتوافق شكلًا مع الرؤية المقدمة بهذه الرواية، كأنه ممثل يعزف منفردًا في مونودراما مسرحية، يقوم فيها بكل الأدوار، يجسد الجميع، لكنه بالفعل لا يفعل ذلك خالصًا، بل خليطًا بين الممثل الوحيد والشخوص المتعددة، يمارس الحلول في الجميع لأنه الإنسان المطلق، ويتعدد لأن الوجود البشري جوهره هذا التعدد.

يقول مفتتح الرواية: «عين الشمس تنظر نظرة ثاقبة إلى الشارع، تنهمر سياطها على رؤوس المارة وظهورهم، العرق اللزج ينساب على جبهتي وأنا أمشي بتؤدة محتميًا بظلال العمارات عن يميني. منفتح أمامي الميدان العريض بعد خطوات قليلة ووجهه يلمع من عرق هو الآخر»[24].

في تلك الصياغة، يمكننا أن نلاحظ أن هناك تضافرًا لعدد من الألفاظ التي تعطي إحساسًا ما بزمن بطيء أو زمن لا مُبالٍ لكنه حاد في الوقت نفسه؛ فالسارد يتعمَّد نوعًا من الحيادية المبطنة بالعنف إزاء نوع من القصِّ يخوض صراعًا مع بلادة وسخافة هذه المشاهد العادية المتكررة، ويبدو أن الكاتب لا يحمل حساسية ما إزاء بعض المعايير الفنية المتوافرة والمتعارف عليها بالرواية؛ فهو لا يستبدل معايير بأخرى شأن الحداثيين، لكنه كمن

يستعرض كل المعايير، كلاسيكية أو حداثية، ليوظفها في عمله، نستطيع أن نزعم أن الرواية بها خليط من تقنيات التعامل مع الزمن - وللفنان الحرية المطلقة في اختيار ما يوظفه - مما يسمح لنا أن نصف هذا العمل بأنه ذو زمن دائري؛ فهو يبدأ بمشهد في منتصف النهار وفي مكان محدد، ميدان بوسط البلد، وتجتاز الرواية بمراحلها الثلاث أزمنة سحيقة أو أزمنة مستقبلية، ثم يموت الزمن ويفنى، ثم يحيا مرة أخرى لنجد أنفسنا في المشهد الأول ذاته، قد خضنا مع السارد حلمًا أعادنا فيه لعين الشمس نفسها التي بدأنا بها العمل.

يمكنني أيضًا أن أصف تعامل الكاتب مع الزمن بأنه خاضع للعبة وهمية خرافية تحمل في طبقاتها عين الحقيقة، لكنها الحقيقة الممتدة في الدهور المتعاقبة.

حين نتعامل مع طبيعة هذه الأعمال الروائية، لنا أن نزيح كلاسيكية التقنيات في هذا المجال جانبًا، نحن لا نحرقها أو نوصد عليها الصناديق الخشبية، لكنا

نصنع معها تكييفًا معرفيًّا وجماليًّا أكثر اتساعًا وأكثر تمردًا على المعايير - لا رفضها - وعدم الاعتراف بالحدود الموضوعة سلفًا، بل التعامل معها وفق حرية المبدع في ابتكار تقنياته التي تشكل له رؤيته وتهيكلها، وذلك ما شَكَّل هذه الفوضى المنظمة التي أتحدث عنها.

يمكننا أيضًا أن نصف الزمن في تلك الرواية بالزمن المستمر أو السائر في خط مستقيم على الدوام، وهنا سيبدو الإيقاع بالرواية إيقاعًا سريعًا لاهثًا، إذا تخيلنا أو تأولنا أن نماذج الرواية مهما اختلفت الأزمان والأمكنة متكررة إلى ما لا نهاية، وهو أحد التأويلات، لكن الملاحَظ أن تقنية الزمن المستخدم بالرواية تبتعد عن الزمن الداخلي الخاص بالأفراد، وهو من سمات ما بعد الحداثة في تعاملها مع الزمن، ومن شأن المبدع أن يشكل تقنيات نصه التي تناسب رؤيته الفكرية الفنية، وهذا ما نجده في «إنجيل آدم».

تتنوع الأماكن برواية «إنجيل آدم»؛ فنرى الميدان في مدينة حديثة، أو الصحراء الشاسعة، أو نرى استواء الإله على عرش الماء أو فوق الجبل. تظهر شقة الفنان البوهيمي ذات الباركيه البني اللامع، أو غرف التحقيق «المستنسخة بطول البلد وعرضه»[25].

الأماكن على اتساعها تبدو عنصرًا حياديًّا إزاء طبيعة الصراع الإنساني بالرواية؛ فهي تعد مجرد ديكور، خلفيات متحركة، وهي إن تعددت تظل وعاءً

يحمل الغرائز والشهوات البشرية نفسها.

وكأن الروائي يتناول الزمان باعتباره المكان حين يكون مجردًا، والمكان باعتباره زمنًا حين يتجسد؛ فالمكان ليس فحسب مسرحًا يتجلى عليه الزمان، وإنما هو جزء ملموس من مفهوم الزمن أو مفهوم الوعي بالزمن، ومفهوم علاقة الإنسان بهما.

نلاحظ أيضًا أنه نتيجة لثقل الخط الشبقي وتفعيل الغرائز الإنسانية بالرواية، لم يقتصر تفعيل الممارسات الجنسية على الأماكن المغلقة أو الغرف الخاصة، بل تجاوزتها إلى السينما، إلى ورش الميكانيكا، إلى الميادين، أو في الصحراء.. هنا تختفي الأبواب والنوافذ، ويظل الحدث أو الالتحام الأساسي دون غطاء، فيقدم الروائي كسرًا ملحوظًا لتقاليد التعامل مع المكان وتهميش خصوصيته، إن صح هذا التعبير.

يبدو المكان في «إنجيل آدم» معزولًا عن الفعل؛ لأننا لسنا بصدد ظواهر تعد انعكاسًا شاملًا للواقع الممتد، نحن بصدد صراع الإنسان للوجود في هذا العالم والتسيُّد عليه.

1() محمد علاء الدين: إنجيل آدم، دار ميريت، القاهرة، 2006م:ص 60.
2(1) السابق: 34.
3(2) السابق: 36.
4(3) السابق: 39.
5(4) السابق: 40.
6(1) السابق: 53.
7(2) السابق: 48.
8(3) السابق: 49.
9(4) السابق: 57.
10(5) السابق: 57.
11(1) السابق: 58.
12(2) السابق: 59.
13(3) السابق: 60.
14(4) السابق: 13.
15(5) السابق: 39.
16(6) السابق: 54.
17(1) السابق: 55 .
18(2) السابق: 11،10.
19(1) السابق: 44.
20(2) السابق: 24، 25.
21(1) السابق: 25.
22(2) السابق: 22.

23(3) السابق: 25.
24(1) السابق: 9.
25(1) السابق: 21.

ذات «الكل في واحد»

تتنوع الشخصيات برواية «إنجيل آدم»؛ لذا نرى نماذج من أمثال «الجاهل الجريء المهزوم، الجاهل الجريء السوقي، الفنان التشكيلي المرهف، الفنان البوهيمي، الميكانيكي الأصلع، الكهل المحترم، الضابط الباشا الصارم، الضابط، السيدة الأربعينية البيضاء، الفتاة بارزة الصدر بلدية المؤخرة ولينتها».

تناولت الرواية كل هذه الشخصيات بشكل عام يصور نوازعها، غرائزها الأساسية في طبيعتها الفطرية المجبولة، ولم تتطرق المعالجة إلى العمق النفسي لكل شخصية؛ فهي لم تفرد دراسة رأسية لإحدى الشخصيات، أو حتى نموذج منها، بافتراض أن هذه الشخوص تشكل عينة صغيرة تنسحب على مجموعات متعددة من الأفراد.

وتقدم الرواية شخوصها بصفات أساسية جوهرية في الشخص، صفات ليست وحيدة لكنها الأوضح، التي تسم كل شخصية بسمات متميزة، وكلهم دون أسماء محددة؛ فهم متكررون، الصفات نفسها تتكرر في العديد من الأشخاص، وإن تعددت أشكالهم على مر التاريخ البشري في كل مجتمع صغير أو كبير، فتتبدَّى طريقة التقديم: الجاهل الجريء السوقي، أو الفنان التشكيلي المرهف، أو الفتاة بارزة الصدر.. الجديد بالرواية هذه التحولات بالشخصيات في القسمين الثاني منها والثالث، لا كما عهدنا أن تكون للشخصية تحولات بأنواعها إما دائرية أو شخوص مسطحة أو نكوصية، لكن

التحولات في هذه الرواية تأتي في دائرة الوهم والتخيل.

تتوافر تقنية رسم الشخصية الفنية في كتابة الرواية إذًا، لكن الروائي يستخدم التقنية بخروج من إهابها فيما يشبه الثورة، لا يهدمها أو يتحداها، ربما لوجود ثوابت لن تصلح عملية السرد بالأساس دون توافر نسبي لمحاور تقنيات الخطاب السردي ذاته، فترتكز إضافته على التجديد فيه، يبتكر بداخله تحولات للشخصية في الرواية غير معهودة، وهو ما يساعد في خلق تلك الحالة من الجماليات التي سميتها «جماليات الفوضى الممنهجة فنيًّا»، وأستطيع أن أنتقي إحدى هذه الشخصيات، وليكن الجاهل الجريء المهزوم، الذي تحوَّل في الجزء الثاني من الرواية إلى الشخص الذي كان منوطًا به أن يبيت مع النبي بالدار وينام في فراشه - هنا نتذكر قصة علي بن أبي طالب - ومحاولة الضفر مع هذه الموروثات، في إطار من الوهم والخروج إلى آفاق التخيل الواسع.

تتحول هذه الشخصية، التي لم تثبت في هذا الاختبار وأصابها الخوف من الموت وهربت، حين تقول: «ما حكمة الاعتقاد إذا ما قُتلنا؟»[26]، تتحول الشخصية إلى إله في الجزء

الثالث يقول للأمر كُن فيكون، له قدرة الخلق والإبادة، يمتلك السيطرة والبعث والميلاد والموت، يجلس على عرش الوجود يثيب ويعاقب، التحولات كلها إذًا في إطار الخرافة والتوهمات.. إنها تحولات غير تقليدية في رسم الشخصيات، بل تتسم بالجرأة ومناوشة الأمور المسلَّم بها.

تمثل النماذج المختارة لتشكل شخصيات الرواية عينة تتكامل فيها منظومة الصراع الذي يمكن أن يحدث داخل كل مجموعة من البشر.. بأهوائهم، بوظائفهم، بنوازعهم وغرائزهم، هناك مرهف الحس الفنان، والبوهيمي، والكهل، والمتحكم بالمجتمع من خلال سلطة أمنية (الضابط)، هناك الميكانيكي القبيح الشاذ، وهو اليد الباطشة الغوغائية، وهناك نموذجان للمرأة: الأربعينية، والفتاة الشابة بارزة الصدر.

تلك النماذج يهيئ الروائي لها - بهذا التكوين الاجتماعي والثقافي والنفسي والسياسي - أن تصنع صراعًا من الصراعات المعهودة بين البشر، أسوياء كانوا أو على درجات متفاوتة من الشهوات والأطماع والشذوذ.

يثير الانتباه بالرواية ذلك النموذج المقدم للمرأة؛ فالنص يتعامل معها ليس على أنها إنسان من جنس الرجال نفسه، لها شهواتها المتنوعة ورغبتها في التحقق، أو حب الظهور أو الفخر أو النجاح. المرأة في هذا العمل جسد، وجسد منتهَك على الدوام، هي قطعة من اللحم مستباحة، يلهو بها الرجال ويتنازعونها، أو هي مجرد وسيلة يتخذها الرجال لتحقيق مآربهم.

وهي - في ظل هذا الإطار الخرافي والوهمي الذي يسيطر على رؤى هذه الرواية وبنيتها - ليست لها قدرة الرجل على التحول أو الإرادة أو التغيير؛ فهي مفعول به على الدوام. والتحول الوحيد الذي بإمكانها القيام به تحول الفتاة العاهرة إلى طاهرة، حتى هذا كان من أجل رجل.

في ظل المجتمعات المعاصرة وبعد التغيرات التي حدثت لأوضاع المرأة بالعالم، كان على الرؤى أن تتغير، أن تلتفت إلى طبيعة المرأة في الحياة وأدوارها، لكننا في مجتمع لم يفارق تخلفه الاجتماعي، بل تنتكس به أوضاع المرأة في مجالات متعددة، وتعود النظرة لها مجرد جسد وأداة للمتعة.

تظل المرأة في هذا الإنجيل الذي يكتبه محمد علاء الدين كائنًا منتهَكًا، تجسد بالنص تلك الأربعينية وما مثلته من امرأة مستباحة وسحاقية[27].

- لا أحد يؤمن بقيمة عليا ومن أجلها يحارب، ولها ينتصر، الوجود والتحقق الظاهري اللذان لا يحملان عمقًا هما السمة المسيطرة على معظم الشخوص، والتحولات التي حدثت في حلم الفنان المرهف الذي صار نبيًّا تدلل على ذلك؛ فالفنان التشكيلي المرهف تحوَّل عن الرسم في المجتمع الصحراوي الذي يعشق الشعر والموسيقى إلى عازف ومؤلف مزامير؛ ليحقق لذاته وجودًا افتقده في المرحلة الأولى، والفنان البوهيمي يتحول إلى كاهن وتاجرٍ غني[28].

إن تحقق الشخوص في ذاته تحقق أفقي، لا يحمل أسسًا أو إيمانًا عميقًا بشيء أو فكرة؛ فشخوص العمل تتقاذفها الأطماع والشهوات، وتغلب عليها نوازع الحقد والسيطرة.

وثمة إشارات ذكية للروائي تتسم بالدهاء والرغبة في الهروب من المساءلة، وتُنثر في ملاحظات متفرقة، في هذا المزج الذي صنعه وهو يؤلف الواقع الروائي مع قصص الأديان وشخوصها وأحداثها، فنلاحظ اختياره للمزامير وهو في معرض هروبه من الحديث عن القرآن[29]، وكما نلاحظ المزج التوليفي الذي صنعه بين صلب المسيح والعشاء الأخير وقصة هجرة الرسول الكريم إلى المدينة بعد أن تحالفت عليه القبائل، وقصة علي بن أبي طالب ونومه في فراش الرسول، وسُراقة الذي أراد أن يخبر القوم عن مكانه وما حدث له ولفرسه، استطاع الكاتب أن يجمع خيوطًا تتشابه طبيعتها في قصص الأديان؛ لينسجها في نسج مبتكر خرافي مجاوز وفوضوي.

فتلك البنية التي شكلها المؤلف لروايته، والتي تتسم بهذا التراكب والتداخل بين العديد من الحقائق والأساطير والأديان، تشير إلى رغبة الروائي في دفع العمق والامتداد والتوازي والتداخل داخل التقنية ذاتها، وهو ما يدلل على عمق الرؤية التي يراها المبدع للعالم وكأنه يجرده من زوائده ويرجعه لبِنَى صراعاته الأولى والأساسية، كما تشير إلى تلك الذهنية القادرة على

مجاوزة التقليدي، والخلق على غير النحو السابق، لكنها الرؤى التي دعمت هذا الشكل الفني الروائي.

تبدو طبيعة خاصة في بناء شخصيات تلك الرواية لكونها منبثقة من خلال افتراضات مصدرها كلها شخوص أو ذوات إنسانية واحدة، تتكرر في الزمن والأماكن بصور مختلفة، لكن جوهر صراعاتها واحد، تبدو شديدة الانتماء للذات ما بعد الحداثية، فهي وإن كانت نتيجة لعبة يمارسها الكاتب إلا أنها تؤول في النهاية إلى الذات الواحدة التي تتجمع فيها ذوات متعددة متناقضة ومتصارعة ومتجاورة، لكنها متعايشة.

التقنية المستخدمة في بناء هذه الرواية توافقت بشكل مميز في البرهنة على طبيعة العصر وطبيعة الذات البشرية الآنية التي تتعدد فيها الذوات، لكنها أيضًا خالفت ذات ما بعد الحداثة في قدراتها على الفعل والإيمان بطاقات الإنسان، عكس الذوات الهشة المهمشة اليائسة في هذا العصر المعيش.

26(1) السابق: 45.
27(1) السابق: 29.
28(1) السابق: 38، 39.
29(2) السابق: 38.

تحولات المجاز وطبيعة اللغة
في رواية «إنجيل آدم»

اتسمت أدبيات ما بعد الحداثة باللغة التقريرية التي تتعامل مع حقائق الواقع اللغوي، وتقترب من اللغة المستعملة في المعاملات اليومية للإنسان العادي، وكان ذلك رد فعل لما صنعته الحداثة في إبحارها في سراديب المجاز اللغوي والافتنان به.

يستخدم «محمد علاء الدين» في خطابه الروائي لغة تعتمد على المجاز، لكنه مجاز له طبيعة خاصة، مجاز يقترب من الحقيقة، يوجد لكننا لا نلمحه، علاقاته متباعدة بين أطرافه، أو استخدام يوهمنا بخلق مغاير متكئ على علاقات تصويرية مجازية، الملمح الأساسي للمجاز في هذه الرواية هو وضوحه ومباشرته في الوقت ذاته، قدرته على حمل سمة الطزاجة والالتقاط المبدع المتجدد، يقول على لسان التاجر الحرامي أبي الجاهل الجريء السوقي:

«لأنها تعلم أنها قطعة اللحم المفضلة على فراشي هي وأمها. الآن أنا حر لأمزق حنجرتها الصاخبة شر ممزق وأكرمشها في يدي مثلما أفعل بنهدها»(30)، هذا الاستخدام المجازي اللغوي يستطيع أن ينقل لمتلقيه مقدار العدوانية والتعدي الذي يميز شخصية البوح، يميز شهوانيته واستباحته للمحرمات ومقدار النفوذ الذي يمكن أن تصنعه المادة في التكوين الشخصي للإنسان في اللحظة المادية الراهنة، ويجعله قادرًا على انتهاك الآخرين والعدوان عليهم، هل بإمكان أحد أن يكرمش الحنجرة؟ وهل عبثًا يأتي التشبيه بين كرمشة النهود وكرمشة الحنجرة، أم هي إشارة للتوجه الشبقي العدواني المتمكن من هذه الشخصية؟ وهي أيضًا بكارة الالتقاط وعدم تداوله.

أو قوله على لسان مالك البئر الواشي الخائن الذي كان ميكانيكيًّا أصلع بشع الخلقة: «وصل الألم إلى النقطة التي أكل فيها نفسه».. إن تلك الالتقاطات المبتكرة هي ما يميز المجاز اللغوي بالرواية، ويلاحَظ أنها مجازات تنطلق من الحواس وتحتفي بها؛ فلا مجال لمجردات أو توغل في علاقات ذهنية، الحواس هي مصدر الحقيقة والتصورات المستخدمة بهذا العمل الروائي.

يقول الإله الإنسان في معرض وصفه حال الأرض بعد أن قتل أحدهم أخاه: «ماتت الشمس وسرت الأنهار دماء وجنت الرياح»[31]، على قدر مباشرة هذه المجازات ووضوحها، فإنها تتمتع بالتأثير القوي على النفس، ربما لما تحمله من وقع الحقيقة وثقلها، بالرغم من مجازية العلاقة بها، لكنها تقترب من علاقات الحقيقة التي تمتلك زخمًا كامنًا يتكشف ويؤثر حين يوظف فنيًّا بطريقة محددة.

وقوله على لسان الفنان البوهيمي: «ولكن النقود قليلة كابتسامة على وجه اللواء الظالم»[32]، يحمل هذا التشبيه نفس الإحساس بالمباشرة وتأثير الحقيقة الصارخ، الواقعي الفعال على النفس، وطرفا التشبيه كأطراف علاقات المجاز بهذا العمل، كلها تحمل ألوانًا رمادية وسوداء توشي بالعذاب والحيرة وافتقاد الأمان، ويبدو التشبيه هنا مؤثرًا؛ لأنه دلالة صارخة على عالم معقَّد؛ فهو حقيقي ودال على حقائق غير قابلة لصياغات متعالية أو مفارقة للواقع الناطق بإمكاناته.

يتميز المشهد عند الروائي بفنيات ذات رتوش خاصة؛ ففي أحد مشاهد الرواية في معرض موت الميكانيكي بشع الخلقة، بعد أن نام مكان النبي، يقول واصفًا حاله وهو في السكرات الأخيرة: «وجدت ذهني صافيًا بغتة. فرأيت وجوههم الحاقدة وأمعنت جيدًا في التماعات السيوف وهي تهبط، وأقواس الدماء التي تصعد في الهواء بحماس طفل صغير. رأيت يدي تسقط عن جسدي وتتهاوى إلى الأرض مضرجة في دمائي، لتتدحرج بعيدًا كخف قذر. رأيت لحمي يبرز متهتكًا تحت الجلد الممزق

وبقايا عظام ساعدي المهشَّمة.. رأيت أحشائي المدلاة من بطني.. أحسست بأنني أطير ونظرت إلى ما عهدته كجسدي فوجدتني شفافًا أرتفع إلى فضاء الغرفة...»[33].

يتناسب إيقاع هذا المشهد مع إيقاع رجل يفقد أنفاسه الأخيرة؛ فنلاحظ فيه أنفاسًا متقطعة، فالرجل اختار أن يكون قتيلًا طواعية، تكفيرًا عن جرائم كثيرة سابقة، والمشهد على قدر دمويته وإيلامه يقع في منطقة ملتبسة بينية أخرى؛ لذا تأتي تشبيهاته برغم الدماء والعنف كأنها ارتفاع وتطهير للنفس، وخروج بها من أسر الشهوات كأن الألم الذي يتكبده يعانيه طواعية؛ لذا لا نلمح رعبًا أو صراخًا، لكننا نلمح انفصالًا وإحساسًا بالراحة لتكفيره عن ذنوبه. ثم تأتي إيقاعات نهايات الجمل ممطوطة، تتهاوى مثل حياة تنتهي.

يتميز الأسلوب في رواية «إنجيل آدم» بهذا العرض البارد العنيف الحيادي، صياغة كأنها استرسالات لا مبالية بالأحداث، تعرضها ببساطة برغم ما تتميز به بعض الأحداث من السخونة الناتجة من مناطق توتر مختلفة؛ ففي بداية الرواية والشاب يعرض لمشهد البنت بارزة الصدر لينة المؤخرة، وبرغم ما يتصف به هذا المشهد من إحساس شبقي، فإننا لا نشعر في الأسلوب بتلك الحرارة، بل نتلمس برودة

تتسرب من السارد وأسلوبه، حيادًا ينم عن اللامبالاة الحقيقية بهذا العالم وأحداثه ومشاهده[34]، كل المشاهد تبدو وكأنها فوق شاشات عرض، بينها وبين التفاعل الحقيقي مع الإنسان مسافة ما.

في مشهد آخر حين تتآمر الأم الأربعينية البيضاء على ابنها النبي مع من يريدون قتله لا يبدو للعواطف الصادقة الحارة المنفعلة وجود أو أثر سوى أثر باهتٍ بارد[35]، لا وجود سوى للأنانية وحب الذات وغلبة المشاعر الجنسية الشاذة (علاقتها مع الفتاة).

ويستخدم الراوي لغة عربية فصحى، ونادرًا ما تتسرب بالجمل والعبارات بعض المفردات التي تندرج تحت اللهجة العامية، وتأتي جملة قصيرة واضحة، تميل إلى اللغة التقريرية، مقصودة، لغة الرواية لغة محكمة، موضوعة لما تريد أن تنقله دون مبالغات، بل بالقدر الذي يسمح بالاسترسال المستمر دون عناوين فرعية، بالرغم من أننا يمكن أن نقسم الرواية إلى ثلاثة أجزاء أو مراحل.

حين يتعلق السرد بالمرأة وما يحيط بها من شهوات أو مشاعر أو اعتبارات فكرية أو إنسانية، تأتي اللغة فاضحة تميل إلى المفردات غير المهذبة، المفردات العارية والنابية المقززة، التي تسهم في امتهان هذا الكائن البشري، والمساس به وتجريحه والحط من شأنه كقوله وهو يصف الفتاة: «بارزة الصدر لينة وبلدية المؤخرة»، ويكتفي بهذا الوصف ليشير إلى المرأة الثانية بالرواية بقوله: «سيدة أربعينية بيضاء الساقين والوجه والمؤخرة»، وقوله: «كل الرجال يعاملونني كفرج، وأنا قد تعبت»[36].

وفي معرض حديثه عن شذوذ النساء، يقول على لسان الأربعينية: «سأكون عشيقة العاهرة.. هي ترقد الآن فوق فراشي.. لأول مرة أكون ما

أريد.. كنت أنا الرجال أخيرًا.. وداعًا للخوف والاضطراب»[37].

أو قولها: «في المواقف السابقة، كنت أعلم أن الرجال أولاد زوانٍ، والخيانة لم تعنِ شيئًا كذئب يفترس ذئبًا»[38]، وفي حديثها عن ابنها تقول: «لكن نبي الأقدار النوراني المنزه هنا هو ليس بابن زانية - على المستوى القيمي وليس الفعلي بالطبع - ولا يتهاون مع الخطيئة.. أي أفكار تافهة يتحدث هو عنها؟ أي معجزة يحملها ذلك الفتى الذي لا أعرف أنا - أنا أمه - من هو أبوه؟ أنا أعلم أنه يشتهيني منذ رأيته صدفة يحدق فيَّ كالرجال عند خروجي من المغطس»[39].

يشير هذا المونولوج الداخلي الدائر بذات هذه المرأة إلى هذا التردي الفكري والأخلاقي الذي يحيط بالأنثى في العقلية الذكورية، كما يشير إلى كل هذا القدر من الفوضى، الفوضى الأخلاقية والنفسية التي يمكن أن تلحق بهذا الكائن في النظرة الثقافية العامة الذكورية المتعلقة بها، ومن ثم جاء مستوى المفردات التي عبَّرت عنها على قدر من الشبقية الصارخة، وكأن الغرائز هي كل ما يحرك هذا الكائن البشري ويحرك الآخرين تجاهه.

أستطيع بعد هذه القراءة لرواية «إنجيل آدم» أن أشير إلى قدرة المبدع على اختياره لتقنياته بما يتناسب مع رؤيته الفكرية في هذا العمل، كما لا يفوتني أن أشير إلى أنه لم يتقيد بحدود مذهبية أو فنية تسيطر على رؤيته، فتصبح سمات عامة لكتاباته؛ فلقد تعامل مع التقنية بحرية جعلته موظفًا لبعضها، يعيد صياغتها ونسجها مختارًا لحريته الفنية غير الخاضعة لتقنين ما، نحن بإزاء لعبة تجريبية تثير الكثير من التساؤلات والتأويلات.

تساؤل يمكنني أن أطرحه على الروائي إذا كنا بصدد افتراضات وتشكيلات يستهويها اللعب المتجاوز للتقليدي: لِمَ لا تجعلها لعبة حتى النهاية؟ أتصور أنك لجأت لتقنية الحلم لتبرر هذه الانتقالات التي بالرواية في النهاية،

وهو الشيء الذي قد يضعف هذا التجريب غير الخاضع للمبررات العقلية.. إنها جماليات روائية ذات نوعية لا تبحث عن منطق؛ فهي تحمل منطقها الفوضوي الخاص.

30(1) السابق: 29.
31(1) السابق: 57.
32(2) السابق: 31.
33(1) السابق: 52.
34(1) السابق:9، 01، 11.
35(2) السابق: 41،40.
36(3) السابق: 39.
37(1) السابق: 39.
38(2) السابق: 40.
39(3) السابق: 40.

إله حداثي يقوض الغيبي.. ويعلي العقل في «كتاب النحات»[40].. أحمد عبد اللطيف

كأنها رحلة فوق بساط سحري، يحلق به أحمد عبد اللطيف، ليرتفع فوق الواقع نسبيًّا، يهيئ مسافة لرؤية أكثر عمقًا لكثير من أسئلة الإنسان الأزلية في هذا الوجود، يعلو ببساطه السحري، ويتكئ بذراعيه على إحدى سحب الخيال المحلق، ثم يرسل عينيه وعقله إلى الأرض؛ ليعيد النظر في كثير من الفخاخ الوجودية، التي لن تنتهي ما دامت هناك حياة بشرية، يصحب بساطه ويحلق أيضًا في الموروث، ينفذ من طاقات نور الخيال الفني في رحلة في الزمن، يلتقط من التاريخ ملائكة الحكي أو شياطينه؛ فالمجد للرياح لا للراكد، يغوص في جوهر أساطيره وكتبه المقدسة وفلسفاته، يتلبس أشباح خياله، وموروثه المحلي والعالمي، يستعير من «خنوم» - إله النحت الفرعوني - موهبته، ويناوش «بجماليون» في عشقه وفلسفته، كما يغازل شهرزاد، ملكة الخيال والحكي، يلتقط ربابة

الحكواتي الشعبي، ليصنّع من كل هذا الزاد صلصال تقنياته وآليات نصه الفنية، وهو إذ ينحت منحوتته الخاصة، يرسل شهبه التناصية مع الكتب المقدسة، فتتحول فصول الرواية إلى أسفار، وتغدو الأوراق التي تسرق من النحات وكأنها مزامير، ونتشكك في الكتاب الذي يؤلفه الرجل المنتصب دائمًا، أهو عهد قديم أم جديد، أم قرآن مجيد، أم كأنها مياه التسامح المقطرة من الأناجيل؟ لا سبيل أمام قارئ «كتاب النحات»، النص الروائي المكتنز بالأسئلة، إلا أن يرافق كاتبه فوق بساطه السحري، في رحلة خلق جديدة، وإله ينحت عالمًا منغمسًا في واقع البشر قدر ما هو مفارق لهم، إله تؤرقه أسئلة بلا جواب، يفتح للإنسان

عالمًا يحتفي بالعقل والإرادة والحرية، لا الخرافة والغيبي والقهري.

40(1) أحمد عبداللطيف: كتاب النحات، دار آفاق، القاهرة، 2013م.

1

تحكي رواية «كتاب النحات» عن قصة رجل سئم عالمه الذي اكتظ بالمقاصل والدماء والقبح والفقد، ليغادره إلى عالم آخر برزخي، لا يحدد القارئ له وجودًا محددًا، أهو واقع، أم حياة بعد موت، أم عالم منعزل في إحدى الجزر وعلى أحد الأنهار؟ غادره كل من كانوا حوله في عالمه السابق، بعد أن أصابتهم لعنة الشبه، كل الأيام تتشابه: الوجوه، والأحداث، والمشاعر.

ارتحل إلى جزيرة مصطحبًا معه صراعه الداخلي مع عالمه، وصحفًا مدونًا بها تاريخ الأشخاص الذين كانوا محيطين به، وبعض الرسوم الخاصة بعائلته المقربة (الأم، والأب، وزوج الأم، والرجل البرميل، والرجل المنتصب دائمًا)، وبعض الشخوص التي تمثل الثانوي في الحياة.

يشرع ينحتهم مرة أخرى ليعيد الحياة التي ولَّت، هنا نشعر أنه يتملكه هاجس أن يفهم الحياة منذ بداية خلقها، ما لم يدركه فيها ولم يرَه، وكيف آلت إلى ما هي عليه.

في ظني، أن الروائي أو النحات صنع هذا عامدًا، أعطى ذاته قدرة التشكيل والخلق، ومعاينة الصراع في اللحظات الحية لمراحله، لحظات تشكّله، حق المعرفة النسبية لأسرار المخلوقات؛ ليرى الحياة أمامه شريطًا سينمائيًّا، يتوالى يُعرض أمامه، يتمعنها وهي تشتبك، ويرى البشر وهم يدفعون الحياة، كيف تتكون الصراعات؟ يستبطن النفوس البشرية، حقيقتها وأقنعتها، الحياة التي على السطح وتبدو للجميع، والحياة العميقة الداخلية التي تختفي داخل الكهوف البشرية.

بدأها يجرب وينحت.. دون أن يدرك أنه يمكن أن يتحول إلى إله؛ لأنه دون أن يدري، أو يعرف سببًا، أصبح لدى منحوتاته غير مرئي، قد يسمعون صوته فقط، أو يرون أوراقه؛ لذا يبدو مستكشفًا مندهشًا متسائلًا، مختلفًا عن الآلهة التي عرفها الناس، ليس له صفات اليقينية التي

عهدناها في تصور البشر والأنبياء عن الإله، ولأنه غيبي، غير مادي بالنسبة لهم، تبدأ المخلوقات في تشكيل تصورات مختلفة عنه، وتشرع كل شخصية منهم في نسج تصور عن هذا الخالق، يعتمد بعضهم على سماع صوته، والآخر على نحت الحياة التي شاهدها أمام عينيه وتشكّلها، وبعضهم على أوراقه التي وجدها، ويشرع كل منهم يستغل وجوده تبعًا لأهوائه ورؤاه وتفسيره للحياة.. من هنا تبدأ الصراعات البشرية.

يشعر النحات بالوحدة، ويتراءى له حلم لعروس نهر جميلة فيعشق صورتها، ينحتها من مادته، فتُبعث بها الحياة، ويشعر بحنو الرفقة والاكتمال، لكنها الحياة.. فتبدأ أسئلة الحب والعشق والشك والغيرة، ولأن النحات غير مرئي تضطر عروس النهر أن ترضخ لادعاء الرجل المنتصب دائمًا أن وليدها ابنه.

ينقل الراوي العليم أن الصراعات والحروب ازدادت عنفًا بين أقطاب الجزيرة، وانتشرت المقاصل، وماتت عروس النهر وابنها، وحزن النحات على ما جرى لعالمه الذي نحته، وعاد ثانية ليشكل عالمًا جديدًا ولتعاد أيام الخلق وأسفاره مرة أخرى.

يفكك «عبد اللطيف» الأسئلة الوجودية الحائرة عند الإنسان: تصوراته عن الإله، من يمتهنون الكهانة من البشر، وتاريخ الأنبياء، كيف تنشأ الأديان، وحاجة الإنسان إليها، هل الموت هو ما يدعونا إلى البحث عن إله كما يعتقد

الكثيرون، أم أنها الحياة بأسئلتها - كما يطرح هذا النص - هي التي تبحث عن خالق تلتصق به؛ لتبرر وجودها.

يجرح النص أيضًا الظاهر والباطن، يناوش الجبر والاختيار، يدنو من الحب ومعانيه ومخاوفه، يعري الصراعات المستترة بالذوات البشرية، وبلغة سلسة يستطيع أن ينزع أغطية الجاهز من الأفكار والقيم التي تجمّلها، أو تسهو على قبحها، وطمعها وغرائزيتها، كأنه يأتي بالقول الذي قد يلمس جوهر الأشياء لا زيفها.

ألا تلاحظون معي أنني لا أستطيع أن أضيف لمفردة «القول» السابقة اللفظ الأثير في الموروث العربي «القول الفصل»، كما أنني استخدمت معنى الترجيح في «قد يلمس جوهر الأشياء» ولم أجرؤ أن أقول إنه «يلمس جوهر الأشياء»؟ لا يتيح هذا النص للناقد يقينًا متماسكًا حتى أثناء توصيفه له.. وأتصور أنه بصنيعه هذا نجح في الرسالة التي يريد أن يعبر عنها نحاته.

2

التقنية حال تمردها

دائما ما كنت أعتقد أن التقنية هي الحامل الرئيسي للثورة الجديدة في الكتابة؛ ذلك لتلاشي الثنائيات في الفلسفة الحديثة، وأهمها: ثنائية الشكل والمضمون، كيف يثور الفنان ويفكك أفكارًا قد تكلَّست، إلا إذا كان يحمل رؤية جديدة لفلسفة الفن، ودوره في الحياة، ودور الفنان ذاته، رؤية تتحقق في التقنية ذاتها؟!

تقدم الرواية الجديدة ثورة على الكتابة الكلاسيكية التي تعتمد على المحاكاة وتفسير العالم ووضعه ضمن أنساق منطقية، مفاهيم الزمان والمكان وطبيعة الصراع التقليدية، رؤية أدت دورها في سياقاتها الثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية في لحظتها التاريخية الماضية.

الكتابة الجديدة تنحو إلى تجاوز القديم، ابتكار تقنيات أكثر تركيبًا وتعقيدًا كما الحياة، الحياة التي لا تفسَّر - إن استطعنا - إلا وفق علاقاتها المتداخلة والمتجاورة مع تناقضاتها ولا نهائيتها، التي لا تحمل يقينًا.

يأتي الفن ليتبنى التوازي الرمزي مع الواقع والوجود، يبتعد مسافة عن المستقر، يبتكر رؤى تفكك الواقع وتعيد تفسيره وفق رؤى أكثر تمردًا، تتوافق مع انهيار حكايات العالم وأيديولوجياته، وهنا تكون التقنية هي الحامل الرئيسي لرصد هذا الانديا‌ح والتعدد وموت اليقين.. فتظهر وطأة تيار الفانتاستيك أو الواقعية السحرية أو العبثية، وغيرها من مذاهب فنية حداثية وما بعدها، ومن خلال تلك التيارات تتعدد التقنيات والأفكار التجريبية السردية التي على نحوها تبرز الأفكار التي تطرح عوالم للتساؤل وخلق حيوات مختلفة، تخلخل

ما يبدو أنه أصبح مصائر حتمية في مجتمعات العالم الثالث، الذي تتعدد فيه أنواع من القهر، ويعد هذا النص استكمالًا لمشروع الروائي الذي بدأه بـ«صانع المفاتيح» وأعقبه بنص «عالم المندل»، اللذين تميَّزا بانطلاقهما من رؤية أكثر انفتاحًا على فضاء الإبداع وفلسفته.

يتناول نص «كتاب النحات» قصة خلق فانتازي يعيد طرح العديد من الأسئلة الوجودية، وهو إذ يسأل، يفكك القديم وكأنه يضع بجدرانه التي باتت صلدة عبوات ناسفة تحطمه دون ضجيج صاخب.. **شأن صنيع الروائي في تقنية الزمن بالرواية، على سبيل المثال؛ فهو بالفعل يخلق تتابعًا وإيقاعًا زمنيًّا، ويقسم نصه إلى ثلاثة أسفار وستة أيام وما بعدها، وهو إذ يصنع ذلك يفكك هذا الإيقاع تمامًا بأن يضعه في اللازمن؛ فلا نعرف زمنًا محددًا لهذا النص**، كما أنه يعيد في نهاية النص قصة الخلق والنحت تلك مرة أخرى، في حركة

دائرية غير متوقعة، فتتكرر الأيام وأحداثها وموجوداتها، هذا فضلًا عن أن الزمن داخل القص ذاته لا ينظمه إيقاع طبيعي سائر إلى الأمام كما نعهده، بل أستطيع أن أصفه بأنه انتقائي؛ ففي أيام معدودة يستطيع النحات وسارده أن يشاهدا: خلقًا، فحبًّا، وحملًا وولادة، وشخوصًا تكبر، وأخرى تختفي.. وهكذا، كأننا بإزاء أيام من تلك التي تحكيها الأديان والأساطير، أيام كونية لا مقاييس زمنية تحكمها من التي يدركها البشر.

يبدو الزمن في الرواية رخوًا وزئبقيًّا، وكأن النحات قد امتلك آلة زمنية تمكِّنه من التجول فيه بحرية مطلقة، فضلًا عن قدرته على اختصار بعضه وطيه سريعًا، وتركيز الوجود على بعضه الآخر وتمديد أبعاده.

كلنا يدرك أن للماضي قداسة، ولحكايته أخاديد قد حُفرت في الروح البشرية، ولها سحرها الخاص الكامن فينا، قد لا نستطيع الخلاص منه، وإن رفضناه بعقولنا ظلَّ يشاغلنا، بل ربما أعدنا الحياة على نحوه مرة أخرى طواعية، كما يحدث بهذا النص، في نهاية دائرية فلسفية يختارها الروائي بحنكة، لكنها تحمل دأب الإنسان على

استمرار الأسئلة وتوالدها، وتجددها في حركة غير منتهية.

كما يرشق هذا النص سهمًا جدليًّا شديد الفنيَّة، حين يطرح تصورًا عن إله أكثر تفتحًا وتسامحًا وحرية عن تخيل البشر للآلهة السابقة.

وُظفت تقنية الزمن حالة كونها تفكك الزمن وتزعزع اليقين.

مع المبدع الذي يعتد بقيمة فنه وأهدافه العميقة، يظل ما اكتسب صفة القداسة والقِدم غير واقع في منطقة الانغلاق والصدأ المطلق، الذي لا يعتريه حراك، بل يظل منطقة توتر وجدل، رفض وانصياع، ثم انصياع فمناوشة، ثم قبول فرفض.. وهكذا.

الأمر لا يخضع بالطبع لهذا التركيب الذي ذكرته، لكنها مراحل تنتاب الفنان والمفكر والمتسائل في جوهر الحياة، وطبيعة العلاقات بها.

من تلك المنطقة الحائرة تشكّل السرد في «كتاب النحات» متلألئًا بالأسئلة التي تضيء مناطق قد أصابتها عتمة عدم المساس للقداسة: أسئلة تراود النحات ذاته أو الخالق، وأخرى تراود منحوتاته، وهو ما يجعل النص من الأعمال رفيعة الإنسانية، التي تدشن كاتبها روائيًّا له بصماته المميزة.

3

السرد المركب

تعتمد سردية هذا العمل على تشكيل مركب يستهل الحكي فيه راوٍ مفارق عليم، له حكمة التاريخ ووعي الخبرات، يفتتح النص وكأنه يعتلي مسرحًا، ينظم ويعرض لكل أصوات السرد الأخرى، ويقترب الراوي من طبيعة الرواة الشفاهيين، الذين يتحرون القصاصات القديمة الصفراء، ويكملون ما انمحى من سطورها..

في بعض الفقرات، شعرت أن صوت السارد يقترب من كونه صوت الكون حالة حكيه، قصة ما يحدث بالوجود ويتكرر من البشر، طاقة هذا العالم تعرض صورة من صور تكونها في أحد تفاسير الوجود المنفتحة خارج سلطة التابو، لكن هذا الراوي أكثر ديمقراطية من الرواة الفوقيين في أعمال روائية أخرى، شأنه شأن النحات، شخصية العمل الرئيسية، أو هذا الإله ما بعد الحداثي، يقول: «واجتهدت قدر استطاعتي ليكون لتعدد أصوات الرواة إلمام بجوانب الحكاية، ويكون إيقاع لغتهم من بطيء لمتعجل ومن سرد أحداث لمتأمل فيها ومن تجريد لتجسيد، تنوعًا يجذب الفانين حتى العبارة الأخيرة، فيتم ذلك المقصود منها، وهو ليس رسالة ولا

توجيهًا بل سحر يتسرب عبر الأوردة لعقول خاملة»[41].

ألا تلحظون انفتاح هذا الراوي ونحاته على هذا العالم، بعيدًا عن القيود التي وضعها البشر تكبل عقولهم، كأنه يهيئ لمسرح أحداث دائري، متعدد المشاهد، يستمر في حركة دائرية أمام المتلقي، ولكل مشهد شخوصه، كما يوفر ظلالًا لهذه الشخوص؛ ليعرض لهم من مناظير متعددة؟

تتوزع السردية بعد ذلك إلى أصوات متنوعة، يظل للنحات فيها الدور الرئيسي؛ فهو أول موجودات هذا النص، وهو الخالق، ثم تتوالى أصوات: الأم والأب وزوج الأم والرجل البرميل والرجل المنتصب دائمًا..

من اليسير وصف النص بأنه رواية بولوفنية أو رواية أصوات متعددة، وهو بالفعل كذلك نسبيًّا، لكنها أصوات غير تقليدية؛ فهناك مساحة محدودة لهذه الأصوات، تحت عنوان «حكايات مرافقة للتماثيل»، ويتنوع هذا السرد ولغته والتقنية التي يعتمد عليها اتساقًا مع تنوع الشخوص وتكوينهم النفسي؛ فشخصية الأب الحائرة التي لم تصنع في حياتها أي شيء تريده، يأتي قصها من خلال حلم، وتبدو العلاقات التي تنسجه شديدة السريالية والغرائبية.. يقول عن سكان مدينته، بعد أن يصف حلمًا مخيفًا ودمويًّا كريهًا: «أدركت في لحظة مفاجئة أنهم صورة طبق الأصل من ساكني البالوعة»[42].. ليبدو الجميع من سكان المدينة مجوفين وبلا أرواح، رجل

عاش ينحت ويبني ويربي أولاد زوجته، دون أن يعيش حياته وفق ما يريد، ذابت إرادته الحقيقية وسط أقدار الآخرين واختياراتهم؛ لذا ربما أصابته لعنة الشبه، وجعلته يرحل عن عالم لم يتخير حياته فيه بإرادته.

يلي حكي الأصوات هوامش على حكايات التماثيل، والسارد فيها النحات، يحكي عن رؤيته أو تفسيره للشخوص، وخصوصية ما يميز كلًّا منهم لديه.

ثم هناك رسائل من البعض، مثل «رسالة من زوج أمي»، وهي رسالة لا يكتبها سوى فنان، أطلق لخياله العنان، يقيم ويهدم علاقات، يعبث مع ملك الموت، ويتخيل نفسه لحظة النهاية كيف يبدو.

وفي حكايات الهامش الذي يدونه النحات لزوج أمه، لا فارق جوهري بين هامش ومتن، بل يبدو الهامش أحيانًا هو الذي يحرك المتن، ويؤثر في تصعيده وصراعه[43].

ويستمر حكي النحات وقصه إلى أن نصل إلى رسائل الرجل المنتصب دائمًا لعروس النهر، ورسائل النحات لها، ورسائل العروس لنحاتها.

وهنا قد نتساءل: لماذا يهيئ الروائي لشخوصه هذه المستويات المتعددة للحكي، ومن مناظير متعددة؟ في ظني لأنه إله ينزع إلى ديمقراطية الحياة، يتحول من عليائه في السماء إلى الأرض، كما أنه مأخوذ بفكرة مشاهدة الخلق والمخلوقات حال تكونهم، حال تعقُّد حياتهم الباطنية، وتعبيرهم عن ذواتهم دون تداخلاته أحيانًا، ولقد وفَّر الكاتب لعمله مبررًا لهذه الهوامش، بالأوراق التي اصطحبها معه، وبتقنية الرسائل التي توفر نوعًا من

البوح الذاتي لأصحابها، وبالأحلام التي تعد متنفسًا للّاوعي.

لم يكن من المنطقي أيضًا، مع شخوص لم تفارق تجسدها ونحتها إلا منذ أيام، أن يفرد لهم الروائي القص عن ذواتهم في فصول كاملة أو مسهبة؛ لذا لم يتوسع في تقنية تعدد الأصوات، وأوجد هذه التنويعات الصوتية المتعددة ليثري عمله بالحقيقة من وجوه مختلفة، أو ليكمل هو الحقائق التي لم يدركوها بعدُ.

ولأن النحات لا يعرف الكثير عن منحوتاته قبل أن يولد هو في الحياة السابقة؛ إذ يشاهد الحياة تتكون مع حركتهم، والأحداث التي يتشكلون بداخلها، لم ينزع مرة واحدة ليتبرع بحكم قيمي على أحد منحوتاته، فقط يهيئ لهم في النص مشاهد، ومن حركتهم وتفاعلهم داخل المشهد يبدأ في تبين عالم كل شخصية، كما أن هناك ملمحًا قد لاحظته في بناء مشاهد الرواية، يتمثل في ضفر الروائي بين واقع المشهد المادي واستخدامه لمجازات نابضة وحيوية تكمل ديناميكية المشهد وتحرره من السكون، حتى إن وقع في منطقة الذكريات. يقول النحات وهو لا يرى وجهه فوق صفحة الماء: «أي صورة يمكن أن أكون عليها الآن؟ أتحسس وجهي الذي أظنه متغضنًا، وبين الخطوط

يسير بشر شكلوه مع خطوات الزمن...»[44]، في مشهد ساكن نسبيًّا لا يرى النحات فيه وجهه، يأتي المجاز متحركًا ببراعة فنية وفكرية في آنٍ واحد، مجاميع البشر وحقبهم بالفعل هم مَن شكَّلوا ملامح هذا الوجود الغيبي، «الله».

الرواية يتناصفها الحكي على لسان السارد العليم (روح العالم) والنحات أو الخالق، وتصوير المشاهد التي تخلق الوجود وموجوداته، وتقل مساحة الحوار بالنص إلى حد كبير لكون النحات غير مرئي.

يدعو السرد على هذا النحو المركب لتعدد التأويل، ومن ثم عرض الحقيقة الواحدة من مناظير مختلفة، كما يحمل كل منظور مراحل تحول وحيرة وقلق، وهو ما يدعو إلى اهتزاز اليقين.

وتبقى المشاهد الحوارية القليلة بالعمل شديدة الانسيابية، وتتسم بالوجدانية العميقة؛ لانحصار أغلبها بين النحات وعروس النهر.

في تلك الحواريات الرومانسية غير المتهافتة، يمكنني أن أسجل للروائي تطور نظرته وطرحه نسبيًّا للمرأة، ووعيها بذاتها، وهو ما كنت قد أخذته عليه في دراسة أعددتها عن نصه السابق «عالم المندل»[45]

حين اصطنع فرضية لتحرر أنثى، وقصر معالم هذا التحرر في تحولها فسيولوجيًّا إلى رجل، وابتعادها النسبي عن نوعها.

يطوِّر «عبد اللطيف» نظرته للمرأة في استنطاقه لعروس النهر ورغبتها في المعرفة، والأدوار التي تقوم بها في الحياة: زراعة وطب وحكي، ورفقة حب وخصوبة، كما أنه في احتدام صراعهما معًا يلتمس لها العذر، يقول: «أسير وأنا أحاول تفكيك علاقتي بها لأجزاء يمكنني من خلالها إدراك قلقها، أو

ريبها. امرأة ترافق رجلًا لا يراه أحد سواها، تعيش أمام أهل الجزيرة عزباء، يلاحقها الرجال لجمالها، ثم تظهر لهم فجأة ببطن منتفخ، ثم بولد ترضعه وتحمله على كتفها، حسنًا، من أبو الطفل إذًا؟ وكيف تواجه العالم بطفل بلا أب؟»(46)، كما واجهته العذراء مريم.

يدرك الروائي صراعها في نوعها، ومع المجتمع، كما يطور نظرة بجماليون لمعبودته، التمثال الذي خلقه ثم فُتن به، وحين وهبته الآلهة الحياة كما تمنى، لم يرضَ بالحرية كاملة التي جعلته أرضيًّا. ترك النحات عروس النهر تقرر المواجهة كيفما يحلو لها، في إدراك من الخالق الذي عجنها باستقلالها، لكنه بالنص يتضامن مع «سيمون دو بوفوار»: «لا تولد المرأة امرأة، بل تكتسب هذه الصفة، المرأة كائن ذو عقل وقلب معًا»، لكنها صريعة مجتمع، تستوي في ذلك والدة النحات وحبيبته.

كما تتبدَّى ملامح عشق صوفي في كثير من مناجاة النحات لعروسه، يتمثل في الرسائل التي يكتبها إليها يناجيها مثل «أنت معبد وأنا ناسك»(47)، أو في وصفه لطريقة ممارسة عشقهما يقول: «أتضرع وأنا أقبلها. أمارس صلواتي في محراب جسدها، تعلو روحي فيملؤني الخشوع. في حضرتك أغيب عن الوعي، أقول: مع قبلاتك أؤدي

شعائري، تقول...»(48)، وهو ما يُكسب هذا النص رقيًّا ورهافة مشاعر، لا تغرق في الغرائز، قدر ما تنحو إلى حب يعلو إلى وصوله للاندماج والذوبان في عشق روح العالم، في عشق الوجود متحققًا في قطبيه، النحات ومنحوتته.

وبالرغم من تلك العلاقة الرائقة بين النحات وعروس النهر، فإن طبيعة النص، التي استعارت تشككها من شخصية النحات ولا يقينه، تجعل التوجس يغيِّم على علاقتهما، فتبدأ تحفظات النحات على الحب ومراحله، كيف نفقد الشغف بعد تبدد الغموض، ونغرق في بحر العادية؟ تلك التساؤلات التي هي نعوش حاضنة لاستحالة دوام السعادة، لكنها النفوس القلقة، وطبائع شخوص هذا النص.

41(1) السابق: 11.
42(1) السابق: 51.
43(1) السابق: 59، 60.
44(1) السابق: 24.
45(1) أحمد عبداللطيف:عالم المندل، دار العين، القاهرة، 2012م.
46(2) كتاب النحات: 182.
47(1) السابق: 146 - 148.
48(2) السابق: 162.

4

شخوص النص تخرج من صفحات الأساطير

في الثالوث الذي شكله الروائي (النحات وعروس النهر وابنها)، نلمح أطيافًا من موروثات البشرية الدينية، في تناص يتماس معها، لكنه يختلف عنها تمامًا، فتُنثر حثيثًا ملامح من قصة «العذراء مريم» و«وليدها عيسى»، دون أن تنحصر في رمز شفيف يُذهب القارئ لهذه القصة، وينغلق الرمز بين جدرانها، لكنها أطياف تتخلل الشخوص دون أن تتلبسهم لتستحوذ عليهم كلية. يمكن أن يستحضر الموروث أيضًا أوزوريس وإيزيس وحورس.

النحات ذاته قد يستدعي إلى الذاكرة «حي بن يقظان» لـ«ابن طفيل»، والحياة التي واجهها وحيدًا، وما يمكن أن يكون قد طرحه على ذاته والوجود من أسئلة، لكن دون التزام سوى بأشباح الموروثات، ما يمكن أن ترسبه في روح إبداعية أصيلة.

ويلقي الروائي بظلال متعددة تخرج من صفحات الأساطير، تتجول بالشخوص جلهم في ثراء؛ لتخلق امتدادات في الموروث الثقافي، وتغني عالمهم وصراعاتهم مع المخزون في العقل الجمعي لدى البشر.

يدرك الروائي في «كتاب النحات» أنه يصنع عالمًا أوجده خالق بشري؛ لذا يخوض رحلة معرفة مع شخوصه من خلال حياة تتدافع أحداثها ومشاهدها تباعًا، وينثر ظلال قصص وأساطير التاريخ البشري، مجسدًا بعض ملامحها في شخوص أسفاره.

يسرق الرجل المنتصب دائمًا ملابس النحات وأوراقه، ليهيئ مشروع شخصية ادعائية، تسرق وتدعي الكهانة والاتصال بالخالق، وتنسب لذاتها قدرات لا تملكها.

تزرع عروس النهر الأرض، وتحاول أن تطبب الناس، وتحكي الحكايات، وتتشكك في اللامرئي لدى الآخرين، وتلمح شبهًا قويًّا بين نحاتها والرجل المنتصب، فتتراقص «ليليت» وتُستدعى من الأساطير، وتحكي شهرزاد، وأبدًا لن تسكت عن القص المباح أو غير المباح، وتحلق فوق مشاهد التمرد والتساؤل التناصات غير الحرفية مع الشخصيات الثقافية الموروثة أو حتى التي تغطيها الغلالات الشفيفة.

يبني زوج الأم مسرحًا ويؤمن برؤى خاصة.. يحب، لكنه يرفض الزواج، يرسمه الروائي بمزاج فنان وانفتاح أفكاره، وأتصوره الأقرب لشخصية الروائي ذاته، إضافة إلى ملامح مركزة من شخصية النحات.

في مشهد رئيس بالعمل يصور الكاتب رؤية «الرجل البرميل» للحياة تتشكل أمامه، فيبدع الروائي في صياغة مشهد حيوي ديناميكي، رغم كونه غير ناطق، يقول: «وبينما أنا منهمك في العجن والتشكيل، ألتفت لأرى فجأة الرجل البرميل يقف بين الشجيرات ويطل عليَّ. أنظر إليه فلا ينظر إليَّ، يتفحص الصورة بين يدي بعين المندهش، ويهبط مسرعًا عندما أتوقف، ليستقر بجانبي دون أن يراني. أواصل عملي.. فيجلس على الأرض ويتساءل بصوت هامس: كيف تتشكل الصورة بمفردها؟ وماذا سيحدث لها عند اكتمالها؟ يتساءل: أنكون في الأساس محض صورة من طين دبت

فيها الروح؟ أتركه في حيرته وأواصل صنع الأصابع... يجلس الرجل البرميل، يرقد، ينهض، يبقى واقفًا، تغرب الشمس وينفد الماء.. يقترب من الصور ويحاول أن يلمسها بلا جدوى، فكلما مد يده ضربتُه عليها فتقهقر خطوتين للخلف، وأعاد الكرَّة ليتيقن أن ما زجره ليس محض وهم...»(49).

قد يستدعي هذا المشهد في ذهن قارئه ظلالًا متداخلة من قصص الأديان، في لحظات عند قراءتي لهذا المشهد استرجعت حيرة «إبراهيم» وتقلب وجهه بين السماء والأرض، بحثًا عن الخالق لكل هذا الوجود، وتوجيه أسئلته للموجودات، صراخه يتساءل: من ربي؟ أو كقصة الخلق كما جاءت في التوراة.

في مشهد آخر للرجل البرميل يحكيه السارد وسجلته الأوراق يقول: «أيها الموجود لِمَ تحتجب؟ إن كنت موجودًا تجلَّ»(50).

يستحضر الذهن «موسى» النبي، كليم الله، عندما حادث النحاتُ الرجلَ البرميلَ دون أن يراه، كما يستحضر قصص سيدنا إبراهيم مع الأصنام، تبقى براعة سبك النص في انفتاحه على تعدد التأويل وعدم انغلاقه على رمز بعينه، من خلال انفتاح التقنية وعدم قطعها وتحددها في قصة واحدة، والتزامها بمحاور بنيتها، حين تأتي الصياغات الأسلوبية لتصنع هذه الظلال المتعددة للقصص الموروثة المتعلقة بقصة الخلق، وبحث الإنسان عن الإله.

49(1) السابق: 130.
50(2) السابق: 166.

5

الحلم والمكان وعالم برزخي

اعتمد النص أيضًا على تقنية الأحلام، وجاءت صياغتها من خلال مشاهد تميل إلى العنف والدموية، ووطأة حضور لفظ «المقاصل» الذي كان له نصيب كبير ومكثف من التكرار، إن وفرنا دراسة إحصائية لمفردات النص، فهي الكلمة التي تحضر بكثافة.

منذ وطئ النحات عالمه الجديد تتوالى الأحلام تباعًا، يقول: «أرى شوارع واسعة جدًّا وخالية إلا من مقاصل وسلالم وبالوعات وشرفات، وبينما أسير وحدي من شارع لآخر، مرعوبًا من المشهد الضبابي، تنشق الأرض فجأة ويخرج منها رجال بطونهم منتفخة ويسيرون على ظهورهم، رجال كثيرون حد أنهم يملؤون الشارع العريض.. فيظهر في الشرفات رجال ضخام الجثة، ينزلون بأقدامهم على البطون المنتفخة ويسيرون فوقها بخطوات عسكرية، فتنفجر بشكل متتابع، وتطرد مياهها حد أن الشارع يتحول إلى بحيرة.. ومن هناك أرى رقابًا معلقة بالمقاصل، ورقابًا أخرى تطير بالسيوف.. أركض، وعندما أصل لشارع آخر أنتبه لقدميَّ مكسوّتين بالدماء، فأنظر خلفي لأجد البحيرة حمراء ولزجة...»[51].

يلتقط النص الواقع، الذي دفع النحات للرحيل من عالمه، وبتحليل أحلامه التي تراوده في نومه نكتشف أنه هارب من عالمنا الواقعي الذي يستدعيه لا

وعيه؛ ففي لحظة كتابة الروائي للنص، منذ عام 2012م وحتى الآن، أطلق الكثيرون مقولة الحاكمية لله، وكأن الإله الفوقي يهبط إلى الأرض بتنزهه المطلق ليحكم.. يستدعي «كتاب النحات» البشر الذين يتخذون الله ذريعة لفرض سلطتهم، ويتصورون أنهم وحدهم يمتلكون الحقائق التي يريدها الله، ليتلبسوا مقولاته وينطقوها تبعًا لمصالحهم.

خطوة عسكرية، بطون منتفخة ومقاصل، وبحيرات دماء وسيوف ورقاب تتطاير.. أنحن في أسفار الخلق وأيامه التي توالت ستة أيام بعد أخرى، أم منغرزون بأرض سيناء وربوع مصر والدماء التي تراق فوقها؟ أنحن مفارقون أم منخرطون بالواقع؟ لمن الحكم والسلطة؟ لرجال يحتكرون الدين أم لرجال يعسكرون الحياة، ويحولونها لوجود أمني قمعي واحدي؟

على أية أرض يقف بنا هذا النص؟ وفي أي مكان؟ وبأي تاريخ؟ من هنا نستطيع أن نقول: إن تقنيات الروائي المتداخلة والعميقة والواعية ترسلنا إلى عالم عميق الدلالات والتأويل مفارق ومنخرط حتى النخاع.

عالم برزخي ما بين الواقع والحلم، وهنا تتداخل تقنية الأحلام مع عدم تحدد مكان الرواية، ليوجدا مكانًا مفارقًا للواقع يدور فوقه عالم القص، تراها حياة بعد موت النحات!! كأنه عالم ما بين الحياة والموت، برزخ ما بين الحقيقة والحلم، تراه وجود الإنسان على كل الكرة الأرضية!! تراه المكان الذي يتكرر فوق كل أرض والبشر الذين يتكررون!!

تشي ملابس الشخصيات بانقسام الزمن وتنوعه: تبدو الملابس حديثة في الأحلام والهوامش، قديمة فيما اصطحبه النحات معه في جزيرته، كأن الزمن ممتد والمكان متعدد لا نهائي، أيعرض هذا النص قصة وجود قديمة متجددة؟ أظنه يفعل ذلك.

51(1) السابق: 21، 22.

6

سرد السؤال

يتميز السرد في نص «كتاب النحات» بزخم الأفكار التي تراود النحات وتوالدها، الخالق الذي يخالف الآلهة التي عرفها البشر في السابق: الآلهة المتعددة أو الأرضية أو الإله الواحد في الأديان السماوية، هو أقرب إلى إله بشري ترك منحوتاته لطاقة الكون؛ لتبعث في أوصالها الحياة؛ لذا يبدو متأملًا، حائرًا، متشككًا، يرى الخلق أمامه يتكون بكرًا؛ لأنه لا يشاهد فترة زمنية سابقة عرفها أو ألمَّ بتفاصيلها، ما يحدث أمامه هو ما لم يكن قد رآه في الحياة السابقة، التي يعيد نسجها مرة أخرى.

هُيِّئ لي وأنا أقرأ الرواية أن هذا النحات جاء الجزيرة وهو يعلم ما سيصنعه، يبطن أنه سيلهو مع الخلق في تجربة وجود مغاير، طرح غير قمعي لتفسير الوجود، وهو ما يرسلنا لكاتب النص الروائي «أحمد عبد اللطيف» ذاته، أسئلة من نوع مغاير: البشري في الإلهي، والكوني العام في الخاص الفردي، إعادة تأويل الخلق في نظرات عميقة.

وبالرغم من الثقل الفكري والفلسفي الذي تُحمَّل به المفردات، وتركة الموروثات والمعارف، ومنظومة القيم التي يعاد فيها النظر، ويكتظ بها السرد، فإن أسلوب الروائي يميل إلى الانسيابية والهدوء والعمق، يتقدم النص في نسج أوجه الصراع بكلمات مغسولة بمياه قدرة كاتب قابض على محاور سرديته، عميق النظر في العالم، موظفًا للغة تتسق وعالم الخلق، قادرة على صوغ

كيف تُفتح عوالم، وتُطلق آفاق وتمهَّد طرق، وتنشأ مقومات حياة.

لذا تميل الجمل لشروط الصوت الذي يخلق، أو ينحت أو يصور، العالم الذي يشرع يتشكل يبدأ بفعل.. ثَمَّ حدث في طور الاستمرار الدائم، في كل الجزء المحكي على لسان النحات، يصبح المضارع المستمر هو سيد اللغة التي تنشأ.

متى يقف التدفق أو يستمر؟ حين تحتار الأسئلة ولا تجد إجابات، أو تتوالد منها أسئلة أخرى، أيضًا عندما تخرج تصرفات منحوتاته عن نطاق فهمه.

كما يختار الكاتب في بعض فقرات روايته أن تنداح الجمل، فتختفي علامات الترقيم، وكأنه نوع من التدافع، بداية الخلق ووقت البحث لا التحدد.

اللغة لا تُقلق قارئها رغم تضمُّنها أسئلة الوجود الرئيسية، بل تبدو انسيابية رغم ما تحمله من وعورة أسئلة الفلسفة الأولى العميقة، تتوغل بداخلنا، وتأخذ أمكنتها لتقيم في صحبة السؤال، باستطاعتها أن ترجّ القارئ داخليًّا، والروائي بهذا الصنيع يفتح ثقوبًا في جدار قصة الخلق البشري، يحدوه أمل أن يجد عالمًا يخلو من المقاصل، وبالوعات مخلفات أطماع البشر وغرائزهم الوحشية.

تُغلَّف اللغة في «كتاب النحات» عدة أغلفة ملونة وموشاة بمياه الفن الذهبي، الذي يتجدد رونقه كلما أعيدت قراءته، ترتقي المفردات صوفية، مغسولة بخلاص إحساس العارف وروعته، بعد مكاشفات حانية بينه وبين ذاته التي هي محبوبته، في جوهر الوجود.. حين تمتد الحوارات بين النحات ومعشوقته، وتتجلى حين يقول في رسالته إليها: «أبدأ يومي بتراتيل عشق لا يسمعها سواكِ، أؤدي صلواتي برضا من لا يشرك بمحبوبته شيئًا سوى عبقها، وأنفاسها التي تنفخ في برودتي فتلهبها. أشتم أريجك في وسط

النهار فتتجدد روحي، وأشعرك تعبرين بخلايا جسدي فتمنحينها حياة»[52].

يتلون غلاف آخر حين تقص عروس النهر على النحات في رسائلها قصة هذا العالم الذي يتخلق، فتتخاطر جمل شهرزاد من ألف ليلة وليلة، ويصبغ سرد عروس النهر بهذا السحر القادم من العالم وغرائبه حين تبعثه من موت الانقضاء إلى فضاء الحكي: «بلغني أيها النحات الطيب أن الكاهن الذي كان في ظاهره يدعو إلى الفضيلة والزهد، كان يحمل في داخله النزق وحب الدنيا، وأن السلام الذي كان يدعو إليه لم يكن إلا دعوات مستمرة لحروب لا قِبَل لأحد بها»[53].. أو حين تستشرف ما يمكن أن يحدث بالجزيرة فيما سيأتي من الأيام.

في السرد الخاص بالرجل المنتصب، تميل اللغة لطقس الكهانة، وموسيقاها المغيبة نسبيًّا للعقل، بما توشي به من سجع وجناس، ومحسنات بديعية أخرى، يقول عنها النحات: «إنها تراتيل، كلام يشبه سجع الكهان، يردد الرجل الكلمات مرات عديدة دون ملل»[54].

في لغة السارد العليم، تشعر برائحة الأوراق القديمة الصفراء، وتداخلك رهبة تاريخيتها، يتواشج ذلك مع شعور أنك في سرادق ممتد بوسع العالم، وأنك أمام شاعر ربابة يتغنى بحكايا الشخوص ومصائرهم وفجائعهم في الحياة التي يطويها طيات واسعة، تتضمن بداخلها الموت والحياة في منظومة قدرية، هبطت دومًا من السماء التي تهوي الفجائع، يقول السارد العليم قاصًّا صنيع عروس النهر بعد اختفاء النحات: «خرجَت لأهل الجزيرة وأخبرتهم أن رجل

القضيب لم يكن يومًا زوجها وأن الابن الذي تحمله على كتفها ليس ابنًا له، فلما سألوها عن أبي الابن أجابتهم أنه محتجب ولا يمكن رؤيته، فقرروا من تلقاء أنفسهم أن يقتلوها ويقتلوا طفلها»(55).

في لغة النحات، تتبدَّى سماحة الخلق وعلوه، ويشيع القلق بلغة الرجل البرميل، والسخرية في لغة زوج الأم، تنحو لغة الثلاثة إلى منطقية ولغة سؤال الفلسفة وبرهانيتها، عدا اللهجة الساخرة التي تميز لغة الفنان المسرحي، بل وتميل إلى السوداوية النسبية؛ لأنه يؤمن أنه ما من حقيقة سوى الوجود في ذاته(56)، هذا بخلاف اللغة الصدامية التي تميز لغة الرجل البرميل، ثم تحولها بعد المواجهات وإيذائه إلى لغة انسحابية.

وتتنوع طريقة رسم الكاتب للحروف والمفردات في كل منطقة من التي أشرت إليها سابقًا، في وعي وإدراك منه بالمستويات التي يتضمنها نصه من موروثات وثقافات متداخلة، وفروق نوعية وسيكولوجية.

52(1) السابق: 146.
53(2) السابق: 151.
54(3) السابق: 137.
55(1) السابق: 211.
56(2) السابق: 137 .

7

النموذج البشري والإله

ينوّع «عبد اللطيف» في شخوص الرواية، و«تظل نوافذ ذهنه مفتوحة»، كما يقول الفيلسوف الأمريكي ويليام جيمس، لا تقبل التقيد بنماذج معدة سلفًا في عالم النوع الأدبي (الرواية)، ربما اكتسب جرأته على الخلق وحرية التخيل تلك - بجانب موروثه العربي وطبيعة رؤيته لفلسفة الإبداع - من دربته مع الأدب الإسباني بمذاهبه الغنية، وترجمته له، فيرسم بطل نصه النحات مفارقًا للواقع، خالقًا أكثر عدالة، يميل إلى رفض الجبرية والسلطة العلوية، يترك الإنسان لاختيار أقداره. تحكي الأدبيات العالمية أنه من أكثر أمثلة التفرد التام في الوصف والتشكيل فكرة الله، وما يشبهها. ولقد أكد التراث المسيحي مرارًا أننا لا نسمي الله أو نصفه، وبالرغم من ذلك لم يتهيب الكاتب هذه المنطقة الملتبسة، ونسج عالمًا فنيًّا مبنيًّا على مناوشة الموروث، رغم اللحظة التاريخية الاجتماعية التي كُتبت فيها

هذه الرواية في مصر، فترة تحكّم الجماعات الدينية والسلفية في شئون مصر، والقيود التي كانت موضوعة على الإبداع بصوره كافة، خالق يحاور ذاته ويسألها، يقول تحت وطأة صراعه مع الرجل المنتصب: «لماذا لا أسرق أوراقه وأستريح؟ أتساءل رغم علمي أنني لن أفعل. ولماذا لا تريد أن تفعل؟ أتساءل بصوت عالٍ. لأنني لا أريد أن أشكل المصائر بقدر ما أريد أن أرى كيف يتكون العالم على مهل، أجيبني. لكنك قد تفتقد عروس النهر! أحذرني. وما جدوى الحب المتململ؟! وما الهناءة في حب يضطر أحد طرفيه إلى السير في طريق الآخر لمجرد إرضائه؟! أُجيبني»(57). يبقى حوار النحات مع ذاته دليلًا حاضرًا

بكثافة في كل فقرات النص، وهو ما يؤكد طبيعة هذا الخالق الذي لا يستقر له يقين، وهو ما يخلخل فكرة الإله في أذهان الخاملين من البشر.

يبدو هذا النحات كأنه يتذوَّق عملية الخلق بتمعن، يعشق الخلق وصراعاته وتشكله أثناء مراحله، ويطيب له أن يتمهل الأحداث ليرى تفاصيلها، ويدرك فلسفاتها وكوامنها النفسية، يصنع منحوتاته ويقتنص شرر ومضة المعرفة المصفاة، حين تقدح كل شخصية الشخصية الأخرى، بما تحمله كل واحدة من غرائز وأطماع وأحلام.

تتبدَّى شخصيات النص الأخرى بين الشخصيات العادية، أو ذات السمات والطموحات الواسعة، بعضها يحمل تساؤلاته الوجودية الحائرة، وبعضها الآخر تدفعه الحياة بقوتها الذاتية.

يظل الفن هو الكثافة التي تحمي الإبداع من الغرق في عالم الفكر الخالص؛ لذا تبدو شخصيات «كتاب النحات»، من أول أسمائهم إلى جذور صراعهم الداخلي، تشكيلًا روائيًّا يؤكد فرادة الفن وتميز تأثيره.

كأن الروائي من خلال شخوصه يكثِّف النماذج الرئيسية التي تترك بصماتها على هذا الوجود، دعونا نُعِد رؤية هؤلاء الشخوص بطريقة أكثر تجردًا، نحن بإزاء مزيج من نماذج بشرية مثلت: الكهانة بمراحلها الوثنية، وغريزة الجنس، والنبوة، والفلسفة، وشخصية الفنان المسرحي، والتشكيلي، الأم، والمرأة الحكَّاءة المحبة والمتمردة، والعادية بائعة اليانصيب، التي لا تعرف سوى السعي والتأقلم والانصياع، وفوق كل هذا معنى جديد للإله.

يمثل الرجل المنتصب توليفة متداخلة بين الكاهن والنبي والولي، ولا ينحصر في معنى محدد، ولا في كونه رمزًا قد يرسلنا لشخصية أحد الأنبياء بعينها، ينسجه الروائي من خيوط متنوعة، قد يرسلنا كل منها إلى نبي من أنبياء الله: محمد أو عيسى أو موسى أو سليمان.. وقد يحتمل صفات الجن أو الملائكة، تقول عروس النهر في إحدى رسائلها للنحات وهي تلخص المراحل التي مرَّ بها تاريخ البشر: «يتكاثرون ثم يشيخون ويموتون فأصابهم الضجر.. ومع كثرة الأسئلة ظهر المجيبون، وانتقلت السيادة من الكل إلى الفرد وسيطر الكاهن على العقول بكلامه المسجوع حينًا والمعسول حينًا فصدقه من صدقه وآمن به من آمن وخاف منه من خاف واجتنبه من اجتنبه فانقسم أهل الجزيرة بين مؤيد ومعارض.. وظهر البطل الضد وأضداد البطل وتكونت الحكايات وتكاثرت، لكن الأسئلة لم تتوقف كما انتظروا...»(58).

يقول النحات متسائلًا أيضًا: «كيف يستطيع الرجل شفاء المرضى وتحقيق الأحلام وخلق الآمال؟ كيف استطاع أن يفهم أن منح الأمل في حقيقته يمثل مفتاح الحياة وزمام السلطة؟»[59].

اللافت للنظر أن الروائي، وهو يخلق شخوصه، يدرك أنه يصنع نماذج محورية وفارقة بالعالم؛ فهو لا يشخصن الأفراد قدر ما يجعلهم رموزًا، وكنايات واسعة، تحتمل تعدد التأويل، يتميز الرجل المنتصب دائمًا بأنه يمثل جانبًا رئيسًا من محددات الحياة، الجنس وثقل تأثيره في حاجات البشر، وإن كنت أتصور أنه لا يمثل الجنس كغريزة خالصة، قدر ما يمثل الإفراط والانخراط في الأطماع والغرائز بأنواعها؛ لذا يتميَّز تشكيل الروائي له بجانب كاريكاتيري، يضخِّم من هذا المحدد.

وكما يعد الجنس أداة متعة وإشباع غريزة، فإنه يعبِّر عن إخفاقات الإنسان بالحياة، وفيه تنحصر المحاولات التعويضية للانهيارات الإنسانية في الحياة وتعويض عدم التحقق.

كما أن نموذج الرجل المنتصب يعد نقيضًا فاضحًا لعلاقة أكثر رقيًّا وتساميًا بين عروس النهر والنحات، يضع الروائي الاثنين في مواجهة كاشفة لطبيعة الاتصال الإنساني وأشكاله وتنوع عواطفه، ليدرك متلقيه قيمة الحب في مواجهة مع الجنس المجرد من العاطفة.

وبالرغم من أن النص يقوم على فكرة النحت، فإن الروائي يبدو شبه زاهد في الملامح الخارجية، إلا فيما يختص بوصفه لعروس النهر، التي يبدو لعشقه لها كأنه يتذوق تفاصيلها في حلمه أولًا، ووقت أن نحتها. وتدلل هذه المقاطع على قدرة الكاتب على تشكيل لغته والتلون بها، ونحتها ببراعة ما يتطلبه السياق الوجداني الذي يتناوب شخصياته، وفيها يبرز

النحات تشكيليًّا مبدعًا، يعشق خياله وما تصنعه يداه وروحه[60].

57(1) السابق: 117 .
58(1) السابق: 150، 151.
59(2) السابق: 153.
60(1) السابق: 81، 82، 96، 97، 109.

8

لعبة الأسماء وتأويل الدلالة

كثَّف الروائي المحاور الرئيسية التي تقوم عليها أسس الحياة بهذا الوجود: الدين، والاقتصاد السياسي، والحب والجنس، والفن، ومكملات أخرى تدعم أو تفكك هذه الأعمدة التي تدور في فلكها الحياة.

لماذا يصبح الرجل الكاهن أو مدعي التنزيل من الخالق اسمه «ذو القضيب المنتصب دائمًا»؟ وكيف يقترن هذان المحوران في الحياة؟ وكيف آل الأمر بالرجل الباحث عن حقيقة الخلق وسر الخالق إلى «الرجل البرميل»؟ لماذا التساؤل الدائم المتحري للحقيقة مصيره هذا التقوقع، في ظل مدينة وعالم يسودهما التوحش والخواء الفكري والنفسي؟ وما سر غرابة تلك الأسماء غير المتداوَلة في النصوص العربية؟ لماذا لا يكون للنحات اسم آخر سوى أنه النحات؟ لعله لا ينحت الأشكال، قدر إرادته أن ينحت مفاهيم أخرى في هذه الحياة.

الأصل واحد والفروع متعددة

مع تقدم النص، يتضح أن النماذج الثلاثة من الشخوص أقنعة للإنسان الواحد، ثلاثة توائم تفرقت بهم السبل، وتفرقت بهم التوجهات والرؤى إلى مناحي حياة متباينة، إلا أنهم الإنسان في كليته وصراعاته، وما يتضمنه ويتنازعه في الحياة، بداية من شعوره أنه ذاته الإله، كما مر بأدبيات المتصوفة: «السهروردي» و«الحلاج»، إلى شعوره بأنه مرسَل من الإله، إلى بحثه عن الحقيقة متوسلًا بالعقل الفلسفي أو العلمي.

يتساءل النحات وهو يرى لحظة ولادتهم: «أيكون التمثال الطيني الذي كان في غرفة أمي تمثالنا؟ كان منحوته بجسد واحد وثلاثة رؤوس اختفى يوم اختفت أمي، دون أن يخطر ببالي أن أسألها من هؤلاء الذين يمثلهم التمثال»(61). وربما هذا ما يفسر لعنة الشبه التي تسيطر على الجميع في نهاية رحلة الحياة.

يجرد الروائي شخوصه من كل مكملات الشخصية الظاهرية، ويحاول أن ينحت منحوتات مصفاة، مجردة، إلا مما تمثله في النهاية.

يظل التكوين الاجتماعي، المتعارَف عليه منذ قديم التاريخ البشري، العمود الفقري لمحاور النص الرئيسية: الأم، والأب، وأحيانًا العشيق، أو الذي سيصبح زوج الأم والأب الفعلي، الفنان الذي يرفض فكرة القيد حتى تحت وطأة الحب، الأبناء الذين يصبحون مع اختلاف الطبائع بعضهم لبعض عدوًّا، وتتكرر قصة قابيل وهابيل بأشكالها المتباينة، ولأسباب محورية في الحياة، تنضوي جميعها تحت الطمع البشري: طمع الاستحواذ، إما على فكرة ويقين افتراضي، ويتضمنه دائمًا الدين المسيس، وإما على المرأة،

وهنا ينقسم التوجه إما عشقًا وتولهًا، أو جنسًا ومتعة جسد لا تنتهي.

تبقى شخصية «بائعة اليانصيب» هي الأخرى رمزًا لدور قديم التصق بالمرأة، تؤديه دون أن تكون لاعبًا بارزًا في الحياة، أو مؤثرًا بعنف، لكنه دور المسيَّر للعيش وشئونه ومقتضياته، دور السند للرجل في بحثه عن الحقائق والمهوِّن عليه، دور التابع الذي لا تستمر الحياة إلا به، لكنه لا يدخل ضمن صراع عنيف؛ لأنه غير فاعل بقوة أو ضمن أطراف صراع، وهذا النموذج من الشخوص ضروري ومهم، يشبهونه بملح الأرض. يشيد بها النحات لدأبها وتكيفها، وكونها سندًا، كما يحسب لها محاولاتها الدائمة للإنتاج دون أن يعوقها عائق: تجارة أو زراعة أو حياكة، دور المرأة الرئيس بالوجود كما ارتضاه الرجل، خاصة إذا اقترن به أنها ثرثارة؛ لذا شكلها النحات «طويلة اللسان» كما رسخت الثقافة الذكورية.

يقدم النص النحات فنانًا أو إلهًا أو الطبيعة إنسانًا، خالقًا لن يرضى أو يهدأ تجاه أي معنى أو قيمة أو شخص، حياة تتجدد، تولد فيها الفكرة ثم ما تلبث أن تواجهها فكرة أخرى لتتصارعا، فتنشأ ثالثة لا تصمد كثيرًا للثبات، كما يذكر «هيجل»، حين خلق

النحات الحياة بالجزيرة لم يتدخل لينظم حركة العيش بها، لم يهدِ البشر لكنهه أو ذاته؛ لذا صارعت الأفكار والتصورات التي تصورها البشر بعضها البعض، ولذا أيضًا توالد الشك والصراع.

يقول النحات للرجل البرميل بعد أن سمع خطواته: «أنا هنا غير أنني لا أرعاك، ولا أريد أن أتدخل في مصيرك، بيدك وحدك أن تسير في الدرب الذي يروق لك، وبيدك وحدك أن تصنع سعادتك أو تعاستك، لك إرادة واختيار، ولك عقل وحرية، ولك حياة، أقول له. وماذا عن الكاهن؟ ألست الصوت الذي يدله وينبئه بالغيب؟ يسأل بنبرة حادة، ومتمردة. ولماذا تصدق الكاهن؟ ولماذا يجب أن يكون هناك صوت ينبئ بالغيب ويرسم حيواتكم ويفرض عليكم طقوسًا؟ ولماذا يجب أن تمنحوه سلطة لم أهبها أنا له؟»(62).

يعد هذا مفهوم الإله الذي يريد الكاتب أن يجعل نحات نصه يؤكده، أن يكون العقل بعلومه وفلسفاته، الإرادة والحرية، البعد عن وهم الخرافة والغيبي، هم آلهة الإنسان المعاصر، وهي دعوة لعدم الاستعباد، دعوة لامتلاك المصير باستخدام العقل.

61(1) السابق: 185 .
62(1) السابق: 156.

كلنا صرعى هذا الضريح

في «ضريح أبي».. طارق إمام

نشأت في مدينة ساحلية، تقتات من رائحة البحر وزرقته، من صفاء تلال بيضاء، ينغرس فيها نخيل شامخ، يتطاول لعله ينفذ إلى السماء.

من المعتاد هناك أن تجد عششًا بسيطة يفترش فيها الرجال والنساء الأرض؛ ليضفروا جدائل طويلة من السعف، يقبضون على أطرافها بأصابع أرجلهم، وتضفر أيديهم تلك المحكمات بحنكة وصبر، كما تضفر ألسنتهم حكايات العالم من حولهم في فطرة رائقة عميقة، تنداح فيها الحدود بين الواقعي والغيبي.

تحت إحدى هذه العشش، تراءي لي طارق إمام يغزل ضفيرته، نص «ضريح أبي»(63)، من الأفكار والثقافات المتنوعة والمتداخلة والمتباينة: الشعبية، والصوفية، والدينية، نصًّا يجدل فيه عالمًا مزدحمًا بموروثاته.

قد تراه الجموع كتلة متسقة واحدة، فيواجهها المبدع ليفكك ثوابتها ومقدساتها، يخترق المتداول، ويتطاول إلى الميتافيزيقي؛ ليسائل الوجود وخزائنه الثقافية، كما يناوش فلسفة الفن، ويضيف بصمته الخاصة.

يقبض الروائي على اللغة وأساليبها ومجازاتها ويطوعها، ويخلّق شخصيات بينية، موزعة بين الحقيقة والورق.

يجرِّد البشر من جسدانيتهم، ويقطِّر الشخوص، يرشِّحها من تفاصيلها المعتادة، ويضيف إليها تحولات غرائبية مشوهة؛ لتحمل وتجسد قيمًا شديدة التجريد والالتباس والجدل.

63(1) طارق إمام: ضريح أبي، دار العين للنشر، القاهرة، 2013م.

1

تتبدَّى بنية الرواية غير كلاسيكية، يتشكل الصراع فيها بداخل السارد، الموزع بين قبر افتراضي لأمه، التي ماتت لحظة ولادته، بعد أن عانت وعانى معها الابن توجسَ البشرِ منهما، ونعته بابن السفاح، وضريح أبيه الذي يباركه جموع الناس، ويضفون عليه التبجيل والتقديس، رغم أنه أقرب إلى الموات، لكنه يحيا في الأحلام، وفي المدن الموزعة بين الطبيعة المتنوعة الجغرافيا، في العقل الجمعي للبشر وأوهامهم التي تكتسب مع الوقت القداسة لقدمها، وبين الاثنين يحاول الابن أو السارد أن يجد له مكانًا بالوجود، من خلال واقع يتنازعه الموروث الأسطوري والغيبي والديني، الذي يقف في مواجهة مع الفن والفكر والعلم، الذي يبدعه الإنسان ولا يدعي السماوية أو التعالي أو الغيبية والخرافة.

يُشهر النص مواجهة من خلال عالم الأحلام الذي يعرض لحيوات وعوالم مختلفة التكوين، فيها يعصف الروائي بالمألوف والمعتاد، ويسلط الأضواء على العالم العجائبي مهما اختلفت بيئاته وتنوعت. وفي هذا الخضم، يحاول السارد أن يكتب وجوده الخاص، بصمات أفكاره التي من حقها أن تترك أثرها على العالم، وتعيد ترتيب قيمه

وموروثاته الأسطورية والدينية، تؤمن بها، أو تكفر بعوالم الكراهية والشر فيها، بالحروب والعنف، وعوالم اللامنطق.

2

تتنوع جدائل أو محاور ضفيرة نص «ضريح أبي» ويميزها أولًا: انطلاق عالمها من ثقافة شديدة المحلية، تبرز الفلكلور المصري التراثي، وخياله الديني الشعبي المستقر والمتوارَث في قرانا ومدننا، بشفراته ومفردات عالمه التي يتمثل بعضها في الولي وضريحه، العتبات، صندوق النذور، طقس التمسح والتبرك بهذه الكيانات التي تكتسب صفة التقديس في أذهان البسطاء، وتعد لديهم جسورًا مادية محسوسة لمطلقات ربما تتسرب فعالياتها الغيبية في هذه المجسدات، تتمثل في أذهانهم وعيونهم التي تبحث عن مرئي، مادي، مجسد، يسكبون بداخله متخيلهم للغيبي.

كما تتبدَّى مظاهر هذا العالم وشخوصه في النص مثل: حارس الضريح، قاطع الطريق التائب، مُقرئة القرآن، وهنا لفتة تفكيكية للموروث المستقر في مجمله؛ فمقرئ القرآن في المقابر عادة ما يكون رجلًا لا سيدة.

تكتسب الجديلة الثانية نبض البشر وحيويتهم من خلال شخصيات العمل، التي قد نرى البعض منهم حولنا رأي العين، لكن المؤكد أننا لن نراهم على النحو الذي يبدعهم به السريالي طارق إمام؛ لأنهم في الحقيقة رموز لمعانٍ شديدة التجريد.

يصاحب تلك الشخوص عالم آخر من الكائنات العجائبية، مثل الكلاب التي يصفها بقوله: «مسوخ سوداء لكلاب ذئبية نحيفة بلا آذان أو ذيول، خطومها شديدة الطول، وكلها من الذكور، لم يعرف الناس أبدًا كيف يمكن لهذه المسوخ أحادية الجنس أن تتناسل...»[64].

أو رأس مشوه يتحرك ويحيا بمفرده[65]، أو شخصية «إسحق»، هذا المسخ الذي يصفه قائلًا: «كان إسحق عجوزًا غريبًا ممسوخًا بحاجبين كثيفين مقلوبين تحت عينيه، وله أنف بلا ثقوب»[66]، وغيرها من شخوص متعددة.

تهب هذه التكونات الفنية العجيبة والمشوهة في الغالب عالمًا سحريًّا خاصًّا للنص، تبتعد به مسافة ما عن الواقع، يفارقه الروائي لا ليعلو عليه، لكن ليستطيع أن يفككه ويعيد النظر فيه، ويضرب بأسلحته في قداساته، كما أنها تحمل شفراتها الرمزية التي يتغيَّا الكاتب منها دلالات فكرية متنوعة.

تعلو وترتفع الجديلة الثالثة لتنقلنا إلى ثقافة الوجود، الثقافة الكونية، كأننا إزاء نظرية فيض جديدة، فيض فني مستحدث، يعلو بالمقابر والأضرحة والشخوص، أشباه المجاذيب أو الممسوسين، معتركي التناقضات، غريبي الملامح، إلى أزمة الإنسان في هذا الوجود الكلي، الصراع بين الموروث والحداثة، الحرية في أشكالها كافة، وأولها: حرية الإبداع والكتابة، ومناوشة ما اكتسب صفة التقديس.

تتحول تلك الكائنات الفنية المغموسة في فلكلوريتها وتلتصق بالبيئة الريفية المصرية إلى دلالات مفتوحة رحبة؛ لترسم صراعًا تعانيه مجتمعاتنا العربية منذ قرون.

يتحول الولي في قراءاتي للنص إلى مجسد للقوى الغيبية المتعالية، إلى كل ما هو ميتافيزيقي موروث وقديم، قد يكون كينونة الزمان بعمقه الممتد في الماضي، وشبكة تشعباته في الحاضر، بما يحمله من أساطير ومعارف، وقد تلصق بالولي معجزات الأنبياء، ويعير له الكاتب بعض إمكاناتهم وكتبهم المقدسة، أو مخطوطاتهم.

في النهاية، يمثل الولي كل ما اكتسب أو أُلصقت به سلطة القداسة، وتكلست معجزاته التي - لا محالة - تشكلها الأوهام والخرافات بطبقاتها الجيولوجية المتراكمة التي يرسبها الزمان، حتى تصير أيقونات راسخة في ذهن جموع البشر، فتتحرك بعالمنا ظلال كامنة في الموروث الجمعي من الأولياء، وأصحاب الكرامات، والأنبياء والرسل، وأهل الخطوة وأصحاب الخوارق.

قد يمثل الضريح في النص وجثمان الأب فلسفة الرمز الوسيط في الأديان، ودوره في حياة البشر البسطاء، الدين الذي في أجوائه يرتكن الإنسان إلى قوة وقدرة متعالية، يستند عليها، ويهرب فيها البشر من الفناء والعدم.

في لفتة ذكية، ينفتح مفهوم الدين في هذا النص، ليستدعي الروائي مذاهب الإسلام المتعددة وتياراته، من السنة، والطرق الصوفية، وتيارات السلفية شديدة الأصولية، إلى ملامح من تيار التشيُّع أو ما أستطيع توصيفه باليسار الإسلامي في صورته الأكثر انفتاحًا، ويشير بالرموز إلى الصراعات والحروب التاريخية بينهم.

وتأسيسًا على الظاهر والباطن، يأخذ الكاتب ظلالًا من عوالم التصوف ومعارجها الفكرية والوجدانية، متكئًا على الأحلام والطقوس التحولية والتأويل؛ ليشيد نصه، تناصًّا مع موروث أزلي يتمثل في خوف الإنسان من الفناء، الذي يقف من وراء الدافع إلى نشأة فكرة الإله ذاتها، والوسائط التي تبتكرها أوهامه، فيقيم الإنسانُ ويبني التمثالَ والمعبد والضريح، وتتنزل الكتب المقدسة، والمزامير والوصايا، وغيرها من وسائل تطمئن البشر، بعيدًا عن نهاية يرونها أمامهم كل لحظة، وهنا تستدعي أيضًا عملية كتابة ابن الولي لكتابه الخاص، وفعل الكتابة أو قيمة الكلمة، التي تعد امتدادًا للهروب من الفناء.

وقد يعود الولي في أحد تأويلاته إلى مرحلة ما قبل الأديان، الأساطير التي كانت تشغل مكانة الأديان، والحيز الذي كان شاغرًا في العقل الجمعي للشعوب.

64(1) السابق: 11.
65(2) السابق: 140 .
66(3) السابق: 142.

3

يبدو أن طارق إمام يلهو بنا، يمارس لعبة المراوغة مع قارئه، وأنا بدوري سأعكس اتجاه اللعبة.

مع سبق الإصرار والترصد، يفكك الروائي عوالم قد استقرت، فيضرب في أعمدتها بمعاول مراجعاته للموروث، ويخدش طلاءها الناعم البراق بأظافر كلماته ومجازاته.

مَن «الأم»، سيدة هذا النص، المنغمس بالواقعية السحرية وعوالمها؟ مَن نعمة؟ ومن سبيل؟ ومن سيدة الكحل؟ ومن السيدة من ورق؟

أتصور أن كل هذه الشخوص الورقية تتجمع معًا وتنعجن في بوتقة لغة «إمام» وتكويناته الأسلوبية وتشكيله لبعض المشاهد السريالية والواقعية في هندسة سردية الرواية على نحو خاص؛ لتحيلنا إلى المعرفة، المعرفة الحرة، إلى الإبداع الذي يجرب، ويفسر العالم موازاة معه، من مسافة بعيدة نسبية يراه، يلتقط منه ما يحاكيه ويوظفه، لكنه لا يعترف بقداسته.

يسمو بالفن والغناء، النحت والتماثيل والتشكيل، الكتابة، وكل ما ينتجه الإنسان خارج سلطة المقدس والمؤسسي، إلى معرفة العقل، إلى التجربة وإمكان الخطأ والصواب، إلى الإبداع على غير مثال سابق، الخيال بمعناه الابتكاري، وهي حرب شديدة الوطأة؛ فللقديم سطوة وقوة لا يعرف عمقهما في عقول المجتمعات وقلوبها إلا من يتبنى التحديث، وسيظل يعاني آثارها التي لن تنمحي كلية، لكن يبقى الأمل دائمًا في خلخلتها.

لذا تبدو الأم ونعمة وسبيل كلهن محملات بخطيئة ما، قد تتحدد معالمها أو لا تتحدد، النهائي والجوهري أنهن ينجبن مستقبلًا، يتسببن في قادم، ينجبن إنسان الخطيئة، ولا تقاس الخطيئة هنا بالأخلاق قدر قياسها بأنها تخرج عن إطار السلطوي والرسمي والمؤسسي، الذي يأخذ مسوح القداسة، وهو ما لا

يناقشه المجتمع لوطأة طقوس كهنوته برغم لا منطقيته.

عودة معي إلى نزهة سريعة في الماضي، أسطورة «إيزيس» و«أوزوريس»، من رحم الموت وبقوة النهر يستجمع المصريون الحياة، يلملمون أشلاءها، من نفس هذا الطقس الفانتازي الأسطوري تترسب جينات باتت راسخة في الثقافة الموروثة لدى المصريات.

ففي المقابر، صوبة الموت المكثفة، تقف المرأة العاقر عارية في الليل المدلهم، ليخشاها الخوف، وتتلبسها قوة الموت، فتصب فوق جسدها مياه النهر وهي تضمر في ذهنها تعاويذ جدتها إيزيس باعثة الحياة، يتكاثف النهر باعث الخصوبة، وسحر الكلمات، واستنفار الموت وتحديه، فتبعث الحياة من طاقته الراسخة، التي لا تقف أمامها أية قوة.. موروث نما وأخذ تنويعاته في الدماء المصرية وموروثاتها.

تبقى الأم في نص «ضريح أبي» مزيجًا رائقًا متداخلًا من إيزيس الخصوبة، من المعرفة والحرية، من هدم المتحفي والخرافي والجاهزي المعلب؛ للخروج إلى عوالم أكثر اتساعًا، عوالم من شأنها أن تموت وتندثر، لكنها تستمد بعث الحياة فيها من سطوة الموروث وقدمه.

4

تستند تجربة الروائي في تصميم النص على هندسة المتاهة والمراوغة، منطقة ما بين الحلم واليقظة، ما بين الغيبي والحقيقي الواقعي، ما بين الموت والحياة.

وهنا أشير إلى ما ذكرته في دراسة سابقة(67)، كنت قد قمت بها لرواية إمام «الحياة الثانية لقسطنطين كفافيس»(68)، وهو ما يجب تأكيده مرة أخرى؛ فهذه العوالم تبعث على الخروج من أسر التقنيات التقليدية، وتفتح نوعًا آخر من الجماليات المجاوزة، التي تدفع بتجدد عوالم الإبداع وتنفي عنها نمطيتها فتصبح التقنية هي الحامل لطقس التغيير الفكري والثقافي.

تصبح التقنية لسان حال التحولات التي تعانيها المجتمعات التي يعوق مسار تطورها كل ما هو أقرب إلى القبور وساكنيها؛ فتظهر الكائنات المسخ، والأجساد التي بلا رؤوس ولا عقول، بائع الوجوه الذي يبدل الوجوه القبيحة بأفضل منها، ثم ما تلبث أن تُمحى الملامح المزيفة، وكلها كائنات وتكوينات فنية وتقنيات غرائبية تشير إلى تحولات المجتمع التي تشمل قيمه الأساسية، وحجم القبح والعنف المستشريين فيه، تبعث بمناخ من الرعب والخوف من وجود كل هذا الخراب والقدم والضياع الذي يشمل الجميع.

ولذا أيضًا، قد يبدو النصف الثاني من النص المعنون بـ«حيوات الرجل الميت» دون تلمس القارئ لحبكة حقيقية، وكأن الخيوط السردية انفلتت من الكاتب بدرجة نسبية، لكن طبيعة الفكرة المعالجة، ورمزيتها المكثفة، قد تكونان هما ما فرض انفتاح التقنية على هذا النحو، وقد يتجلى ذلك حتى في تحديد هوية السارد، هل ابن الولي من يحكي، أم أنه الولي ذاته؟ لكن في الحالتين لا يبقى

النص قلقًا؛ لأن للحالتين تأويلًا يزيد من بريق النص وبراح دلالاته.

ويتوالى السرد في النص بلسان المتكلم، من خلال سارد رئيسي لا يهبه الروائي اسمًا متعمدًا، الابن الموزَّع بين والديه: الولي الذي مات منذ بضع مئات من السنين، ويسكن هذا الضريح الذي يمتلك سطوة روحية على الناس، فيذهبون إليه للتبرك به، وترك النذور فيه، وأمه التي عاشت حياتها هائمة، ثم ماتت لحظة أن أنجبت هذا السارد.

السارد الذي يبدو بالنص إنسانًا مطلقًا يتوق إلى الكتابة، تستهويه الخطوط والمعرفة، تدعوه ثقافته أن يقرأ ما قبل وجوده، كل ما دونه الزمان، أي ثقافة الجاهزية التي تميل إلى الأساطير بكل ما تحويه، ثم يشرع أن يكتب ذاته، وهنا تأتي المفارقة؛ فهو حين يكتب ذاته وحاضره وأحلامه تنمحي وتبيض صفحات المخطوط القديم والمعارف المقدسة.

يشير الكاتب إلى هذا الصراع الأزلي بين الإنسان وقتل الأب، الأب بدلالاته الأكثر اتساعًا من شخصانيته: المرجعية التي ترمز لمعرفة الأجيال السابقة، المعرفة القديمة المتوارثة التي تنجرح وتتهاوى وتتفكك في لحظة التنقيب في الحاضر والمستقبل، قدر ما أعطت، في بعض الفترات التاريخية السابقة، الموروث الذي يهبنا من خلال بعض محتواه أدوات هدمه، وهو ما دعا الروائي لجعل لحظة كتابة السارد لذاته نفس لحظة محو الصفحات في الكتاب أو المخطوط المتوارَث، أو قد يكون الأب هو هذا البشري المتجسد،

الذي نحيا أيامنا في محاولات مستميتة للخروج من سلطته المفترضة.. أفضل أن تبقى التأويلات مفتوحة دون أن تغلق على دلالات بعينها.

يظل السارد هنا، فيما أتصور، فعل الكتابة والتدوين، فعل تحول المجردات السابحة في فضاء الكون بأحداثه وشخوصه وقيمه ومعانيه ودياناته وخطاياه إلى القبض النسبي على هذا الهائم المتشظي إن لم يكتب ويدون، من هذا المنطلق قد نفسر العلاقات الغرائبية التي تدخل منطقة الغواية والمضاجعة، بين هذا السارد وأمه، حين وجدها في نفس لحظة ولادته من رحمها.

يتبدَّى مشهد الجنس في النص مشهدًا رمزيًّا شديد التركيب، يدلل على العلاقة بين المعرفة والإبداع، الطبيعة مع الإنسان حالة خروجه من رحمها، وتعاطيها، حين يبدأ في تدوينها، ليخلد الإضافة البشرية في الوجود، المتمثلة في الإبداع، لا المتوارث والقديم.

يقول السارد: «ما إن غادرني الحارس، وأغلقت الباب خلفه، حتى رأيت لحظة ولادتي. كنت أصرخ وأمي ترفع ساقيها، وتلفظني بكل القسوة الممكنة.. وإلى جوارها يرقد جثمان ضخم، ميت، كما كان دائمًا، حي، كما سيظل للأبد، يتنفس فيتلقى الناس زفيره ليعيدوا استنشاقه. من حولي أسيجة ضريح، ووجوه تحاول عبثًا إدخال أياديها من الفرجات.. تتضرع لأنفاس الجثمان المقدس الذي يشهد مولد ابنه الوحيد.. لقد كنت أضاجعها.. ها أنا أرى الآن...»(69)، تتجلى المفارقة هنا في بقاء الثالوث الأبدي دائمًا:

الطبيعة الخصبة الحرة، الإنسان الذي يطارحها الحياة بإبداعاته المتنوعة، الموروثات الأسطورية والدينية والفلكلورية بمواتها وأيضًا حياتها الأبدية، في إشارة الكاتب إلى أحد أهم المكونات الأساسية في تكوين الذهن البشري، الغيبيات وبقائها؛ فهو يركن إليها، ويعوزها طلبًا لأمان ما.

على القارئ أن يتوقع، وهو يطالع الشخصيات في نص «ضريح أبي»، أنه بإزاء شخوص ما تلبث أن تهتز وهي في لحظة تكوّنها ورسم ملامحها، وستتكرر لكل شخصية على حدة ظلال لا نهائية، كما أن هذه الظلال ليست ثابتة أو حقيقية، مما قد يمكِّن القارئ أن يركن إلى أحدها في لحظات من هجير البحث عن حقيقة، أو معرفة يقينية قد تريحه.

ولأن السارد في هذا العمل يرمز إلى فعل الكتابة، إلى الإنسان المطلق، الباحث والمتسائل والمجرب، والرافض للخرافة وقضية الجبر، لكل هذا وأكثر، يظل هو السارد الرئيس.

67(1) أماني فؤاد: تاريخ شعري متحرر في نص الحياة الثانية لقسطنطين كفافيس، دراسة نقدية.
68(2) طارق إمام: الحياة الثانية لقسطنطين كفافيس، دار العين للنشر، القاهرة، 2012م.
69(1) السابق: 189.

5

يخرج طارق إمام من عالم روايته السابقة «الحياة الثانية لقسطنطين كفافيس»، المؤلَّف من علاقة ملتبسة بين شاعر يوناني شاذ ومدينة، يعيش بالإسكندرية، وله فكره المغاير وشعريته الخاصة، يعيش بمدينة ذات وجوه متعددة، يتعالى عليها، وفي الوقت ذاته لا يستطيع الفكاك من أسرها، ليخطو في منطقة أخرى جديدة، يوظف فيها التراث الديني الشعبي؛ بغية الوصول إلى فكر متحرر، يشمل الوجود الإنساني بمعناه الكوني.

يخرج من دائرة كبرى، مستنبتًا منها دوائر صغيرة لم تزل تتشكل، قيد البحث واكتمال النضج؛ ليدخل دائرة أخرى، فتظل بعض عوالم الروائي الملحة والمتكررة في مشروعه الفني تطل برؤوسها في نصه «ضريح أبي»؛ فهناك ظلال من مجموعته القصصية «حكاية رجل عجوز كلما حلم بمدينة مات فيها» 2010م قائمة[70]، فيعود لتقديم عالم الحلم ومدن الآخرة مرة أخرى في «ضريح أبي»، تلك الظواهر الملتبسة في الحياة البشرية، وتخضع جميعها لتأويلات افتراضية، تستثمر انفتاحها على الخيال ذي العلاقات السريالية، فتصبح عالمًا خصبًا يبدع فيه الفنان عوالم الغرابة والوحشة.

تظل أيضًا الكائنات العجيبة، والوجوه المشوهة، وهذا العالم الغرائبي العلاقات، يشغل حيزًا كبيرًا في سردية «إمام» مجتمعة، مكونة من كل أعماله، كما تعد المقابر عالمًا للمتناقضات لديه؛ فمن قلب عتمتها يطلق البالونات والأغنيات والموسيقى، كما يطلق فيها المسوخ المشوهة، وموت الأحلام، وكائنات الليل المخيف.

تظل المدن الغريبة وحكاياتها، وغرابة النماذج التي تعيش فيها، هاجسًا يلح على الكاتب في منحى غرائبي، في «ضريح أبي» تبدو مدينة «جبل

الكحل» نموذجًا لمدينة مصرية مستدعاة من «كتاب الموتى» الفرعوني، الملامح نفسها، إن تحسستها بحدسك.

حين شرعت أجسد شخصية إسحق في خيالي مثلما رسمها الروائي، استدعيت شخصية ثيوفيليس، آخر الفلاسفة السكندريين في نصه «الحياة الثانية لقسطنطين كفافيس»، ليست الملامح المشوهة فقط، بل أيضًا المحمول الرمزي العميق الذي تحمله شخصية كليهما، يقول إسحق: «لقد جئت لأمنح الوجوه لمن يريدون تغيير وجوههم، وليس لأحصل على مال.. المقابل الوحيد الذي سأحصل عليه من أي شخص يريد تغيير وجهه هو الحصول على وجهه الأصلي. سأنزعه برقة دون أي ألم، سأكشطه بنعومة دون نقطة دماء واحدة، وأمنحه بدلًا منه الوجه الذي يختاره بنفسه.. سأثبته مكان ملامحه القديمة ليصير وجهه الجديد الذي اختاره.. بدءًا من هذه اللحظة لن يكون أحد منكم مجبرًا على الحياة بوجه ورثه عن آبائه دون أن يختاره»[71].

يتبدَّى إسحق بائع المعجزات، والرأس المقطوع الذي خدعه، كيانين إن اتحدا أو تكاملا أثَّرا بقوة في البشر، قد يكونان القدرة على التغير والتبدل، قد يكونان تحالف المعجزة المقيدة بأصفادها حين تحررها الأفكار، التي تحول لها الرأس حين يصفه الكاتب بأنه قائد جيش الورق اللاتي كلهن من النساء[72].

وتبقى المعضلة الرئيسة في النص كما الواقع، أن من يبدل الوجه الموروث عن الآباء، ويستبدل به آخر، تبلى ملامحه وتضيع هويته، ونظل في محيط التناقضات الذي لا يجف ماؤه من الدعاوى المتباينة، رغبت للحظات، وأنا أنتهي من النص، أن أجد قولًا ثائرًا يؤكد موت الولي، ويخلخل أعمدة ضريحه في الوجود، وعدت أقول لذاتي: واهمة إن ظننت ذلك.. قد يقوم الفن ومناحٍ فكرية أخرى تدريجيًّا بخلخلة هذا الكيان النفسي للجموع، الذي يعتمد على الغيبي وقد يصل للخرافة.

ثم راودتني فكرة أن المجتمعات القديمة لا يمكن أن تستوطن فيها تلك العقلانية العبثية في نظر الكثيرين هنا، تلك التي تمر عبر الاستخفاف بالطابع الموروث ومقدساته، والتقاليد والأساطير والدين، العقلانية التي تصم أذنها عن كل مفهوم روحي وجمالي فني في المجتمع. أهو التناقض الذي يشق صدورنا ويحفر فيه أخاديد لا يمكن رأب صدعها؛ فقد نحتت وتشكلت على مهل؟ مَن نحن؟ وفي أي موقع نريد أن تتجسد هويتنا؟ تساؤل يفرض ذاته ونحن نتلقى هذا النص.

70(1) طارق إمام: حكاية رجل عجوز كلما حلم بمدينة مات فيها، دار نهضة مصر، القاهرة، 2010م.

71(1) السابق: 146، 147.

72(2) السابق: 154.

6

يلهو الروائي بالمكان والزمان ويرسخ لهما من خلال طقس صوفي، وشيعي، وتاريخي ممتد، لا الوجود الواقعي الذي يدركه الناس للزمن وحدود الأماكن.

يتشكَّل المكان لحظيًّا كومضة، مدينة أو قرية مصرية، لكنه يتمدد ليصبح مدنًا تذهب إليها الأحلام، تنشئها وتشيد معالمها وتحدد جغرافيتها، وتنوعها بحارًا ومحيطات وصحراوات وجبالًا، ثم ما يلبث أن يقوّض كل هذا؛ فهي محض أحلام، أم هي واقع؟ لا أحد يملك يقينًا في النص.

تصورت وأنا أطالع مدن الأحلام تلك أنها ليست مدنًا، قد يتسع خيال الروائي لتصبح مدن الأحلام قضية الإبداع ذاتها، التأليف الحر، معانقة الوجود والكون بمجمله، ثم نشأة علاقة ملتبسة حائرة دومًا بين ما هو كائن وما نتصور أنه يمكن أن يكون.

يبقى الضريح ذاته اسم مكان تتسع جدرانه وتتضخم وتتعالى، لتنفذ إلى كل ما هو غيبي وموروث وقديم، وهو قد يحمل ضلالاته أو إضاءاته، تتقزم الجدران ذاتها وتنكمش لتبقى أيقونات تستقر بقلوب البشر وعقلهم الجمعي، فيصبح من المستحيل موت صاحب الضريح، حتى إن مات منذ ما يقرب من ألف عام.

تتسع أعمار شخوص العمل، يعيشون عدة مئات من السنين قد تصل إلى الألف، ثم يموتون، وهم حين ينتهون لا يفنون؛ فهم في واقع القص موتى مؤثرون في الحياة، لهم أعين مفتوحة، وأجساد حاضرة لا تبلى، الزمان هنا نسبي؛ فالأم التي دُفنت في إحدى المقابر المجهولة تظل تحيا مختبئة لمئات السنين، ثم حين تأتي لحظة أن يراها ابنها تموت وهي تلده في لحظة مشاهدة السارد لولادته بعد أن شاخت الأم في لحظة بعد أن ولدته.

تكوينات زمنية ومكانية فنية لا يمكن إدراجها تحت كلاسيكية البناء أو التقنية؛ فهناك اتساع في التحليق بحدود الزمان وقيود الأماكن، كما لا يمكن في التعامل النقدي مع التكوين الهندسي والبنائي لهذا النص

استخدام الأدوات المتداوَلة في تحليل النص الروائي الكلاسيكي، هناك رؤية نقدية منفتحة يجب أن تتعامل مع جماليات غير تقليدية؛ فهناك جماليات متجاورة ومتناقضة وفوضوية، جماليات مركبة ومتداخلة تنداح فيها الأزمنة وتمتد الأماكن وتتسع وتتنوع، ولا يتخيرها الروائي عبثًا، بل لتنقل وتعبر عن رؤيته وفكرته التي تدعو إلى الثورة من خلال الإبداع، الثورة بالتقنية التي لا تنفصل عن الأفكار والقيم التي تحملها.

يمتلك الروائي لغة ثرية تواكب خياله المنفتح على تلك العوالم الغرائبية التي يشكلها، قوامها أيضًا الفصاحة والقوة والتماسك، والتلون بما يتسق مع تنوع موضوعات نصوصه؛ فلقد غادر الروائي نسبيًّا اللغة الشاعرية ومستوياتها السردية المتعددة في «الحياة الثانية لقسطنطين كفافيس» لتتميز لغة هذا النص بسريالية تكوين الأحلام، وبعض مفردات عوالم التصوف وفيوضاته المشتبكة والمتداخلة مع عالم الأحلام، كما تتجلى أحد مقومات هذا النص في المتح من بعض المفردات الفلكلورية في بعض الفقرات، لغة متنوعة تتسق مع الضفيرة البنائية التي على نحوها نسج الروائي هذا النص المركب.

يؤسس لهذه التوليفة اللغوية وينشئها مجازات منطلقة ومسترسلة، تحاول القبض على هذا العالم الغرائبي وتشيد كائناته العجيبة، لكنها تكوينات خيالية غير مركبة أو مستغلقة، تكوينات غير معقدة؛ فالروائي واعٍ بما يخلقه.

منذ الجزء المعنون بالطريق، تبدو اللغة أكثر استرسالًا، اعتمادًا على توجه صوفي حلمي في السرد: «إنه حلم يشبه الحياة، مثلما يمكن للحياة أن تشبه حلمًا. يبدأ وأنا طفل؛ حيث ستبزغ عرافة لتخبرني بأن خطي الجميل سيكون لعنتي الأبدية. كنت أجلس وحدي على شاطئ بحر باهت الزرقة.. وكتبت على الرمل اسمي بالخط الكوفي والفارسي والديواني. كنت أنظر في الرمل حين فوجئت بقدمين معروقتين قاسيتين تدوسان اسمي، تمحوانه،

بالتزامن مع موجة عنيفة جاءت لتبل الرمل وتغرق القدمين، كأن الكون قد تآمر على محو اسمي»[73]، تظل اللغة بمجازاتها قرينة التقنيات الثائرة لإبداع نص روائي غير نمطي.

حين انتهيت من قراءة نص «ضريح أبي»، تساءلت لو أن العمل تحول إلى فيلم سينمائي، كيف يمكن أن يجسد المخرج شخوصه وكائناته؟ وتحت أي تصنيف؟ هل سيوضع بين أفلام الرعب، أفلام الخيال واللامعقول، أم تحت الأفلام التي تحمل مضمونًا فكريًّا فلسفيًّا عميقًا؟ ومرة أخيرة وجدت تداخل كل هذه التصنيفات؛ لثراء النص فنيًّا وفكريًّا وخياليًّا.

73(1) السابق: 154.

التقنية الروائية.. والخلاص الوجودي

«صياد الملائكة» نموذجا

هيدرا جرجس

في شوارعنا المصرية، كثيرًا ما تتكرر رؤيتنا لأحد الأشخاص الذين نطلق عليهم في ثقافتنا الشعبية «على باب الله»، أو «المجذوب»، كدت اليوم أصدم أحدهم وهو يقطع الطريق ذاهلًا، حين تأملته بعد تجاوز الفزع، قفز إلى ذهني مباشرة تساؤل افتراضي، هل هو «حنا»، بطل نص هيدرا جرجس الأخير، «صيّاد الملائكة»[74]؟

وعدت لأتساءل: هل نحن مجتمع يفرز تلك النماذج بصورة متكررة؟ هل ثقافة التمييز ضد، والتوجس والتكفير، وسياسة الدولة المتخاذلة، وثقافة البسطاء، ومفاهيم البشر للأديان - في مجتمعنا - تنتج هذه النماذج التي تتكرر في زماننا، نماذج تجدها في أي مدينة مصرية أو قرية؟ ولا يمثل هذا المشهد بعض السائرين في ملكوت الله من المتصوفة.

يقدم الكاتب ثاني نصوصه الروائية بعد روايته «مواقيت التعري»، التي حصلت على المركز الأول في جائزة ساويرس، ومجموعته القصصية «بالضبط كان يشبه الصورة».. يتناول العمل قصة أحد الشباب المسيحي الذي يعيش في إحدى مدن الصعيد المصري غير محددة الاسم سوى أنها تقع على النيل، يتعرض دون قصدية مُباشِرة لأزمة اجتماعية إنسانية عنيفة، تودي بذهنه تمامًا، بعد أن ضُبط هو وإحدى الفتيات المسلمات المنتقبات في شقته؛ نتيجة اتفاق أبرمه صديقه معهما؛ دفعهما إلى ذلك امتلاك حنا لمنزل، وحرمانهما في

الوقت نفسه - كلّ تبعٌ لظروفه - من قضاء حاجاتهما البيولوجية. فيُهاجَم ويُقبض عليه من قِبَل الشرطة؛ إنقاذًا له من أيدي الأهالي، الذين انهالوا عليه ضربًا دون أدنى شفقة، ويُحبس ويُحقق معه، وينتهي به الأمر إلى هذا المجذوب مهلهل الملابس والعقل، الهائم في الحياة.

يختار الروائي لسرديته ساردًا فوقيًّا يحكي قصة حنا ومنصور وحسين وصفية، ويتيح هذا الاختيار أن يبحر السارد في بعض القضايا الفكرية العميقة التي ربما تتجاوز عقلية شخوصه وانتماءاتهم الدينية، كما أننا نكتشف في نهاية النص المأزق التراجيدي الذي وقع لحنَّا، وعلى أثره فقدَ عقلَه؛ لذا كان السارد المفارق العليم المعلِّق على الأحداث أكثر مناسبة لتقنية السرد هنا.

قسَّم الروائي العمل إلى خمسة فصول معنونة على التوالي: ملائكة الشرفة وشياطين السطوح، المدينة في يوم غبار، الأسد وحكاية الثعبان الأليف، الآكل والمأكول، الجلجثة (الجمجمة).

وتشير هذه العناوين إلى مداخل فارقة، علامات وإشارات خاصة في دراما النص، كما تحمل في طياتها تناقضات الواقع التي تنطلق من تمرد الإنسان على سطوة الدين وما يفعله في البشر حين يمارس ولايته عليهم من خلال رجاله: شيوخه وقساوسته، فيقسمون المجتمع لمؤمنين وكفرة، بل وينقسم أصحاب الدين

الواحد ويكفر بعضهم البعض، الأكثرية والأقلية، تلخص قصة حنا مع وجوده المنفي في هذا الوطن الطارد للعقل، ثنائية الحياة بين الغيبي الروحاني والمادي الجسدي، الحياة المهمشة للآخر المنتمي للأقلية التي تتقلص وتتقزم في انتظار مقصلة على الدوام، الغبار الذي يخيِّم على المدينة، واقع يهيئ للتناقض بين المفهوم الإنساني بمعناه الشامل، والحدود التي تضعها المجتمعات عبر صراعات أديانها وتقاليدها، في ذات مأزومة لا تعرف في الواقع عدلًا.

74(1) هيدرا جرجس: صياد الملائكة، دار الربيع العربي، ط2، القاهرة، 2014م.

شخوص بلا ملامح

يقدِّم الروائي شخصية «حنا» إفرازًا لمجتمع يفتقد العدل الإنساني بكل معانيه، شخصية صامتة ومعتمة من الخارج، رغم الضجيج والرفض اللذين يكمنان داخلها؛ فهو ضمن مجموعة من البشر تُسيِّرها حركة الحياة التي لا يحكمها منطق أو قانون حيادي يُفعَّل، شخوص لا تملك إرادتها، ولا تجد مجتمعًا حاضنًا؛ فيبدو الجميع، مسيحيًّا ومسلمًا، خائفًا، فقيرًا ومهزوزًا تعوزه احتياجاته الأساسية، أهمها: حرية اعتقاده التي لا يوفرها مجتمعه بصورة عادلة أو كريمة، تليها حياة آدمية توفر للإنسان احتياجاته البشرية الأساسية وكرامته.

يعد الانقسام الحادث في المجتمع بين الأديان المختلفة، والتمييز ضد الأقلية المسيحية من قِبَل الأغلبية المسلمة، وربما تكفيرهم - محورًا أساسيًّا في هذا النص، بينما المحور الأعمق يتمثل في أن العلاقة مع الإله ليست بحاجة إلى الدور المؤسسي للأديان، أو وطأة الكهنوت الذي تكتسبه، ولا يأتي هذا الطرح الذي يقدمه النص قضية فوقية يريد كاتب النص معالجتها بتصدير صوت جهوري يحمل انحيازًا للمسيحية، أو توجيه رسالة صارخة يبتغي منها لفت الانتباه، أعني: أن للنص لغة هادئة لا تنحاز إلا للكشف عن بدائية

تلك النظرة المتعصبة للأديان ومقولاتها في ثقافتنا، التعصب الذي يطول مذاهب وطوائف الدين الواحد ذاته، سواء كان المسيحية أو الإسلام. يوظف الروائي لغة تعري مفهوم الكهنوت الذي يمثله العَرَّاف في القبيلة أو الكاهن في المعبد أو رجال الأديان السماوية في المجتمعات التي لم تفارق درجات تطورها الأولية.

يستدعي حنا من ذاكرته مشاهد تصف، من خلال مواقف إنسانية بسيطة، مشاجرة وقعت بينه وبين أقرانه منذ طفولته، يسبونه فيها: «يا كافر يا خواجة، يا ابن الكلب... القسيس بيركب أمك في الكنيسة.. هيه، مش كده؟»(75)، في توجه فني يبتعد عن الخطابية الممجوجة؛ حيث تنحو الأعمال الفنية التي تتطرق إلى العلاقات البشرية بين المسلمين والمسيحيين في مصر إلى استنباط الخلل الثقافي المتسرب إلى تلك العلاقات، فيتم تصويرها عبر نسيج الأحداث اليومية والمشاهد الحية الواقعية، وعرضها لتقدم عوار الثقافة التي سادت فتراتٍ، وصنعت هذا التوجس بين الطرفين.

عُرض مؤخرًا أحد الأفلام السينمائية بعنوان «لا مؤاخذة»، وهو يعالج القضية نفسها من خلال المشاهد اليومية، التي تُسْتَنْطَق وتنتقد مخزون المجتمع الثقافي، الذي إن استمر وجوده على هذا النحو فستتعرض البلاد لخطر التقسيم أو الحروب الطائفية. من ثَمَّ لا يتهيب الإبداع تلك المناطق المتوترة

والملتهبة من حياتنا، بل يعالجها بوعي عبر رسالة الفن الذكي، الذي يجد طريقه مُعَبَّدًا للتأثير العميق في نفوس متلقيه. ما أود الإشارة إليه يتلخص في أن الروائي يطلق نظرة واسعة تتضمن جدلية الدين والحياة في رسمه للشخوص وتجسيده للمعاناة التي تطول الجميع، المسيحي والمسلم؛ فكلهم مصابون بالازدواج والفصام، يُظهرون أشياء ويُبطنون أخرى، كأن الجميع يرتدي أقنعة من أجل مجتمع يكرِّس للظلم وقيود الطائفية؛ فـ«صفية» المنتقبة، التي لا ترى في الإسلام إلا قشوره الخارجية، تحتمي بالمظهر الملتزم، وفي الوقت ذاته تبرر لنفسها ابتذال جسدها وبيعه تحت وطأة الفقر والحاجة، تشعر بحرمة أن تقيم علاقة جسدية مع مسيحي رغم أنها تقيمها

مع أي مسلم، ثم تعود ويستهويها الأمر لمجرد أنه مخالف لما اعتادت؛ فهي تبرر لذاتها الخطيئة؛ مما يؤكد أنها تعيش تحت مظهر زائف، وفوضى المعايير والقيم.

يقدم الروائي، من خلال شخصية حنَّا، زيف المجتمع وظلمه عبر نبرة هادئة، ربما تشبه الصمت إلى حدٍّ بعيد؛ فالصمت هو الفعل الوحيد الذي يُضطر إليه حنا، ويصبح رفيقه وقرينه في مجتمع به أكثرية قد تلتهمه لو نطق بمكنونه؛ لذا يستنفر قواه الحدسية الغيبية؛ ليواجه بها الحياة من حوله.

وطن عُبِّدَتْ أرضه مسرحًا لإنتاج الظلم والتمييز، ساحة يُنْتَهك فيها الإنسان؛ بسبب معتقده وانضوائه تحت ما يسمى الأقلية، ورغم وطأة هذا الشعور فإن الروائي يؤكِّد، من خلال تقنياته السردية وبناء الشخوص والأحداث، أن النسيج البشري والإنساني الفطري الذي لم تَطُلْه آفة التعصب هو الأصل في الوجود؛ فمنصور صديق حنا الأقرب إلى قلبه، والشخص الوحيد الذي يمتلك صلة حميمة به - مسلمٌ، كما أن المرأة التي أنقذت حنا من معركته مع الأطفال كانت مسلمة؛ فالغرائز الإنسانية والقيم الأساسية بالوجود لا تحفل كثيرًا باختلاف الديانة. وكثيرة هي الأعمال الروائية التي

تعرضت للعلاقات العاطفية والجنسية بين من يعتنقون أديانًا مختلفة، ولم يَلْقَ هذا الاختلاف الديني أثرًا عند هؤلاء الأفراد مثل: «شبرا» لنعيم صبري، و«قسمة الغرماء» ليوسف القعيد، وغيرهما من نصوص. يبقى العنصر الإنساني ذا صفات بشرية واحدة، السرد البسيط من خلال المواقف والمشاهد يدلِّل على أن الحياة بين الطرفين لا تخضع لإطار الثنائيات الإقصائية تبعًا لوجودهما في فضاء إنساني أرحب تتعدد فيه المشتركات لا الاختلافات.

يعد العدل وحرية الاعتقاد قيمتين غائبتين في ثقافة المجتمع، احترام حقوق الآخر هو الخيط الحريري الذي يفتقده مجتمع هذا النص الروائي؛ حيث لا تمييز بين المواطنين، حين تمارس السلطات التنفيذية مهامها عبر تفعيل القوانين؛ عندئذ يصبح جميع المواطنين سواء في الحقوق والواجبات ضمن مجتمع مدني علماني.

يقول حنا، انطلاقًا من أزمة واقع محبط: «أين أنا؟! أو من أنا؟! وهذه ليست أسئلة فلسفية للبحث عن الذات، بل واقع ملموس من التوهان الحقيقي، في الغالب كان يدخله عندما يصحو من النوم، يرقد -

في كل مرة - قرابة الساعة على السرير، ويعتصر ذهنه، لعله في النهاية يكتشف طلاسم المكان الذي وَجَد نفسه فيه»[76]، السؤال هنا ليس وجوديًّا، لكنه سؤالٌ نابع من إخفاقات المجتمع في أن يحقق ذوات أفراده، ويجعلهم يشعرون بمعنى لحياتهم.

المجموعة البشرية التي يدور حولها النص تُسيِّرها حركة الحياة، تدفعها ضرورة استكمال الحياة لا التحقق، شخوص لا تملك إرادتها، تتحرك في دوائر من الخوف المتشابك، مجتمع فقير تعوزه احتياجاته الأساسية وثقافة الوعي الناضج المنفتح، لا يستطيع الإنسان في هذا المجتمع تحقيق ذاته وطموحاته البسيطة بصورة تراعي كرامته.

لم يستطع حنا أن يجد وظيفة تناسب دراسته للفلسفة، أو أي وظيفة أخرى، لكن لأنه مسيحي اختير ليكون «بار مان» في إحدى السفن النيلية على أن ينسى دراسته للفلسفة. يتنازع حنا وجوده بين الواقع الضبابي المحبط والميتافيزيقي البديل الذي يحلِّق فيه، وينطلق برؤاه التي تعد هروبًا لعوالم أكثر عدلًا. إن أزمة حنا كانت البحث عن الخلاص، الخلاص ليس بمفهومه الديني، وإنما الخلاص بمعناه الوجودي لسدِّ كفايات الجسد وحاجاته، مواءمة مع راحة الضمير والتصالح مع الذات والرب في آن واحد.

تتشابه شخصية حنا كثيرًا مع شخصية المسيح الذي رُفع، ربما يكون الرفع الذي يميز أسطورة معجزة المسيح رفعًا معنويًّا وماديًّا، لكن الرفع الذي عاناه حنا رفعٌ لقواه العقلية والشعورية، رفع نفسي يجنبه ظلم الواقع وإهانته له، صعد حنا مرات متعددة

بالنص: وقتٍ أن ساقته الجموع للقضاء عليه بإهانته وضربه؛ فأُخِذَ منهم من قِبَل الشرطة، ينضم إلى هذا مشهد النهاية: العصفور والحزام، العصفور الذي انطلق، وهذا يذكرنا بمشهد الصلب وقت آلام المسيح، عليه السلام، هذا الرفع الذي مَهَّد له الروائي بحلم حنا وهو طفل، حين تصحبه الملائكة في رحلة علوية.

يطول التشوه جميع شخوص النص، بداية من حنا ومنصور، وصولًا إلى صفية وحسين المُقْعَد وسعاد وزكية ودميان.. الجميع، يعد النقص والازدواج والإعاقة سمات عامة للشخوص، سواء أكانوا مسيحيين أم مسلمين؛ فثقافة المجتمع هي ما تفرز تلك النماذج التي تحيا تحت غمامة زيف الادعاءات وزيف تحرر الوجود.

75(1) هيدرا جرجس: صياد الملائكة، دار الربيع العربي، ط2، القاهرة، 2014م:ص 79.

76(1) السابق: 69، 70.

مشاهد ذات أصداء متكررة

ملمح رئيسي أود الإشارة إليه في طريقة تكوين تقنيات مشاهد هذه الرواية وهندستها، وما تحمله من ظلال متعددة؛ حيث ترددات متتابعة في خلفية كل مشهد تبعث بمخزون رمزي مركب للمشهد المتحرك نفسه منذ بداية النص حتى آخره، تحمل المشاهد أوجهًا كثيرة من التفسيرات والتأويلات، كأن المشهد الواحد يحكي ويشير إلى تاريخ من الاضطهاد؛ فمنذ استهلال النص بالتهام الأسد للإنسان في التلفاز، مع ظهور صفية في محل منصور صديق حنا، شعرت بمستويات تأويل النص والمخزون العميق للمشاهد؛ التي توظَّف فيها النصوص الدينية والدلائل الثقافية والرموز، إضافة لضفر بعض المشاهد وتركيبها مع بعضها الآخر؛ لصنع سبيكة أو ضفيرة متتابعة من اشتباك العلاقات مثل: مشهد الثعبان(77)، مشهد الملائكة ورحلة حنا معها صغيرًا، تلك التي تمت في الحلم(78)، مشهد الطوابق المتعددة فوق حنا وتحته، الطوابق التي صوَّرها بالصناديق التي تشير إلى الحيوات المتنوعة والمعقدة، المنفصلة رغم اتصالها، بحكم وحدة المكان والزمان اللذين يجمعانها، بمسوِّغ بشريتهم أيضًا، البشر الذين لا يعرف بعضهم البعض رغم أنهم يتراصّون معًا(79). مشهد إعدام صدام حسين وصنع

موازاة رمزية مع الشأن العام وأحداثه؛ في إشارة إلى الجانب الوحشي عند البشر، الإخفاقات المتعددة التي تعانيها المجتمعات العربية، أو ربما العقلية العربية[80].

لا أعرف لماذا اقترن هذا المشهد في مخيلتي بمشهد حنا حين رُفع أو صُلب عقله، ربما هي مأساة تتكرر بصور مختلفة في مجتمع يعاني فكر الدروشة والخرافة، وسطوة الغيبيات، وغياب العقل والموضوعية، لا معقولية الحياة وتناولها بعبثية ساذجة. نماذج من البشر لكل منهم عقلية وبيئة حاضنة تدفعانهم لتلك النهايات المأساوية.

جميع هذه المشاهد وغيرها تجعلني أضع هذا النص مع النصوص الغنية بمحمولاتها الفنية والفكرية القادرة على خلق مساحات من التأويل، الذي يدفع العقل للربط بين العلاقات المتباعدة، التي تتقاطع بالحياة، وتدفع القارئ للتساؤل وإعادة النظر في الأشياء التي اعتاد وجودها على هذا النحو. يعوِّض هذه الضبابية والحيادية واللامبالاة، التي تعد سمة أصيلة لشخصية بطل النص، قدرة الروائي على إزالة هذه الرمادية بإيقاع السرد السريع، الإيقاع اللاهث المباغت في نقلاته؛ لإضفاء حيوية على النص لا تمكنه من أن يكتسبها بسبب عتمة شخصيته الرئيسية؛ فهناك قصدية لدفع التشويق، تتأتى من الانتقالات الزمنية المسترجعة، وكشف الأبعاد النفسية للشخصية وتكوينها من خلال تاريخها الذي يُستدعى في سياق السرد، ويركز على مناطق التوتر التي مرت بتاريخ الشخصية منذ الطفولة،

حتى إن قارئ العمل قد يشعر أن أنفاسه تلهث وراء السرد الهادئ، الصاخب للغاية في التقاط التوتر ودفعه بروح باردة، مثل روح متأمل الحياة بالنص.

يوظف الروائي، مثلًا، مشهدًا يضج بالأصوات الصاخبة المتتابعة؛ ربما ليقضي على هدوء فترات من القص السابق المتفكر في الميتافيزيقا والذكريات التي لا تفتأ تطرح الأسئلة، يقول: «لم يخرجه من ذكريات الشرفة إلا وصول الباخرة، كبقرة خرافية سابحة في النيل.. دوي هائل اعتادت أن تطلقه عند وصولها لكل مَرسى، تزامن صفيرها مع رنين الموبايل فوق الكومودينو؛ فخمَّن حنا أنه منصور، واستدار متجهًا ناحيته، لكن مع تحركه لمح شيئًا غريبًا، كان بين أكوام الكراكيب المغبرة له لمعة واضحة باحمرارها القاني، تسمَّر فجأة، وانحنى ليلتقطه بين أصابعه»[81].

عبر انحياز للمنطقة الميتافيزيقية، يختار الروائي اسم نصه «صياد الملائكة»، وهو لا يقتصر على مشهد حنا في حلمه مع الملائكة حين يقول: «إن ملائكة صغيرة حلوة ولها أجنحة حملته وطارت به إلى هناك، إلى سهل منبسط حتى حدود المدى، ممتد من الأرض إلى السماء، ومتألق

بانعكاسات الماء الفضية المبهجة، مفعم بنسيم الخضرة ورائحة الورود وزقزقة العصافير، وتركوه يجري فرحان في تلك الحديقة الرائعة، فاتحًا ذراعيه للهواء الذي يعزف بين فروع الأشجار (لحن يجنن)»[82]. ينضم أيضًا مشهد المرأة الممتلئة التي أنقذته من يد الصبية، الذين تكاثروا عليه يضربونه ويسبونه بأمه ودينه، ومشهد النهاية والملائكة ترعاه وكأنها ترفعه إلى السماء.

77(1) السابق: 9.
78(2) السابق: 20، 21 .
79(3) السابق: 18.
80(1) السابق: 72.
81(1) السابق: 25.
82(2) السابق: 20.

«صياد الملائكة» والتناص

يضفر الروائي نصه مع آيات من العهد القديم والجديد، وهو لا يوظف هذه النصوص بمفرداتها دون تصرف، بل يلجأ إلى توظيف معناها وفلسفتها، وربما طرحها دعوةً لإعادة النظر والتفكر فيها، ويتبدَّى ذلك في مواضع كثيرة في فقرات النص مكتملًا، وفي ظني أن الروائي قد تخيَّر تلك التقنية الأسلوبية اللغوية اتساقًا مع منطقة الهروب إلى الميتافيزيقا، التي يتصور حنا فيها خلاصًا من الواقع الظالم، كما أنه يقتبس طقس المقدس ومخزونه من المفردات والآيات؛ ليُغْنِي نصه بهذه الامتدادات المتغلغلة في نفوس معتنقي الأديان، التي هي مكون أساسي في نفوس البشر، ينسج نصه بالتناصات التي تدفع للتساؤل، ولا تقع في منطقة الخنوع والتسليم، بل التفكيك من الداخل، من داخل التناص الذي يحاور ويسائل. يدفع إلى التمرد على سلطة الدين ذاته، كحقيقة صادرة من خارج الإنسان، وليست نابعة من تصوراته

الحرة، وإنما هي وحي هابط يكرس لسلطة علوية مربكة لإرادة الفرد، وطامسة لحريته في الاختيار وتبنّي تصور وجودي نابع من تجربته على الأرض، ومن أمثلة تلك التناصات:

«يا الله لو تعبر عني هذه الكأس»[83].

«وكان يصلي قائلًا: يا أبتاه، إن أمكن فلتعبر عني هذه الكأس، ولكن ليس كما أريد، بل كما تريد أنت»[84].

«أيها اللص المسكين.. اليوم ستكون معي في الفردوس»[85].

«صُلب المسيح مع لصين، أحدهما عن شماله والآخر عن يمينه، قال أحدهما للمسيح: اذكرني يا رب متى جئت في ملكوتك، فقال له يسوع: الحق أقول لك، إنك اليوم تكون معي في الفردوس»[86].

«فمن يضع يده على المحراث لا ينظر إلى الوراء»[87].

«ليس أحد يضع يده على المحراث وينظر إلى الوراء يصلح لملكوت السموات»[88].

«لتكن مشيئتك»[89].

«يا أبتاه، إن لم يمكن أن تعبر عني هذه الكأس إلا أن أشربها فلتكن مشيئتك»[90].

«هؤلاء الذين جاءوا بجمع كبير كأنما ليقبضوا على لص، رغم أنك كنت معهم كل يوم ولم يمدوا على بابك الأيادي - كما هو مكتوب - هذه ساعتهم»[91].

«كأنه على لص خرجتم بسيوف وعصي لتأخذوني؛ إذ كنت معكم كل يوم في الهيكل لم تمدوا عليَّ الأيادي»[92].

«كأنه على لص خرجتم بسيوف وعصي لتأخذوني، كل يوم كنت أجلس معكم أعلّم في الهيكل ولم تمسكوني»[93].

«اذهب وبِعْ كل أملاكك وتعالَ واتبعني»[94].

«يعوزك أيضًا شيء، بِعْ كل ما لك، ووزع على الفقراء؛ فيكون لك كنز في السماء، وتعالَ اتبعني»[95].

«مثل شاة تُساق للذبح»[96].

«لم يفتح فاه كشاة تُساق إلى الذبح، وكنعجة صامتة أمام جازيها فلم يفتح فاه» (أشعيا)»[97].

«أبي أبي، لماذا تركتني؟»[98].

«فصرخ يسوع بصوت عظيم قائلًا: إلوي إلوي، لماذا شبقتني؟ الذي تفسيره: إلهي إلهي، لماذا تركتني؟»[99].

«فلا تصطدم بحجر رجله»[100].

«لأنه يوصي ملائكته بك، فعلى أيديهم يحملونك، فلا تصطدم بحجر رجلك».

«تكفيك نعمتي لأن قوتي في الضعف تكمل» أو «لماذا تطلبون الحي بين الأموات؟»[101].

وهناك الكثير من آيات التوراة والأناجيل التي يوظف الروائي فيها الميثولوجي المسيحي؛ لتغني سردية نصه، ولتستكمل طبيعة الصراع فيه، الفرد الذي شمله الظلم كما أحاط بالمسيح. وهنا تُستجلى ثقافة الشخصية المسيحية وطبيعتها في مجتمع لا يهبه حقوقه كاملةً بوصفه مواطنًا إلا في نصوص الدستور والقانون، لكن الواقع الحياتي وثقافة مجتمع الأغلبية يتعاملان معه بوصفه مواطنًا من الدرجة الثانية في بلد يتنامى فيه تعصب بعض التيارات الإسلامية، ويحدث هذا تحت صمت وتغاضٍ من السلطات القائمة على الأمر.

تتقدم سردية النص وهي محملة بمكنوز من الموروثات والتناصات الدينية المتعددة، المحملة بالرموز، ونثر الكنايات التي تسائل العالم والمجتمع من حولها، الكتابة التي توصف بالسرد الذكي المتسائل حول الأديان وفلسفتها، لكن بطريقة غير تقليدية، تبدأ من الشأن الشخصي والمجتمعي، ولا تتعمد تعاليًا فكريًّا استعراضيًّا، تبتعد عن تقاليد المؤسسة الدينية، نظرات تعلو على القيود الكنسية ومحظوراتها

المتعددة، بل تنتقدها أحيانًا حين يصف الروائي مدى سلبية الأسقف وانسحابه من المواقف التي تتطلب مواجهة، يقول معلقًا على مراحل حياته والطريقة التي ترهبن بها، وصولًا إلى وصفه بالعراف: «حياته تلك التي بدت كأنها لأحد غيره.. لكن ثمة واحدًا من العرافين، لم يكن يعجبه دوره، الذي دُفِع إليه دفعًا، فما كانت هذه هي وجهته، قط»(102).

فطريقة تعيينه وانخراطه في الرهبنة، ودرجة اهتمامه بمشكلات المسيحيين، معظمها تتم دون إيمان حقيقي بأهمية رسالته، ومن خلال نقد الروائي لهذا الراهب، الذي يتعمد عدم تحديد اسم له، ربما لشيوع هذا النموذج - ينتقد أيضًا قِدَم المجتمع ذاته وتخلّفه، كما يركز على تكامل الشخصية الإنسانية: الجانب الميتافيزيقي المتجاور مع المناطق الغرائزية في الإنسان، إن لم نقُل المناطق الحيوانية التي تستعذب أحيانًا أن ترى مناظر الشر وقهر البشر. منطقة أخرى استوقفتني في شخصية حنا؛ ففي كل المواقف

العصيبة التي مرت عليه، نلحظ كأن حنا آخر ينفصل عنه لنجده يبتعد بمسافة ليراه مجردًا، حين تشتد الأحداث والمواقف، وأتصور أن هذا اتساقٌ مع أسطورة الرفع ومعجزته التي تميز الثقافة المسيحية.

83(1) السابق: 87.
84(2) إنجيل متى: إصحاح 6، عدد 29.
85(1) هيدرا جرجس: صياد الملائكة، دار الربيع العربي، ط 2، القاهرة، 2014م: ص 84.
86(2) إنجيل لوقا، إصحاح 23، عدد 43.
87(3) هيدرا جرجس: صياد الملائكة، دار الربيع العربي، ط 2، القاهرة، 2014م: ص 94.
88(4) لوقا 9: 64.
89(5) هيدرا جرجس: صياد الملائكة، دار الربيع العربي، ط 2، القاهرة، 2014م: ص 104.
90(6) متى 26: 42.
91(7) هيدرا جرجس: صياد الملائكة، دار الربيع العربي، ط 2، القاهرة، 2014م: ص 132.
92(8) لوقا 22: 52، 53 ومرقس 14: 48، 49.
93(9) متى 26: 55.
94(1) هيدرا جرجس: صياد الملائكة، دار الربيع العربي، ط 2، القاهرة، 2014م: ص 117.
95(2) لوقا 18: 22.
96(3) هيدرا جرجس: صياد الملائكة، دار الربيع العربي، ط 2، القاهرة، 2014م: ص 148.
97(4) أشعيا 53: 7.
98(5) هيدرا جرجس: صياد الملائكة، دار الربيع العربي، ط 2، القاهرة، 2014م: ص 171.
99(6) مرقس خام 15: 34.
100(7) هيدرا جرجس: صياد الملائكة، دار الربيع العربي، ط 2، القاهرة، 2014م: ص 172.
101(8) متى 4: 6.
102(1) هيدرا جرجس: صياد الملائكة، دار الربيع العربي، ط 2، القاهرة، 2014 :ص 136، 137.

زمان المقصلة ومكانها

تتسم أحداث السرد بالحدة والتوتر الكامن تحت السطح الخارجي، خاصة في بداية النص، بجانب ما يُخيِّم على النص من ضبابية وطقس خماسيني مترب، يشيع جوًّا من الاكتئاب. ورغم طبيعة حنا الصامتة المفكرة التي تؤمن بالحدس، وتمتلك شعورًا زمنيًّا بالعالم بطيئًا وممطوطًا ومكرورًا، كما أنه متداخل في الوقت ذاته؛ حيث يتقاطع مع أحداث اليوم الواحد عَرْضٌ لمشاهد متوترة من تاريخ الشخصية الرئيسة، مشاهد محورية أثَّرت على تشكل حياته وفق هذا النحو المعتم الانطوائي الصامت، الذي ينحو إلى ولوج عوالم الداخل في هروب من الواقع إلى الميتافيزيقا، هناك قطع ووصل بين تسلسل أحداث اليوم الفاصل في حياة الشخصية، ومعاناته التاريخية الممتدة مع مجتمعه منذ طفولته؛ نتيجة لانتمائه إلى الدين المسيحي في مجتمع أغلبيته مسلمة. دون فَقْد لوحدة الزمن الذي اختاره الروائي تقنية لنصه، التي تتمثل في

اليوم الواحد. يقول: «ما له هذا اليوم؟ هل أقسم ألا يمر؟»(103).

تراتبية الزمن وضيقه وانحصار أحداثه المفجعة في يوم واحد كانت عبر اختيار شخوص تختنق، ويضيق عليها الحصار وتتسارع أحداث نهايتها؛ حتى إنها تقضي حتفها العقلي والإنساني على مقصلة المجتمع في يوم واحد، حدث واحد يستدعي ديمومة تاريخ طويل من التوجس والكراهية والتكفير بين أبناء وطن واحد. يتبدَّى الزمان هنا ذاتيًّا خاصًّا ببنية الفرد، بحسبانه مزيجًا من ذاكرة تستدعي حياة باطنية، تخمشها حوادث النبذ النسبي من المجتمع، وجانب آخر يرى عتقه في صلبه، ثم رفعه إلى السماء كالمسيح، يتضاءل وقع الزمن المادي في هذه الاستدعاءات التاريخية، لكن يظل تأثير ذلك الزمن حاضرًا بقوة كعنف المجتمع ووحشية تعامله مع الإنسان.

يقول أرنولد هاوز، واصفًا الزمن الحديث: «فالتأكد ينصب على تزامن محتويات الوعي وكمون الماضي في الحاضر، وانسياب فترات الزمان المختلفة معًا، وسيولة التجربة الذاتية إلى حدٍّ لا تعود معه متجسدة في شكل محدد»، رغم هذا التضييق الزمني بوصفه تقنية مختارة من الروائي، فإنه بعوداته المتكررة لبؤر متوترة من التاريخ، أعطى تصورًا منطقيًّا ومبررًا

لسرعة الإيقاع، التي حدثت في الأربع والعشرين ساعة التي تؤطر الرواية. جذور هذا اليوم ممتدة منذ سنين، وتنمو في ميراث من الظلم، في مجتمع لم يفارق قبليته ولا ظلمه وتخلفه، كأننا بصدد معالجة للزمن ترى الحدث في خيطه المتواصل وديمومته، لكنها معالجة مركبة لعدد من التقنيات الزمنية المتداخلة. اتسم زمن القص في مشاهد السردية بتداخل مستوياته ما بين لحظة القص الحاضرة وهو في طريقه إلى بيته، تتبعه صفية في موقف قهري لم يصنعه هو، بل كان رغبة من صديقه منصور؛ ليمارسا احتياجًا بيولوجيًّا حُرِما من ممارسته بطريقة طبيعية؛ لظروفهما الاقتصادية المتدنية، وبين تذكره لوتيرة إيقاع الزمن البطيئة التي لا تمر، وتشبه

الجحيم بعينه في ماضي أيامه القريبة أو البعيدة، وبين ما يحكيه الراوي العليم عن قص الناس فيما سيقولونه في المستقبل عمَّا حدث لحنَّا، أي أن الزمن يلعب على مستوياته جميعها في المشهد الواحد، يقول: «فيما بعد، قال أصحاب البازارات التي مر عليها في طريقه: إنه كان يسير كنعجة مساقة للذبح»(104).

يتبدَّى المكان الذي تدور فيه الأحداث في نطاق مدينة من مدن الصعيد المصري، تقع على النيل، في شقة واسعة ورثها حنا عن عائلته، بيت مترب تذروه رياح الخماسين وفوضى الإهمال، تجافيه معالم الحياة والجمال والرعاية، رغم اتساعه وموقعه الفريد على هذا النهر الجسور المتدفق يعاني ساكنه الوحدة، يوفر القدر مكانًا أكثر من لائق ورائع، عريق وجميل ومتسع، لكنه خانق رغم اتساعه، مهمَل ورَثٌّ وقديم رغم موقعه وعراقته، القبح لا يأتيه من ذاته، دخيل عليه؛ نتيجة رضوخ من يقطنونه باستكانتهم لصروف الزمان دون تطوير الحياة أو تجديدها. ربما

صوَّر الروائي هذه الشقة وكأنها الوطن الكبير العريق، لكنه مهملٌ لا يطوله التجديد والتطوير. مثَّلت الشرفة في النص أهم رموز المكان، فهي تقنية تُظْهِر الصراع الخاص بهذا النص، فتَلَقِّي حنا للعالم - رغم اتساعه المادي - ينحصر في تلك الشرفة، ويفضح مسافة الانعزال التي يشعر بها تجاه المجتمع من حوله، مجتمع يلفظه، يمارس التمييز ضده، فيراقبه من شرفته دون انخراط في فعالياته، من بعيد، بنظرة فوقيه فلسفية ميتافيزيقية تلجأ للغيبي اضطرارًا، هروبًا من واقع محبط.

كما بدت المدينة قبيحة، حتى لمسات الجمال التي تأتيها منحة من الخارج تشوَّه هي الأخرى، وتتحول النافورة التي كان من المفترض أنها ستضفي لمسة جمالية مكانًا لشرب الحيوانات؛ فتصير متهالكة قذرة، مصدرًا للقبح الذي يغلف كل الوجود في هذا المجتمع.

الشخوص المعتمة، الصمت، الهروب إلى عوالم الميتافيزيقا، الذهول عن هذا العالم المحبط، واختيار المغادرة العقلية - هي المعاني التي استطاع

النص أن يجسدها بتقنياته التي تخيَّرها الروائي بعناية.

103(1) السابق: 99.

104(1) السابق: 98.

المبحث الثاني
التقنية وسؤال الواقع الافتراضي والفانتازيا

مدخل

يتناول هذا المبحث دراسة نقدية لخمس روايات هي: «كلب بلدي مدرب» لمحمد علاء الدين، و«كل أسبوع يوم جمعة» لإبراهيم عبد المجيد، وهاتان الروايتان تمثلان التقنية الروائية في توظيف الواقع الافتراضي داخل بنية السرد وعلاقة الإنسان بالإنترنت كعالم موازٍ غير مرئي، يراوغ بين الظهور والاحتجاب، وبين الشخصنة والتجريد، كاشفًا عن إشكاليات تواصل الإنسان في العصر الحديث وحاجاته ومتطلباته ونزوعه للتحقق في ظل عالم متشظٍ يتنازع هويته ويهدر ذاتيته خلف عالم متنوع من الشاشات الباردة التي لا تتيح حياة حقيقية، حياة تنزع إلى العنف أو الغربة عن العالم الحقيقي، وقد اختلفت الروايتان في أسلوب التناول الفني وتوجهات توظيف التقنية الروائية بين الرحابة والضيق، بين الانخراط في قضايا المجتمع والانسحاب التام من كل ما يمت لعالم يلفظ حق الإنسان في الوجود الحر، بما انعكس على طبيعة السرد

وأسلوب الحكي وتشكيل فضاء النص الروائي وإنتاج القيمة الجمالية والتعبير عن الرؤية.

ثم تأتي ثلاث روايات أخرى ذات طابع فانتازي كمجال لإفصاح بنية التقنية عن ممارستها في نص روائي مفارق للواقع، يمتاح من الخيال والموروث الأسطوري والأحلام؛ لبناء تشكيل النص تشكيلًا مجازيًّا يعبر فيه الروائي عن رؤيته، ويمرر من وراء مجازيته همومه الوجودية وتساؤلاته وموقفه من الحياة والوجود والدين والمقدس الجمعي الضارب بجذوره في أعماق الذاكرة التخيلية للوعي، وهذه الروايات هي: «صانع المفاتيح» و«عالم المندل» لأحمد عبد اللطيف، و«روح محبات» لفؤاد قنديل.

وتنتمي الروايتان الأولى والأخيرة منها للفانتازيا الذهنية التي تطلق العنان لخيال الأديب في إنتاج رموزه وأساطيره وخياله الخصب دون قيد، ودون ارتباط بالموروث الرمزي والأسطوري الفاعل في كينونة الوعي الشعبي التاريخي، بينما تنتمي رواية «عالم المندل» للواقعية السحرية التي تفارق الواقع من حيث جوهر التشكيل، وترتبط به من حيث اعتمادها على مراهنات الموروث والاستمداد من منابعه التخيلية والرمز والخرافة والشعوذة باعتبارها منابع لصيقة بتصورات الجماعة وتأريخًا لذاكرة وجدانها.

وأحب أن أشير هنا إلى أنه لا يمكننا، في ظل إدراكنا لقيمة الأدب ومراوغاته في التمرد على المألوف ومحاولته إحداث أثر فاعل في الواقع من شأنه أن

يرتقي به ويوجهه ويعيد نظرة المتلقي إليه.. أقول: من الصعب في ظل إدراك كهذا النظر إلى الفانتازيا على أنها سريان هذياني لفكرة مفارقة للمعيش، تتدثر برمزيتها وأسطوريتها كآلة لإنتاج الخيال المغاير لحقائق الواقع.. وإنما الفانتازيا بمعنى أدق هي صياغة الواقع بشكل رمزي، والتعبير عن الصورة بالمثال، والتمرد على الملموس بالنزوع إلى التجريد، وأكاد أتصور أن الكتابة ذات النزوع الفانتازي هي محاولة للتمرد على دوجمائية الواقع القمعي بمحاولة تفكيكه وإعادة هيكلته، وهي كما تكشف عن هزيمة وانسحابية وخيبة أمل في الكائن، والمحقق في ميدان المواجهة مع الواقع، إلا أنها أيضًا محاولة للانفلات والتشظي المدروس والموجَّه بعمق وخبرة ذهنية ونفسية لصعوبة القبض على ذات كاتبها، وصعوبة إملاء اعتراف على روح المبدع بالركون إلى التسليم

والاعتراف بصلابة الواقع وعدم القدرة على تفتيته.. إن الفانتازيا نمط من الكتابة يجنح للحرية من وراء النظام، متخذًا من التقنية الروائية المرنة والرحبة وسيلة للبوح وإنتاج القيمة والإفصاحٍ عن الذات وتفعيل رؤاها في عالم قليلًا ما يصغي لصوت الفرد.

الحياة بين الحقيقي والافتراضي

في «كلب بلدي مدرب»

محمد علاء الدين

في رواية «كلب بلدي مدرب»، الصادرة عن «دار العين» للنشر، يناير 2014م، شعرت أن يد الروائي محمد علاء الدين قد امتدت بصفعة قوية وعميقة على وجه هذا المجتمع وعقله، لا بقصد أن ترتج أو تهتز ملامحه وخلجاته الخارجية، لكنها تتعمد التغوُّل العميق، تمتد لتضرب في الجوهر، تتمثل تلك القوة في التأثير الداخلي الكامن دون ضجيج؛ لتعرية التكوين الإنساني المعاصر الذي أصبح يفتقد الوجود الحقيقي، سواء على المستوى الواقعي الذي يزاحمه الآن العالم الافتراضي بقوة، أو على مستوى تلاشي القيم التي انتخبها البشر للدفع بالحياة، وليبعث الروائي بدوار عنيف في عقل كل متلقٍّ ووجدانه، دون أن تكون هناك رسالة واحدة مباشرة أو جهورية الصوت؛ فالكتابة في هذا النص لا

تتبرع بأية نصيحة، وتبدو أنها لا تُقدَّم بوصفها دليلًا على أي شيء، أو أنها تبحث في المطلقات؛ فمن خلال إدراك مركَّب ومشوَّش وحاد في الوقت ذاته، تتوالى مشاهد سردية هذا النص.

تُنسج مشاهد الرواية من شأن أفراد خاص للغاية، لكنها تومض أحيانًا لتلقي أضواء على قضايا ذات، شأن خطير في تطور مسيرة وطن بأفراده، وغموض مصيره، وتحوله إلى العنف أو الضياع.

يضرب الروائي بصفعة لا تقترح بديلًا، أو تدَّعي لذاتها النبوة ورغبة إصلاح، فقط تنبيه موجع، كيانه المادي حاضر بقوة، لكن دون أن يعلن عن ذاته بفجاجة الوضوح والصخب، دوامات من السيولة والحيادية تفكك منظومة مؤسسات الدولة وتعريها، تسخر من قيم المجتمع التي تنسال بين الافتراضي والعشوائي، العنيف والمبتذل.

نشعر مع النص كأننا نسبح في فضاء لا قيم جاذبة تشده؛ لتجعل له كيانًا متماسكًا، هناك وصف وتعرية عنيفة حيادية لكل الظواهر المحيطة بنا؛ فليس هناك استياء من عوالم الجنس، سواء ميكانيكي الأداء الخالي من أية عاطفة، أو من أفلام البورنو على الإنترنت، ولا القصص الجنسية على المواقع، لا نقد يقدم لشخصية المدمن والبيئة التي أفرزتها، لا غضاضة من الفتوَّة الذي يعبد ملذاته ويؤمن بمنطق البلطجة، لا اعتراض على الفنان المخرج الذي يقدم عالم الدعارة المقنَّع، لا استياء ولا

رسائل موجهة ضد الخيانة أو علاقات المحارم، لا رسائل مباشرة للسلطة بأنواعها، سياسية أو اجتماعية، فليس من دور الفن أن يصرخ برسائل مباشرة أو أن يقدم هو البدائل والحلول، ربما المرجو منه فقط فتح مساحات جديدة من الوعي العميق، فجوات تحفز على نوع من التأمل والنقد، وهنا أتساءل: إلى أي مدى حقق النص هذه الرسالة من خلال تراكبية بنائه؟

1
الرواية والتحولات

وكعادة محمد علاء الدين، تقدم نصوصه «المابعد حداثية» مغامرة التجريب الصادمة للذوق التقليدي، وتلقي جديدًا مغايرًا فنيًّا وفكريًّا.. في «إنجيل آدم»، ضرب الروائي في تابو الدين، وقدم إنجيلًا جديدًا للقرن الحادي والعشرين، في نصه «في اليوم الثاني والعشرين» يتعامل الكاتب مع قيمة الزمن وجوديًّا، وفي «الصنم» يقدم عالم السحر مع التوحد الإنساني في علاقات التوجس مع العالم، في النص الأخير «كلب بلدي مدرب» يخترق الروائي تابو الجنس.

تتبدَّى اللعبة الفنية الجديدة دائمًا في الأفق الذي يصبو إليه سعي الروائي، مجددًا في مفهومه الفكري والجمالي، أو طارحًا لكل مفهوم فكري، بحسبان أن كل الحكايات الكبرى الوجودية والفلسفية قد ولَّى زمانها؛ فنحن في زمن شاشات العرض المفتوحة على كل أنواع السلع الفكرية، متصنعين لحيادية مقيتة.

وربما هنا أود أن أطرح أحد أهم التساؤلات التي أرصد تجلياتها منذ سنوات: هل يمر الأدب العربي، والرواية على الأخص، بسلسلة من التحولات والتغيرات الفكرية والجمالية، اللغوية والبنيوية، يتجلى أهمها في الرؤية المعرفية، والتقنيات السردية للنص المتأثر بعوالم الإنترنت وتجلياته المتنوعة؟

أثير هذا التساؤل على خلفية معرفية اجتماعية - سياسية، وتكنولوجية - اقتصادية، متشابكة ومعقَّدة، وأتصور أن الدراسة النقدية التحليلية البنيوية لهذا النص (كلب بلدي مدرب) يمكن أن تهبنا بعض هذه السمات التي أشير إليها وأعمل على رصدها.

يحكي هذا النص عن «أحمد»، خريج كلية الآداب الذي كان يحلم أن يكون كاتبًا يحصل على نوبل في الآداب، لينتهي به الأمر إلى أن يتكسب من كتابة القصص الجنسية المستقاة من أفلام البورنو، أو من الظواهر التي تحكي خبايا العلاقات الشائكة غير الشرعية في المجتمع، وينشرها على أحد منتديات الإنترنت، يتعرف على إحدى الفتيات (نيفين)، وهي زوجة لاهية متعددة العلاقات، شرهة للجنس، فيقيم معها علاقة، ثم تورطه في مساعدتها في إحدى مغامراتها الجنسية، التي يستولي فيها «علي لوزة» على سيارتها وكل ما كان في حوزتها، فتتراكم حوله وأصدقائه مجموعة من الأحداث والمشكلات.

يتنامى سرد الرواية من خلال بطلها أحمد، وشخوصها (نيفين، عبد الله، علاء اللول، محمود جوافة، علي لوزة، الخالة سمية، سوسن الراقصة، وباقي الشخوص الثانوية). تشف السردية عن قدر من الغضب والعنف، عن مساحات من الوهم والخدر مختلف الأنواع، الحياة تحت وطأة الدعاية والاستهلاك، أحداث موزعة بين واقع عبثي مجهض وعالم افتراضي شاسع ومفتوح، شرائط ممتدة من الصور المتوالية المصنوعة، التي نحلم بحياة من خلالها، لكنها في النهاية افتراضية غير مادية، أعني أنها حياة لا نستطيع أن

نعيش أحداثها وانفعالاتها بالفعل، لا نرى شخوصها في الواقع أو نلمسهم، حتى إن كان لهم وجود ما.

العيش تحت وطأة فلسفة الاستهلاك، كأننا في إعلان مصوَّر نشاهده بعيدين عنه بمسافة، لكننا نتوهم أننا بداخله، أو داخل مشهد مصور في أحد الأفلام التجارية، يقاس مدى نجاحه حين نتوهم بدرجة قصوى أننا بداخل هذه المشاهد ونتمتع بأحداثها[105].

يقدم الروائي سردية تنتمي للنص التفاعلي الافتراضي، رغم نشرها الورقي، تجسد الهروب إلى الغرائز بكل أنواعها، حتى الشاذ منها.

أقصد أن الرواية تومئ وتحكي عن انفعالات تحدث ميكانيكيًّا، لكنها لا تحرك الوجدان البشري إلا قليلًا، كأنها خارج النفس، عن ذوات يعيشون وكأنهم يعيشون، أحداث تخلو من وقعها الإنساني الذي كنا نعرفه، حتى الحدث ذاته يبدو كأنه مفرغ من الحقيقة الداخلية، وربما ترسلنا هذه المشاهد الخاصة بأفراد النص وطبيعتهم النفسية إلى عصر «الاستربتيز» السياسي، الذي نحياه منذ فترات؛ فالجميع - بمن فيهم من يطلقون على أنفسهم النخب السياسية، وجميع التيارات الفكرية - يمارسون التعري، ولكلٍّ وسائله في الإغراء، ووسائل العرض، فتسقط كل الأيديولوجيات المُتاجَر بها واحدة تلو الأخرى حين تتكشف المصالح والأقنعة، وينفضح كل أنواع الشذوذ،

وعلاقات المحارم بين سلطات الدولة المختلفة، كأن المشاهد الخاصة لكل شخوص النص العادية واليومية ترسلنا لما يتوازى معها سياسيًّا واجتماعيًّا وثقافيًّا.

105(1) محمد علاء الدين: كلب بلدي مدرب، دار العين للنشر، القاهرة، 2014م:ص 68، 70، 71، 81.

2

النص والواقع السياسي المضطرب

يتملك الشخوص اليأس لدرجة الكف عن المبادرة ضمن هذه المنظومة الفاسدة، يحلم «أحمد» بنوبل، لكنه يتكسب عن طريق كتابة عشر قصص قصيرة يوميًّا لأحد المواقع، نتيجة لاتفاق أبرمه مع «راسيكا»، القائمة على إدارة هذا الموقع؛ لذا حين تدفعه خالته ليذهب لأحد أقاربه من أجل واسطة لتعيينه في جريدة الأهرام، يرفض الذهاب أو المبادرة، يدرك فساد المنظومة كلها؛ لذا فهو يعد نفسه خارج كل هذه الكيانات، شخصًا على هامش الحياة، تلك التي لا يجد له مكانًا آدميًّا بها.

يجب أن أكرر أن الإشارة إلى السياسي لا تأتي إلا عَرَضًا، ولا تتجاوز ثلاثة مواضع أو أربعة بالسردية، وتأتي محمَّلة بالسخرية السوداء؛ فجميع شخوص الرواية ليسوا مسيَّسين، لكن تقع عليهم إخفاقات الساسة بصورة أو أخرى، وكلٌّ على طريقته، يؤثر عليهم فساد منظومة القيم والسلطة، اجتماعيًّا وسياسيًّا وثقافيًّا.

فيفتتح الروائي أحد المشاهد في أحد الكباريهات بأغنية: تسلم الأيادي، تسلم يا جيش بلادي[106]، أو المقارنة بين بساطة الخطة التي وضعها «أحمد» لاستعادة عربة «نيفين» من «علي لوزة» والخطة التي هُزمنا بها في حربي 56 و67[107]، أو تغير مفاهيم الجمال بعد ثورة 52[108].

يقول الكاتب على موقع «قل»: «المعادلة هي: يمكننا أن نعطيك أملًا بقدر لا يجعلك تثور.. ويأسًا بقدر لا يجعلك تناضل»، تلك طبيعة لعبة الساسة التي يتحكمون بها، ومن خلالها، في اللحظة الحاضرة من عمر الوطن، التي ينقل طقسها الجوهري إيقاع الرواية وفكرها وتقنياتها.

106(1) السابق: 90.
107(2) السابق: 98.

108(3) السابق: 33، 50.

3

تفكيك كل أشكال السلطة

يتنكَّر الروائي من خلال شخصيات أحمد وعلاء ونيفين، لكل أشكال التراجيديات السابقة في الكتابة الروائية والدرامية التي تربَّينا على أدبياتها، بل يسخر ويتندر منها، هذا التنكر والرفض اللذان يشملان السياسي والاجتماعي بسلطاتهما الأبوية، يتنكر لسلطة الكتابي، والموروث المعرفي، والوجداني الفني أيضًا. يشير أحمد إلى تفسير علاء اللول للتراجيديات الموروثة مثل «روميو وجولييت»، يقول في تفسيره لها: «إن جوز عيال هبل ممكن يوقعوا الكبار في بعض»، وفي تفسيره لـ«الملك لير» يقول: «الحب وحش!»، «الديكتاتور لازم يفضل ديكتاتور، لو بطل هيطلع دين أمه»(109).

ويعرّج أحمد في القص على تاريخ حياته، فيأنف أن يتكلم عن يُتمه وموت والدته وهو لا يزال رضيعًا وتخلِّي أبيه عنه، بل يرفض أن يقص ما لو أنه حكاه لسوَّد عشرات الصفحات، يقول: «حدث جديًّا أن فكرت في ترك المنزل، وحدث فعليًّا أن هاتفت أبي فحادثتني حبال صوتية لا أعرفها ولا تعرفني، وتصادف أن تجدني الخالة في شوارع منزوية هاربًا، لكن سرد كل هذا يبدو وكأنه قصة مأساوية ميلودرامية

وجان فالجان ستايل؛ لذا فسأرحمك مما يمكنني أن أسوِّد صفحات كثيرة به، وسأقول لك: إن بعد السنتين، لم يخيِّب الباشمهندس أملي وكان نذلًا، عندما ترك الخالة بسبب عقمها»[110]، كأن الروائي يشكل سردًا منزوعة منه أية عاطفة إلا نزرًا، أو ربما تبدو العواطف بطرق التعبير التقليدية عنها، التي تستدر عطفًا، أو مشاركة من الآخر، رطانة لا جدوى من طرحها.

في «إنجيل آدم»، لم يكن الروائي قد تملَّكه اليأس التام؛ لذا حاول أن يتصور إنجيلًا جديدًا يمكن أن يشكِّله الإنسان الحديث بمفاهيم أكثر عقلانية. في «كلب بلدي مدرب»، ينتقل الكاتب لمرحلة من الرفض والحياد الظاهري، الذي قد يصل إلى العنف الداخلي؛ لذا تبقى نهاية العمل كاللحظة المعاصرة التي نحياها في الواقع السياسي الاجتماعي المصري، كأن أحشاء القصة أو الوطن مدلاة من بطن

مفتوح، يُخرج ما يحويه من صراعات معلَنة ومختفية.

تبدو الكتابة في هذا النص فعل اختراق ورفض وتفكيك لكل الأيقونات القديمة سياسيًّا وكتابيًّا، يصوِّر الكاتبُ الإنسانَ المعاصرَ مخلوقًا تسوقه غرائزه وأطماعه، وكأنها «ردة» إلى إنسان الكهف قبل أن يطور ذاته.

نعلم أن الحب غريزة طوَّرها الإنسان حتى وصل إلى هذه الفعاليات الأشد تهذيبًا ورقيًّا من الفعل الميكانيكي ذاته، كما صنع معه الطعام والملبس، وجعلهما كل هذه الأصناف المتنوعة، يعود علاء الدين إلى مرحلةِ بدائيةِ البشر، الإنسان الأول في تجلياته الفطرية.

وهنا أتساءل: هل يريد الكاتب أن يقول إن الواقع غير المتماسك لا يسمو بإنسانية البشر ويعود بهم إلى أصولهم الأولى؟!

109(1) السابق: 40، 41.

110(1) السابق: 26.

4

لغة تجعل الافتراضي واقعا

يتخير الروائي لسرديته أن تكون بضمير المتكلم؛ فبطله هو من يحكي عن الحياة الواقعية - الافتراضية التي تتم أحداثها فيما يشبه الحياة المتداخلة لمواطن وفرد يعيش في الواقع، كل الوقائع تحدث من خلاله ويشاهدها كأنه منفصل عنها بمسافة، يعيش وكأنه لا يعيش.

يستخدم الكاتب لغة صادمة، جملًا قصيرة شبه تقريرية، وتتأثر هذه اللغة بمفردات التواصل التي تعتمد على الرسائل القصيرة، وعادة ما تبدو باردة سريعة، شديدة التكثيف والاختزال، وإن حُمِّلت بمشاعر حقيقية؛ فهي لاهثة وتشبه الومضة التي لا يريد أن يتوقف عندها، فقط عندما يتكلم عن خالته وجدَّته نسبيًّا، نلمح بصيصًا من مشاعر[111].

تعتمد اللغة على إذابة الحدود بين عالم الصورة والواقع الافتراضي وقنواته المختلفة، والمتحقق المعاش بالفعل في الحياة، الواقع المادي الملموس، ويصبح الافتراضي واقعًا بالفعل.

وتتعمد اللغة في النص فعل التشويش، تشوّش التمييز بين قصة الاغتصاب على الطريق الدائري، التي طلبت «راسيكا» من «أحمد» أن يكتبها؛ لتُعرض على منتدى قصص الجنس، وبين قصة ممارسة الجنس التي تمت بين أحمد ونيفين في سيارتها، وملاحقة الشرطة لهما، الانزياح بين أين ينتهي الواقع، ومتى يبدأ المتخيل أو المعاش على الافتراضي.

التشويش بين قصص الممارسات بين المحارم، ورغبة وإعجاب أحمد بزوجة عمه (ريم)، وتخيله لعلاقة تتم بينهما[112].

ويستخدم الروائي في التعبير عن طبيعة هذه العوالم الهاربة إلى الغريزة غير المنضوية تحت أعراف المجتمع وتقاليده، الخالية من عاطفة حقيقية، لغة ذات فحيح جنسي ميكانيكي صارخ وعنيف، يقول: «إيلاج. مؤخرة تصطدم بالدريكسيون. نفير.

إيلاج. طرقعة لحم في لحم. مؤخرة تصطدم بالدريكسيون. نفير. إيلاج»[113]، ولقد افتتح الروائي نصه بهذه الفقرة، وكررها عدة مرات كأنها قفل يتكرر في مقطوعة شعرية أو موشح.

تتعمد اللغة هنا التشويش على المشاعر، تنتزع الأحاسيس وتلقي بها في أدائية منفرة وسمجة، فعل ميكانيكي بلا عائد وجداني.

كما يستخدم الروائي اللغة وكأنها لعبة في متوالية افتراضية، يصطنع نوعًا من السرد الاحتمالي، فيبدو فيها التكرار ولعبة الاحتمالات الافتراضية وكأنه يمارس ألعاب الجيم، ومن هذه اللعبة الافتراضية يتخذ مدخلًا لطبيعة ممارسة المصريين للجنس، الذي يشبهه بالقصة التي تنتهي في فقرة واحدة[114].

كأن هناك شبه تعمُّد من الروائي لتحطيم اللغة الموروثة والمكرسة، التي تمثل نوعًا من السلطة السابقة، وإحلال لغة غائمة حائرة بينية باردة، تشبه اللعب الافتراضي، أي موزعة وهائمة بين الواقع والعوالم الافتراضية.

كما تشي اللغة بالعنف البادي في مفرداتها، تكتظ الفقرات، خاصة الأسطر الحوارية، باللهجة العامية، بكم من المفردات البذيئة، والألفاظ الجنسية الصريحة المتداوَلة في الأوساط الشعبية: المتدني منها والذي يمثل مستويات من الطبقة الوسطى في النص، هناك أيضًا كم من الشتائم التي توحي بطقس من العنف والتدني واللامبالاة، وشيوع ثقافة القبح وعشوائية تناول البشر للحياة، وتعبر عن الجو العام للنص[115].

يتخلل المفردات العربية التي تتكون منها السردية بعض المفردات الأجنبية، وهو ما ينقل تداخل اللغات في هذا العالم، عالم المواقع التي يهتم بها الشباب، وتداخل اللغات العربية مع الإنجليزية، أو لغة الفرانكو، ويُظهر هذا المزج اللغوي تداخل المعارف في التكوين الثقافي الذي بات يحكمه انفتاح الفضائيات وعصر المعلوماتية.

تبتعد سردية النص عن المجاز قدر الإمكان، وإن نحت إليه في بعض المواضع؛ حيث تأتي التشبيهات عنيفة ومادية، ويتحرى فيها الروائي التجديد

والابتعاد عن المألوف. يقول الكاتب واصفًا وقع كلمات «علاء اللول» على رواد القهوة: «على الرغم من استمتاعه بإطلاق كلماته وملامحه عليهم كلعنة إغريقية. هي ذات النشوة الخبيثة التي تعتري الإنسان حين يكشف عن جرحه المتقيح لعيون بعضهم»[116].

111(1) السابق: 21، 26.
112(1) السابق: 46، 47.
113(2) السابق: 9.
114(3) السابق: 47.
115(1) السابق: 19، 79.
116(2) السابق: 63.

5

البناء السردي بالنص

تخيَّر الروائي في «كلب عربي مدرب» استهلالات جريئة وصادمة منذ أول مشاهد النص، كما أن كل فصل يُستهل بمشهد حيوي مكثَّف يمكن أن يؤوَّل لدلالات فكرية عميقة، ودالة على التحولات التي تحدث في المجتمع، مثل الجنس الغرائزي الذي يشبه حادثة تصادم في أول فصول العمل؛ ذلك إن اعتبرنا الرواية مقسمة إلى فصول نسبيًّا؛ فالروائي قد تخيَّر لعمله تقسيمًا، لكنه لم يحدده في الوقت ذاته؛ فهو لا يعطي عناوين أو أرقام.. فقط يُشعر قارئه أن هناك فصولًا عن طريق مشاهد الاستهلال في كل فصل نسبيًّا، وفي ظني أن اختيار الكاتب لهذا الانديا‌ح، دون عناوين أو علامات مقصودة، يعود لسيولة الواقع ذاته، وضياع المعالم بينه وبين الافتراضي، أو لتحوُّل هذه العوالم المصنوعة إلى واقع بالفعل.

يمكننا إن استعرنا لغة السينما أن نصف تلك المشاهد التي يبدأ بها قص الفصول بالمشاهد الرئيسية (الماستر)، يستهل بها الكاتب القص ثم يعود ليسرد عن هذا المشهد وحوله، وأبعاده التاريخية والنفسية الاجتماعية التي صنعته؛ لذا هو لا يرتبط بالخط الزمني

التتابعي السائر إلى تقدم، بل يركز على رؤيته هو، ولحظته الآنية الخاصة التي يقتنص فيها الحياة بأية صورة، وإلى أقصى درجة، الحياة التي لا تتيح لأفرادها عيشة كريمة.

يخاطب السارد المتلقي في عدد من فقرات النص، وهو ما نسميه كسر الإيهام البريختي، وهي تقنية مسرحية شهيرة؛ فالعالم هنا بيني، لا يمكن فيه أن نحدد متى يبدأ الواقع ومتى ينتهي، وهل هناك حدود بينهما أم لا، وهو ما يؤكد ذلك الوجود المشوش بين الواقع والعالم الواقعي الافتراضي الذي يبقى بلا ضفاف.. أفق مفتوح ومغلق في الوقت ذاته.

كما ينحو جانب من النص إلى أن يكون تابعًا لما يسمَّى الرواية المعلوماتية، الفقرات التي يعرض فيها لأفلام البورنو ونجماته: العالميات، والمحليات أيضًا[117]، منذ بداية نشأة هذا النشاط على مواقع الإنترنت.

ويُرجع الكاتب بعض مصادر معلوماته في نهاية الرواية إلى مدونة ومقال أحمد ناجي - الروائي الصحفي - عن هذا العالم وخباياه، وصديقه «عمار حمودة» وحديثه عن التفاصيل التقنية لتعامل كتّاب القصص الإباحية بشكل احترافي.

وتعد السخرية ملمحًا أساسيًّا في نسيج بناء هذا النص، وتشمل كل مظاهر الواقع الفعلي والافتراضي. يسخر السارد من الذي يستنكر تحول نجمات البورنو لمناضلات نسويات، ويرى أنه أمر يُحترم، ويستنكر من يراهن عاهرات[118] وتطال هذه السخرية بعض الشخصيات في الواقع، حين يصف الكاتب ملامحهم، مقارنة بملامح زوج خالته الذي كرهه، يقول عنه: «والذي كان سببًا في كراهيتي للفنان صباح فخري، وللأستاذ السياسي وحيد عبد المجيد»[119]. حتى التشبيه هنا مقتبس من صور الشخوص التي تظهر على الشاشات.

ينسج الروائي طبقات شبكية دقيقة وشفافة، متراكبة، من أرهف التداخلات التي تشي بالعالم المصنوع غير المعاش بأي وجه من وجوه الحقيقة، لكنه مع الاعتياد وتحقيق ما لا يجده الإنسان بالواقع، ووطأة وجوده بالحياة، يتحول إلى حقيقة لها ثقل وجودٍ بحياة الأفراد،

فيكتشف أن الفتاة التي حلم بها طويلًا وكانت بطلة لأفلام البورنو التي راقته كانت مصابة بالصرع، وأخرى تكمل وظيفتها من أجل علاجها، فيتكشّف أن الحلم الذي عاشه لسنوات من عمره مثّل لديها مجرد وظيفة في حياتها المأساوية.

يظل الروائي ينسج هذه الخيوط الرهيفة واحدًا تلو الآخر دون تصريح، إن هي إلا تلميحات ومواقف صغيرة يستشف منها هذا المعنى، حتى يصبح هذا التوجه للعالم الذي نعيشه وكأننا نعيشه لأن معظمه مصنوع، ويوشك المصنوع أن يكون وجودًا، لقد تماهى أبطال الرواية مع هذا الوجود البيني الذي يحيونه حتى صار جزءًا منهم، ويبدو أن تلك الطبيعة وتلك الكتابة وهذا الوجود بين الافتراضي والواقعي، هي الأقرب إلى التواصل مع العالم وطرح الأفكار.. يعلق بعد مشاهدته معركة مجيدة بين سائقي تاكسي: «لم يتدخل أحد في هذه المشاجرة، لكنها بدت لي ككل شيء في المدينة: شبه شيء»[120].

يلتقط خيطًا، ثم يشرع ينسج سرديته بتكوينات متعددة من تلك الخيوط التي تبدو واهية ظاهريًّا، لكنها مع الوقت تضفر نسيجًا كليًّا، أو شبه نسيج.

117(1) السابق: 48، 49.

118(2) السابق: 48.

119(3) السابق: 24.
120(1) السابق: 81.

6

النموذج بشري بلا ملامح..

في «كلب بلدي مدرب»

يقدم الكاتب وجوهًا ضائعة، أصابتها لعنة الضياع، كلٌّ بطريقته، داهمتها قسوة الحياة بآلياتها المختلفة، وفساد القائمين على السلطة والإدارة بها، فأضاعت تفردها، وغلَّفتها بكساء بليد من الحياد واللامبالاة، أو العنف والتمرد، أوقفت تدفق الحياة فيها وخنقت حيويتها، فأصبحت وجوهًا مشوهة لا ملامح خاصة بها، تلك الحياة المعاصرة التي منحتنا هذا الإنسان الجديد، الصامت الحيادي المغيب العنيف، القابع أمام التليفزيون والكمبيوتر، يتلقى العالم مِن حوله في كل الجوانب كسلعة، فرد يستهلك كل شيء، منعزل حتى عمَّن يشاركه المشاهدة والاستهلاك، شخصيات توقفت حياتها عند حصار معين، حالة ضياع دون قدرة على المراجعة أو رغبة في نقد الذات أو تعديلها، بل انخراط تام في كل أشكال الابتذال، والركون للاستمرار فيه، حالة سيولة مع الذات، يتكثف عندها الإحساس بالضياع في

لحظة معاصرة، مُسخت فيها الكثير من القيم.

فرغم هذا الزحام، فإن الوحدة والعزلة والحزن كيانات حاضرة بقوة، رؤية شاملة إن تأملناها فإنها قد تصيبنا بالخشية من كل ما هو قادم، خاصة إذا تمثلنا مشهد الرواية الأخير الذي يضعنا في نهاية مفتوحة وعنيفة في الوقت ذاته.

لم يحدد الروائي لشخوص العمل ملامح خارجية مميزة، بل تعمد تصويرهم على اختلاف مستويات طبقتهم الوسطى، وتنوع طرق ضياعهم، تحت طقس دعائي مصنوع، يظهرون كما في إعلانات التليفزيون أو الكمبيوتر، أو الأفلام وألعاب الجيم، يرسم عبد الله المدمن صديقه وهو يرتدي خوذة سوداء، ويدخن أثناء ارتدائها دون أن يخلعها عن رأسه، ثم ينهي المشهد بعربة المستشفى تأخذه للعلاج[121].

تقدَّم السمة المميزة لنيفين بوصفها سلعة أنثوية: الشفتان الممتلئتان والفخذان البيضاوان الرشيقتان، اللتان يقترن بهما دائمًا عنف ما، منذ أول مشاهد العمل، في لقائها مع أحمد ونفير السيارة والمطاردة مع الشرطة، حتى حادثها مع علي لوزة واستيلاؤه على كل ما كان معها، الشره الجنسي سمتها الأساسية وكأنه نوع من تعويض لنقص ما، والازدواجية أو الشيزوفرينيا التي تعد سمة أساسية لكل شخوص العمل، ترتدي نيفين ما يُطلَق عليه الحجاب الإسباني في بعض المشاهد وفي الأخرى لا ترتديه. وهو نوع من الحجاب البيني الذي

يقبله المجتمع بقيمه ومظاهره التي لا تحرص سوى على المظهر وسطح الأشياء، وتنضوي على زيف كثير[122].

يصف «علاء اللول»، الفنان المخرج، ذاته ضاحكًا: «كفتس وزملكاوي وقصيدة نثر»[123]، يتعمد وجودًا مغايرًا، ويهوى أن يواجه به البسطاء في القهوة فيما يشبه تحديًا للمألوف من النماذج العادية التي يتقبلونها بالحياة، يشتغل على شهوانية الفن، لا رقيه وسموه، يصور أفلامًا لراقصات درجة ثالثة؛ لتسويقها على القنوات الشعبية المحلية، بعد أن كان مثار تقدير أساتذته واعترافهم بقدراته.

تبدو شخصية علي لوزة نموذجًا للبلطجي المعاصر، إفراز مجتمع يفرّخ نماذج تشبه «عبده موتة» في السينما المصرية في عصر العشوائيات الذي نحياه، لوزة، الذي يملك مع عائلته محل مأكولات شعبية (سمين)، ويعشق النساء من كل صنف، يمارس الجنس معهن، ثم يستولي على أموالهن وذهبهن، منتج بشري أفرزته التغيرات التي طرأت على الطبقة الوسطى المصرية وأصابتها باختلال منظومة القيم، بعد ما توالى من تغيرات بعد سياسات الانفتاح، ثم شيوع عشوائية منظومة الأخلاق واضطراب مفاهيمها.

121(1) السابق: 27.
122(2) السابق: 57، 61.
123(3) السابق: 66.

7

الزمكانية البينية والنص

يبدو عنوان الرواية متناقضًا عند النظر الأول؛ ذلك لأن الكلاب البلدية لا تخضع للتدريب، لكنها في هذا النص باتت مدرَّبة.. وأتصور أن هذا العنوان لا يُطلَق على بطل العمل فقط، بل يُطلق على شخوص العمل جميعهم؛ فهذا الوصف ينسحب على جيل كامل، أصبحت هذه هي سمة أداءاته في الحياة: أن يكون مدرَّبًا على أن يعيش على هذا النحو، رغم تناقض هذا الضياع بصوره المتنوعة مع الطبيعة؛ فالطبيعة الإنسانية الحقيقية تنزع إلى فهم العالم وفلسفته والتفاعل معه، بما يرتقي بالإنسان وجعله يواصل تطوره، ربما نجح النص في أن ينبه وينذر بطبيعة الحياة التي صارت إليها نماذج الرواية، لكن تبقى منطقة وصول الفنون إلى إذكاء الوعي وتثقيفه هي ما لا تهتم به هذه السردية الروائية.

يتشكل زمان هذا الجيل وتلك الشخوص وكأنهم معلقون بين الماضي والمستقبل، هم فقط يحيون اللحظة، اللحظة المتوترة الضائعة، الزمن الحائر بين الحقيقي الواقعي والافتراضي، هذه اللحظات المجهضة بعدما

قدمت الأحداث القريبة الماضية ما بدا أملًا في انفراجة تستقيم بها الأوضاع بعد ثورة 25 يناير 2011م، وما تلاها، فإذا بأقدام الزمان تتعثر المرة تلو الأخرى، ونظل نشعر بسقوط محبط، موزعين بين زمن يتطور في الثقافة العالمية التي تقتحمنا، وزمن لا يبرح مكانه في مجتمعات العالم الثالث، إن لم يكن يتقهقر أحيانًا.

ويتبدَّى المكان الجوهري بالنص هو حيز ما قبل شاشة الكمبيوتر مباشرة في الواقع المادي، وما بعد شاشة الجهاز مباشرة، فيتسع ليشمل العالم الافتراضي اللامنتهي، المكان في نفوسهم الضائعة التي تكفر بكل أنواع الديكور الزائف الخارجي، اللهم عدا العناصر المعدنية التي لا ترسل دفئًا أو شبه انتماء لأي شيء، قد يبدو المكان في أحد تجلياته كما تصورته في النص في ذوات متوحدة مع داخلها، ومع هذه الوسائط التكنولوجية، حتى إن بدت مع الآخرين في بعض الأوقات، فكل فرد منهم في شرنقته الخاصة، التي لو انفتحت لكانت باتصال مباشر مع جهاز الكمبيوتر وعالم الإنترنت، ربما

تبدو الأماكن الحقيقية الواقعية بالنص أشباحًا، لكنه الوجود الشبحي الذي يأتي كظلال باردة.

وبالرغم من أن العمل يُقدَّم في مدينة القاهرة وفي شوارعها الشعبية وحاراتها، فإن طغيان الآلية وافتقاد الحميمية هما الطابع الأساسي بالنص، ولو فارق المكان جهاز الكمبيوتر لانتقل إلى ماكينة الصرف الآلي، تلك التي تربط البطل بالمنتدى الذي يكتب له.

الموقع الذي بدوره ظهرت دلائل تنبئ باستغنائه عن كتاباته، كأن العالم كله بواقعه وافتراضه يلفظ هذا الإنسان من حق وجوده بصورة لائقة، دون تهميش.

الإنترنت وآليات السرد في نص

«في كل أسبوع يوم جمعة»
إبراهيم عبد المجيد

يواكب الروائي إبراهيم عبد المجيد التطور التكنولوجي الخاص بالاتصالات وفعالياته المستحدثة في المجتمعات، ليصنع سردية خاصة، سردية روائية تعتمد على آليات وتقنيات شبكة الإنترنت، وألفاظه التي شاعت في وسائل التواصل، وفي اللغة اليومية بوجود مكثف؛ ليصوغ عالمًا روائيًّا شديد السبك والإبداع، وليشير في مستوى فلسفي عميق إلى طبيعة التحولات التي طرأت على العلاقات الإنسانية، كما يشير إلى كهوف النوازع البشرية وتنوعها، من خلال توظيفه لتقنيات السرد على هذا النحو، آليات السرد التي تشبه إلى حدٍّ ما السرد القائم على الرسائل مثل رواية «جورج آبلي الراحل» في السرد العالمي(124)، أو سرد الرسائل في أدب «المنفلوطي» وإن افتقدت رسائل «المنفلوطي» الحبكة الدرامية المتماسكة.

يهيئ إبراهيم عبد المجيد لنصه تراجيديا محكمة من خلال «سرد الشات» إن صحت هذه التسمية، وهو ما افتقدته أوائل الأعمال التي اعتمدت على موجات السرد التي صيغت على هذا النحو مثل «بنات الرياض» لرجاء الصايغ(125).

وهنا، قد تدعونا هذه الموجة السردية، التي تعتمد على تقنيات الإنترنت وطبيعة التواصل به، إلى تساؤل جوهري: هل عندما يلجأ الروائي لاستخدام أو توظيف هذه التقنيات يصبح معنيًّا بالجري وراء الموجات أو التقاليع الأدبية

التي تتوالى على الساحة الروائية، أم أن التقنية ذاتها لها أبعادها الاجتماعية والفكرية والثقافية الخاصة التي تجعلها ضرورة وحاملًا أساسيًّا لما يُستشف منها، ويؤخذ من مغزى استخدامها؟ أي أنها موظفة من أجل أنها بتشكيلها هذا تحمل دلالة ومضمونًا فكريًّا، وتسهم في توصيل منظور يريد أن يشير إليه الفنان الذي تخيرها دون ما عداها(126).

أتصور أن لاختيار الروائي عوالم الشات والإنترنت في نسج سرديته مغزى فكريًّا وفنيًّا سأحاول تقديمه في دراسة تحليلية لرواية «في كل أسبوع يوم جمعة».

يحشد الروائي لنصه عددًا كبيرًا من الشخوص الرئيسية والثانوية؛ ليشكل عالمًا يحاكي عالمنا وواقعنا، يحاكيه ويغازله، يسخر منه ويفعل فيه، يكتوي به، يفلسفه ويرفضه، يحاكمه ويذعن له، يكشف عن عواره والعنف الكامن في الفطرة البشرية، أو تلك النوازع الدموية المتأصلة بها حتى في صورتها البكر.

ويتوالى البوح أو الحكايات على لسان أكثر من ثمانية عشر شخصًا، كل منهم له بناؤه الخاص وحكايته شديدة التأثير.. جميعهم نماذج لا تخرج عن واقعنا، من الإمكان أن نلتقيهم ونحاورهم دون أن نعرف تلك المناطق المتوارية من آبارهم النفسية، اختيار البوح الإرادي هو ما يتيح عرض هذا المسكوت عنه في النفوس البشرية، كما تتجلى براعة الروائي أيضًا في قدرته على الاختفاء التام من شخوص النص

والاختفاء النسبي من العمل؛ فلكل شخصية من شخصيات النص بصماتها الخاصة، وملامحها الداخلية والخارجية شديدة التميز، ولسانها الثقافي الذي يتلاءم مع معطياتها المجتمعية والنفسية دون أن يطل رأس الروائي وشخصيته في أي من شخوص نصه.

يعد ثنائي عماد وروضة هما محور النص.. روضة هي من دعت لتشكيل الجروب من أجل التعارف والبوح، ونكتشف مع الصفحات أنها من خلال هذا الجروب تقتنص الرجال؛ لتشبع رغبتها في الجنس، ورغبة عماد، زوجها المنغولي، في الاستمتاع بالقتل في كل يوم جمعة من الأسبوع، وفيه يمارس عماد شهوته في تقطيع الجثث والإجهاز عليها، في حين يقدم الكاتب هذه الفئة من البشر من ذوي الاحتياجات الخاصة وكأنهم الصورة الصافية أو «البيور» من الجنس البشري، وهنا يطرح النص أحد التساؤلات الجوهرية عن الطبيعة البشرية: هل تتضمن كل هذه الحيوانية؟ يقول الروائي على لسان مختار كحيل عن المنغولي: «لكن لأنهم الحالة الإنسانية

في تجليها البكر، قبل أن تصاب بكل هذا الزيف الذي بدأ مع اختراع الزي حتى هذا الجهاز الذي نتراسل عليه»(127).

ويقدم الكاتب في روايته سردًا تفاعليًّا جديدًا بين طبقات وفئات متنوعة. بين المحلي والمحلي في المجتمع المصري، قد يجمعهم الواقع الفعلي، لكنه لن يجمعهم في موقف بوح حقيقي، وهو ما يشير إلى إضافة جديدة في نوعية العلاقات البشرية العصرية، ومن ثَمَّ فهو يخلق سياقًا تفاعليًّا مفتوحًا، يتيح التلاقي والتواصل، كما يتيح تنوع التساؤلات والهموم والقضايا بين مستويات مختلفة، أو أنساق متباينة من النوازغ والدوافع ومستويات تلقِّي العالم والتفكير فيه؛ لذا فهو يقدم عالمًا أكثر اتساعًا وتنوعًا، كما يتيح له هذا الوجود الاتصالي تشكيلًا أوسع عمَّا نعهده في الأعمال الروائية المحدودة بالزمان والمكان، وحيزهما المحدود وإن اتسع.

لقد أدرك الروائي حاجتنا لجذب وتخليق أشكال مختلفة من السرد الروائي في سياقنا التفاعلي الجديد، أشكال تتسق وما نحياه من طبيعة خاصة من الاتصالات البشرية التي تعتمد على شبكة الإنترنت.

الشخصيات التي التقت على الإنترنت في نص «في كل أسبوع يوم جمعة» لا صلات مباشرة تجمع فيمن بينهم؛ فهم شتات متنوع من الثقافات والطبقات والنوازع، وبالرغم من هذا اجتمعوا، وفي هذا التجمع يكمن عمق الفكرة التي يقدمها الروائي واعيًا بأن الروح الجماعية في الكائن البشري تتحرك في أنفسنا كحيوان ضخم متوحش كما يقول البلغاري إلياس كانيتي[128] وأنه إن مرت فترات على البشرية كان انعزال الأنا عن الآخر فيها سعيًا إنسانيًّا، وأن الشعور بالعدمية في الثقافة البشرية حتمي، كما يقدمه «مختار كحيل»، أحد شخوص العمل، إلا أن الثقافة ما بعد الحداثية تقدم اعتماد كل شيء على الشيء الآخر، واتصاله به، وانفتاح المحلي على المحلي والمحلي على العالمي، والطبقات على مستوياتها، والإنسان على الإنسان، ولقد أتاح الإنترنت براحًا تتلاقى وتتجاور وتتفاعل فيه كل المتناقضات والاختلافات والطبقات، وبالرغم من وحشية وجنسية الغرض من الجروب الذي دعت إلى تكوينه وانضمام الأعضاء إليه «روضة رياض»، فإنه يشير إلى رغبة الإنسان المستمرة في التواصل، ونلمس هذا في توجه شخوص العمل إلى التلاقي والحوار، والأهم في التحول الذي حدث لشخصية «مختار كحيل»،

وانخراطه مع الآخرين رغم إيمانه بالعدمية والغياب والنهايات الحتمية.

ولطبيعة البوح على الشات، ولأن معرفة الجروب لبعضهم البعض لا تتم إلا عبر الإدارة، ومعرفتهم لبعضهم البعض لا تتحقق على المستوى الواقعي؛ لذا يأتي البوح في بعض المناطق وكأن هناك ماردًا يخرج من كل شخصية، يسرد مأساة الشخصية دون رتوش، الحقائق والأحداث دون ما يسترها، غواية أن يقدم الإنسان ذاته عاريًا ودون أن يراه الآخرون.. إذًا هو فقط ما يذكره عن نفسه، تلك غواية قد تتيح بوح المدى الأقصى، أو التجمل إلى قدر محدود، وهو ما حدث مع معظم شخصيات الجروب، وهو ما يعضد أنه لا قاعدة أو قانون في سلوك الجنس البشري، لا يمكن أن تصح التوقعات أو النظريات؛ فالإنسان دائمًا ما يأتي بالجديد غير المتوقَّع وغير الخاضع لنظرية أو قاعدة، كما أن كل فرد حالة خاصة للغاية.

ويبدو العمل، رغم سوداويته وكم السخرية اللاذعة به، مفعمًا بالحيوية والقدرة على تقديم فكرة الدفع في الحياة، وفكرة التغيير التي هي سمة أساسية في حياة الإنسان، والتي تهبه خصوصيته ككائن في طور

التشكّل المستمر؛ فعلى لسان بعض الشخوص يقدم النص نظرات عميقة إلى الأشياء تغاير ما هو متوافر ومعهود بين البشر، كأن يقول «مختار كحيل» عن الفنانين التشكيليين: «كيف حقًّا يقولون عن الفنانين بأنهم مجانين، بينما هم العقلاء الذين رأوا الدنيا كيفما يجب أن تكون، لا تخلو من التشوه الذي هو أساس الجمال في كل الأشياء؟!»(129).

النص يكرِّس إذًا للتعدد والتنوع لا الوحدة والتشابه؛ يقدم سرديته ولغته تفاعليتين تستندان إلى فكرة البوح والتواصل وتعتمدان على نبذ التمركز حول الفردية والذاتية؛ لتفتحا حوارًا وحكيًا وسخرية.

يقدم النص في بدايته الشخصيات الذين انضموا للجروب، وفي أولى الصفحات يتيح الروائي لكل شخصية مساحة من السرد تحوي مقتطفات سريعة مرسلة متروكة لاستنتاجات القارئ دون توغل، كأنه يقدم شخوصه على مسرح هوائي غير متعين إلا من خلال شبكة غير مرئية.

ولتنوع ثقافات الشخوص ومستوياتهم الاجتماعية والتباين بين أعمارهم، تتنوع في السرد عدد من السمات أو الظواهر، التي من أبرزها:

تفاوت القضايا التي يبوح حولها الشخوص؛ فهي إما مغرقة في اليومية والعادية والأمور الشخصية للغاية، مثل السرد على لسان باسم السكري وتامر كونيكشن، أو قضايا تجريدية متعالية على لسان مختار كحيل(130)، وهي قضايا جريئة تندفع باتجاه الجنس أو الشذوذ على لسان روضة ونهى ومريم ولمياء المشتاقة(131)، أو العلاقات غير الشرعية مثل حكي رنا وسليمان، أو عرضها لنماذج من النصوص والأفكار المعلبة التي يكتوي بها واقعنا الاجتماعي من تصور قاصر وسطحي عن الدين على لسان أحمد بن علي(132).

كما يتخلل الحكي عرض للمشكلات الكثيرة التي يعانيها مجتمعنا، مثل التجربة الانتخابية الصورية، والزواج غير الشرعي بين الدين والسلطة، وربما أصاب السرد بعض الافتعال على لسان «باسم السكري» وكان أميل إلى

العموميات الاجتماعية، والاستطرادات التي تتسم بنوع من الافتعال، لزج الأوضاع السياسية والاجتماعية بنوع من القصدية الملحَّة التي تنافت مع تلك الومضات التي تخيَّرها الروائي لتقديم شخصياته في أول النص من أجل عرض الجروب الذي يتكون.

استطاع الروائي أن يقدِّم مسحًا أفقيًّا لحياة الشخوص وهو يعرض لشخصيات العمل، ثم تحوَّل هذا العرض الأفقي نسبيًّا إلى النفاذ رأسيًّا في حياة كل شخصية على حدة، وبالقدر الذي يصنع لكل شخصية وجهين أو قناعين، رغم اعتماد العمل على فكرة البوح والشات، وهو ما يقوله الفرد على لسانه للآخرين.

124(1) ولقد ظهر مؤخرًا في إصدارات المركز القومي للترجمة ليوهانيس جيلهوف كتاب «حرية زادُها العَرق»، وهي رسائل قروي ألماني فصيح هاجر إلى أمريكا، ترجمة: فتحي باطة، القاهرة، 2010م. والمؤلَّف عبارة عن رسائل يرسلها الألماني المهاجر لأهله تحكي قصة كفاح وغربة ورغبة في النجاح، وهي في شكل قصص.

125(1) رجاء الصائغ: بنات الرياض، ط ع، دار الساقي، بيروت، لندن.

126(2) انظر: جابر عصفور: قراءة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2002م.

127(1) إبراهيم عبد المجيد: في كل أسبوع يوم جمعة، ط2، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2009م: ص 210 .

128(1) الرواية قضايا وآفاق: إيهاب حسن، تجاوزنا بعد الحداثية، أو التفاعل المفتوح بين المحلي والعالمي، ع 4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2010م: ص 250.

129(1) إبراهيم عبد المجيد: في كل أسبوع يوم جمعة: ص 19 .

130(1) السابق: 93، 95، 209، 238.

131(2) السابق: 99، 152.

132(3) السابق: 224.

ثنائية السرد وتحولات الواقعية

هناك مستوى حكي آخر يشبه المونولوج الداخلي، تبوح به الشخصية لذاتها لا للآخرين، مثل ما قُدِّم على لسان روضة ومريم وسامية وآخرين، ويظل للإنسان دومًا تلك الطبقات الغائرة التي تشبه متاهات الكهوف، حتى إن تخيَّر هو فكرة البوح، ومن هنا تأتي ثنائية تقنية السرد ودرجة صدق البوح في العمل بما يتسق مع طبيعة البشر ومستويات ذواتهم وتعدد الأقنعة على وجوههم.

ولا يتوغل الكاتب خلال هذا النفاذ الرأسي في شخصيات العمل ليستبطن الغرائز والدوافع، أو ليبرر أحيانًا ما يبدو غريبًا وعنيفًا في سلوك الشخصيات وتوجهاتهم نحو الغرائبي من العنف أو الشذوذ؛ لتظل هناك علامات استفهام مفتوحة لا يمكن أن تنتهي إلى تفسير أو تأويل، أو لأن بناء العمل ذاته والغرض منه لا يقدمان إجابات أو نهايات، بل يعرضان لنماذج من الحياة تعيش بهذه الأقدار وتلك الحكايات التي تخفي في أعماقها وآبارها أكثر مما تظهر.

ولطبيعة السردية التي تعتمد على تقنيات الإنترنت وكونها اتصالات غير ملموسة ولا تعتمد على المواجهات المادية المتعينة، وهب الروائي لشخوصه قدرة التلاعب في الحكي؛ لأنها شخصيات غير مرئية ولا معاشة ولا معروفة إلا بما تحكيه عن نفسها، لا ما يلمسه الآخرون منها، ويمكن التيقن من حدوثه، مثل القص على لسان د. إبراهيم، يقول بعد حكي عن تسجيله كل ما يأكله ونوعه واليوم الذي أكله فيه، والشركة التي أنتجته: «هل صدقتم

هذه التخاريف؟ أنا يا إخوتي سمين بالوراثة»[133].

ويمكننا أن نصنِّف العمل بأنه يندرج تحت الرواية الواقعية، الواقعية بلا ضفاف، بكل أشكال انفتاحها وتشعبها؛ فالنص لا يبتعد عن الواقع المصري بكل القضايا والمشاكل التي تمور بداخله، ويقدم نماذج من إفرازاته الحقيقية، ومناطق احتقاناته في السياسة أو الدين وقضايا المجتمع والثقافة، لكن العمل يشير إلى منطقة جديدة تذهب بالواقعية إلى طبيعة أخرى، ربما نبعت هذه الطبيعة من التقنية التواصلية التي اعتمد عليها النص.

هل يمكن أن تتحول الواقعية التي عهدناها من قبلُ مع تغيير طريقة التواصل وعبر بوح الآخرين ورؤاهم، عبر حكيهم ووجهات نظرهم ورؤيتهم للحقائق، عبر المسافات والعوالم الذاتية التي تفصح عمَّا تريد فقط، وعبر الغياب في الحيز المكاني المتعين من الآخرين؟ ما يُحكى أو يُقص هو ما تريد الشخصية أن تقدمه، وعبر الوحدة فكل عالم من عوالم هذه الشخصيات لا يتشكل بالتفاعل مع الآخرين والاندماج معهم إلا بقدر، وفي الوقت الذي تريده الشخصية؛ لذا تظل الواقعية في مقام الشك الدائم، فلا واقع غير ما نتصوره ونهيئ لذواتنا أنه هو الواقع، وهذا ما أكدته واقعية السرد عبر الغياب، وبُعد المسافات.. لقد تحوَّلت الواقعية في أعمال إبراهيم عبد المجيد، منذ أول أعماله «في باطن الأرض» وهو ينفذ في عوالم عُمَّال التراحيل، وفيها يلامس طين الأرض وعرق الرجال ومعاناتهم شظف الحياة وقسوتها، إلى واقعية الاتصال عبر الشبكات، الواقعية بعد أن بعدت مسافة عن وقت حدوثها ومن ثم فقد أخذت مسافة أو مساحة من التفكير في أحداثها وبلورتها ثم تجميل الحكي عنها، والبوح والحكي للآخرين عبر الغياب لا وقت الحدث، وفي الحضور أو المشاركة المتفاعلة عبر المكان، ووقت حرارة الأحداث وما تصدره من انفعالات اللحظة، إنه عالم من الاتصال عبر الغياب، عبر البعد والمسافات.

في «عتبات البهجة» 2006[134]، قدَّم الروائي الواقعية من منظور مغاير، نموذج واقعي لفنان يحيا بطريقة بوهيمية في بيئة شعبية ويطرح الحياة من خلال رؤاه المتباينة التي تتفاعل مع البشر في الواقع.

ويتلاعب الروائي في سرديته وفنياتها بما يتماشى ويتفق مع طبيعة تكوين شخوص العمل التي استطاع الكاتب أن يخلق تنوعها بمهارة أبعدتهم عن التكرار أو التشابه، أو تداخل شخصية الروائي معهم؛ فلكل منهم حكايته وشخصيته ومفرداته الخاصة.

فيصوِّر الكاتب مشهدًا في منطقة بينية بين اليقظة والنوم، بين الأمنيات والواقع؛ فيبدو مثيرًا للخيال والتساؤلات.. يقول في موقف تهيؤ روضة لقدوم زاهر: «وهي نامت، انغلقت عيناها، لكنها لا تزال تراه، وسط ضباب أبيض ثم بين مطر بدأ فعلًا يسقط في الخارج، رغم أنها لا تسمع صوته، إنه يقف بسيارته أمام باب العمارة».. وهكذا[135].

وفي براعة صوغ هذا المشهد، ربما يقفز سؤال أعمق: هل تخيَّر الكاتب هذه الصياغة ليثبت قدرته على المراوغات الفنية الجميلة، أم لأنها بالفعل - أعني هذه الصياغة - تدلل على منطقة نفسية تحياها روضة، ومنها أو فيها

تمارس الجنس والقتل؟ فهي أشبه بالمنومة نفسيًّا، الشخصية التي تتنازعها رغبتها في الانتقام من الحياة والأقدار، وخوفها من أن يقتلها عماد إن لم يجد رجلًا ليقتله ويمارس في إنهاء حياته شهوته للدماء، وطبيعته الحيوانية، أيضًا تمارس معهم روضة صنيع أنثى النحل التي تأتي على ذكرها بعد أن يواقعها.. وكلها أشياء شديدة الحيوانية، تستدعي هذه المناطق النفسية المضطربة، هذه المنطقة البينية من الوعي بين الوهم والأحلام وبين الواقع، وتخلق سردًا بينيًّا جميلًا يثير الخيال ويدفع الذهن إلى التفكير الفني والنفسي العميق.

تأثرت اللغة في النص بطبيعة التقنية التواصلية التي اعتمد عليها، فتخللتها كثير من مفردات التواصل على الإنترنت كأن تقرأ في النص: «أنا خلاص دلّتّ على رسايلك، مسحتها يا وسخ يا معرص»[136].

كما نلاحظ هذه المسحة من التدني اللغوي والمفردات البذيئة، وهي ما شاعت في لغة هذا الجيل الذي يتعامل مع هذه التقنيات التواصلية بكثافة ملحوظة وتهبط مفرداته في مستواها الأخلاقي.

يؤكد ما ذهبتُ إليه، من ميل الإنسان والمجتمعات إلى الانفتاح على العالمي، ما يذكره الروائي من لغة إمام المسجد الجزائري في فرنسا، ذلك الذي يضفر لغته بين العربية والفرنسية، يقول مثلًا: إنا خلقناكم من

«لاتير»، يقصد التراب، وإليها نعيدكم «إن أو ترفوا»، يعني: تارة أخرى[137].

أتصور أن الروائي يؤكد الاتصال الذي حتمًا سيحدث بين جميع الحضارات واللغات.

ويربط الروائي بين سرد الشات والواقع بكل قضاياه، وتأتي شخصية «لا شيء» وفقده لولديه في البحر أثناء سفرهما ليؤكدا استيعاب التقنية التواصلية والسردية لجميع قضايا الواقع.. يقول «لا شيء»: «باكيًا من جديد أنا دخلت الموقع ده يمكن ألاقي حد مهم يوصلني لأي مسئول يساعدني»[138].

تأثر الحوار أيضًا بهذه التقنية التواصلية على شبكة الإنترنت؛ فهو حوار حقيقي بين شخوص مادية متحققة، لكنها غير مرئية ولا تتواصل إلا عبر هذه التقنية التفاعلية عن بُعد؛ لذا اتسم الحوار بالجرأة وانفتحت فيه سراديب المكنونات، ولذا تنوعت لغة الحوار بين الفصحى والعامية بما يتسق مع الشخوص، وجاءت اللهجة العامية على قدر كبير من البساطة والطرافة وخفة الظل.. تقول والدة باسم السكري: «راجل جاهل صحيح». يقول علي الزهري زهير: «مسكين، يعرف منين الفرق وهو فرَّان؟!»[139].

تعامل الروائي أيضًا مع النكات على مستويات متعددة؛ فهي بقدر ما تدفع بخفة الظل في النص وتضفره بالسخرية الجميلة، إلا أنها موظَّفة أيضًا من أجل أفكار فلسفية عميقة، وفي مستوى آخر من أجل الإشارة إلى أوضاع اجتماعية يود الروائي أن يسلط عليها ومضات مركزة وكاشفة، مثل ما ذكرته د. أمينة عن قصة أو

نكتة الحمير، وفيها إشارات إلى فكرة الخلق والعدل والربوبية وتوزع الأدوار على كوكب الأرض وإشارات إلى طبيعة المخلوقات، وكلها يتم سرده في أسلوب جميل خفيف الظل[140].

وتتشكل لغة النص في سلاسة وعذوبة دون وعورة أو تعمد تزايدات بلاغية بما يتسق والواقعية التي تخيَّرها الروائي لنصه، إلا في بعض العبارات المبررة التي تأتي على لسان بعض الشخوص، مثل زهير علي، يقول واصفًا رحلات الصيد: «كثيرًا ما أشعر أن الله خلقنا الآن فقط، ليس قبلنا تاريخ ولا زمن ولا وراءنا مكان يمكن أن نعود إليه»[141]. أو بعض الفذلكات الفلسفية على لسان مختار كحيل.

وتبدو اللغة على لسان «أحلام عبد الله» ممزوجة بالأحلام في منطقة وردية مصطنعة، وهي تدرك ذلك، لكنها تراها الحل؛ لأنها كما تقول «مؤمنة بقدرة الأحلام على إنقاذنا نحن الفقراء والمرضى والمقهورين»[142].

ويشير الروائي إلى قدرة دفاعية خطيرة عن الإنسان وهو يعرض لنماذج شخوصه وبنائهم النفسي والفني؛ فلكل شخصية قدرة على خلق عالم موازٍ يهرب فيه الإنسان من الواقع الخانق الذي يحياه، فيهرب البعض إلى الدين وعوالمه الغيبية مثل أحمد بن علي، أو الأحلام والتهيؤات مثل شخصية أحلام عبد الله، أو الجنس مثل روضة ولمياء، أو الشذوذ مثل نهى ومريم، أو عوالم النساء مثل د. إبراهيم وزاهر علي، أو الأفكار المجردة المتعالية

مثل مختار كحيل، أو حياة لا يريدها ولم يختَرها مثل صنيع د. أمينة مع حبيبها السابق ورغبتها في الانتقام منه لكرامتها التي أهدرت في علاقتها السابقة به.

يؤكد الكاتب الميكانيزمات الدفاعية وتنوعها عند الإنسان، تلك الآليات التي اخترعها الإنسان لتمكنه من الاستمرار، وتحقق شهوة الحياة لديه والاستمرار بها، تلك المناطق التي يلجأ إليها الإنسان وتعينه على تحمل واقع حياة ضاغطة يناله فيها الفشل أو القهر من الآخرين أو من المجتمع؛ فهي أقدار تجابه الإنسان ويحتال عليها.

من تلك المنطقة القدرية، تتشكل منظومة الأسماء التي تخيَّرها الروائي لنماذجه؛ فكلها يأتي عبثًا وكأنها لعبة يصنعها الكاتب ويبتغي منها السخرية من الحياة، معظم الأسماء تأتي للسخرية، لا علاقة بين الاسم والكيان الإنساني الذي يحمله وأقداره، حتى إننا لو صنعنا مسحًا لوجدناه يختار مثلًا اسم «سعاد سعيد»، المأخوذ كله من السعادة، ليشير إلى منتهى الشقاء في الحياة، أو اسم «روضة رياض» ليشير إلى حياة الجحيم لا الجنان والرياض.. وهكذا، ثم تأتي بعض الأسماء الأخرى مثل اسم أحلام ليدلل على طبيعة

حياة الشخصية بالفعل، ثم يختار لأحد نماذجه اسم خميس جمعة، لا منطق ولا دلالة، وكلها منظومة عشوائية من الأقدار التي لا اختيار للإنسان فيها.

تخيَّر الروائي للنص عنوان «في كل أسبوع يوم جمعة»، وهو ما يوحي بدلالات متعددة، لكن أقرب ما يقر بالذهن ويترك انطباعًا راسخًا هذه التكرارية وهذا التوالي اللذين يمكن أن تحدث بهما هذه الحوادث والوقائع، واللذين تتوالى فيهما النماذج والشخصيات من البشر، ويأتون بكل الأفعال والجرائم والأحداث، يفعلون ويُفعل بهم.. هكذا هي الحياة في حركتها المستمرة.

ويضاف لفنيات النص العالية قدرته على المواكبة مع تقنيات التواصل المستحدثة، مع عدم التضحية بخلق تراجيديا ساخرة ومعبِّرة عن عمق التحولات الثقافية والمجتمعية التي طرأت على المجتمع المصري، في سردية معاصرة ومنسوجة بقدرة روائية مميزة.

133(1) السابق: 34 وما تلاها.
134(1) إبراهيم عبد المجيد: عتبات البهجة، دار الشروق، القاهرة، 2006م.
(2) السابق: 146.
135
136(1) السابق: 230.
137(2) السابق: 68.
138(3) السابق: 168.
139(1) السابق: 106.
140(2) السابق: 17.
141(3) السابق: 242 .
142(4) السابق: 10.

الفانتازيا الذهنية في روايتي

«صانع المفاتيح» و«عالم المندل»

أحمد عبد اللطيف

صدر للروائي أحمد عبد اللطيف رواية «صانع المفاتيح» عام 2010[143]، كما تلتها روايته «عالم المندل» التي صدرت عام 2012[144].

مع هذين النصين، يمكنك أن تحلِّق في عوالم مفارقة، حيوات أوجدتها «الفانتازيا الذهنية» المعنية بحلم الممكن لا الكائن، والقادرة على دمج العلائق بين الواقعي واللاواقعي، بين الحقيقة والحلم.. عوالم تخلخل الحدود وتجعلها في حالة من الاندماج المنسجم.. قد نشعر بالغرابة، لكن المؤكد أنه سيتملكنا الشغف، عالم من الدهشة يصنعه تقديم الأفكار المتمردة في تقنيات شكلية مميزة.

يعتد الروائي بمفهوم «الخلق الفني»، الخلق الذي يلامس الواقع ليسرق ناره، كما تقول الأسطورة اليونانية؛ حيث يأخذ النور والوهج ثم يرتفع بهما ليطال رأسه السماء، يبرع في هدم المتحفي ليعيد صياغة عناصره وتركيبها على نسق آخر، مستعينًا بملكات خيال منطلقة، فتتخلق عوالم مغايرة، قادرة على خلق الصور، وهو ما تعنيه الفانتازيا في اللاتينية؛ حيث يتجلى الخلق إبداعًا وليس إعادة إنتاج، ولا يعني هذا قطيعة مع الواقع، بل هو طرح إبداعي يعيد رؤية الواقع ويعيد تفسيره.

يرى الإبداع رؤية وتشكيلًا فعل مواكبة ومجاوزة وسبق، لا اقتفاء نهج، وضرورة المرور بمراحل فكرية حتمية، خاصة في ظل هذه الثقافة الكونية المتسارعة.

وانطلاقًا من ثقافة متسعة ودراية راسخة بالموروث الحكائي العربي الذي اعتمد على منطق الفانتازيا، ودراساته للغة الإسبانية وأدب أمريكا اللاتينية، وترجمة الكثير من الأعمال الإبداعية والفكرية لكبار الكتاب، تشكلت

لديه رؤية فنية خاصة للإبداع، لا متأثرًا أو مقلدًا، بل مبدعًا مبتكرًا، مغموسًا حتى النخاع في العناصر الخاصة لثقافة ومعطيات مجتمعه المصري، خلقت هذه الإطلالات الواعية المثقفة ذهنية خيالية تجمع جرأة الأفكار وتناسبها مع الواقع الثقافي الخاص.

يحتفي الكاتب بالجوانب الميتافيزيقية وعوالم التصوف في الجانب المعرفي للإنسان، ويبصر بهما مناطق إضاءات فنية تبعده عن مركزية العقل البشري أو منطقه الصارم، بمسافة تتيح له أن يغازله بتشكيلات فنية ومنطق معرفي آخر، يتتابع جيئة وذهابًا بين الخيال والعقل، فعل مراوحة ومزاوجة واشتباك وقفز، وكلها رؤى وتقنيات تصنع عوالم من الجدل الثري، ويقع نص «صانع المفاتيح» في محيط تعريف الفانتازيا الذهنية، أي القدرة على تجلية تقاطع الواقع باللاواقع.

يرتكز الروائي أيضًا في إبداعاته على الثقافة الشعبية التي تحتفي بعوالم السحر والتعاويذ والأحجبة وتتكئ على المندل وقراءة الكف والأحلام وتفسيرها، ويمتاح من الموروثات الدينية والأسطورية والملحمية، وكلها آليات تشكِّل بامتياز ما يطلَق عليه تيار الواقعية السحرية في الأدب. ويؤلِّف من المعطيات السابقة مادة فنية ثرية تشكّلت بتنوع ملحوظ في نصيه «صانع المفاتيح» و«عالم المندل»؛ فلكل نص منهما عالم شديد الخصوصية.

في نصه «صانع المفاتيح»، يبدع شخصية «يوسف»، الذي سئم وضاق بكل مظاهر الحياة التي شُوِّهت في قريته، لاستشراء الفساد فيها، بعد أن تحكم بمقاديرها شبكة منظمة من المفسدين فيصنِّع مفتاحًا يغلق به سمع الإنسان، وبالفعل يستمر في صناعته لأكثر من ستة شهور لأهالي القرية لضيق الجميع بما يحدث بها، يتطور الأمر وتصبح هناك مفاتيح تغلق البصر واللسان، لم يرتضِ يوسف أن يصنِّعها، لكن

صبيه وفرها لأهالي القرية فأصبحت قرية أقرب إلى الموتى.

في نصه «عالم المندل»، يعرِّي الكاتب الموروث الثقافي الخاص بالمرأة في مجتمع تحكمه ثقافة ذكورية شوَّهت تكوين المرأة ذاته، فيصور حال فتاة قبل زفافها بخمس وعشرين ساعة، وقد حلمت بأنها أصبحت رجلًا من الجانب البيولوجي.

يعتمد الروائي على فكرة فانتازية وليدة التجاوز، ويوظف من أجل تنميتها الموروثات الثقافية المتنوعة بما يتسق مع العالم الروائي لكل عمل، يتكئ على الخيال الذي يقع على الواقع، يسائله ويضعه تحت عدسات ذات أبعاد مبتكرة، تخلق صورًا جديدة للعالم، تفسره تحت معطيات وأحداث وأفكار غير ما عهدها الإنسان.

اللافت للنظر أن بمقدور الروائي صناعة عجينة إبداعية روائية ثقافية متعددة العناصر، واشتغالها بعناية فائقة، مازجًا بين عناصرها، دون أن يشعر قارئه أن هناك انفصالًا ما، انفصالًا بين الفكرة الفانتازية والعالم الواقعي الذي تتعاطى معه، ويوفر لتشكيله النصي خبرات تكنيكية وآليات تكوين على نحو مميز.

هذه البيئة الفانتازية التي اعتمد عليها الروائي لا توظَّف في النص منفصلة، جانب متخيَّل يأخذ خيطًا عجائبيًّا في الرواية بجانب الخيوط والمحكيات الأخرى الواقعية أو الاجتماعية التاريخية، كما أنها ليست بنية تناصية، يضفرها المبدع مع محاور نصه. تندمج الخيوط الواقعية والاجتماعية التاريخية في بنية الفانتازيا لديه، ولا يظهر الفصل بين فوق الطبيعي والطبيعي، بين الغرائبي الخارق وقوانين العقل في بناء العوالم الحكائية والدلالية والمعرفية؛ فالواقعي والمتخيل، المادي والروحي، الألفة والغرابة، الطبيعي والشاذ، الزهد والطمع، اليأس والتمرد، الثورة والرضوخ، الموروث والمتغير.. تتفاعل جميعها فيما بينها وتتداخل مشيدة عالمًا متكاملًا يحمل أسئلة وجودية أزلية، ورفضًا واعتراضًا على أوضاع مجتمعية، مستعينًا ببنية الفانتازية الرمزية.

تتلخص محاور العمل الرئيسية في ضيق «يوسف» بكل ما يسمع من انحرافات المجتمع، يصنع المفاتيح التي تغلق الحواس، يعتريه الشعور بالراحة نسبيًّا هو ومَن استخدم المفاتيح من أهل القرية، يتأمل الخلق والوجود، ثم يبني مدرسة للأطفال في نظرة استشرافية للمستقبل، يثور الشباب على قرية لا تسمع ولا ترى ولا تتكلم، تهيمن القوى المسيطرة على الأمر ويُسجن صانع المفاتيح.

يتداخل هذا المحور الرئيس المتخيَّل بالعمل مع محاور النص الأخرى وأحداثه وشخوصه التي تشبه أو توازي ما نراه بالواقع فعليًّا، وتعد هذه المحاور المضفورة مع الفانتازي تناسل مولودات نصية

وحكائية وتصورات وأحداث، وتوليف عناصر مع أخرى، ومن هنا يتجلّى الدمج التام بين الفانتازي والواقعي في النص، وهو ما يحقق ما أطلق عليه الفانتازيا الذهنية؛ فالنص لا يعتمد على بنية منفصلة استهوت المبدع، لكنه يعتمد على مفهوم خاص للفن وزوايا جديدة لتناوله.

في «عالم المندل»، يقدم الروائي فانتازيا «ماذا لو؟»، مشتبكة مع عناصر «الواقعية السحرية»، لتستجلي المسكوت عنه، ليس فقط في نقد الواقع الاجتماعي المصري، وتحكم ثقافة ذكورية في تشكيل ذوات بشرية تعاني الشعور بالنقص والانفصام، بل أيضًا قصد الوقوف على أوجه الاختلال في منطق الحياة فيما يختص بالجنس البشري.

المفارقة التي يقدمها هذا النص من خلال محوره الرئيس: «رأيت في المنام أن لي عضوًا ذكريًّا»، وهو بلا شك افتراض رمزي، أن النص يلعب في معظمه على تداعيات الماضي وأحداثه ووقائعه، أي ما تسبب في وجود هذه الأزمة النفسية عند شخصية النص، في حين أنني منذ بداية قراءة العمل تصورت أنه سيلعب على استشراف القادم بتجلياته المتعددة في حياة امرأة حدثت لها هذه الصدمة. اشتبك النص مع ماضٍ متوارث أوجد هذه الأزمة الحلمية الواقعية التي تأخذ شكلًا بينيًّا ما بين اليقين والحلم.

ربما قد يتبادر إلى ذهني وذهن القارئ سؤال إشكالي: هل الفانتازيا لعبة فنية، تجريب يمارسه الفنان ويتكئ فيه على الغرائبية لخلق عالم مدهش، أم أن الفانتازيا رؤية فنية وتقنيات شكلية لا تنفصل عن أزمات الإنسان، عن الأطماع السياسية التي تلهو بالعالم، عن الظلم الاجتماعي وضياع العدل، عن الاستشراف العلمي والتطلع إلى المستقبل، عن الكشف لمناطق الغيبوبة التي وقعت فيها الحضارات البشرية تحت الأساطير والنصوص التي أخذت صفة التقديس؟ أتصور أنها رؤية فنية وإبداعية خلقت آفاقها المتسعة، وكان حضورها أكثر زخمًا بعد انهيار الأنساق الفلسفية المتسقة، وتقوض التيارات الأدبية ذات الملامح، في ظني أنها نهج إبداعي يشير إلى أزمة القيم العميقة ومقولاتها التي صارت تحت طائلة التفكيك اتجاهًا يعوّل على الثقافات الخاصة بموروثاتها الفلكلورية وروحانياتها المميزة. الفانتازيا في الرواية الجديدة لا تحكي العالم وإنما تناوشه، وتعريه، وتختزله،

وتدمر التصورات الذاتية عن العلائق والأشياء والبشر، لتفتح عوالم بديلة يتحاور فيها الخيال والعقل والواقع، إن صح أن هناك واقعًا خارج ذواتنا وعقولنا ووجداننا.

تجلت الفانتازيا وتنوَّعت معالجاتها في أدب أمريكا اللاتينية ودارت حول تكوين الديكتاتور وكشف ممارساته، عبَّرت عن الطغيان العسكري، عرَّت أوضاعًا سياسية واجتماعية طالت الشعوب قهرًا بلا رحمة أو هوادة، ومن خلالها أوجد ماركيز وفوينتس ويوسا وساراماجو، وغيرهم من كبار الأدباء، عوالم تكشف هذا الواقع الرديء، وتبعث في الإنسان توقًا إلى إمكانات أخرى ومعطيات أكثر تحررًا.

في «صانع المفاتيح»، كان الفساد والانحدار الأخلاقي والقيمي المحركين اللذين استدعيا فانتازيا النص، وفي «عالم المندل» كان القهر الاجتماعي وتحكم الخرافة والشعوذة في مقدرات المجتمع والأفراد هما ما أوجدا هذا الحلم الحقيقي الذي عاشته الفتاة، إن السعي إلى المستحيل توق يأخذنا جميعًا، ويناوشه دائمًا الفنان الحقيقي؛ فكثيرًا ما تقع النصوص الروائية التي تعتمد على الفانتازيا في منطقة حائرة، فلا تتحقق للفكرة المتعالية على الواقع العناصر المجتمعة التي تحوِّلها لعالم فني موازٍ للحقيقة، وتند عن مبدعيها بعض أطرافها، فيصبح بعضها كالنتوء الذي يشوه النص ويصيبه بالقلق، كما أن هناك نصوصًا تعتمد على الفانتازيا لمجرد الإغراب والتجريب، أو الخوض في أمور ذهنية

شديدة العمق والتنوع، وهو ما قد يدفع البعض إلى عدم التفاعل مع الرواية التي تعتمد هذا النهج.

143(1) أحمد عبد اللطيف: صانع المفاتيح، دار العين للنشر، القاهرة، 2010م.

144(2) أحمد عبد اللطيف: عالم المندل، دار العين للنشر، القاهرة، 2012م.

النموذج البشري والقدرة على التحول

يُبرز الروائي فكرة التمرد البشري على المستقر، يتعامل معه على مستويين: فعل إبداعه الخاص ورؤيته للفن؛ فهو أولًا يعلو بمفهوم التحول المستند على قدرة الإنسان المبدع على الخلق أو الصنع، على تغيير الثابت وسلطة المستقر الراسخ ليخلق عالمًا آخر من المحتمل أن يكون، كأنه فنان بروح متصوف، يقف بموهبته ليقول لطاقة الكون: أبصرتك عندما أبصرت ذاتي، حين لمست قدرتي على الخلق الفني.. كأنه يعيد هندسة الكون ويلهو بحنكة في عناصر تكوينه، من منطقة الخلق الفني وقدرته على التجريب يغوص بالواقع ويرتفع به ليعيد فنيًّا ترتيب وصياغة ما قد يبدو فيه عشوائيًا، أو ما تسببت الممارسات الإنسانية في إظهار وجهه القبيح على مرِّ الحضارات البشرية فوق هذا الكوكب.

هذا المنطلق في فعل الإبداع يشير إلى ميزة الإنسان بين المخلوقات الأخرى؛ فليست ميزة الإنسان أنه حيوان عاقل أو متكلم، لكنه هو الكائن الذي يمتلك طاقة الخيال، القادر على تصور ما يمكن أن يحدث وتجاوز الحادث بالفعل، المخلوق الذي يستطيع

تشكيل الموازاة الرمزية للواقع، وفيها يتحقق شعور المبدع بالاكتمال والإضافة إلى هذا العالم.

وثانيًا: يخلِّق عبد اللطيف نماذج بشرية في النصوص قادرة على فعل التحول والتمرد على ما هو كائن، نماذج من شأنها أن تفعل، تغيِّر موازين القوى، حتى لو على مستوى التخيل أو الرمز.

في «صانع المفاتيح»، يأتي التحول أو التمرد من قدرة «يوسف» على خلق وتصنيع المفاتيح التي تغلق السمع، فيصم الإنسان أذنيه عمَّا يتردد في القرية من مظاهر وحكايات الفساد المستشرية والمنظمة بين شبكة من الأفراد يمسكون بأيديهم كثيرًا من عناصر حياة البشر: الاتجار بالأعضاء البشرية، اللعب على الغرائز الإنسانية حتى الشاذ منها، ومغازلة حمى الشراء لديه، من خلال الفندق والمستشفى والمشروعات التجارية، ويتطور الأمر لتتعدد المفاتيح المصنوعة فتغلق العين واللسان، أي أن يصبح الإنسان أداة لا فاعلية فيها، أي أن تسلب حواسه ويصير لا شيء؛ فهو لم يعد قادرًا على تلقي العالم، تُفرض عليه أوضاع خارجية ويختار هو أن يتعامل معها من منطق العجز، أن يكف تدريجيًّا عن الوجود.

في نصه «عالم المندل»، تتضخم عوالم اللاوعي لتنطلق قوى الكهف العميق للباطن النفسي الإنساني فتتخلق أنثى تعيش في معطيات قامعة وخرافية، تحلم بأنها أصبحت تمتلك عضوًا ذكريًّا في عالم

ضبابي ملتبس يقدِّم فيه الروائي السرد بين الواقع والحقيقة تارة، وبين الحلم وعالم خيالي موازٍ تارة أخرى، تتعرض للقمع طوال حياتها؛ فمنذ طفولتها وبعد أن رأت جسد أبيها عاريًا في إطار العلاقة بينه وبين والدتها، واستبعادها من هذه الدائرة، ثم استبعادها أيضًا من أية علاقة عاطفية أو جنسية لقبحها، ونفور الرجال منها، يتكاثف بداخلها نوع من القمع، فيتمثَّل المقموع قامعه، فيتراءى لها هذا الحلم الحقيقة.

إذًا يبقى التحول وفكرة الخلق الذي يمارسه البشر في العالم الواقعي أو العالم النفسي الداخلي للإنسان هما اللعبة التي يمارس بها الروائي إعادة هندسة الوجود من خلال نصه الفني.

يذكر الروائي في مدونته أنه منذ سن العاشرة، وقف طويلًا أمام مرآته ليرى وجهه، تفحصه بعد قراءته لـ«دكتور جيكل ومستر هايد»، أتتمثل فيه هذه الثنائية؟ يقول: «إن الكابوس الذي سببته الرواية بقي كتعويذة مثلثة مكتوبة بخطوط حمراء». تبقى إذًا فكرة التناقضات والتحولات الموجودة بالكائن الواحد هاجسًا يلح عليه؛ لذا بدت النماذج التي يشكلها بنصوصه سحيقة الأغوار، تسع المتجاورات والمتناقضات، ويتميز لكل شخصية عالمها الخاص بتركيبته النفسية شديدة التعقيد.

يقول «عبد اللطيف» في مدونته أيضًا: «كتابة الأدب - أدب لا يقبل الشخصيات ذات البعد الواحد - تتطلب خيالًا لصنع ثلاثة أبعاد للشخصية، الطول والعرض والعمق، وهو ما يعني ببساطة: الكائن، ليس بوصفه جسدًا، بل تركيبة نفسية وعقلية وروحية معقدة تمامًا». تضافر هذا الوعي لديه مع المفهوم الخاص الذي آمن به الروائي للسرد، مفهوم لا يستند إلى كلاسيكية الحكاية ولا المحاكاة. بل يخلق نماذج من شخوص منحوتة من الداخل غالبًا، خاصة أن بعضهم يتمتع ببعض مزايا وسمات الشخصية التراجيدية أو الملحمية، تتميز شخوصه في «صانع المفاتيح» باحتوائها على المناطق الحائرة، القلقة، الشخوص ذات الأبعاد المتعددة، ذوات بشرية يحتدم فيها الصراع ويتناوب بين الغرائز والأطماع والقيم الإنسانية.

بين الواقع والملحمة، يقدم الروائي شخصية «يوسف» ويهبها بعض الملامح الأسطورية، بداية من اسمه ومهنته وقدرته على الخلق دون مثال، والتحكم في الحواس البشرية، كما تتبدَّى طقوسه وثقافته شديدة الثراء، تتراوح بين عالم مادي أرضي، وعالم صوفي متعالٍ من خلال مناجاته لله وقراءته لمؤلفات ابن عربي، وتأملاته في الجبل، وانفصاله عن العالم عن

طريق غلق السمع، ثم رغبته في بناء مدرسة لتعليم أطفال القرية والخروج بهم من الطبيعة الحيوانية. يهيئ الكاتب لشخصيته منذ أولى فقرات الرواية طقسًا غرائبيًّا يدخله حثيثًا في المفارق نسبيًّا؛ ذلك حين يحكي أنه يمشي نائمًا، ويحلم بعوالم سريالية، وتتنبأ له إحدى العرافات بالغنى ثم الموت محبوسًا.

كما يرسم له الروائي طفولة مفارقة؛ فهو معجز لكنه إعجاز يخالف ما تواتر عن المعجزات وقت ولادة الأنبياء والصالحين، يقول: «عندما وُلد صانع المفاتيح، لم تحدث معجزات، فلا الأبقار ولدت، ولا الأرانب تكاثرت، ولا امتلأت صدور المرضعات لبنًا، ولا جاء وقت الحصاد قبل أوانه، مع ذلك فرح أهل القرية فرحًا جمًّا»(145)، كأن الروائي يرمي بسهامه مفككًا لمقولات النصوص والموروثات الدينية في سردية حديثة. ويصور الروائي سبق الطفل في قدراته وملكاته في النمو، وجمال خلقته، ثم يبرز به جانبًا عاطفيًّا حين تعلَّق بقطة وعشقها، لكنها ماتت، فيتحوَّل لطفل متوحش، إلى أن يستقيم سلوكه مرة ثانية، ويعود إلى طبيعته السمحة حين يُفهمه والده أن قطته بالجنة.

ملامح متعددة يوفرها الروائي لشخصية «يوسف» تجعل منه ذاتًا أرضية وسماوية في اللحظة ذاتها، كما يحمِّل المبدع الشخصية ظلالًا متعددة، وفي كل ظل هناك إحالات لعدد من الأنبياء أو بعض المتصوفة، وطريقة سلوكهم، وهو ما يمنح الشخصية الجانب الأسطوري وملامح المقدس، ليس على شاكلة السابق لكن أقرب إلى شخصية أرضية ذات صفاء، ويعد هذا التكوين النفسي والتاريخي ليوسف متسقًا مع الحدث الفانتازي الذي أقدم عليه بطل العمل.

كما يقدم شخصية «لاللي»، المستثمر ذي الأصول الأوروبية، وهي تتضمن جانبًا فنيًّا وفكريًّا متجردًا نزقًا، يتبدَّى لاعبًا ماهرًا يحرك العالم وكأنه يتحكم بعرائس الماريونيت، يلهو بضعف البشر وشذوذهم، بجهلهم ومرضهم، بجانب ما يحتشد به من رغبة في الاستحواذ والأطماع، ولا يعدم القارئ أن يجد لديه جانبًا إنسانيًّا خيِّرًا، خاصة مع الدكتور في بداية حياته، لكن ربما يعود ذلك لرغبته في ممارسة التعالي والمنح والتسلط على كل مَن هو حوله، يبعثنا نموذج «لاللي» لطبيعة الإمبريالية التي تتسلط بالهيمنة والاستحواذ على مقدرات المجتمعات النامية، وتعمل على إرباك منظومة القيم المستقرة بها ومواردها الطبيعية والبشرية في الوقت ذاته.

يستيقظ الجانب الخيِّر من شخصية «الدكتور»، ابن صانع المفاتيح، بعد أن يمارس نزع قرنيات أعين المرضى النفسيين، ويبيعها لمن يستطيع أن يدفع، كما يحاول أن يجد له منطقًا يبرر به أطماعه، ويرفض الانصياع لرغبة خايلته بممارسة الجنس مع زوجة البواب؛ لأنها - كما يذكر الدكتور - المتعة الوحيدة للرجل المسكين، تستحوذ عليه أحلام معذبه ويعاني وسواس التطهر المتكرر بعد كل عملية يجريها. يستيقظ ضميره فيرى جانبًا خيِّرًا بداخله، طمسه في السابق إحساس بالدونية والفقر والعوز، فيتزوج من جميلة؛ لعلمه أن الجميع قد طاله التشوه بصوره المتعددة.

يهتم الكاتب برسم الشخصية: ثقافتها، ومعطيات بيئتها، وكهوفها النفسية، وما يستجدُّ عليها من متغيرات، كما يضع يديه بمهارة على نقاط التوتر في الشخصيات وزوايا التحول، وهو ما يميِّز شخصيات نصوصه؛ فهي فاعلة وإن بدت مقهورة، شخصيات لا ترضخ للكائن، تتطلع للتغير، حتى إن بدا فانتازيا؛ فهو أول الغيث.

يدفع الروائي بجنين مشوَّه ليس له عينان في حياة الدكتور وجميلة وصانع المفاتيح، وأتصور أن لهذا الكيان بالنص أكثر من تأويل؛ فيمكن أن يُعنى به أن مخاض كل ما يموج بعصر سمته الفساد واختلال في القيم مصيره مستقبل مشوَّه لا بصيرة أو بصر فيه. وربما يكون وجود هذا الكائن باعثًا على الأمل؛ فهناك وليد بعد كل هذا العقم، وليد يشير إلى المستقبل وأنه منتقص في حاجة إلى رعاية من الجميع. من المحتمل أيضًا أن يكون هذا الجنين

الذي بلا عينين شاهدًا معذبًا، وُجد بحياة الشخوص ليذكرهم دائمًا باختياراتهم اللاأخلاقية.. تتعدد التأويلات، لكن وجوده بالعمل ينثر التساؤلات.

كما تبدو شخصية جميلة، الفتاة التي عشقها الدكتور منذ طفولتهما، ثم باعها والدها من خلال زيجة لأحد الشيوخ العرب، حائرة بين الفضيلة والحب أو ممارسة الدعارة كنوع من عقاب الذات ودفعها إلى الضياع المحقق، تهين ذاتها، كنوعٍ من معاقبة الآخرين الذين دفعوها دائمًا إلى أن تصبح مفعولًا فيه وبه، لا فاعلًا أو مختارًا.

تقدم جميلة بالنص رؤية خاصة لملكية المرأة لجسدها، تقول بعد أن يعرض عليها الدكتور الزواج: «انت مجنون؟ تتجوز مين؟ ده أنا اشتغلت مع لاللي علشانك، علشان ما أفكرش فيك، علشان أقطع كل أمل فيك»(146).

منطق خاص يقدمه الروائي على لسان شخصيته، أمن أجل رجل شُوِّه هو الآخر تهين المرأة جسدها وروحها، كيانها مكتملًا؟! كأن انتهاك المرأة لجسدها أو صونه أداتها لمعاقبة ذاتها والآخرين. يقدِّم المبدع المرأة وكأنها حبيسة هذه الأبعاد الجسدية، وهي رؤية تكرِّس للمرأة الجسد فقط، لا الكيان الإنساني المتكامل، أتتحدد حياة المرأة كلها بحسبان أن محورها رجل يرضى عنها أو يرفضها؟ فهي حين تمنح تهب جسدًا، وحين تعاقب تنتهك جسدًا؛ ففي أحد المشاهد بالرواية، يصور الكاتب أول لقاء للحبيبين

فيتبدَّى سلوك جميلة وتعاطيها مع الموقف سلوك عاهرة لا امرأة تعشق، وتلتقي أخيرًا رجل أحلامها، يقول السارد: «وودَّ مضاجعتها، لكنه خجل أن يبدي هذه الرغبة، فأبدتها هي. نهضت من مجلسها، تحوَّلت لأخرى لم يرَها من قبل، وخلعت عنها ملابسها.. وقبل أن تبدأ في الرقص سألته كم امرأة ضاجع في حياته، فأجابها بأنه ما زال بكرًا.. ووعدته بليلة لم يرَها رجل من قبل. وأن تقوم هي بكل شيء»(147). قد يكون ما دفع الروائي لتصوير نموذجه النسائي على هذا النحو الإجرائي تاريخ جسدها المنتهَك، صفقة زواجها، وطبيعة مهنتها التي مارستها في فندق

«لاللي»، لكنني أتصور أن هناك منطقة في الكيان الإنساني (الأنثى) لم يضعها الروائي في حسبانه، المرأة التي تمتلك العقل والمشاعر والقدرة على الفعل، بعيدًا عن كونها مجرد جسد أو أداة للمتعة، وكأن وجودها لم يزَل لا يطاله التطور ومجاوزة حدود غرائزها وغرائز الرجل نحوها، للمرأة وجود آخر.. نعم، هو لا يفارق جسدها؛ لأن تلك الثنائيات أصبحت متحفية، وإنما هو وجود منصهر ومندمج في كيان واحد، جسدها أحد محاوره، والرجل في هذا الوجود محور أساسي

وسط محاور أخرى مهمة تشغل المرأة الإنسان، مثل قضايا الفكر والوجود وتحقيق استقلال الكيان.

وربما قصد الروائي من تصوير جميلة على هذا النحو المنتهَك التحولات التي حدثت بالمجتمع المصري بعد الغزو النفطي الخليجي، والتغيرات الثقافية والقيمية التي شوَّهت الخصوصية الثقافية المصرية وجمالياتها وعصريتها، وجعلتها مستباحة لمد فكري صحراوي لا يتناسب مع وسطيتها ونهضتها.

على نفس مستوى التمرد والتجدد الذي تنطلق منه رؤية الكاتب لفعل الإبداع، توقعتُ تحررًا مماثلًا لتقديم نماذج إنسانية أنثوية قادرة على تجاوز ما سماه فرويد «حسد القضيب» أو «الأحراش المكبوتة» لدى يونج، القفز فوق كل ما رسخته ثقافة ذكورية مضللة عن طبيعة المرأة.

تتكثف معاناة المرأة في مجتمع ذكوري وتستبين ملامحها في نص «عالم المندل»؛ فشخصية النص المحورية تعاني تشوهًا غائرًا في ذاتها وأنوثتها، نقصًا يعد صنيعة كل عناصر المجتمع، بداية من أمها وجدتها حتى أبيها وصديقاتها، ووصولًا إلى خطيبها وكل موروثها الثقافي.. تقول: «في ساعة مثل هذه وُلدت، جئت للعالم عبر عضو ملعون، لعنه الكتاب المقدس حينما جعل المرأة أصل الخطايا، وجعل لعنته مستمرة بالنزيف الشهري وآلام الحمل والولادة. أي ذنب ارتكبته المرأة سوى أنه ليس لها عضو ذكري؟ أي كتاب سماوي احترم المرأة؟ لسنا سوى أوعية، مجرد أوعية»[148]. يتبنى الكاتب صوت المرأة المقهورة ويستنطقها مآسيها، لكنه حين يريد أن يحررها يهبها معطيات رجل: العضو الذكري، البنطلون الكتان والتي شيرت، الشعر القصير، صدرها المفتوح للحياة، للمرأة أن تنال حريتها وفق طبيعتها؛ فالأنوثة ميزة لا وصمة.

قد تتسم هذه القراءة النقدية التي أقدمها لنماذج النساء بالعملين بلعبها على الأمنيات، أمنيات أن تسهم الثقافة وفنونها بتحديث المجتمع وتطويره، وربما يعد ذلك مطالبة النص بما لا يتضمنه موضوعه، لكنني بالنهاية معنية بأوضاع المرأة في الكتابة الروائية الجديدة، وذلك لغربلة موروثاتنا وتنقيتها وتثويرها.

يقدم الروائي نموذجًا نسائيًّا واقعيًّا يوجد بالحياة، تشكّله أزمة نفسية واجتماعية فيصطنع حلمًا قد يصل إلى الواقع الحقيقي، ليعادل مأساته الداخلية، فتتحول شخصية الأنثى في «عالم المندل» وتقول: «أنا الآن امرأة أخرى. أردد بصوت مرتفع: امرأة قادرة على خلق الطرق التي ستسير فيها حياتها، ولا تهتم سوى بصوتها الخاص.. الشيء الوحيد الذي تغيَّر، ويجب أن يتغير لأنه قرر ذلك، هو أنا، أبتسم للحصان الأسود الجامح، ابتسامة امرأة عرفت، بعد أن قضت نصف عمرها المفترض، أن الإنسان إله في ذاته»[149].

كأن الحلم الذي صار بمستوى الحقيقة وأصبحت بعده لديها عضو ذكري، هو الذي جعلها تتحول لتصبح لها صوتها الخاص، وقادرة على خلق الطرق، وأن بها طاقة الإله، وقدرته على الفعل والتغيير، كأنها وقت أن اقتربت من الرجولة شعرت بحريتها.

تتبدَّى القضية إذًا في «العضو الذكري» أو ما يرمز إليه من حرية وانطلاق واستقلال، من قوة وجرأة وتحدٍّ، ولولاه لما استطاعت أن تتحول، من دونه كانت ستظل هذا الكائن المهمش بالحياة. أما آن الوقت للدفع برؤى أخرى أكثر تمردًا على أوضاع اجتماعية خانقة كبَّلت المرأة وحصرتها في وجود منتقص؟

لقد كانت الفكرة الفانتازية للعمل على قدر كبير من التمرد، لكن ظل النموذج النسائي في «عالم المندل» في حدود الرجولة والأنوثة لا مطلق معنى الإنسان.

145(1) أحمد عبد اللطيف: صانع المفاتيح: ص 112.
146(1) أحمد عبد اللطيف: صانع المفاتيح: ص 85.
147(1) السابق: 77.
148(1) أحمد عبد اللطيف: عالم المندل: ص 41.
149(1) السابق: 42.

جدل الفكر والتقنية

في ظني، أن هناك بعض القضايا الفكرية التي تستمر تُحسم وتتحدد تباعًا في نصَّي أحمد عبد اللطيف: «صانع المفاتيح» و«عالم المندل».

في «صانع المفاتيح»، أتصوَّر أن الكاتب كان لم يزل في مرحلة من احتدام الصراع فيما يختص ببعض المقولات والأساطير الدينية، والرغبة في تفكيكها، يخوض فيما يبدو مقدسًا وهو معنيٌّ بتفكيك المقولات، خلخلتها والنيل منها برشق أحد سهام فكره أو تصوراته فيها، كأن يقول عن «الدكتور»، ابن «يوسف» صانع المفاتيح: «وهو صغير، بدأ يعتقد أن الله لا ينظم الأرزاق، بل إنه يلقيها من سمائه، ومن يسبق يأخذ»، ثم يكمل فقرته في لباس ساخر، كما أنه يقرن صناعة المفاتيح والإنتهاء منها بقصة الخلق التوراتية، وبدلًا من تمام الخلق في ستة أيام ينهي يوسف المفاتيح في ستة أشهر، ثم يصعد إلى الجبل للتأمل، وكأن الإله أراد أن يستريح بعد الخلق في العهد القديم، وأتصور أن الروائي يشير إلى الجانب الفني في الموروث لا الفكري.

على مستوى آخر، وفي كثير من تقنيات السرد، يتكئ على المقولات المقدسة، وعلى المذكور في نصوص العهد القديم والإنجيل، والتناص مع كثير من نصوص القرآن الكريم، كما يصدر المؤلف نصه بالآية القرآنية «صُمٌّ

بُكْمٌ عُمْيٌ»، وهي ما تجمع عناصر الفكرة المحورية المتخيَّلة بالنص.

إن تفكيك المقولات الدينية ودحضها فكريًّا، ثم استخدام التقنيات الفنية والتشكيلية التي تتناص مع الموروث الديني في إنماء النص والتطور به، لهو موقف ينبئ عن حالة من الجدل المستمر بين المبدع ومعتقداته الفكرية، وبين ما يستقر بوجدانه وثقافته التي تراكمت وتشكَّلت في لاوعيه العميق. بين الرؤية الفكرية وتشكيلها، ولهذا الجدل الدائر بين الفكر وآليات التشكيل، أثر في تخلُّق نص حيوي لا يدعي يقينًا، لكنه يثير تساؤلات ويترك قارئه في فضاءاتها.

في نصه «عالم المندل»، ولاختلاف شكل المعالجة والمحتوى، يغادر المؤلف هذا العالم المعترك نسبيًّا في «صانع المفاتيح»، وتبدو فكرة الرواية أكثر تحديدًا، وتنحو إلى الداخل الإنساني، ويقترب النص لمنطقة «المونودراما» في المسرح، وهي التي تعتمد على المونولوج الداخلي لشخصية وحيدة يقوم عليها النص، لكنه أيضًا يصنع ما يشبه الصدمة للمتلقي منذ أول سطور النص بهذه الفكرة التي من شأنها أن تهز كيان أنثى مستقرًّا ومستسلمًا لأكثر من ثلاثة وثلاثين عامًا. في هذا النص يبدو الطرح نفسيًّا واجتماعيًّا، تجنَّب الكاتب فيه عرض وضع المرأة في المقولات المقدسة في النصوص الدينية إلا حثيثًا، وهي مناطق قلقة ومتشابكة للغاية.

تطفو منطقة أخرى ينطلق منها الروائي في نصه، وهي الموروث الشعبي والعادات والتقاليد التي رسخت لهذا القهر، الذي أتصور أنه لا ينفصل كثيرًا عن تصور المجتمع وتفسيره لما ورد في النصوص الدينية ووضع المرأة فيها، وهي بلا شك منزلة بحاجة إلى خطاب متطور، وهو

ما يحتاج كثيرًا من المناقشة من خلال الأعمال الفنية والفكرية.

يقدِّم عالم النص، من خلال تداعيات تمر بذهن الفتاة تشمل الماضي ومشاهد مؤثرة منه، مشاهد ترسبت وتراكمت وصنعت هذه الرغبة الدفينة للقفز فوق أنوثتها، وتتساءل عمَّا يمكن أن يحدث لو أن النساء أصبحن رجالًا وصار الرجال نساءً، اضطراب نوعي وجنسي يؤدي إلى فوضى بشرية.

تظل منطقة الصدمة والتساؤل غرائبية الفن وأشكال طرحه، هاجس أحمد عبد اللطيف الذي أتصور أنه معنيٌّ بتنوع نصوصه من حيث المحتوى وتقنيات أدائه، بل والتوحد بهما معًا.

المكان بين الملحمة والفانتازيا والواقع

يبدو المكان في نص «صانع المفاتيح» مكانًا بينيًّا ملتبسًا، يدور القص في قرية صغيرة يهبها الكاتب طبيعة مزدوجة، قد تحتمل الوجود الحقيقي أو الأسطورة؛ فهناك من المعطيات السردية ما يهبها مواصفات المكان الواقعي مثل: الحكي عن تاريخها، وكيف أنشئت، ولمن كانت الأرض، ثم التحولات التي حدثت لها وأصبحت ذات طبيعة مزدوجة تتضمن ملامح القرية والمدينة، قرية فقدت بكارتها وفطريتها وتحولت إلى مجتمع صناعي، يقول: «اختفت رائحة البلح والطين والهواء النقي. يسير في القرية فلا يشم سوى رائحة حيوانات منوية تأتيه من كل ركن، ولا يرى سوى ذكور لم يكتسبوا بعدُ صفة الرجولة، أو ربما اكتسبوها وفقدوها.. يستيقظ صباحًا فيلعن حواسه التي تجلب له التعاسة»(150).. ترسلنا الإشارات السابقة إلى التحولات التي حدثت بالمجتمع المصري في أوائل عصر النهضة وتغيره من مجتمع زراعي إلى

زراعي صناعي، ودخول الجنسيات الأجنبية، وضياع خصوصية القرية ونقائها لصالح خصائص المدن الكبيرة وانفتاح المجتمع الصناعي.. يقول بعد أن يحكي عن إنشاء «عبود باشا» مصنعًا لتكرير السكر في القرية: «ووفد إليها ليعمل بها عدد ضخم من الناس، من الشرق والغرب والشمال والجنوب، كما وطئتها أقدام الأجانب؛ حيث استعان بهم الباشا كخبراء. وسريعًا ما تغيَّر شكل القرية، فاتخذت شكل المدينة الصغيرة المكتظة بالسكان»(151).

يهيئ الكاتب لهذه القرية البينية مستوى آخر من الالتباس يهبها طقسًا متعاليًا غامضًا، وجودًا مقدسًا أسطوريًّا، كيانًا ملحميًّا له امتدادات تاريخية سحيقة، يصوِّرها محاطة بجبل مقدس، ونهر يخترق أراضيها، ويتجمع بالمكان رموز للديانات والحضارات المتعاقبة لتشير

هذه القرية إلى أرض مصر، عمق الوجود البشري بتحولاته واعتقاداته، يقول وهو يحكي عن تاريخها: «أتذكر أن الله عندما خلق العالم مثَّله في صورة خريطة أمام عيون آدم وحواء، فما إن رأياه حتى وجدا مكانين مضيئين فيه فسألا الله عنهما فقال إنهما هذا الجبل وهذا النهر»(152).

تحول آخر يطال المكان، يتحول المقدس النقي إلى السواد، ويشير الروائي إلى مظاهر الفساد والانحلال وتوغل الأطماع، يقول: «عرفت ما آل إليه مصير القدسية، رأيت شبابًا يتعاطون المخدرات، وآخرين يعبثون بأجساد رفيقات، عرفت حينها أن القرية والجبل وجهان لعملة واحدة، فمن بعيد نرى الجبل شاهقًا جليلًا، وما إن تقترب حتى تشم رائحة العفن، من بعيد ترى القرية مضيئة، وما إن تقترب حتى تجدها قرية سوداء»(153).

وبعد أن انتشرت المفاتيح التي تغلق السمع والبصر واللسان، استبيحت القرية: «الأجانب ما زالوا يدخلون ويخرجون من القرية، ويأخذون ما يعلمون قدره، ويسرقون تاريخ القرية ومجد أجدادها. وصانعة الزيجات تعمل بعقيدة لا يمكن زحزحتها، والأمطار تهطل لكنها لا تنقي الجو، ولا تغسل البيوت، ولا تطهر الأجساد»(154).

يشير الروائي إلى مراحل من تاريخ مصر والحكام الذين تتابعوا عليها، يبعث بنا إلى الانفتاح، الاستعمار المقنع بالاقتصاد، خلخلة منظومة القيم في المجتمع المصري بعد ظهور النفط في الخليج العربي، يتعامل الروائي مع المكان وكأن القرية مكعب متعدد الأوجه، يبرز

أحدهم أحيانًا ليجعلها قرية صغيرة حقيقية واقعية، وجه آخر يبرز فيه بنيتها بين القرية والمدينة، وأتصور أنه من خلاله يشير إلى التحولات التي حدثت للمجتمع المصري الزراعي المستقر، وجه آخر يشير إلى مكان ملحمي أسطوري، ديني مقدس. وأرى أن تشكيل المكان على هذا النحو الملحمي الأسطوري يتسق مع فانتازية النص ويمثل ركنًا ركينًا في الوصول بالفكرة محور العمل إلى طبيعتها الفنية الخاصة. يختلف تعامل الروائي مع تقنية المكان في نص «عالم المندل»؛ فالمكان في الرواية ينحو إلى داخل الشخوص، إلى كهوفهم الخاصة التي تكوَّنت أخاديدها وملامحها، ظلمتها وإضاءاتها من تاريخ نفسي اجتماعي مركب، المكان غير معنيٍّ بالعالم الخارجي إلا بحسبانه امتدادًا لمعوقات

الداخل البشري لنصف المجتمع الأنثوي. تدور أحداث النص في إحدى المدن التي تتحول فيها النساء إلى رجال بيولوجيًّا، ولطبيعة هذه التجربة النفسية تبدو عوالم النص داخلية في بوتقة الذات؛ لذا يتبدَّى المكان الخارجي حجرة النوم، والحمام الخاص، والشرفة، وشوارع المدن المعوقة، وفي البيوت المسكونة بالأشباح أو المهجورة، أماكن ضبابية قديمة ترعى فيها الخرافات وعوالم السحر والشعوذة، كلها خيوط تتجمع لتصور عوالم البطلة وأزمتها تحت ثقافة ذكورية ترعاها النساء بامتياز فائق.

لذا، يضفِّر الروائي بنصه تلك الرسائل التي ترسلها أم الفتاة لجدتها، ومن خلالها تتأكد الفكرة التي ألحَّ على إبرازها باستمرار لكشفها وتعريتها، وهي «قهر المرأة للمرأة»، إعاقة عقلها وجسدها ومسيرة وجودها، تركها مكبلة بجميع القيود التي تتنازع المرأة؛ فالنساء هن من

يكرِّسن ويحمين الثقافة الذكورية بامتياز، وتعد المرأة أفضل الأدوات التي استخدمها الرجل لتثبيت سيادته ومكتسباته في مجتمع معوق. كما تتيح الرسائل هذا البعد الزمني الممتد، فتصنع ظلالًا متكررة تعمِّق وتؤصل لمأساة الفتاة، ومن ثَمَّ النساء جميعهن، في الوقت ذاته تغني الزمن الروائي الذي قد يبدو مختزلًا في ساعات معدودة فتفتحه على أجيال متعاقبة.

تتبدَّى الشخصية النسائية في «عالم المندل» ذات مكونات خاصة؛ فهي جامعية، ذات ثقافة متوسطة، لكنها تمتلك القدرة على نقد الواقع الحياتي ومحاولات التمرد عليه، لكنه تمرد سطحي لا ينفذ إلى عمق الأشياء وجوهرها؛ لذا يرعى بالعمل عوالم الخرافة والأحلام، ويصبح الحل من وجهة نظرها ما تمنته من تحولها إلى الرجولة، وتظل الشخصية المحورية بالنص ترفل في معطيات قاهرة لمجتمع مكبل بقيود متعددة متوارثة. ويشير هذا التكوين الثقافي للبطلة إلى المكونات الثقافية العامة للمجتمع بصورة شاملة؛ فهي نموذج مشوه للجنسين، امرأة ورجل في هذا المجتمع الذي

يتباعد عن الموضوعية والعقلانية والسواء.

يمثل عالم المندل، المتمثل في مرئيات تتشكل في قاع فنجان، مرئيات وهمية.. عالم ضيق تسكنه الخيالات والأشباح وتحركه التعاويذ ومناخ من الجهالات والانغلاقات، يمثل هذا العالم شخصية الرواية ومحتواها، وأتصور أن اختيار الروائي لهذا العنوان اختيار ذكي يتضمن غموض الفن الشفيف المحبب؛ فعلى فردانية وذاتية كهوفنا النفسية التي تشبه قاع فنجان، إلا أنها تتسع وتتسع لتخلق عوالم لا متناهية، عوالم قد تسكنها الحقيقة أو الأوهام، لا أحد يعلم الحدود الفاصلة، كما لا نعرف صدق المندل أو وهمه.

ينضغط الزمن في «عالم المندل» ويفارق الامتدادات التاريخية في «صانع المفاتيح» ليستعرض زمن الحدث، حياة بطلته وعالمها، في خمس وعشرين ساعة، ويتقافز في هذه الساعات المحدودة في أزمنة تمثل استرجاعات تستدعي - دون تسلسل - مواقف من ذاكرة الشخصية، تنتقي بعناية كل المعطيات الحياتية التي تكرس لأزمة البطلة التي لا يسميها الكاتب ظنًّا أنها تمثل فئات عريضة من النساء، تلك الممارسات التي تتمثل في الثقافة الشعبية من قراءة الكف أو طقوس بعض النساء لشعورهن بوجود أرواح، بقايا موروثات من الخرافات القابعة في اللاوعي الشعبي، تتشكل كائنات

«عالم المندل» في النص وتقترب من مواصفات الجن والشياطين، يعتمد الروائي أيضًا على المناطق العجائبية والميتافيزيقية مثل ليلة القدر في الموروث البيئي، منطقة الأحلام بكل علاقاتها السريالية وما يكتنفها من غموض.

150(1) صانع المفاتيح: 36.
151(1) السابق: 54.
152(1) السابق: 54.
153(2) السابق: 55.
154(3) السابق: 99.

اللغة والفانتازيا الذهنية

يحظى نصًّا أحمد عبد اللطيف «صانع المفاتيح» و«عالم المندل» بلغة جارية منسابة، لا تعوقها صخور صلدة ولا يمنع استرسالها - رغم موضوعاتها المتخيَّلة والرمزية - تعبيرات متكلفة مصنوعة، بل يجري موجًا متتابعًا ليعانق شاطئ المعنى الخفي الذي يركن على الميتافيزيقي، كما يلتقط نار الواقع ويمزجهما في منطقة «الفانتازيا الذهنية».

في نصه «صانع المفاتيح»، يقدِّم الروائي في بعض الفقرات لغة تعمل على تفكيك النصوص المقدسة، بمفردات وأساليب المقدس ذاته، أي أنه يستخدم نفس تكنيك المقدس مع اللغة وتكوين جملها، ونفس مفرداتها وإيقاعها الداخلي، خاصة في نهايات الجمل، من أجل أن يدحض الموروث، يتآلف في هذا الاختيار للطقس المقدس في اللغة مستوى آخر من لغة ذهنية تقترب من استرسال وصناعة المواجهة الحقيقية للواقع وتناقش أحداثه، يقول: «في اليوم الأول من الشهر الرابع لصناعة مفتاح السمع، قامت مجموعة من الشباب الذين لم يمتلكوا مفتاحًا بعمل تظاهرة. قاموا بعمل لافتات وكتبوا عليها: لعن الله قرية لا تسمع. وجالوا في القرية من أقصاها لأدناها، وعندما اقتربوا من فندق لاللي استخدموا

ألفاظًا قبيحة... فخربوا ما استطاعوا وخرجوا»[155].

تمتد هذه الفقرة وما يليها لتكشف عن ظلال من النصوص المقدسة مجتمعة: العهد القديم والجديد، وبعض تعبيرات القرآن، وبعض إيقاعاته؛ لتوحي، خاصة الفقرات الخاصة بيوسف، بنوع جديد من النبوة، ليست النبوة الموروثة التي نعهدها؛ لذا يفكك طقس المقدس القديم ليموت بزخم الواقع وأحداثه وقبح ما يحدث فيه، يمارس الروائي عن طريق استخدامه للغة المقدس تفكيك ما وقر في الأذهان من أساطير وحكايات، يقول: «عندما وُلد صانع المفاتيح، لم تحدث معجزات؛ فلا الأبقار ولدت، ولا الأرانب تكاثرت ولا امتلأت صدور المرضعات لبنًا»[156].

كما يلعب الروائي بالضمائر وأساليب الخطاب المسرحي متنوع الانتقالات، وهو ما يُستخدم بالنصوص المقدسة ويضاهيها ليصنع أسطورته أو فانتازيته الذهنية، يقول: «جاءوا فرادى، ثم جماعات، ثم تكاثر العدد وأصبحوا يكونون صفوفًا طويلة. حدثهم أن بهذا المفتاح يمكن فتح السمع وإغلاقه»[157].

يبني «عبد اللطيف» ويهدم، يبني أسطورة «صانع المفاتيح»، الأسطورة البسيطة الأرضية، ويهدم أساطير أخرى كثيرة اكتوى بها البشر طويلًا، وتصبح اللغة أداته الطيِّعة لإيجاد صيغ أسلوبية ناصعة تصيب الهدف بدقة، لغة تعرف مقاصدها وتذهب إلى عمقه دون مراوغة، تتبدَّى أساليب الروائي ناجزة، حتى إن تنوعت الأحداث والأفكار وجاءت واقعية أو متخيلة

أو وقائع حلمية، وهو ما ينبئ عن رؤية وثقافة ناضجة عند المبدع. وهو أيضًا ما يأخذ بيد قارئه لكشف حالة الشخوص الفكرية والنفسية ويصوِّر عوالمهم وأحاسيسهم الداخلية. يصف حال «الدكتور»، طبيب العيون الذي يتاجر بقرنيات المرضى النفسيين، يقول: «وتذكر أنه لم يمشط شعره. مشَّطه بلا تعجل ونظر في المرآة إلى عينيه فلم يجدهما، اقترب أكثر، فتح حدقتيه بسبابته وإبهامه، لم يرَ سوى دائرتين فارغتين فانقبض قلبه، سريعًا ما تذكر أنه يرى»(158)، لن يجد القارئ صعوبة في انتقالات مستويات اللغة في نصوص الروائي، بل سيشعر أن هناك تمكنًا من الكاتب في لغته وتلوينها حسب سياقاتها.

في نصه «عالم المندل»، يستخدم الروائي لغة رمزية موازية لواقع النساء المحبط، ومحاولة إحداهن الخروج من هذا الواقع، تقول وهي تصور

النساء ككتلة من البخار المتراكم الذي يحاول أن يهرب من قيده: «أضحك بقلب إله شرير يرى مخلوقاته التي كانت كتلة واحدة تتفتت بحثًا عن خلاص، دون أن يمد يده ليفتح النافذة. أضع يدي على صنبور الدش لأغلقه، فأتراجع، بيدي أن أمنع ميلاد بخار جديد، لكن اللعبة تحلو لي، أشاهد تسرب كتلة بيضاء بانتظام عبر النافذة، وأفكر أنه من المستحيل أن تعود من جديد بعد أن طارت في عالم أرحب»(159).

ويقترب الروائي من واقعية اللغة لنقل مأساة نموذج نصه «عالم المندل»، حتى إنه يورد بعض الألفاظ والشتائم الفجة التي نالتها من الآخرين لقبحها(160)، ثم تنتقل مستويات تعامله مع اللغة بأساليب ذهنية موازية حين يجعل بطلته تفكر في موقع السائق من عربة الحياة، وترى أن القيادة أفضل موضع يمكِّن الإنسان من أن ينجو بذاته. قد تبدو الفقرة دخيلة على استرسال النص، لكنني أتصور أن الكاتب قصد منها فسحة ذهنية تتوازى مع مصير بطلة تبحث عن حريتها هي وبنات جنسها، متعة عقلية يقدمها القص في تدريبات ذهنية تشبيهية موازية.

وتتنوع لغة «صانع المفاتيح» لتتسق مع لغة شخوصه، برغم أن النص يقوم على سارد فوقي في مجمله، تتخلله أصوات ضمنية يتنقَّل سرد النص من خلالها، وتنتقل اللغة في الحوار إلى لهجة عامية، ويلعب الروائي على أوتار لغة نفسية داخلية، لغة تُكتب من خلال استبطان الأعين والمشاعر لتتحول إلى سرد منطوق يقول: «كانت عيناها تبعثان له سؤالًا: لِمَ لا تتزوجني؟

فترسل عيناه جوابًا صارمًا حاسمًا رافضًا من الأصل طرح هذا السؤال: فلنبدأ من جديد. لا جديد بلا قديم.. صرخت في وجهه أخيرًا: أشرف منك على الأقل. أجابها بهدوء الدنيا: أنا أحسن منك مية مرة».. بدأ الحوار بين العاشقين القديمين بالأعين، وامتد سؤالًا وجوابًا، بدا هادئًا، ليتحول مع احتدام الصراع وتعرِّي كل طرف أمام الآخر إلى الصراخ. ينبئ المشهد برمته وبتقنيته الحوارية على هذا النحو بالهزائم والانكسارات التي يُصاب بها شخوص العمل ونماذج مجتمع يحطمه الفساد تدريجيًّا، يبيع الجميع فيه ذواتهم، رجلًا أو امرأة، جسدًا، ضميرًا، وقيمًا أخلاقية ومهنية. وفي نصه «عالم المندل»، يتخيَّر الروائي أن تكون لغة الرسائل الموجهة من أم

بطلة النص إلى جدتها لغة حلمية تميل إلى الميتافيزيقا بلهجة عامية، وهي في الوقت ذاته تعبر عن قطاعات عريضة من النساء اللائي يفرزهن مجتمع رجعي على هذه الشاكلة.

تقول أم الفتاة لوالدتها: «وأنا بكتب لك دلوقتي فيه حد بيهمس في وداني إني هموت يوم السبت الساعة تمانية بالليل، يعني بعد تلات تيام. أنا مش خايفة من الموت، أنا عاوزة بس.. نفسي روحي تفضل في البيت ده علشان تحرس بنتي».

«حبيبتي ماما، ليه ما قلتيليش إنك ما عرفتيش توصلي لحرامي الدهب وإن البيت اللي أنا شفته في المندل كان فعلًا مهجور؟ مش مهم، لما أروح لك نبقى نتكلم براحتنا»[161]. يقدم أحمد عبد اللطيف من خلال إبداعاته نموذجًا للروائي صاحب المشروع الجاد والمتجدد، وهو الأمر الذي سيدفعنا إلى انتظار أعماله الروائية، التي أتصور أنها ستضيف قيمة فنية وفكرية مميزة للرواية المصرية والعربية.

155(1) السابق: 81.
156(1) السابق: 102.
157(2) السابق: 59.
158(1) السابق: 47.
159(2) أحمد عبد اللطيف: عالم المندل، دار العين للنشر، القاهرة، 2012م: ص 71.
160(3) السابق: 43.
161(1) السابق: 80، 81.

الرمز الشفيف في «روح محبات»

يستكمل الروائي فؤاد قنديل، في سرديته الفانتازية «روح محبات»[162]، التي صدرت سنة 1997م، توجهًا فنيًّا بدأه في «الناب الأزرق» سنة 1982م و«السقف» سنة 1983م، وفيه يعتمد على تشكيل وبناء غرائبي، يستند على الأساطير والرموز والرؤى الخيالية المجنحة، التي يحلق فيها المبدع إلى سماوات بعيدة وخيالية، ثم يهبط حثيثًا ليشتبك مع الواقع بكل مفرداته الثقافية، ولينير بعض قضايا الإنسان الواقعية، ثم يحلّق ثانية في عوالم الخيال والرموز في مراوحة ومزاوجة بين الفن والواقع.

وتنطلق تلك الأعمال التي تعتمد على الرمز الشفيف من مبدع تحركه ذهنية «خيالية»، تلك التي تتضافر فيها معرفة بأدق تفاصيل الواقع، وضغط إعادة طرح الأسئلة الكبرى الوجودية الخاصة بالعالم، والمجتمع الخاص بالمبدع، وفق ما يستجد من متغيرات مستمرة، مع رغبة جامحة في التحليق في فضاءات الخيال اللانهائية، تلك التي يفتح مغاليقها الفن وعوالمه الرحبة.

في «روح محبات»، يهيئ فؤاد قنديل لطفرة، فيخلق ديكًا عملاقًا (الملك) يمتص حيوات الآخرين، ويتضخم، وتستفحل أطماعه، يلهو بالجميع ليحقق أطماعه ونزواته على حساب مقدرات الآخرين وشرفهم، فيتسبب في اضطراب حياتهم بعد أن يسلبهم عقولهم، ويلهو بأحلامهم، ويعيث في شرفهم فسادًا.

من قلب هذا التشكيل الخيالي، بينما ينبني الرمز بخيوطه المتعددة، ويشير إلى الولايات المتحدة الأمريكية منذ منتصف القرن العشرين وحتى لحظتنا الراهنة، يعرض تداخلاتها في شئون دول العالم، خاصة منطقة الشرق الأوسط، وفرض وصايتها على الآخرين بما يخدم مصالحها وتوازناتها الاقتصادية والسياسية.

تجيد أمريكا وضع الأقنعة المشرقة على وجوهها المستغلة، فتبدو كالحلم للآخرين، لكنها تخفي وراء أقنعتها أطماعها الحقيقية وقبحها الاستغلالي. وتتنوع أشكال التداخلات الأمريكية؛ فهي سياسية بطرق دبلوماسية مراوِغة،

اعتمادًا على المؤسسات المختلفة للأمم المتحدة، أو حق الفيتو القمعي في مجلس الأمن، أو من خلال قوة عسكرية متوحشة لا حدود لإمكاناتها، واتساع المناطق التي تطالها، كما أنها تجيد - بمهارة - لعبة العصا والجزرة التي تمارس بها خداعها للجميع. ويتوازى تاريخ نشأة الولايات المتحدة الأمريكية مع كائن الرواية الخرافي.

في العصر الحديث، بدت أمريكا، تلك القوة الوليدة، وظهرت في التاريخ الدولي كالطفرة، قوة دولية استفحلت خارج مقاييس التطور التاريخي التدريجية، ومع استفحالها وتمددها، وإشعاع الحلم الأمريكي الذي رسمته قضت على حيوات وجنسيات متعددة، مثل الهنود الحمر، وتكشف ما تمارسه الآن في العراق وأفغانستان وغيرهما من الدول.

في بيت «رشوان» و«محبات»، ابتلع الديك الأسطوري حيوات وأرواح الدجاج من حوله، يقول الروائي: «راحت الأفراخ وراحت معها الحياة الشقية العابثة والمرح الجميل وأبقت - ويااللغرابة - ديكًا واحدًا يكبر ويكبر ويتضخم، وكأن الله أراد أن يخفف عنهما العذاب لفقد الأحباب فاستبقى هذا الديك العجيب الذي خرق قوانين النمو». وهو إذ يشكل هذا النسيج الخيالي، نجد مفردات كثيرة متناغمة بين الخيال والواقع في تفصيلات دقيقة توحي بفكرته في صورة أليجورية محببة في مواضع متعددة من النص.

وهنا قد نتساءل: متى يلجأ الفنان لهذا التشكيل الفني الذي يجمع بين الخيال والرمز والواقع؟ أتصور أن هذا المنحى قد نُرجعه لعدة أسباب، منها: محاولة فهم العالم ووصفه خارج الواقعية التقليدية، الواقعية التي لم تقدم طرقًا كافية لفهم العالم ووصفه؛ فروايات الواقعية السحرية تتحدى على أنحاء مختلفة، وبطرق متنوعة، الإيمان بعالم متماسك منظم، فتعوِّل الواقعية السحرية على الأساطير وما شابهها، وتلجأ إلى الثقافات المحلية، تستنطق الجانب الفلكلوري المغزول بالأسطورة، والمحمل بخصوصية ثقافية لهذه المجتمعات، كما أنها تنقب في الأنماط السائدة من السلوك، التي أدت إليها الأوضاع الاقتصادية، وأوضاع القوة في المجتمعات، أكثر من اتجاهها إلى تحليل نفسيات الأفراد ومشاعرهم، وهو ما تحقق في نص «روح محبات» على نحو من الأنحاء، فلم يستبطن الروائي في مساحات متسعة دوافع ونوازع شخوصه قدْر ما شغله هذا البناء والتشكيل العجائبي، لكن

الروائي في الوقت ذاته لم يترك الخيوط التي تغذي صراعه الأساسي دون أن يستكمل بناءها؛ فلقد صوَّر المبدع نقاط الضعف والحاجة التي جعلت محبات تعشق هذا الديك، وأهمها رغبتها في أن تحيا أمومتها وأن تعيش تجربة حب حانية، كما أوضح دوافع الانتقام التي تدافعت بداخل «رشوان» تجاه هذا الكائن.. ما أعنيه أن لاستكمال التشكيل وإعطائه عناصره المميزة التي تجعل منه عالمًا رمزيًّا متماسكًا تأخذ من العناصر السردية الأخرى بعض مساحاتها.

إن التنظيم وتحديد المساحات المطلوبة لكل من عناصر النص الإبداعي يعدان من أهم مهمات الكاتب؛ فتنظيم العلاقات بين بعض العناصر المتمايزة الداخلة في بنية العمل الفني وبعضها الآخر، بالإضافة إلى العلاقة بين هذا العنصر أو ذاك وبين كلية العمل الفني، يتوقف عليهما مفهوم العمل وتماسكه؛ فهناك دائمًا طابع جدلي، حركة وسكون، إبطاء وإسراع، صوت وصمت... إلخ.

وأعود ثانية لأشير إلى توقيت لجوء المبدع لهذا التشكيل العجائبي وإبرازه على جميع العناصر، أتصور أن المجتمعات النامية التي تمارس عليها القوى العظمى كثيرًا من الضغوط، أو يبرز القهر بين المجتمع وسلطاته هو السمة الغالبة، تلك الدواعي تجعل المبدع يخترق الحدود القائمة بين السحري والخيالي والواقعي، الأمر الذي يعين على مجابهة الحدود القائمة على المستوى الاجتماعي السياسي، وإن لم ينفِ ذلك تغلغل الواقعية السحرية في الموروثات الفنية، مثل ألف ليلة وليلة وغيرها من الأعمال، أو ظهورها في مجتمعات لا يسودها القهر أو تمارَس عليها التداخلات الخارجية؛ فالإبداع وعوالم الخيال أكثر اتساعًا من التقيد بالمسببات.

هيَّأ الكاتب لرمزيته، التي يشيد عليها هذا الكيان النصي، كثيرًا من الخيوط التي تشبه الجداول التي تتجمع كلها في مصب هذا الرمز ليتكشف شفيفًا لقارئه فيبدو سلسًا لقارئه دون معاناة في فك شفراته أو تأويله على النحو الصحيح مثل:

تلون أمريكا، أو الديك، بحسب المواقف والمصالح والسياسات، بحسب سياسة مراوِغة تكيل بمكاييل متعددة لا ثبات بها.. تقول محبات عن الديك: «طال وقوفه وهي ترقبه، وقد بدت ملامحه في عينيها كملامح قط، تذكرت أنها منذ أيام طالعت في وجهه ملامح صقر، قبلها رأت على محياه ملامح حمامة هائمة.. لكنها في الأغلب ترى في وجهه ملامح الأطفال»[163].

وعن قدرة أمريكا على التجسس، تقول محبات، واصفة تصرفات الديك: «لماذا كان يواصل محاولاته التحديق عبر الزجاج؟ هل كان يود أن يراها، يراها هي؟»[164]، وكما سبق أن ذكرت عن حياة الديك ونمائه الذي ابتلع حيوات وأرواح الدجاج من حوله مثل سياسات العولمة التي تتبناها أمريكا، كما أن مدة حمل الفتيات من الديك لم تتجاوز سبعة أشهر، وهي طفرة كطفرة الديك ذاته أو أمريكا[165].

يشير الروائي إلى انتهازية السياسيين أو من بيدهم السلطات وبحثهم عن مصالحهم الخاصة في المقام الأول، وهو ما لا يغلق أبواب المطامع الخارجية مثل تصويره لأطماع العمدة، والتشكيل الأمني الذي ينظم العلاقات بالقرية، ورغبتهم في الاستفادة القصوى من وجود الديك، يحدد العمدة أنصبة المستفيدين من العرض الذي سيقدمه الديك وطريقته في التحايلات، يقول: «والحكومة لها الثلث. توقف رشوان مبهوتًا، عندها تبسم العمدة في دهاء وقال:

لا تفزع، أنقذك منها.. إذا سرت معي على الصراط المستقيم»[166]، ليبرز هنا لجوء السلطة إلى منطقة الدين لتمرر أطماعها غير المتناهية.

يبرز الروائي ثقل الدور الذي يقوم به رجال الدين في المجتمعات البدائية فتتبعهم الجموع ثقة وراحة للدين دون اختبار القضايا وفق العقل المنطقي[167].

اختار الروائي لسرديته ساردًا مفارقًا عليمًا، ليتناسب الحكي مع سرد سحري مفارق للواقع، لم يتكئ على التراث الأسطوري قدر استناده على نسج خيالي أوجد خيوطه المبدع؛ لذا كان المناسب للسياق العام للرواية رسم رؤية فوقية من شأنها أن ترى المنظومة البنائية الواقعية والمتخيلة من منظور متعالٍ يهيئ لهذه الكيانات الفنية والفكرية المتداخلة.

يعلق السارد العليم على استقبال محبات للديك، يقول: «هل اقتنعت بإمكانية اتحاد الكائنات الحية؟ ليس بإمكان فلاحة بسيطة أن تفكر في ذلك، أو على الأقل من النادر أن تشارك في ثورة على هذا المستوى»[168].

وُفِّق الكاتب في السيطرة على لغة تعكس الامتزاج بين الواقعي والخيالي وتهيئ لتقبل هذا الخلق السحري، وكانت أداة الاستفهام والتمني مع أدوات أخرى لإذابة المسافات بين الحقيقة والمجاز. يقول وهو يصف التلاقي الجسدي والوجداني بين الديك ومحبات: «هل كانا يفكران في شيء واحد؟ هل كان - يا ترى - إحساس واحد يجتاح روحيهما؟ هل كان الديك في الصومعة التي تشكلت من الريش الملون في ركن الفناء يحاول أن يحيلها إلى دجاجة، لتنسجم مع جنسه؟ هل كانت هي

...

راضية؟ سلّمت بدنها لتديّكه؟ لعلها تترك عالم البشر، وتغدو كائنًا ملائمًا له، يتحقق لها معه ما لم يتحقق مع بني جنسها»[169].

ولنا أن نلاحظ أيضًا نحت الروائي لمفردات جديدة لتخليق معنى غير واقعي أو حقيقي، يتطلب الخلق الغرائبي الخيالي لغة تعبر عن هذا المغاير والمجاوز للواقع، مثل قوله: «لتديّكه».

ولقد استعان القصَّاص بصيغ السرد في المواويل الشعبية في بعض الفقرات كأن يقول: «اليوم صابحة البِنَيَّة مزاجها متعكر، القلب مقبوض والروح كأنها داخلة في نفق معتم»[170]، يتوافق الإيقاع في تقسيم تلك الجمل ليخلّق جو القص في المواويل الشعبية المحكية على ألسنة المنشدين، اتساقًا مع بنية الشخوص.

ولعب التقديم والتأخير والتعجب وغيرها من المحسنات البديعية، مثل التضاد والجناس، دورًا في طرح الدهشة والاكتشاف وتنشيط القدرات الاستيعابية عند شخوص العمل لتقبل هذا الكيان الغرائبي السحري وتفسير مشاعرهم، التي استجدت من تلاعب هذا الكائن بمصائرهم. يقول السارد على لسان رشوان، واصفًا وحدته بعد أن رحلت محبات: «كم هو موحش! البيت، كم هو ممل! المقام به...»[171]، أو قوله، واصفًا حال محبات في تناقض مشاعرها: «الدهشة تتولد واحدة بعد الأخرى فوق فرن الأسئلة الساخن البارد، الحار الرطب، الطري الصلب، المعتم المضيء، الواقف الجاري»[172]، وكما تملكت الدهشة شخوص العمل، استحوذت أيضًا على القارئ واستنفرت قواه الإبداعية والتخيلية لتشييد هذا العالم الغرائبي.

كما تطلَّب هذا النسيج القصصي الفانتازي نهاية تتسق مع كل هذه الأحداث الغرائبية؛ فكانت الدروشة وحالات التبرك بالمقامات والتماثيل، وما تصنعه هذه المناطق الروحانية غير المنطقية من تأثير على النفوس، هي النهاية المفتوحة التي تناسبت مع الطرح الخيالي الذي قدمه المؤلف

في نصه، كما تخير المؤلف أن تظل نهاية عمله مشوقة غامضة؛ فأطلق علامة استفهام تتجه نحو مصير وفعل القادمين من البشر الديوك الذين كانوا نتاج لقاء الديك الملك مع النساء، وما يمكن أن يصبح عليه المستقبل في وجود هذه المخلوقات الهجين.

ولقد كان للمجازر دور رئيس لاستكمال هذه المنظومة السحرية، فاستخدمه قنديل بحذق ومواءمة جميلة، وفي تكوينات مبدعة، كأن يقول واصفًا دهاء محبات: «ما الذي يمكن أن تبذله حتى يتفجر الصدق من العيون المتطفلة، والعقول المحشوة بشفرات الظنون؟»(173). لنا أن نتصور الحدة والرغبة في الانتهاك اللتين تتملكان البشر من خلال هذه الصورة المعبرة، ومدى إحاطتها بالطبيعة البشرية، كما استخدم الكاتب أسلوب التشبيه لتقريب هذه المتباعدات التي لا التقاء فيها بين البشر والطيور أو الحيوانات، يقول: «تصورت - أكيد مجرد تصور - أنها ترى في عيون الديك ولدًا قادمًا يشبه وردة لها أجنحة تطير خارجة من عروش قلبه متجهة مباشرة إلى بطنها، رأت الوردة ذات الجناحين تصطدم بقاع بطنها وترف أصداؤها في الخلاء الموحش»(174).

هيَّأ المؤلف خلقًا جديدًا وتطلب هذه الاستعانة بكل صياغات المجاز والتشبيه والكنايات ليهيكل هذا العالم ويكسبه لحمًا ودمًا وتُقبل في الخيال الإبداعي وخيال المتلقي.

وتبرز طريقة صياغة المشاهد وتكوينها المتكئ على الحلم وعالم الأوهام، الصراعات الداخلية بذوات أبطال العمل، في مشهد يوصف بلوحة سريالية، تنطق بأزمة رشوان النفسية وشعوره بالهوان والانتهاك. يقول الكاتب: «وقعت عيناه على المرآة، كانت صورة ظهر كثيف الشعر لا تزال

في المرآة.. دنا منها، لم يجد وجهه، وظل ظهره هو الذي يملؤها وكل شيء أمام المرآة ظاهر فيها سواه.. تداخلت الصورة.. وجه أمه على جسم الولد.. رأس الديك على بدن محبات.. بيته مقلوب.. الديك يطير بلا رأس. بعد قليل تسقط ساقه. أمه تكبر وينبسط لها جناحان»(175). يبدو فؤاد قنديل في هذا المشهد وقد استعار فرشاة بيكاسو؛ ليرسم لوحة سريالية تقرأ ما يعتمل بالداخل الإنساني واضطراباته المفزعة، تلك التي تبني عن عمق الصراع الدائر بنفس رشوان، وتتسق هذه التقنيات الحلمية والتداعيات الحرة مع نسج الأسطورة السحرية التي ينسجها المبدع ليخلق هذه الرمزية الشفيفة التي أتحدث عنها.

غير أنني في بعض مواضع من السرد، شعرت أن هذه الرمزية المبسطة أفلتت من يد الكاتب وجمح خيال الروائي في تجسيد هذا الرمز وشخصنته أو أنسنته بتشكيل بعض المبالغات. كأن يقول: «والمحافظة التي كتبَت عنه في كتابها السياحي، ونشرت له صورة مع نبذة عن سيرة حياته ومواهبه»(176)، أو «طعام الديك المشكل من محشي الكرنب وورق العنب»(177)، أو طبيعة الحوار

بين الديك ومحبات، يقول: «طلبت إليه أن يأكل، رفض، كررت عليه رجاءها، رفض، سألته هل يحبها، أغمض عينيه وهز رأسه عدة مرات مؤكدًا أنه متيم»(178)، ربما أراد الكاتب أن يهيئ للقارئ الكثير من المفردات الخاصة ليدخل خلقه الذي شكله لعوالم طبيعية إلى حد كبير.

وبداخل هذا التشكيل العجائبي في تكامل عناصره، يصنع فؤاد قنديل من تقنيات السرد ما يشبه منظومة متكاملة لتصب جميعها في تكوين وبلورة هذا التشكيل الأساسي؛ ففي منتصف النص تبرز منطقة ضبابية؛ ليبدو القص بين الوهم والحقيقة، بين الأحلام والوقائع، استباقات وارتدادات لا يقين من حدوثها أو عدمه، كأنها تمنيات تصوغها الأحلام لتوجيه سير الأحداث. هل مات رشوان حين علم بحمل زوجته ولم يحتمل الفرحة، أم تابع حياته وتولدت لديه الرغبة في الانتقام من الديك الذي مارس العشق مع زوجته محبات؟ لقد كانت أحلام محبات تومئ برغبتها الدفينة، تقول في مونولوج داخلي مع نفسها: «لم تحب رشوان. فقال أبوها - وكان حيًّا -: تزوجيه، فتزوجته.. ابن حلال، لكنه لا يحيل النطفة - بأمر الله - إلى ولد.. أي ولد، وعشقها للولد هو الجنون»(179).

يصور الروائي محبات امرأة تتمتع بالدهاء وسعة الحيلة، تحركها رغبتها في أن تصبح أمًّا، ولم يستطِع رشوان، زوجها، أن يحقق لها أمنيتها، ويتسلل الديك فـ«تتفجر في روحها ينابيع الدهشة المستحيلة.. وينادي على نفسه في

سراديب بدنها التي لم يكن لها من قبل أثر في الخرائط»[180].

ويظل الرمز ممتدًّا وقائمًا في النص: هل يعد رشوان رمزًا لحكام العرب ومنطقتنا؟ هل سيطر العقم والقحط وانعدام الخصوبة على حيواتنا ورجالنا؟ أنحن بحاجة إلى طفرات شاذة لتزداد حياتنا تعقيدًا؟

أسئلة متعددة يطرحها العمل في رمزية شفيفة محببة خفيفة الظل ودافئة، تدلل على قدرات سردية متجددة عند الروائي القدير فؤاد قنديل.

162(1) فؤاد قنديل: روح محبات، ط2، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2009م.
163(1) السابق: 59.
164(1) السابق: 58.
165(2) السابق: 166.
166(3) السابق: 35.
167(4) السابق: 160.
168(1) السابق: 69.
169(2) السابق: 65.
170(3) السابق: 132.
171(1) السابق: 138.
172(2) السابق: 62.
173(1) السابق: 146.
174(2) السابق: 87.
175(3) السابق: 141.
176(1) السابق: 112.
177(2) السابق: 114.
178(3) السابق: 113.
179(1) السابق: 87.
180(2) السابق: 69.

المبحث الثالث

التقنية الروائية وسؤال التاريخ

مدخل

يتناول هذا المبحث - بالدراسة والتحليل النقدي - أربع روايات، هي: «الحياة الثانية لقسطنطين كفافيس» لطارق إمام، و«باب الخروج» لعز الدين شكري، و«تلك الأيام» لفتحي غانم، و«مطر على بغداد» لهالة البدري.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن كثيرًا من المعارف والعلوم ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالجدل مع التاريخ، والرواية كفن سردي تخييلي راهنت وعوَّلت في توجهها الكتابي على استثمار تلك العلاقة الجدلية فنيًّا في التعبير عن هموم الفرد والجماعة، ومحاولة تغيير مواضعات الحقائق المقررة تاريخيًّا والتمرد عليها، أو العبث بقداستها بالنظر إليها على أنها تكريس لأيديولوجيات ماضوية راسخة تستهدف تأصيل النفعية والاستبداد لصالح من صاغوا هذه الحقائق ودوَّنوها بشكل أو بآخر، أيضًا ثمة ملمح آخر ينتهج الاستفادة من دروس الماضي أو الرغبة في التواصل مع الفائت والمنبتّ زمنيًّا، أو الإفصاح عن الحنين في صدى التواصل مع ما كان.. إن الرواية المنطلقة وفق أدواتها التقنية وممارساتها لتوظيف التاريخي هي في حد ذاتها «تاريخ تخيلي» يتحرك داخل دائرة «الحقيقة

التاريخية»، وبمعنى آخر هي «تاريخ رمزي» يتشكل في رحم «تاريخ موضوعي حقيقي»، ويظل الأديب، في هذا الديالكتيك المؤجج بين الافتراضي والموجود بالفعل، قادرًا على تثوير الراكد وأحيانًا تحريف المسطور بفعل المادية التاريخية، أو إعادة توجيهه أو قراءته فرديًّا، بما يعبِّر عن طموحه الوجودي وتطلعاته الإنسانية المشروعة.. وهذا ما تمثلته الروايات الأربع المشار إليها آنفًا؛ فمنها ما جنح إلى قلقلة ثوابته بشكل انتقائي يضيف فيه الأديب ويحذف بما يوائم ذاتية الروائي ورؤيته كما في «كفافيس»، ومنها ما تبنى رؤية استشرافية تتطلع إلى المأمول فيه أو التنبؤ بما سيكون كما في «باب الخروج»، ومنها ما جنح إلى تحقيق

فردية الذات الكاتبة بإنتاج تاريخ تصوري خاص، استثمارًا للحظة تاريخية معينة أو بدءًا انتقائيًّا لأحداث تاريخية صغيرة، لكنها بمثابة تأسيس وعي تاريخي فردي وإعادة هيكلة الماضوي بمراهنات اللحظي وإشكالياته وتطلعاته في «تلك الأيام»، ومنها ما تبنى واقعية الحدث التاريخي وخطورة مراهناته الحربية وأثرها التشويهي للكيان الإنساني وتحطيمها للقيمة وللجمالي الساري في المستأنس وجودًا كالأهل والأحباب والأوطان، والخوف من الاستلاب لرموز تجسد فعل الحياة وأمانها، لا سيَّما للمرأة، وذلك كما في رواية «مطر على بغداد». وهذا ما يتطلع إليه المبحث النقدي في الكشف عن أبعاده، وإضاءته فنيًّا ونقديًّا.

تاريخ شعري متحرر في «الحياة الثانية لقسطنطين كفافيس»(181)

طارق إمام

تتكاتف كثير من تقنيات الكتابة الروائية الفنية والفكرية في رؤية طارق إمام ومخيلته لتشيد نصًّا روائيًّا كأنه كاتدرائية، معبد فني له أساطيره وطقوسه، أبخرته وأسراره وسحره، له كهنته ونصوصه ولاهوته، أشخاصه الذين يميزهم حضور شبحي غائم، يجتمعون ليسردوا سيرة غرائبية لشخصية الشاعر «قسطنطين كفافيس»(182)، سيرة تكمن خلف المعلن، وتطل برأسها لتشهر وجودًا إشكاليًّا.

يقدم الروائي في آخر أعماله (الحياة الثانية لقسطنطين كفافيس) معمارًا سرديًّا: نفسيًّا وفكريًّا، من شأنه امتلاكه مقومات الإبداع العميق، الإبداع الذي يطرح التساؤل والدهشة على المستويين الفني والفكري، يطرح التوجس والغرابة والخوف، الخروج من التابو إلى عوالم التحرر الفني والفكري.

وهو إذ يشرع في تشييده وإبراز معالمه وشغل تفاصيله بعناية فائقة، يشرع في اللحظة ذاتها في تقويضه وهدمه، كأنه إذ يبني يسارع بدفع مواجهات ضدية، فيسلط معاوله الفكرية، والفنية الأسلوبية، ليفتت الكيان السردي بعناصره: يبدأ بالشخصيات الرئيسية بالنص، يحكي عنها ثم يُلمح باحتمال نفي وجودها من الأساس، يفكك أفكاره التي يعرضها، الكثير من الأطروحات التي أنتجها الفكر البشري؛ فهو بناء سردي يحقن في خلاياه الفنية والفكرية فيروس احتماليته أو عدميته، حياة فموت يتجاوران أو يتحاوران.

يكتب طارق إمام عن الحياة الثانية المحتملة لكفافيس، الحياة التي تخيلها أو افترضها بعد تحليل ما بقي من مادة تاريخية عنه، سيرة ضمنية لا تعتمد على الموثق من المعلومات، يقتنص الشخصية من أشعارها، كفافيس الذي ترك بصمات واضحة في تاريخ الشعر، أثرت في بلورة رؤية ومفهوم جديد في هذا الفن، الشخصية غير النمطية التي تركت وراءها الكثير من علامات الاستفهام لغرابة علاقاتها مع الكون والوجود من حولها: انتقاده لكثير من تعاليم المسيحية، والوطنية الشوفينية، والميول الجنسية المستقيمة، علاقة ملتبسة مع المكان الذي عاش فيه ومات على أرضه، شعور دائم بالانجذاب إلى مدينة الإسكندرية، الانجذاب الذي يصل إلى وحدة المصير، وفي الوقت ذاته تناقض ساخط وعبثي، يتبدَّى في تعالي كفافيس على الوجه العشوائي المتخلف من هذه المدينة، تعالي الحضارة الأوروبية على كل ما هو متخلف في الشرق.

كأن المكان بما يحتويه من كل تناقضات الجمال والقبح، التطور والتخلف، يمثل أقنعة كفافيس، تعدد ذواته وتجاور كل التناقضات بداخله،

تفاعل كل الحضارات: اليونانية، وحضارات الشرق الأوسط القديم، والحضارة الهيلينية، والأدب السكندري الذي تفاعلت فيه المسيحية والإسلام، وسعيه إلى التوجه نحو الكمال الإنساني.

يقول عن الإسكندرية في قصيدته «المدينة»: «قلت: سأذهب إلى أرض ثانية وبحر آخر/ إلى مدينة أخرى تكون أفضل من تلك المدينة/ كل محاولاتي مقضي عليها بالفشل/ وقلبي دفن كالميت/ لن تجد بلادًا ولا بحورًا أخرى، فسوف تلاحقك المدينة»(183).

ويبدو أن علاقة الفرد «النموذج» بالمكان أو بـ«المدينة» لم تزل هاجس «إمام»؛ ففي روايته «هدوء القتلة»(184)، لعب على علاقة جدلية بين مدينة القاهرة وقاتل شاعر، كيف يتفاعلان؟ كيف تنطبع وجوه المدينة على الوجوه النفسية والمادية لشخصية النص؟

في نص الحياة الثانية، تظهر علامات استفهام أخرى شكلت علاقة كفافيس ببلاد متعددة تنقَّل بينها، مثل تركيا واليونان وإنجلترا وغيرها من الأماكن.. كل منها كان له تأثير ما في ثقافة كفافيس ولغته ومظهره وتكوينه النفسي والجسدي.

يحكي النص أيضًا عن الشاعر الذي عُرف عنه انخراطه في علاقات جنسية تتسم بالشذوذ، منظومة من العلاقات الغرائبية الملتبسة التي شملت أمه وأباه وإخوته وأصدقاءه من الرجال، من يلتقطهم من بسطاء مدينة الإسكندرية ومهمشيها، من أحد الوجوه الفقيرة للمدينة، التي شملت أيضًا علاقاته بمجموعة من السيدات اللائي عشقن شِعره وشخصيته المحيرة، نساء من أصول حضارية متنوعة.

يتضمن النص محاور متعددة: علاقة المبدع بالكتابة، بالنص الشعري والروائي، فلسفة الشعر، كيف تولد النصوص، حيواتها، علاقتها بمبدعيها، اللغة ومستوياتها، ووعي الفنان بالتحولات التي تطرأ على الأساليب.

يتبدَّى واضحًا بالنص الكتابة عن فعل الكتابة والإبداع؛ ذلك لأن النص يتكون من أربعة نصوص متداخلة، يتضمن أحدُها (الإطار) الثلاثةَ الأخرى.

يطرح الروائي أيضًا، من خلال نصه، نظرات عميقة في الحياة والموت، تتملكه غواية التقاط عمق الأشياء، لمس جوهرها، ما لا نراه نحن فيها، يبرز

زوايا جديدة في عرضه للأفكار: عن الحرب، عن التاريخ، عن الجنس، عن الإنسان في سوائه أو شذوذه، عن الفن، عن الحلم والأمل، عن رحلة الإنسان في الحياة.

يقول في قصيدته «إيثاكا»(185) أشهر القصائد اليونانية: «ضع إيثاكا نصب عينيك دائمًا/ اجعل بلوغها غايتك/ لكن حذارِ أن تستعجل الرحلة/ من الأفضل أن تجعلها تدوم سنوات وسنوات/ وأن ترسو في الجزيرة عندما تصبح هرمًا/ غنيًّا بكل ما كسبته خلال رحلتك/ ولا تتوقع أن تقدم لك إيثاكا الثروات/ لقد منحتك إيثاكا رحلة جميلة/ فلولاها لما شرعت في الرحلة»..

يعبث «إمام» بالحبكة الكلاسيكية التقليدية للحكاية، ليسردها مشاهد متشظية، تتضمن نظامها في فوضاها، في بنائها المتعدد والمتداخل، في طريقة صوغ أساليب النص ولغته.

هنا أود أن أشير إلى أنه من الغبن أن ينحصر تلقي العمل في حدود الطبيعة الشاذة التي سيطرت على كفافيس، والعلاقات الغرائبية التي أوجدتها هذه الطبيعة الخاصة لتلك الشخصية التراجيدية بالمعنى العميق، والتي شيَّدت مأساتها في النص عن طريق الشذرات والنتف التي تجمعت لتشكل هذا التكوين الشخصي الغرائبي المتعدد المحاور، تراكم طوابق نفسية فكرية وفنية فلسفية، تداخلات مستويات ثقافية ونفسية مع هذه الطبيعة الشاذة لتشكل هذا النموذج المركب، الذي لا يتشكل إلا عبر نثره متشظيًا في النص، ينتقي الروائي مناطق توتر ومشاهد فارقة في حياة الشاعر ويرويها عبر أصوات ونصوص متداخلة.

ربما وجه من وجوه هذا النموذج الشاذ واعٍ باختياره، بما يحياه، باحثًا عن مناطق مغايرة من فقه اللذة الجسدية وأنواعها، ممثلًا لنزق الفنان وشطحاته، وجه آخر قد تتشكل حياته على غير إرادة منه أو اختيار،

بل تكوين نفسي وجيني لا سبيل أمام الإنسان إلى تغييره - وهو ما لم يقطع العلم فيه برأي نهائي - وجه آخر لإنسان مُورس عليه القهر، تعرض للإيذاء الجسدي من آخر، حتى أصبحت هذه الممارسة جزءًا من تكوينه واحتياجاته الجسدية.

يقدم طارق إمام الحياة - من خلال هذا النموذج البشري - وهي في حالة اختلاطها، في حالة تلاقي هذا المزيج بروح الشعر، انصهار معاني الحياة وطبائعها معًا، بحيث لا يمكن الفصل بينها، الموت والحياة، الإحباط والتحقق، التسامي والغرائزية، الشذوذ والسواء، الحب والكراهية، الشعر والرواية، كل تلك المعاني وما قد تبدو ثنائيات لا يمكن الفصل بينها أو اختيار جانب واحد منها.

الحياة التي تختلط فيها المعاني والمتناقضات، لكن قُدِّر للإنسان أن يحياها هكذا، تكوين يشمل تجاوزاته وفوضاه.

تبدأ الرواية من خلال محاولة «ألكسندر سنجوبوليس» كتابة مسودة رواية عن كفافيس في الخفاء، ألكسندر صديق الشاعر أو خادمه أو مساعده أو عشيقه، ويذكر الروائي (السارد الضمني) أن «ألكسندر ربما لم يوجد من الأساس»(186)، ومنذ البداية تبدأ رحلة التفكيك التي أشرت إليها.

النص يحكي قصة مرض كفافيس، فقدانه لصوته بعد استئصال حنجرته لإصابته بالسرطان، وتبدأ رحلة السرد بين أحداث الحاضر التي يعاني فيها الشاعر النهاية واقتراب الموت، وانتقاءات من ذكريات ماضيه، تنقله بين الإسكندرية وإنجلترا وغيرهما من البلدان، علاقاته بمجموعة من الشخوص المعاصرين له، الذين عاشوا معه في الحقيقة في تلك الفترة، أو شخوص متخيلة يُبدعها الروائي لتجلية جوانب من الحياة الثانية لكفافيس، الحياة غير

المعلنة، التي نسج الروائي خيوطها من خلال استبطانه لشعره، ومن خلال جدل دائم مع المصادر المتعددة التي قرأها حوله، جدل يقوم على الشك والتفكيك لكثير من المعلومات الواردة في المصادر؛ نظرًا لتعدد التواريخ للأحداث نفسها، وبعض الإشارات التي ترد في بعض المصادر وتختفي في الأخرى، ونظرًا إلى طبيعة كفافيس الشاذة التي خلقت مأزقًا آخر استنفر الروائي لنسج خيوط حياة ثانية غير معلَن تفاصيلها في المصادر، حياة من الحتمي أن كفافيس ضرب عليها سياجًا من السرية النسبية، تعتيمًا خاصًّا على علاقاته مع بعض الرجال والنساء. وجاء الكاتب ليزيح الستار عنها روائيًّا.

كما كانت للحياة الأسرية التي عاشها كفافيس مع أمه خاريكليا، وعلاقته المبتورة بأبيه لوفاته وهو في سن السابعة، وشبح أخته الذي رافقه طيلة حياته، طبيعة استثنائية في حياة الشاعر جعلته مع شذوذه، ورؤيته الخاصة للحياة، وتعاطيه الشعر، يهيئ في الواقع حياة أخرى

موازية، تنشط فيها ذاكرته وتتجسد ذكرياته مشاهد، فيستخدم فيها الآخرين ليؤدوا فيها أدوار أمه أو أخته، ومشاهد من طفولته، ومن ذكرياته التي ما فارقته.

كل هذه الخيوط تجمعت مع علاقة الشاعر بمدينة الإسكندرية بوجوهها المتعددة لتحكي عن رؤية تمتد من الخاص إلى العام، رؤية لذاته وللإنسان وللعالم والوجود من خلال المكان المتعدد الوجوه، والحضارات، ومظاهر الطبيعة.

يكتب ألكسندر الرواية عن كفافيس في الخفاء، ويقرؤها الشاعر دون أن يعلم صديقه، بل يشارك الشاعر ألكسندر في تأليفها، بأن يترك له بعض الأوراق والخطابات ليوجهه إلى منحنى سردي خاص، هناك أيضًا مذكرات ألكسندر أو قصاصاته التي توظّف من أجل تنمية جوانب من حيوات كفافيس، كما أن هناك تعدد أصوات لشخوص حول الشاعر، كل صوت منهم يلقي الضوء على وجه من وجوه كفافيس وأقنعته المتعددة، فيبدو العمل متعدد الطوابق والمستويات، متداخل المعمار، يتشكل كاتدرائية كما ذكرت في المقدمة مشيدة للأسرار، وبث نوع من السحر والغموض.

لماذا هي الحياة الثانية؟

يبحث طارق إمام في المصادر، ويجمع مفردات مادته التي على أساسها يروي نصه، الذي يحكي عن سيرة إحدى الشخصيات التاريخية، وهو إذ يرصد ويسجل ويبحث كل ما دُوِّن عن كفافيس، وإذ يقرأ شعره ويتدارسه ويدخل عالمه، يفارق كل هذه المادة ويعلو فوقها ليراها من منظوره هو، يقرؤها بتأويله الخاص، فيصنع نصًّا

روائيًّا يحرك فيه حياة غريبة، حياة موازية للحياة التي رصدتها المراجع التاريخية عن حياة كفافيس، حياة أكثر نبضًا، مستقاة ومستوحاة من شعره وبعض المعلومات الموثقة عن حياته، ومن مخيلة الروائي، وما فككه من معطيات وُجدت في بعض المصادر، ثم ما أعاد بناءه مرة أخرى.

يشكل «إمام» كفافيس وهو يحاكي حياة أخرى يعيش بداخلها ويجسدها، حياة مستمدة من ذاكرته، أكثر عريًا وتداخلًا مع عذاباته، يستخدم كفافيس «فتنة» بديلًا لخاريكليا، أمه التي ماتت، فيلبسها ملابسها، ويحاول أن يعلمها لغتها وطريقتها ويدخلها بعض المشاهد التي تحاكي ذكرياته مع والدته. هناك نص مسرحي أيضًا تتوالى مشاهد منه داخل النص الروائي، تقوم فيها كل من كلوديا وديمتري، صديقَي كفافيس، بعرض مشاهد من حياة والدته خاريكليا، يقومان بتمثيل مشهد يحكي علاقة جسدية بين الأم والشاعر، مشهد آخر يصور موتها، وكلها استدعاءات من ذاكرة كفافيس التي تُخلِّق حياة ثانية،

حياة داخلية يتصورها ويصبغها بأوهامه وغرائزه، بعقده النفسية.

مأساة أخرى غرائبية تخترق النص، تحتل فيها هيليني، أخته التي ماتت قبل أن يولد، جانبًا كابوسيًّا، وجودًا شبحيًّا مرعبًا يطارد كفافيس ويلتصق به في صور متجددة على الدوام، شبح طفلة تمر بمراحل نموها متتابعة سريعة حتى تصاب بالشيخوخة، هذه الشخصية - فيما أتصور - تعد رمزًا لذلك الجانب المتحول من شخصية كفافيس ذاتها الذي لا يستقر له زمن، بل يخترقه الزمن بمراحله وتخوفاته وتقلباته في صور مستمرة.

يخلق الروائي شخصية عبد الفتاح، أو «توتو»، ليشير إلى المفارقات الصارخة في حياة كفافيس؛ فهو إذ يحتقر هذا السكندري الفقير المعدم، رث الهيئة، جلف العادات، يرضخ له في علاقة جنسية شاذة، تبرز الضعف البشري، والهوة السحيقة بين ما يقتضيه العقل وما يستطيع الإنسان ارتكابه تحت وطأة غرائزه.

كما يمكنني أن أفسر مقولة «الحياة الثانية» أيضًا بناءً على رؤية المبدع للتاريخ وكيفية قراءته له، وكيفية استخدامه في إبداعه؛ فهو يقدم سردية روائية تستخدم التاريخ بمفهوم آخر، حياة ثانية للتاريخ وكيفية الاشتباك معه.

يقول الروائي في حوار أُجري معه، منشور بجريدة أخبار الأدب: «لا أتصور أي عمل فني قائم على خطاب جمالي ورؤية فردية يقترب من التاريخ ليتصالح معه».

تقفز المناوشة إذًا بذهن المبدع: الاقتراب والابتعاد، انتقاء بعض الوقائع المسجلة والحكي عنها والبناء عليها، تخيل للأحداث والشخوص التي تقلص من برودة التاريخ وتجريده، وتملأ فراغاته بعجائب الكائن البشري.

يغدو تفكيك التاريخ وإعادة نسجه مغامرة وتجاوزًا ينتهجهما طارق إمام في كتابة الرواية التاريخية، وهو في هذا النص لا يهدم التاريخ تمامًا بقدر ما

يسائله بعد تحليله وإعادة ترتيب وحداته، مشاكسًا له، يتخير بعض نقاط توتره والتباسه ليسلط عليها أضواء قلمه ومخيلته، فيخلق شخوصًا لم يذكر أنها وُجدت في الحقيقة، يبتكر أحداثًا ويُسقط أخرى، فتذوب الحدود ما بين الحقيقي والمتخيل، ما بين الفيزيقي والميتافيزيقي.

تحدد هذه الاختلافات المتخيلة، أو نفي الحقائق الواقعية، سياق فكرة الروائي عن شخصية عمله وطبيعتها، وخصوصية روح نصه وتوجهه، وهو سرد يشتبك مع التاريخ دون أن يكون صريع تاريخيته ونصوصه المسجلة.. اشتباك من أجل خلق جديد.

من السهولة بمكان أن نقول: إنها رؤية تهدم التاريخ أو تزيفه، لكن من الصعوبة أن نجيب عن تساؤل جوهري: إذا كنا نهدم التاريخ تمامًا، فلماذا نذهب إليه من الأساس؟ أتصور أن الهدم بالنفي التام لا يحتاج إلى عناء فكري وفني، لكن التصرف فيه، والتخيل من خلاله، تقنية وغواية تستحقان المغامرة والمقامرة، ما سبق أن استقر محض رؤية، وللفن ومبدعيه أن يقدموا تأويلهم الخاص.

تعد خلخلة الموروث في الكتابة الجديدة منظومة تتكئ على الفن، لتُطلق الخيال لإثراء إمكانات العقل البشري، ودفعه إلى التحرر بالمراجعة لكل ما هو متوارَث.

الهبوط بمركبة الفن إلى حركة الزمن في الماضي وديناميكيته، النزول إليه لالتقاط عناصر توتره وشخوصه الإشكاليين، ثم الصعود ثانية بعد أن اشتبك الروائي بشخصية ما أو فكرة أو حادثة، خلية محيّرة في كيان متصل زماني ومكاني، وسياق ثقافي خاص، ينبغي إعادة تحليلها.

إعادة الصياغة للتاريخ هي ما يمثل الإضافة الحقيقية، حياة ثانية للتاريخ أكثر غوصًا في حقيقته وتفاصيله الإنسانية بأسرارها، من منطلق قراءة المبدع لها.

فالتاريخ، كما يراه الروائي: «وهمٌ ينبغي أن نجيد اختراعه، والتخيل هو ابن الشك؛ لهذا لا أتصور أي عمل فني قائم على خطاب جمالي ورؤية فردية يقترب من التاريخ ليتصالح معه، أو يقول ما قد قيل بالفعل، أو ليؤكد ما هو مؤكد تاريخيًّا. وهذا هو مدخلي للرواية التاريخية، قارئًا وكاتبًا، أما الإسقاطات فهي - في رأيي - ترجمة بسيطة أنا ضدها في الفن، وأرى أن مشكلة الرواية التاريخية العربية أنها تعاملت مع التاريخ باعتباره نصًّا مقدسًا. وأنا بدوري أسأل: عندما يكون تاريخ شخص مثل كفافيس أو سيرته المثبتة على كل هذا القدر من التناقضات والتشوشات وغياب الحقائق والفجوات، فأية أمانة - بالمقابل - يمكن أن نطلبها من الروائي والفنان؟! كذلك أسأل: إذا كان التاريخ هو في نهاية المطاف وجهة نظر المؤرخ المرتبطة بأيديولوجيته أو أفكاره وانحيازاته، ألا يكون من حق العمل الفني أن يجادل

وجهة النظر تلك حد دحضها إذا لزم الأمر لتقديم تصور آخر؟»(187).

ينطلق «إمام» - فيما أتصوَّر - أيضًا من كتابة للتاريخ نابعة من رؤية الذات الفردية؛ فالتاريخ الذي يكتبه، ينسجه ويؤلف مفرداته من قراءاته ورؤيته هو للحوادث والأشخاص، تاريخه هو كما قرأه وتخيله، ويذكر ذلك ويوضحه لقارئه، أو على مستوى آخر كما كان يمكن أن يقرأه أو يشعره كفافيس أو ألكسندر، عشيقه، على مستوى حياة أخرى، حياة ثانية كما يشير عنوان الرواية.

لا يقف «إمام» وحيدًا في رؤيته لهذا المنهج في كتابة التاريخ؛ فهناك من الروائيين العالميين من يتعاملون مع التاريخ بهذا المنحى، مثل «ساراماجو» و«إميل لودفينج»، في نصه «كيلوباترا.. سيرة ملكة»؛ فهما يمزجان بين الواقعة التاريخية، والخيال، والتحليل العلمي، مستخدمَين للمونولوج وتضفير الوهم مع الحقيقة، كما أن هناك من المؤرخين أنفسهم من يتعاملون مع التاريخ من زاوية الرؤية الفلسفية والذاتية لأحداثه وشخوصه مثل المؤرخ الألماني «شبنجلر».

وربما علت درجة الإغراء بنهج هذا المنهج في تناول التاريخ لدى الروائي لطبيعة شخصية النص ذاته التي اختارها، شخصية كفافيس الشاعر الذي أراد القبض على لحظات توتر الوجود وتناقضه وربما عدميته، في ومضاته التي ليس من المفترض أن تراها كل الأعين، بل هي عين تترصد المناطق الغرائبية من الوجود البشري.

يمثل كفافيس أيضًا نموذجًا لإشكالية العلاقة بين العلن والخفاء، بين الطبيعي والمحرم، بين الفرد وتناقضاته والمجتمع وقيوده؛ لذا تقدم هذه الشخصية مادة خصبة للروائي ليمارس فيها رؤاه وتجريبه فكرًا وفنًّا، مادة وتقنية.

181(1) طارق إمام: الحياة الثانية لقسطنطين كفافيس، دار العين للنشر، ط 1، القاهرة، 2012م.

182(2) قسطنطين كفافيس واحد من أعظم شعراء اليونان المعاصرين، وهو مصري يوناني، غير نمطي، انتقد المسيحية والوطنية الشوفينية والميول الجنسية السوية. وهو يعبر في شعره عن التلاقي المشترك لعالمين: اليونان الكلاسيكية، والشرق الأوسط القديم، وتأسيس العالم الهيليني، والأدب السكندري الذي كان مهادًا خصبًا لكل من الأرثوذكسية والإسلام، والسبل التي تدفع بشعوب المنطقة - على اختلاف أساليبها - نحو الكمال الإنساني.

بدأ كفافيس كتابة الشعر في التاسعة عشرة من عمره، ونشر أول مجموعة في الحادية والأربعين من عمره، في عام 1904، وتوالى نشر دواوينه، وتجاوزت شهرته الإسكندرية ووصلت للآفاق العالمية. كان حفيد تاجر ألماس يوناني، وأبوه كان رجل أعمال، وكان الابن التاسع بعد أخت اسمها هيليني، ماتت وهي طفلة. نال كفافيس شهادة دبلوم التجارة وعمل سمسارًا وموظفًا، تعلق بأمه، وبعد أن توفيت كتب أروع قصائده في رثائها. في عام 1923م مرض بسرطان الحنجرة وتوفي بالمستشفى اليوناني بالإسكندرية، المدينة التي تعلق بها، ومن أشهر قصائده: «إيثاكا».

183(1) موسوعة ويكيبيديا «المدينة».

- الأعمال الشعرية الكاملة: ترجمة وتقديم رفعت سلام، الهيئة العامة لقصور الثقافة،2011م.
- نعيم عطية: ديوان كفافيس شاعر الإسكندرية، دار سعاد الصباح، 1993م.
- وسام الدويك: كافافي الشاعر والمدينة، دار مصر المحروسة، 2006م.

184(2) طارق إمام: هدوء القتلة، دار ميريت، ط 1، القاهرة، 2007م.

185(1) كفافيس: قصيدة «إيثاكا»، الأعمال الكاملة.

186(1) طارق إمام: الحياة الثانية لقسطنطين كفافيس: ص 11.

187(1) حوار للروائي بجريدة أخبار الأدب.

التقنية بوصفها أداة تحرر

حين تتبلور رؤية طارق إمام لمعالجة التاريخ إبداعًا روائيًّا على هذا النحو الجدلي التفكيكي، فهو إذًا يصوِّب نحو المقدس والمعهود والمتواتر والمنقول والثابت وما لا حصر له من معاني الاستقرار والركود ليضربها في مقتل، يثور على القيد ويمارس المجاوزة في الفن.

تتجلى التقنية ذاتها، ومن ثَمَّ الرؤية، وهي أداة تحرر النص، وخروجه على شبكة من الفطر الضارب فوق أقانيم السرد التقليدية، التي تُعنى بالمحافظة على الكائن المستقر والترسيخ له وعدم مساءلته.

يُسقط روائي الحداثة العليا، بذكاء بالغ، سلطة الرواية التاريخية التعليمية التي كتبها جورجي زيدان، أو رواية النضج التاريخي التي أسس لها محمد فريد أبو حديد، أو رواية الاستدعاء وإسقاط قضايا الحاضر على التاريخ وما مضى من حوادث، مثل ما أبدع نجيب محفوظ وجمال الغيطاني وسلوى بكر ورضوى عاشور وغيرهم[188].

تمارِس الكتابة الروائية الجديدة إزاحة هذه الرؤى التقليدية في كتابة التاريخ إلى الهامش، لتبدأ رحلة المساءلة، فتتنوع الأعمال الروائية المعاصرة ما بين التحرر في الرؤية، لكن في إطار الأساليب الكلاسيكية في تكنيك السرد، مثل ما صنعه يوسف زيدان في فريدته «عزازيل»[189]، وتحرر التقنية، لتصبح مادة السرد بأفكارها هي الحامل الرئيس للمواجهة، ومن خلالها يتحرر المبدع ويواجه القيود.

فتأتي الكتابة الجديدة للتاريخ وهي تنشد الحرية، حرية الإبداع والمبدع، تبرز حرية الفن في صورها العميقة من خلال التقنية والأفكار التي تعرض من خلالها؛ فالتقنية هي الحامل الحقيقي لجوهر العمل وطقسه الفكري والرؤيوي، هي الحامل الحقيقي لحيرة المبدع وانديات عالمه ورؤاه للأشياء والمعاني والقيم من حوله، هي المُعبِّر الأصيل عن الشخصية الإشكالية البينية، الأداة الأساسية لتفكيك العالم وإعادة بنائه فنيًّا.

تمثل رؤية «إمام» للتاريخ وكتابته على هذا النحو التفكيكي والمتصل أداة ثورة وتحرر، كما تمثل آليات بناء سردية الرواية وطوابقها ودهاليزها وكهوفها

وقبابها ثورة نحو تراكب البناء.

ويتماثل هذا التعدد في الأصوات السردية والتراكب المعماري، مع تعدد الصراعات والطوابق النفسية لدى شخصية العمل؛ فالتقنية أداة تجاوز، وتمثيل للسياق العام للشخصية وغرابتها، وتحرر من قيد الأسطر التاريخية التي يتصور البعض أنها تقدم الحقائق الناصعة.

تعد أيضًا تقنية الأصوات المتعددة بالعمل: من سارد ضمني عليم، إلى حكي ألكسندر المحدود برؤاه والمتضمن لتدخلات كفافيس، ومذكراته، إلى أصوات سردية أخرى متعددة.. درجة من درجات الديمقراطية، حكي للسيرة بحقائقها ومتخيلها من وجوه متعددة.

كما تعد الطبيعة الذهنية لعرض السردية وأفكارها، وتقويض منطق هذه الذهنية بمنطق آخر أكثر جرأة وأكثر هدمًا لمتحفيات الحياة، ثورة وأداة تحرر، الأسلوب وبناؤه ذاته بمفرداته وطريقة صياغاتها، وطبيعة العلاقات المجازية في تكوين الجمل ثورة هدم وأداة تحرر.

يبدو هدم التنميط والنمذجة في بناء الشخوص، وتشكيلهم في حالات هلامية متشظية، ثورة وأداة تحرر تتناسبان مع هذه الرؤية للتاريخ.

حرية الإبداع إذًا لا تُستقى من الخطابية والادعاءات والشعارات، الهتافات الفجة، الجهر بالتزام أيديولوجية ما ومحاربة ما دونها.. تتبدَّى الحرية أسلوب أداء، وآليات سرد، وتكنيك اختيار تقنية، نأيًا عن الوقوع في غواية سرد التفاصيل والحقائق المتهافتة للتاريخ أو للواقع، دون وضعها في أُطر فنية تبرز فحواها وتدلل عليها.

كما أن علينا أن ندرك أن العالم الإنساني شديد التعقيد؛ فلا شيء بداخلنا سابق التجهيز والإعداد، وإن بدا هذا فهو هراء، ذواتنا دون مسلمات، دون ترتيب، أظافرنا تنبش في الأقانيم، وما يبدو في الظاهر أنه قيمة من القيم صُنعت وجُهزت وغُلفت كهدية جميلة كي يقتنيها البشر ويهتدوا بهديها، أصبح كل هذا عبثًا، انداحت ركائز الصمود على حقائق، كل القيم فكَّت شرائطها وأغلفتها وأعاد الإنسان النبش فيها، يتفقدها ويفكك محتواها

ويطرح رغبته في الخروج عن كل ما هو كلاسيكي أو معجمي أو سلطوي، تزعزعت سلطة النوع الأدبي النقي، وصارت حركة التقنيات والآليات أكثر تحررًا عبر النوعية، لقد باتت التقنية ذاتها مراوغة وبينية وحائرة متحررة.

188(1) انظر: حلمي محمد القاعود: الرواية التاريخية في أدبنا الحديث، كتابات نقدية: ص 139 ، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2003م.

- قاسم عبده قاسم وأحمد إبراهيم الهواري:الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، القاهرة، 2010م.

189(1) يوسف زيدان: عزازيل، دار الشروق، ط 6، القاهرة، 2009م.

الغرابة والرواية

يحشد «إمام» لنصه الروائي «الحياة الثانية لقسطنطين كفافيس» كل العناصر الفنية والفكرية التي تصنع نصًّا يقع في منطقة الغرائبية.

تتشكل المنظومة السردية طوال العمل وهي تدفع وتخلِّق نوعًا من الشغف القلق، الذي يصيب قلب متلقيه وعقله بنوع من التشوق المشوب بالوحشة والخوف من هذا العالم المكتظ بالعناصر كافة، التي تدفع بالتوجس والريبة والقلق(190).

تبرز عناصر فنية في السرد تتمثل في: طريقة رسم مدينة الإسكندرية، التعددية التي تشكلها، تلك الأحلام السريالية والكوابيس المخيفة، طريقة رسم وتشكيل شخوص النص، الطقوس التي تمارسها كل شخصية وتكوينها النفسي والفكري، الأشباح التي تتحرك بالعمل وتنصهر في تكوين شخصيته الرئيسية.

وتبقى هيليني خيطًا رئيسيًّا منذ أولى فقرات النص حتى آخره، استحضار الموتى وتحريك حيواتهم من خلال شخوص آخرين، في طريقة من الهيمنة الغرائبية غير المباشرة من قِبَل كفافيس على المحيطين به.

يصف ألكسندر رحلة كفافيس وهو يصاحب شبح هيليني إلى المقابر قائلًا: «أرى الطفلة ملتصقة به تغادر البيت معه، كأنهما اتفقا أخيرًا على نزهة مقبضة تقربهما. يغوص بها بين الشواهد، يراها في الظهيرة، خارج الضوء الاصطناعي لهواء البيت، هشة ومطفأة، يصعب تمييز ملامحها وهي تبدو أقرب لظل قاتم، تلهو، تخطف بصرها بالونات بعيدة في سماء الأرواح، أثداء ملونة مصبوغة، تستفز شوقها المقموع، يهيَّأ له أنها تفغر فمها بمجرد أن تراها، يرى لثتها الزرقاء الخالية من الأسنان، ولعابًا رماديًّا يسيل من شدقيها. يحملها ويريحها فوق مقبرتها. تستكين فجأة، كأنها

استعادت حياتها المفقودة، تظل تكبر في مكانها، وهو يكتب، هنا هواء قصائد، تشيخ، كأن العمر ينقضي وهو يكتبها»(191).

يرسم الروائي شخصية نصه، كفافيس الشاعر والمفكر والمتمرد، وكأنه يستمد حيواته وقصائده والنبض في جسده وتمدد سنوات عمره، من صور ماضيه، ماضيه الذي كوَّن في ذات الشاعر أزمات نفسية موروثة، وجَّهت حياته وأثرت بها إلى الحد الذي جعله يدفع الحياة الواقعية الحاضرة للهامش، ويصنع ويهيئ متنًا حياتيًّا يعيد فيه كفافيس ذكريات أسرته مع أمه غرائبية الأطوار، وأخته التي تسبب موتُها وهي طفلة في طريقة تنشئة خاصة به، كأنه بديل عن هذه الأنثى التي تمنتها أمه وانتظرتها طويلًا بعد عدد من الأبناء الذكور.

كما تُمثل «فتنة» في النص نوعًا من المواجهة الحدية الصارخة في حياة كفافيس: الشخصية الغربية بتعاليها وسيادتها، في مقابل النموذج الشرقي بشعوره بنوع من الانسحاق أمام الأوروبي رغم شذوذه، الشعور بتفوقه: لغته وثقافته وتحضره، في مقابل تواضع ثقافة فتنة وشاعريتها، كما تجسد فتنة أيضًا الأنوثة والسواء، في مقابل الذكورة والشذوذ، إعجابًا وعشقًا، في مقابل استخفاف ونفور.

غواية المكان بتناقضاته، المتمثل في نوع من العراقة، وجمال الطبيعة، ورغبة التحديث وسعي وراءه، في مقابل عادات وتقاليد وأوضاع نتيجة تراكمات من

عصور التخلف، يقول كفافيس: «كل ذلك أتذكره وأنا أستحضر تلك السكندرية التي عذبتها، كأنني أنتقم عبرها من المدينة نفسها»[192].

تقترن «فتنة» في النص دائمًا بشريط قضبان المترو، كالإسكندرية مدينة وحضارات، بخيطين متوازيين لا يلتقيان، ربما يتمثل هذان الخيطان في علاقتها برجل مثلي، أو قد يشيران إلى حضارتين وطبيعتين، أو قد يبعثان إلى صراع داخلي بذاتها، برغبتها في القبض على جوهر الشِعر وتعاليه عليها، وحياتها التي تنتقم فيها من ذاتها بالتهتك والانحدار والسقوط، كما يستدعي مشهد موت فتنة على قضبان المترو أو محاولة انتحارها مشهد «أنا كارنينا» لتولستوي، مع الفارق في السياق السردي.

وتظهر بعض الشخصيات في النص وهي لا تمتلك جاذبية الحضور أو حتميته، فتقع في منطقة ضبابية - فيما أرى - تتبدَّى كريستينا ظلًّا ورديًّا شفافًا وباهتًا يقع عليها عبء رعاية كفافيس مع ألكسندر، تعشق قصائده، تتصف بعينين كسولين، لكنهما متسعتان على كفافيس وشعره، ربما شعرتُ أثناء القراءة أني أنتظر من حياة شخصية كريستينا التي حركها «إمام» بالنص أكثر مما وفره لها من ضرورة وجود وتفاصيل، وقد يكون الروائي تعمَّد أن

يجسد هذه الشخصيات الباهتة الوجود والملامح ليقول: هكذا توجد الحياة.

يرسم الروائي لنصه كثيرًا من الشخصيات الغريبة التي تسهم في تشكيل حياة كفافيس، يتحدث، على سبيل المثال، عن ثيوفيليس، آخر الفلاسفة السكندريين كما يراه كفافيس، وهو الشخص الذي يصفه ألكسندر بأنه «المتورط في جرائم لا تُصدَّق: قتل، سرقة، إخفاء أطفال ذكور، اغتصاب رجال دين... أستطيع أن أتخيله في قبوه الخالي من النوافذ، إنه محبسه الذي اختاره لنفسه في مكان ما من الإسكندرية، يتحرك جيئة وذهابًا بين الحوائط التي رسم بامتدادها أعضاء ذكرية ومؤخرات رجال مشعرة وأجسادًا ناقصة»(193).

«عندما أمكن لي أن أتأمله، اكتشفت أنه يملك من كل زوجين شيئًا واحدًا، له عين واحدة في زرقة البحر، وتبدو أكبر من عين طبيعية، بينما الثانية مفقوءة.. كتلة مغمضة مصفاة ينحدر منها على الدوام خيط دم كان يمسحه بهدوء بمنديل ضخم مليء بالبقع الحمراء، وكانت ذراعه اليمنى التي يقبض بها على عصاه هي أيضًا ذراعه الوحيدة.. حتى أذنيه»(194).

بجوار هذه الهيئة الغرائبية المقززة لثيوفيليس، يشكله الروائي قسًّا، رجل دين، وله ابن غلام على صورة مصغرة منه، وهو الذي يأخذ من قسطنطين الاعتراف ويناوله المناولة عند احتضاره، يقول قسطنطين عنه: «إنه كان في

يوم ما القس ثيوفيليس، قس الكنيسة الأرثوذكسية، الذي أتى إليه الرب في حلم وأمره أن يترك مكانه، بعد أن ظل منيُّه يغرقه كل ليلة في أحلام متوترة بمضاجعة الرهبان.. فخرج من باب الكنيسة مقتنعًا بأن الرب هو داعمه في مثليته.. إنه الشخص الأكثر صرامة والتزامًا فيما يخص انحرافات الجسد؛ لذا فإنني أراه متدينًا.. متدينًا فوق العادة بل وغير متسامح أحيانًا»(195).

ربما يأتي هذا النص مناسبة لأتحدث عن سمة أساسية لدى طارق إمام في معالجة هذا النص فكريًّا، ليس هناك مسلمات، والحقيقة الواحدة متعددة الأوجه، ويمكن أن تطرح كل قضية أو فكرة أو حادثة مهما ارتفعت درجة علوها في قائمة التابو، للعديد من التأويلات، تحت منطق سلطة الدين يسوَّغ النزق أو الشذوذ، جهة التحريم هنا المنوط بها المنع والعقاب هي ما يمكن أن تبرر المحرَّم في منطق شخوص هذا النص؛ فالمعاني براح تتحرك فيها المتباينات ولا غضاضة.

فرجل الدين متدين حتى في شذوذه، بل ويعالج النص أيضًا وجهًا أو تفسيرًا من تفسيرات الشذوذ؛ فهو طبيعة خَلق أو تكوين لا يد للإنسان في اختياره، ومن هنا تأتي المفارقات الصارخة في العمل، اجتماع النزق والشذوذ مع التدين - الذي يؤثمه - مع التكوين

الغرائبي في شخصية واحدة من العمل، وتتعايش.. بل بمنطق الدين ذاته والإيمان يبرر الشخص لذاته الشذوذ.

قد يستدعي أيضًا هذا التكوين البيوسيكولوجي لشخصية ثيوفيليس البعد الرمزي الذي تمثله هذه الشخصية؛ فقد أرى فيه المماثلة مع مدينة الإسكندرية؛ فهو آخر الفلاسفة السكندريين، وهو رجل الدين المسيحي، وهو المشوه بالعين الواحدة التي في لون البحر، كما أنه يعاني البتر والنقص، يعاني القبح، وتسيل منه فضلاته كما تسيل من المدن الوحشة والبرودة والشذوذ أحيانًا، قد أقرأ في ثيوفيليس شكل الوجود وقصة الخلق منذ بدايتها؛ فالوجود يتضمن تناقضاته كما يتضمن في كثير من الأحيان خلقًا مشوهًا لا نعرف حكمة وجوده على هذا النحو.

كما يبدو المثير لدى «إمام»، وهو يشكل الشخصية، حرصه على استمرارها، على بقاء ما تمثله وما ترمز إليه.. لماذا يوجد لهذا النموذج المشوه ابن يعد صورة له في كل شيء؟ أهي إشارة إلى أن الوجود سيستمر على هذه الشاكلة، وأنه برغم فناء الشخوص وموتهم لكن يبقى ما يمثلونه، تبقى المعاني والقيم في تجريدها المطلق بغضِّ النظر عمَّن يحملها؟

اللافت للنظر أن كل هذه التعددات التكوينية داخل الشخصيات وداخل طبيعة الوجود تلوِّح بعدمية باردة، وتدفع بمزيد من الخوف في النفس البشرية التي تعاني هذه الحياة.

لكن قد يتبادر إلى ذهن المتلقي تساؤل بديهي: هل يحتمل العالم من حولنا كل هذه النماذج البشرية الغريبة؟ هل يحتمل هذا الوجود الشبحي

والكابوسي؟ أيحتمل كل هذه البرودة والالتباس في علاقة الفرد: مع مكوناته، مع ذاته، مع الآخرين، مع الزمان والمكان، مع المدينة؟ هل للشذوذ الجنسي كل هذا الثقل في مجتمعنا الشرقي؟

في ظني، أن طبيعة شخصية كفافيس والمحيطين به، وجميعهم في الغالب نماذج لديها صدوعاتها المختلفة، هي ما فرضت هذا العالم ذا الطقس الغرائبي.

تقدم جميع هذه الشخوص: كفافيس، ألكسندر، فورستر، ديمتري، كريستينا، كلوديا، توتو، فتنة، ثيوفيليس، مجتمع العاهرات، باراسولا، جماعة الحياة الجديدة... إشارات ودلالات واضحة على المجتمع الكوزموبوليتاني الذي كان يتفاعل بمدينة الإسكندرية في القرن العشرين، زمن الرواية، تتجمع فيه الأديان كافة، والانتماءات العرقية والعقدية، يتعايش فيه السلم مع الحرب، العلم مع الجهل، الإيمان مع الإلحاد، السواء مع الشذوذ، يشكل الجميع الحياة في صورتها السمحة التي تنبغي، «إيثاكا» كفافيس، الوجود الذي يستوعب ألوانه وأطيافه في مدينة صاخبة تنام وتصحو على شاطئ البحر الأزرق الداكن.

190(1) انظر: شاكر عبد الحميد: الفن والغرابة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، 2010م.
191(1) طارق إمام: الحياة الثانية لقسطنطين كفافيس: ص 255.
192(1) السابق: 25.
193(1) السابق: 188.
194(2) السابق: 189.
195(3) السابق: 191، 192.

المجاز العنقودي والشخصية

وكما تبدو البناءات في هذا النص مركبة التشييد في جميع تقنياته السردية، تأتي الأساليب المجازية غير مكتفية بتجاوزاتها الخيالية فقط كوحدات صور استعارية، بل تتجمع الصور المجازية وتضاف إلى بعضها البعض لتخلق ما يسميه الباحثون المجاز المركب، وأسميه أنا في هذا النص: تكوينات عنقودية بلاغية، تؤدي أدوارًا متعددة، وترسب في نفس متلقيها نوعًا من التراكب، من الغموض الغريب، الذي يُشيع في روح قارئها طقسًا من الوحشة والدهشة وربما التقزز، من الدعوة إلى التساؤل المستمر: ما حدود فوضى هذه العلاقات داخل تلك النفوس الغريبة من شخوص هذا النص؟ أنعرف هذه النماذج في الحياة حولنا؟ أنلمس فوضى العلاقات فيما بينها؟ أعني: ألها شبيه يعيش فيما حولنا من بشر؟

مستوى آخر قد يتسلل إلينا: ذواتنا.. ألهذه الغرابة أصداء يمكنها أن تتجول داخل نفوسنا؟ أبداخل الذات البشرية كل هذا النزق الفكري أو الجنسي، إن لم تكن بفداحة هذا الحضور المكثف والطاغي والغرائبي النوازع والممارسة، لكن ببعض ملامحه وبعض تجاوزاته النفسية الخارجة عن الطبيعة البشرية، وعن أغلب الأعراف

المجتمعية، وعن تصور الفرد لذاته في الوقت نفسه؟

هذه الذوات المركبة، بل والمعقدة التكوين النفسي والعقلي، أوجدت هذه التراكيب العنقودية المجازية. يقول ألكسندر، واصفًا كفافيس: «كان يحلم وهو نائم، وهي أغرب حرب يمكن أن يخوضها شخص تعوَّد أن يحلم وهو مستيقظ، وكأن ثمة شخصًا يتلصص على صور ماضيه، التي انسالت، حية وحرة، مع لعابه، على الوسادة قبل أن تجف في الصباح، مودعة عمرًا طويلًا من خزائن الجسد الهش»[196].

يتبدَّى في هذا التكوين اللغوي الحلم الذي تحول إلى حرب، حلم شخص نائم اعتاد أن يحلم وهو مستيقظ في حالة صحو شعري حالم دائم، ثم يصوره وكأن كفافيس يتلصص على شرائط ذكرياته، يطالع صورًا من ماضيه، هذه الصور التي انسالت كسائل ينداح، يزداد الأمر غرابة حين يصوِّر الروائي الصور في حالة من الحياة والحرية؛ فهي ليست مشاهد ساكنة أو في نطاق السيطرة، صور تتداعى وتقوم من ماضيها في حالة من الإضافة إلى لعاب الشاعر، سيولة نفسية تختص بالذاكرة مع سيولة تختص بطبيعة بشرية قد توحي بالتأفف والاشمئزاز، مع سيولة اللعاب، اللتين لا تلبثان معًا أن تنزلا

ساحة معركة على الوسادة، قبل أن تجف الأحلام المنسالة مع اللعاب في الصباح، وهي في حالة وداع مع خزائن جسد هش، تبدو الصورة معارك تستعر في الذاكرة والحلم لتجف، فيتآكل جسد الشاعر المكتظ بالخزائن رويدًا رويدًا.

يتمثل بقوة في النص الحضور والغياب، الحياة والموت، البناء والهدم أو التلاشي.. وكلها لا توحي في النص بالثنائيات قدر ما توحي بأن هذه المواجهات تفكك العالم، تتركه وفي قبضة اليد بعض من فراغ، بعض من وهم، تداخل الوجود وانديا‌حه، خوائه وعبثيته، هذه الثنائيات لا تقدَّم في النص بوصفها ثنائيات حدية، بقدر ما تقوم بوصفها خيوطًا وشرائط ممتدة بين كل ثنائية تنويعات لا متناهية، تشغل نقاطًا لا حصر لها بين المعاني البينية والمبهمة بين كل ثنائية، ويتضافر هذا مع كونها تؤدَّى في النص بلغة شعرية تتسق مع طبيعة كفافيس التي تتلقى العالم على هذا النحو.

فعلى سبيل المثال، تلتبس علاقة كفافيس بأمه وتندرج تحت المشاعر المعقدة، من العبث أن يدعي ناقد أنها علاقة حب وارتباط أو كراهية ونفور، علاقة

ثقة واطمئنان أو شك وتوجس، أتصور أنها تقع في منطقة حُبلى بكل ما ينشأ من تنويعات ما بين الحب والكراهية، العشق والانجذاب الجسدي الذي يذهب بنا نحو عقدة أوديب أو كونها مشاعر الأمومة والبنوة، يتجلى الارتباط الشديد والشعور بالغيرة حتى إن كان من المصوّر[197]، والرغبة في الوقت ذاته في الخروج عن هذا الأسر، كل ما هو بيني ومعقد غير واضح الملامح الصريحة لمعنى يمكن أن يحدد مشاعر كفافيس تجاه **أمه.**

كما يبدو تعقُّد مشاعر خاريكليا أمه أيضًا نحوه؛ فبقدر ما تعشقه وترتبط به، إلا أنها تعامله كبديل جاء إلى الحياة عوضًا عن ابنتها هيليني فتعامله بحب شديد. تدللـه وتلبسه كأنه أنثى، يتذكر قسطنطين طفولته فيقول واصفًا نفسه: «شعره ممشط ومضفور، بأشرطة حريرية ملونة، يغوص في فستان أبيض تنتشر عليه كرات حمراء قانية، كبثور مبهجة. يداه الصغيرتان تتأملان ضفيرتيه الطويلتين وعيناه شاردتان»[198].

تعلو شعرية اللغة في السرد المخصص لخاريكليا، وتزداد الأساليب التباسًا ومجازًا، وإذا اقترن هذا مع مقطع المفتتح الشعري الذي تخيَّره الروائي لهذا القسم[199]، لشعرنا أولًا: بأن نسج طبيعة هذه العلاقة اجتهاد خيالي من الروائي، ثانيًا: أن المبدع الروائي استقاه من المبدع الشاعر؛ لذا نستشعر فحيح شبق له ميزة اقتناص روح الشعر، لمعنى ينبغي أن يتوارى؛ لذا من الممكن أن أقيم ربطًا بين عناصر أحد المشاهد التي يغزلها الروائي ببراعة شعرية تجمع أوصال علاقة معقدة مستحيلة لكنها كائنة بقوة: التشبث بيد الأم، البالونات الملونة، البهجة، جسد البالونة الهش في يديه، الرغبة،

الموت.. وإليكم المشهد السردي الشعري كاملًا، يصور الروائي الأم وطفلها كفافيس وهما يزوران أباه بعد موته في المقابر، يقول: «يبحث عن دموع. لا يجد، فيتشبث بيدها. يد باردة، بأظافر مطلية. يلمح بالونات بعيدة، دغل ألوان، يسبح في عينيه، يعبرهما كقطيع سحابات. بهجة غير متوقعة. ثمة أطفال في بقعة ما، يمرحون. تقترب البالونات، تبدأ في التقافز بين الشواهد، خفيفة ورشيقة. أخيرًا تستقر بالونة بين يديه. يغيب في جسدها البلوري الهش، ويُحكم يديه الصغيرتين على استدارتها المشدودة ولدونة جثمانها. بدءًا من الآن، وإلى الأبد، لن يكون الموت سوى هذه الخفة، ذلك اللون المزجج»(200).

يبرع «إمام» في وضع مشاهد قصيرة ومكثفة، لكنها علامات أو شفرات تتسلل إلى ذهن القارئ رويدًا رويدًا، لتذهبه إلى دلالاتها النفسية

العميقة، كأنه يشير في غموض شفيف، وكنايات شعرية تجمع بين المتباعدات المتقاربات، إلى سبب من أسباب أزمة كفافيس فيما بعد وما يتعلق بشذوذه الجنسي، لكن الروائي لا يريد لنصه أن يكون قاطعًا؛ لذا فهو يشير وينثر المشاهد والأحداث ويترك لقارئه التأويل.

في ظني، أن ما يستولد هذا المجاز الشعري المركب والعميق بهذه الصور الاستعارية الحائرة والبينية، وهذه الكنايات البعيدة الدانية، هو طبيعة شخصية كفافيس ذاتها المركبة بين الإبداع والتاريخ: تكوينه النفسي والبيولوجي، وثقافته المتمردة شديدة التعقيد، علاقاته المتشككة في كل الأشياء والشخوص والمعاني، خيالاته الخصبة التي لا تستقر ولا تركن إلى معنى تهدأ في مينائه، نظراته الذاهبة إلى الآماد القصوى، حيث لا قيد ولا نهاية.

في مشهد مركب، يصف الروائي حيرة طفل، وشكّه وخيالاته تجاه أمه، يتصور علاقة جسدية تتم بينها وبين المصور في غرفة التصوير المظلمة، في مقابل واقع له معطيات مختلفة تمامًا ولا يشي بوجود أية علاقة، يقول: «من خلف الستارة تصله الهمهمات، ويعيد خلق المشهد. ينصت للتأوهات غير المبررة.. للضحكات المبتورة، لما يشبه صفعات سريعة متلاحقة. يفكر أنها مجرد ستارة، وأن بإمكانه أن يزيحها ليرى وجه أمه وهو يواجه العدسة، غير أنه لا يفعل، تعبره

الصفعات والهمهمات واللهاث كقوافٍ جديدة، يبدأ في الإنصات لإيقاعها الخاص حتى يصل إلى معجزة هندسية.. فيكتشف الحركة والسكون، الصمت والكلام، المسافة الدقيقة بين آهة وأخرى.. بين صفعة وتاليتها.. بين عبارة إيطالية وأخرى يونانية.. أخيرًا يتجرأ ويزيح الستارة دافعًا جسده للداخل. تلتفت نحوه أمه منزعجة، لحظة ارتعاد الضوء. لا تزال بملابسها، والرجل يخبئ ضعف عينيه خلف عدسته، وبينهما مسافة كافية لحماية أي امرأة من أي رجل. أيهما يصدق: ما رآه في عتمة الستارة أم ما يراه الآن؟ تخرج. لا شيء تغير سوى كبريائها، التي يراها بعينيه المجردتين محتشدة بالكدمات»(201).

تأتي الدلالة الخاصة لهذه التكوينات الاستعارية، وطريقة صنع المشاهد الملتبسة، التي تحمل دائمًا منطقة الفعل بالإيجاب أو الفعل بالسلب في حضور متصارع، حضور يجعل المَشاهد بما تتضمنه من شك، من احتمالية حدوث أو عدم حدوث وكأنها تقتل بعضها البعض، تتلاشى ولا يبقى سوى العدم.

قد نتساءل معًا: ماذا يتبقى بداخل إنسان يتناول العالم على هذا النحو سوى الجحيم، سوى الحيرة والقلق والشعور الشديد بالعبث، سوى التقاتل الداخلي بين كل ما هو إيجابي ونفيه سريعًا بكل ما هو سلبي؛ ليبقى الفرد كأنه كيان مجوف ترعى به كل حيوانات الموت وحشراته وقوارضه؟ في ظني، أن الإجابة ربما تكون نفي هذه النتيجة في المحصلة النهائية لشخصية كفافيس، أتصور أنه قد فهم العالم وتلقاه على هذا النحو، أدرك تداخلاته وتعايش معها، ومن خلالها قبض على فرادة شاعريته، بل واستهوته.

تقوم كلوديا، وهي من أصدقاء كفافيس، بتمثيل مسرحية تجمعها مع ديمتري اليهودي، وفيها يحكيان مشهد الاغتصاب ومشهد الموت، وأتعجب من تأثير كفافيس على كل هذا الجمع من أصدقائه، ودفعهم إلى تجسيد مشاهد تعد استرجاعًا للماضي بكل ضبابية استدعاءاته!

من أين يأتي طغيان حضوره؟ أمِنَ الشعر، أم من تعاليه بهذا الفن على كل مَن هم حوله، بل ودفعهم إلى الحج في عالم ذكرياته، وتمثيلهم لمشاهد منها رغم غرابتها، أم لأن كلًّا منهم لديه دافعه الخاص، نقصه أو فهمه الملتصق به تجاه العالم؟

وبرغم هذا الحضور لكفافيس، فإنه يبدو أمام شذوذه ومرضه كائنًا هشًّا، يدخل مقامرة مع الساعات، مع الزمن والموت والفناء، هكذا دومًا تأتي النهايات، لينهار كل ما شيَّده الإنسان.

يستطيع «إمام» أن ينوّع طبيعة صياغة مشاهده لتتناسب مع مستويات السرد في الرواية؛ ففي مشهد خاص بالمسرحية التي تقدمها كلوديا وديمتري بالنص الروائي، تبرز عناصر كتابة المشهد المسرحي: «الكورال، العنصر الصوتي، الديكورات، العنصر المرئي، الحوار، عنصر الدراما، الملابس وما يشغل المسرح من مفردات حية: حركة شموع، وقصائد، وغيرها»، تتشكل كل هذه العناصر في صياغات تشبيهية ومجازية شديدة الإيحاء بدراما العلاقة بين كفافيس ووالدته[202].

196(1) السابق: 18.
197(1) السابق: 108.
198(2) السابق: 106.
199(3) السابق: 105.
200(1) السابق: 109.
201(1) السابق: 108، 109.
202(1) السابق: 150- 154.

معمار روائي ما بعد حداثي

تتشعب الأصوات السردية في رواية النص، فيبدأ الحكي من خلال سارد فوقي عليم يقصُّ الأحداث من خلال سرد ينثر روح الشعر وجوهره، يُستدفأ في مفتتح الفصول بمقطوعات من شعر كفافيس تعد برزخًا لعالم الرواية المنغمسة برحيق الشعر في وصفه: للشخوص، أو الأماكن، أو طريقة تلقي العالم، يقول السارد الضمني وهو يصف ألكسندر: «كي يفتشوا عن ملامحه بين فوضاها، وعن الإسكندرية لحظة وصولهما إلى الميناء؛ حيث لا يزال البحر حقيقيًّا أكثر من المدينة ومن المسافرين، والهابطون من السفن ليسوا أمام أنفسهم ذواتًا بعد، ظلالًا لأجساد لم تغادر السفن بشكل كامل»(203).

يبدأ هذا السارد يشكِّل عالمه الروائي بلغة ووجدان شعريين، يتلقى العالم من خلال سؤال العلاقات البعيدة، البينية، علاقات تنفذ إلى لب الوجود وتنثره مجازًا يغلف ماديته.

يتخيَّر الروائي هذا السرد الشعري اتساقًا مع العالم الذي سيدور حوله النص، عالم كفافيس؛ لذا سيشعر القارئ الذي اطلع على شعر كفافيس أن هناك تناصًّا مع روح إبداع كفافيس الشعري، ثم ما يلبث هذا السرد الشعري أن يخفت بدرجة طفيفة حين ينتقل الصوت السردي لألكسندر، صديق كفافيس، ويتناسب حينها مع إعداده وكتابته لنصٍّ روائي عن كفافيس، يتحول السرد إلى روح الحكي، الذي يتضمن التحليل النفسي، شذرات

من الماضي تُنثر لتشكيل أبعاد تاريخية وثقافية للشخصيات، يتحول التعامل مع الزمان والمكان إلى طبيعة التقنيات الروائية التي تتقافز بين لحظة الحاضر أو ماضي الشخوص والأحداث أو انتظار الموت في لحظة ستأتي، يستعين الكاتب أيضًا بقصاصات يلقيها كفافيس عمدًا لألكسندر، خطابات، تعليقات، مقطوعات شعرية؛ ليوجه ألكسندر وروايته، ويلهو عامدًا بكل من هم حوله، لكن يظل السرد الخاص بالرواية رغم تحوله النسبي إلى لغة أكثر تخففًا من المجازات والتكوينات الأسلوبية التي تميل إلى الغموض الشفيف، إلا أنها تظل بها مسحة من الشاعرية التي تتسق مع الجو العام لشخوص العمل.

يتحول السرد إلى منطق اللهو مع العالم، والسخرية منه، والشعور بالعدمية حين يحكي الروائي عن تلصص كفافيس على الرواية التي تُكتب عنه، بل ومشاركته ضمنًا في دفع إشارات حقيقية أو متخيلة إلى ألكسندر.

تعلو لغة السرد وتزداد عمقًا في الأفكار، بل وتعرض الأفكار من زوايا غريبة وغير متداولة، وهي تعبر عن تلقي كفافيس للعالم وقيمه ومعانيه، وللآخرين من حوله يكتب كفافيس عن الإسكندرية وتعلقه بها ويعلق على طبيعة أهلها، يقول: «فأنا في النهاية لا أعيش معهم، فقط أعبرهم في المشاهد الضرورية التي يوجدون فيها، ربما نختلف في رؤيتها قليلًا.. هناك فارق بين أن تكون ابنًا لمدينة أو ابنًا لساكنيها.. وربما أكون ابنًا لمدينة أخرى سالفة غير أنها كامنة هنا.. المكان الذي يندثر هو تحديدًا ما يشد المرء كي لا يغادره.. إنه عذاب شخصي.. لن أستطيع أن أترك هذه المدينة؛ لأن ما اندثر هنا سيكون مندثرًا أينما حللت»(204).

يقول كفافيس في إحدى قصاصاته عن الفنان: «لن يصبح الإنسان فنانًا إذا لم يدمر نفسه قبل ذلك. إن تدمير الذات، وبالملذات خصوصًا، هو الطريق الأكيد الذي يقود إلى الفن»(205).

وهكذا.. هناك غواية دائمة تكتنف السرد ليصطبغ بروح الشعر، حتى في القصاصات والرسائل، والمشاهد التي تشكل المسرحية التي تؤدَّى بالنص الروائي، كأننا هنا بإزاء معمار يتداخل ويتحاور فيه الشعر مع النص الروائي مع المسرحي مع الرسائل

والقصاصات، نص يمثل ما يطلق عليه، عبر النوعية، معمار ما بعد حداثي يشتمل على تكوينات بنائية ومعمارية متعددة.

* * *

تبقى هذه الرواية قادرة على صنع عالم خاص بها، لها فرادتها وخصوصيتها الفنية والفكرية؛ فحين تصل إلى نهاية النص ستشعر كأنك كنت بإزاء حياتين أو حيوات، مشاهد متنوعة تتحرك في أزمنة متنوعة وأماكن متعددة، بأشخاص وأحداث غريبة، مشاهد تقف في مقابلات حدية، صريحة واضحة، أو غائمة حلمية معتمة، في النهاية تشعر أنك بإزاء حادثة مروعة، تصادم بين الحيوات وأشكال الوجود، كل هذه الكيانات والصروح التي أقيمت وتنفست وعانت لا تلبث أن تتهاوى رغم غناها وغرابتها، وكأن المحصلة صفر، لا شيء.

وربما تتساءل في أعماقك: أكان هناك نص، عمل روائي بدا مشيدًا ككاتدرائية، أم أن كل هذه الأدوار والأسقف والقباب في النهاية قد انفتحت على سماوات واسعة، لتنطلق منها فراشات الفن والأفكار؟ الثابت الوحيد أن هناك لغة شديدة التركيب والأناقة تخيَّرها الروائي لنصه، لغة ذهنية تتراوح مستوياتها بحسب طبيعة مستويات السرد؛ فاللغة عند طارق إمام ليست وسيطًا محايدًا، بل هي وسيط شديد الانغماس، صانع فاعل للوصول إلى عدمية مروعة.

203(1) السابق: 12.
204(1) السابق: 236.

205(1) السابق: 237.

«باب الخروج»

عز الدين شكري

رؤى متخيلة استشرافية.. وتقنيات كلاسيكية

لرواية «باب الخروج»، لعز الدين شكري فشير[206]، طبيعة خاصة، تختلف عن نصوصه الروائية السابقة؛ ففضلًا عن كونها تحكي أحداثًا واقعية تتصل بثورة 25 يناير، وتتخيل أخرى تحدث حتى عام 2020م، فإنها قد كُتبت بشكل يومي، ارتبطت كتابتها بظروف نشرها مسلسلة حلقات في إحدى الجرائد اليومية، وهو ما طبع الرواية بطابع فني تقني خاص.

206(1) عز الدين شكري فشير: باب الخروج، دار الشروق، القاهرة، 2012م.

تاريخ يكتب من المستقبل

تبدأ لحظة كتابة الرواية سنة 2020م، وهو ما يعني أننا نتعامل مع طبيعة زمنية مركبة في هذا النص، طبيعة استشرافية، من تخيل لحظة زمنية مستقبلية يبدأ القص، ليعود بالزمن على طريقة «الفلاش باك»، فيروي منذ عام 1989م، وهي اللحظة التي يبدأ فيها سارد العمل، وكاتب الرسالة الطويلة التي تمثل متن النص الروائي، حكي قصته: مترجمًا، وشاهدًا على الأحداث في مؤسسة الرئاسة، منذ عهد الرئيس الأسبق محمد حسني مبارك. يقص «عليّ» على ابنه «يحيى» حياته: دراسته في الصين، وقصة حبه للفتاة الصينية «داو مينج» وطريقة تخلِّيه عنها، عودته إلى القاهرة، ثم عمله في الرئاسة، واطلاعه على كواليس الحياة الرئاسية، والتحولات التي طرأت على الرئيس وكيفية أدائه.

ثم يرصد السارد لابنه أحداث الثورة وكيف اندلعت، والتطورات التي تتابعت: من حكم عسكري، إلى قيام ثورة ثانية في 2013م، نتيجة سخط الألتراس

ورفضهم الأوضاع والتحالفات السياسية في مصر، ثورة تم فيها القبض على ناشطي الإخوان المسلمين ورؤوسهم، واستقالة المجلس العسكري، ثم فقدان «علي» لوظيفته بعد أن كُسِّرت عظامه على يد من اقتحموا مكتبه في الثورة الدامية الثانية، تحوُّل حياته إلى حياة عدمية لاهية، خاصة بعد أن رحلت زوجته ندا وابنهما، مع والدها أحمد القطان، العسكري المتقاعد، إلى لندن.

يستجمع البطل حياته مرة أخرى، ويعود إلى عمله في ظل فوضى شاملة تعمُّ البلد، يتم تشكُّل مجلس رئاسي يمثل أطياف القوى المتباينة في المجتمع المصري، مع ممثلي المؤسسات الأمنية المصرية، ثم يُبْرِز دورَي صديقيه المقربين: «محمود بشير» اليساري، و«عز الدين فكري» الديمقراطي الليبرالي، وتولي كل منهما مقاليد البلد تحت ظل توجهات سياسية وفكرية متباينة.. في ظل كل هذه الأحداث يستمر «علي» قريبًا من صديقيه، بعيدًا عن التأثير في الأحداث أو توجيهها، أو الإيمان بفكرة وخوض صراع من أجلها، يفشل اليساري محمود بشير في إدارة شئون البلاد، ويتم إعدامه

بحكم من محكمة الثورة، ثم انهيار السفاح عز الدين فكري وإعدامه أيضًا، ثم تولي الإخوان المسلمين الحكم، متمثلًا في أول رئيس منتخب «الرئيس بيومي» وفشل سياساته، واندلاع حرب مع إسرائيل، راحت على أثرها شرق سيناء ووقعت تحت الاحتلال، ثم عودة العسكر إلى الحكم بعد الإطاحة بالإخوان ورئيسهم الأبله.

يحكي العمل عن سياسات متباينة توالت، وعلاقات وتحالفات تتغير كل فترة بين القوى الدولية؛ فتارة مع أمريكا وإسرائيل، وأخرى مع دول الخليج، ثم مع الصين وإيران. تتوالى وتشتبك تخبطات ومشاكل داخلية لا حصر لها في مصر: أمنية واقتصادية وتعليمية وصحية وغيرها.

وفي خضم كل هذه التقلبات السياسية والإخفاقات الاقتصادية، يضفر الروائي حياته الخاصة والأسرية بتغيرات الأحداث السياسية بمصر، فتظهر علاقته بأخته صفية وأخيه مصطفى وأولادهما، ويتضح خيط رومانسي عذب بظهور نورا، ممثلة المسرح، ودورها في مواجهة «علي» لذاته، ولصفاته الشخصية.

تنتهي أحداث الرواية بتولي اللواء أحمد القطان الرئاسة، والسعي لتحقيق رغبته التي خطط لها بحصول مصر على أربع وعشرين قنبلة ذرية من أجل حربه مع إسرائيل، وقضائه في الوقت نفسه على حركة «معًا»، التي أصبحت أشبه بـ«حكومة افتراضية»، مشكّلة من ائتلاف شباب الحركات الديمقراطية التي أسس لها عز الدين

فكري مع شباب الإخوان، بعد اتفاقهم في الرأي على كثير من القضايا الكبرى الأساسية، واستقرار «علي» على مواجهة هذا التفكير الأهوج غير المقدرة عواقبه، من جانب القطان والمنيسي، وإبلاغ القوات الأمريكية بهذه الشحنة لمصادرتها، ودفع مخاطرها عن المنطقة كلها، وعن المصريين على وجه الخصوص، وكشف المؤامرة التي تمت بين العسكريين والأمريكان وإسرائيل للإطاحة بالرئيس بيومي والإخوان، بعد توريطه في الحرب مع إسرائيل، لتعود سيطرة المؤسسة العسكرية على حكم مصر مرة أخرى.

الرسائل تقنية سردية

يعتمد العمل على تقنية الرسالة في تنمية السرد، ودفعه للوصول إلى مناطق الصراع بين الشخوص الذين يمثلون عناصر القوى والائتلافات بالعمل.

وتعد آلية الرسالة التقليدية من التقنيات الراسخة في كتابة النوع الأدبي (الرواية)، التي لم يزل لها وجود مؤثر في الرواية العالمية المعاصرة، كما أصبح لـ«التكنوسرد»، أو «سرد الشات» المتطور من تقنية الرسالة التي تعتمد على فعاليات الإرسال والاستقبال بتقنيات متغيرة نسبيًّا، فعاليات لافتة في النصوص السردية الحديثة، تقنية الرسالة في هذا النص آلية مفتوحة اعتمدت على السرد الوصفي الممتد في المجمل، لكنها خرجت إلى تقنية الحوار المكثف في بعض المواضع، وتعاملت بحرية مع عنصر الزمان؛ فهناك مناطق من السرد أسهب الروائي في شرحها ووصفها، وفترات زمنية أخرى تم طيها في إيقاع زمني سريع ومكثف، ركز فيها الروائي على الأحداث الرئيسية فقط، كما أن تقنية الرسالة في هذا النص اقتصرت على المرسل وسرده فقط

وليس الإرسال والاستقبال، ولو أن الروائي وفَّر لهيكلة عمله رسائل متداوَلة بين الطرفين، لدفع بمزيد من الحيوية، ومزيد من الديمقراطية والتحرر عن طريق استنطاق ابنه الشاب، باعتباره ممثلًا لهذا الفكر الثوري الجديد، ممثلًا أيضًا لرؤية مغايرة ترى الأحداث من منظور آخر.

لكن قد يكون الروائي شكَّل التقنية على هذا النحو لأن النص قُدِّم في النهاية على شكل رسالة بوح طويلة لابنه، وهو في عرض البحر، في لحظات محك، وربما نهاية، ولا مجال للمستقبِل لهذه الرسالة من الرد عليها، وربما أيضًا هي في النهاية ليست لأي شخص سواه، سوى ذاته ومواجهتها، المواجهة مع سنوات طويلة من الإخفاقات أو النجاحات، من إلقاء اللوم على ذاته أو التبرير لها.

شاب السرد في بعض الفصول فقرات كان يمكن تجاوزها وعدم إثقال النص بها[207].

لكن نعود ونتذكر أن النص كُتب على هيئة حلقات مسلسلة في إحدى الجرائد بشكل يومي، أي أن الكتابة كانت مواكبة للنشر، وقد تكون التفاصيل الدقيقة ووصف المؤامرات والتحولات عنصرًا فعَّالًا في ملء الصفحات، وربما تشكل عناصر جذب للقارئ العادي، وانبهار بإلمام الكاتب بتفاصيل المنظومة السياسية، وتباين الأيديولوجيات وصراعاتها.

انحصر عنصر المكان بالعمل تقريبًا في القاهرة وميادينها، ومؤسسة الرئاسة، ودهاليز المؤسسات الأمنية والعسكرية.. وهو ما يتناسب مع طقس الثورة وفعالياتها التي يدور حولها النص، كان الخروج بالمكان إلى الصين في فترات الحكي «الفلاش باك» ليدلل على مرحلة في حياة السارد، بدأت فيها سلبيته وركونه إلى عدم المواجهة، وليبرر الروائي طبيعة عمل السارد كمترجم في الرئاسة، لتتنامى الأحداث بعد ذلك.

يعد التميُّز الأساسي بهذا النص الروائي قدرة المبدع على تخيُّل السيناريوهات المتنوعة المحتملة، التي تمثل تقلُّب صراع محاور القوى المتباينة التوجهات التي توجد بالمجتمع المصري، وفشل الجميع في إدارة شئون البلاد، بعض هذه الأحداث التي توقعها الروائي قد حدثت بالفعل في الواقع، حتى إن ما يتوالى علينا من مستجدات يومية يثبت صحة ما توقعه الروائي، وأتوقع أن يحدث كثير مما تخيله الروائي بالفعل في السنوات المقبلة كما تشير دلائل الأحداث، كما أن عمل الروائي ودراسته للاقتصاد والعلوم السياسية واشتغاله بالعمل العام الدبلوماسي والسياسي لفترات، جعلته على إحاطة تامة بتوازنات القوى وفلسفة تحركاتهم، بما يتوافق

مع مصالح كل القوى، وقدراتها الخاصة، ومناطق نفوذها وتميزها.

متوسلًا بالخيال، عرض المبدع لكثير من الاحتمالات التي يمكن أن تسفر عنها الثورات وطبيعتها، وحركات المد الثوري التي تتتابع لكي تحقق استقرار الأوطان، ووُفِّق الروائي في تقديره لقوة وفاعلية معظم القوى الموجودة على الساحة السياسية والمجتمعية المصرية: الإخوان المسلمون، والأحزاب المدنية: اليسارية، والديمقراطية، قوى الشباب الصاعدة، الألتراس، وغيرها من ائتلافات.

كما استطاع الروائي أن يعرض صراع المؤسسات الرئيسية في تشكيل الدولة والتنافس الواقع بينها: الرئاسة، المؤسسة الأمنية (الشرطة)، المؤسسة العسكرية، ومدى فاعلية الأحزاب وقوة وجودها في المجتمع المصري، وقدرتها على التأثير في الواقع الحياتي لعموم المصريين.

حين عرض الروائي لفقرات طويلة من التقلبات بين الحكومات والقوى السياسية المتصارعة، عالم المؤامرات والتوازنات التي تدلل على قدرته على قراءة الدهاليز السياسية، تخيَّل ما يمكن أن يحدث قياسًا على قدرة كل قوة، وإحاطته بأيديولوجية كل قوة على حدة.

تبادر إلى الذهن تساؤل رئيسي: هل تخدم كل هذه الفقرات المطولة الرواية فنيًّا؟ وهل يمكن أن ترد كل هذه التفاصيل برسالة والد إلى ابنه؟ نعم، الكاتب معني بالأساس بحكي جزء من تاريخ مصر، وبعض الأحداث التي دفعت به إلى اتخاذ قرار بشأن الموقف الأخير، لكنها فقرات يتسم بعضها بالطول، وتدفع إلى الملل من تكرار بعض السيناريوهات.

207(1) السابق: 44، 233 وغيرهما.

كيف للبهجة أن تأتي؟

منذ البداية، وتحت عنوان النص مباشرة، يذكر الروائي «رسالة علي المفعمة ببهجة غير متوقعة»، وهنا نتساءل: كيف في هذا الواقع الفوضوي المدلهمِّ نتوقع البهجة؟

تأتي البهجة من القدرة على المواجهة، من القدرة على الاختيار، من المبادرة والمبادأة بالفعل، من اختيار الطريق الذي يدفع بالوطن إلى السير نحو التطور الفعلي.

تتولد، بعد طريق طويل من التحولات التي طالت شخصية السارد بالنص، شخصية «علي»، كما طالت الشخوص الرئيسية بالعمل، الذين شكلوا ثلاثة أضلاع لمثلث يصف بعض التوجهات المدنية للشخوص في المجتمع السياسي المصري في تلك الآونة.

شخصيات محمود شكري وعز الدين فكري وعلي، الأصدقاء الثلاثة الذين يتباين بناء شخوصهم كما تتباين معتقداتهم وانتماءاتهم، لكنهم يمثلون بعض القوى الرئيسية التي توجد على الساحة السياسية والاجتماعية والثقافية المصرية.

مثَّل عز الدين التوجه الديمقراطي الذي آمن بالحلول الجذرية، شخصية تتمتع بالتصميم والتخطيط وأخذ الاحتياطات، عقل منهجي حذر، تولى شأن وزارة الشرطة ورئاسة الحكومة، لكن مسيرته انتهت بالإعدام بعد أن أُطلق عليه السفاح، لكنه ظل المؤسِّس والمنظِّر الأول لتكوين «طليعة الشباب الديمقراطي» الذي بدأه في المحليات، ثم أصبح طرفًا في ائتلاف شباب «معًا» الذي يدعو إلى البهجة في مستقبل غير شائخ، دون زيف أو تلوث.

من واقع المجتمع المصري الذي يعوِّل عليه الكاتب توجد شخصية مثل محمود شكري، اليساري الذي يسعى

إلى إقامة عدالة اجتماعية ناجزة، تتمتع شخصية محمود بالاندفاع في المشاعر وبعض الجنون والإخلاص للفكرة وللناس ولأصدقائه، لكنه فشل هو الآخر فشلًا ذريعًا وأُعدم في النهاية.

ومثَّل علي قطاعًا عريضًا من الشعب المصري، كان علي، لزمن ممتد، شاهدًا مترجمًا بين مقعدين فحسب، يفضِّل عدم التدخل في شيء، ولا ينخرط في فكرة أو معتقد إلا بقدر، يميل أكثر إلى الحيادية والسلبية، تأخذه الدوائر فيدور في فلكها دون أن يميز له موقفًا منها.

تعد هذه الشخصيات الثلاث ممثلة للطبقة الوسطى من الشعب المصري وبعض توجهاته المتباينة، لكنها متجاورة ومتعايشة، كما تظهر على استحياء في النص الطبقة المعدمة في تكوين المجتمع المصري، متمثلة في عفاف وميرفت وأخيهما حسن، وهم يمثلون طبقة عانت قبل الثورة، واستمرت معاناتها بعد الثورة، طائفة من الجماهير يمكن دهسها تحت الأقدام دون الالتفات الحقيقي إليها، تحت وطأة نظام اقتصادي منهار، فتظهر القيم المختلة: السرقة، والدعارة، واليأس من الحياة، والاندفاع تجاه أي جانب دون إدراك حقيقي لمغزى الحياة تحت وطأة الظلم الواقع عليها.

تتجسد الشخصيات الثلاث الرئيسية بالعمل شخصيات مدنية لم تنخرط في صبغ المجتمع المدني بالدين، ولا تمثل تطرفًا أو تعصبًا دينيًّا، وبَعُد الروائي عن تمثيل الإخوان أو السلفيين بشخوص رئيسية في العمل، وأتصور أنه استبعاد مقصود من الروائي، لتقديم شريحة من المجتمع تعتمد في رؤيتها السياسية على فصل الدين عن الدولة.

عالج الروائي في نصوصه السابقة، مثل «أبو عمر المصري»، ظاهرة التطرف الذي يأخذ القناع الديني، وقدرتها على تحويل الأفراد إلى ما يشبه الآلات المخوَّخة، أدوات تحركها صراعات سياسية واقتصادية أكثر من كونها عقائدية. وفي ظني، أن العرض البانورامي للصراع في صورته الكلية في مصر بعد الثورة كان يتطلب أشخاصًا محورية تمثل الفكرين السلفي والإخواني.

التساؤل الذي قد يقفز إلى خاطر المتلقي: لماذا تبدو جميع النماذج بالعمل لديها صدوعاتها، لديها جوانب مهتزة وقلقة، لا تستقر على فكرة، يميل بعضها إلى اليأس والحياد، وبعضها الآخر إلى العنف والقسوة والعناد، وطرف منها إلى العبث واللهو والانسحاب؟

أتصور أن الكاتب يريد أن يقول: إن هذه النماذج تعد نتاج مرحلة امتدت لأكثر من ستين عامًا، فقدت فيها الشخصية المصرية كثيرًا من سوائها النفسي وتكوينها المتوازن: السياسي والثقافي، هي نتاج من همَّشها وقيَّد حرياتها، ومنعها حياة حزبية حرة متعددة، تمارس فيها حق التجربة وإمكانية الخطأ ثم إعادة تصويبه، هي نتاج عوامل تراكمت، صنعت هذه الصدوعات وغذَّتها بالنقص والتشوه.

تبقى شخصية أحمد القطان ممثلة لنتاج فكر المؤسسة العسكرية التي تشكلت منذ ثورة 1952م، تتجمع فيها كل العناصر التي رسبتها هذه المرحلة بكل رعوناتها وادعاءاتها وانحرافاتها:

تصوُّر قدرة زائفة على الفعل دون رؤية أو منهج حقيقي، وضعُ حلول غير ذات جدوى في أطر مبهرة دعائية أكثر من كونها حقيقية، حلول غير

عقلانية تلجأ إلى بطولات تسعى إلى دغدغة مشاعر الجماهير لا صالحهم الحقيقي، انتهازية الحلول واللعب على أطراف تنقلب عليها في العادة، ادعاء ديمقراطية هم أبعد الناس عنها، القبض على مقاليد الحكم بيد حديدية، لا تعرف سوى الديكتاتورية طريقًا، سوى المستبد العادل، إن كان في هذا العالم عدل.

قد يتضافر مع هذا التكوين للشخصية المصرية جانب يركز عليه الروائي في العمل كله: «السياسة لعبة لا خَلاق لها»، وأنها كآلة عملاقة، جميع تروسها على اختلاف أنواعها تعمل باندفاع، دون أن تقف لوهلة فتعيد تقييم أدائها أو ذاتها، ويبدو اليأس والعدمية في كل القوى القديمة هما السمتين اللتين يستشعرهما السارد، جميع الطوائف التي تستحوذ على الحكومات تتصارع وتقضي الواحدة منها على الأخرى أو تضعف قوتها[208].

وبالرغم من الشعور بتدني الصراع السياسي وانتهازيته، والانهيار الاقتصادي، وتدني المستوى المعيشي للشعب المصري، وتضخم مشكلاته، وتعدد الصراعات، فإن الروائي ينهي نصه ببابي أمل يلتقيان ليمثلا خروجًا من المأزق الذي تعانيه مصر:

أولهما: مفارقة السارد لحياديته وقدرته الجديدة على المواجهة وكشف المؤامرات المهلكة للوطن.

ثانيهما: هذا الائتلاف الشبابي الذي يتكوَّن من شباب الديمقراطيين وشباب الإخوان، في حالة من التوافق على حلول للمشكلات الكبرى وتنامي تأثيرهم على الواقع حتى عدّهم كحكومة افتراضية.

تتكامل مع هذين البابين رسالته الموجهة إلى ابنه، وكيف أنه يدعوه إلى المستقبل والانضمام إلى هؤلاء الشباب والبقاء في مصر.

في عالم من الفوضى السياسية والتعددية الفكرية، في عالم افتراضي يتخيل فيه الروائي مستقبل الأحداث والتقلبات السياسية المصرية، توقعت أن أرى نصًّا غير كلاسيكي التقنيات والآليات الفنية، خاصة أن المؤلف في نصه «غرفة العناية المركزة» يلعب بالتقنيات الفنية الروائية لعبة مجاوزة للتقليدي، ذات آليات روائية ما بعد حداثية.

أتصور أن الروائي في هذا العمل كان معنيًّا بالأساس بتصور أحداث المستقبل، وبناء افتراضات تستقي تكوينها من الواقع الذي نحياه بالفعل، كما أن اختياره كتابة العمل كيوميات ربما تسبب في دفع العمل فنيًّا إلى الكلاسيكية التقليدية، وقد ينضم إلى ذلك أيضًا طبيعة الشخصية الساردة التي تقوم بحكي الأحداث.

208(1) السابق: 420.

اللغة و«باب الخروج»

تتشكل اللغة في معظم فقرات النص في مستواها التقريري الوصفي الذي لا تعرج أساليبه إلى منطقة المجاز إلا نادرًا، ويلتزم الكاتب بالفصحى، ولا تظهر المفردات العامية إلا نادرًا.

وتتميز اللغة في النص بالشفافية، سطح بلّوري التوصيل؛ فحين يتطرق لوصف علاقته بزوجته ندا، تأتي اللغة رسمية متأنقة باردة مثلما تبدو العلاقة، يقول: «كأننا في حفلة مستمرة، نرتدي ملابس رسمية، ضيقة بعض الشيء في الأجناب، ولو تحركنا فجأة لتمزقت وأصبح شكلنا محرجًا بين الناس، حاولت كثيرًا التسلل خلف هذا الزجاج، خلف الملابس الرسمية، لكني كلما نزعت طبقة وجدت أخرى تحتها، حتى توقفت عن المحاولة»[209]، دون حميمية تشف من المفردات، تنتظم مفردات جافة لكنها قادرة على نقل طقس العلاقة.

تتلوَّن اللغة بثقافة السارد وطبقته؛ فحين يصف لابنه حياة الشعب تأخذ المفردات ظلالًا من إحساس فوقي، متعالٍ، متعاطف، لكنه غير منغمس، وتبدو صياغة الجمل ذاتها غير منسابة، تنطلق من رؤية شخص غير منخرط بحياة الشعب البسيط؛ فهو مجرد زائر، ملاحظ خارجي[210].

وتصبح اللغة وكناياتها في بعض الفقرات جسرًا لوصف الشخوص وتأثيرهم في حياة السارد. يتحدث علي عن نور وتطور علاقته بها، يقول: «عزفت مع نور وفيها شيئًا فشيئًا، دخلت ثناياي، سارت في الماضي وعرفت الحاضر. امرأة تسير بثقة وتؤدة في غابة لا تهابها، تجد حجرًا فتقلبه كي ترى ما تحته، تقابل وحشًا فتمسح عليه بيدها فيسكن وتسأله عن قصته، تصادف طرقات فتطرقها،

أشجارًا تتسلقها، فواكه تقطفها، وقبور موتى تدعو لهم، تجد مركبًا في نهر فتتنزه به، أو بحيرة فتخلع ملابسها وتسبح فيها وتغري ماءها بجمالها.. ويومًا بعد يوم صارت تعرف الغابة كلها، بحلوها ومرها، وتعرف كيف تسير في أكثر طرقها وعورة دون أن تصاب أو تؤلم صاحبها»(211). هنا نلمح تلك الحميمية، وثقل العلاقة في حياة السارد، كما تؤكد اللغة بلّوريتها.

تبدو اللغة قدرية، يميزها جانب استسلامي ونفعي حين يعرض السارد لرأي الإخوان في الحياة، يقول: «أما في الواقع فينتهي الأمر بالناس وهي تقاتل على النفوذ والسيطرة، لعل الإخوان على حق، لا يمكن ترك كل شيء للإنسان كي يقرره، من قال إن المساواة بين الناس ممكنة؟ من قال إن العدالة ممكنة؟ ومن قال إن الإصلاح الاجتماعي ممكن إن رضي الناس بالفوضى أو بالتمييز؟». تشف اللغة هنا عن منطق اللاعقل، وهو ما يتناسب مع بعض المتأسلمين.

تنطلق سردية الرواية من المستقبل، نظرة من القادم المتخيل في الزمان تعود إلى الماضي، والحاضر الذي نحياه. وبالفعل عشنا في الواقع مشاهد مما تخيله الروائي تحدث أمام أعيننا، صدقت بعض توقعاته بنفس السيناريو الذي تصوره، وإن شابه بعض المبالغات التي هي من خصائص الفن، تصور مستقبلي للتاريخ ينطلق من الأمام القادم، لكن شاب تقنياته قدرٌ من التقليدية.

209(1) السابق: 80.
210(2) السابق: 172، 173.
211(1) السابق: 252.

الثورة.. التاريخ وسردية «تلك الأيام»

فتحي غانم

منذ فترة قصيرة، كنت بالإسكندرية وقصدت البحر وقت الغروب، وعلى امتداد الرؤية حين معانقة الشمس لمياهه، تصادف أن تقاطع معهما في مجال رؤيتي قارب صغير، بعيد، تمنيت وقتها أن أكون بداخله وأن أقفز إلى ما وراء هذا الأفق، أن أنفذ إلى قلب هذا التوهج الأرجواني، وهذا المجهول الغامض، إلى ما وراء عيني وقدرتي وخيالي وأفكاري.

استحضرت هذا المشهد بعد أن انتهيت من قراءة رواية «تلك الأيام»[212] لفتحي غانم، تخيلت التاريخ والمعرفة هذا القارب البعيد المغامر، والواقف بالقارب سالم عبيد، بطل العمل، وأن المعرفة الكاملة والتامة هذا «الماوراء»، هذه القفزة التي تبدو حتى اللحظة التي نعيشها ضربًا من المستحيل، المستحيل الذي لا ينبغي أن نفقد الأمل في أن يتحقق، قد نحياها ونتوهج بنورها، حتى إن كانت لم تزل ضربًا من الأوهام.

212(1) فتحي غانم: تلك الأيام، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، ط 2، القاهرة، 2000م.

1
التاريخ انطلاقًا من الفرد

في نص «تلك الأيام»، يتبدَّى التاريخ والمعرفة بطلين رئيسيين بالرواية، وللممتلئ والمهموم بهما، سالم عبيد، أستاذ التاريخ، طريقته الخاصة ومنهجه في تناوله لهما، وانخراطه فيهما، وهو الأمر الذي سيضفي أجواء خاصة على تقنيات سردية العمل.

تتجمع التقاليد والعادات الموروثة والظروف السياسية والاجتماعية التي تتحكم بالإنسان، والدوافع النفسية والغرائزية لدى الأفراد؛ لتشكيل المادة الخام التي تشبه بُرادة الحديد وجزئياتها متناهية الصغر، ويأتي المنهج الذي يعتنقه المؤرخ سالم عبيد قطبًا مغناطيسيًّا يحركه خلف تداخل هذه الأحداث وتشابهها، وتشابك أزمنتها؛ لتتشكل التكوينات والتكتلات والوقائع بطريقة عفوية، تنفذ من الأنا الفردية وتبدأ منها إلى الأنا الجمعية لتصبح ظواهر مجتمعية.

يقول سالم عبيد: «أيمكنني بحث تاريخ مصر من خلال مشكلتي الجنسية وأفكاري عن الطعام؟ أشعر أني منهك القوى.. الجنس والطعام، ما صلة التاريخ بهما؟ نعم نعم، قد يتحول هذا إلى فكرة عظيمة، الجنس يتحول إلى دراسة مشكلة تزايد النسل والطعام يتحول إلى دراسة الاقتصاد الزراعي»[213].

يجنِّب سالم عبيد المؤرخ التتابع الزمني الواقعي في كتابة التاريخ، وينطلق من الشأن الفردي الخاص، من أبيه وأمه، والمجذوب والقاتل أخويه، والصديق الأزهري، لتكون هذه الشخوص المحورية بحياته دلالات على ما يشكِّل حياة الفرد، ومن ثَمَّ حياة أمة كاملة، بعيدًا عن الأحداث الرسمية الكبرى للدول، التي تعد نتيجة ذاتية لعناصر كثيرة تخص أفراد المجتمعات.

يقدم فتحي غانم رؤية ثورية في كتابة التاريخ، رغم عدم المعاصرة التي أتحدث عنها في هذا المؤلف، لكنها طبيعة المبدع الحقيقي الذي يمتلك رؤية،

ويسبق زمنه، وتظل من خصائصه القدرة على التجاوز والثورة طلبًا للعدل والحرية، اللذين سيظل الفن دائمًا هو الباحث عنهما توقًا إنسانيًّا نبيلًا.

يدرس عبيد ظاهرة الإرهاب في مصر، ويقارنها بالظاهرة في مناطق أخرى من العالم؛ لذا يختار عمر النجار نموذجًا لأحد الإرهابيين الذين أفرج عنهم، ويدرس من خلاله نفسية الإرهابي المنتسب إلى رؤى العالم المدني بعيدًا عن الفكر الديني، ويشير إلى تكوينه الثقافي والاجتماعي، إحساسه بفعل القتل، ثم يستثير فيه ماضيه المقاتل، من خلال دفعة في حياة زينب، زوجته، التي يعلم أنها تخونه مع رجال آخرين لمرضه وعجزه، واختلاف توجهاتهما في الحياة.

من خلال هذا الشحذ المتعمَّد، الذي يبدو فيه سالم عبيد عالِمًا، يهيئ كل الظروف المواتية لإجراء إحدى التجارب المعملية على زينب وعمر النجار وهو ذاته، فئران التجربة الذين يمكن التضحية بهم، ليكتب المعرفة الحية النابضة بدمه ودم الآخرين، التاريخ، وهو وقائع وأحداث حيوية ومتحركة وعارية، أحداث وبشر عاديون، كما أن لديه نموذجًا آخر يصلح للقياس، ويقع في جراب الزمن الذي يمسك سالم عبيد بتلابيبه جيدًا: عمته زكية، والسيد حبيبها، وزوجها العجوز منصور.

كل هؤلاء يسطرون معًا القيم والتقاليد التي تحكم وتسيطر على كيان أمه وتعوق قيام نهضتها الحقيقية، برغم تتابع ثوراتها حتى لحظة كتابة الرواية سنة 1963م، وهي سنة الإعداد لميثاق العمل الوطني الذي دعا إليه جمال عبد الناصر بعد انهيار حلم الوحدة

سنة 1961م، والذي تطلَّب من الجميع مطلق الصدق والمصارحة والتعبير الحر، إن أراد الجميع إصلاح هذه الأمة.

هذه الأزمة العامة جعلت سالم عبيد يقف أمام أزمته الخاصة مدبِّرًا أن يفجرها من خلال مواجهات حية؛ فلقد وصل الغضب والرفض بداخله إلى ذروته، لقد طاله القمع من السلطة من قبل، حين واجه الحقائق التاريخية وكتب مؤلفه «السخرة والكرباج» ففُصل من الجامعة، ثم رضخ بأن قبل كتابة أنصاف الحقائق وأرباعها وأخماسها، وكما خان علمه ومعرفته ومنهجه في كتابة التاريخ وصمت، تعايش مع خيانة زوجته لنقص بداخله، كما تعايش مع ضياع أحلام ثورة 1952م، بل مجَّد وأشاد بالقرارات الفردية والقمعية لينال ترقياته المتتالية.

213(1) السابق: 117.

2

السرد الكثيف في «تلك الأيام»

تميَّز السرد في نص «تلك الأيام» بأنه سرد كثيف محمَّل بمستويات متعددة من الجانبين الفني والفكري كخام غني وثقيل، أي أن الناقد أو القارئ يمكنه أن يشتق أو يستخرج منه العديد من القضايا الفكرية والفنية.

وفي ظني، أن هذا الزخم السردي يرجع إلى أن الروائي كان يمارس فعل الكتابة كما يمارس لعبة الشطرنج؛ فكل جملة وفقرة وعبارة يتعامل معها مثل تحريك قطعة من الشطرنج؛ فهي تستلزم قبل تحريكها تفكيرًا عميقًا تتابعيًّا وتراتبيًّا، متصلًا ومنفصلًا في آنٍ واحد؛ لذا يأتي السرد محملًا بظلال متعددة من التماس وإمكانية التقاطع أو التداخل بين الأشخاص والأحداث التي قد تبدو متباعدة، لكنها أيضًا مترابطة ولها منطقها.

كما يبدو السرد مكتنزًا بأزمنة متتابعة، لكن الحركة بداخله متحررة بين الحاضر والماضي، تختلف الشخوص وأسماؤها، لكن القيد المجتمعي والسياسي يتشابه كثيرًا؛ فالمعطيات التي تحكم المجتمع ثابتة لم تتغير: الجهل والعنف والدين والجريمة والشعوذة.

لذا يبرز في النص جوهر طريقة كتابة التاريخ، التي تعتمد فيما تعتمد على تراكم الأحداث والظواهر وتتابعها، كما تعول على تحليل الأحداث وبيان تأثيرها على المحيطين بها، وعلى بيان العلاقات بين المجالات التي تبدو متباينة في الحياة.

وتطلَّب هذا سردًا متقافزًا قد يشي بنوع من الاضطراب والتداخل، لكنه في الواقع الفني يشير إلى قدرة فائقة على ربط الموضوعات بعضها ببعض، الخاص والعام، من خلال التقنيات السردية ذاتها، ولمس العلاقات فيما بينها، وابتكار تفسيرات جوهرية، تمس الظواهر وتضع الأيدي على مناطق التوتر بها والتلاقي، قدرة إدراك

مَواطِن الضعف وتحديدها بعمق، ثم استمراء العيش فيه دون مواجهة أو تغيير حقيقي.

يعلق سالم عبيد على الظروف التي أحاطت حفر قناة السويس وموافقة سعيد باشا لفرديناند ديليسبس على أن يتولى المشروع، يقول: «أي سرقة مصر بأكملها مقابل سرقة شوك وسكاكين وملاعق. إن هذه الحقائق المخزية تضطر إلى التساؤل عن القيم التي تحكم مصر، إننا مستسلمون لهذه القيم، نحترمها ولا نناقشها، نحيطها بقداسة مع أنها ليست قيم الأخلاق ولا قيم الدين ولا قيم العلم والتقدم، ما هي إذًا قيمتنا التي تتحكم فينا، وتسيطر علينا، وتحدد آفاق تفكيرنا؟ ألا توجد قيم على الإطلاق؟ أهي فوضى أو عجز في عقولنا؟»(214).

تتشابك وتتقاطع اجتماعات الإعداد لميثاق العمل الوطني وكونها مسرحية هزلية لا مجال لقول الصدق والحقيقة فيها، مع ظروف حفر قناة السويس، شخصية محمد علي، سارق الشوك والسكاكين، مع ديكتاتورية جمال عبد الناصر وثقته فيمن لا ينبغي الثقة بهم، مع قبول العقول المصرية لتلك الأوضاع بالرغم من معرفتها لمواطن العلل بالشخوص والأحداث والوقائع(215).

تميز السرد أيضًا بظمئه للتفاصيل التي تملأ دائرة الحقيقة الصافية التي تتكثَّف عبر فوات الزمن، فيأتي سالم عبيد وعشقه للتفاصيل المتنوعة ويعيد للحقيقة المصفاة مساربها وحواشيها يملؤها بالدم والحياة؛ ذلك بأن يقسم الشخوص والأحداث لشرائح ووحدات متشابهة ثم يعيد جمعها ويُظهر ارتباطها أو انفصالها، بغضِّ النظر عن الفارق الزمني؛ فهو يجردها ليظهر

جوهرها، ثم يعيد ضخها بالتفاصيل، يقول: «عمر سيعاقبها نيابة عني، هو الذي يملك العقاب، ربما حكم عليها بالإعدام. لا أستطيع أن أطلقها. ما أسهل هذا. وينتهي كل شيء. وتطلق الزغاريد مثل عمتي زكية. ما أبشع هذا. ستكون نهايتي. لا حياة لي بعدها. سينتهي محمود وسينتهي عمر.. كان جدي يقول: منصور انتهى بعد طلاق زكية.. انتقامي هو أن أبقيها. قوتي هي أن أبقيها»(216).

إن منطق التاريخ ودوراته المتتالية وطبيعة المؤرخ وتكرار الأحداث وتشابه الشخصيات والسياقات.. كلها توظَّف في هذا العمل السردي لتصوغ الحكي وتشكله، لتؤكد معنى أساسيًّا هو أن التطور لا يطالنا، وأننا نرزح تحت الأغلال نفسها مهما مر الزمن وتوالت السنون التي كان من الطبيعي والمنطقي أنها تحمل فعل التغيير.. إن قيود السلطة الواحدية القمعية، التي تُفرض علينا ولا تعبر عن إرادتنا بما تتكئ عليه من دعائم، تحفظ لها هيمنتها، مثل: فهم خاطئ للدين يقلب الغاية من

فلسفة وجوده؛ فالإنسان وسعادته وتحقق كيانه هي غاية أي دين، والدين هو وسيلة تحقق ذلك، تستخدم السلطة الأديان لتدجِّن البشر لا لتحررهم، كما يتضافر مع الدين خوف الإنسان من التغيير ومن الجديد فيكرِّس الناس ذواتهم للعادات والتقاليد، فيسهم بعضها في شقاء البشر وعيشهم لحيوات مزيفة، ويتحكم أيضًا الاقتصاد الزراعي أو الخراجي في ثبات الأشياء وركودها بعيدًا عن المغامرة؛ فهو يكرس لقيم طبقة الملاك التي ترعى مكتسباتها بإصرار.

214(1) السابق: 107.

215(2) انظر: عبد العزيز الشناوي، السخرة في حفر قناة السويس، ط 2، الهيئة العامة، القاهرة.

216(1) فتحي غانم: تلك الأيام: 314، 315.

3

المؤرخ والمواجهة

ومن ظواهر السرد في نص «تلك الأيام»: استناده على ما يطلق عليه «قانون التناقض»، ويفترض أن لكل فكرة نقيضتها ولكل شعور ما يقابله؛ فالإنسان في مراجعة مستمرة مع ذاته ومع الآخر من حوله.

إن الانطلاق من الذات الفردية في كتابة التاريخ، هذا المنهج الذي بات يقينًا لدى سالم عبيد وأخذه عن المؤرخ الألماني شبنجلر، وفيه يرى أن «التاريخ الذي أكتبه هو تاريخي أنا، كما يسري في دمي»[217]، هذا المنهج يرسخ بفرديته لهذا التناقض.

هذا التناقض الذي يرعى في الذات الفردية، ويحلُّ زائرًا مقيمًا في جميع شخوص العمل ويجعل الصراع محتدمًا متذبذبًا لكنه لا يصل لنهاية، كنهاية النص المفتوحة التي تعود فيها السيارة إلى مسرح الأحداث ذاته والشخوص أنفسهم دون حسم الصراع.

يقع التناقض في شخصية سالم عبيد؛ فهو يعرف مَن هو المؤرخ الحقيقي، وبالرغم من ذلك لا يمارس عمله ولا يصرح به خوفًا من السلطة، هو من يكره خيانة زوجته، وبالرغم من هذا يظل متعلقًا بها وبوجودها معه ويتساءل في النهاية: «أتهجرني زينب لتعيش معه؟ وماذا يتبقى لي؟»[218].

وتقع زينب في تناقض من نوع آخر، تقول: «كلما قلت لواحد منهم أحبك شعرت أني أحيا وشعرت أني أموت، شعرت أني أصدق إنسانة في العالم وشعرت أني أكبر كذابة في العالم»[219]. تناقض من لا تعرف ماذا تريد، وهل ترضيها الخيانة أم تلوثها.

يقع عمر النجار في حب زينب، وفي الوقت ذاته يود لو استطاع أن يقتلها أو يستغني عنها، يريدها لنفسه ويعجز عن إتمام علاقة حميمية معها، التناقض الذي يصيب المجتمع ذاته؛ فالجموع يدركون موطن العلة لكنهم عاجزون عن تغيير أسبابها.

هذا التناقض الحدي يصيب الجميع بالعجز: العجز الجنسي، والعجز عن الحب، والعجز عن ممارسة الدور الحقيقي كمؤرخ، والعجز عن القتل عند الإرهابي، والعجز

عن الأمومة لدى امرأة كل همها لحظات الفرح.. هذا العجز الذي طال الجميع حتى في الفترات الزمنية السابقة من تاريخ مصر.

هذه المتوازيات على المستوى الزمني والمتداخلات على المستويين الاجتماعي والسياسي يحيكها الروائي بطريقة سردية ماهرة، وسأشير هنا إلى محورين رئيسيين بالعمل تتلاقى فيهما الحكايات البشرية مع اختلاف الأزمنة:

تتلاقى زكية، عمة سالم، وزينب، زوجته، في كيان إنساني متشابه إلى حدٍّ كبير، رغم الفاصل الزمني الذي يصل إلى خمسين عامًا؛ فالاثنتان يتملكهما هاجس وجودي مُلحّ، تريدان اقتناص الحياة والفرح، تصران على الخصب والحب والسعادة، الأمومة والاستمرار. وإن تحولنا من الخاص إلى العام، قد تشير الشخصيتان إلى كيان الدولة المصرية في سعيها إلى التقدم والتطور.

السيدتان لا تأبهان بالتقاليد التي تقهرهما وتحجب عنهما الحياة الحقيقية؛ فتفسِّر زكية الذنب، تقول: «الذنب هو أن أريد ولا أستطيع أن أحقق ما أريد، الذنب هو أن أظل أكتم الرغبة في نفسي، الذنب هو أن أرى الحياة مجسدة أمامي ولا أفتح ذراعي للحياة، لكنهم يفهمون الذنب بطريقة أخرى. الذنب هو أن أخرج على ما يريدون. لو يفهمني أبي. أقول له: يا أبي، يا حاج، يا من تعرف الدين، يا من زرت قبر الرسول، أليس لي حق في الحياة؟ في البهجة؟ في الفرح؟»(220).

تتعلق زكية بالسيد، الشاب الذي يهبها الحياة والأمومة، وتنفر من منصور، الشيخ العقيم، وتصر على الطلاق وتدَّعي الجنون لتنال ما تريده، وفي توازٍ زمني وتداخل، إن لم نقُل تماثلًا في الحالتين الاجتماعية

والنفسية، تقول زينب: «وفي لحظات الفرح أتمنى لو أنجب أطفالًا، أطفال فرح، أطفالًا من الدنيا كلها إلى الدنيا كلها وأنا الأم الكبيرة، أنا الأمومة. أما أطفال سالم فلن يأتوا. أطفال أقراص ودواء وحقن. أطفال للموت. كيف يقتلهم عمر؟ كيف يواجه الموت؟ ينطلق من يده؟ أيكره الحياة؟ أنا أحب الحياة»[221].

لقد مارس المجتمع، بتقاليده وعقائده ومقدراته، القهر على الشخصيتين بطريقة أو أخرى: زكية جسد فائر، فيه فتنة يخشى أبوها منه ومنها، يخشى من انطلاقها كما الطبيعة[222] فيزوجها بشيخ عجوز وعقيم، تحاول أن تلتف على عجزه، تميل إلى السيد وتنجب منه، وينسب الطفل إلى منصور ثم تحرق نفسها لتنال الطلاق، وتتزوج من السيد، ثم يذهب إلى الضرة لحفر القناة، ويقتل منصور الطفل لشكه في أبوته له، تغضب زكية وتدعو بالتدمير على المجتمع الذي فرض عليها كل هذا العذاب.

على الجانب الآخر، تقع على زينب أقدار مشابهة، تحب محمود، زميلها بالجامعة، ثم يموت بعد أن فقدت والدها الذي كان يدللها ويمثل السند الأقوى لها، تعاني الفقر والعوز هي وأسرتها، ثم تتزوج من أستاذها سالم عبيد لتكتشف مع الوقت عقم الحياة معه، وخلوها من الفرح والسعادة والأمومة، فتمارس خيانات متعددة، لا للخيانة لكن لاقتناص لحظات هاربة من الفرح والسعادة.

تتلاقى الشخصيتان مع الثورات المصرية ورغبة المصريين في النهوض والتقدم الحقيقي، رغبتهم في الحياة الحقيقية وهم يملكون بالفعل مقاليد النهضة والتطور، ويقع هذا في أكثر من مرة بفعل التقاليد البالية والعقائد المقيدة التي تفسَّر وفقًا لمصالح بعض المجموعات، ولأنظمة الحكم

الطبقية التي تتحكم باقتصاد الوطن كما يتحكم في مقاليد الأمور «الجهل والجريمة والدين والشعوذة.. أهذا هو المفتاح إلى تاريخ مصر الحديث؟»[223]، هذا إن انطلقنا من التاريخ الخاص للأفراد لنصل إلى تاريخ الأمة المصرية كلها.

تنتهي قصتا زكية وزينب دون نجاح أو تحقيق لإرادتيهما، بل بحالة من الضياع. ويشترك معهما كل أبطال العمل، الجميع لا يحصلون على ما يريدونه؛ فلا الخصب والاستمرار والفرح كان من نصيب السيدتين، ولا المعرفة الحقيقية أضاءت حيرة سالم عبيد، ولا القدرة على القتل - وهو فعل الوجود بالنسبة لعمر النجار - نجح في إتمامه بقتل سالم عبيد.

مع تقدم في الزمن، نلاحظ تعقد حياة الأفراد بصورة أفدح تتناقض مع ما حصَّلوه من معارف وعلوم وتراكم المنجز الحضاري، لكن يستمر القمع والحيلولة دون نيل ما يأملون فيه لذواتهم؛ فسياسات المجتمع تظل قيدًا يمنع سالم من العلم المتحرر والكتابة الصادقة، من مواجهة خيانة زوجته، من مواجهة الخلل الداخلي بذاته[224]، يُحكم على السيد بالذهاب إلى السخرة لحفر قناة السويس في الماضي، يوصم عمر النجار بالقاتل الإرهابي بعد هروبه من سلطة والده إلى القتل، وإلى تحوله إلى مجرد يد تقتل، تقتل وكفى، ويمثل عمر نموذجًا للإرهاب المستند على الفكر المدني لا الديني ويستدعي هذا شخصية فخر الدين في رواية «أبو عمر المصري» لعز الدين شكري[225]، في مرحلته الأولى من ممارسة العنف التي تملكته نتيجة للظلم الاجتماعي والقمع الأمني، ثم ما لبث أن تحول إلى مرحلة أكثر تعقيدًا.

كما يشير د. جابر عصفور[226]، في مقدمته القيِّمة لرواية «تلك الأيام»، إلى تكرار هذا النموذج للإرهابي المدني في أعمال يوسف إدريس[227] ولويس عوض[228]، وإحسان عبد القدوس[229] بصور متباينة، وكلها تستند إلى الفكر المدني لا الديني.

وأتصور أن نصّي «الأفيال»[230] و«حكاية تو»[231]، لفتحي غانم، انشغلا أكثر بتحليل الإرهاب بكل صوره، المدني والديني وتحولاتهما؛ فقضية الإرهاب وعمر النجار خيط ثانوي غير محوري في نص «تلك الأيام»، كما فسره د. جابر عصفور في مقدمته[232]؛ فثمَّة نقص ما في بناء شخصية هذا الإرهابي، وفي الدوافع النفسية والاجتماعية التي وجهته لتلك المنطقة، وثمَّة افتقاد لعمق الصراع الذي لا بد أن يدور بداخل هذه الشخصية عند قتل الآخرين، كما أن علاقته بصديقه فهمي واعتماده عليه لتعلم فنون القتل والتخطيط له كانا يتطلبان مد خيوط درامية أكثر استيعابًا.

ولو أن فتحي غانم كان معنيًّا في الأساس بهذه الظاهرة في نص «تلك الأيام» لأفرد لشخصية عمر النجار مساحة سردية أوسع وأكثر عمقًا[233].

وفي ظني، أن التوفر على هذا الخيط الدرامي بالعمل المتمثل في شخصية عمر النجار توفر ثانوي، وهو ذريعة موظفة للدلالة على أن هذا النموذج العنيف والدموي منتج طبيعي لمجتمعات لم تزل تقيدها سلطات قمعية، سياسية واجتماعية وثقافية، لم تزل تلك المحاور السابقة (الدين، الجهل، الشعوذة، العنف، الفقر) تتحكم في ثقافة أفرادها ومن ثَمَّ توجهاتهم، وأنه حتى لحظة كتابة النص لم تحدث مواجهة إيجابية جذرية مع سلبيات هذا المجتمع؛ لذلك يظهر النموذج المتعصب الذي يصدر أحكامه قبل المداولة.

وأتصور أن الصراع الرئيس بالنص يتركَّز في القدرة على فعل المواجهة، مواجهة حقائق التاريخ، أحداث ووقائع وثورات أمة، دون تزييفها أو الصمت عنها، مواجهة فعل الخيانة، مواجهة القمع بكل أشكاله: القمع السلطوي والاجتماعي والنفسي، مواجهة الادعاءات السياسية، مواجهة القدرة على القتل عند الإرهابي المحب عمر النجار، مواجهة العجز وعدم القدرة على اتخاذ القرار.

217(1) السابق: 108.
218(2) السابق: 409.
219(1) السابق: 244.

[220](1) السابق: 278.
[221](2) السابق: 206.
[222](3) السابق: 271.
[223](1) السابق: 115.
[224](1) السابق: 116.
[225](2) عز الدين شكري فشير: أبو عمر المصري، دار الشروق، ط1، القاهرة، 2010 م.
[226](3) جابر عصفور: مقدمة رواية تلك الأيام، 2000م.
[227](4) يوسف إدريس: قصة حب، 1956م.
[228](5) لويس عوض: العنقاء.
[229](6) إحسان عبد القدوس: في بيتنا رجل، 1957م.
[230](7) فتحي غانم: الأفيال.
[231](8) فتحي غانم: حكاية تو.
[232](9) جابر عصفور: مقدمة رواية تلك الأيام، 2000م.
[233](1) انظر أيضًا: أخبار الأدب: ماجد موريس إبراهيم، رحلة بن لادن من بلاد القفة إلى القصر، العدد الصادر بتاريخ 15/5/2011م: ص 11 - 26.

4
التكثيف.. التكرار.. الحوار

في فقرة واحدة، يستطيع فتحي غانم أن يلخص حياة استمرت لأكثر من عشرة أعوام هي تاريخ علاقة سالم عبيد بزوجته زينب، ويوضح فيها كل التفاصيل بطريقة سردية تلتقط الأحداث البارزة والمنعطفات الرئيسية فيها وتحولاتها، لكن دون أن تفتقد الحميمية وتصبح كتقرير علمي يصف حالة، يقول، على لسان سالم عبيد عن منعطفات حياته مع زينب: «ها هي أمامي.. أراها.. الأحمر في شفتيها.. خط الكحل في عينيها.. شعرها قصير، واثقة، حزينة، صوتها عصبي، ضحكاتها عالية غليظة، آمرة.. قلقة.. نمت بين ذراعيها.. أكلت وشربت من فمها.. استرحت على صدرها.. دخلت عليها الحمام وهي عريانة.. تشاجرنا.. دفعتها بيدي.. صفعت الباب في وجهي.. بللت دموعها كفي.. ضحكنا.. رقصت لي وحدي.. سقطت مريضًا ورفعت المبولة من تحتي.. شممت عطرها.. قبَّلتها وصفار البيض يلوث

شفتي.. صنعت لي ألف فنجان قهوة.. وأكثر.. أيقظتني لأكف عن الشخير.. دست يدها في جيبي وأخرجت نقودًا، وقرأت أوراقًا.. رأيت ثيابها الداخلية ملقاة على السرير.. بللنا مناشف بجسدينا.. قلت لها: أحبك.. قلت لها: أكرهك.. عادت إلى البيت مرحة، عادت إلى البيت بوجه مريب، أعرفها، كيف لا أعرفها؟ ولكنني لا أعرفها، تنقصني التفاصيل.. جميعهم هناك.. رجال يدخنون ويشربون ويضحكون ويعبثون بجسدها.. ويسخرون مني ويخافون»(234).

يبرع فتحي غانم - كما نرى في الفقرة السابقة - في رسم دراما بصرية حركية باقتدار؛ فالسرد المكثف يوفر عناصر متعددة ليحيط القارئ بقصة علاقة كاملة بكل ما تتطلبه من تفاصيل؛ فهو يوفر لشخصية زينب المظهر الخارجي، ويشير إلى تفاوت حالاتها النفسية، وطبيعتها الشخصية المعتدة بذاتها، والنرجسية التي تصيبها في أحيان كثيرة، كما يشير إلى مراحل العلاقة بينه وبين زوجته: علوها وبدايتها الطبيعية، ثم

انطفاؤها، ثم تذبذبها بعد مرضه، ثم مراحل الشك القاتلة وموقفه المتردد منها، وموقف الرجال الذين تخونه معهم. وبرغم هذا التكثيف لا يفتقد السرد الحميمية، مستعينًا بالكنايات، وضغط مناطق واسعة في جمل مكثفة. ولقد تحولت رواية «تلك الأيام» لفيلم سينمائي من إخراج أحمد، ابن الروائي فتحي غانم. وقدم شخصية سالم عبيد الممثل محمود حميدة في أحد أدواره المعقدة الرائعة، لكن المعالجة السينمائية لم ترقَ لفنيات النص الأدبي فيما رأيت.

ويستخدم الروائي لذلك التكرار الذي يدلل على نمطية سيرة تلك العلاقات، يقيم سالم عبيد «مونولوج» مع ذاته، يقول: «أهكذا تكون البداية يا زينب؟ شاي يا أستاذ عمر؟ أنت لطيف يا أستاذ عمر.. لا أستطيع يا أستاذ عمر.. متى يا أستاذ عمر؟ كلمني في التليفون يا أستاذ عمر.. أحبك يا أستاذ عمر»[235].

كأنه يكرر ما يحدث، فهو يحكي بمنطق الزمن والتاريخ ونمطية الحالات المتتابعة في المكان والزمان.

أوجدت هذه الحياةُ الزائفة الظاهرية التي يعيشها الشخوص حياةً أخرى مضمرة يحيَون تحت وطأة ازدواجيتها؛ لذا شاع في السرد طبيعة مزدوجة للحوار

سيطرت على شخصيات النص.

يتشكل الحوار في مستويين: معلن منطوق، ومستوى آخر مضمر في الشخصية غير مصرح به إلا باعتبار أنه مونولوج داخلي لصاحبه، أي أن الحوار حواران، وهذا نموذج لحوار بين زينب وسالم يقولان فيه:

- «اسمع.. أريد أن أكلمك.

أريد أن أقضي عليك، أتخلص منك.. قبل أن يفعلها عمر.

- ماذا حدث؟

اكذبي.. اكذبي.. حياتي معلقة بأكذوبة منك.

- أذاهب أنت للقاء عمر؟

أيها العجوز المحطم.. أنا قادرة عليك.

- نعم.

اصمتي. اذهبي بعيدًا عني. كلامك قبل الأوان. لا أدري.. ربما فات الأوان»[236].

وهكذا يستمر الحوار محملًا بهذه الازدواجية المنطوقة والمضمرة، وتتعدد دلالات ذلك فيما أرى في تشكيل سردية النص:

خلل واقع بذوات الشخوص؛ فجميعهم يعاني نقصًا ما في ذاته وتكوينه النفسي، أو نتيجة ضغوط مجتمعية وقعت عليه، يُظهر شيئًا ويُبطن آخر؛ فنحن جميعًا نتاج مجتمعات القهر.

ويتسق هذا مع طبيعة كتابة التاريخ في المجتمعات القمعية ويصبح هذا الاختيار من الروائي لهذه التقنية الحوارية حاملًا أساسيًّا لمنهج يسود مجتمعاتنا عند تسجيل الحقائق، هناك تاريخ رسمي معلن زائف، وآخر حقيقي مضمر مسكوت عنه.

هذه الازدواجية بين المنطوق والمضمر تفصح عن الزيف الحياتي الذي يعيشه أفراد المجتمع، ومن ثَمَّ ظهور نماذج مشوهة من الشخصيات.

إن التقنية الحوارية ذاتها تعلن على هذا النحو عن مناخ الزيف السائد في حياة الأفراد وفي علاقات المجتمع ذاتها.

وفي المنظومة السردية، يراعي فتحي غانم طبيعة الشخصية التي يتحدث بلسانها الراوي المفارق؛ فالسرد قائم في مجمله على سارد مفارق للشخوص، ثم ما يلبث أن يتحول إلى ألسنة الشخوص ذواتهم ومنطوقهم المباشر دون وسيط.

يستخدم عمر النجار - المقاتل الذي يتوحد كيانه بيده بالمسدس الذي يقتل به - التكرار كأنه طلقة رصاصة قاطعة وفاصلة؛ فهو حين يحسم انطباعاته عن زينب ويغرقها بداخله وقت أن قدمها له د. عبيد، يقرر بداخله: «عيناها فجوتان كبيرتان، إنها امرأة، زوجة رجل عالم.. جميلة.. إنها

امرأة»[237].. يظهر التكرار هنا حسمًا لموقعها بداخله وفي توصيفها؛ فالأسلوب ذاته يصبح مكونًا دالًّا على طبيعة الشخصية الساردة، وتلك براعة من الروائي.

في السرد الخاص بزينب، وهي شخصية ذاتية إلى حد كبير تستخدم كل من حولها لتحيا لحظاتها الخاصة، تتنوع الموضوعات وتقفز إلى عناصر ومفردات تتداخل بالمشهد سريعًا وتختفي سريعًا، بما يحقق منطق اللحظة فقط، وما يعنُّ لها ويدور في فلكها، فتقول على سبيل المثال: «لن أتورط معه في مناقشة، لن أدعه يشعر بجهلي. ها هو مركب يغادر مرسى الفندق، هذا منظر حزين، كل شيء هادئ، لا شك أن أمي سعيدة. تخلصت مني. كانت أيام نكد. ماذا تفعل تلك الشقراء في شرفة الفندق؟ زبائن الشرفة يتجاهلونها»[238]، ينتقل السرد على لسان زينب من موضوع لآخر سريعًا، شأن بعض النساء، ثم يدور جميعه في فلكها دون اعتبار للآخرين، إلا بما يخدم وجودها الخاص.

إن منطق التوالي والتراكم واحتشاد التفاصيل في تعاقب سنوات التاريخ يضفي بظلاله على سردية هذا النص. يقول الروائي: «عينا زينب تسعيان وراء الصخور السوداء صخرةً صخرة. كتل من الصخر الأسود في مختلف الأحجام والأشكال. هائلة ضخمة. ملتوية غامضة. عاتية. صلبة. والنيل يتهادى حولها في حزن عميق»[239].

إن توالي مفردات الوصف يلعب على محورين؛ فهو يدلل على الحالة النفسية التي تتملك زينب والحزن المقيم بداخلها، برغم كونها عروسًا، وكأن الصخور حائط صلد واجهها بواقع مظلم لمستقبل عاجز مع زوج عجوز. هذا النيل نفسه هو ما سلب منها حبيبها الأول محمود؛ لذا

فهي تشاهد سواده وصلابته وغموضه، تضفي عليه من ذاتها الممرورة ومن الفقد الذي أذاقها إياه.

ينضم مع التكرار هذا الحشد من الإسناد لنفس المسند، مع حشد آخر من الصفات، والمضاف إليه، لتنصبَّ جميعها في إحدى الفقرات لتكثِّف جوهر المأساة بالنسبة لزينب في شخص سالم عبيد، تعلق زينب على سالم بعد قراءتها لفقرة من نشيد الإنشاد. تقول: «سالم هو الذي جاء بهذه الكتب وملأ بها المكتبة، هو صاحب الأوراق التي يكتب فيها عني وعن محمود، هو الذي يحفظ الحزن في البيت، هو الذي يحفظ الذاكرة، هو الذي يفكر ويعرف، أنا وسالم في هذا البيت، عينه تراني، أفكاره تحكم عليَّ، إنه يعرف الماضي وكأنه يرسم المستقبل، يجب أن أهرب من سالم. إنه كالمرآة التي تعترضني في كل مكان. يجب أن تغمض عين سالم، لولاه لما تذكرت محمود. محمود الميت هو سالم، لولاه لما كان عمر، عمر الموت هو سالم، عمر الذي يقتل هو سالم. كيف أعيش

لحظة حياة بلا ذكرى، بلا أمل؟ كيف أعيش لحظة حياة بلا سالم؟»(240).

يبدو كل هذا التوالي من الجمل التقريرية وقد أضاء المأساة في دخيلة زينب وحصر المشكلة في سالم الذي يملك الذاكرة والعلم، ويحركها ويحرك كل من حولها.

تحيط طريقة الحكي عند فتحي غانم بالحيوات في صراعاتها التجريدية ثم تنسج لها التفاصيل والمفردات التي تُلبسها أثوابها الخاصة، وطريقتها المميزة التي تُنسب إليها وتُعرف بها، وتنضم هذه الظواهر السردية إلى ظواهر أخرى ليتميز فتحي غانم بأسلوب فني وفكري فريد.

ويتخيَّر الروائي لنصه لغة دقيقة ومصوبة؛ فهو يدرك تميز أفكاره وحساسيتها اجتماعيًّا وسياسيًّا، كما يدرك غوصه في دقائق النفس البشرية والبحث في تلافيفها شديدة الغموض والتناقض.

ولطبيعة الشخصيات الرئيسية بالنص، وكونها نماذج مركبة يحتاج كلٌّ منها إلى محلل نفسي ماهر يحيط بتاريخ الشخصية، وتكوينها الثقافي، والضغوط التي مورست عليها، كان لزامًا أن تأتي اللغة دقيقة وكأنها تحمل في ثنايا حروفها عدسات مكبِّرة وكاشفة مضيئة لتنير هذه المنحنيات الغامضة وتشير إليها، في لغة فصحى واضحة.

اتسمت اللغة أيضًا بسرعة إيقاعها؛ فهي، أولًا: تكثف قصصًا ممتدة لمجموعة شخوص العمل، كما أنها تربط وتدمج بين حالات بشرية وإنسانية عاشت في فترات زمنية متعاقبة، تتصل فيما بينها اجتماعيًّا وسياسيًّا، وتنفصل زمنيًّا، كيف للغة أن تنقل هذا السرد المضفور المتصل - المنفصل إلا بتمكن الروائي من أدواته بتركيز شديد وتصويب ماهر،

مستخدمًا كثيرًا من إمكاناتها بحذق كما أشرت لبعض الظواهر سابقًا؟

تعامل أيضًا فتحي غانم مع المجاز بحنكة فنية ونفسية، تصف زينب تصريحها لسالم، تقول: «عمر يريد أن يقتلك.. سمعت صوت كلماتها.. كأنها أجساد صلبة تنتقل ببطء قاطعة المسافة بينها وبين سالم.. وارتطمت الكلمات بسالم، فدافع عن نفسه بابتسامة»[241].

تبلغ زينب سالم رغبة عمر في قتله فتنتقل الكلمات أجسادًا صلبة ثقيلة الوقع؛ لذا يأتي الانتقال بطيئًا، لكنها تشعر بالمسافة القائمة نفسيًّا وعقليًّا بينها وبين سالم؛ لذا يحدث ارتطام للكلمات بسالم. إن هذا التكوين المجازي الاستعاري يوحي بدقة استخدام الروائي للخيال، ليبين الأبعاد النفسية والشعورية للشخوص، كما يدلل على توفيقه بين الحدث وكيفية اختيار ما يعبِّر عنه من تكوينات لغوية دقيقة وليست جامحة، يستعير سالم عبيد لذاته صفات الألوهية والقدرة على صياغة الأقدار، ويسعى إلى الحقيقة وهو يملك يقينًا أن بإمكانه القبض عليها نابضة، يقول: «منذ اليوم.. أنا صانع حياتك.. أنا صانع عشاقك.. سأعرف الاسم والسن والمكان»[242]،

ويتلاءم ذلك مع إحساس عبيد بذاته وقدراته التي استحوذ عليها وكأنه يمتطي آلة الزمن يتحكم بها ويتفاخر بها

كيفما شاء في سرديته، يستخلص من الأيام والسنوات قصصها ودروسها، يقطر خبرات التاريخ ثم يضفرها بالحاضر، ويعتصر منطق التاريخ وطرائقه وتكرار الحوادث في الزمن، وتشابه الشخصيات وأقدارها، ليشكل سردية نصه بتقنيات **فنية فائقة الإبداع.**

234(1) فتحي غانم:تلك الأيام: 47، 48.
235(2) السابق: 55.
236(1) السابق: 356.
237(1) السابق: 54.
238(1) السابق: 70.
239(2) السابق: 67.
240(1) السابق: 385.
241(1) السابق: 398.
242(2) السابق: 53.

المرأة.. التاريخ.. الرواية

في نص «مطر على بغداد»[243] هالة البدري

تضرب هالة البدري ثلة من العصافير بنص روائي واحد غني ومبدع؛ فعلى أصعدة متعددة تغزل بالفن أولًا على المستوى الإنساني: التنازع الواقع بنفس المرأة المشتغلة بالفن والصحافة في مجتمع شرقي ذكوري، وفي الوقت نفسه هي زوجة وأم لرضيع وطفل صغير في حاجة دائمة للرعاية والوجود المستمر، فتقدم الروائية شخصية نورا سليمان، صحفية ذات طموحات وتطلعات في مجال عملها وإبداعها، تضطرها ظروف زواجها وعملها إلى العيش في العراق، وممارسة عملها الصحفي الذي يرصد للعراق نهضتها إبان حكم صدام حسين، منذ عام 1975م إلى عام 1982م، يسجل النص سنوات حكم البعثيين، وصعود الآمال والطموحات في بناء نهضة العراق الحديث، كما يرصد الشتات وهجرة المثقفين المصريين أثناء حكم السادات، خاصة الشيوعيين منهم، كما تقدم الكاتبة رواية تثقيفية، معلوماتية،

يخرج سردها خليطًا ما بين التحقيق الصحفي والخبر والحوار وآليات الحكي الأخرى، وتوظف الروائية تلك التقنيات لتتيح لعملها أن يستعرض صورة متكاملة للعراق تاريخيًّا وجغرافيًّا واجتماعيًّا، يستعرض العلاقات بين الأجناس والطوائف والعرقيات، تاريخ الأكراد وهجرتهم من العراق إلى إيران، ثم عودتهم إليها(244)، المزارات الدينية المقدسة للشيعة والسنة في العراق(245)، تاريخ حزب البعث(246)، البعث السوري وعلاقته بحزب البعث العراقي(247)، وعلاقة البعث بالأحزاب الإسلامية الأخرى في العراق، وقضايا أخرى

متعددة، حتى إن بعض الفقرات المطولة في النص تتحول إلى بحث مصغر، أو تحقيق مفصل، مثل حديثها

عن طبيعة العلاقات السياسية والدولية بين العراق وسوريا، وانقسامات البعثيين فيهما[248]، والنهاية السوداء للشيوعيين في العراق وسبب الإطاحة بهم[249]، وتاريخ العلاقات بين العراق وإيران وسبب الحرب بينهما[250].

وربما الذي أتاح للروائية استخدام هذه التقنيات الصحفية في سردية النص طبيعة عمل ومهنية الساردة نورا سليمان، لكنني هنا أتساءل: هل تقنية السرد التي قامت في مجملها في النص على فعل التذكر والفلاش باك لعدد من السنين المنصرمة تستوعب تضمين أو تذكر أوراق العمل التي مرت بحياة الصحفية نورا سليمان في العراق؟

طبيعة التذكر تتسلط على المشع من الأحداث والمؤثر منها، تركز على المنحنيات الفارقة.. وفي ظني، ربما الاندهاش تجاه هذه التكوينات المتصارعة والدامية، والاكتشاف لهذه الشبكة من العلاقات المتشابكة بين الجنسيات والعرقيات والمذاهب والأحزاب، هما ما أوجدا مسوغًا لشبه أوراق العمل التي وردت في السرد، والتي أرى أنها قُدمت بطريقة سلسة بالنص وتشكل إضافة معرفية جيدة للقارئ.

يتخلل النص أيضًا في أحد مستوياته خيط درامي محوري، متمثلًا في العلاقة الملتبسة بين حلمي أمين، الصحفي والمفكر الشيوعي المصري الذي قارب عمره ستين عامًا، وأنهار خيون، الصحفية العراقية ذات الخمسة وعشرين ربيعًا، التي في عمر بناته، حياة تولي هاربة يائسة في مقابل حياة تتفتح للحب والرغبة والمغامرة والشباب، ثم اختفاء الشخصيتين دون أن تتحدد لهما ملامح نهاية، لتظل علامات الاستفهام مشرعة في عقل المتلقي.

هذه العلامات القائمة المشرعة التي تتوازى مع علامات استفهام متعددة مفتوحة تخص أوطانًا عربية واقعة تحت حكم وإرادة حكام ديكتاتوريين يتصورون ذواتهم آلهة يلعبون بمصائر شعوبهم ومواطنيهم، يبدأون ثوارًا ثم تتحكم بهم أطماعهم ويصبح مجدهم الشخصي وصراعاتهم الخاصة البوصلة التي توجه سياساتهم، وتؤثر على أوطانهم بالسلب.

ولأن البدايات معوقة، تصطلي بالصراعات والأطماع الشخصية، والرغبات المتقاتلة بإثبات الزعامات الفردية، لم يخلص أحد من كل هؤلاء الحكام للتجرد والإيمان الحقيقي بفكرة إعلاء قيمة الوطن وإنكار الذات من أجل النهضة به، وداخلهم جميعًا وكل من على هذه الشاكلة من زعماء البلاد العربية أذرع لا متناهية من أخطبوط، وحش هائل من العنتريات والأطماع في الزعامة المادية أو المعنوية؛ لذا رأينا كل هذه الصعودات الوهمية العقيمة، طاووسية المظهر والألوان، التي ما تلبث أن تتهاوى بطريقة تراجيدية مفجعة، حتى إن لم ترد في الرواية، لكن أسفرت عنها الأيام وشكلها في نحت مبدع الواقع الفعلي، ولنا عبرة في ما حدث لجمال عبد الناصر في نكسته الأليمة أو المشهد الدرامي لنهاية السادات وصدام، ثم تنحي مبارك وجنون

القذافي وغيره ممن سيأتي من نهايات زعماء آخرين باتت متوقعة.

من يقضي على الأحلام الجميلة لأوطان تتحرر، أوطان تشرئب بأعناقها لتطاول المستقبل المشرق لمواطنيها سوى فرسان حقيقيين، فرسان يصنعون الأحلام لكي يقوِّضوها حين يصابون بالغطرسة والغرور، حينما تصبح الديكتاتورية هي منهاجهم وطريقة حكمهم لشعوبهم؛ فالعقم والعجز يظلان يحكمان كل العلاقات المحورية بالنص: العلاقات الإنسانية (حلمي وأنهار)، والعلاقات العامة السياسية (الحكام والشعوب)·

تتصدى الروائية لقطعة من الماضي الجميل في تاريخ العراق تذكِّر به، وتعدد مفردات نهضة بجوانبها المختلفة، تقول: «كانت بغداد في ذلك الوقت قبلة للمثقفين والفنانين العرب.. كانت بغداد تنهض كمارد عظيم جميل، ومتعالٍ أيضًا»(251)، لكنها أيضًا تلمح من آنٍ لآخر في ثنايا السرد بتفاصيل نوازع الشر في شخصية صدام حسين، منذ أن كان لا يزال خارج سدة الحكم، وقبل تبوُّئِه للرئاسة؛ حيث تخيَّر أسلوب التصفية الجسدية للقضاء على كثير من معارضيه مثل ما حدث مع الملا مصطفى البزازي(252)، أو قضائه على الحزب الشيوعي العراقي(253)، أو تصفيته للجانب الشيوعي العسكري في حزب البعث وظاهرة الأجولة الحمراء التي أعدم الضباط فيها(254)، وترفض الروائية في ثنايا العرض، من خلال إشارات مكثفة، شخصية الحاكم الديكتاتور.

243(1) هالة البدري: مطر على بغداد، دار المدى، بيروت، 2010م.
244(2) السابق: 40، 41، 94.
245(3) السابق: 38.
246(4) السابق: 200.
247(1) السابق: 325.
248(2) السابق: 200.
249(3) السابق: 275 وما يليها.
250(4) السابق: 95.
251(1) السابق: 324.
252(2) السابق: 62.
253(3) السابق: 252.
254(4) السابق: 225.

المرأة وكتابة التاريخ

ومن خلال نص «مطر على بغداد»، أشير إلى ظاهرة حديثة في كتابة التاريخ، لقد انفتحت مناهج ومباحث الكتابة التاريخية والتسجيلية للأحداث، ولم يعد التاريخ هو ما يكتبه المؤرخون الرسميون فقط، تعددت الطرق، وتنوعت المسارب التي تُستقى منها معرفتنا بالتاريخ.

في رواية «مطر على بغداد»، نحن بإزاء كتابة المرأة للتاريخ، من خلال نوع أدبي هو الرواية، الأمر هنا سيتشكَّل ويقدَّم بوصفه حالة خاصة، سترى المرأة التاريخ والأحداث والزمن من عدسات مغايرة للمنظور الذكوري، يشتركان معًا بالطبع في كثير من زوايا الرؤية، لكن قد تتمتع المرأة برؤى أخرى بوصفها كائنًا أكثر حساسية وأرهف عاطفة، وباستحواذها على جانب إنساني ومجتمعي إضافي عن الرجل يتمثل في أمومتها، أو كونها حبيبة تحتل عواطفها جانبًا أكبر من شئون حياتها، وأتصور أن هذه الجوانب السابقة تأخذ قدرًا محدودًا من حياة الرجل، لكنها تشكل ثقلًا ووطأة شديدة على حياة المرأة ومناحي اهتماماتها، أتوقع أيضًا أن المرأة وهي ترصد لفترات تاريخية، ستقع عيناها دائمًا على أوضاع المرأة في المجتمعات، وتمارس نقد وتقييم مكانتها وأوضاعها ومكتسباتها، ما سلبه المجتمع منها أو تعطَّف ووهبه لها.

أحسب أيضًا أن المرأة أكثر نزوعًا إلى الذوبان في المجموع، لم تسيطر عليها قيم الإعلاء من شأن الفردية، أو الرغبة في الزعامة، ليس لأفضلية في جنسها أو لأنها وُهبت التواضع والتسامح وانصهر إنكار الذات في جيناتها، لكن لأن المجتمعات كثيرًا ما همَّشتها، ربَّتها على أن تعطي لا أن يُعطَى لها، وأن تبقى في الظل؛ لذا أتصور أنها ستصبح أكثر بحثًا عن السلام ورفضًا للعنف، مشجعة على البناء لا الهدم، مكرسة للعطاء لا الأخذ.

في ظني أيضًا أن المرأة أكثر تقديرًا لقيمة الجمال لا التشوه والقبح، النساء الساعيات للاستقرار هن بالطبع الباحثات عن التجدد داخله، وتشكيله على نحو فني وجمالي، وإدراك التكامل والعلاقات بين الفنون المختلفة ووصلها ببعضها، المرأة أيضًا أكثر اهتمامًا بالتفاصيل وربطها بمدلولات أكبر مما تبدو عليه، كل هذه الفروق الناتجة ربما عن التنشئة الاجتماعية لكلا الجنسين، مع الفروق الفسيولوجية، تؤثر على رؤية المرأة وتحليلها النهائي لكثير من الصراعات؛ لذا أرى أنها ستكون كتابة مغايرة للتاريخ، لن أقول مختلفة، لكنها من منظور غير ذكوري، وغير معهود في العصور السابقة.

والنص الذي نحن بصدده نوع أدبي يندرج تحت الرواية؛ لذا فهو يعطي الكاتبة إجازة أو رخصة ليتدخل عنصر الخيال في نسيج الكتابة التاريخية، ربما ليصطنع شخوصًا ورقية، أو يلعب بالإضافة والحذف في الشخوص والأحداث الواقعية، اصطناع علاقات درامية لم يقدمها الواقع ربما على هذا النحو، كما يهبها النوع الأدبي حرية اختيار التشكيل الفني واستخدام آليات مراوغة في نقل الواقع أو التاريخ؛ لذا وجدنا العمل - على سبيل المثال لا الحصر - مقسَّمًا إلى متون وهوامش، وجدناه يستدعي الذاكرة من خلال طرقات تلعب في عنصري المكان والزمان بحرية مبدعة، تستدعي الماضي وتموجه بالحاضر وتنتقل بين الأمكنة؛ لتبرز لعبة التاريخ أو الواقع من خلال الفن أو آليات تشكل الرواية.

ويعتمد العمل في مجمله على صوت واحد، وتظهر نورا سليمان ساردة رئيسية للأحداث ومعلقة عليها، وتصطنع الروائية تقنية المذكرات والحوارات؛ لتُدخل أصواتًا متعددة، مثل صوت حلمي أمين وأنهار خيون، لتعرض الحقائق من وجهات نظر متعددة، برغم اعتماد السردية على صوت واحد، وتثري العمل بالصراع والمواجهات، كما أنها تنوِّع في انتماءات الشخوص الحزبية

والسياسية؛ لتخدم فكرة عرض التاريخ من مسارب متباينة من خلال الحوارات.

كيف ترى المرأة الكاتبة الحرب؟ كيف ترى الصحفية الساردة الحرب؟ تقول نورا في النص:

«تبدو لي فكرة الحرب دائمًا حماقة لا يدفع ثمنها الجندي وحده، بل ومَن حوله أيضًا، الدفاع عن الأرض شيء والدخول في معركة خائبة لإثبات الغرور شيء آخر. معلومات كثيرة تراكمت في أثناء فترة عملي السابقة هنا لمستها بنفسي، لم أقتنع أبدًا بحتمية الحرب على الرغم من أنني أعرف سر التعصب الخفي العراقي - الإيراني. درست التاريخ. وتعرفت على التزاوج الذي عاشته المنطقة التي لم تشهد تكوين دولة العراق إلا مؤخرًا، الاشتباك بين الفرس والعرب، بين الشيعة والسنة، بين الحضارة المجوسية والبابلية الأكادية الآشورية. حركتي في العراق شمالًا وجنوبًا تعطيني الحق في تفسير الأحداث بحسي لا بعقلي ومعلوماتي وحدها، وأن أرى وأحلل ما يقال أمامي بعين أخرى. اختصرت زميلاتي الصحفيات الأمر كله في تقارير مختصرة: يريدون

دعاية لقضيتهم لإنهاء الحرب. لم أعلق»(255).

توضح هذه الفقرة ما أعنيه بالرؤية المغايرة للمرأة عمَّا يسود في كتابة التاريخ الرسمي، الذي يعتمد على تفسير الرجال للأحداث والوقائع؛ فالرجال يبررون ويسوغون أطماعهم الشخصية ورغبتهم في الزعامة، يغلفون رغباتهم بأسباب أخرى تجعل منهم شهداء الواجب، والمدافعين عن الأرض، ويتبعهم في كثير من الأحيان كُتَّاب التاريخ التابعون لسلطات رسمية بعينها أو أصحاب الرؤى التي تتسق مع نفس المنظور السلطوي، يختلف الأمر عند المرأة لعدة أسباب؛ فهي أولًا: لا تقدِّر فكرة الزعامة والمجد الشخصي كما ذكرت سابقًا، فقد شُكِّلت لتعطي لا لتأخذ، رُبِّيت على أن تذوب في الكيان الكلي، وأنه ليس من الغضاضة أن تهمَّش أو لا يُلتفت لإرادتها أو رغباتها؛ فهي إذًا لا تثمِّن الزعامة كما يثمنها الرجل. للمرأة أيضًا حسابات أخرى في تقدير حجم الخسائر، قد

يستهين الرجل بالأرواح والأموال وكل ما يفقد في الحروب، تثمِّن المرأة هذه الأرواح بالغالي والنفيس، كما أنها تظل تحيا في دوائر من فقدتهم (الابن، الزوج، الأخ، الأب) لفترات طويلة، عكس خروج الرجل سريعًا من هذه الدوائر وقدرته الفائقة على الاستبدالات السريعة.

في مقابل شخصية الثائر، تجل نورا سليمان المهندس مهدي، المسئول عن تجربة قرية الخالصة، التي اعتمدت على توطين الفلاحين المصريين في العراق وتمليكهم أرضًا من أجل زراعتها، تقول عنه: «أدركت، والمهندس مهدي يحدثنا عن مشكلة السادات، أن العاقلين وحدهم هم الذين يغيِّرون المجتمع، وأن الثائر يأتي أولًا بشجاعته واندفاعه، ثم يحتاج إلى من يسنده بهدوئه»[256]، وكان ذلك تعليقًا على موقفه من رفضه استخدام الفلاحين في التنكيل بالسادات بشجب زيارته للقدس، وسبه حين أراد الإعلام العراقي الحط من شأن السادات، قال: «مسؤوليتي حماية القرية من كل الأهواء، هذا ليس مشروعًا دعائيًّا. تجربة تحتاج إلى الرعاية والاستقرار، وليس إلى السياسة وتقلباتها»[257].

تقيِّم المرأة الكاتبة طبيعة الثائر، ثم تحولاته، ثم الأدوار التي تستكمل بعد الثورة، وطبيعة الشخصيات المتزنة التي يجب أن يسلم لها زمام أمور البلاد، لضمان الاستقرار بعد الثورات.

ويحتوي السرد، في نص «مطر على بغداد»، على كثير من التفاصيل الأنثوية الجميلة، وهي تزخر بتلقائية وطبيعة فطرية غير متعمدة، مفردات متناثرة، لكن يستشف منها كيفية نظر المرأة لكثير من القضايا حولها، وربطها بالشئون اليومية المعيشية ورؤيتها لنتائج الأحداث الكبرى، منها على سبيل المثال لا الحصر:

رسالة تيتي، صديقة نورا سليمان وجارتها في بغداد، تستنكر وحشية الحرب وتدمير جزء من المنزل الذي كُنَّ يقطنَّ فيه، تقول: «لا تتصورين منظري عندما رأيت ذلك وتصورت وجود أي شخص في المنزل في وقت الضرب»[258].

ثم تنتقل في جزئها الثاني لتحصر الخسائر الواقعية، وتنتقل ثانية لتحدثها عن الاستمرار الإنساني في أي ظرف قاهر ومدمر عندما تحدثها عن حمل سوسن صديقتهما، ثم تتحول إلى منطقة عملية وإنسانية جميلة، تقدم فيها خدماتها لصديقتها فتعرض عليها شراء مستلزمات الطفل القادم من لبس وغيره[259].

تشي الرسالة بروح المرأة الوثَّابة التي تقفز على الدمار أو العقم، وعمليتها وقدرتها على الاستمرار في كل الظروف، قدرتها على العطاء ورؤية الأشياء في دفعها وتغيرها وتحولاتها، وقدرة المرأة ليس على التكيف فقط، بل المشاركة وتقديم الخدمات دون انتظار مقابل، يتوِّج كل ذلك استنكارها لحالة الحرب والدمار ذاتها، ويغلِّف كل ذلك ترجمة واضحة سلسة لربط الشأن الخاص بالعام دون فلسفات مستعصية، والوقوع في دائرة التقعرات التحليلية، التي تؤول لحالات الاكتئاب التي يصاب بها

الرجال بعد الحروب التي يصنعونها عادة.

تصف المرأة طبيعة المكانة التي تحتلها المرأة في العمل الصحفي، الموضع الذي يريده لها الرجل، يتعدى الأمر مجرد الواقعة المحددة التي وقعت لنورا، ليتحدد المكان والمعية والحدود المهنية التي يُسمح لها بالمشاركة فيها، تحكي الروائية، على لسان نورا، واقعة ملاحقة وإعجاب الصحفي الروسي بها في إحدى الزيارات والرحلات الميدانية التي شُكلت من فريق عمل كبير، ضم نورا مع صحفيين رجال من جنسيات مختلفة، تقول: «نزلت كلمات المدير على قلبي توجعه، وتدخلني إلى حس المراقبة، وليس إلى ساحة المشاركة»(260). وفي عبارة أخرى تقول: «ويبدو أن زميله قد أبلغ رؤساءه بالواقعة؛ فتعاملوا معه بعنف، وصمتُّ أنا للأبد. تجنبتُ الحديث مع كل الرجال. تحولتُ إلى مستمعة، إلا إذا كنت أوجه أسئلة رسمية، أو أجمع مادة لتحقيق صحفي، ساعدت عوامل كثيرة على استمرار موقفي هذا لسنوات»(261).

هذه الأحداث التي مرت بتجربة نورا في عملها، أو إعجاب الرجل بالمرأة ومغازلته لها، التي لا ذنب للمرأة بها، تضعها في حدود مقيدة، هي أوضاع تقع عليها ولا تسهم هي في صنعها، لكنها تجعلها في منطقة غير متفاعلة إلا بقدر يسير، ومن ثَمَّ تقلص من حجم إبداعها وانطلاقاتها، أوضاع يحددها الرجال،

وتسهم في تضخيمها الثقافة الذكورية، ويقع اللوم على المرأة، وتنكمش فعالياتها؛ فهي غير منخرطة في الأحداث أو معتركة بها، هي فقط مراقبة للعنة جمالها.

في أحد أبعاد هذه الكتابة النسائية للتاريخ وللمجتمع، تشير الروائية لكيفية رؤية المرأة العراقية للرجل.. تقول، في فقرة مبدعة يمكن أن تؤرخ لمنظور المرأة العادية غير المثقفة، التي لم تلبث أن فُرض عليها الالتحاق الإجباري بمدرسة محو الأمية، حين أعطيت المرأة وسيلة التعبير الفصيح عن رأيها، حين خبرت اللغة والمفردات، وأعطيت الدرجة الخام لأن تعبر، تقول نورا عن النساء: «ركّبن جُملًا مختلفة تعرض رأيهن بصراحة في الرجال:

شرب (راشد) ثلاثين بُطلًا من البيرة.

بُطل: زجاجة.

عاد (راشد) من المشرب في الثانية صباحًا.

باع (راشد) ذهب أمه وزوجته «ها ها» وأخته.

ركب (راشد) التويوتا وترك زوجته تعمل في البستان».

أهناك أبسط من تلك التعبيرات التي تنقل طبيعة دور الرجل في هذا المجتمع وكيف تدرك المرأة قشرية وجوده وسطحيته؟ هل يمكن أن يكتب رجل عراقي، أو صاحب جنسية أخرى، ليرصد نظرة النساء للرجل في هذه الطبقة الاجتماعية، وفي تلك الفترة التاريخية؟

هذا بالإضافة إلى التقنية الفنية والآلية الروائية التي جاء فيها المشهد وفيها بدا تلقائيًّا وعرضيًّا، لكن له مدلولات اجتماعية عميقة، وهو الجانب الفني الذي يتيحه اندراج النص تحت فن الرواية؛ فهو قد جاء ضمنًا في مشهد رحلة إلى سوريا والنساء يعبِّرن عن رأيهن متكئات على شخصية راشد، بطل كتاب محو الأمية.

وفي مقام تقييم التكوين الثقافي للمرأة، تشير الروائية إلى سلبيات أصبحت في المرأة ذاتها، في تكوينها النفسي؛ لأن المجتمعات قد ربَّتها على هذا، فكما أن الكلب حيوان اكتسب صفاته من إرادة الإنسان له، روَّض طبيعته وكان صنيعته، وفيه كرَّس الإنسان لصفات يريدها من هذا المخلوق كحارس وفي وصديق.. وعلى فارق التشبيه، إلا أن الثقافة الذكورية صنعت نفس الصنيع مع المرأة، جعلتها هي التي تكرِّس لأوضاع لا تجعلها مساوية للرجل في إنسانيته وحريته، جعلتها تكرس لقيم وعادات وتقاليد تحط من شأنها وتقلص من حرياتها هي وكل بنات جنسها لصالح الرجل وثقافته السائدة: المرأة، الأم، والجدة، هي الحارسة الأمينة على كل ما أراد الرجل من النساء؛ للإعلاء من مكتسباته، وتقليص حقوق المرأة، تصوِّر ذلك الكاتبةُ في الصفحات التي تسرد فيها أنهار خيون قصتها وقصة أمها، «الفصلية»(262) وتاريخها مع عائلتها

وعائلة زوجها، تقول أنهار: «ساعتها ظهر لي معنى كان غائبًا عن ذهني تمامًا، معنى أن تعيش النساء حالة الاستلاب، وأن يرسخن لما يقهرهن، تجربتي الأكثر وعيًا جعلتني أدرك حجم المأساة التي تعيشها أمي التي تحافظ بنفسها الآن على التقاليد التي دمرت حياتها من دون ضغينة، وتريد مني أن أكون صورة منها»(263).

وتكتب المرأة المبدعة عن تاريخ المعاناة التي تكابدها النساء في ظل أوضاع اجتماعية مجحفة، وتقاليد تكرِّس لصورة ذهنية تنتقص من إرادتها وصدقها في بيئات عربية متعددة.

وتحكي نورا سليمان عن أمها وشأنها معها قبل إتمام زفافها، تقول: «رفعت ساقي لتفتش أسفل بطني. صرخت. قالت آمرة: هل نتركك تفضحيننا؟ فتحت أصابعها الشفرتين. لم تكن تبحث عن شعرة هاربة من ضربات الحلاوة. كانت تبحث عن ختم الرب.. لم أستطِع بعدها أن أتبادل معها كلمة واحدة حتى ركبت الطائرة.. ضاعت فرحتي بالمشاعر الحميمية للأهل والأصدقاء وسط الإهانة التي وقفت في حلقي دون أن أستطيع

الدفاع عن نفسي، وأظنها ستسكنه للأبد»[264].

قصُّ هذه الواقعة على هذا النحو يفضح إرادة الكاتبة باستنكار ما ترسِّخ له الأمهات من قشور معنى البكارة، وكأننا نحن النساء جمادات أو أشياء تُباع وتُشترى ولها مالكوها وأول مستخدميها، بوابات مغلقة وعليها أختامها وأقفالها، متناسين معنى إنسانيتنا، تصف تفاهة وقشرية تناول المشاعر والرغبات الإنسانية، كما تشير إلى الشك دائمًا في صدقنا، كأن التحايل والمراوغة جزء من تكويننا النفسي، وإن وُجِد ذلك في طائفة من النساء فالأنثى صنيعة الثقافة الذكورية بلا جدال.

كيف تكتب المرأة عن الجسد، عن احتياجاتها وغرائزها؟ كيف تتناول الجسد من خلال المحرمات المتعددة التي خصتها كجنس بشري في ثقافة جعلت من المرأة رمزًا للغواية أو أداة للمتعة؟

يتضمن نص «مطر على بغداد» ثلاثة مستويات في طريقة كتابة الجسد، أتاحت تلك المستويات تقنيات السرد واختلاف الأصوات التي تسرد أو تكتب مذكراتها.

هناك صوت نورا سليمان، الصحفية نتاج ثقافة طبقة وسطى محافظة، ابنة قاضٍ وطني، وأم لا تزال تبحث عن ختم الرب لدى ابنتها؛ لذا يأتي هذا الصوت متحفظًا وهو يتناول علاقاته العاطفية والجسدية، حتى إن جاء التناول تحت مظلة الزواج.

يعبر الصوت الأنثوي الثاني عن تمرد مكبوح لصحفية شيوعية عراقية، فتاة لم تتعد خمسًا وعشرين سنة، من أصول محافظة، تنتسب لقبائل راعية تحكمها تقاليد شبه بدائية، لا تقيم وزنًا لحقوق المرأة، وينبئ عن هذا قصة أمها «الفصلية»، ترغب أنهار خيون أن تبتعد

عن كل المعوقات والعراقيل الاجتماعية التي عاشتها أمها، تقرر التمرد، وتخوض تجربة حب متحررة مع حلمي أمين، ترتضي أن تعطي جسدها للرجل الذي تحبه دونما الرضوخ لقيود اجتماعية محددة، تتحدث عن بكارتها بنظرة مغايرة، تقول عن حالها في علاقة جسدية كاملة مع حلمي أمين، لكنها ممارسة تبقيها عذراء: «هل تستطيعين إيقاف الألم الذي يمرغك وأنت تؤجلين وصولك إلى النشوة.. وأنك لم تعودي تصلحين زوجة، لأنك لم تعودي عذراء بالمعنى الحقيقي؟ العذرية أن تكوني جديدة في مشاعرك، وفي استقبال جسمك للرجل الأول، أنتِ الآن لست عذراء حتى لو احتفظ جسمك بهذه البوابة»(265).

لم تزل أنهار، رغم ثوريتها وتحررها، لم تتخلص من المفهوم المتوارَث عن العذرية، لم تنطلق إلى أن كل تجربة لممارسة الحب تعتمد في الأساس على الصدق والإرادة، وأنه لا معنى للعذرية إلا في المشاعر، فلا معنى مؤثر أو دائم للرجل الأول أو الثاني أو الثالث، المعنى في تلقي أذهاننا ومشاعرنا لحرية جسدنا وصدق ما يمارسه في عيش ما ترتضيه؛ لذا تظل اللغة، مفردات أنهار، أكثر تحررًا، لكنها تظل محافظة ومتحفظة في نقل المشاعر واستجابات الجسد ذاته. تقدم أنهار إذًا خلخلة جزئية لتناول نورا لعلاقتها.

يختلف الصوت الثالث الذي يتحدث عن الجسد، حلمي أمين، الرجل الذي يتحدث عن علاقاته المتعددة بحرية واسعة، ولغة ومفردات غير مكبلة بميراث الممنوعات التي تحظر مجرد نطقها على لسان أو قلم امرأة، يتحدث عن سنية، وحبيبته الأولى التي لم يستطِع الزواج منها، وأنهار خيون. كيف تحكي المرأة عن جسدها وتصنيف علاقاتها؟ وكيف يحكي الرجل؟ تلك مقابلة يقدمها النص بتلقائية، لكنها ترصد لمفاهيم المجتمع بجنسية.

وتعلي المرأة من شأن القيم الجمالية والفنية وتهبها مكانة راقية، خاصة إن كانت من المثقفات الواعيات بتأثير الجانب الجمالي على الإنسان، تحكي الروائية أو الساردة عن عرض أزياء شهير تقدمه المصممة فريال الكليدار عن تاريخ الأزياء النسائية العراقية على إيقاعات

راقصة، تقص عنه بشغف وانبهار شديدين، تقول: «حوَّلت المصممة العارضات إلى فراشات يتنقَّلن بخفة من الحضارة السومرية إلى الأكادية والآشورية، يعبرن الزمن متشحات بالأقمشة الرقيقة الناعمة، أو المغزولة يدويًّا، والمطرزة بموتيفات كل حضارة، يطير صوابي أمام تطريزها للوحات (الواسطي) لمقامات الحريري فوق أقمشة الموسلين بألوان الموضة في كل عام رأيت فيه العرض. أزياء تقول إن المنطقة تأثرت بالرومان، فانحسر القماش عن كتف واحدة، وتُركت عارية. وأزياء تقول: إن الفرس مروا من هنا، وتركوا بصماتهم على ألوان الفيروز، وشكل الزهرة المنبسطة، ومن ملابس البدو وعباءاتهن العربية الفضفاضة إلى الملابس السوداء للفلاحات فوق القامات الممشوقة،

بدت العارضات مثل آلهة تهبط بخفة من السماء على إيقاع موسيقى عراقية ناعمة مع أشعار عبد الرازق عبد الواحد، التي حوَّلت العرض إلى فتنة خلبت الألباب، معلنة أن الحضارات التي تعاقبت على هذه الأرض تقاوم لتحيا»(266).

يمكننا أن نلاحظ هنا قدرة المرأة على التقاط الانسيابية والتراكم والتتابع، لا الحدود والانفرادات، كما نلمس أيضًا عشقها لقيم الجمال المجسد الذي يتخذ جسدها في جوهره أيقونة جمال، كما تقدم الكاتبة في هذه الفقرة شاشة عرض للتاريخ في أحد مناظيره، وفي تكامله مع العناصر الأخرى من موسيقى وشعر وألوان وخطوط موضة وخلافه.

وبالطبع، أنا لا أقصد أن طبيعة الرجل أو طريقة كتابته لا تلتفت إلى هذه الأشياء؛ فالرجل الكاتب والمؤرخ كثيرًا ما يسجِّل كل هذه الظواهر بعشق شديد. أعني فقط أن هذه الجوانب الجمالية والفنية أكثر تأثيرًا في المرأة، وللنساء طريقتهن الخاصة في الكتابة عنها، الأمر قد يرجع إلى النسب المئوية في درجة الاهتمام وفي زوايا الرؤية ذاتها.

255(1) السابق: 163.
256(1) السابق: 235.
257(2) السابق: 234.
258(1) السابق: 20.
259(2) السابق: 20، 21.
260(1) السابق: 59.
261(2) السابق: 44.

262(1) السابق: 167.
263(2) السابق: 171.
264(1) السابق: 15.
265(1) السابق: 418.
266(1) السابق: 63.

آليات السرد التي تستند على الذاكرة في «مطر على بغداد»

تتبني هيكلة الرواية من خلال رحلة تقوم بها البطلة، نورا سليمان، إلى العراق لمدة سبعة أيام، وفي أثناء التجهيز لهذه الرحلة، وإنهاء إجراءاتها، وأيام الرحلة ذاتها، تستدعي ذاكرتها أحداث ووقائع خمس سنوات سابقة عاشتها في العراق؛ لذا قد يكون المطر الذي يمثل نصف عنوان العمل هو هذه الذكريات والمشاعر الغزيرة التي تكنها الكاتبة للعراق، وقد يكون اللبن المتدفق من ثديها لابنها الذي تركته في مصر، لكنه يمثل العطاء والخصوبة في مواجهة الحرب والدمار، وقد يكون زخم وتنوع تاريخ وتكوينات العراق ذاتها.

طريقة السرد في أحد مستوياتها كأنها تعيد بناء ذاكرة قد تنداح، تاريخ وأحداث قُطر محمَّل بميراث حضارات عريقة، وتوليف لنسيج بشري مكوَّن من عرقيات مختلفة، عرب وأكراد وسنة وشيعة، وفي حالة انقلابات سياسية مستمرة، ثمانية انقلابات في اثنتي عشرة سنة(267) داخل حزب البعث ذاته، أو البعث مع الأحزاب الأخرى، وحالة حرب لا تنتهي بين العراق وإيران.

كأن الروائية، بنصها هذا، ترسم ذاكرة مرحلة من عمر بلد عربي يتحوَّل بعنف إلى واقع آخر من التأسيس إلى النهضة والشروع فيها، إلى الوقوع في حالة الحرب، حال يختلف كثيرًا في الشكل والجوهر.

تقول الروائية: «ثلاث طرقات على باب الذاكرة أعادت إلى الحياة أيامًا كانت تتلكأ، وهي تستدير، ميممة شطر الاختفاء الأبدي. شددت طرف خيط الزمن الذي اعتاد أن يدجِّن الجبال والبشر، انهمرت الأيام وسقطت على قلبي.. في داخلي دبيب يسعى

لاستعادتها، ويستشعر لذة الألم التي لم تستوعب اللحظة»[268].

تسجل الروائية، من خلال عدد من التقنيات الفنية التي يتداخل معها ويتسرب فيها كثير من آليات عمل الصحافة التي تعتمد على التسجيل الفني الموثق من خلال أبحاث ورحلات ميدانية ومقالات وأوراق عمل مؤتمرات، موضوعات عراقية، كما تسجل حركة المثقفين العرب، وبالأخص المصريون، في فترة حكم السادات والشتات الذي أصاب الشيوعيين منهم في أرجاء كثيرة من العالمين العربي والغربي.

كما ترصد لتجربة هجرة الفلاحين المصريين إلى العراق، واستزراعهم لأراضٍ هناك ونقل نموذج حديث للقرية المصرية بكل عاداتها ومفرداتها في قرية الخالصة وكثير من القضايا التي قابلت العمالة المصرية في العراق، مثل قضية التحويلات المالية من مدخراتهم إلى مصر، أو زواجهم من الأرامل العراقيات، أو تجنيدهم في الجيوش العراقية وغيرها.

تبعث الكاتبة آلاف اللحظات الهاربة للحياة مرة أخرى، تبدأ في المستهل بثلاث بؤر ضوئية شديدة التكثيف لتصبح محاور رئيسية لبناء النص: اختفاء أنهار خيون وبحث نورا عنها وعدم الاستدلال على مكانها، زواج نورا سليمان وسفرها إلى حاتم، زوجها المهندس المصري في العراق، قصف العراق من قِبَل الإيرانيين ودخولها حالة الحرب، ثلاث لحظات في أزمنة متفرقة غير مرتَّبة، لكنها محاور رئيسية بالعمل.

ثم تبدأ الروائية في سرد حكايتها من خلال ثلاثة متون رئيسة.

ويتشكل العمل من خلال ثنائيات متعددة، تبدو نورا سليمان الساردة الرئيسية بالرواية ذات طوية سمحة متفائلة، غير متوجسة من البشر حولها، في مقابل التوجس والحذر والخوف والقلق التي تنتاب كثيرًا من المثقفين، خاصة حلمي أمين، رئيسها في العمل، لتاريخه السياسي

السابق، واعتقاله لفترة زمنية في مصر، وتاريخ عمله الطويل بالصحافة، ويقدم النص ثنائية أخرى: العراق قبل الحرب والعراق بعد الحرب، النمو والأحلام والطموحات والارتقاء بالبشر والوطن، في مقابل الحرب والخوف، موت الشباب ودمار البلد وقمع الحكام.

ثنائية الحب والفقد لأقدار خارجة عن إرادة الإنسان، بين حلمي أمين وأنهار خيون، ثنائية أخرى يقدمها النص، أو التفرغ للأمومة، تلك المأساة الواقعة بداخل نورا بين كونها صحفية ذات طموحات وكونها أمًّا لطفلين.

كل هذه الثنائيات تبرز - فيما أرى - تشكُّل الحياة الحقيقية في حالة مواجهة مستمرة، في حالة صراع يهب الحياة معناها الخاص.

تتراكم وتنتظم خطوط الرواية من مخزون ذاكرة الكاتبة، بعد أن بلورتها البطلة لتقدم في كل متن حزمًا مصيرية في تاريخ الأبطال، وفي تاريخ العراق ذاتها، وتاريخ مصر بنوع من الموازاة غير المتعمدة في ذاتها، تقدم تلك الحزم المصيرية وهي مشدودة إلى عدد من العناصر الجوهرية في وجود القوميات والدول، الجغرافيا والتاريخ والسياسة، والتكوين المجتمعي، والأديان والطوائف والأحزاب.. كل هذه الحزم المشدودة إلى عناصر المواقع المتباينة تطلق الكاتبة بها خيطًا إنسانيًّا شديد التلقائية والبساطة، تصور التنازع والتشتت الواقع بنفس الساردة نورا سليمان

بين عملها كصحفية وأمومتها، هذا الخيط الإنساني رفيع المستوى الذي لا يشعر به الرجال؛ لأن المجتمعات والطبيعة البشرية أعطتهم رخصة التخفف منه، وعدم التقيد بتبعاته، تسأل نورا ذاتها، تقول: «ما جدوى ما تفعلينه؟ إلى متى سترقصين فوق حبل التوازن بين الأم التقليدية والصحفية المشغولة بالعالم الآخر؟»(269).

وتعبر عن هذا من خلال هذا الخيط الممتد في النص كله، المتمثل في تخلصها المستمر من اللبن المتجمع بثدييها أثناء رحلتها إلى العراق، حتى لا يجف وتعود إلى ابنها وهي لا تزال قادرة على إرضاعه بلبنها وحنانها وحدبها عليه، الدفء والعطاء في مقابل الحرب والدمار، الاحتضان في مقابل الترويع والتخوين والتوجس، العطاء في مقابل السلب.

267(1) السابق: 204.
268(1) السابق: 23.
269(1) السابق: 282.

مستويات اللغة في «مطر على بغداد»

في ظل الطغاة وفي مناخات الحرب والتوجس، تتسرب مفردات من قبيل الخوف، الحذر، القلق، الخشية، الاختفاء، السفر، الهروب، التصفية، السجن، التورط، الحرب، القتل، الدم.. تتسرب أولًا هادئة، تظهر في بعض الجمل فالعبارات ثم الفقرات، ثم ما تلبث أن يتضخم وجودها في النص، وتنتقل إلى النفس فتحتلّها، ثم تنتهي بأن تغتصبها وتأكلها، مثل ما حدث لكلٍّ من حلمي أمين وأنهار خيون.

تأكل أيضًا تلك المفردات المرتعشة مفردات أخرى سيطرت على المتون الأولى بالنص قبل الحرب، من قبيل التفاؤل، النهضة، الزراعة، البحث، الرحلات، المستقبل، التصنيع، الأحلام، الزهو.

ترصد الكاتبة تحوُّلات العراق بين ما كان وما أصبح عليه من الحلم إلى الحرب، تقول: «قال عبد الرحيم: اختلفت العراق كثيرًا يا نورا. اختفى الزهو، يشعرون أنهم متورطون، وعلى الرغم من استمرار برامج التنمية كلها على قدم وساق، فإن البهجة بهتت والناس يعيشون حزنًا شديدًا»[270].

تنطلق لغة الرواية فصحى تقترب كثيرًا من لغة الصحافة في يُسرها وبساطتها، ورصانتها في الوقت ذاته؛ فهي رواية تاريخية معلوماتية، ثم تتحول العبارات في بعض المناطق من السرد لتغزل الكاتبة بالمجاز مستوى آخر من اللغة يشي بمصرية التشبيهات وعلوها لدرجات من الخيال التراكبي المحلق بالطبيعة المصرية.. تقول نورا، وهي تصف حلمي أمين، بطل العمل: «حين تحدَّث مرحِّبًا بي، اكتشفت أن شفتيه الإخناتونيتين وعينيه السوداوين ونحافته الشديدة تجعله أنموذجًا صعيديًّا

تحت شراع أبيض كبير لأحد مراكب الأواني الفخارية التي تعبر النيل طوال العام»(271).

تعطي هذه التشبيهات والصور أبعادًا نفسية وتاريخية وجغرافية للشخصية الإنسانية التي تحكي عنها الروائية بتكثيف شديد يغنيها عن الإسهاب الطويل، ويصبح دالًّا في فك شفرات تكوين هذه الشخصية من حيث الانتماء، والأصالة، وسيكولوجيته الخاصة، وأشياء أخرى تنبئ عمَّا ستأتي به الأحداث.

وتبدو اللغة أنثوية في كثير من مناطق السرد حين تعرِّج الكاتبة إلى منطقة الأمومة أو الحب وتجنِّب، إلى حين، عملها كصحفية وباحثة، وتأتي اللغة محملة بزخم من العواطف التي لا تدرك معناها سوى المرأة التي عاشت هذه التجارب الخاصة بها كأنثى وأم، تقول نورا: «لم أفكر قط في أن ثديي وعاء. على الرغم من معرفتي بطبيعة جسم المرأة وتكوينه، فإن الصورة الذهنية تختلف عمَّا نشعر به. لم أشعر أن طفلي يرضع اللبن من وعاء خارج جسمي، بل من جسمي كله. كأن اللبن يأتي من عروقي الداخلية كلها، من ينبوع منتشر في الخلايا، يستجيب لما يحتاجه ابني. لكني ها أنا هنا أنتبه إلى الوعاء»(272).

بجانب تعبيرها عن شأن أنثوي يختص بينبوع الرضاعة عند الأم واتصاله بعواطفها، تبدو أيضًا اللغة هنا بتكويناتها المتقابلة التي تشي بثنائية أو

تعددية الحقائق والمعاني والمشاعر في الحياة البشرية؛ فالآلية في العطاء الجسدي ممزوجة في وجهه الآخر بالعطاء العاطفي غير المحدود، الذي تهبه الأم لطفلها، كما يبرز العرض هذا الحس التحليلي الذي يقع خلف مناطق كثيرة من السرد والذي يشوبه الحس العقلي المنطقي في تفسير الأشياء؛ فثراء الطرح يأتي من بيان لوجوه الحقيقة وتناقضاتها مكتملة.

كما تتحول اللغة بمجازاتها إلى حالة عشق فريدة حين تتناول الكاتبة عشقها للطبيعة العراقية، ولصباحاتها وأمطارها، لجبالها وسهولها وأنهارها، تقول على لسان أنهار: «تبدأ قصتي في مكان يشبه الأحلام، مغلف ببخار يخفي البيوت والبشر والزرع، ويجعل الأحداث كأنها ما كانت، يغمر الماء المنطقة بلا نهاية، وتظهر الصباحات في الأفق مغبشة. تظهر بيوتنا وسط الماء كأنها أعشاش لطيور كبيرة»[273].

في نص «مطر على بغداد»، لمؤلفته هالة البدري، مستويات في طريقة سرد مشاهد الجنس والحب في العمل. وفي ظني، أن مرجعية هذه الثنائية قد ترتبط بشخصية الكاتبة ذاتها وبالعلاقة الوثيقة التي تشي بنفسها بين نورا سليمان والكاتبة هالة البدري، مبدعة العمل؛ فطريقة السرد في المشاهد التي تقع بين نورا وحاتم زوجها، مطروحة بعناية فائقة وحذر شديد ونوع من الرمز الذي يعتمد على التجريد المتناهي، كما تعتمد الروائية في تلك المشاهد على

التلميح والتضمين أكثر من التصريح؛ ففي مشهد جميل تصف فيه التداخل بين الرغبة واستيلاء النوم على نورا تقول: «فتَّتني صراعُ الشهوة والنوم إلى ملايين الخلايا، احتشدَت آهاتي للطوفان القادم، وسمعت قرقعة تصادم صرخات الرفض والرغبة في طريقها للأتون»(274).

تفارق اللغة والتعبيرات هذه الطبيعة المتحفظة وتصبح أكثر جرأة وهي تحكي عن رحلة الجسد لدى حلمي أمين، بدءًا من اكتشافه للجنس على يد سنية(275)، حتى علاقته بأنهار وحبه لها وغيرته عليها، وفي تلك المشاهد التي تصفها الروائية عن طريق تقنية المذكرات التي كتبها حلمي بنفسه، تهب الروائية نوعًا من البراح والتصريح اللذين يبعدانها عن الحياء والتحفظ اللذين كانا ملازمين للسرد على لسان نورا، تقول على لسان حلمي أمين: «وأزحتُ قماش الدانتيل الأسود، فاجأني عرف الديك الأحمر وهو ينتصب معلنًا عن حراسته اليقظة متسلحًا ببيرقين من شفتين امتلأتا بالدم، غلبته الشهوة فصرخ بالموافقة»(276).

في ذات العلاقة وفي هذه المشاهد الجنسية الجريئة الألفاظ والطرح، يبدو الحب إلهًا يتوّج كل التفاصيل فيوظّف المجاز لتبيان هذا الرقي الذي لا يتنافى مع الشهوة والرغبة الصادقة اللتين تصاحبان حالة الحب والوله الشديد.. يقول حلمي أمين: «فلما مسستك بلساني أدركت أن لك طعمًا غنيًّا، عميقًا، يشبه طعم تلك الرائحة الغرينية التي تصدر عن دجلة بعد

عصر ممطر في مساء شتوي»[277]. تتحول أنهار خيون عند حلمي أمين إلى امتداد للطبيعة، ويتحول جسدها ومذاقه بفعل الحب الحقيقي، لا الغرائز وحدها، إلى معنى ورائحة الحياة البكر الخصبة، علاقة الأرض بالنهر.

وتصبح هذه العلاقة أكثر تراجيديا حين يقف أمام اكتمالها عدد من العوائق، فتبدو ذروة الصراع حين يقول حلمي في مذكراته: «ولم تعرفي أنك في ذات اللحظة التي كنت توقعين فيها صك التحامنا الجسدي، أيقظت عقلي، وسمحت له أن يقف في مواجهتي، وأن يذكرني بخشيتي عليك، وبأنك في عمر ابنتي، ورحت أتمرغ بين رغبتي العارمة فيك، ومسؤوليتي نحوك»[278]، ثم قوله: «ورحت أستجمع قواي كي أؤجج الرغبة في جسدي الذي سقط في فخ العطب؛ حتى لا تنقلب لمسة يدك من الشهوة إلى الحنان»[279].

وترتفع لغة عشق حلمي أمين لأنهار حتى تصل بالسرد إلى أن يصبح قصيدة نثر تعلو بروح شعرية مبدعة، تتجسد فيها مأساته معها؛ فتحت عنوان عتبات الحب والغيرة تصبح اللغة «يا ومضة وحيدة/ في ليل قاتم إلا من شعاع فجر بعيد/ أحبك/ أحاول دون ملل أن أقبل هذه الومضة/ لا أشبع لأن الومضة أسرع»[280].

فرضت الأجواء والأحداث التي يعبِّر عنها السرد، كما فرض مكان العمل، التزاوج بين اللغة العربية الفصحى واللهجة العامية المصرية واللهجة العراقية، واستطاعت الكاتبة أن تنقل الحوارات بطبيعية وانسيابية لتمكّنها من اللهجة العراقية وإلمامها بمفردات الحياة العراقية، بأنواع الأطعمة والمشروبات والعادات المتباينة، وإلمامها بانتماءات العراقيين المختلفة وطوائفهم المعقدة، وعشقها للطبيعة بأنهارها وسهولها وجبالها، بالأماكن

التراثية وما استُحدث بعد النهضة العراقية من قرى ومشاريع مثل قرية الخالصة. تقول في بكائية على لسان جدة أنهار خيون وهي تبكي ابنها القتيل: «والأسواق كلها مجللة بأسود/ تدك وتنوح/ وتزيد المآسي والجروح إجروح»(281)، وفضلًا عن هذه العدودة، هناك الكثير من الأغاني العراقية والكردية وأبيات الشعر(282)، بالإضافة إلى الحوارات التي تنقل بلهجتها في مواقع مختلفة، مما ساعد في نقل أجواء الشخصيات، وسهّل من شعور القارئ بمعايشة أجواء القطر الشقيق، ويوحي سرد الكاتبة عنه بحالة من العشق الجميل، تنقل نورا، متعاطفة مع الأمهات العراقيات، أحد المشاهد، تقول: «وقعت امرأة على الأرض وهي تبكي ابنها الشهيد. قال الجندي: (ولك يا مرة روحي، روحي لأهلك روحي). أمسكت فتاة بيد الأم الثكلى قائلة: (خلي نروح بيبي، خلي نروح فدوة). جلست الأم على الأرض غير عابئة بما يحدث حولها تنادي: يابي يابي يا ولدي. يا حبة الكلب»(283). وتستشعر الروائية صعوبة بعض الألفاظ فتضع في الهامش تفسيرًا لبعض الكلمات، لكنني أعود هنا لأشير إلى التفات المرأة، الراصدة لأحداث التاريخ، لتفاصيل إنسانية شديدة التأثير في المشهد الاجتماعي، تلتقط فيها المواجهات والتناقضات بين نوعية واختلاف تأثير الأحداث على فئات وطوائف المجتمعات، على المرأة أو الرجل، على الطبقات المختلفة، على الساسة والعامة.. وهكذا.

ولطبيعة النص التي تعتمد على الانفتاح الذي عاشته الساردة عند انتقالها إلى مجتمع جديد (العراق) مغاير لمجتمعها الأصلي (مصر)، من حيث تصارع الأجناس والمذاهب والقوميات، ومن حيث طبيعة التكوين الثقافي وطبيعة الشخصية ذاتها، اكتنز العمل بعدد كبير من الشخصيات المصرية والعراقية والسورية، الأكراد والسنة والشيعة

وغيرهم، عبَّر عن شبكة من العلاقات الشخصية والمهنية والثقافية، شخصيات رئيسية بالعمل وشخصيات ثانوية، تعدَّد المكان واتسع، ومن ثَمَّ تعددت التداخلات والمقارنات والمتغيرات.

كما تميَّز النص لكونه قريبًا من منطقة السيرة الذاتية والمهنية للروائية، لتداخله بينها وبين شخصية نورا سليمان والحياة الواقعية بالفعل لعمل الساردة الصحفي، بوجود عدد من النماذج الإنسانية المصرية والعراقية والسورية، وجنسيات أخرى استطاعت الروائية أن تدخلهم نسيج عملها وفي السياقات الواقعية المناسبة لهم، وفي تسلسل الأحداث والعلاقات الفعلية بين الأقطار العربية، مثل: أحمد عبد المعطي حجازي، محمود السعدني، صلاح عبد الصبور، نزار قباني، وغيرهم.. وهو ما وهب النص المتخيَّل مع عناصر أخرى سلاسة ماء الحياة الجاري.

وأتصور أن الشخصية الرئيسية بالعمل، حلمي أمين، شخصية واقعية بالفعل، عاصرته الروائية ووجدته نموذجًا بشريًّا غنيًّا، يمثل اليساري المصري الوطني مرهف المشاعر، الصحفي صاحب الاهتمامات السياسية والثقافية، الذي اعتُقل ثم أُبعد عن وطنه، وعاش في حالة من المطاردة والقلق الدائم، استطاعت الروائية أن ترسم كثيرًا من أبعاده الفسيولوجية والسيكولوجية ونقلت، بتوتر درامي شفيف، معاناة هذا النموذج

المصري الذي عاش في بداية ثورة 1952م وفترة الستينيات والسبعينيات وما تلاها من تغيرات مضطربة لكنها ثرية في عمر الأوطان، عاش انهيار أحلامه وعالمه القديم، وتوزع بين مسئولياته لأسرته وبناته وفايزة وسنه التي قضى منها فترة في المستقبل، وبين حبه الذي اكتوى به في علاقته بصحفية عراقية شيوعية في عمر بناته.

توزَّعت تلك الشخصية بين كونها ورقية وواقعية؛ لذا هيَّأت لها الروائية ملامح جسدية منحوتة من طبيعة النيل وكبرياء أشرعته البيضاء، ووصلته بأجداده الفراعنة، وحددت له طبقة اجتماعية وسطى، ورسمت أولى قصص الحب المجهضة في شبابه، وتاريخ نضاله السياسي، والتعذيب الذي ناله في المعتقل، ثم سفره وعمله الصحفي في العراق، ثم هذه النهاية المفتوحة الغامضة التي يشوبها الحزن والغموض بعد مأساته في قصة حبه الأخيرة لأنهار خيون واختفائها، تلك النهاية التي سبق أن ذكرت أنها تدلل وتشير إلى

علاقة الحكام العرب بأوطانهم المقموعة في نوع من التوازي الفني.

وتبقى شخصية أنهار خيون نموذجًا لصحفية عراقية الأصل، فتاة تتمرد على التقاليد التي تفرض عليها ارتباطها بابن عمها، تعيش علاقة حب غير مكتملة مع حلمي أمين، تنهار هذه العلاقة تحت وطأة فارق السن والغيرة وارتباط حلمي بفايزة وبناته ومسئولياته نحوهن ونحو أنهار نفسها، هذا الانهيار الذي ينتهي باختفاء أنهار ولا يعلم أحد هل اعتُقلت أم هاجرت أم ماتت.. ويظل الغموض هو المسيطر على أجواء النص.

ترسم الروائية ملامح أنهار كنخلة عراقية سامقة مثلما فعل نزار قباني مع حبيبته بلقيس.. تقول نورا: «كانت أنهار فتاة فارعة القوام ولها شعر أسود ناعم، مقصوص بتدرج جميل على الموضة. تعوَّدت أن تترك خصلة تقف باستمرار فوق الحاجبين، ولها عينان سوداوان واسعتان، وأنف كبير مثل معظم العراقيات، مليحة على الرغم من وجود ندبة إلى جوار الأنف يقال لها حبة بغداد، حين رآها حلمي أمين للمرة الأولى قال لي معلقًا: هذه هي ليلى التي ألهبت خيال قيس»(284).

ومثلما حددت لها ملامحها الخارجية وهبتها أبعادها المجتمعية من خلال وصف بيئتها وتاريخ عائلتها، خاصة الظلم الذي تعرضت له أمها، ثم تمرد أنهار على هذه الأوضاع بانضمامها إلى الحزب الشيوعي بعد انتهائها من دراستها الجامعية، وعملها كصحفية وانخراطها في قصة حب غير متكافئة الأطراف، وتُبقي الروائية على مصير أنهار غامضًا كمصير العراق ذاته، فتاة أرادت الهروب

من الماضي والتقاليد المجحفة، أرادت تطوير ذاتها وعصرنتها، لكنها وقعت في صراعات ومتاهات وعجز من أحبته، فتاة تتلاقى مع أمة في مصيرها الذي لا تُعرف له نهاية حتى هذه اللحظة.

تغريني هذه النهايات الغامضة التي ظللت كل الشخوص إلى أن أدعو الكاتبة، في ظل ظروف البلدان العربية والأحداث التي توالت على العراق ذاتها بعد الفترة الزمنية التي غطتها الكاتبة، إلى استكمال «مطر على بغداد» بأجزاء أخرى تكمل هذا العمل الثري المبدع وتتماس مع ما يحدث في منطقتنا العربية الآن.

270(1) السابق: 192.
271(1) السابق: 32.
272(2) السابق: 153.
273(1) السابق: 165.
274(2) السابق: 69.
275(3) السابق: 151.
276(1) السابق: 309.
277(2) السابق: 309.
278(3) السابق: 309 .
279(4) السابق: 311 .
280(1) السابق: 353.
281(2) السابق: 167.
282(3) السابق: 168، 175.
283(1) السابق: 189.
284(1) السابق: 63.

المبحث الرابع
التقنية الروائية وسؤال اللغة والسرد

مدخل

يتناول هذا البحث - بالدراسة والتحليل النقدي - أربع روايات، هي: «إلياس» لأحمد عبد اللطيف، و«تانجو وموال» لمي خالد، و«سيرتها الأولى» لمحمود عبد الوهاب، و«هكذا يعبثون» لأمينة زيدان.

اللغة هي مادة الرواية ووسيلتها وحاضنة الوجود أيضًا، من خلال اللغة تفصح التقنية الروائية عن تشكلها ودراميتها، ويعبر الروائي عن رؤيته، ويتحقق الجدل التذوقي بين المؤلف والمتلقي، ويتم تفكيك الوعي بالدوال كرموز للموجودات وإعادة بنائها.. إن الوعي الإنساني باعتباره الوسيلة المنتجة للمعرفة هو في معناه الصوري تشكل اللغة في نظام مجرد، ومنطق لاستيعاب العالم من خلال علامات وأيقونات لغوية ترمز بالتجريد للمجسَّد والمتشيِّئ، والجدل بين اللغة والموجودات هو ما ينتج الفهم، أو يعيد منهجته وترتيبه في الوعي؛ فاللغة هي الوعاء الحامل للفكر، والفكر لغة صامتة، وتلجأ اللغة باعتبارها فكرة مكتوبة أو منطوقة لتفعيل وظيفتها الجمالية وطاقتها التأثيرية للتعبير عن الذات الإنسانية والتغيير في البنية الصلبة لتصورات الأشياء المتحيزة بفعل النظام والمكان وقوانين الحركة وشواغل الجسم، تتغيَّا إعادة ترسيم الواقع

وتبديل الوقائع، عبر علاقات كثيرة كالإزاحة والاستبدال والغرابة وتدشين المألوف أو إقصائه والترميز والمجازية والاستعارة، وتخطي صورة البلاغة الزخرفية إلى جوهر القيمة الجمالية الفاعلة جدليًّا بين الإنسان والواقع، بين النص وطموحه كعلامة على المغايرة والبقاء وكسب مساحة في دائرة المؤثر والإفصاح عن المسكوت عنه واستبدال المبجل حرفًا وكتابة بالمشاغب والمتمرد روحيًّا وجماليًّا في ذائقة المتلقي، أو الرهان على الإيقاع الموسيقي بالنظر إلى تراتبية العالم وثبوتية تكوينه ونسقية قوانينه.. بحيث يمكن القول: إن الحياة بما فيها والعالم بأشيائه وموجوداته نصٌّ موقّع يمكن تحويل شخوصه وأحداثه وصراعاته إلى نوتة

موسيقية أو لحن إيقاعي يتجلى في حبكة العمل الروائي مقصودًا لذاته وظلًّا لتناغم أو تنافر ذات المؤلف مع النظام، لغويًّا كان أم وجوديًّا.. هذا ما ابتغت الدراسة النقدية لروايتَي «إلياس» و«تانجو وموال» الكشف عنه.

وفيما يخص روايتَي «سيرتها الأولى» و«هكذا يعبثون»، فقد اتخذت اللغة منحًى آخر، لتكشف عن تجليها وتفجر كمونها داخل بنية السرد الروائي وتقنياته والحبكة المتشظية وأدواتها، من حيث إجرائية تشكيل المَشاهد وتعدد الأصوات في حالة تداخلها، وغيرها من تقنيات فنية؛ إعلانًا عن طبيعة اللغة الأدبية المغايرة في الفن الروائي عمَّا سواه.. باعتبارها أهم أدوات التقنية الروائية، والصلصال الذي يشكل به الروائي عالمه وشخوصه وينحت به رؤيته المفارقة، متجاوزًا نمطية البناء وتكرارية التناول، تأسيسًا لكتابة ذات خصوصية تواكب طبيعة التقنية التي تطمح إلى الثورية والتجديد.

«إلياس».. فقه لغة سردية جديدة

أحمد عبد اللطيف

في رواية «إلياس»[285]، التي صدرت حديثًا لأحمد عبد اللطيف، تتبارى كل من اللغة والنموذج المقدم في النص في انتزاع دور البطولة، ينسلخ الروائي عن أجواء نصوصه السابقة[286]؛ ليقدم فضاءً روائيًّا جديدًا يتحدى به قدراته على التجريب واستفزاز إمكاناته الفنية بالبحث عن ارتياد عالم سردي مفارق، يضيف فيه بصمة خاصة في اللغة، غواية الكلمة، والجملة، والعبارة. اللغة في الرواية تتسيَّد الموقف وتتوهَّج به، وهي ما تخلق الوشم المميز لهذا النص.

يتعامل الروائي مع الكلمات من خلال مادية الدال وحضوره، مراوغته واللعب بمواقعه في الجملة، شيطنة المفردة، ومن ثَمَّ تعدد دلالاتها وانفتاحها على التأويل.

يتبدَّى بالنص ثراء الكلمات وغنى تشكيلاتها في الجملة، كونها مصدرًا للذة، تقنية متغيرة متلونة تبدل مظهرها، وتعدد ألوانها وأشكالها كالزواحف، تعرض نفسها بأبعادها مجتمعة السطحية والباطنية؛ لذا تبدو محملة بالدلالات المنفتحة المحتملة، التي لا تقطع بيقين ولا إطار خانق.

يوحي الروائي بوهم أنه يستبدل الجسد بالعقل، يعتني بالشكل ويهبه الأولوية عن المضمون، أو تقنيات الأداء عن الحكاية وحبكتها.

في النص، لن نجد تلك الثنائيات، لا يستبدل الروائي شيئًا بشيء قدر ما يضع جوهر حكاياته الصغيرة غير المحددة، والمتعددة المضمون، بيئة نشطة وقلقة لإبداع صراع عميق في تقنياته مجتمعة وأولاها: اللغة.

يشكل لغة تضاهي أزمة وضياع نموذج النص الذي يقدمه شخص «إلياس». يقول الروائي على لسان شخصية نصه: «عمري ثلاثون عامًا. أو أربعون. أو سبعون. أو مئتان. ربما أكثر. ربما أقل. ربما بين الأعمار المذكورة. وربما لا. لا شيء. بلا عمر. لكني هنا الآن. وفي هذه اللحظة أكتب وأتكلم. أفكر وأتحرك. أنام وأحلم. أفعل كل ذلك منذ زمن طويل. يفعلني كل ذلك منذ زمن طويل. وأنا والفعل نصنع الزمن الطويل. العلاقة هكذا رغم أن

العلاقة لا تبدو كذلك: الزمن يصنعني ويصنع الفعل. وأنا والفعل نصنع الزمن. وأنا أصنع الفعل. والفعل يصنعني. الزمن يلومني لأني لا أنقذ الزمن من العجز. وأنا أدعي أن الزمن من يهبني العجز. والفعل مظلوم بيننا؛ لأن العجز يمنع الفعل من التحقق. الفعل يستغيث بي. يقول تخليت عن الفعل. هربت من الفعل. تصنعتُ الصمم لمّا ناداني الفعل. الفعل يقول لم أمد يدًا للفعل لمّا كان الفعل غارقًا في بحر عميق. الفعل محق. أنا تخليتُ عن الفعل مئات المرات. لم أنتبه لصرخات الفعل المدوية. لم أمد يدًا رغم أن ذلك طبقًا لما يرى الفعل كان ممكنًا. لكن الفعل لا يعلم أني بطريقة أخرى لم أنجدني. لم أنجدني لمّا كنت أتساقط في الهاوية. لم أمد

يدًا لي. لم أمد يدًا لي لمّا كنت أغرق. أغرق في بحر عميق. لم أفتح الباب لمّا اختنقت من الغاز. لم أقاوم طلقات الرصاص الموجهة إلى قلبي. ولا أتجنب الموت كلما أتاني مع دقات منبه الصباح. لا يصح أن يلومني الفعل. لا يصح أن ألوم الزمن. لا يصح أن يلومني الزمن. لا يصح أن يلوم الزمن الفعل. لا شيء يصح. لا شيء لا يصح. لا شيء يحدث. لا شيء يجب أن يحدث. لا شيء لا يجب أن يحدث. لا شيء لا يجب ألا يحدث»(287).

كأن الروائي يبني مدن كلماته وجمله ثم يشرع يحاصرها لتقع صريعة هجومه المنظم، تُراه يقيم لها هي الأخرى محاكم تفتيش مثل تلك التي عاناها إلياس؟

يقول النفري: «عندما تتسع الرؤية تضيق العبارة». في نص «إلياس»، تتسع رؤية الكاتب لإبداع هذا النموذج العدمي كما يتضح بالنص السابق، يشكِّله جثة متحركة، أو ما يُعرف بمتلازمة كوتارد(288)، وتتسع العبارات أيضًا، تتمدد وتتوالد لترسم هذا الكيان البشري، مزيج من نبي وبشر، من فيلسوف عدمي وإنسان بسيط عادي يكره ما يُدفع إليه في الحياة، كائن تتحكم فيه سلطة عليا دائمًا، يتحكمون في ديانته، في الحروب التي يخوضها، في إيماناته، يعيش عمره كيانًا بشريًّا مفردًا، كما يعيش مئات من السنوات في الحضارات المختلفة كنموذج لهذا الفرد المقهور. تدجِّنه السلطات المتحكمة في وقائع التاريخ باختلاف عرقياتها، ويتكرر في الزمان، يوجد في القاهرة، كما

يُستنسخ في الأماكن الأخرى في غرناطة وغيرها من ممالك حتى لحظتنا هذه؛ فهو هذا الممتد في المكان والزمان معًا. يشعر إلياس بالعجز لرِجله التي بُترت في إحدى الحروب، ونكتشف مع السرد أن رجله لم تُبتر، ربما يكون سليمًا. يعيش مع رفيقته، وله علاقاته المتعددة، لكنها تشي بعدم إشباعه، هناك دائمًا نقص يشعر به في التواصل أو في اللغة المشتركة مع الآخرين، أو في الوجود ذاته؛ لذا يعيش في أرشيفه الخاص الذي زحف على عالمه الصغير، شقته.

285(1) أحمد عبد اللطيف: إلياس، دار العين للنشر، القاهرة، 2014م.
286(2) أحمد عبد اللطيف: صانع المفاتيح، دار العين للنشر، القاهرة، 2010م.
- أحمد عبد اللطيف: عالم المندل، دار العين للنشر، القاهرة، 2012م.
- أحمد عبد اللطيف: كتاب النحات، دار آفاق، القاهرة، 2013م.
287(1) أحمد عبد اللطيف: إلياس، 11.
288(2) متلازمة كوتارد: أو متلازمة الجثة الحية، وهي اضطراب نفسي نادر، يكون لدى المصابين به اعتقاد وهمي بأنهم أموات (اصطلاحًا أو فعليًّا) وأن جثثهم قد تحللت أو تعفنت، أي أنهم لا يملكون أجسادًا، فقط أرواحًا، وفي حالات متقدمة من المتلازمة يمكن أن يعتقدوا أنهم مخلدون.

«إلياس» وفقه جديد للغة

لا تتبلور أفكارنا وتصوراتنا عن العالم إلا في حضن الكلمات، من بين تجاويف الحروف نعرف دقائق خفايانا النفسية، نعرف ذواتنا ونتلقى العالم والآخرين، الكلمات تردد صدى أصوات البشر التي تعاقبت على هذا الوجود. ترسم ملامحنا الداخلية والخارجية، كما تردد الشك واللايقين اللذين يغزوان وجودنا حين نتصدى محاولين فهم جدوى الحياة، تردد التناقض والحالات المتباينة التي تنتاب الإنسان. تصبح تلك التجاويف هلامية دون كيانات متماسكة حين نشعر أننا لا نفعل، حين ينتهي بنا الأمر لعبثية كل شيء.

حين يشعر إلياس أنه مجرد أداة في يد الآخرين الذين من قدراتهم أن يتحكموا في دينه ومقدرات حياته، يصوغون له كيف يعيش دون أن يختار أو يشعر بحريته، يقول: «في كل مرة كنت مستخدَمًا. مستخدَمًا لتحقيق أهداف. أهداف آخرين. آخرين أجادوا ما قالوا وأنا أطعت. أطعت في صمت. أطعت لأن الصياغة أعجبتني. لأن الشكل كان جذابًا. لكل ذلك دفعت حياتي»[289].

تصبح اللغة هذا الأخطبوط متعدد الأذرع، هلامي التكوين والحركة، حين لا نجيد سوى التحرك دون أن يحدث تقدم في المكان أو الزمان، أي أن الحركة تتم لكنها مقيدة في المكان الخانق نفسه، في دائرة لا يتعداها، فيدفع الروائي بتشكلات لغوية وأسلوبية متغيرة في حالة قلق مستمرة، تتشكل ثم ما تلبث أن تتشكل على نحو آخر، تأخذ هيئتها ثم ما تلبث أن

تتحطم وتُقتل في جوهرها لتقف مرة أخرى، لكن عبثية ما تواجهه في الحياة تجعلها تسقط في هوة عميقة، لتكتشف في النهاية أنه لا شيء، عدمية كل تلك الحياة، نحيا دون أن نؤثر، أتحدث عن نموذج إلياس بالطبع لا كل البشر، أعني أزمة شخصية هذا النص، الذي في نهاية الرواية يترك آثار ما نفثه من حبر عدميته على كوامن المتلقي.

ورغم وطأة تلك الضبابية، يظل فعل الكتابة والسرد، حكي الحياة، أن نقول: نحب ونكره، حتى لو اقتصر الأمر على ملاحظات تنحصر في فعل الكتابة عن الكتابة، فعل المقاومة النسبي، تظل اللغة ذاتها وتقنياتها نغزًا للوجود، الطرْق على موجعاته التي تؤرق الإنسان وحريته.

في هذا النص، يتمثل تكنيك التعامل مع اللغة وتوصيفها إعلانًا عن الرفض المقنع، ظواهر لغوية تكسب العمل خصوصيته من قبيل: تكرار المفردات المؤثرة في الصراع، تلوين أساليب الجملة وتغير موقع الدال فيه، الجمل التي تثبت فكرة ثم ما تلبث أن تمحوها، طريقة الكتابة ذاتها، المنتهية دائمًا بنقطة، كأن هناك معنى قد أنجز واستقر بذات السارد. ثم ما نلبث أن نجد جملة تشكك في السابقة عليها، أو تنفيها، وهي بدورها أيضًا تنتهي بنقطة قاطعة، وكأن الكلام قد أنجز، ثم يتغير ذلك من أجل بداية جديدة، يقول إلياس: «التسلسل يخلق نظامًا. النظام يؤدي إلى شيء. الشيء مفيد. عادة الشيء مفيد. المفيد عادة شيء. لكن لا أحب النظام. النظام روتين. النظام ممل. النظام يؤدي إلى التسلسل.

التسلسل يؤدي إلى التوقع. التوقع سيئ. وأنا إلياس. رغم ذلك أنا إلياس»[290].

كأنه بتلك النقاط المنتهية ينهي وجودًا أو معنى، ولأنه لم يزل يحيا، وهناك إلياسات كثر، تستمر الجمل تدور في نفس الدائرة، وتستمر الرغبة في الانتهاء، لكن الحياة لا تنتهي حين نريد، ويظل إلياس يتكبد مشقة الوجود فيها.

وهنا أتساءل: هل البناء اللغوي على هذا النحو لا يعوق استرسال الحكاية؟ هل يدفع بها إلى الخلفية وتظل اللغة هي سيدة النص؟

تساؤل آخر: هل هذا النص يكرِّس لنوع جديد من البلاغة، لا تعتمد على السجع والجناس والفصل والوصل والتصريع وغيرها من ظواهر قديمة مستقرة، رغم أن اللعبة الكبرى بالنص في لغته؟

في هذه السردية لا توجد حكاية كبيرة متماسكة، تتشكل من أحداث وتشابك معطيات، بل نجد مجموعة من الحكايات المسترسلة المتشظية لكاتب قصة قصيرة، وممثل ثانوي فاشل، عددًا من نماذج نسائية متنوعة غائمة التأثير في حياته، إلياس ذاته نشعر أنه جنس ثالث يمكن أن يكون رجلًا أو امرأة، يقول: «لم أكن عجوزًا. لم أكن عجوزًا مطلقًا. كنت أرتدي فستانًا تركوازيًّا وحذاءً تركوازيًّا. لكن لم أكن عجوزا»[291]، إلياس هو كل إنسان على هذا الكوكب الأرضي، دون التقيد بجنس أو عرق، لا توجد حبكة محكمة، لكن تبقى لتقنية اللغة منطقها وفقهها اللذان يعبِّران عن مأساة هذا النموذج. يقول معلقًا على إحدى حبيباته ضافرًا بينها وبين اللغة وفقهها ذاته: «أؤكد ولعلني أكون صادقًا. أنك لا تشبهين القطط. لكنك مخيفة. مخيفة جدًّا.

مخيفة مثل القطط. ومثل ضمائر المفعول التي تُستخدم لتكرار المفردات. وأنا لا أحب ضمائر المفعول. أستخدم ضمائر المفعول مضطرًّا مع نفسي. أستخدم ضمائر المفعول لتعود إليَّ. لكن ليس بوسعي جعل ضمائر المفعول تعود على غيري»[292].

استخدم الروائي اللغة بمفرداتها في النص كأجساد مرنة احترافية، تؤدي رقصتها في عرض من الباليه الدرامي، يتحرك وفق موسيقى ألفها موزع آلات موهوب، بإمكانه أن يوزع لحنه مرات ومرات، وفي كل عزف يستطيع أن ينتقي له الآلة (المفردة، أو تركيب الجملة) التي تضيف معنًى جديدًا وتلونه بلون خاص. يقول إلياس: «قد أتقاطع مع النبي في حكاية ما مثلما أتقاطع مع آخرين. قد لا أتقاطع مع النبي في حكاية ما مثلما لا أتقاطع مع آخرين. وقد يتقاطع النبي مع آخرين في حكاية ما

ولا أكون أنا طرفًا فيها»(293). اللغة هي جسد الإبداع في هذا النص، أداته التعبيرية شديدة الليونة واللياقة لتعبر عن أدق وأرهف الفروق الطفيفة بين الأفكار والمشاعر، راقص باليه يتحدى بجسده كل تفصيلة صغيرة في أدق المعاني ويدرك أن كل خلجة وتغير حركة في عضلة الجسد هما إضافة تعبيرية جديدة للمعنى، وهما أيضًا تحدٍّ وزهو بالقدرة على تطويع الكلمات والجمل. ما يضفي على الأمر خصوصيته أن هذا العرض اللغوي في أحد مستوياته، من حيث بُعده الرأسي، استطاع أن يعبر عن فلسفة لعدمية نموذج إلياس، لغة ترقص على أطراف أصابعها، تنطلق وفقًا للطقس الفكري والوجداني الفني الخاص، كلنا يدرك أن لا تكوين لغويًّا في جملة

يؤدي معنًى شبيهًا بتكوين جملة أخرى، يدرك أيضًا أن كل تفصيلة حركية بسيطة تغير المعنى أو تضيف عليه، أو تحدده، أو تنفيه تمامًا، أو تضعه في منطقة الشك، أو النفي المطلق، يطلق الروائي في إمكانات جسد اللغة طاقات غير محدودة من خلال إحكام القبضة على التباديل والتوافيق اللانهائية للمفردات والدوال، لتجسد صراع هذا النموذج الإلياسي الذي يقدمه الروائي ويقلبه على وجوهه كافة فتتوهج فلسفة

السؤال والحيرة، رقصة الحياة والموت التي لا نبارحها.

أعود لبطل النص الرئيسي (اللغة)، تمارس العبارات استعراضاتها بفقه جديد يتسق مع هذا الإنسان العدمي متعدد المستويات، الباحث عن هويته في تراجيديا شديدة التعقيد رأسية المحاور، متعددة الطبقات الزمنية والمكانية، لغة تجسد أزمة الإنسان المنسحق المهزوم الذي استمرأ تبعيته في مدن حمراء ذات سلطة ظالمة، أسقفها خرسانية، لا تتيح مساحات من الحرية. يقول السارد: «إلياس يبحث عن إلياس. يبحث عن هويته. يبحث عن ماضٍ. يبحث عن انتماء. إلياس نبتة صبار. نبتةً صبار نبتت في صحراء. لهذا أنا إلياس. أنا إلياس ولا أعثر على إلياس. لهذا أنا إلياس وأحارب ضمائر المفعول. إلياس وأنهزم أمام التنوين. إلياس وأتسامح أحيانًا مع ضمائر الملكية»(294).

فبينما تختفي المبادرة، يختفي الفعل؛ لأنه غير فاعل، تعبر اللغة عن كراهته للمفعول به، تقنيات اللغة في النص دائمًا البطل الرئيسي، تصوغ أزمة حقيقية؛ لأن البطل هامشي، يدور في دوائر اللغة دون أحداث تؤثر فيما يُفرض عليه أو يرفضه، لا يملك سوى أن يدور

في دوائر الآخرين، يبقى فقط له فعل شيطنة اللغة كخلايا مفترسة تغير شكل خلاياها باستمرار، كأنه فعل مقاومة عميق ومتحدٍّ، يجعلها تصنع دوائر خاصة بأزمته ويدور معها فيها، التدفق السردي والفعل الحقيقي في اللغة، الدوال التقنية وكيفية صياغتها هي ما تمثل الصراع وفعل المقاومة، لغة لا تشف عن تراكم الوقائع التي تبني نماذج بشرية فاعلة، بل نماذج تظل تتداخل بذواتها حتى تتقزم على هذا النحو وتصاب بالعجز والتقوقع.

ورغم هذا الانغماس في عالم اللغة، فإننا لا نلمح تلك الغنائية التي تتأسس على مبالغات فجة وفيوض من ترهلات الرومانسية والبكائيات على الذات المنسحقة، بل هناك حياد عدمي ينحو إلى البرود.

يعلق إلياس على أحد أدواره في السينما، يقول: «وسمعت الجماهير ذات مرة يتحدثون عني. يتحدثون دون أن يذكروا اسمي. لم أفرح. لم أغضب. لم أفرح أن ذكروني. لم أغضب أن نسوني. لم أفرح ولم أغضب. لم أفرح ولم أغضب لأني إلياس. وإلياس ليس بطلًا. إلياس يؤدي دورًا. يلعب شخصية»(295).

لو أنني أخذت هذه الفقرة وأخضعتها للتحليل سنلاحظ ما يلي:

- أن البلاغة المستقرة هنا غير مطلوبة لذاتها قدر ما تتمثل صراعًا داخليًّا للبطل وتجسده، تؤديه بجسدها الذي هو المفردات والدوال، وتباديل مواقع

الكلمات في الجمل، وتأكيد المعنى بكل صوره، ثم قتله في النهاية وكأن شيئًا لم يحدث، يحدث ولم يحدث.

- تكرار نفي الشعور بكل الطرق، تكرار مفردتي الفرح والغضب (الطباق) الضدين لعدة مرات، دون أن يعني هنا أننا سريعًا سنقول: إن الطباق يؤكد المعنى ويزيده وضوحًا، لم يعد شيء مؤكدًا. ولن تفلح مع هذا الصراع المركب تلك الخطب البلاغية الرنانة المحفوظة.

- توظيف هذا التأكيد وتقلبه على وجوهه لأجل نقل الداخل الإلياسي وصراعه وعدميته، رمادية الشخصية واستواء كل الأشياء في منظورها.

- لو أنني غاليت في محاولة آنية لتمثل هذا النموذج في واقع الأحداث المعاصرة التي تحدث حولنا، لقلت: إنني أرى هذا النموذج أمامي في الواقع السياسي المصري في الأيام القليلة الماضية، هناك بعض الأفراد المنوط بهم القيام بأدوار مرسومة سلفًا، وربما اختيارًا أو حتمية ظروف، يؤدون تلك الأدوار بآلية محترفة، بل يجيدون التمثيل، لكن لا يبقى لهم وجود في الزمان والمكان، يتماثلون مع هذا الإلياس. تراءى لي ذلك بالفعل، لكنني أكره هذا التعامل القسري في تأويل النصوص أو تحديدها في إطار مغلق.

- كيف تتجسد صيرورة الزمن؟ الغرق في المصائر الحتمية التي يشكلها له الآخرون، أين ذاتية الفرد وإرادته الخاصة في هذا العالم؟ جميعها أسئلة وجودية لا سبيل إلى إجابات يقينية بشأنها.

- فيما يتعلق بلغة صديقاته ورفيقاته، تأتي اللغة مغايرة تمامًا للغته؛ يستخدم بين كل جملة الفواصل التي يكرهها حين تتحدث العاهرة، وتبدو اللغة معوقة

وتكتظ بالأخطاء، تتواتر بها اللهجة العامية لا الفصحى لغته المحببة، أو يستخدم في رسالة إحداهن له نقطة قاطعة بعد كل كلمة مفردة، أسلوب يتضمن ضمائر المفعول والملكية والتنوين التي يكرهها جميعًا، تقول إحدى رفيقاته: «ضحكت. يومها. من. طريقتي. في. الكلام. وأنا. أحببتك. وفي. نفس. اليوم. التقينا. في. بيتك». وتستمر تصف لقاءهما(296).

- يشيع في النص كل الصيغ التي تقر في النفس الاحتمالية والشك والتوجس والنفي: ربما، في ظني، من المحتمل، أتشكك في.. وغيرها من صيغ الشك والنفي؛ فالروائي يلعب على تفكيك كل ما يبدو جاهزيًّا.

289(1) السابق: 57.
290(1) السابق: 26.
291(1) السابق: 79.
292(2) السابق: 93.
293(1) السابق: 10.
294(1) السابق: 114.
295(1) السابق: 124.
296(1) السابق: 104.

إلياس النموذج.. ورؤية ممتدة في التاريخ

بطرح مغاير للمفاهيم المستقرة، يقدم النص رؤية جديدة للتاريخ، يلعب فيها الروائي على التوازي بين الحضارات والأديان، نتفًا سريعة لا تتغيَّا الوضوح الناصع، تتغيَّا غموضًا شفيفًا، كأنها مذكرات مذيلة بالتواريخ التي يدونها السارد الرئيسي، يتخيَّر سنوات توتر في تاريخ القاهرة المصرية وغرناطة الإسبانية، آخر الممالك التي وُجد فيها مسلمون، ويشرع يقص حكاياته الصغيرة عن إلياس العدمي والمتكرر في الأزمنة والأماكن كتكرار المفردات في الأساليب لتقنية سرد هذا النص، إلياس الذي تسبب الآخرون في عدميته، هو أيضًا اختار التلون ليحافظ على بقاء حياته؛ لذلك طوَّع الروائي تقنيات الزمان والمكان في وجود خاص للغاية ليجسدها في خرائط شخصية إلياس ذاته، في كينونته وتلافيف ذهنه وكتاباته وكتابات الآخرين، في أرشيفه الخاص بشقته. فلقد ضمَّن النموذج مكان التراجيديا وأزمنتها المتعددة إنسانًا مطلقًا ذا

طبيعة خاصة، جثة متحركة تعيش الحاضر وترى صوره في الماضي تتكرر بصور متغايرة: مرة أعرج ومرة أخرى غير مصاب بالعجز، يتمثل أحيانًا رجلًا وأحيانًا أخرى امرأة، مرة شابًّا وأخرى عجوزًا، يعيش في القاهرة وفي روما وفي غرناطة الأندلس، متعدد العلاقات والرفقة؛ لأن الإلياسات متعددة، تستهويه الرفيقة والعاهرة، ويتطرف أحيانًا ليشير إلى العلاقات الشاذة، يعمل قصاصًا وممثلًا للأدوار الثانوية، وغيرها من العلامات التي تجعل النص مفتوحًا، يجمع كل هذا كونه نموذجًا يجعل من الحياة عدمًا في كل الأوقات والأزمنة والأماكن.

ما من كاتب يمكنه أن يكتب دون أن يكون معنيًّا بالمجتمع والواقع، لكن كلًّا له مفهومه الخاص للواقع والإبداع، كأن الروائي مع إلياس يقول: المجد لك أيها النقص والعدم فيما نتوهمه أحيانًا بوجود

الكمال الإنساني والتحقق. كأنه يقول للواقع: سحقًا لك، يصف بعض مشاهداته العبثية: «وأثناء ذلك ألاحظ المتبولين. المتبولين على جدران المدينة. المتبولين المتراصين تحت لافتة (علينا أن نواجه التحديات العاتية بعقول واعية وأقدام ثابتة). أشاهد المتبولين. المتبولين الذين يحتفلون بالتبول. بالتبول على الدولة. على النظام. بالتبول على الحكومة. لكن المتبولين لا يتبولون على البلد. لا يتبولون على المدينة. يبدو أن المتبولين يتبولون على المدينة. هم أبناء المدينة. لكن ليسوا أبناء النظام»(297).

لأنه يكتب تاريخ الإنسان الممتد عبر الوجود، وينطلق من اللايقين، ويفكك كل ما تصور البشر في حياتهم أنهم قد صنعوا ما يشبه ثباته وانتخابه ليظل ويبقى ليحكم حركة الوجود البشري في الأرض، لم يَبُح بتلك اللعبة التاريخية التي يطرحها النص، لكنه يعبِّر عنها بإصرار عنيد وتكرار يشبه الشخوص المصابة بالوسواس القهري، على طريقة إلياس، شخصية العمل، وطريقة استخدامه للغة.

هناك رؤية فنية للتاريخ يقتطع فيها الروائي شريحتين من حضارتين مختلفتين متفقتين، وبقعتين جغرافيتين متباينتين، ليصنع توازيًا فنيًّا، فيهما ينشطر هذا العدمي إلياس ويمتد عمره أو يقصر ليقوم بدور القاسم المشترك الأعظم، هو هذا الإلياس الذي يعيش في القاهرة في تواريخ في السرد لها دلالتها السياسية والاجتماعية الخاصة، القاهرة 2013،

2011، القاهرة 1967، القاهرة 1954، القاهرة 1973.

يقصُّ إلياس بعض مذكراته من غرناطة سنة 711م: أثناء فتح العرب للأندلس، غرناطة 1611م: خروج آخر المورسكيين من الأندلس، غرناطة 1492م: سقوط الخلافة العربية في الأندلس وإعلان إسبانيا دولة كاثوليكية، وبداية طرد العرب من إسبانيا، أو تحولهم للمسيحية وظهور محاكم التفتيش، 1610م: طرد كل الأصول العربية من إسبانيا للخوف منهم لاحتمال تحالفهم مع فرنسا ضد الإسبان.

في سنة 1610م، تنصَّر إلياس للحفاظ على بقائه في غرناطة، وهي أكثر الممالك التي ضمت عربًا، إلا أن السلطة هناك لم يعجبها ذلك وشكت في ولاء هؤلاء من المواطنين ذوي الأصول العربية فتم طردهم أو محاكمتهم وتصفيتهم.

سنة 640م، كان الفتح العربي لمصر، وهي السنة التي تحول فيها إلياس من المسيحية إلى الإسلام ليضمن أمانه وبقاءه دون أن يدفع جزية، أو يعامَل كأنه مواطن من درجة متدنية.

كما يقول إيمانويل كانط، في نقد العقل المحض: «المعرفة لا تتقدم زمنيًّا على التجربة»، بل تبدأ معها وتستوي ملامحها مع المضي في حركة الأحداث في الزمن، من خلال التقنية نتبين أن تجارب إلياس المتكررة أصابته باليأس والعدمية.

والروائي لا يهرب إلى التاريخي خروجًا من الواقع المأساوي، بل يعمد إلى الخلط بينهما، يمتد بالزمان والمكان ليجعلهما وحدة كبرى ممتدة، يمزج بين

الواقع المصري في الرسائل الممهورة بالقاهرة، إلى الرسائل الأخرى الممهورة بغرناطة في أزمنة مختلفة. يصف روما ووقع فعل شوارعها في البشر، يمد شبكة من العلاقات ذات الخيوط المحكمة الشفافة التي لا تبين، لكنه يُظهر فلسفة ارتباطاتها وتعقدات مشاهد الحياة في الزمن.

يستثمر الكاتب حيوية مأساة نموذجه العدمي إلياس فيتبدَّى الزمن في إلياس لحظيًّا في مستوى، وممتدًّا ومركبًا في مستوى آخر، يتبدَّى المكان محددًا لكنه أيضًا متعدد الجغرافيا والحضارات.

يقول: «نقع في دائرة العبارة بين الكلمة والحرف. بين النبرة القاسية والصمت الذي يلي النبرة القاسية. نقع في دائرة الفراغ. في البئر. في المجهول والمعلوم. نصل لاتفاق: فعل أشياء ثابتة بشكل روتيني. دون تفكير. هكذا نصل للسلام والتسامح. هكذا نصل للمصالحة»(298).

يدرك الروائي صنيعة وفلسفة اللغة التي يكتب على نحوها هذا التاريخ المحبط العدمي.

297(1) السابق: 74.

298(1) السابق: 10 .

التقنية وجماليات التواصل التكنولوجي

يعلو الفن على تصوير الواقع، الفن يناوش الواقع في علاقات قد تبدو طبيعية، وقد لا تبدو وتتسم بالغرائبية، الفن محاولة لالتقاط نتف من الواقع، شذرات منه، وخلق عالم آخر، ربما يكون متخيلًا وربما يقترب من الواقع، لكن لا يضاهيه، الحلم من أهم الروافد التي تمد الفن بعوالم متوترة قد تضاهي الواقع لكن بمنطق آخر، المنطق الذي يبلوره لا وعينا ووعينا معًا. جميعها افتراضات يمكن أن ينطلق منها فعل الكتابة الإبداعية.

يقول السارد: «أعترف أني أحب من يحمل اسم إلياس. ليس لي أصدقاء لأن ليس لي أصدقاء. لكن أصدقائي في فيس بوك يسمون بإلياس. يسمون بأم إلياس. يسمون بمدام إلياس. يسمون بإلياس واسم أب أو لقب. يسمون بإلياس. أصدقائي يسمون بإلياس. أقصد أصدقائي في فيس بوك يسمون بإلياس. ليس لي أصدقاء خارج فيس بوك. فقط فيس بوك. يسمون بإلياس وأنا أشعر بحنين تجاه اسم إلياس. كأن حروف اسم إلياس مكونات لحكاياتي. مكونات لتاريخي. مكونات لهويتي. هويتي التائهة. هويتي وأنا لا أعرف ما هويتي. كأن الاسم في نهاية المطاف هو أنا. أنا وأنا لا أعرف من أنا. وربما أكون كل إلياسات العالم دون أن أدري.

وربما أكون جزءًا من إلياسية كبيرة ولا يمكن السيطرة على الإلياسية. منظومة متكاثرة وخصبة. ربما أكون مجرد ذرة أو إلكترون. ربما أكون ترسًا في عجلة كبيرة تسمى العجلة الإلياسية. الافتراضات تحملني لمنطقة جديدة من الريبة. منطقة تشككني في تفردي. في حكاياتي الحصرية. في تجربتي الخاصة. الافتراضات تسمح لي بالتسامح مع ذاتي»([299])، هذا بالإضافة إلى عالم واسع يحكي عنه الروائي على لسان إلياس.

ليس لإلياس صديق سوى على فيس بوك، كأن هذا الواقع الافتراضي أصبح واقعًا حقيقيًّا، فيه يعيش الناس ويشعرون ويحلمون، لقد أصبح هو النافذة التي تطل منها الذاتية على ذوات الآخرين واختلافاتهم، يخلق عالمًا لكنه عالم غير مادي، غير حقيقي، يظل يخدر الفرد عن الوجود الحقيقي الملموس، وينظر الإنسان ما لم يأتِ فيكرس أكثر لعالم من الوحدة والغربة. فيزداد الإنسان انفصالًا رغم أن عالم

التكنولوجيا الحديثة يتيح انفتاحًا وعولمة تتضمن إيجابياتها لكنها أيضًا تحمل سلبياتها.

ويقول: «وأتطلع إلى إلياس أكثر مع الحشيش. مع سيجارة الحشيش. أتطلع إلى لا وعي إلياس. أرى إلياس يعبر بداخلي ومن خلالي. أرى إلياس يتكوَّم بداخلي كطفل. يتربع بداخلي كجنين. يعبر من خلالي إلى إلياس آخر. أراني مثل نفق. مثل أوتوبيس نهري. مثل جسر. أقوم بدوري في ربط الإلياسات المتفرقة ببعض. أثناء ذلك تتصارع الصور. تتتابع الصور. تتراص الصور. تتداخل الصور. أراني طفلًا يركض في الشارع حافيًا. أراني أرغب امرأة لم ترَني أبدًا. أراني أعرج بساق صناعية. أراني أعرج بساق سليمة».

يخلق عالم فيس بوك وتقنياته مغايرة في تكوين مشاهد هذا النص؛ فعلى سبيل المثال لا نشعر بحيوية المشاهد الواقعية الحية قدر ما نشعر أن هناك ما يشبه حاجزًا حقيقيًّا بين المحكي والواقعي، وفي ظني يرجع ذلك لطبيعة تقنية سرد هذه الرواية؛ فهي تعتمد على صوت وحيد، ويعتمد هذا القص على ما يشبه المذكرات أو الرسائل المقدمة من رفيقاته إليه، تتبدَّى أيضًا مذكراته تحمل بعض ملامح هذا الواقع الافتراضي الذي نحكي عنه.

لاحظت أيضًا بعد الإحصاء أن إلياس السارد في بداية كل فصل تلحُّ عليه مقولة: «أنا إلياس»، كأنه يقولها لينفي ضياعه وتشرذمه وعدميته،

يقول ذلك ليحدث ضجيجًا متعمدًا؛ ليثبت وجوده؛ فهو الحد الأدنى الذي يريد القبض عليه، أو يقولها ليثبت تعدده، أعني أن كل المشاهد تنطلق من منظور إلياس، كأنه يدوِّن رسائل للآخرين أو لذاته، يعرِّف عن نفسه مثلما نفعل على صفحات فيس بوك، رسائل تعتمد على الجمل القصيرة والدالة، التي لا تحتمل سوى الحد الأدنى من المجازات.

يستهل الكاتب عمله بنص من الموروث الديني الذي ينحو إلى منطقة الأساطير التي تسكن العقل الجمعي للبشر، يقول: «وقال مكحول عن كعب: أربعة أنبياء أحياء، اثنان في الأرض: إلياس والخضر، واثنان في السماء: إدريس وعيسى» لابن كثير(300).

وينهي الروائي عمله أيضًا بهذا النص: «روى الحافظ أبو بكر البيهقي: أخبرنا أبو عبد الله الحافظ، حدثني أبو العباس أحمد بن سعيد المعداني ببخارى، حدثنا عبد الله بن محمود، حدثنا عبدان بن سنان، حدثني أحمد بن عبد الله البرقي، حدثنا يزيد بن يزيد البلوي، حدثنا أبو إسحاق الفزاري، عن الأوزاعي، عن مكحول، عن أنس بن مالك قال: كنا مع رسول الله في سفر، فنزلنا منزلًا فإذا رجل في الوادي يقول: اللهم اجعلني من أمة محمد المرحومة المغفورة المتاب لها. قال: فأشرفت

على الوادي فإذا رجل طوله أكثر من ثلاثمائة ذراع، فقال لي: من أنت؟ فقلت: أنس بن مالك، خادم رسول الله. قال: فأين هو؟ قلت: هو ذا يسمع كلامك. قال: فائْتِه فأقرئه مني السلام، وقل له: أخوك إلياس يقرئك السلام. قال: فأتيت النبي فأخبرته، فجاء حتى لقيه وعانقه وسلم، ثم قعدا يتحادثان فقال له: يا رسول الله إني ما آكل في السنة إلا يومًا، وهذا يوم فطري فآكل أنا وأنت. قال: فنزلت عليهما مائدة من السماء، عليها خبز وحوت وكرفس، فأكلا وأطعماني وصلينا العصر، ثم ودعه ورأيته مرَّ في السحاب نحو السماء»(301).

منطقة أخرى من الأساطير الموروثة، وربما الحقيقية، يدفع فيها الروائي نصه ليضيف لهذا النموذج بُعدًا أسطوريًّا ويدلل على أن العقل البشري دائمًا ما يخلّق هذه الخروجات المتعمدة عن مقاييس المنطق والعقل، منطقة يعرف الروائي ملاءمتها مع هذا

النموذج الذي يقدمه في نصه، ومع تلك التقنيات اللغوية التي قدمها وخروجها من قلب الموروث الديني والأسطوري الذي يكمن في وجدان متلقيه.

«يحتاج الإنسان الحديث - التاريخي أساسًا - إلى خلق أساطير والاعتماد عليها كي يعي معنى لوجوده، ويقاوم من خلالها الحتمية التاريخية ويتجاوزها؛ لذلك يحوِّل المدن والأحداث والأشياء المادية والمعنوية، وحتى أحلامه وخيالاته، إلى أساطير لها وظيفة مشتركة في إيقاف عجلة العقل»، وهو ما يذكره يونج وإلياد في وظيفة الأسطورة.

الأسطورة هي الصيغة المقدسة التي تنساب فيها الحياة عندما تسير وراء خطوط اللاشعور. ربما نتساءل: لماذا إلياس في تلك اللحظة التي نعيشها؟ هل يمكن اختصار تاريخ الكائن البشري في نموذج مثل هذا النص، إلياس العدمي المنهزم الذي لا يستطيع مقاومة الأقدار؟ بالطبع الفن اختيار، ربما فرضت اللحظة التي يعيشها الوطن هذا الاختيار أو فرضته طبيعة المؤلف وشعوره بتلك العدمية.

هل يمكن أن أطلق على هذا الأسلوب شعرية جديدة للسرد، أم أنه فقه جديد للغة؟

299(1) السابق: 107 - 110 .

300(1) السابق: 7.

301(1) السابق: 205، 206.

الصمت الصاخب بالموسيقى

في «تانجو وموال»[302]

مي خالد

تصدح تقنية السرد في هذا النص الروائي بالأنغام المضفورة بالكلمات، الموسيقى التي تعزف لحنها الخاص بين المفردات اللغوية، في مزيج فني يشهر التحدي الفني الناعم، التحدي للصمت الظاهري الذي تختاره الساردة الرئيسية ذات الاسمين، فيولا أو رباب، التحدي للواقع، للقلق والحيرة من ازدواج الثقافة، الرفض للفقد، ولعدم اكتمال التجارب في حياتها، قدرية البتر الذي تُصاب به في علاقاتها بالآخرين.

تحشد الروائية كثيرًا من التقنيات الفنية التي تجعل السردية تشبه السيمفونية متفاوتة الإيقاعات، المضفورة مع موال شعبي وإنشاد صوفي، فيتداخل بالحكي أعلام مبدعي الألحان والأغنيات، بعض القصائد، انطباعات عن علم الأصوات وطبقاتها في الآلات والبشر، وكثير من المواويل الشعبية الموروثة في التراث الشعبي والفلكلور المصري.

تعيش الشخصية في الصمت الاختياري، صمت صاخب بالأصوات الفنية، حكي داخلي مضفور بالموسيقى والشعر، كأن أصوات العالم جميعها بتنويعاتها وإيقاعاتها المتباينة حديثها الممتد مع ذاتها، ما ترتضي أن تقوله، لكنها تضيق أن يخرج لهذا العالم الذي لم يهبها ما تحلم به.

يُعلن التحدي الداخلي لواقعها في أول مستوياته حين تصبح الساردة الرئيسية بالعمل هي ذاتها فيولا أو رباب، الساردة التي تختار الصمت لتعبِّر عن رفضها، ويتمثَّل المستوى الثاني من التحدي حين تتخيَّر الروائية أن يتشكل السرد من خلال ضفر المحتوى والكلمات بعالم الموسيقى، أنغامها ومقاماتها وآلاتها.

تحدِّي البطلة للواقع يواجَه من الروائية بالتحدي التقني وتعبر عنه فنيًّا؛ ذلك حين تواجه الساردة الصراع الرئيس في حياتها، ازدواج الثقافة والتكوين والجينات باستخدامها لازدواج الموسيقى الغربية، الشعر الغربي، التانجو، في

مواجهة مع الموال وأغاني الزار، والرباعيات والأغنيات العربية والنوبية.

نصل إلى مستوى ثالث من التحدي: امرأة مصابة بالخرس الاختياري، فشلت كل المحاولات لدفعها للحديث، نزيلة مصحة نفسية نتيجة موت أمها، وفشل عدد من التجارب العاطفية بحياتها، ورفضها النسبي لها؛ فهي علاقات غير مناسبة لم تكتمل، ثم تشرع في الحكي، عزف موسيقاها الداخلية في سردية تتوالى، كأنها تفصح عن صراعها بهذه التوليفة المتنافرة ظاهريًّا، مزيج مضطرب وقلق، لكنه متعايش بداخلها.

ومن خصوصية هذا الصراع في نص «تانجو وموال»، نتقدم خطوة بعد أعمال روائية رائدة عالجت الصراع الناتج من التقاء الحضارة الشرقية بالغربية، من خلال نماذج إنسانية واجهت هذا الصدام القدري، مثل: «عصفور من الشرق» لتوفيق الحكيم، «أديب» لطه حسين، «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح، «الخيط الرفيع» لمحمد مفيد الشوباشي، «الحي اللاتيني» لسهيل إدريس.

أعني بالخطوة المتقدمة أن الصراع لم يعد بين طرفين ممثلين للحضارتين المختلفتين، بل أصبح صراعًا داخليًّا يعترك ويتعايش بداخل نتاج هذا التزاوج الأولي، نتاج التلاقي بين الغربي والشرقي، وتظل القضية بداخل هذا النتاج المشترك إلى أي الأطراف ينتمي، وكيف تتنازعه طبيعة ومكونات كلٍّ من هذه الثقافات.

في الأعمال الروائية المتقدمة، كانت النصوص تدور بين المنتمي للحضارتين الشرقية والغربية، وكانت المواجهات مباشرة، حتى إن بدت قدرية، إلا أنها تقع في منطقة الاختيار؛ فشخصيات النصوص التي يدور بداخلها الصراع هي من تحب ومن تكره، من تعترض على بعض المظاهر الحضارية وتمتلئ بالتخوفات، من تنبهر وتقارن بين الحضارتين، في النهاية هي من تملك الاختيار، اختيار

التلاقي أو الانفصال، مع رباب أو فيولا، لا مجال للاختيار؛ فهي شخصيات تمثل هذا التلاقي وهذا الازدواج الثقافي.

في نص «تانجو وموال»، الشخصية نتاج تلاقي حضارتين، لا اختيار لها، هكذا شُكِّلت. واجهت جيناتها المختلطة المتجاورة غير المنصهرة جنبًا إلى جنب؛ لذا يظهر بالنص كل هذه المتجاورات المتداخلة والمحيرة، التانجو بجانب الموال، والموال يزاحم التانجو، والثنائية تشمل رباب أو فيولا، وتغريد أو راندا؛ لذا يتبدَّى هذا التكوين مرحلة تالية لمرحلة الالتقاء الأولى بين الحضارتين الشرقية والغربية.

تقول فيولا، معلقة على طرق علاجها بالمصحة: «الأمر الوحيد الذي ربما يكونون محقين فيه هو النغمات والمواويل التي تلح على رأسي ولا تهدأ، حتى أثناء النوم، فيأتيني الزار والمولد والسيمفونية والطقطوقة والكونشيرتو، على هيئة أحلام صاخبة تتداخل فيها القوالب الموسيقية بلا تناغم أو تآلف، لكن لم يتنصت أحدهم على رأسي؛ ليدركوا كل هذا النشاز. ليتهم يدركون أنني أحتاج أن أفصل كل نغمة عن الأخرى ثم أجمع الكوردات المتآلفة لأستمتع بالهارموني»(303).

ألنا أن نتساءل الآن: ما العالم الواقع خلف هذين الدالين: التانجو والموال؟ ما أبعاد الصراع الكامن وراء هذه الثنائية المجتمعة والمختلفة في الوقت ذاته؟

في ظني، علينا أن نستهل الحكاية من جذورها، من الأم إريا، أرجنتينية الجنسية والثقافة، والأب رفعت سرحان، شرقي الحضارة، الرجل الموزَّع بين

التراث والتحديث، معتل الصحة، ومادي الإحساس، والأم التي جاءت إلى مصر لدراسة عنصر من عناصر خصوصية التراث الفلكلوري المصري (الزار)، شابة منطلقة ذات ثقة بنفسها، لديها قدر عالٍ من تحدد المفاهيم ووضوحها لكثير من معاني الحياة، تفقد في حادثة مروعة خطيبها الذي كانت تحبه في بلدها.

تلتقي ابن العمدة الريفي في أحد الموالد، وفي رقصة مصاحبة لأحد المدائح والأناشيد الصوفية، يشتبه عليها الأمر بين ملامحه وملامح حبيبها الذي رحل، فتزوجه نفسها.

تتمثل المواجهة لديها لاحقًا بين الرجولة الحقيقية متجسدة في راقص التانجو الذي يسمو بالمرأة، ويجعلها شريكًا متجاوبًا فاعلًا؛ فهو كما تقول: «ليس مجرد ذكر، إنه الإنسان النبيل الشهم الواثق من ذاته، الراسم البارع لخطواته، وليس ابن العمدة المدلل الحائر بين الجلباب والبدلة الشاركسين البيضاء.. راقص التانجو يقود دفة الحياة بفرحة، وعليه أن يضمن السعادة لشريكته»[304].

في مواجهة هذا المفهوم تحيا مع زوجها المصري رجولة لم تفارق القيد والتقاليد، ذكورة تطرح إنسانية المرأة جانبًا، تتعامل معها وكأنها فريسة أو أداة متعة.

ألنا أن نرتفع رويدًا لنتحدث عن المفارقة بين الحلم المتعالي والواقع المتدني؟ ألنا أن نقترب من التجريد لنتحدث عن الانطلاق والثقة والحرية، في مواجهة مع الخرافة والقيد والركود؟

الغريب في الأمر كله أن الصراع يبدو ثنائيات، بالرغم من كونها ليست ثنائيات حدية، بين كل طرفي تناقض تقع جينات الطرف الضد أو المقابل، فبداخل الموال هناك حكمة وفن وموسيقى وخبرات وتجارب تتضمن الجميل في الذات البشرية، ربما الجميل الذي لم يتهيأ له أن يكتمل جماله، ولم تزل تعرقله موروثات وثقافات وبيئات رجعية.

وربما أيضًا لا يوجد في التانجو أية ضمانات سوى اللحظة المعاشة فقط، توقيت الرقصة ليس إلا تلك الثنائيات التي تهيكل نص «تانجو

وموال» على مستوى: الرؤية، وبناء الشخصيات، والثقافة، والأساليب واللغة.. من شأنها أن تقدم عالمًا إنسانيًّا مختلفًا له خصوصية ثقافته وتكوينه البيئي، كما من شأنها أن تتسع بأفق التراث والواقع السردي وتضفرهما بآفاق حداثية وثقافات غربية تسهم في توسيع الأفق الإنساني وآماد تذوقه.

كما أنها تقدم نصًّا ثريًّا يتكاتف في تشكيله فن الحكي وفنون الموسيقى الغربية، والزجل والأشعار والأغاني؛ فهو عابر للتقنيات الأدبية فقط، وتوظِّف فيه آليات متعددة لتعبِّر عن رؤية خاصة لشخصية العمل وعالمها.

عادة ما نتعامل مع تعدد الأنواع الأدبية داخل النصوص الروائية أو الفنية بالإشارة إلى الظاهرة وبأحكام عامة، ونتحدث عن التناص مع أعمال إبداعية أخرى، أو أنواع فنية أخرى، دون أن نلتفت إلى مدى إحكام نسيج النص ذاته، هل حدث ديالكتيك حقيقي، جدل ومزج لهذه الأنواع الفنية الأخرى داخل النص الروائي؟ أكان هناك امتزاج وانصهار متوازن ومنسجم لهذه الأنواع في هارمونية تشكيل النص، أم أنه كان جريًا وراء التقاليع الأدبية وسعيًا إلى مواكبة الحداثة وما بعدها بأحدث تقنياتها؟

في نص «تانجو وموال»، هناك دأب حثيث لصنع هذه الحالة من جدْل وانصهار الأنواع الفنية والأدبية داخل العمل، هناك تعمُّد لمزج عالم الموسيقى والألحان، والمواويل والأغاني، وبعض القصائد، داخل سردية الرواية، حتى إن شعر القارئ في بعض المواضع أن هناك بعض الأسماء أو المصطلحات التي كان

ينبغي أن تكون لها هوامش لتوضيح بعض هذه المفردات الموسيقية، لكن هذه التقنية اتسقت مع طبيعة الصراع الذي يمثل محتوى العمل؛ لذا حدث هذا الانصهار الملحوظ.

302(1) مي خالد: تانجو وموال، دار العين للنشر، القاهرة، 2011م.
303(1) السابق: 17.
304(2) السابق: 178.

مستويات اللغة وعالم النص

تتوزَّع لغة النص ما بين مصطلحات عالم الموسيقى ومفردات عالم الإذاعة وبعض المصطلحات والتفسيرات للعديد من المشاكل النفسية، التي يعانيها شخوص الرواية، وهو ما ينقل الجو العام والطقس الخاص الذي تدور فيه أحداث حياة البطلة.. تقول وهي تصف أجواء عملها في الإذاعة: «الموجات النهارية ليس لها أرقام وترددات مثل كيلو هيرتز وميجا هيرتز مثل موجات شفتات المساء. هي فقط ذبذبات من الطنين المتواصل، إن حاولت الأذن تفكيك مفرداته ستسمع حروفًا وجملًا عن مشكلات عمل روتينية»(305).

تصف فيولا لحظة اكتشافها لخيانة رياض لها مع وردة، سكرتيرته، تقول: «خطأ العازف الماهر هو ألا يدقق في اختيار النغمة، وأن يفقد شعوره المرهف وحكمه الصائب، نتيجة غروره أو علمه الزائف. وفي هذه الحالة تفسد الموسيقى!»(306).

تقول وهي تراسل مروان، أستاذ الطب النفسي في جامعة ناشينل صديق طفولتها وتعويذة حبها السحرية غير المتحققة:

«نحنا والقمر جيران.. بيته خلف تلالنا..
يطلع من قابلنا.. يسمع الألحان..

تلك النغمات الحريرية الزائفة تصلح كخلفية لحديثك عن الـ Morita Therapy، التي حكيت لي أنك قد صرت عالِمًا ببواطنها، بعدما طُبقت عليك، وعرجت بك من عالم الظاهر إلى عالم الحقيقة، فقد تركك معلمك وأستاذك لأسبوع في غرفتك لكي تصفِّي الوحدةُ قلبَك، وتتجلى أمامك مخاوفك وأوهامك الماضية فترتقي

بذاتك، شريطة أن تمر بدرجاتها الأربع»[307].

تتبدَّى لغة النص فصحى رصينة ناعمة، تتناسب مع الأجواء النفسية وعالم الموسيقى الذي تتمثله الروائية في نصها؛ لذا وُجدت الكثير من التعبيرات والتراكيب المجازية والتشبيهية، والكنايات؛ لمزج هذه العوالم في نسيج النص.

تخاطب مهجة فيولا في داخلها، تقول: «نعم أحببتني كشخصية تداعب طفولتك المختزنة بداخلك، وحين فاجأتك بأنني لست مجرد حفنة من الجلاجل المفرحة، بل أنثى تفتقد الكلمات الحانية.. فأتيتك وأتيتهم بعار كلاسيكي مثل عار (هنادي) ولم أجد سواك لتغيثيني بحل، غير أن تلجئي للخال الذي سيرميني إلى الوبا»[308].

تقدم الروائية، في نسيج النص، التناص مع كثير من المكونات الفنية والثقافية التي تشكل مخزون الذاكرة الدافق بعلامات مميزة في تاريخ الفنون المصرية الأدبية والسمعية والبصرية.

هناك أيضًا تراسل صفات لنقل هذا المزيج الصوتي والشعري، والعالم الذي تحدده الإيقاعات والنغمات، تخاطب مهجة فيولا، تقول لها «قولي: أصنف البشر مثل أمي وفقًا لأصواتهم؛ فالنبرات الجديرة بأن تفوت في ميكروفون يجب إما أن تكون مبحوحة مغوية، أو ناعسة فاتنة، أو حيوية متدفقة، أما الجلاجل فلا تصلح سوى أن تكون حلية في كورس للأطفال»[309].

في فقرات محدودة بالنص تنحصر في الجمل الحوارية بين فيولا وريدا، أختها الكبرى، تتحول اللغة إلى لهجة عامية، بل تميل إلى حس السخرية والتهكم، واستخدام مفردات من قبيل: «ريدا تقول: ما تفقعيش مرارة أمي، خليني أقولك الكلمتين دول ولو رن الجرس عندكو قوليلي علشان أحط الطرحة»[310].

305(1) السابق: 40.
306(2) السابق: 128.
307(1) السابق: 60، 61 .
308(2) السابق: 167.
309(3) السابق: 168.

310(1) السابق: 53.

الشخوص والآلات الموسيقية

يتبدَّى الشخوص في نص «تانجو وموال» كأنهم فاقدو الجاذبية الأرضية، ليس لهم وجود ثابت ومتكئ على أرض صلبة، هائمون، لكل منهم عالمه الحلمي الذي يحققه بصورة من الصور، لكنها تبقى صورة مجتزَأة، يمارس تمزيقها وتشويه ملامحها واقع محبط، واقع نفسي أو بيئي أو وظيفي معوق، أو ناتج عن تصارع واختلاف في الثقافات، فتظل المسافة الشاسعة التي تُظهر المفارقة بين الحلم والواقع، بين الأنا والآخر.

أول هذه الشخوص شخصية رباب أو فيولا، التي اختارت الروائية اسمين لتشير منذ البداية لهذه الازدواجية الثقافية وتعايشهما فيها.

تعيش فيولا مع أمها الأرجنتينية إريا وأختها تغريد، أو ريدا، وعمتها هدى، في شقة بحي الزمالك بعد أن مات أبوها وهي في سن الطفولة، منذ صغرها يتبدَّى الواقع شرقيًّا، لكن الثقافة والتعليم والعمل فيما بعد غربية المحتوى، تتمتع بقدر من الحرية اكتسبته من هيمنة الأم على دفع الحياة. منذ طفولتها تتعلق بصورة غير واضحة المعالم برفيق طفولتها مروان، لكن تحكم أمها عليه بأنه «لا يصلح سوى للعب مع القطط»[311]، يظل مروان، رغم مرور السنوات وتعليمه في الخارج وزواجه، رجل فيولا الأول، حتى إنها تتخيله مستمعًا منصتًا لها، ومعها، تحكي له قصتها مع الحياة، وعلاقاتها بالآخرين.

يتبدَّى مروان بيانو أو «جيتار» كلاسيكيًّا، نغماته بدت متناغمة مع فيولا، لكنها ما لبثت أن تناثرت مع سفره إلى الخارج للدراسة.

تبقى شخصية إريا الأكبر تأثيرًا في حياة شخصية العمل فيولا، وفيها اجتمعت الإرادة والحرية، وتذوق الموسيقى والحياة.

النموذج الذي جمع بين ثقافة أمريكا اللاتينية والثقافة العربية، بل والجانب الفلكلوري الخاص بالموالد والزار وحفلات الإنشاد وطرق التصوف، إريا هي السيمفونية التي أبحرت فيها فيولا لتصبح هذا النتاج الممتزج في بوتقة الشرق مع الغرب، وتعد نهاية إريا الصرخة الطويلة الممتدة التي أودت بفيولا إلى غيبوبة وصمت متعمد، دخلت على أثره المصحة النفسية، تقول فيولا عن أمها: «إريا ستبهجكم وتفرحكم في الموالد وحلقات الذكر، وتسلّيكم عند سميحة السودانية في حفلات الزار، وتجهد أباكم عشقًا حتى يموت، أما خالصة فربما تجدون لديها بعض القصاصات الغرامية، وكلمات الغزل من رجال لا تعرفونهم، لكن لا يهم ما دامت ستوفر لكم عيشة رغدة، وتضمن لكم تعليمًا ستختاره بعناية وفقًا لذوقها وخبرتها، وستهديكم عملًا تحبه هي ولن تزعجكم بعدها بكخ أو دح»([312]).

تتشكل شخصية فيولا بالنص أكثر هشاشة وسيولة من شخصية شقيقتها تغريد، تبدو تغريد أكثر مرحًا، وذات إرادة رغم تكوينها الجسدي غير الجذاب، الذي لا يتناسب مع صوتها، عنيدة وصعبة المراس، قادرة على صنع تحولات جذرية في حياتها، وإن ندمت عليها في النهاية، تغريد،

المذيعة اللامعة لموسيقى الجاز، التي تسافر لإعداد الدكتوراه فتعود بنقاب وعدد من الأطفال، بعد زواجها من زوج متشدد له أكثر من زوجة، ومريض نفسيًّا، تبقى تغريد، أو ريدا، موزعة أيضًا بين ثقافتها التي اكتسبتها من أمها، وواقع اختارته، وتتسم قراراتها بالتحدي الصريح لسلطة الأم وجميع رؤاها بالحياة، تحدٍّ غير مستند إلى فكر ناضج متوازن؛ لذا تبقى النهايات دائمًا صادمة ومحبطة لشخوص العمل.

تتوالى سنوات فيولا وكأنها تسير بقوة الدفع العائلي دائمًا، ويأتي الفعل أو الحدث من خارجها، وتبقى هي سطحًا يتلقى الصدمات؛ ليخزنها في بئر عميقة ما تلبث أن تمتلئ عن آخرها مع توالي السنين والتجارب المحبطة، تصاب بتلعثم في النطق بعد وفاة والدها ما تلبث أن تعالجه، وتلتحق بالإذاعة، تعمل مذيعة بالبرنامج الموسيقي، وتنخرط بعالم الأنغام بتنويعاتها المختلفة.

تتلاقى بعض الذبذبات المحورية بين فيولا وشخصية الكاتبة ذاتها؛ فالروائية تعمل مذيعة بإحدى الإذاعات الغربية، ويتبدَّى بالنص إحاطتها بالمفردات الدقيقة الشاملة بفن الموسيقى وأعلامها وألحانها والفروق بينها، وهو ما يشير أيضًا إلى الجهد البحثي والمعلوماتي الذي بذلته الكاتبة في مراحل إعداد هذا النص، والذي يتفق مع مشروعها الإبداعي في

الأعمال السابقة عليه، مثل خوضها لعالم الألوان والفنون البصرية في «سحر التركواز»، وعالم الموسيقى والفكر في «مقعد أخير في قاعة إيوارت».

تصل فيولا إلى سن الثلاثين وهي لا تملك حياة عاطفية خاصة، ثم تبدأ رحلة علاقات مضطربة، فتدخل في قصص حب غير متكافئة مع كل من: رياض، زوج ابنة عمتها سوسن المتوفاة، الذي يكبرها بسنوات كثيرة، ثم حسين، المخرج المسرحي، وكلاهما تنتهي علاقتها به بعد أن تكتشف خيانته.

تقترن كل شخصية لدى فيولا بآلة من الآلات الموسيقية؛ فتتشابه مع صوتها ووقعها على الأذن والحياة، أو تقترن بقدرتها على التأثير بما تتركه بداخلنا من مشاعر وانطباعات.

تصف فيولا علاقتها بحسين خلال بضعة شهور، تقول: «منذ أن وطئت قدماي شقة الأرت نوفو، الكائنة بأبي النمرس، لم أعد أشهد شوارع القاهرة برفقة حسين في سيارته على صوت جيتار باندیراس، ولم أحضر معه عروضًا مسرحية كامرأة الرجل الأولى في المكان.. فكل ما نلته كان مشاهدة المنحنيات التي تداعب البصر من كل جانب بالشقة وأسطوانة الساكسفون المغوية ولهاثي وفحيح حسين.. شهور تمضي ومذهب الأغنية ذاتها يعاد.. الروندو نفسه. كل شيء من رياض يحملني إلى حسين، حتى يعود بي حسين إلى حالتي مع رياض. كتم الفوهة التي تصدر الصوت. الأول

بتقريعه وصياحه. والثاني بمكافآته وصمته»[313].

يظل حسين في ذهن فيولا هو الساكسفون المغري، ورياض طبلة المسحراتي، وتصف فيولا الدكتور شامل، خال مروان، الطبيب النفسي، بصوت النفير، وتصف دكتور معتز بسيمفونية كلاسيكية عالمية بنغمات شرقية.

ترتبط علاقات فيولا أيضًا بالمكان، ويعد عنصرًا أساسيًّا في تفسيرها لنوع العلاقة وتطورها، وكأنه خلفية حركية تسجل لوحات تشكيلية انطباعية مكملة للمشاهد الداخلية بذاتها، تدلل درجات السلم واللعب فوقها مع مروان على البيانو الصغير، تشير إلى ما لم يتضح أو يكتمل.

ودقّات كعبها الرفيع فوق رصيف شقة وسط البلد مع رياض على إيقاع منظم يعلن عن سر داخلي، ينبئ بخطر. وأبو النمرس، الرقعة المسكونة بالعفاريت في المأثور الشعبي، وتعني مكان العشق والغرام بالهيروغليفية، مكان شقة حسين، عن علاقة مسكونة بالمغادرة، علاقة شيطانية.

ويبقى أثر العلاقات العابرة بداخلها متطايرًا منثورًا فوق إعلانات المسارح، أو مع مطالع الكباري في شوارع القاهرة، في تجويف الهرم أو محكي القلعة، أو غيرها من أماكن تأبى أن تحتوي شخوصها، وتطبع مشاعر فيولا بطابعها المخزون في مكوناتها وطبيعتها غير الحميمية أو المستقرة.

تجمل فيولا علاقتها برياض، تقول: «هو النقرزان الذي أشعرني بحيوية الطبلة؛ فلقد كنت من قبله مثل جلد مشدود لحيوان منتفخ لم يحاول أحد طرقه، ثلاثون عامًا مرت بلا قصة حقيقية».

تختلط العلاقة التي تربط فيولا برياض؛ فهي تؤكد في القص مرارًا أنه لم يكن بديلًا عن أبيها وأنها لم تعشقه من منطلق عقدة إليكترا، إلا أنها في بعض الأحيان تشعر أنه بديل لأبيها، خاصة عندما لم تكن تدرك أهي تغار من احتمال نشأة علاقة بينه وبين أمها إريا أو أنها تغار عليه هو وتريده لذاتها[314].

في حكي يعتمد على ثلاثة مشاهد فاصلة مختارة(315)، تكثّف فيولا حكايتها مع رياض في مشاهد تتميز بالتوتر الذي يعلو بالعلاقة إلى أن وصلت إلى أعلى ذبذباتها، منذ طفولة فيولا إلى بداية الانجذاب الجسدي، وصولًا إلى ذروة العلاقة.

وهذا ما يدعوني إلى الإشارة إلى أن الإيقاع الزمني بالرواية يتراوح ما بين السرعة في بعض الفقرات، خاصة تلك التي تتقافز في الزمن وتعود فلاش باك إلى حياة فيولا وعلاقتها العاطفية قبل مرضها، وفقرات أخرى تتسم بالإيقاع المتهادي البطيء، فيما يتعلق بحكيها لمروان وعنه، علاقة عمرها التي تقول عنها: «حتى إنني اختزلت التعبير عن الحب فيما بعد، في أي لحن مرفق بنظرة عميقة أو كلمات منثورة ومرسلة في الهواء، ومع ذلك ظلت كل الألحان التي جاءت بعدك ناقصة»(316).

يبدو الإيقاع الزمني بالرواية أشبه بالإيقاع المتغير في المقطوعات الموسيقية، كأنها فرقة موسيقية يقودها المايسترو: فيولا تتغير فيها درجات علو الألحان أو خفوتها بحسب تفاوت المشاعر وتغيرها.

كما عبَّر سرد الأصوات المتنوعة النسبي في آخر النص - عندما استنطقت الراوية تغريد ورياض ومهجة، وسميحة السودانية التي تتحدث عن صديقتها إريا - عن مكانة فيولا بالسرد، المايسترو الذي يعطي لكل آلة على حدة فترة زمنية تعزف فيها منفردة، ويبدو هذا العزف أو هذا البوح الخاص بالأصوات، ممثلًا لوجهات نظر وتفسيرات هؤلاء الشخوص البعيدة، أو المكملة لنظرات فيولا عن القصة الجماعية، قصة حياتهم معًا.

تميزت هذه الفقرات ذات العزف المنفرد بدرجة كبيرة من شفافية البوح وتعريته لداخل كل شخصية أو آلة على حدة.

أتصور أن للنظر النقدي المنصف عدم حسبان هذه الصولوهات المنفردة نسقًا بولوفينيًّا ناضجًا ومكتملًا؛ فهو ليس حكي تعدد أصوات تأخذ مساحاتها المتوازنة لتعرض للصراع من وجهات نظرها، هي فقط - كما ذكرت سابقًا - عزف منفرد لتبيان خصوصية الصوت، تقوم المايسترو فيولا باستنطاقه

لتنويع وتوزيع صوت الآلات، وإلا اعتبرنا أن الكاتبة لديها وعي بتعدد الأصوات، نعم.. لكنه وعي غير مكتمل.

يتجلى بالنص بعض السمات التي تجعل الكتابة نسوية بامتياز، محملة بموروث مجتمعي خانق، بتراث من القيود المتنوعة، ويظهر ذلك على محورين، الأول: في مسار السرد ذاته، تنطلق الساردة فيولا في الحكي أو ملاحظة ما حولها، ثم ما تلبث أن تعود لتعلق على ما قالته، تفسره، أو تبرره، أو تعتذر عنه، كأن هناك رقيبًا داخليًّا بداخل الساردة الأنثى، هناك حالة من المناقشة الدائمة بينها وبين مروان الذي تتوجه إليه بالخطاب، أو بينها وبين ذاتها، أو بينها وبين متلقٍّ مفترض.

تقول، بعد أن تصف هيئة رياض: «أكاد أجزم بما يدور في رأسك الآن، فأول ما سيخطر على بال أي محلل نفسي ويسقطه على حالتي هي الشهيرة إليكترا، وعقدتها المعروفة وحبها المرضي لوالدها المفتقد. قلت لك سابقًا: إن كل ما في الحدوتة يحمل الشيء وضده»(317).

كما أنها، وهي بصدد تقييم ما حولها في المستشفى، تعلق على عيوب النطق، ثم تعود لتقول: من يعلق؟ المريضة النفسية هي من تقيِّم ما حولها وتلتقط أخطاءهم، وربما تكون هذه الطبيعة التي تُعرف بالصوت الثاني، وإعادة النظر المستمر، صفة لصيقة بالروائية ذاتها؛ لذا تنعكس على السرد.

تتبدَّى نسوية النص أيضًا في نعومة السرد وطقوسه، خاصة وهي تحكي لمروان، حب الطفولة، عن تجاربها مع الرجال، فتهيئه للسماع من خلال طقس استرخائي تمارس له فيه تدليكًا جسديًّا متخيلًا، تقول: «لا بد أن أعدل لك موضع الوسادة التي خلف رقبتك، وأصب

مزيدًا من زيت الورد العطري على أصابعي، ثم أمررها من تحت أذنيك حتى كتفيك على جانبي عنقك»[318]، وقد بدت هذه الفقرات وكأنها تبعث بإشارات إلى خجل أنثى من رغبات دفينة.

ثانيًا: هناك لمسات أنثوية شفيفة في الفقرات الوصفية تهب حالة من الرومانسية، وتوظفها الروائية مدخلًا لتبرير كيفية بداية علاقتها مع رياض أو حسين، الوصف يحمل الطابع الأنثوي في رؤية التفاصيل وإدراك الفوارق بينها، كما يحمل البعد التبريري بما يقدمه من تهيئة، تقترب من التهيئة التي وقع فيها الحدث الفاصل في حياة رباب، أو فيولا، حين استسلمت ليدي رياض وتدليكه، فصار من بعدها رجلها لفترة، تقول بعد فقرات وصفية مطولة: «ماذا لو حدث إقناعك بأي شيء وأنت في هذه الوضعية؟ هل ستنهرني أو تجادلني؟ غالبًا لا!»[319].

للنص أيضًا عالمه الداخلي المعني بالهم الفردي أو الذاتي، لم تشتبك فيه شخصية الرواية بالشأن العام سوى في إشارات عابرة، وظهر فيها تعرضها للخديعة، أو التأثير فيما يختص بتعاطفها مع الموقف الأمريكي في العراق، ثم مراجعة هذا الموقف ثانية ومعرفة التأثير الذي كانت واقعة تحت ضغطه.

تجلَّى الشأن العام أيضًا في وصفها للمكان في أبي النمرس، والمناخ الإنساني والأخلاقي الذي تصنعه العشوائيات.

في النهاية، تبقى رواية «تانجو وموال» معزوفة سردية موسيقية تتعامل مع السرد بمنطق الإيقاع المتناغم والمتنافر معًا، إيقاع ينبئ عن صراع أنثى في عالمها الداخلي الموزع بين الشرق والغرب.

311(1) السابق: 47.
312(1) السابق: 171.
313(1) السابق: 148، 149.
314(1) السابق: 107.
315(2) السابق: 108، 109.
316(3) السابق: 98.
317(1) السابق: 88، 89.
318(2) السابق: 89.
319(1) السابق: 86.

تشظِّي الحبكة في الرواية المعاصرة
«سيرتها الأولى» نموذجا

محمود عبد الوهاب

للحبكة في رواية «سيرتها الأولى»[320] تشكيل متشظٍّ، نحن بإزاء نوع من السرد المفكك وغير المبرر، غير خاضع لمبدأ العلة والمعلول أو السببية على النحو الظاهري الواضح، في مواجهة مجموعة من المشاهد والتداعيات التي تتراص على مستوى أفقي بعيد عن ترتيب زمني متتالٍ، أو وحدة مكانية محددة. تخلق الرواية عالمًا روائيًّا كما الحياة الراهنة، في فترة زمنية محددة، عن حياة شخصية الخطاب، تقدم تداعيات بوح، دون نظام، أو تعديل، أو ترتيب محدد، ورغم ذلك تقدم خطابًا متدفقًا حيويًّا، يشاكل الحياة في فرديتها وخصوصيتها، يشاكلها في فوضى تناولنا لها وتلقينا لصروفها.

تقدم احتفال كل فرد بنوازعه البشرية الأساسية والأزلية الغريزية بطريقة بينية غائمة غير محددة، بطريقة متقلبة كما يحدث في الحياة.

إن توصيف الظواهر الملتبسة التي تتأبى على التحديد مغامرة مثيرة؛ فهي بقدر ما تحمل من تخبط الخوض في المتاهات والأشياء الهلامية، تكتنز بلذَّة ترويض ما لا يروَّض، وهكذا تبدو الحبكة في الروايات المعاصرة.

وتختلف الحبكة التي أعنيها في هذه الدراسة عن مصطلح العقدة (complexplot)، التي تعني دفع التعقيدات في الأحداث إلى ذروتها، ثم ما تلبث أن تنفرج إلى أن تصل إلى النهاية؛ فمفهوم الحبكة الذي تتكئ عليه الدراسة أوسع وأشمل، ويعني وضع الأحداث على نحو سردي يتسم بالتشظي والتداخل، وضعًا تخيَّره الروائي لعمله الفني، غير خاضع سوى للمنطق الداخلي للسارد، يتشكل وفق مُشَاكلة الوقائع اليومية، وفق العالم النفسي لهذا السارد واستدعاءاته الزمنية غير المرتبة أو المتتالية، وانتقالاته المكانية

المباغتة، وتحليلاته الخاصة للمواقف وللأشخاص من حوله، كما يتشكل وفق تعبيره عن هذه الحياة التي باتت معقدة غير واضحة المعالم، متداخلة المفردات والقضايا تجسيدًا للانفصال بين العوالم الفردية والمجتمع من حولها.

وبإطلالة سريعة على مصطلح «الحبكة»، نجد أنها في اللغة العربية تُشتق من حبك الثوب أي أحكم نسجه، وتقابل الحبكة عند أرسطو كلمة «My Thos»، وتعني هذا البعد الميثيولوجي الذي يعتمد على الخرافة والرمز.

والحبكة عند الشكلانيين الروس هي القصة كما تحكي بالفعل عن طريق ربط الأحداث معًا؛ فالحكاية هي ماذا حدث بالفعل، أما الحبكة فهي كيف أصبح القارئ واعيًا بما حدث، أي: نظام ظهور الأحداث في العمل الأدبي نفسه، وهي بهذا تعد إجراء يقوم به الخطاب الروائي؛ فهذا الخطاب هو الذي يحوِّل الأحداث إلى حبكة، والخطاب هنا هو نمط العرض، والحبكة هي القصة كما صنعها الخطاب ورتَّبها.

بينما يقول النقاد بصدد هذا الترتيب: «وليس ترتيب العرض بالضرورة هو ترتيب المنطق الداخلي الطبيعي للقصة نفسه؛ لأن وظيفة ترتيب العرض توكيد أحداث بعينها، أو نزع التوكيد عنها، وتفسير بعض الأحداث وإغفال تفسير أحداث أخرى، وتركها لاستنتاج القارئ، والتقديم المباشر لأحداث، والحكي عن أحداث أخرى والتعقيب أو

الصمت والتركيز على هذا الجانب أو ذاك من شخصية أو حدث أو تركه بلا تركيز؛ فالمؤلف يستطيع ترتيب الأحداث على أنحاء متغايرة، وكل ترتيب يؤدي إلى حبكة مختلفة ويمكن بناء كثير من الحبكات من القصة الواحدة نفسها».

ويقسم النقاد الحبكة إلى: حبكة ظاهرة، وهي التي يُستدل عليها من الأحداث وفق المنطقية العقلانية التي تولد لتنمو وتتعقد ثم تتكشف حتى الخاتمة. وهناك الحبكة الخفية، وهي التي تعمل على تنظيم عناصر في النص وتفسيرها.

يبدأ السرد في رواية «سيرتها الأولى» بعد أن حدث الفراق بين سامح ونسمة مظهر، شخصيتَي الرواية الرئيسيتين.

ويستمر القص دون الاعتماد على أحداث متضايفة متسلسلة ذات نتائج على نحو جذري تسهم في تطور الحدث أو تغيره، لكنه يتواصل معتمدًا على أحداث ومشاهد مستدعاة من ذاكرة السرد، تصور الحياة التي كانت بين سامح ونسمة في فترة الوصال، والحياة التي تستمر على نحو متذبذب يعلو ويهبط في علاقتهما في فترة الفراق ذاتها.

تحكي الرواية إذًا عن فترة فعاليات الفراق التي تستمر لأكثر من سنتين، وما يسوده من اضطراب وعذاب، وهي فترة قلقة معذبة وحائرة، تتراوح فيها المشاعر بين الشد والجذب، بين البعد والقرب، بين الرضا والسخط، فيها تطفو الاستدعاءات من الذاكرة وتشبه الهذيان الذي يعترف به الكاتب فيقول: «حينما يكون الهذيان أجمل من الحياة، كيف يمكن أن أتركه؟ وإلى ماذا أعود؟ أأعود إلى إحباطات،

وورطات، وواقع لا تتسع خاناته إلا لأرقام في شهادات ميلاد وموت؟»[321]. يحكي الروائي عن قصة حب لا يعرف على نحو مؤكد لماذا انتهت، عاطفة ما زالت تستحوذ عليه وعلى الطرف الآخر، «نسمة مظهر»، لكنها في الوقت ذاته لا يمكن أن تستمر، لأسباب تأخذ صبغة الاحتمالية يذكرها في سرده، أو يكنِّي عنها بصور مختلفة في مواقفه التي يتشكل منها القص، أو استدعاءاته منذ فترة الوصال، أو منذ بداية معرفته بها وهي حبيبة لصديقه صادق، أحد زوجيها السابقين.

تشاكل الحبكة في هذه الرواية الرؤية العامة للشخصية الساردة؛ فليست هناك رؤية محددة، بل هناك تصارع بين الإرادة والكف، المناطق الملتبسة والغائمة غير واضحة المعالم التي تقع فيها مشاعر الشخصيات، وتكوينهم السيكولوجي، كما تشاكل طبيعة صراع بغير منطق عقلي واضح، صراع تخلقه مسببات يمكن التغاضي عنها أو تجاوزها؛ فهي مسببات غائمة هلامية إنْ تصدت لها إرادة حقيقية لحسمتها وتخيَّرت الدفع بهذا الحب لحياة حقيقية دون انفصال.

تشاكل الحبكة أيضًا هذه الشخصيات غير محددة الملامح، المكتنزة بالتناقضات والتناوبات بين المشاعر الإيجابية والسلبية دون الاستقرار على نحو من الأنحاء، هذه الذوات ما بعد الحداثية التي تحتوي في جوفها عديدًا من الشخصيات المتباينة والمتعايشة. أثَّرت كل هذه المناطق الضبابية وقتلت الحبكة الكلاسيكية مع سبق الإصرار والترصد، وأوجدت حبكة تعبِّر عن تلك المناطق المتوترة المتفاوتة البينية في حكاية شخصية وذاتية، فردية بكل معانيها.

وهنا يتبادر إلى الذهن تساؤل أساسي: ما التقنيات التي جعلت هذه الحبكة تبدو متشظية؟ وكيف حقق الروائي هذا التشظي الذي تخيَّره ليتوافق مع رؤية هذه الرواية وطبيعة موضوعها وصراعها وشخصياتها؟! وكيف ظلت هناك حبكة بالرواية نشعر بخيوطها؟

320(1) محمود عبد الوهاب: سيرتها الأولى، شرقيات، القاهرة، 2006م.

321(1) السابق: 11.

بناء المشهد في رواية «سيرتها الأولى»

للروائي طريقة متميزة في تشكيله لمشاهد الرواية؛ فهو يفتح أحد المشاهد بقوله: «كانت المرسيدس البيضاء تجري على الأسفلت بمنتهى الهدوء»[322]، ثم يستطرد لنعرف أنه مسافر مع حبيبته وصديقتها منال وصديقها ديفيد.

ثم يذكر كيف تعرَّف على صديق منال بأن يقص داخل المشهد الرئيسي مشهدًا آخر استرجاعيًّا، استعاديًّا أو «فلاش باك»، يقول: «يومها ذهبت متأخرًا بعض الشيء»[323]، ومن خلال هذا المشهد الاسترجاعي بداخل المشهد الرئيسي يتولد موقف واجهته بسمة مع هذا الصديق ولم تتذكر اسمه، ليقص كيف أنقذها وكيف شعرت بالامتنان له، يتوقف حتى هذه النقطة ليفسر بعض سمات شخصية بسمة الإيجابية، التي لا يبرح يتركها حتى يعقبها مباشرة بالسلبي، ويقص إحدى صفاتها عندما تفقد السيطرة على أعصابها[324] ويبين التأثيرات السلبية التي تقع عليه من جرَّاء عصبيتها تلك، وشعوره أنه لم يحقق في حياة بسمة أية إضافة، وكيفية تصرفه في هذه المواقف معها، ثم يعضِّد رؤيته لهذه الصفة السلبية ببسمة بأن ينتقل متقافزًا في الزمن لمشهد آخر داخل المشهد الرئيسي، يقول: «كيوم تركت أهلها وتركت الغردقة وأتت تحتفل بعيد ميلادها معي، سهرنا في المهندسين ثم رجعنا إلى بيتها»[325].

ويقص أنها وجدت «الدش» معطلًا فأصابتها التعاسة وقالت إنها وحيدة، وشعر أن وجوده ليس له معنى في حياتها.

ثم ينتهي هذا المشهد الداخلي ليعود ويقص إحدى قدرات بسمة وصفاتها مرة أخرى، وهي قدرتها اللغوية العجيبة في وصف المشاعر والحالات وقلب الحقائق عند اللزوم، وأنه عند التشاحن معها لا يستطيع إثبات وجهة نظره ولا يستطيع أن يأخذ فرصة لعرض وجهة نظره[326].

وبداخل هذا الحكي والرصد لصفات بسمة، يصوِّر مشاهد يقلدها فيها ويحكي عن جمل حوارية في مشهد ثانوي، قائلًا: «أذكر مرة ونحن جالسان على الكنبة.. أن أفلتت مني هذه الجملة: أحب فيكِ كل نقائص المرأة. فاعتدلت في رقدتها ومالت عليَّ تضربني»[327]. يستمر السارد حاكيًا مشهده الثانوي لنجد الحكي يعود مرة أخرى لبداية المشهد الرئيس: «نحن في السيارة عيناي وعيناها تضحكان»[328].

ثم يتطرق السرد إلى منال وقصتها مع هذا الرجل الفرنسي، وهروبه منها فيما بعد عن طريق نقلة استباقية بداخل المشهد ليقص عن شيء سيحدث في المستقبل، ثم يصور كيف أنه كان يدلك ظهر نسمة بالكريم وهو ينظر إلى ميناء السويس، فيعود ليسترجع عمله في هذا الفندق وذكرياته مع نسمة ليصور مشهدًا رومانسيًّا ساحرًا بينه وبين نسمة في المياه(329). من خلال هذا العرض لأحد المشاهد نلاحظ أن الروائي يرسم المشهد بوصفه مشهدًا تتوالد منه مشاهد متعددة عن طريق التداعي الحر، ويتمتع المشهد بالحرية في الانتقالات الزمنية بين الحاضر والماضي والمستقبل، وفي الانتقالات المكانية: القاهرة، الغردقة، الإسكندرية، السويس.. وغيرها من فنادق وبيوت وشواطئ وكازينوهات. كما يضم المشهد الكثير من التحليلات النفسية والمواقف الحركية المرسومة، التي تضفي أبعادًا تجسيدية نابضة بالمشهد وتجعله أكثر حيوية وإنسانية.

وبهذا يعد المشهد في «سيرتها الأولى» أقرب إلى نواة أم مركزية تُبنى حولها العناصر الزمنية والمكانية المتعددة والتحليلات النفسية، كما يقدم الروائي المشاهد الإنسانية باعتبارها براحًا متسعًا من تداخلاتها وتداعياتها العفوية، فتنسج خيوطًا واهية غير مرئية بوضوح، لكنها قوية في ترك انطباعات مقيمة في نفس المتلقي بالشعور بطقس عام من الحميمية التي دائمًا ما تفتقد شيئًا ما، ومن إعادة

تنسيق شتاتها تتكون حبكة عامة، وهو على غير ما كان منوطًا بالمشهد في الرواية الواقعية، من أنه اختيار للحظات المشحونة التي تدفع بالأمور إلى الذروة.

احتفظ الروائي بتهيئته المسرح لنصه ومشاهده، لكنه مسرح متحرك المكان والزمان، تتغير به ديكورات العرض الخلفية، ويرى فيه القارئ الشخصيات وهي تتحرك في اللحظات المتوترة والمشاعر والمواقف الإنسانية المتباينة.. لقد أصبحت تقنية بناء المشهد أفقية، عارضة للخارج، لكنها كاشفة للداخل أيضًا في ومضة لحظية، وهذه تقنية بقدر ما تلوِّح بفرضيةٍ من فرضيات الصراع أو مسبباته تمحوها إلا قليلًا في لقطات بداخل المشهد نفسه؛ لذا تبقى الأمور في حالة من الضبابية، في حالة من التنازع، في هذا المشهد - على سبيل المثال - يذكر السارد بعض صفات نسمة السلبية التي لا تُشعره بقدرته على الاستمرار معها، بقدر ما تصور الحياة السحرية الممتعة مع هذه الشخصية محور الصراع؛ لذا يظل الصراع قائمًا طيلة الوقت لا ترجح له كفة، فكيف للمبدع أن يتعامل مع حبكة محكمة والقرار أبدًا حائر؟!

إن الإلحاح على معالجة مناطق بينية ملتبسة، لا يستطيع الإنسان مواجهتها باختيار واضح، يوقع الفنان في مأزق، كيف يعبر عن البينيات الملتبسة بالتقنية الشكلية الفنية المناسبة؟ فهو في نقطة متوسطة يتنازعه بالشد

مقداران متساويان، فيبقى مذبذبًا ضائعًا لا يعرف إلى أين تميل مقاديره أو تذهب به الحياة؛ لذا تصبح الأمور كلها متشابهة لا معنى لها ويفقد الإنسان مذاق الحياة.

يقول سامح في الرواية: «نصفي الميت يجذبني إلى الموات/ ونصفي الحي ينجو بي في الاتجاه الآخر/ وأنا في المنتصف/ أأغادر نفسي وأهرب من هذا وذاك؟/ وإلى أين أسير ونفسي تلازمني؟/ وإذا ارتدت لي نسمة لعاد كل شيء والتأم/ وإذا لم تعد؟»(330).

كما لا تتميز الانتقالات في المشاهد بالتوالي بقدر ما تتسم بالتركيز على اللحظات الجوهرية والدالة، لكنها ليست فاصلة، مما يترك مشاعر مكثفة ومتنوعة تتسرب برفق في نفس المتلقي على خطوط متقاطعة، غير متوازية، في نقاط تمثل بؤر توتر مستمر غير منتهٍ.

وبالرغم من الانفصال بين سامح ونسمة، هناك علاقة شبه كاملة تصوَّر، ويقص عنها السارد بطريقة فنية رومانسية أخَّاذة في مشاهد متكررة حتى آخر الرواية، ويعد هذا موقفًا حائرًا في القص يتطلب جهدًا تبريريًّا مستمرًّا من المؤلف، ويشكل تراوحًا وأملًا بعودة قريبة، لكنها على مر الصفحات لا تتحقق؛ فهو في أحد المشاهد التي يستهل بها الرواية، بعد أن يقرر الفراق بينه وبين نسمة وعند عودته من الإسكندرية، نجده يلبي دعوة توجهها إليه سعيدًا وينطلق واصفًا لها ولملامحها الخارجية والداخلية واضعًا إياها في إهاب أميرة،

أو ملكة متوَّجة، قائلًا: «تذكَّرني دائمًا بملكة روسية من عهد القياصرة زال عنها الصولجان، لكن كبرياءها بقيت»(331).

ويقول: «الفم صغير. الشفة العليا صغيرة ومنحنية من منتصفها إلى أعلى، تبدو لي متوافقة مع قيم الاستعلاء التي كانت كثيرًا ما تحرك نسمة بين الحين والآخر»(332).

وهو إذ يصف المكان، بيتها، «الخُنّ» كما يسميه، الذي شاهد ليالي حبهما، يصنع مزجًا وتناغمًا موفَّقين بين المكان وصاحبته، يقول: «بيتها أنيق. كل ما فيه ينطق بلمستها النازعة نحو التألُّه. كل شيء فيه مصنوع لكي تكون هي صاحبته ولكي لا يصلح لأحد سواها»(333).

للروائي طريقة مبدعة في رسمه لبعض المشاهد التي يبدو إخراجها كالمشاهد السينمائية ويتعامل معها بتقنيات التقطيع والتثبيت والإزاحة والمحو ثم يرجعها إلى طبيعتها مرة أخرى، مشاهد متحركة يكبِّر فيها لقطات ويصغِّر أخرى، يحذف أشياء من اللقطة ويسلِّط الأضواء على أخرى، فيصنع هذا التكنيك طقسًا سحريًّا محببًا، ويعطي أبعادًا روحية تضفي لمسات شفافة رقيقة على ممارسة فعل الحب، ويعطيها أبعادًا للتواصل النفسي ومراحله التي تشبه المواجد في الحالات الصوفية، يقول سامح: «أذكر ما حدث بعد ذلك بصعوبة؛ حيث نظرت إلى عينيها، إلى شفتيها، ثم تصلب الموقف على ما هو عليه. كنت أستغرب الماء الذي لا يفتأ يسخن، والطنين الذي يسحب من حولنا كأن الكون يغادر. رأيت الشاطئ كله يتلاشى حتى اختفى عن الأنظار كما اختفى الذين من حولنا. الفندق تاه في السماء والمراكب البعيدة استدارت. اختفت البلاد الأخرى والكائنات وحلَّ صمت مهيب. جفَّت البقاع وبقيت بقعة واحدة تلك التي كنت أنا وهي داخلها. ثم اختفينا نحن أيضًا، لم أرَني ولم أرَها. حين عدنا وجدنا الناس يظهرون أشباحًا من بعيد»(334). تتبدل خصائص الطبيعة في حالات الوجد وهذا العشق المتعالي، فتتصلب المواقف وتثبت على ما هي عليه، يسخن الماء، وتغادر الأصوات الوجود، لا، الكون نفسه يغادر وتتلاشى الأشياء، إنه العشق الذي يأخذنا لعوالم أكثر شفافية وتعاليًا ويفقدنا ماديتنا ويجعلنا نورًا صافيًا.

وإذ يبرع الكاتب في مثل هذه المشاهد الخاصة بالحب وشطحاته الصوفية، يبرع أيضًا في تسجيل مشاعر ملتبسة بين رجلين، محتواها الأساسي الغيرة وأنواع من الكراهية والضيق الشديد، ويسجل الروائي راصدًا تلك الحالات النفسية ببراعة متسللة دون تعبيرات مباشرة لكنها مؤثرة، يقول: «عندما التمعت عيناه تحت وهج الإضاءة الفوسفورية، أتاح لي عقلي تلك اللحظة

كأندر اللحظات»[335]. بمقدورنا أن نلاحظ هذه التركيبة المبدعة التي يصطنعها الروائي (الإضاءة الفوسفورية) لينقل لنا شعور سامح بلحظة كشف مباغتة سحرية، ويصوِّر الكاتب تلك المعاناة بطريقة بليغة، يقول وهو يرقص مع صادق على نغمات المزمار البلدي: «ولكن كيف لي أن أخطئ معنى نظرات عينيه؟ ولماذا اختارني أنا بالذات؟ لقد كان هناك بالطبع معنى ما ولكنه لم يكن واضحًا. فهل كان يعاقبني، أم يتوعدني؟ هل كان يريد أن يقول لي إن الصداقة بيننا تلفظ الآن آخر أنفاسها؟ هل كان يريد إيصال رسالة ما إليها؟ لن أغفر لك»[336].

لحظات متوترة يصعب رصدها؛ لذلك يستخدم الروائي الوسائل المتعددة من أجل أن يرسم مشاهد متجددة تعبر عن معانٍ لا يصرح بها قدر ما يكني، وتخضع لاحتمالية التفسيرات المتعددة، وهو ما يسهم في جعل هذه الحبكة مفككة وغير معهودة، لكنها موجودة على نحو آخر.

وتبدأ الإشارة إلى الصراع الجوهري بالرواية من خلال إشارة بسيطة بداخل هذا المشهد الاستهلالي الذي يصوِّر علاقة حميمية تحدث بعد فراقهما بشهور، وفيها يمارس سامح مع نسمة فعل الحب وقد أوصلها للنشوة بطريقة آمرة، يجتاحها بقوة، ويعلن أنه شعر بأنها أرضه، وأنه يمتلكها، ووسط هذا الاتصال النفسي والجسدي يشير سامح: «وأنا أغادر الخُنّ إلى غرفة النوم ومنها إلى الصالة خطر لي خاطر أضاع تأثير البيرة ولذة ممارسة الحب معًا.

- هل هذه كانت طريقته؟

- هل لهذا السبب قضت معه كل تلك السنوات غير المبررة؟

- ما الذي كان يعجبها فيه؟»[337].

يذكر سامح جوهر الصراع عرضًا، مجرد إشارة عابرة، لا يوضح لها أبعادًا، ونمرُّ بعد هذا على صفحات كثيرة ونحن لا نعرف أطراف الصراع الجوهري بالرواية، ومن خلال المشاهد المتتالية نكشف أبعاد الصراع واحدًا تلو الآخر.

ولا يخلو مشهد من المشاهد الحميمية بين سامح ونسمة إلا وتطل جملة كنتوء قاسٍ وعنيف، لتشير إلى العذاب الذي يحياه سامح لسيرة نسمة السابقة مع صادق، وتحمُّلها له زوجًا برغم ما عانته معه من خيانات.

حتى بعد فراقهما، وبعد زواج صادق، يجتاحه التساؤل الذي هدم علاقتهما، يقول: «المفروض ألا أشعر بالشفقة عليها، ولماذا أشعر؟ هل لأنها يمكن أن تكون حزينة لزواج صادق؟ وماذا يعني هذا؟ هل انتهت من علاقتنا وجرحها من حبه – بعدُ - لم يندمل؟»[338].

ويُلْقي الكاتب بُلبِّ الصراع في الرواية نتفًا ثم ما يلبث أن يخفيه أو يواريه التراب ثانية، لصراع آخر يصطك بعقل رجل شرقي، يأنف أن يصرح بأنه ما زال أسير عقائد مهترئة ترفض المرأة التي سبق أن أحبت وعاشرت آخر وصرحت بهذا الحب، ويحاول جاهدًا أن يتجاوز مشاعره تلك، المأساة تكمن في أن حبيبته وامرأته التي يهيم بها سبق أن أحبت، وتحمَّلت لسنوات هذا الرجل الآخر.

تمثل هذه التجربة السابقة بحياة نسمة مأساة سامح الحقيقية، ويعد العنوان (سيرتها الأولى) متكاتفًا مع بعض التلميحات البسيطة المتفرقة بالرواية جوهرًا للصراع، تتصادم معه - كشأن الأشياء بالعالم الواقعي - أشياء أخرى، فشخصية كلا الطرفين، نسمة وسامح، تتلخص في:

- كبر سن نسمة عن سامح وعدم استطاعتها الإنجاب منه.
- الفارق الاجتماعي والمادي بين الطرفين، وشعوره بتعاليها عليه في بعض المواقف.
- بعض النقاط السلبية بشخصية نسمة، التي تُشعر سامح بعدم فعاليته بحياتها.

- شخصية سامح ذاتها التي تأنف من القيود وتحتفي بالحرية غير المسئولة وعدم التقيد بعلاقة واحدة مع امرأة واحدة.

ويتحقق الخطاب الروائي في رواية «سيرتها الأولى» من خلال السارد الوحيد، أو أنا المتكلم، هذه التقنية السردية توافقت مع طبيعة الموضوع التي تعتمد على استبطان ذاتي مستمر، وعمق في تناول الداخل الإنساني بتناقضاته.

ويبوح السارد بنهجه في حكي هذا العمل؛ فهو يعتمد على الذاكرة والأطياف والصور وصدى الأصوات، حالة من الهذيان[339]، ويسهم التكنيك في تفكك الحبكة ظاهريًّا، وتنتاب السارد حالة من إلحاح فعل القص والذكريات والاستدعاءات، ويحاول أن يدفعها عنه لكنها تسيطر عليه؛ فهي أدفأ ما يملك، عكس جفاف حياته دون نسمة.

ويوقعنا السارد في حالة بينية حين يقول: «لكن لا يزال الوقت مبكرًا جدًّا للنسيان؛ لأني لا أزال في خضمِّ الأحداث»[340]. ثم يقول مباشرة: «ما زال الوقت مبكرًا جدًّا أيضًا للحكي؛ حيث يبدو الحكي في أوله عبئًا ثقيلًا؛ نظرًا لتدافع الذكريات، تدفع كل منها الأخريات للخروج من النفق المظلم إلى سطر الورق».

يلوِّح السارد بتقنيته في قص حكايته الحائرة والملتبسة، ولطبيعة العلاقة الحائرة بينه وبين حبيبته في فترة الفراق.

ولأن القصَّ له طبيعة استدعائية يتراوح فيها الزمن بين أزمنة مختلفة، الماضي والحاضر والمستقبل؛ فالسارد ذاته يعترف: «فأحاول أن أميز الخط الفاصل ما بين الماضي والحاضر والمستقبل فلا أستطيع، بل إنني أحيانًا ما أكون غير واثق في أية مرحلة أنا»[341].

ويلجأ السارد المتكلم إلى تقنية الاستباق الزمني، وهي تقنية لا تصلح إلا مع القصص المكتوبة بضمير المتكلم؛ فهو يرى قصة تجربته مع نسمة في فترة يعلم أنها تقترب من الانتهاء، يعلم ما وقع، ويمكنه التنبؤ بما سيحدث دون إخلال بمنطق القص.

322(1) السابق: 22.
323(2) السابق: 23.
324(3) السابق: 24.
325(4) السابق: 25.
326(1) السابق: 25.
327(2) السابق: 26.
328(3) السابق: 26.
329(4) السابق: 28.
330(1) السابق: 12.
331(1) السابق: 15.
332(2) السابق: 17.
333(3) السابق: 15
334(1) السابق: 28.
335(2) السابق: 59.
336(3) السابق: 59.

337(1) السابق: 22 .
338(1) السابق: 61 .
339(1) السابق: 11 .
340(2) السابق: 13 .
341(3) السابق: 33 .

الحبكة والتشكيل الزماني والمكاني

ويعد الزمن في الرواية زمنًا داخليًّا يخص السارد بكل انتقالاته المباغتة بين الماضي والحاضر والمستقبل، إلا أن الروائي يصنع ربطًا ومزجًا بين الزمن الداخلي لأحداث الشخصيات والزمن الخارجي التاريخي، ومن شأن هذا الربط أن يسهم في إعطاء الصبغة الواقعية الحقيقية على الأحداث الخاصة، ومن شأنه أيضًا في هذه الرواية، بصفة خاصة، أن يبرر هذه التداخلات الزمانية والمكانية وهذا التقاطع والتشظي في الأحداث؛ فالربط التاريخي جاء في موضعين: أحداث 11 سبتمبر (342)، والتغيرات الاجتماعية بعد الانفتاح، وجاء ذلك في معرض حديثه عن طقوس الأفراح (343)، ويدعو الحدثان لاستدعاء كل معاني الفوضى المختلفة.

وتمتد المساحة الزمانية للرواية لعدد من السنوات التي تتجاوز الثماني، والتعامل مع الزمن انتقائي للّحظات المتوترة والمشحونة فيه، وليس مسحًا متتابعًا للأحداث؛ لذا فلا نستطيع أن ندعي أن هناك ثغرات في هذا التعامل التقني مع الزمن الطبيعي التاريخي.

كما يشكل الزمن المستقبلي منطقة غائمة وتعيسة؛ فهو إشكالية لدى سامح بعد أن فقد نسمة وعُقِدَ قرانها على آخر؛ لذا يدفعه الإحساس بالضياع فيما سيأتي من أيام إلى أن تأخذه تلك الحالة الغيبية الحلمية التي تسيطر عليه في نهاية الرواية، يقول: «فرأيت البحر السكندري وقد انشق عنه وجه الشيخ علي.. في البداية كان الوجه ملامسًا للمياه، إلا أنه ما لبث أن أخذ يصعد ويصعد حتى

إنه - تقريبًا - ملأ السماء كلها.. وبينما كنت أجاهد لأفيق، إذا بي أتأكد من أنني أرى يديه أيضًا تخرجان من المياه ثم تطولان حتى تحوطا الأفق»(344). ثم يدور حوار بينه وبين الشيخ علي، الذي أتصور أنه يمثل لديه قوة قدرية غيبية.

وتنتهي الرواية بأن تبتلع هذه القوة معظم السكان، وتبتلع سامح ذاته، لندرك أن الروائي يريد أن يلقي لنا برسالة مفتوحة، هي: أن الحياة والأقدار تبتلع كل شيء: الإنسان والحب والعذابات وما عداها، كما يسهم الزمن في إشاعة تلك الانطباعات الفنية المتناثرة الممتعة التي تتوافق مع هذه الحالة الإنسانية الملتبسة.

ويبرز الروائي المكان في الرواية مكملًا لرسم الشخصية؛ فهناك تجانس وتلاؤم بين شقة نسمة وأثاثها، وبين ملامح شخصيتها وملامح شكلها الخارجي، يقول سامح: «بيتها أنيق، كل ما فيه ينطق بلمستها النازعة نحو التألُّه. كل شيء فيه مصنوع لكي تكون هي صاحبته ولكي لا يصلح لأحد سواها»(345).

يعشق سامح المكان بانعكاسات ألوانه مع أشعة الشمس، مع المقاعد والسجاجيد وخشب الأرض الموسكي؛ لأنه مكانها وبيتها؛ لأنه يعشقها فيتوحد بالمكان.

والرواية في انتقالاتها المكانية المتعددة لا نلمح أن المكان الروائي مجرد ظل، بل هو عنصر أساسي في القص، ومرجع ذلك أنه ارتبط بذكريات للسارد مع حبيبته؛ فهو لا يعد خلفية لحظية، لكنه يعد امتدادًا للحدث وللحب وللشخصيات وللفقد، إنه كائن يتنفس مع محاور هذه الرواية.

وأتصور أن المكان برواية «سيرتها الأولى» اكتسب هذا الموقع الفعَّال لأنه ارتبط بالذكريات مع شخصية لها سمات، قادرة على التأثير، قادرة على إضافة

الحياة على الأشياء والأماكن والأشخاص، على عكس ما يبدو من ملامح الرواية الجديدة وشخصياتها؛ فنسمة تختلف عن نماذج ما بعد الحداثة في قدرتها على الفعل القطعي وإن جاء بالسلب، فيما يخصها، ومن يدخلون في دائرتها.

تجلت الألفاظ التي عالجت المكان دافئة، تتسم بالحيوية والخصوصية؛ فمكان التقائهما يسميانه «الخُنّ»[346]، وبيتها بتفاصيل أثاثه وكتبه وستائره وتفاصيله المختلفة كلها عناصر مؤثرة في خصوصية علاقة إنسانية دافئة.

يتحدث السارد أيضًا عن أماكن التقائهما بنوع من العشق والوجد، حتى إنه يذكر أنهما بعد أن افترقا صارا يتقابلان في أماكن أخرى، كأن الأماكن عناصر تغادر العلاقة، كما يغادرها البشر.

يتميز الأدب الرفيع بأنه يترك قارئه وهو على علاقات شخصية بأماكن عالجها في إبداعه، وأتصور أن محمود عبد الوهاب، أو السارد، قادر على ترك بعض دمائه ونبضه في الشوارع في الفندق وفي الجريون، فوق الموج المتهادي بهذا البحر الصاخب، فوق الفوتيه بشقة نسمة حبيبته، وفوق مشاعر قرائه.

342(1) السابق: 29 .
343(2) السابق: 58 .
344(1) السابق: 125، 126.
345(2) السابق: 15.
346(1) السابق: 18.

طبيعة الشخصيات و«سيرتها الأولى»

تعد رواية «سيرتها الأولى» نموذجًا جيدًا، من خلاله نستطيع أن نميِّز طبيعة الشخصية في تيار ما بعد الحداثة؛ فالرواية لا تزخر بعدد كبير من الشخوص لكنها تنطلق رأسيًّا في رسم واستبطان الشخصيتين الرئيستين بها (سامح ونسمة)، وتسعى في حساسية بالغة لرسم تناقضات الشخصية الواحدة وتداخلاتها، وترصد للتنوع الحادث في الشخصية بداخل سمات التيار الواحد، عكس ما يتصوره بعضهم من جمود هذه الصفات وانسحابها على كل الشخصيات.

يصوِّر الروائي تلك الأنثى الممتلئة بالتناقضات، التي توقع بحبيبها في حيرة بالغة، وهو إذ يرسم لها صورة امرأة قوية قادرة على الفعل وفرض إرادتها، قائلًا: «كانت تعتقد دائمًا بأنها على صواب، وأية محاولة من جانبي للمناقشة تعتبرها نوعًا من الجدل الذي لا طائل من ورائه»(347)، لا يتركنا لعدد كبير من الجمل حتى يأتي بالنقيض المباشر أو غير المباشر للصفة التي سبق أن ذكرها لتميز الشخصية، يقول عن نسمة: «الرداء الأكاديمي لنسمة هو مجرد رداء، قناع يغطي الضعف الإنساني بكل ما يحويه من إنسانية بل وأيضًا بوهيمية»(348)، ويرى سامح، السارد، حبيبته عالمًا يتعايش به عدد من التناقضات؛ فعلى قدر اعتزازها بذاتها ونزعتها إلى الاستعلاء بسيطة وتعطف على الضعفاء.

وتبدو شخصية نسمة نابضة بحياة حقيقية تغادر سطور الرواية لنراها تتجسد أمامنا؛ فهي شخصية صاحبة موقف، قادرة على اتخاذ قرار في مرحلة من مراحل حياتها (قرار الفراق مع سامح)، غير قادرة في مرحلة سابقة لاختلاف في الظروف المحيطة بالحدث (علاقتها بصادق زوجها الثاني)، شخصية تخاف من استمرار علاقة يمكن أن تسبب لها إهانة في المستقبل، تعاني الفارق

الذي بينها وبين حبيبها برغم حاجتها إليه، التي لم تفارقها حتى في أثناء قرارها بالانفصال، وهو ما يشيع هذا الاضطراب في هذه العلاقة التي تبدو واقعية بالفعل؛ فهذا النوع من العلاقات المترددة هو ما يحياه الكثيرون في أيامنا تلك.

يبدو الطرف الآخر من الصراع باعثًا على الحيرة والاضطراب والتردد؛ فنحن على قدر ما نلمس فيه عقلية متزنة، قادرة على استيعاب مَن حولها وامتصاص انفعالهم وغضبهم - شأن تصرفه المتكرر مع نسمة ومواقفه المتعددة معها - نلمس به عدم قدرته على الفعل الحقيقي واتخاذ موقف محدد؛ فهو يقول عن نفسه: «وإنني لم أستطِع أبدًا أن أتخذ قرارًا بالزواج من إحداهن، كان بداخلي دائمًا جزء غير مقتنع، ربما شيء طامح ببعض الكمال وربما شيء خائف يخشى القيد، لدرجة أني كنت أفكر لو خُلقت على هيئة عصفور لكان حالي أفضل، ولكن حتى العصفور يختار وليفًا، ثم إنه لا بُدَّ له أن يختار، وأعتقد أن كلمة (لا بُدَّ) هذه هي مأساتي في الحياة،

نشأت غير واثق أبدًا مما أريد أن أكونه.. وأنا لا أحتمل الالتزام ولا القيود، ولا الجري المستمر.. كان أحد الأسباب الرئيسية لضيق نسمة بي مما اعتبرته أهم عيوبي، أنني ليس لي هدف في الحياة... إذا كان لا بُدَّ لي من هدف فسأختاره هكذا، أريد أن أكون سعيدًا»(349).

تبدو شخصية سامح في تناقض غريب لمواقف له في الحياة، شخصية غير قادرة على الفعل، شخصية هشة وغير فعَّالة، مغتربة عن العالم من حولها.

كما تعد نزعة السخرية التي تملكت الشخصيتين الرئيستين بالرواية سمة من سمات الكثير من الأعمال الروائية المعاصرة.. يقول سامح في أحد تفسيراته للعلاقة بينه وبين نسمة: «وعلى الوجه الآخر، فقد كان من أعظم ما صبغت به علاقتي بنسمة هو الاشتراك في السخرية من كل شيء، ولقد كانت لديها بالفعل تلك النزعة الساخرة، ولكنني أذكيتها فصرنا نضحك في كل مكان غير عابئين، نسخر من مذيعة التليفزيون ومن الفيلم في السينما، من أصحاب المحلات التي نشتري منها، نسخر من السياسة، ومن الفلسفة،

ومن الأشكال المنمَّقة المصاغة بها الأفكار النبيلة، ثم كان الصيد المحبب لنا: الأفكار الجادة»(350).

تتوغل هذه النزعة الساخرة بالنفس البشرية بعد تراكم طبقات من اليأس وفقدان الأمل في التغيير، وبعدما شعر الإنسان بعدم جدوى الاعتقاد، بل بانهيار كل الأفكار الكبرى، الذي عُدَّ سمة من سمات ما بعد الحداثة، تبرز هذه النزعة بعد الانفصال الذي فُرِضَ على الإنسان المصري عن واقعه السياسي والاقتصادي والاجتماعي في العقود الماضية.

ولا يعد ذلك تغييبًا عن الواقع، بقدر ما يمثل تجاهل وتجنب مناقشة لحظة لا بُدَّ أن تؤدي قراءتها إلى اتخاذ موقف فكري، وأحيانًا نضالي، وهو ما لا يتحمله الكثيرون؛ لذا يكون الملاذ المتاح للذات الإنسانية هو الجسد؛ فهو اليقين الذي يملكه ويعوِّض فيه إخفاقاته وانسحاباته الأخرى.

ويأتي ذكر بعض الأحداث العامة لمصر والعالم في ثنايا متفرقة بالرواية، ونلمح بها إشارات ذكية تأتي ضمنًا لكنها لا تناقش، تشي ببعض الانتقادات المسكوت عنها، وكأن الأمر لا يعنيه كثيرًا، كما تشي بالتناقض في المواقف، الذي أصبح سمة عادية لكل الأفكار.

ففي معرض حوار بينه وبين نسمة عن أحداث 11 سبتمبر واستنكار نسمة لموت ناس مساكين وأنه ليس من التحضر الاعتداء على أناس أبرياء، يسجل رأيه الخاص بأن ما يحدث في فلسطين أمر لا يقبله عقل عادل، لكنه يقول: «فمنذ أسابيع تحاشيت الدخول معها في جدل عقيم حول نفس الموضوع، ثم ما معنى أن تجادل امرأة فتكسب المناقشة

وتخسر ليلتك؟ والآن فَلا تكُنْ انتهازيًّا، وقِف معها في موقفها واكسب الليلة على أساس أن رأيها لن يفيد القضية على أي حال»(351).

إن تلك النزعة الساخرة التي تتملك الشخصيات في الرواية الجديدة تساعد على بعث الفوضى المتعمدة الناتجة عن اللايقين تعبيرًا عن الرفض، والانتقاص من أمور ينشغلون بها لكنهم يدفعونها دفعًا على حياتهم الجوفاء وذواتهم التي أصبحت هشَّة بعد أن فُرِّغتْ من فعاليتها وحريتها وقدرتها على التعبير عن قضاياها، ينتقل هذا اللايقين إلى المتلقي وتصبح استجابة القارئ إلى العمل استجابة غير معهودة في المراحل الفنية السابقة؛ فهو دون شك يعيد ترتيب الأشياء وتقييمها، محاولًا - دون أن يدري - أن يتخذ موقفًا من هذه السخرية. وأتصور أن تلك المرحلة الفنية من شأنها أن تدفع المتلقي إلى أن يتخذ موقفًا؛ فهي بمثابة هزة تدعو طاقات الإنسان إلى التحرك.

وتحتفي رواية «سيرتها الأولى» بالجسد الإنساني والعلاقة الحميمية بين الرجل والمرأة، لكنه احتفاء غير منفِّر ولا هو بغرائزي فظ، إنه احتفاء بملجأ وملاذ حقيقي يستطيع أن يجلب نوعًا من السعادة التي تتحقق يقينًا، وهو نوع من التحقق الوحيد في اللحظة التاريخية الآنية، الذي لا تجاوره أنواع أخرى من التحقق؛ فالرواية لا تحفل بالقضايا العامة: فلسفية أو سياسية أو فكرية، إلا عرضًا، وإن تناولت قضية ما فبصورة ساخرة غير مبالية، الاحتفاء ينصبُّ على الذوات المتعطشة للحب، والأشياء المادية الملموسة من خلال الجسد.

يُحسب للروائي هذا السرد الذي يعالج الجسد دون ابتذال أو دونية، فيضعه في توليف رائق وشفيف، يغزل فيه من خلال التفاصيل الصغيرة علاقة رجل وامرأة، متكئًا على معانٍ مادية حسية لكنها بوابات لعوالم أكثر

اتساعًا ورحابة في النفس البشرية وكوامنها الخفية، كما أن تناول الجسد والجنس بالرواية يأتي معظمه في الفترة التي قررا فيها الفراق؛ لذا يأتي محمومًا بالرغبة، لكنها رغبة تجب مقاومتها؛ لذا تأتي غير حاسمة، كما تساعد على تشظي الحبكة الداخلية بالرواية، يقول: «التصقنا ثانية، ثم احتضان حان، أقبِّلها على كتفها، لكنها تفيق عندما تلامس شفتاي رقبتها الناضحة بعرقها الجميل، تبتعد، تنظر لي نظرة - فيها عتاب وشيء من السعادة»[352].

ولا تخلو المشاهد من جنس صريح بين نسمة وسامح، لكنها لقاءات غرام اتسمت بالرقة والعذوبة الجميلة، وهو رصد لنوع من المشاعر الحقيقية، التي لا تبدو مثالية أو روحانية، بقدر ما تبدو واقعية، ذات وجود حقيقي، وجود مغاير لما يبدو في فن ما بعد الحداثة من تناول للجنس تناولًا مقززًا وصادمًا للذوق، إنه جنس آلي، وممارسات ميكانيكية جوفاء تبرز بها الشهوة أو ما يسمونه الشبق الحيواني.

يتذكر سامح قائلًا: «يعيدني العطر إلى الذكريات، كانت رائحتها دائمًا ذكية، حتى إنني كثيرًا ما كنت ألثم فخذيها، خاصة عندما تخرج من الحمام بعد دش المساء وألعقهما، وكنت أسألها دائمًا...»[353].

أو قوله: «ونسمة تطوّقني بيديها من فوق كتفي، وراحة يدها تصل إلى ظهري، تعبث معي بأظافرها، وساقاها تلتفان حول خصري، أرفعها بسهولة بكلتا يديّ. أداعب ردفيها بينما نتكلم، وأصابعي تتسلل (تحت المايوه) قليلًا دون أن تعلق»[354].

يعبر الروائي عن ممارسة الحب بطريقة مباشرة، لكنها حَيِيَّة لا تخدش الذوق العام، بل تجعلها ممارسات ذات أبعاد نفسية عميقة وجميلة.

347(1) السابق: 49.
348(2) السابق: 48.
349(1) السابق: 54، 55.
350(1) السابق: 56.
351(1) السابق: 39.
352(1) السابق: 104.
353(2) السابق: 119.
354(1) السابق: 27.

اللغة في «سيرتها الأولى»

يتعمَّد الروائي قطع المسافات بين السارد والمتلقي، وتبدو اللغة طبيعية مباشرة حميمية، وكأن هناك حوارًا حميميًّا صادقًا أو فضفضة تلقائية بين السارد ومتلقيه؛ ففي مستهل الرواية يصف حاله متوجهًا لقارئه، يقول: «باختصار أريد أن أقول: أنا لم أعد أنا»[355].

من شأن تلك التراكيب المستخدمة في الحوار اليومي بين الأشخاص أن تزيل شبهة التكلف التي قد تنشأ عند تناول عمل أدبي، وتشعر المتلقي بحيوية الحوارات التي تدور بالحياة.

وللروائي طريقة فنية في تعامله مع معانيه المجرَّدة عن طريق التشبيهات والمجازات؛ فهو يسعى إلى تجسيد معانٍ مرهفة وشديدة الشفافية وعصية الالتقاط؛ فعندما يُمعن في وصف ملامح نسمة حبيبته يقول: «عندما تنام نسمة تبدو شفتاها أكثر كسهل منبسط، تستطيع أن تجري عليه وأن تقف؛ كأنهما توفران على القادم عذاب النتوءات»[356].

استخدام الروائي للتشبيه يخدم التعبير عن مشاعر سامح ومأساته مع نسمة ومعاناته من إحساسه باستعلائها عليه؛ لذا تأتي معبرة عن النتوءات التي تعرقل حياته مع نسمة.

أو قوله: «والوجنتان طويلتان بعض الشيء عن المعتاد، تبدوان لي متآمرتين وكأنهما توفران مساحة أكبر لتلقي الحب. لكن التلقي - مع ذلك - يتم بمنتهى الكبرياء والعزة»[357].

التشبيه هنا يأتي متناسبًا مع مشاعر الكاتب ورغباته الداخلية التي تضفي وجودًا خاصًّا وطبيعة خاصة لملامح محبوبته (الوجنتين)، لكن في اللحظة ذاتها تأتي الأشياء دائمًا مشروطة بإرادة حبيبته وطبيعتها، التي تتميز بتكوينها الخاص؛ لذا تكون المعاني شديدة الخصوصية وفي مناطق حائرة، محاطة بأسلاك من الاعتبارات المرهفة؛ فاللغة التي تحكي وترسم مراوغة لا تلبث أن تمحو نفسها.

ويتخيَّر الكاتب لحواراته اللهجة العامية، لتبدو اللغة أكثر طبيعية، ولكنها اللهجة التي لا تبعد عن الفصحى، والكاتب إذ يستخدم اللهجة العامية في الحوار

يحاول تجسيده بتوصيف الحركات الجسدية للمتحاورين وكأنه يرسم مشاهد حقيقية يقول: «نحن في (الخُنّ) - قدمت استقالتها - ورايحة فين؟ تشيح بيدها على الطريقة الشعبية بحركة تدل على فقدان الاهتمام: يا خويا مش عايزة تقول»[358]. ولطبيعة السرد الروائي القائم على الاستبطان والتذكر وطبيعة التركيب النفسي للشخوص، نجد أن هناك بعض الحوارات المبتورة، الحوارات الداخلية، المونولوج الذي يتم بداخل الشخصية دون أن يواجه الطرف الحواري الآخر به، مثل قول سامح: «أسحب نسمة من ذراعها وأخرج بها من المحل، تتمتم ببعض عبارات الغضب وهي خارجة، لم أشأ أن أقول لها إنها لا يجب أن تتوقع الأفضل دائمًا»[359]، أو قوله: «ألوذ بالصمت وأنا أميّزُ من الغيظ، وأكون راغبًا بشدة في التعقيب هكذا: حتى لو جاءه من يعلمه؟ لكني أحجم، فأن تنسف الليلة من أساسها من أجل قضية لا معنى تقريبًا لها...»[360].

ويبدو الحوار هنا مشاحنات بينهما، ولطبيعة نفسية خاصة لكل منهما، ولأهداف خاصة بسامح حين لا يريد أن يضحي بالمتعة الحقيقية التي يعيشها مع حبيبته، يبدو الحوار بين الطرفين في الرواية حوارًا ذكيًّا إنسانيًّا في معناه الشامل، يشوبه الإيجاز والمباشرة، لكنه حوار غامض بعض الشيء فيما يختص بطبيعة مهنة كل شخصية؛ فلقد حاولت أن أميز تخصص نسمة الأكاديمي من مفرداتها أو طريقتها في التعبير فلم أفلح، وأتصور أن الكاتب تعمَّد ذلك لأن موضوع روايته إنساني خالص، كما أن

طبيعة العلاقة وقرار الفراق والبعاد فرضا هذا الإيجاز.

يمزج الكاتب خطابه الروائي بمقاطع لغوية خاصة تشبه القصائد النثرية وهو لا يلجأ إليها إلا تعبيرًا عن حالات نفسية مركبة، يصاب فيها باليأس والحيرة والإحساس بالضياع في هذه الحياة نتيجة الفراق بينه وبين حبيبته، يقول: «الموت/ ما هو الموت؟ وماذا يعني سوى السكون على حال؟ أنا ميت لأني ساكن/ أم أنا حي بألمي، أم أنا نصف هذا ونصف ذاك؟»(361).

أساليب فنية عمادها التساؤل الفلسفي الوجودي الحائر، وهي الحالة التي أصابت سامح وشعر فيها بعدمية الحياة وحيادها؛ لأنه واقع في منطقة حائرة؛ فهو دون شك صاحب باع كبير في الوصول إلى تلك الحالة مع امرأته.

في انخطافة نثرية شعرية أخرى، يحادث سامح الشيخ علي، ونلمس في بوحه إليه أنه يعده كائنًا أثيريًّا، غير محدَّد، يحوطه بنظرة صوفية شفافة، يقول: «لِمَ اقترفت ما اقترفت يا شيخ علي؟/ خدعتنا/ أغويتنا/ أوهمتنا بأنك باقٍ للفجر/ روَّجت لنا بأنك قطب الأقطاب، بأنك المنتهى»(362).

ويستمر في مناجاته بأسلوب شاعري، يلتقط التفاصيل والأشياء التي تعد معبرًا لعوالم أكثر حميمية لدى أصحابها.

استوقفني أمر ملغز إلى حد ما في معالجة الروائي لرمز الشيخ علي، كل الإشارات الخاصة به بالرواية تضعه في مكان ملتبس في نفس الذات الساردة، لِمَ يكون اسم البار الشيخ علي؟ ولِمَ يكون هذا الكيان الصوفي الأثيري القدري الشيخ علي؟ هل يومئ الكاتب إلى أننا لكي نؤمن بهذا الاعتقاد الميتافيزيقي يجب أن نتخلى عن جزء من عقلنا، وأن هذا الطقس المفارق وسيلة تذهب بنا

بعيدًا عن قيود المنطق إلى جوهر هذا الشيخ علي؟ مناطق ملتبسة حائرة أخرى يوحي بها الروائي في عمله، وتشيع نوعًا آخر من جماليات الحيرة.

355(1) السابق: 11.
356(2) السابق: 17.
357(1) السابق: 16.
358(2) السابق: 20.
359(3) السابق: 65.
360(4) السابق: 72.
361(1) السابق: 12.
362(2) السابق: 101.

تداخلات السرد وفوضى العلاقات
في «هكذا يعبثون»[363]
أمينة زيدان

تقبض الروائية أمينة زيدان على أحجارها، محدثةً احتكاكًا تصادميًّا تداخليًّا ليتخلَّق لهبًا إبداعيًّا على شاكلة متجددة، تتغيَّا فيه التعبير عن منظومة من العلاقات المنفرطة الفوضوية، التي لا ينسقها وازع اجتماعي أو ثقافي أو ديني، أوجد هذه العلاقات هروب الإنسان إلى عوالم الجسد والجنس بكونها المتعين المادي الذي يمكنه أن يتحقق فيه، والملجأ، بعد أن سقطت المقولات الكبرى في العالم، وضاعت الحقائق، وتحكمت القوى الرأسمالية الغاشمة بمصائر شعوب العالم الثالث.

تتحدث المؤلفة عن مجتمع مصري مصغر في مدينة صغيرة بالسويس، في الفترة الممتدة من سنة 1956م حتى سنة 1981م، مدينة «غبة البوص» المنسية بين البحر والجبل والرمال الصفراء. وتحكي عن الإنسان المصري، رجلًا وامرأة، في أتون ثلاث حروب مدمرة خلخلت الذات المصرية وجعلتها غير قادرة على الفعل.

تتحدث عن شريحة من البشر مثَّلت مجتمعًا بكامله، ركدت فيهم تفاعلاتهم مع قضايا مجتمعهم الكبرى وسياساته، فُرغوا قهرًا من إسهامات الإنسان في قضايا عيشه، وعاشوا فترات سياسية تعاقبت على مصر، اتسمت بالتخبط والفوضى في ظل طموحات قومية وعربية وأحلام كبرى قُوِّضت مع النكسة،

سنة 1967م، ثم توالى نصر سنة 1973م، الذي فُرِّغَ من محتواه، وما تلاه من فترات الانفتاح والتطبيع مع العدو، وما طرأ على المجتمع المصري من متغيرات اجتماعية وثقافية وسياسية واقتصادية.

في ظل هذه المتغيرات الضاغطة على الشخصية المصرية، تشكل أمينة زيدان عملًا روائيًّا إبداعيًّا يتلبس تلك الفوضى والمتغيرات التي تداخل بعضها في الآخر، ويعبر عن الإنسان في مكان وزمان محتقنين بكل العوامل التي من شأنها خلخلة الذات الإنسانية وخلق حالة بشعة من الضياع واللاجدوى.

363(1) أمينة زيدان: هكذا يعبثون، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2003م.

الحكاية والتقنية

عندما نقرأ رواية «هكذا يعبثون»، نشعر أن هناك انفراطًا، فوضى علاقات شديدة، تمثل شيئًا قاسيًا ومربكًا وغير إنساني، شيئًا غير ما عهدنا، يشوه العالم الذي نخطو عليه بأقدامنا، ونعيش بداخل مشاهده ولحظاته المتتابعة.

ولا تبدو الرواية واقعية استقرائية راصدة بقدر ما تبدو مؤلفتها مدركة للواقع، معيدة لتشكيله على النحو الذي يتوافق مع انديا‌حه وتداخل العلاقات به.

تبدأ الرواية بمشهد رتيب، لا يلبث إيقاعه أن ينمحي، تحت وقع مفاجأة نارية، كريمة صارخة تحترق، شأن ارتفاعة موسيقية مدوية، لسيمفونية صاخبة، تتجه كريمة محترقة إلى البحر، لترتمي بين أمواجه جثة متفحمة، ولتبدأ متتاليات هذه الرواية في القص، كريمة التي كانت، هي النقطة المركزية التي يتفرع منها السرد الروائي، الذي يعتمد على تقنية تعدد الأصوات، لكن على نحو خاص؛ فالشخصية التي تبدأ في القص لا تتحدث بضمير أنا المتكلم، لكنها تشتق من نفسها آخر وتقص عليه ما حدث، تخاطبه، وتصنع معه حوارًا وبوحًا.

يبدأ القص بعبد الناصر، الذي كان مراهقًا وقت أن ماتت كريمة، أحبها وصارت حلمًا تتحقق من خلاله رجولته، يُصدم بموتها وينفصل عن العالم إلا من أوهامه وأحلامه عنها، تتعدد علاقاته بوفاء وعزيزة وغيرهما، يعمل ولا يجد نفسه في شيء ويعاني قسوة أبيه وضربه له وتاريخه النفسي.

يتوالى القص مع سيدة، صديقة كريمة وسرها الوحيد، كائن ليلي، لا تجد في حياتها بعد موت كريمة إلا تخبطًا في علاقة مع غريب تسفر عن جنين تتخلص

منه هي وغريب بمساعدة إسماعيل، الذي لا تلبث أن تتزوجه وهو على عشقه لكريمة حتى بعد موتها، وعلى علمه بما كان بين سيدة زوجته وغريب، ثم موت جنينها من إسماعيل بعد أن غرق في البحر، وبعد أن اندفعت في علاقة مع المهندس فريد، الغريب عن المنطقة، ينتقل القص إلى إسماعيل، هذا الشاب الذي عشق كريمة وثار لعشقه عندما رآها مع أحد عساكر الأمريكان في عربته، واستمر في حبه لها برغم موتها وعلمه بعشق عبد الناصر لها، يتزوج بسيدة، ويعشق البحر والتجارة ويمارس قشور الثقافة ويدَّعيها، ويتاجر بالشعارات كما يتاجر بجميع السلع مع صديقه حسين، يعاني إسماعيل أبًا فاسدًا يعاشر أخت زوجته. يتعرض للإغواء من عزيزة ويبحث عن هدى، التي راق لها فلا يجدها، ويضيع مخمورًا في البحر

لتجده أمه جثة تطفو فوق موجات الضياع وليل اليأس والأوهام.

تحكينا صفية، مُدرسة الموسيقى وأم إسماعيل وزوج شعبان، حياة أنثى تنفرط حياتها في علاقات لا تتحقق بها اكتمال أو سعادة، يُفرض عليها ابن عمها شعبان، الذي اغتصبها فتضطر للزواج منه وتتعدد علاقاته النسائية حتى إنه يقيم علاقة مع أختها «لولية»، أم غريب و«عزيزة»، تعشق سلمان وتقيم معه علاقة حب كاملة لا تلبث أن تُوأدَ عندما يكتشف عدم عذريتها، تعيش الحرب والدمار والضياع، وتأخذها علاقة شائنة بـ«حميدة» لتنجب منه ابنًا غير شرعي، أدهم، ما يلبث أن يقتله أخوه إسماعيل دون أن يدري وتبتلع سرها، وتستمر حياتها ضائعة بين أوهام الاتحاد الاشتراكي وتحولاته والتخبطات السياسية وعلاقتها بـ«عبيد» الثوري، التي تتطور إلى علاقة جنسية، ثم موت ابنها إسماعيل وموت جنينه في أحشاء سيدة وفقدان الأمل في الحياة.

ويختتم القص حين يخاطب عبيد نفسه وهو مصر على احتفاظه بشيء لا يباع ولا يمكن أن يشتريه منه أحد، حتى لو كان حميدة الذي أخذ كل

شيء بداية من صفية حتى المال والجاه والأولاد وتقلب على جميع التيارات السياسية، كما تعاقبت عليه هو الآخر تحولات سياسية ودينية تركته وحيدًا، يتاجر بالمخدرات والسجائر مصاحبًا لخضر، عم كريمة، الذي هام بها عشقًا بعد أن كان سيتزوج أمها، لكن لعجزه الجنسي لم يستطِع أن يعيش أو يحقق أي شيء.

الجنس.. هذا الانتصار المشوه الوحيد الذي عاثت فيه الشخصيات تخبطًا وآلية وتوهمًا بالعشق، لكنه عشق لا يجد اكتمالًا أو متنفسًا، تعيشه الشخصيات انتهاكًا وعذابًا وعقابًا للذات نتيجة لخوائها وتعويضًا عن انكسارات سياسية واجتماعية وثقافية متعددة.

ويبدو الشكل الفني في «هكذا يعبثون» صيغة تناسب هذا المحتوى، وهذه التجربة الحياتية لشريحة من البشر، وقد اتسمت كل تقنية من تقنيات بناء الرواية بسمات خاصة، أبرزها: هذه التداخلات والاشتباكات التي تشكل مستويات مختلفة في استخدام التقنية ذاتها، واللعب بها في تركيبات جديدة.

التداخل في مستويات اللغة

تستخدم الكاتبة مستويات متداخلة ومتفاوتة في لغة «هكذا يعبثون»، وتتميز الرواية بلغة ذات توليف مجازي متقن السبك والإبداع، معبرًا عن عوالم واقعية وفنية مكتنزة بلمسات شاعرية شديدة الغوص في الإنسان والحياة، في المفردات الصغيرة وإيجاد علاقاتها بالمجردات الميتافيزيقية. ومن شأن هذه اللغة التي تتسم بالرقي أن تدلل على ذوات تبحث عن وجود إنساني لائق، في حالة من صراع دائم مع متجاورات لا ترتقي إلى هذا المستوى، التشكيلات المجازية على هذا النحو توقًا من الكاتبة للارتفاع فوق هذه الفوضى.

ويتناسب استخدام الكاتبة للمجاز مع مفردات البيئة التي تدور بها أحداث الرواية، وأتصور أن الروائية تخيَّرت ذلك لتضفر نصها مع هذا المكان وطبيعته الخاصة فيصبحا كيانًا واحدًا.

يصف عبد الناصر مشاعره لكريمة مسترجعًا وقعها على نفسه، يقول: «لم تعد ضحكات كريمة تساقط إلى سمعك كلسعات قنديل لقدمَي مصطاف ريفي يطأ البحر بشوق الخائف»[364].

فالكاتبة تصوِّر علاقة وَجِلة بين أنثى شهية ومراهق لا يزال يتعرف على رجولته ويعيش في طبيعة بحرية خاصة. أو قوله وهو يسترجع أفعالها: «صرير زحزحتها للأثاثات الثقيلة، صرير كان يشبه صوت باخرة بعيدة تنادي الشاطئ الذي انمحى رصيفه»، فالتشبيه على قدر ما يحمل من ملامح المكان على كتفه، يشي بانتقال صوت الأشياء وما

يعتريه بالشخصية الفاعلة فيه، بكريمة ذاتها التي لم تجد شاطئًا ترسو فوقه.

وعلى قدر ما تستقي أمينة زيدان مفردات مجازاتها من البيئة المحيطة بشخوصها، تأتي تشبيهاتها محملة بالعمق والتراكبية في توليد معانٍ تحمل عمقًا وجوديًّا مسائلًا للحياة، ومكتشفًا لأغوارها المتعددة، تقول: «تنسلت السرطانات الصغيرة من جوف الرمل المغسول، تزحف في ذعر تجاه البحر إلى عالم البلل والصدمة الدائمين في فرار مستحيل من حيز اليبس المتغضن مثل كهل تجف من وجهه الحياة»[365].

كأنها دورات حياة حتمية، عوالم نحياها ارتضينا عيشها أم كرهنا، أقدار تُكتب وليس لنا سوى الانصياع.

وتأتي تشبيهاتها أيضًا محملة ودالة على التكوين النفسي لأبطال روايتها، فتحكي عن لا مبالاة عبد الناصر بوفاء أو تقبيله لها حين تخيلها كريمة ثم اكتشافه لذلك، يقول: «واستمعت إلى تفاصيل الحريق دونما انفعال وغادرت، كما تغادر سيارة أجرة، أو حائط قديم بُلْت فوقه»[366].

وتستخدم الروائية أسلوب الصدمات في بعض مشاهدها وطبيعة المفردات بها، ليبدو القص طبيعيًّا كما الحياة، تقول على لسان إسماعيل: «تستمع إلى ارتطام بولك برخام المرحاض مراقبًا البخار المتصاعد من سخونته»[367]، أو قوله: «لأن أم كريمة كانت تجلس فوق المرحاض.. تدخن.. سروالها الداخلي الأحمر مشدود بين فخذيها»[368].

كما أن اللغة في الرواية تتداخل فيها اللغة الشاعرية شديدة التكثيف مع اللهجات العامية التي انحصرت في الحوار، وبعض المونولوجات الداخلية، تقول الكاتبة: «تأكدت صفية أن روح ولدها سكنت في ظل الأشياء، فكانت تطالع صورته المؤطرة على الحائط المعتم، تتبع تحولات ظل

الإطار وحركته البطيئة التي لا يراها أحد غيرها»[369].

هذه اللغة القادرة على صنع هذا المشهد المتخيل لمعنى ميتافيزيقي شديد الحساسية والعمق، قادرة أيضًا على نقل حوار ذي لهجة عامية تتسم بالابتذال والسوقية؛ فهي تنقل حوارًا بين أبي عبد الناصر والروبي بيه، يقول الروبي فيه: «يا شرموط.. بقى انت صياد انت؟ ما اطولش عليك، فضلت ماشي ورا الصوت في قلب الجبل.. والله وتصدق يابه؟ قول لا إله إلا الله يا ابن الكلب يا اللي ما لكش ملة ولا دين غير النداهة لابساك وشدة لجامك حالفة ما تسيبك»[370].

شأن تداخل وفوضى العلاقات كان تداخل مستويات اللغة في الرواية، لكنها أحيانًا وُظِّفت جيدًا وكانت مناسبة للشخصيات شأن الحوار السابق، وأحيانًا أخرى كانت اللغة شديدة التركيب والتعقيد على أن تنطق به بعض الشخوص بالرواية، ووقتها تطل ثقافة الروائية ولغتها متداخلة مع شخوصها.

وتبرع الروائية في بعض الفقرات في اختيار مفردات تتناسب مع الحالة الوجدانية للشخصية محور البوح، وتعبر عن محور الاهتمام في اللحظات المنوط بها القص؛ فهي على لسان عبد الناصر المراهق تقول: «انزلقت منك روحك سائلة لزجة، بللت سروالك وارتدت إليك متعبة هادئة مستكينة»[371]. ولنا أن نأخذ في الحسبان المداخلة السنية لهذا المراهق.

وتنقل الكاتبة ممارسة صفية، مُدرسة الموسيقى، الجنس مع سلمان، تقول: «معزوفتكما الخاصة تدور مع الأسطوانة الراقدة تحت سن الإبرة الحادة للجرامافون القديم، وأنتِ مع سلمان تتحولين إلى ربة تتلقى صلواتِ صوفية»[372].

وتتحدث سيدة عن تأثير غريب عليها، تقول: «علّمك كيف تخترقين حدودك وتمرحين خارجها بلا خوف، ولما فشلت محاولاته لبلوغ الثراء... غادر حدودك فوق سفينة كبيرة غريبة»(373)، عالم كل شخصية يتوسل بمفرداته للتعبير عن ذاته.

ويتميز المجاز اللغوي في رواية «هكذا يعبثون» بِأنْسَنَة المجردات وتراسل الصفات، مما يصنع صَهرًا وامتزاجًا وتداخلًا بين الأشياء والإنسان ومشاعره، وبين الطبيعة والموجودات بها، بين المكان والزمان والإنسان.. تقول الكاتبة على لسان كريمة: «أسلم حواس اليقظة لرنين الساعة المشبع برائحة الموج وإيقاعه، تك.. تك.. تك منتظمة، أسقط مع الدقات عمرًا محسوبًا ينبغي عليَّ عيشه بشكل آخر، أحدق في الظلمة. أود لو أخترق إسفنجيتها التي تتشرب دغدغات المرئيات وأراقص الليل الساكن حتى لا يعود صلبًا مكبلًا محاصرًا لي في هذا العالم المغلق بين بحر وجبل لا أنتمي إليهما»(374).

وتبدو بعض الفقرات الحوارية بالرواية كأنها قصائد نثرية ما بعد حداثية، بقدر ما تترابط خيوط النسج بها، يعزف كل خيط عزفًا منفردًا ينبئ عن حالة الانفصال القائمة بين الأشخاص، برغم أنهما في حالة التقاء جسدي أو نفسي خاص، لكن تظل هناك مسافات بين الأشخاص لا يمكن قطعها، يقول الحوار الدائر بين فريد وسيدة:

«لماذا تصمتين حين ينبغي أن تتكلمي؟
الكلمات تخذلني ولا تحتمل معانيَّ.
لن تفهمي أو تعرفي إلا بقدر ضئيل.
أنا قادرة على تحمل الظلم دون صراخ.

عيناك تتوهجان، كنجمين يتساقطان.
وراء الحقائق حقيقة مختلفة.

جسدك غريب.. مدهش.. جذاب.. فكر متمرد **هو.**
الموج الراكض جهة الانتهاء ربَّاني وشكلني»[375].

364(1) السابق: 19.
365(1) السابق: 57.
366(2) السابق: 30.
367(3) السابق: 96.
368(4) السابق: 101.
369(1) السابق: 120.
370(2) السابق: 32.
371(3) السابق: 23.
372(1) السابق: 123.
373(2) السابق: 66.
374(3) السابق: 54، 55.
375(1) السابق: 60، 61.

تداخلات المكان

في تعامل الروائية مع المكان في «هكذا يعبثون»، تداخلت المواقع الحقيقية المتعينة كالبحر والجبل والرمال في منطقة السويس بما لها من تاريخ سياسي اجتماعي خاص، مع المناظر الذهنية المعبرة عن مكنون بداخل كل شخصية، ولقد عمدت أمينة إلى هذا المزج المتداخل لأنها معنية بوصف تلك الأماكن التي لم نعاينها جميعًا ولم نكتوِ بما مر بها من حروب وحصار ودمار، كما أنها تضفر هذا بالبعد النفسي للشخوص بالرواية للتفاعل الذي ترسخ بين المكان وأحداثه وشخوصه، وفي كل فصل من الفصول الخمسة التي شكلت الرواية، ترسم الكاتبة لوحة ناضرة حية، تتداخل فيها شعرية الأشياء وما تضفيه الشخصية من مشاعر على الموجودات من حولها، فتنتقل إلى إدراك جديد. يقول عبد الناصر، في لحظات تأمله لحياته منذ صغره: «مسحت الزجاج الأملس بزفيرك حتى تضبب سطحه وغام ما خلفه تحت طبقة الندى، النهار الآفل سحب بقع الضوء المتناثر عبر النوافذ

الخشبية والأبواب المواربة، متممًا رتق وشاح الزرقة الداكن بهياكل السفن البعيدة التي تعكس بقعًا فوسفورية فوق انحناءات الموج المتدفق بهدوء موكب جنائزي»(376).

كأننا بصدد لوحة تشكيلية توجِّه ضربة إلى الاستجابات المخزونة المبتذلة القياسية، وتسحبنا من الخارج ذي الكثافة الشعرية - التي أضفتها المبدعة على وصف المكان - إلى داخل أكثر كثافة شعورية، كأن هذا الوصف المكاني خلفية تنبئ بالموت لذاتٍ تنسحب منها الحياة الحقيقية بعد أن ماتت أميرة أحلامه، كريمة.

وتتفاعل الطبيعة ووصف الكاتبة لها، ليس مع شخوص الرواية فقط، بل مع أحداثها التي تحمل معاني مكتنزة بهذا العمل؛ فقبل أن ينفجر الصاروخ ببيت أم حميدة، تقول المؤلفة في مشهد وصفي أنسنت فيه عناصر الطبيعة المتعددة: «ويبدو أن الشمس تواضعت وسألت الطيور عن الخبر فطمأنتها، حتى إن الشمس هوت خلف الجبل بأسرع مما اعتادت عليه، مخليةً الفضاء للطيور التي انطلقت تتقاذف حدثًا مهولًا ومضحكًا.. تركته خلفها تحت الجبل وخلف البحر»(377).

هذا التداخل والانصهار بين المكان والطبيعة حول الشخوص، توظفه الروائية بأسلوب شاعري يعمِّق نسيج رسم الشخوص بالرواية، فتقول على لسان سيدة: «اليوم تملأ كونك شمس قاسية، تزفر غضبها في كيانك الهزيل الذي يتقيأ كل ما تقوتك به أم غريب، وأنت مسكونة بروح الجبال التي تتسامق قممها انعزالًا

واختراقًا لرحابة السر.. ذائبة في الظل الإلهي، تحملين في أحشائك الضامرة بذرة إسماعيل»[378]. تبدو سيدة هنا مسكونة بروح الجبل، هذا الانصهار الذي تزكيه المؤلفة بين البشر والطبيعة من حولهم يجعلها تنحت شخوصها على نحو متداخل ومعبر ويجعل لها بصمة خاصة في رسم شخوصها، ويجعلهم أكثر نبضًا وتجسيدًا.

عندما تكنِّي الرواية عن إحدى صفات الشخصية، تستخدم مفردات المكان وطبيعة تكويناته لتنسج بكارة أداء تستطيع جذب قارئها إلى معانٍ عميقة من جرَّاء التفاتات مبدعة.. تقول على لسان سيدة وهي تتذكر غدر غريب وتخليه عنها: «كان غريب يطمس السطر المتعرج لحروف أقدامكما الحافية المخطوطة على الرمل كدليل خائن لرحلاتكما الأولى الغازية بكارة شفتيك وجسدك، تتساءلين بينك وبين الغيم الأرجواني الذي كسا الشاطئ وبعض وجه غريب دون أن تردي على كلمات غريب وتبريره لفعل طمس أثركما»[379].

ويمثل الجبل والبحر محورين أساسيين في احتضان هذه الرواية، يمثلان ضدين محوريين في التكوين السيكولوجي لشخوص الرواية، يقول عم عبيد مخاطبًا ذاته: «ولِمَ لا؟ ألست الآن فوق الجبل ومن تحتك يتضرع البحر منسحبًا؟ أنت الأقوى لأنك ثابت رغم وقوفك خلف تحضر البحر وقدرته على التكيف»[380]. هذان الضدان المتداخلان في المستوى المادي يخلقان تنوعًا في رسم عوالم الشخصيات وتكوينهم الخارجي والداخلي.

تترك أحداث المكان وما ينطبع فوقه أثرها على مسار حياة أشخاصه؛ فالحروب التي خاضتها السويس أثَّرت في حياة صفية، جعلتها أكثر وحدة وانتهاكًا، جعلتها أكثر بعدًا عن زوجها شعبان، ودفعتها لعلاقة غير شرعية مع

حميدة بعد أن فقدت بيتها وهجرت أسرتها، تقول: «الحصار الذي لف المدينة لشهور فرض عليكما أنت وزوجك حالة من الضجر ببعضكما البعض، يتعرف زوجك بأم حميدة.. وتتعرفين أنت بحميدة»[381].

لم نقف في «هكذا يعبثون» على فقرات وصفية للمكان منفصلة عن الشخصيات أو فقرات استقرائية ماسحة لتفاصيل «ما حول» الشخصية، لكننا وقفنا على التداخلات، على الأذرع الممتدة، التي تذوب أناملها بين الحدث ومكانه، لوحات تشكيلية لم يخْلُ منها فصل من فصول الرواية، وتكاملت الأوصاف لديها لتشمل تغطية لحواس الإنسان وجوانبه الميتافيزيقية؛ فهي في مستهل الرواية وبداية الفصل الأول، تحيك مشهدًا يقصه عبد الناصر حين كانت كريمة على قيد الحياة، يلعبون فيه الورق ثم ينطفئ النور فيشعلون عود ثقاب ويمررونه على وجوههم، كريمة لم تستطِع الاحتفاظ به مشتعلًا، حتى إن إسماعيل كان يشعل عودًا بعد الآخر دون جدوى لأنه ينطفئ بمجرد أن ترفع إلى وجهها يدها الوجلة، فتقول: «الجني الذي يسكنني يطفئ عود

الثقاب قبل أن تستطيعوا رؤيته على وجهي»(382).

وبذلك توفر الروائية لعملها طقسًا سحريًّا يشير إلى هذا الجانب الروحاني بالحياة.

376(1) السابق: 32.
377(1) السابق: 79.
378(2) السابق: 72.
379(1) السابق: 73.
380(2) السابق: 151.
381(3) السابق: 133.
382(1) السابق: 16، 17.

تداخلات القص

تميَّز السرد بهذه الرواية بخطاب يعتمد على إشاعة حالة من الحيرة، اللايقينية المتعمدة؛ فأسلوب القص بالرواية يعتمد على الأصوات المتعددة التي تعبر عن مجتمع مفكك، التي تحكي كل منها الحكاية من منظورها، وبالرغم من هذا لا نجد ضمير المتكلم حاضرًا، نحن مع الشخصيات الخمس التي قامت بالحكي نجد تقنية مبدعة معبرة عن ذوات منقسمة ومتعددة بالذات الواحدة.

كأن شخصية الحكي تفصل من نفسها شخصًا آخر وتحدثه، تحدثه عن شخص أو ذات بداخله، بعيد عنها لا يعرفها؛ لذا تسيطر على الفقرات ضمائر الغائب والمخاطب، يقول عبد الناصر: «على امتداد كونك المعتم، جلستَ فوق كنبتك التي أزّرت أزيزًا حادًا تحت ضغط جسدك»[383].

ولا تخرج شخصية من الشخصيات الخمس عن هذه التقنية.

والشخصيات ذاتها تعرف أنها متعددة؛ فهي تدرك مأساتها وتعددها في كيان واحد، تقول صفية: «موت سلمان سلخك من نفسك الأولى، ثبت قدميك على شرفة نفس أخرى معذبة، صلبة، منفصلة عن الأحداث، تسكن خارجها»[384]. أشرت إلى أن القص خاضع لخمسة أصوات، لكن الملاحَظ على الحكي أنه لا شيء فيه مكرر وليست هناك أي تزايدات، بل إن بوح الشخصية ذاتها لا يستكمل أطرافه إلا في بوح الأصوات الأخرى، والفراغات التي يستشعرها القارئ في القص من منظور أحدهم تُستكمل في منظور آخر، وتتعمق بحذق مبدعة تتحكم بأدواتها ولا تتزيَّد إلا لضرورة.. نحن لا نستكمل قصة صفية في علاقتها بعم عبيد إلا في قص عبيد ذاته[385]، لا نستكمل علاقة وفاء بعبد الناصر، بعد حكي عبد الناصر عنها في أول فصل، إلا عندما يتحدث إسماعيل عن ذهابه لوفاء ليساعد عبد الناصر[386].

حكاية كريمة، مركز الرواية ذاتها، لا تُستكمل، ولا نعرف الدافع إلى قتلها الذي استهلت به الرواية إلا في آخر صفحات الرواية، عندما نعرف مأساة خضر، عمها، معها.. وهكذا.

تستهل الرواية بالحدث المحرك الأساسي: حرق كريمة وموتها، وتُترك ليعاود الخطاب التطور، قافزًا بنا من خلال شخصية عبد الناصر إلى مشاهد تعتمد على ذاكرته أيام عيش كريمة، في مشهد يشيع جوًّا طقوسيًّا خاصًّا[387]، ويستمر الحكي على لسان عبد الناصر، يسرد لنا فيه مواقف حياتية متعددة جمعته مع كريمة وأخته سيدة وإسماعيل ومشاعره التي تفتحت وشعر بها مع حبه لكريمة، لنفاجَأ بانتقالة زمانية مباغتة ندرك منها أن عبد الناصر أصبح مدرسًا، وأن وفاء عيرة، زوجة عبد الوهاب، مدرس زميل له، تسلمه خطابًا تبثه فيه حبها له، لنعرف أن ما

سبق كان قصًّا استرجاعيًّا يحاول فيه استعادة ذات ضائعة؛ فزمان القص زمان داخلي، وهناك تداخل مستمر بين الماضي والحاضر والمستقبل، تصنع الروائية ذلك لأن الزمان الموضوعي الخارجي للأشخاص لا يوفر تقدمًا أو تطلعًا؛ لذا تكون اللحظات أو المشاهد الخاصة هي ما تجتذب غيرها من لحظات مشحونة ومتوترة أخرى، سواء كانت تلك اللحظات في «الماقبل» أو «المابعد»؛ فسير عبد الناصر إلى بورتوفيق حتى اللسان، بعد حادثة الحريق، يستدعي حكي أبيه عن النداهة ويكون مناسبة لنعرف طبيعة أبيه.

كما أن هناك تداخلًا زمنيًّا في العرض الذي تقدمه صفية؛ فهي تعتمد على قص استرجاعي لبؤر محتقنة بحياتها المعذبة استدعتها وفاة ابنها وجنينه الذي كانت تحمله سيدة، وتبدو من تلك الاستدعاءات صفية المعذبة التي تنصهر في عذابات ممتدة دون تحديد زمني، من خلال

علاقات متخبطة طوال فترات حياتها، ومن خلال أحلام سياسية ووطنية تحطمت تحت وقع متغيرات وحروب متعددة، موت عبد الناصر، الزعيم الذي عشقته، وحرب أكتوبر التي لم ترضَ عن نهايتها، واستمرت تطلب الثأر من الأعداء من ابنها إسماعيل، تقول: «انت مش ابن أبوك وأمك يا إسماعيل، انت ابن التار والدم اللي راح هدر، اوعى تنسى يا ابني»[388].

ودون مقدمات، هناك انتقالات مباغتة من حكي إلى آخر؛ ففي معرض تذكر سيدة لمواقف لها مع كريمة، يطالعنا خطاب موجه من رجل إلى أمه يقول فيه: «مسلسل جوا سجن أكل العيش ومطاطي، أعمل إيه يا أمه؟ الدنيا الضيقة طارداني ومغرباني»[389]. ليستمر الحكي ونعرف أنه غريب، ابن خالة إسماعيل ورجل سيدة الأول وحبيبها الذي تركها ورحل يبحث عن عمل، تاركًا إياها تواجه مصيرًا لا تعرف له ملامح، هذه التداخلات توفر من القص صفحات طويلة، تختصر بدايات، وتكنّي عن طبيعة الشخوص، وتشير إلى نهايات يفرضها سير الأحداث، تصوِّر علاقات لا تستمر، وتشي بأوضاع اجتماعية وسياسية واقتصادية تعاقبت على مصر ومدنها، ومتغيرات مضطربة أشاعت الفوضى، وأحدثت علاقات مبتورة وغير مكتملة، تصنع تقنيات القص تلك علاقات متموجة متكسلة، تشبه صنيع

الرياح على رمال الحياة، صنيع الزمان في حياة الإنسان، وتترك النص مفتوحًا، وممتدة تشكيلاته ومتموجة ومتوازية مع باقي أطراف القص.. إنها تقنية قص تشبه هذه الحياة الراهنة التي تتداخل فيها الأحداث والأشخاص وتنفرط العلاقات.

في معرض حديث عم عبيد عن حاجة حميدة للعملة النادرة التي بحوزته، نجده يحكي عن خضر، عم كريمة، مختصرًا مأساته معها بالقول: «ولأن جسد الفتاة لم يعد يكتفي بالمحاورات، جسدها أصبح راغبًا أن يرقص.. يلتحم.. يكتمل شعر المسكين العاشق أن جسده يحاور جمادًا أصم أبكم، فأبى إلا أن ينطقه ولو بالحريق»(390). في الحياة الواقعية وخارج نطاق الإبداع تظل بالحياة علامات استفهام لا نستطيع أن نحصل لها على إجابات، وتبقى الافتراضات والتأويلات هي ما نسكن به فضولنا تجاه الأحداث أو الأشخاص، شأن هذا التوقع الذي يصنعه عم عبيد تجاه قصة خضر.

ويبدو الحوار نسيجًا متداخلًا في هذا القص المتنوع، وله القدرة على اختصار علاقات ملتبسة وحائرة؛ ففي الحوار الذي يسترجعه إسماعيل مع نفسه، والذي دار بينه وبين هدى التي تعرَّف عليها بالقاهرة، تقول: «أريدك بأي صيغة ترضاها، فقط أن تجعلني آمن وأستريح، أو لو تتداولني بين جسدك وعينيك وعقلك وقلبك.. هل تستطيع حمايتي من وساوسي ومخاوف روحي؟ كيف أفرض عليك

حمايتي وأنا لا أعرف كيف يمكننا الاستمتاع ببعضنا البعض؟»[391].

تُستخدم كل التقنيات بالرواية لتخدم وتعبر عن علاقات ملتبسة غير متحققة ولا يجد فيها أصحابها اكتمالًا أو شعورًا بالأمان؛ لذا تأتي التقنية مشتتة لا يجمعها سوى نسق فوضوي، لكن ما أريد أن أشير إليه: أنه بالرغم من هذه التداخلات وهذه الفوضى، تظل هناك مؤشرات زمانية تنظم الانتقالات وتعتمد على علاقات عميقة بين المتلقي والعمل، وتحتاج بعض المشاركة اليقظة من المتلقي.

يختلط في القصِّ الحلمُ مع الاستدعاء الاسترجاعي مع الحوارات مع شخصية كريمة التي ماتت، فتتداخل الحدود وتصبح عوالم الشخصيات ضبابية غير واضحة المعالم، كمستقبلهم أو لحظاتهم الراهنة التي لا يعرفون فيها هدفًا[392]، وتبدو المشاهد التي تتداخل فيها هذه التقنيات القصصية كتقنيات الفيلم السينمائي وما يُستخدم فيه من وسائل المونتاج؛ فهناك عودة إلى الماضي الزمني (الفلاش باك) تُظهر تقنية الأحلام لتدلل على التاريخ النفسي للشخصية أو ما سيطرأ عليها من أحداث مستقبلية، هناك أيضًا زوايا مختلفة لطريقة العرض، كشأن الكاميرا، هناك لقطات مقربة، تظهر فيها الأحداث مضخمة لتبيان خطورتها، أو لقطات بعيدة لتشي بها مشيتها.

تبدو المشاهد التي تشكل السرد في رواية «هكذا يعبثون» على تلك الشاكلة السينمائية، وهو ما يتطلب نوعًا من التلقي المدرك لتلك النوعية من الاتجاهات الجديدة في الإبداع.

وتتداخل الرموز بالسرد الروائي وتتعامل الروائية معها بحذق فني، ملوحة بها، تاركة للقارئ فك هذه الشفرات الدالة، تقول على لسان عبد الناصر: «أمام عينيك، انتصب إطار صورة جمال عبد الناصر مائلًا، مزركشًا بفضلات الذباب والدخان والتراب والأيام»[393].

كما أنها تصنع رمزًا أكثر تركيبًا وتعقيدًا حين تجعلنا نتساءل: ماذا يمثل الصاروخ القابع ببيت أم حميدة؟ هل تشير إلى أن هذا الواقع الراكد بمجتمعنا ستأتيه لحظة انفجار حتمية، أم تشير إلى نتوء كامن لكنه يمكن أن يتفجر بذات كل شخصية من الشخصيات المنهزمة بهذه الرواية؟

تحترق كريمة، الشخصية المركزية بالرواية، لأنها الوحيدة القادرة على الفعل، في لحظة رفضت الواقع الذي لا يمت لها بصلة وقررت حزم حقيبتها والمغادرة؛ ولذا قُتلت.

تبدو كريمة رمزًا لصحوة، تحترق حين تتحكم بها قوى طاغية.

383(1) السابق: 33.
384(2) السابق: 127.
385(1) السابق: 151.
386(2) السابق: 107.
387(3) السابق: 86.
388(1) السابق: 143.
389(2) السابق: 63.
390(1) السابق: 156.
391(2) السابق: 94.
392(1) السابق: 88.
393(1) السابق: 33.

الشخصية في «هكذا يعبثون»

تقدم أمينة زيدان، في رواية «هكذا يعبثون»، مجموعة من الشخوص التي تنكفئ على ذوات هشة ومعذبة، مستسلمة لأقدار ومتغيرات لا تملك تجاهها دفعًا، وليست لديها إرادة أو قدرة على تغيير أو اعتراض، ذوات تصطرع بداخلها تضاربات وتناقضات شديدة، بين جوانبها الروحية والوجدانية والعقلية وجوانبها الحسية والمادية، بين فعلها وما تعتقده هوَّة شاسعة، تقول صفية لذاتها: «تتساءلين عمَّن يحمل عنك روحك المعذبة بأخطاء جسدك.. فالروح لا تخطئ، وإنما الخطيئة مصدرها الجسد ومبلغها عذاب الروح.. كل من حولك معذبون بذواتهم»(394).

وتعتمد الرواية على الأصوات المتعددة التي تحكي فيها كل شخصية عن نفسها، لكننا في كل وحدة أو فصل لا نستطيع أن نستكمل صورة واضحة عن الشخصية من الجزء الخاص بها، ولا تكتمل صورة الشخصية سوى بانتهاء قصِّ الأصوات جميعًا، هناك تداخل قائم بينهم. وكأن كل واحد فيهم ملمح منفرد في إنسان شامل يجمعهم، يُستكمل حين تنتهي الرواية ويتشكل كيانًا واحدًا، ضائعًا معذبًا، لا يدرك له هوية أو هدفًا أو إرادة في الحياة. مهما اختلفت عذاباتهم ونوعية قضاياهم.

هذه البنية تتماشى مع الواقع العاطفي الاجتماعي المشوش.

يقول إسماعيل وهو يتحدث عن عبد الناصر: «كان هو معذبًا بشعوره بالنقص.. وكنت أنت معذبًا بشعورك الكاذب بالاكتمال...»[395]. أو قوله محدثًا ذاته: «كم أنت مدَّعٍ يا إسماعيل، أزمتك أنك لا تصدق ادعاءاتك، ليس لك هدف أو قيمة.. تتاجرون في كل شيء حتى الأفكار»[396].

تبدو الشخصيات تعرف مأساتها وما أصابها، لكنها لا تملك قدرة على تغيير ما بها؛ فعبد الناصر يحدث نفسه قائلًا: «تخلص أولًا من الفراغ الذي يشحن يومك، اسكن اللحظات وارتق أحداثها، بادر بحل سوء الفهم الذي انتاب وفاء... واضعة إياك على باب ذاكرتك الموصدة أبدًا دون قلب الفعل، أنت قادر على تذكر البدايات والنهايات غافلًا ما بينها»[397].

وتنتهي الرواية ولا يمتلك عبد الناصر قدرة على تغيير الأوهام التي يعيش فيها، كلهم يصنعون أحلامًا يستعيضون بها عن واقع يرفضونه، ويخلقون فيها عوالم تمنوا العيش فيها، وكعادة الأحلام تأتي تداعيات سريالية تتداخل فيها الأزمنة والأحداث، الأموات مع الأحياء.

لم يكُن إسماعيل يرى غير فتاة اعتادها كفكرة الموت، حقيقة غائبة؛ لذا لا يعرف القارئ معه هل الحوار الدائر بينه وبين كريمة تذكر استرجاعي أم أنها حوارات وأحلام يصنعها. وأتصور أن الروائية قد تعمدت هذه المنطقة الضبابية للحوارات التي وردت بين إسماعيل وكريمة[398]. يقول إسماعيل: «علت الأمواج حتى امتدت منها مئات الألسنة محيطة المنازل التي بدت كالقوارب المقلوبة، وأنت كنت ممتلئًا بشعور يقيني بأن الحسي عُزل تمامًا عن العالم وأصبح الدخول والخروج منه مستحيلًا، لكنك في الخارج، فقط تغوص قدماك في الماء المالح حتى ركبتيك، جسدك في وضع زاوية قائمة.. ويداك تحت

الماء.. كنت كلما مددت يدًا محاولًا رفع بيت من البيوت تصطدم في العمق بكتل صخرية جامدة...»[399].

تصبح الشخصية عاجزة عن الفعل حتى في الحلم، بفعل مجتمع فرَّغها من قدرتها على التفكير أو الفعل أو محاولة التغيير، العجز صار مسيطرًا على الحقيقة والحلم.

في حلم سيدة يبزغ لها «كائن هلامي يستدرجك إلى الشاليه الساكن بين الكازينو المغلق ونقطة الحدود»[400].

لم تعرف سيدة بحياتها رجلًا حقيقيًّا، كلهم كانوا نماذج منتقصة، كلهم استباحوها أو تعاملوا معها بصفتها بديلة وليس باعتبارها كيانًا بحاجة إلى فهم وحب؛ لذا يأتيها الحلم وبه نموذج من كائن هلامي ليست له ملامح أو حدود.

وتمثل سيدة في ضياعها نموذج المرأة في هذا المجتمع الفوضوي، تريد أن تهب ولا تستطيع، تفارقها طبيعتها ولا تجد سوى جدار، حائط يستقبل أمومتها وأنوثتها وعطاءاتها، تقول: «لماذا تبكين في كل مرة ينسكب فيها اللبن؟ ولماذا يتحول المشهد إلى امرأة تشبهك اعتادت أن تفقد مواليدها قبل أن يلقموا ثدييها؟ المرأة التي تشبهينها تلتصق بحائط أبيض، هي أم مكللة بالحسرة والانكسار، تحمل ثدييها المنتفخين اللذين يسقيان الجدار بسراسيب لبنها الدافئ»[401].

لم تستطع سيدة أن تحتفظ بأيٍّ من رجالها، أو أن تساعد أخاها، أو أن تحتفظ بجنينها، وانزوت تعيش بأحلامها وليلها الذي لا يخرج منه صباح.

وبالرغم من اختلاف ملامح سيدة عن كريمة وصفية وعزيزة ولولية ووفاء وهالة وهدى وكل نساء الرواية، فإن كلهن أنثى واحدة مغتصبة وفاقدة للأمان

والحب، غير قادرة على العطاء أو تغيير حياتها، نماذج ما بعد حداثية غير قادرة على التطور.

تقول صفية في لحظات كشف مع ذاتها: «كلهن بذرتك الأولى.. وأنت لوثتهن، أنت دفعت أختك إلى فراش زوجك وهشَّمت براءة عزيزة ببسط قسوة الحقائق أمام عينيها، قتلت كريمة حين وقفت بينها وبين إسماعيل؛ لأنك شعرت بأنها أقوى مما ينبغي.. أقوى منك، كذلك سجنت سيدة في بيتك وسلبتها بهجة العمر حين قدمتها على طبق المصاهرة قربانًا لجرح ولدك القاسي»[402]. والعذاب والخطايا مصير الأحياء كلهم، سواء اختاروا أو لم يفعلوا، نماذج فصامية مهزومة وهزيلة.

وتبدو شخصية حميدة في «هكذا يعبثون» وحدها القادرة على التحول والفعل: «جدير أنت يا حميدة بما أصبحته.. عضو مجلس الشعب.. مليونير.. وأب لنصف دستة من الرجال يدهسون المدينة بعرباتهم وشهواتهم ومشاريعهم»[403].

بعد موت جمال، انضم للحزب الحاكم، وصعد فوق مدرج السياسة وأحزابها، حميدة الذي بحر من الصعيد على ظهر بلاص، أصبحت المدينة كلها بلاصًا كبيرًا لشهواته وصار أبًا غير شرعي لأدهم، ابن صفية، يتاجر حميدة بالمخدرات ويبني مصنعًا للأسمنت بإسرائيل، له قدرة أن يبيع وأن يشتري كل شيء، شخصية لا يعنيها معتقد أو قيمة، قادرة على التلون كالحرباء، ولا تعنيه سوى مكاسبه المادية، شأنه شأن إفرازات مجتمع الانفتاح.

بدرجة أقل سطوة، خضع عم عبيد للتحولات، فكان متدينًا ثم أصبح موزعًا للبانجو ومشاركًا في حياة تافهة سطحية[404].

وتتراوح نماذج الشباب المقدم بالرواية ما بين مريض نفسيًّا يعيش أوهامه وخيالاته الخاصة (عبد الناصر)، أو إسماعيل الذي يتسلط عليه حبه لكريمة بحيث يُفقده حياته الواقعية، يدرس التجارة ويميل إلى اليسار، ويؤمن بأفكار ويأتي سلوكه على نقيضها، يتاجر مع حسين صديقه في السلع المستوردة وغيرها، يذهب عقله في معاقرة الخمر والأحلام. وغريب الذي يسافر إلى بلد عربي لتنحصر أحلامه في تأمين المستقبل ماديًّا ويعود بعد أن غدر بسيدة ليتزوج من منتقبة ويفتح سوبر ماركت، إلى إبراهيم الذي يبدو لا مباليًا بالحياة ولا يعنيه سوى علاقاته النسائية.

وتقدم أمينة زيدان تداخلًا وانصهارًا آخر بين الملامح الخارجية والداخلية للشخصية؛ فهي إذ ترسم صورة لسيدة تقول: «من الجبل الذي تجاورين صبغ وجهك وصيغت ملامحك، امتد شعرك وتجوفت عيناك، تكهفت روحك، من نتوءات وأخاديد تكونت.. هكذا كنت، مغلقة أنوثتك.. إلا قليلًا»(405).

رسمُ الملامح على هذه الشاكلة يحمل مخاطرة من قِبَل الروائية، لكنها تخوضها وهي تعلم أن هذا الواقع الفوضوي سيتيح لها قدرة على الهروب، قد تكون سيدة لها ملامح تشبه الجبل، لكن قدرتها على المواجهة تشكِّل تناقضًا يحدث بالحياة، وهذا ما تريد أن تشير إليه المبدعة في عملها.

شخصيات المؤلفة كثيرًا ما تثير تساؤلات وجودية، تقول صفية: «عليكِ أن تتمرني على لقاء من سبقوك إلى ذلك العالم المبهم الذي تطرق على أبوابه الصلدة أعضاء روحك الضامرة، كيف تواجهين كريمة وإسماعيل وسلمان وأدهم؟ هل يساعدونك على

إنزال مقطفك الملآن بالذنوب، أم أنهم سيتركونك مثقلة بها في رحابة العدم أيضًا؟ يا لها من قسوة بصقها في وجهك فم كبير بصق قبلها العالم كله»[406].

ويتراكم السأم بشخصيات الرواية ويتنامى الإحساس باللاجدوى، يقول عم عبيد: «العالم الذي تحوَّل من تحتك إلى قطع صغيرة من أوراق الدومينو المتباينة، أوراق موضوعة هكذا بسأم؛ لأن وقت اللعب انتهى ولم يتبقَّ للطبيعة غير الأحلام المزعجة تسلطها على أخيلة اللاعبين الخائرين»[407]. هكذا هم يعبثون مع مجتمع عابث.

قد نتساءل بعد هذا العرض لتداخلات تقنيات السرد بالرواية: هل يتخير المبدع تقنيته؟ هل يكون واعيًا بصنيعه؟

أتصور أن الرؤية التي يقدمها المؤلف بعمله تكون لها قدرة جذب تقنياتها؛ فالعلاقات والأحداث التي تقدمها الكاتبة بهذا العمل تستدعي تقنياتها، خاصة إذا تجاور هذا وانصهر مع ثقافة المبدع الفنية وإلمامه بأحدث أدوات مجاله الفني وتقنياته.

كيف للمبدع أن يقدم عالمًا معقدًا ومتداخلًا في وسائل سرد تقليدية؟

إن حدث هذا - وهو يحدث لأن الواقع الروائي يحتمل كل المذاهب - أتصوره نوعًا من التبسيط والتسطيح لعالم لا يبدو هكذا.

394(1) السابق: 140.
395(1) السابق: 105.
396(2) السابق: 98.
397(3) السابق: 36.
398(4) السابق: 86، 87.
399(1) السابق: 104، 105.
400(2) السابق: 61.
401(1) السابق: 53.
402(1) السابق: 140، 141.
403(2) السابق: 136.
404(1) السابق: 35.
405(2) السابق: 53.
406(1) السابق: 121.
407(2) السابق: 149.

سيرة ذاتية

- أماني فؤاد
- دكتوراه في النقد الأدبي الحديث.
- أستاذ مساعد بأكاديمية الفنون.

للمؤلفة من الكتب:

- الإبداع الأدبي في تراث أبي حيان التوحيدي .
- المجاوزة في تيار الحداثة بمصر بعد السبعينيات.

ولها العديد من الدراسات والأبحاث النقدية، منها:

- المرأة ثورة لم تنجز في أدب نجيب محفوظ.
- تداخل النصوص في القصيدة المعاصرة.. «الشاعر والشيخ».. حلمي سالم نموذجًا.
- الرواية والإعاقة.. «في كل أسبوع يوم جمعة».. إبراهيم عبد المجيد.
- التقنية على مستوى الوعي في نص «الروائيون».. غالب هلسا .
- القهر والزمن في نص الزيني بركات.. جمال الغيطاني.
- التماهي بين الموجودات في أدب خيري شلبي.
- الثقافة في قبضة الرأسمالية.
- الصورة والخيال محفزًا ودلالة في الثقافة العربية الإسلامية.
- نحو عقد ثقافي جديد.. معوقات التحول في الأدب.
- المرجعيات الثقافية للرواية العربية الحديثة.
- جدل العلاقة بين القصة القصيرة والنص الروائي.

وأيضًا:

- عضو لجان المجلس الأعلى للثقافة.
- عضو لجان تحكيم جوائز الدولة.
- عضو اتحاد كتاب مصر.
- عضو مجلس إدارة جمعية النقد الأدبي.
- تكتب الدراسات والمقالات في معظم المجلات والدوريات الثقافية والأدبية المصرية والعربية.
- لها مشاركات عديدة بالمؤتمرات والمهرجانات والملتقيات الخاصة بفنون الشعر والسرد والمسرح في مصر والدول العربية.