



مجلة
الابتسام

أساليب السرد في الرواية العربية

منتديات مجلة الإبتسام
www.ibtesamh.com/vb



التحويل لصفحات
فردية والمعالجة
فريق العمل بقسم
تحميل كتب مجانية

بقيادة
** معرفتي **

www.ibtesamh.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامه

شكرا لمن قام بسحب الكتاب

أساليب السرد في الرواية العربية



Author:Dr. Salah Fadel
Title :Style of narration in
arabic novel
Al- Mada P.C.
First Edition :year 2003
Copyright © Al- Mada

اسم المؤلف : د . صلاح فضل
عنوان الكتاب : أساليب السرد
في الرواية العربية
الناشر : المدى
الطبعة الاولى : سنة ٢٠٠٣
الحقوق محفوظة

دار المدا للثقافة والنشر

سورية - دمشق ص. ب. : ٨٢٧٢ او ٧٣٦٦ - تلفون: ٢٣٢٢٢٧٥ - ٢٣٢٢٢٧٦ - فاكس: ٢٣٢٢٢٨٩

Al Mada Publishing Company F.K.A. - Damascus - Syria

P.O.Box . : 8272 or 7366 .-Tel: 2322275 - 2322276 , Fax: 2322289

E-mail:al-madahouse@net.sy

بيروت- الحمراء- شارع ليون -بناية منصور-الطابق الأول - تلفاكس: ٧٥٢٦١٧-٧٥٢٦١٦

E-mail:al-madahouse@idm.net.lb

All rights reserved. No parts of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system , or transmitted in any form or by any means ; electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission, in writing, of the publisher.

أساليب السرد في الرواية العربية



تقديم

تعتبر السرديات الحديثة من الدوائر اللافتة التي تقترب عندها جملة البحوث النقدية من منطق الخطاب النقدي بمناهجه الحركية المضبوطة. فقد استطاعت في العقود الثلاثة الماضية فحسب أن تؤسس معرفة متنامية ودقيقة بالنصوص السردية في تجلياتها المختلفة، حتى غدت نموذجاً مشجعاً لما يسمى بعلم الأدب في شكله المتطور الدؤوب؛ المتجدد بقدر ما ينبثق في المخيلة الإنسانية من إبداع.

ازدهرت البحوث التي تدور حول طبيعة المنظور السردية وأشكال الرؤية القصصية، وعمليات تكوين بؤرة السرد ومستوياتها وعناصر توجيهها في تعالق متناغم مع البحوث التي تحلل تعدد الأصوات وعلاقتها بنوعية الضمائر ولغة الخطاب الروائي في حالات العرض والسرد، وارتباطها بقضايا مستوياتها الزمن القولي والتاريخي، وما ينجم عن تضافرها من إيقاعات متفاوتة وأساليب عديدة.

كما درست أشكال الصيغ والكيفيات المختلفة لأنماط السرد وعمليات التركيب في أجرومية ووظائفها المختلفة، مما عرضنا له بالتفصيل في دراستنا المحدثه عن «بلاغة الخطاب وعلم النص» بما يعتبر تجاوز المنهج التحليلي الفلسفي والبنوي، ويمهد لمقاربة علمية نصية تطبيقية بعد عرض المحددات النظرية الشاملة.

ويهمنا الإشارة في هذا الصدد إلى أن المنظور السيمولوجي والنصي المحدث كان تنمية للاتجاهات السابقة عليه، وأنه أفاد بصفة خاصة من النقد المخصص للفنون البصرية الحركية - خاصة السينما - في ضبط مصطلحاته وقياس مسافته وتحديد التقنيات الموظفة فيه.

إن لغة السينما بجذتها وحيويتها وعلاقتها بالزمان والمكان على أساس تجريبي مباشر، وما يتخللها من عمليات تركيب ومونتاج، وعنايتها بالتمفصلات السردية قد خلقت جمالياتها الجديدة التي أثرت الوعي النقدي، وساعدته في اكتشاف أدوات تقنية محدثة لتحليل نظم السرد وكيفياته العديدة. فإذا انتقلنا من أفق النظرية السردية بتفصيلاتها الغنية إلى بحث كيفية تشغيل أجهزتها وتطبيقها على النصوص الروائية المحددة، واجهتنا بعض الأسئلة المعلقة التي نقف منها عند أمرين فحسب:

أحدهما: هل الأفضل أن نقوم بتطبيق هذه المفاهيم - بطريقة آلية - على جميع ما نتناوله من نصوص سردية، فنحيلها إلى عدد من الرسوم والجداول البيانية المجافية بطبيعتها للحس الفني والتذوق النقدي لألوان الشعرية المتفاوتة؟ أو نقصر هذا النوع من البحث المنهجي التجريبي على الدوائر الأكاديمية والجامعية؛ لتكوين قاعدة معرفية صلبة، تنطلق منها وعلى هديها الممارسات النقدية العامة التي لا تفقد بهجة المصاحبة الحميمة للنصوص بمنطق الأدب ولغته الأثيرة؛ فتظل الدراسات الجامعية «معامل» لتكوين الأطر والنماذج الطليعية في المعرفة، مهما كانت دوائرها مقصورة على المتخصصين فحسب، تزود الحياة الثقافية والنقدية بنتائج بحوثها التي تستحضرها الدراسات المستبصرة، دون أن تحمل أجهزتها ومعادلاتها

المطولة، أو تخرج على منطقتها العلمي الصحيح. فهي تتراعى بروحها المنهجي في جملة الكتابات النقدية العامة التي تفيد من منجزاتها البحوث التجريبية وتتخفف من مصطلحاتها وتفصيلاتها التقنية. بهذا تتعدد السبل دون أن تتبدد الجهود، وتتآزر حركة العلم في مركزه ومحيطه، ويتسق نمط المعرفة في مستويات الأداء المختلفة.

وبهذا يمكننا أن نحل إشكالية صعوبة لغة النقد الحديث واستعصائه على القارئ العادي بتوزيع الوظائف الطبيعية التجريبية على المجال الأكاديمي والتطبيقية الموجهة على النطاق الثقافي العام.

أما السؤال الثاني فهو عن مدى إمكانية الإفادة من هذا الحصاد المعرفي الجديد في جملته للكشف عن بعض الوسائل العملية التداولية لتحديد الفروق النوعية بين أشكال الرواية المختلفة، على أسس تقنية جمالية، تتجاوز ما ألفناه من تصنيفات مذهبية أصبحت قاصرة.

لم يعد بوسع المعاصر أن يتحدث عن المادة القصصية اعتماداً على مضمون الخطاب السردي وتوجهاته المذهبية؛ فقد انتهت سيادة الأيديولوجيا وشعاراتها القديمة، ولم تعد النوايا الطيبة هي التي تحدد مستويات الأعمال ودرجة أهميتها، فقد اتضح أن مستويات التوظيف ترتبط بالإنجازات التقنية والجمالية، ودخلت علوم اللغة بصرفها ونحوها ودلالاتها، ومباحث الأسلوب بإشكالياتها المتعددة وأدواتها الإجرائية، ثم علم النص بما أسفر عنه من طرق تحليلية للأبنية الصغرى والكبرى وكيفية تراتبها، جاءت كل هذه العلوم لتصنع خرائط جديدة للحقول الإبداعية، واستحدثت معها مصطلحاتها وآلياتها.

وقامت السيميولوجيا عن طريق تنظيم مجالات الإشارات وترابطاتها الرمزية بالتوسط لفض إشكالية التعارض المزعوم بين البنية المنبثقة والسياق العام للنص.

والسؤال الذي أعنيه هنا يتبلور فيما يلي:

هل يمكن لنا -في نهاية الأمر- أن نستخلص من جملة المعارف التقنية في السرديات عدداً من المؤشرات الدالة، يسمح لنا بإقامة تصنيف نوعي جديد، يتيح لنا رصد ما يسمى بالأساليب السردية؟ أحسب أن هذه المحاولة التركيبية -على صعوبتها- تستحق الاجترار والمجازفة، كما أظن أن الوسيلة التي تؤدي لإنجازها لا بد أن تنتقل من مرحلة التنظيم وتأليف الطرق والمناهج للشطر الثاني من العملية الجدلية المتمثلة في التطبيق العملي على نصوص بعينها عبر الإنتاج الروائي في ثقافة محددة؛ حيث يمكن تشغيل آليات القراءة والتأويل والتصنيف، ومقاربة الإبداع بحس تركيبية أيضاً، يبتعد عن الحرفية المدرسية في تشغيل المفاهيم، محاولاً الإنصات لإيقاع النص الحميم واكتشاف خصوصيته في الوقت الذي يمسك فيه بخواصه النوعية التي تجمعها مع غيره في أسلوب واحد.

وقد أدت قراءة عدد يسير من الروايات العربية التي صدرت في الآونة الأخيرة، والموزعة على مختلف مناطق العالم العربي بقدر ما تسمح به ظروف التواصل في النشر والتسويق، دون عناية بالتمثيل الجغرافي المحدد، أدت إلى تبلور بعض الملامح المميزة لثلاثة أساليب رئيسية في السرد العربي المعاصر، تركز على شكل التوافق بين ثلاث مجموعات ثنائية من العناصر الروائية هي الإيقاع والمادة والرؤية.

أما الإيقاع -على ما سيأتي شرحه تطبيقاً- فهو ناجم عن حركتي الزمان والمكان أساساً، كما أن المادة تتمثل في حجم الرواية؛ أي امتدادها الكتابي من ناحية، وطبيعة لغتها من ناحية ثانية، بينما تبرز الرؤية من خلال كيفية عمل الراوي وتوجيه المنظور.

وأهم خاصية لهذا الطرح هو التعالق والتراتب؛ فالفصل بين تلك الوحدات إنما هو مجرد إجراء تحليلي يضع في اعتباره أصلاً طبيعة تداخلها. فالزمان والمكان يتمثلان في مادة الرواية وحجمها، والراوي لا يمكن تحديد موقعه ولا منظوره إلا عبر المادة المقدمة، والمنظور يرتبط جذرياً بحركة اللغة والحوار وهكذا. غير أن طريقة انتظام هذه الوحدات تنتج لنا -طبقاً لاتفاق ثنائيتين من ثلاث في الأولوية- أسلوباً سردياً متميزاً. ويمكن نتيجة لذلك أن نقدم اقتراحاً بفرضية أولية بوجود ثلاثة أساليب رئيسية في السرد العربي خاصة هي:

الأسلوب الدرامي؛

ويسيطر فيه الإيقاع بمستوياته المتعددة من زمانية ومكانية منتظمة، ثم يعقبه في الأهمية المنظور وتأتي بعده المادة.

الأسلوب الغنائي؛

وتصبح الغلبة فيه للمادة المقدمة في السرد حيث تتسق أجزاؤها في نغمة أحادي يخلو من توتر الصراع، ثم يعقبها في الأهمية المنظور والإيقاع.

الأسلوب السينمائي؛

ويفرض فيه المنظور سيادته على ما سواه من ثنائيات، ويأتي بعده في الأهمية الإيقاع والمادة.

ومع أنه لا توجد حدود فاصلة قاطعة بين هذه الأساليب؛ إذ تتداخل بعض عناصرها في كثير من الأحيان، ويختلف تقدير الأهمية المهيمنة من قراءة نقدية إلى أخرى، مما يجعل التصنيف غير مانع بالمفهوم المنطقي.

كما أن هناك بعض الخواص التي يمكن أن تخرج على العناصر الملاحظة في هذا التصنيف، وتتوزع بشكل ما على بعض مناطقه، مما قد يوهم بتكوين أسلوبى مخالف، وذلك مثل الصبغة الملحمية المتجسدة في عدد من الروايات العربية والناجمة على وجه الخصوص من نفس هيمنة المادة الروائية على العناصر الأخرى مما يجعلها شديدة القرب من الأسلوب الغنائي، وإن كان يترتب على ذلك ألا يكون هذا التصنيف مانعاً أيضاً.

نقول إنه بالرغم من كل تلك التحفظات وغيرها مما يمكن أن يسفر عنه التأمل النقدي، فإنه يمثل في تقديري محاولة أولية تنمو إلى تمثيل الواقع الإبداعي المتحرك والتعبير التقني عن خصائصه السائدة.

وتأسيساً على ذلك فإن الفكرة المحورية في هذا التصنيف تقوم على سلم قياس متدرج ومتراتب من عناصر السرد وفق نموذج مركب من عدد من التقنيات الفنية التي يتم شرحها بمناسبة كل عمل إبداعي تطبيقياً. والذي يحدد طابع كل رواية إنما هي العناصر المهيمنة على ما سواها، فكل رواية تتضمن قدراً من الدرامية والغنائية الذاتية أو الملحمية والسينمائية، لكن تفاوت النسب، وتراتبها، ومستويات توظيفها في النص ككل هي التي تحدد موقعها، كما أن المقاربة النقدية

لكل نص على حدة تهدف إلى اكتشاف شعرته الخاصة وما يثيره من مجالات تتجاوز نطاق العناصر الأسلوبية المعتمدة في هذا السلم؛ بحيث لا تصبح الدراسة جدولاً برهانياً لفرضية التصنيف، تعمى عما عداه من مناطق الإثارة الجمالية والدلالية في النص.

أما فيما يتعلق بجملة الإنتاج الروائي لهؤلاء الكتاب أنفسهم، أو لغيرهم ممن لم تتح لنا فرصة التوقف أمامهم، فإن البحث التطبيقي وحده هو الذي يكشف عن مدى التزامهم بأسلوب واحد، أو تحركهم عبر أكثر من أسلوب في مسارهم الإبداعي بأكمله بمراحله المختلفة، مما لا يمكن الفصل فيه إلا بعد البحث التجريبي.

لكن الذي يعيننا الآن إنما هو تقديم هذا النموذج الأولي في صيغة مقترح نقدي لقراءة طرف من الإنتاج الروائي العربي، لا على أساس أسماء المبدعين وشخصياتهم وأقذارهم، ولا على أساس توزعهم الإقليمي أو الوطني، أو توجهاتهم الأيديولوجية والمذهبية، وإنما بناء على الأساس الوحيد الذي يظل صالحاً للتمييز العلمي الصحيح، مهما تغيرت مكوناته ونسبه، وهو نوع الأساليب التقنية الناجزة وجمالياتها الوظيفية.

الدكتور صلاح فضل

الأسلوب الدرامي

- يوم قتل الزعيم.. لتنجيب محفوظ
- الولاة.. لحننا مينه
- خالتي صفية والدير.. لبهاء طاهر

يوم قتل الزعيم لنجيب محفوظ

هذه رواية سياسية، والقراءة السردية بطبيعتها جمالية، ويبدو أن العلاقة بين الجمالي والسياسي معقدة إلى درجة كبيرة، فلا يكفي أن نقول إن الخطاب الروائي السياسي يثير في العادة اهتماماً غير جمالي في جوهره، أو أن السياسة تعتمد على المتغيرات التي سرعان ما تنطفئ جذوتها؛ إذ إن العمل عندما يكون مستوفياً للشروط الفنية فلا بد أن يستثير عند تلقيه اهتماماً غير نفعي ولا موقوت بما يكمن فيه من عناصر شعرية، وعندئذ تتصل به دائرة الوعي الجمالي بشكل يتجاوز معطياته المباشرة.

ومن هنا فإن القراءة السياسية التي تقترب من الأعمال الأدبية كثيراً ما تهدر أبقى وأنضر ما فيها، تهدر خصوصيتها الأدبية ذاتها. أما القراءة الجمالية -ومعذرة لهذا التدوير- فكل قراءة نقدية حقيقية لا بد أن تكون جمالية في صميمها - فهي التي تستنقذ العمل الفني السياسي من دائرته المباشرة العجلي، استكشافاً لمكوناته الحميمة التي تضمن له فعالية عالية وكفاءة أدبية مستمرة.

ومع أنه قد قيل بأن كل ما يحدث في الحياة بمستوياتها المختلفة، من اجتماعية واقتصادية وثقافية، يصب في مجرى السياسة العميق ويعكس

تياراته، إلا أنه يجدر بنا إقامة بعض الخطوط الفاصلة بين الأعمال الأدبية التي تهيمن عليها هذه التيارات، وتلك الأعمال الأخرى التي تستجيب للعوامل الوسيطة؛ خاصة في دوائرها الفردية، بما يجعلها تشف عن أعماقها الكامنة. ويمكن أن نعتد في هذا الصدد بفكرة «المؤشر الأسلوبي» لتمييز الروايات السياسية من غيرها. فكلما تعددت الإشارات المباشرة إلى المواقف والأحداث والشخصيات القائمة خارج النص الإبداعي، بأسمائها المعروفة تاريخياً، صبغت العمل تدريجياً بصبغة سياسية.

هذه الصبغة تصل إلى درجة الاكتمال عندما تصبح إشارات السياسة الخارجية مسئولة في داخل السياق الروائي ذاته عن مصائر الأشخاص وتحولات الأحداث ودلالاتها الأدبية، عندئذ تصبح مؤشرات نصية تقوم بالربط السببي بين منطق الحياة ومنطق العمل الروائي. فإذا وصلت هذه المؤشرات إلى درجة الكثافة -دون أن تكسر قشرة العمل الفني، بل تزيد صلابته وشفافية في الآن ذاته- تراءت عبرها علاقات عديدة، مباشرة ورامزة، بين سياق النص الداخلي وسياق الإطار الخارجي للواقع التاريخي.

وتطبيقاً لهذه الفكرة نجد أن رواية «يوم قتل الزعيم» لنجيب محفوظ تتميز بطابعها السياسي الحميم. فهي ابتداءً من العنوان تعرض لشخص الحاكم، تدور في الزمن السياسي، في ذروة احتدامه؛ قبيل مصرع هذا الحاكم -السادات- الذي تخلع عليه بمفارقة مدهشة لقب الزعيم وتنفيه عنه في الآن ذاته؛ لأن الزعيم الفعلي يأتي تعبيراً عن إرادة جماعية لاختياره وحمايته. وهي تقدم هذا الموقف السياسي في جذره الاقتصادي المباشر، في الانفتاح وما نجم عنه من اهتزاز الأبنية وتخلخل العلاقات الإنسانية، تقدمه كزلزال يحتل صدر الرواية ويشغل عالمها بأكمله. وهي تؤثر أن

تعرض لشخص الحاكم، كعنصر إشاري عبر وعي الشخصيات الرئيسية في النص، عندما يصنعون مفارقة أخرى بارزة بالمقارنة بينه وبين الحاكم المضاد له والسابق عليه؛ وهو عبد الناصر، في مقابلات مستمرة تنتصب فوقها دلالة الخيمة السياسية للرواية.

وبوسعنا أن نلاحظ حينئذ أن هذا النوع من السرد يختلف بالضرورة عن أسلوب السرد التاريخي؛ إذ يظل أقرب إلى ما يسميه الناقد الكندي الكبير «نورثروب فراي» بالقص الصائب الخالد، المعبر عن روح المجتمعات وأساطيرها الثابتة في جوهرها، مهما تغيرت ملامحها الخارجية. على اعتبار أن لكل مجتمع إنساني - كما يقول - شكلاً متميزاً من الثقافة اللغوية، تحتل فيه الحكايات والروايات مكاناً بارزاً، ويظفر بعضها بأهمية قصوى؛ إذ يمثل ما يتعلق بالمجتمع في الدرجة الأولى، مما يجعلها قابلة لشرح عدد من السمات الجوهرية المتعلقة بالدين والقانون والأبنية التاريخية والاجتماعية والكونيات العظمى. ويبدو كما لو كانت بعض الحكايات الأخرى أقل أهمية وجدوى؛ لأنها تروى من قبيل قضاء الوقت والتسلية وإشباع الحاجات التخيلية للجماعة. وإن كانت الروايات الهامة هي أيضاً تخيلية، لكن بشكل عرضي، فهي أولاً تنقل نوعاً من المعرفة الخاصة، هذا النوع الذي كان يسمى في لغة الدين بالوحي.

لكن المقاربة التي نريد أن نطل منها على التكوين الدرامي لهذه الرواية ليست مضمونية ولا وظيفية كما يفرينا تقسيم «فراي» للأنماط السردية، وإنما هي مقاربة تقنية، تنبثق مكوناتها مما يتجلى من عناصر مهيمنة في النص، وقد برز منها عنصر هام عند تحليل العنوان ذاته، وهو «المفارقة»، أما العنصر الآخر الذي يتعادل معه ويرد عليه فهو

«الإيقاع» الذي يفرض وجوده على القارئ منذ الوهلة الأولى كذلك. وسنجد أن الضفيرة التقنية المؤلفة من جدل هذين العنصرين هي التي تغطي شبكة العلاقات الروائية في النص وتفسر إلى حد كبير بنيته الدرامية وجهازه الجمالي المؤثر.

وإذا كان إيقاع الرواية يعني في المقام الأول درجة سرعة أحداثها، فإن هذا يقتضي بالضرورة مقارنة طرفين حتى يمكن أن نحكم بالسرعة. فنحن لا نستطيع أن نقول إن سرعة السيارة ثمانين كيلو متراً إلا إذا فهمنا أنها تقطع هذه المسافة في ساعة زمنية واحدة، وإلا فإن السلحفاة قد تقطعها في عام مثلاً ولا تصبح سرعتها مثل السيارة. ومعنى هذا أن الإيقاع يتطلب مقارنة زمنين، أو طرفين، هما فيما يبدو زمن الحكاية والأحداث كما تجري عادة في الحياة، وزمن قصتها الذي تستغرقه في النص.

إن هذا ما انتبه إليه نقد السرديات منذ شرعه الباحث الألماني «مولير» في منتصف هذا القرن، لكن التطور الذي شهدته البحوث التحليلية في العقود الأخيرة قد أدى إلى مراجعة هذا المقياس لعدم دقته وصعوبة ضبطه؛ إذ يعتمد على عنصر خارجي غير قائم في العمل الأدبي ذاته، وهو الواقع الذي تحيل عليه العادة.

ومن ثم فقد اهتدى الباحثون إلى نموذج آخر لقياس الإيقاع يعتمد على مدى سرعة عملية القص ذاتها، وذلك بأن تؤخذ لحظة المشهد الحوارية الذي يرد في أثناء السرد باعتبارها نموذجاً لتطابق الزمنين، وحالة قصوى من تعادل القول مع الفعل، ثم يقاس على نمطها التباين بين هذه الأطراف كثافة ورهافة، أو سرعة وبطئاً؛ بحيث نصل إلى سلم للإيقاع مكون من خمس درجات هي:

١- الحذف: وذلك عندما يعمد الروائي إلى عدم ذكر أحداث يفترض أنها لا بد أن تقع بين الأحداث المذكورة، لكنه لا يشير إليها. مثل أن يصف في مشهد أول فتاة تمضي مع خطيبها للنزهة، ثم يعرضها في المشهد الثاني وهي تصطحب طفلها إلى محل لبيع اللعب؛ مما يعني أنها قد زفت ومرت بشهور الحمل ونمو الطفل حتى وصل للسن التي نراها، دون أن يتوقف الروائي للإشارة إلى كل ذلك، بل يحذفه عامداً من النص.

٢- الاختصار: وهو الصيغة المثلى التي يلجأ إليها الكاتب عادة لاختزال أحداث كثيرة في سطور قليلة، والتركيز على ما يعنيه منها، مما يوحي عادة بالتكثيف وسرعة إيقاع في القص، إذا تضافرت العوامل المساعدة الأخرى على ذلك.

٣- المشهد: وهو الذي يتعادل فيه الزمان؛ زمن الحكاية وزمن القول كما يتجسد عبر النص ذاته، لا طبقاً للوقت الذي تستغرقه عملية الكتابة؛ فهو نسبي ولا يجدي قياسه، ولا للوقت الذي تشغله القراءة؛ لأنه أيضاً مطاط نسبي يعسر القياس عليه، لكنه يتجلى في عدد الصفحات التي تشغلها القطع الحوارية، باعتبارها نقطة التقاء المكان بالزمان في لحظة متكافئة مضبوطة يسهل قياسها والمقارنة بها.

٤- التباطؤ: ويتمثل في تلك اللحظات التي يؤثر فيها الكاتب أن يقوم بعمليات استبطان لدخائل شخوصه وإغراق في وصف خواطرها النفسية ولمحاتها الذهنية خلال صفحات طويلة لا تكاد تتحرك فيها الوقائع الخارجية، ويدخل في هذا النطاق أيضاً قطع الوصف المكاني التي لا ترتبط بوعي الشخصيات، فلا يبدو أنها تشغل حينئذ مساحة زمنية في بنية النص.

٥- التوقف: فإذا وصل هذا التباطؤ إلى ذروته، وتوقف زمن الحكاية المروية، وظل الكاتب يشغل صفحات أخرى في الوصف والتعليق، فإن ذلك ينتهي إلى استطالة زمن القول -التمثل في عدد الصفحات المكتوبة- مع انعدام مقابله من زمن الحكاية. وهذا عكس الحالة الأولى الخاصة بالحذف والتي يتمدد فيها زمن الحكاية مع انقطاع القول المعبر عنه.

هذا نموذج مبسط للعامل الأساسي -وهو الزمن- في سلم الإيقاع الروائي قبل أن تنضم إليه العوامل الأخرى المنبثقة من النص ذاته، ومن ثم فإنه لا ينبغي أن يظل مصمماً أحاديًا أمام الأعمال نفسها، بل علينا أن نعدله ونحوه ونوجه مساره بما يتفق مع طبيعتها ويكشف عن بنيتها.

وأول ما يثير الانتباه عند بحث الإيقاع في رواية «يوم قتل الزعيم» أنها ليست تقليدية تقص الأحداث بطريقة متسلسلة لا يصيبها سوى «التقطيع» في شريط الزمن، بل تعتمد إلى توظيف منظور الشخصيات في مستوى متطور من تيار الوعي، بما يجعل قياس الزمن فيها شديد التعقيد؛ لأن قدرًا كبيراً منها لا نستطيع أن نمسك بأطرافه بسهولة، حيث تتركب معظم المواقف واللحظات من منظور شخصيات أخرى في وحدات متوازية، مما يجعل الزمن ذاته مستثمرًا في عدة مستويات ترتبط بعمق الأحداث لا بسطحها.

من هنا يبدو أن أقرب سطح للنص نستطيع أن نختبره -كما أسلفنا- إنما هو مستوى التوالي الكتابي لوحدات القول كمدخل لالتقاط الإيقاع العميق للرواية من ناحية، وكثير لاهتمام القارئ يُنبه حساسيته لإدراك المنظومة الكلية للمتواليات النصية ويضمن فعاليتها الجمالية من ناحية أخرى.

تبادل الإيقاع الدرامي؛

وقبل أن نرصد تبادل الإيقاع الدرامي في كل من المستويين الزمني والكتابي في هذه الرواية نود أن نتوقف قليلاً عند دلالة هذا الشكل الذي يعتمد على منظور ثلاث شخصيات تتبادل السرد فيما بينها بنظام لا يتسرب إليه الخلل، بل يمثل ذروة ما ينتهي إليه المؤلف من الصرامة والضبط والدقة.

ولنتذكر في هذا الصدد كلمات أحد زعماء الرواية الجديدة وهو «روب جرييه» عندما يقول: «من هو الراوي العليم بكل شيء، الموجود في كل مكان في نفس الوقت؛ الذي يرمق في اللحظة ذاتها الأشياء بمنة وبسرة معاً، ويرى باطن الأشخاص وظاهرها؟ إنه لا يمكن أن يكون سوى إله». لتدرك أن نجيب محفوظ عندما يتخلى عن الاعتماد على هذا الراوي المتأله، ويعمد إلى اتخاذ منظور شخصيات محددة، يرى معها الأحداث والأشياء وحركة المجتمع، فإنه يصبح فنياً أكثر نضجاً وحدائث. بقدر ما يصبح فلسفياً أكثر وضعية ومادية. لا ينتقل إلى صفوف أنصار الرواية الجديدة؛ بحيث تصبح الكلمة لديه هي الواقع كما يقول زعمائها، لكنه يطور أدواته الفنية بما يمكنه من اتخاذ تقنياتها وسيلة لأداء دلالة المتغيرات الاجتماعية وتمثلها في شكل العمل الفني ذاته.

وعندما يستقبل المؤلف من وظيفة الراوي، فإن معنى هذا أنه لا يقول، بل يجعل شخصياته في السرد والحوار معاً هي التي تقول، وليس هذا بالأمر الهين، فكما يقول «رينهارت» فإن العمل الذي يتم ويطبق على اللغة، يصبح كاتبه من حقه أن ينحرف عن المسار الأيديولوجي المعلن له، ويقتصر في دوره على أن يؤدي مهمة ضمير القول المعذب،

وعندئذ فإن البدهة تهجر اللغة، كما تهجر وعي الكتاب، حتى إذا ظلت هناك بعض القيم التي تبدو أصيلة، فإنها حينئذ لا يمكن قولها.

ورويتنا تتراوح بين ثلاث شخصيات؛ يبدأ «محتشمي زايد» الجد في عرض عالمه الخاص والمتغيرات التي تلاحقت عليه وعلاقته المتميزة بحفيده، ويشغل حديثه في المتوسط أربع صفحات، ثم يعقبه هذا الحفيد «علوان فواز محتشمي» فيقدم هو الآخر دنياه وحبه وإشكالاته، ثم يأتي دور «رندة سليمان مبارك» خطيبته الصابرة لتعرض وجهة نظرها في نفس الموقف. وتعود الدورة مرة أخرى للجد ثم للحفيد والخطيبة بانتظام سبع مرات كاملة، حتى تستقر في النهاية عند تعقيب مقتضب للجد.

أي أن وحدات القص المكوّنة لإيقاع الرواية الكتابي تبلغ ٢٢ وحدة تتوزع بين الشخصيات على الوجه التالي:

- محتشمي زايد ٨ وحدات تشغل من مساحة الكتابة ٢٧ صفحة منها الودعتان الأولى والأخيرة.
- علوان فواز محتشمي ٧ وحدات تشغل ٢٨ صفحة.
- رندة سليمان مبارك ٧ وحدات تشغل ٢٦ صفحة تقريباً.

وبلاحظ على هذا النظام السردى عدة أمور لافتة من أهمها ما يلي:
أولاً: يستخدم نجيب محفوظ تقنية منظور الشخصيات المتعددة المتراكبة، وهي تقنية معروفة - كما قلنا - في الرواية العالمية منذ زمن سابق حتى على الرواية الجديدة، خاصة عند «فوكنر» الأمريكي، وهي تقنية تسمح بتقديم أحداث متعددة المستويات ومواقف مستديرة مجسدة من جوانب متقابلة، وقد جربها محفوظ نفسه بنجاح كبير قبل ذلك

خاصة في «المرايا»، كما جربها «جبرا إبراهيم جبرا» في «البحث عن وليد مسعود»، لكن نجيب يصل بها هنا إلى درجة عالية من التركيز الدرامي والاقتصاد الكتابي، والتراوح الصارم المنتظم بين ثلاثة أطراف.

ثانياً: يختار نجيب محفوظ محورين متعادلين يدير حولهما بنيته الروائية فيما يتصل بالشخصيات ومنظورها؛ أولهما العمر: فيقدم الجد ممثلاً للجيل القديم الذي نما مع بزوغ القرن العشرين، وشهد أحداثه وتعاقب العصور فيه، وشاخ بشيخوخته، فاخترن حصيلة زاخرة من التجربة والوعي، ثم يقدم الجيل الثالث - ويمثله كل من علوان ورندة اللذين يمكن جمع عمرهما معاً فيما يقارب في عدد السنوات عمر الجد وحده.

أما المحور الثاني فهو الجنس، وهنا يبدو أن مستوى التعادل قد اختل لصالح الذكور؛ إذ إن نسبتهم إلى الإناث الصائتة في القصة ١:٢، لكن لو أخذنا في الاعتبار طبيعة المشكلة المحورية في الرواية، وهي المسؤولية الاجتماعية والاقتصادية على المستوى العملي المباشر وصراعها مع عواطف الحب والاستقرار العائلي لوجدنا أن قسمة المنظور بين ذكرين وأنثى تغطي بالضبط نصيب كل من الجنسين في هذه المسؤولية المركبة طبقاً لمنظومة القيم السائدة التي تمثلها الرواية. عندئذ نلاحظ ارتباط عدد الأصوات الروائية بطبيعة الأدوار الوظيفية التي تقوم بها في البنية العامة للقصة، كما نلاحظ أن الأصوات الصامتة للشخصيات النسائية الأخرى تسهم في خلق التوازن الجنسي لأطراف الصراع الدرامي في الرواية.

ثالثاً: يختزل نجيب محفوظ بشك لافت دور الجيل الأوسط في المخارطة الاجتماعية، وهو الأب والأم للأسرة المركزية، فيحيلهما إلى

شبحين ثانويين في الرواية؛ إذ يشغل كل وقتها بالعمل الإضافي ويجعل مشاركتها في الأحداث معدومة، فلا صوت لهما ولا فعل، وذلك فيما يبدو لتحقيق وظيفتين بنويتين في صميم الرواية:

أ- إقامة تضاد واضح بين الأجيال، بإبراز مدى الخلاف الحاد بين الجد والأحفاد. ولا يتم هذا سوى بإلغاء الجيل الأوسط الذي تتقارب نسبياً درجة تخالفاته مع من فوقه ومن تحته، مما يساعد على خلق التوتر اللازم لنشوب التيار الدرامي، ويصب من جهة أخرى في نفس اتجاه تقنية المفارقة الموظفة لتوليد الصراع بانتظام في بنية الرواية.

ب- يمكن أن يعتبر هذا الحذف لدور الجيل الأوسط بمثابة بنية دالة في الرواية؛ إذ يشير إلى إهدار طاقة جيل الثورة الخمسيني على وجه التحديد، فهو الذي شهد المحاولة الاشتراكية التحررية للعهد الناصري، ورأى وشارك في عملية نقض غزلها والانتكاث فيها إبان حكم السادات، فكأنه بإلغاء مشروعه الإنتاجي والحضاري استحق بالتالي أن يؤدي ذلك إلى إلغائه وحذفه من خارطة الشخصيات الفواعل الروائية

رابعاً: يعزز هذا التفسير للحضور الهامشي لجيل الوسط ملاحظة أخرى تتعلق بفاعليته السلبية في مجال الأحداث؛ إذ إنه يمثل -بما يظهر منه- القوى المدمرة لمشروع الجيل الأصغر فكل من «أنور علام» وأخته «جولستان هانم»- لاحظ التوازي المعجمي والصوتي لأنور السادات وجيهان- ينتميان لهذا الجيل الأوسط وعدوانهما على علوان ورندة بسرقة زواجهما المشروع محاولة لإقامة ضفيرة غير متكافئة عمراً وعاطفة محل الضفيرة الطبيعية الصغيرة. فجشع أنور علام وخيبة مسعاه يحبط اقتران الشابين دون أن ينجح في إقامة بديل ملائم، بالرغم

من توافر الإمكانيات المادية لديه ولدى أخته؛ مما يؤكد سلبية جيل الوسط المعوق لنمو مشروع الحياة المثمرة لمن سيخلفه.

خامساً: يمضي نجيب محفوظ في خلق توازياته الدرامية المدهشة في عالم الرواية، حيث يستحضر عبر وعي هذه الشخصيات المختارة لنظائرها الصامتة بمنطق المفارقة أيضاً. فيجعل «سليمان مبارك» والد «رندة» معادلاً للجد في العمر تقريباً ومخالفًا له في الاتجاه، فهو علماني متحرر لم تنتصر فيه نزعة التدين بحكم التقدم في العمر، مثلما حدث مع «محتشمي زايد» في دورته الشائقة، لكن العادية، التي يصفها قائلاً: «سقى لعهد الإيمان الساذج كما تذكره الذاكرة، وعهد الشك ومنازعاته ما أثارها بفتنة اليقظة وعهد الإلحاد وتحدياته وغناها بالشجاعة والإقدام. وعهد العقل وحواره الدائم. وأخيراً عهد الإيمان والأمل. أصبح الموت آخر المغامرات الواعدة».

لكن هذا الانتصار الأخير ليس مطلقاً، وهذه براعة محفوظ في عوالمه، فخواطر الجد تجاه «أم علي» الأنثى الزائرة لتنظيف البيت بالساعة واستمتاعه بمراقبتها الشهوانية تدوين روائي صادق لما يتبقى في الشيخوخة من نزوع غريزي محكوم... لكن معادلته بسليمان مبارك الذي يصر على علمانيته ولا ترهبه الشيخوخة ولا شبح الموت من ناحية، وإلغاء إشكالية الدين لدى الأحفاد المنصرفين إلى تفكيرهم العملي البرجماتي من ناحية أخرى هو الذي يحدد ثراء الدلالة الكلية للرواية، وحجم المنظور الميتافيزيقي فيها، فالمشكلة الاقتصادية تعبر عن نفسها من خلال تداخل الأبنية الاجتماعية والعاطفية في الدرجة الأولى. إننا لو حاولنا قياس الإيقاع الروائي من هذين الطرفين: الكتابي

والزمني، وجدنا أن مساحة المشاهد الحوارية في هذا النص تبلغ على وجه التقريب ٥٠ صفحة، بينما يبلغ السرد حوالي ٣٠ صفحة؛ أي أن نسبة المشاهد إلى غيرها تبلغ ٥:٣، مما يوحي بغلبة جانب الحضور في الرواية وإيثارها لمحركة الحوار وعمل القول. لكننا لو أخذنا في الاعتبار أن الصفحة المكتوبة بالحوار لا تتضمن مثل عدد الكلمات في الصفحة السردية لوصلنا إلى دقة التعادل بين الطرفين.

ومن ناحية أخرى فإن هذه الحوارات تتوزع بدورها بشكل متوازن أيضاً، بحيث يقيم الجد حوالي ١٥ صفحة منها، والحفيد قرابة ١٦ صفحة، والفتاة تصل إلى ٢٠ صفحة. فإذا لاحظنا اختلاف الجنس أدركنا أن المؤلف يؤثر في خطاب الفتاة أن يخفف من لحظات انهمار تيار الوعي ويعتمد على الحوار أكثر من كل من الرجلين، بينما توزع نصيب كل منهما -حوارياً- بالقسطاس المستقيم.

وكان من المتوقع أن تكون مساحة استبطان الجد لخواتمه أكبر بكثير من مساحة الحفيد نتيجة لتقارب مستوى الوعي بين الجد والمؤلف الضمني، مما قد يؤدي إلى سهولة حدوث قدر من «التماهي» بينهما. لكن نجيب محفوظ يعرف كيف يقيم التوازن الدقيق بين شخصه، ولا يكل التعبير عن منظوره إلى شخصية واحدة مثل الكتاب غير الدراميين، بل إن حصيلة الجدل في المواقف والتعارض في المنظور هي التي تجسد في التحليل الأخير وجهة النظر الروائية عبر بؤرة السرد المتنقلة في موقعها ووجهتها.

أما من الناحية الزمنية فإن الرواية تكاد تستغرق دورة عام كامل، فهي تبدأ في شتاء مطلع عام ١٩٨١ -لهذا فهي ليست القاهرة ٨٠ كما

تقول المسرحية المأخوذة عنها، أو أن الثمانين تشير إلى العقد وليس إلى العام- وفي نهاية هذا الشتاء تفسخ الخطبة، فلا يسهم الربيع في صنع الحب، بل يشهد اختناقه.

وتدور الأحداث في ثلاث فترات، لا تتجاوز كل فترة منها عدة أيام تتخللها فجوات ممتدة إلى عدة أسابيع يتم تركيز أحداثها وصفًا بإيجاز سريع، ويكاد يختزل فصل الصيف كله، فلا يظهر في إشارة واحدة، مع أنه يفترض فيه أنه قد شهد انتهاء هدنة ما بعد فسخ الخطبة، ثم خطبة أنور علام لرندة، وزواجه منها وطلاقه في أثناء شهر العسل. وبانفصال رندة عنه تنتهي الدورة الثانية على مشارف الخريف، وتبدأ الثالثة والأخيرة من سبتمبر حتى نهاية الرواية في الأسبوع الأول من أكتوبر المشهود مع إيجاز ذيولها في كلمات قليلة.

فإذا حاولنا توزيع وحدات الكتابة على هذه الفترات الزمنية وجدنا أن الشتاء يشغل ثلاث وحدات كتابية، والربيع وحدة واحدة، والصيف وحدة أخرى مفترضة تتلاحق أحداثها بسرعة مكثفة عالية، ويشغل الخريف الوجدتين الباقيتين. وبدآن بمحتشمي وهو يصف موت صديقه، وينتهيان به وهو يتأمل في إيجاز شديد محاكمة حفيده وانتهاء أمل مستقبله. فإذا ضاهينا هذا الترتيب بالنسق الذي أسلفنا الحديث عنه حول نموذج الإيقاع في مستهل هذا الفصل أمكن لنا أن نستخلص أمرين:

أولهما: كيفية توظيف نجيب محفوظ لتقنية تيار الوعي بطريقة متوازنة تحتفظ باستدارة الشخصيات؛ أي تصويرها من جوانب متعددة، في نفس الوقت الذي لا تلغى فيه حس الزمن؛ بما يصب في قلب إشكالية صراع الأجيال وتقلب الأبنية السياسية والاجتماعية، وتجسدها على مستوى المشاكل الشخصية المباشرة.

وثانيهما: يتصل بترواح حركة الرواية بين المشهد - باعتباره النموذج الغالب عليها في الظاهر - والتباطؤ الذي يتجلى في نسبة عالية من الفصول نتيجة لعرض الحدث الواحد من منظور ثلاث شخصيات أحياناً، دون أن يؤدي هذا إلى تكرار يسوق إلى فتور الاهتمام، وذلك نتيجة لقدرة الكاتب الفذة على التنوع والمفاجأة وخلق تيارات التوتر الدرامي الفعال. كما تعتمد في بعض الحالات إلى نموذج الاختصار الذي يتم توظيفه بشكل لافت عبر منظور رندة بالذات، مما يعكس حساسية موقف الأثنى وعزوف المؤلف عن استقصاء عالمها الباطني مثلما يفعل مع الرجلين، وعندئذ تصبح المرأة قادرة على دفع الأحداث في الرواية بقدر ما هي فقيرة في حمل الأفكار.

الانصباب السياسي؛

تترأى الدلالة السياسية للرواية على مستويين؛ أحدهما يتمثل في رحيق مركز يعتصر مباشرة من مادة الخطاب الروائي ذاتها، والثاني يستخلص من جملة حركة الشخصيات ومصائرهما ودلالة المواقف برمتها، وعلى كلا المستويين فهي تمضي في اتجاه نوع مما يسمى «الانصباب» ويعني تآزر المؤشرات والعناصر في اتجاه واحد يكون خلفية أيديولوجية غير مشروخة ولا مبعثرة، لا تتعرض لأي «تشتت»، بل تتجمع في حركة متوالية ينضم بعضها إلى البعض الآخر منذ الفصول الأولى حتى تتكاثف كقطع السحاب المتراكمة لصنع الأفق الخريفي المشؤوم، وتصل إلى ذروتها في شهادة «مقهى ريش» الفاجعة التي تتكافأ وحدها مع فواجع النهايات الدرامية المتراكمة، وعندئذ نلمح تشاكل البنية القصصية مع درامية اللفتات المبثوثة عبر الخطاب. فعندما يقدم «علوان» نفسه في علاقته المتجمدة برندة يقول:

«أعلنت الخطبة في عهد الناصرية، وواجهنا الحقيقة في عصر الانفتاح، غرقنا في دوامة عالم مجنون».

أما خطيبته رندة فتقول: «آه لو أمكنه أن يكون مهندساً، كان «زمناً» من أبطال الانفتاح لا من ضحاياه، وضحية أيضاً له يونيو واختفاء البطل المنهزم، حائراً لا موقف له». ويعود علوان لبلورة هذه الشذرات السياسية في انهماره قائلاً: «كان يوجد حوار وضحك وحماس الدراسة وسطوة البطولة. احنا الشعب. اخترناك من قلب الشعب. والحب كان باقة من الورد في قرطاس من الأمل. فقدنا زعيمنا ومطربنا الأول. وبخرجنا من الهزيمة زعيم مضاد فيفسد علينا لذة النصر، نصر مقابل هزيمتين».

هذه هي محصلة معادلة جيل الشباب في عهد الانفتاح الساداتي، ويبدو منها امتلاء النسيج الوجداني بأصداء البطولة المحبطة، وتحول موسيقى الأمل إلى لحن جنائزي أسيف، يتم ذلك عبر لون من التناص في جملة واحدة من أغنية لعبد الحليم حافظ تشير إلى الزعامة الأولى بما كان لها من شرعية ثورية وإرادة منتزعة بقوة من حناجر المطربين وقلوب المنشدين معاً، أما عندما جاء السادات فقد تحول النصر إلى مرارة الانكسار في مفارقة فادحة. وعندما يبدأ هذا الجيل في التسلي بحصر أعدائه تقول الفتاة:

- غول الانفتاح واللصوص الأماثل..

فيرد عليها خطيبها: هل ينفعنا قتل مليون؟

فتقول ضاحكة: قد ينفعنا قتل واحد فقط!

وما يحدث في نهاية الرواية ويتجلى منذ عنوانها، مع اختلاف العوامل والمستويات، إنما هو تحقيق لهذه النبوءة الدرامية التي ترد في

مطلعها. أما شهادة «مقهى ريش» فهي البؤرة التي تتركز عندها نقطة تجمع الإشارات السياسية في الرواية، على أنها لا تفقد بمباشرتها قيمتها التقنية الفنية، ففي هذا الصدد نجد أن شعرية السرد تختلف عن شعرية القصيد؛ إذ إن هذه البؤرة المباشرة تعين القارئ على فك شفرة المستويات الدالة الأخرى في النص وتبلور رسالته وتنظم إيقاع الدلالة الكلية له؛ خاصة بما تحفل به من مفارقات ساخنة سنرى أنها بالغة الأهمية في تكوين النسيج الدرامي لهذا النوع من السرد.

يقول «علوان» لنفسه ومعه جيله كله من المثقفين والمعذبين بوعيمهم في مصر والعالم العربي: «مقهى ريش منقذ من ضجر الوحدة، أجلس وأطلب القهوة وأرهف السمع، هنا معبد تقدم فيه القرابين إلى البطل الراحل الذي أصبح رمزاً للأمال الضائعة، آمال الفقراء والمعزولين».

«هنا أيضاً تنقض شلالات السخط على بطل النصر والسلام. النصر يتكشف عن لعبة، والسلام عن تسليم. على مسمع من السياح الإسرائيليين، أسمع وأهناً بشيء من العزاء.. كم أمة تعيش جنباً إلى جنب في هذه الأمة».

هذا حديث الحفيد لنفسه وهو في ذروة مأساته، عندما يقدم رؤية الشطر الأكبر من جيله، الراض لتعدد الاستجابات والذي يدين الحياة من حوله بشكل دامغ، منطلقاً من حركة الأشخاص والأشياء الحسية، حيث يندغم المصير الشخصي في الصيرورة القومية، ويصبح فشل علوان في الحب والزواج نموذجاً أيقونياً للعبة التسليم وخيبة المشروع القومي.

إن الإشارة المفتوحة في «مقهى ريش» إمعان في الربط العضوي بين أحشاء الرواية وشوارع العاصمة المصرية. هنا حبل السرة؛ فهي

ملتقى المثقفين ومظهر تجسد ضمير الشعب اللاهني الصابر المستلب، وفي نفس هذا المقهى سوف يرنّ في الزاوية خبر مصرع الزعيم الممثل، حيث ينتهي هذا الفصل الفاجع من التاريخ العربي الحديث.

لكن الشهادة الجارحة لا تقف عند هذا الحد، بل تمضي في اعتصار الجرح إلى مداه؛ «متى تبدأ المجاعة؟ الرشوة عيني عينك وبأعلى صوت، الاستيلاء على الأرض، الفتنة الطائفية من يوقظها؟ مجلس الشعب كان مكاناً للرقص فأصبح مكاناً للغناء. الاستيراد بدون تحويله عملة. أنواع الجبن. البنوك الجديدة. بكم البيضة اليوم؟ والنقوط في ملاهي الهرم وفسخ الخطبة. ما هو إلا ممثل فاشل، وضرب المفاعل العراقي؟ صديقي بيجين.. صديقي كيسنجر.. الزي زي هتلر والفعل شارلي شابلن.. لا خلاص إلا بالخلاص من كامب ديفيد، العودة إلى العرب والحرب».

في وجدان علوان، تفور وتنقلب هكذا مستويات الحياة الاجتماعية والقومية لتظفر منها حمم الهجاء السياسي للنظام والسخرية المريرة من صاحبه، فتقطر الرواية دمًا سياسيًا لم يكن تخثر في حينها، وبالرغم من المتغيرات التي شهدتها الخارطة العربية منذ ذلك الحين، حتى توشك أن تعطي هذا الممثل بعض الحق في مهزلة السياسة الدولية التي جعلت تنازلات الأمس قصادى أهداف اليوم من سلام مستسلم، إلا أن «علوان» الثمانينات يظل نموذجًا للإنسان الذي ينغمس في السياسة رغمًا عنه، ويصير وعيه بؤرة تتجمع عندها أشعة الكون التاريخي من حوله في مكان وزمان محددين.

إنه جزء من فضاء الوجود المصري والعربي قد تم تثبيته على لوحة هذا الخطاب الروائي، حيث يصل الإيقاع الداخلي للسرد إلى أقصى

احتدامه، بغض النظر عن حركة الزمن واحتكاكاتها وصرير تقلباتها. لا يملك المتلقي إزاء هذا الوهج اللافت المنصب عليه من النص سوى أن يتشرب قوة الصدق المنبثقة منه، ويدرك تحانس هذه الرسالة القومية مع جملة المؤشرات الفنية الكامنة خلف المستويات الأخرى للنص، مما يحقق لديه استجابة جمالية للوعي السياسي.

المفارقة مجاز الرواية:

ربما كانت المفارقة بدرجاتها المختلفة وشروطها المتعددة من أبرز مظاهر شعرية السرد؛ تعادل في أهميتها وخطورتها الوظيفية نفس الدور الذي يقوم به المجاز في شعرية القصيد؛ وذلك لاعتمادها على خاصية جوهرية تتفق مع المجاز وهي أنها: تقول شيئاً وتقصد شيئاً آخر، بالأصالة المرنة إلى الموقف والظروف المحيطة بعملية التواصل اللغوي خارج النص. عندئذ لا يمكن الاكتفاء بالمعنى الحرفي وتصديقه بشكل مباشر. وإلا وقعنا في دائرة البلاهة والغفلة والعجز عن فهم المقصود؛ فهي إذن تنفيس فني عن ذكاء الإنسان وتعبير عن قدرته على رفض ما يقال له ونقده وتأويله حتى يتسق مع مألديه من وعي ومعلومات.

ومن هنا فإن المفارقة - كما كان يرى الفيلسوف الوجودي الكبير «كير كجارد» - «أسلوب متفوق ينظر إلى الأساليب العادية باستعلاء وترفع؛ إذ إنه يرحل بعيداً ويتم في دوائر عليا». وكلما كانت المفارقة مرهفة ودقيقة كانت أبلغ وأحفل بالشعرية؛ فالسخرية المباشرة والتهكم الصريح لا يثيران من انتباه المتلقي وحساسيته ما تثير روح الفكاهة الجميلة العذبة.

وسوف نختار عدداً من المفارقات الموظفة في رواية «يوم قتل الزعيم»؛ لنشير بها إلى عنصر أساسي في آليات السرد الدرامي عند نجيب محفوظ كما يتجلى في مستوياته العديدة.

١- يقول الجدّ في مفتح الرواية: «يجمعنا في الصباح المدمس وحده أو الطعمية. هما معاً أهم من قنال السويس. سقياً لعهد البيض والجبن والبسطرمة والمربى، ذلك عهد بائد. أو: ق.أ- أي قبل الانفتاح». وهنا نلتقي بمفارقة الحياة الاقتصادية كما تتحقق في مستواها التعبيري؛ إذ نجد أنفسنا حيال ثنائية تتقابل فيها مجموعة من العناصر: فالحاضر مرتبط بالانفتاح وإشارات الحاجة والفقير، في مقابل الماضي الذي يرتبط بما قبل الانفتاح وإشارات الرخاء واليسر، ويسمى مع ذلك بالعهد البائد؛ مما يقتضي تسمية الحاضر بالعهد السعيد.

ومن ناحية أخرى يكتسب الفول والطعمية أهمية للفرد أكبر من قنال السويس التي تدر نصف الدخل القومي لمصر، مما قد يدعونا للوهلة الأولى إلى اعتبار ذلك لوئاً من المفارقة، لكننا لا نلبث أن نتبين أنها في ظل سياسة الانفتاح الذي يقدم صالح الفرد على المجتمع ليست خطأ؛ ومن ثم فهي مفارقة ملغاة.

عندئذ نكتشف أن هذه المفارقات، بوضوح الجانب القصدي فيها لا تصبح مجرد تسمية خاطئة عندما نكاد نطلق كلمة العهد السعيد على الحاضر والبائد على الماضي، بل تصبح في المقام الأول عملية استبصار نقدي يؤدي إلى أن ندرك بلمحة لغوية خاطفة الفروق المميزة بين الموقفين، فهي تضعنا دلاليّاً على الحافة المسنونة الفاصلة، في الموقع الوحيد الذي يتيح لنا رؤية الجانبين في لحظة واحدة.

٢- ترتبط المفارقة التطبيقية بهذا المستوى الاقتصادي وتستمد وجودها من سياقها، حيث يقوم الاجتماعي بالتعبير عن البنية الاقتصادية في تلاحم حميم. ولنقرأ هذه القطعة الحوارية القصيرة من الرواية للكشف عن هذا التلاحم:

قال علوان:

-والد أستاذتي علياء سميح يسوق «تاكسي» في أوقات فراغه، ويربح أكثر طبعاً، فسأله والده:
-هل يملك التاكسي؟
-أظن ذلك.

-ومن أين لي بشراء واحدة، وهل كان أبو أستاذك غنياً أو مرتشياً؟
-كل ما أعرفه أنه رجل محترم».

والحراك الطبقي الذي يشير إليه هذا المشهد لا يمضي في اتجاه العدالة الاجتماعية، لكنه من مظاهر التخلخل والاضطراب. فالحوار بما يروى من أحداث يدعم دلالة المفارقة الاقتصادية كما تتمثل في وعي الشخصيات الروائية، فوالد الأستاذة يفترض أنه ذو مركز أدبي مرموق، لكنه يضطر لمواجهة أعباء الحياة إلى احتراف عمل أدنى في السلم الاجتماعي، ثم إنه لا يتمكن من كسب ما يكفيه إلا بقوة المال بغض النظر عن مشروعية مصدره، مما يعد مؤشراً لاضطراب القيم، فينخفض من كان بجده واحترامه قد أصبح عالياً وأطلق اسم «علياء» على ابنته وجعلها أستاذة جامعية.

المفارقة هنا تكمن في حركة الشخصيات المتأرجحة بين العلو والانخفاض في اتجاه مضاد لمستوى رقي الإنتاج العقلي في مقابل

اليدوي، وهي إحدى سمات الانفتاح، وليست من قبيل فعل الزمن الغيبي الذي كثيراً ما كان يسند إليه في الآداب الشعبية هذا العبث بالمصائر والأقدار دون منطق أو نظام.

ومن الواضح أننا لا نستطيع أن نلتقط هذه المفارقة وأمثالها إلا عبر السياق، ومن هنا نفهم ما يؤكدّه أكبر ناقد حديث درس أهمية «بلاغة المفارقة» وهو «واين بوث»؛ إذ يقول: «أن تكون كلمة أو مشهد أو عمل بأكمله معتمداً على المفارقة هذا لا يتوقف على موهبة القارئ، بل على المقاصد التي تكون الفعل الإبداعي. أما أن يعتدّ بها كمفارقة أو لا، فإن هذا يتوقف على متابعة القارئ للدلائل التي تشير فعلاً إلى هذه المقاصد، ولن يكتشف القارئ هذه الدلائل إلا عبر السياق».

٣- إذا كان المكان ذا أهمية بارزة في الفضاء الروائي فإننا نختار من مجموعة المفارقات الدرامية المتصلة به في هذه الرواية ما يمكن اعتباره «بيت القصيد» أو مكن الدلالة في هذا العمل، وهو غياب الحجرة اللازمة كما يتجلى في الفقرة التالية: «وجدتني في الشقة الصغيرة وحيداً كالعادة.. أفعل ما أستطيع في حجرة نومي، وحجرة المعيشة حيث أمضي وحدتي مستمعاً للقرآن والأغاني والأخبار في رحاب الراديو أو التلفزيون، لو توجد حجرة رابعة لأمكن أن يقيم علوان فيها عشه. الحمد لله، لا اعتراض على قضائه».

فنلمح هنا مفارقة تقاطع الزمان والمكان؛ إذ إننا حيال أجيال ثلاثة: الجد: يشغل غرفته، الأبوان: يشغلان غرفتهما، أما الجيل الثالث -علوان- فهو الذي لا مكان له، فيستضيفه الجد. وتفصح هذه البنية المصغرة عن مشكلة الفضاء الروائي برمتها وتندرج في مستوى آخر لتصبح هكذا:

- الفضاء المكاني: وحدتان، والثالثة ملغاة، فالحفيد لا مكان له على أهمية دوره في منطق الحياة؛ لأن الحلقة الأخيرة هي المنتجة، وهي التي لا يمكن الاستغناء عنها بالضرورة، أما الوسطى فيختزلها الفنان هجاء لها كما أشرنا من قبل لكنها تمارس حضورها المكاني.

-الفضاء الزمان: وحدتان والثانية ملغاة وهي جيل الوسط. وعبر هذا التقاطع بين الزمان والمكان تبرز بشكل حادٍ مفارقة الغياب كبنية دالة أساسية للنص.

ولأننا وصفنا الرواية بأنها سياسية، فلا يسعنا إلا أن نبرز بعض المفارقات السياسية فيها، سواء أكانت تركز على اللغة أم الموقف، وهما طرفا المفارقة الغالبة هنا، قبل أن نشير إلى كيفية تجانس هذه التقنية مع ما رصدناه من طبيعة الإيقاع الكتابي والزمني في الرواية. وربما كان بوسعنا أن نقول إن هذه التقنية الخاصة بتقديم العنصر السياسي في صيغته الأدبية هي التي تضمن له البقاء والفعالية الجمالية، أما مضمونه المباشر فهو غير فني بطبيعة الأمر.

وقد اجتهد علماء السيميولوجيا المحدثون في التمييز بين أنواع الرسائل المختلفة ومدى قابليتها للدوام، على أساس أن الأعمال الأدبية تصيب من الخلود بقدر ما تستمر فعاليتها المحددة، وقانون الأدب العالمي لا يحيله إلى مجرد أرشيف للوثائق التي تعيننا على إعادة بناء الماضي المتخيل. ولهذا فإن الأعمال الأدبية تتضمن جوهرياً نوعاً من «الرسائل» بدون ملابس محددة، نوعاً من التواصل الذي لا يستهدف ردود فعل مباشرة، بل ينحو إلى تغذية تأمل أفراد الجماعة الإنسانية حول جماع مواقفهم الشاملة.

بهذا التحفظ وحده نستطيع أن نكفكف من إعجابنا بالمادة السياسية المباشرة في هذا النص الروائي، ونتقدم إلى اختبار بعض تجلياته المحولة تقنياً إلى أدوات فنية عبر مجموعة من المفارقات ذات الطابع السياسي.

١- تتدخل أم رندة كي توسط جد علوان لنصيحته بأن يبتعد عن طريق ابنتها ما دام لا يستطيع مادياً إتمام زواجه بها. ينهى علوان قراره إلى خطيبته في مكان التقائهما الأول، مفارقة الأمكنة، ثم يعود للمنزل فيجد جده جالساً أمام التلفزيون يشاهد فيلماً مجنوناً، مشاكلاً للانفتاح، فيسأله:

- ولم ترى ما لا تحب؟

- في القناة الأخرى خطبة.

فيقول له: «الخطبة فسخت».

فالجد يهرب من الخطبة السياسية التي لا تتواصل معه لانقطاع العلاقة الوجدانية بين الزعيم الذي يلقيها وشعبه، في نفس الوقت الذي ينهي إليه الحفيد فيه فسخ الخطوبة لاستحالة استمرار الحب وضرورة انقطاعه. فيقوم التشاكل اللفظي في الجناس بين الخطبتين بإبراز المفارقة الماثلة في اللفظ والموقف؛ إذ ينعكس انقطاع الحب في مستويين: الشخصي والقومي، ويتضح ارتباطهما السببي عبر هذا الجناس اللغوي العابر.

٢- عقب المشهد الذي أوردناه سلفاً، والذي توحى فيه رندة لخطيبها بأن قتل واحد فقط قد يحل مشكلة الجيل بأسره، وبعد عدة كلمات يبرز اسم رئيسهما في العمل «أنور علام» مدير الشركة الذي يعمل بخبث ودهاء على إفساد العلاقة بين الخطيبين، وتلعب مفارقة الأسماء دورها

بمهارة بالغة عند نجيب محفوظ كما لاحظ كثير من الباحثين، بحيث يتضح أن «أنور» هذا إنما هو التجسيد المصغر روائياً «لأنور» الآخر، فهو مثله: «نحيل طويل غامق السمرة مستدير العينين ذو نظرة نافذة وأيضاً كهل». واقتترانه المتعسف بالحيلة بخطيبة غيره، ومحاولة التجارة في عرضها، ونهايته الفاجعة، مصرعه على يد غريمه «علوان» تمثيل كنائي باهر لنفس الحدث الذي يتم في مستوى قومي آخر «يوم قتل الزعيم» مما يجعل لمفارقة التوافق في الاسم والمصير والدور السياسي دلالة مضاعفة ومكثفة. بحيث يقوم «أنور علام» بدور التميمة والأيقونة المصغرة للنموذج السياسي الكبير، وبحيث يصبح عالمهما الانتهازي اللاأخلاقي المدمر هو الذي توجه له الضربة في نفس الوقت بما تتمخض عنه من احتمالات مفتوحة.

٣- وأخيراً فإننا نتوقف إلى جانب مفارقة الخطبة والأسماء عند مفارقة الأعياد، والذي يطلقها هو الجد إذ يقول في تأملاته الحوارية: «ها هو ذا العيد يطل علينا متوجاً بأنداء الخريف، نهر من السحب البيضاء يتدفق فوق النيل الأسمر (لاحظ التضاد الجميل) والأشجار الباسقة دائمة الخضرة.

فقلت:

- وعيد آخر التقت دورته مع العيد؛ عيد النصر.

فقال علوان ساخراً:

- النصر والسجن.

فقلت بنشوة غازية:

- لا دوام لحال. الجديد آت أيضاً لا ريب فيه.»

هنا يلتقي الزمانان: السياسي والشعبي في التقاء العيدين ليصنعا مفارقة واضحة؛ الأول كآبة وسجون، والثاني يفترض فيه الفرح والحرية. وحتى في قلب الزمن الأول يتصارع الضدان: النصر والقهر. وفي قلب الثاني يتصارعان: الفرح والكرب. هذا هو لب الدراما في المفارقة، لكن إدراك إيقاع الحياة والوعي بانتظار الجديد منها يخففان العبء ويغريان بتحمل المزيد.

هذه المفارقة تبدو كما لو كانت من صنع التاريخ ذاته، لم يؤلفها الخطاب الروائي، لكنه أمسك بأطرافها، واستطاع أن يحيلها من واقع عادي مبتذل إلى لحظة باهرة من التماع الحكمة والبصيرة التاريخية في وعي أبطاله. استطاع أن يقبض على العنصر الدائم فيها بما يتولد عنه من فهم عميق وحميم لدعابات الأقدار.

إن وظيفة المفارقة في هذا الإطار تستخلص بمنطق الخلاف؛ إذ يتضح -كما يقول علماء النقد في بحثهم عن المفارقة- أن بعض أنواع الفن والأدب، تلك التي لا تتضمن مفارقة على وجه الخصوص، تبدو بوصفها موضوعاً لرؤية أحادية بالفعل، يمكن إدراكها مباشرة؛ لأن الخصائص الشكلية إما أن تعقد فوقها غشاوة، وإما أن تغيب أمام المحتوى الذي تكشف عنه بصفاء.. لذلك يجب أن يكون الفن والأدب المتميز بتوظيف المفارقة مشتملاً على السطح والعمق، الغشاوة والصفاء، كما يجب أن يستحوذ على انتباهنا على مستوى الشكل؛ إذ يوجهنا نحو مستوى المحتوى. ولهذه الخاصية الجوهرية في المفارقة، باعتبارها عوناً على ازوداج الرؤية، أو لنقل تجسيدها من أبعاد عديدة فإنها تسهم في تعدد دلالات النصوص الأدبية بطريقة موضوعية بارزة. لهذا فإن روائياً عظيماً مثل «توماس مان» كان يصف المفارقة بأنها «لمحة صافية شاملة بلورية النقاء».

هي لمحة الفن نفسه.. أي أنها لمحة تتصف بأقصى الحرية والهدوء
والموضوعية التي لا تقلقها أية فلسفة أخلاقية».

والتضاد في المثال الذي ذكرناه بين الكآبة والسجن من ناحية،
والصفاء والفرح والحرية من ناحية أخرى، هو الذي يحقق شرط المفارقة
الأساسي وهو التضاد بين المظهر والمخبر، بما يجعلها ذات طابع درامي
واضح، ويعينها على أداء وظيفتها الجمالية المتمثلة في «إنتاج أثر
بأقل الوسائل إسرافاً.» بما يحقق شعار النموذج الدرامي في السرد في
اعتماده على محوري التضاد والاقتصاد.

ولو ذهبنا نستقصي ظواهر المفارقات المتصلة باللغة أو الموقف
أو كليهما معاً في هذا النص لوجدناها تنتظم مساحته كلها بشكل
عنقودي يحقق في ذاته أيضاً درجة عالية من الإيقاع المتسق المتوازن
عبر النسيج الروائي بأكمله.

فإذا تساءلنا عن نقطة التماس والتلاقي بين محوري التحليل لهذا
النمط من الأسلوب السردية الذي وصفناه بالدرامية وهما الإيقاع
والمفارقة، أمكن لنا أن نستعيد ما أشرنا إليه في سياق التحليل من
مناطق الربط في بعض الفقرات التي تشف عن ذلك، كما أمكن لنا أن
نضيف إليها عدة نقاط ناجمة عنها تتركز فيما يلي:

-اختار الروائي ثلاث شخصيات تتناوب السرد بهندسة محكمة
وإيقاع منتظم، لكنه أقام بينها تقابلاً يمثل اختلاف منظور الأجيال
للظواهر الاجتماعية والسياسية، وجعل من طريقة كل شخصية في قص
الحدث ذاته فرصة لإبراز هذا الاختلاف، مما يدمج الإيقاع الكلي للنص
في لون من المفارقة الشاملة لأبعاده.

- نسج المؤلف في جديلة محكمة بين الوقائع المتصلة بالمصائر الفردية في مستواها اليومي وبين نظائرها القومية في عملية ترميز تراوح بين المباشر الآني ودلالته التاريخية المجسدة في النموذج العام، فساعدت المفارقة القائمة على المادة السياسية الساخنة من جانب، والدلالة الفنية الناجمة عن بنية الغياب المكاني والزمني من جانب آخر على إضفاء الصبغة الجمالية المرتبطة بالأثر الباقي للنص لدى المتلقي.

- جمع المؤلف في هذا الشكل السردي بين القص والسيرة الذاتية للشخص؛ أي بين المنظور الموضوعي الناجم عن تقابل السير والمنظور الذاتي المتمثل فيها، فحقق بذلك لوناً من الاتساق الشعري الدرامي العميق، مما يجعله يناوب بين توظيف المشهد والاستعراض البطيء والمكثف، ويعثر بهذا على التوازن الروائي الصحيح عبر عرض مجموعة التخالقات والمفارقات الموضحة لمدى انسجام النظام الكامن في البنية الروائية.

الولاعة.. لحننا مينه

يحلو لعشاق النقد التقييمي في الأدب العربي أن يعدوا «حنا مينه» أبرز اسم بعد نجيب محفوظ على خارطة الرواية العربية المعاصرة، ولا تكمن أهميته فيما يمثله من تيار واقعي ملتزم، كما أنها لا تستمد من ثراء البيئة الشامية التي برع في التعبير عنها، بقدر ما تمتاح من إنجازاته الروائية ذاتها خلال أربعين عاماً من الإبداع المتواصل. ويكفي لدى أصحاب هذا الرأي أنه صاحب أكبر وأجراً سيرة ذاتية كتبت باللغة العربية حتى الآن، متمثلة في ثلاثيته الملحمية الذاتية الكبرى: «بقايا صور» و«المستنقع» و«القطاف» التي جاءت بعد ثلاثيته البحرية الأخرى عن «حكاية بحار» و«الدقل» و«المرفاً البعيد»، وكلاهما يضمن له مكاناً متميزاً في ساحة الإبداع الروائي يتسم بخصوصية بارزة هي طول النفس وكثافة التجربة المعاشة بالرغم من تجاهل بعض الدارسين العرب والأجانب له.

بيد أن المنظور الذي نقارب به آخر فلذة من إنتاجه الخصب ليس تقييمياً ولا عاماً، وإنما يقع في إطار مشروع محدد لدراسة أساليب السرد في الرواية العربية، ومن ثم فهو منظور تحليلي تقني، يقتضي عدم التركيز على الصبغة المذهبية أو الإقليمية، إلا بمقدار ما تكشف عنه الملامح المميزة لطريقة السرد وتساعد في توصيف أسلوبه.

وإذا كانت ممارسة النقد التطبيقي للخطاب الروائي تقضي بالتماس نموذج نصي لتحليله، فإن اختيار هذا النموذج قد يخضع لأحد معيارين: إما معيار التقني الخالص الذي يجعلنا نختار أنضج أعمال الكاتب وأكثرها «كلاسيكية» في تمثيل توجهه وأسلوبه، بغض النظر عن تاريخ صدورها، وإما المعيار الزمني الذي يجعلنا نتوقف عند أحدث أعماله وآخرها في تاريخ الصدور.

ولعل العمل الموفق الناجح يصبح في متناول أيدينا إن كان هذا العمل الأخير زمنياً مستوفياً للشرائط الفنية اللازمة، وممثلاً لتجربة الكاتب الكلية. وربما كانت رواية «الولاعة» التي نشرت مؤخراً نموذجاً جيداً لهذا النوع من الأعمال الناضجة القوية.

بين الحياة والخلق:

يستطيع «حنا مينه» أن يباهي - كما يفعل ذلك دائماً في أحاديثه الصحفية الأدبية التي جمعها في كتابين - بأنه يستمد نسغ أعماله الفنية من قلبه المرير على سطح الحياة الساخن. منذ أن كان صبياً يسحقه الجوع والقهر في إقليم «اسكندرونة» السوري قبل سيطرة الأتراك عليه، حتى عمل صبي حلاق وعاملاً في الميناء طوال سنين عديدة، لم يسعفه بعدها ويشده إلى دنيا البشر «الأوادم» - كما يسميهم - سوى عمله «مرمطوناً» صحفياً في اللاذقية ودمشق. لكن ظل هذا الكنز الذي تراكم عبر سنين طويلة من خبرة مباشرة بالحياة تفوق جانب التحصيل المنهجي المنظم الذي تقدمه المدارس والجامعات هو الرصيد الذي يمد يده وقلبه إليه كلما أمسك بالقلم وحاور الورق، وهو لا

يكاد يبدأ الكتابة حتى يسيطر عليه هاجس «السرد الروائي» الذي برع فيه وأتقنه بعد أن ورثه من أبيه، وساعدته عليه قراءاته خاصة في «ألف ليلة وليلة» وغيرها من مصادر المعرفة الأدبية الأولى، مما أدى بمرور الوقت إلى سد الثغرات الكبيرة أو الفجوات المعرفية التي يتركها التكوين العصامي عادة لدى أصحابه. باستثناء فجوة واحدة تظل فاعرة فاهها في قلب «حنا مينه» وروحه، وهي ارتباطه الحميم الموصول فكراً وإنتاجاً بالتيار الاشتراكي النضالي الذي ظل وفيّاً له ولما يترتب عليه من أحادية المنظور الحيوي حتى اليوم.

في هذه الخاصية البارزة التي آثرنا أن نسميها -ولو بطريقة غير تقنية- منذ البداية تكمن قوة كاتبنا ونقطة ضعفه الشديدة أيضاً. في التزامه الأيديولوجي الذي كوّن رؤيته وتحكم في طريقة اختياره لمادته السردية من «خامات» الحياة المبدولة أمامه.. ولأن طفولته وصباه ملحمة أليمة من الشقاء والحرمان، ولأنه تعلم بشجاعة فائقة لا يخجل منها، بل يصوغها عملاً فنياً إنسانياً بالغ الرقي عبر مجموعة من الآثار التي يربو عددها الآن على العشرين رواية، بعضها قد «زف» -أي طبع- عدة مرات على حد تعبيره، وترجم إلى جملة لغات، فإن الخاصية المنبثقة عن هذا الموقف، والمثلة للملمح الأسلوبي الأبرز لديه، هي تراجع اهتمامه بالتقنيات الفنية الروائية المحدثّة أمام استجابته العفوية لمادة الواقع عليه.

إن لديه شراهة عظمى في تسجيل نمط الحياة الذي اكتوى به فناً، وقد تتلمذ على يد «جوركي» وعماليق الرواية الروسية الشطر الأوفى من حياته، وتعلم جمالياتهم الواقعية بدأب ومثابرة، وحفظ كلماتهم الأثيرة عن «دواليب المأكولات الفنية» - كما يسميها، لكنه ملكي أكثر من الملك

ذاته. فقد تعمد طول حياته وإنتاجه أن يترك للمنظور الأيديولوجي ممارسة
فعالته المطلقة عليه في اختيار المادة والتفصيلات، وتكوين النماذج
الإنسانية وصياغة مصائر البشر. وكان إنتاجه برمته قد أصبح تطبيقاً
إبداعياً لأصول المنهج الواقعي الاشتراكي كما تمثله الكاتب.

هنا تنبت الفجوة التي أشرت إليها من جانبيين متشاكلين:

أولاً: لأن إيقاع الحياة وتطور المسار التاريخي، في العالم العربي
عموماً وفي القطر السوري على وجه الخصوص، لم يأخذ في اعتباره
تعزيز مصداقية المقولات الاشتراكية عن الصراع الطبقي وتطوره والأبنية
الاجتماعية والسياسة وطريقة تداعيتها، بل سار بمنطقة الخاص المتراوح
في الترجمة العملية بين إمكانية التلاقي مع القوانين «العلمية» للحتمية
التاريخية حيناً والبعد المتلاحق عنها أحياناً أخرى.

فإذا مددنا أبصارنا إلى مصير العالم الاشتراكي ذاته في الآونة
الأخيرة أدركنا أن المنعطفات الحاسمة لا تمضي في الاتجاه الهندسي
المحتوم للاشتراكية، وأن قصارها هو تعديل مسار الرأسمالية لكي
تصبح أكثر عدالة وإنسانية وأشد حفاوة بالتوازن بين الحريات الفردية
والقومية. ولأن الأدب طبقاً لهذه المبادئ ذاتها انعكاس للواقع وتنبؤ
بالمستقبل معاً فإن التزام «حنا مينه» الأيديولوجي الأصم قد جعله يغفل
رؤية الواقع الفعلي كما يحدث هناك الآن، ليحل محله واقعه المختار
ومستقبله الموعود.

إن حركة الحياة قد خذلت هذا النوع من الحماس المذهبي وأوشكت
أن تكذب رؤيته. ولو أن هذا الفنان العظيم كان أقل مذهبية وأشد
انحيازاً للقيم الحضارية الكبرى كما تتجلى في العلم والحرية والرخاء،

دون أن يجسدها على سبيل المحصر في الاستراتيجية الاشتراكية فحسب لما كان بوسعنا أن نلاحظ الآن هذه الفجوة الكبيرة في أعماله بين الواقع والمثال، وهو الذي شبع تقريباً للمثاليين المؤمنين.

الأمر الثاني الذي ترتب على هذا الانفصام بين المنظور الأدبي وما يمثله من حس تاريخي هو أن كاتبنا ظل أميناً للخطاب الروائي التقليدي إلى درجة كبيرة. فلم تتطور صيغته ولا أشكاله الفنية إلا في أضيق الحدود. ولولا أن لديه قدرة فائقة على تفجير الطاقة الشعرية الكامنة في الحياة عن طريق استثارة عناصر التوتر الدرامي التي تهز قارئه على وجه التحديد لما استطاعت تجربته أن تعوض هذا الفقر الواضح في طرائق توظيف التقنيات السردية المحدثه على ما فيها من صدق وحرارة.

ولأن هذه النتيجة مصادرة على المطلوب بحثه في التحليل النقدي فإن علينا أن نشرع في قراءة النص المدروس، واستخلاص هذه الملامح منه. ومع أن تلخيص الأعمال الفنية اعتداء على بنيتها النصية، خاصة من وجهة النظر الأسلوبية إلا أنه يتعين علينا لضمان متابعة القارئ للتحليل أن نشير إلى الموضوع الرئيسي للرواية وخطوطها العامة قبل أن نتوقف عند بعض خواصها التقنية. فهي تحكي قصة تيقظ الوعي لدى شاب عربي من سوريا في السابعة عشرة من عمره إبان فترة الاحتلال الفرنسي لوطنه، وذلك عن طريق حدثين يستغرقان أربعة أيام لا أكثر: أحدهما هو حلول فتاة قريبة لهم ضيفة على أسرتهما، وهي أنثى ناضجة وخبيرة في فنون الإغراء الجنسي، مما يوقظ شهوته، ويبعده عن دنيا البراءة التي ظلت أمه تشده نحوها بإصرار شديد. والثاني هو القبض على عمه، زوج أمه، ليلية واحدة، بتهمة توزيع منشورات معادية للنظام ومحرضة على تكوين نقابات عمالية.

ولولا أن مهارة «حنا مينه» في إقامة تشابك عضوي حميم بين هذين الخططين الدراميين قد جعلته يكون سحابة ضبابية من الشك في علاقة الفتاة بأجهزة التخابر والتجسس، علاقة لم تحسم في الرواية عن طريق اليقين، لظل الحدثان منفصلين عن بعضهما البعض، لكن اللافت للنظر، من الوجهة التقنية هو أن الرواية تستخدم ضمير المتكلم فحسب، وتسير في خط زمني أفقي منتظم طيلة صفحاتها لا تقطع وتيرتها التقليدية سوى بعض الخواطر التي يتذكرها الفتى مما قيل له منذ فترة وجيزة أو مما اختزنه ذاكرته الآلية من تجربته المحدودة مما لا يخرج عن نطاق الأسلوب السردي المعتاد في القص.

فالرواية إذن -من الوجهة الفنية- شديدة البساطة وسطحية الهندسة؛ إذ لا تقوى، مع اعتمادها على منظور شخصية واحدة تتركز الوقائع في بؤرة إدراكها، على توظيف تقنية تيار الوعي؛ لأن الخواطر التي تنهمر منها في نفس هذا الفتى الساذج تدور حول الغرائز الأولى للشهوة الجنسية والمعرفية معاً، ولا تتداخل فيه الأصوات ولا المستويات المركبة؛ لأن نموذجها نمطي مرسوم كما اعتاد المؤلف أن يخرج نماذج المؤدجة، لا وجود فيها لشخصيات حقيقية بكامل حضورها الفعلي وتناقضاتها الوجودية. ليس أمامنا سوى هذا الصوت المفرد ومن يحاوره على ما سنوضح فيما بعد. وهي تمضي في خط زمني طولي لا ينكسر ولا يتركب، بإيقاع متوازن يحتفظ بنسبة التوتر الضرورية لدرامية الحدث، مما يجعل بساطة هذا التكوين التقني مظهراً مشاكلاً لبساطة المنظور الأيديولوجي الأحادي المسيطر عليها.

مذاق الكلمات:

ينقسم الناس عند «حنا مينه» إلى نوعين: ابن المدارس وابن الحياة. وابن المدارس لا ينتمي طبقياً إلى فئة تختلف عن نظيره، بل هو غالباً مثلها نابت من قاع المجتمع، لكنه قد أمسك بعصا سحرية في يده هي القراءة، أو على تعبيره الأثير «قد أصبح يكلم الورقة» مما يتيح له درجة أعلى من الوعي والفهم والقدرة على التواصل مع الآخرين. وهو غالباً لم يتجاوز في مدرسته المرحلة الابتدائية في إحدى المدارس المسيحية التي تلتقط أبناء الفقراء وتنثر في رعوسهم حبات يسيرة من المعرفة؛ لكي تفتح عيونهم على ما حولهم، ولأن المؤلف ملتزم بتتبع الخيوط المكونة لنسيج تجربته الشخصية كما أسلفنا، فإن الراوي لديه فتى يتأمل ذاته، على طريقة أبناء المدارس، وهو يتمرغ في حمأة الفقر، ثم وهو يطل على الحياة بخوف غريزي من داخل شرنقتها.

ومن أهم الأدوات الفنية التي يستخدمها «حنا مينه» في هذه الرواية بالتحديد أداة ترتبط بصيغ السرد ولغته خاصة؛ إذ إنه يصب في الكلمات التي يلقيها أبطاله في حواراتهم ونجواهم خلاصة مركزة حساسة لنوعية تذوقهم للحياة. فالإنسان الشامي الذي استنقذه هذا الكاتب من مجال الضياع الكوني كي يتجسد في أعماله لا يتجلى بسماته المميزة في ملبسه أو مأكله، أو ارتباطه الحميم ببحره وبره، بكرومه ودرويه، بقدر ما يرتبط بصوته ونبراته، ووقع الحياة على عقله ووجدانه ممثلاً في كلماته.

غير أن هذه الكلمات بانتشارها المخفف، وتراثيها البطيء في ثنايا النسيج اللغوي المتوازن تختلف عن تلك اللوازم الشامية الكاريكاتورية التي تعودنا على سماعها خاصة من الأفلام السينمائية بشكل مكثف

ودامغ. وأخشى ألا يكون بوسعنا الإشارة إليها في النص دون إحداث مثل هذا الأثر الكوميدي؛ لأنها عند الاقتطاع من سياقها المطول تنحو إلى التركيز وتصبح مثل الإشارة السينمائية. وإن كان انتشارها في رقعة النص الكاملة يجعلها أكثر عفوية وطزاجة وتدفعًا بالحياة في إيقاعها المعتدل. لنجرب مثلاً هذه الجمل من المشاهد الأولى في الرواية:

«كفى! أنا لا أفهم عليك.. أنت هو العقدة التي تحدثت عنها، أنت عقدة نفسية لا يفكها حتى الشيطان نفسه.. ولعلمك أقول: أنا لا أعيش في الوحل، وأبي لا يعيش في الوحل. العمى! أين هذا الوحل؟ بخاطرك».

وبوسعنا أن نشير إلى هذا النبر الشامي في كلمات «أفهم عليك» «العمى» «بخاطرك»، لكن ذلك لا يكفي لرصد حركة اللغة وهي تجسد حساسية الفتى المحاور لمعلمه، والذي لا يدرك مجازية تعبير «تعيش في الوحل»، فينفتح وعيه بالحياة عبر تحليله الحوارى للجمل الكنائية والاستعارية، خصوصاً وهو ينفث خلال ذلك طبيعته التلقائية في طريقة كلامه ولهجته وصوته المميز.

إن الرواية وهي تلتقط من العماء التاريخي بعض الحيات المرتبطة بالزمان والمكان، وتسجل كينونتها الأنثروبولوجية التي قد تتبدد في الفضاء بدون هذا التبلور اللغوي إنما تسجل في الآن ذاته صوت الإنسان المتمايز الغني المفعم برائحة الوجود الفعلي، فكأن تلك المجتمعات التي لم تجد من يسجل كتابة نبراتها الصوتية لم تخلق بعد بالنسبة للآخرين ولم تترسخ عبر وعي تاريخي عميق بالنسبة لأهلها، إنها تموت تدريجياً في طوايا النسيان.

من هنا فإن الأدب -وقد شاركته السينما حديثاً في هذه الخاصية التسجيلية- هو ضمان استمرار الإدراك المعرفي لمختلف مراحل الحياة التاريخية، وشهادة ميلاد المجتمع التي تسمح له بأن يندرج في منظومة التجربة الإنسانية العريضة.

بيد أن هذا المذاق المميز للكلمات والنبرات في أصوات شخوص «حنا مينه» وولعه الشديد بالكنايات -كما سنذكر فيما بعد- لا يلبث في رواية «الولاعة» أن يصبح لازمة ملحة تكاد تنم عن مهارة الصيغ أكثر مما تفعم برائحة الحياة، وذلك حين يسرف المؤلف في رصد وعي الصوت الوحيد الناطق في الرواية عن طريق استفساره الدائم -الطفولي في بعض الأحيان، واللامعقول في أحيان أخرى- عن معاني الكلمات- واجتهاد المعلم في شرحها، ربما قاموسياً، مما يؤدي إلى كثير من الاستطراد وتبريد المواقف الدرامية المتوترة. فتصبح الكلمات مثل «الزوائد الدودية» التي كانت لها بعض الوظائف خلال التطور الحيوي للإنسان، ثم فقدتها بمرور الزمن وأصبحت مصدراً للالتهابات والمشاكل العضوية.

وسنضرب مثلاً يسيراً على ذلك، عندما يأتي ذكر والد الفتى يقول عنه المعلم:

-«يعني عمك، زوج أمك، لأن والدك عبود الأرمني صار رميمًا- ماذا تعني بكلمة رميم هذه؟».

هنا ينحرف الحوار إلى مسار جانبي لا يقع في صلب حركة الفعل الحقيقية في الرواية؛ لأنه يستهدف الكلمات فحسب. وقد يرى بعض من يقوم بتحليل النسيج اللغوي والدرامي للرواية في تعالقهما أن هذه الاستطرادات إنما هي وسيلة للكشف عن تمدد الوعي وتفتح عين الفتى

الذي يتحول في عدة أيام من حال إلى آخر. فعن طريق الأسئلة التي تتخذ مظهراً لغوياً يتعرف على الواقع وعلى الحياة. لكننا لا نلبث أن ندرك -والمثال الذي سقناه شاهد على ذلك- أن الأسئلة المعجمية لا تصب في تيار تعميق الوعي بالحياة بقدر ما تشير إلى بلاغة صاحبها وتخلفه في التقاط الذبذبة الدقيقة وتوقفه المخل أمامها، بينما كان ينبغي أن يمتصها عبر فترات طويلة من التشرب والتعلم؛ مما يجعل الحوار نفسه فضولاً مقحماً على اللحظة، ففي المواقف الحية يتجاهل الإنسان عادة مثل هذا التشوف لإدراك معاني الكلمات حرفياً اكتفاءً بفهم الإطار العام للدلالة طبقاً للسياق وحفاظاً على عملية التواصل أن ينقطع والاهتمام الموجه إلى بؤرة الحوار الدلالية أن يتبدد. وبهذا فإن الانحراف عن الكلمات التي تجعلنا نجرب مذاق الحياة إلى تلك التي تقع على هوامش المعاجم قد يؤدي عند الإسراف فيه عملية التدفق العفوي للنص الروائي.

الإيقاع المسرحي:

يبدو لنا أن السمة الأخرى الناجمة عن هذه البنية الروائية المبسطة للولاعة هي ما يمكن أن نطلق عليه غلبة «الإيقاع المسرحي» المرتبط بالشخص والزماني والمكاني، لكنه إيقاع مميز لمسرح خاص أقرب ما يكون إلى المسرح التجريبي. ويتجلى هذا الطابع في عدة مظاهر لافتة من أهمها: - أن الرواية تبدو كما لو كانت «مقصوفة الأطراف»، لا تحتوي إلا على حفنة يسيرة من الشخصيات النموذجية التي تتسع لها دائماً خشبة المسرح. ومع أنها تعتمد كما قلنا على أسلوب السرد المباشر للصوت

المنفرد، في شبه «مونولوج» طويل، تتمركز فيه بؤرة الكلام والفعل معاً، فإن الشخصيات الأخرى لا ترى ولا تنطق سوى في حضرته، عندما تكون في حوار معه. لا نتابعها بدون منظوره، ولا يمكن أن نراها في غيبته، ولا نسمعها إن لم نتحدث إليه. فهو مركز الرصد في القطع السردي، وقطب الحوار في المشاهد العرضية. على ما بين العرض والسرد من توازن يضبط إيقاع الرواية ويضفي عليها طابعها الدرامي المميز.

لكن الشخصيات تتسم بالاقتصاد الشديد، فهي لا تزيد في جملتها على ستة. تتكون من الأسرة النواة: الفتى وأبواه، والقطبان اللذان يتجاذبان، الواعظ المسحوق والمعلم المناضل، ثم الفتاة «الولاعة» التي تشعل دراما التجربة في قلب الرواية. لا يكاد مسرحها يتسع إلى جانب هذه الشخصيات لأية ظلال أخرى تمر عليه، لا وجود تقريباً فيها لآخرين. كل يأخذ دوره، ويقوم بمهمته، ويتبع «البؤرة» حيث تتحرك وتتكلم، مما يجعل هذه الحفنة اليسيرة من الشخصيات تبدو كما لو كانت قد قطعت علاقاتها بالعالم فيما عدا الخيوط الممتدة منها إلى الراوي فحسب، مما يضفي على الرواية صبغة مسرحية تجريبية. ويجعلنا نتذكر - كما يلاحظ لوكاتش في تحليله لموقف مشابه لذلك - ذلك الفيلم الكوميدي الصامت لشارلي شابلن وهو يعرضه خلال إعداده السريع لحقيبة ملابس استعداداً للسفر، فيقوم فيها باللبس حيثما اتفق، فإذا رأى أنها تفيض على حواف الحقيبة أخذ المقص وقطع تلك الزوائد وأغلق الحقيبة بارتياح على قميص بدون كم، وآخر مقصوص الصدر والرقبة، وينطلقون بدون رجل أو مؤخرة وهكذا. فالشخصيات لا تعرض هنا بكامل حضورها كما هو الشأن في الروايات المستديرة، لا

تتحرك بجميع ارتباطاتها وأعماقها، بل هي مختزلة إلى فئات محددة وحيدة الأبعاد، طبقاً لمنظور ساذج شبه أبلي، بما يجعلها واضحة التجريد والفقر.

- والظاهرة الثانية المرتبطة بالإيقاع المسرحي هي افتعال الحوار في أحيان كثيرة حتى يقوم مقام الحدث ويمثل الفعل ذاته؛ فهناك «برلمانات» مطولة لأحداث لا تنتهي بين الأطراف صيغت بمهارة فائقة، تذكرنا بحوارات توفيق الحكيم الذكية جداً، الماهرة في التشويق وتقليب الكلمات وتعريف المصطلحات وإقامة التوازيات بين المتحاورين دون التقاء حقيقي، لكنها لا تصب في صميم الحدث الروائي، بل تشقله بالألوان الصارخة على الخطوط الرئيسية للشخصيات. فالفتى يتفتح على نار الشهوة وينقلب من الضد إلى الضد في يوم وليلة، والواعظ المسوس دجال «موليري» يلحس عقل الأم الساذجة بحجة تطهير روحها، والمعلم مجادل لجوج يدير حواراً مطولاً لعدة صفحات دون أن يقول شيئاً ذا جدوى. فيقدر الاقتصاد في الشخصيات نلاحظ إسرافاً في المشاهد الحوارية التي تفتقد التركيز وقوة الإشارة إلى داخل الحدث وإصابته دون استطراد.

- أما المظهر الثالث لهذا الإيقاع المسرحي فهو تجريبي إلى حد ما؛ لأن الرواية التي تستغرق أحداثها أربعة أيام فحسب، وتدور في مكانين رئيسيين هما البيت والدكان، تمثل عرضاً مستمراً لا يحتوي على أية وقفات أو فواصل. فهي لا تتكون من فصول مرقمة أو معنونة أو ما يشبه ذلك. لا بد أن تقرأ في نفس واحد. لا يوجد بها أية قسمة إلى

أجزاء، وهي ليست قصيرة؛ إذ تقع في ٢٧٧ صفحة متواصلة لا تتخللها استراحة واحدة، وكأن المشاهد لها قد فقد حقه في الحركة والتوقف والتأمل والاستئناف.

هذه التقنية التجريبية إلى حد ما تذكرنا ببعض القصائد المدورة الحديثة التي تستغرق ديواناً بأكمله، وهي تمضي في نسق متواصل يلهث معه القارئ دون أن تتيح له فرصة القرب والبعد والحركة أمامها. إنها لون من المسرح التجريبي الذي يلغي حدود المشاهد ويحيل الساحة كلها إلى مسرح متصل يظلم جزء منه عندما ينير الجزء الآخر.

لكن إذا تأملنا ما وراء هذه المشاهد، مما يوفره الإيقاع المسرحي من توتر درامي حقيقي وجدناه محدوداً بدوره؛ لأن غمطية الشخصيات الشديدة وتركيز البؤرة الراصدة في الوعي المتحول للفتى المتبالي، وتطويل الحوارات، والتوالي المستمر للمشاهد ودمجها حتى تصبح قطعة متصلة، كل ذلك يعطي الانطباع للقارئ المشاهد بأنه حيال مسرحية قصيرة مطوطة، أو لقطة واحدة تعرض في الفيديو بالإيقاع البطيء. ومع أنها لقطة مثيرة ودرامية بالفعل لأنها ترصد حركة متصلة لتحول وعي الشاب، لكنها تتم في زمن شديد الإيجاز والتكثيف، تشبه ما كان يفهمه الكلاسيكيون من وحدة الزمن المسرحي حتى لا تتجاوز دورة يوم كامل؛ بحيث يتبين لنا أن ضغط المساحة الزمنية، واختزال الأماكن الروائية في بقعة صغيرة، وعدم استخدام الفواصل التي تسمح للتجربة بالتمدد وإثمار نتائجها في

التحول طبقاً لمنطق الحياة ذاتها، كل ذلك يضخم شعور المتلقي بأن هناك شيئاً مصطنعاً يريد المؤلف إنضاجه بسرعة غير متسقة.

دراما السيرة الذاتية:

فإذا اقتربنا بشكل أدق لاستكشاف بنية الصراع الدرامي في رواية «الولاعة» بما يحدد أسلوبها وجدناها تتألف من مستويين يتصلان بالحدثين المشار إليهما: أحدهما مركزي والآخر هامشي، وبدور الصراع المركزي في نفس الفتى الذي يخدع في الشطر الأول بكلمات البراءة والخوف من التجربة، ثم لا يلبث أمام إغراء بنت خالته الشبقة أن يكشف لذة التجربة ومتعة الحياة الأليمة. أما المستوى الثاني من دائرة الصراع الدرامي فهو «لازمة» لا تفتأ تتكرر في كل روايات «حنا مينه»، وهو صراع خارجي نضالي يتصل بأنشطة التوعية العمالية والنقابية وما كان يسمى بالسلوك الثوري. وتتم الإشارة في الرواية إلى هذا النشاط حتى يشكل عقدة الحدث الثاني المتصل بسجن الأب، لكن الفتى يظل على هامشه ويقوم بدور المراقب دون أن يؤدي وظيفة واضحة فيه، مما يجعله صراعاً هامشياً بالنسبة لبؤرة الرواية.

ومع أنه من الممكن بطبيعة الحال أن نقيم توازياً بين دائرة الصراع المركزي وهامشها النضالي على أساس «وحدة الوعي» بما هو فردي وجماعي معاً، أي بالخاص والعام، فالذي يتفتح للحب لا بد أن ينحاز للتقدم طبقاً للمنظور الاشتراكي الذي كتبت به الرواية، إلا أن ذلك لا

يجعلنا نغفل عن حقيقة أساسية في نوع التوتر الدرامي الذي يميز أسلوب «حنا مينه» الروائي؛ وهو ارتباطه الحميم بسيرته الذاتية. فمن يقرأ روايات «حنا مينه» لا يخطئ في واحدة منها، هذه اللازمة النضالية باعتبارها لحمه تجرته الحيوية مع «القضية» التي لا يبتعد عنها من هم من «طينة الرجال» على حد تعبيره، مما يجعل اللافتات الدرامية المبتوثة في تضاعيف أعماله الروائية منذ «المصابيح الزرق» حتى «الولاعة» سيرة ملحمة لدراما الصراع، وهي في صميمها سيرة ذاتية قبل أن تكون غريبة.

وعلى الرغم من أن المواقف التي يمر بها بطل «الولاعة» تغرى كثيراً باستخدام السخرية والمفارقة والتهكم، وذلك لسذاجته وتباين وعيه مع الدائرة المحيطة به، فإننا نادراً ما نكاد نبتسم؛ لأن المؤلف لا يوظف هذه المفارقات ولا يدخلها في نسيجه الدرامي كما رأينا عند لجيب محفوظ، ليست لديه روح الفكاهة بالقدر الكافي، مما يكاد يصيب عمله بالجفاف لولا قدرته الفذة على الاستعانة بحيلة أخرى ترطب مناخاته وتخفف عذاباته؛ إنها شعرية الحياة التي أشرنا إليها من قبل. فروح الشعر الدرامي هي التي تعوض عوالم «حنا مينه» من افتقادها لروح الفكاهة على ضرورتها في بعض الأحيان.

وبوسعنا أن نربط بسهولة بين افتقاد روح الفكاهة عنده وأحادية المنظور الأيديولوجي الصارم الذي لا يسمح للاحتتمالات أن تتعدد ولا للحياة أن تبرز بتناقضاتها وازدواجها دون أن يكون لذلك مردود جدلي مباشر، فالسخرية مناهضة بطبيعتها للدوجماطيقية، وهي ترى الشيء

في جهامته وكدره فتخرج له لسانها وتحوله إلى لعبة مرحة دون أن تستهين تماماً بقدره. إنها تسترد الوعي الإنساني من تصلبه لتعيد إليه مرونته وسماحته.

الكنايات المليحة:

يتعاطى «حنا مينه» - كما رأينا - الأدب الواقعي، والواقعي الاشتراكي على وجه التحديد. وهو أدب يعتمد أساساً على الكناية، كما يقول المنظر اللغوي الكبير «جاكوبسون» في مقابل الأدب الرمزي والظليعي الذي يتكئ على الاستعارة وأخواتها. والكناية تهتم بصلات الجوار والمكان. وإذا كان الأدب الواقعي يعكس الواقع ويجسده في نماذج محددة فهو إذن يقف بجواره ويتوازي معه. وربما كانت كلمة «كناية» في اللغة العربية من السعة وتعدد المعنى ما يجعلها فعلاً صالحة للتعبير عن جوهر الأدب الواقعي وإنصافه؛ لأن الكناية تتميز بأنها تشير إلى معنيين للعبارة؛ أحدهما مباشر غير مقصود، والآخر بعيد لكنه مقصود. فإذا قلت عن شخص إنه طويل اللسان فإنك تقصد بذاءته وسلطة لسانه وإن لم يكن هناك مانع عضوي من طول لسانه فعلاً. والأدب الواقعي قد يستمد فعلاً من الأحداث الواقعية الحقيقية، لكنه قبل ذلك خلق فني صيغ على غط هذا الواقع وقد على مقاسه.

ويحكى لنا «حنا مينه» أن أول قصة قصيرة كتبها كانت بعنوان «بيع طفلة»، وأنه راقب بنفسه مشهد بيع أحد الفقراء لابنته في السوق

بعد عجزه عن إطعامها، وأنه بكى تأثراً من هذا المشهد الذي أعاده
لماضيه القريب المعذب مع أمه الخادمة وأخواته العاملات في البيوت، أي
أن كاتبنا قد بدأ تجربته الروائية من باب الكناية، أي تحويل الوقائع
المباشرة الحية إلى وقائع إبداعية فنية لها دلالات أبعد من مثيرها الحرفي
المباشر. ولهذا فإن رواياته شذرات متجمعة من خبراته الحياتية المخزونة،
وهو بارع في عمليات التخزين والتمثل والاستحضار.

وسأضرب مثلاً لذلك يتعلق بطريقة استخدامه للكنايات بمعناها
الكلية الشامل للأعمال الروائية من جانب، وللكنايات المتصلة بالعبارات
الشعرية المليحة المحببة من جانب آخر.

فقد حكى في كتابه الشائق «كيف حملت القلم» عن صديقه
الصحفي «رئيف خوري» عندما كان يعمل مع الأديب الكبير «كرم
ملحم كرم» في مجلة «المكشوف»، وأفرد له هذه المنضدة يكتب عليها
قصصه وهو يشد أنفاس «الناركيلة»، ثم جاء إليه كرم بعد فترة وأخذ
يقرأ من فوق كتفه الأوراق القليلة التي حبرها وصاح به بلهجته اللبنانية
الجبيلية «إيش هذا يا رئيف؟ إذا كان البطل «يركب» البطلة من أول
القصة فماذا نفع لنملاً صفحات المجلة بعد ذلك؟».

وقد وعى «حنا مينه» هذا الدرس الروائي جيداً، فلم يسمح لبطل
رواية «الولاعة» التي نتخذها نموذجاً لأدبه أن يمارس هذه الكناية مع
فتاته المثيرة «فروسيا» سوى في الصفحة الأخيرة تماماً عند إسدال
الستار. يقول: «في هذه اللحظة، ونحن عاريان في الفراش سمعنا قذحة
خرج منها شرر كالومض، ثم اشتعلت ولاعة كانت في يد أبي أضاءت

الغرفة كلها.. وللحال انطفأت القداحة، وهزت البيت بنوافذه وجدرانه وبابه وسقفه ربح شديدة، ربح لم أعرف قبل هذه الليلة ما هو أشد منها، حتى أثناء العواصف الكثيرة التي كانت تهب على المرفأ في مدينتنا البحرية اسكندرونة».

ونحن في هذا المشهد الختامي أمام كنايتين فضلاً عن الكناية العملية، إحداهما الولاة الحقيقية التي انطلق منها الشرر فكشف الابن المتلبس في الفراش أمام ناظري أبيه، زوج أمه، وهي في الآن ذاته تشير أيضاً إلى الفتاة، فهي التي قامت بدور القداحة لتلهب حواس من يلتقي بها من الرجال، قبل أن تصب شررها على جسد هذا الفتى المتباله، فقد أغرت أباه وضاجعت الابن عندما تأبى عليها انتقاماً منه، وألهبت المعلم الأستاذ صبحي الذي لا يكاد يختلي بها حتى تجعله يجثو أمامها راعماً وناسياً لكل تعاليمه وقيمته. وأدهى من ذلك فإن «الصالح لاونديوس الممسوس» نفسه الذي أخذتها الأم إليه كي يعظها تحول شيطاناً على يديها فسقاها نبيداً مغشوشاً وراودها فأخضعت حتى ركع أمامها بدوره، مع أنه كان نموذجاً للمسالمة والوداعة حتى يطلق عليه المؤلف في كناية لغوية مليحة أخرى «فزاعة العصافير»، ثم تأتي الريح التي يسدل بها الستار لتمثل كناية أخيرة - وإن كانت مبتذلة سينمائيًا - عن التغيير العاصف في داخل النص، وفي الدلالات التي يريد المؤلف أن يوحى إلينا بها.

لقد وقعت التجربة بعد تشويق طويل، وانتقل الشاب من البراءة إلى النضج في أربعة أيام معدودات. وبهذا تأتلف الكناية اللغوية مع الكناية الإبداعية في تأطير أسلوب «حنا مينه» الدرامي عبر هذا اللون من السرد القوي المليح.

خالتي صفية والدير.. لبهاء طاهر

إذا كانت فنون الشعوب تمثل الوجه المضيء في حياتها، حتى تتراءى ملامحها -مهما كانت- وقد أشربت بحلاوة الفن ونضرة جماله، فإن مشهد السرد العربي المعاصر يبعث فينا شيئاً من الثقة والأمل؛ إذ أنّ كثافة إنتاجه ومظاهر ازدهاره يشيران إلى أمر بالغ الأهمية هو ارتفاع منسوب الوعي الحقيقي بحركة الزمن، وبداية انتظام تجارنا في بنية تراكمية من خبرات متنامية.

بيد أن هذا يقتضي حراكاً نقدياً موازياً ومتولداً عن الإنتاج الإبداعي ذاته، يصحبه ويمتد أمامه، خاصة لكشف منابع شعرية السرد التي تختلف نوعياً عما ألفناه طوال عصورنا الماضية في الأدب الرسمي من شعرية الغناء؛ فجماليات القصة والرواية لا تنبثق بشكل مباشر من نور اللغة بمصايحه المجازية أو قناديله التصويرية، بقدر ما يسري عبرها من بهاء منظور لكنه غير محدد المصدر، هو الذي يغمر المناطق المعتمدة في كهوفنا ويطفو بتجارنا إلى سطح التاريخ.

ولعل صحبة النصوص الإبداعية، وتتبع كيفية إضاءاتها المنوعة والملونة لهذه المناطق هو السبيل لاكتشاف إيقاعاتها الجديدة، وتنمية خبرتنا بالحياة ومعرفتنا بالفن في الآن ذاته. وربما كان تأمل النصوص

بعد فترة من انفجارها الإعلامي أدعى لإدراك ما صاحبها من ضجيج، وتمييزه عما عساه أن ينبثق فيها من ضوء دائم، وإن كانت الرواية بطبيعتها أقرب إلى الأقمار التي لا تحترق، خاصة عند كاتب مثل بهاء طاهر الذي أخذ يحتل موقعه في خارطة الإبداع العربي ببطء شديد عبر ما يربو على ثلاثة عقود حتى الآن.

والرواية الثالثة التي نتخذها نموذجاً لنوع خاص من شعرية السرد الدرامي أخذت حظاً وفيراً من إعجاب القراء والنقاد، وهي رواية «خالتي صفية والدير»، لكن ما ينبعث منها من بهاء فني يرتفع بها عن دائرة الإعجاب الموقوت؛ لأن مبعثه يكمن على وجه التحديد في توازن التقنيات السردية وصفاء العالم المتمثل، وتحقيق قدر كبير من التوتر والانسجام معاً. فالعناصر المكونة لها تنتظم في تشكيلات ثنائية ذات إيقاع مضبوط يسمح بتجسيد أبعادها منذ البداية؛ فعلى سطح المكان الممثل للفضاء الروائي تقوم القرية في مقابل الدير، وينقسم الناس في تآلف محبب ومتكامل إلى مسلمين ونصارى، وتتكون الأسر من بنات وأولاد، تقوم علاقاتهم على الخيوط الواصلة بين الكبار والصغار.

فإذا ما اقتربنا في المشهد الأول من دنيا الدير ألفينا نموذج «المقدس بشاي» الحارس الزارع، الخفيف العقل والظل، منظوراً إليه من عدسة الراوي، وهو صبي تلميذ غض طازج الإحساس، يحمل هم علبة كعك العيد -هدية الجيران الطيبين لرهبان الدير الأبرار- مما يضعنا على حافة العلاقة بين هذه الثنائيات ويبرز مفارقتها وكيفية تمفصلها معاً. فالقاعة الكبرى في الدير أمر بينائها أحد «الحنوجات» الذي يبدو أنه كان «اللورد كرومر» المندوب البريطاني الشهير. و«المقدس بشاي»

يحمد الله أنه زار الأراضي المقدسة قبل أن يستولي اليهود على القدس، ويدعو الله أن يتمكن عبد الناصر من تطهيرها منهم، وينعى على من يزعمون أنهم نصارى وهم مع ذلك يتكالبون على زيارة «المساخيط الوثنية» في الأقصر القريبة من القرية، ويعزفون عن تأمل صورة العذراء وهي تحتضن طفلها السماوي. وقد اكتسب «المقدس بشاي» معلوماته وحكمته التاريخية من صحبته للمتنيح المعمر «باخوم».

المهم أن هذه اللوحة الغنية تستمد حيويتها من تقنية روائية درامية هي إبراز مفارقات التضاد بين العناصر والظلال المترابطة من احتكاكها اليسير في تقابلاتها الطبيعية. إنها ترسم المكان وهي تقيم فوقه حركة الزمان، وتكشف مفاصل اختلاف الأديان والأجيال عبر صيروتها السلسلة وعلاقاتها التلقائية. الابن - الراوي الحميم - يتذكر مشاهد الأب وتصرفات الأم، ولغة كل منهما ولفئاته، فيستحضر العالم بألوانه العديدة وملامحه المتجسدة؛ بحيث تلعب القيم الخلافية لعناصر السرد دورها العفوي في إبراز الصورة وتكوين الدلالة، وهي دلالة تكتسب منذ البداية مذاق الحياة ونكهتها بمفارقاتها ودراميتها قبل أن تسفر عن وجهها الفاجع في الأحداث التالية.

حنو الذاكرة:

نبع الشعر الذي يتدفق بهدوء صامت في أسلوب بهاء طاهر لا يستمد عذوبته من فصاحة الكلمات ولا من صليل الإيقاع اللغوي الجهير، وإنما من موسيقى الحياة الحانية الأليفة وهي تغمرك بضباب حلو من تفصيلات حية تتفتح عنها ذاكرتك وتمتزج بها وأنت تقرأ فتحقق

بينك وبينه درجة عالية من «التماهي» يساعد عليه ضمير المتكلم عندما يعبر عنك وهو يصف موقفه وشخصه بصدق بالغ.

ولنتأمل الصورة التي يرسمها الصبي الراوي «لخالته صفية» محور الرواية عندما يرد ذكرها لأول مرة في السياق: «ولم تكن خالتي صفية تكبرني بأكثر من سبع أو ثماني سنوات، كما أنها لم تكن في الحقيقة خالتي، وكنت أعتبرها أجمل إنسانة في العالم، لا أستثني سوى فاتن حمامة التي وقعت في غرامها من أول فيلم شاهدته لها في سينما الأقصر.. وكانت أسعد لحظات طفولتي حين تضمني خالتي صفية إليها وأشم رائحة الياسمين الذي تعمر به جسدها، هذا عندما كانت في الماضي تتعطر». فلقب الخالة الذي يضع حاجزاً كبيراً من العمر وقداسة المحارم يتم ترقيقه حتى يشف عن فتاة حلوة قريبة من الصبي في سنها وروحها، تحتضن طفولته فتغمرها بعطر الأنوثة العذب الحلال. تقف على مشارف الجنس دون أن تلجده بوقاحة مثلما يفعل ذلك الصبي الجريء مثلاً «مصطفى سعيد» عند الطيب صالح في «موسم الهجرة إلى الشمال»؛ حيث يشم أمه بالتبني بحس شهواني صريح وهو يراقب زغب الشعر النابت تحت إبطيها فتتيقظ حواسه الوحشية. أما هذا الصبي الوديع المفعم بالبهاء، والذي يغيب اسمه في السرد فيشتد حضوره الروائي، ويتضح تقاربه مع المؤلف الضمني والصريح، حتى مع القارئ في صباه، فكان يعتبر خالته صفية أجمل إنسانة في العالم، وليس أجمل امرأة، فشعوره بها نبيل نظيف، تماماً مثل شعوره بفاتن حمامة التي وقع في غرامها من أول فيلم شاهدته لها.

هذا النوع من الغرام الذي يطبع أجيالاً من الشباب، ليمثل أول تجربة متخيلة متحققة من حلم الحب والامتلاء بكينونة نورانية تطل بتسامٍ من عالم الفن وتنمو بالمعايشة الأثيرة والإلاحاح الودود.

ومع أن ملايين الشباب كان حبهم الأول في الواقع وجه فاتن حمامة أو صوت شادية، ومن البنات كمال الشناوي أو يحيى شاهين في الستينيات، مما يمثل خلاصة عواطفهم ومرآة روحهم، إلا أن قليلاً من الروايات من تستحضر بهذا القدر من الحنو تفاصيل المترسب في أعماق الشخوص وتكشفها بتلك العفوية الجذابة.

ولا يتعلق الأمر هنا بمجرد نزوع تسجيلي إلى موقعة الحوادث والتأريخ لها بقدر ما يتصل بوسيلة فعالة لتذويب ما تخثر في نفس المتلقي من فعل الزمن، واستثارة مكامن وجدانه بألفة بالغة، كوسيلة لنسج لون من السرد لا يتكى في شعرته على جمال اللغة المتكتلة، بل يضرب بجذوره في أعماق الوعي الناضر المتفتح ببهجة الحياة. فحلاوة هذا التفصيل لا تكمن في شكله البلاغي؛ في مجرد تشبيه صفية بفاتن حمامة، بل فيما يكشف عنه من علاقات حميمة بين الأطراف العديدة. فهو يصف صفية في نوع جمالها، كما يصف الصبي في طبيعة إحساسه بها وبفاتن حمامة، ويمتد ليصور عالماً بريئاً في علاقته المبكرة بكل من مظاهر الفن والجمال.

وقد يأتي هذا التعدد في كشف العلاقات والعوالم دون بلاغة أو حتى تشبيه. وهذه خصوصية السيرة السردية واختلافها عن الصورة الشعرية الغنائية، فالراوي مثلاً يمضي في رسمه لنفس هذه الفترة ليقف عند القطب الآخر في الرواية وهو «البك القنصل»، «فخر القرية وأحب

الأشخاص في البلد إلى قلبي في طفولتي»، ودعك من تصويره للبدلة الداكنة والقميص الأبيض وربطة العنق حتى في عز الحر، ولنأخذ ما تعود عليه إذ يختصه في الأعياد بجنيه جديد غير مطوي «هو الجنيه الوحيد الذي كان يصلني، وإن ظلت أمي تصادره وتعطيني إياه على أقساط كي لا تتلف الثروة أخلاقي».

هذا التعقيب على التفصيل السنوي الصغير المائل في جنيته العيدية غير المطوي لا يجسد القنصل بياقته الجديدة المنشأة -مثل الجنيه- وشخصيته البكوية فحسب، بل يمثل الأم الطيبة التي تعتمد إلى تقسيط المبلغ حتى لا يفسد أخلاق ابنها الصبي تملكه دفعة واحدة ويغريه بشرور الثروة في نفس الوقت الذي يصور فيه تكوّن وعي الصبي في علاقته العديدة بالأحباب والحياة دون استخدام أية مجازات غنائية؛ بحيث نرى أن تعدد الدلالة هنا لا يعود إلى صورة الكلام في اللغة والإبهام المحيط بها؛ وإنما إلى صورة الحياة في السرد وقدرة الفنان على التقاط التفاصيل المثيرة لطاقة اختزان ذكريات العالم بكل حرارتها وجمالها، وبثها من خلال ملاحظة عابرة، لكنها خارقة في قوتها ونفاذها وإحالتها إلى العلاقات العديدة الممدودة بين الأطراف.

المرأة وتصلب بنية الوعي؛

تقدم الرواية بسلسلة فائقة صورة تصلب بنية الوعي الإنساني لدى المرأة خصوصاً في صعيد مصر. فتبدأ بالنموذج التقليدي لحب صفية الخفر الخجول ذات العينين الملونتين اللتين لا يملك من تشرعهما في وجهه سوى أن يخفض نظره قائلاً: ما شاء الله! حبها لحربي، الفتى المشوق

الذي يذكرك بعبد الهادي في أرض الشرقاوي، وإن كان مصيرهما مختلفاً. فحربي ببشرته السمراء وشاربه المفتول وصوته الحلو الريان عندما يصدح بالمواويل هو الذي يتردد على البيت، وتسترق صفة النظر إليه خلسة، ثم تقول إن طلعتة مثل فلقة القمر، فإذا هددها الصبي بإفشاء السر إلى أبيه قبلته في جبينه وقالت له: هل ترضى بفضيحتي؟ -لاحظ اعتبار كلمة الإعجاب فضيحة- فتذوب عزيمته ويتستر عليها.

لكن حربي هذا هو نفسه الذي يحضر لخطبة صفة إلى خاله البك القنصل الذي تجاوز الستين من عمره وترمل مرتين دون أن ينجب. فإذا تعلل رب البيت المندهش باستمهاله حتى يسأل صفة عن رأيها، بادره حربي قائلاً: هذا الجمل وهذا الجمال، نسأل صاحبة الشأن الآن». ويكون رد صفة الغريب: هل قال حربي ذلك؟ فإذا تأكد لها أعلنت موافقتها على الزواج وتفانت فيه مما يجعل الصبي الراوي يتساءل:

«لماذا أحببت صفة بعد حبها الأول الجميل ذلك الرجل الذي يبلغ أكثر من ثلاثة أضعاف عمرها؟»، فيضع أيدينا على أول مظاهر التصلب في بنية الوعي النسائي وآليته في صعيد مصر؛ فهي قد تحب ويخفق قلبها لمن تهواه، لكنها إذا وضعت في بيت رجل وأدت مشاعرها بعنف وكان على قلبها أن يتحول إلى النقيض ويسلم زمامه لصاحب الأمر الشرعي فيه. ولا يتصل الأمر بمنظومة القيم الكلاسيكية في تقديسها للواجب وغلبته على العاطفة بقدر ما يرتبط بنوع من المشاعر المصبوبة في قوالب سابقة التجهيز هي الوعي الجماعي بالشرف المتسلط دون صراع؛ إذ لا يصبح هذا مجرد استسلام يائس أو خضوع للقسمة والنصيب كما يحدث لدى أهل الدلتا في

مصر، بل يتحول إلى عشق حقيقي وعبادة للزوج الرسمي المفروض، فإن «تأخر عن موعد عودته ترسل خدم المنزل جميعاً، كل واحد إلى جهة للبحث عنه، ولا تذوق طعاماً إن أصابه مجرد برد خفيف أو صداع، وتظل مقعبة جنب فراشه طيلة أيام وعكته.. ولم يكن عشقها يعرف الزمن، بل ظل ثابتاً إلى الأبد».

هذا التحول القدرى بدفة العواطف ناحية الشرعية الزوجية يصبح بداية المأساة الحقيقية في الرواية؛ إذ أنه يأخذ شكل الطقوس الدينية التي تقام دون إرادة أو وعي، وتلغي كل ما يتعارض معها من نزوع إنساني. وليس هناك مثل المرأة -خاصة في صعيد مصر- من يمكن أن يجسد بمثل هذه الكثافة الطاغية تصلب بنية الوعي الجماعي على قوالب التقاليد الحارقة.

من هنا فإن الرواية وهي تقبض على جمرة متقدة من قاع الحياة في صعيد مصر تؤثر أن تضع بؤرتها على ما يعتمل بداخل هذه الشخصية النسائية، صفية، لتصورها من الخارج في حالاتها المتعاقبة: عندما تكون فتاة فاتنة يافعة تضج في عينيها شهوة الحياة العذبة، ويطفر منها حب الصبايا المكتوم، ثم عندما تنقلب فجأة لعبادة زوجها المتأله تشق جسدها بإرادة عارمة كي تخرج له من أحشائها الطفل الذي يبتغيه، ثم عندما تتحول بشكل شيطاني رهيب إلى آلة انتقامية تصب كيدها على حربي ذاته، فتى أحلامها الأول؛ إذ يضطر إلى قتل خاله القنصل دفاعاً عن نفسه في مشهد درامي عنيف يجلده فيه الخال ويهرئ لحمه وكرامته بالسوط لمجرد ظنه أنه يريد القضاء على ابنه الوليد للاستئثار بالميراث.

تتحول صفية بعد تلك الفاجعة إلى نموذج صارخ لهذه المرأة الصعيدية، فلا تقبل عزاء وتتبدل سحنتها؛ حيث تدخل الشيخوخة وتشرب «الجوزة» وهي في العشرين من عمرها، وتصبح رسالتها في الحياة إعداد الصبي ليثأر لأبيه. ومع أنها قصة مكرورة ابتذلتها السينما خصوصاً، لكنها تقدم هنا من الداخل بتشكيل شعري رهيف؛ حيث تتجمع أمامنا خيوط الوعي بالموقف القدرى، وهي تتطلب بطريقة أسطورية تتجمد فيها العواطف، وتقوم الفكرة المتسلطة بامتصاص البدن وتجفيف الشاعر في طقوس نفسية واجتماعية تفرض نفسها على البيئة منذ آلاف السنين؛ فروح الميت هي التي تحكم بحضورها القلق وندائها الدائب للانتقام مصير الأحياء. والراوي -الصبي المندھش- يرسم هذا التحول من زوايا عديدة، فأمه التي يمكن أن تمثل الطرف المضاد - لعطفها على حربي المظلوم ظلم الحسن والحسين- تقول له وهي تبعث معه علبة الكعك وتوصيه بعدم إبداء أي مظهر يوحي بفرحة العيد بعد الحادثة: «مسكينة صفية، ما زال عيدها بعيداً»؛ فهي إذن تشاركها قوقعتها الصلبة. وأبوه الذي درس في الأزهر ويخطب الجمعة أحياناً ضد الثأر يشور على صفية -وهي في مقام ابنته- المتبناة- عندما تتخذ حماراً في بيتها، تسميه باسم غريمها حربي؛ كي تعلم طفلها الصغير البصق عليه وتدرسه على كرهه والتريص للانتقام الدموي منه، لكن ثورة هذا الأب لا تقع على فكرة الثأر، فهذا واجب محتوم الأداء، وإن حاول صنع المعجزات لمنعه، بل على تشبيه الإنسان الذي كرمه الله بالحيوان. المجتمع إذن كل غارق في قلب هذا الإناء المتصلب، والأمل الوحيد الذي يبرق في ثنايا المستقبل يعبر عنه الأب عندما يهتف بابنه: «أملي

أن تتعلم أنت وحسان -الوليد المنذور للثأر- ويتغير الوضع». لكننا ندرك في نفس هذه اللحظة أن تعليم الذكور لا يفكي لتحريك هذه البنية المتشنجة؛ لأنها تتمثل في أقوى حواملها عند المرأة على وجه التحديد، وأن تعليمها ليس بالأمر الهين الميسور، فقد أدى إلى تأخير زواج أخوات الراوي وشعور أبيه بالذنب، لكنه يظل الوسيلة الوحيدة لاختراق منافذ المعرفة والتجربة المتجددة بمتغيرات الحياة لطبقات الوعي الجماعي، فالمرأة هي القادرة على ولادة العصر الجديد الذي تتلاشى منه تلك الطقوس المدمرة لحياة الإنسان والمعوقة لنموه.

واو العطف:

تتوزع بنية الرواية بشكل متسق على أربعة أجزاء تقوم بينها فواصل زمانية ومكانية، لا تلبث أن تلتحم في جديلة مكونة من ضفيريّتين رئيسيتين:

الجزء الأول: يؤسس للأحداث وهو بعنوان «المقدس بشاي»، ويعقد علاقة الدير بالقرية خلال تقديم الأماكن والشخصيات.

والثاني: بعنوان «خالتي صفية»، ويتم فيه عرض مساحة وافية من حركة الشخص في منعطفها الأول قبل أن يركز على عمليات تبشير الأحداث وتجسيدها والوقوف بها عند ذروة التوتر في صراع المواجهة بين القوة الغاشمة للتقاليد والحيل التي يبذلها الإنسان بذكاء لمرأوغتها.

ويتولى الفصل الثالث وهو بعنوان «المطاريد» إضافة أبعاد جديدة تسهم في تعميق مجريات الأحداث والارتفاع بها من الخاص إلى العام في جديلة وثيقة الالتحام بالخيوط الأولى؛ حيث يخرج فيه حربي من

السجن بعد سنوات ويتدبر الراوي أمره بحيث يقيم في الدير؛ حيث لا تطوله يد الثأر التي لا تجرؤ في الظاهر على انتهاك الحرمات الأقدس. وكان قطب الدير يصبح هو المعادل الصعيدي للتقاليد العريقة؛ فهو المكان الوحيد الذي يتعايش بسلام واحترام متبادلين مع معالم القرية، وهو إن لم يقو على إطفاء نار الثأر قادر على حصارها، مثلما تحاصره القرية ولا تتجاوز حدوده الآمنة. وعندما يفلح تدبير والد الراوي يعترض بعض أهل القرية على اللجوء للدير، فيجيبهم بأنه يتأسى بالحبيب المصطفى الذي بعث أول المسلمين في الهجرة الأولى للحبشة ليلوذوا بالنجاشي النصراني، فيرتاح ضميرهم لهذه المقارنة، وكأنهم يعترفون بطريقة لا واعية بأن ما يدينون به من عقائد الثأر إنما هو شكل من أشكال الوثنية الأولى، وأنهم مع التسليم بقضائه وقدره مفوضون في التحايل عليه. وكان تلك العقيدة تزامم مشاعرهم الدينية وتحتاج لمناورات تعمل على خلخلتها.

هنا ندرك دقة المنظور الدرامي الذي يتخذه الراوي ويوجه به رؤية الرواية، فهو لا يضع نفسه في مكان واحد يرصد منه الأحداث ملغياً وجود الآخر، فالآخر في هذه المواجهة إنما هو جزء من كينونته، تمثله صفة حاملة قدر الثأر وقرابينه، وأبوه الذي يعترف بحقها ويناورها هو الذي رباها، والدير جزء من لعبة المراوغة، والمطاريد رمز لصراع القوة والعدل ونسبية كل منهما.

حينئذ يتبين لنا أن الدراما الحقيقية لا تنبثق من مواجهة الحق بالباطل؛ لأن الأمر يصبح حينئذ واضحاً لا لبس فيه ولا ألم منه، وإنما تتفجر على وجه التحديد من صراع حق وحق آخر. ويكون بوسعنا أن

نتصور سور الدير باعتبارها نقطة تهدأ عندها صراعات الحقوق وتخفت لديها أصوات النداءات لتعلو همسات الرحمة والسلام الباطني والخارجي معاً، لكن هذا الدير لا يستطيع أن يلغي الحياة؛ إذ لا تلبث أن تنشق القوى على عتباته، وتتحول وجهة الصراع عند سوره، مما يفضي إلى الفصل الرابع من الرواية، وهو يحمل عنوان «النكسة» ويجسد إحباط الثأر بمستوياته العديدة.

ومن اللافت للنظر أن يقوم عنوان الرواية بالتمثيل الأيقوني والتجسيد البصري لحركة العالمين اللذين تعرض لتمامهما. فإذا كان «الرجل» في الصعيد نموذجاً لصلابة الرأي وثبات الأساطير بوعي متشنج قابل للانفجار مأساوياً عندما يحدث الصراع، وكوميدياً عندما تشتد المفارقة الساخرة، فإن المرأة - كما أسلفنا - هي التي تتطرف في تمثيل تلك الأحادية، فهي تصبغ حياتها بلون واحد يعني انعدام الألوان الأخرى، وهي السواد. وعلى هذا فإن «خالتي صفية» تظل المعادل النحوي والدلالي الأمثل - عن طريق واو العطف - للدير على وجه الخصوص، وليس للمسجد؛ لأن الدير عش الدين القديم الذي لا يحول ولا يتبدل؛ لأنه مسكن الرهبان وذروة الانقطاع في «القلليات» وحجرات العبادة؛ لأنه مهد الإنسان الطفل في حضن العذراء. ففضاء الرواية المكاني والدلالي موزع بين قطبين: المرأة والدين المقطر المتعالي علي الحركة والمجافي للحياة. والتقابل الذي يقوم بينهما يشرح عبر جسر العطف جدلية عوالم الفرد والجماعة؛ حس الأنوثة الذي تعقره وثنية التقاليد في مواجهة مع حس الذكورة المعلقة المنذورة للغيب والمدلهاة في حب الشجرة المقدسة.

من هنا فإن الثمرة الوحيدة التي نبتت عند صفة نذرت للفناء في طقس الثأر الميثولوجي. أما واو العطف في عنوان الرواية فهي العمود القائم بين كفتي الميزان، بين ضفتي المرأة والدير، حيث تتحول أعياد الحب والخصب إلى قدر الجذب والعقم وخلق الحياة في الحركة الروائية الأولى، وحيث يتولى التوازن الدقيق بينهما استنقاذ المستقبل وانتصار الحياة بمتغيراتها ومنطقها عبر الحركة الروائية الثانية والأخيرة في إيقاع درامي مضبوط.

جينات اللغة ودلالة السرد:

يقيم بهاء طاهر في أوروبا -حيث يعمل في منظمة اليونسكو- منذ ما يربو على عشر سنوات، لكن ذلك لا يكاد ينضح بشيء على عوالم روايته هذه. مع أنه ليس مصمماً ولا قروياً مهاجراً يحتفظ بدنياه في تلافيف جلبابه، بل يتفتح على كنوز الثقافة والجمال والحس الحضاري العميق في تجربة ولادة مستوعبة لدقائق الحياة الغربية وراثتها الثقافي وإن كانت مسكونة بالحنين الممض إلى الجذور.

من هنا فإن عودته إلى عالم أمه -كما يعترف في تعقيب الشائق الموجع- وإلى رحم صعيده البعيد مكانياً وزمانياً منه؛ إنما هي عودة إلى الجينات المكونة لمنبت الشعر والوعي لديه. ولا يحدث ذلك على مستوى التجربة الكلية والدلالة الأخيرة للرواية فحسب، بل يتكون عبر النسيج التعبيري للصيغ والكلمات، مما يحسن بنا أن نشير إلى بعض ملامحه. لا يزال الراوي يتذكر -أو يبتدع- عبارة مثل تلك التي يقولونها في الصعيد عن أصابته الأقدار وأوشك على الضياع من أهلهم؛ إذ

يقولون عنه «إن ورقه قد بحر»؛ أي ذهب شمالاً إلى الوجه البحري، مما يعكس طبيعة إحساس الصعيدي بهذا الشمال المشثوم الذي يمثل القدر المفروض والسلطة المتمركزة والضياع في الآن ذاته.

ويوسعنا أن نقول إن بهاء طاهر مهما أمعن في رحلته إلى شمال الشمال فإن ورقة «قد قبل» بعمق انتمائه وإخلاصه وتفانيه العاشق لعرض المكونات الأولى لجذوره الأصيلة التي تستنقذ الإنسان من الضياع.

وقد يلعب الراوي بكلمة يعكس فيها تآكل الأشياء وتبدل المعالم في الزمن المتقادم عبر صفحة لقطه واحدة مثل كلمة الخواجة «كب النور» الذي أمر ببناء القاعة الرئيسية، المتحف في الدير، وكيف أنه ينطق أحياناً «كبالور» أو «كلومبر»، وأن الصبي أراد أن يربط بينه وبين المندوب السامي في مصر «كرومر» إشارة لعلاقة الدين بين المستعمر والدير، لكنها علاقة متآكلة غير ثابتة تاريخياً ولا تقوى على مواجهة واقع الالتحام الأبدي بين أحجار الصعيد الصلدة، فتآكل الكلمة وغموض المرجعية محاكاة صوتية إيتمولوجية لإيهام التحالف وعدم جدواه، مع ما أسفر عنه من تحديث وتعزيز لمتحفية الدير التي يفيد منها سكانه بقدر ما تعود بالخير على أهل القرية ذاتها.

وهناك عبارات أخرى كثيرة مفعمة بالدلالة على أخلاق أهل الصعيد وطريقة وعيهم بالحياة تأتي تلقائية في الرواية؛ لتشهد على حضور صوت الجماعة في نبرات الشخوص، وعدم طغيان لغة الكاتب بما يعترها من ثقيف وتحريف وتغريب، وبما يشف عن قدرته في تمثيل شخوصه وجذبهم من لسانهم.

وقد رأينا أن حربي يقول عند تردد الأب في تزويج صفيية للبك القنصل وتعلله بضرورة استشارتها « هذا الجمل وهذا الجمال » بما يلقي أمامنا بشخصية « حربي » بثقلها كله.

وهذه أم الراوي تبدي تعاطفها مع موقف صفيية التي كتب عليها الثأر دون أن يمنعها ذلك من اعتقاد أن غريمها حربي « مظلوم ظلم الحسن والحسين »، والأب يعاتب الابن بسخرية لطيفة قائلاً له: « فتح الله عليك » إلى غير ذلك من عشرات العبارات التي تمثل جينات تحمل خصائص الإنسان وثقافته وحسه الجمالي والحيوي ولو تفكيره، مثلما تحمل الجينات الأخرى تكوينه البيولوجي ولون بشرته وعينه.

وينفس الطريقة التي تتعالق فيها الكلمة المفردة مع العالم الذي تنم عليه تنسج علاقات الخاص بالعام جمالياً في الرواية؛ حيث يتم إدخال « المطاريد » عن طريق رفقة « فارس » زعيمهم لحربي في الليمان وتعلقه به في مشهد يستثير مكنونه الإنساني النبيل بما يتجاوز « التيمة » التقليدية لعصابات الجبل في أدبيات الصعيد. ويزور المطاريد حربي في الدير ويعرضون عليه الانضمام إليهم. فإذا رفض برفق اكتفوا بتكرار زيارته والتحق حوله - بعد إلقاء السلاح احتراماً للمكان - في سمر ودّي يقودهم إلى محاولة المشاركة في الهم الوطني العام. فهم يفرضون إتاواتهم على القرى والمدن. والشرطة بعد نكسة ١٩٦٧ تريد استرداد هيبة الدولة باستغلال المشاعر الوطنية العامة. فيذهب أحد الضباط لمنزل الحاج - والد الراوي المضمّر الاسم أيضاً - يطلب منه التوسط لدى فارس وجماعة المطاريد حتى يكفوا عن مظاهرات استعراض قوتهم علناً في شوارع عاصمة الإقليم وركوب القطار إلى القرية في تحدّ واضح للبوليس، كما تفعل فيما بعد بعض الجماعات الدينية المتعصبة.

عندئذ يقدم فارس عرضه المدهش؛ إذ يبدي استعداداه وجميع المطاريد الصعيد كي يرحلوا لمحاربة اليهود في سيناء بعد تسليحهم من الجيش، ولا يخفي حربي رغبته هو الآخر - إن سمحت له صحته - في صحبتهم.

وهنا تلتحم قصة القرية الصعيدية الصغيرة بقصة الوطن الكبير وينتقل مركز الدلالة من الخاص إلى العام. فروح مصر كما تتجلى حتى لدى أشقى أبنائها وأشدهم خروجًا على القانون والنظام تنبض بمروءة حقيقية ورغبة عارمة في تجاوز المأزق القومي والانضمام للدولة للثأر من العدو الأكبر، حيث يمكن تحويل هذه الصراعات الجزئية إلى مجرى الصراع التاريخي العريض.

في هذه اللحظة بالذات تطرأ فكرة مجنونة على ذهن حنين - أحد أفراد العصابة - فيقول لزعيمه إنه قد سمع بأن الدير يحتوي على كنوز ذهبية ضخمة. ولا يكاد يتم جملته حتى تكون طلقة رصاص من مسدس الزعيم قد أصابت رجله ليلقنه درساً في الشهامة واحترام قداسة الدير. ويطرده من عصابته؛ لأنه إذا كان قد جرؤ على خيانة أبناء ملته فإنه لا يستبعد حينئذ أن يبيع رفاقه. وعندما يخرج المقدس بشاي ليضمّد جرح حنين وينظف رجله يذكره بأن السيد المخلص قد غسل رجل يهوذا في ليلة العشاء الأخير، ثم يهتف به في شجن:

- ولكنه قد خان يا حنين!

في هذا المشهد تنعطف وجهة التيار الدرامي في الرواية؛ حيث نرى تجسد النزعة الوطنية بظلالها وأضوائها معاً، ونلمس جدل الحياة الحقيقية عند انبثاق النبل في نفس المجرم ويزوغ فكرة الخيانة في رأس الآخر، مما يشير إلى احتدام الخاص في قلب العام وتخليقهما معاً لخمائر

الدلالة الكلية لبنية الرواية. وهي دلالة لا تتعلق بما تنطق به الشخصيات من كلمات وآراء مهما ارتبطت بعروق الحياة وجينات اللغة، بقدر ما تنبع من إيقاع المشاهد وتركيب المواقف لتكوين المنظور الكلي للعمل وهو يتحرك مع دوامة معناه الأخير.

خواتيم:

لا يبتدع بهاء طاهر في هذه الرواية تقنيات سردية جديدة بالنسبة لما ألفناه في القص العربي. وحتى «الموتيفات» الموضوعية التي يتكئ عليها مطروقة من قبل. وما جربه بمهارة في أعماله السابقة مثل: «قالت ضحى» أو «أنا الملك جئت» من مزج الحلم بالحقيقة وتقديم حالات الحلول والتقمص لا يعود لتوظيفه في «خالتي صفية والدير»، لكنه مع ذلك يقدم نموذجًا شديد الإتقان والإحكام في بنيته السردية؛ فقد اختار صيغة المتكلم على لسان الراوي الصبي الذي ينتقل من الطفولة إلى المراهقة عبر معظم الأحداث.

ودعك من قفزه المفاجئ في الصفحات الأخيرة ربع قرن فليست له ضرورة فنية سوى محاولة تعزيز عملية «التماهي» بين الراوي والمؤلف؛ حيث يبرر بذلك شدة حلولة في الصبي ويضم اسمه واسم أبيه إمعانًا في إحداث هذا التأثير الجمالي من التقارب حتى يوشك على دعوة القارئ لكي ينضم إلى هذه اللعبة الحميمة من التماهي.

وطبقًا للقواعد الكلاسيكية في العملية السردية، فإن جميع الخيوط التي نثرها عبر الرواية في مفتحها التأسيسي وفي نموها المستطرد ومواجهاتها الدرامية المتعددة يتم تجميعها قبيل الخاتمة وإغلاق دوائرها المتداخلة.

نرى صفة وهي تستغل خروج حنين على قوانين المطاريد وتحرضه على قتل حربي بالرغم من احتمائه بالدير. وإذا كانت رصاصته تخطئ اللاجئ الذي يبادره بطلقة ترديه قتيلاً فإنه قد تحول من طريد إلى قاطع طريق، والفرق بينهما في أعراف الشهامة والنبيل كبير.

أما نجاة حربي فهي موقوتة؛ إذ لا يلبث أن تتدهور صحته ويموت بعلته التي خرج بها من اليمان. وعندها تضرب صفة عن الطعام وتنتحر قهراً؛ لأن الموت الطبيعي قد منعها من إرواء ظمأ الثأر وإحلال السلام على روح القتيل، لكنها عند احتضارها تهذي قائلة لوالد الراوي: «إن كان حربي يطلب يدي فقل للبك إني موافقة، أنت وكيلي يا والدي، وأنا موافقة على أي مهر يدفعه حربي، فتبعث حس الفاجعة الكامنة في أعماقها إلى البروز لحظة الحقيقة، ويتبين أن الدور الذي أدته بالزوجية وطلب الثأر لم يستطع أن يحو من لاوعيتها حبها الأول لمن تزف إليه موتاً.

وكذلك يغلق طلب المطاريد للإسهام الوطني عندما يرفض المأمور نقل رغبتهم للسلطات العليا؛ إذ إن هذه السلطات نفسها هي التي أمرته بأن يكف عن تدريب الشباب عسكرياً وأن يطفئ بالتدريب جذوة حماسهم لحرب المحتل الصهيوني، فالنظام السياسي في جوهره قمعي ولا يأمن تسليح الشعب، ومن ثم فإن الضعف ينخر في عظامه، وهزيمته مبررة على المدى البعيد مهما حملت من مرارة الحقيقة. كما تغلق أيضاً دائرة الدير بقدم رهبان جدد لا يحترمون حكمة المقدس بشاي المتوارثة ويسوقونه إلى المصحة لخفة عقله التي عاش بها طيلة عمره.

ويتباعد الراوي في الصفحة الأخيرة زمانياً بمسافة تسمح له بأن يتساءل: «وأسأل نفسي إن كان ما زال هناك طفل يحمل الكعك إلى

الدير في علبة بيضاء من الكرتون. وأسأل نفسي إن كانوا ما زالوا يهدون إلى جيرانهم ذلك البلح المسكر الصغير النوي؟ أسأل نفسي، أسألها كثيراً وتكون هذه المسافة الزمنية هي الأداة التقنية لمسافة أخرى جمالية ذات دلالة كبيرة، فهي لا تقيم فاصل الزمن وتقرب بين الرواية والمؤلف والقارئ فحسب، بل تنم عن الإشفاق الشديد على دقة هذا التعادل الجذري بين القرية والدير، بين بنية الوعي المتصلب وقداسة الدين المعتزل، الإشفاق على هذا التوازن أن يصيبه الخلل، أن تتخثر شرايين التواصل بين العالمين بحيث ينقطع كعك العيد أو بلح الدير المسكر، أو أن يتحول جمود الدين في المعبد إلى حركة تضطرب بها حياة، وتنتقل فيها بؤرة المواجهة ونوع الصراع.

أما صفة التي قضت نحبها دون أن تحقق قدر الثأر لروح قنصلتها الظمأى، ولم تجد القوت الذي تبوح فيه بذورة توقها لمن سعت للقضاء عليه سوى لحظة احتضارها، فإن شبحها يمتد ليتجاوز في رمزيته القرية الصعيدية التي لم تعش آمنة كما يقال عنها، بل كانت دائماً مروعة ليشمل تلك القرية الكبرى التي لم تتمكن حتى الآن من استثمار جميع طاقاتها وتوظيف إمكاناتها للثأر الحضاري في تجليات الخلق والإبداع والحكمة، انتقاماً للحياة وحباً لها في الآن ذاته، وتظل روح الشعر الدرامي غير المنظور هي التي تبسط جناحها الأبيض على هذا النمط من السرد علامة على ما يتميز به من بهاء غامر.

الأسلوب الفنائي

- الآن هنا لعبد الرحمن منيف
- هاتف المغيب لجمال الفيظاني
- تجربة في العشق للطاهر وطار
- كناسة الدكان ليحيى حقي
- سرايا بنت الغول لإميل حبيبي

الآن هنا.. لعبد الرحمن منيف

يقول اللغوي الفرنسي الكبير «بينفنست»: إن اللغة تنتج الواقع، لا بد أن نفهم هذا بطريقة حرفية؛ فالواقع يتم إنتاجه من جديد عبر اللغة. فالذي يتكلم يولد بخطابه الحدث والتجربة، والذي يسمع -أو يقرأ- يلتقط الخطاب أولاً، ومن خلال الحدث الذي يصوره. وهكذا فإن الموقف الملازم لممارسة اللغة، وهو التبادل والحوار -يضيف على فعل الخطاب وظيفة مزدوجة: تمثيل الواقع لدى المتكلم، وإعادة تمثيله لدى المستمع. فالخطاب يخلق الواقع وينظم تجربة الحدث؛ ومن هنا فإن فن الشعر بمفهومه الواسع يصبح فن الخطاب.

«الآن .. هنا» أو «شرق المتوسط مرة أخرى» عنوان رواية كبرى أنتجها مؤخراً عبد الرحمن منيف، وأعاد فيها إنتاج واقع عربي موجه في الضفة الجنوبية من شرق البحر الأبيض المتوسط. والعنوان له دلالة التي تدعونا لأن نتوقف عندها؛ فهو صيغة مقلوبة لمصطلح محدث أسرف في استخدامه الفيلسوف الفرنسي «جاك دريدا» -صاحب نظرية التفكيكية- منذ كتابه عن النحوية المنشور عام ١٩٦٧ والذي يشرح فيه نظريته في الكتابة باعتبارها التأجيل المستمر للمعنى، هذا المعنى الذي يجبر اللغة على أن تكون مجموعة من نصوص لا يمكن تعريفها سوى

بالنظر إلى نصوص أخرى « فالكتابة هي مكان الغياب ونهاية ميتافزيقيا الحضور. وبالكتابة تنقطع الوشيجة الطبيعية بين الصوت والمعنى، ويتولد فحسب إنتاج «الأثار المتبادلة» للعلاقات غير السلبية بالمعنى، والغياب المستمر لعالم آخر من هنا.. الآن».

وعلى عكس ما يوحي به عنوان الرواية من قصد تحديد الزمان والمكان، فهو يبني صيغة شديدة الإبهام لغياب المشار إليه. فالزمن غائم في النص لا يحتكم إلى محطات معروفة في السياق التاريخي من ممالك أو رئاسات أو حروب؛ ليس هناك عصر معين؛ سوى أننا في هذا العصر العربي الذي يريد أن يكون حديثاً، ولا يستطيع أن يختلف عن العصور الوسطى بتسلطها وعنفتها وسحق الإنسان بدنياً وروحياً فيها. هذه هي العلاقة الزمنية الوحيدة في النص، إلى جانب تاريخ الطبع الذي يمكن أن يتعدد، وهي علامة داخلية تتعلق بزمن الشخص، لا بزمن الواقع الحسي في الحياة. تتفادى الرواية -بمهارة تحسد عليها- أية إشارة محددة لمعارك العرب الكبرى -الخاسرة طبعاً- في مواجهة القوى الأجنبية والعدو الصهيوني.

كما تتفادى الوقوف عند مرحلة الحلم المحيط في الناصرية والقومية والثورات الإقليمية ومتغيرات العالم. تنزلق بعيداً عن هذا اللحم التاريخي الحي بلباقة شديدة، وتدير حوارات وخواطر تستغرق مئات الصفحات في السياسة العربي دون أن تطفح بالخصومة والحماس واللوعة للتيارات والزعامات والأحداث، ودون أن تذكر اسم قطر عربي واحد في هذا الشرق الأوسط صراحة.

إن هذا التفادي المحكم الذي يطبق تقيّة سياسية صارمة يضع

الرواية زمنياً على أعتاب الأسطورة، ويكاد يخرجها من التاريخ، ويصبغها بطابع ملحمي غائم. أما «هنا» فهي لا تقل ذكاء ولا مراوغة ولا غياباً عن «الآن». الوطنان المذكوران في الرواية كناية عن غيرهما هما «موران» و«عمورية»، ولا وجود لهما في الخارطة الجغرافية العربية المعاصرة. علينا أن نتبنى تصوراتنا عن المكان على مجرد الحدس المغامر بأنه يقصد بهما السعودية وسوريا. ومن يسمي البلدين هو الذي تقع عليه طائلة المسؤولية.

أما المؤلف فينزع أسماء الأماكن والمدن ويخلعها من جذرها التاريخي. أمكنة وحيدة تحتفظ بأسمائها في الرواية هي غير العربية، هي براغ وباريس. أما الأمكنة العربية فتفقد ذاكرتها؛ باستثناء السجون، فهي التي تستحيل في النص إلى آثار مخلدة.

وإذا كان الفن - كما يقول علماء الأنثروبولوجيا الثقافية - هو الذي يستطيع أن ينقذ من النسيان الأعماق الحقيقية للوقائع والأساطير الماثلة في حيوات ملايين الناس، في أماكن محددة؛ حيث يلقيها في بوتقة التخيل المتجسد فنياً ولغوياً في حالة الأدب؛ وحيث يمنحها الخلود والشعرية، فإن عبد الرحمن منيف، صانع مدن الملح، قد اقتصر في آخر رواياته على بناء مجموعة من الصور التخيلية التشكيلية لحيوات السجون العربية.

وليس ذلك بالأمر الهين حقيقة، فهذه بدورها هي الأماكن الغائبة والمنسية في ذاكرة الأوطان، بينما هي التي يصنع فيها التاريخ حقيقة، لا في الشوارع والإعلام والمدن الطافحة بالكذب والتزييف، لكن تظل «هنا» بالرغم من ذلك بالغة الانحصار والمحدودية؛ تظل مجازاً أو كناية عن كل

ما عداها، بحيث تصبح الأماكن الأخرى وكأنه لا وجود لها، مما يضفي طابعاً غنائياً شجياً على العالم الذي تقصره وتختزله، وتقبله وهي تنفيه.

نحن إذن حيال بنية لغوية «الآن.. هنا» تعتمد إلى تثبيت الزمان بربطه في مساحة مكانية؛ أي تقوم بما يسمى «تمكين الزمان». هذا التمكين يترتب عليه مجموعة من النتائج التي نود أن نستعرضها في هذه القراءة:

أولها ما تسفر عنه من تضخيم اللحظة الراهنة في السرد، وإضفاء طابع الديمومة عليها، وهذه خاصية غنائية عنيدة، ينجم عنها إضعاف البنية الدرامية المتمثلة في الوعي الحاد بتتابع الزمان دون تثبيت أو تمكين؛ فالدراما تتجسد في الواقع، حيث لا دوام للحظة الراهنة، أما الغناء فهو اصطفاً لمحة زمانية وتخليدها وتمكينها إلى الأبد.

ومع أن الزمن يمر في الرواية بوضوح، ويؤدي إلى تغيرات ملموسة في الشخصيات والمواقف والمصائر، بما يخفف من درجة غنائيتها، إلا أن نسبة التعارض بين الماضي والحاضر والمستقبل لا تبدو فيها بالقدر الملائم لإيقاع التاريخ في التجربة العملية. إنها تكاد تدخل في روعنا أن عجلة الزمن لا تدور، والسبب في ذلك -بطبيعة الحال- هو «الموقف الشخصي» للكاتب، فهو يستعجل الأحداث قبل أن تنضج على نار الواقع التاريخي.

إنه يتمنى -ونحن معه- أن يفتح عينيه ويطرف بهما فيرى «هنا» مثل «هناك» تشرق عليه أضواء الحرية والديموقراطية فجأة؛ مما يجعله متبرماً بالمخاض الطويل، بل بالحمل ذاته. ولو استقطب وعيه في لحظة خاطفة مستويات التحديث المادي في بنية الواقع، وما لا بد أن تسفر عنه بالضرورة من تحديث فعلي في بنية الوعي بحركته العنيدة نحو

الحرية والتقدم لكان أقل غنائية وأكثر قدرة على إبراز درامية الزمن وهو يمضي، مهما بدا لنا بطيئاً راكداً في حالات كثيرة، ولخفف حينئذ من تثبيت الزمن وتمكينه.

الاقتصاد والتضاد:

هذه الرواية العتية تقتطع شريحة خاصة من حياة شعوب الشرق الأوسط، وتستصفي منها مكوناتها وطبقاتها الثقافية والاجتماعية، لتبقى على خيط وحيد هو السياسي المباشر، بغية تأسيس وعي حاد وعميق بإشكاليته المتفاقمة. تستهدف ذلك صراحة لا ضمناً، وتطرحه -منذ الصفحات الأولى- كقضية محورية للنص، فهي تدور حول التعذيب في السجون السياسية، وتؤكد «أن السجن ليس فقط الجدران الأربعة، وليس الجلاد أو التعذيب. إنه بالدرجة الأولى خوف الإنسان ورعبه، حتى قبل أن يدخل السجن. وهذا بالضبط ما يريده الجلاد . وما يجعل الإنسان سجيناً دائماً». «واقناعي أننا نحن الذين خلقنا الجلادين، ونحن الذين سمحنا باستمرار السجن. لقد فعلنا ذلك من خلال تساهلنا وتنازلنا عن حقوقنا.. نفترض بعض الأحيان أننا ما دمنا خارج السجن فنحن أحرار، ونظل في هذا الوهم إلى أن يطبق الفخ على أقدامنا، وعندها نندم لأننا لم نفعل شيئاً، ليس فقط لثلاثنا ندخل السجن؛ وإنما لأننا لم نفعل ما يجب علينا لكي لا يكون السجن أصلاً.»

هذا هو منطق الرواية ومنطوقها معاً، لا تترك هامشاً لخطأ القراءة ولا تدع القارئ يستخلص الدلالة الإنسانية والتاريخية بنفسه؛ فهي

إدانة صريحة ومباشرة، ولما كان نبيل هذا الموقف وصوابه مما لا يمكن أن يختلف فيه أحد من المثقفين والقراء الواعين، فإن السؤال الذي يطرح ابتداءً من هذا المنطلق ينحصر حينئذ فيما يلي:

هل تمثل هذه البنية الروائية القائمة في فضاء النص أنجح السبل لتخليق الوعي بحتمية وضرورة التغيير، أم أنها باتخاذها منظور «نص القضية المباشرة» واقتصارها عليه، واستبعادها لجذلياته ومفارقاته تفتقر إلى جماليات التأثير الفعلي العميق؟

لا شك أن الرواية تستجيب لرغبة استراتيجية في تكثيف العمل السياسي في الخطاب الأدبي المعاصر، وهي رغبة بالغة النبيل والسمو إنسانياً وجمالياً، لكن هل السياسة مقصورة على العلاقة المباشرة بالسلطة الحاكمة، أم أنها تتخلل الأبنية الاجتماعية والاقتصادية والثقافية للطبقات المختلفة في حركية إنتاجها المادي والمعنوي، بحيث يصبح الأمر كما كان يقول العجوز «لوكاتش» كل شيء سياسة؟ وهل تفرض مقتضيات التكثيف الفني عزل المستوى السياسي المباشر عن بقية الأبنية في المادة الروائية -مما يفضي إلى أحادية المنظور- أم أن ضرورات التكثيف تتطلب -طبقاً لعبارة جولدمان- خلق كون مصغر يحاكي في علاقته الكون الكبير؟ ولكي تصبح الرواية أشد نجاعة وفاعلية في تحريك الوعي وبناء الثقة في حركة التاريخ ما هو الأجدى وظيفياً في منظورها: أن تختزل طبقات الحياة وصراعاتها في مستوى واحد -هو السياسي المباشر في سجون التعذيب- أو تمزجه بأحلام الناس وشهواتهم الخصبية كما تتجسد في الحب والعمل وبقية مواقف الحياة المتنوعة الإيقاع؟

وإذا كان قطب الاهتمام هو الحرية فإنها مثل العرق الذهبي الذي لا يمكن أن نعثر عليه ممدداً على سطح الأرض، بل يضرب بجذوره إلى طبقات أبعد، تحت الغلاف السياسي، مخترقاً الحياة الاجتماعية بكل ما تحفل به من خمائر وعلاقات، تمس سلطات مختلفة تقليدية ودينية، ومرتبطة بالتركيب الطبقي وقوى الإنتاج الاقتصادي في المجتمع، وممثلاً لمنظومة القيم التي تحكمه، بحيث يبدو الوعي مجرد سن الحرية المذهب. ويصبح السؤال التقني المتعلق باختيار المبدع هو: أيها أجدى له في تجذير الوعي بالظواهر: هل يكفي بلامسة سطحها الظاهر ويتأمل نقطة الدم المنبثقة من وضع إصبعه على شفرتها، أم يغوص في بضعة حبة منها يكشف تفاعلاتها وحركيتها وما يتخلق في باطنها من أجنة المستقبل؟

ولأن عبد الرحمن منيف روائي نابغ؛ فقد كان يدرك بحاسته الفنية النفاذة أن قرار استبعاده المتعمد لبقية طبقات الحياة الغنية وإغراءاتها الشهية سيصيب قارئه بشيء من خيبة الأمل، وسيحمله بعيداً عما تعود عليه في هذا اللون من القص الجليل من تقديم مواقف كلية لنماذج الوعي الشامل بالحياة، يشير إلى ذلك في البداية مرتين: إحداها على لسان الراوي عندما يحكي ما حدث له في المستشفى بعد خروجه من السجن فيقول: «في المستشفى تعرفت، ويجب ألا تتسرعوا وتذهب بكم الظنون بعيداً، فتفترضوا مثلاً أنني تعلقت بامرأة، وهي التي تسببت في موتى أو قتلى، إذ بعد أن همت بها تخلت عني.»

«قد تتصورون مثل هذا الاحتمال، وكنت أتمناه، وقد يجنح بكم الخيال إلى تصور تلك المرأة. قد تفترضون أنها طبيبة أو ممرضة، كما يحصل عادة في الأفلام والروايات! وقد تكون مريضة في فترة النقاهة..»

أو ربما تكون زائرة لإحدى المريضات. ولسبب ما وقعنا في ذلك الداء الذي يصيب جميع البشر؛ العشق، ولهذا دخلت المستشفى بسبب، ولم أخرج منه لسبب آخر».

أما المرة الثانية التي يراوده فيها هذا الهاجس ويستبعده لخطته السرديّة المسبقة، فتأتي على لسان «طالع» -صديقه ومرآته التي وجدها ولم يلبث أن فقدتها في المستشفى نفسه؛ إذ يقول له: «يجب أن تحب، أن تعشق عشقًا حقيقيًا، لكي يعرفك التاريخ ليس فقط كسجين قديم بل وكعاشق كبير».

فحاسة الكاتب الفنية كانت تغريه بوضع حفنة من الملح وقبضة من الزبد على «عجينته» الروائية؛ لكنه قرر -مختاراً- الاقتصار على شظف الخبز السياسي المحترق. فإذا أمسكنا بقطعة من «رغيفه» لنحلل مكوناته، وجدنا أنه يركز على تقديم شبكة متقاطعة من علاقات القوى المتصارعة؛ حيث يقف الحق كله في جانب، والقوة المادية بأكملها في جانب آخر، ولأن الرواية تدور في سجون التعذيب واستجواباتها المطولة، فإن السمة التي نتوقع أن تغلب عليها وتحكم إيقاعها تصبح هي السمة الدرامية بدون منازع؛ حيث يمكن أن نرى تشقق بذرة الحياة وانفلاق الصبح بعذابه الأليم.

لكن الذي يحدث هنا في لب الرواية شبيه بما رأيناه في العنوان؛ فتحت وهم الدرامية لا نلبث أن نتبين فراغًا فعليًا، فميزان القوى لا يعتدل لحظة واحدة، لا يتأرجح ولو لمرة حتى يستقر في نهاية الأمر؛ إذ إن الطرف الآخر المعادي بالرغم من حضوره المادي الطاغى لا يسمح له في الرواية بأن يمارس مشروعية وجوده المتجذرة في التاريخ والواقع، فلا

يرى أسباب استمراره الحقيقية؛ وهي لا تقتصر على إمكانية الضغط والإرهاب والتخويف فحسب، كما لا تتمثل في وسائل تحويل المناضلين إلى جواسيس، بل تتجاوز ذلك - كما أشرنا - إلى الأبنية الاجتماعية والثقافية الموالية لسلطته، حيث يجتهد في درء إكسابات تحولها بالسرعة التي تهدد كيانه، إضافة إلى استثماره المتواصل لنفاق العلاقات الدولية والمصالح المتبادلة، مما تجسده الرواية بشكل فني رائع في قصة زيارة وزير نفط موران للبلد الاشتراكي «السابق».

وإذا كان من غير المعقول أن ننتظر من «رواية قضية» أن تعرض فكرياً لحجج الخصوم وتفندها فإنه كان بوسعها أن تختار من مشاهد الحياة في الداخل - مثلما اختارت من أحداثها - في الخارج - ما يجسد طرائق استغلال نقص الوعي وتحريك المصالح الفردية، وتثبيت أيديولوجيات التخلف والتبعية، لفرض حالة من الاستسلام للأمر الواقع، بحيث تبدو مقاومته عملاً جنونياً لا جدوى منه. وليس هناك ما يسعف لخلق حالة التوازن في الإيقاع الدرامي من تنوع خيوط اللعبة، وتتبع تقاطع مستويات الحرية عن طريق عرض نماذج من علاقات الحب والإنتاج إلى جانب علاقات الحكم والسلطة.

فالظاهرة اللافتة في الرواية، وهي وثيقة الاتصال بالاقتصاد والتضاد معاً، هي رتابة الإيقاع، وهي ناجمة عن إخلاصها الشديد في طرح قضيتها المركزية دون خيانة، وهي التعذيب في السجون السياسية. فهي تقدم كمّاً هائلاً من المتشابهات، من المشاهد المطولة المكرورة لمظاهر هذا التعذيب، دون أن تقيم بينها فواصل لتجارب مخالفة في النوعية والمذاق، تتصل ببقية تجليات الحرية والحب والازدهار الإنساني مثلاً، مما

يجعل توالي المشاهد الجحيمية يسقط في الرتابة؛ لأن تجاور الأضداد في الفن -مثلما هو في الحياة- يعد الوسيلة الوحيدة لإبراز خصوصية وحيوية التجربة الإنسانية، وهو ضرورة جمالية قبل أن يكون من قبيل الأمانة للواقع.

فهؤلاء البشر المعذبون بالفكرة الواحدة عن الحرية السياسية ينتهي بهم الأمر هكذا إلى أن يصبحوا فقراء وسطحيين، مجرد آلات تتحرك في اتجاه واحد، أبطال لا أبعاد لهم، لا يشبهون في شيء إنسان شرق المتوسط النموذجي الحار المزاج المسكون بشهوة العشق وشبق الجنس والحياة مهما كانت الظروف معادية له؛ مما يجعل شخوص الرواية ورقية حقاً -كما كان يقول «بارت»- لا يجري في نسغها هذا اللهب الذي يشعل دم الرجل في شرق المتوسط في حضور المرأة وغيابها معاً عن عالمه.

هذا الاختزال في البؤرة السياسية ليس مجرد «تقشف روائي زاهد»، بل يحرم الرواية من تقنية أساسية في الخلق الفني هي المفارقة، يجعلها نشيداً مطولاً للحرية والعدالة يتحول إلى نشيج مؤسف؛ إذ بالرغم من سمو ورفعة هذه القيم إلا أنها تحتاج إلى أن تنبثق كضرورة مستقبلية يتم بناؤها في مستويات عدة واتجاه سلطات متنوعة ومتحالفة، منها سلطة الدين والمال والحكم في الواقع الزاخر بالحب والألم والحياة.

هنا يصبح القانون الأساسي للإيقاع الروائي مرتكزاً على محورين هما الاقتصاد والتضاد؛ فالأول يضمن عدم تكرار المشاهد المتجانسة لما في ذلك من إضعاف لقدرتها النموذجية وتمثيلها لما عداها. فإذا تكررت دون إدخال معامل جديد يؤدي إلى تطوير المواقف من داخلها لم يكن

ذلك إهداراً لمبدأ الاقتصاد الجمالي فقط، بل يصبح تثليماً لحدة المواقف المسنونة وتمييعاً لتأثيرها بأثر رجعي لدى القارئ يضعف من دراميتها وقدرتها على مفاجأة الفجيعة.

ويتضاعف هذا الأثر إذا لم يتضمن تكرار المواقف المتشابهة انتقالات كبرى إلى الجانب الآخر من المطهر؛ إلى الفردوس الذي لا يتمثل في مجرد مكان ينتقل إليه البطل دون أن يعيشه. وهو هنا باريس بكل ما تعنيه من فتنة وجمال. أما أن يخفت هذا التضاد ولا تزخر الرواية بمشاهد ملونة أخرى فإن الشحوب الذي يعتري عالمها والرتابة التي تصيب إيقاعها تتهدد جدياً كيانها العضوي وفاعليتها الفنية.

البؤرة الغنائية:

تمثل بؤرة السرد المركز الرئيسي الذي يحدد تقنيته وأسلوبه، ويعتبر تحديد البؤرة من أهم إنجازات النقد السردي الحديث، ولكي نكتشف طبيعة البؤرة وعلاقتها بالمستويات المختلفة يكفي أن نذكر أنها تضبط من أربع زوايا:

- الأولى في علاقتها بالحكاية المروية؛ حيث تنقسم إلى بؤرة داخلية وهي التي تقدمها شخصيات الرواية من منظورها، وبؤرة خارجية وهي التي يقوم بها الراوي من خارج الشخصيات، وعادة ما يكون الراوي المحيط بكل شيء علماً.

- والثانية في علاقتها بمنظومتى المكان والزمان؛ فهي إما أن تكون رؤية محدودة المجال المكاني ومحكومة بزواوية النظر، وإما أن تصبح بانورامية متعددة في نقاط رصدها المكانية، وقد تقتصر على

وعي الشخصية في لحظة السرد أو تتم بأثر رجعي في الزمان، والنوع الأول هو الداخلي والثاني خارجي.

- الزوايا الثلاثة تتصل بالبعد السيكولوجي، بحيث يمكن أن تشمل من الوجهة النفسية الداخل والخارج، أو تقتصر على السطح الحسي لمراقبة الأشياء فيما يسمى بالرواية الموضوعية؛ فهناك أبعاد معرفية وموضوعية وذاتية تحدد مدى تركيز البؤرة.

- أما الزوايا الرابعة فهي تتعلق بالجانب الأيديولوجي، على اعتبار أن نقطة الرصد هي التي تحدد القيمة المعطاة للمنظور، وتقدم رؤية العالم أو الأيديولوجيا المهيمنة على النص. وكلما كان اعتمادنا في تحديد هذا الجانب الأيديولوجي من البؤرة على المؤشرات اللغوية من صفات وأفعال وغيرها كان ذلك أدخل في الدراسة النصية.

فإذا استخدمنا هذا التصور المفهومي المبسط عن بؤرة السرد في تحديد أسلوب رواية «الآن.. هنا» أمكننا أن ندرك بصفة عامة أن الرؤية فيها بالنسبة للحكاية تعتمد على المنظور الداخلي، حيث يرد القسم الأول، وعنوانه «الدهليز»، والثالث «هوامش أيامنا الحزينة» على لسان عادل الخالدي ومن منظوره. ويرد القسم الثاني وعنوانه: «حرائق الحضور والغياب» على لسان طالع العريفي في مذكراته، فكلها إذن محددة من داخل الشخصيات.

أما أمكنة الرؤية فهي تتوزع على مصحة براغ، وسجون موران وعمورية، ومدينة باريس، غير أن المكان المستقطب للبؤرة فيها هذا السجن الذي يفرض وجوده على الأمكنة الأخرى؛ فهي إذن رؤية محدودة المجال وليست بانورامية.

ومن الوجهة الزمنية تقدم الرؤية هنا إشكالية واضحة؛ لأنها تتراوح بين المنظور البانورامي الذي يفترض السرد إحاطة بأزمة مختلفة من الحاضر والماضي في المصحة والمدينة، والمنظور الداخلي الذي يحكي الأشياء بصيغة المضارع. فلكي يتم استحضار عالم السجن في الوحدة الأولى بعد معاشتنا للاستشفاء وتفصيله؛ تقوم «مذكرات طالع» بطرح الزمن الماضي واستحضاره وتجسيده بحيوية بالغة، لكنها ليست مستحيلة في منطق التذكر والاستحضار.

أما القسم الثالث وهو «هوامش» فهو يتراوح بين تقنيتين تؤثران على بؤرة الأحداث؛ فهو يفترض -طبقاً للبنية السردية العامة للرواية- أنه مجموعة من الذكريات التي تتراعى لعادل الخالدي بعد خلاصه وسفره وخلال إقامته في فرنسا.

ويعزز هذا الفرض إشارات قليلة تتخلل السرد، لكنه في حقيقة الأمر لا يتبع نمط تداعي الخواطر ولا تيار الوعي، بل يكتب بصيغة سردية تحافظ على ضمير المتكلم وتنمو مع الأحداث في الزمن متقدمة من الماضي إلى الحاضر دون استرجاع، مما يضعنا في مفارقة تقنية واضحة، فالبنية العامة تفرض أسلوب الاسترجاع، والصيغة المتحققة تحاول تركيز بؤرة الأحداث عند وقوعها في الحاضر بصفاء بالغ وتنمية مدهشة معارضة في اتجاهها للفرض الأول، الأمر الذي يسفر عن تباين في المنظور يصيب المتلقي بلون من التوتر المبهم والإحساس بعدم التجانس.

لكن يخفف من هذا الإحساس أن العالم الذي يقدمه الراوي هو ذاته لم يتغير، ومركز الاهتمام الموضوعي هو نفسه. ونقطة الرصد -تلك التي يقف عندها الراوي في الزمن- لن تختلف كثيراً في حالة ما إذا تمت

الكتابة بعد الخروج والسفر عنها في حالة ما إذا تمت خلال فترة السجن؛ لأن الرواية لا تعنى بتقديم تطوير عميق لوعي الأبطال بالواقع، ولا تجذير لعواطفهم بالتركيز على توقيتات المشاعر، بقدر ما تهدف بغنائيتها إلى تثبيت الزمن ومحو علاماته الفارقة، وتخليد لحظات العذاب والشجن حتى يتم شحنها بأكثر قدر من الطاقة الشعرية المجاوزة للزمان والمكان، والمفارقة لطبيعة تطور الوعي بهما.

هنا يجد القارئ نفسه مضطراً للتخلي عن وهم الواقعية - كما تخلى عنه في حالات أخرى- إذ إنه لا يلبث أن يستغرق في الوصف التفصيلي للحظات التعذيب الحسية ومشاهده المطولة، حتى يفقد الوعي بالفاصل الزمني بين لحظة التذكر ولحظة الحدث، إذ لا يمكن في التجربة المعاشة أن يتم استحضار الأحداث بكل هذه التفاصيل بعد وقوعها بسنوات، مما يجعل الأثر الرجعي معدوماً في السرد ويفقد الخاصية البانورامية اتساعها ليصب في الرؤية الداخلية.

والذي تهمنا الإشارة إليه فيما يتعلق بالبعدين النفسي والأيدولوجي أن منظور الشخصيتين متطابق تقريباً فيهما، فهما يشعران بنفس العواطف والأحاسيس في السجن وبعده، ويرتبط تقييمهما للأحداث بسلم القيم ذاته، مما يؤكد درجة عالية من التماهي الذي لا تخفيه الرواية بينهما، فكثيراً ما يقوم «طالع» بدور ضمير «عادل» ويراه أمامه في المرآة. الأمر الذي يؤكد الخاصية الداخلية المهيمنة على بؤرة السرد في جميع أجزاء الرواية ومستوياتها، ويكشف في الوقت ذاته عن تماسكها ووحدة أصواتها وخلوها من التعدد والتنوع الدراميين، بحيث تقدم رؤية غنائية غير جدلية.

ولكي نستحضر مفهوم الغنائية بوضوح تام يكفي أن نشير إلى أهم ملامحه وهي: - همينة الأحاسيس المتولدة من لحظات الرؤية، وتكثيف وجود الشخصية بما يتجاوز حدودها المعتادة؛ بحيث يصبح بوسعها أن تشعر أكثر وبطريقة مختلفة؛ فاللحظات والرؤية والإحساس العاطفي هي ذروة الغنائية. - تخليد الموقوت بالمحافظة على لقطة هاربة للرؤية وتثبيتها، وذلك عن طريق تداعي الشاعر ومط الفترات القصيرة بحيث يتركز الإدراك على القصد وليس على الامتداد.

- استبطان الإشارات بشكل تصبح فيه الكلمات مسيطرة على الداخل، حتى لو نشبت في الخارج، وبحيث تكون «الأنا» هي التي تقيم البناء الفني فلا يسكنه سوى ما هو شخصي.

- تغليب الإيحاءات بما لا يمكن قوله على التعبيرات؛ مما يفسح المجال للصور والتداعيات، والإحساس بأن هناك جوهرًا نلتف حوله، دون أن يكون بوسعنا اقتحامه.

وقبل أن نلمس بعض هذه المظاهر في الرواية التي بين أيدينا، ولكي نكون أمناء مع عبد الرحمن منيف فإن غنائيته ليست بسيطة ولا مسرفة، ليست خالية من التعقيد والحس الموضوعي العميق؛ ولعل ذلك يعود إلى ما يشوبها ويمتزج بها من طابع ملحمي واضح. فعندما أعلن «جبرا» استشراقه لمذاق الملحمية في إنتاج منيف لم يكن يشير فحسب إلى الأبعاد المادية في حجم نصوصه وطول نفسها، وإنما إلى أبعادها الكونية شبه الأسطورية، مما يضيف عليها مسحة موضوعية جليلة. إنها تكاد توازي الأبعاد التي رادها نجيب محفوظ في أولاد حارتنا والحرافيش بحس رمزي مكثف، يقارنها منيف بحس غنائي جديد.

هذا المزاج الفريد بين الغنائية والملحمية يضمن لعبد الرحمن منيف مكانة متميزة لكشوفه الجمالية والإنسانية في الرواية العربية المعاصرة. وإذا كان هناك من ملمح أسلوبى يعزز المنظور الملحمي في هذه الرواية، فيكفي أن نلاحظ غلبة التوجه للمخاطب في كل مستوياتها، مما يعد من صميم البنية اللغوية للملحمة.

وربما لوحظ نقدياً أن الاتجاهات الغنائية في الرواية الغربية قد شاعت تاريخياً في الفترة التي أعقبت الواقعية النقدية، وتزامنت مع تألق تقنيات تيار الوعي. وتحفظ الذاكرة النقدية بالكلمات التي نشرتها «فيرجينيا وولف» عام ١٩٢٧ معلنة مولد الرواية الغنائية بقولها: «من الممكن أن نلاحظ بزوغ شكل روائي لم نعهده باسم خاص حتى الآن. وسيكتب نثراً لكنه يتضمن قدراً كبيراً من خصائص الشعر، فسيكون له توهج الشعر وحميّه بالإضافة إلى ما يعتدل في النثر؛ وسيكون درامياً لكنه لن يصبح قطعة مسرحية، سيقراً ولا يمثّل. أما ماذا سنطلق عليه فليس لذلك أهمية كبيرة. فالهم أن هذا الكتاب الذي نراه في الأفق يصلح للتعبير عن بعض المشاعر التي ضاعت من الشعر الصافي البسيط، والتي لا نعثر على مكان لها في الدراما كذلك، أي أنه سيصبح مجلى للمشاعر الغنائية».

وإذا كان هذا الاتجاه لم يؤد في الرواية الغربية إلى شحوب الطابع الموضوعي القوي للتجسيد الدرامي لتأصله وقوته، فإن الأمر يختلف عن ذلك في أدبنا العربي؛ لأن طول عهدنا بالشعر الغنائي والمنظور الذاتي في التعبير الأدبي، وقلة خبرتنا باستثمار التقنيات الموضوعية في التجسيد الدرامي يجعل الغنائية لعبة خطيرة قد تفضى إلى الانزلاق في

شعرية الكلمة بدل أن تكون تجربة غنية في شعرية الموقف والتلقيح النوعي للرواية واكتشاف جماليات آفاقها الجديدة. فتشبع القارئ العربي بالغنائيات يدعونا إلى الحد من الارتقاء في حزن الشجن العاطفي والانهيار الذاتي والرؤية الأحادية القاصرة عن الإحاطة الكلية بالعالم في قبضة يد واحدة.

وتتمثل الغنائية هنا في جملة مظاهر نصية من أهمها غلبة النجوى على الحوار في مساحة النص بالرغم من طابعه الاستجوابي؛ ذلك لأن النجوى لا تقتصر على تجسيد الأصوات الداخلية للشخص، لكنها تعكس وقع العالم عليها كذلك؛ ففيها يتحول الصوت الآخر إلى مجرد صدى للباطن ويفقد كينونته المستقلة، وعندئذ يتقلص الحوار إلى أقصى درجة. ولأن مركز «التبئير» في النص يقع على الذات وما يعتمل داخلها؛ فإن أهمية ذوات الآخرين تتضاءل نسبياً وتتكشف معها كلماتهم. وحتى ما ينطقون به يصبح مجرد تعلقة لإبراز رد فعل المركز عليهم. ولا يقتصر الأمر على مجرد غياب أصواتهم الفعلية، بل يتجاوز ذلك إلى ما هو أخطر، وهو غياب مبررات وجودهم ذاتها ومشروعية سلوكهم وحياتهم، عندئذ يمثل طغيان الذات المنفردة، مهما كانت درجة يقينها بالصواب الأيديولوجي طبقة عالية من الغنائية.

وتحتل النجوى مساحة أعرض في النص عندما ينزل الفعل إلى الدرجة الثانية تاركاً البطولة للانفعال؛ بحيث يتلون هذا الانفعال بتلك «الهالة المضيئة» التي كانت تتحدث عنها «فيرجينيا وولف» ويلتقط في طريقه أرهف وأدق ذبذبات الروح الحساسة. ويصبح الاستبطان سيد تقنيات العرض دون أن يصل إلى مستوى الدراما الداخلية؛ لأنه على يقين تام من عدالته المطلقة.

هذه الثقة الكاملة بامتلاكه لناصر الحق والحقيقة تحول ما عداه إلى أشباح وتجعل معركته معهم ملحمة. ولو توزع الحق - بنسب مختلفة بطبيعة الأمر - بين طرفي الصراع لاشتعلت نار المعارك الفعلية لا الانفعالية. ولبرزت الأسباب الموضوعية العميقة لانتصار من يملك أعلى قدر من الحقيقة بطريقة مشاكلة لحركة التاريخ ذاتها، ولخفت بذلك طبقة الغنائية لتتوازن مع دراما الوجود.

وهناك خاصية أخرى في الغنائية ترتبط بالعلاقة الحميمة بين طابعها الذاتي لدى الانبثاق عند المبدع، وإثارته لنفس المستوى الذاتي لدى المتلقي. فالغنائية تنتقل عن طريق ما يمكن أن نسميه بالعدوى العاطفية، حيث تتكون نتيجة لها حالة شجيرة شعرية تختلف في تكييفها ودرجتها من قارئ إلى آخر حسب استجابته وحساسيته. إنها لا تبني وعياً مستنفراً بالحياة، ولا معرفة مؤسسة لقوانين الوجود بقدر ما تصل ذاتاً بذات، عبر خط مشحون بالطاقة الوجدانية المرهفة. ويمكن أن نتصور ضرورة مثلها في النص الروائي بقدر محسوب، فإذا زادت عنه عطلت ديناميكته الدرامية بتضخيم صوت واحد وتغلبه التام على الأصوات الأخرى.

وهنا يلعب قانون النسبية دوراً بالغ الأهمية كما يحدث في جميع المجالات. فقليل من الغنائية العاطفية جوهري للرواية، لكن كثيراً منها يدمر بنيتها الموضوعية. وما يصبح أشد تدميراً لهذه البنية هو أن تغدو الرواية مسرحاً لإبراز العلاقات بين العواطف المختلفة؛ لا بين الأحداث والشخص ذاتها، عندئذ تفقد هذه الأحداث والشخص وجودها المتعين في الفضاء النصي للرواية لتحل محلها «سوق الانفعالات» التي نرى فيها العواطف المتضاربة بطريقة غنائية بحتة.

وإذا كانت رواية منيف «الآن.. هنا» تكاد تحكي بصوت واحد، فإن ذلك يعني أن النافذة التي نطل على عالمها - كما كان يقول هنري جيمس - هي نافذة واحدة، أو نافذتان متلاصقتان، مما يحكم المساحة التي نراها ولا يسمح لنا بتعدد الزوايا النفسية والأيدولوجية؛ فكل المشاهد مرصوفة من منظور ذاكرة واحدة تعمل في اتجاه واحد، قد فُرغَت من أزمقتها الأخرى، ليست لها طفولة ولا سنوات دراسة ولا قصص حب وعبث، ولا علاقات عائلية، مما يجعلها تقوم بدور «المنشور المستطيل».

تقنيات موظفة:

يستخدم عبد الرحمن منيف في هذه الرواية مجموعة من التقنيات التي تبرز أسلوبه الخاص، وترتبط بما أشرنا إليه من غلبة النمط الغنائي عليه، وسنتعرض بإيجاز لأهم ملامحه وكيفية توظيفه.

بعد التصوير الاستعاري في مقدمة العلامات الغنائية، وقد اخترت بطريقة عفوية فصلاً واحداً من الرواية لأختبر مدى احتفاله بالتشبيه والاستعارة كأداة تعبيرية تكشف عادة عن الحس الغنائي، وهو يقدم وصفاً للمكان الأساسي في الرواية «الزنزانه» أو «المهجع» على حد تعبيره، والإنسان الآخر فيه وهو «الجلاد»، فيقول عن الأول: إنه «عش للدبابير العمياء» وعن الثاني: «رجل مختزل كأنه جبل» «كان صوته خشناً أبح مليئاً بالخدوش» «كل شيء فيه له شكل طولاني» «يده تشبه المسلة». «بدأ الدوي كأن طاحونة أوقفها عطل مفاجئ عادت مرة أخرى للدوران» «صرت مثل الأرنب» «كما تحمل أيوب ديدانه» «تذكرت كلب بافلوف» «تذكرت بعض قصص كليلة ودمنة» «صار الذيب يرعى مع الغنم» «بدأت القلعة تظهر من بعيد كأنها دملة متقيحة».

وهكذا لا تمضي فقرة في التعبير إلا وهي تركز على منطلق استعاري قياسي، ويلاحظ أن الصورة الأساسية المهيمنة على عملية التمثيل عنده تستمد مادتها من عالم الحيوانات غالباً. فالدلالة الجوهرية في القص لديه تشير إلى مظاهر السلوك التي تهبط بالإنسان إلى مستوى الحيوان في السجن، سواء أكان جلاداً أم ضحية. ومن ثم فإن الخلفية التي تتراءى دوماً هي عالم الحيوانات والحشرات البشعة، إنها تمثل أولى درجات الجحيم اللغوي التي لا تلبث أن تفتح أبوابها على الجحيم الفعلي حيث تحتدم المشاهد وترقص النيران.

ومن الطريف أن نلاحظ استيفاء الكاتب لمادته التصويرية من مخزون غني في الذاكرة الثقافية العربية، هو ما يتصل بمشاهد العذاب في القبر ويوم الحشر ودرجات جهنم.

ومن يتتبع قليلاً حصيلة المادة الوفيرة عن هذا العالم الجحيمي الشنيع في التراث الإسلامي يدرك مدى ثرائه في تقديم هذه الصور. ونجد منها في هذه الرواية نماذج باذخة في وصفه لسرداب التعذيب وسجن العبيد ومحرقة علب الزنك في هجير الشمس ورقصة العقارب ومئات الصور الأخرى، مما لا يترك له كي ينقلنا إلى الجحيم الحقيقي سوى أن ينص على استبدال الجلود المحترقة بجلود غيرها ليتكرر العذاب، وإن كنا نستخلص ذلك من السياق أيضاً؛ مما يقدم درجة واضحة من عمق «التماهي الثقافي» مع هذا التراث، بفارق أساسي واحد هو خلو عالم الرواية من صور الفردوس، مع أن الجحيم لا يخيفنا إلا لأنه يجاور الفردوس، فبقدر ما تحفر مشاهدته في ذاكرتنا من عذاب، تنتصب رؤى الجنة لتدغدغ حواسنا بلذات النعيم المشتهى. واللوحة المفروشة بألوان متقاربة لا تعلمنا قراءة تضاريس الحياة ولا الآخرة.

وقد أدى إسراف الكاتب في تكراره لمشاهد العذاب وصور الجحيم فحسب، وإثارة لمخيلة القراء المشحونة بنظائرها التراثية إلى أثر عكسي؛ إذ نزع منها ما تحفل به من روح الفاجعة. وتجلى ذلك بأبرز شكل عندما أصيب أحد المعذبين وهو -هشام- بانهيار عصبي والتاث عقله. واجتهد الراوي في تحريك عواطف القراء إزاء هذا الانهيار دون جدوى. ويكمن السر في ذلك إلى «عدم تناسب النتيجة مع الأسباب المطروحة» فلوثة العقل فحسب أقل ما ينتظر من هذا الجحيم الذي لا يتصور القارئ كيف تنجو منه أجسام الناس وأرواحهم. ولو استخدم هذا المشهد في سياق آخر، من التعذيب النفسي مثلاً وليس البدني، لكان أشد تأثيراً ومأساوية.

ولنتذكر صور الجنون المزلزلة في كبريات الروايات العالمية؛ حيث لا تصبح الحادثة في ذاتها هي مناط الضغط، بل السياق الذي يمهّد لها ويعكس فيها ذروة ما يصل إليه الإنسان من تمزق وفجيعة.

يقول الراوي/ البطل قبيل نهاية الرواية: «لا أريد أن أسليكم بأن أروى قصص السجن، فهي كثيرة وموجعة، وستبقى تتوالد وتتراكم مادام السجن موجوداً ومادام الجلاد. وأنتم تعرفون أن السجن كجهنم، لا يشبع. والجلاد لا يعرف التعب، إلى أن ينتهي. إلى أن يصبح هو ذاته ضحية، ثم يصبح بعد ذلك قصة تروى. ولا أريد أن أبتزكم لأستدر عواطف الشفقة عندكم، فأنا بمقدار ما أكره السجن أكره الشفقة؛ لأن هذه العاطفة، ثم الخوف الذي يليها، من الأسباب القوية التي جعلت السجن يستمر حتى الآن».

ولم يفعل الراوي في مئات الصفحات التي خطها سوى هذا الذي يقول إنه لا يريد، فهو يمضي على الطريقة الشعرية الغنائية في التعبير النافي وهو يقصد المثبت، يقول شيئاً ويعني شيئاً آخر.

وخلاصة عمله كله استعارة كبرى: السجن جهنم والجلاد ضحية؛ ووظيفته عاطفية وهي الشفقة لدرجة الذوبان. وتوقع الخوف الذي يليها ومحاولة تفاديه. وهو ينتفض؛ يهز ريشه، يتدارك أمره كنسر جريح قبيل الخاتمة كي يثبت معنى آخر لأحداثه ونتائجها ودلالاتها، لكنه لا يستطيع تحديده بالإيجاب فيستدير ليعرفه بالنفي. والطريقة الوحيدة لكتابته إيجاباً لن تكون سوى خلق عالم جديد، أكثر تعدداً وتنوعاً وخصوصية، وأشد درامية وغنى، وأحفل بمشاهد الحياة. هنا قبل أن تقوم القيامة، وتنتصب أمامنا جهنم في مواجهة الفردوس.

وهناك تقنية بلاغية هامة، تسمى في النقد الغربي «أنافورا» ولا يوجد لها مقابل اصطلاحى عندنا. وتتمثل في تكرار كلمة أو أكثر أوائل الجمل أو الفقرات، مما يسمح لنا بأن نطلق عليها «تقنية البدايات». وكثيراً ما يستخدمها الشعراء والكتاب العرب. وربما «طه حسين» أبرز من وظفها بإلحاح في «الأيام».

والطريف أنه استخدم نفس الفعل الذي يستخدمه عبد الرحمن منيف في أحد فصول هذه الرواية. وهو «تذكرت»؛ إذ يجتهد منيف في تكوين صورة ملحة لعالمه المتخيل عن طريق فعل التذكر؛ خاصة في مطلع الجزء الثاني عندما يزور باريس ويهتم منها فقط بسجن الباستيل. فتنهال على مخيلته مجموعة من صور السجون هي التي تبني عالم الرواية، إذ يقول في مجموعة من المتتاليات: «تذكرت تلك الصورة المخيفة» «تذكرت فولتير» «تذكرت وتساءلت» «تذكرت وردة؛ الكلبة الجعارية» و«أتذكر».. إلخ.

وبقدر ما يصلح هذا الفعل لشحذ طاقة التخيل الروائي وتقريبه من طابع السيرة الذاتية الحميمة، فإنه يفجر قدراً كبيراً من غنائية التكرار الشجي وربط الصيغ بخيط منظور وغير ممجوج مثل السجع. كما أنه يعد المدخل الطبيعي لعملية أثيرة في الكتابة الغنائية وهي الاستبطان واستحضار العوالم الداخلية، فكأنه مفتاح يلج عبره المتكلم إلى دنياه وأحلامه ورؤاه.

وإذا كانت الغنائية تعني فرضاً إرادة البوح، وضرورة التعبير عن الوجدان الذي يعكس وحدة الشخصية فإن من يمارس البوح بقوة أشد هو الذي يقترب من روح الشعر. ويقتضي البوح مخاطباً قريباً من مجال الشخصية. يجسد حلمها، ويقوم صدى لأفكارها وعذاباتها. وامتداداً حيويّاً يتلقى ويحتضن ويتماهى مع عالمها.

من هنا فإن الرواية الغنائية تتطلب نوعاً خاصاً من ثنائية البطولة علي نفس الخط الإيجابي. أي تتطلب بطلين متجاورين يمضيان في الاتجاه ذاته، حتى يقوم أحدهما بدور المرأة ومبرر النجوى للآخر؛ حتى يصبح « أنت » التي يتجه إليها الشاعر الغنائي عادة وهو يقصد « أنا ». فكيف يتحقق هذا الشرط في « الآن.. هنا »؟

نعود إلى « مطالعة » طالع وعادل، وهما محور الرواية، لنجدهما بالضبط ظلّين لوظيفة واحدة، كلاهما مناضل سياسي مثالي قضى عمره يتعذب في السجون من أجل الديمقراطية، أولهما مات إحباطاً بعد أن كاد يتمثل للشفاء في مستشفى براغ، والثاني عاش إحباطاً أيضاً ليروي الحكاية. قضيتهما واحدة، نسق تفكيرهما واحد.

إن تقنية خلق نموذجين متقاربين وإقامة بنية الرواية على ترادف عوالمهما وتشابههما في الصميم إنما هي تقنية غنائية لما يترتب عليها من تكرار تيمي أو موضوعي، بحيث يصبح الحوار أقرب إلى النجوى. ليس هناك حوار على المستوى الكلي للنص بين مواقف متباينة جذرياً وعوالم متصادمة. إن أحدهما لا بد أن يؤمن على ما يقوله الآخر مما يجعل اندماج شخصيتهما وتجربتهما ومشاهد تعذيبهما في سجون بلديهما أنشودة كبيرة للحرية المسلوقة بنفس الطريقة مهما تعددت الأنظمة الحاكمة.

لكن لا بد أن نلاحظ أن إيقاع السرد في الوحدة الأولى من الرواية كان أكثر تنوعاً وخصوبة، ويكفي أن نتذكر عمليات الاستشفاء وتعدد النماذج البشرية المعروضة، وانقسام أعضاء التنظيم، وتذبذب الحالات الصحية، وفجيرة طالع في موقف الحكومة الاشتراكية من اللاجئين فيها نتيجة لزيارة وزير نفط موران، وموته قهراً في نهاية الأمر، ثم مشكلة أجور المستشفى وذروة التوتر في احتجاز جواز السفر، ثم خيانة الرفاق وتحول الجلاد إلى ضحية أخرى في المستشفى.

كل هذه العناصر تقدم بالضرورة عالماً غنياً مكتملاً وشائقاً. وأحسب أن الجزأين الأخيرين هما اللذان يثيران مشكلة الاقتصاد والتضاد التي عرضنا لها من قبل وتعود لتطل برأسها في إطار تقنيات السرد.

وما دنا بصدد استجلاء المشاهد الناجحة جمالياً في الرواية، فينبغي أن نشير إلى مشهد رمزي قوي يأتي قبيل النهاية، ويتمثل في قيام أحد «المعذبين في السجن» واسمه رامز -لاحظ شفافية الاسم-

بطقوس تحطيم ساعته قطعة قطعة ونثر أشلائها على رفاقه، علامة على سيادة زمن آخر في السجن غير زمن الناس الخارجي. إنه الزمن الذي اخترعونه حتى يعينهم على الصمود.

هنا تبدو الشخصيات وقد لمع فيها بريق إنساني محبب. إنها تظل حوالي مثني صفحة تقريباً تتقلب على جمر العذاب دون تغير، ثم تدب فيها حركة التطور في المشاهد الأخيرة وتكتسب بعض صفاتها المميزة. فنكتشف مثلاً أن بطلنا «عادل الخالدي» كان طالباً في السنة الثانية في إحدى كليات الفنون، وصحيح أن المؤلف قد سبق أن نشر هذه المعلومة عرضاً في بداية الجزء الثالث عند وصوله إلى باريس، لكنه لم يستثمرها ولم يكيّف منظور الشخصية ولا وعيها بطريقة تشف عن مثل هذه الرؤية، وربما تكون سنوات العذاب قد أنسته ذاته وحساسيته الجمالية ومعلوماته الفنية، لكنها تستيقظ فجأة قبيل النهاية عندما يرفض في السجن تحطيم عدة تماثيل صغيرة صنعها زملاؤه.

وإذا كان ظهور أسماء الشخصيات الروائية يخلق نوعاً مما يسمى في النقد السردي بالبياض الدلالي؛ لأنها تصبح مجرد علامات فارغة تقحم في النص كما يقول «جريماس»، فإنها لا تلبث أن تتشكل بطريقة مطردة عبر إشارات تصويرية متتابعة تسبح على طول النص ولا تكتمل صورتها إلا في آخر صفحة، وذلك بفضل تذكّر القارئ. وحينئذ يتم استعراض هذه الإشارات لمعرفة مدى تماسكها بأثر رجعي.

وشخصية عادل -عبر النص- يسيطر عليها لون من «المود» الشعري في قراءاته وتذكراته واستشهاداته، مما جعل الدراسة التشكيلية

غير ذات أثر في تكوينه ويضعف من جدوى الإشارة إليها، وهو ما يتلاءم مع الطابع الغنائي اللافت في الرواية.

يصف عبد الرحمن منيف الكتابة عرضاً في هذه الرواية بأنها تصبح جليلة إذا توافر فيها الحجم الضخم وحسن التوثيق. ويبدو أنه يؤمن فعلاً بذلك. فهو من أطول الكتاب العرب نفساً -ضربت مدن الملح رقماً قياسياً في الحجم جعلها غير مقروءة بأكملها في معظم الحالات- كما أنه من أشدهم حرصاً على التوثيق. فهو يرى أن القصة شهادة على العصر، وكلما اجتمع لها من البيانات الفنية والاستقصاء الشامل كانت أعمق وأشمل. لكن المشكلة التي تتراءى خلف ذلك تتمثل في أن القصص جوهره «نمذجة»، وليس جمعاً تراكمياً لمواد متشابهة. لهذا فإنه عندما يأخذ في تكوين النماذج الإنسانية الفريدة تتألق إمكاناته الحقيقية.

ولعل من أقوى ما قدمه في هذه الرواية شخصية المساعد خليل «أبو البنات» وحيل المساجين في اللعب على وتره الحساس في اشتهاه خلفه الذكور. وكذلك شخصية النقيب -الجلاد الشاعر- ومصيره المأساوي الذي كان يستحق بعض الأناة. إن شق ثغرة إنسانية مرهفة في الجدار النفسي الصلب لهؤلاء «الزبانية» لهو أشد أثراً من كل المناقشات النظرية عن البدو وولائهم والجلادين وتكوينهم الفطري.

ليست الرواية مجالاً لممارسة التحليل النظري على لسان الشخصيات، فهذا من شأنه أن يقدم مادة صلبة لم تذب في نسغ الحياة الروائية، ولم تتمثل في ذبذبات الشاعر في المواقف المكثفة

عبر الحركة الدرامية ذاتها، مما يجعل القارئ معاشياً للتجربة من داخلها ومشاركاً في صنع عالمها. وإذا كانت الرواية هكذا تعود إلى شرق المتوسط مرة أخرى، فإن درجة المحضور التاريخي التي تقيمها تتراءى عبر تغييب مقصود للأمكنة والأزمنة، وانصباب واضح لتقنيات غنائية سردية مشوبة بحس ملحمي عظيم، مما يجعلها تكتسب جلالاً فنياً ونبلاً إنسانياً بالغاً، وهي تقدم عبد الرحمن منيف في آخر تجلياته.

هاتف المغيب لجمال الغيطاني

لكل تجربة سردية فذة خصوصيتها ونمطها الذي تمتد إليه، وتجربة الغيطاني مثيرة وفائقة؛ إذ كانت دوماً تشارف تلك المنطقة المجازية التي يقع العمل فيها خارج الواقع الحرفي المباشر، حتى يمكن اعتبارها من قبيل ما يسمى «Alegory» ويمكن أن نعرّبها إلى «الأمثولة» التي تضرب بجذورها في تربة الثقافة العربية؛ حيث يقوم ضرب الأمثال الكلية بدور فعال في تنشيط المخيلة و«أسطرة» التاريخ لتقطير التجربة الإنسانية المبدعة. إنه الصيغة العربية -وربما المشرقية الشاملة- في تكوين القص.

من هنا فإن معايشة الغيطاني للمدونات السردية، واستقائه من عالمها قد دفعه إلى إنشاء نصوصه بالتقاطع والتوازي معها، في أهم تجربة تناص روائية تشهدا اللغة العربية؛ لأنه تناص مع الذاكرة الأنثروبولوجية وأبنيتها العميقة التي تتجلى في أشكال التفكير وأساليب التعبير الفني معاً. ويصبح السؤال التقني المجدد الذي يطرح نفسه أمام أعمال الغيطاني هو: كيف يتولد المعنى الشامل والدلالة الكلية في هذا التوظيف الجسور؟

ولعل روايته الأخيرة «هاتف المغيب» أن تكون نموذجاً متطرفاً لجملة من العناصر التقنية التي أخذت تتكون بالتدرج في مداراته السابقة؛

بحيث لا تكاد تفاجئنا بطابعها الغيبي الذي يمتزج فيه شطح الصوفية بالآفاق العجائبية المتولدة من قراءة كتب الغرائب والرحلات المشرقية في الزمان الباطني والمكان الكوني. فهي تسير في خط مواز ومخالف لطريق نجيب محفوظ في «أولاد حارتنا» و«الحرافيش»؛ لأنها تخلق عالماً استعارياً كلياً يتجاوز الحس ويقوم الإشارة ويعيد صياغة قوانين الكون طبقاً لمنطقه الدلالي الخاص. هذا العالم قريب جداً مما يصفه «فراي» في تحديده للأغماط الأولية الكبرى في السرد العالمي، حيث يرى أن ظهور البنية الأسطورية في الرواية الواقعية يفرض بعض القضايا التقنية التي تجعلها معقولة إلى حد ما. والأدوات المستخدمة لحل تلك القضايا هي التي تسمى الانزياح أو الانحراف. فالأسطورة طبقاً لهذا المنظور تصبح أحد طرفي التصميم الأدبي، والطرف الآخر هو الطبيعة كما نعهدها، والرواية تقع في المنطقة الوسطى بين هذين الطرفين. والقص «الطبيعي» لا يتصل بالأسطورة إلا عن طريق التشبيه؛ أما القص الكلي الملحمي فهو يعتمد على فن الوحدة الاستعارية الضمنية.

إن الأسطورة حسب مصطلح «فراي» هي محاكاة الأفعال التي تقع في نطاق الرغبة؛ فالآلهة تهوى النساء الجميلات، ويحارب الواحد الآخر بقوة هائلة، ويساعدون الإنسان، أو يراقبون بؤسه وتعاسته من قمة جبل حريتهم الأبدية. وإذا كانت الأسطورة تجسد المستوى الأعلى للرغبة الإنسانية، فإن هذا لا يعني أنها تقدم عالماً كما تعيشه الكائنات البشرية بالضرورة، بل إن التخيل الأسطوري يقع في عالم رؤيوي، يتكون من الاستعارة الشاملة التي يتوحد فيها كل شيء بكل شيء آخر.

ويبدو السؤال التقني الأول الذي تطرحه هذه الرواية عن الفاعل

أو الشخص الذي يسمع هاتف المغيب مسرفاً في بساطته، لكن تحديده يسهم في كشف نوعية السرد وأسلوبه. فالراوي يتجلى عبر قشرتين في النص؛ إحداهما رقيقة شفافة، تبدأ في المطلع بقوله: «حدث جمال بن عبد الله كاتب بلاد الغرب فقال» ونلاحظ على الفور تطابق اسمه مع المؤلف، بصفة يسندها لنفسه -كاتب بلاد الغرب- يقصد فيما يبدو بلاد المغرب العربي.

والقشرة التالية أكثر شفافية عن المؤلف ذاته؛ حيث يكتب في مطلع الفصل التالي: «يقول الفقير إلى ربه، الراجي عفوه، الملتمس حنانه، أحمد بن عبد الله بن علي... الجهني، الصعيدي، القاهري المنشأ، المصري المنبت، إن خروجه من موطنه جرى يوم الأربعاء، التاسع من مايو منذ خمس وأربعين سنة، وربما خمس وخمسين، أو خمس وسبعين.. إلخ».

فإذا قرأنا بطاقة التعريف بالمؤلف: «ولد في التاسع من مايو عام خمسة وأربعين وتسعمئة وألف، في قرية جهينة في صعيد مصر..» أدركنا تطابق الإشارات بين المولد والخروج من ناحية، وتماهي الشخصيات الثلاث: المؤلف الفعلي والراوي الأول والراوي الثاني من ناحية أخرى، بشكل يجسد رغبة المؤلف في أن يكون أديب المشرق والمغرب؛ الظاهر والباطن، المقيم والمسافر في الآن ذاته.

حينئذ تسفر لنا الرواية عن كشفها الأول، فهي سيرة ذاتية باطنية تحاول إحداث صدع خارجي في شخصية الراوي إذ تشقه إلي نصفين، لكنها لا تعتمد إلى إقامة مسافة درامية كافية بين الشقين، بل تحرص على شد مصير كل واحد منهما بالآخر، فهما يتناوبان السرد من خلال بنطين في الكتابة أحدهما عادي يمثل التجربة الباطنية الغرائبية الغالبة،

والثاني كبير يقوم بدور التعليق الخارجي، فتدخل جماليات الكتابة بتفاوت جسد البنط الراقم في عملية التوشية والنممة التصويرية التي يتقنها المؤلف في تكوين معالم الصورة السرية. فتناوب السرد يصبح من قبيل تجسيد الصوت الواحد بإبراز صده، وتدبر الفعل بذكر رده، دون أن يكون للصوت المتناوب قوة الحضور والمنازعة والانشقاق؛ بهذا فإن السمة الغالبة على الرواية من منظور شخصياتها الفواعل تظل أحادية الصوت، غنائية الروح، خالية من الصراع إلا ما يتردد في باطن الشخصية ذاتها من حركة داخلية متماوجة.

ويعزز هذا الطابع الغنائي / الملحمي معاً ما يتميز به العوالم والأحداث والشخصيات المستثارة من وجود شبحي مشكوك في جديته، فهي تتأرجح في منطقة مبهمة من الحلم الذاتي الشفيف، فلا تكاد تظفر بوجودها الحيوي المستقل ولا إرادتها الخاصة. هي دائماً ما يرويه هذا الراوي المزدوج أو ما يحلم به.

فإذا تأملنا كلمات الراوي المغربي النهائية التي يقول فيها: «لم يكن رحيله إلا رحيلي، مدارجه مدارجي، أيقن أنه جاء إلى الدنيا لحظة وفاتي، أنه فطم وحبا وسعى معي، وعندما بزغ الهاتف لبيت في ثباتي، واستجاب عبر رحيله، لذلك غيابه غيابي، بعينه ألبي أتطلع» أدركنا أن هذا الحلول بين الراويين إنما تحقق عبر النص بأكمله، وأن الفصل الظاهري بينهما إما كان مجرد تقنية سردية لضبط الإيقاع؛ فهما وجهان لشخص واحد، أحدهما يضع مرجعية الزمان والمكان؛ إذ هو المقيم، والثاني يطفو على سطحهما؛ لأنه المسافر في رحلة الميلاد والبعث. لولا

الأول لما أدركنا حركة الثاني، وهما في نهاية الأمر نقطتان في الدائرة ذاتها، حيث تتجلى رؤية المغيب استجابة لهاتف الحياة، وينشرخ خط المشرق في اتجاهه نحو الغروب.

عمليات الأسطورة:

يعتمد فن الحكيم عند الغيطاني على استثارة مكامن الوعي الجماعي واستنفار طاقته لإبراز مكنونات الذواكر القديمة؛ فهو ينقل لنا تجارب في القراءة أكثر مما يمثل معاشات في الحياة. وقد نزع في هذه الرواية الأخيرة إلى تطبيق الواقع المباشر ولبس خرقة الحكواتية التراثيين. وأبرز ما لديهم إنما هو سلسلة من الصور التي تنبت على سطح التاريخ، ثم لا تلبث أن تتشعب بالمبالغة والاستغراق التدريجي بفعل التراكم النوعي حتى تمر بعمليات «الأسطورة» الأثرية لدى الشعوب الشرقية. ولعل أول وحدة لافتة من هذا العالم الغيبي هي ما يحكيها -دائماً عن طريق القول؛ لأن مداها لا يمكن أن يحيط به الفعل- أمر القافلة التي رحل فيها الراوي في فصل بعنوان «الأشقاء الأربعة». فهو يقدم لنا صورة فائقة لشيخ الطيور الأسطوري في جزيرة «تنيس» مهبط الطيور المهاجرة عند ملتقى النيل بالبحر.

هذا القدر من الواقع هو البذرة الأولى، لكنها لا تلبث أن تتجذر في قلب الخرافة عن طريق «زهر البلسان الذي اختفى من العالم كله ولم يعد باقياً منه إلا اثنتا عشرة شجرة، يتم استخلاص زيوتها في ليلة اكتمال القمر. ويختص بذلك خمس فتيات عذراوات لم يمسهن رجل، ولو جرى عكس ذلك تجف الشجيرة وتذبل ويستحيل استعادتها لنضرتها».

أما شيخ الطيور المهاجرة فهو يتعامل مع «أكثر من مائتي نوع -
يعدد الراوي منها أسماء نيف وأربعين- يعرف أصواتها جميعاً. يجيد
تقليدها حتى يبدو كأنه يحاورها». يعرف لغاتها وبلادها وتاريخها
وخواصها وأسرارها، ويرفض البوح بها حتى يرد رسول ملك البلغار الذي
يسأل عن أحدها، مما يجعل العلاقة تسوء بين مملكته ومصر، ويبلغ من
اندماجه في عالم الطيور أنه «يتزوج بها، فيرسل قطرات من منيه إلى
جهات قصية توجد فيها طيور لا تفارق أصقاعها ذات ملامح آدمية،
منها إناث في غاية الحسن والرقّة والحلاوة. يربط قطعاً من الحديد
التنيس إلى سيقان الطيور «النصطفير» التي تحملها لتلقح تلك الطيور
الغريبة القابضة على حوافي الدنيا. والمؤكد الموثوق به عبر شواهد شتى
أنه أنجب أبناء نصفهم طير ونصفهم آدمي».

نحن إذن حيال صورة أسطورية تذهب إلى أبعد مما تحكيه روايات
العهود القديمة عن سليمان الذي علّم منطق الطير لتجعله يمتزج بسلالته
في توالد عجيب، تتم تنميته في الفصول التالية عندما يدخل الراوي
مملكة الطير، وعندما يعلم في النهاية باختفاء جزيرة تنيس لانقضاء زهر
البلسان. فمخزون غرائب المخلوقات التي يتمثله الغيطني ويوظفه في
سرده لا يحمله إلى عالم الغيب فحسب، بل يحفزه لتقديم رؤية كونية
يتلاقى على حافتها طرف من دنيا الطبيعية التي نعرفها وآخر من عالم
الأسطورة الكلاسيكية في انزياح واضح يسفر عن زواج رمزي غريب.

وإذا كانت هذه هي طريقة المؤلف في بناء المتخيل، فإن القارئ لا
يسعه أن يكتفي بالتلقي، بل لا مفر له من ممارسة لون من التأويل الذي
يضيف معنى على السرد؛ أي من محاولة استماع الهاتف بدوره وتحديد

مصدره ومداه. وعندئذ يصبح من الضروري له أن يكتشف طرائق التخيل. وسيدرك أن الغيطاني الذي كان يعتمد كثيراً فيما سبق على «المادة المكتوبة» في تكويناته الروائية، حيث يرتبط بالحروف والمخطوط والنمنمات الموشاة، بمسارات الجمل ومتتاليات الفقرات، قد أخذ يتخفف كثيراً من هذا النمط في الكتابة، وأصبح يصغى ويرهف أذنه «للمادة المسموعة» التي تتحول فيها المخطوط إلى أصوات وذبذبات فضائية، تندمج في موسيقى الكون.

في «هاتف المغيب» يبدو أن قسطاً وافراً من المادة التي تصنعها مخيلة الرواة منسوجة من أصوات الشخصوص وإيقاعات المواقف، ومعتمدة على «السمع»، فإذا التمعت فيها صورة بصرية نافذة كانت ذات صبغة تشكيلية لا خطية مكتوبة، نابعة من تجارب الطفولة القصية التي تظل مصدراً ثرياً للذاكرة، وذلك مثل صورة الطيف الأنثوي الذي يتراءى له عبر منحى الحارة القاهرية أمام أبواب المساجد، ويمثل مرجعية شعورية لعواطفه ذات الإيقاع الموسيقي الحميم.

وعلى هذا فإن معطيات السمع تتسع في هذه الرواية بشكل فائق، حتى تصبح المصدر الرئيسي لخبرة الراوي العقيد «جمال بن عبد الله» المضففة مع خبرة الراوي الراحل الغيبية المشروطة هي الأخرى بسمع الهاتف، والمروية في جملتها بطريقة شفاهية. وعندما يتحدث الراوي الأول عن تكيف الجسد للإرادة، في تلك المنطقة التي يتحول فيها المعنوي إلى مادي خارق لقانون الطبيعة، يسترجع ما «سمع» عن قصة الرجل والمرأة والرضيع، «من قبائل الجبل الكبير الذين ضلوا طريقهم عبر الصحراء، وماتت الأم سغباً، وأوشك الطفل أن يهلك، لكن طاقة الحنان

الأبوي الغامر تدفقت لبناً في صدر الأب فأرضعه، «وهذا خبر متناقل معروف؛ ولهذا الطفل عقب الآن في قبائل الأطلس».

إن الغيطاني يلتقط صوت البرية ويسجله، لا بما يحمله من نبرات اجتماعية تاريخية، بل بما يحتويه على وجه الخصوص من عرق الغرائب ونسخ الأساطير الشفاهية. وإذا كانت هذه المروية غريبة فإن ما ضفرت به يصل إلى مشارف الأسطورة، حيث يحكى أنه عند انفصاله عن القافلة التي صاحبها في طريقه إلى مغرب الشمس، دفع إليه الدليل الحضرمي - الموغل في نموذجيته الروائية- بإناء «قُدُّ من مادة تشبه ثمرة جوز الهند، غريبة الملمس، إذا ما أدركه الظمأ يرفعه إلى شفتيه فيذوق الماء بدون قطر، يبيل ريقه ويهدئ عطشه. إذا جاع يشعر بلبن دسم طيب الرائحة، لكن ما من سائل يمكن رؤيته أو مسه، حتى إذا وصل إلى العمل رفع الإناء إلى شفتيه لكن ما من قطرة ماء أو لبن». فإذا أعطى المؤلف لهذا الفصل عنوان «الرضاع في البرية» جمع فيه بين المتخيل المتخلق، والمسموع عن معجزات الأولين في ضفيرة واحدة متجانسة، فإنه يكون قد شرع في توليد بؤرة الدلالة التي تستقطب معنى هذه الوحدة السرديّة، وهي تحول القوى المعنوية إلى مادة، وقهر الإرادة لنظام الكون وقوانينه المعتادة.

لكن الأسطورة لا تلبث أن تبلغ ذروتها الخارقة في شخصية «قصاص الأثر» الذي يلقاه في أول مهبط له في الصحراء، وهو الواحة. هذه الشخصية التي لم تصل إلى جسارتها أية شخصيات أخرى في الرواية العربية المعاصرة باستثناء «جبلأوي» نجيب محفوظ. وكلاهما يفوق النموذج الأسطوري العالمي الذي أنتجه «جارتيا ماركيث» في «مئة عام من الوحدة» وألفت الكتب والبحوث في تأويله.

وقصاص الأثر عند الغيطاني «لم ولن يُرى هَرَمٍ مثله، يرددون محاربتة تحت لواء الصحابي أبو لبابة الأنصاري عند زحفه غرباً. بل إنه عاش زمن الرسول الكريم، سمع عنه مباشرة. إليه سعى في القرون التالية البخاري ومسلم وابن حنبل.. حارب في بلاد ما وراء النهر، قاد جمعاً من الصوفية اندفعوا لقتال التتار.. يؤكد آخرون أنه كان آخر المنسحبين من غرناطة قبل تسليمها إلى ملك قشتالة.. عند زمن بعيد نشأ معتقد يقول: إنه من حفظة الواحة. وجوده يضمن تدفق الماء من العين، ويدراً عنها الأخطار المجهولة القادمة من الصحراء. عصاة يوقن البعض أنها عصا موسى التي انقلبت حية تسعى. وصلت إليه بتدبير خفي. لا يأكل إلا البلح.. واحدة في الصباح وأخرى عند الغروب. كل مدة غير معينة يرضع النخلة القبلية، يمضي إليه ويلصق شفثيه بحراشيفها.. يبدو أن حشرة تسللت تحت ثيابه، قرصته في مقدمة إيره، قيل إنه تضخم مما سبب له ألماً شديداً مدة خمسين سنة متصلة، اختفى الألم لكن بقي الحجم الهائل (هذه لفتة ماركيشية) لهذا لا يرى إلا منفرج الساقين حتى عند قعاده.. هذا ما يمنعه من مجامعة النساء، وهذا أيضاً ما أجج فضولهن تجاهه وشبقهن أيضاً.. من أنجب؟ من تزوج؟ تتردد حوله الأقاويل، لكن يبدو أنه شهد عام الفيل، ونام ليلتين في قصر غمدان، كما رأى العمال يضعون أساس الخورنق».

لقد ضرب الغيطاني رقماً قياسياً في أسطورية هذه الشخصية، حتى يصح في تأويلها استخدام وتوظيفها جميع الرموز الأنثروبولوجية والدينية، لكنها تظل شاهداً على جسارته في اقتحام عالم الغيب وأنسنته وبعث بعض أقنعتة كي تدب على الأرض وتجتزع الكرامات، مما يضع السرد على حافة النماذج الأولية، يحتك بها ليقم رؤيته الملحمية الجديدة.

عبث الفانتازيا المصرية:

يقدم الغيطاني في هذه الرواية تجربة خصبة، تدرب لها خياله طويلاً بمعايشة مستمرة لألف ليلة وليلة وكتب غرائب المخلوقات، مما يجعله «يتجلى» كوريث حقيقي لثروة كبرى من «الفانتازيا» البشرية عامة، والمصرية بصفة خاصة، ويبدو أنه كان حريصاً بشكل حاد على عدم مشاكلة «العالم الآخر» حتى لا يقع في ورطة دينية مثلما حدث مع سلفه العظيم. فهو يريد أن يصف «ما لا عين رأت ولا أذن سمعت» دون أن يحاكي صور الفردوس المعهودة حتى يتجنب أية حساسية. فالعوامل التي يخلقها بطريقة هندسية منظمة تستمد جوهرها من المكنون الغيبي في الثقافة دون أن تتوازي معه.

فعالم الواحة مثلاً مجمد عند عدد معين من الذكور والإناث، لا يزيد ولا ينقص بسمتريّة صارمة. فإذا ولد فيه كائن جديد كان ذلك إيذاناً قاطعاً بوفاة أحد الأحياء حتى يظل العدد كما هو على مدار الأجيال. (اقتراح بالتوازن الديموجرافي!!!) وعالم المملكة التي توجته بالصدفة يذكرك ببعض حكايات ألف ليلة وليلة، لكنه يختلف في آلاف التفاصيل التنظيمية والتوشية البصرية للأجناس والألوان والطباع؛ فهو مصمم حقيقة على غير مثال سابق من الخبرة الحياتية أو الثقافية، حتى يغدو أشبه بالتكوين العبثي الذي ينضح بالرقّة والجمال.

وما يجعله «عبثياً» في الدرجة الأولى هو أنه يكاد يخلو من الدلالة القريبة المباشرة، فالجنة بكل بهائها وروعيتها لها غاية أخلاقية كبرى، فهي إنما أعدت للمتقين كدار للجزاء، لكن هذه العوالم لا تحمل معنى المكافأة؛ يدخلها الراوي ملكاً متوجاً بمجرد الصدفة، ويخرج منها

استجابة لهاتف وخوفاً من التحول، والتكوينات التي يصفها، والمشاعر التي يحاول استكناه طبيعتها غريبة، وإن كانت تدور حول محورين رئيسيين سنعرض لهما فيما بعد وهما السلطة والجنس، لكنك تعيش في تجربة من الفانتازيا العبثية المترفة بالخيال الجميل، أما العالم الكاهوس الأخير المتمثل في سرادقات العكاكيز فهو ألصق بالأدب الرؤيوي الذي ينتشر إبان المفاصل الزمنية الحاسمة وشيوع التنبؤات عن قرب القيامة وما يعقب ذلك من كوارث تقدم مشاهد لا تقل عبثية وفوضى وإن كانت تخلو من طاقة الشعر وهندسة الخيال.

بيد أن الملمح البارز في هذه «الفانتازيا» يتمثل في أريج مصر الفرعونية الذي يفوح منها، فلا نحسب أن هناك شعباً من شعوب الأرض، قد أمضى -ولا يزال- آلاف الأعوام في ممارسة عمليات تحويل البشر إلى آلهة مثلما فعل الشعب المصري، مما يضعنا عند منطقة جديدة من «الفانتازيا» السياسية التي تتجلى في هاتف المغيب، وتمثل موروثاً مصرياً حميماً ينحدر إلى جمال الغيطاني من أغواره اللاشعورية العميقة، في ومضات تتوهج في ثناياها روح الإنسان عبر نفثات الفن الحر.

يحكي جمال الغيطاني عن راويه -قرينه الخفي طبقاً للمعتقدات المصرية- أنه بعدما توج في المملكة الغريبة، وأمر بتجنيد قصاصي الأثر لمعرفة طريق الواحة السابحة في اللامكان، خاطبه القيم قائلاً:

«يا أمير البراري، يا رأس الإقليم، يا سيد القوم، أنت لم تقطع الطريق المؤدي إلينا في ثلاث ساعات. إنما أنت تسعى إلينا منذ الأزل القديم.. ألم تبزغ من الشرق يا من تحوي نفحة الشمس القدسية، يا من تحمل ألم الجراحة بدون غيبوبة، أنت قادم من عين الشمس، من المشرق، ومن أقلع من الشرق

لا يعود، لا ينثني راجعاً؛ لأنه متجه دائماً إلى الغرب، هل رأى أحد من الخلق قرص الشمس يرجع من حيث أتى، من حيث طلع؟».

هنا نجد الرواية مضمخة بعطر الفراعنة وغارقة في عوالمهم الطبيعية والروحية، مما يضيف على الأمثلة دلالتها الرمزية الكبرى النهائية عن سطح السرد، فالرحلة الباطنية والمشاهد الأسطورية نوع من المعراج الروحي الذي يمارسه الفنان المصري، متلذذاً بإعادة الخلق ومغازلة الخلود. هذا الخطاب/ الصلاة قد كشف طرفاً يسيراً من حجاب الرواية وشفّ عن بعض أبعادها.

هذه الدلالة تتأكد عندما نرى التقاطع بين وعي المكان والزمان عند الراوي وتأويله لدى القيم؛ حيث يصف إقليمه بأن «طوله مقارب لعرضه يستغرق أربعة عشر يوماً على ظهور الجياد.. لكن هناك ترتيبات خاصة تكفل اتصال المقاطعات السبع، والمدن السبعين، والمحلات السبعمئة، والواحات الثماني، بحيث تصل الرسالة من أقصى طرف إلى الناحية الأخرى في أقل مما يستغرقه قيام وعود».

فنحن حيال عالم متجاوز للمكان المنظور، يركز على الخواص الميثولوجية للرقم ٧ ومشتقاته، وهو رقم سحري لا يمكن أن نفهم منه مجرد العدد فحسب، بل هو نقطة تقع عندها تقاطعات المحدودة باللانهاية؛ لأن الزمن الكوني لا عمر له في بدايته أو نهايته، والإنسان مقتطع من هذه اللانهاية، له مولد وموت يحدان وجوده المتعين، وربما كانت عدة أيام الأسبوع، وهي بنية ذهنية من أذكى الحيل التي ابتدعها ليقيس اللامحدود من عمر الأبدية على أيامه المحدودات، أي يعرض النسبي على المطلق في لفظة قوية تجسد وعيه بذاته المؤطرة وكونه المترامي في الآن ذاته.

ولأن «هاتف المغيب» مقصورة من قماش أسطوري، لا يمثل الواقع المباشر ولا اللحظة التاريخية المتعينة، بل تقع فيما وراء الزمان والمكان؛ فإنها محملة بالتأملات الرمزية الخصبية في طبيعتهما. فلا يكاد يخلو مشهد ولا لحظة من محاولة اقتناص الماوراء وإدراك السر. فالشمس رمز، ومكان الغروب رمز، والبشر رموز، والواحة ومملكة الطير وسراقات العكاكيز رموز، لكنها صنوف من الرمز المؤطر في ميثولوجيا أشواق الوجود، والرغبة العارمة في تجاوز الكون لهدف أساسي هو إدراك الخلود بصفة خاصة. عندما يقول الراوي قبيل الختام:

«لو تتجسد اللحظة الآنية فأحاط علماً بما يجري في كل موضع حللت به؛ لكن أطلب المستحيل. لو أوتيت البراق عينه فبمجرد نقلتي من هنا إلى هناك تلغى الآنية.. إذن ما أنا إلا محكوم عليه بالعدم. عندما أصل منتهاي تبدأ رحلتي، كينونتي الحقّة».

لقد تطلع من قبل إلى كسر حاجز الزمن عن طريق الانتقال المفاجئ في المكان، فتصور أنه لو سبق إلى استطلاع الشروق في أرض قبل مواعده فإنه يكون قد سافر إلى الماضي، ولو فعل ذلك في الغروب لسافر في تقديره إلى المستقبل. والهاتف القدري الذي يقض مضجعه ويحدد محطات سفره لا ينبع غالباً من داخله، بل من قوة خفية التدبير لا يستطيع لها رداً. هل الرحلة هي رحلة العمر؟ لكن من الراجح أنه ليس عمر الفرد وحده، قد يكون عمر النوع البشري كله، هذه هي خصوصية الأدب الميثولوجي في شموله وشعريته وتعدد دلالاته.

فتنة البهاء الأنثوي؛

لو استصفينا خلاصة التجربة الغرائبية التي تقدمها « هاتف المغيب » بما ترسمه من سطوح بصرية، وعلاقات كونية، لوجدنا أن البؤرة الموجهة لرؤيتها تنحو إلى تأمل فتنة بهاء الحضور الأنثوي في تجلياته العديدة. فوحدة « الواحة » تتركز في تجربة العشق العارم للمرأة التي يقترن بها في إطار طقوس عجيبة، وما تثيره من صور مرجعية - على حد تعبير الراوي - عن الوجوه الأنثوية السابقة واللحظات اللاحقة.

وتجربة المملكة لم تسفر في مجملها إلا عن بعض الملاحظات اليسيرة حول نظم الحكم وطرائق السلطة، إلى جانب البوتقة الأساسية التي تصب فيها والتمثلة في صنوف الإشباع الجنسي النهم ولذائذه. وكأن الرواية قد استحالت قصيدة يمتزج فيها الصوفي بالحسي عند بذرة الكون الجنسية، منظوراً إليها بعين رجل بالغ الشبق، أسطوري في افتتانه واستيحاشه؛ حتى تقوم الأنثى بدور « البوصلة » الموجهة لحركة الرحلة والمنظمة لعالم الراوي الغيبي.

على أن الأمر يتجاوز هذا المدى عندما لا يكون الجنس هو شغل الراوي الشاغل فحسب، بل يصبح مدار حياة هذه المملكة، ففيها تتم عمليات تحول طبيعي من الرجولة إلى الأنوثة وبالعكس، حتى يمر الجميع بالتجربة الشبقية من طرفيها، وعندما يعلم الراوي المملك بذلك يصاب بصدمة تؤدي إلى نفوره من الجنس، لكن الطريف أن اللحظة التي يزايله فيها هذا الإحساس ويسترد خلال أحد المواقب خاطرة شهوته دون أن يفضي بذلك إلى أحد ترفع البيارق وتصدح الموسيقى وتنطلق أسراب الطيور للاحتفال بعيد « إنعاظه » المجيد وانتصابه المديد.

هنا يتحول السرد إلى ما يشبه اللوثة الإيروسية المحمومة، وتتركز دلالة الرواية في بؤرة الإشباع أو الحرمان الشبقي، بحيث يكاد يفقد «هاتف المغيب» جلاله مرقياً بين أثداء النشوة الجموح، لكننا لا نلبث أن نتبين بشيء من التدبر أن هذا الجلال المفقود سرعان ما تتم استعادته على مستوى آخر؛ إذ إن النموذج الأول الذي ينحرف عنه الغيطاني في هذا الإبداع الروائي المستغرق في مناخ الرؤيا إنما هو نموذج المعراج إلى جنات الفردوس، وهي حافلة -طبقاً للأدبيات المكثفة المتراكمة عنها في الوجدان الشعبي والإنساني- بنوعين من اللذة؛ هما لذة الجنس وبهاء الحضور الأنثوي الرائق للحوار العين من ناحية، ولذة الطعام والشراب وصنوفه من ناحية أخرى، فيختزل الغيطاني هذا النوع الأخير؛ إذ لا يكاد يشير إليه إلا عرضاً في المرحلة الأخيرة. ويولي عنايته الفائقة بالنعيم الأيروسى المائل في النص كله.

مع ملاحظة أن مملكة الطيور مثلاً كانت تغرى بوصف شهوة الطعام، لكن الغيطاني لا يستخدم منها سوى ما يتصل بالرياش الثمينة والألوان المنة والنظام الهندسي المحكم. وبهذا فإن النمط الذي تعليه الرواية يبنى دلالة على أساس تعديل يسير لما يقدمه النمط النموذجي الأول، لكنه يرتبط بلمح رئيسي لا ذكر له في التراث القديم، وهو الولوج بالتوالد ابتغاء البعث والخلود.

هذا التوالد لا يقتصر على ما يحدث في المجال البشري من وصال بين الذكر والأنثى، بل يتجاوزه إلى امتزاج الإنسان بعناصر الطبيعة الأخرى، وقد رأينا كيف يلحق الرجل الطير، والنساء عند حد المغيب يتعرضن لمياه المحيط حاسرات نصفهن الأسفل، كما يفعلن عند الواحة

قرب النبع الدافئ، حتى يتم تلقيحهن من الماء الذي ينبت منه كل شيء حي. بهذا تتم دورة الحياة وخلود النوع، مما يضيف على شغف الجنس مسحة قدسية من ابتغاء الخلود ونشدان البعث؛ وهما يمثلان الهاجس الأسمى لدى المبدع المصري القديم الذي يتواشج الغيطاني منه.

أما الدلالة الجانبية التي تنمو في النص عبر تجربة السلطة في المملكة فهي ذات علاقة حميمة أيضاً بالشخصية المصرية، وتتمثل في كيفية تمكين عظمة الملك لدى الولاة وتحويلهم تدريجياً إلى أنصاف آلهة. تؤخذ كلماتهم العشوائية وإشاراتهم المجانية لتكتسب قداسة وأهمية كبرى بفعل أجهزة الدعاية التي تتخلص حينئذ فيما يسميه الراوي «الديوان». ويرى القارئ ذلك من داخل الشخصية؛ لأنها هي التي تمر بتجربة التملك والتأله: «كنت أستعيد ما سمعته في صباي عن السلاطين والأمراء. أمعنت فيما يخصني. من ذلك إشارة إصبعي عند احتداد أمري وعنف لفظي. أكثرت من التلويح به حتى صار علامة شائعة. دالة علي. تماماً كنبر صوتي وقسماتي. لكن الأعجب هو ظهور سمات السلطنة يوماً بعد يوم مع ممارستي للحكم وتقبلي خضوع الآخرين.

طبعاً لم يخل الأمر من هنات، بل.. هفوات، لولا مكانتي السامية لشاعت وعدت من سقطات الملوك، مثل تفوهي بألفاظ لا أنتبه إلى فظاظتها إلا بعد خروجها. هذا بعض ميراث النشأة الأصولية على الطباع المكتسبة. لا يجسر مخلوق على إبداء ملحوظة، فما أنطقه يتم الإصغاء إليه، يُدَوَّن. كثيراً ما نطقت جملاً لا أقصد منها شيئاً؛ ثم أفاجأ باللافتات في كل مكان، عليها الحروف الضخمة «من فكر مولانا» «من أقوال سيدنا» ش «من مختار كلمه» أو «هكذا تحدث ابن الشمس».

ومع أن اتخاذ المنظور الداخلي للراوي في هذه المشاهد لا يسمح بإقامة المسافة النقدية اللازمة لكشف مناورات صناعة الزعامات بشكل مباشر إلا أنه من المناسب أن نشير في هذا الصدد إلى أمرين: أحدهما: هو اعتماد المؤلف على المرجعية التاريخية القريبة في وصف إجراءات تحويل الشخص الحاكمة إلى أساطير متألهة في العالم العربي الحديث، وتكفي الإشارة إلى نماذج عبد الناصر وصادق حسين والقذافي على تفاوتها الشديد، لكنها جميعاً تلتقي في نطاق صناعة الزعامات وأسطرة الحكم.

وثانيهما: أن السمة الماضوية المسيطرة على السرد والطابع الملحمي الغنائي الغالب عليه؛ لا يتيح للنص أن يبرز بشكل صاف رؤية ناقدة لهذا النوع من السلطة إلا عن طريق التحريك البطيء للوعي العميق بدلالة الأمثلة البعيدة، فالنبوءة فيها لا تتجه إلى المستقبل بقدر ما تمعن في الطابع الغيبي الغارق في تلافيف الماضي. فنحن هنا لا نكاد نستشرف ما تطمح إليه نظم العلاقة الجديدة بين السلطة وإدارة الشعوب في التنظيم الديمقراطي الذي يخلع حالات القدسية عن الحكام ويبطل أساطيرهم ويحيلهم لأفراد من عامة الناس تشتد محاسبتهم بقدر ما تعظم أهميتهم، ولا يمكن للمنظور الأسطوري في السرد أن يبرز هذا الجانب المستقبلي إلا عن طريق التأويل واستخلاص الدلالة الكلية البعيدة.

شعرية الصيغ:

تحتل الصيغة في نسيج السرد أهمية خاصة؛ إذ تنصب فيها أصوات الماضي والحاضر، وتترامى في هندستها تعاريج الوعي باللغة

والحياة معاً. والغيطاني دائم التواصل مع الجملة القرآنية؛ مما يضفي على صيغه سمياً عريقاً ويكسبه روحاً كلاسيكياً أصيلاً.

ولنتأمل إحدى فقراته الموحية: «كنت كلا متكاملأ، متلاتماً، لكنني مع كل مرحلة أقطعها باتجاه موضع مغيب الشمس أتعدد، أنشطر. مني ما يبدو واضحاً جلياً، ومني ما تلاشى فلا أمل في استرجاعه. حتى كأني لم أعلق بأهلي يوماً، ولم أتدثر بهم آمناً، ولم أقلق لتأخر أبي. ولم يمضني صمت أمي. ولم أخرج بمقدم الأعياد ونحن صحبة، كأن وصلاً لم يجر يوماً، ما كان مني تدرى، فيا حسرة على العباد».

هنا تقوم التكوينات اللغوية المتسقة في أنماط نحوية متوازية بتقطير إبداع الراوي وتشجير عالمه؛ يبث الروح فيه، حيث تسكنه الكلمات الكبرى وتغدو واقعه الحي. الأمر الذي يفضي إلى ارتباط الصيغ بالرؤية المعراجية، وينم عن اتساع فضاء النص بحيث تمتزج شعرية الحرف بشعرية الحكيم وتشف عنها. فلا نكاد نتوقف عند سطح الكلمات مع أنها ذات ثقل إنشائي باهر؛ إذ إن الصيغة تصبح حالة مكثفة تتولى تفجير الطاقة الشعرية للحظة السردية.

وقد يسرف الغيطاني في الاعتماد على بنية لغوية كلاسيكية، هي بنية الوصف، وهو بطبيعة الحال من فعل الذاكرة، وخلاصة التجربة غير المنظورة، ولأمر ما يقول فيلسوف العلم المعاصر «باشلار»: إن الوصف ينتمي إلى مرحلة ما قبل العلم. ويقدر ما تمتد مساحة الوصف في النص السردية، يقرب من روح الفن الكلاسيكي ويجافي قليلاً توجهات السرد المحدث المعتمد على اللفتة الذكية والحركة الموحية فحسب. الوصف تراكم خارج الحدث الدرامي وبدانة معوقة لنشاطه الديناميكي، ومن ثم فهو ينتمي إلى النموذج الجمالي القديم.

و«هاتف المغيب» مفعم بهذه البدانة والسمنة الوصفية، ولنراجع مثلاً تقديمه في المطلع للشيخ الأكبري في نصف صفحة؛ فهو طبقات من الوصف تحتاج إلى كثير من التنشيط والحيوية. غير أن هناك بعض الأوصاف التي تمثل لوازم ذات وظيفية ملحمية هامة، وهي تتكرر بإيقاع خاص في النص، وتنحو إلى تجسيد ملمح مميز للشخصية، فكما أن «هيلينا» في الملحمة اليونانية توصف دائماً بأنها «ذات الخصر العميق» و«هيكتور» «ذي الخوذة النحاسية»، فإن الراوي في هاتف المغيب يمتاز بخصوصية أحسب أن لها وقعاً شخصياً أثيراً عند المؤلف ذاته؛ إذ: «يقول له من يطيلون التحديق صوبه: تبدو كأنك على وشك البكاء، ولكنك لا تبكي. حتى بعد بدء الابتسامة الدائمة لم يمنح أثر تلك الدمعة المطلة قط ولكنها لا تخرج»، ثم يعيد مراراً وصف هذه الخاصية في مثل قوله على لسان الراوي الآخر: «أقول أنا جمال بن عبد الله إنني كنت أتمهل عند تدوين هذه المواضع، أبطئ حركة القلم وأتطلع. أرى في ملامحه ما يفوق قوله، وألح في عينيه ما يتجاوز وصفه، أما تلك الدمعة المعلقة، غير المرئية فتشير عندي أسى غامضاً».

وإذا صح ما أحس به من طابع شخصي لهذه اللازمة الوصفية فإنها تصبح من معالم الذاتية في الرواية، وتتجاوز في وظيفتها مجرد الوصف الخارجي الملحاح لتشير إلى الصبغة العاطفية الدفينة الكامنة تحت السطح السردي؛ إذ تنحو إلى تفجير طاقة من الحنو والتماهي مع الشخصيات، مما يعد أحد ينابيع الشعرية في سرد الغيطاني، وهي شعرية، كما رأينا، ذات مذاق ملحمي وغنائي شفيف.

تجربة في العشق للطاهر وطار

امتدت التجربة الإبداعية العربية، خاصة في العقود الأخيرة، لتحتضن مساحة خصبة متوهجة في خارطة الثقافة المتنامية لبلدان الشمال الإفريقي، أو ما يسمى بالاتحاد الإقليمي المغاربي. وبرزت الرواية في مقدمة الأشكال الأدبية التي تظفر بإنجازات لافتة؛ حيث تفجرت الطاقة الشعرية لدى المبدعين عبر قنواتها السردية الرحبة.

ويبدو أن إشكالية علاقة المثقف المغاربي باللغة العربية، خاصة في الجزائر، قد حسمت أولياً عملية تفاضل الأجناس الأدبية لصالح القص؛ إذ يتطلب الشعر في الغالب امتلاكاً متجذراً لعبقرية الأداء اللغوي دون تداخل، وجرأة فائقة في تحطيمها من الداخل دون أن يطعن ذلك في طبيعة الانتماء القومي أو يخل بشروطه، مما لم يتوافر لدى هذا المبدع حتى الآن بالدرجة التي تحدث أثرها المنشود في خلق كبار الشعراء.

وإذا كان لنا أن نعزو قطبي الإبداع إلى نوعين من الخبرة -بشكل تقريبي- هما الخبرة في اللغة التي يتوجها الشعر بمحاورة الاستبدالية والرمزية؛ والخبرة في الحياة التي تتجلى في القص بطبيعته الياقية الكفائية كما يقول العلماء، فإن هذا اللون الثاني من الخبرة المكثفة بالتجربة الوجودية، والمرهفة بالاحتكاك الساخن عبر تجاوز الأجناس

البشرية هو الذي يسيطر على الكتابة في الجزائر، ابتداءً من تلك المرحلة المغتربة لغويًا، والتي استعار فيها الكتاب لساناً آخر لأداء توليفتهم الخاصة من المخزون الثقافي الإسلامي وتقديم شخصيتهم العربية، بما يتضمنه ذلك من مفارقة بينة، إلى المرحلة التالية والحالية، حيث استطاع السارد أن يطوع أدواته التعبيرية والتقنية، ويروض لغته المنتزعة من كتب التراث؛ كي تلتحم بتجربته الحوية المعاصرة، كما استطاع عبر هذا الجنس الذي ما زال في فورته في المشرق أيضاً أن ينخرط في دائرة الإبداع العربي، ويقدم صوته المتفرد وإنجازته المتميز.

وإذا كانت علوم السرديات ما زالت تتشكل بطواعية كبيرة مواكبة للتجربة الإبداعية في عالم اليوم دون أن تثقلها موروثات الأطر الثابتة ومرجعيات النقد القديم؛ فإن هذا يمثل شرطاً آتياً لنا كي نستقرئ بعض مبادئها من الإنتاج العربي الممتد في رقعة متنوعة عريضة، كما يمثل تراجع الهيمنة الأيديولوجية على الصعيد السياسي خطوة متحررة أخرى تسمح لنا بتجربة بعض أنماط التحليل الأسلوبي للقاص دون ضرورة الدفاع عن شرعية هذا التناول ومناسبته للمادة المدروسة.

ولعل نموذج الطاهر وطار الذي أصبح من أبرز «الكلاسيكيين» في الرواية المغاربية أن يقدم لنا «حقلًا ميدانيًا» مواتياً لأسباب عديدة من أهمها وعيه الإبداعي الحاد بالدور النضالي لأعماله؛ فهي ليست مجرد تسجيل للملحمة الثورة الجزائرية؛ وإنما نقد متواصل لما أسفرت عنه من تحولات، كما أن ذلك يتبلور على وجه الخصوص عبر عناية فائقة بالأسلوب، وهي عناية مركزة ومبكرة. فكما ورد في مقدمته لروايته الأخيرة موضوع الدراسة «تجربة في العشق» لم يتذكر مما قيل حوله من

نقد لا يستحق الاحتقار - كما تعود أن يقول - سوى كلمات «إلياس خوري» تعليقاً على مجموعته القصصية الأولى «دخان قلبي» التي يقول فيها: «إن لهذا الكتاب طريقته الخاصة به».

ويعقب الطاهر وطار على ذلك بقوله: «إنني كذلك في كل ما فعلت وما سأفعل». فشوق الأسلوب العارم هو المحرك الإبداعي له؛ مما يجعل المعالجة الأسلوبية له أكثر تلاؤماً مع طريقته وقدرة على اكتشاف أدواته الفنية.

ويتطوع كاتبنا في هذه المقدمة ذاتها ليسخر من قرائه ويحاول تضليل نقاده، فيقول عن روايته: «إنها جاءت بهذه الطريقة غير المألوفة لديّ، الفصول مختلطة، يمكن وضعها كما صادف - يقصد كيفما اتفق - كما يمكن قراءتها بالتسلسل التصاعدي مثل التسلسل التنازلي، وبدون أي تسلسل». ولا شك أن هذا التحدي يعني لوناً من اللامبالاة بعملية القراءة أكثر مما يقوم بتوصيف سليم لبنية النص السردي؛ كما أنه يعتمد استراتيجية الهجوم بدلاً من الكشف عن مخطط النص والدفاع عنه.

وسنتبين عند الاختبار الأول لتقنية السرد وطريقة توظيف العناصر القصصية في هذه الرواية أنه لا يمكن تحريك أي جزء منها عن موضعه؛ فهي لم تفقد مطلقاً خاصية التشكل من الداخل، بل انبثقت محايثه فيها. ولا يعني غياب الحدث الطولي الواحد تداخل علاقاتها البنيوية؛ فرابطة الشخصية المحورية، وتراكم الحالات بشكل متفاقم ومتصاعد، وتنامي الخبرات الصغيرة بالقطاعات المختلفة، وحركة الوحدات الدائرة في القص في تشابكها اللولبي، ونمو الكتابة بالتدرج من صفحة إلى أخرى، مما يشف عنه التعالق والإحالات غير المنظورة؛ كل ذلك يجعل هذا السرد الذي يصفه الكاتب بالجنون - مثل البطل - يخضع لمنطق

داخلي صارم، وينتظم في شكل حتمي وإيقاع شخصي لا يمكن لأية صيغة أخرى أن تحل محله. إن هذا الاختلاط الظاهر الخادع في الأحداث والمواقف يخفي وراءه شبكة محكمة من السببية والتراتب والانسجام.

أنماط أسلوبية:

يتعين على المقاربات الأسلوبية للرواية أن تقوم بتنمية خبرتها بالنصوص عبر التطبيق الفعلي دون أن تتوقف كثيراً أمام نظريات الأسلوب، وأن تختار بعض المفاهيم الأولية لتبثها في مناسبات عديدة عند احتكاكها بالمظاهر المتعينة للأساليب السردية.

ويهمنا الآن أن نشير إلى أهمية تحديد الفوارق بين تناول الأسلوبى للشعر عن نقد السرد أسلوبياً؛ إذ لا يمكن لهذا الأخير أن يظل حبيس سطح التعبير وآليات التصوير المستمدة من حركة اللغة، وإنما يجب أن يتجاوز ذلك بالضرورة كي يمس أهم الجوانب التقنية للسرد التي أشرنا إلى بعضها فيما تقدم من بحوث.

وكما كان يقول «ميشيل بوتور»: «على جميع مستويات هذا البناء الضخم الذي هو الرواية يمكن وجود أسلوب؛ أي شكل خارجي وتفكير في الشكل، وهذا ما يسمونه التقنية في الرواية المعاصرة». غير أننا لا ينبغي أن نطابق بشكل آلي بين مفهومي التقنية والأسلوب. بالرغم من أن اختلاف التقنيات وتشكلها في مجموعات متجانسة يعد أهم العوامل في توليد الأساليب السردية، وهو الذي يجعل بوسعنا رصدها والتمييز بينها. فعندما تجتمع جملة من الإجراءات التقنية، وتتشابك كي تؤدي إلى نمط سردي يختلف عما سواه، يمكننا حينئذ أن

نتحدث عن وجود أساليب. فأوضاع العناصر التقنية ومدى سيطرة بعضها على البعض الآخر، وتوجيهها لدلالاتها، كل هذا يؤدي إلى غلبة وظيفة روائية على أخرى. تماماً كما نرى في تلك اللوحة الشهيرة في البحوث والدراسات الألسنية والشعرية المحدثه والتي وضعها العالم الكبير «جاكوبسون»، وميز فيها بين الوظائف المختلفة لإبراز الوظيفة الشعرية الأدبية، فالعناصر جميعها ماثلة في بنية الخطاب اللغوي، بيد أن طريقة تراتبها وألوية دلالتها تنتج توجهاً مغايراً في كل مرة يختلف فيها وضع هذه العناصر ويتغير شكل تنظيمها وعلاقاتها.

فإذا تذكرنا المشروع الذي طرحناه في مقدمة هذا الكتاب والذي يقضي بالاعتداد بجملة الثنائيات السردية الماثلة في الإيقاع والمادة والمنظور، ويفضي إلى قيام ثلاثة أساليب رئيسية كان لنا أن نتساءل بمناسبة كل نص ما هو التشكيل المسيطر عليه وإلى أي أسلوب ينتمي؟ وكان علينا أن نختار من جملة التقنيات الموظفة فيه ما يرشحه لكي يدخل في نطاق هذا الأسلوب، بشرط ألا يتم ذلك بشكل آلي مكرور، بل يصبح من واجبنا أن نستشف خصوصية النص ونقف عند ظواهره اللافتة في قراءة تعد تجربة جديدة في كل مرة تمارس فيها، على استعداد لتعديل المنظور الأولى حتى يتواءم مع منطق النصوص ويحسن صحبتها النقدية.

الطابع الغنائي وثقل المادة؛

من أهم منجزات نظرية الرواية الحديثة كسر الوهم الشائع بأن اللغة الروائية ذات مستوى واحد يتوزع بين السرد والحوار ويعود في حقيقته إلى تقديم صورة ما عن لغة المؤلف؛ إذ أوضحت تحليلات «باختين» عن

الحوارية أن نقطة انطلاق الفن الروائي في العصور الحديثة وخاصيتها المتميزة أنها تتمتع بالتعدد، بحيث يكتسب مفهوم «الحوار» درجة من الخصوصية التي يتجاوز بها دلالاته السطحية عن قيام حوار ما بين شخصيتين؛ إذ إن هذا الشكل لا يحقق مستوى فنياً كافياً لخلق لغة روائية ناضجة، على أساس أن «لغة الرواية هي نظام لغات تنير إحداها الأخرى حوارياً؛ ولا يجوز وصفها وتحليلها باعتبارها لغة واحدة ووحيدة.. وعلى هذا فالأشكال اللغوية والأسلوبية المختلفة تعود إلى نظم مختلفة في لغة الرواية.. وهي نظم متقاطعة، بحكمها مركز تنظيمي لتقاطع المستويات يمثل البؤرة الأيديولوجية/ اللغوية التي يصنعها المؤلف».

وبمقدار ما تتجلى هذه الحوارية؛ أي تمثيل اللغات المختلفة وتصوير مستوياتها في الزمان والمكان، وإقامة علاقات المفارقة والكشف بينها، تمنع الرواية في طابعها الدرامي الذي تهيؤه عمليات التوتر في الحدث، أما إذا كانت إلى حد ما وحيدة الصوت، لا من ناحية الشخصية، فهي مجرد قناع يمكن أن يتضمن أصواتاً عديدة، لكن من ناحية المستوى اللغوي الذي تقدمه تلك الشخصية، كلما اتسم هذا المستوى بطابع واحد بعيد عن المزج، بعدت عن مركز الثقل الروائي الحقيقي.

غير أنه من الملاحظ أن الاتكاء على وعي شخصية واحدة، والإمعان في تتبع تداعياتها وتقديم العالم من منظورها فحسب يمثل منزلقاً مغرباً قد يفضي إلى تضخم النبوة الغنائية وطغيانها؛ إن لم يعمد الكاتب إلى إدراج مواقف منتظمة، يتم فيها استحضار الآخرين عبر الذاكرة المسترسلة بأشكال لغاتهم ومعاجمهم وصورهم وحركاتهم وكل ذبذبات حساسيتهم الخاصة، وصهرها في النسق الذي يتدفق من الصوت

الرئيسي، بما يؤدي إلى عقد سلسلة من مظاهر التباين التصويري والاختلاف اللغوي عبر هذا التنظيم لتقاطع المستويات التعبيرية. ولعل المنطق الصحيح الذي يمكننا من التمييز بين شعرية القصيد وشعرية القص يكمن على وجه التحديد في العلاقة بين التعبير بالصورة والتعبير بالحدث.

فالقصيدة تنحو إلى استثمار جميع المستويات اللغوية لتنفخ فيها روح التصوير والترميز والتكثيف، ابتداءً من الصوت المنغم ذاته إلى التكوين الكلي للنص، وكلما ارتبطت مادتها بهذا المحور التصويري كانت موظفة علي أوفق شكل.

أما فنون السرد فهي تنقل مركز الثقل الفني من تلك البؤرة الأيقونية إلى بؤرة الحركة الماثلة في الأحداث الداخلية والخارجية، في تحولات الإنسان والعالم، ويقتضي هذا أن تذوب جميع العناصر المادية للسرد حتى تصبح ذات طابع سيال متدفق يتجلى في تضاعيف الحركة والفعل. فإذا ما واجهتنا في عمليات السرد بعض «الكتل المتبلورة» من المادة الأولية التي لم تتحلل إلى أحداث، ولم تتخلل النسيج المكوّن للفضاء السردي المتسق فهي خيوط تطريزية شعرية مهما كان جمالها إلا أنها غير وظيفية، وعندئذ تمثل ثقلًا على النص السردي يرهق تشكيله ويجعله متفاوت السمك في مناطقه المختلفة.

فإذا تأملنا «تجربة في العشق» من هذا المنظور وجدنا كمية ضخمة من هذه النمنمة الموشاه؛ أي من المادة الثقافية الغفل المطرزة على حوافي النص، وهي بطبيعة الحال تنتمي إلى الوعي الراصد للبطل، لكن دون أن تقابلها مادة أخرى تتخالف معها وتمثل لحمتها لحالات مضادة من وعي الآخرين تتوازن معها في الإيقاع، مما يؤدي إلى بروز الطابع الغنائي بشدة.

ولنأخذ على ذلك مثالين:

أولهما: يتمثل فيما يمكن أن نطلق عليه عبارة الكاتب الأندلسي ابن الخطيب «كناسة الدكان»؛ أي مخلفات الثرثرة الثقافية الجزائرية والعربية، مركزة في عبارات موجزة يتم تصويبها، كما لو كانت نوعاً جديداً من شعر الحكمة العربي الذي يجنح إلى تكثيف الخبرات الإنسانية في عبارات متبلورة مفروزة غير محولة إلى مواقف وأحداث؛ فهو يثير في كلمات قليلة مشكلة «اللبناني الذي قضى خمسين سنة من عمره في البرازيل ولم ينس التبولة والنجيلة»، ويتحدث بنفس الإيجاز «عن العاهرات الأجنبية في شوارع باريس. عن المصري الذي يغطس في النيل طول النهار ليستخرج سلال التراب - يقصد الطمي - يضعها فوق الرمل ليزرع فيها فيما بعد، عن أجلاف النفط في العواصم العالمية يمشون بجلاليب كالثيران في حظيرة بقرات حلوب (!!) عن بريق الدولار في بعض العواصم المعادية للدولار. عن غضب المرأة الليبية عندما يعود زوجها بثلاثة أرطال لحم بدل عشرة. عن رب الأسرة الأعمى الذي يكابر في بومباي ليجد قوته وقوت أسرته بدريكته وناي ابنه وخصر بنته الراقصة على إيقاعاتهم. عن سائق التاكسي الكوري في باريس يشكو النظام الرأسمالي ويلعن وطنه الاشتراكي..» إلى آخر هذه العبارات المقتضبة التي تختزل بطريقة غير سردية ألواناً من الخبرة بالحياة في العالم عبر جمل مضغوطة تختنق في شرنقتها إمكانات الفضاء الروائي. أما المثل الثاني فيبدو في أوضح أشكاله عندما يقفز الراوي من المستوى الدلالي الكلي للنص؛ ليخترقه ويصل إلى منطقة المشار إليه خارجياً بطريقة مباشرة؛ أي عندما ينفذ من جسد الخطاب الروائي

المتخيل ويحرق شفرته الخاصة لكي يكشف عن الأسماء والأشخاص الخارجين في الواقع المعاش. فيتحدث مثلاً عن نزار قباني وفحولته المطعون فيها، والبرذوني وكرامته التي لم تصن في الجزائر، والبياتي وطريقته في التعريض والغمز بدهاء شديد، وأدباء الخليج مثل قاسم حداد وطبية خميس وغيرهم من الشعراء العرب.

استمرراً الظاهر وطار هذه اللعبة ومارسها بشكل مخفف في أعماله السابقة، لكنها تفاقمت في هذه الرواية، وأحسب أنها ربما كانت أثراً من نتائج نزوعه الواقعي القديم للارتباط بالتاريخ اليومي المباشر، لكنها عندما تتكاثف في النص بهذه الطريقة فإنها تفضي إلى تمزيق النسيج المميز للخطاب الروائي واعتماده على التورية الكلية، مما يجعله يختلف عن النسيج الغنائي الشفاف. فالرواية معتممة، لها أسماؤها وعالمها ورموزها، ودلالاتها على الحياة الخارجية ليست من قبيل إشارة الجزئيات لما يوازيها حرفياً، بل يجدر بها أن تكون ذات طابع شمولي ونموذجي عميق، حتى عندما تكون واقعية. وإحداث هذه الثقوب فيها بشكل غير وظيفي يؤدي إلى خرق قوانينها الدرامية بحثاً عن لون من الطرافة الغنائية المباشرة المضادة للطابع الموضوعي للنص.

الصور الرامزة:

كذلك من الملامح الغنائية المسيطرة على هذا النص ما يحفل به من أشكال الصور الرامزة، وهي صور تستمد شعريتها من قدرتها على النفاذ إلى طبيعة الأشياء، وليس من تشكلها الروائي في الحوارية اللغوية المميزة للأبنية السردية. وسوف نكتفي بالإشارة إلى ثلاث صور

منها، تتفاوت في درجة امتدادها عبر النص، وتختلف في معدلات تكرارها، وإن اتفقت كلها في هذه الغنائية الرامزة:

أولها: صورة «برومثيوس» -سارق النار- التي تلتف حول الشخصية المحورية بكاملها لتصف حركتها ومصيرها، وتمثل درجة وعيها بمسئوليتها الكبرى عندما تتضخم الذات لتشارف عالم الآلهة وتقارعهم. وهي رمز للمثقف الذي لا يرى سوى سعيه الخاص، ولا يقوى على إدراك أبعاد الوجود الفعلي للآخرين مع زعمه بأنه قد وهب لهم حياته ومنحهم حرارتها.

وكان من الممكن أن توظف هذه الصورة بشكل روائي ألمجح لو شفت عن أي قدر من السخرية أو روح المفارقة التي تفتأ توحيدها وتكسر مأساويتها المتصلبة وتجذبها لعالم الحياة المفعم بالتناقضات. لكن الأسلوب الغنائي الذي تتخلق به يحتفظ لها بدرجة عالية من النبالة الميثولوجية الخارجة عن عصرها، ولا يكسر حدتها بالتخفيف الساخر أو المتهمك المتعدد النبرات؛ مما يجعلها تحاكي «دون كيشوت» لكن بدون وجود «سانشويانثا».

الصورة الثانية: تتمثل في رمز آخر يتكرر في شكل صيغة لازمة ويتصل بالزمن، فالساعة التي تدق في منزل المستشار توصف دائماً بأنها «ساعة روسية». ولا يتعلق الأمر بمجرد إشارة لمصدر الساعة المهداة له، أو المشتراة، عند زيارته لدنيا «أولغا» الأسطورية، كما لا تتكشف فقط عن سلوك معتاد من كبار المسئولين في العالم الثالث عند زيارتهم لهذه البلدان التي كانت صديقة لهم، لكنها تتجاوز ذلك بالإلحاح وفعل التكرار المزمّن ربما لتدمغ زمنه الداخلي ورؤاه الشخصية

بأنها هي أيضاً كانت «مصنوعة في روسيا». لكن هذه الساعة -مثل صاحبها المشدود إلى إيديولوجيته- لا تقيم مفارقة روائية مع شيء آخر قد صنع في فرنسا مثلاً أو أمريكا، يتصل بدوره بالزمان أو المكان. ومن ثم يظل تكرارها أحادي الإيقاع غنائي التصوير بدلاً من أن يكون درامياً مُفَعِّماً بروح التوازن.

أما الصورة الثالثة فهي أدخل في مجال التصوير الروائي لا الشعري؛ مع أنها لم تتكرر سوى مرة واحدة، لكنها استطاعت أن تصل إلى تجسيد الموقف بفك ازدواجيته في لون من السخرية الشفيفة الضرورية لعمليات التنوع الدلالي للرواية. وأعني بها صورة هؤلاء الصبية الذي أخذوا في توزيع أنفسهم على أعمدة النور محاكاة للمستشار المجنون. وما تبع ذلك من حالة استنفار لأجهزة الأمن لمواجهة الموقف باحتمالات تحوله إلى عصيان مدني.

هنا يتحول التصوير إلى عمل روائي مترجم إلى حركة ناجعة؛ لأنه يعرض في لقطة واحدة ثلاثة مستويات: البطل والصبية والشرطة، ويعكس تقاطع درجات وعيهم وعوالمهم، فلا يظل محصوراً في نطاق الصوت المفرد. ولو احتوت الرواية على شبكة منظمة من هذه الصور الموظفة الناجحة المترجمة إلى عالم الحركة والفعل لحفت حدة غنائيتها وحفلت أكثر بالروح الدرامي المتوتر، لكن فرادة هذه الصورة وعدم انتظامها في نسق مكتمل يؤكد الصبغة الغالبة على تقنية السرد في هذه الرواية وهي الصبغة الغنائية.

الأسلوب والبنية الدالة:

لكن البحث عن طرائق الأسلية في رواية الطاهر وطار لا ينبغي أن يصرفنا عن محاولة العثور على البنية الدالة فيها، بل أحسب أن الأمرين يأتلفان في مسار واحد. وبوسعنا أن نختبر ما وراء اللغة والشكل ومدى اتساقه مع الطابع الغنائي الذي لاحظنا سيطرته عليه. فإلى جانب غلبة ضمير المتكلم على مساحة السرد -دون تنازلات تذكر- وهيمنة ظواهر التكرار والذاتية والدوران، مما يعزز الروح الغنائية، يمكننا أن نختبر أية منطقة مواتية تسمح لنا بالولوج إلى عالم النص.

ولنأخذ عرضاً عنوان الرواية ذاته: «تجربة في العشق» نموذجاً لذلك؛ إذ سرعان ما ننتبه إلى أنه تركيب غير عادي. فالرواية في حقيقتها تجربة في الكتابة، تتخذ موضوعها -كما يحدده المؤلف في المقدمة بوضوح- «من رصد حركة التحرر الوطني في الجزائر»، مما يجعل العشق فيها مجازياً، لا يشير إلى ما نتوقعه مع جملة القراء المخدوعين في العنوان من حالات الوله والحب بين الذكر والأنثى؛ وإنما يشير إلى ضرب آخر من التواصل الذي يكاد يرقى إلى مستوى التجريد الميتافيزيقي مع سر الكون وروح الثورة؛ وأشواق صنع تاريخ بريء ومثالي يسير في خطوط مستقيمة لعالم وهمي لا وجود له، وعندئذ يتجلى لنا أن العشق هنا إنما هو إستعارة بادهة، تنطق -كما يقول البلاغيون الجدد- بعبارة «هنا شعر» بدلاً من أن تقول «هنا رواية».

فإذا أمعنا في البحث عن البنية الدالة للنص وجدنا أنها تتمثل فيما يبدو في حركة الإحلال التي تتجلى على مستويات مختلفة، وتوجه الدلالة الكلية للعمل الفني في تكوينه الشامل.

إن أول مظاهرها ينعكس في إحلال الذات محل الموضوع، في اعتبار البطل الممثل لفئة المثقفين معيار الأحداث والأشياء ومحور الكون كله. فهو ليس فرداً مخصوصاً؛ لا يذكر المؤلف اسمه، بل يكتفي بالإشارة إليه عبر وظيفتين تولاهما في إدارة المسرح القومي واستشارية التعليم. وإنما هو طبقة تلغي ما سواها من الفئات وتستقطب وجودها، فما يحدث لفردٍ منها يقدم على أنه نموذج لمصير الشعب بأكمله. هذا الشعب الذي تكشف حركة التاريخ عن توزعه على درجات أيديولوجية عديدة، تبدأ من يمين حركة الإنقاذ إلى اليسار الأوروبي يغيب تماماً عن مجال الفعل الروائي، بحيث لا يبقى على سطح النص سوى وعي البطل الناقص، وتؤدي حينئذ تقنية تيار الوعي المغلوط إلى تعميق الشعور بالذاتية إلى أقصى درجة يمكن أن يصل إليها، خاصة عندما ينفجر هذا الوعي بتضخمه الفردي المريض ويفضي بصاحبه إلى الجنون ويدلّ به ويستعرضه، فيصبح العالم الداخلي المختل هو المعادل الفني - من هذا المنظور - لاختلال العالم الخارجي بأكمله، لكن دون أن يشير إلى تناقضاته الجذرية.

أما المستوى الثاني لهذا الإحلال فيمكن أن نعثر عليه في مجمل مادة «الهديان» التي تتناثر من هذه الذات عند انفجارها؛ إذ تنتظم حول محور أساسي يتخذ شكلاً منطقيًا في البداية في أحلام الخلاص القومي و«سيناريوهات» الحلول الفلسطينية والجزائرية للمشكلات التاريخية المستعصية، وربما أضاف إليها مؤلفات في الطبعة التالية تفكك المعسكر الاشتراكي وانهياره ومستجدات حرب الخليج أيضاً، لكنه لا يلبث أن يتركز حول بؤرة جوهرية هي «تحويل العلم إلى دين جديد» يصل إلى درجة الهوس واللوثنة.

ويكفي للتدليل على ذلك أن نستحضر مثلاً جزءاً من الفقرة التي يتحدث فيها عن «التمكن من استنباط الذات الكهربائية للكون.. جعلها طاقة محركه لأطباق طائرة في مختلف الأحجام. صنع منها الكثير، كما اشتق منها أشعة عازلة لحركة المادة المصنعة، هي بمثابة سلاح فتاك، يمكن بواسطته تجميد كل آلة وكل أداة وكل إلكترون. مدينة مثل نيويورك أو طوكيو يمكن شل أجهزتها وماكيناتها وأبوابها ونوافذها بشعاعين اثنين لا غير. وفي مدة لا تستغرق أكثر من خمس ثوان. بالإمكان بلوغ أي كوكب أو نجم في جميع المجالات الضوئية الرحبة، بما في ذلك ما وراء الكون، والاتصال مباشرة بالخزان الكهربائي للذات الكونية والحصول منه على المد اللازم في مجال التناسل والخلود وتحسين النوعية». فعبادة الكهرباء والتعلق بها، واستشفاف مجريات العالم والتحكم فيها من خلالها عبر الاتصال بسر الكون، كل ذلك إسقاط ميتافيزيقي جديد للطاقة الدينية المتأصلة في هذه الذات الجماعية. إنها تفضي إلى إلغاء منطق العلم ذاته وتحويله إلى أسطورة وإحلال المنطق الدين الغيبي محلها. إنه المظهر الثاني - طبقاً لدلالة النص - لهذا الاختلال في بنية الوعي الكلية.

نأتي إلى المستوى الثالث لهذا الإحلال، وهو أكثر شمولاً من سابقه؛ لأنه يتعلق ببنية النص ذاتها؛ إذ تتألف الرواية من مجموعة من الفصول التي كان يمكن أن تطرد طبقاً لمنطق التصور الزمني البسيط في حياة هذا الممثل المفعم بالاضطراب، لكن المؤلف يؤثر أن ينتزع الأجزاء المحورية التي تتصل بواقعة فصله من إدارة المسرح ويقدم عليها ما تلا

ذلك من أحداث خلال تفاعم مشكلته في منصب الاستشارية التعليمية حتى يتركه في مصير ضائع مبهم قد تم استلابه وانتهى أمره إلى الجنون تقريباً، ثم يعود مرة أخرى ليذكر الفصول التي أسقطها والتي تلقى ضوءاً فعلياً على الأحداث المفضية لهذا المصير.

ومهما كانت هذه التقنية معكوسة التي تستخدم أسلوب التقديم والتأخير مألوفة في أساليب السرد الحديث، مثلما هي عادية في النظم الشعري، إلا أنها تكتسب هنا أهمية خاصة، نظراً للربط الوثيق والتوازي الواضح الذي ينطق به النص بين هذا المصير الفردي ومصير الشعب الجزائري في جملته فيما يتعلق بمدى استثماره لنتائج الثورة، وأخذه بنصيب موفور من التطور والتقدم.

إنه يمضي، كما تقول لنا الرواية بهذه البنية الإحلالية الدالة في مستقبل غير خطي ولا منتظم يعادل ما يحدث لبطلنا؛ إذ يحكم حركته عاملان أساسيان هما إهدار الطاقات الفردية دون القدرة على إدراجها في منظومة جماعية مؤهلة لاحتضانها واستصفاء أقصى إبداعاتها من جانب، وفك التشابك بين الأحداث الصغيرة، حتى لا تؤلف حدثاً كبيراً ذا صبغة عضوية ينتظم العمل بأكمله من جانب آخر؛ أي أن إحلال هذه الفصول الروائية محل تلك قد أفضى بنا إلى العثور على المستوى الأشمل الذي يساعد على اكتشاف البنية الدالة للعمل في إدانته لحركة المجتمع وتطوره نحو نوع من الميتافيزيقية الجديدة.

وربما تعزز هذه الرؤية تلك العودة السلفية الدينية التي تتهدده في

الحقبة الأخيرة والتي برزت بنصلها المسنون بعد كتابة الرواية وتجلت في أحداث دموية تنبئ عن عبثية المصير الوطني.

وهنا يحق لنا أن نترث قليلاً لتأمل نقدياً علاقة تقنية الإحلال التي لاحظناها على مستويات عديدة في النص بالطابع الغنائي المسيطر عليه، فنجد أنها بالإضافة إلى اعتبارها المكوّن الرئيسي للاستعارية الرمزية التي يقوم عليها الشعر الغنائي تنحو إلى إلغاء الآخر أو احتوائه ضمنها، تطمح إلى تطويق المغاير لتجعله مجرد مستوى آخر من مستويات الذات. فهو لذلك علاقة بين حاضر وغائب، يشف عنه دون أن يختلف منه، مما يجعل هذا الإحلال يمضي في اتجاه مضاد لمبدأ أساسي تعتمد عليه جماليات الرواية وهو ضبط الإيقاع بشكل درامي.

ويتمثل هذا الضبط في التناوب المتسق بين نظيرين متوازيين، لا يتضمن أحدهما صاحبه ولا يلغيه. هذا التناوب بين العناصر يفضي إلى تناغم داخلي يتم اختزاله في الإحلال الذي يتراوح فيه العنصر مع ظله لا مع غيره، بشكل قد يتولد عنه نوع من التوتر الخفيف، لكنه لا يمكن أن يفضي إلى صراع حقيقي.

وهنا نلاحظ أن رؤية المثقف - كما تنبثق من بنية الخطاب الروائي - تطفئ على جدلية الواقع، حيث تفيض الذات لتغطي الموضوع، ويصبح هذا الإحلال المتعدد المستويات والوحيد النموذج هو مجلى الوعي الممكن بحركة الزمن، وتصبح الرواية قصيدة مطولة تمعن في الهجاء الشعري للتاريخ. قصيدة قد تكون فائقة الجمال، كاشفة عن الوعي الباطني المضطرب للذات الجزائرية، توظف جميع عناصر الغناء الشجية من دوران

وتكرار وأسطورة وترميز، مضخمة بعطر رومانسي نفاذ في افتقادها
لحياة تمضي وفقاً لسنن التطور المادي الصارم، مما يضفي عليها مسحة
من الحزن الموجه في تطلعها لمستقبل مجهول ترى أنه لا يتكافأ مع
الماضي الثوري العريق، لكنها في نهاية الأمر تظل تجربة سردية تتعشق
القص وتتغنى به دون أن تتحقق فيه.

كناسة الدكان ليحيى حقي

يحيى حقي فنان كبير، سحب ظله الخفيف ثلاثة أجيال من الأدباء، وشهد بزوغ السرد العربي وأسهم في طقوس توليده، ثم راقب بيقظة غموه وإزدهاره وتوحشه، وكان القراء يحسبون أنه رجل مقل. لا تكاد تذكر له سوى رواية واحدة وعدة قصص؛ حتى فوجئوا بأعماله الكاملة تصدر مؤخراً في عشرات الأجزاء. كيف مرت عليهم كالطيف الشفيف دون أن تمثل كثافة إنتاجية تشهد بالحضور والثراء؟

كيف تراكمت القطرات العذبة حتى صنعت كل هذا الشلال الدافق؟ لقد غمرنا يحيى حقي بحسه الحنون الدءوب الذي يسكب روحه في كلماته، ويذوب أدباً ودمائة في سطورهِ. وتعودنا منه إلى جانب التواضع الرقيق والألفة المحببة على طرافة المذاق الشعبي الأصيل، ونكهة البيت المصري الدافئ وحلاوة الروح وهي تحنو على الأشياء، حتى عند فقدانها ووخزها؛ فقلمه يداعب ولا يلسع، وإن كان أيضاً -لو استعرنا لغته- «لا يقطع عرقاً أو يسيل دماً»؛ إذ إنه لم يرتكب خطيئة القطيعة مع السياق الذي أنتجه، بل ظل داعية لتواصل الأجيال.

احتضن من تلاه من الشباب، وشهد ارتفاع قاماتهم فوقه دون حقد. ولأنه مارس نقد الذات بأمانة ولطف؛ فقد أمضى كثيراً من نقد الآخرين، وغلبهم بالحب والوصال.

وتجبيء مجموعته الأخيرة «كناسة الدكان: سيرة ذاتية»؛ لتمثل قصة مواتية لمقاربة إنتاجه بلفتة نقدية يسيرة تحاول النفاذ إلى بعض أسراره الإبداعية، وتبغى توصيف عالمه وتحديد بؤرة اهتمامه. وذلك من خلال دراسة شبه نصية لعناصر أسلوبه ومكونات رؤيته وطريقة تعامله مع كل من المتخيل والملفوظ معاً.

يقول في المقدمة الجديدة لهذه الصفحات المجمععة: «مطلوب مني أن أكتب هنا سيرتي الذاتية.. أنقذتني حيلة بسيطة، التجأت إلى مقص، قطع لي فقرات من أحاديث عدة، ظهرت لي في الصحف والمجلات. (يمثلون فراغها على قفانا بالمجان)، ولصقت بعضها إلى بعض، مضيفاً هنا منقحاً هناك.. صورتني في هذه الأحاديث مأخوذة خطأً - أحياناً وأنا في مبادلي- فهي أصدق، وهكذا أبرأت ذمتي منك وزيادة».

هذه النصوص ظهرت أولاً في شكل أحاديث، وليست قطعاً من قصص يعتبرها الكاتب مجرد مسودات، ثم أعمل فيها المقص، تلك الأداة التي تربط في تسميتها بين القطع والإعداد للوصل، وكأنها أداة القص ذاته، ثم يخيظ الأجزاء المشتتة باللصق؛ ليصنع منها ثوباً جديداً، أو يؤلف منها صورة عن طريق «المونتاج» متحركة، تتميز بالعفوية والصراحة، لا تخجل من تقديم لحظات المباذل والأنشغال بالتوافه، بل ترى فيها ضمان الصدق اللازم في فن التصوير. لا يفعل ذلك إلا وإحساسه بالمسئولية تجاه القارئ عميق، فيتوجه إليه بشكل أليف حميم ليقول له: «هكذا أبرأت ذمتي منك وزيادة!».

لكنه في ثنايا عبارته قد وضع من قبل جملة أخرى بين قوسين: (يمثلون فراغها على قفانا بالمجان)، فصب فيها ظرفه، وكشف عن روحه

الساخر. فهو يشير إلى الصحف والمجلات التي نشرت أحاديثه ملمحاً إلى أمرين في الوقت ذاته: مجانية النشر في هذه الصحف التي تمتلئ بفراغ يلتهم ملايين الحروف الكتابية، وكان يحيى حقي قد نعى هذه الفكرة في مقال طريف سبق فيه إلى استخدام عبارة «ورق، ورق، ورق» التي استغلت فيما بعد، ثم تأتي كلمة «على قفانا» بالملح الثاني في هذه الفقرة؛ لتجسد أبرز «مبازل» يحيى حقي وأخص أدواته الأسلوبية. إنها ذرة الملح العامية اللازمة في لغته الأدبية، مما يمثل -على حد تعبيره- ماركته المسجلة.

حدا الوعي بالأسلوب:

يروى يحيى حقي قصته مع الكتابة السردية في مراحلها الأولى بضمير الجمع؛ لأنها كانت قضية جيله قائلاً: «كان علينا في فن القصة أن نفك مخالباً شيخ عنيد شحيح، حريص على ماله أشد الحرص، تشتد قبضته على أسلوب المقامات، أسلوب الوعظ والإرشاد والخطابة، أسلوب الزخارف والبهرجة اللفظية والمترادفات. أسلوب المقدمات الطويلة والخواتيم الرامية إلى مصمص الشفاه. كنا نريد أن ننتزع من قبضة هذا الشيخ أسلوباً يصلح للقصة الحديثة كما وردت لنا من أوروبا شرقها وغربها. (ولا أتحوّل عن اعتقادي بأن كل تطور أدبي هام هو في المقام الأول تطور أسلوب). إن الذي كان يراد اقتباسه من الغرب لم يكن فن القصة وحده، بل أسلوبها وصياغتها).

إن مفهوم الأسلوب في هذا السياق يتصل أساساً بالنسيج اللغوي، بالصياغة والعبارة وطريقة تكوين الكلمات والجمل والمتتاليات، وهي

مسألة لا تحل بالاختباس أو الاستعارة من لغات أخرى، لكن الوسيلة الوحيدة لمواجهتها هي البحث عن مستويات عديدة في اللغة ذاتها. ويحيى حقي شاهد شديد المراس والخبرة والحساسية، يقظ في إدراك التحولات، بسيط في التعبير الصافي عنها، مما يتيح له أن يلخص في كلمات قليلة مسار تطور لغة السرد العربي في قرن من الزمان، أي في عمره بأكمله حتى الآن، فيقول:

«وقد داعبتنا اللغة العامية أول الأمر، فهممنا أن نجري إليها - لا هرباً من مشقة الفصحى فحسب- بل لأننا كنا نتلهف أن يكون الأدب صادق التعبير عن المجتمع، ولكننا تحولنا -كأنما بدافع غريزي- إلى الفصحى؛ لأنها هي الأقدر على بلوغ المستويات الرفيعة، على ربط الماضي بالحاضر، على توحيد الأمة العربية. ومن الممتع أن ندرس كيف ساير تأثير العروبة على الأدب المصري تأثيرها على سياستنا القومية». السرد حوار اللغات واللهجات كما يلح النقد الحديث على ذلك، وكاتبنا كان شاهداً مفتوح العينين على ما يجري في نسيج اللغة وهي تتشقق عن هذا الفن الوليد؛ لتنفصل عن لغة الزخارف والمصكوكات وتميل إلى لغة الحياة. لكن هذه الأخيرة متشذرة ومبتوتة الصلة بالذاكرة الثقافية وناقصة في تمثيل الهوية القومية. لم تطل فتنة الكتاب بسخونتها وحيويتها. اكتشفوا فقرها وعزلتها، عادوا إلى مستوى آخر من الفصحى يكاد يطابق الواقع، ويستقطر حلاوة الماضي متخلصاً من عفونته. اضطروا لأن يبدعوا لغتهم وهم يبدعون سردهم.

لكن هذه العودة لم تكن دورة كاملة، لم يرجعوا من العامية -خاصة يحيى حقي- صفر اليدين. استبقوا منها روحها النابض ومذاقها اللاذع.

استبقوا منها تلك « السمكات » الصغيرة التي لا تعوض، والتي كثيراً ما يحدثنا عنها يحيى حقي صياد الأساليب؛ حيث تنطبع على جلدها وقائع الحياة والوعي والوجدان، الفلذات اللامعة التي تبرق في ثنايا أسلوب يحيى حقي من العامية هي شواهد هذه الرحلة وندوبها العميقة. هي آثار معاناته الطويلة لحرب الأسلوب وجروحه الغائرة منها ليست زخرفاً فولكلوريا لطيفاً. من هنا فإنها تقفز في هذا الكتاب لتحتل عنوانه. يحيى حقي وحده هو الذي يجرؤ اليوم على كتابة هذا العنوان بتلقائية فائقة: « كناسة الدكان » يستنقذ فيه « عطر الأحباب » من الأندلسيين الذي تعاطف معهم وقامى مع تجربتهم. وكنت شاهده على طرف من ذلك، عندما صحبته عام ١٩٨٣ في حضور مؤتمر الذكرى العاشرة لطفه حسين في إسبانيا، ورأيت حنوه وولعه بالتجربة الأندلسية، في غرناطة بالذات، مسكن ابن الخطيب، الوزير المنفي، الذي كتب بعد فراقه: « كناسة الدكان في انتقال السكان » عجيبة هي ذاكرة الأدباء وقوانين عملها.

كان يحيى حقي -فيما يبدو- قد اقتنى هذا الأثر عندما صدر عن وزارة الثقافة في مصر في الستينيات. واستخدمه جزئياً في عنوان مقال له « كناسة الذكريات » يدور بالتحديد حول زجل بالعامية لبيرم التونسي، ثم لم يلبث أن اختاره الآن برمته عنواناً لسيرته الذاتية «المولفة» فهي «كناسة»؛ أي شذرات ناعمة مما باعه على طول اليوم، سقطت على الأرض وكونت ترابها وامتزج بعضها ببعض. وعمره الزمني ليس سوى هذا المكان الذي يسميه «دكان». والله وحده يعلم -مادامنا سنظل محرومين من قاموس إيمولوجي لأصول الكلمات وتاريخها- متى ولدت هذه الكلمة. إنها بنت الأمصار والمدن التجارية. أعطاه ابن

الخطيب شرعية لغوية، لكننا حتى الآن لا نستخدمها إلا على استحياء. فضل بدلاً منها «حانوت» على كراهة النسبة إليه، أو «محل» على عموميته. مع أننا لم نكن نشترى إلا من «الدكان» قبل أن يفتح أمام بيتنا في العقود الأخيرة «سوبر ماركت» فينضح اسمه بجنسية ما يباع فيه.

ولم يكن بوسع يحيى حقي -على طول تنقله في العواصم الغربية- أن يعتبر فتات حياته ومسك سيرته إلا من تراب «الدكان» الذي ظل مفتوحاً منذ ابن الخطيب إلى اليوم. هنا تتماهى سيرة الحياة مع سيرورة الكلمات وتنعكس في اللغة ذبذبات الوجدان، وإيقاع الروح، ويغدو الأسلوب عطر الرجل وعرقه معاً.

صياغة اللغة وصناعة الأشكال:

ولكي نتأمل معالم لغتنا السردية الجديدة، ونذكر جهد مبدعيها -من أمثال يحيى حقي- في تخليقها وابتكارها معاً، يجمل بنا أن نتذكر -ولو لمأماً - مقدمة ابن الخطيب لكتابه أو كناسته، ونصبر على قراء فقرة واحدة منها ونحن نرى معمارها البلاغي وزخرفها القوطي، تماماً مثلما نصبر على التنقل بين المعابد الدارسة والآثار القديمة ونتأمل في أركيولوجيتها دون أن نتساءل: هل بوسعنا أن نسكنها؟ فالمرء لا يستطيع أن يقيم إلا في لغة عصره، إلا إذا كان من حراس الأضرحة. يقول ابن الخطيب:

«فإني عثرت لما فك العقال، وصح إلى خدمة جناب الله الانتقال، وحللت مرعى الحرم، ولله المنة، فطاب الانتقال، واستقر القرار بمدينة سلا. لاستدراك ما فات مما أوجب الانعطاف والالتفات، وتهنئ صباية أني العمر

(قرب نهايته) واغتنام غضا الدهر (بقيته) على مسودات عديدة. تشرق بنجوم معانيها في ظلم التسخيم (السواد) وتستجير كرائمها من سكنى المكان الوخيم. لم يتفرغ الوقت لإثباتها فتشبتت جسومها البالية برمق حياتها. وفيها تحميد، وغرض للبلاغة سديد، وتاريخ لم يهتد إليه تقييد، وأساليب ينتفع بها كاتب الدول ويستفيد... الخ».

الوزير الغرناطي يجد في جعبته بعد انتقاله إلى المغرب في منتصف القرن الثامن الهجري مجموعة المسودات التي كتبها من قبل، تتعلق بسيرة الدولة التي كان يخدمها، فيضن بها على الضياع، ويرى فيها نماذج أسلوبية تستحق الخلود، مثلما يرى يحيى حقي في مسوداته الصحفية، مع فارق أساسي لا يتصل بحجم الذات ولا بمفهوم السيرة وإنما بطبيعة الأسلوب، بصناعة الكلمات وطرق صياغة اللغة.

ويحدد يحيى حقي في مشهد دال بؤرة اهتمامه الأدبي بشفافية مسرفة حين يقول: «ولست أخجل من القول بأنني منذ أمسكت بالقلم وأنا ممتلىء ثورة على الأساليب الزخرفية، متحمس أشد التحمس لاصطناع أسلوب جديد أسميه الأسلوب العلمي الذي يهيم بالدقة والعمق والصدق.. ولقد أرضى أن تغفل جميع قصصي وكتاباتي، ولكنني سأحزن أشد الحزن إذا لم يلتفت أحد إلى دعوتي للتجديد اللغوي في محاضرتي «حاجتنا إلى أسلوب جديد».

ولأن يحيى حقي فنان لماح فهو يدرك أن تحمسه المفرط للأسلوب - بمعناه اللغوي - فيه شيء مما يخجل؛ لأنه يجعل الوسيلة غاية في حد ذاتها، غير أنه لا يهتدي إلى التسمية الصحيحة لأسلوبه فيطلق عليه «الأسلوب العلمي»، وهو في اصطلاح علماء اللغة والأدب مضاد

للأسلوب الأدبي. وهو يكتب أديباً رفيعاً وفناً خالصاً لا يمكن أن يتسم بالحياة وطابع الترميز الرياضي واختزال الدلالات وشطب الإحياءات كما يشترط في الأسلوب العلمي. ولو كان مفهوم الأسلوب لديه قد اتسع وعمق بشكل جدي؛ ليتجاوز النسيج اللغوي المباشر للكتابة، يشمل تقنيات السرد الفنية، وطرق توظيف الزمن وأوضاع الرواة وأنماط الإيقاع والصيغ، مما كان يحدس بضرورته وخطورته، غير أنه لا يدخل عنده في مجال الأسلوب، لو فعل ذلك لكان أكثر طليعية في إدراك مقومات التجديد الفعلي ومناطق الإبداع البنيوي في فن السرد، لكنه أسير مرحلته وتجربته الأولى في تخليق اللغة وتخليصها من شحوم العصور المتراكمة.

وقد يلتفت أحياناً لأهمية الأسلوب/ التقنية في مثل قوله:

«منذ اشتغلت بكتابة القصة القصيرة وأنا أحاول العثور على أشكال

فنية جديدة، ولعلي في قصة «البوسطجي» (مجموعة دماء وطين) كنت أول من استخدم «الفلاش باك» أي البدء بالأحداث المتأخرة في القصة.

لقد كتبت هذه القصة في «إستامبول»، وما زلت أذكر تلك الليلة

التي كتبت فيها وصف ليل الصعيد، وكيف شعرت برجفة شديدة وأنا أكتبه.. ولقد سرتني أن سمعت من بعض من قرءوا القصة أنهم أحسوا هذا الجزء بنفس الرجفة.

وفي قصة «السلحفاة تطير» استخدمت الشكل الدائري، فانتهدت

القصة حيث بدأت. وقد تكون رواية «صح النوم» أحب أعمالتي القصصية إلى نفسي؛ لأنها تطبيق صارم للمبدأ الذي أنادي فيه في ضرورة التزام الدقة والعمق في أسلوب الكتابة. فليس فيها لفظ واحد لم يكن موضع جس ووزن وفيها صفحات كاملة لا يتكرر فيها لفظ واحد.

ولكي ندرك هيام يحيى حقي بالأسلوب اللغوي فحسب، والمفارقة الواضحة في دعوته الصارمة للدقة، مع وعيه المبهم بضرورة إفساح مجال أكبر لشعرية التعبير، بما فيها من غموض ومجاز، والتقاط للخیوط الدقیقة والرتوش الصغیرة، حسبنا أن نتأمل المشهد الذي يشير إليه لنرى سر اهتزازة له حيث يقول:

«ليل في ظلمة العمى، تلفع به الكون مرغماً، هبط على الفضاء حملاً ثقیلاً أحاط بالأرض كالقید. غطى الحقول كالكفن ولف القرى كالضماد. وانحدر ولا حد لاتساعه إلى الشقوق فاحتواها، ثم تلفت يبحث عن مداخل النفوس التي يعلم أنها تستقبله وتتشربه فاحتلها يتمطى فيها. هو الآن في كل زورة يتسلل كاللص إلى قلب عباس في غفلة منها». ونلاحظ أن أنساق التشبيه هي التي تغطي على منظومه الجمل الفعلية المقطعة المتوازية في الشطر الأول من الفقرة، ثم لا تلبث أن تفسح المجال لعنقود من الاستعارات المكنية في الشطر الثاني قبل أن تختتم بتشبيه أخير، ولا نريد أن ننتبه إلى بقية الحلى اللفظية الواضحة، فأياً كانت الأشكال البلاغية التي يوظفها الكاتب في هذه الفقرة فإن وسيلته في نقل الهزة التي استشعرها حيال ليل الصعيد المجسد لا بد أن تتجلى في إغراق المشهد بضوء مجازي، يستعصي على الوضوح والدقة ودعوى العلمية.

هنا يكمن طرف من مفارقة مفهوم الأسلوب عند يحيى حقي التي تصل لدرجة الدرامية؛ فقد ظل طيلة عمره ينشد شعرية القص ويحارب في الآن ذاته أهم أدواتها. يحاكم اللغة ويخنق الترادف ويحبط الإيحاءات. يقص الكلمات ثم يطلب منها أن تكون مجنحة لتطير بعالمه وتنهض بشعريته.

وإذا كانت شعرية السرد لا يمكن أن تقتصر على المستوى اللغوي، بل لا يحلو المجاز في القصة إلا لوظيفته في تكثيف إيقاع الزمن وتجسيد حيوية الموقف، فإن الربط بين أنساق اللغة وأشكال السرد، بحيث يصبح بوسعنا أن نرى حرائق الكلمات وهي تتوهج بالمجاز تعبيراً عن لحظة باطنية فائقة، هو الوسيلة التي تكتمل بها الدورة في البحث عن الأسلوب القصصي والإيقاع اللغوي معاً.

وهم السيرة وحدود المتخيل:

«تظل القصة القصيرة هي هواي الأول؛ لأن الحديث فيها عندي يقوم على تجارب ذاتية، أو مشاهدة مباشرة. وعنصر الخيال فيها قليل جداً، دوره يكاد يكون مقصوراً على ربط الأحداث، ولا يتسرب إلى اللب أبداً..»
هذا هو التوصيف النقدي، العلمي حقاً هذه المرة، الذي يقدمه يحيى حقي لعالمه المتخيل، فهو متشذر في أقمار صغيرة، يمتح رؤياه الواقع الملموس في النفس ولدى الآخرين.

لا يخلق أكواناً تخيلية إطلاقاً، وحتى لو اتخذ راوياً آخر سوى المؤلف الصريح أو الضمني فإنه يتباعد عنه، ويتذكى معه، ولم يحدث ذلك في المجموعة التي بين أيدينا سوى في القطعة الأخيرة التي ترد بعنوان «كوكو» وتسرد على لسان زوجة ينقذها «بغبغان» من العيش مع زوجها الذي لا تحبه، وهي الاستثناء الوحيد بين قرابة ثلاثين قطعة ترد كلها على لسان الراوي/ المؤلف.

من هنا فإن يحيى حقي يتفادى -بل يعترض- على كلمة الخلق في

الكتابة القصصية، لا لحساسية دينية، بل لمذهبه في الإبداع، حيث يرى أنه يقتصر على عملية «مونتاج» تقوم بربط الأحداث عند معاناتها أو معاينتها، وقص أطرافها ولصق جوانبها. إن الإبداع لديه لا يصب المادة، ولا يشكل جسمها ومن ثم فإن ذكائه وحساسيته وطاقته كلها تستنفد في مساحة اللغة الطاغية على رقعة التخيل.

وبوسعنا حينئذ أن نخلص إلى جملة ملاحظات:

أولها: أن نموذج «كناسة الدكان» يمثل أدب يحيى حقي بطريقة فائقة. فهو سيرة ذاتية، كتبت بضمير المتكلم، ونجحت على مقاطع منها ومقالات وقصص - أو شبه قصص - قصيرة؛ أي أننا أمام عينة دالة نمسك منها بأطراف أدبه ونرى فيها ملامح أسلوبه وتقنياته.

ثانيها: أن ولعه باللغة وطول تأملها قد جعله يصرف اهتمامه إلى الوقوف عند المسافة القائمة فيها بين الدال والمدلول. فتولد لديه إحساس عميق بأن المفارقة هي جواهر الفن وأداة الرؤية. ونجم عن ذلك، أو قل إن ذلك قد نجم بالتفاعل مع قدرته على السخرية الرقيقة المرهفة؛ حيث يمكن مشاهدة الفارق بين المثال والواقع متجلياً في الفاصل القائم بين العبارة وما تشير إليه.

لكن بؤرة المفارقة عنده لغوية أكثر منها حيوية، فهي مفارقة الأسلوب التي قد تجذب طرفاً من تعقيد الموقف، غير أنها لرهافتها وأدبها الجم لا تصل إلى المزحة الساخرة الثقيلة ولا تقوى على خلق الموقف الضاحك الباكي بطريقة فاجعة.

ولعل خبرة يحيى حقي الدبلوماسية، وثقافته التشكيلية والموسيقية

خاصة تجعل سخريته ناعمة ودودة، مستترة أليفة، لا تجرح ولا تخرج. تتميز بخفة الظل وطفولة القلب وحب الإنسان. فهو لا يتشفى ولا يهزأ. لا يعنف بأحد، بل يربت برفق على كتفه، يستأذنه أن يبتسم؛ ربما كان لذلك لا يستطيع أن يهزه ويثيره ويقلب عالمه.

وسنكتفي بنموذج واحد لهذه المفارقة العذبة التي تمثل لب أسلوب يحيى حقي. ومن حسن الحظ أن كتابه هذا قد جمع وعرفت مقالاته بعد حصوله وقبضه لجائزة الملك فيصل، وإلا كان من الممكن أن يعد سبباً لحرمانه منها، لما فيه من فصول عديدة عن ذكرياته عندما عمل أميناً للمحفوظات في القنصلية المصرية بجدة خلال عامي ١٩٢٩ / ١٩٣٠. ومن أطرف هذه الذكريات ما يرويه في قطعة بعنوان «من جراير الموسيقى» -لاحظ روح العامية في هذا الجمع- عن قطع العلاقات الدبلوماسية في تلك السنوات «بين مصر ومملكة نجد والحجاز» لم تكن مودة إلغاء اسم البلد التاريخي وتسميته باسم الملك كأنها عزبته قد ظهرت بعد. من قولة السعودية، الهاشمية، المتوكلية، ماركة عربية مسجلة مع الأسف. ولم يكن هذا القطع لخلاف في السياسة، أو لتضارب في المصالح، وكلتاهما في منطقة النفوذ البريطاني، بل لسبب لا يخطر ببال. أتعرف ما هو؟ إنه هذه الفرقة العسكرية الموسيقية (نحاسية ونواقيير) التي كانت تطلع من مصر مع المحمل لتزفه في الطريق ذهاباً وإياباً.

ثم يصف يحيى حقي موكب المحمل بشراء تصويري وعذوبة وتعاطف شديد، ولكن الذي يعنينا الآن هو وخزاته الطريفة ذات

الطابع السياسي والاجتماعي عبر المفارقة أساساً. فهذا المقال نشر أولاً عام ١٩٦٦ إبان خلاف عبد الناصر مع السعودية، ومن ثم فإن يحيى حقي لا يجد حرجاً في ملاحظة عبث الحكام وتغييرهم لأسماء الدول التاريخية، وهذا ما فعله عبد الناصر أيضاً في تغيير اسم مصر إلى الجمهورية العربية المتحدة، لكن مؤلفنا لا يشير إلى ذلك بطبيعة الحال، بل يعدد «جراير» النظم الأخرى فحسب؛ مضمراً -ربما عن غير قصد- هذه المفارقة الخفية، ومظهراً أخرى وهي إحلال المؤقت -اسم الملك المؤسس، محل الدائم- وهو اسم الوطن. ولأن قطع العلاقات مسألة في غاية الجد والخطورة، فإنها لا تتم بين الدول إلا لخلاف استراتيجي في السياسة أو تضارب شديد في المصالح، لكنها في العالم العربي، يمكن أن تحدث لأهون الأسباب في الظاهر، لخلاف على فرقة موسيقية، حيث يرى الوهابيون أنها حرام، ويعدها المصريون من أشهى الحلال. وهنا نجد أن مفارقة المواقف قد خلعت على الأسلوب قدراً واضحاً من الملاحاة والحيوية ومسحة من السخرية المرهفة المميزة لكتابته.

أما الملاحظة الثالثة فهي تلمح علاقة حميمة بين موقف يحيى حقي من اللغة ورأيه في عمليات التخيل المجنحة. فهو يفرض على اللغة أن تقفز فوق سطح الوقائع وتلتقط ظلها دون أن تستغرق في غيبوبة شعرية خاصة بها.

أي دون أن تفجر عالمها. ويرتبط ذلك جذرياً بتنسكه التخيلي وتحريمه الطيران العالي لمسافات بعيدة، في خلق عوالم مبتكرة

وشخصيات مؤلفة، وحيوانات ممتدة ليس لها ظل حرفي على أرض الواقع المباشر.

هل يمكن أن نرى في هذا الطائر الذي يقفز ولا يحلق بجناحي اللغة والتخييل ظل كاتب القصة القصيرة، ذات الطابع الذاتي، التي تعتمد على الملاحظة المباشرة، والأسلوب الطريف، والانطباع الصادق، دون أن يمضي إلى أبعد من ذلك في عوالم الفن والتخييل؟

مشكلة الشعرية في السرد:

تتميز القصة القصيرة بإغرائها الخطر المتمثل في بنيتها المرنة، فبينما هي شكل فني معقد يتطلب حذقاً شديداً وتقنيات ذكية في الاختيار والهيكله والتكثيف، يمكن أن تنزلق بيسر فتصبح مجرد مشهد بسيط يمتاح من ذاكرة الراوي، ويعرض طرفاً من خواطره وأفكاره عن الحياة بمناسبة حادثة قد يكتفي بوضع ختام استفهامي أو تكوين نقطة أخيرة تغلق مسارها؛ مما يقدم إغراء بالسهولة والاسترسال والتبسيط، والكتابة الصحفية البعيدة عن صنعة القص وخلق الأشكال الفنية.

وأحسب أن يحيى حقي، ومثله في ذلك يوسف إدريس، قد وقعا في هذا الإغراء، وتنازلا كثيراً عن مقتضيات الإحكام التقني في الكتابة، بسبب غواية صاحبة الجلالة ولعنتها معاً. والكناسة التي نتفحصها الآن دليل حي على ذلك.

فأشد ما يغري يحيى حقي بجمعها وتقديمها بعد مقاله التحليلي الطويل عن سيرته الذاتية هو ضمير المتكلم الذي كتبت به، وتوزعها

على مرحلتين في حياته، تقوم فواصل زمنية مرتبطة بتاريخ الكتابة من ناحية، وتوقيت الذكريات المسرودة من ناحية أخرى بتحديد إيقاعها. على أن ضمير المتكلم وحده لا يضمن الصبغة الذاتية للكتابة فهو يتعلق بالأحداث مثلما يتعلق بالأفكار العامة والخواطر المشتركة، فيشمل حينئذ ضمائر الجمع والخطاب أيضاً؛ مما يجعل الكتابة التي تركز عليه لا تحقق سوى «وهم السيرة الذاتية»، وينبغي فرزها وتصنيفها لكي نعثر فيها على ما يختص به هذا «الأنا» من أسرار وأفكار حميمة. ولما كنا شعوباً تؤثر «الستر» على الصدق وتتلهف على الاعتراف وتستنكره وتسقط صاحبه من حق الشهادة، فإن مساحة الأسرار والأفكار الخاصة التي نكتبها تتضاءل إلى درجة أليمة مما يجعل السير الذاتية عندنا أشد زيفاً وعمومية من الوهم ذاته.. باستثناء بعض الكتاب الذين تعودوا على أخلاقيات التطهر بالاعتراف والترقي بالصدق الفادح، مثل «لويس عوض» و«حنا مينة».

وهناك وهم آخر أبلغ ضرراً بفتات هذه «الكناسة»، وهو وهم الأدبية. فليس كل ما يكتبه الفنان -حتى في مبادله على حد تعبير كاتبنا- يحقق درجة عالية من المستوى الفني الذي يخضع لأصول الشعرية. فإذا كان قصاصاً مثل يحيى حقي فإن هذه الشعرية تصبح منوطة بدرجة ما يجتهد في تكوينه وتوظيفه جمالياً من تقنيات متجددة ودالة.

أما الاسترسال السهل دون ابتداع مدخل جديد للراوي سوى ضمير

المتكلم، أو تقطيع خاص للزمن سوى وهم التاريخ، أو التماس لإيقاع شعري رفيع فإنه لا يمثل إنجازاً فعلياً يستحق التدارك وإعادة النشر، وأقصى ما يقدمه أن يكون مادة توثيقية تسعف في التأريخ الأدبي لبعض الفترات والمواقف.

والواقع أن يحيى حقي لم يزعم لكتابه شيئاً من ذلك، ماذا كنا نريد منه أن يسمي كتابه ليكون أشد وعياً بحقيقته وتواضعاً في الإشارة إليه؟ كنانة أو رماد، باطل وقبض الريح تستوي فيه برادة الحديد مع قراضة الذهب. تلك هي روح الفكاهة العميقة التي تسري إلينا عبر هذين اللونين من الوهم الحلو؛ وهم السيرة ووهم الشعرية، لكن هذا لا يلهينا عن ضرورة التحامها في شكل فني متماسك يجعلها تتحول من المادة الأولية التي تناثرت فيها عبر السنوات في صورة مقالات صحفية إلى بنية أدبية نصية يتم تخطيطها وتنظيمها وربط أطرافها واستقصاء لحظاتها ومنعطفاتها بحس شعوري وفني جديد. كانت بحاجة لأن تتحول من مجرد نثار مبعثر «ومونتاج» سريع إلى إعادة صهر وتشكيل عند «خراط الصبايا» السردية في قوالبه الجمالية الغنية.

ولم يكن من الضروري أن تفقد نتيجة لذلك روحها العذب وبساطتها الآسرة؛ فالعناية بالتصميم الكلي والهندسة الداخلية للنصوص كان سيحولها من كنانة إلى سبيكة مصقولة.

وإذا كان الحديث عن أسلوب الكاتب لا يتم سوى باختبار عينة الشعرية ونوعيتها، فإن يحيى حقي يقدم لنا في هذا الكتاب، إلى جانب اعترافاته الجريئة بتقييد التخيل وتحرير اللغة، المنبع الفعلي لمزاجه

الشعري، ويتمثل في ولعه الشديد منذ الطفولة بكل من شوقي شاعر الفصحى ويبرم أمير العامية في ذات الوقت. ومعنى هذا أنه لم يخرج كثيراً عن نطاق الشعر الغنائي بمستوييه، وبما يعتمل فيهما وبينهما من صراع وتوتر في تكوين أسلوب فني جديد. فالأصوات التي تتعدد في كتابة يحيى حقي واللغات التي تتمثل في أسلوبه تتجاور ولا تتمازج، فتشف عن طبيعة مهجنة تقف فيها الكلمة العامية إلى جانب الفصحى دون توليد لجيل جديد من الكلمات التي تلغي هذه الثنائية كما حدث عند نجيب محفوظ مثلاً.

والذاتية التي تنضح في هذه السيرة هي ذاتية من نوع ما يتجلى عند كل من شوقي والنديم تصب في وعاء الغنائية الجماعية، حيث يصبح الأديب ناطقاً باسم غيره، يذوب في أفراحهم طرباً وفي أحزانهم أسفاً، دون أن يتفرد بموقف متميز يعبر عن شذوذ وجنون وعبقرية الإبداع الفردي. والتجارب التي يحكيها جزء من التاريخ الخارجي العام للأسرة المصرية والمجتمع العربي.

لا ينطق فيها صوت محاور ليحيى حقي، ولا يصطدم على رقعتها ذوق مخالف لرؤيته. يحكيها من طرف واحد بطريقة غنائية، قد تلمس قدراً من التلوين والتباين، لكنه محصور بين طيات ثوب المؤلف ذاته.. يتجلى في تلك المسافة التي ينجح في خلقها بين العبارات والدلالات المتباينة والتي تولد - كما ذكرنا - المفارقة الأسلوبية فحسب، وترسم على شفئك ابتسامة الود والتفاهم والمشاركة في اللعبة.

فدينامية أسلوب يحيى حقي تقتصر على التفاعل بين هذين الخطين من الأسلوب، خط شوقي وخط النديم. وكل منهما يحاول نفي الآخر وجره إلى منطقة وسطى تتفاعل فيها موروثات اللغة وتجبر على التنازل عن

زخرفها لتقبض على صيد العامية وسمكاتها المتحركة في شبكة النص. أما دراما الحياة وإيقاعاتها وتلاطم أمواجها فهي تحتاج لسرد غير ذاتي في جوهره؛ لخلق عوالم وأكوان مصغرة تحاكي الكون الأكبر وتبرز قوانينه. ولا طاقة للكناسة الناعمة بتقديم شيء غير رماد الحياة التي كانت متوهجة من قبل وإن كانت تلمع في ثناياها أحياناً بعض الصور السردية الفاتنة.

أذكر منها في ختام هذه الملاحظات تصويره لولعه الشديد عندما كان يعمل في قنصلية جدة بفرز زكيفة البريد «وتستيف» المجلات والأوراق، ثم تكاثر هذه المطبوعات حتى غدت «كأنها جيش يطاردنا، أو بحر عظيم يزحف ليغرقنا، بحر من الورق. هذا هو طوفان العصر الحديث. دمدمة هذا البحر من دققة الملايين من كتاب «التبريت» وهممة ألوف مؤلفة من مطابع ضخمة، تتكاثر كالفطر أمام العين. لها أشكال الحيوانات البدائية المتوحشة. في ذهني صوت نهش وتمزيق لعقول البشر وأرواحهم.

إننا حيال صورة كفاوية لعالم من الورق المتوحش، لكنها صورة شعرية فحسب يزيدنا جمالاً ما تختتم به من حلم الخلاص، عن طريق «العقل الإلكتروني» واختراع لغة جديدة رمزية تحل فيها الكلمة محل سفر كامل». إنها نبوءة أصبحت الآن بعد ربع قرن من تاريخ المقال حقيقة واقعة، نهض فيها قدر يسير من الخيال عند يحيى حقي. وإن كان خيالاً مثل أسلوبه - علمياً. لكن تظل السمة الأساسية لهذا الأسلوب، وهي الطرافة والقدرة على توظيف المفارقة، بين مستويات اللغة من جانب، والإشارة للواقع الحسي من جانب آخر هي منبع الشعرية الأصيل.

سرايا بنت الغول لإميل حبيبي

إميل حبيبي كاتب مشكل، لا يقتفي أثر الآخرين، يبدع في تجربته السردية عالمه الخاص المثير. ومثلما كان طريقه في الحياة صعباً وشائكاً فإن طريقه في الفن وأسلوبه في الكتابة خصب وشائق معاً. وربما كانت مقارنة أحدث أعماله الروائية وهي «سرايا بنت الغول» مع العنوان الإضافي الملحق بها «خرافية» مدخلاً نقدياً لولوج هذا العالم ومحاولة التعرف على بعض أسراره.

وهو يغري بمداخل عديدة، لكن باب معبده المظلم فيما يبدو ويقع تحت صخرة واحدة، علينا أن ننبش تحتها - وهي تقنيات السردية التي تكون أسلوبه المتميز- فما هي أبرز هذه التقنيات وكيف تتألف منها رؤيته ويتضمنخ بعطرها أسلوبه؟ ثم ما هي درجة وعيه أو حدسه بالعلاقة الحميمة بين تقنياته ورؤيته؟

إنه يطالعنا مثلاً في هذه الرواية بلون من الإدراك الباهر لأحد جذور التناقض لديه؛ إذ يقول في مقدمة المؤلف أو خطبته على حد تعبيره: «ذهلت من الحقيقة التي تكشفت أمامي. ولكنني لم أسمح لنفسي بإخفائها، مع أنها جاءت مناقضة للنهج الذي اخترته لحياتي، من حيث اعتقادي أنه من الممكن ومن المفيد «حمل بطيختين بيد واحدة» الانشغال

بالسياسة والانشغال بالأدب»، فهل يقتصر التناقض عنده على بطيخ السياسة والأدب. أم يمتد إلى خطاب الكاتب بأكمله ونهجه في الحياة؛ إذ يرى فكراً قضاياه بمنظور، ثم لا يلبث أن يكتشف خطورة هذا المنظور وعجزه عن التصريح به عندما يخلص لتقديم رؤية عميقة منتزعة من «أحداث» الحياة كما يعانيتها في لحمه وواقعه المهول. مهما حاول تغليفها بإطار أسطوري، لا يخفي عظمها التاريخي بقدر ما يشف عنه ويشي به؟

وفي المقدمة ذاتها يقول المؤلف: «اخترت هذا الاسم -سرايا بنت الغول- عن أسطورة فلسطينية قديمة، قد تكون شائعة عربياً، عن فتاة صغيرة محبة للاستطلاع، خطفها الغول في إحدى جولاتها تبناها وأسكنها قصره المشيد في أعالي الجبال. فذهب ابن عمها يبحث عنها في البراري وكانت مشهورة بجذائل شعرها الطويلة والتي لم يمسهما مقص. فكان يناديها وهو يبحث عنها «سرايا يا بنت الغول» دلياً لي شعرك لأطول!» فسمعتة، فدلته له جديدة. فتعلق بها وصعد عليها فدست مخدراً في شراب الغول. فنام لا حراك فيه. فانسلت مع ابن عمها وعادت إلى قريتها..

فمن هي «سرايا» هذه ومن هو الغول؟

من الواضح أن توجيه الأسئلة هكذا، واختزال النهايات الأخرى المختلفة عما ورد في الرواية ذاتها، يتعمد قصد إثارة المتلقي للتفسير السياسي المباشر للأسطورة؛ بحيث ينزع إلى اعتبار فلسطين هي الفتاة المختطفة والغول هي إسرائيل. وبحيث تصبح النهاية «الخرافية» هي حلم الخلاص المستحيل. فهل تتطابق أحداث الرواية بفصولها الأربعة مع تقاسيم الأسطورة؟

وما هي دلالة تسمية «سرايا» بأنها بنت الغول، فهل انتمت إليه؟
ومن هو المعادل لابن عمها وللشراب المخدر؟ من الأسلم منهجياً أن
نعلق هذه الأسئلة وغيرها مثل علاقة «سرايا» بفتاة أخرى هي «يعاد»
المتشائل لنخوض في الرواية ذاتها، ونرى إلى أي حد تتطابق مع ما يراد
لها من تفسير سهل يتضمن النهاية السعيدة البعيدة.

التجذير والكولاج:

من المعالم الأسلوبية المائزة في كتابة إميل حبيبي هوسه الملح برغبة
التجذير والتأصيل اللغوي؛ حتى تصبح القواميس والدواوين والكتب
التراثية لديه أنية مكشوفة لذاكرة تغترف منها وتتحسسها في كل مرة،
وليس بوسعنا أن ندرك أهمية هذا الموقف ما لم نربطه بحالة «الانخلاع»
التي يجد نفسه مرغماً عليها مما يتهدد هويته الثقافية. إنه يتشبث
بحرفه وتراثه معاً في استماتة موجعة. فالكاتب العربي الآمن في وطنه
-إن بقي وطن آمناً- لا يستشعر ضرورة التجذر، بل يضيق بها ويخرج
عليها ويتباهى بتجاوزها، بينما نجد الكاتب المهدد بالانخلاع يدق
مسامير كلماته في كل خطوة.

هذا الوعي الحاد بحتمية التأصيل اللغوي على ارتباطه بظاهرة
التوثيق العامة يسفر عن شكل من أشكال «تغريب» الكتابة الفلسطينية
بالإمعان في تعريبها، وهو يعادل بالطبع تغريب الإنسان في الداخل
ويترجمه، وقد نجده بدرجات متفاوتة عند كثير من الكتاب، لكنه
يتجسد في أقوى تجلياته عند إميل حبيبي الذي يعاقره بتلذذ.
إنه يطرز حواشي روايته بعشرات الهوامش لإعادة الجمل والكلمات

إلى ما تشير إليه من أماكن ووقائع وعبارات، كأن المكان السليب الذي تحول زمانه واغترب قد أصبح ينادي على ذاكرته، وغدا قادماً من عصر مغاير، فزدحمت حوافه بالتعليقات الضرورية والزائدة.

إنه يبدأ روايته مثلاً ببحث لغوي عن جذر كلمة «خ ر ف»؛ لكي يقنعنا أن الخرافة ليست «خرافة»، وإنما هي جني الثمار في موعد حرج، ثم لا يلبث أن يستشهد بأبيات للمتنبى والمعري دون ضرورة في السياق المعتاد، مما يرتبط بتقنية الاستطراد الرئيسية عنده كما سنتعرض له فيما بعد. فيتكلم مجازاً عن أسد يسمع زئيره فيما بين الفرات والنيل «قد انقسم إلى هزيرين اثنين- هزير الفرات وهزير النيل، هذا يهزير على ذاك وذاك يهزير على هذا. وكلاهما يهزير علينا» مشيراً إلى بيت المتنبى في الهامش:

ورد إذا ورد البحيرة شارباً

ورد الفرات زئيره والنيل

ومشيراً أيضاً في هذا التقسيم إلى حرب البيانات بين القاهرة وبغداد إبان كتابة الرواية في نهاية عام ١٩٩٠. وتتداعى لغة المتنبى في وعيه فيستخدمها ويستمد منها بعض صورته مثل «فجلسنا على صخورها جلسة نواطير مصر»، ويثبت في الهامش: «الإشارة إلى بيت المتنبى:

نامت نواطير مصر عن ثعالبها

وقد بشمن وما تفنى العناقيد

ويصف مشيته في مكان آخر قائلاً: كنت أذكر له معلماً كان مألوفاً

لديه، وما كان حج إليه بعد. فخفت الوطء إليه»، ويعلق في الهامش :
«من بيت شعري للمعري».

خفف الوطء ما أظن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد.

فإذا استحضرننا نظرية «باختين» في تعدد الأصوات في الرواية
نتيجة لتعدد اللغات والحوار القائم بينها، فإن هذا يتم لدى بقية الكتاب
بين الأصوات الحية للأشخاص المتعاصرين غالباً. أما عند كاتبنا فهو
يحدث جدوده ويتكلم مع نفسه ويجتر ذاته.

أو لنقل بعبارة أخرى إن «الانخلاع» الناجم عن تجذير الإشارات
اللغوية والثقافية لديه يمثل «دالا» لا يلبث أن يسفر عن «مدلول»
واضح معطى في النص بشكل مباشر، وهو ما يسمى في الفنون
التشكيلية «بالكولاج» الذي اشتهر خصوصاً في العصر الحديث. فلغة
«إميل حبيبي» كولاج تراثي؛ لأنها مزروعة في سياق معادٍ لها، ومن ثم
فهي شديدة التنبه لمصدرها، والتشبث بانتمائها، وافتعال التجذر في كل
خطوة لها.

ولا أحسب أن روائياً عربياً آخر يستخدم الهوامش مثله، وليس
ذلك رغبة في التعالم والتظاهر، بل هو مجلى لنوع من «الرؤية
المتخلعة»- دون أن تكون بنا حاجة مثله لاستحضار قصة خاتم أبي
موسى الأشعري وخلعه في حكاية التحكيم الشهيرة.

ويرتبط بهذا الحس اللغوي المستفز غيبة الحوار تقريباً في هذه الرواية؛
فهي تمضي موزعة بين غائب ومتكلم، مسندان -كما في كتاب
الأقدمين- إلى فعل القول؛ فهي تتراوح إذن بين قال وقلت. وإذا أردنا
تحقيق هوية الضمير المتصل في كل منهما كان علينا أن نجعل أحدهما

هو الراوي الذي يحكي الحدث المتشذر، والثاني هو المؤلف الضمني الذي يقدم نفسه في العمل ويوقع في الهوامش بكلمة «المؤلف».

وإذا كانت المسافة توشك أن تكون معدومة بين هذا المؤلف الضمني الذي يصر علماء السرديات على فصله وتمييزه عن المؤلف الفعلي ذي الاسم المعروف؛ نظراً لحدة الحس التاريخي، فإن إميل حبيبي يشعر بمسئولية القول، ويتحملها صراحة في سبيل العمل من أجل الأجيال القادمة، ويضطلع بمهمة استنفاد المادة التاريخية واللغوية والأنثروبولوجية الغزيرة، التي تنغمر الرواية في لجتها من أجل المستقبل والخلود. إذا كان هذا هو الحال في علاقة المؤلف بصورته المقدمة في الرواية فإن الخيط الدقيق الذي يفصله عن الراوي يكاد لا يبين سوى في إسناد الضمير إلى فعل القول، فليس هناك فرق جوهري بين الغائب والمتكلم؛ كلاهما هو هذا الكهل الفلسطيني الذي يحمل صليب وطنه وتاريخه وأساطيره ويحفر في ذاكرته عن جذوره.

ومهما جهد القارئ في التماس الفروق المائزة بينهما فإنه لن يدرك من ذلك شيئاً ذا بال؛ حتى يغدو الحوار الذي تقيمه الرواية بينهما افتراضياً لم يقل في أية لحظة؛ إذ لا يحمل أصواتاً عدة ولا شخصيات متباينة، ولا منظورات متقابلة. ومعنى هذا أن الرواية تغدو عملية استبطان مستمر، لاستجلاء اللحظات التي ينشق فيها الإنسان على ذاته ويحاور أشياءه، مما يجعلها ذات صبغة غنائية غالبية؛ لأن الخاصية المميزة للرواية الغنائية تتمثل في سيطرة الحركة الداخلية عليها في مقابل ضعف الحركة الخارجية وقلة الأحداث الماثلة فيها أو تشتتها؛ ذلك لأنها تركز على الاستبطان ومطاردة اللحظات الفائقة المتقطعة في وعي شخصياتها واستحضارها بطريقة بالغة الحسية والتجسيد.

فعمل الرواية الغنائية ينصب على توظيف تيار الوعي وتحويله لأداة فعالة في اقتناص المشاهد الداخلية وتنظيم انهماها دون تواصل حقيقي إلا ما تقوم به الذاكرة من قفزات لا شعورية؛ عندئذ يغيب مبدأ السببية في تراتب القطع المكونة للتيار.

ويبدو أن كل شيء يعود إلى قوة خفية في اللاشعور الجمعي لا قبل للأفراد بمعرفة كنهها، فلا يصبح بوسع القارئ أن يتلقى في هذا الفيض من الأحاسيس القوية التي تجنح إلى التمثل في استعارات شاردة واستشهادات بعيدة ما يدفعه إلى أن يحيل التجربة إلى معرفة موضوعية بالعالم، وإنما يجد نفسه في حالة تأهب دائم للتماهي الشخصي مع التجربة الذاتية ما دام في استطاعته أن يلتقط إيقاعها.

ويرتكز هذا الإيقاع الداخلي للرواية الغنائية على نسبة تكرار الخواطر واللمحات والحالات النفسية. على تلك المساحة الداخلية للشخصية، لا على ما يتراءى من علاقة بالعالم الخارجي تعكس القوى الفاعلة فيه؛ أي أن الإيقاع هنا يصبح إيقاعاً باطنياً حسياً تخلد فيه الشاعر، وتغيب عنه حركة الحياة الدافقة وقوانينها التي تصنع التاريخ الخارجي للمجتمعات والأفراد معاً، ويتحول الإيقاع إلى العالم الباطني للشخصية يندغم الإحساس به في ذلك النوع من الإيقاع الموسيقي الخاص بالشعر؛ حيث تصبح سمة الغنائية هي العنصر الخطر عندما توحد بين الرواية والشعر، ويطفو الإيقاع على السطح ليتجسد لا في نبض الحياة، وإنما في نبض اللغة.

جغرافيا السيرة الوطنية:

هناك عدد من المفارقات اللافتة في رواية «سرايا بنت الغول» فهي تشير منذ العنوان إلى استشارة المكامن الأسطورية، وتنشيط الفانتازيا الخرافية، لكنها تقدم -على العكس من ذلك- تسجيلاً بالغ الدقة والتوثيق للتاريخ الفلسطيني الحقيقي من باطنه لا من ظاهره فحسب؛ إذ تحرص على تسجيل الأزمنة والحروب في هوامش بحثية، مثلما يرد في العبارة الأولى من الرواية:

«كانوا في صيف ١٩٨٣. وكان صدى الحرب السادسة يتردد بعد».

هنا يعقب الكاتب بهامش مطول عن «أن الحرب السادسة هي العدوان على لبنان ووقعت في العام ١٩٨٢. والخامسة هي «حرب الليطاني» ووقعت في العام ١٩٧٩. والرابعة هي حرب يوم الغفران في العام ١٩٧٣. والثالثة هي العدوان الحزبراني في العام ١٩٦٧. والثانية هي العدوان الثلاثي على مصر في العام ١٩٥٦. وأما الحرب الأولى فهي كارثة عام ١٩٤٨. هذا ولم تكن حرب الخليج قد وقعت حين الانتهاء من تأليف الخرافية».

إلى هذا الحد من الدقة والحرفية في المتابعة والتوصيف وتذكر ما لا ينسى. يحرص الكاتب على تسجيل الزمن الحقيقي لا الخرافي كما يدعى. ومع ذلك فإن هذه الرواية تستحق عن جدارة لقب «الرواية الجغرافية» لا التاريخية؛ لأن أكبر جهد منتظم يقوم به الكاتب تخيلياً يعمد إلى إحياء ذاكرة المكان واعتصار تحولاته واستقصاء جمالياته في رحيق الكلمات. يتم هذا في مشاهد بانورامية كبرى من الشاطئ الفلسطيني عند وادي الكرم، كما يتم في تسجيل أسماء المواقع والشوارع ومتابعة مصير الأبنية قبل الشخوص والعائلات.

ولا يكتفي إميل حبيبي بما يروي شفاهاً من معلومات، بل يتخذ مصدراً أثيراً لديه ينقل منه مشاهد كاملة هو كتاب «بلادنا فلسطين» لمصطفى مراد الدباغ.

يسرف على نفسه وعلى قرائه في أحيان كثيرة في هذا النقل بما يشتت مسار الحدث ويستقطب انتباه المتلقي، فهو يتكلم مثلاً عن أحد الشخوص وهو «خارج من بوابة العبور في رأس الناقورة يتوكأ على عصاه»، ثم يتركه واقفاً ليتابع هامشاً يشرح الناقورة بأنها «الحُد الشمالي الأقصى من فلسطين ومن إسرائيل الآن والمدخل الرسمي إلى لبنان، ويتألف من ثلاث صخور شاهقة داخل رأسها في البحر، وتخرقها من تحتها ثقب عميقة متصلة بالبحر. فيدخل ماؤه وموجه مرتطماً بأطرافها فينطلق هديرًا مكتوباً يثير الرهبة. ويبعد هذا الموقع عن عكا ٢١ كم وعن صور ٢٤ كم. وذكر الإدريسي (المتوفي في العام ٥٦٠هـ، ١١٦٥م) أن الناقورة كلمة سريانية بمعنى «حفر وثقب»، وأنها عرفت باسم النواقير، وهي ثلاثة جبال بيض شاهقة مطلة على ضفة البحر / مصطفى مراد الدباغ في «بلادنا فلسطين» ج ١ ق ١ «المؤلف».

ويمتلك إميل حبيبي عين رحالة لا يبرح مكانه، فهو دائم التحديق في تقلبات المكان، يستنفذ وعيه الزمني في ذلك. من هنا فإن البنية الخالصة في الرواية منتشرة مشتتة، لا تكاد تندرج في سلك مستقيم، ولا تنسج حدثاً طويلاً نامياً في مراحل متتابعة، بل تنثر مجموعة «أحداث» صغيرة لا تربطها سوى شخصية الراوي المتطابقة كما قلنا مع شخصية المؤلف.

ويبدو أن همه الأساسي هو إقامة نصب تذكارية لمعالم المكان حوله، يناجي من أجل ذلك شخصاً حقيقياً لا يعبأ بها كثيراً بقدر ما يحفل بشخصه التي يحيلها إلى أساطير ويمارس حرسته الكاملة في تخيلها وتحميلها بالدلالة المشتهاة.

تماماً مثل بطل رسالة الغفران التي يستشهد بها أميل حبيبي ويعجبه منها مشهد بديع يختمه المعري بأن بطله قد أصبح في موقفه من الشخصيات «مخيراً في تكوين حوريته كما يشاء» فهذا هو جوهر الخلق الفني.

ولأن السيادة في هذا اللون من السرد تنعقد للمكان ومشاهده الحميمة، فإن الخواطر المنهمرة كذاذ المطر عليه لا تبرحه إلا إلى ماضيه الغارق في النسيان، وبالتالي فهي لا تبغي أن تصنع منه قصة تقيم من الأحداث حادثة كبرى متجانسة تستغرق زمناً مرثياً، وتمر بتحويلات خاصة بها، غير تلك التي نعرفها من تاريخ الأشياء.

بل تصيخ السمع إلى نبض الأرض دون أن ترفع رأسها قيد شعرة عنها، فتصبح الأولوية البارزة في هذا النوع من السرد للكادر بالمفهوم السينمائي؛ فهو يتحسس سطح الأشياء بحنو بالغ، ويحسب المسافات الفاصلة بينها، ويداعب الحجر والشجر، ويحفر في المواضيع بكلماته لينبش عن جذرها ويسقيه ضوء وعيه وعينيته. إنه نوع من الأسلوب السينمائي المشحون بالعواطف لا بالمواقف، فهو لا ينزلق على السطح بل يصبوب الكاميرا بحس شعري نفاذ ويثبت عدداً من اللافتات على المواقع المصورة، مستخدماً لوناً من الموسيقى التصويرية الشجية.

بيد أن الاعتماد هنا على الكادر السينمائي يتوازي بشكل بارع مع شيوع الروح الغنائية في السرد، وحسبنا أن نتوقف عند عدد مما نسميه

قوافي البدايات» الغنائية أو ما يسمى في البلاغة الأوروبية «أنافورا». وذلك مثل لازمة «مشيت في درب الآلام.. واستنطقت هذه المعالم» التي تتكرر في بعض الفصول ثماني مرات في عدة صفحات متتالية (٧٦-٨١) في بداية الفقرات؛ مما يولد أثراً غنائياً شجياً لا يخطيء. وكذلك تتجلى الروح الغنائية في غلبة عناصر السيرة الذاتية على السرد، حتى يتجاوز ما يطلق عليه نقدياً «وهم السيرة الذاتية» باعتباره من الملامح الغنائية البارزة إلى تحقيق «فعل السيرة الذاتية» في كل خطوة قصصية. وأحيل هنا عشرات المشاهد التي يذكر بها إميل حبيبي أشخاصاً حقيقيين بأسمائهم ووقائع من سيرته الشخصية لا يمكن أن نتفادى اعتبارها بضعة من حياته.

ونكتفي بوصفه الشائق للمدرسة الجديدة في «جادة الكرمل» وشرب الطلاب المسلمين - بادعاء السهر في رمضان - من ماء حنفيات السائب. وتردده - كما يقول - في البوح بهذه الذكرى خوفاً من تنبه الأصوليين إلى استمرار هذا التسيب «فيفرضوا على مدارس أحفادي وأولادهم شيوخاً يقفون أمام الحنفيات يفحصون الهويات.

مثلما فرض أبناء عموماتهم حاخاماتهم على مسالحننا التي نذبح فيها وننتف الدجاج. حذوك النعل بالنعل. وبأثواب السترة وما إليها. وجدنا واحد. وكلنا من آدم وحواء. واختلفنا ولم نتفق إلا عليها، حتى جاءت شركة «ميكورت» للمياه فكفتنا مئونة هذا القتال فعطشنا في شعبان وفي رمضان».

والمؤلف لا يكتفي بالتماهي الشديد مع الراوي والاعتراف المباشر من مخزون ذاكرته الشخصي عن الأحداث، بل يصر على ذكر الأسماء

التاريخية في هوامشه هنا، فيتحدث عن معلميه الذين لا يكادون ينجون من الحبس أو من حبل المشنقة، مثل الأستاذ «عارف حجازي» معلم اللغة العربية وأخيه هو الشهيد «فؤاد حجازي» الذي أعدمه الإنجليز في ذلك الوقت».

وإذا كانت الغنائية ترتبط بشحنة الشجن العاطفي الشخصي المنبعث من الذات والمولد لطاقتها الشعرية، فإن الوظيفة الفنية لهذا المنظور هي شحذ الوعي لدى المتلقي ودعوته لاستبطان تجربته المناظرة. وكلما نجحت في ذلك كانت أقوى في شعريتها.

بهذا المقياس يمكن لنا أن نستعرض ما نعرف من سير ذاتية بلغت درجة عالية من الحميمية والنجاعة معاً؛ فاللحظات المتوهجة في السيرة الذاتية لا تتمثل في تلك المساحات السردية الأحادية الصوت، وإنما تكمن على وجه التحديد في أزيز اصطدام الأنا بالآخر المتشبيء؛ سواء كان هذا الآخر ذاتاً متفردة، أو سلطة قامعة، مما يضرم نار الموقف النقدي. عندما يصطدم مدار الذات بفلك الوجود الخارجي فتشتعل شرارة الدراما الداخلية. ولهذا فإنه حتى السيرة الذاتية لا تستطيع كي تحقق شعريتها الكاملة أن تسرف في الغنائية؛ مع أنها مهياة بطبيعة بنيتها لذلك. وإلا استحوطت إلى قصيدة مسطحة، لا بد لها أن تستحضر بنفس القوة التي تتمثل بها عالمها الوجداني في أدق خلجاته الأطراف المسنونة للعالم الخارجي. وهذا ما يحرص عليه إميل حبيبي على استشعاره في كل خطوة؛ مما يجعل غنائته ذات الطابع السينمائي تحقق نسبة واضحة من تفجير الحس الدرامي، فتنتصب الرواية شاهداً على فجيعة المكان وانفجار الإنسان على سطحه. وهي شاهد موثق، كتب لكي يسجل

بأمانة مملّة تفاصيل ما حدث، يستدعي تعاطفاً مع الموقف؛ حتى تغفر له ذنب المادة غير المصهورة فيناً.

إن كتابة إميل حبيبي المكتنزة بالإشارات الثقافية والبيانات الجغرافية واللغوية تستدعي جهداً من القارئ للتغلب على ثقل مادتها، وبدون هذا التعاطف لا ينشط لمتابعتها، فقد ينسى المؤلف أحياناً أنه روائي وليس مؤرخاً ولا فيلولوجياً عالماً بفقّه اللغات، فيحشر نفسه فيما يتقن وما لا يتقن.

وسوف أضرب مثلاً واحداً للكثير مما ورد في الرواية من هذا القبيل؛ فهو يعلق على كلمة « طز » الساخرة المستهزئة بأنها « كلمة تركية تعني ملح. وكان الجابي التركي يداهم بلادنا ويفتش بيوتنا ليجبي الضريبة عن أكياس القمح والشعير والسّمسم والفلول والحمص. ويبدو أن أقلّ ضريبة كانت على عدول الملح. فكان جدودنا يدعون أن عدولهم مملوء بالملح. » إيش فيه؟ « طز »، فينتهر كاتبه المرافق ويقول له « اكتب: طز » فأصبحت تعبيراً عن الاستخفاف مثل كلمة « بوز » لدى أولاد عمنا اليهود.

وإذا كانت قصة الملح ذات المذاق الروائي تصلح تفسيراً للكلمة الشعبية التي تجاور بجذرها اللغوي من طاء وزاي منطقة أخرى في جسد الإنسان توحى بالسخرية والمعابثة، فإن هناك كلمات أخرى « يخرف » فيها المؤلف على حد تفسيره الخاص للتخريف، وذلك مثل شرحه لكلمة « البامبور » بمعنى الماكينة والقطار، وإنها جاءت من « البامبور » وهي كلمة تركية تعني القافلة. ويسوق لذلك تأويلات متعسفة وحكايات سياحية مخرفة. بينما لا يخفى أن أصلها في اللغات التي اخترعت الآلات من البخار التي يحركها، وكان صاحبنا في غنى عن مثل هذا التحذلق اللغوي، فهو، روائي لا يكاد يجمع بين بطيخ الأدب والسياسة.

بنية الاستطراد:

لكن المشكلة النقدية الخطيرة التي تنجم عن استخدام مادة السيرة الذاتية في السرد، تتمثل في أنها تبيح للكاتب فيما يبدو أن يستطرد من موقف لآخر، ما دامت تدور حول عمود الشخصية الراوية، مما يضيء نوعاً من الشرعية الفنية على التشذر والشتات. ويستغل إميل حبيبي هذه الخاصية إلى أبعد مدى، فتغدو روايته سلسلة غير متجانسة من الاستطرادات المتتالية؛ مما يجعلها تفتقد أحياناً عنصراً جوهرياً في الرواية الطويلة هو تنامي الأحداث واكتمالها في كيان عضوي، وإن كانت تركز على هيكل افتراضي لشخصية الراوي يضمن لها حداً أدنى من الوحدة والانسجام.

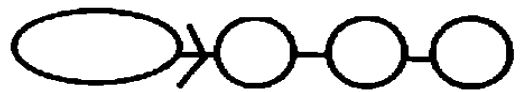
ولنأخذ نموذجاً للتشذر السطحي فحسب سرده لحادثة وقوفه أمام المرأة في صباحه واكتشافه لذاته في هذه اللحظة الحاسمة؛ إذ لا يلبث أن يستطرد إلى حكاية قصة هذه المرأة المثبتة في خزانة ملابس أمه. ويجد ذلك مدخلاً وتلعة لقص حكاية هجرة عائلته الأولى من شفا عمرو إلى حيفا عام ١٩٢٠، مقدماً فقرة ملتبسة ومكثفة قائمة كاملة بالبطون التي أنجبتها أمه. قبل أن يرسم بشكل سينمائي مشهد سيرها خلال هذه الهجرة إلى جوار جمل المرأة «وقد وضعت يدها اليمنى تحتها طول الطريق خوفاً عليها من السقوط. رفضت أن تركب ظهر الجمل الذي حمل أجزاء خزانها العتيقة. رفضت أن تركب معاقبة مرة هي ومرة زوجها الذي كان يكبرها بعشرين عاماً. وكان جسمها ضخماً ورهلاً لا تسعه المرادفة؛ أي وراء زوجها النحيل الهزيل».

فيإذا عاد الراوي للمرأة بعد أن تكون صورتها قد تغبشت أمام ناظرينا، وانفصلنا تماماً عن اللحظة التي كان يستشعر فيها ذاته، بما

دخل بيننا وبينها من حدوث وشخص، فإن خيط متابعتنا يكون قد تقطع وتشتت بكثرة الانحرافات والتعرجات. وإذا كنا قد لاحظنا من قبل خاصية «التخلع» الروائي الناجمة عنده من إلحاح التجذير، فإن الاستطراد بدوره يعزز بنويًا هذه الخاصية، حتى إن كان استطراداً ظاهرياً كما نرى في ذلك النموذج؛ إذ إن المادة التي يسوقها بعد حديث المرأة لا تلبث أن تندغم في مستوى أعمق مع ما كان بصده من قبل. فحوادث الهجرة التي يحكيها تتداعى في خواطره مع عبارة ابن الأثير في تاريخه التي يستهل بها وصفه لغزو المغول للعالم العربي في القرن الثالث عشر الميلادي ودخول هولاءكو بغداد عام ١٢٦٠ م، فيقول: «فياليت أُمِّي لم تلدني»، «وباليتني مت قبل هذا وكنت نسيًا منسيًا». ثم يكرر ذلك إميل حبيبي في نهاية المشهد «يقيناً أنني قلتها في سري مئات المرات قبل أن أقرأها عن ابن الأثير»، وكأن لحظة الوقوف الأولى أمام المرأة، وهي الميلاد الثاني للإحساس بالذات - كما يخبرنا علماء النفس - وفقدانه لهذه المرأة، وفقدانه لذاته أو لبضعة منها على الأقل، كل ذلك يمثل لحاماً دلاليًا متيناً يجعل الاستطراد الظاهري في الأحداث المبعثرة مجرد تنويع لإيقاع باطني عميق. بالغ الرهافة والانسجام.

على أن هناك في رواية إميل حبيبي صورة طريفة لعصا عتيقة وغريبة الأطواق، ملتفة بدورها في هالة أسطورية كان يحملها أخو الراوي الكبير جواد ميراثا عن عمه ابراهيم، وعاد بها في رحلته الخريفية قبيل موته لتفقد معالم الديار، ويتمنى الراوي أن تتول إليه، وهو يرسم شكلها في صورتين يمكن جمعهما بحيث يصبح هكذا:

وبوسعنا أن نستعير هذه الصورة



تقريباً؛ لنوضح بها بنية السرد في هذه الراوية ذاتها. فهي تبدأ الحكيم في خط، ثم تتركه لتقييم دائرة لا تعتبر امتداداً له بل انحرافاً دائرياً عنه في تشكيل مخالف مكوناً من ذكريات الراوي المغلقة على حفرياته العريقة، ثم إذا حاولت العودة للنقطة التي بدأت منها لم يكن بوسعها أن تتصل بها سوى عن طريق الدائرة الاستطرازية. ويتكرر ذلك في الفصول الثلاثة الأولى.

ولنأخذ نموذجاً لبيان كيفية انحرافه الأحداث الأولى في النص حيث تروي بإيجاز هكذا، «قال: لم أفاجأ حين فاجأني ظل الباهت مضطرباً على سطح البحر المضطرب أمامي؛ فقد كانت تراءت إلى مسمعي وشوشات غامضة عن شيء يظهر لهواه الصيد الليلي على شاطئ الزيب، امتداداً من خرائب الزيب حتى رأس الناقورة شمالاً».

ويترك هذا الظل الباهت في مكانه ليحكي تاريخه منذ صفه وموقعه من صخرته، وممارسته للصيد. منتقلاً من خاطرة إلى مزحة إلى استشهاد شعري أو تحقيق جغرافي. أو تضمين إنجيلي منذ صفحة ٢٦ التي وردت فيها العبارة السالفة حتى يعود إليها بعد اثنتي عشرة صفحة قائلاً: «كنت سارحاً بخواطري هذه السرحة، وكنت أعالج قرينتي القصبة حتى أفكها عني حين فاجأني ذلك الظل الباهت مضطرباً على سطح البحر المضطرب أمامي».

لكن هذه العودة لا تؤذن بدورها في استئناف السرد المتتابع لحدث متنامٍ بقدر ما تفضي حلقة أخرى تدور حول اللحظة وتشتبك معها في مطاردة سرابية لخيال أسطوري يتراءى على طول القصة؛ هو خيال «سرايا» الهارب من قوانين الزمن والتاريخ.

وإذا كان قد بقي لدينا شك في مدلول «سرايا» وتماھيھا مع الوطن، فحسبنا أن نقرأ هذا المشھد الذي يتجلى فيه التعالق الصريح بين سرايا ومعالم الصبا، والذي ينھمر فيه حسه الغنائي بأنشودة «مشيت في درب الآلام».

ثم يتابع قائلاً:

شقيت على معالم الصبا وأطلاله الباقية، تلك التي تحولت عنا، وتلك التي لم يبقَ أمامي منها سوى شجرة بلوط مستحية أو صخرة مستوحشة على شاطئ البحر أبت أن تستحي، واستنتقت هذه المعالم. استحلفتها أن تدلي لي ضفيرة شعرها فأتمشق عليها وأصعد. ذراعاً ذراعاً. من قعر بير النسيان إلى فوق، ثم إلى فوق، ثم إلى فوق، ذراعاً.. ذراعاً. سوف أشد حيلي وحيلي حتى أبلغ فتحة البير. وفي نهاية الصعود والارتقاء ستمد إليّ سرايا يدها وتشيلني دفعة واحدة.

-سرايا بنت الغول. دلي لي شعرك لأطول!.

ولسنا بحاجة إلى ملاحظة خلو الشرطة في السطر الأخير من فعل الحوار، فالقول واحد والقائل هو نفسه. واللحظة شديدة الاستبطان والهروب والتوهج معاً، شديدة الغنائية. تمسك بقبضة من المستحيل لتكون منها تاريخاً وجدانياً عميقاً للذات الفلسطينية، يوازي بئر جبرا الأولى في سيرته الذاتية، وينغرس في جذع وادي الكرمل المقدس طوى. وربما شارفت بنا سرايا في مشاهد أخرى من الرواية آفاق التجسيد الحيّ لروح الإنسان الفلسطيني المعذب في التيه والضائع على تراهه، كما نجد مثلاً في حديثه عن عمه إبراهيم -الإسماعيلي المنتصر- وولعه بالتحنيط وغنائه له: «رائع أنت يا عمه، ولكنه باق حتى الآن مروعاً».

فهل أمسي مومياءً من موميאותه منذ أن خرجت سرايا من صدره
ومن رأسه؟ الله العظيم، القادر على كل شيء، لم يشأ أن يطرد آدم من
الجنة وحده، ولم يشأ أن يطرد حواء لوحدها، فهل يشاء سبحانه وتعالى
أن يرد عليه روحه، أو أن يرد عليها جسمها؟» وتكون رواية إميل
حبيبي عن سرايا هي نشدان لعودة الروح الفلسطينية إلى الجسد المسجى
في الأرض المحتلة، تيمة وتعويذة تقرأ كي تبعث فيها الحياة وهي تتأمل
ضريحها الرخامي المفعم بالكنوز المطمورة.

لكن ما يغلب على الظن في تأويل دلالة سرايا الرمزية هي اعتبارها
معادل وادي الكرمل وفلسطين بأكملها تتضافر على ذلك إشارات كثيرة من
النص، من أوضحها ما يرد في بداية الفصل الثالث؛ إذ يقول:

«أما وقد تراءى له طيف سرايا بعد غيبة امتدت خمسة وثلاثين
عاماً فإذا تذكرنا العبارة الأخرى التي يستهل بها الفصل الأول قائلاً:
«كانوا في صيف العام ١٩٨٣» أدركنا أن غياب سرايا يقترن على
وجه التحديد ببداية الفاجعة عام ١٩٤٨، ويتجلى لنا النص حينئذ عن
رؤية/ نبوءة بعودة هذا الطيف لا تتحقق أبداً، وإن كانت تتشبه بما في
الأسطورة من أمل في بعض الروايات، لكنها لا تقوى على استقراء ظواهر
الواقع بشكل صريح يعزز هذا الأمل، وتظل تراوح الحقيقة والخيال، فيبرز
من ثناياها نوع حاد من التناقض، لا بين السياسة والأدب، ولا بين الرأي
الفكري والرؤية الفنية، وإنما تناقض منبثق من صميم الرؤية المترددة ذاتها،
حيث تعلق النفس بالأسطورة وهي تمسح جراح التاريخ.

وهناك شيء آخر يبرز لنا من قلب بنية الاستطراد المهيمنة على النص
وهو كون إميل حبيبي كاتب قصة قصيرة في الدرجة الأولى، وليس كاتب

روايات؛ إذ إن مجموعة الحلقات السحرية التي تضمها عصاه إنما هي قصص قصيرة أو عدد من «الأحداث» المتراسة في تشكيل فقاعي، فروايته حبلى بنتوات جانبية مشوقة، ينجح في صوغها في سبيكة كلية حيناً، ولا يعنى بذلك حيناً آخر، كما نجد في حكايته لنموذج بنت عمه «إيناس» التي تتحدى قوانين العائلة، وتقص شعرها «شليشا» بالعبرية أو «ألا جارسون» بالفرنسية الشائعة عربياً مما يعد مثلاً لهذه الحلقات غير الملتزمة في عصا الاستطراد لديه، وإن كانت حكاية بالغة الدلالة على المرحلة الوجودية في المجتمع العربي العبري.

أسطورية الواقع:

يقول الراوي في الفصل الثاني من هذه الخرافية:

«لدي إيمان باطني، أخفيتته عن الناس أربعين عاماً - إخفاء صاحب الدجاجة للدجاجة التي تضع له بيضاً ذهباً - بأن مصدر خيالي الجامح، وحفظي للأساطير، وركوبي خيول الغيب المجنحة، هو عمي إبراهيم الذي كان حكيم عرب وعالج داء الصرع بكاسات الهواء، وبفصد الدم تحتها أحياناً، وبالأعشاب البرية. وأهداني مما احتواه جرابه من «أنتيكا» وطيور وأفاف محنطة وزجاجات عطور ذات روائح حادة وكشاكيل صفراء تفتح برائحة المقابر. وأهداني سراياً».

نقرأ هذا المشهد فنقع على النموذج الأسطوري الذي يستمد منه، ويتناص معه إميل حبيبي. إنه «بوين ديا» بطل «مئة عام من الوحدة» لجارثيا ماركيز، كما يستمد ويتناص مع ابن طفيل والمعري وابن المقفع وأسامة بن منقذ وابن الأثير وابن جبير وكتابات العهود الثلاثة وأشعار الشعراء العرب والعالميين.

ولكن اللافت للنظر في أسطورة عمه الضائع المنتظر «إبراهيم» أبو سرايا، وأبو الأنبياء، هو هذه القامة العملاقة التي تستقطب معالم الإنسان الفلسطيني، وتعجز عن الإمساك بها مقولات الزمان والمكان. ولو أتيح لهذه الشخصية الفادحة أن تفرش ظلها الكامل على الرواية وتترع على بطولتها وتمارس فيها «معادلة الخلود» التي تتشوف إليها، لتخفت قليلاً من لوثة السيرة الذاتية للمؤلف التي تدعوه لا لكي يؤرخ للأماكن والأحداث فحسب، بل لرواياته وقصصه الطويلة والقصيرة وتواريخ وأماكن نشرها وصياغاتها المختلفة. لو فعل ذلك لأمكن لسرايا أن تصبح إحدى النماذج التي ننشدها في الرواية العربية لتأسيس واقعية أسطورية محلية وكونية معاً، قادرة على التقاط جوهر اللاوعي الجماعي العربي المعاصر، كما فعل كتاب أمريكا اللاتينية وعلى رأسهم «جارتيا ماركيز»؛ حيث استطاعوا معايشرة الأساطير باعتبارها المعادل الحقيقي للتاريخ الكوني العميق، والنبض الفعلي للمجتمعات التي تجتهد كي تدخل منطقة الوعي الإنساني الجديد.

إميل حبيبي يقع على شيء من ذلك، لكنه يبتسره ويختزله ويكاد يجهضه، يطارد القارئ باستطراداته، ويثقل على النص بمرجعياته واستشهاداته، ويصر على ابتزاز مشاعره وتعقب وساوسه الشخصية في رواية تريد أن تكون أسطورية منذ عنوانها، لكنها تتشبه باختراق ذاكرة المكان والدوران في منطقة الوعي المباشر به.

إن اكتناز هذه الرؤية، وباطنيتها، وانفتاحها على مسارب التجارب الحيوية والأدبية السابقة للمؤلف، وإعادة إنتاجها بالحديث عن أبطالها ذاتهم ووقائعها المكتوبة من قبل. كل هذا يجعل نص «سرايا بنت

الغول» امتداداً للمتشائل وسداسية الأيام الستة، وكل القصص المنشورة من قبل في مجلات حيفا منذ الخمسينيات حتى اليوم؛ مما يحيلها إلى نص مغلق على مؤلفه، يعيد إنتاج عالمه الدائري الذي يبغى أن يقبض في الآن ذاته على ناصية كل من الأسطورة والتاريخ؛ ليكون شاهداً على الغيبوبة والوعي. على الجوهر والعرض. على الخاص والعام، في جماليات مربكة، لكنها مدعاة للاحترام.

وإذا كان قارئ «سرايا بنت الغول» يستشعر أن حلقاتها، فصولها الأربعة- الموازية لأطواق عصا العم إبراهيم السحرية مثقلة بالرموز التي تطفح بها آداب الأقليات المضطهدة فإنه يتبين في النهاية أن المؤلف يريد أن يقول شيئاً مضافاً إلى هذه الأطواق والمراحل، فيكثر من اللف والدوران حولها، دون أن يوضح دلالتها، فيسمى الطوق الأول «عقدة أوديب» والثاني «عقدة برج بابل» والثالث «عقدة إسحق» والرابع «عقدة مفتاح المعرفة».

وسنقف قليلاً عند هذه العقدة الأخيرة؛ لأن المؤلف شاء أن يودعها سر الولاية الرمزية للرواية. فهو يستهلها بفقاعتين صغيرتين، عن الدراجة المستأجرة في صباه، والتي أحبط فيها مسعاه في رحلة الحياة، على خلاف في النهايات. والفقاعة الثانية عن ضياعه في «أثينا» عند ميدان «سينتاجما» أو الدستور، بعد أن افتقد العلامة التي كان يعتزم الاهتداء بها إلى الفندق، وهي كتابة جيرية لاسم أحمد المصري على زجاج عمارة جديدة، والنهايات المتعددة لهذه الواقعة الرمزية أيضاً واستشهاده بأحمة دحبور على عادة الكتاب الواقعيين في زمان اشتراكيتهم في محاولة توثيق كل شيء حتى عمليات التخيل التي يقومون بها خوفاً من مطاردة

الحزب لهم. لكنه لا يلبث أن يفرغ من هذه الفقااعات العرضية،
ليقدم لنا الطوق الرابع الرمزي في شكل مشهدين:

أحدهما من الكتاب الرابع من جمهورية أفلاطون عن قصة الكهف الشهيرة في تمثيل العلاقة بين الحقيقة والخيال والمثال، والثاني من كتاب «ما العمل» للمأسوف على تمثاله «لينين» في مشهد «حكمة المستنقع». وعن طريق هذين الاقتباسين يحاول إميل حبيبي أن يثبتنا يقينه الجديد بأن سرايا التي تزعم الأسطورة أن ابن عمها قد استنقذها من قصر الغول قد لاقت مصيراً آخر وهي أنها «سقطت سقوط الطير وقد أصابته رصاصة الصياد. هل رأيت سقوط الطير وقد أصابته رصاصة الصياد؟

ومعنى هذا أن مفتاح المعرفة الذي «يبشر» به إميل حبيبي في هذه الخرافية الواقعية هو ضياع سرايا إلى الأبد، وأنه وقد تنبه لهذه الحقيقة الفاجعة لا يهتم ماذا سيقول عنه من لم يتحرر من قيود العادة في كهف أفلاطون، ومن يبقى في صفوف المكافحين عند حكمة مستنقع لينين.

أما إميل حبيبي فقد وجد -حتى بعد الانتهاء من كتابة خرافيته في التصريحات التي رد بها على من أدانه لقبول جائزة الإبداع الإسرائيلية- وجد مثله الأعلى في الموريسكيين الذي آثروا البقاء في وطنهم في الأندلس وغيروا دينهم -مثل عمه إبراهيم الإسماعيلي المنتصر- كي لا يذهبوا في التيه وتسقط منهم سرايا سقوط الطير وقد أصابته رصاصة الصياد.

ولست أملك في نهاية هذه القراءة يقيناً تاماً بأن هذا هو التأويل الملائم لخرافية إميل حبيبي الغنية، فلعل المقبض السحري على شكل مفتاح الحياة يوحي لقراء آخرين بدلالات مغايرة.

الأطوب السينمائي

- وردية ليل.. لإبراهيم أصلان
- ذات.. لصنع الله إبراهيم

وردية ليل.. لإبراهيم أصلان

القلم السينمائي:

السينما أحدث الفنون السبعة، جاءت بعد الفنون اللغوية والموسيقية والتشكيلية بآلاف السنين، وأفادت من تقنيات الجمالية في تكوين أدواتها الخاصة التي طوعتها العلوم الحديثة، فرصيدها الفني والجمالي على جدته أشد رهافة وتركيباً وعمقاً في الزمن مما يبدو للوهلة الأولى، وبينما يستخدم مبدع الفنون الأخرى أدوات مادية كمفردات للغة الفنية؛ سواء كانت الكلمة أو اللون أو الصوت، فإن مؤلف السينما -وهو المخرج- يستخدم عناصر من مستوى مادي ومعنوي وبشري في تشكيله لنصه. فهو يكتب الفيلم بقلم يتكون من المناظر والممثلين والسيناريو والكاميرا وغيرها. وهو عندما يعيد المشهد ويضبط الضوء والزوايا وملامح الممثل إنما يعدل في مسوداته مثل الشاعر الذي يشطب كلمة قلقة ليسجل غيرها أكثر انسجاماً. فمفردات الفيلم -وهي اللقطات- تزخر في تكوينها بعناصر تقنية وجمالية لا تتضمنها أية مفردات للفنون السابقة عليها؛ فهي إذن لغة شديدة التركيب إذا قورنت بغيرها من اللغات التي تسمى طبيعية أو فنية.

الشعر مثلاً لغة ثانوية؛ لأنه يستخدم فحسب اللغة الطبيعية وبنني رسالته فوق رسالتها. أما السينما فهي لغة ثالثة تفيد من كل من اللغة الطبيعية والشعر والتشكيل والموسيقى والطبيعة والفعل الإنساني عبرها، فهي نتيجة لذلك متعددة الأبعاد، ومع أنها وليدة كل من الفن والعلم؛ فأبوها المباشر هو المسرح وأمها التكنولوجيا، إلا أنها تقدم جملة من الخصائص الجمالية الحيوية الجديدة التي تعود لتثري الفنون القديمة، وكم من أم تتعلم من ابنتها، وهكذا الرواية في موقفها من فن السينما.

فالفيلم يختلف عن الرواية -مع اعتماده على السيناريو- من جوانب كثيرة من أهمها أن الرواية ليست لها مفردات تقيم منها عالمها غير الكلمات؛ أما السينما فمفرداتها كما ذكرنا متنوعة، مما يجعل إمكاناتها غير محدودة جمالياً. وإذا كنا في الرواية لا نستطيع أن نقرأ مثلاً مشهدين في الآن ذاته، فإن بوسعنا في السينما -وهي تعتمد على التزامن- أن نرى عشرات الوحدات البصرية ونسمع معها الموسيقى والكلام وزقزقة العصافير في نفس الوقت. غير أن طول خبرة الإنسان باللغة وفنونها قد جعلته أقدر على استثمار جميع طاقاتها في الخلق والتخييل لتقديم عالمه الداخلي؛ فالسينما محدودة بدورها في قدرتها على تمثيل خلجات الروح وذبذبات المشاعر مما يكاد يستعصي على الترجمة الكاملة في حركة الوجه ونبرة الصوت.

لقد جابت اللغة عبر العصور موعلة ظلمات النفس البشرية وترجمت دقائقها واختزنت مشاعرها وأسهمت بالتوارث في صنعها، وما تزال الكاميرا تنزلق -مثل الفتاة الطائشة- على سطح جليد هذا العالم. قد تحسن التزلج وتجيد إيقاعاته وحركاته، لكنها حتى الآن لا تستطيع أن

تذيبه بأنفاسها الحارة العبقة. ويكفي أن نتذكر مثلاً أن نسبة كبيرة من المادة اللغوية تعتمد على صيغ النفي، وهي أشكال لا يمكن ترجمتها بالصورة؛ فبوسعي أن أقول في عبارة موجزة: أنا لم أخرج تلك الليلة ولم أقابل أصدقائي، ولم أتناول عشاء في مطعم صاخب، ولم أر وجه حبيبتي، بل عكفت على القراءة في الحجرة « فلا تستطيع الصورة السينمائية سوى التقاط الجملة الأخيرة وتمثيلها مغفلة تقريباً مجموعة الحالات المنفية الأخرى حيث لا يمكن تقديمها إلا بحيل إيحائية عسيرة. فالقلم السينمائي إذن يقتصر على اقتناص سطح الأشياء ويتنازل مكرهاً عن أعماقها غير المدركة، لكن الرواية عندما توظفه فهي تضم إمكاناته الحركية والبصرية دون أن تفقد قدرات لغتها الخاصة إلا بالقدر اليسير.

سيناريو القصة:

عندما نتأمل مشهد الرواية العربية المعاصرة نجد أن الأسلوب السينمائي قد أخذ يتسلل إليه عبر مجموعة من القنوات بنسب متفاوتة لدى الكتاب، وسنختار منهم أكثرهم تمثيلاً لهذا الاتجاه. وربما كان النجاح الذي أحرزه « الكيت الكات » المأخوذ عن قصة « مالك الحزين » مبرراً كي نبدأ بمقاربة أحدث روايات « إبراهيم أصلان »؛ فهو كاتب يمتلك حاسة سينمائية حادة في سرده، ويوظفها باقتدار ووعي. يكتب مقاطع تصويرية، تتوزع على لقطات تتراوح في القرب والبعد بانتظام، وتتميز بحركية سلسلة تلقائية، دون انتقال مفاجئ أو متعثر. يسمح الأشخاص والأماكن من خارج، ويعزف عن أي ملمح توصيفي لا يستمد مادته من

الأشكال والألوان؛ يختار الأفعال ذات الدلالة المتحركة، ولا يفضي ببيان تعجز عدسة الكاميرا عن التقاطه.

يقول في المشهد الأول من آخر رواياته «وردية ليل»:

غادر العربة عند دار القضاء العالي، وعبر ٢٦ يوليو أي الاتجاهين، ومشى في الجانب الآخر، كان الوقت ليلاً، واللمبات الملونة تحيط بالإعلان المعلق على مدخل السينما الذي ازدحم برواد التاسعة.

ليس عبثاً أن يكون موقع المشهد الأول عند باب سينما يعرفها كل سكان القاهرة، فهي سينما «ريفولي»، ولا حاجة به إلى تسميتها؛ لأنه قد اختار هندسة مناظره من شوارع القاهرة حيث جعل منها «البلاتو» الذي يعمل فوقه، وتستطيع عدسة الكلمات عنده أن تبني المشهد بدقة منذ مغادرة الرجل للعربة عند مبنى دار القضاء العالي بأعمدته الرومانية العالية ومدخله المهيب المؤلف في الأفلام المصرية، ثم عبوره لشارع ٢٦ يوليو -ذي الاتجاهين- لأن على الممثل أن يدير وجهه في كلا الاتجاهين عند العبور، فهو تفصيل غير مجاف؛ إذ يمكن أن يترجم في حركة، ويمشي الرجل في الاتجاه الآخر على الرصيف المقابل مبتعداً عن الكاميرا التي تعطي ظهرها لميدان الإسعاف، متوجهاً إلى مدخل سينما ريفولي.

لكن الفقرة لا تغفل عناصر الإضاءة ومؤشرات الزمن؛ فالوقت ليل، وأنوار إعلانات السينما المعلقة تسقط في المدخل على رواد الساعة التاسعة المتزاحمين، لا نتصور تحديداً أدق من ذلك لسيناريو المكان والزمان ودرجة المنظور في هذه النقطة؛ وعندئذ تقترب الكاميرا من الهدف الثاني للتقاط منظور أول قريب: «كانت عيناها تبسمان من أجله حتى اقترب من ناحية المشرب المفتوح. والعامل الذي ينحني

بسترتة القصيرة البيضاء، يسوي كتلة اللحم ويديرها أمام النار، وشم رائحة الشواء وهو يقول:

تركزت العدسة في هذه اللقطة القريبة على العين الباسمة من أجل الرجل وهو يقترب في اتجاه المشرب المفتوح، لا بد أن يقع جزء من المنظور في مجال التصوير، تلتقط الكاميرا شكل العامل المنحني بسترتة البيضاء وهو يمارس عمله. تتوالى أفعال المضارعة المعادلة لعملية التصوير، وتتابع بقية المعطيات الحسية لتؤدي وظائفها في الحضور؛ فإذا كنا نرى الآن، وسنسمع فوراً، فإن بوسعنا أيضاً أن نشم، ورائحة الشواء يمكن حينئذ أن تقيم توازياً رمزياً بين كتلة اللحم وجسد الفتاة الذي أطلق إشعاعاته اللاقطة من عينها لاجتذاب الرجل. ولا يلبث الصوت أن يدخل المشهد في حوار بالغ الاقتصاد والدقة والتكثيف في تصوير هذا النوع من «غزل الصيد» السريع: «أهلاً» قال: أهلاً. «على فين».. «انت على فين؟» قال أبدأ».

واللافت في هذا المقطع أنه يكاد يكون تسجيلاً صوتياً من ضجة الشاعر القاهري. تتركز حيويته في تفاهته وعاميته وتمثيله الصائب للحظة لقاء عابر غير مقصود.

ثم يتابع الكاتب تصويره من منظور أقرب: «وحدق في عينيها الكبيرتين، وقد انعكس فيهما نور اللمبات الصغيرة الملونة، وسمع الصوت الذي أحدثه العامل بحافة السكين وهو يللمم فتات اللحم في جانب الصينية المعدنية المستديرة» فالكاميرا لا تلتق عمود «الشاورما»؛ إذ يقع خارج منطقة الرؤية المكبرة لكن الذي يسجل منه هو صوت ارتطام السكين بالمعدن، ولا تستمر لحظة التحديق في العينين طويلاً. فالاتصال قد حدث والصيد قد بدأ.

والكلمات القليلة السابقة تؤكد أنه حيث لا توجد وجهة محددة لكل منهما فبوسعهما إذن توحيد اتجاههما. كل يعرف ما يريد الآخر ويوافق عليه، ببساطة الشارع وحكم الاحتراف.

وتكتمل الفقرة بما تسجله الكلمات من شكل ولون -من منظور متوسط هذه المرة- حيث يقول: «تحركا ببطء حتى عبرا المدخل الزجاجي المفتوح، كانت تسبقه قليلاً وترتدي فستاناً من التيل، وتثبت في جانب شعرها الكثيف خرزة ثقيلة زرقاء.

ومع أن نقطة الرصد تظل من الخارج، فهذا هو شرط الأسلوب السينمائي، إلا أنها يمكن أن تتوافق مع عين الرجل وهي ترى الفتاة تسبقه قليلاً؛ مما يسمح له بأن يلاحظ رداءها التيلي، وشعرها الجعد وخرزتها السوقية، وكلها تفاصيل بصرية كافية لتحديد الشخصية وضبط إيقاع الموقف الذي يمضي طبقاً لهندسة لغوية ذات تصميم سينمائي باده. فإذا ضم إلى ذلك ما يفضي إليه من بقية عناصر الحوار، وترك الرجل للفتاة مع نسخة من صحيفة اليوم التالي، فهو ذاهب للعمل ولم يقصد الصيد، ترسب في وعينا وعروقنا إحساس غامر بهذا الشارع المصري العابث. وبدأنا في استجلاء بقية الخرزات الملونة في تيمة الحياة؛ حتى نعود لاستحضار هذه الصورة في نهاية الأمر.

سلطة المكان:

إذا تذكرنا التقسيم الجمالي للفنون إلى زمانية مثل: الموسيقى وفنون اللغة، ومكانية مثل: النحت والرسم والعمارة، أدركنا أن السينما فن يكرس سلطة المكان على الزمان؛ فهو يعتمد على الفضاء البصري وتحريك المشاهد فوق سطح منظور.

وإذا كان الزمان والمكان - كما يقول الفلاسفة - وجهين لعملة واحدة، فإن الوجه الذي يقع فيه فن السينما هو من ناحية المكان المتزامن، فلا سبيل لتمثيل مرور الزمن في الفيلم مثلاً سوى عن طريق انتقال المشاهد وتغيير المرئيات بطريقة بصرية. فالرواية تعبر باللغة - وهي زمانية منطوقة أصلاً والكتابة المكانية مجرد تثبيت شكلي لها - وتؤدي للشعور بمرور الزمن. أما السينما فهي ترسم مفارقة «المكياج» في تغيير الشعر من السواد إلى البياض، وتغضن الملامح وتهدلها، وتحول ألوان الأشياء والطبيعة؛ كي تشير إلى مرور الزمن عبر قيم تشكيلية مرئية. فتتابع أشكال المكان هو وسيلة السينما للتعبير عن الزمان. إذا تحرك المكان ونطق، وتحاور مع الأمكنة الأخرى من داخل وخارج، من منزل وطبيعة، من قبر وحديقة، من حجرة إلى بحر وسماء، عندئذ يسفر عن تجلياته الناعمة والخشنة، الثرية بالألوان والعطور، ويأخذ حظه من الحركة والحيوية والتنوع. ويصبح بوسعه أن يزهر جمالياته. وإذا كان الفلاسفة يقولون أيضاً إن المكان لا معنى له، فإننا نرى بالفعل أن هذا المظهر الزمني للحركة هو الذي ينتج المعنى.

ولنأخذ مثلاً بسيطاً، عندما نشاهد لوحة لرجل يغلق النافذة، لا يمكننا أن ندرك بدقة سبب هذا الفعل، فإذا كنا قد لاحظنا في صورة سابقة ارتجافه وقيامه لإغلاق النافذة فإن هذا الفعل الأخير لا يلبث أن يكتسب دلالة من تتابعه مع الصور السابقة. إن إحساسه بالبرد أو استعداده للخروج هو الذي دعاه لذلك. فتتابع المشاهد - وهو عنصر زمني - هو الذي يضيف عليها معاني السببية، وهكذا فإن المكان يكاد يخلو من المعنى ما لم يقترن بالزمان.

والحد الأدنى للزمان أن يجمع المكان بين مشهدين، حتى في لوحة واحدة؛ مثل رجل يطعن آخر بالسكين، بينما هناك امرأة شبه عارية قابضة مذعورة في ركن اللوحة. إن حوار الأمكنة هو تزامنها وهو مبعث دلالتها، لكن تظل مشكلة المعنى ومحدوديته في الفنون المكانية بارزة؛ لأن النص الفني عموماً يطمح كما يقول السيميولوجيون إلى أن يقدم في مساحة محدودة، لها بداية ونهاية، شيئاً غير محدود؛ هو الواقع الخارجي. والنص السينمائي -بطبيعته الأيقونية الواضحة- بالغ الصرامة في محدوديته قياساً على الموسيقى أو اللغة الطبيعية مثلاً. وأقرب شاهد على ذلك أن تعدد الدلالة في كل من الموسيقى واللغة يقترن بالخاصية الرمزية لهما ويتجاوب مع إمكاناتهما. فإذا ترجما إلى فضاء سينمائي مكاني كانت هذه الترجمة بالضرورة اختياراً من بين قراءات تخيلية متعددة، وعندئذ تنحصر مسافة المعنى في نطاق أضيق؛ لأن المكان والمشهد البصري يقيدان المعنى، ينصان عليه، يوحدانه. ويكفي أن نتذكر نقل الأساطير إلى السينما وما يترتب عليه من إصابتها بالهزال والفقر لنذكر أن التجسيد -على لذاته الجمالية- يحرم الروح من آفاق التجديد، والقلب من نبض الإيحاء، والذهن من تعدد الدلالات المحتملة. وقد كان رواد الأسلوب السينمائي في الرواية على وعي تام بهذه الخواص الجمالية «فروب جرييه» يقول: الحقيقة إن العالم ليس ذا معنى، وليس عبثاً. إنه ببساطة «موجود». وعلى أية حال فإن وجوده هو أكثر شيء يتميز به.. إن مئات الروايات التي مثلت للسينما تتيح لنا فرصة أن نعيش إرادياً هذه التجربة المثيرة للفضول، فالسينما -وهي أيضاً وريثة تقليد الطبيعة والتحليل النفسي- لا تهدف في معظم الأحيان إلا لنقل قصة إلى صور.

إن السينما تهدف إلى أن تفرض على القارئ المعنى الذي تعلق
جمل الكتاب عليه للقارئ، وذلك عن طريق ترجمة بعض المشاهد
المختارة بعناية.. ينبغي أن نحاول بناء عالم أكثر صلابة ومباشرة بدلاً
من عالم الدلالات. ولتفرض الأشياء والحركات التعبيرية نفسها بطريقة
الحضور أولاً. وليستمر هذا الحضور بعد ذلك في احتلال الصدارة.. إن
الصفة البصرية الوصفية التي تكتفي بقياس كل شيء ووضعها في مكانه
وتحديده وتعريفه تشير إلى طريق صعب لفن روائي جديد « هذا الفن ليس
سوى الأسلوب السينمائي للسرد.

شريط الزمان:

يتميز هذا الأسلوب بالدقة في ترجمة فضاء الزمن إلى ألوان وأشكال
وأمكنة متتابعة. يختار الأدوات والمناظر التي تعبق برائحة التاريخ. وإذا
استخدم فعل الماضي فلكي يشير إلى المسافة التي تفصله عن الحاضر.
ورواية «وردية ليل» تتوزع بين هذين القطبين. تقدم ماضياً في فصولها
الأولى بصيغة الحضور، يحدث أمامنا ولا يروى، ثم تقفز على هوة زمنية
لتقدم في الفصول الأخيرة حاضراً آخر جاء بعده، فتقيم من مفارقة
الكتلتين منظورها ورؤيتها للحياة والأحياء. فبنيتها الكبرى تحقق هذا
النموذج السينمائي في السرد، مثلما تحققه مشاهدتها التفصيلية.

ولنتوقف عند الفصل الرابع لندقق في استطلاع كيفية أدائها لفكرة
مرور الزمن بطريقة بصرية؛ فالراوي -في مرحلته الأولى- موزع البرقيات
الشاب الذي ما زال تحت التدريب، وسيحل محل «عم جرجس» الذي
ينتقل بدوره ليصبح رئيساً لمكتب التوزيع بدلاً من «عم بيومي» المحال

للتقاعد. لكن ذلك يترجم إلى تنقل في الأمكنة. فدرج المكتب سينتقل من عهده إلى مسئولية رئيس المجموعة الجديد. وصاحبه -حتى الآن- يفتحه ويفحص محتوياته. يلتقط منها صورة «لأيام زمان» ويدعو زميله للاطلاع عليها وتبين الملامح والوجوه. عندما كانا شابين بين مجموعة من الزملاء الذين مات بعضهم وهَرِمَ بعضهم الآخر. الصورة تقابل الأصل فتبرز في المسافة الفاصلة بينهما مساحة الزمن المنقضى. يخرج أيضاً ورقة مطوية، ويقول: «شوف برقيات التهاني بتاعة زمان».

كانت نموذجاً قديماً ومصغراً، في أعلاها صورة لولد و بنت يحملان باقة من الورود الملونة، وكانت عبارات التهئة واسم ماركوني -الشركة التي كانت تتبعها مصلحة التلغراف حينئذ- مطبوعة كلها بالإنجليزية» يجسد هذا النموذج بدوره المسافة الزمنية على سطح مكاني رقيق. كما أن الأشياء ليست وحدها في حمل بيان الزمان، فالأشخاص أيضاً بعاداتهم وتصرفاتهم ومشاعرهم يعكسون الفارق بين الأجيال ويجسدون ذاكرة التاريخ. فهذان العجوزان -رئيسا الراوي- يعرفان سكان منطقة التوزيع فرداً فرداً وتاريخهم وماضيهم. والبرقية التي وردت ليلة عيد الميلاد لتهئة السيدة «ميرا بودوفيتش» التي تقطن في ٣ شارع زكي تجعل «عم بيومي» يتذكر مسكنها وشكلها الجميل، وزوجها اليوغسلافي الذي مات عنها، ويصر رئيس التوزيع على القيام بنفسه لتسليم البرقية بصحبة الشاب المدرب.

إنه لا ينسى أن زوجها قد اعتاد طوال عمره أن ينفحه «نصف فرنك فضة» كلما سلم له برقية، ويبدو أن طلعة السيدة الفاتنة وجمالها الذي لم يغرب في عينيه بعد، فهو أقل مثله، كانت حوافز أشد إثارة لانتباهه. وعندما يصل للمسكين وتفتح له السيدة:

« رأيت الجدار المقابل مغطى برفوف الكتب الداكنة المصفوفة، ولوحة زيتية تمثل وجهاً مضيئاً لسيدة شابة وجميلة. وفي الركن البعيد، كانت منضدة عليها جرامفون من الخشب الأبنوس اللامع يعلوه بوق كبير».

هكذا تلعب الأشياء بمظهرها وبريقها دورها في حمل رسالة الزمن والتعبير البصري عن مروره، فهي ليست مناظر صامتة، بل تتكلم بلغتها وتمنح أسلوب الرواية خاصية البعد السينمائي المعتمد على السطح في الجسد وعلى المكان في تقديم الزمان.

وعندما يتذكر الموزع العجوز هذا التاريخ فيخبر رفيقه الشاب - فلا تعمل من الداخل، بل لا بد لها في السرد من ترجمة صوتية - يخبره أن عبد الناصر كان يحبس «الخواجة» زوجها كلما جاء «تيتو» إلى مصر، ولا يتركه إلا عندما تنتهي الزيارة، وأن «ميرا» كان تأتي إلى المعتقل وهي تحمل الطعام والسجائر، فإن صوت هذا الماضي، الشخصي والعام لا يلبث أن يكون جديدة، رقيقة تختلط بصوت «قطعة معدنية يرتفع رنينها النحيل الصافي في صمت الليل بينما هي تقع من درجة إلى أخرى حتى تخرج إلى نور الطريق». كانت قد سقطت من يده بعد أن طوتها السيدة في إيصال التسليم، مثلما كانت عادة زوجها. ويتابعها الراوي وهي تجري وترف قليلاً حتى تستقر.

في هذه اللقطة نجد أن دورة القطعة المعدنية تصبح معادلاً بسيطاً وصائناً لدورة الزمن، ونجد أن الرواية عندما تعمد إلى هذه التقنية ذات الصبغة السينمائية تتخلص من جميع الشحوم البلاغية العالقة بالخطاب الأدبي؛ لتغدو في رشاقة ممثلات «هوليود» وهي تقدم أشد الأحداث إثارة للشجن بكلمات قليلة، ودالة، وبالغة القوة والتأثير.

حركية المنظور؛

تتميز لغة السينما بمرونتها الشديدة في استخدام قرب المنظور وبعده من لقطة إلى أخرى؛ ويتذكر بعض منظري جماليات السينما أن الفيلم الياباني «امرأة على الرمال» مثلاً يبدأ بمشهد هائل لعدد كبير من الحجارة المتحركة المتطايرة، ثم لا تلبث الكاميرا أن تبتعد، وتبين أن المشهد كان تصويراً شديداً للقرب لزوية رملية تحولت فيه ذرات التراب إلى قطع من الحجارة؛ فالسينما تقدم أحياناً آلاف البشر في منظر واحد، ويمكن لها أن تقترب حتى تتركز على تفصيل صغير في وجه طفل.

ومن الطريف ملاحظة أن الرسم لم يستثمر كثيراً هذه الخاصية التشكيلية؛ لأن اختلاف أحجام اللوحات وتقاليد المنظور حدثت من هذه الإمكانية، بينما نجد الرواية هي الفن الذي يكاد يضارع السينما في ذلك، عندما تستغرق في تصوير حدث بسيط، ثم في لحظة سريعة من جانب، وتوجز أحداثاً أخرى طويلة في كلمات مكثفة من جانب آخر، لكن تظل خاصية السينما الأساسية هي التوظيف المنتظم لعمليات التبادل السريع بين اللقطات وخلق حركية القرب والبعد. فإذا عمدت الرواية إلى الاستخدام المنظم لهذه الخاصية كانت أقرب إلى الإيقاع السينمائي. وإذا تباطأت في هذا التبادل وقلت فيها انتقالات القرب والبعد - كما هو الحال في الأساليب الأخرى - فإنها حينئذ لا تستخدم التقنية السينمائية.

ومن اليسير أن نختبر وجود هذه الخاصية على مستوى البنية الكلية للنص الروائي؛ إذ إن تفاوت إيقاع المشاهد أو تجانسها هو الذي يتحول بالسرعة إلى مصدر جديد للمعلومات ويطيل مدة استقبالنا له بما

يعد منبع التأثير الجمالي للنص. وهذا التفاوت موجود دائماً في الرواية، لكن توظيفه وانتظامه وسرعته هو الذي يضيفي الحركية على نسق النص. فكلما دارت الكاميرا وتغير مكان الرصد من الأمام إلى الخلف ومن القرب بتضخيمه والبعد بتصغيره نطقت اللقطات بلغتها التعبيرية الخاصة. وإذا عادت الرواية مرة أخرى للإفادة من هذه التقنية تأكد لنا ما يقوله النقاد التشكيليون من أن «جميع الصور تدين لصور أخرى أكثر مما تدين للطبيعة» فالصور الأخرى هي التي تعلمنا أساليب التصوير وليس الواقع المرئي الذي يبدو أنها أخذت منه.

ويترتب على ذلك شيء هام بالنسبة لتقنية الراوي في منظور الأسلوب السينمائي للسرد، فالروايات الأخرى تستخدم الصوت المفرد أو المتعدد لتحقيق وظائف جمالية متعادلة. أما السرد البصري فإن الراوي فيه هو الكاميرا المتحركة، ومن ثم فإننا إذا شئنا الدقة يتعين علينا ملاحظة التعدد الحتمي للمرئي فيها. ومع أن السينما عرفت وتعرف دائماً البطل المركزي الذي يطفى بحضوره على الآخرين ويستقطب اهتمام المشاهدين إلا أنها لا تستطيع إخراج هؤلاء الآخرين من حيز دائرة الضوء المرئي، ومن ثم يصبح وجودهم موازياً لوجود البطل المركزي. فالسينما لا تعرف الاستقطاب الكامل وتقرير الآخرين عبر وعي منفرد كما عرفت الرواية؛ وهي لذلك تحقق نسبة أعلى من الحضور المتعدد بما يتبعه من درامية وصراع أو اكتمال تشكيلي على أقل تقدير، فهي تعدد المنظور تبعاً لتعدد المرئي بالضرورة.

وبنية «وردية ليل» تخضع بدقة لهذا المفهوم السينمائي؛ فهي تعرض مجموعة من الشخصيات في دائرة عمل يحددها العنوان. ومع أنها

تبدأ من منظور قطب واحد مرثي هو «سليمان» في علاقاته برفيقه الشاب ورئيسيه العجوزين، إلا أنها سرعان ما تنتقل في الفقرة رقم ٦ إلى هذا الرفيق ورئيسه لتتابعتهما بنفس اللمسات الحانية والكشف الوضيء عن عوالمهما البسيطة المتسقة، يشيرون إلى «سليمان» وهم يمارسون عملهم في تصنيف البرقيات وتجهيزها للتوزيع، لكنهم هنا حاضرون بنفس القوة؛ لا يتم تمثيلهم فحسب عبر منظور آخر كما يحدث في الرواية غير السينمائية.

إن هذا الأسلوب يحقق درجة أعلى من توازن الإيقاع بين الشخصيات وتعادل الأدوار قياساً على الأساليب الأخرى، خاصة الأسلوب الغنائي الذي يميل إلى نفي الآخرين وتهميشهم. ويترتب على تعدد المرثي هنا تغير السطح بطبيعة الحال بطريقة حركية، كما يترتب عليه تعدد الزمن فلا يمكن تبشير الأحداث بالتركيز المسرف على لحظة واحدة مثلما تفعل الأساليب الأخرى، وتقوم عمليات التزامن ومؤشرات الأمكنة بدورها في ضبط سرعة الأحداث وتبادل الشخصيات وإنتاج الدلالة الكلية للنص الفني.

علاقات الألفة:

«وردية ليل» رواية قصيرة، عنقودية، تتألف من مجموعة من «الحبات» الصغيرة التي يصل تعدادها إلى ١٥ حبة، تتفاوت قليلاً في حجمها، ليست فيها وحدة حدث كلي، ولا وقائع متكاملة؛ بل تقدم جملة من المشاهد المتناثرة في حياة حفنة من الرجال على مرحلتين. منهم شابان على وجه الخصوص يحتلان بؤرة السرد ويقومان بعمل جماعي، هو توزيع البرقيات خلال وردية الليل في وسط القاهرة، ثم تشتتتهما الأيام لتعود فتجمعهما بمصادفة شجية.

والرواية تتخذ أسلوب الرصد الخارجي المركز، وتعتمد على التقاط المشاهد وعرضها دون ربط أو تعليق غير ما يتم بعملية التركيب، لكن ثمة تيار خفي يسري بين هذه الحبات ويجمع عقدها متجاوزاً مجرد تجاوز الأشخاص. ربما كان هذا التيار ينعكس أساساً في العنوان «وردية ليل» بكلمتيه معاً؛ فالوردية تشير إلى شخوص تتناوب العمل، تنتمي إلى جذع واحد تتفرع منه، تورق به وتثمر فيه، يسري إليها نسغ الحياة مما يعتمل في عروقه من ماء. كلها تنبت على سطحه مثل أوراق الورد، تربطها فحسب علاقة الأصل العنقودي المشترك. وهي وردية ليلية، تدور في إطار زمني يمتاز بالإبهام والسكينة والحميمية. هذه الحميمية هي جوهر تيار الرواية ومحور دلالتها الأساسية، فهي التي تمثل طبيعة علاقة الأشخاص بعضهم ببعض الآخر، وعلاقتهم بالأشياء في مستوياتها العديدة.

من منا مثلاً لا يدرك ألفة الإنسان المصري مع «كوب الشاي» وإدمانه الخمري المحبب له. لكن قليلاً من الروايات - منذ أرخص ليالي ليوسف إدريس - تصور دون خطابة هذه العلاقة. لا نكاد نطالع ورقة من هذه الوردية دون أن يطل منها «كوب شاي» يعد أو يرتشف. وخصص فصل كامل لشرح طريقة الإمساك به ومواجهة سخونته بتفاصيل الحركة البطيئة عندما يذهب «سليمان» لاستحضاره ويفتح الباب وهو يمسك به بكلتا يديه.

وإذا كانت السينما عادة تعمد إلى تشييء الأشخاص وتشخيص الأشياء، فإن «وردية ليل» تشف عن درجة عالية من التفاعل بين الطرفين؛ حيث تعكس بشاعرية العدسة وتلقائية الحركة مكنون طاقة الألفة بين الصحاب والرفاق، دون مبالغة. فهذا سليمان يذهب في يوم إجازته بعد مداعبته لابنه إلى رفيقه محمود، ويمر على سوق «الكانتو»

أو الأشياء القديمة فيصطحب معه -كعاداته دائماً- شيئاً قديماً يصلحه يقومان ببث الروح فيه.

هذا هو لب الرواية، تفجير طاقة الحنو في العلاقة بين الشخصين والأشياء، إشعال نور الحياة في قلبها، ببساطة وألفة آسرة.

لكنه كي يراها في أصفى أشكالها لا بد أن يشهدها أيضاً وهي تتهتك. عندما يرقب مثلاً عبر نافذته الزجاجية -بعد أن يكون قد تقدم به العمر- فتاة شابة تريد أن تبعث ببرقية لرفيقها في الخارج كي لا ينتظرها؛ لأنها تزوجت من الرجل العجوز ذي الجلباب الأبيض الذي دس في يدها ورقة بعشرة جنيهات كي تدفع منها ثمن البرقية. وتفضي لنا العدسة بمكنون هذه الألفة التي تتمزق في سطور حوارية عفوية ومقتصدة، عندما تطلب الفتاة من موظف المكتب «سليمان» أن يصوغ لها كلمات البرقية بلغة مكتوبة. وفي المسافة الفاصلة بين العامية والفصحى، وبين الفتاة والموظف الجالس خلف النافذة الزجاجية، وبين من آثرته بالزواج من ناحية، والذي ينتظرها من ناحية أخرى، نشهد شريط الحياة في المجتمع المصري، يمر أمامنا في شريحة حميمية دالة.

وكما يعمد «المونتير» في تركيبه للفيلم إلى إدخال لقطة تسجيلية في نسيج أحداثه من الوقائع التاريخية المصورة بالأبيض والأسود فحسب، يورد إبراهيم أصلان نصاً لبرقية أرسلت من مكتب تلفراف رمسيس في منتصف السبعينيات. بعثها المدعو «طلعت السيد جلاب» إلى «ليلي هاشم المصرية» في جناح النساء بسجن مكة العمومي بالسعودية، وعلى من يريد أن يشهد كيفية تمزق علاقات الألفة الحميمة في المجتمع المصري في عصر الانفتاح أن يقرأ هذا النص الذي كتب

بطريقة توزيع شعر العامية الجديد. لن يفهم الحكاية؛ إذ إن المرسل لا يرويه، لكن الشذرات التي تتناثر منها، وقطرات الود التي تنفجر كالدمع على سطحها تغني عن أي تفصيل أو تعليق. مرة أخرى يتأكد أن الفن يعكس روح الحياة بمقدار ما يتجلى فيه من نبضها الحار العفوي عبر تقنيات مستحدثة وبسيطة في الآن ذاته.

أما الحبة الأخيرة المدلاة من طرف هذا العقود والتي تركز فيها «سكرة المعقود» وعنوانها «رؤيا»؛ فهي تتحدى الكاميرا وتتجاوز السينما، وتصب في كلمات شعرية مكثفة قطرات من الزمن المصري. تغيب عند ملامسة السطر الأخير «لا تنتظرنني. تزوجت. هدى»، لتستحضر عالم الأمس، وتشعل ناراً تحت شجرة كبيرة تحتلها العصافير فتتطاير صور محمود والعم بيومي، والبنت ذات الخرزة الثقيلة الزرقاء، ويمتد نصل فني إلى لحم السماء. وبالونات من عفار وربيع، تعلو، تملأ الأفق، وتقرب.

ولست أعرف هل يمكن لطاقت الفن الخامس أن تترجم كمية الشعر المكثف في هذه السطور عبر تركيب بصري لا يقع في العبثية، أما الذي يؤكد هذا المشهد فهو قدرة الكلمات الفائقة على النفاذ عبر بشرة الحياة لتجسيد روحها الشفيف.

« ذات » .. لصنع الله إبراهيم

كان « جوته » يحدد إيقاع الأعمال الروائية الناجحة عندما يقول: « نظرة واحدة في كتاب، ونظرتان إلى الحياة »، على اعتبار توزيع الاهتمام بهذه النسبة بين التقنيات الجمالية التي تستقى من الكتب المنجزة؛ ومادة الحياة التي تنتزع من التجربة المعاشة. لكن يبدو أن صنع الله إبراهيم يعدل في روايته الأخيرة « ذات » تلك النسبة ليجعلها متساوية؛ فهو يتقن الرواية التسجيلية، وقيم عالمه المتخيل على جذاذات الواقع الخارجي من جانب، كما يستمدّها من قصاصات الصحف، وعلى « حياة » أبطاله كما يتمثلهم من جانب آخر؛ أي أنه يوزع نظراته بالعدل بينهما.

لكن الحياة عنده معكوسة؛ فهي تتجلى في مرآة الصحافة، وغالباً ما تكون مشوهة ومبتسرة، كما تقتصر الكتب على لون خاص من السرد الذي يعتمد على نظام ترتيب الجمل المتوالية، والأفعال المتراسة مثل قطع النرد لإنتاج المعنى المقصود. وهو هنا يزاوج بترتيب صارم بين وحدات السرد القصصي ووحدات التوثيق الصحفي بتقنية تشكيلية وسينمائية محدثة، يمكن أن نسميها « الكولاج » الذي يعتمد على إعادة تصميم ولصق المزق الخشنة المأخوذة من مادة الحياة الأولية لتدخل في

تكوين جمالي جديد، بحيث يتم مسح ما علق بمصدرها من بقايا الاستعمال الأول وتوظيفها في السياق الكلي الجديد.

و«ذات» هو اسم الشخصية النسائية الرئيسية في الرواية. والراوي يظهر تردده في الولوج إلى عالمها في البداية، لكنه يحرص دائماً على الإمساك بها من منطقة محددة في جسدها؛ فيستعرض إمكانية البدء معها «منذ اللحظة التي انزلت فيها إلى العالم، ملوثة بالدماء، وتلقت - بعد قلبها رأساً على عقب- أول صفة على إلتها- التي لم تكن تنبئ قط بما بلغته بعد ذلك من حجم من جراء كثرة الجلوس فوق المرحاض». أو البدء معها «عندما أمسكوا بها، وفتحوا لها فخذيها عنوة، ثم اجتثوا ذلك النتوء الصغير الذي سبب إزعاجاً شديداً للمصريين من قديم الزمان»، أو البدء بالمدخل الطبيعي ليلة الصدمة الكبرى، ليلة الدخلة، التي تمنع ظروف النشر - كما يقول- من التعرض بالتقصي لها، بما يجعله يكتفي برصد العروسين وهما: «جالسان بعد ساعة من الدخلة على حافة الفراش عارين تماماً وهما يبكيان.. فالذي حدث أنه اكتشف أن البضاعة التي أنفق عليها كل مدخراته لم تكن سليمة تماماً، وأن آخر، وربما آخرون - سبقوه للعبث بمحتوياتها، أو على الأقل بغلافها.. أما هي فقد أقسمت بكل يمين، أمام الملاية البيضاء من كل سوء أن أحداً لم يمسه».

المهم أن المؤلف يستعرض في سطور قليلة، وبعبارات موسومة حادة، كل هذه اللحظات المصيرية؛ ليضع بطلته في وظيفة صورية بقسم الأرشيف في إحدى الصحف الكبرى بمصر، وكأن ذلك يعد تمهيداً من نوع ما لتبرير طريقته في تصنيف «المادة الأولية» التي سوف يحشو بها بالتناوب فصول الرواية؛ إذ هي مادة مأخوذة بشكل مباشر من نتف

الأخبار المشتتة عن الحياة الاقتصادية والسياسية والدينية لمصر إبان عقدي السبعينيات والثمانينيات؛ أي منذ بداية عهد السادات ونشوب مشكلة الصور الرئاسية على المكاتب الرسمية حتى الآن.

لكن المؤلف حريص جداً في انتقائه لهذه المادة، فهو لا يختار سوى أخبار السرقات والنهب والفساد والابتزاز السياسي والديني كما نشرت في الصحف القومية والمعارضة والأجنبية بتضارباتها وتداعياتها وتطوراتها، وكأنه يضع يده في «مقلب زبالة» حقيقية ليخرج منه النفايات العفنة ويرصها تحت أنف القارئ؛ حتى يبني منها تصوراً واضحاً عن حياة السكان وفضائحهم.

وهو بهذه المناسبة يختار أيضاً من مظاهر التطور في مسيرة العمارة التي تسكن فيها «ذات» موقفاً رئيسياً يتعلق على وجه التحديد بأول وآخر اجتماع للسكان أدى إلى قرار جوهرى هو «تعليق صفائح القمامة» على الأبواب، بما يوفر درجة عالية من التجانس بين رائحة المواد المكونة لضفيري السرد، ولا عجب أن تكون الإشارة إلى «المرحاض» هي مفتاح الرواية وختامها في الآن ذاته.

ورغم أن الصورة التي يقدمها الكاتب بهذا الأسلوب تنتمي إلى ما كان يسمى في النقد الأدبي بالمذهب الطبيعي الذي يتلذذ بعرض مظاهر القبح وجرح الحس وتعرية الواقع في أشد مواضعه حساسية، إلا أن التقنية التي يعتمد عليها هنا ليست «طبيعية»، بل هي محدثة إلى حد كبير؛ إذ يتمثل في تشغيل آلية التناوب لصناعة مونتاج محكم بين السرد القصصي السوادى من جانب وتعزيزه غالباً باختيار مواد النفايات المرتبطة به من جانب آخر، وترك الدلالة الكلية لهذا الخليط لمزاج القارئ في نهاية الأمر.

وقد أدت المباشرة التي تتميز بها المادة الصحفية إلى أن يستعين الناشر -ذو النزوع الأيديولوجي الحريص على إدانة الحياة بعد الديانة الناصرية- بعدد من المحامين الذين قدموا أول «تقرير نقدي» عن الرواية في مطلعها حينما أثبتوا أنه «لم يقصد بإعادة نشرها تأكيد صحتها أو المساس بمن تناولتهم، وإنما قصد به المؤلف أن يعكس الجو الإعلامي العام الذي أحاط بمصائر الشخصيات وأثر فيهم».

غير أن هذا البيان القانوني ربما كان ضاراً بالرواية من الوجهة الفنية؛ إذ يسوق القارئ بالضرورة إلى التوقف عند المستوى الحرفي للمادة الأولية، دون أن يجتهد -كما ينبغي في فعل القراءة الخلاق- لإدراك العلاقة الوشيقة بينها وبين نفسها؛ أي لصنع المسافة الجمالية اللازمة التي تسمح بإدراك تركيبها الجديدة، عن طريق إنشاء السطح المتخيل الذي تركز عليه هذه الشظايا القديمة.

إن القارئ يتعين عليه أن يسترد وعيه بالطبيعة الاستعارية، أو على الأقل الكنائية، للسرد الروائي وأن ينسى أن هذه الأسماء والشخصيات هي بالفعل من «مزلة التاريخ الحديث»، وأنها هنا مجرد مواد يرسم بها المتخيل الذي ينبغي أن يتجاوزها ويعلو على دلالتها الحرفية المباشرة؛ فهي مثل تلك الألياف الخشنة الصارخة الألوان التي تدخل في التكوين التشكيلي لبساط فولكلوري جميل، مما يتطلب تجاهل مصدرها وإعادة إدراجها في منظومة جديدة متقنة فنياً؛ إذ يصبح الترتيب والتناوب هو مصدر المعنى الجديد، ويقدر ما تتعالق المادة فيما بينها؛ وتنجح في تناغم الألوان وهندسة الخطوط تقوى على أداء وظائفها الجمالية.

ويكفي أن نتذكر مبدأ أساسياً في التشكيل الفني أكدته السينما بعمليات «المونتاج؛ حتى نتبين صحة ما يؤكد اللغويون دائماً من أن الوحدة المفردة لا معنى لها، وأن هذا المعنى ينبثق من السياق. فنقاد السينما يذكرون تجربة «كوليشوف» المشهورة، التي تبين أن نفس المنظر الكبير لوجه الممثل «موسجوكين» غير المكترث، يمكنه أن يعبر على التوالي عن الرغبة وعن الحب الأبوي وعن الألم، طبقاً لوضعه في المونتاج بعد صورة طبق حساء ساخن أو طفل يلعب أو نعش في جنازة. وكذلك لا تعني صورة قطيع من الغنم أكثر مما تعرضه، بينما هي على العكس من ذلك تشحن بمعنى أكثر دقة وإيحاء عندما تكون متبوعة بصورة جمهور خارج محطة المترو كما نرى في فيلم الأزمنة الحديثة لشابلن.

وهذا يقتضي أن نحاول عند قراءة الشذرات الصحفية في رواية «ذات» أن نكف عن تأمل دلالتها الحرفية؛ لنستنتج من ترتيبها وتواليها وتكثيفها ونقلها كل الطاقات الرمزية الشعرية التي قد نحفل بها في هذا الوضع الفني الجديد، فإلى أي حد تسعفنا بنية الرواية في هذا السبيل؟

رؤية الشتات الخارجي؛

يبدو للوهلة الأولى أن الخاصية الجوهرية لهذا الأسلوب التوثيقي في السرد لا بد أن تعتمد على ما يسمى بالرؤية من الخارج، في مقابل نوعين آخرين من الرؤية، وهما الرؤية من الداخل. من باطن الشخصية أو الشخصيات، والرؤية المتعالية المحيطة بكل شيء علماً في الداخل والخارج والماضي والمستقبل أيضاً. وإذا كان هذان النوعان الأخيران يعتمدان أساساً

علي توظيف الذاكرة فإن الرؤية من الخارج تركز على توظيف الباصرة، فهي محدودة بعين الكاميرا لا تتجاوزها بقدر الإمكان، أو بقدر ما يمكن التنازل الطوعي عن إمكانيات اللغة والتذكر، والاعتماد على تقنيات المشاهد والمونتاج والتنقل السريع، بحيث يغلب الطابع التركيبي السياقي، لا التحليلي أو الاستبدالي، على العمل الفني.

ومعنى هذا أن تقنية روائية محدثة شديدة الفعالية مثل تيار الوعي مثلاً لا تستخدم بشكل مباشر في الأسلوب السينمائي؛ حيث تؤدي إلى استبطان العوالم الداخلية الحميمة، بل لا بد من استظهار هذه العوالم و«تخريجها» لا بد من ترجمة عملية انهماك المشاعر المتباينة والذكريات المتقطعة التي يعبر عنها عادة في جمل ناقصة ذات طبيعة إنشائية وقفزات متتالية وترميزات حلمية مكثفة، بحثاً عن مشاهد بصرية، وكوادر حقلية، ولقطات متقطعة لترجمة هذا العالم الداخلي إلى ظاهر سينمائي.

وهذا النزوع الظاهراتي في الأسلوب السينمائي يتسق مع اتجاه عام في الفنون الطبيعية المحدثه هو «تشئ» الإنسان وهو اتجاه مضاد لما كان سائداً في العصور السابقة من محاكاته وتمثيله في الرسم الأكاديمي والرواية الرومانسية والواقعية.

وقد عزز الوعي العلمي الحديث بالكون والمجرات والأفلاك في عصر الفضاء هذا التيار الذي فتأ غرور الإنسان بعالمه الداخلي وجرح ثقته في مركزيته الوجودية، وأحاله إلى مجرد بقعة صغيرة متحركة ضوئياً في محيط لا نهائي تضمن رؤيتها من الخارج عدم تجاوزها لقدرها المحدود وإمكاناتها الصغيرة. فالفن الذي يشيئ الإنسان لا يهجو ولا يهدر قيمته كما قيل، بقدر ما يعيده إلى توازنه ويراه في إطاره الملائم.

على أن هذه الرؤية الخارجية ليست صافية في الأسلوب التوثيقي، بل تختلط بقدر محدود من الرؤية المحيطة بكل شيء علماً، فتوظف نسبة يسيرة من الذاكرة القصيرة، وتقوم بتكديس المعلومات، وجمع كمية ضخمة من البيانات عن الشخصيات والمواقف، وهو ما نراه في هذه الرواية؛ إذ تتميز بدرجة عالية من كثافة السرد، لا يقتصر ذلك على الجزء الإخباري التوثيقي بل يتجاوزه إلى الضفيرة السردية. فهو في الفصل الواحد يلخص عدداً هائلاً من الأحداث، يمكن أن يكفي في ظروف القص العادية لشغل عدة روايات، أي أن المادة التي يقدمها لا تحظى بالمساحة الحيوية الكافية لحركتها بشكل مقصود.

فالفصل الرابع مثلاً يحكي أربع حكايات على الأقل تتعلق باتفاقيات القمامة وتبديلها ومطاردة القطط، ومسلسل التجديدات في الشقق وعملياته العديدة، وقصة الورم الكاذب ونجاة ثدي ذات من البتر، ثم محاولات الأسرة المطحونة للحصول على دخل إضافي بحيل مبتكرة ومحبطة. والنتيجة التي تترتب على ذلك هي ابتسار العالم وتكثيفه، وتعميق الشعور لدى المتلقي بخارجية الرؤية في هذا اللون من السرد التوثيقي؛ إذ يتجاوز الأمر مجرد الإبهام بالواقع ليؤدي إلى الانغماس الكابوسي في غمار تشظياته العديدة.

وإذا كان الإيقاع الروائي يتمثل أساساً في إدراك العلاقة الزمنية بين وحدات السرد؛ بشكل يبرز التوافق بين مدة كل وحدة وحركات الانتباه التي تثيرها وتشبعها فإنه لا ينبغي أن يقتصر مفهومه على العنصر الزمني، بل لا بد أن يتضمن كيفية تفاوت الانتباه إليه من جانب وتولد المعاني الناجمة عن تجاوز الوحدات من جانب آخر؛ أي أن الإيقاع يؤدي عموماً وظيفتين أساسيتين في العمل الروائي هما:

-وظيفة جمالية، عندما يقوم التركيب بدور المنشط لوعي المتلقي والمثير للذة الاتساق لديه.

-وظيفة دلالية، عندما يعمد التركيب إلى إبراز معنى لا يستخلص من الوحدات في حد ذاتها، وذلك عن طريق التوازي أو التناوب بين وحدات سردية ذات مضمون مختلف، لخلق فكرة نابغة من هذا الاقتران، وذلك في حالات التورية والمجاز والرمز وغير ذلك من العلاقات التركيبية.

ومعنى هذا أن الإيقاع يرتبط بطبيعة المادة المقدمة في النص وطريقة تقديمها وكيفية تكوينها لثقلها الدلالي الخاص. من هنا فإن عملية التكديس التي تلاحظ في هذه الرواية، مضافاً إليها نوعية الأحداث المكثفة من جانب، وخلو السرد من مساحات حيوية تفصل بين عناصره إلى درجة انكماش الحوار إلى أدنى حد ممكن له من جانب آخر، كل هذا يؤدي إلى أثر مقارب لما تحدثه أفلام الرعب والجنس في السينما من لذة التشويق والعنف الغريزي الشديد.

والدلالة التي تنجم عن توالي المشاهد، وتتبع الحالات الشبقية - شبه المرضية- الموغلة في استلابها وتشبيثها تتضمن هجاء شديداً للحياة ونقداً مريراً لمكوناتها، بما لا يفتح أية ثغرة لإمكانية انبثاق أمل في تغييرها على المستوى العام المتمثل في شريط الأنباء، أو الخاص الذي يدور حول الغريزة والحاجة المادية الساحقة، مما يؤدي إلى استحالة الحياة. بتكيف واتساق، فضلاً عن جلم السعادة وتحقيق الذات للفرد والمجتمع على السواء بحيث تصب الرواية في تيار متسارع حاد في تدهوره وتفسخه، مما يؤذن بانهيال الحياة وبعده أي احتمال لانتصارها ما دامت تمضي على هذا النسق المخيف.

فالأرضية العدمية السوداء هي السطح الذي يصب صنع الله إبراهيم فوقه مواد كولاجه ويقوم بتعريتها وتغريتها بلواصقه العديدة. وهي مواد بالغة التشظي والتشتيت، مما يسهم في إنتاج هذه الرؤية السودادية. فمن المسلم به في النقد الحديث أن الخطاب الروائي يندر أن يكون شفافاً إلى الدرجة التي تناسب فيها الحكاية عبره بشكل بريء حتى يتم تحول التصورات البصرية المنقولة فيه إلى تصورات عفوية؛ إذ من المعتاد أن تحول دون ذلك حيكته وتكويناته النحوية التي غالباً ما تعوق التمثيل الخيالي لأحداثه.

وهكذا فإننا نجدنا في الرواية عادة حيال عالين يتجسدان بالتوازي والتداخل: عالم الحكاية حيث تتحرك الأشياء والأشخاص طبقاً لقوانين محددة، وعالم اللغة حيث تخضع الجمل لمجموعة من القواعد النحوية التي تفرض عليها نظاماً خاصاً. ويمكن للخطاب مع ذلك أن يخضع للتمثيل أن ينمحي لكي يبزغ الحدث، أو على العكس من ذلك يتم الحفاظ عليه لصالح عناصره التشكيلية والموسيقية.

غير أن التقنية التوثيقية التي يوظفها صنع الله إبراهيم في هذه الرواية تكسر تراتب هذين العالمين، وتلصق إلى جوارهما عالماً ثالثاً يتم عرضه بالتناوب مع العالم الأولى الحكائي، عبر لغة لا تنتمي إلى الراوي ولا إلى الشخصيات، وإنما هي جذاذات تمثل نصوصاً صغيرة يتم التصرف في تسلسلها الزمني والسببي كي تسفر عن دلالات مسبقة، مما يقتضي اجتزاعها من سياقها وقطعها عن محيطها وقسرها على أداء هذه الدلالات.

لكن المشكلة الرئيسية التي تمثلها هذه الجذاذات أنها بالرغم من انسجامها في كثير من الأحيان فإنها تظل من وجهة النظر السردية نتفا

مشتتة من مئات الحكايات التي لم تتم، يقوم المؤلف بإدخالها في نسيج مقطعي جديد ومصطنع؛ مما لا يوحي بالثقة ولا يضمن صدق التمثيل الموضوعي للواقع الخارجي. فهو كمن يستخدم مادة مسجلة لصوت واحد في أحاديث سياسية واجتماعية وثقافية لاقتطاع كلمات منها وصناعة حديث غزلي مختلق لم يقل في أي سياق سابق، بما يجعل النبرات التي تحملها الكلمات معاكسة في تأثيرها المشتت لإيقاع الدلالة العاطفية الجديدة.

فالقارئ -المصري خاصة- تهجم عليه الخواطر والذكريات والأفكار عند تأمل المفارقات الناجمة عن متتاليات النص التوثيقي، بما يضعه في قلب عالم ممزق ومفتعل على كثرة ما فيه من إشارات فعلية للواقع الخارجي. عالم لم يتم فرزها ولا تمثله ولا مراعاة الدقة في مزج مقاديره ونسبها بالمصفاة الفنية التي تتوخى الأمانة والعدل، فقد استبعدت منه كل مظاهر البهجة والحظات الفرح ويزور الأمل في المستقبل، فتراكمت عتامته وجهامته وأصبح تشذره مبعثاً للضجر واليأس والإحباط. وهذا بالضبط هو التأثير الجمالي والدلالي الناجم عن تقنية الكولاج والتغرية. وتظل هناك مشكلتان في هذا التصميم الفني للرواية علينا أن نتأمل نتائجهما:

الأولى: صعوبة التكوين البصري لمشاهد الإنتاج الصحفي لاختفاء الحد الأدنى من التشاكل بينها، فتظل صوراً مجزأة لقصاصات متجاورة قد لا يتمكن القارئ من تكوين حركة تتابع منطقي أوسببي بينها، فهو يبذل جهداً كي يخلق لها سياقاً تنتظم فيه وتتلاقى عنده، لكن تقاطعاتها تتوقف على مدى قدرة المتلقي على الربط والتحليل والتفسير. وفي كل الحالات فإنها بالرغم من توثيقيتها تعتمد على

الذاكرة أكثر من اعتمادها على الباصرة، فهي سينمائية بالمفهوم التسجيلي فحسب، لا بالمفهوم التكويني. ولولا استخدامها للأفعال ووضوح العنصر الخبري في حركتها الزمنية لكانت أقرب إلى السطوح التشكيلية المكانية. غير أن الزمن فيها مشكل هو الآخر؛ إذ يحتاج في بنائه إلى متابعة حركة ظهور الأسماء واختفائها وتوظيف الخيال لتكوين سلسلة الوقائع المتجانسة. فالقارئ إذن يجد نفسه حيال مادة خشنة عليه أن يتعادن في صهرها ونصب مسارها واعتصار معناها.

ولنأخذ نموذجاً عشوائياً لهذا التشتت:

«شمس الفخامة تشرق من جديد

في اتحاد ملاك قصر رشدي بالإسكندرية

الآن في مصر!

الدكتور كارير يقدم

أجهزة التكييف الحديثة

توضع على الأرض أو تعلق طبقاً للحلول الديكورية.

وزير الكهرباء: «الدولة خسرت ٤٠٠ مليون دولار في عام واحد

بسبب تشغيل بعض المواطنين لأجهزة التكييف».

جريدة لوموند الفرنسية «بلغ عدد السيارات الخاصة في القاهرة

وحدها عام ١٩٨٥ أكثر من ٦٠٠ ألف سيارة، تزيد بمعدل أكثر من

١٠٠ ألف سيارة سنوياً».

شركة الحديد والصلب المصرية (ق ع) تبلغ النيابة أنها تعاقدت مع

إيطالي يدعى ماكس على توريد حديد زهر وصرفت له ٨٤٠ ألف جنيه

وعندما فحصت أوراقه تبين أنها مزورة.

اصطدام طائرة فوكر تابعة لشركة سينا للطيران بحائط وعمود إنارة أثناء هبوطها بمطار القاهرة قادمة من الإسكندرية ومصرع ٢٣ من ركابها بينهم المضيضة أشجان عطية التي نجت من حادث طائرة مالطة. الطائرة المنكوبة سقطت على بعد ٥٠٠ متر من مدينة الملاهي الملاصقة لسور مطار القاهرة.

فنحن حبال خمسة أخبار متوالية، يتعلق الأول والثاني بنمط استهلاكي يتمثل في مظاهر الترف البرجوازي المتزايدة والثالث يضم إليها اقتناء السيارات، ولا يتفق القراء جميعهم في إدانتها، فقد يرى بعضهم فيها علامة على تحسن نمط الحياة، وإن لم يفد منه جميع الناس بالتساوي. وينتمي الخبر الرابع إلى مجال دلالي آخر هو تسبب المال العام في القطاع العام وشيوع حالات النصب، أما الخامس فهو يعرض لقصة حادثة وقوع طائرة صغيرة ومفارقات القدر فيها وعدم التخطيط لتفادي خسائر الكوارث الطبيعية.

وهنا نأتي إلى المشكلة الثانية في توظيف هذه التقنية، وهي صعوبة الربط بين نوع الحدث المائل في أجزاء قصة «ذات» والمادة الصحفية التوثيقية في الفصل الملاصق له. فالأخبار السابقة ترد في مطلع الفصل الثاني عشر، وقد دار الفصل الحادي عشر حول ابن ذات وتخلفه في النطق، أو «عزوفه عن تشغيل ماكينة البث» كما يحلو للراوي أن يقول ومحاولات علاجه من هذا العيب، ثم مشكلة زحام المواصلات واحتكاك الرجال بالنساء في الحافلات العامة، وانتشار ظاهرة استغلال التاكسيات للراكبين، إلى غير ذلك من عشرات الإشارات المكدسة في الطريق بطريقة غير «سيمولوجية» - كما يقول في بداية هذا

الفصل- وهذا يعني أنه ليس ثمة رابط عضوي حميم بين فصول السرد والأخبار، بل إن بوسعنا أن نتلاعب في تحريكها بأقصى قدر من الحرية دون أن يمس ذلك جذرياً سياق النص أو دلالاته الناجمة. وهذا أخطر مظاهر التشتت؛ لأنه يطعن في بنية النص الدرامية، ويجعله مثل قصيدة الشعر العمودية التي يقوم فيها كل بيت بدوره مستقلاً عما يسبقه ويليه من أبيات، ومعنى هذا أن رواية «ذات» لا تقوى على خلق عملية التراتب العضوي بين الأجزاء المكونة لها، بل ترص الفصول والاستشهادات كما يتراءى لها اعتباطاً، بحيث لا نلمس عملية التنامي الضرورية في السرد ووصوله إلى ذروة أو ما يشبهها لا بين الأجزاء الخبرية والسردية فحسب، وإنما حتى في صميم تكوين هذه الوحدات ذاتها، مما يجعل الرواية مسطحة، قد لصقت أجزاؤها كيفما اتفق. وامتلات مساحتها بكمية ضخمة من الأصوات المتنافرة، دون أن تكون لحناً متعدد الإيقاع، اللهم إلا النغم الجنائزي العام.

وبالرغم من أن المؤلف قد حاول في بعض الأحيان عقد علاقة أوثق بين فصول الحكاية وموضوع الجذاذات الصحفية، مثلما فعل في الفصل السادس الإخباري الذي ركز فيه على مشكلة الصرف الصحي في البحر في الإسكندرية وفضائح المقاولات والمهاترات والعمولات وامتلاء الشوارع بالطفح مع تصريحات المسؤولين بأن كل شيء على ما يرام وأن نسبة التلوث قد قلت في البحر، وقد جعل هذا الفصل مقدمة لانتقال البطلة ذات لزيارة صديقتها في الإسكندرية ومحاولة تجديد علاقتها الشاذة بها أو منافستها في زوجها، بالرغم من ذلك فإن كمية المعلومات والأخبار المشتتة في الفصل السادس لم يتم

توظيفها إلا بنسبة ضئيلة جداً في السابع، الأمر الذي يطرح بالحاح إشكالية تماسك البنية الروائية وتراتب المتواليات الدلالية وتماسكها لإنتاج تأثير جمالي محسوب.

انشطار الحقيقة والوثيقة:

يقول «واين بوث» في كتابه الهام عن السرد: إن مؤلف الرواية ليس بوسعه أن يتفادى البلاغة، فما هو متاح له فحسب إنما هو اختيار نوع البلاغة التي يستخدمها. والواقع أن الخطاب الروائي إنما هو تنظيم عرفي لمادة تقدم باعتبارها حقيقة. ففي عالم التخيل توقف رتبة الحقيقة التي تمنح للواقع الخارجي الذي يعيش فيه القارئ قبل أن يفتح الكتاب. وعندما يمارس هذا الفعل -فتح الكتاب- فإنه يطلق عملية تحول سحرية من عقالها لفكرة الواقع بحيث تنتقل إلى عالم الكتاب ذاته.

وقد بحثت مظاهر هذا التحول في مستوياتها الفلسفية والشعرية والنفسية، غير أن ما يعنينا منها الآن إنما يتصل بما يسمى «العقد الروائي» فهذا العقد المائل في جميع أنواع الخطاب السردية يقضي بأن يقوم المتلقي بالتقاط شروط المتلفظ واحترامها على أساس تمتعها بدرجة عالية من الحقيقة.

ويتطلب الدخول في هذا العقد الروائي قبول بلاغته، وأول شروطها اختلاف الموقف المقدم في النص الروائي وتميزه عن الموقف الخارجي. بما يترتب على ذلك من نتائج من أهمها اختلاف المؤلف الفعلي عن المؤلف الضمني المقدم في النص، واختلاف القارئ الحقيقي عن القارئ الداخلي في عالم الرواية.

على أن أهم نتيجة تعيننا الآن تتمثل في الاعتداد بالبيانات والمعلومات الواردة في النص بقدر ما ينجح عن طريق هذا العقد في موقعتها داخل بنيته السردية وفي نطاق معاشات شخصياتها وخبرتهم بما يتجلى في عمليات تكوين بؤرة السرد والأصوات المتداخلة فيها ومن خلالها، ومعنى هذا أن الوثيقة الملحقة بالنص تتحول بمقتضى هذا العقد التخيلي إلى زائدة غير حقيقية.

لكن كيف يمكن للكتابة التوثيقية أن تكون غير واقعية؟ هذه هي المسألة الفنية التي نود أن نتأملها عند تحليل العلاقة بين الوحدات السردية والصحفية في هذه الرواية الإشكالية. فالوحدات الأولى تتابع بمنطق قصصي يخضع لقانون العقد الروائي مسيرة حياة «ذات» الزوجية والعملية مع التركيز على مشكلاتها مع رفاق العمل ومقاطعاتهم لها، ورفاق المسكن وأحداثهم معها، ويقترب بشكل خاص من معاناتها في التحول التدريجي إلى الحجاب حتى تظفر بقبول «آلات البث» كما يسمي زميلاتها ومتابعة الذبذبات الحميمة لعلاقتها الخاصة بزوجها عبد المجيد وابنها ولي العهد.

لكن الوحدات التوثيقية الصحفية المصاحبة لها في فصول متناوبة ومستقلة تمضي في اتجاه آخر؛ إذ يعتمد على قصاصات الأخبار ومتابعة الحياة العامة في مصر لتروي وحدها قصة الانفتاح والفساد والتدهور الاقتصادي والإنساني للحياة المصرية، مديرة ظهرها للوحدات الأولى؛ إذ لم يعقد المؤلف أدنى علاقة -سوى الإشارة للمناخ الإعلامي العام- بين المستويين.

وكان بوسعها أن يستغل عمل ذات في الأرشفة ليوحد المنظور بين المجموعتين، لكنه آثر أن يغلق كل مجموعة على مضمونها، ويكتفي بالتشاكل الدلالي القائم بينها. وعندئذ نجدنا حيال بنية سردية منشطرة

بين منظورين؛ أحدهما هو المؤلف الضمني المعتاد في السرد القصصي، والثاني مؤلف آخر يخرج على قانون «العقد الروائي»؛ لأنه يتكئ بصفة جوهرية على القيمة التوثيقية للمادة الصحفية، وبالتالي فهي كاذبة توثيقياً، ومنفصلة عن معايشة الشخصيات في الآن ذاته.

إن القارئ لا يستطيع اكتشاف شخصية من يحدثه في هذه الفصول، إنه مؤلف ضمني آخر يقتحم عالم المؤلف الأول ويتحرك بموازاته دون خضوع لمعاهداته الإبداعية. ولأن نتف الأخبار التي يرصها هذا المؤلف الثاني لا تتم إعادة تمثيلها في سياق القص ولا تضفيها مع تجربة الشخصيات التي يخلقها المؤلف الأول فإنها تقع خارج العمل الفني، وتظل مادة غفلا تم اختيارها بتعسف وإلقاؤها في طريق القارئ يتعثر بها عند كل درجة من سلم الرواية، فيتخطاها إذا أراد البحث عن التصاعد الدرامي في الأحداث الإبداعية أو يقفز فوقها مجازفاً بابتعاده عن عملية التمثيل التخيلي التي تتوقف عندها، أي أنها في نهاية الأمر تنقص من تسجيلية القص عندما تعوق تنفيذ عقده، لتحل مكانها نوعاً آخر من التسجيل الصحفي المطعون في كمال مصداقيته.

لكنها مع هذه الخاصية الخطيرة، أو لنقل بفضلها على وجه التحديد، تحقق في السرد طابعاً أيقونياً يصور بشكله الفني المنشطر ذاته ما تريد الرواية أن تعبر عنه من انفصام الشخصية المصرية وغلبة «الشوشرة» والضجيج المتضاد على الحياة التي تكتنفها. فتقنية التشتت والتجزؤ والانشطار بما تعبر عنه من «لا إنسانية» تعكس جمالياً هذا الضجيج العبثي للحياة التي لا تنتظم في مسيرة تنمية، ولا تتماسك وحداتها في كل متناغم، فكأن الشكل الفني المنشطر للرواية قد أصبح أيقونة مجسدة للمدلول الروائي العام.

بيد أن اتساق الخلفية الصحفية المشاكلة لحياة «ذات» والمتقاطعة معها يحرم الرواية من طابع المفارقة المولد للتوتر الدرامي. فمن المعروف في الفنون اللغوية والبصرية أن المشهد عندما يحدث في إطاره الطبيعي لا يتسم بالبروز ولا ينتج التوتر اللازم النابع من مخالفة الإطار. فكلمات الحب ومطارحات العشق في حديقة مفروشة بالورود لا تلفت انتباهنا، ولا تثير اهتمامنا بقدر ما ينجم عن تهديد بالقتل يتبادله من يبدوان كأنهما عاشقان، كما أن لمسة الحنان في أعنف المواقف هي التي تحرك حساسية المتلقي وتجسد تأثيره؛ إذ أن التجانس بين الإطار والمادة المتحركة فوقه يمكن أن يؤدي إلى التشبع وفقدان الفعالية.

واللافت في هذه الرواية أنها تضم كمية هائلة من المعلومات عن المجتمع المصري في العقدين الأخيرين وما تعرض له من اختراقات وانتهاكات، مبدولة أمام القارئ بشكل منفصم عن مصير الشخصيات والأحداث، وعليه أن يتولى هو هذا الربط على أساس التوافق لا التخالف. وربما كان اسم البطلة نفسه «ذات» يوحي برغبة المؤلف المزدوجة في التغريب والإشارة لجوهر الشخصية المصرية في الآن ذاته؛ وهي مناورة رمزية لاصطياد النقاد ودفعهم إلى الربط بين مصر و«ذات» تجعلنا نحذر من الانسياق فيها؛ إذ لو صحت كل المؤشرات التي يحشدها صنع الله إبراهيم في هذه الرواية لكان هذا الوطن في طريقه الحتمي للدمار الحقيقي، ولفقدنا أي أمل في المستقبل لكننا لا ننسى أن هذا المنظور الكاريكاتيري المجسد، والخالي في نفس الوقت من روح الفكاهة لا يقوى على صبغنا بطابعه العدمي الشديد.

وهناك ملاحظة أخيرة تتصل ببعض القصص التوثيقية المدرجة ضمن المادة الصحفية، فقد عمدت الرواية -خاصة في الفصول الأخيرة- إلى تحري التكامل الموضوعي فيما تورده من جزايات، كما نرى في قصة الأمن المركزي، وقصة الابتزاز الديني لشركات توظيف الأموال، حيث يقوم الكاتب باستخدام حاسته القصصية في اختيار العناصر التسجيلية من مجال واحد وترتيبها بشكل يحقق لها بنية سردية متماسكة داخل سياقها الخاص ويدفع عنها إلى حد ما سمة التشتت، وإن كانت لا تزال محتفظة باستقلالها عن البنية العامة للرواية. ولأنها وقائع لم تجف بعد فإن عرضها بهذا الشكل يحتاج جرأة حقيقية.

وصنع الله إبراهيم لا تنقصه الجسارة في مواجهة الظواهر الحساسة، لكن السؤال النقدي الذي نطرحه في هذا الصدد يتبلور في النقطة التالية: ماذا يضيفه التوثيق الصحفي للإبداع الفني من دلالات؟ أو بعبارة أخرى: هل تنجح تقنية الكولاج في إضفاء معان جديدة على الأحداث التي استهلكت في الصحافة بشكل مباشر عند توظيفها بهذه الطريقة؟ ولنتوقف عند مشكلة الابتزاز الديني الذي مارسه بعض الأفاقين لتخريب الاقتصاد المصري عبر شركات توظيف الأموال.

إن هذه الموجة قد انكسرت في الواقع عندما أسفرت عن نتائجها السلبية، فلم تعد بحاجة لمزيد من الإدانة في ضمير الناس، لكن الذي لا يزال بحاجة للتعميق هو تنمية الوعي بتماسك الظواهر الاجتماعية في بنية واحدة؛ إذ إن الإنسان يدخل الحياة دفعة واحدة ويمارسها بكل إمكاناته، وكشف جذور هذا الوعي يتم عن طريق الفن المهضوم المتمثل أكثر مما يتم عن طريق إشعال النار في بعض المواد المتخلفة على سطح المجتمع.

إن تعرية الخطاب الديني الأجوف المتواطئ مع حركات الابتزاز كلها يحتاج إلى أكثر من مجموعة من التحقيقات الصحفية السطحية؛ لأنه يلعب على عقائد الناس وعواطفهم ويستغل جهلهم وفقرهم ويؤسهم الروحي، ولا يمكن للمؤلف بتعرية بعض هذه العناصر المتقطعة من سياقها أن يتولى فنياً تأسيس موقف جديد لدى قرائه، فإمكانات التبرير والتأويل لا تنفذ على المستوى الجدلي، والفن بطبيعته لا ينفذ إلى الوعي عن طريق الذهن فحسب، وإنما عبر التمثيل المتكافئ لمزاج الحياة في نسبها المقنعة.

لكن تظل هذه الرواية بالرغم من كل الملاحظات النقدية نموذجاً متقناً لأسلوب من السرد، ليس جديداً تماماً في الآداب العالمية، وهو السرد التوثيقي الذي يعتمد على الرؤية الخارجية، وما تحدثه من تطوير جسور، في هذا الأسلوب يتمثل في فرز المواد التسجيلية المباشرة كي تمضي متوازية مع المتخيل الروائي ومتناوية معه؛ بحيث تتركز الشهادة في باب، والقصة في الباب الذي يليه إنما هي حيلة مصطنعة لادعاء قدر من الموضوعية والحياد في تناول القضايا الدقيقة الحساسة.

لكن هذه البنية نفسها تشير إلى أن المؤلف يقف على حافة المجتمع الذي ينقده وليس في قلبه، يزعم لنفسه براءة متكلفة وهو يغوص في أحشائه، يقدم أيقونة منشطرة لمجتمع متماسك.

فهرس المواد

5	- تقديم
	-الأسلوب الالرامى
15	- يوم قتل الزعيم لنجب محفوط
43	- الولاة لنا مینه
63	- خالتي صفة والدير لبها طاهر
	- الأسلوب الغنائى
85	- الآن هنا لعبد الرحمن منيف
113	- هاتف المغيب لجمال الغيطانى
133	- تجربة فى العشق للطاهر وطار
151	- كناسة الدكان ليحى حقى
169	- سرايا بنت الغول لإميل حببى
	- الأسلوب السينمائى
193	- وردية ليل لإبراهيم أصلان
211	- ذات لصنع الله إبراهيم

التحويل لصفحات
فردية والمعالجة
فريق العمل بقسم
تحميل كتب مجانية

بقيادة
** معرفتي **

www.ibtesamh.com/vb
منتديات مجلة الإبتسامة

شكرا لمن قام بسحب الكتاب



لم يعد بوسع المعاصر أن يتحدث عن المادة القصصية اعتماداً على مضمون الخطاب السردي وتوجهاته المذهبية؛ فقد انتهت سيادة الأيديولوجيا وشعاراتها القديمة، ولم تعد النوايا الطيبة هي التي تحدد مستويات الأعمال ودرجة أهميتها، فقد اتضح أن مستويات التوظيف ترتبط بالإنجازات التقنية والجمالية، ودخلت علوم اللغة بصرفها ونحوها ودلالاتها، ومباحث الأسلوب بإشكالياتها المتعددة وأدواتها الإجرائية، ثم علم النص بما أسفر عنه من طرق تحليلية للأبنية الصغرى والكبرى وكيفية تراتبها، جاءت كل هذه العلوم لتصنع خرائط جديدة للحقول الإبداعية، واستحدثت معها مصطلحاتها وآلياتها.



روائع مجلة
الابتسام
من الكتب
المعالجة
والصفحات الفردية