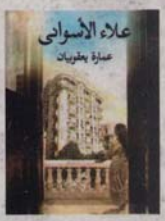
@ketab_n
Follow Me

31.7.2015

ميادين الغضب

قراءات في روايات مصرية

حسين حمودة



دار العين للنشر

ميادين الغضب

قراءات فى روايات مصرية

حسين حمودة

دار العين للنشر

Twitter: @ketab_n

ميادين الغضب

قراءات فى روايات مصرية

Twitter: @ketab_n

ميادين الغضب

قراءات في روايات مصرية

حسين حمودة

الطبعة الأولى/ ١٤٣٤هـ، ٢٠١٣م

حقوق الطبع محفوظة

دار العين للنشر

٤ ممر بهلر - قصر النيل - القاهرة

تليفون: ٢٢٣٩٦٢٤٧٥، فاكس:٢٢٣٩٦٢٤٧٦

E-mail: elainpublishing@gmail.com

الهيئة الاستشارية للدار

أ.د. أحمد شوقي

أ. خالد فهمي

أ.د. فتح الله الشيخ

أ.د. فيصل يونس

أ.د. مصطفى إبراهيم فهمي

المدير العام

د. فاطمة البودي

الغلاف: بسمة صلاح

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية: ٢٢٠٣ /٢٠١٣

I.S.B.N: 978 - 977 - 490 - 204 - 8

Twitter: @ketab_n

دار الكتب والوثائق القومية

بطاقة فهرسة

فهرسة أثناء النشر إعداد إدارة الشئون الفنية

حمودة، حسين.

ميادين الغضب: قراءات فى روايات مصرية/ حسين حمودة.

دار العين للنشر: الإسكندرية، ٢٠١٣

ص؛ سم.

تدمك: ٨ ٢٠٨ ٤٩٠ ٩٧٧ ٩٧٨

١- القصص العربية - تاريخ ونقد.

أ- العنوان

٨١٣,٠٠٩

رقم الإيداع/ ٢٢٠٣ /٢٠١٣

Twitter: @ketab_n

إهـــداء

(لا أدرى كيف يمكن أن يتحقق!)

إلى أرواح الذين استشهدوا فى كل الميادين الغاضبة.

بعضهم لم يقرأ روايات..

وأغلبهم لم يقرأ "كتابة" عن روايات..

ولكنهم جميعا حلموا (مثلما حلم الغاضبون بالميادين الروائية) بغد أجمل.. لم يأت بعد!

Twitter: @ketab_n

المحتويات

إهـداء 5
اقتطاعات من تقديم ما! 9

القسـم الأول: 11
– تصدعات "الحرام": (قراءة ليست أخيرة فى رواية يوسف إدريس) 13
– الملاذ المحال: (قراءة فى رواية "فساد الأمكنة" لصبرى موسى) 25
– مراوغـات السـؤال.. مـزاوغـات اليقيـن: (قراءة فى رواية بهاء طاهر "واحة الغروب") 35
– مراوحات البحيرة: قراءة في رواية (صخب البحيرة) لمحمد البساطي ... 59
– المآل الأخير: من الصخب إلى الصمت: حول "طواحين" يوسف أبو رية... 67
– تحولات المركز: حول "النسق التاريخى" فى (عمارة يعقوبيان) 75
– عتمة البئر.. ضوء الساحة: (قراءة فى رواية أمينة زيدان "نبيذ أحمر") 99
– على حدود الفردوس: (قراءة فى رواية "شبرا" لنعيم صبرى) 107

القسـم الثانى: 117
– المدينة سجنًا.. العالم سجنًا: (إطلالة على ثلاث روايات لـ: صنع الله إبراهيم، ضياء الشرقاوى، عبد الحكيم قاسم) 119
– سرد الراويات: (حول روايات لـ: مىّ التلمسانى، ميرال الطحاوى، أمينة زيدان، نعمات البحيرى) 135
– فجيعة الغياب.. ألفة الغياب: (تناولات الموت في نماذج من الرواية المصرية) ... 167
– ميادين الغضب: (قراءة في مشاهد روائية) 211

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

اقتطاعات من تقديم ما!

هذه القراءات، التى يتضمنها هذا الكتاب، ليست أكثر من محاولة للإصغاء إلى نبرات فى نصوص مجموعة من الروايات المصرية كتبها روائيون وروائيات ينتمون وينتمين إلى فترات زمنية متباينة، وإلى اتجاهات متعددة، وإلى طرائق متنوعة فى الكتابة.

* *

رأت هذه القراءات فى الروايات التى توقفت عندها ما رأته، وطبعا لم تر ما لم تره. وبقدر البصيرة وبقدر العمى، فى هذه القراءات، يمكن أن تتسع أو أن تضيق الفكرة الصحيحة، المعروفة، التى تؤكد أنه ما من سبيل أو إمكان لقراءة كاملة، أو نهائية، لأى عمل أدبى. الروايات التى تناولتها هذه القراءات ستظل، إذن وطبعا، مفتوحة على ما لا حصر له من القراءات الأخرى الممكنة، قراءةً بعد أخرى، وقراءةً تستكمل، وتستكملها، قراءة أخرى.

* *

هناك دائما غواية أن "نبنى" كتابًا: أن نجعل صفحاته تنتظم عبر خيطٍ أو فكرة أو فرضية أو قضية أو موضوع، أي أن نجعله كتابًا "محكمًا" بشكل أو بآخر. والحقيقة أن هذه الصفحات، بهذا الكتاب، لا يجمع بينها سوى أنها تتناول أعمالا روائية مصرية، وسوى كونها محاولات حاولها شخص واحد. وتقسيم الكتاب إلى "قسمين"، يضم الأول مقاربات لأعمال روائية مفردة، ويرتبط الثانى بتناولات لـ"تجربة" أو لـ"ظاهرة" بعينها فى عدد من الروايات فى

Twitter: @ketab_n

كل تناول.. هذا التقسيم ليس أساسيًا تمامًا، وليس ملزما بالطبع، فضلًا عن أنه ليس شديد الإحكام؛ ومن ثم يمكن لقارئ أو لقارئة هذا الكتاب البدء فيه – بحرية كاملة – من أية نقطة، دونما التزام بأى ترتيب.

* *

ليس عندى، حقًا وصدقًا، ما أستطيع أن أزعمه عن جهد وراء هذه القراءات أو عن قيمة ما يمكن أن تنطوى عليها. وأنا أعلم أن "قراءاتنا" لأى نص أدبى، وطرائق استجاباتنا لأى عمل إبداعى عموما، يمكن أن تتباين أو تختلف، أو على الأقل يمكن أن تتنوع، إلى ما لا نهاية. ومن ثم فهذه القراءات قد "ترضى" قارئًا أو قارئةً ولا تعجب آخرين وأخريات ممن قرأوا الروايات (التى تطالعها هذه القراءات) بمنظور آخر، أو من وجهة أخرى، فاكتشفوا واكتشفن فيها أبعادًا مغايرة لما حاولت استكشافه. الحقيقة المؤكدة، التى أستطيع أن أسوقها هنا، خارج كل زعم، ودون أي تساؤل، هى أننى اخترت للقراءة روايات رأيت أنها "مهمة" بمعنى ما، وأنها "جميلة" على نحو أو آخر، لكتّاب وكاتبات لا تخلو أعمالهم وأعمالهن أبدا من قيمة: هم وهن (واسمحوا لى أن ألوذ بمعيار الألفبائية فى الترتيب): إبراهيم أصلان – إدوار الخراط – أمينة زيدان – بهاء طاهر – جمال الغيطانى – سهى زكى – سيد البحراوى – صبرى موسى – صنع الله إبراهيم – ضياء الشرقاوى – عبد الحكيم قاسم – عبد الفتاح رزق – علاء الأسوانى – محمد البساطى – مكاوى سعيد – مى التلمسانى – ميرال الطحاوى – نجيب محفوظ – نعمات البحيرى – نعيم صبرى – يوسف أبو رية – يوسف إدريس.

* *

خارج هذه الاقتطاعات التى تحاول – دون براءة كاملة، وربما دون نجاح واضح! – أن تتملص من اكتمال التقديم المطول، يمكن قول الكثير عن عوالم هؤلاء الكتاب والكاتبات، وعن صلات الروايات المختارة برواياتهم الأخرى وبكتاباتهم عمومًا، وعن السياقات المتعددة التى أحاطت بهذه الروايات، أو بقراءات نقدية أخرى لها.. إلخ، ولكنى أظن أن غواية الاستطراد يمكن أن تتكافأ وغواية الاختصار. ولذا فإنى أتوقف عند هذه الكلمات، بهذا الاقتطاع الأخير.

حسين حمودة

Twitter: @ketab_n

القسـم الأول

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

تصدعات "الحرام"

(قراءة ليست أخيرة فى رواية يوسف إدريس)

1

يمثل "الحرام"، عنوان رواية يوسف إدريس (*)، "ثيمة" Theme أساسية فى سردها وبنائها كله. تتخلل السرد عبارات تتردد فيها "المفردة"، حرفيا، فضلا عن كلمات شتى تدور فى مجالها الدلالى نفسه، ترددًا لافتًا. ويتخذ "الفعل"، أي ارتكاب المحرم، وما ينجم عن هذا الارتكاب، مركز ثقل متحرك بطول الرواية، وإن بدأت به وقائعها، أو بدأ به حدثها الأول الذى تترتب عليه أحداثها جميعًا، بما يصوغ إيقاع هذه الوقائع أو الأحداث، ويدخل بها فى لهاث تلو آخر، وتوقع بعد توقع، وبما يجعلنا – طول الوقت – نتأمل فى "الحرام"، ونتأمل معه، مفارقات المسموح وغير المسموح، المباح وغير المباح، وبما يجعلنا أيضًا نتعرف مستويات عدة لنقيض الحرام، فى معناه القريب وفى تحققاته الخادعة؛ "الحلال" الذى ينطوى، داخل سياقات الرواية، على تناقضات لا حصر لها، والذى يبدو كأنه غطاء أخلاقى يوارى ما لا يمكن – أحيانًا – مواراته، ويحجب – غالبًا – ما لا يجب حجبه أو إخفاؤه.

(*) يوسف إدريس، (الحرام)، ط. ثانية، نهضة مصر، القاهرة، 2009.

Twitter: @ketab_n

2

مفردات "الحرام"، ودلالاته واشتقاقاته، تتناثر فى النص كله، من أوله إلى آخره تقريبًا، وتجوب مساحات وآفاقًا متنوعة تتحرك بين معنى الحرام مجردًا، ودلالاته المتنوعة، وفاعليه أو مقترفيه، ومستنكريه أو مناوئيه، والرائين إليه من زوايا بعيدة، كأنما من ضفاف أخرى، والمتسائلين حوله والمتشككين فى ثبات حدوده. خلال سرد الرواية وخلال الكلمات التى تنطق بها شخصياتها وتلهج، تتناثر عبارات شتى تقع على هذا المسار: هناك استخدام "الحرام" لتسمية اللقيط، العلامة الدامغة، الواحدة المحددة، على فعل ارتكاب المحرم: "كل قادم كان يريد رؤية ابن الحرام هذا الذى مات لتوه" (الرواية، ص 8 – وهذا التشديد وكل التشديدات التالية من عندنا)، وهناك الاستخدام نفسه للإشارة إلى ظاهرة جماعية، تشمل كل مرتكبى الحرام وكل ثمراته المرة: "فكرى أفندى طالما سمع فى القصص والحواديت عن أولاد الحرام.." (الرواية، ص 9)، وهناك مثول الحرام، هيأته الغامضة غير المتعينة فى زمن أو مكان: "الحرام الذى كنت تسمع عنه (...) موجود" (الرواية، ص10)، وهناك الواقعة التى تشير إلى أكثر الأفعال، هنا، التصاقًا بالحرام؛ ممارسة الجنس، الغريزة الطبيعية التى تحرك الجميع وتقودهم إلى ما تقودهم إليه، ولكنها تلوح، خارج ما هو مسموح به، جزءًا من شر مستطير، غير طبيعى، يجب مقاومته ومدافعته والسعى إلى نفيه واستبعاده: "هى التى جعلت ذئبًا من الرجال يستفرد بها ويفعل معها الحرام؟" (الرواية، ص11)، وهناك التباين بين "فاعلى" الحرام و"فاعلاته"، فى هيراركية Hierarchy أو تراتبية مائلة على مستويات عدة بعالم الرواية، تشمل – تقريبًا – كل أحد وكل شيئ: "فهو مستعد أن يصدق الحرام فى الرجال، ولكنه لأمر ما يصعب عليه أن يصدق الحرام فى النساء" (الرواية، ص11)، وتلوح هذه التراتبية مركبةً، وربما مضاعفةً، إذا طالت "نساء الغرابوة"؛ فهن نساء فضلًا عن كونهن "غرابوة"، أي أنهن منتميات إلى أولئك المهمشين المنبوذين، الحثالة، فقراء الفقراء: "فهم صحيح أنفار وغرابوة ولكن بينهم أيضًا نساء يحملن ويلدن.. بل أكثر من هذا يحملن ويلدن فى الحرام" (الرواية، ص 27)، أو: "فما بالك حين يكتشفون أن تلك الحثالة قد صدر عنها شئ حرام كهذا الذى حدث منذ أيام" (الرواية، ص102)، وهناك عبارات من

Twitter: @ketab_n

قسم يحلف به واحد من الشخصيات، وهى عبارات تصل بين الحرام وبين "مكروه" آخر، شائع معروف، هو "الطلاق": "على الحرام بالتلاتة من بيتى كلهم موجودين" (الرواية، ص 32)، وهناك التجسد أو "التأمثل" المرئى للحرام، اللافتات التى تشير إلى مرتكبته، كأنما بإصبع اتهام كبير، لتعلن عن جريمتها: "عينه تبحث بلا وعي عن النساء فى الأنفار عله يلمح على إحداهن فجأة علامات الفجر والحرام" (الرواية، ص 38)، وهناك التوقف عند الحرام بوصفه نقيضا لنسق أخلاقى، متعارف، مسلم به، وذلك فى النظرة السائدة القائمة فى هذا العالم: "ربما لهذا اللغط الكثير الذى دار حول اللقيط والحرام وما يصح وما لا يصح" (الرواية، ص69)، وقريبا من هذا السياق يظهر، بجلاء، الربط المباشر بين الحرام و"الإثم" أو "العيب": "لا تدرى هى نفسها لماذا تعتبر أن التفكير فيها لم يعد حرامًا أو عيبًا" (الرواية، ص70) و: "كنت عارفة إنه حرام وعيب" (الرواية، ص 94)، وقريبا من هذا أيضًا ما ينم عن حضور الحرام فى تصور لا يخلو من حس ذى طابع دينى: "وكأنها هى الأخرى لقطاء جاءت من حرام وذاهبةً إلى حرام وملمسها خطيئة" (الرواية، ص 105)، وهناك الوصل بين ثمرة الحرام وبين سلوك ما، غير عادى، إذ تحاول من حبلت سفاحًا، فى "الحرام"، أن تتخلص من جنينها، ثمرة الحرام المتنامية والدليل الحى المتفاقم على ارتكابه، ولكن الجنين، مثل الحرام نفسه، قد استقوى بطاقة من الشر هائلة: " كان ابن حرام فعلا فلم يزحزحه كل هذا و لم يسقطه بل مضى يكبر كل يوم" (الرواية، ص 91)، وهناك الصيغة التى ترسم الحرام كيانًا ما، ثم تتخذه، ونقيضه، معيارًا لتصنيف الناس، ومحدّدا لطبيعتهم ولوجودهم وربما لخلقهم ذاته: "فقد صدر عنها شيئ حرام كهذا الذى حدث منذ أيام حاولت إخفاءه (...) الترحيلة أنفسهم كانوا يكادون يصبحون شيئًا حرامًا وكأن الناس جميعا مخلوقات حلال وهم وحدهم مخلوقات حرام" (الرواية، ص102)، وهناك ما يجعل الحرام اختزالًا لتجربة مخوفة، مقرونة بالاستنكار والاستبعاد، ويصاغ هذا بتعبير شائع يصل بين الحرام هنا وبينه فى مجال أشمل: "حتى لو كان حملها وولادتها حرامًا فى حرام" (الرواية، ص 103)، وهناك ما يشى باستخدام تصور ما، فى عبارات حوارية، توظف الخوف من الدمغ بـ"وصمة" الحرام فى سياق الاستعطاف والرجاء لتحقيق استجابة ما: "حرام عليك ياحضرة المأمور.. حرام عليك.. دى عيانه" (الرواية، ص 105)، وهناك ما يطرح الحرام ركنًا ومكوّنًا أساسيًا فى بناء تشيده مواضعات راسخة متفق عليها، مدعومة بقوة أبوية، وما يحلق به فوق المساءلة والشك أو حتى التفكير: "و لم يكن أحد يسأل عن سر ذلك التحريم أو يحاول مناقشته، فما

Twitter: @ketab_n

أكثر ما يحرم على الأطفال والأولاد ولا يستطيعون مناقشته، وهل يستطيع أحد أن يناقش أباه حين يقول له هذا عيب، أو هذا حرام" (الرواية، ص 106)، ومع ذلك، فهذا التسليم بتلك المواضعات، وبمكانة الحرام فيها، ينطويان على هشاشة ما، تجعل اليقين بهما خادعًا، ممكن السقوط أو الانهيار بسطوة الاتفاق الجمعى القادر على أن يغير كل مفهوم وعلى أن يعيد النظر فى كل معيار: "ازدادوا خفة وحماسا لتنفيذ الاقتراح وكأنه لم يعد حرامًا، وكأنه الشيء الحرام إذا وافق عليه الجميع أصبح حلالًا زلالًا لا شك فيه" (الرواية، ص 107)، وهناك الاستخدام الذى يصوغ الحرام مرادفًا للطلب والنهى، موازيًا لفعل الأمر والزجر: "لم يحرم أحد عليهم الاقتراب من أولاد العزبة وهم يلعبون" (الرواية، ص 108)، وهناك ما يقرن بين الحرام و"الخصوصية الشخصية" التى يتكافأ معناها ومعنى الشرف: "وكأنها أصبحت عيبًا، وكأن فى الإفاضة فيها خدش [كذا] لحرمة حرمة وشرف ناس" (الرواية، ص 128). وفى سياق ما، موصول بموازاة الراوى للشخصية مرتكبة الحرام، "عزيزة"، سوف يعاد النظر، ضمنيا، فى مدى إثم الفعل الذى اضطرت لارتكابه، سوف يلوح سلوكًا من سلوكات ممكنة الحدوث، حتى لو لم تكن مألوفة، وسوف تشعر عزيزة بعد أن تخلصت من علامة الجرم ودليله الكبير المنتفخ، من الجنين الذى حملت به سفاحًا، بأن الصباح جميل، وبأن "كل شيء سوف يسير كما أرادت تمامًا وكأن الله معها" (الرواية، ص 98).

3

العالم الذى تطرحه الرواية، أو تناقش أبعاد مفهوم الحرام فيه، أشبه بدائرة مغلقة وإن بدت غير مقطوعة الأواصر تماما بالعالم الأكبر المحيط. "التفتيش"، الواقع فى الريف، محدد تحديدًا حاسمًا؛ بعدد سكانه "السبعة آلاف نسمة" (انظر الرواية ص 72)، كما أنه محدد بتاريخه المعروف، إذ "كان فى أول أمره ملكًا لإحدى البرنسيسات، ثم باعته الأميرة للخواجة زغيب الكبير، وصاحب الأرض الحالى ابنه الأكبر" (انظر الرواية ص 74). تتصل بهذا، خلال طرائق غير مباشرة، إشارات إلى زمن مرجع، منها: "الأوراق الكبيرة الخضراء ذات المادنة"، وكيس المقاول المرسوم عليه "هلال وثلاثة نجوم" (الرواية ص 17)، وجريدة "المقطم" (ص 45)، وهى كلها إشارات إلى زمن ما قبل 1952.

Twitter: @ketab_n

فى عالم الرواية كذلك ما يقارب بين الجميع، أو أغلبهم وأغلبهن، فى عدم امتلاك القدرة على القراءة (انظر الرواية ص ص 44، 45)، وما يعبر عن سطوة الأسطورة والخرافة وحضورهما الطاغى (انظر الرواية ص 144)، وما يثير قضية الحب على اختلاف الدين (حب "صفوت" و"لنده" – انظر الرواية ص 43)... وهذا كله يمكن أن يجعل أهل التفتيش يستندون إلى نسق متجانس، أخلاقيًا، فى فهم كل سلوك. كذلك، فى هذا العالم، ما ينم عن وجود تصورات متقاربة؛ فاللون الأبيض هو المعيار الأول لجمال المرأة (انظر ص 42)، والقائد – المأمور هنا – يطاع، من الجميع، طاعة تصل إلى حد "كاريكاتورى" (لاحظ التأييد الفوري للمأمور من كل المحيطين به فيما يقول، ثم تأييدهم الفورى له أيضًا فى عكس ما قال قبل لحظات، فى حرك "طاعة متنقلة"، إن صح التعبير، تتقلب بتقلب أفكار هذا المأمور – انظر الرواية ص ص 12 و13).

تخوم هذا العالم، شبه المغلقة عليه، لا تنفى أن هناك، فى المجهول، عالمًا آخر، حيث تقع المدينة البعيدة، أو "البندر البعيد" – بعبارة الراوى (انظر الرواية ص 40) – الذى يرسل إليه القليلون جدًا، أو القليلات جدًا، لتلقى العلم (انظر ص 42). وهناك، فى ذلك العالم "الآخر"، سوف تلوح مقاييس مغايرة لكل المقاييس القائمة هنا، فجميلة الجميلات فى التفتيش، "لنده" البيضاء، ينظرون إليها هناك نظرة مختلفة، تستند إلى معايير أخرى؛ إذ تهمس عنها نساء المدينة بأن "أنفها كبير وفمها أوسع قليلًا مما يجب وقدها غير ممشوق وشعرها خشن أكرت" (الرواية، ص 42).

مثل هذه التخوم التى تحد التفتيش وتميزه عما عداه، إلى درجة ما، تجعله ساحة – مسورة بسور غير مرئى – واضحة المعالم، صالحة لاختبار موضوعة الرواية الأساسية. تقوم العلاقات داخل هذه الساحة (على العكس من عالم المدن عموما، الذى يتسم – فيما يتسم – بتفكك الأواصر بين سكانه) على الترابط والتعارف (فكل نساء التفتيش، مثلا، "معروفات" – انظر الرواية ص 12)، بما يتيح ويكثف ويضاعف الفضول لمعرفة وتسمية "الشخص" الذى (التى) قام (قامت) بارتكاب الجرم فى حالة ارتكابه. ولكن هذا الترابط والتعارف لا ينفيان أن هذه الساحة تحتوى بداخلها عناصر شتى، وتنطوى على تناقضات عديدة، تجعلها بعيدة عن التجانس المطلق. فعلى هذه الساحة تتقاطع التكوينات، ويتجسد التراتب المجحف، ويلوح ذلك الانقسام الكبير بين "الفلاحين" و"الغرابوة". هكذا يعيش أهل التفتيش كأنما

Twitter: @ketab_n

هم تمثيلات لعوالم شتى جمعتهم أرض واحدة؛ المأمور غير سواه، والمتعلم يختلف عن غير المتعلم، والأفندى غير "الشغيل"، وأى فلاح من الفلاحين غير أي نفر من الغرابوة.. إلخ. ولكن، من جهة أخرى، مع ذلك الانقسام متعدد المستويات، فعندما يطل "الحرام" على عالم التفتيش، يبزغ معه، بجلاء، ذلك التسليم الواحد، المتفق عليه من الجميع، بحدود الحرام التى يجب عدم اختراقها أو تخطيها، وهى حدود مشهودة ومعلومة لكل من يتنفس على أرض التفتيش.

تومئ ثنائية "الفلاحين"/ "الغرابوة"، الثنائية الأظهر فى عالم الرواية، إلى نوع من التمييز القَبَلى، الذى يقود – فيما يقود – إلى تمييز أخلاقى يطال التصور الأساسى الذى تطرحه الرواية. أهل التفتيش من الفلاحين ينظرون إلى الغرابوة، عمال وعاملات الترحيلة، على أنهم "نفاية بشرية منحطة" (الرواية، ص 19)، ويشيرون إليهم إشارات مقرونة بسباب: "دول غرابوة ولاد كلب" (الرواية، ص 12)، ويعاملونهم بعنف لا خفاء فيه (انظر الرواية ص 34). أما الغرابوة "فقد كانوا لا يقيمون وزنًا كبيرًا لتريقة الفلاحين أو نظرتهم" (الرواية، ص 15). وهذا التمييز بين هذين العالمين سوف يؤول، فى النهاية، إلى وضع آخر مختلف، يتآخى فيه المقهور مع المقهور، وتنهار التراتبية المفتعلة التى ظلت تمايز بينهما (وإن بقيت التراتبيات الأخرى قائمة)، إذ يتحرك الراوى بموازاة الفلاحين، ويؤكد أن "الحاجز الذى كان قائمًا بينهم وبين الترحيلة كان قد زال نهائيًا وإلى الأبد" (الرواية، ص 142).

فى عالم الرواية، كذلك، ما يشي بسمات تنتمى إلى ما قبل انفصال الأدوار والمهن (وهو انفصال أسسته أيضًا العلاقات التى ارتبطت بعالم المدن بشكل عام) بل ما يشى بسمات تنتمى إلى ما قبل انفصال الكائنات بعضها عن بعض (وفى هذا ارتداد لعالم أكثر قدمًا من عالم المدن، وربما موغل فى البدائية). ومع ذلك، فالإحساس بالتميز عن الحيوان، واستخدام مسمياته لتجسيد معنى "الدونية"، قائم بمعنى ما، فى الرواية. فمع السباب الموجه للغرابوة، ووصمهم بأنهم "ولاد كلب"، كما لاحظنا، فإن كلمة "القطيع"، الدالة على جماعة غير بشرية، تستخدم – من منظور "فكرى" أفندى "المأمور" – لتشير إلى حشد "الأنفار" الذين "يلتقطون الدودة ويجمعون القطن ويطهرون المصارف" (انظر الرواية ص 26).

هذا العالم القائم فى الرواية، المحدد، متقارب التصورات، شبه المعزول، المتماسك رغم ما ينطوى عليه من تناقضات ومايزات، غير البعيد تمامًا عن نزوع ما إلى مجتمعات بدائية – وهى

Twitter: @ketab_n

فى أغلبها مجتمعات سابقة، تاريخيًا، على ظهور مفهوم "التحريم" وأشكاله – هذا العالم، إذن، يصلح لتشييد ذلك الاختبار الكبير الذى تجسده الرواية؛ لفعل ارتكاب المحرم ثم لفعل تسويته، ابتداءً من السطور الأولى بالفصل الأول وحتى الفقرة الأخيرة بالفصل الأخير.

4

تنبنى رواية (الحرام) على فعل أشبه بنوع من اختراق مفاجئ، مباغت – يطل ابتداءً من صفحاتها الأولى – للعالم الساكن المتواتر المطرد: اكتشاف "عبد المطلب" فى غبش آخر الليل "لجسم أبيض غريب يرقد على جانب من الجسر"، سوف يتكشف عن جنين حديث الولادة (انظر الرواية ص 4). وإذا كان هذا الجنين، فى سرد الراوى الذى يوازى عبد المطلب خلال هذه الصفحات الأولى بالرواية، يستدعى الإحساس بالمسؤولية، فإنه فى سرد الراوى الذى سوف يوازى شخصيات أخرى عديدة، فى صفحات مطولة تالية، يستدعى ما هو أكبر من الإحساس بالمسؤولية. ومع هذا الفعل الأول، الاكتشاف المبكر لذلك الجسم الصغير الأبيض الغريب، يثار من البداية السؤال تلو السؤال، لتتصاعد وتتناسل التخمينات المقرونة باتهام – سيلوح عشوائيًا، متنقل الحركة، من شخصية لأخرى – عمن تكون أمه، وعمن يكون مرتكب الفعل معها، وعن العلاقة التى جمعتهما فى الحرام. ونحن، إذ نتحرك مع الشخصيات التى تستثير، وتستثار بداخلها، مثل هذه الأسئلة والتخمينات، إنما نتحرك خلال مراوحة واضحة بين "السرية" و"الفضح"، الإخفاء والإفصاح. يظل التساؤل معلقًا وتظل الإجابة غائبةً ونائيةً عن الشخصيات التى تتساءل وتبحث عن إجابة. ثم مع "الحمى" التى تصيب "عزيزة"، مرتكبة الفعل – فى موقع متأخر بالرواية (انظر ص 99) – وتجعلها تهذى بكلام كثير عما حرصت طويلًا، وبجهد خارق، على كتمانه، وعن "الجنين الذى لم يكن يريد أن يكف عن البكاء"... مع هذه الحمى، يتكشف المستور، ونرتحل بعيدا عن مراوحة "السرية" و"الفضح"، ولكننا – من ناحية أخرى – لن نكون بمنأى عما ترتب على الفعل الأول نفسه؛ ارتكاب الحرام، وملابسات ارتكابه، وفاعلته/ ضحيته. سوف تتلاشى ريب أهل التفتيش فى أنفسهم و"أخلاقهم ونسائهم وقيمهم"، وسوف يستعيدون "الثقة

Twitter: @ketab_n

التى ظلت حائرة مزعزعة تحوم حولها الشكوك، وتتطاول عليها الألسن، منذ اللحظة التى عثر فيها عبد المطلب الخفير على اللقيط" (الرواية، ص 101)، ولكن سوف تتناثر أسئلة أخرى جديدة حول الفعل الأول الذى زعزع الثقة وأثار الشكوك.

مع هذه الحركة البنائية الواضحة، المرتبطة بالتناول المركزى فى الرواية، أي باختبار مواجهة "الحرام"، هناك نقلتان بنائيتان بارزتان؛ الأولى تتصل بالفصل السادس عشر (ص 16 وما بعدها)، حيث ينتقل الراوى، فيما يشبه انعطافة جانبية، ليرصد عالم أحمد أفندى سلطان، "دون جوان" التفتيش، والثانية ترتبط بالفصل السابع عشر (ص 126 وما بعدها)، حيث نشهد مرض عزيزة ثم موتها، كما نشهد تلاشى المسافة الكبيرة بين العالمين اللذين ظلا مختلفين طوال الفصول السابقة، الفلاحين والغرابوة، إذ يختلطان "اختلاطًا متحفظًا أول الأمر وفى حدود"، خلاله يكتشف أهل العزبة "أن الترحيلة لهم بلاد هم الآخرون، ويعرفون مثلهم فى الفلاحة، ولهم أيضًا بيوت وقرايب وعمات وخالات، وبينهم مشاحنات وخلافات، ولهم من الريس شكاوى ومن المأمور والإدارة شكايات" (الرواية، ص 128).

ومع المضى قدمًا، كما يقال، باتجاه الحركة من فعل الاختراق إلى التساؤل عن مرتكبيه، ومن فقدان الثقة إلى استعادتها، ثم من هذه الاستعادة إلى البحث عن الملابسات التى أدت إلى ذلك كله، أي مع الحركة الطولية للزمن وللوقائع التى تتحرك فيه وبه ومعه، يتخلق مجال واسع للراوى وللشخصيات كى يصل وتصل بين أحداث الحاضر وأحداث الماضى، وكى يجسد وتجسد "الأمثولة" المستخلصة من عالم الأسلاف السابقين بما يضئ علاقات العالم الراهن، فيما يشبه "القص التفريعى" الذى يتم خلاله تقديم "حكايات" قديمة غابرة تفسر مغزى عالم/ عوالم الشخوص فى الزمن الحاضر(انظر ما يحكيه الراوى عن "قصة نبوية" ص 22، ولاحظ "الحكاية الطويلة" التى يقصه الأسطى العجوز ص 36، وأيضًا "الحكاية" التى يحكيها لـ"مسيحه" معلمه ص 41، ثم حكاية عزيزة نفسها التى يحكيها الراوى فى الفصل الرابع عشر، ص 83 وما بعدها).

عبر الحركة مما يترتب على ارتكاب الحرام إلى ما يتصل بأطرافه، مرتكبيه أو مستنكريه، وعبر الحركة من ماضى هؤلاء جميعًا إلى ماضى السابقين الذين صاغوا "أخلاقيات العالم" القائم التى يتمسك بها – فعليًا أو ظاهريًا – أبناء التفتيش الآن، يتحقق بناء رواية (الحرام) خلال سرد ينتمى إلى هذا العالم ويعلق عليه، من خارجه، فى آن.

Twitter: @ketab_n

5

علاقات لغة السرد لها حضور ماثل فى (الحرام) – وفى أعمال أخرى ليوسف إدريس دارت فى مجال (الحرام) أو دارت (الحرام) فى مجالها: تعدد المستويات فى لغة الراوى التى تمتزج بأصوات "العالم" الذى يسرد عنه، بما يجعل هذه اللغة تنهض على الاحتفاء بالتعبيرات الشائعة فى هذا العالم، وبما يعكس لغات الشخصيات التى يوازيها، أو بما يجعل هذه اللغات تتداخل ولغة الراوى أو تتخللها، سواء بقيت الحدود واضحة بين الاثنتين (: "يضايقه (...) مرأى الفلاحين وهم جلوس فى المصلى أمام بيته "يجرحون" البيت وسكانه على حد تعبيره" – ص ص 57، 58) أو امحت هذه الحدود لتتشكل لغة واحدة جامعة بينهما (:"يتبادل هو وأحمد سلطان سيجارة ملغمة" – ص 52)، "ناظرًا بحقد إلى عفيفة المستغرقة فى سابع نوم" – ص 63، "سيخصص المغربية كلها لزكية، وسيريها نجوم الظهر" – ص 67، "رأى اليوم بعينه جسم جريمة كاملًا ميتًا يكاد يمد أصبعه ويضعه فى عين كل من لا يصدق" – ص 10، و:"الرجل فى الحرام دوره طيارى.." – ص 11).

فضلًا عن ذلك، فلغة الراوى هنا تنطوى على نوع من "التعدد المتجانس" – إن صح هذا التعبير – يوازى مثيله القائم فى العالم الذى يحكى عنه، فتلوح مستويات متنوعة فى هذه اللغة: مستوى يتم فيه استخدام بعض التعبيرات الكلاسيكية الشائعة (:"بدأت تعود إليه رباطة جأشه" – ص 6)، وقريبًا من هذا السياق ما يعكس، لغويًا، حضور بعد دينى إسلامى (: "كيقينه بيوم القيامة والنفس اللوامة" – ص 22)، ومستوى يتم خلاله تمثل التعبيرات والتراكيب العامية والأمثال الشعبية (:" لم لا يلقى اللفافة فى الترعة ولا من شاف ولا من درى؟" – ص 6، "فبدأ الفأر يلعب فى عب مسيحة أفندى" – ص 39، "واللقيط جعل الفأر يلعب فى عبه لأنه أدرى الناس بالإشاعات" – ص 42، "وبعد هذا الحادث الغريب لعب الفأر فى عب مسيحة أفندى"، ص 45)، ويتصل بهذا مستوى تنعكس خلاله تصورات الشخصية فى لغة الراوى ببعض السياقات (:"وكأن لديه أجولة أعمار سيفرقها عليهم" – ص 16)، فضلًا عن دس بعض الكلمات العامية، بلفظها الذى ينتسب إلى الشخصيات، فى لغة الراوى الفصيحة (:"والأوراق الكبيرة ذات المادنة تلمس يده بالكاد" – ص 17).

Twitter: @ketab_n

هذا التعدد فى لغة الراوى، يتم توظيفه أيضًا لتقديم تمثيل حى لعالم متنوع رغم تجانسه، أو مركب رغم تسليمه الجمعى، الواحد، بتصور بعينه ضمن نسق أخلاقى ما. وفى القلب من هذا النسق تبرز موضوعة "الحرام" الذى يخضع، مثلما يخضع كل شيئ داخل الرواية، للتساؤل وإعادة النظر فى المسلمات.

6

تبدأ السطور الأولى بالرواية بصوت تعليقى يحلق خارج حدود التفتيش القريبة والبعيدة معا: "فى تلك البقعة من شمال الدلتا.. حيث يمتد التفتيش واسعًا عريضًا لا يكاد البصر يصل إلى مداه، كانت الدنيا تمر بلحظة السكون التام.. إلخ". سوف تتراجع هذه النظرة البانورامية المحلقة من سرد الراوى بطول الرواية، وتتضاءل مثل هذه الإشارات إلى ما وراء حدود التفتيش، لنجد أنفسنا نتحرك داخل حدود التفتيش التى لاحظناها، أي داخل الدائرة المسورة بحدود قاطعة، حيث تحولت حياة أهله المعتادة إلى حياة استثنائية، وتبدل إيقاعها الهادئ إلى إيقاع لاهث، بعدما شهد واحد منهم "جسم الجريمة"، وبدأت بداخلهم تثور الأسئلة والتساؤلات. "معرفة" الراوى الكلية، وقدرته على الحركة، التى تمتد ذلك الامتداد الواسع فى السطور الأولى بالرواية، سوف تتقلصان ليؤوب إلى الالتزام بنطاق "المعرفة" – أو "المعارف" – الماثلة فى العالم الذى يحكى عنه، وإلى الانطلاق من التصورات القائمة فيه؛ سيبدو جزءا من هذا العالم، مؤمنا بهذه التصورات، بما فيها الجانب الأخلاقى المرتبط بفهم الحرام، ومن ثم حدث اختراقه، وفعل تسويته.

يلوح الراوى، أحيانا، منتميا لديانة الأغلبية من أهل التفتيش، المسلمين الذين يتعايشون مع المسيحيين القلائل، هنا، بسلام. يوازى شخصية "فكرى أفندى" المأمور ويقول خلال هذه الموازاة إن المسألة لم تستدع "أن ينتظر فكرى أفندى تسعة شهور كما فعل سيدنا عمر" (الرواية، ص 72). وبجانب ذلك، يحلق الراوى أحيانا ليسوق بعض التأملات حول "أفكار كبرى"، عن الإيمان والشك، وعن الواقع والحكايات (الرواية، ص 101)، وفى هذا كله يبدو صوت الراوى متبنيا صيغة جمعية، هى محصلة لهذا العالم بمكوناته المتنوعة وقد تفاعلت معا.

Twitter: @ketab_n

خطاب الراوى، هنا (أيضًا كما هو فى أعمال أخرى لإدريس) ينبنى على نبرة حميمة تخاطب مرويًا عليه يلوح حميمًا أيضا: "والمرأة عجوز من كثرة كبرها لا تستطيع أن تحدد لها سنا" (الرواية، ص 20)، "كان الغيط لا آخر له بحيث يبهرك أن تعرف أن شخصًا واحدًا فقط هو الذى يملكه، وبحيث تود فى الحال لو كنت أنت ذلك الشخص. وشكل الغيط المزروع يذكرك أيضًا بالجنة" (الرواية، ص 29). ولكن فى بعض السياقات يفترض الراوى أن ذلك المروى عليه لا ينتمى إلى عالم التفتيش ولا إلى عالم الريف كله: "والباب مفتوح فلا تغلق أبواب الدور فى الأرياف إلا لمامًا" (الرواية، ص 46). يسعى الراوى إلى إقناع ذلك المروى عليه، وربما إلى إقناعنا أيضًا – نحن القراء المحتملين الذين لم نعش فى التفتيش و لم ننتم إليه – بأن شيئًا ما، فى ذلك التصور الأخلاقى السائد عن الحلال والحرام، يجب تأمله وإعادة النظر فيه. ولكن هذا يتصل باستراتيجية الكتابة التى تنتمى إلى يوسف إدريس نفسه، صائغ الراوى وخالق العمل بأكمله. ومع المنظور الذى يتعدد خلال حركة موازاة الراوى لأكثر من شخصية داخل الرواية، ومع النظرة التى تحلق بعيدًا عن شخصيات الرواية جميعًا، سوف يتكشف لنا ما وراء حدود عالم التفتيش التى ستبدو ضيقة على اتساعها؛ سوف نرى السياق الأكبر الذى يتمثل فيه هذا التصور الأخلاقى، وسوف نرى التصدعات بادية عليه، بوضوح.

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

الملاذ المحال

(قراءة فى رواية "فساد الأمكنة" لصبرى موسى)

1

خلال نظرة طائر تطل من شاهق على هذا الجبل الذى تعرفه وإن لم تأمن له، تألفه وإن لم تركن إلى سكونه الظاهرى، ترى تاريخه السحيق وتشهد حاضره الماثل.. وبحس مرئية فاجع يرصد مأساة ذلك المستوحد بهذا المكان بعدما تبدد حلمه باللواذ به وبالحلول فيه.. تقدم السطور الأولى من رواية صبرى موسى (فساد الأمكنة)(*) "ملمحا" "شبه نهائى" – كما يشير عنوان الفصل الأول الذى يستقل بعنوان خاص، دون فصول الرواية جميعًا – عن "جبل الدرهيب" العظيم: "لو أتيح للملمح أن يكون مرئيًا لطائر يحلق عاليًا (...) لرأى الدرهيب هلالًا عظيم الحجم، لابد أنه قد هوى من مكانه بالسماء فى زمن ما، وجثم على الأرض متحجرًا، يحتضن بذراعيه الضخمتين الهلاليتين شبه واد غير ذى زرع..". ومن الجبل "العظيم" الهائل، إلى الحالم المتضائل بجنته المستحيلة، اللائذ به، ثم ضحية هذا الحلم، الشارد فى جنباته الآن بعد ترحالات قديمة شتى، توالت ترحالًا تلو ترحال، "نيكولا المأساوى"... من الدرهيب إلى نيكولا سوف تنتقل نظرة الطائر نفسه، فنرى – عبر انتقال

(*) صبرى موسى، (فساد الأمكنة)، الكتاب الذهبى، مؤسسة روز اليوسف، القاهرة، 1973.

Twitter: @ketab_n

هذه النظرة – "نيكولا" وهو واقف على "قمم خادعة متزلجة"، "عاريًا ومصلوبًا على الفراغ المتأجج بالحرارة وحده" (الرواية، ص9)، ثم نراه وهو يتحرك بين الصخور والنتوءات، وفى جوف هذا الجبل بعد أن رحل عنه الجميع، "فما عاد باستطاعة أحد أن يهبط فى جوفه الآن سوى نيكولا الوحيد" (الرواية، ص 11). الجبل ونيكولا، الآن، فى نظرة ذلك الطائر وفيما سوف يجاوز هذه النظرة خلال فصول الرواية التالية، هما من بقى من هذا العالم الغامض الذى سوف يأسرنا استكشافه، والذى سوف تزاحم صورته فى عيوننا كل صورة أخرى سواها، وربما سوف تزحزح ملامحه عن حواسنا ملامح ذلك العالم الآخر المألوف الذى نعرفه، كأنهما – الجبل ونيكولا – قد كانا هنا من ملايين السنين، وكأنهما باقيان هنا عبر زمن قادم ممتد، شارتين – إحداهما خالدة والأخرى تجسيد لحلم محبط بالخلود – تومئان إلى عرى الطبيعة وطهرها، وإلى تقشفها وسطوتها، وإلى فردوسها القريب/ البعيد، المتاح/ المستحيل. وخلال كلمات الراوى فى هذا الفصل، ثم فى كل فصول الرواية التالية كذلك، سوف تلاحقنا ونلاحق طاقة فياضة مفعمة بروح الشعر، بدهشته وببساطته وبعنفوانه، بموازاة طاقة الطبيعة ودهشتها وبساطتها وعنفوانها، وسوف نشهد تعبيرات شتى عن التوق الممض للانتماء إلى هذا الجبل، الموصول بالكون كله، وسوف نلحظ تجسيدات عدة للنزوع إلى تشييد فردوس أرضى فى قلب هذا المكان النائى، المتعالى، ولكن أيضًا المطارد بـ"الأمكنة" الأخرى التى نخرها "الفساد"، ثم سوف نواجه تشخيصًا أخيرًا، موجِعًا وفاجعًا، للرماد الذى آل إليه ذلك التوق، وللجحيم التى انتهى إليها ذلك الفردوس.

2

هذا الملمح هو "بداية" – وفى الوقت نفسه "نهاية" – الوعد الذى أوما إليه مفتتح الرواية خلال إشارته إلى "وليمة ملوكية"، قوامها غذاء جبلى "لم يعهده سكان المدن" (الرواية، ص 8). لقد أتى إلى هنا نيكولا هاربًا من فساد المدن وشرورها، اللذين يختزلان فساد العالم وشروره. لم يستطع نيكولا، فى حياته التى سبقت مجيئه لهذا الجبل، أن ينتمى إلى أي مكان، إذ ظل "لا وطن له" (الرواية، ص9)، "فأى وطن ذلك الذى يمكنه أن ينتسب إليه"

Twitter: @ketab_n

(الرواية، ص15). فى تاريخه الأول المفتوح على زمن وقائع قديم، كانت فاجعة نيكولا "فى كثرة اندهاشه"؛ إذ كان يتلقى كل ما يحدث له وأمامه "بحب الطفل" (الرواية، ص 8). سرق نيكولا "المعرفة من بحر التجوال" (الرواية، ص 15)، ولكنه لم يركن أبدًا إلى أية معرفة و لم يقيده أي موطن. كانت عائلته قد هاجرت وهو طفل من إحدى المدن الروسية واستقرت بإسطنبول، بينما ظل هو يقطع الأرض مهاجرًا. وبعدما تزوج لم تستطع زوجته القوقازية "إيليا" أن تسمره فى الأرض، ولا أن تحول دون تحليقه المتواصل "من مكان إلى مكان" (الرواية، ص 16)؛ إذ ظل يتوق دائمًا إلى "التحليق (...) فى سماء الأمكنة جميعًا" (الرواية، ص16)، وكان فى هذا التحليق اللاهث يبحث عن فردوسه وعن ذاته معًا. وفى جبل الدرهيب، فى زمن وقائع الرواية، وجد نيكولا فى تاريخه الجديد ما نزع إليه طويلًا فى تاريخه القديم، وبدا له أنه قد عثر على ذاته التائهة، بعدما استولى هذا "المكان على حواسه المضطرمة بالرغبة فى التحليق" (الرواية، ص33). هنا، فى هذا الجبل، بزغ أمل حقيقى فى الاستقرار، وفى الصحراء التى تحيط بهذا الجبل، والتى "تغرس فى ساكنها شتى الفضائل" (الرواية، ص41)، اكتشف نيكولا سبيل نجاته من مفاسد الأماكن جميعا.

3

الدرهيب، ملاذ نيكولا، أكبر وأكثر من محض جبل، فيما يرى نيكولا، على الأقل. فى قلب الدرهيب، كما فى قلب نيكولا، "طاقة مختزنة" (انظر الرواية ص 72) جمعتهما معًا وربطت بينهما "شهوة جامحة" (انظر الرواية ص 77)، وسوف يغدو الدرهيب، ببكارة صخوره، "بديلًا لإيليا.. زوجته" (الرواية، ص 78)، أو سيغدو بديلًا لأسرته الراهنة: "إيليا الكبرى" زوجته و"إيليا الصغرى" ابنته التى كررت بالاسم أمها، بل سيغدو بديلًا لأسرته المحتملة جميعًا؛ هكذا يخاطب نيكولا نفسه التى آوت واطمأنت إلى مستقر لها بعد تشرد طويل: "لقد جعلت من الدرهيب زوجتك وأولادك وبيتك.. وأقمت فيه حياة عائلية على المستوى الرجولى" (الرواية، ص83 – وهذا التشديد وكل التشديدات التالية من عندنا). بالجبل استعاض نيكولا عن زوجته: "كانت إيليا هى الشهوة. وأصبح الدرهيب هو الشهوة"

Twitter: @ketab_n

(الرواية، ص84)، وفى الجبل انفصل نيكولا عن كل المواضع التى مر عليها مرور العابر و لم يقطن واحدًا منها، ومع الجبل استعاد نيكولا طبيعته التى بدا أنه قد فقدها، أو توصل "إلى طبيعته الجديدة التى استمدها من المكان" (الرواية، ص79). وفضلًا عن هذه الأواصر التى ربطت، فى الزمن الراهن، نيكولا بالجبل الذى يلوح خالدًا خارج الزمن، مجللًا بالقداسة التى ترتد به وبنا إلى عهد سحيق (انظر الرواية ص 133)، فإن آصرة أخرى، خلال ارتباط نيكولا بالجبل، قد وصلت – مرة وللأبد – بين نيكولا وبين الوجود ذاته؛ الكون كله فى امتداده الرحيب عبر الأزمنة والأماكن جميعا، إذ "يتأمثل" هذا الكون عبر مفردات متنوعة هنا: "القواقع المهشمة من مليون ألف عام" (انظر الرواية ص 9)، و"الصخور العظيمة والجبارة الموجودة بمكانها (...) من وقت لا يعلمه أحد" (الرواية، ص22)، والرمال والسراديب والكهوف والسماء والريح العارمة التى تلفح نيكولا، الآن، أي فى النقطة الزمنية الأخيرة بالرواية – وهى النقطة نفسها التى تبدأ بها الصفحات الأولى – بعدما آل الحلم إلى ما آل إليه، وانحسر اليقين عن تساؤل هائل وفاجعة كبرى، و"حمل الجميع متاعهم عن الدرهيب ورحلوا" (الرواية، ص11) فيما بقى نيكولا، مستوحدًا، معتصمًا بجبله الذى غدا، مع الجبال التى غدت – بعد تعرضها لتحولات شتى؛ "تحول الحر اللافح إلى نسيم لافح ثم إلى برد لافح" – "أشباحًا خرافية فى ذلك المدى اللانهائى" (الرواية، ص14).

4

يتصل الجبل، وامتداده فى الصحراء، بالطبيعة كلها. وفى هذا الاتصال يعاد اكتشاف مقاييس جديدة لكل شئ، بما فى ذلك السمو والضعة، الثراء والفقر. فهؤلاء الذين التقاهم نيكولا هنا يختلفون عن كل الذين عرفهم من قبل؛ إنهم من "الشامخى الأنوف المترفعين بأسمالهم وفقر أجسامهم، الممتلئين بالغنى الفاحش لاندماجهم فى الطبيعة" (الرواية، ص70). الطبيعة، فى هذا المكان، تومئ إلى عالم يتعالى على ما هو عابر وزائل؛ عالم موصول بلانهائية الزمن، بديمومته وخلوده. وكل حجر وكل حبة رمل، هنا، شاهد على براءة سابقة على تاريخ شرور البشر وآثامهم فى أماكن شتى، تنتمى إلى الزمن المرجع المتعين أو شبه

Twitter: @ketab_n

المتعين، بما يجعل هذا المكان، المشبع بأزمنة شتى، استردادًا لفطرة أولى مفقودة، واستعادة لوضع أصل أمعن، عبر مسيرة الحضارات، فى غياب طويل.

فى الجبل، وفى صحرائه، نشهد ذلك المدى غير المحدد، غير المحدود (انظر الرواية ص 14)، ونلحظ ما يشبه تبلورًا لصيغة متفردة من "زمكان" أو "متصل زمانى/ مكانى" خاص، خلاله تتعاقب الأزمنة وتتناوب على المكان الثابت الأزلى؛ حيث تمتد تواريخ الحجر، وتتصل حيوات الراهنين من البشر بحيوات أسلافهم فى الأزمنة البعيدة. البازلت والجرانيت والأحجار الجيرية والقواقع المتكلسة ظلت قائمةً هنا "من مليون ألف عام" (الرواية، ص42)، والجبال الماثلة الآن هى نفسها "على حالها منذ القدم"، والناس القليلون هنا هم أيضًا "على حالهم منذ القدم" (الرواية، ص 69)، ودماء "إيسا" – ساكن هذا المكان – "بجاوية" قديمة (انظر الرواية ص 28)، والآبار والعيون هنا ظلت "على حالها من زمن الفراعنة" (الرواية، ص18)، "والسراديب المهجورة تحكى (...) قصص الفراعنة القدامى الذين كانوا أول من استخرج الذهب" (الرواية، ص 27)، وأسرار النجوم تم فضها وكشفها عبر معرفة متوارثة، متناقلة خلال الأجيال المتعاقبة لآلاف الأعوام (انظر الرواية ص 62). تتناسل فوق هذا المكان، إذن، الأزمنة والتواريخ، حتى وإن غفا بعضها أو غاب. وفوق هذا المكان يظل الجبل باقيًا، يشبه "كعبة" منها المنطلق وإليها الإياب (انظر الرواية ص ص 30، 31). إلى كل الجهات يرتحل عن الجبل من يرتحل، ولكن من كل الجهات يعود إلى الجبل من يعود، فى فعل يتردد ويتكرر عبر أجيال تلو أخرى، لا أول لها ولا آخر، لا بداية ولا نهاية.

5

الجبل، وامتداداته كلها، بأزمنتهما المتراكبة المتصلة هذه، يقعان على طرف من طرفى ثنائية قديمة متجددة، مثارة عبر المسار المعروف لتاريخ البشر خلال تحضرهم الذى قطع الأواصر فيما بينهم وبين الكون الذى كانوا، فى أزمنة أسبق على تشييد الحضارات، جزءًا عضويًا منه؛ مندمجين بمفرداته موصولين وإياه ومقترنين به. وعلى الطرف الآخر من هذه الثنائية تقع المدن البعيدة، المثقلة بموروثها الخانق، المحاطة بحشد من صفات سلبية طاردة

Twitter: @ketab_n

يتم اختصارها هنا – بصياغة لا تخلو من حكم قيمى – فى مفردة يشير إليها عنوان الرواية وتحتشد بها نصوصها، تتمثل فى "الفساد" الذى استشرى، وطال – فى تلك المدن – كل أحد وكل شيء.

هكذا، يطرح عالم "الجبل" – وامتداده المتمثل فى الصحراء – فى مواجهة عالم "المدن"، خلال ثنائية تعبر بوضوح عن مواجهة ما بين عالمين، وتلوح كأنها تسمية جديدة للثنائية المتعارفة: الطبيعة/ الحضارة. وبعبارات ذات منحى تعليقى تتخلل سرد الراوى، وبضمير جمعى – يشملنا جميعًا – يفترض أننا ننتمى إلى طرف بعينه من طرفى هذه الثنائية، سنجابه اكتشافنا مدى الاختلاف المتنامى بيننا "نحن" وبينهم "هم": نحن أهل المدن وهم أهل الصحراء والجبل: ففضلًا عما لاحظنا من تأكيد يفترض، ابتداءً، أن هؤلاء، سكان الصحراء، كانوا أشبه بأرض طيعة وخصبة لما غرسته الطبيعة فيهم من "فضائل"، فإننا نلحظ تأكيدًا آخر، أو امتدادًا لهذا التأكيد الأول، على أن هؤلاء قد "أخذوا من هذه الفضائل سلاحًا يواجهون به مخاطر حياتهم اليومية. (...) مئات الخطايا الصغيرة التى نرتكبها بسهولة ويسر فى المدينة، ضد أنفسنا وضد الآخرين.. تتراكم على قلوبنا وعقولنا، ثم تتكثف ضبابًا يغشى عيوننا وأقدامنا فنتخبط فى الحياة كالوحوش العمياء، فالمدينة زحام، والزحام فوضى وتنافس وهمجية، ولكنهم فى الصحراء قلة.. إلخ" (الرواية، ص41). ومثل هذه النظرة، التى تساق على لسان الراوى بكل هذا القدر من الاحتفاء بأحكام القيمة، هى نفسها التى قادت نيكولا إلى حيث قادته، لهذا المكان، وجعلته يوقن "بأن الحياة هنا جديرة بالبشر الحقيقيين الذين يكرهون المدن المليئة بالمخلوقات الهمجية المستوحشة" (الرواية، ص42)، وهذه النظرة هى نفسها، أيضا، التى ينظر بها إلى العالم أولئك الذين لا يزالون مستمسكين بفضائلهم، متشبثين بمكونات عالمهم، فكل من يغادرهم "مهاجرًا إلى الحضر" يفقد "انتماءه للأصل والجذور" (انظر الرواية ص 66)، ثم إن هذه النظرة، كذلك، هى نفسها التى سوف يتم خلالها التعبير عن حال نيكولا إذ يخاطب ذاته، فى سياق ظاهرة "الالتفات" التى تتردد ترددًا لافتًا فى سرد الراوى: "تلك الطبيعة (...) سحرتك بروحها الجذابة والوحشية عن الحضر الذى قدمت منه" (الرواية، ص155).

بوضوح، إذن، توضع فى الرواية أخلاقيات الصحراء فى مواجهة أخلاقيات المدينة؛ أو يوضع – بالأحرى – عالم الصحراء بوصفه خلاصًا من عالم المدينة. فى الصحراء، وفى

Twitter: @ketab_n

جبلها، يستعيض نيكولا بعشق الطبيعة عن كل عشق دنيوى، مما يجعله لا "يشعر بحاجة إلى امرأة؛ فقد كانت الطبيعة من حوله امرأة عظمى احتوته واستأثرت بجموحه وحيويته" (الرواية، ص78). ومن هنا ينبثق حلم نيكولا بمدينته المأمولة، التى يطمح إلى تشييدها بهذا المكان، بعيدًا عن كل المدن، فى قلب الصحراء البكر؛ مدينته النقية التى سوف "تحفل بالحركة والحياة" (الرواية ص 72 وانظر أيضًا ص 76)، ولكن هذه المدينة/ الفردوس لن يكون بمستطاعها، كما حلم نيكولا، أن تنأى عن فساد المدن التى باتت سطوتها قادرةً على أن تجتاز المسافات وأن تأتى إلى هنا، لتقتحم الفردوس المرجو.

6

"فساد الأمكنة"، عنوان الرواية، واختبار الحلم فى تناولها كله، يطل بإشارات شتى خلال سرد تتقاطع فيه تصورات الراوى وتصورات الشخصيات، سواء بالإيحاءات الحرفية لمعنى "الفساد"، أو بما يقع على متصله الدلالى. فى منجم الذهب الذى يمثل سببًا من أسباب طمع المدن فى هذه الصحراء، موطن الحلم بالنسبة لنيكولا، سيرى "إيسا" مساكن العمال واقعة "فى شبه دائرة.. أكواخ من البراميل الفاسدة.." (الرواية، ص21)، وسيرصد الراوى، بموازاة نيكولا، كيف أخرج الجميع "محاسنهم ومباذلهم وقدموها على تراب هذا الجبل وصخوره، قرابين فطنة وخلاعة" (الرواية، ص11 – ولاحظ تكرار العبارة نفسها ص 159). كذلك تتأكد دلالات الفساد بالإلحاح على دلالات نقيضه، فالخيام، مثلا، على العكس من "البيوت" الخانقة، "مفتوحة من جوانبها على السماوات والوديان، ويغمرها الضوء بنظافة فطرية" (الرواية، ص22).

Twitter: @ketab_n

7

بعيدًا عن هذا الفساد، طمح نيكولا إلى أن يشيد فى الدرهيب "مدينته المشتهاة" (الرواية، ص76)، وحشد "طاقته كلها لينسج حلمه بأن ينشئ فى هذا الجبل مدينة عامرة بالخصوبة والحركة" (الرواية، ص80)، وكان العمل "ينمو، بينما المدينة الصغيرة على الجبل تنمو" (الرواية، ص85). ولكن، قبل اكتمال تشييد المدينة/الحلم، انسلت – إلى مدينة الفردوس – مدينة الشر برموزها الكبرى؛ إذ أتى الملك وحاشيته فى زيارة للمكان. كان من نتاج هذا الشر أن اغتصب الملك "إيليا" ابنة نيكولا ذات الستة عشر ربيعًا – وقد ظن نيكولا، فى هذيان ضبابى، تتغيم فيه الرؤى، أنه هو مغتصبها – وكان من نتاج هذا الشر أيضًا أن تم انتهاك حلم نيكولا فاكتملت فاجعته. لقد فشل نيكولا فى تشييد مدينته المأمولة الخالية من كل دنس، حيث ألقيت – دونما إرادة أو اختيار منه – بذرة العلقم والشر فى أرض مدينته هذه، "فأثمرت شجرة ضخمة مستفحلة، أظلت تلك المدينة بالخراب والحزن" (الرواية، ص 102). لم يعد نيكولا يملك سوى أن يتخلص من التذكرة الحية الماثلة بمأساته، وليس من مأساته نفسها: يقذف برضيعة ابنته – ثمرة انتهاك المدينة للفردوس – إلى الهلاك؛ يقتلها ولكنه لا ينجح فى أن يقتل، داخل ذاكرته، ذلك الإحساس بالجرم الذى تم فى زمن غريب، مقتحم، يلوح خارج الزمن، ثم يمعن نيكولا فى هذيانه بينما تطلق ابنته روحها لتبحث عنه، لتثقب "جدران الدرهيب وتخترق طبقاته طبقة بعد طبقة"، قبل أن تذوب "فى الفضاء اللامتناهى، حيث لم يعد بإمكان أحد أن يعثر عليها" (الرواية، ص158). يظل نيكولا، بعد تخلصه من علامة مأساته، ينوء بثقل الإحساس بخطيئة لم يرتكبها، وينتهى إلى غيبوبة تترامى خارج كل إدراك، ثم إلى اتحاد أخير بالكون، لم يكن يحلم بصيغته الذاهلة هذه وإن ظل يتطلع إليه خلال زمن طويل، حيث يهيم فى الصحراء التى لا تزال شاسعةً (وقد كان من قبل يظنها رحيبة فحسب)، متخبطًا بين أشباح لا يراها سواه، سجين خيالات يرسمها عقله الذى بات "يسبح فى الملكوت" (انظر الرواية ص 159) بعد أن طمح – هذه المرة – إلى أن يتحول إلى محض صخرة مقدسة داخل الدرهيب (انظر الرواية ص 155).

رأى نيكولا ما رأى، وعرف ما عرف، وارتحل عبر المدن قبل أن يحط فى ملاذه الأخير،

Twitter: @ketab_n

لكنه لم يعرف أن المدن التى تنائى عنها قادرةٌ على أن تطارده إلى عقر هذا الملاذ. لم ير نيكولا و لم يعرف أن المدن، بكل فسادها، كانت قد تسللت إلى أرض فردوسه المأمول، حتى قبل أن يخطو هو خطواته الأولى على هذه الأرض. فالمدينة، بنهمها الذى لا يشبع إلى الثروة، وتطلعها الذى لا يقنع إلى المزيد منها، كانت قد مدت مخالبها الطويلة إلى هذه الصحراء خلال بعض "رموزها"، مثل "أنطون بك"، والمدينة، بشهواتها التى لا ترتوى، سوف تمد مخالب أخرى خلال شخصيات أخرى، منها "الملك" الذى لا تسميه الرواية، والذى – باغتصابه ابنة نيكولا – يستكمل أركان المأساة.

خلف المال كان يلهث أنطون بك، وخلف متعة جديدة ذات "مذاق مختلف" كان يلهث الملك، وخلفهما وخلف التسلية كانت تلهث الحاشية. ويرحل/ يعود الجميع إلى مدينتهم وقد خلفوا آثار مخالبهم الناهشة بقدرة تجاوز قدرة وحوش الصحراء على النهش: موت "إيسا"، موت إيليا ابنة نيكولا، موت رضيعها، جنون عبد ربه كريشاب، واستيحاش نيكولا بعد اكتمال أركان فجيعته، فضلًا عن تهاوى حلمه "بفردوس يدير ظهره لكل المدن". لقد "فسدت الأمكنة" جميعًا، مرة وإلى الأبد. استشرى هذا الفساد هناك فى المدن، وامتد من خارجها إلى هنا.

8

إلى جانب الأسباب التى تتعلق بسطوة المدن وفسادها المستشرى، فهناك أسباب أخرى تتعلق بنيكولا نفسه، كامنة وراء فشله فى تشييد ملاذه المرجو. لم ينته لواذ نيكولا بالجبل والصحراء إلى شئ، و لم ينجح نيكولا فيما نجح فيه، من قبل، "كوكا لوانكا"، الجد الأول لقبائل "البجاة" ولا "أبو الحسن الشاذلى"، الصوفى مجترح المعجزات. لقد أعطى كوكا لوانكا "عقله وقلبه وروحه جميعها لتلك المغارة المرتفعة فوق الجبل المقدس (...) حتى أصبح صخرة تنبت حولها أشجار مقدسة تطاول السحب" (الرواية، ص ص 155، 156)، وغادر أبو الحسن الشاذلى وطنه وجاب الأرض زاهدًا، فنما خلال الترحال وأمكنه أن يخلص جسمه البشرى من أثقال بشريته، فسما به وشف" (الرواية، ص143)، وهاهم أتباعه

Twitter: @ketab_n

ومريدوه يحجون إليه، فى مكان ضريحه النائى القائم فى صحن الجبل، و"يلقون بأهازيجهم وغنائياتهم على قبة ضريحه المستديرة التى تعشش العصافير، وياللغرابة فى ثقوبها.. فمن للصحراء يا ترى بالعصافير" (الرواية، ص 142). أما نيكولا، المرتحل القديم، فلم يستطع أبدًا أن يتحرر تمامًا من عالمه الأول، لقد أتى إلى هنا مثقلًا بتركة ترحالاته القديمة التى علقت بداخله آثار منها؛ ثم أصبح عاجزًا عن الانفكاك من أسر ما يتصوره عن عالمه الجديد هنا، مما جعله غير قادر على أن يعود إلى عالمه الذى فر منه، وفى الوقت نفسه غير مستطيع أن يزور، مجرد زيارة، واحدةً من المدن التى عبرها من قبل. وسوف يسائل نفسه، بعد برئه من بعض جراح أصابته: "فما فائدة الرحيل يا نيكولا ما دمت تحمل داخلك معك أينما حللت؟" (الرواية، ص 130).

لم يطل "فساد الأمكنة" روح نيكولا، إذن، ولكن نيكولا لم يستطع أن يتحرر من ميراث هذه الأمكنة، ومن ثم لم يستطع أن يصل إلى "معجزة الانتماء الحقيقى"؛ أن يتجمد أو يتحول أو يصبح "صخرة مقدسة داخل الدرهيب" (انظر ص 156 و ص 157 على التوالى). لقد أتى إلى ملاذه، ولكنه لم يستطع أن يغدو كما حلم دائما، جزءًا حقيقيًا، حيًا، من هذا الملاذ، فضلًا عن أن هذا الملاذ كان قد طاله وانتهكه فساد الأمكنة، فلم يعد صالحًا لأن يغدو ملاذًا لأحد.

Twitter: @ketab_n

مراوغات السؤال.. مزاوغات اليقين

(قراءة فى رواية بهاء طاهر "واحة الغروب")

1

فى هجير عالمها وقرّه، يتحرك سرد رواية بهاء طاهر (واحة الغروب) [1] تحت لفح السؤال وبرده. من الفصل الأول بالرواية إلى فصلها الثامن عشر الأخير، ينهض السرد كله على السؤال؛ يتأسس فى رحابة السؤال وينبنى بحافز السؤال. يتعدد الرواة فى هذه الرواية: محمود، كاثرين، الإسكندر الأكبر، الشيخ يحيى، الشيخ صابر.. وتتباين تكويناتهم وعوالمهم وتصوراتهم.. وتختلف زوايا رؤاهم وطرائق سردهم.. لكن، مع ذلك كله، يظل السؤال هاجسهم المشترك جميعًا، كأنهم مسكونون به ومدفوعون إليه ومساقون إلى العثور، أو عدم العثور، على إجابات عصية عنه. وعلى الرغم من الانتقالات الواضحة، عبر قسمى الرواية وعبر فصولها المرقمة والمعنونة بالأسماء، المروية بأصوات هؤلاء الرواة المتكلمين، وعلى الرغم من الحركة الجلية من قسم لآخر، ومن فصل لآخر، ومن صوت آخر.. لا تكاد صفحة من صفحات الرواية جميعًا تخلو من صيغ السؤال أو التساؤل أو المساءلة، أو من معانى هذه الصيغ ودلالاتها التى تجعل الشخصيات – جميعًا تقريبًا – وتجعلنا معهم، يلهثون ونلهث فى حركة متصلة تجسد التوق إلى مقاربة إجابة نائية، وتعبر عن الطموح إلى

Twitter: @ketab_n

مشارفة يقين محال، وتصور السعى إلى اقتناص المعنى فى عالم قد غاب عنه المعنى، أو فى عالم انطوى على ملابسات وتعقيدات تكثّر معهما المعنى وتبعثر؛ لم يعد واحدًا، ولا نهائيًا، ولا مطلقًا. وخلال لهاث هذه الحركة الدائبة، عبر قسمى الرواية وفصولها، وخلال رحلتنا إلى "واحة" "الغروب"، مع أصوات الرواية وشخصياتها، وخلال شهودنا الوقائع التى تقترب حينًا من زمن ومكان مرجعيين بعينهما، وتحلق أغلب الأحيان فوق ما يجاوزهما.. نكون قد استكشفنا ملامح العالم الذى تقتنصه وتجسده هذه الرواية من بين ثنايا التاريخ والمخيلة التى تتأمله؛ تعيد تكوينه وتشكيله بل وتعيد خلقه من جديد، ونكون قد تعرفنا جوانب غير مألوفة، لم نكن قد قاربناها من قبل، فى "تصوراتنا اليقينية" عن هذا العالم، وعن أنفسنا، وربما لم نكن قد قاربناها فى كل ما "تصورنا" أننا نمتلكه من "يقين".

2

يضم قسما الرواية ثمانية عشر فصلًا. فى هذه الفصول جميعًا نتنقل بين الرواة المتعددين لنتعرف عوالمهم الداخلية والخارجية معا، ورؤاهم لأنفسهم ورؤى كل منهم للشخصيات الأخرى، فضلًا عن رؤاهم للعالم المدهش، الموصول بمنابع الطبيعة الأولى، الذى يقطع – عكسيًا، من الطرف الآخر إلى الطرف الأول – متصل "الطبيعة" – "الحضارة"، والذى يجاوز – مع ذلك – حدود زمنه (القرن التاسع عشر) كما يجاوز آفاق مكانه (واحة سيوة بالصحراء الغربية لمصر) إلى ما لا يحد بأية تخوم من زمن أو مكان.

"واحة" "الغروب"، عنوان الرواية – الذى يعبر عن تصور "زمكانى"، أو عن "متصل زمنى/ مكانى" بامتياز[2] – يتردد ترديدات شتى على مستوى جزئى بالرواية؛ إذ يشار إلى أن "الزجالة"، مزارعى الأرض، العبيد تقريبا، "ممنوع عليهم الزواج أو دخول المدينة وعبور أسوارها بعد غروب الشمس" (الرواية، ص 11 – وهذا التشديد وكل التشديدات التالية من عندنا)، وإذ يتوقف بعض الشخصيات عند معتقدات المصريين القدماء عن "الغرب" أو "الأفق الغربى"، "مملكة الموتى وأرض الحساب التى اعتقد المصريون أنها فى مكان ما فى الصحراء الغربية، وبما أن سيوة هى أقصى الغرب من مصر فلعلهم اعتبروها أيضًا آخر محطة تغرب فيها

Twitter: @ketab_n

الشمس عن الدنيا" (انظر الرواية ص 219)، وإذ يتحدث "محمود"، المأمور الذى تم إرساله من القاهرة لجمع الضرائب من الواحة، فيما يرويه، عن علاقته بزوجته الإيرلندية "كاثرين" بعدما انكسر شيء لا يعرفه في هذه العلاقة: "انتهى هنا – بكلماته – نهار علاقتنا إلى غروب فى هذه فى [كذا] المحطة الأخيرة إلى الأفق الغربى" (الرواية، ص 229)، وإذ تقرأ كاثرين ما ترجمته من سطور مدونة على جدران معبد بالواحة، تخاطب "المعبود الخفى الأسماء": "يامن تفتح عينيك فتهب النور للحياة وتغمضهما فيحل الظلام (...) تشرق بالنهار على أرضهم وفى الليل ترحل لترعى أهل مملكتك الخالدين فى الغرب.. امنحنى بركتك يا إلهى.. أنت يامن قهرت كل الأعداء فى الأفق الغربى" (الرواية، ص 280).

فى هذه المحطة الأخيرة بالأفق الغربى، مآل الموت والخلود معا، ملتقى الختام والأبد فى آن، تتقاطع عوالم شخوص الرواية التى قدمت من أماكن شتى، ولأسباب متباينة، بمن فى ذلك بعض مستوطنى الواحة أنفسهم الذين كانوا قد ارتحلوا وحطوا هنا فى زمن أقدم، متسائلين وباحثين عن يقينهم، ومساقين – بدوافع وبطرائق عدة – إلى ما يجعلهم ينظرون إلى مسارات حيواتهم كلها كأنما من ضفة أخرى، أو من "أفق" آخر. كأن هذا الأفول، أو هذا الشعاع الغارب فى هذه المحطة الأخيرة، يفتح أعينهم وعقولهم وأرواحهم، ببصر آخر وببصيرة جديدة، على كل نور أو ظلام شهدوه من قبل، وكأن هذه المحطة الأخيرة تجعلهم يطلون وراءهم، بنظرة كلية، صائبة وصادقة لأنها نهائية، على كل ما اجتازوا من محطات، وكأن هذا كله يحفز بداخلهم ثوران الأسئلة والتساؤلات وفورانهما؛ حول معالم رحلتهم التى قطعوها فى العالم الذى عرفوه أو خبروه (سوف يتساءلون ونتساءل معهم فى النهاية: "هل عرفوه أو خبروه حقا؟!")، وحول ملامح رحلتهم الأخرى فى العالم المجهول.

3

حضور الأسئلة ماثل بما يشبه الإلحاح والملاحقة، يكاد يكون متجذرا فى "تكوينات" أغلب شخوص الرواية. لا يستطيع محمود، مثلا، أن يكمل يومًا من أيامه "دون أن تطاردنى – بكلماته – الأسئلة" (الرواية، ص 91). وتتحرك زوجته كاثرين مدفوعة بنزوع داخلى

Twitter: @ketab_n

إلى حل الألغاز: "هذا لغز آخر يجب أن أحله وأنا أبحث ألغاز الإسكندر" (الرواية، ص 93)، "عندى أسئلة حتى عن الأرواح نفسها" (الرواية، ص 102). يطرح الشخوص على أنفسهم وعلى الآخرين – وعلى من، وما، يجاوز أنفسهم والآخرين – ما يطرحون من تساؤلات وأسئلة، ويبقى مدوّمًا فى رؤوسهم طنين تساؤلات وأسئلة أخرى لا يطرحونها: "لم أسألها عما تقصده ولا كان هناك وقت للسؤال" (الرواية، ص 36).

عمن، وعم، يتساءلون؟

من التساؤلات ما تطرحه الشخصيات على ذواتها، حول ذواتها.

يتساءل محمود، مخاطبًا نفسه بصيغة "الالتفات"، عن أزمته السابق وجودها على مجيئه إلى الواحة: "لكن هناك شيء [شيئا] أبعد من ذلك موجود معك من زمن ولا ذنب فيه للعواصف أو الصحراء فما هى أزمتك يا محمود؟" (الرواية، ص 38)، ويستعيد سؤال كاثرين له: "وتسألنى كاثرين ما هى أزمتى؟"، قارعًا التساؤل المستعاد بتساؤل جديد: "لكن بالفعل ما هى أزمتى؟" (الرواية، ص 42)، كما يتساءل حول تعامله مع أهل الواحة: "لماذا أساعدهم وأنا أعرف أنهم يتمنون الخلاص منى؟" (الرواية، ص 78). فى غير سياق وغير موضع، لا يستطيع محمود أن يفهم ذاته ولا مبتغاه، فيظل يتساءل حول هويته ومرامه: "إذن فما الذى أريده؟ ليتنى أعرف ماذا أريد! ليتنى أعرف ما أريد ومن أكون!" (الرواية، ص 79)، "إذا كنت لا أفهم نفسى فكيف أفهم القدر؟ فليكن ما يكون!" (الرواية، ص 90)، "فما الذى كنت أريده؟ مرة أخرى ما هى مشكلتى؟" (الرواية، ص 202)، وأحيانًا يقترب من حدود فهم ما لبعض أسباب أزمته دون أن يصل إلى إجابة عن تساؤلاته المحومة حول ذاته ولا حول ماذا تريد: "لم أكن أبدًا شخصًا واحدًا كاملًا فى داخله (...) بقيت قانعًا بالسخط على نفسى وعلى الإنجليز وعلى الدنيا كلها دون أن أعرف ماذا أريد" (الرواية، ص 202). يتمنى محمود، فى موقع متأخر بالرواية، وفى سياق لاحق من وقائعها، لو كان شخصًا آخر غيره: "ليتنى لم أكن أنا! ليتنى كنت أخى سليمان مثلًا"، "لو كنت سليمان ما عشت هذا العمر من الحيرة.. لو كنت سليمان.. لو كنت.." (الرواية، ص 264)، ثم ينتهى محمود إلى موات سابق على موته النهائى الأخير، متسائلًا عما حدث بداخله من تبدلات ساقته وانتهت به إلى تبلد وخواء كاملين: "ما الذى جرى لى؟ لماذا لا أشعر بأى غضب؟ لماذا لا أشعر بأى شئ على الإطلاق؟" (الرواية، ص 275) [3].

Twitter: @ketab_n

وتتساءل كاثرين، بقدر أقل من الإحساس بالتأزم، عما تريد، ولماذا تريد ما تريد. هل ستأتى – مثلًا – أختها فيونا إلى مصر، وهل تريدها أن تأتى؟ "لأمض إلى النهاية. هل أريدها بالفعل أن تأتى(...) أم أريد أن تظل بعيدة؟" (الرواية، ص 23). تسائل نفسها حول بعض ردود أفعالها: "لماذا تسمرت فى مكانى مأخوذة بهذا الوجه؟ وهل هى مفاجأة الود وسط كل هذا العداء غير المفهوم؟" (الرواية، ص 95)، وتتساءل عن حياتها؛ عما كانت وكيف غدت وإلام آلت، ولماذا حدث لها ما حدث من تحولات جعلتها تفقد السيطرة على ذاتها: "ما الذى يحدث لى بالضبط؟"، "الآن لا إرادة لى(...) ماذا أصبحت؟" (الرواية، ص 173). تلاحظ كاثرين أن هذه الواحة تنطوى على طاقة غامضة "تغّير" من يأتى إليها، وتتوقف عند التغير الذى قد طرأ عليها، وتتساءل عما إذا كان كشفًا عن ذاتها الحقيقية التى ظلت متوارية مطمورة بداخلها أو خلقًا لذات أخرى، وفى كل الحالات تتساءل عمن تكون: "يوجد شيء هنا يغير الإنسان. فى هذه الواحة(...) شيء يغيرنا"، "وإذن فمن أكون" (الرواية، ص 175).

ويتساءل كذلك الإسكندر الأكبر – الذى يفارق موته الطويل، أو يطل منه، فيتكلم بصوت داخلى خلال الفصل الثامن بالرواية [4] – حول ذاته التى لم يستطع فهمها طيلة حياته: "من أكون حقًا؟ من أنا؟" (الرواية، ص 115).

4

التساؤلات الحائمة حول ذوات الشخصيات بالرواية مشوبة بنبرة تشبه "المراجعة"، وربما "المحاكمة"، التى تقوم بها أو تعقدها هذه الشخصيات بداخلها لتبحث عن "حقيقة" لم تتكشف و لم تتجسد أبدًا، ولتتأمل علاقتها بنفسها، وعلاقاتها بكل من عرفت وبكل ما عرفت، بما يجعل صوت الذات الواحدة يتناسل إلى أصوات عدة، كأنها تمثيلات لأطراف "الاستجواب" و"المداولة" و"الحكم" فى تلك المحكمة التى تتحول خلالها هذه الأصوات الداخلية المتناسلة إلى متهمين هم أنفسهم "شهود" و"مدعون" و"محلفون" و"قضاة"، بما يقترب أحيانًا من حد "التوزع"، وبما يصل أحيانًا إلى حد "الانقسام". وفى الحيز الكبير من

Twitter: @ketab_n

السرد القائم على هذه التساؤلات، الذى تتوقف فيه هذه الشخصيات عند تجربتها كلها فتحاكم أفعالها وممارساتها وتجاربها واختياراتها، تتردد مفردات حول "البراءة"، و"الذنب"، و"المحاكمة"، و"العدل".. إلخ، أو تدور فى المجال الدلالى لتلك المفردات.

محمود، الذى يخفى ويكابد إحساسه بخيانته ثورة عرابى مع من خانوها، يتساءل بنبرة اعتراف حول دوره الذى كان ودوره الذى لم يكن: "كيف كان لى أن أقول لهؤلاء المهاجرين الذين يسبوننى إننى أنا، بالذات، لم أخن" (الرواية، ص 46)، ويدفع نفسه، كأنما يسوق شخصًا آخر، إلى المثول فى مواجهة الحقيقة التى طالما هرب من مواجهتها: "لكن تعال الآن! انتهى وقت الخداع. ما الذى فعلته أنا بالضبط فى الثورة؟ كنت أجرى من شاطئ البحر إلى المستشفى لأنقل الجرحى والقتلى؟ (...) نساء من الإسكندرية أيضًا فعلن ذلك ولم يعتبرن أنفسهن بطلات ولا شهيدات. عشن فى صمت ومتن فى صمت. فما الذى فعلته أنت بالضبط؟" (الرواية، ص 127). خلال المواجهة للحقيقة، الآن، بات بإمكان محمود، وربما بات لزامًا عليه، أن يمنح الغفران الكامل لمن خانوا الثورة خيانة أكثر وضوحًا وعلانية؛ يفكر فى "طلعت" الذى خان ونال مكافأته، على نحو لم يفكر فيه من قبل: "حتى ولو لم أغفر له فلماذا ألومه؟"، "فى أي شيء أفضل أنا طلعت؟" (الرواية، ص 129). لكن لا يستطيع محمود أن يهب هذا الغفران لذاته هو؛ إنه يظل يلاحق نفسه، بنفسه، وربما يظل يجلدها، بالتساؤل حول البراءة التى ظن لزمن طويل أنه يحتازها: "إن كنت مقتنعا بهذا كله فلماذا لا أشعر فى قرارة نفسى أنى برئ؟" (الرواية، ص 179).

وتستعيد كاثرين علاقتها مع زوجها السابق مايكل، الذى انتزعته لنفسها من أختها فيونا – وقد كانت تحبه وتخلت عنه لكاثرين[5] – والذى تحولت علاقته معها إلى جحيم باردة – إن صح هذا التعبير – تمنت معها موته، وتتساءل وهى تحاكم ذاتها، فى سردها الداخلى، حول هذه التجربة كلها، وإن اتسم صوتها فى هذه المحاكمة بنبرة أقل مصارحة، لازالت تتشبث بالدفاع عن النفس: "لم أقتله ولم أتمن له الموت لكنه انتهى من تلقاء نفسه فما هو ذنبى؟" (الرواية، ص 27)، ثم تلوح هذه النبرة أكثر مصارحة وأوضح اعترافا فى محاكمة كاثرين لنفسها بعد موت "مليكة"، الفتاة البدوية الجميلة المتمردة على الأعراف والمواضعات، التى حاولت أن تقترب من كاثرين ثم اندفعت أو دفع بها، فى ملابسات معقدة تمثل جزءًا من تقاليد راسخة، إلى موتها المحتم: "أفكر فى كل ثانية من لقائنا الوحيد وما انتهى إليه. أحاول

Twitter: @ketab_n

أن أفهم ما حدث وأحاكم نفسي. هل هي التي أغوتني؟ أنا التي أغويتها؟ وهل هناك إغواء بالفعل أو خوف؟" (الرواية ص208 وانظر أيضًا ص 209).

والشيخ يحيى – كبير عشيرة الغربيين – يسائل نفسه، أيضًا في محاكمته الداخلية لذاته، حول صلته العدائية بـ"الشيخ صابر": "قلت لنفسي هل أكون قد أخطأت في حقك يا صابر؟"، "فهل أخطأ ظني حين تصورتك قد دعوت إلى مجلس حرب؟" (الرواية، ص 68 وص 69 على التوالي).

والإسكندر الأكبر – الذي يتحدث ساردًا، من موته، عبر الفصل الثامن كله – يطرح التساؤلات ويعيد النظر حول، وفي، تجربته الحافلة، المدوية، الدامية، فيستعيد صور قتلاه العديدين، من الأصدقاء والأعداء على السواء؛ يقر حينا ببعض "الإثم" فيما فعل، ويقدم الكثير من الدوافع والمبررات لمسلكه في أحايين أخرى: "وكان عدلًا (...) أن أدمر تلك العاصمة وأن أحرقها. ألم يحرق الفرس أثينا الجميلة درة اليونان قبل قرنين من الزمان؟" (الرواية، ص 115)، و: "نعم أنا طاغية مهما سقت لطغياني الأسباب" (الرواية، ص 121)، و: "هل كان لا بد من أجل هذا الحلم أن أخوض بحرًا من الدماء، دماء المهزومين ودماء جنودي؟" ص 117).

وبعد سعيه الطويل، المستتر، من أجل الثأر لأبيه، يسوق "الشيخ صابر" – كبير عشيرة الشرقيين – دفاعه، كأنما أمام قضاة لا نراهم: "أنا لا أذكر حتى ملامح وجه أبي لكني لا أنسى حقدي على من قتلوه، أليس من العدل أن أثأر له ولنفسي؟" (الرواية، ص 164).

5

يتكثف جانب من هذه المحاكمات الداخلية حول ما يشبه "تيمات" Themes أساسية: الخيانة، والانقسام، على نحو خاص.

وفضلًا عن حضور خيانة الثورة العرابية [6] فيما سبقت الإشارة إليه من بعض تساؤلات "محمود"، فإن فكرة الخيانة، بوجه عام، تحتل مساحة كبيرة من تساؤلاته الصامتة الممتدة

Twitter: @ketab_n

بطول فصول الرواية التى يسردها كراو: "أسأل نفسى طول الوقت عن الخيانة. سألت نفسى كثيرا لماذا خان الباشوات والكبار الذين يملكون كل شيء؟ ولماذا يدفع الصغار دائما الثمن؟ (...) لماذا خان الضابط يوسف خنفس جيش بلده فى التل الكبير..إلخ"، "لماذا خان؟ لماذا نخون؟" (الرواية، ص 48)، "هى خيانة أخرى ولكنى أسأل – ومن الذى خان" (الرواية، ص 85)، "أنا الذى اخترت بإرادتى أن أخون وأن أتخلى" (الرواية، ص 135)، "لو كان الألم والشقاء وطعنات الخيانة ثمنًا للنجاة لنجوت..إلخ" (الرواية ص285 وانظر أيضًا صفحات: 129، 130، 220، 226 – ولاحظ رصد الخيانة من منظور آخر لا ينتمى إلى أصوات الرواة، هو منظور "وصفى" – اليوزباشى نائب المأمور، الذى ينحدر من أصول شركسية – ص 268).

تساؤلات الإسكندر أيضًا وتأملاته تتطرقان، فيما تتطرقان، إلى "الخيانة": "فكرت طويلًا فلم أعرف أين نقطة البدء فى سلسلة الطغيان والخوف والخيانة أيها يلد الآخر، وهل كنت أنا بالفعل صانعها أو واحدًا من ضحاياها؟" (الرواية، ص 121). وهذا التساؤل، من تساؤلات أخرى كثيرة مثارة حول المسافة بين "المتهم" و"الضحية"، تعبير عن انقسام فعلى واضح يصل إليه الإسكندر الأكبر فى تساؤلاته حول ذاته، أو فى محاكمته لنفسه خلال الفصل الذى يتحدث فيه: "كان هناك دائما إسكندر آخر هو الذى ينتزعنى من الفرح. إسكندر الدم الذى يطرد إسكندر النغم. ظل هناك دائما طوال عمرى القصير إسكندر ضد إسكندر" (الرواية، ص 108)، "لماذا أفعل الشيء ونقيضه؟" (الرواية، ص 115)، "وتساءل إسكندر: هل كان لابد من أجل هذا الحلم أن أخوض بحرًا من الدماء (...) ورد إسكندر آخر: نعم .. إلخ" (الرواية، ص 117)، "قضيت الليل (...) أبكى مرتاعا من الوحش الذى يسكن تحت جلدى" (الرواية، ص 119)، "كنت أشعر بالفعل أن هيفايستون هو الإسكندر الأفضل وسط الأشخاص الكثيرة التى تعيش داخلى" (الرواية، ص 122).

Twitter: @ketab_n

6

الزمن – ماضيه وحاضره واحتماله الآتى – ماثل بوضوح فى تساؤلات الشخصيات، مهيمن عليها. وحشد التساؤلات، التى تثار خلال، وحول، الوقائع الراهنة والمستعادة بالرواية، مشبع دائما بالزمن. تلتقى شخصيات الرواية بهذا المكان فى زمن حاضر، ولكنها تصل تساؤلاتها عن عالمها بتساؤلاتها عن ماضيها كله فى تجارب ارتبطت بأماكن شتى، وبتساؤلاتها عن الزمن المحتمل القادم الكائن فى غيابات مجهول آت لا نراه، ولا تراه الشخصيات، وإن كان بعضها مؤرقا بما سوف يجلبه هذا الزمن المحتمل من أحداث أو بما سوف ينتهى إليه من مصائر.

حاضر محمود، مثلًا، حلقة موصولة بما قبلها، أو هو نتيجة لما سبقها من اختيارات يرى الآن أنها كانت بعيدة عن الصواب، ولكنه لا يستطيع إزاءها مدافعة أو تغييرًا، إذ لا يملك الآن، وهو يكابد تداعياتها، أن يعيد صياغة مقدماتها فى الماضى البعيد الذى مر وانقضى. ماضى محمود ماثل دائمًا فى زمنه الراهن، وتساؤله حول ذلك الماضى مقترن بتساؤله حول ما آل هو إليه فى الزمن الحاضر الآن: "أسأل نفسى الآن إن يكن كل ذلك الماضى البعيد قد اختفى. أسأل إن يكن ذلك الشاب الموزع الروح قد التأمت أجزاؤه أم زادتها الأيام تبعثرا" (الرواية، ص 16). يشير محمود إلى أن المسار الذى قطعه من ماضيه إلى حاضره لم يكن ممكنًا أن يكون غير ما كانه، ويؤكد أنه الآن، لذلك، لا يملك حتى إمكان الندم: "فات أوان الندم على أي حال. ثم على أي شيء أندم؟ وما الذى كنت أتمناه فى صباى؟ لم تكن فى ذهنى أي فكرة عن المستقبل" (الرواية، ص 14). هو يعرف عن نفسه، فيما يعرفه عنها، أنه يعى ما يعيه بعد فوات الأوان دائما: "بالطبع أدرك الآن – بعد فوات الأوان كالعادة – أنى أخطأت منذ البداية" (الرواية، ص 178). قد يقوده ألم الحاضر، الآن، إلى ذكرى نائية؛ إلى ما كان يتصوره من "أيام" مجد ما: "لماذا أيقظ كلامه [كلام اليوزباشى وصفى] الذكرى؟ ما الذى يعيدنى إلى أيام المجد فى لحظات الخيبة" (الرواية، ص 269). ولكن كل ذكرى، من الماضى أو عنه، لم تكن إلا تجربة تحمل بداخلها بذرة الهزيمة الراهنة التى يشعر بها ويعانى وطأتها محمود الآن، وكل ذكرى ماثلة الآن عن ماض أكثر نأيًا، فيما قبل الاختيار ثم الندم

Twitter: @ketab_n

المفتقد، هي مخايلة لصورة فردوس تلاشى ولا يمكن استعادته أبدًا: "أين هي براءة العمر الأول عندما كانت الأشياء سهلة وبسيطة (...)؟ وما جدوى التفكير في ذلك على أي حال؟" (الرواية، ص 42) [7]. ليس بمقدور محمود، الآن، في تساؤلاته عن الزمن، سوى أن ينتقل من مجال الاستفسار عما كان وعما هو كائن إلى مجال الاستفهام عما سيكون في زمنه القادم المحتمل. لا يذكر محمود من أبيات الشعر التي حفظها "من أيام المدرسة" سوى البيت الذي يعبر عن حالته الراهنة، عن تساؤله عما يعرف وعما لا يعرف، في الماضي والحاضر والزمن المحتمل:

وأعلم علم اليوم والأمس قبله ولكنني عن علم ما في غد عمي

ولكنه، مع ذلك، يتمنى "لو كان الأمر هو العكس. لو أجهل ما حدث بالأمس وأعلم ما في الغد" (الرواية، ص 31). وتساؤلاته حول الزمن المحتمل، أيضا، لا تملك أن تركن إلى ترف التفاؤل؛ إنه لا يستطيع أن يترقب أو يتطلع إلى حبل نجاة يمكن أن ينتشله من جبّه المظلم: "إن كنت لا أفهم نفسي فكيف أفهم القدر" (الرواية، ص 90)، "لماذا ينقبض قلبي وتحدثني نفسي أن شيئا سيحدث" (الرواية، ص 91)، "فإلى أي مصير تعس آخر سوف أنحدر هنا" (الرواية، ص 179). وعندما يشعر بعاطفة ما تجاه "فيونا" أخت زوجته، التي يمضي بها مرضها المتفاقم – الذي يعلم محمود مدى خطورته – إلى موت مؤكد، سوف يتساءل: "لماذا إذن لا أستطيع التخلص من وجهها الذي يطاردني في البيت والمكتب والطريق؟ (...) ما نهاية ذلك الشيء الذي لا مطلب له ولا خلاص منه؟" (الرواية، ص 262).

وتساؤلات كاثرين حول تجربتها القديمة، التي تمتد إلى زمن آخر ومكان آخر قبل مجيئها لمصر وللواحة، تحتل مساحات كبيرة من سردها[8]. إنها ترى لحظتها الراهنة، في مكانها هذا، امتدادًا لوقائع سابقة – تسميها "مصادفات" ثم ترى فيها نوعا من "اختيارات": " كم من مصادفة قادتني إلى هذه اللحظة؟.. لا.. إنها ليست مصادفات. أنا المسئولة عن كل شيء" (...) إرادتي هي التي قادتني إلى هنا" (الرواية، ص 22 – وانظر أيضًا ص 25).

والشيخ يحيى يؤكد، في تساؤلاته عن تساؤلاته، أنه لا يزال بعيدًا عن دعة الإجابات واطمئنانها؛ لا يزال مطاردًا بالأسئلة القديمة المعذّبة نفسها التي كان يسألها في الماضي؛ كأن حياته، في الماضي والحاضر، سؤال واحد متصل ممتد. تتغير الملابسات وتتضاءل القدرة

Twitter: @ketab_n

بمرور الزمن، ومع ذلك فالأسئلة تظل هى نفسها، كأنها الحقيقة الوحيدة الخالدة: "ماذا تريد يا يحيى؟ أصبحت عجوزا جدا. ضعف بصرك وضعف جسمك. لماذا إذن لم يضعف غضبى ولا حيرتى؟ لماذا ما زلت حتى الآن أسأل الأسئلة نفسها التى عذبتنى فى شبابى" (الرواية، ص 73).

والإسكندر الأكبر، فى زمن ما بعد موته، يتساءل حول زمنه الأول؛ زمن حياته وموته معًا، الذى أمعن فى نأيه، كما يتساءل حول زمن محتمل لا يدرى ولا ندرى عنه شيئا. الزمن الطويل الذى انقضى فيما بعد موته، فى تجربة مبهمة يلفها غموض مطبق، لم يأت للإسكندر بإجابات جديدة عن أسئلته القديمة، ولا بمعرفة لم يمتلكها من قبل: "لا أعرف شيئا هنا غير ما عرفته على الأرض" (الرواية، ص 106). ولكنه، مع ذلك، بات يدرك الآن أنه قد فاته الكثير فى ماضيه، فى حياته القصيرة الحافلة التى عاشها. وهو الآن، من موقع موته الذى لا يمكن أن يغير شيئًا فى حياة قد وصلت إلى نقطة ختامها، أي من موقع حاضره الذى لا يستطيع أن يغير ماضيه، يتساءل حول ما عرفه وما لم يعرفه، ما فاته وما لم يفته، طيلة حياته كلها: "كيف فاتنى طول حياتى أن أدرك عمق هذا الحب؟ وما الذى فاتنى فى الدنيا غيره؟" (الرواية، ص 124).

7

مع زحام التساؤلات الداخلية للشخصيات، فنحن لسنا إزاء غرف سرية مظلمة أو حالكة، إننا بالأحرى أمام شعاع من ضوء "غارب" – لاحظ عنوان الرواية – هو مثول كائن بين النهار والليل، أو هو انتقال متوان نحو الظلام. وعلى خلفية هذا المثول أو الانتقال، وبحافز خفى منهما، تتناثر فى تساؤلات الشخصيات تعبيرات عن مراوحات بين أطراف: المعرفة وعدم المعرفة، البصيرة والعمى، اليقين وعدم اليقين.. ودائما يلوح الطرف الثانى فى كل مراوحة من هذه المراوحات هو الأكثر هيمنة فى هذه التساؤلات، بما يومئ – ربما – إلى تكاثف العتمة وتثاقل رزوحها مع المضى نحو الليل وربما الإيغال فيه، وبما يؤكد تباعد المسافة الفاصلة، الحائلة دون اليقين الذى تتوق إليه هذه الشخصيات.

Twitter: @ketab_n

وفضلًا عما لاحظناه من تساؤلات الإسكندر حول ما عرف وما لم يعرف، فمراوحات المعرفة/عدم المعرفة، أو بالأحرى طرفها الأخير، قائمة/ قائم فى أغلب تساؤلات الشخصيات الأخرى. يتساءل محمود عن المجهول الذى لا يعرفه – سواء كان هذا المجهول منتميًا إلى الماضى أو إلى الحاضر أو إلى الزمن المحتمل – إذ يشير إلى المعلوم الذى يشهده. يسأل كاثرين، مومئًا إلى حيرته فى الوصول لإجابة ما عن استخدام أسلافه للأهرام (انظر الرواية، ص 58)، ويتساءل فى حاضره عن الحكايات القديمة التى كانت تحكيها له فى زمن قديم "نعمة السمراء"، التى أحبها وفارقها و لم تفارقه "عمره كله" (انظر الرواية ص 83)، وينظر إلى أفراد القافلة التى تصحبه فى سفره للواحة ويرى "كل العيون مصوبة للأمام تحدق فى الفراغ"، ويتساءل: "فيم يفكر كل منهم؟"، ويجيب: "لا أعرف" (الرواية، ص 29)، ويسأل نفسه عما يريده منه الشيخ صابر: "ما الذى يريده منى بالضبط؟" دونما عثور على إجابة (انظر الرواية ص 78)، ويطلق المدفع القديم الرابض أمام "القسم" وينجح فى قمع تمرد أهل الواحة ولا يعرف إن كان استخدامه مرة أخرى سيؤدى إلى النتيجة نفسها: "تحققت المعجزة . لا أدرى إن كانت قابلة للتكرار" (الرواية، ص 178).

تتساءل كاترين أيضًا – وإن بقدر أقل – عما لا تعرف؛ تستعيد صورة أمها التى لم ترها منذ جاءت إلى مصر وتقول لنفسها إنها "لا تعرف شعورها الآن" (الرواية، ص 23)، وتفكر فى أختها فيونا التى ربما حزنت بعد موت مايكل: "حزن فيونا عليه كان حقيقيا. ما يدرينى (...) لعلها كانت تحبه بالفعل (...) ما يدرينى؟" (الرواية، ص 28). تتساءل كاثرين، أيضًا دون إجابة، عن سبب توجس أهل الواحة منها: "ما الذى يخيفهم منى؟"، وتبحث عن الحقيقة والكذب فى آثار التاريخ التى تنقب عنها وعنه فى بقايا المعبد وتفكر فى أنه "ربما تكون هناك أكاذيب. بالقطع هناك أكاذيب. ولكن ما هى الطريقة لمعرفة الحقيقة غير البحث عنها" (الرواية، ص ص 101، 102).

والإسكندر الذى يقلقه ويقلقله فى موته نداء كاثرين له يتساءل حولها: "هل أنت رجل أو امرأة؟ لا علم لى"، ثم يتساءل حول وضعه وموقعه خارج عالم الأحياء، أهو جحيم هاديس أم هو فناء العدم: "لا أعلم. لا أدرى" (الرواية، ص 105).

والشيخ يحيى، الذى يلوح أكثر "معرفة" من كثيرين من أهل الواحة، تتحرك تساؤلاته أيضًا بين ما يدرى وما ليس يدرى. لقد استطاع أن يتصل بالعالم خارج الواحة، وأن يتجاوز

Twitter: @ketab_n

التشبث الأعمى، هنا، بالمواضعات والأعراف، وأن يحتاز بعض أسرار الطب المتوارث، وهو قادر – باختصار – على أن يعرف ما لا يعرفه كثيرون من حوله: "كنت واثقًا من أن بقية الأجواد لا يعرفون الأمريكان ولا الإنجليز ولا يدركون شيئا مما يقوله صابر" (الرواية، ص 68)، ولكنه، مع ذلك كله، يؤكد عدم معرفته بأشياء أخرى كثيرة. يفكر فى "مليكة"، ابنة أخته التى أحبها كابنته: "لم أقل لها إنها كانت النعمة الوحيدة فى هذا البلد. أو ربما هى غلطتها الوحيدة؟ لا أدرى" (الرواية، ص 73).

لدى شخوص آخرين، تلوح مراوحة المعرفة/ عدم المعرفة ماثلة بدرجة أقل. يؤكد إبراهيم – العجوز الذى أتى مع المأمور محمد فى رحلته للواحة لأنه كان قد زارها من قبل ويمتلك خبرة ما بأهلها – أن ما هو معروف عن أهل الواحة أقل مما ليس معروفًا. يردد له المأمور ما سمعه عن أنه "يعرف الكثير عن أهل هذه الواحة" فيرد هو: "لا أحد يعرف عنهم الكثير يا سعادة المأمور" (الرواية، ص 54). ودليل الصحراء، الذى يتأسس عمله على درايته وإلمامه بخباياها، يقول إنه – بكلماته: "صحبت هذه الصحراء عمرى كله وأعرفها مثل كف يدى. أحفظ دروبها ومواسمها"، ولكنه يستدرك ليفسر غضباتها المفاجئة غير المفهومة، التى يجهلها، بقوله: "ولكنها تغدر. مهما صحبتها وأمنت لها يمكن أن تخونك" (الرواية، ص 37).

تقود مراوحة "المعرفة/ عدم المعرفة" إلى مراوحة "العمى/ البصيرة". يتخبط أغلب الشخوص فى ظلام ما لا يعرفون؛ ويسيرون دون أن يروا أي أفق من حولهم. من ظلامه المطبق يتحدث الإسكندر الذى لا يراه أحد: "تحسبين إنى أعلم أكثر مما تعلمين. لا .. أرواحنا بعد الموت تجوس فى الظلمة، وأنا مثل سمكة عمياء لا تدرك من المحيط الواسع سوى أنها تسبح وسط ماء أسود يليه ماء مثله. هكذا أتخبط فى ظلمة من بعدها ظلمة" (الرواية، ص 105).

يتردد هذا الوضع – بدرجات متباينة وبمجاز أقل – كثيرا على مستوى رؤى الشخصيات للشخصيات. ولعل فى استخدام الصوت الداخلى غير المعلن للشخصيات/ الرواة نزوعًا، من البداية، إلى تأكيد هذا المعنى. تلتقى شخصيات الرواية، إذ تلتقى، لأوقات محدودة وفى مواقف محدودة، وتتشارك فى حوارات تدور بينها، وفيما هو خارج تلك الأوقات والمواقف

Twitter: @ketab_n

تنسحب كل شخصية من الشخصيات إلى قوقعتها الصلدة، المغلقة عليها بما يحجب عنها الرؤية، مستغرقة فى حوارات صامتة – لا يسمعها أحد سواها – مع ذاتها أو مع الآخرين، وأحيانا تختلق بداخلها مواقف متخيلة، أو متوهمة، لا يشعر بها ولا يشارك فيها، فعليًا، أحد غيرها.

ثمة لحظات كشف يطل عليها، ومنها، بعض الشخوص ليروا ما لم يروه من قبل. بعد تساؤلات محمود، المتلاحقة والممتدة فى آن، عن أزمته فى الماضى والحاضر، ينبثق له فجأة، فى النهاية، ضوء باهر: "فى ثوان معدودة سقطت صورة ماضٍ كاذب رسمته لنفسى وسقطت معها كل أفكارى المنافقة عن الحياة والموت" (الرواية، ص 127). وقبيل موته المدوى، تنحسر كل ظلمة حجبت العالم عن عينى محمود، ويسطع بداخله نور طالما تاق إليه: "وتوهج فجأة نور فى داخلى، نعم، الآن يمكن أن أرى كل شئ! أن أفهم كل ما فاتنى فى الدنيا أن أعرفه" (الرواية، ص 287). والنور الذى ينبثق أو يسطع متأخرًا، ومفاجئًا، ليبدد الخفاء ويزيح العمى الطويل الرازح، هو نفسه الذى بات به، ومن خلاله، الإسكندر الغارق فى ماء موته الأسود قادرًا على أن يكتشف ما لم يكتشفه فى حياته. ورغم تأكيده أنه لا يرى من عالم الأحياء أحدًا (انظر الرواية، ص 106)، فإنه قد غدا مبصرًا بحقيقته هو، وبحقيقة أفعاله، وبحقيقة كل من عرف، كما لم يبصر من قبل.

أما مراوحة اليقين/ عدم اليقين فتلوح لدى بعض الشخصيات مرتبطة بتجارب قديمة، أو بقناعات متوارثة، أو بتصورات ثابتة، ثم بما يسائل ذلك كله، وأحيانًا بما ينفيه. ومساحات التساؤل، التى تشغل حيزًا كبيرًا فى سرد أصوات الشخصيات الرواة، هى بمثابة خلخلة لرسوخ كل يقين، أو إعادة نظر فيما كان يمثل، فى وقت من الأوقات، ضربًا من ضروب اليقين. وغياب الإجابات المرتقبة، عن أغلب هذه التساؤلات، هو إيماء إلى أن اليقين مأمول بعيد، مرجأ، ربما لن يأتى أبدًا.

إن الضوء المبهر، الذى يتكشف لبعض الشخصيات، فاتحًا أعينهم وأرواحهم على ما لم يعرفوه أو يبصروه من قبل، لا يأتى إلا فى وقت جد قريب من الموت، وربما لا يأتى بأى يقين سوى بحقيقة اللحظة، أي بحقيقة هذا الموت. قبل أن ينبثق النور الأخير بداخل محمود، لم يكن لديه من يقين سوى ما يرتبط بشارة عمله وليس بعمله نفسه؛ بالزى وليس بحقيقة

Twitter: @ketab_n

ما يعمل: "اليقين الوحيد هو تلك البذلة الرسمية التى ألبسها، والمهنة التى جاءتنى دون أن أرغبها و لم أعد أعرف لنفسى مهنة غيرها" (الرواية، ص 16). وكاثرين، التى تلوح أكثر اقترابًا مما تتصور أنه "يقينها"، ليست متأكدة إلا من بعض جزئيات عن بعض الأشياء؛ إنها تعرف معلومات كثيرة عن الواحة مثلا: "المشكلة الحقيقية لا أجهلها. قرأت كل شيء عن الواحة كتبه المؤرخون" (الرواية، ص 21)، وتعرف "أن المأمور وهو حاكم الواحة يظل هدفًا ثمينًا لهم [لسكان الواحة]" (الرواية، ص 21)، وهى تعرف أنه لم يكن بإمكانها إقناع والدها بالزواج من محمود:"واثقة أنى ما كنت أستطيع إقناعه" (الرواية، ص 23)، وأن أختها فيونا لن تحاول معها إعادة ذكرى تجربتهما القديمة مع مايكل: "أنا واثقة بالطبع أنها لن تفعل أي شيء لتعيد الذكرى" (الرواية، ص 24).. ولكن خارج هذه الجزئيات، وبعيدًا عن هذه "الثقة" – التى تبدو، إلى حد ما، مفرطة – بالمعرفة وبالقدرة، فإن كاثرين، خلال تجربتها بالواحة – وهى تجربة متأخرة فى حياتها – لا تستطيع أن تفهم أشياء أخرى أكبر، لا تفهم مثلا سلوكات أهل الواحة وأفعالهم، كما أنها تتشكك فى حدود معرفتها ويقينها؛ تعيد النظر فى بعض تصوراتها، التى ظلت ثابتة، عن العالم وعن ذاتها ومشاعرها، فتكتشف فى ذلك كله "حقائق" أخرى غير ما عرفت من قبل: "ما معنى قولى إذن بأنى لا أخاف من شيء؟ ها أنا خائفة!" (الرواية، ص 258). والإسكندر، الذى يتساءل حول ما يتساءل عنه، يوقن الآن، بعد موته وليس قبل ذلك، أنه لم يكن بمقدوره أن يكون غير ما كانه، وأنه ليس سوى طاغية: "نعم بالطبع أنا طاغية مهما سقت لطغيانى الأسباب" (الرواية، ص 121)، كما يوقن، الآن، بحقيقته خارج المحاولة الدنيوية التى تمت لتأليهه: "هنا، فى عالم الموت أعرف عن يقين أنى لست إلها" (الرواية، ص 123).

و"سلام"، الذى تدون أسرته أبًا عن جد أخبار الواحة، يتمثل يقينه الوحيد فى "التدوين"، أو فى الأخبار – التى تخلدت بتسجيلها – عن وقائع حياة الأجداد الراحلين. وما يمكن أن يحدث الآن من وقائع ليس لها شبيه فيما حدث من قبل، إنما يقع خارج دائرة هذا اليقين: "لم تنزل ببلدنا مصيبة كهذه من قبل، أعرف هذا عن يقين.. إلخ" (الرواية، ص 167).

تتحرك هذه الشخصيات، مدفوعة بتساؤلاتها، فى مساحة ماثلة بين ما يدعم اليقين وبين ما يخلخله، أو بين ما يستدعيه وما ينفيه، إنها تقاربه – إلى حد – فى وقت ما، وتنأى عنه فى أوقات. وخارج هذه المراوحة، وبعيدًا عن هذه الشخصيات، يلوح يقين آخر،

Twitter: @ketab_n

محدود الحضور، غير مرتبط بشخصية بعينها، يكاد يكون تعبيرًا – بـ"عبارات إيديولوجية"، بمصطلح رومان ياكوبسون – عن "حقائق" ذات طابع تعميمي، غير متعين، تبدو خارج الزمن والمكان، مطلقة، لها ثبات قوانين الطبيعة نفسها: "لا يمكن لرجل أن يتزوج امرأة لا يحبها إلا إن كان يهوى العذاب" (الرواية، ص 26). ولكن هذا اليقين المطلق، المشبع بالاطمئنان إلى أحكام نهائية وإجابات قاطعة، يبدو كأنه قد هبط على هذا العالم من عالم آخر خارجه، بعيد عنه.

8

بجانب هذه المراوحات التي تميل دائمًا إلى أطرافها الأخيرة؛ إلى ما ينأى عن المعرفة والبصيرة واليقين، تحوم تساؤلات بعض الشخصيات حول ما يشبه بعض ثنائيات، بما يشي بالتوزع بين طرفين متناقضين، كما تدور تساؤلات أخرى حول معان بعينها، تمثل جزءًا من هموم هذه الشخصيات.

من بين هذه الثنائيات ما يتصل بالقدرة والعجز، الإيمان والشك، الممكن والمحال.

على مستوى الثنائية الأولى، القدرة والعجز، يتساءل محمود حول ما فعله في ماضيه القريب والبعيد، وعما كان بمقدوره أن يفعله. لقد كان بإمكانه أن يظل قريبًا من "نعمة" التي فقدها، والتي يرى الآن أنها المرأة الوحيدة التي أحبها من بين كل من عرف من النساء. ولكنه، من ناحية أخرى، يسمع عبارة كاثرين التي تقول له، بثقة، "إننا سنهزم الدنيا"، فيتساءل: "أي سلاح كان يمكنني أنا مثلًا أن أشهره في وجه الدنيا بعد أن أغمد الجميع السلاح؟" (الرواية، ص 41) .. ويفكر في المهمة التي أرسل من العاصمة للواحة لإنجازها، جمع الضرائب، كما يفكر في احتمالات التمرد – الراجحة – الذي يمكن أن يقوم به أهل الواحة، وكانوا قد قاموا بأكثر من تمرد من قبل، ويقول لنفسه: "في كل مرة تأخرت الضرائب احتاج الأمر لجيش ومدافع، ثم يتساءل: "فما الذي أستطيع أنا بحفنة الجنود الذين معي وبنادقنا القديمة؟" (الرواية، ص 76). وتسعى كاثرين، دون جدوى، لكسب ثقة وودّ أهل الواحة، أو ثقة وودّ

Twitter: @ketab_n

نسائها على الأقل، متسائلة: "فلماذا هم هنا هكذا؟ لماذا أعجز عن كسب ودهم؟" (الرواية، ص 92).

وعلى مستوى الثنائية الثانية، الممكن وغير الممكن، وهى متصلة بالطبع بالثنائية الأولى، يتحرك محمود، ملاحقًا بخطر اغتياله، دون حرس من الجنود، ولكنه يحرص على أن يظل "جراب" مسدسه مفتوحًا باستمرار، ويشير إلى أنه لا يملك أن يفعل شيئًا آخر: "أعرف أنه احتياط لا جدوى منه، لكن أي احتياط آخر يمكن أن يفيدنى وأنا وحيد وسطهم؟" (الرواية، ص 79). وتخرج كاثرين من بيتها إلى المعبد تحت وطأة حر "لا يطاق" وفى مواجهة خطر محدق، ولكنها لا تملك اختيارًا آخر: "ما العمل ومحمود يصر على ألا أتجول وسط الواحة وحدى وعلى أن تكون جولاتى الصباحية معه فى يوم عطلته؟" (الرواية، ص 97).

وعلى مستوى الثنائية الثالثة، الإيمان والشك، تقول كاثرين لنفسها: "لكنى أتساءل. بماذا يؤمن محمود حقًا؟ وبماذا أؤمن أنا أيضًا؟ كففت عن التفكير فى ذلك منذ وقت طويل" (الرواية، ص 149).

خارج المراوحات والثنائيات، تتكثف بعض أسئلة الشخصيات وتساؤلاتها حول معان بعينها. ومن بين هذه المعانى سؤال المعنى، وسؤال الحقيقة، وسؤال العدل، وسؤال الموت.

سؤال المعنى متكرر فى تساؤلات محمود المتلاحقة حول حياته – وما أكثرها، كما لاحظنا – وواضح أيضًا فى تساؤل الشيخ يحيى حول معنى الحياة فى الواحة (انظر الرواية، ص 181). كذلك، فى هذا السياق، تتصور كاثرين أنها لو نجحت فى "كشفها" لضريح الإسكندر فى واحة سيوة فإن هذا النجاح سيعوض – بكلماتها: "كل ما أحتمله فى هذه الواحة. سيعطى حياتى المعنى الذى أبحث عنه" (الرواية، ص 103).

وسؤال الحقيقة يتوقف عنده، فيمن يتوقف، الشيخ يحيى. يتساءل بعد مصرع مليكة، مقتلها أو انتحارها، "أين الحقيقة؟"، ويفكر مكررا التساؤل: "أين الحقيقة وما جدوى أن أعرفها الآن؟" (الرواية، ص 185).

وسؤال العدل تثيره تساؤلات الشخوص التى تحاكم تجاربها – كما لاحظنا – وتثيره أيضًا الوقائع التى اقترنت بحياة ثم بمصرع مليكة. لقد حوصرت مليكة بأسوار شتى لتقييد

Twitter: @ketab_n

سجيتها الهافية للتحرر والانطلاق، ولكنها انتهت إلى موتها الفاجع المحتم. وفيما أحاط بحياتها المتمردة، ثم فيما أحاط بمقتلها، ظل السؤال مشهرا حول العدالة والظلم، محوما حول عقابها المدعوم بسطوة مواضعات لا يمكن مدافعتها، متفق عليها ومسلم بها من قبل جميع أهل الواحة. يفكر الشيخ يحيى، قبل موتها وقبل تساؤله عنه، فى الهلاك الذى يطال من يرتكبون المعاصى، ويتساءل: "ولكن ماذا عمن لا يرتكبونها؟ أي ذنب مثلًا جنته هذه الطفلة" (الرواية، ص 73).

وسؤال الموت، الذى يثار بجلاء خلال الوقائع الأخيرة بالرواية، بعدما يختفى بالموت، وفيه، عدد من الشخصيات: فيونا، ومحمود، وقبلهما مليكة، هو سؤال مطروح قبل هذه الوقائع بوقت طويل، ولعله مطروح من البداية. فى موضع مبكر من فصول الرواية – الفصل الثالث – يسأل محمود نفسه: "هل أخاف الموت؟"، كما يتساءل – مفصحًا عن تأكده من هذا المصير، وربما عن ترقبه له – حول الكيفية التى سيباغته بها: "فى الواحة برصاصة؟ أو كموت عادى بعد مرض قصير أو طويل؟ فى حادثة عابرة؟ باختناق فى الحمام أو تسمم من طعام؟ هل يأتى بدون أية مقدمات على الإطلاق؟" (الرواية، ص ص 29، 30).

على مستوى أكثر جزئية، تتناثر أيضًا تساؤلات شتى للشخصيات. عن الوضع فى الواحة، قبل الوصول إليها، تتساءل كاثرين: "أرسلت الحكومة جيشا كبيرا أعاد الهدوء ثم انسحب. فهل ما زال الهدوء باقيًا؟" (الرواية، ص 21)، ويتساءل محمود حول حاله، الشبيه بحال المنفىّ، فى هذه الواحة بعد أن وصلوا إليها: "فمن أجل أي شيء أموت فى هذه الواحة المنسية" (الرواية، ص 31). وعن الزواج والسأم يتساءل محمود أيضا: "هل هذا هو سأم الزواج الذى لم يكن أصحابى فى القاهرة يكفون عن الحديث عنه والذى كنت أهرب أنا منه إلى النساء الأخريات؟" (الرواية، ص 80)، وعن تسمية "جبل الموتى" يتساءل محمود كذلك: "جبل الموتى! ألم يجدوا له اسما أرحم؟"، ويجيب عن تساؤله بإجابة تشبه التساؤل؛ بإجابة تسخر من الإجابة؛: "فماذا كنت تريد أن يسموه؟ جبل البهجة والأفراح؟" (الرواية، ص 76).

وأحيانا تلوح التساؤلات الراهنة لبعض الشخصيات، خصوصًا كاثرين، موصولة بأسئلة تبحث فيما هو غابر فى التاريخ. تستكشف كاثرين و تستقرئ بقايا الآثار القائمة فى الواحة، وتصل بين تساؤلاتها الراهنة حولها وأسئلة قديمة ظلت قائمة بلا إجابات: "أين ذهب الإله

Twitter: @ketab_n

المحنط فى تابوته الزجاجى، وأين معبده؟ لماذا لم يبق له أي أثر؟ هنا لا جواب لدى المؤرخين" (الرواية، ص 255).

9

لا ينحصر دور الأسئلة والتساؤلات فى التعبير عن عالم/عوالم شخصيات (واحة الغروب) فحسب، بل تنهض هذه الأسئلة والتساؤلات، مع هذا التعبير، بالجانب الأساسى فى تدفق سرد الرواية، وحركته، وتنوعه.

فى غير حالة، تقوم التساؤلات بالدور الذى يقوم به عادة "الوصف" – المحايد أو غير المحايد – فى طرائق السرد المتعارفة، وإن كانت التساؤلات تعكس وتجسد هنا، فضلا عن ذلك، العالم الداخلى للشخصية التى ينطلق الوصف من منظورها. وبهذا المعنى، تضطلع التساؤلات هنا بمهمتين متجاورتين ومتداخلتين، فى آن: "تقديم المعلومات" عن عالم الواحة، والإفصاح عن رؤى الشخصيات وعوالمها الداخلية. يفكر محمود فيما سمعه عن أن أهل الواحة سوف يقتلون مليكة "لينقذوا أنفسهم من لعنة الغولة"، ويتبع هذه العبارة بأخرى: "كيف لى أو لأى إنسان أن يفهم هذه العادات؟" (الرواية، ص 178). وفى سياقات متعددة تبدو تساؤلات الشخصيات مشبعة بأحكام قيمية، وقد يتصاعد حضور منظور الشخصية إلى نوع من "التعليق" الواضح: "كيف تريدون من مليكة أن تفهم عاداتكم التى بلغت أنا من الكبر عتيا فلم أفهمها؟ مليكة الجميلة رسول الموت؟ عقارب سوداء وحرائق فى البيوت والشجر وأطفال مرضى؟ أنتم المرضى!" (الرواية، ص ص 180، 181 – والتساؤلات هنا لمحمود الذى يخاطب، خطابًا داخليًا غير معلن، أهل الواحة). وهذه المزاوجة، بين بعدين: واصف ومقيّم، أو راصد ومعلّق، تتخلل أغلب مساحات سرد الشخصيات/ الرواة. ينظر محمود، مثلا، إلى ملامح الصبى الذى يقود حمارين – والحمار وسيلة الانتقال هنا – ويلاحظ أنه يسير حافى القدمين، ويفكر فى أن يقدم له مساعدة ما: "كل الأولاد هنا يتشابهون بوجوههم القمحية وملامحهم الدقيقة وطواقيهم التى لا تبرز منها غير خصلة واحدة من الشعر(...) إن كانت الطاقية تحمى رأسه من الشمس فماذا عن قدميه الحافيتين

Twitter: @ketab_n

فوق الرمل الملتهب؟"، وينهى هذه العبارات الواصفة بعبارة ذات طابع تعليقى: "أى بؤس هذا!" (الرواية، (الرواية، ص 87). كذلك تنطوى بعض تساؤلات الشخصيات أحيانا على بعد "تفسيرى" لبعض "المعلومات" والسلوكات والوقائع؛ فمع محاولة محمود لاستيعاب عالم أهل الواحة والصراعات بينهم، يشير إلى معلومات سمعها من بعضهم ويربطها بتساؤلاته التى تنحو منحى تفسيريا: "صابر روى لى حكاية العمدة حسونة دون ذرة من العطف عليه أو على مصيره. ترى هل لأنه كان من الغربيين وصابر من الشرقيين؟" (الرواية، ص 78).

ترتبط التساؤلات أيضًا فى (واحة الغروب) ببعد حوارى، وأحيانا حجاجى، يتحقق بين الصوت المتسائل وأصوات آخرين، وإن ظل هذا الحوار، أو الحجاج، محصورًا فى نطاق افتراضى، غير فعلى، لا يجاوز حدود العالم الداخلى للشخصية إلى العالم الخارجى حولها. يتساءل محمود من مكانه فى الواحة لـ "النظارة" بالعاصمة البعيدة التى ترسل إليه الأوامر وتوجه له التأنيب تلو التأنيب، ولكن يظل تساؤله محصورا فى تأملاته الداخلية، لا يتخطى نطاق الذات ومن ثم لا يصل إلى هذه النظارة أبدًا: "يجب أن أستعمل الحزم والشدة مع الأهالى (...) عظيم يانظارة ولكن أين الجنود والسلاح؟" (الرواية، ص 151). وقريبًا من هذا المنحى، ينسج التساؤل أحيانا حوارا ذاتيا – لا يتم الجهر به – مع اقتطاعات مستدعاة أو مستعادة من حوار فعلى معلن. يتساءل محمود: "أزمتى؟ تسألنى كاثرين عن أزمتى؟ أسأل أنا نفسى؟" (الرواية، ص 127 – ولاحظ التنويع على عبارات وردت فى استشهاد سابق، صفحة 43). كذلك قد يقيم الصوت المتسائل حوارًا مع صوت آخر متخيل؛ تفكر كاثرين فى اكتشافها بعض الأخطاء بعمل الذين نقلوا النقوش من جدران المعابد وتتباهى، داخليًا، بذلك، ثم تعترض – بصوت آخر – على هذا التباهى، ثم تؤكد بصوتها هى حقها فى التباهى: "أنا الوحيدة القادرة على كشف أسرارك أيتها الواحة.

قليل من التواضع ياكاثرين!

لماذا؟ أليست هذه حقيقة؟ مع ذلك فلأسكت حتى لا يصيبنى الكبر (...) إذن فلأتواضع" (الرواية، ص 51). وفى هذه الوجهة، تندرج تساؤلات الشيخ يحيى، التى تستعيد بعض حوار فعلى مع الشيخ صابر، وترد عليه ردًا غير معلن، ثم ترد على هذا الرد: "وبصعوبة أرد نفسى عن أن أسأله أتلك هى المعاصى ياشيخ؟ أليس تمنى الخراب هو أيضًا معصية من المعاصى؟ وأنت، ألا يتملكك الكبر وتسكن نفسك الكراهية؟ (...) احترس يا يحيى.

Twitter: @ketab_n

ها أنت تفكر مثلهم.. إلخ" (الرواية، ص 61). وقد يتحول صوت السارد إلى اختزال يسترجع حوارًا خارجيًا مكتملًا من زمن سابق: "فجاءنى [الشيخ يحيى يحدث نفسه أو يحدثنا] الأخوة والأعمام والأخوال. كيف وأنا فارسهم أتخلى عنهم فى ساعة الحرب، كيف أقبل هذا العار؟ فاض الكيل فإن كنتم تريدونها حربًا فلتكن هى آخر الحروب! ما معنى كلامك يايحيى؟ معناه أن نقاتلهم غير قتالنا كل مرة (...) هل تمزح يايحيى؟ لا.. لكن هذا شرطى (...) شرطك غريب يا يحيى لكننا نوافق عليه ما دمت معنا. حتى آخر رجل؟ نعم، حتى آخر رجل. تقسمون على المصحف؟ نعم. نقسم" (الرواية، ص 182)، وهنا يتراجع حيز التساؤلات الداخلية ويغدو صوت السارد – السائل وليس المتسائل – إطارًا يتضمن أصواتًا أخرى شاركت فى حوار تم بالفعل.

تتنقل حركة التساؤلات، إذن، عبر هذه الأدوار المتنوعة، بين خطابات متعددة، بما يجعل هذه التساؤلات تجاوز الصوت الواحد، وتتخطى الثبات، وتعكس زوايا متباينة للحقيقة الواحدة أو تجسد تصورات مختلفة لها وعنها. ومع حضور ظاهرة الالتفات المتكررة فى خطابات التساؤل عند أغلب الشخصيات، مما يخط مسافة بين صوت الشخصية المتسائلة وذاتها، ومما يسمح بأن تضع الشخصية المتسائلة ذاتها موضع المغايرة والاختلاف (يتحدث الشيخ يحيى، مثلا، لذاته: "هل قلت سأحاربكم وحدى؟ أنت تهذى ياشيخ يحيى" – الرواية، ص 180)، فإننا نلاحظ أيضًا انتقال الصوت المتسائل بين خطابه الفردى وخطاب جمعى يشير إلى آخرين، بمن فيهم القراء الضمنيين. تفكر كاثرين فى مايكل، وتتساءل عن تجربتها معه، ثم تقول لنفسها بصوت يشملها ويشملنا معها: "لم أفهم ذلك الموت (...) لكن مادام محتمًا فلنفعل شيئًا يبرر حياتنا. فلنترك بصمة على هذه الأرض قبل أن نغادرها" (الرواية، ص 24).

حراك السرد بتساؤلاته، وحراك التساؤلات بانتقالات خطاباتها وتنوعها، يؤكدان بعد التعدد فى رواية (واحة الغروب)؛ وهو تعدد حقيقى ماثل بجلاء فى هذه الرواية على الرغم من احتشاد سرد رواتها جميعا بالتساؤلات. كذلك يتأكد هذا التعدد بتساؤلات تشبه "اللازمات" اللغوية التى تستخدم مقرونة بسرد شخصية ما، تتردد فى هذا السرد كأنها شارة على هذه الشخصية [9].

Twitter: @ketab_n

10

يتحقق جزء من قيمة (واحة الغروب) – وما أكثر ما تتضمنه من قيم – فى الاحتفاء بالتساؤل والسؤال والمساءلة. وإذا كان بعض، أو أغلب، حشد التساؤلات والأسئلة والمساءلات التى تنسرب وتسرى فى سرد/ سرود الرواية يظل معلقًا دون إجابة، مقلقًا دون يقين، فإن فى هذا تجسيدًا لبعد من أبعاد مغزى هذه الرواية التى تواجه، فيما تواجه، كل اطمئنان نهائى ليقين كاذب.

لعل الإجابات قابعة فى مكان ما بهذا العالم، أو لعلها غافية فى مكان ما بداخلنا.

لكن أليست كل إجابة بحاجة، دائما، إلى تساؤلات وأسئلة جديدة عنها، وربما إلى مساءلة لها؟

تطرح (واحة الغروب) علينا هذا السؤال، بإلحاح وبطرائق متنوعة، وكأنها تومئ إلى طريق يمكننا – أو ربما يجب علينا؟! – أن نسلكه.

Twitter: @ketab_n

هوامش

1 بهاء طاهر، (واحة الغروب)، روايات الهلال، العدد 695، القاهرة، نوفمبر 2006.

2 يمكن مراجعة التحليل المعمق لمتصل الزمن/ المكان لميخائيل باختين، مستكشف هذا المفهوم، في كتابه (أشكال الزمان والمكان في الرواية)، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1990.

3 لاحظ إشارة أحمد عمر إلى هذا الخواء في مقاله "لماذا يسكن الحزن أدب بهاء طاهر"، نشر بجريدة "القاهرة" وأعيد نشره في "دروب"، 13 مايو 2008. (http://www.doroob.com).

4 يصوغ بهاء طاهر حضور الإسكندر في هذا الفصل صياغة فريدة، مشيدة بخيال خصب (بما يعيد طرح قضية العلاقة بين "الحقيقة الفنية" و"الحقيقة التاريخية"). ولعل المنحى الافتراضي في هذا الحضور هو ما جعل واحدا ممن كتبوا عن هذه الرواية يرى أن "هذا الفصل لا ضرورة له من الناحية الفنية وكانت تكفي فيه بعض الإشارات – الموجودة – في ثنايا الفصول السابقة واللاحقة عن "الإسكندر ومعابده". انظر: عيد عبد الحليم، "واحة الغروب.. شخصيات تبحث في المصائر المجهولة"، "أوان"، البحرين، 30 يوليو 2008.
وفي المقابل رأى أحمد فضل شبلول أن هذا الفصل هو "أكثر مناطق الرواية أهمية من الناحية التاريخية"، إذ "في الفصل الذي تحدث فيه [الإسكندر] بنفسه استطاع بهاء طاهر أن يستحضر تاريخ المنطقة". راجع مقاله: "بين واحة الغروب وساحر الصحراء"، اتحاد كتاب الانترنت العرب، 5/4/ 2008 (http://www.arab-ewriters.com).

5 يقرن حاتم حافظ هذا الموقف (صراع الأختين على رجل واحد) الذي تجسد (واحة الغروب) تعقيداته الشائكة بين مايكل والأختين كاثرين وفيونا بما يسميه "إرادة الكلام": "فيونا كانت تريد مايكل ولكنها قالت إنها لا تريده، مايكل نفسه قال إنه يريد كاثرين في الوقت الذي كان الجميع يظن أنه في طريقه للقول إنه يريد فيونا"، ويتساءل مفترضا – وافتراضه يقبل المناقشة والاختلاف – أن مايكل كان يريد فيونا بالفعل: "ما هي إرادة الكلام التي انتابت مايكل لتجعله يقول ما لم يكن ليقوله أبدا". انظر مقاله: "إرادة الكلام في الرواية – على هامش واحة الغروب"، في: (رواية بهاء طاهر والنقد المصري)، كتاب الثقافة الجديدة، 29، مع العدد 214، القاهرة، مايو 2008، ص 175.

6 راجع توقف د. جابر عصفور عند فكرة الخيانة وانكسار الثورة العرابية بسببها، وربطه بين هذا الانكسار في (واحة الغروب) وانكسار المشروع القومي في رواية بهاء طاهر (الحب في المنفى) في مقاله "رواية نهايات" جريدة "الحياة"، لندن، 2008/4/2.

7 في هذا السياق يشير د. مصطفى الضبع إلى أن "مشكلة محمود ليست في المستقبل بقدر ما هي محاولة التخلص من الماضي". انظر مقاله: ("مستويات القراءة في "واحة الغروب") في: (رواية بهاء طاهر والنقد المصري)، كتاب الثقافة الجديدة، 29، مع العدد 214، القاهرة، مايو 2008، ص 168.

8 تلاحظ شيرين صبحي أن فيونا أخت كاثرين "علي النقيض منها تنعم بالطمأنينة". انظر مقالها: "تساؤلات ضابط مصري في عصر الهزيمة"، "محيط" – شبكة الإعلام العربية، 5 أغسطس 2008. (http://www.moheet.com).

9 يتكرر – مثلا – "التساؤل/ اللازمة": "لم لا؟" في سرد كاثرين (انظر الرواية صفحة 101 وصفحة 102)، ويتكرر "التساؤل/ اللازمة": "ما العمل؟" في سرد كاثرين ومحمود معا – ربما بنوع من عدوى الحوار المتصل بين زوجين! (في سرد محمود: "لم تصنع أعشاب الشيخ يحيى المعجزة التي تحققت مع إبراهيم فما العمل" –

Twitter: @ketab_n

ص 262، وفي سرد كاثرين: "يجب أن أتحقق بنفسي من شيء ما. فما العمل" ص 256، وانظر أيضًا ص 284). وبجانب هذه التساؤلات/ اللازمات ثمة "لازمات" فحسب، دون تساؤل، منها كلمة "كفى" التى تمثل – هى أيضًا – قاسما مشتركا فى سرد كل من كاثرين ومحمود. انظر صفحات 31، 91، 210، 230).

Twitter: @ketab_n

مراوحـات البحيـرة

قراءة في رواية (صخب البحيرة) لمحمد البساطي

في رواية (صخب البحيرة) التى صدرت حوالى منتصف التسعينيات(*)، يستكشف محمد البساطي أبعادًا جديدة لعالمه الذى كان قد تبلور خلال مجموعاته: (الكبار والصغار)، (حديث من الطابق الثالث)، (أحلام رجال قصار العمر)، (هذا ما كان)، (منحني النهر)، (ضوء ضعيف لا يكشف شيئًا)، ورواياته: (التاجر والنقاش)، (المقهى الزجاجى)، (الأيام الصعبة)، (بيوت وراء الأشجار). خلال عالم (صخب البحيرة) يرى البساطى، في شخوصه وفي أماكنه الأثيرة وفي تقنياته التي باتت مستقرة أو تقريبًا مستتبة، إمكانات أخرى للمغامرة، وإعادة الصياغة، وربما المساءلة.. يتوغل، بعيدا، في المناطق التى جابها من قبل، فيكتشف – ويكشف لنا– أن العالم الواضح، المضاء بضوء ساطع، قد يغدو عالمًا "بينيًا"، متحركًا بين مراوحات متنوعة، وماثلًا فى موضع بين الضوء والظل، وأن ما كان واقعيًا قد يصاغ صياغة أسطورية، وأن معلم الخلود قد يكمن في ملمح الزوال، وأن التراتب الذي يبدأ بالفردي لينتهي إلى الجماعي قد يبدأ بالأخير لينتهي إلى الأول. كأن (صخب البحيرة)، بذلك، أشبه بدورة جديدة من دورات فراشة، أو بطور جديد من أطوارها: تتحول الفراشة، وتتحور، وتبارح شكلها الأول وسماتها القديمة، في هذه الدورة أو تلك، خلال هذا الطور أو ذاك، ولكنها تظل محتفظة بجوهر واحد، هو جوهر المخلوق الواحد نفسه.

(*) محمد البساطى، (صخب البحيرة)، طبعة أولى، دار شرقيات، القاهرة، 1994.

Twitter: @ketab_n

(صخب البحيرة)، عنوانًا لهذه الرواية، ينفتح على مراوحة كبرى محددة بعينها، تتناسل بدورها إلى عدد هائل من المراوحات الصغرى القائمة على ثنائيات متجادلة ومتفاعلة. ترتبط "البحيرة" دلاليًا – بالمعنى الشائع، وبالمعنى المتحقق في أعمال البساطي السابقة– بإيحاءات السكون والهدوء، وتقترن غالبًا بالسطح المرئي، الهادئ المبسوط. ويتصل "الصخب" بحالة استثنائية، مغايرة ومفارقة لذلك كله. وهكذا، من جدل العادي والاستثنائي، الأليف والمضاد للألفة، أو – بجملة واحدة – من "سكون" البحيرة و"صخبها"، معًا، يتجسد عالم الرواية بوقائعه وشخوصه، وبالأسئلة التي تراود هذه الشخوص وتدفعها إلى الانقطاع عن مسارات حيواتها السابقة لتنتهى إلى مصائر غير متوقعة، وأحيانًا مفاجئة.

تنتظم فى دائرة هذا العالم ثنائيات متعددة ومتنوعة، تبدأ ولا تكاد تنتهي، وتصاغ صياغة خاصة: السرمدي والزائل، الثابت والمتغير، الكلي والجزئي، الحشد والفرد، الجلىّ والمبهم، المتشابه والمتفرد، التاريخي والموقوت، المقيم والمرتحل، الظاهر والمتواري، المتماسك والمتشظي. بعالم البحيرة يقترن، دائمًا، الطرف الأول فى كل ثنائية من هذه الثنائيات، وبما هو خارج البحيرة يقترن، دائمًا أيضًا، الطرف الثانى والأخير. وخلال هذا الاقتران المزدوج تلوح البحيرة وكأنها البدء والمنتهى، الولادة والمآل الأخير المحدد سلفًا، في عالم كل من فيه وما فيه لا يبقى ولا يستقر. إلى البحيرة، وفيها، يبحر المبحرون/ الصيادون، ويأتي سكان الجزر، الغامضون، مدفوعين بأحلامهم وبتساؤلاتهم الصغرى والكبرى. فى البحيرة يبحث الجميع عن سبل البقاء في سياق محتشد بأسباب الفناء، ويبحث بعضهم عن سبل الخلود أيضا، ولكنهم جميعًا – المبحرون الصيادون وسكان الجزر – يذهبون عن البحيرة، بالموت وبغير الموت.

* *

بالبحيرة يتصل المضيق، وبداخلها تقع وتتناثر الجزر التى تطل علينا ونطل عليها إطلالات خاطفة من مواقع ماثلة على حافة منظور الرصد الروائي الأساسى المهيمن فى الرواية. وفي ما حول البحيرة – بقرب منها أو بمنأى عنها – تترامى البلدات والبراري. البلدات، هنا، صيغة جامعة لبلدة البساطي، أو مفردته المكانية الأثيرة في أغلب أعماله (السابقة واللاحقة)، وإن تغيرت هذه البلدة بصيغتها الجمعية، هنا، عنها في تناولات البساطى الأخرى. والبراري

Twitter: @ketab_n

هنا هي الموقع الأكثر هامشية، غير المأهول، الموحش، وإن كان ينطوى على ملمح من ملامح حياة لا تتوقف أبدًا.

"البلدة"، سرة العالم المكانى فى أعمال البساطى، ليست هنا إلا واحدة من أخريات كثيرات متشابهات، قابلات للامتداد والتكاثر، يشار غير مرة إلى تعددهن وتكاثرهن: يرسو الصياد العجوز "بشاطئ بلدة كان قد قصدها من قبل" (ص13)، وتسير المرأة وراء الرجل فيحلان ببلدة "تشبه بلدتها" (ص23)، ويميل الصياد "إلى أقرب بلدة على شاطئ البحيرة" (ص11)، إلخ. أما "البحيرة"، فهي فاتحة الرواية وختامها الأخير، ووسمها الذي لا تتكرر بصمته، منها وإليها يؤول كل أحد وكل شيء. في سطور الرواية الأولى "تتهادى مياه البحيرة لدى اقترابها من البحر..." (ص9)، وفي سطور الرواية الأخيرة يبزغ فجأة، بعد اختفاء طويل، الرجلان اللذان كانا طفلين في بداية الرواية، وينظران إلى حيث تشير أمهما، ثم يستقلون القارب "الذي انطلق إلى عرض البحيرة" (ص140). وفي ما بين السطور الأولى والسطور الأخيرة، تتوالى فى الرواية الشخوص وتتتابع الوقائع وتتلاحق المصائر، مرتبطة جميعًا بأطراف البحيرة أو بسطحها أو بجوفها الحافل بما ليس به علم.

* *

هذه البحيرة، بشواطئها وبجزرها الغامضة، تصاغ خلال نظرة مثقلة بخبرة حضارة ما، مبثوثة فى أرجاء الرواية كلها، ترنو إلى البحيرة بمنحى "تبعيدى" ما، فتجعلها تلوح أشبه بأسطورة بعيدة مطلّة من عالم بدائي يتجسد بنزوع يكاد يكون أنثروبولوجيا. وفي تناول ما حول البحيرة من براري وبلدات، تتراكم وتتكامل المعالم خلال فصول الرواية الأربعة، بعناوينها المستقلة المتغيرة، ولكن القائمة على أقسام داخلية مرقمة ترقيمًا متتابعًا متعاقبًا متصلًا. من هذه الناحية، تبدو الرواية "رباعية" مصغرة، فيها يرتبط كل فصل بفصول الرواية الثلاثة الأخرى، وإن استقل بعالمه الخاص. كأن كل فصل، بذلك، يمثل رصدًا من زاوية جديدة، خاصة، من زوايا متنوعة لعالم واحد، متكامل وممتد.

فى كل فصل من الفصول الأربعة (صياد عجوز – نوة – براري – ورحلوا) نكون إزاء شخصية بعينها، يتم التركيز عليها واستبطان عالمها الداخلي (الذي يشبه ويوازى، فى غموضه، عالم البحيرة)، فضلًا عن الاهتمام بعالمها الخارجي وبتاريخها الجسدى والروحي

Twitter: @ketab_n

معًا، الذى يقطع رحلة تمتد من الولادة إلى الموت تقريبًا، ومن القناعة بالمسلمات الشائعة إلى التساؤل عن كل مسلمة، والتشكك فيها ورفضها والتمرد عليها. وهكذا يتبلور كل فصل ويتنامى حول شخصية واحدة، متعينة، وإن صيغت بوصفها صدى للجميع، لا لأهل البحيرة فحسب، وإنما لـ"الإنسان" عموما.

كل شخصية محورية، في المساحة (الفصل) التي تشغلها (تشغله) بهذه الرواية، تمر بتحولات متصاعدة، مدفوعة ومسوقة بهاجس لا يمكن ردّه أو مدافعته، يجبرها على تغيير مسار حياتها المعتاد، أو الذي كان معتادًا في "زمن وقائع" قديم سابق على زمن الرواية، كأن مجهولًا ما ينادى هذه الشخصية، ويجذبها ليدفع بها إلى دوامة غامضة، ومع ذلك فإنها تلبى هذا النداء، وتمضى وراءه فتختفى. إنها تنبثق في النص لتغيب عنه بعد حين، بعد أن تكون قد تركت في عالم الرواية، وفينا، أثرًا لا يمحى.

في الفصل الأول "صياد عجوز" تظهر المرأة داخل النص (وهي تمثل، أكثر من الصياد الذى يشير إليه العنوان، محور هذا الفصل) بملامح عالمها الراهن وعالمها القديم، معًا، مستعيدة ومعيدة صورة حواء الخالدة، وبوقائع تجعلها كائنة في موقع أخلاقي يتوسط الحفاظ على المواضعات والتمرد عليها؛ إنها تمثل نعمة الجسد ونقمته، الحفاظ عليه وامتهانه، في آن واحد. تتحول حياتها في هذا الفصل، بعد التجوال والتنقل بين أحضان عدد هائل من رجال متشابهين، يبدون صورًا متعددة متكررة لرجل واحد، وأيضًا بعد التجوال والتنقل عبر أماكن شتى، مسماة وغير مسماة.. بعد ذلك كله تستقر، وتنتمي إلى مكان واحد وإلى رجل واحد، وإن انتهت حياة هذا الرجل بالموت.

وفي الفصل الثاني "نوة" تحتل بؤرة النص شخصية "جمعة" الذي تمر حياته أيضًا بتحول جذري، وإن كان في اتجاه آخر؛ فمن الارتباط بعمل ثابت، يتيح له الانخراط فى علاقات اجتماعية متنوعة، ومن التسليم القانع بحياته الراهنة المستقرة، ينتقل ليعمل عملًا آخر، محدود العلاقات، يفرضه هو على نفسه، فيفتح له هذا العمل الجديد أبوابًا مشرعة على تساؤلات متلاحقة، لا تنتهى، عما وراء الحاضر الراهن كله.. هكذا يندفع، بروحه كلها، بحثًا عن عالم مجهول، ينطوي عليه ويقود إليه صندوق ألقت به "نوة" البحيرة ضمن ما ألقت من بقايا تومئ إلى حيوات منتهية وتواريخ منقضية. يتقلص عالم جمعة لينحصر في متاهته الداخلية،

Twitter: @ketab_n

وينفصل عن كل آصرة تربطه بالحياة الاجتماعية، ليعود إلى ما يشبه الإنسان الأول، البدائي، السابق على كل وجود جماعي.

وفي الفصل الثالث "براري" ينتقل مركز القص إلى شخصيتين أخريين، هما صديقان يبدوان – في اقترانهما – انقسامًا لشخصية واحدة (ومن هذه الناحية يمثلان استعادة جديدة للشخصيتين المحوريتين في رواية البساطي "التاجر والنقاش"). "كرواية" و"عفيفي"، في هذا الفصل من (صخب البحيرة)، يتغيران معا، ويتحول مصيرهما معا، من الانكفاء والانكباب على جزئيات تافهة، إلى الغوص –بل الغرق المجازي والفعلي– في أغوار الغيب والمجهول. فبعد الاكتفاء البسيط بالبحث على شاطئ البحيرة عن علب الحلاوة الطحينية الفارغة، ضئيلة القيمة، يتوغلان في عالم البحيرة الضبابي، ثم يتلاشيان –إلى حد الموت– بحثًا عن المعنى الكلي للوجود؛ يعودان –إذ يعودان– إلى أهلهما، من رحلة بحثهما، جثتين عاريتين، تكسران –بعريهما– مواضعات أخلاقية يسلم بها أهل بلدتهما.

أما الفصل الأخير "ورحلوا"، فيمثل عودة إلى النقطة الأولى على الدائرة نفسها، وإن تغيرت ملامح هذه العودة بين نقطتي البدء والختام. ترجع المرأة الأولى، نفسها، إلى الموضع الذي ارتبطت به ثم انطلقت منه في زمن الفصل الأول، ولكنها –في هذا الفصل الأخير– تمر على هذا الموضع مرورًا عابرًا، وتأخذ منه جثة الرجل الذي انتمت إليه من قبل، وترحل إلى مكان آخر، مجهول، يومئ النص إلى أنه قد غدا، أو سيغدو، موطنها الجديد.

* *

تتصل فصول الرواية الأربعة، وتتكامل تفاصيلها، من خلال تناول هذه الشخصيات التي –على الرغم من تنوعها– تتسم صياغاتها بسمة واحدة من حيث علاقاتها بالماضي والحاضر والزمن المحتمل؛ إذ تتحول مصائرها جميعًا خلال الحركة عبر هذه الأزمنة: تنفصل عن عالمها الماضي القديم، فجأة، في لحظة من لحظات زمنها الحاضر، وتغيب أو تتلاشى في زمن قادم محتمل. وتتصل هذه الفصول وتتكامل تفاصيلها، أيضا، من خلال تراكم وقائع الرواية، عبر هذه الفصول، وهو تراكم يصبّ في اتجاه واحد بعينه: كشف عالم البحيرة بأبعاده المتنوعة.

البحيرة، بما يحيط بها، وبمن يحيا عليها وحولها، لا يتم رصدها في النص الروائي بوصف

Twitter: @ketab_n

تقليدي يحتفي بالتفاصيل، وإنما تتجسد عبر إشارات مختزلة دالة. (هو حس "المونتاج" الأثير في كتابات البساطي كلها). من هذه الوجهة، تنهض كتابة (صخب البحيرة) على ما يشبه لعبة الإخفاء والإبانة، أو على مراوحة المتواري والظاهر، حيث يتم تسليط الضوء وإضفاء الظلال على مساحات متباينة من العالم الروائي. وليست هذه المراوحة إلا واحدة من مراوحات متعددة بالرواية، تتحقق بمناح شتى.

تختصر البحيرة، التي تظل باقية كما هي، فيما يتغير من وما يحيط بها.. مراوحة "السرمدي" و"الزائل". ويمثل الفضاء المكاني المترامي حول البحيرة، من بلدات وبراري وجزر، بثباته في مواجهة عوارض كثيرة تعتريه..مراوحة "الثبات والتغير". وتعبّر حركة رصد العالم ووقائعه؛ من الانطلاق من النظرة الإجمالية إلى التوقف عند الجزئيات والتفاصيل.. عن مراوحة "الكلي والجزئي". ويجسد الانتقال من "الجماعة"، سكان الجزر أو أهل إحدى البلدات، إلى "الأفراد" الذين يمثلون "الشخصيات/المراكز"، في كل فصل.. مراوحة "الحشد والفرد". وتحيل صياغة شخصيات الرواية عموما (وهي صياغة تتحرك بحرية بين الإشارات للأسماء والاكتفاء بصفة واحدة تشير بسرعة إلى الشخصية).. إلى مراوحة "المتعين والمبهم". ويختصر رصد الأماكن، الذي يتنوع بين استخدام عبارات تعميمية، تومئ إلى تشابه البلدات والبراري، وعبارات أخرى تتوقف لتصف أماكن بعينها وصفًا دقيقًا (مقهى كراوية – غرفة جمعة.. إلخ).. مراوحة "المتشابه والمتفرد". ويشير الاختلاف بين ما تقذف به البحيرة من "كنوز"، هي –من منظور ما– إحالات إلى تواريخ غابرة مندثرة، وبين جزئيات أخرى تنتمي إلى ما هو عرضي وعابر.. إلى مراوحة "التاريخي والموقوت". ويختزل التناقض بين سكان الجزر والصيادين من جهة، بما لحياتهم من طابع ارتحالي، وسكان "البلدات" من جهة أخرى، بحياتهم الثابتة المتواترة، وليدة المجتمعات الزراعية.. مراوحة "الارتحال والاستقرار". أما بناء فصول الرواية الأربعة، المنفصلة المتصلة معا.. فيحقق مراوحة "التشظي والاكتمال".

لكن هذه المراوحات، بأشكالها ومستوياتها، لا تصاغ أبدًا في هذه الرواية خلال صور لثنائيات تبسيطية محددة أطرافها بشكل قاطع، ولا على هيئة صراع بين متناقضات متقابلة بيّنة (فليس هنا، ولا في أعمال البساطي كلها، مثل هذا الولع بالوضوح).. إنها مراوحات تعبر عن عالم مراوغ يقتنصه البساطي خارج كل ما هو محدد ومعطى ومبذول. وإذا كانت كل مراوحة من هذه المراوحات تومئ إلى صراع ما بين نقيضين، فإن هذين النقيضين، بدورهما،

Twitter: @ketab_n

يتجادلان في الرواية على نحو غامض، أشبه بالصراع بين الـ"دهارما" Deharma وضدها في التراث الهندي القديم، ذلك الصراع الذي لا يمكن شرحه في كلمات ولا تفسيره في عبارات مكتوبة أو منطوقة، بل يمكن –فحسب– التعبير عنه بما يوازيه من إيماء وحركة وفعل. كذلك تتحقق هذه الموازيات، في (صخب البحيرة)، تحققًا فنيًا، بالطبع.

زمن الرواية يشبه زمن البحيرة نفسها. إنه زمن غير مرتهن بتاريخ مرجعي بعينه، إذ هو مفتوح على الحاضر المبهم كما هو مفتوح على الماضي وعلى الزمن المحتمل جميعًا. الرجال غير المتعينين، الذين تحوطهم صياغتهم هالة تجعل منهم رجالًا خالدين، كأنهم جزء من عالم سرمدي غائم، هم الرجال الذين ينتمون إلى البحيرة، الذين "ولدوا وشبوا بجزرها" (ص10). ومرور الزمن هنا يتجسد دائمًا من خلال فعل أو أثر مادي يرتبط بعالم البحيرة: "زحف العمران شمالًا باتجاه البحيرة" (ص49)، أو يتحدد بفعل أو أثر فيزيقي يعترى الجسم البشري: "غاب ثلاث سنوات وعاد. كان شديد التحول وقد ازداد انحناء كتفيه" (ص12). وفضلًا عن استعادة الماضي، في حاضر الرواية الذي يتحرك ويتدفق حتى وإن بدا راكدًا على مستوى ظاهرى، يتم أيضًا استدعاء أو تخيل الزمن المحتمل، كأنه قد بات حقيقة ماثلة بالفعل: "ولسوف يأتي يوم غير بعيد، يرحل حيث لا يعرف مكانه أحد..." (ص84)، أو: "وسوف تمضي خمسة أعوام قبل أن يعودوا إلى الظهور..." (ص13).

هذا الزمن السيال، القريب من زمن "الديمومة"، أو من الزمن الصوفي المفتوح على كل الأزمنة، يتصادى وصيغة خاصة لراو "أزلي"، لا ينتمي إلى حاضر بعينه، ولا يرتبط –من حيث المنظور الروائي– بشخصية بعينها، وإنما هو أشبه بـ"عين" محدّقة ترنو وتطالع كل الأزمنة وكل الأماكن، وتنتقل بين "دواخل" و"خوارج" شخصيات عدة. الراوى، من هذه الناحية، يتحرر من كل ارتباط بأى موقع؛ ففضلًا عن التصاقه بعوالم الشخصيات المحورية، الفردية، التى تتغاير من فصل لآخر، فإنه يتمثل أيضًا، ببعض مواضع الرواية، صوتًا جماعيًا لمن يرصدهم وكأنهم حشد واحد: "من ترعتنا –تخيفنا نوة الشتاء– نهض رجالنا وانطلقوا إلى الشاطئ.. إلخ". وهذا الراوي، في تمثّله أو تقمصه لهذا الصوت، إنما ينتمي إلى "الجماعة" غير المحددة، التى بقيت والتى ستظل باقية، تقاوم تغيرات الزمن وعوارضه، عبر تاريخ ممتد، لا أول له ولا آخر، مثلها مثل البحيرة التى يمثل زمنها تاريخًا لا تحيط به حدود معروفة. الراوى وجماعته، من هذه الوجهة، مثلهما مثل البحيرة نفسها، تمثيل لما يتعالى على العابر والزائل، وتجسيد للطرف الأول من مراوحة الخلود والزوال.

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

المآل الأخير: من الصخب إلى الصمت

حـول "طواحيـن" يوسف أبو ريـة

1

تمثل (صمت الطواحين)(*)، رواية يوسف أبو رية (الأخيرة المنشورة فى حياته، بكل الأسى وبكل الأسف) بلورة لكثير من معالم رحلته الإبداعية، القصيرة الحافلة معًا. فى هذه الرواية من تلك الرحلة مجموعة من الملامح؛ على مستوى المفردات والتناولات، وفيها أيضًا من لغة أبو رية الأثيرة، ومنحاه الخاص فى الكتابة، ما يجعلها شارة على تجربته كلها.

"صمت الطواحين"، عنوان الرواية، ليس تعبيرًا عن حال من أحوال السكون، ولا عن وضع واحد جامد كالمشهد المسجون المقيد فى صورة ثابتة، وإنما هو اختزال لتحول أو لمآل تحتفى الرواية بتجسيده بطرائق شتى، وتنظر إليه بأكثر من منظور. كأن هذا التحول، أو هذا المآل، المقرون تاريخيًا بتغيرات ما بعد 1952 بوجه خاص، خلال النظر إليه بأكثر من زاوية، هو مفتاح الولوج إلى عالم هذه الرواية التى تستكشف – فيما تستكشف – مساحات وآفاقًا متعددة لما يمكن أن يترتب على "حدث كبير" من وقائع كبرى وصغرى، لا تتصل اتصالًا مباشرًا بذلك الحدث فى قسماته ومسمياته المعروفة، ولا تهتم بمثوله أو بسياقه فى

(*) يوسف أبو رية، (صمت الطواحين)، دار العين، القاهرة، 2007.

Twitter: @ketab_n

ساحته حدوثه الرئيسية (المدينة/ العاصمة – مركز التحول السياسى)، بل ترنو عبر الجغرافيا والتاريخ إلى امتداده وترامیه، وإلى فعله فى الحياة البسيطة القائمة بالأطراف، فتتلمس آثاره فى بشر بعيدين عن هذا المركز، نائين عن ساحته، أماكنهم تلوح معزولة عن مكانه وأزمنتهم تقع تالية لزمنه. وعالم هذه الرواية، بذلك، ينبثق من روح روائى لا من روح مؤرخ، فضلًا عن أن هذا العالم، فى إشاراته للواقعة التاريخية المشهودة، يحتفى بآثارها المضيئة والمعتمة معا، ويقدم زوايا متنوعة غير مطروقة لها، فلا يتصور تلك الواقعة حدثًا فوق التساؤل أو المساءلة، ولا بمنأى عن تعدد وجهات النظر، وإنما يحفل بتقييماتها المتباينة التى تعنى أن الحقيقة – كل حقيقة – ليست واحدة ولا نهائية.

2

"الطواحين" مفردة يتم استكشاف ما يطرأ على ما يحيط بها من تحولات، ويتم اتخاذها، هى نفسها، وسيلة للتعبير عن تحولات العالم الأكبر، سواء ذلك الذى يتاخمها فى محيط قريب، أو يصل إليها مجتازًا المسافات الشاسعة. وصمت هذه الطواحين مرتبط فى الرواية بتغيرات قد آل خلالها من كان، وما كان، مجللًا بزهوة الحياة إلى موات وشيك. ترد دلالات عنوان الرواية، "صمت الطواحين" بكلمات شبه مباشرة منصوص عليها (:"والطاحونة/ الطاحونة تعانى حشرجات النهاية/ انتشار الطوابين والخبز الجاهز من كل صنف، حافظ على البقاء المهدد بالزوال.. إلخ" – الرواية ص ص 167، 168)، ولكن الحضور الأكبر لهذا العنوان يتحقق بصيغ أخرى تتخطى محض الكلمات المباشرة. ثمة شخصيات عدة تنقلب مصائرها، أو تتغير، وثمة شخصيات تكاد تندثر باندثار وشيك، لاحت بوادره، لعالم الطواحين. وفى المقابل، ثمة شخصيات أخرى تتكيف مع علاقات العالم الجديد الذى سلب الطواحين دورها الحيوى القديم. الطواحين، من هذه الوجهة، تلوح بمثابة اختبار لمعنى التطور الذى يعترى عالمًا يتصل – لمن اعتاد التوصيفات الكبيرة – بـ"التحديث" اللاهث الذى طال، وإن ظاهريًا، العالم الغافى فى طمأنينة زمن سابق ممتد. وبين العالمين، اللاهث الجديد والمطمئن القديم، تتناثر تساؤلات حول مصائر الطواحين ومصائر من يقومون عليها، وتثار أسئلة حول تجربة التطور وما يتصل به من تناقضات، حيث تتقارع وتتصادم القيم،

Twitter: @ketab_n

وحيث يدشن "الغول" الجديد سطوته وأسطورته فى آن معا، قبل أن ينتهى إلى موته – أو على الأقل إلى احتضاره – الأخير. هنا – كما فى قصة يحيى الطاهر عبد الله "طاحونة الشيخ موسى" – تتغذى الآلة الباردة، مع بداية تدشينها، على ضحية حية، فـ"الطاحونة لا تدار إلا بدم" (الرواية، ص 52)، وهنا، فيما بعد قربان البداية، أي فيما بعد السيطرة على الآلة وفيما بعد تقديسها، ثم فيما بعد ذبول صورتها الزاهية وسقوط هالتها الأسطورية، وأيضًا فيما قبل وأثناء ذلك كله، تطل ملامح مثقلة بكثير من تداخل القيم وتصارع التصورات، أو يطل عالم مصدوع بالشدوخ؛ يبدو منقسمًا بين المدينة والبادية، وبين أهل هذه وتلك. الزوجة لا تسلم أبدًا قلبها لزوجها، "تنيله حقه الشرعى، وتحتفظ بقلبها هناك، ترفع عليه كابنة مدينة، ويشمخ بأنفه كبدوى أصيل" (الرواية، ص 63). إنها الثنائية القديمة المثارة، بصيغة أولية مبكرة، منذ المتنبى الذى انحاز لطرف فى مواجهة طرف، للبادية فى مواجهة "الحضارة"، ولكنها هنا تنحو منحى آخر، مركّبًا، لا يرنو إلى طرفين متقابلين فى انفصال وتضاد، وإنما يستكشف التحول من أحدهما إلى الآخر، كما يحتفى بالتداخل الثرى، المركّب، وربما المعقد، بينهما.

3

بين بزوغ الطواحين وتلاشيها أزمنة تترى؛ زمن يأتى وزمن ينقضى. ومثول الزمن/ الأزمنة واضح ومحتفى به فى عالم (صمت الطواحين) من أولها إلى آخرها. خلال علاقات الزمن تتأسس ثم تتبلور فكرة التحول، وعبر الزمن تتشخص التصورات المجردة فى كيان ملموس.

هكذا تستحضر التواريخ، التى دونت وأعيد تدوينها فى كتب التاريخ، بصورة أخرى، روائية، هنا. ومن هذه التواريخ ذلك التاريخ المشهود، يوليو 1952 وما أعقبه وترتب عليه. يتحدد يوليو 1952 بإشارات مباشرة وأخرى غير مباشرة، ويتمثل بأكثر من منظور. وعبر هذه الإشارات و"المنظورات" تطرح تقييمات متنوعة للحدث "الكبير"، تراوح فى رؤيته بين "الثورة" و"الانقلاب". من ثمارها (الثورة) أو من ثماره (الانقلاب) حصد من حصد،

Twitter: @ketab_n

وعلى سلمها أو سلمه الجديد صعد من صعد، ومن أعلى هذا السلم أيضًا هوى من هوى. فى هذا المنحى يشار مثلًا – من منظور "فرج" الذى جنى بعض ثمرات الثورة – إلى "كائنات الأرض الجديدة التى بشر بها زعيم الضباط" (الرواية، ص 141)، بينما يشار – من منظور المالك القديم الذى تقلصت ملكيته – إلى "تمكين عبد الناصر المستأجرين من الأراضى حتى صار المالك يعانى الفقر ذليلًا حانقًا يواجه صلافة المستأجر الذى يصيح فى وجهه: عبد الناصر خلاها اشتراكية" ص 97)، ويشار كذلك – من منظور بعض الأجانب الذين غربت شمسهم بعد يوليو – إلى "زوال المجد" "بمصادرة الإقطاعيات"، ونهاية الحلم بإقامة "قطعة صغيرة من أوروبا بين قارة من فلاحين غلاظ" (الرواية، ص 114).

أيضًا بصوت روائى لا بصوت مؤرخ، تتكشف حركة الأشياء والأماكن عن تلاشى عالم وبزوغ عالم آخر. لقد كان ما كان وصار ما صار. "انقضى زمن الغرف الكثيرة ومطلع الدرج إلى السطح حيث غرف الخزين وصوامع الحب، والمضيفة فى الجهة البحرية انقضى زمانها، بعد أن رفعت بلاطات (الفراندا) واقتلعت أشجار التوت من جذورها، وانطمست معالم حظيرة الماشية.. إلخ" (الرواية، ص 167). وخلال التعبير عن تلك التغيرات جميعًا، ينأى الزمن، فى رصد وحداته الجزئية التى تعبر عن حركته، عن الانحصار فى مجرد ذلك المفهوم الافتراضى، ويتشخص فى كيان محسوس، موغل فى غيبوبته، يسقط أحيانًا "كقط متربص بفأر مذعور خلف الجدار.." (الرواية، ص 9)، ويبدو أحيانًا مقرونًا بالظلمة، التى تلوح بدورها "كتلة حجرية ثقيلة" (الرواية، ص 11 وانظر أيضًا ص 68).

تتحرك الرواية فى رصد زمنها، وفى رصد أزمنة التحول إلى هذا الزمن، ثم التحول عنه، حركة طليقة. ومع الاستعادات المتكررة لتجارب سابقة تضىء ماضى الشخصيات، وتتقصى تواريخها المنقضية، ثمة ارتباط أيضًا بحاضر وصل فيه التغير أو التحول إلى ما وصل. ومن هنا يحتشد سرد الرواية، مع اهتمامه بالزمن الحاضر، باستعادات الماضى العديدة، وبوفرة من استباقات الزمن المحتمل: "ستقضى بقية أيامها فى ونس أنجالها منه، سيوسع فى البيت، يضم المساحات الواسعة ليجعله بيتًا كبيرا.. إلخ" (الرواية، ص 87)، و"سيفكر فيه [البيت] يومًا ويطرحه للبيع فهو غير معتاد على حياة القصور.." (الرواية، ص 106). وخلال هذه الحركة الرحبة تصل الرواية بين عالمها، فى تحوله، والعالم الأكبر المحيط الذى لا يكف عن التحول.

Twitter: @ketab_n

4

فى بناء هذه التناول كله، تنقسم الرواية إلى أربعة أقسام رئيسية، تعبر عن انتقال زمنى مكانى معا: 1 – الصوالح، 2 – الجزيرة، 3 – طناح، 4 – الجزيرة مرة أخرى. يعود القسم الرابع إلى "مكان" القسم الأول "مرة أخرى"، لكن فى "زمن" آخر. كأنه "الجواب" و"القرار" فى التكوين الأساسى للموسيقى العربية، الذى يوازى تجربة الارتحال ثم التجوال وأخيرًا العودة. داخل كل قسم من الأقسام يتم اعتماد عناوين داخلية مرتبطة برؤى شخصيات الرواية (رؤيا أبو المعاطى – رؤيا أبو العلا – رؤيا فرج.. إلخ) أو متصلة بالتعبير عن حركة زمنية (دخل الليل – ليلة أخرى.. إلخ)، أو متعلقة بتساؤل حول ما سيحدث فى زمن قادم (هل يرفع نور الحجر؟)، كما يرتبط عدد من هذه العناوين الداخلية ببعض الوقائع والأحداث (عليوة يصنع شايًا – الحاج يكاشف نورًا – شهدة تعود إلى بيتها.. إلخ) أو ببعض التحديدات المكانية (فى بيت شهدة – فوق سطح الفيلا..إلخ). كذلك يشى عدد من هذه العناوين، إذ يوازى منظور شخصيات بعينها، بنوع من الأحكام أو التعليقات (خرجت شاهى من جحيم العائلة). بهذه الصياغات، تقوم العناوين الداخلية بأدوارها المعروفة: بتقديم جزء من الأحداث، أو بالتعليق عليها، أو باختزالها، ولكن الدور الأهم لهذه العناوين هنا يتصل ببعد "التعدد" الذى يعد بعدًا محوريًا فى هذه الرواية، وفى هذا المنحى يتصل أغلب العناوين بالانتقالات من شخصية لأخرى، ويمثل شارات على تنوع رؤى تلك الشخصيات، بين رؤية وأخرى. والعنوان الداخلى الأخير، بالقسم الأخير من الرواية، "موت العائلة"، يصل برحلة تغير عالم الرواية إلى منتهاها؛ إذ أصبحت الطاحونة تحتضر (انظر الرواية ص 167)، يكاد صخبها يؤول إلى صمت، تنهدم أسوارها فلا يعاد تشييدها، وتتآكل حوائطها فتترك دون ترميم، وإذ يرفع الابن "نعش الأب مع الرافعين" (الرواية، ص 169).

كذلك ليست هذه العناوين، ولا ما يندرج تحتها من تناول، نتاجًا للشخصيات وحدها، ولا للراوى وحده، بل هى فى أغلب السياقات نتاج لهما معا. يتحرك الراوى بموازاة شخصيات الرواية ليجسد رؤيا كل شخصية منها، وهى رؤيا تبدأ ويكاد يعلن عنها من عنوانها (كما يبين "الخطاب" من عنوانه). يتوقف الراوى، مثلا، عند رؤيا أبو المعاطى: "قبل

Twitter: @ketab_n

قدومه إلى هذه البلدة رأى – فيما يرى النائم – حجرًا ثقيلًا يسقط على قلبه" (الرواية، ص 7)، وينتقل منها لرؤى أخرى لشخصيات أخر. وفى كل رؤيًا من هذه الرؤى يعبر عن تصور الشخصية وحكمها القيمى لا عن تصوره ولا عن حكمه هو: "ولكن ثعبانًا بغيضًا برز منه، حدق فيه بكراهية.. إلخ" (الرواية، ص 7 والتشديدات من عندنا)، "غير الزمن الحديث – لعنة الله عليه – كل شيء" (الرواية، ص 13).

لكن الراوى الذى يتحرك فى موازياته هذه للشخصيات داخل العالم، يقفز فى سياقات أخرى خارجه. يتخطى أحيانًا موازاة الشخصية المفردة إلى موازاة الجميع: "كنا نغزوهم فى العصور الأولى، فلا يملكون الدفاع عن أنفسهم" (الرواية، ص 12)، "كان من الأجدر أن تظل بلدتنا عاصمة المكان" (الرواية، ص 13)، ويجاوز أحيانًا نطاق الأطراف الذى يتحرك فيه عالم الرواية ليشير إلى معرفة شخصية من الشخصيات ببعض مسميات المركز، القاهرة البعيدة (انظر الرواية ص 139)، بل ويصل الراوى أحيانًا بين حركته فى نطاقه الجغرافى المحدد المحدود وبين الكون الواسع كله: "وقطعت [شهدة] المسافات الطويلة بين حقول نائمة تحت صفرة شمس غاربة تتفجر بقاياها فى احمرار دموى على حافة الركن الغربى من الكون الشاسع" (الرواية، ص 57).

فى تمثيله للتعدد داخل عالم الرواية، وفى وصل هذا العالم بخارجه، لا يقف الراوى عند هذه الحدود، بل يجاوز ذلك إلى نوع من تعدد النبرات الواضح، وإلى نوع من تباين المواقع التى يطل منها على العالم. يصف ما يصفه أحيانًا بنزوع عقلانى جلى: "فصارت شهدة بطلة أسطورية تضاف إليها المعجزة تلو المعجزة، حتى اختلطت الحقيقة بالخيال" (الرواية، ص 61)، ويقدم أحيانًا ما يشبه الرصد الذى لا يخلو من طابع "أنثروبولوجى" أو جغرافى: "الأجداد الفاتحون (...) فضلوا الإقامة على الأطراف الشرقية (...) وسعى النيل إليهم فامحى الرمل (...) وتشبثت فئة قليلة بحرفة الأجداد، لم يتخلوا عن الإبل والأغنام والماعز والخيول وتكاملت الحرفتان.. إلخ" (الرواية، ص 51). كذلك قد ينزع الراوى أحيانًا نزوعًا تاريخيًا أو تأريخيًا واضحا: "بعد ثورة الضباط وجد فى استطاعته شراء عزبة صغيرة.." (الرواية، ص 89)، "طناح، هذه البلدة الكبيرة التى جلب أهلها من المستعمرات التركية المتمردة على الخليفة العثمانى، تصدر الفرمانات من الباب العالى إلى والى مصر محمد على فيرسل قطعًا من أسطوله إلى الجزر الساخطة على حكم الأتراك، يقهر الانتفاضة.. إلخ" (الرواية، ص 113)، وقد يشى الراوى، فى تعبيره عن هذا العالم، بمستوى من الوعى يجاوز الوعى القائم

Twitter: @ketab_n

فيه، فيستخدم مثلًا – فيما يستخدم – تعبيرات من مثل "الاستعمار الاستيطانى" (الرواية، ص 107).

5

نزوع الكتابة عن هذا العالم إلى التدفق خارج تخومه، يجعل عملية "الحكى" نفسها، فى هذه الرواية وفى روايات وقصص كثيرة أخرى ليوسف أبو رية، مسكونة بحضور قارئ محتمل وبمروى عليه يشاركان فى تشييد علاقة اتصال، معرفى وجمالى، وثيق وحميم، وقبل ذلك يشاركان، مع الراوى ومع الكاتب أيضًا، فى اجتياز المسافة الماثلة بين هذا العالم وعوالم أخرى خارجه. فى هذه الرواية، وفى أعمال أخرى كثيرة ليوسف أبو رية، ثمة أخذ رفيق بيد من لا يعرف إلى حيث يمكن أن يعرف. الحديث عن "البلدة" هنا حديث حادب موجه لمروى عليه لا يكاد يعرف شيئًا عن حياة "البلدات": "هذه ساعة التسلية المتاحة فى بلدة صغيرة لا لهو فيها"، وهى "بلدة (...) تفتقد أعمدة الإنارة ومصابيح الكهرباء" (الرواية، ص 11). يتصل بهذا حضور لغة باتت جزءًا أثيرًا من كتابة يوسف أبو رية، لغة تبحث عن أرض رحبة للتواصل، وتنبنى على تنوع كبير بين مستويات شتى، فيها يغتنى سرد الحكاية بلغة الحكى الحية، أو بلغة الحياة نفسها: "ينال اللقمة وهاتك يا تقليب" (الرواية، ص 11)، "فترك العمل فى الطاحونة (...) وبلد تشيله وبلد تحطه" (الرواية، ص 165)، وفى هذه اللغة أيضًا ما يستمسك بذائقة موصولة بميراث كلاسيكى عربى (انظر مثلًا صفحة 111 ولاحظ تعبيرًا مثل: "لننتظر ما قد تبديه الأيام المقبلة، واستعد التعبير الشعرى القديم الذائع: "ستبدى لك الأيام ما كنت جاهلًا")، كذلك فى لغة هذه الكتابة يتردد رنين قرآنى واضح: "وهى أشارت إليه بحسرة صائحة: السلام عليك يوم ولدت، ويوم تبعث حيا" (الرواية، ص 8)، "يبدو أنه كان – فى قرارة نفسه – عليما بذات الصدور" (الرواية، ص 83)، "تنفخ فيها من روحها، فتتلظى، وتتوهج نارًا، لا برد لها ولا سلام" (الرواية، ص 110). وليس إنجاز هذه اللغة فى تنوعها واسع الطيف فحسب، وإنما فى الصيغة الخاصة، التى تبلورت عبر كتابة دائبة المسعى

Twitter: @ketab_n

امتدت لأكثر من ثلاثة عقود، وهى صيغة موصولة بروح من الحكى باتت، وستظل، جزءًا من معالم إبداع صاحبها، حيًا ثم راحلًا.

6

ما من بلاغة مسعفة قادرة على أن تستدعى نبرة رثائية تصل بين "صمت" الطواحين، المؤسى، وصمت يوسف أبو رية، الفاجع المفاجئ. هذه رواية تستكمل رحلة إبداعية كانت مفتوحة على إمكانات ثرية للاستكمال. صحيح أن هذه الرحلة، بعد روايات: (عطش الصبار)، و(تل الهوى)، و(الجزيرة البيضاء)، و(ليلة عرس)، و(عاشق الحى)، وأيضًا بعد مجموعات: (الضحى العالى)، و(عكس الريح)، و(وش الفجر)، و(ترنيمة للدار)، و(طلل النار)، و(شناء للعرى)، فضلًا عن أعمال أخرى لم تنشر بعد.. صحيح أنها لم تكن رحلة قصيرة، بحال، ولكنها ظلت – حتى لحظة الرحيل – مفتوحة على ما لا نعرف من إبداع آخر جديد.

لعل بعض العزاء فى أن ما أتيح لنا من إبداع يوسف أبو رية لم يكن محدودًا أبدًا. ولعل قبسًا كثيرًا من هذا الإبداع، شأن كل إبداع حقيقى، سيظل متوهجًا لا يخبو ولا ينطفئ، ما لوهجه من انتهاء ولا لدفئه من نفاد.

Twitter: @ketab_n

تحولات المركز

حول "النسق التاريخى" فى (عمارة يعقوبيان)

1

تؤسس رواية علاء الأسوانى (عمارة يعقوبيان) [1] مغامرتها الخاصة، فيما تؤسسها، على المضى فى جهتين، كلتاهما تراهن على نوع من استرداد "فطرة روائية" مفقودة – إن صح التعبير. من جهة، تحاول هذه الرواية استعادة ما تخلى قطاع كبير من الرواية المعاصرة عن جانب كبير منه، فى غمرة البحث والتجريب الدائبين، اللاهثين تقريبًا، فى إمكانات الشكل الروائى المفتوح على تنوعات محتملة، لانهائية: جانب "الحكاية" البسيطة بعناصرها المشوقة الساذجة المتعارفة، بل حتى وبملامحها التقليدية. تسترد (عمارة يعقوبيان) الاهتمام بهذه العناصر وتلك الملامح خلال تناولها بعض "حكايات" – وربما كشفها بعض "أسرار" – نماذج دالة من المبانى والشوارع والناس، تنتمى إلى "قلب" مدينة القاهرة، "مركزها" القديم، خلال "تحولات" (لها مسوح "الانقلابات" أحيانًا) متصلة بفترة زمنية مرجعية [2] ملتهبة، وقودها كان – وربما لا يزال – الناس والحجارة.

ومن جهة ثانية، تسعى (عمارة يعقوبيان) إلى إذكاء قواعد "لعبة إيمائية" قديمة: المضاهاة أو التصادى بين "تفاصيل" بعض حكاياتها – وللمتزمت أن يقول: "فضائحها" – من ناحية،

Twitter: @ketab_n

و"حقائق" أو "إشاعات" توازيها فى عالم مرجعى محدد، متعين، معروف الوقائع والأسماء، من ناحية أخرى. وخلال هذه اللعبة، تقود الرواية قارئها الضمنى (ولعلها تقود قارئها المحتمل أيضا) إلى الانتباه لإشارات واضحة[3]، مبذولة، عالية النبرة كالهتاف، تعمل على جعل حضور "المرجعى" متاخمًا لحضور "الخيالى"، و"التاريخى" موازيًا لـ"الروائى"، تقريبًا، رغم كل البديهيات التى باتت راسخة حوال أن الرواية هى عمل فنى بالأساس، معيار الولوج إليها مختلف عن كل معيار للدخول إلى أية مادة أخرى غير فنية، ورغم المفاهيم التى أصبحت مستقرة حول أن "الحقيقة" فى كل عمل روائى – مثلما هى فى كل عمل أدبى – غير الحقيقة فى خارجه، وأيضًا رغم كل التصورات التى غدت جلية حول أن الروائى يؤول التاريخ، والواقع عموما، إذ يتناول مادتهما، تأويله الخاص، ولا يلتزم حقائقهما المتعارفة، يفسرهما لا يكتفى برصدهما، وأن الروائى – فى توجهه هذا – إنما يصوغ فى النهاية "تاريخه" و"واقعه" الروائيين[4].

* *

خلال هاتين الجهتين، معًا، يتجسد عالم (عمارة يعقوبيان) بـ"حكاياته" المفتوحة على فترة زمنية مرجعية تنص الرواية على حدودها. ثم خلال هذا العالم، تتجاور مجموعة من الصور الاختزالية الدالة، لبعض "الشخصيات" والمبانى والشوارع، التى تنتمى إلى – وتعبر عن – مركز مدينة القاهرة، أو"وسط البلد"، فى مرحلة من مراحل تحوله. ويتحقق هذا كله، فى الرواية، بنوع من الرصد المستند إلى نسق زمنى، تاريخى، واضح القسمات: ثمة "دورات" كاملة قطعتها حيوات بدأت وتنامت ثم تلاشت. وثمة "سير" تاريخية، تقدم بنزوع بيوجرافى خالص، للمبانى وللشوارع ولقاطنيها ولمرتاديها على حد سواء، وهى تبدأ – غالبًا – من نقطة زمنية راهنة، ثم تتحرك عبر مسارها القديم لتستعيد نقاطًا أخرى صاغت ملامحها الحاضرة. وخلال رصد المعالم الرئيسية، فى تلك الدورات والسير(التى يحتفى سرد الرواية بما هو مفصلى منها، أي لحظات التحول الدالة التى تومئ إلى ماقبلها وما بعدها، فحسب)، يلوح تشخيص فعل الزمن، أثره الناهش بالأحرى، على كل أحد وكل شئ، كما يتوثق نوع من القران بين شخصيات بأعيانها وحقب زمنية محددة بأعيانها أيضا، بحيث تبدو هذه الشخصيات علامات على تلك الحقب، بتأثرها بها أو بتأثيرها فيها، بتكيفها معها (وصعودهما معا) أو بتحطمها على ما أتت به من أنساق قيمية، مختلفة، صادمة.

Twitter: @ketab_n

2

عمارة يعقوبيان، المبنى الذى وهب الرواية عنوانها وتناولها الأساسى، والتى تمثل "مركز التشخيص والتجسيد التصويرى" فيها [5]، تعبر – بوضوح – عن حركة الحضور المادى "للزمن فى مكان"[6]. يتوقف الراوى عند النقاط الزمنية الفاصلة فى مسيرة "تاريخية" مرت بها هذه العمارة، ابتداءً من نقطة سابقة على وجودها الفعلى، مذ كانت فكرة مراودة (تغرى بخلود الاسم، أي تجاوز تقلبات الزمن وتحولاته، بما فيها الموت) فى رأس صاحبها الأرمينى الراحل: "فى عام 1934 فكر المليونير هاجوب يعقوبيان (...) فى إنشاء عمارة سكنية تحمل اسمه" (الرواية، ص 20. وهذا التشديد وكل التشديدات التالية فى نصوص الرواية من عندنا)، ثم مرورًا بنقطة اكتمال تجسدها، بعد أعمال بناء استمرت "عامين كاملين خرجت بعدهما تحفة معمارية جاوزت كل توقع" (الرواية، الصفحة نفسها)، تكاد تبارى مبان" تاريخية" تمثل علامات معمارية، موضوع على بابها نقش يشير إلى صاحبها وتاريخ إنشائها[7]. ثم يجاوز الراوى هاتين النقطتين المبكرتين فى مسيرة العمارة إلى نقاط تالية سوف تمر بها، وتتغير معها وخلالها، إلى أن يصل – وتصل العمارة معه – إلى الزمن المرجع الأخير بالرواية (سنوات التسعينيات من القرن العشرين): "وقد سكن فى عمارة يعقوبيان صفوة المجتمع فى تلك الأيام [الثلاثينيات]، وزراء وباشوات من كبار الإقطاعيين" (الرواية، ص 21)، "وظل هذا المعرض [فى واجهة العمارة] يعمل بنجاح على مدى أربعة عقود ثم تدهورت حالته" (ص 20)، "وفى عام 1952 قامت الثورة فتغير كل شئ (...) وكانت كل شقة [من العمارة] تخلو بهجرة أصحابها يستولى عليها أحد ضباط القوات المسلحة (...) حتى جاءت الستينيات فصارت [كذا] نصف شقق العمارة يسكنها الضباط من رتب مختلفة" (ص 22)، ثم جاء الانفتاح فى السبعينيات (...) وباع بعضهم شققهم فى عمارة يعقوبيان وخصصها البعض الآخر كمكاتب وعيادات لأبنائهم (...) أو قاموا بتأجيرها للسياح العرب... " (الرواية، ص 23) – وكان صاحب العمارة قد هاجر هو وورثته "بعد الثورة" (انظر الرواية ص 24).

الآن، فى الحاضر الراهن الذى يشير إليه الراوى على أنه "الزمن الحالى"، تبدو عمارة

Twitter: @ketab_n

يعقوبيان مبنى مشبعًا بالزمن، كأنها – من هذه الناحية – موازاة عصرية لما رآه ميخائيل باختين فى الـ"قصر" داخل الروايات التاريخية الكلاسيكية [8]. لكن الزمن التى تشبعت به هذه العمارة ليس الزمن التاريخى القديم، المتواتر الهادئ، كما أن هذه العمارة ليست هى القصر القديم، فى الروايات التاريخية الكلاسيكية، الذى "ترسبت فيه آثار القرون والأجيال". هنا مبنى آخر وزمن حديث، حافل بتحولات متسارعة. ومن هنا تبدو العمارة، ظاهريًا، كأنها شاهد ماثل على ثبات المكان فى مواجهة الزمن، وهذا بالفعل مستوى من مستويات رؤية هذه العمارة، صحيح ولكن ظاهرى إلى حد بعيد. ففيما وراء السطح البادى، يمكن استكشاف أن هذه العمارة تغيرت مع حركة الزمن، تغيرات جذرية، كما تغير سكانها وكما تغير المكان من حولها، بما يجعل العمارة الآن تعبيرًا مكثفًا عن "مظاهر التحولات العميقة فى مصائر البشر والأمكنة عبر الزمن"[9]. وفيما عدا أساس مبنى العمارة، فيد التغيير – أو أياديه المتعددة – تكاد تكون قد طالت كل شئ فى هذه العمارة، ومن ذلك – أو فوق ذلك– سطحها نفسه.

* *

سطح العمارة، بدوره، يقدمه السرد خلال إشارات إلى نقاط زمنية تختزل مسيرة طويلة قطعها، اقترنت بتحولات شتى. زمنه الأول، وهو زمن العمارة الأول، لم يكن فيه شئ غير مألوف. كان هذا السطح امتدادًا متسقًا لشقق العمارة نفسها، حيث بنيت فيه غرف حديدية صغيرة خصصت لأغراض من مثل "تخزين المواد الغذائية ومبيت الكلاب (...) وغسيل الثياب" (الرواية، ص ص 21، 22). يؤكد الراوى هذا الامتداد المتسق ويلح عليه، إذ يشير إلى تسليم مفاتيح حجرات السطح لسكان الشقق (انظر الرواية ص 21)، قبل أن يتوقف – فى نقطة زمنية تالية – عند بداية تصدع هذا الامتداد ثم عند الخروقات المتوالية لاتساقه، خلال وقفات سريعة عند نقاط زمنية مفصلية تالية. فبعد "ثورة 1952" حين آل نصف شقق العمارة إلى ضباط القوات المسلحة، كما أشرنا، "بدأت زوجات الضباط فى استعمال الغرف الحديدية [فوق السطح] بطريقة مختلفة، فصارت لأول مرة أماكن مبيت للسفرجية والطباخين والشغالات الصغيرات" (الرواية، ص 23 . ويمكن قراءة هذه الجملة على أنها تشير إلى تحول فى "نوع" – وليس فقط فى "هوية" – شاغلى تلك الحجرات الحديدية: من الأشياء والحيوان إلى الإنسان نفسه !). ثم بعد أن "جاء الانفتاح فى السبعينيات" "انقطعت

Twitter: @ketab_n

الصلة (...) بين الغرف الحديدية وشقق العمارة وتنازل السفرجية والخدم مقابل المال عن غرفهم الحديدية لسكان فقراء جدد"(الرواية، ص 23)، و"انتهى الأمر بنشأة مجتمع جديد فوق السطح مستقل تمامًا عن بقية العمارة" (الرواية، ص24 . ويمكن فهم هذه العبارة على أنها توضيح لطبيعة الانفصال الكامل بين "الملحق" والمبنى الرئيسى، بين الهامش والمتن. لقد غدا الهامش متنًا جديدًا، قائمًا بذاته، له هوامشه الجديدة). ثم كانت أخيرًا التغييرات التى أحدثها "ملاك" الذى استأجر غرفة من غرف السطح وحولها إلى محل تجارى، يعمل – فى الظاهر – بـ"تفصيل" القمصان، أما عمله الحقيقى فيتشعب – مثل أخطبوط – إلى "كل ما يدر مالًا" (الرواية، ص 146)، وقد أصبح يتوافد على محل ملاك، بالسطح، يوميًا من الضحى وحتى العاشرة مساء: "كل أنواع البشر: زبائن فقراء وأثرياء وشيوخ عرب وسماسرة وشغالات وفتيات للشقق المفروشة وتجار صغار.. إلخ" (الرواية، ص 146).

لقد غدا، إذن، السطح عالمًا منفصلًا عن العمارة، وتحول – مستقلًا عنها – كما تحولت هى، وكما تحول العالم القريب منهما، والبعيد عنهما، بأكمله.

3

يتحدد المحيط القريب لعمارة يعقوبيان فى قلب مدينة القاهرة، أو "وسط البلد" بالتعبير الشائع، الذى يرد فى الرواية بوصفه "مجالًا حيويًا" للعمارة، لا ينفصل عنها ولا تنفصل عنه[10]، وقد كان هذا المكان يمثل مركز المدينة التجارى طيلة عقود عدة خلال القرن العشرين، هى العقود نفسها التى تشير إليها الرواية ثم تومئ إلى بداية حراك المركز إلى أماكن أخرى بالمدينة: "مدينة نصر" و"المهندسين" (أى شرقًا وغربًا، بالمعنى الحرفى، على التوالى). والمعروف أن هذا المركز الذى تتوقف عنده الرواية قد أتى زاحفًا – باعتبار ما كان – من أماكن أخرى خلال حراك أسبق[11].

من ناحية، كان قلب المدينة، محيط يعقوبيان، بوصفه كلا، ثمرة لتحولات فى حقبة زمنية بعينها أتت به إلى هنا[12]. ومن ناحية أخرى، كانت هناك تحولات جديدة قد بدأت تذهب–

Twitter: @ketab_n

وربما ذهبت – به بالفعل. تحولات أتت به، وتحولات تزيحه أو تذهب به، و"تغير" (أو "تشوه" – استنادًا إلى بعض أحكام قيمية داخل الرواية) قسماته القديمة الجميلة فى زمنه الأول الغابر.

* *

قلب المدينة، أو مركز المدينة، نظريًا، تعبير عن نواة السلطة السياسية والعسكرية والاقتصادية والثقافية.. إلخ، فيما يسمى "نموذج البنية المركزية" الذى ظل قائمًا فى تكوين المدينة، بشكل عام، طوال العصور الوسطى (ومثاله الأقرب، هنا، قلعة صلاح الدين الأيوبى أو قلعة الجبل، التى ظلت نواة أو مركزًا تتجمع فيه سلطات مصر كلها، طيلة أكثر من ستة قرون[13]). ثم تحولت هذه النواة، وتغير هذا النموذج، ابتداءً من القرن التاسع عشر، مع بدايات تفتت الدولة المركزية – بهذه الدرجة أو تلك – أو توزع سلطاتها، أو تغير أشكالها، فكان ظهور ما سمى "نموذج النويات المتعددة" Multiple Nuclei Model [14] الذى وسم تكوين أغلب المدن الحديثة فى العالم كله، خلال ابتداء من القرن التاسع عشر. ونتيجة لهذا التفتت، وتعبيرًا عن النموذج البازغ الجديد، بدأت تظهر فى المدينة مراكز صغرى جديدة، كانت بمثابة "تمثيلات" مستحدثة لتجمعات أو قوى اقتصادية أو سياسية أو ثقافية جديدة [15].

* *

فى السطور الأولى بالرواية نتحرك مع "زكى بك الدسوقى" صاحب أحد المكاتب فى عمارة يعقوبيان بين مقر "عمله" (المفترض، فهو لا يعمل!) و"ممر بهلر" حيث يسكن على بعد مائة متر، وهذه حركة محكومة بحدين ينتميان إلى "وسط البلد"، أو قلب القاهرة، انتماء خالصًا.

عبر هذه الحركة يشير الراوى إلى "أصحاب محلات الملابس والأحذية" و"الجرسونات والعاملين فى السينما".. إلخ، وكلها إشارات تومئ إلى طابع تجارى ترفيهى لا يزال، فى الزمن المرجع بالرواية، معلمًا على محيط "يعقوبيان" أو على "بقايا" المركز الذى تقع فيه ويمثل مجالًا لها.

Twitter: @ketab_n

بجانب هذا، يسوق الراوى، بكلمات مباشرة، معلومات عن هذا المحيط من حيث هو مركز سابق لمدينة القاهرة: "ظلت وسط البلد – لمائة عام على الأقل – المركز التجارى والاجتماعى [لعله يقصد التجارى، والاقتصادى – الاجتماعى] للقاهرة، حيث تقع أكبر البنوك والشركات الأجنبية والمحال التجارية وعيادات ومكاتب مشاهير الأطباء والمحامين ودور السينما والمطاعم الفاخرة" (الرواية، ص ص 47، 48). وسوف نجد أنفسنا، خلال سرد الراوى المتصل، المتدفق قدمًا إلى الأمام مع حركة الزمن، إزاء "محطات" تالية سوف يقطعها هذا المركز، يتغير معها وبها، استجابة لتغيرات أكبر. فهذه المنطقة التى كانت أشبه بنطاق أوروبى[16] داخل القاهرة، حيث "ظلت وسط البلد حتى مطلع الستينيات محتفظة بطابعها الأوروبى الخالص" (الراوية – ص 48)، بها الكثير من البارات التى كان أصحابها من الأجانب، وكانت تقدم عروضًا صغيرة مسلية قوامها "عازف يونانى أو إيطالى أو فرقة من راقصات أجنبيات يهوديات" (الرواية، ص 49 وانظر أيضًا ص 48).. هذه المنطقة اعتراها التغير الذى يلخص الراوى معالمه الأخيرة فى عبارات مثقلة بطابع زمنى: "ثم جاءت السبعينيات فبدأت وسط البلد تفقد أهميتها شيئًا فشيئًا"، "واجتاحت المجتمع المصرى موجة كاسحة من التدين (...) فقصرت [الحكومة] بيع الخمور على الفنادق والمطاعم الكبرى"، "وهكذا، بحلول الثمانينيات، لم يتبق فى وسط البلد كلها سوى بضعة بارات صغيرة متناثرة استطاع أصحابها الصمود فى وجه المد الدينى والاضطهاد الحكومى"، "وهكذا لم تعد البارات الصغيرة المتبقية فى وسط البلد أماكن رخيصة ونظيفة للترفيه كما كانت فى السابق، بل صارت أوكارًا سيئة الإضاءة والتهوية يرتادها زبائن من الرعاع والمشبوهين" (الرواية، ص ص 49 و51). وفى المحطة الزمنية الأخيرة بالرواية، أي فى نهاية "زمن الوقائع" بها وعلى حافة "زمنها المحتمل"، سوف تجسد الرواية ما يشبه تراكم الطبقات الزمنية المتعددة للمكان الواحد، أو تومئ إلى تاريخ متراكب، حافل بالتغيرات، مر به هذا المكان الواحد. تفصح عن ذلك كلمات "زكى بك الدسوقى" وقد أثقلت الخمر لسانه وأعادته إلى أزمنة منقضية فى عالمه المتنائى وعالم وسط البلد معا: "وأخذ يصف لها [لبثينة] بلسان ثقيل شكل الميدان [ميدان سليمان باشا] زمان .. توقف أمام المحلات المغلقة وقال:

– هنا كان فيه بار جميل (...) وجنبه كوافير ومطعم... إلخ" (الرواية، ص 231).

إن لم تكن هذه مرثية، بلغة المرثية، فهى – لدى زكى، على الأقل – جد قريبة منها.

Twitter: @ketab_n

لقد أفل – الآن، مرةً وإلى الأبد – ذلك البريق الغابر، وفقد وسط البلد أهميته، واتصل هذا الفقدان – فيما يقول الراوى – بانتقال "قلب القاهرة إلى حيث تعيش النخبة الجديدة" (الرواية، ص 49). وسوف يتوقف الراوى عند نقطتين زمنيتين – مقترنتين بمكانين محددين – إحداهما تتمثل فى "نادى السيارات" بقلب المدينة القديم، والأخرى فى "كبابجى الشيراتون" "فى العصر الحالى" – بتعبير الراوى نفسه، ثم يقول: "الفرق بين نادى السيارات وكبابجى الشيراتون يعبر بدقة عن التغير الذى طرأ على النخبة المصرية الحاكمة قبل الثورة وبعدها"، ثم يشير إلى الوزراء الأرستقراطيين القدامى، بسلوكهم "الغربى الخالص"، فى مقابل "الكبراء فى العصر الحالى، بأصولهم الشعبية وتمسكهم الصارم بمظاهر الدين ونهمهم إلى الطعام الشهى" (انظر الرواية ص 204).

لقد اختلف "وسط البلد"، من حيث هو تعبير دال على معنى، و لم يعد المركز القديم كما كان، وتغيرت ملامحه الأولى بما فيها اسم الشارع الذى تقع فيه عمارة يعقوبيان نفسها (من شارع سليمان باشا إلى شارع طلعت حرب[17]). ترى مالذى يعتمل الآن من حركة فيما تبقى من وسط البلد؟ من الذى يأتى إليه ومن الذى يذهب عنه؟ ومن الذى تتصل إقامته فيه أو انتماؤه إليه؟

4

يتحرك الراوى بموازاة شخصيات الراوية حركة مضطردة إلى أماكن شتى، قريبة وبعيدة، من وسط البلد وعنه. ومن بين هذه الشخصيات تبدو شخصية "طه الشاذلى" (ابن الشاذلى بواب العمارة، الذى حلم بالالتحاق بكلية الشرطة ثم انتهى معارضًا إسلاميًا، ثم مطالبًا بثأر مستحيل، ثم قاتلًا ومقتولًا، فى آن) هى الأكثر ترددًا فيما يتصل بخروج الراوى من وسط البلد. يوازى الراوى طه فى خروجه إلى "مركز شباب عابدين" (ص28. وقد كانت تلك المنطقة، فى دورة أسبق من الزمن، مقر قصر الملك، أي نواة المركز السياسى، حتى ولو كان على مستوى مفترض، أو صورى[18])، ثم يتحرك معه إلى "السوق" غير المسمى (ص 30)، ثم إلى مبنى كلية الشرطة (ص 40)، وجامعة القاهرة وكلية الاقتصاد والعلوم السياسية بها

Twitter: @ketab_n

(ص 126)، والمدينة الجامعية (ص 129)، ثم مسجد أنس ابن مالك (ص 130)، ثم شقة الشيخ شاكر، الزعيم الإسلامى المعارض – وقد بدأ طه يصبح مريدًا له – فى حارة بدار السلام (ص 165)، ثم كوبرى الجامعة (ص 199)، ثم مقهى بالسيدة زينب (ص 200)، ثم يرحل معه إلى معتقل بمكان مجهول (ص 216)، ثم يعود معه إلى وسط البلد مرة أخيرة (إلى كافيتيريا جروبى ص 232، وإلى مدخل سينما مترو ص 239)، قبل أن يذهب معه إلى جبال طرة وصحرائها (انظر ص 270 ومابعدها) فى "خروج" هو نوع من "الهجرة" فيما وراء المكان والزمن معا، حيث يحيا – مع آخرين وأخريات، ويتزوج واحدة منهن – "حياة الإسلام الحقيقى" كما بات يتصورها ويتصوره. وأخيرًا، يتتبع الراوى حلمه بالثأر ممن انتهكوا رجولته فى المعتقل، إلى مآله الأخير، الموت – أو "الشهادة" فيما تصور أو آمن هو – فى "منطقة فيصل بالهرم" (انظر الرواية ص 338 وانظر أيضًا ص 343).

وبجانب شخصية طه، يتحرك الراوى إلى خارج وسط المدينة وعائدًا إليه، مع شخصيات أخرى تحيا فيه أو تتردد عليه: إلى شارع معروف مع أبسخرون (ص 40)، وإلى الزمالك مع أم بثينة (حبيبة طه الأولى – ص 60)، وإلى مركز تجميل بالمهندسين مع الحاج محمد عزام – أحد الشارات على وسط البلد فى تحولاته الأخيرة، كما سنرى (ص 70)، ثم مع عزام نفسه إلى مسجد السلام بمدينة نصر (ص 74)، ومحلات هانو ثم حى سيدى بشر بالإسكندرية التى سيتزوج امرأة منها (ص 76 وص 77)، وإلى شارع شهاب بالمهندسين حيث يلتقى كمال الفولى، المسؤول الحزبى الحكومى الكبير (ص 117)، ثم فى لقاء ثان مع هذا المسؤول إلى فندق شيراتون الجزيرة (ص 202)، ثم إلى فندق سميراميس فى لقاء ثالث معه (ص 277)، وإلى مدينة نصر مرة أخرى مع "عبده"، عشيق الصحفى الشاذ حاتم رشيد الذى يقيم بعمارة يعقوبيان (ص 184)، وإلى مطعم بالمهندسين مع العشيقين نفسيهما (ص 185)، ثم إلى حمام شعبى بحى الحسين مع أحدهما (ص 256 وص 314)، ثم إلى حى إمبابة معهما وقد خرج "عبده" من وسط البلد نهائيًا – وقد كان مجندًا فيه ثم ساكنًا غرفة حديدية فوق سطح عمارة يعقوبيان – (ص 297 وص 316)، وإلى قصر بالمريوطية بالهرم، حيث يلتقى الحاج عزام وصوت "الرجل الكبير" (ص 321).

هذا عن حركة الراوى الفعلية، فى زمن الرواية الحاضر، مع بعض الشخصيات من وسط البلد وإليه. لكن الراوى يتحرك أيضًا مع شخصيات أخرى، خلال زمن الوقائع المفتوح على

Twitter: @ketab_n

الزمن الماضى والزمن المحتمل معا، متتبعا "ذكريات" بعض تلك الشخصيات عن وسط البلد فى زمنه وزمنها الماضى، أو ذاهبًا مع "أحلامها" بالخروج منه فى الزمن المحتمل. مثال الاتجاه الأول حركة الراوى مع شخصية زكى، ومثال الاتجاه الثانى حركته مع شخصية بثينة (كما سنرى).

* *

حركة الراوى مع الخارجين من وسط المدينة والقادمين إليه، فى ترداد واضح (مثاله الحاج عزام)، أو مع الخارجين منه تدريجيا باتجاه اللاعودة (مثاله الواضح طه الشاذلى)، تقابلها – فى حدود ضيقة تمامًا – حركته مع القادمين للإقامة فى وسط البلد خلال الزمن الحاضر بالرواية (فالوافدون للإقامة فى الماضى كانوا هم الأكثر بالطبع). وباستثناء الأستاذ حامد حواس، الذى نقل من عمله بالمنصورة "نقلًا تعسفيًا" وسكن لفترة قصيرة حجرة على سطح عمارة يعقوبيان (انظر الرواية ص 222)، وعبده المجند بالأمن المركزى الذى سكن حجرة أخرى، كما أشرنا، لن نجد وافدين كثيرين تتوقف عندهم الراوية. بل إن كلا الشخصين، حواس وعبده، سوف يرحلان عن وسط البلد، وربما عن القاهرة كلها، رحيلًا نهائيًا (الأول بعودته إلى عمله بموطنه الذى أقصى عنه، والثانى نحو مصير مجهول بعدما قتل عشيقه).

5

من بين الشخصيات التى يوازيها الراوى فى حركتها المتعددة، داخل وسط البلد، ومنه إلى خارجه، تبرز شخصيتان تعبران عن حركة الزمن فى المكان، أو عن تحولات وسط البلد وعمارة يعقوبيان معًا: زكى الدسوقى والحاج عزام. تختزل الشخصية الأولى الزمن الأول القديم بوسط البلد، أو"الزمكان"[19] الأول له، أيام بهائه الغابر. مسكن زكى فى ممر بهلر وشقته بعمارة يعقوبيان، وأماكن لهوه القريبة (وأهمها مطعم مكسيم)، كلها تجعله الآن، كما كان فى الماضى، يتنفس فى محيطه الطبيعى. يشير الراوى إلى أن زكى يعرف الجميع، ويعرفه الجميع، الذين يمر عليهم فى المسافة بين مسكنه ومكتبه، بما يضعنا أمام نفى واضح لتلك

Twitter: @ketab_n

الفكرة الشائعة حول أن المدينة الحديثة تنهض، فيما تنهض، على تمزيق الأواصر والصلات بين سكانها، أو على معنى الإبهام الحضرى، إذ تنفى معنى "التعرف" القائم، أو الذى كان قائمًا، فى المجتمعات السابقة عليها أو المحيطة بها. ويؤكد الراوى، كذلك، أن "زكى بك من أقدم سكان شارع سليمان باشا، جاء إليه فى أواخر الأربعينيات (...) و لم يفارقه بعد ذلك أبدًا" (الرواية، ص9).

لكن، ما أبعد المسافة بين زكى الآن وزكى بك الذى كانه، وبين الزمنين، الحاضر والماضى، لوسط البلد. إن وسط البلد الراهن، لزكى، محض تذكرة بالجنة التى ولت، والتى لا يزال يتشمم شذاها فى قلب الغبار والجحيم. جنة زكى الحقيقية الأولى كانت فى أوروبا، فى فرنسا تحديدًا، أثناء فترة بعثته للدراسة هناك، ثم فى خلال عطلاته الصيفية السنوية. وبعد عودته إلى مصر ثم استقراره بها، غدًا وسط البلد جنة فرعية صغيرة تذكره بالجنة الأصل النائية. يقول لبثينة: "أنا عشت أيام جميلة يابثينة. زمن تانى.. مصر كانت زى أوروبا (...) عندى أماكن مخصوصة أسهر فيها (...) كانت أيام (...) معظم سكان وسط البلد كانوا أجانب" (الرواية، ص 228). فى الجنتين، فى زمنهما، كانت "حياة زكى الحقيقية الجديرة به" بعبارة الراوى، و"لو أنه ولد قبل ذلك بخمسين عامًا لتغيرت حياته تمامًا (...) لعاش زكى حياته الحقيقية (...) لماذا استمر فى مصر بعد الثورة؟! كان بإمكانه أن يسافر إلى فرنسا ويبدأ حياة جديدة .. " (الرواية، ص 156).

لكن زكى لم يرحل أبدًا و لم يبدأ قط حياة جديدة. ظلت الجنة الأولى القديمة تأتيه، ولو جزئيًا، فى مكانه هنا، فى جنته البديلة بوسط البلد، قبل أن تتغير ملامح هذا المكان. ثم بدأ هو – وظل بعد ذلك – يستعيد تلك الجنة البديلة فى ملامح هذا المكان بعد تغيره .. ظل يبحث عن جزء من "الدنيا" هنا وهو يعرف أن "الدنيا كلها فى باريس" – فيما يقول لبثينة (انظر الرواية ص 191). ثم ظل يحيا وسط أصوات باتت غريبة وقبيحة، أحاطت به، وأطبقت عليه، لكنه يناوئها إذ يدير جهاز التسجيل فيأتيه، من زمن آخر ومن مكان آخر، صوت إديث بياف فيذكره "بأيام جميلة" (الرواية، ص 194) .. وإنه، الآن، لا يملك إلا أن يبحث فيمن حوله – وكل من حوله قد تغيروا – عن الصورة البهية الغابرة قبل أن تخدشها فتشوهها أظافر الزمن. تسيء أخته إليه، وتطمع فى ماله، وتدبر له، وتطرده من شقتهما وتخطط للاستيلاء على مكتبه، لكنه "لا يستطيع أن يفكر فيها كإنسانة شرسة وشريرة مهما

Twitter: @ketab_n

فعلت.. لا يستطيع أن ينسى صورتها القديمة التى أحبها، كم كانت رقيقة وخجول (كذا) وكم تغيرت" (الرواية، ص 155).

لم يغادر زكى مصر(بالأدق: لم يغادر وسط البلد) لأنه لا يزال يحاول أن يرى نضارة الوجه القديم فيما وراء التغضنات والتجاعيد الماثلة الآن. وفى مطعم مكسيم، بأثاثه وتقاليده الراسخة وصاحبته الفرنسية "كريستين" وطابعه الأوروبى (انظر الرواية ص 345)، الذى لا يزال يقاوم الزمن الذى زحف، سوف يقدم زكى العجوز، فى نهاية الرواية، على ما لم يقدم عليه طوال حياته: الزواج. سوف تضع كريستين اللافتة القديمة الأنيقة المكتوب عليها بالفرنسية والعربية "المطعم محجوز الليلة لحفل خاص" على باب المطعم الذى يقام فيه حفل الزفاف، وسوف تختلط – فى الحفل – أزياء المدعوين والمدعوات، وعوالمهم وعوالمهن، كما تتداخل مقطوعات الرقص الشرقى، من جانب، وأغنيات إديث بياف التى تغنيها كريستين وهى تعزف على البيانو، من جانب آخر، وإن أزاحت الأولى الثانية فى النهاية بعد أن "ضغط الرأى العام بقوة" – بكلمات الراوى (الرواية، ص 347). سيفعل زكى، لكن بعدما صار عجوزًا، فى عالم تغير كل مافيه وكل من فيه، ماكان يجب أن يفعله فى زمن شبابه القديم، أو – كما قالت له صديقته القديمة كريستين: "لقد فعلت ما كان عليك أن تفعله من زمان" (الرواية، ص 346).

* *

أما شخصية الحاج محمد عزام فتمثيل لوجه آخر، ربما معاكس، فى حركة تغير وسط البلد، بموازاة تغيرات أكبر.

يستحوز الحاج عزام، بمفرده، على "شبكة أملاك" بوسط البلد، يتفقدها كل يوم، يسمى الراوى بعضها ويشير إلى بعضها: "محلين كبيرين للملابس أحدهما أمام الأمريكين والآخر أسفل عمارة يعقوبيان حيث يقع مكتبه، ومعرضين لبيع السيارات (...) بخلاف عقارات كثيرة مملوكة له فى وسط البلد وعمارات أخرى تحت الإنشاء.." (الرواية، ص 70). الآن، فى الزمن المرجع بالرواية، قد "صار الحاج عزام كبير شارع سليمان بلا منازع" (الرواية، ص 72). ولكن، فى زمن الوقائع القديم، كان الحاج عزام قد قطع رحلة غامضة للصعود، بدأها من القاع، بالمعنى الحرفى، قرب أقدام الآخرين، حيث "بدأ بتلميع الأحذية" (الرواية،

Twitter: @ketab_n

ص 71) بعدما نزح من محافظة سوهاج إلى القاهرة. والجزء الغامض فى تلك الرحلة يتصل بإشاعات، تشبه الحقائق – ويؤكدها الناس – حول تجارته السرية فى المخدرات، وحول أن هذه التجارة هى مصدر ثروته (وسوف ينتفى هذا الغموض، وتزداد الإشاعات اقترابًا من الحقيقة، إن لم تتحول إليها، خلال أقوال "الرجل الكبير" لعزام – انظر الرواية ص71 و72 وص 325).

فى وسط البلد الراهن لا يرى الحاج عزام، "الشيخ المليونير" – بتعبير الراوى – سوى نفسه "الآن" و أملاكه المترامية المتنامية. أما وسط البلد القديم فلا يراه الآن الحاج عزام ولا يريد – ربما – أن يراه، إذ لا يريد أن يلمح فيه "عزام" القديم، أو يشهد فيه ما يذكره بماضيه المؤلم. ولعل "نزوعه الجارف"، فيما يؤكد الراوى، "إلى شراء العقارات والمحلات فى وسط البلد بالذات" ينطوى على تأكيد "وضعه الجديد فى المنطقة التى شهدته يومًا فقيرًا معدمًا" (الرواية، ص 72). إنه، فى تضخم ثروته، نتاج زمن جديد نفى وسط البلد القديم أو غير تكوينه. وقد صعد الحاج عزام مع الصاعدين وانتمى إلى قيمهم الجديدة، وسوف تشير الرواية إلى تدينه (تدين من نوع خاص)، مع حبه للحشيشن، واستشارته رجال دين يحللون من أجله ما يحرمه رجال دين آخرون (أحدهم أباح الإجهاض لأن عزام يريده)، ثم عدم تورعه عن ترتيب مؤامرة لاختطاف زوجته وتخديرها وإسقاط حملها منه، لأن فى هذا الحمل تهديدًا محتملًا لحساباته التى تتصل بمزيد من تنمية ثروته ونفوذه.

* *

ينظر، إذن، كل من زكى الدسوقى والحاج عزام إلى الماضى بطريقتين متباينتين: نظرة (من لم يتغير) التى تستعيد هذا الماضى وتحاول استبعاد التحولات التى طرأت عليه وأعادت تشكيل – أو تشويه – ملامحه.. ونظرة (من تغير) التى تستبعد صورة هذا الماضى – التى كانت، من وجهة هذه النظرة، "مشوهة" – وتحاول، فى الحاضر، الذهاب بعيدًا عنه. وفى مدار هاتين الشخصيتين، بنظرتيهما، وعلى مواقع قريبة أوبعيدة عنهما، تلوح شخصيات أخرى، تمثل نظرات أخرى للزمن وللتغير. والملاحظ، فى هذا السياق، أن أغلب شخصيات الرواية تتجسد وكأنها تعبيرات متنوعة عن تغيرات الحاضر و الماضى، عما طرأ على الماضى أو عما أتى به الحاضر من تحول. قد يسهم بعض هذه الشخصيات فى صياغة هذا التحول (المثال الأوضح، هنا، هو كمال المنوفى[20])، أو يصطدم بعض هذه الشخصيات مع هذا التحول

Twitter: @ketab_n

وربما يتحطم به (المثال الأوضح، هنا، هو طه الشاذلى)، أو يتكيف بعض هذه الشخصيات مع هذا التحول، فيتحول به ومعه. وهذا المنحى الأخير يجد مثاله الجلى فى بثينة، حبيبة طه ثم إحدى خليلات "طلال شنن" ثم عشيقة زكى ثم زوجته فى نهاية الرواية، والتى يتحول عالمها تحولات جذرية: من الحلم بالزواج ممن تحب والاستقرار معه فى شقة بالقاهرة، إلى بيع جسدها "فى حدود" – بتعبير أو بنصيحة "فيفى" جارتها (الرواية، ص 63) – إلى رؤيتها مصر كلها "المخروبة دى" – بتعبيرها هى (انظر الرواية ص ص 192، 193) – وحلمها بالسفر "إلى أي مكان" (الرواية، ص 282 وص 283)، ثم إلى اختيارها الأخير: الزواج من زكى العجوز الذى رأت فيه حبيبًا وأبًا وزوجًا. وقد بدت بثينة فى مشهدها الأخير بالرواية، أي فى تحولها الأخير، فيما يرى زكى على الأقل: "مخلوقًا نقيًا رائعًا وكأنها ولدت اليوم وقد تخلصت إلى الأبد من شوائب الماضى التى لوثتها" (الرواية، ص 347). هذه الموازاة بين تحولات بثينة وتحولات العالم من حولها ليست خالية من "خيارات" كانت تختارها، حتى لو كانت مدفوعة إليها دفعًا. إنها، بتحولاتها، كانت تستسلم حينًا، وتتكيف حينا، وتقاوم حينا، وتتعقب حلمها – المتغير، أو المتقلب – حينا.. وربما عثرت على شئ مما كانت تريد فى النهاية، خلال تحولها الأخير باتجاه الانتماء إلى عالم زكى الثرى العجوز (والعاشق العطوف الخبير فى الوقت نفسه)، وهو عالم عتيق، وربما مشرف على الأفول[21]، ولكنه – فيما تصورت أو أملت – عالم مفتوح على مستقبل حافل بالاحتمالات.

* *

تحولات العالم، وتحولات بعض الشخصيات بها ومعها، جميعا، لا يتم تصويرها فى الرواية على أساس السياق المتنامى الذى كونها وصاغها، خطوة بعد أخرى، بل على أساس المعالم البارزة فيها، أي على أساس النقاط الرئيسية الفاصلة فى هذا التحول، أو مايسميه ميخائيل باختين "الحياة فى لحظاتها الأساسية – لحظات الانعطاف والأزمة: كيف يصير الإنسان إنسانًا آخر (...) هنا لا وجود للصيرورة بالمعنى الضيق، بل هنا أزمة وتحول"[22]. ولعل هذا "النمط الأزمتى" فى تصوير تحولات الشخصيات فى (عمارة يعقوبيان) يجد ما يوازيه فى تعبير الرواية عن زمنها المرجع.

Twitter: @ketab_n

6

ينهض التحول فى (عمارة يعقوبيان)، سواء كان متصلًا بقلب المدينة، أو بشوارعها ومبناها الرئيسى الذى تتوقف عنده، أو بشخوصها الأساسية، على ما يشبه "مفاصل" زمنية أساسية – إن صح التعبير – قائمة فى الزمن المرجع الذى تقع الرواية على قوس محدد منه. وهذه المفاصل الزمنية، التى يمكن حصرها فى عدد محدود تمامًا (ماقبل "ثورة" يوليو1952، ثورة يوليو 1952، الانفتاح فى السبعينيات، زمن التسعينيات)[23]، تمثل ما يشبه "اختبارات" يمر بها كل"من"، وكل "ما"، يتغير بها أو يصطدم وإياها أو يتكيف معها، فى عالم الرواية، من البشر والناس[24]. وفيما بين هذه "المفاصل – الاختبارات"، أي خلال الفترات الزمنية الممتدة الواقعة بينها، التى تنتمى إلى مجرى الحياة العادى المعتاد، لا تتوقف الرواية كثيرًا. كأن الرواية، بذلك، تستعيد، فيما تستعيده من نبع الحكى القديم، ملمحًا من ملامح فكرة التحول بمعناها السابق فى بعض الحكايات الشعبية وبعض الأساطير، حيث التطور بـ "وثبات" أو بـ"عقد" [25].

* *

ثورة يوليو 1952، وسنوات السبعينيات من القرن العشرين، ثم التسعينيات من القرن نفسه، كلها يتم تجسيدها فى الرواية إما خلال عبارات الراوى المتكررة إلى حد الإلحاح، أو خلال ما تقوم به من "انعطافات" تحدثها فى الناس والمكان. فى المنحى الأول يشار إلى هذه النقاط بنوع من الرصد الكلى والتعميم، وفى المنحى الثانى يتم تقديم تشخيص حى ملموس لها. ويكاد هذان المنحيان، تلك العبارات وذلك الفعل، يتجاوران فى الرواية بشكل متكافئ، تقريبا.

فى عبارات الراوى نقرأ، مثلًا: "لكن الثورة قامت فجأة فتغير الحال" (ص 11)، "ثم جاء الانفتاح فى السبعينيات وبدأ الأثرياء فى الخروج من وسط البلد" (ص 23)، "...التغير الذى طرأ على النخبة المصرية قبل الثورة وبعدها.." (ص 203) ".. وفى عام 1952 قامت الثورة فتغير كل شيء" (ص 22). ثم، بالمجاورة مع عبارات الراوى هذه، التى تشير إلى تغير

Twitter: @ketab_n

كبير، أو عام، يشمل: "الحال" أو "الأثرياء" أو "النخبة المصرية الحاكمة" أو "كل شيء"، نجد فى تجارب المكان أو الشخصيات ما يشبه الشواهد الحية الماثلة على أشكال هذا التغير العام. وعلى هذا المستوى (وقد رأينا مثاله "المكانى" فى مبنى العمارة نفسه) نرى كيف تغيرت حياة زكى بك، مثلا، تغيرًا جذريًا لأن الثورة قد قامت وتم القبض على أبيه الباشا الذى كان قد تولى الوزارة قبل الثورة أكثر من مرة .. "و لم يلبث الباشا أن مات متأثرًا بما جرى وتركت نكبة الأب وقعها على الابن فلم يلبث مكتبه الهندسى الذى افتتحه فى عمارة يعقوبيان أن باء بالفشل".. إلخ (الرواية، ص ص 11، 12). وعلى هذا المستوى، كذلك، يمكن أن نرى أن التغير الذى أحدثه الانفتاح فى السبعينيات كان مؤثرًا فى حيوات بعض الشخصيات بالرواية (الحاج عزام، مثلا) مثلما كان المد الدينى فى سنوات التسعينيات مؤثرًا فى حيوات شخصيات أخرى (طه الشاذلى، مثلا).

7

تحولات العالم، وسط البلد أو يعقوبيان المبنى أو الشخصيات، وإن ظلت موضوعة على محكات هذه المفاصل الزمنية الكبرى، المحكومة بسياقات متغايرة فى الزمن المرجع الذى تقطعه – أو تستعيده – (عمارة يعقوبيان)، لا تخلو من تفاصيل زمنية / مكانية تسهم – من ناحية – فى امتلاء الدائرة الزمنية / المكانية الكبرى بالرواية، وتمنح – من ناحية أخرى – تلك الدائرة الكثير مما يعتمل فيها من حركة.

فى هذا السياق، نجد فى الرواية حشدًا مما يمكن تسميته بـ "زمكانات" صغرى، إن صح التعبير، لا تقوم بالوظيفة التى يقوم بها "الزمكان" الذى يمثل "مركز التشخيص والتجسيد التصويرى لكل الرواية"[26]، بل تقوم بوظائف أكثر دقة، وجزئية، فيما يتصل بالوقائع المتغيرة، إذ ينحصر دورها فى نطاق "الوظائف التنظيمية للأحداث الرئيسية" فى الرواية[27]. وفى هذه الزمكانات، وبها، "أحداث الموضوع تتشخص، تكتسى لحمًا ودمًا" [28].

من هذه الناحية، نجد فى (عمارة يعقوبيان) إشارات كثيرة إلى حالات متعددة للمكان الواحد، أو إلى اقترانات بين أماكن بعينها وأوقات مختلفة فى حالات متباينة، وأحيانًا عابرة،

Twitter: @ketab_n

لكنها جميعًا دالة على حركة تحولات الزمن والمكان، أو دافعة لحركة الشخصيات وعلاقاتها التى تتصل وتتشابك وتتعقد، بما يجعل عوالمها تتنامى فى اتجاه ما، أو تتحول عن اتجاه ما.

فى توقف الرواية، مثلا، عند أوقات متباينة للمكان الواحد، نشهد شارع سليمان باشا "فى العاشرة صباحا"، زمن ظهور زكى الدسوقى وتحيته "أصدقائه فى الشارع" (الرواية، ص 10)، ثم نشهد الشارع نفسه فى "يوم الأحد": "اليوم الأحد: تغلق المحلات فى سليمان باشا أبوابها وتمتلئ البارات ودور السينما بالرواد.. إلخ" (الرواية، ص 15)، كما نشهد الشارع ذاته فى منتصف الليل: "كان الليل قد انتصف والمحلات فى شارع سليمان باشا أغلقت أبوابها.." (الرواية، ص 9)، ثم نشهده فى الصباح الباكر، حيث يخلو فيه المطعم الكبير "فى تلك الساعة المبكرة" (انظر الرواية ص 305)، أو بعد ذلك حيث يبدو الشارع، من شرفة زكى، مزدحمًا (انظر ص 158). وخلال كل مشهد من مشاهد الشارع هذه، أو خلال كل حالة زمنية من حالات هذا المكان، نكون إزاء وقائع مختلفة، ينتسب اختلافها – فيما ينتسب – إلى ما يمكن أن يتسق ويترابط مع المكان فى وقته المتغير. وقريبًا من هذا المنحى، أو على امتداده، نشهد حالات مختلفة لسطح عمارة يعقوبيان فى طوره الأخير، بعدما أصبح مجتمعًا مستقلًا عن العمارة. وفى هذه الحالات تتباين ملامح الحركة فى هذا السطح: بين نهارات أيام الشتاء حيث "النسوة يقضين النهار فى إعداد الطبيخ ويعقدن جلسات النميمة فى الشمس" (الرواية، ص 24)، وليالى الصيف حيث يجلس الرجال جماعات لتدخين الحشيش (انظر الرواية ص 25) أو تجلس النساء "فى الهواء الطلق هربًا من الحرارة فى الغرف الحديدية الضيقة" (الرواية، ص 60)، ثم بين الصباح العادى ليوم جديد من الأيام المعتادة، حيث يبدأ دبيب "الحركة فى الغرف الحديدية، أصوات وصياح وضحكات وسعال وأبواب تغلق وتفتح وروائح ماء ساخن وشاى وقهوة وفحم ومعسل.." (الرواية، ص 27)، وصباح يوم الجمعة، يوم العطلة، عندما تخرج بعض النساء إلى السطح، بعد الاغتسال "من آثار الحب" – بتعبير الراوى – فى الليلة السابقة، لنشر "ملاءات الفراش المغسولة" (الرواية، ص 26).

قريبًا من هذا الاتجاه، نجد فى الرواية كثرة من إشارات إلى أماكن شتى مقترنة بأوقاتها المتباينة: شقة زكى حيث "الظلمة الهادئة التى تعم الشقة فى ساعات النهار" (الرواية، ص 39)، وبار "شينو" فى نهار الصيف حيث داخل البار مفارق تمامًا لخارجه (انظر الرواية ص 252)، أو وسط البلد فى الساعة العاشرة ليلًا "وهذه ساعة تغيير وردية الحراسة لجنود

Twitter: @ketab_n

الشرطة" التى يمكن للشواذ عندها التقاط عشاقهم (انظر الرواية ص 109)، أو كافيتيريا جروبى فى بعض الليالى، حيث تمتلئ "عن آخرها بالزبائن" (الرواية، ص 234). وهذه كلها إشارات يفهم منها أن هذه الأماكن يمكن أن تتغير بتغير هذه الأوقات. فبار شينو نفسه، فى وقت آخر، يشار إليه بطريقة أخرى: "مع تقدم الليل وإسراف الرواد فى الشراب" حيث "تعلو أصواتهم وتحتد وتتداخل.." (انظر الرواية ص 53).

لكن، من بين كل الأماكن التى تتغير بتغير الأوقات والأزمنة، يظل هناك بالرواية مكان واحد يختزل "ثبات الزمن فى مكان" أو "ثبات المكان فى زمن"، هو "بار مكسيم" الذى يشعر فيه زكى بالراحة، ويستعيد داخله الماضى الجميل. ففور اجتياز بار مكسيم، ودخول البار، يكون العالم الخارجى، بأماكنه وأزمنته، قد توارى، وتكون "آلة الزمن السحرى" قد حملت الداخل إلى البار إلى "سنوات الخمسينيات الجميلة" (الرواية، ص 149)

* *

بجانب هذا، تحفل الرواية بإشارات إلى "زمكانات اللقاء" (التى يقترن فيها المكان والزمن وبعض الشخصيات، والتى تتشبع بطابع انفعالى غالبًا[29]) وهى تسهم – بدورها – فى إقامة أو توطيد الأواصر والعلاقات بين هذه الشخصيات ومن ثم فى تنمية أو دفع وقائع الرواية إلى الأمام. من ذلك، مثلًا، تلك الإشارات إلى لقاءات تتم، بأوقات محددة، فى: نادى السيارات (ص 43)، ومكتب فكرى المحامى بشارع قصر النيل (ص 43)، وبار شينو (ص 52)، ومقهى الأوبرج بالسيدة زينب (ص 200)، وأمام سينما مترو (ص 239)، وحديقة التوفيقية (ص 33). ويضاف إلى هذه – بترديدات متنوعة – مدخل أو باب عمارة يعقوبيان، مكان عمل الشاذلى (وابنه طه فى بعض الأوقات). والملاحظ أن هذا المكان – الموازى للـ"عتبة" التى توقف عندها باختين، وقرنها "بلحظة الانعطاف فى الحياة، الأزمة، القرار الذى يغير مجرى الحياة (أو التردد، الخوف من تجاوز العتبة)"[30] – يتخلص فى (عمارة يعقوبيان) من جزء كبير من طاقته هذه، إذ يمثل – فى مواضع كثيرة من تلك التى ورد فيها بالرواية – محض "مكان عمل" يتسم الفعل فيه بالثبات والتكرار، إذ يأتى مقترنًا بالإشارة إلى من يعمل فيه، أي الشاذلى البواب، الذى نراه – مثلًا – قاعدًا على مقعده أمام عمارة يعقوبيان "يراقب الداخلين والخارجين من العمارة فى يوم العطلة" (الرواية، ص 16)، أو نشهده فى فعل متواتر "جالسًا وقد ربع ساقيه على الدكة كالعادة" (الرواية، ص 33).

Twitter: @ketab_n

لكن، فى إشارات أخرى بالراوية، وإن كانت محدودة، نشهد "لقاءات حاسمة" على مستوى الفعل الروائى، مقترنة بهذا المتصل المكانى الزمنى، "العتبة"، تترتب عليها وقائع شتى، ومن ثم "تحولات" مهمة. من ذلك، مثلا، نجد اعتراض "ملاك" طريق بثينة "فى الصباح قرب المصعد" (انظر الرواية ص 195) وسوف يضع هذا اللقاء حدًا لـ "التعاون" – ولك أن تقول: المؤامرة المشتركة – بينهما، ويجعل كلًا منهما يختار سبيلًا مغايرة لسبيل الآخر، وفى هذه السبيل سوف تتحول "المؤامرة" التى كانت موجهة ضد طرف ثالث (زكى) إلى مؤامرة أخرى ضد أحدهما (بثينة).. كذلك، فى زمكان العتبة أيضًا، كانت قد تمت الخطوة العملية الأولى فى بتر علاقة بثينة وحبيبها الأول طه، عندما "انتظرها على مدخل العمارة وهى خارجة فى الصباح" – لاحظ حضور "الصباح" فى المثالين – ولكنها ردت عليه ببرود ": – مش فاضية" (انظر الرواية ص 163)، وهى عبارة تعنى أنها لن تمنحه أي جزء من وقتها، فى ذلك الوقت ولا فى أي وقت آخر، وقد ترتب على هذا اللقاء، أيضًا، مضى هاتين الشخصيتين فى مسارين مغايرين، كل منهما حفل بتحولات مغايرة، كما لاحظنا.

8

النسق التاريخى الذى يختفى برصد "التحولات" فى (عمارة يعقوبيان)، والذى تجلى فى الرواية على مستويات متنوعة، كما رأينا، يلوح أيضًا فى سرد الرواية، مرتبطًا براويها العليم. ولعل أظهر ملمح فى سرد الرواية، من هذه الناحية، هو ما يمكن تسميته بـ"نزوع سيرى بيوجرافى" يسم هذا السرد فى تناول الشخصيات والأماكن، على حد سواء. فأغلب الشخصيات الرئيسية بالرواية، وكذلك بعض الأماكن أو "المؤسسات" التى تشير إليها، يقدمها السرد خلال معلومات" تصورها وهى "تقطع طريقها فى الحياة" أو خلال مسارها الذى مرت به فى الزمن. وهذه المعلومات تنبنى على مايشبه "سيرة بيوجرافية" مرتبة ترتيبًا تاريخيًا خطيًا متسلسلًا، متدفقًا من الأقدم للأحدث، ومتوقفة عند "محطات" يتم الاهتمام بها أو التركيز عليها، تمثل "علامات بارزة" فى هذه السيرة الخاصة بالشخصية أو بالمكان أو بالمؤسسة. وتحافظ هذه العلامات، المؤرخة غالبًا بسنوات مسماة أو بفترات محددة، على المجرى الموضوعى للزمن.

Twitter: @ketab_n

نلاحظ هذا، مثلًا، فى "المعلومات" التى يقدمها السرد حول زكى بك الدسوقى، والتى ينهيها هكذا: "بقيت معلومات مهمة عن زكى الدسوقى ..

• أنه الابن الأصغر لعبد العال باشا الدسوقى (...) الذى تولى الوزارة قبل الثورة (...) وقد تعلم زكى بك الهندسة فى جامعة باريس (...).. إلخ" (الرواية، ص 11). ويمتد هذا المنحى فى السرد إلى تقديم أغلب شخصيات الرواية الأخرى: طه الشاذلى (انظر الرواية، ص 28)، أبسخرون (انظر الرواية ص 28) وأخوه ملاك (انظر الرواية ص 31)، وحاتم رشيد (انظر الرواية، ص 55)، ووالده الدكتور حسن رشيد (انظر الرواية، ص 104)، وبثينة ووالدها (انظر الرواية، ص 58)، والحاج محمد عزام (انظر الرواية، ص 71)، وكمال المنوفى (انظر الرواية، ص 114). كما ينصرف هذا المنحى السيرى البيوجرافى إلى تقديم بعض الأماكن بالرواية (وقد لاحظنا ذلك فيما ذكره الراوى عن "مسيرة" عمارة يعقوبيان) وإلى تقديم بعض "المؤسسات"، فالصحيفة التى يعمل بها حاتم رشيد، مثلاً، يشير إليها السرد هكذا: "أنشئت صحيفة "لوكير" Le Caire فى القاهرة منذ مائة عام فى نفس المبنى العتيق الذى تشغله الآن فى شارع الجلاء .. إلخ" (الرواية، ص 250 وانظر ص 251)، كذلك تقدم "محطة طرة" خلال هذا المنحى نفسه: "تحمل محطة طرة اسم شركة الأسمنت التى أنشأها السويسريون فى العشرينيات ثم أممتها الثورة وضاعفت من قدرتها الإنتاجية (...) وقد خضعت بعد ذلك كبقية الشركات الكبرى إلى الانفتاح والخصخصة .. إلخ." (الرواية، ص ص 269، 270 وانظر أيضًا ص 310).

9

تحولات العالم فى رواية (عمارة يعقوبيان)، بكل أشكالها ومستوياتها، وبكل "من" – وبكل "ما" – ترتبط به، أو يرتبط بها، من الناس والأماكن، تنتهى إلى نقطة زمنية محددة فى حراك المكان والشخوص جميعًا: يتغير "من" (و"ما") يتغير، ويتحول "من" (و"ما") يتحول، ويتكيف "من" (و"ما") يتكيف، ويموت من يموت أويختفى ما يختفى... إلخ.، لكن تظل هناك فى النهاية نقطة زمنية – تعسفية فحسب – تمثل "مآل" هذا العالم كله،

Twitter: @ketab_n

بتحولاته، يرنو الراوى إليها، وينطلق منها، فى آن. وهذه النقطة التى يتقاطع فيها – فى وقت واحد – كل من "زمن الكتابة" و"الزمن المرجع" وزمن القراءة"، تتحدد فى إشارة الراوى (هل هى مقصودة تمامًا؟!) إلى "ما حدث فى العام الماضى مع وزير الأوقاف " (انظر الرواية ص 116)، مفترضا أنه، مع المروى عليه ومع قارئ الرواية ينطلقون جميعًا من لحظة واحدة فى زمن واحد، بما يجعلهم جميعًا يعرفون ذلك الوزير المقصود وماذا حدث له. ومثل هذا السعى الذى يحيل – فيما يحيل – إلى الربط بين وقائع الرواية، من حيث هى وقائع روائية بالأساس، والأحداث المرجعية "المعروفة" – ولو لقراء محددين بزمن ومكان بعينهما – هو جزء مناسب مما يمكن أن يعيدنا إلى ما بدأنا به حول رهان تراهنه (عمارة يعقوبيان) على إعادة اختبار ما تم استكشافه فى مغامرة قطاع كبير من الرواية المعاصرة، أو – بعبارات أخرى – هو جزء مما تقدمه (عمارة يعقوبيان) من إجابة عملية – وهى إجابة بالنفى – عن سؤال لم تعد تطرحه على نفسها روايات كثيرة معاصرة: "هل انتهى زمن الحكايات وطرائق حكيها القديم؟ وهل استنفدت إمكانات الربط المباشر بين هذه الحكايات والعالم المرجعى، المطروح الآن؟".

* *

ولكن هذا السعى للربط بين الرواية وخارجها، "المطروح الآن"، بما يجعل زمنها ممتلئًا بالزمن المرجع فى تحولاته الحية، الماثلة فى "مكان مركزى" حيوى، يمكن –فى تقييم آخر– أن يفتح الرواية على أسئلة وتساؤلات لا يجعلها تقدم إجابات. وهى أسئلة وتساؤلات تتصل بمستقبل غامض، تال لتلك النقطة التى توقفت الرواية عندها: كيف تكون "خواتيم" الحكايات التى جسدتها الرواية (وهى حكايات مفتوحة الأحداث، حبلى بوقائع محتملة جديدة)؟، وكيف يكون مستقبل عالمها وشخصياتها وسياقها المرجعى كله بعد تلك النقطة التى توقفت عندها (وهى تظل نقطة اعتباطية، حتى لو توجت بزواج ما)؟، ثم كيف تكون تجربة كاتبها المقبلة (هل تغامر بالمضى فى جهات أخرى تنأى عن التناول "المركزى" الكبير الذى استكشفته هنا)؟

وربما جانب العدل، إلى حد ما، طرح هذا النوع من الأسئلة والتساؤلات. فهى كلها، وما يشبهها من أسئلة وتساؤلات أخرى، مطروحة على زمن مفتوح، لا على تاريخ محدد. و(عمارة يعقوبيان) رواية احتفت بالتاريخ المحدد، لا بالزمن المفتوح.

Twitter: @ketab_n

هوامش

1 علاء الأسواني، (عمارة يعقوبيان)، الطبعة الخامسة، مكتبة مدبولي، القاهرة، مارس 2004.

2 في هذا السياق تشير فريدة النقاش إلى أن الرواية "تقدم التاريخ الاجتماعي لحقبة من الزمن، شهدت عنف التحولات العاصفة في السياسة والأدب".

انظر: فريدة النقاش، "عمارة يعقوبيان"، مقال ملحق بالطبعة الخامسة من الرواية.

3 وقد لفتت هذه الإشارات انتباه كثيرين ممن كتبوا عن هذه الرواية :

– "وتكادر الأحداث (في الرواية) تشير إلى أشخاص بعينهم تعرفهم بسيماهم من أفعالهم"، كلمة الناشر (الطبعة الخامسة).

– "الرواية خطيرة وقد تتشابه مع الواقع"، قول منسوب إلى جمال الغيطاني، انظر: جمال شاهين، "في ندوة بالجامعة الأمريكية: عمارة يعقوبيان تصوير للحراك الاجتماعي الشاذ"، جريدة "العربي"، السنة 11، العدد 885، الأحد 16/11/ 2003.

وقد رفض بعض النقاد هذا المنحى. رأى رجاء النقاش أنه "لن يجدى الفنان الموهوب في أي شيء أن يقال أنه يتحدث عن أحداث محددة أو أشخص معينين.. إلخ".

انظر: رجاء النقاش، "الأسواني موهبة روائية جديدة"، جريدة "الأهرام"، السنة 126، العدد 42258، الأحد 18 أغسطس 2002.

وانظر أيضًا ملاحظة د. يحيى الجمل في الاتجاه نفسه في مقاله: "عمارة يعقوبيان"، جريدة "الأهرام"، السنة 127، العدد 42649، السبت 13 سبتمبر 2003.

4 عن أوجه الالتقاء والاختلاف بين "التاريخي" و"الروائي"، يمكن مراجعة:

– شاكر فيلالة، "أرض السواد بين المادة التاريخية والإخراج الروائي"، مجلة "فكر وفن"، العدد 47، الدار البيضاء.

ويمكن مراجعة تصور د. فيصل دراج عن التاريخ والمؤرخ السلطوي والرواية، في دراسته "الكتابة الروائية وتاريخ المقموعين"، مجلة "الكرمل"، العدد.....، ص 55 وماقبلها.

وقد نشر في كتابه (الرواية وتأويل التاريخ)، الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، بيروت.

ويرى كثيرون أن الرواية يمكن أن تؤدى وظيفة التاريخ أفضل من التاريخ الخالص. انظر:

–"Historical Novel" in (The Literary Encyclopedia); www.LitEncyc.com.

5 انظر: ميخائيل بختين، (أشكال الزمان والمكان في الرواية)، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1990، ص 203.

6 المرجع السابق.

7 من ذلك مثلًا النقش على باب قلعة صلاح الدين الأيوبي، أو قلعة الجبل، الذي يشير إلى "الأمر" ببداية بنائها، ومن أمر بذلك، وتاريخ الانتهاء من البناء.. إلخ. وهذا المعنى ماثل في أغلب البنايات التي تصور أصحابها أنها "سوف" تصبح تاريخية.

Twitter: @ketab_n

8 انظر: ميخائيل باختين، المرجع السابق، ص224.

9 انظر: د. صلاح فضل، "عمارة يعقوبيان"، جريدة "الأهرام"، السنة 126، العدد 42308، الاثنين 7 أكتوبر 2002.

10 فى هذا السياق يشير جمال الغيطانى إلى أن علاء الأسوانى فى (عمارة يعقوبيان) "يستكشف منطقة وسط البلد أدبيا وإنسانيًا كمكان". انظر: "عمارة يعقوبيان"، مقال ملحق بالطبعة الخامسة من الرواية (نقلًا عن "أخبار الأدب").

11 يلاحظ جمال حمدان أن هذا المركز اتجه من شرق القاهرة إلى غربها، وهو الاتجاه نفسه الذى حكم توسع مدينة القاهرة منذ طورها الفاطمى وحتى ما بعد منتصف القرن العشرين.

راجع: د. جمال حمدان، (شخصية مصر – دراسة فى عبقرية المكان)، عالم الكتب، القاهرة، الجزء الرابع 1984، ص 341 وما بعدها.

12 انظر: عبد الرحمن الرافعى بك (عصر إسماعيل)، الجزء الثانى، ط. ثانية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1948، ص272 ومابعدها.

13 فى هذا السياق يشير بول كازانوفا إلى أن السيطرة على قلعة الجبل كانت تعنى السيطرة على مصر كلها.

انظر: بول كازانوفا، (تاريخ ووصف قلعة القاهرة)، نرجمة وتقديم د. أحمد دراج، مراجعة د. جمال محرز، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1977، ص 13.

14 انظر لهذا الباحث: (الرواية والمدينة)، كتابات نقدية 109، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سبتمبر 2000، ص 26.

15 المرجع السابق، انظر: ص 71 وما بعدها.

16 يتسق هذا وحقائق يشار إليها مقترنة أحيانًا بملاحظات سلبية. راجع:

– حسن فتحى، (العمارة والبيئة)، دار المعارف، كتابك، القاهرة، 1977، صفحات 123، 124، 125.

– د. عبد الباقى إبراهيم، د. حازم محمد إبراهيم، (المنظور التاريخى للعمارة فى المشرق العربى)، مركز الدراسات التخطيطية والمعمارية، القاهرة، 1987، ص 16.

17 ولهذا التغير دلالته. سليمان باشا (المعروف بسليمان باشا الفرنساوى) هو الكولونيل جوزيف سيف، الذى استعان به محمد على فى تأسيس الجيش المصرى الحديث. أما طلعت حرب (1876 – 1941) فهو الاقتصادى المصرى مؤسس بنك مصر وراعى حركة الاستقلال الاقتصادى المصرى. فالتغير يعنى، فيما يعنى، استبعاد الغرب وما يحيل إليه.

18 فى حالة مصر المحتلة، كان يتنازع هذه النواة السياسية قصر آخر، هو "قصر الدوبارة"، حيث تمثيل سلطات الاحتلال البريطانى.

19 يشير المفهوم، حسب باختين، إلى "العلاقة المتبادلة الجوهرية بين الزمان والمكان" ويعبر عن "الترابط الوثيق" بينهما. وفى الزمكان الفنى يكون هناك نوع من "انصهار علاقات المكان والزمان فى كل واحد مدرك ومشخص".

انظر: ميخائيل باختين، المرجع السابق، ص 45.

وانظر أيضا:

– Michael Larsen; (The Bakhtinian Chronotope); University of Kent at Canterbury; 1997.

20 يقول الراوى عنه عبارات دالة بوضوح على تحولاته الموازية لتحولات العالم من حوله. (انظر الرواية، ص ص 114 و115).

Twitter: @ketab_n

21 فى هذا السياق، يشير أحمد الخميسى إلى "علاقة بثينة بزكى الدسوقى، رجل الزمن الماضى الذى تجاوزته الحياة".

انظر: أحمد الخميسى "عمارة يعقوبيان"، مقال ملحق بالطبعة الخامسة من الرواية.

22 ميخائيل باختين، (أشكال الزمان والمكان فى الرواية)، ص 47.

23 فى هذا السياق يشير د. صلاح فضل إلى أن الرواية ترسم لوحة "لحركة المجتمع المصرى فى موجاته المتعاقبة الثلاث: ما قبل ثورة 52، وما بعدها حتى الانفتاح فى السبعينيات، ثم ما أعقبه حتى زمن الرواية مطلع التسعينيات".

انظر: د. صلاح فضل، "عمارة يعقوبيان"، جريدة "الأهرام"، سبق ذكره.

24 على هذا المستوى يمكن ملاحظة أن تغير سطح العمارة، بهذا المنحى، كان نوعًا من "التكيف".

25 راجع: ميخائيل باختين، (أشكال الزمان والمكان)، ص44.

26 ميخائيل باختين، (أشكال الزمان والمكان فى الرواية)، ص 230.

27 المرجع السابق، ص 230.

28 المرجع نفسه، ص 229.

29 نفسه، ص 23.

30 انظر المرجع نفسه، ص ص 227، 228.

Twitter: @ketab_n

عتمة البئر.. ضوء الساحة

(قراءة فى رواية أمينة زيدان "نبيذ أحمر"(*))

1

تختزل رواية أمينة زيدان (نبيذ أحمر)، وتكثف، عالمًا حافلًا، مبسوطًا على مساحات وممتدًا لآفاق لا حد لرحابتهما؛ خلال التركيز على تجربة الراوية المتكلمة، سوزي محمد جلال، أو تجاربها، التي تقطع مسافات زمنية، وتجتاز فضاءات، وترتبط بتحولات، كما ترتبط بها تحولات، موصولة بما هو شخصي وما هو عام، بما هو قريب وما هو بعيد، بالأصدقاء والأحباء والأهل والجيران والمعارف والمدن والوطن والعالم كله. صوت الراوية المتكلمة، بهذا المنحى، تمثيل – يتخطى المعنى النيابي – لأصوات من عرفت، ولأصوات من تمنت أن تعرف، لأصوات من اقتربت منهم ومن ابتعدت عنهم؛ تمثيل يشي بحوارية متوهجة بداخلها، تدور وتثور بينها وبين من قاوموا ومن خانوا، ومن رحلوا ومن بقوا، ومن استمسكوا بحلمهم ومن تصالحوا مع ما لا يمكن التصالح معه.

صوت سوزي، الراوية المتكلمة، ترتبا على هذا، يمتلئ بنبرة من نبرات البوح عن الذات، ليفصح عما في غرفتها السرية المظلمة، لكنه – مع ذلك – يظل مشبعًا بنبرة صاغتها رغبة

(*) أمينة زيدان (نبيذ أحمر)، روايات الهلال، 966، دار الهلال، القاهرة، مارس 2007.

Twitter: @ketab_n

في اكتشاف العالم الخارجي، بكل من فيه وبكل ما فيه، وبكل ما ينتابه وما يطرأ عليه. ومن تناغم ما، يتحقق بين هاتين النبرتين في هذا الصوت، تمحى الفواصل وتتلاشى التخوم؛ فيلوح المحدود غير محدود، والضيق فسيحًا، وتبدو الواقعة الهامشية، الضئيلة، الطارئة، حدثًا كبيرًا، مؤثرًا ومدويًا وراسخ، وربما رازح، الحضور.

2

تقطع رحلة الراوية المتكلمة مسارًا بعينه، وتجتاز ما يشبه "محطات" زمنية واضحة، واقعة على هذا المسار؛ من هنا يطل ذلك "النزوع السيري" في رصد معالم تلك الرحلة. لكن هذا النزوع لا يلتزم ما تلتزمه "السيرة" التزامًا كاملًا، بل ربما لا يلتزم ما تلتزمه على الإطلاق؛ فالتعاقب الزمني الدقيق ليس موضع اهتمام هنا؛ إذ تتنقّل (نبيذ أحمر) عبر الأزمنة بإحساس واضح بالتحرر، وتتوقف في رصد هذه الأزمنة عند ما هو مفصلي، حاسم ومهم، فحسب.

من هنا تغدو "محطات الرحلة" واضحة، بجلاء ناصع، خلال وقفات عند بعض سنوات – فحسب – من "أعمار" حياة الراوية المتكلمة: سن السادسة، سن العاشرة، سن الثانية عشرة... إلخ. والعمر الأكثر بروزا، من بين هذه الأعمار جميعا، هو سن الأربعين الذي يبدو نقطة انتقال وتحول وتساؤل، معا، في آن: "وأنا أموت بمشارف العقد الرابع، وأقرر أن أنتقل إلى حياة جديدة، لا أعرف من سأكون فيها وبأي وجه سأقابل العالم" (الرواية ص200). سن الأربعين، في سياقات أخرى بالرواية، تتجسد وكأنها "نقطة حرجة"، يتلاقى عندها ما لا يتلاقى عادة؛ فتلوح حافة فاصلة، وهوة مفتوحة، وبداية ونهاية، واستراحة لمحاربة، ومعبرًا بين عالمين، وطريقًا منذورا بخاتمة وشيكة، ولحظة إفاقة من غفوة طويلة (انظر الرواية ص 231)، كما ترتسم ممرًا يوصل حياة الراوية من قيد إلى قيدين (انظر الرواية ص 247). وسن الأربعين، بهذا التناول، تتبلور بوصفها مركز انطلاق في سرد الرواية كله، ويطل هذا المركز من بداية مبكرة؛ من "المدخل" المعنون "أربعون عامًا من البطء".

سن الأربعين، ومحطات الأعمار الأخرى، أشبه بعناوين على "تجارب" الراوية سوزي محمد جلال، في طفولتها وفي شبابها وفي نهايات هذا الشباب، وكلها تجارب تتجاوز دائرة

Twitter: @ketab_n

زمن سوزي إلى أزمنة تلتف حوله أو تحيط به، أو تمتد إلى ماوراءه، فتتخطى عالمها المحدود إلى عالم غير محدود، كما تصل بين العالمين، فى الوقت نفسه.

3

عالم سوزي موصول بمرجعه، مقرون بزمنه التاريخي، بكل ما في هذا المرجع وهذا الزمن من وقائع كانت "كبرى"، فى حين من الأحيان، و لم تعد كذلك. مدن المقاومة، السويس خصوصًا، خلال فترة "حرب الاستنزاف" وما بعدها؛ الانتصارات والهزائم، سياق "التهجير" والنأي، وفقدان الذاكرة، والاغتراب والتوزع، والتحولات (اقرأ أيضا: التنازلات) في العالم "الغريب".. إلخ، كلها وقائع مشبعة بزمنها المرجعى، الجماعي الذي يشمل الجميع، وكلها أيضًا جزء من الحياة الشخصية لسوزى. ورواية (نبيذ أحمر)، باحتفائها برصد هذا القران بين زمنين، شخصى وعام، إنما تتماس مع نوع من "التأريخ" الوقائعي والوجداني لحياة ذات لم تنعزل أبدًا عمن حولها، ولا عما حولها.

رصد العالم الخارجي في الرواية مسكون بفكرة التغير أو التحول. كان هذا العالم قائمًا على التعدد والتنوع؛ يسوده الطابع "الكوزموبوليتي"؛ حيث تتعايش معًا الجنسيات والديانات والثقافات المتباينة، وحيث تعلو قيمة التسامح، و لم يعد هذا العالم كذلك. وكانت الحرب، والثأر لكرامة مهدرة، أملًا مرتجي، ثم أتت الحرب وذهبت، اشتعلت وانطفأت، "قامت وقعدت على قدم نخبة حصلت على كل الأمجاد" (الرواية، ص 84).

لقد تغيرت أشياء كثيرة، وتحول بشر كثيرون. يحتفى السرد برصد هذا التغير، وأيضًا يتأثر به، فى وقت واحد. لقد تغيرت حتى مرجعية هذا السرد، عبر تحولات وقائع الرواية زمنيًا، من ظلال مدينة السويس المحاربة إلى ظلال مدينة القاهرة اللاهية، وربما الزائفة، زيف تمثالين لأسدين مدجنين، رابضين على كوبري قصر النيل، "تلفهما الإضاءة الفوسفورية" (الرواية، ص 93)، بعيدين عن حقيقة تحاول هيئتهما أن تومئ إليها، دون جدوى.. وفى سياق هذا التغير نفسه، وربما معكوسًا، سوف تلوح المدينة على غير صورتها القديمة، سوف تشهدها

Twitter: @ketab_n

سوزى، ونشهدها معها، "كوحش أسود يبخ اللهب الأصفر بين [من بين ؟!] أسنانه" (الرواية، ص 83).

وبموازاة العالم الخارجي، وتغيراته التي تخطو وتمضى، شيئًا فشيئًا، باتجاه الهزيمة، تترى "حيوات" سوزي في مراحل عمرها: مشاركتها في المقاومة وهي طفلة، مراهقتها وحبها الأول، دراستها الجامعية وانفتاح مداركها على وعي سياسي أولى، صلاتها بمن عرفت من صديقات (سهام، سحر... إلخ) وبمن أحبت أو مالت إليهم من الرجال (عصام، شريف، أمين) فضلًا عن حبها الكبير لـ"أندريا" الذي اختفي من حياتها على مستوي الوجود الفعلى ولكنه ظل كامنًا، حيًا متوهجًا، بأعماقها؛ صورة تهرب إليها، شبحًا يطاردها وتطارده، "تحليل شفرة ترد الوعي إلى ذكري مقبورة" (الرواية، ص 231)؛ ظل أندريا الذى ارتحل بعيدًا ماثلًا بداخلها، حتى في تجربة زواجها بعصام، حاضرًا فيما حولها؛ تراه إذ ترى أي شيء وكل شيء، "تملأ ابتسامته المكان" (انظر الرواية، ص 196).

تتداخل هذه الحيوات في حياة واحدة، وتتبادل أزمنتها المواقع. تتشابه أحيانًا الأزمنة، ولكن شيئًا ما يظل مؤكدًا أن هناك تغيرًا، وربما تحولا، قد حل واكتمل: "وأنا أبدو بالفعل كفتاة في الثامنة والعشرين من العمر، ولكن ليست نفسها التي كنتها في ذلك الزمن" (الرواية، ص 240).

ترقب سوزي، الآن، ما كان في الحياة من حولها وما كان في حياتها هى. تتوقف عند بعض تجاربها وتختزلها في كلمات قليلة. ترى، أحيانًا، بوضوح، انقسامها القديم، فترة الجامعة: "كنت منقسمة على ذاتي، أؤمن بالأمر العظيم وأحوله إلى تفاهة بين لحظتين" (الرواية، ص 95)، كما تتحرك بين بعض هذه التجارب، أحيانًا أخرى، تحرك من تتخبط فى ظلمات متكاثفة، لا تستطيع أن ترى: "بعض التفاصيل الحلوة تمر بذاكرتي كشبح مخيف، ولا أستطيع أن أعرف المرأة التي كنتها في تلك الفترة" (الرواية، ص 141). ولكنها، في كل الحالات، في رصدها ما ترى وتعرف وما لا ترى ولا تعرف، تعيد النظر وتعيد التقويم في، وبكل، ما جرى لحياتها وللعالم من حولها. من هنا تتخلل صيغة "المحاكمة" كلماتها التى ترصد ما مرت به فى عمرها كله: "أفكر في شروط المنحة التي هيئتني [كذا] للرحلة العظيمة بعد مسلسل التنازلات طيلة ما يقرب من نصف قرن خسرت فيها الكثير"، (الرواية، ص 264)، ومن هنا أيضًا يشوب التحسر كلماتها تلك: "لماذا أشعر الآن بأنني أفسدت حياتي

Twitter: @ketab_n

على نحو ما" (الرواية، ص 133)، ثم من هنا، أخيرًا، تهيمن التساؤلات، بشكل متصاعد، على تأملاتها حول ذاتها وحول أوضاع وطنها وحول أولئك البؤساء الذين عرفتهم، وكانوا يشكلون لوحة من الأرابيسك ينخر في عظمها السوس (انظر الرواية، ص 214). وتبلغ التساؤلات هذه ذروتها مع "مختتم" الرواية، وخصوصًا مع عباراتها الأخيرة، حيث يطال التساؤل ما كان وما سوف يكون؛ يطال الزمن الذى مضى، مر وانقضى، وبقيت آثاره فى ندوب جرح لا تختفى أبدًا، ويطال قبله الزمن القادم المحتمل: "أتساءل أين سنكون **العام القادم**، وبينما أتساءل (....) يسقط رأس أسعد جمعة على كتفي المشوه **بجرح قديم**" (الرواية، ص 271 والتشديد من عندنا).

4

زمن سوزي، إذن، مثله مثل حياتها كلها، فردي وجمعي معًا، يشمل ذاتها ويشمل الآخرين؛ يحتوي الحاضر، الآن، كما يحتوي الماضي الذي يتنائي، والمستقبل المحفوف بأسباب الغموض. وفي هذا الزمن قد تساوي لحظة عابرة سنوات عدة، كما قد تتواري صور كثيرة وراء صورة واحدة: "لم أعد أذكر لأمي غير صورتها وهي تقبل حذائي بعد أن تخلعه عني وأنا في سن السابعة" (الرواية، ص 186).

يتسع زمن سوزي أو يضيق، يتحدد ويتعين بدقة أو تغيم ملامحه، يقترن حينا بإشارات إلى وقائع مرجعية بعينها (تواريخ وأسماء وأحداث محددة: "يناير 74، انتهاء الحصار" – ص 69، "حشد المتظاهرين المتوعدين بقتلة سليمان خاطر"، ص 127، رسالة معنونة بتاريخ "سبتمبر 1992" – ص 203... إلخ)، لكن هذا الزمن، في أحيان أخرى، يرتد إلى بدايات سحيقة تحوطها العتمة، بعضها يؤوب إلى لحظة غامضة، نائية، موغلة فى حضور يشبه الغياب، في حياة "النطفة" التي كانتها سوزي، عندما ارتمت برحم أمها (انظر الرواية، ص 34).

ومع هذا التحرر فى الحركة عبر الزمن، فانتقالات السرد خلال الإشارات إليه تقفز غالبًا عبر مراحل وسياقات متنوعة ومتباينة، تنظر إلى الماضي من الحاضر، وتطل على الحاضر من

Twitter: @ketab_n

الزمن المحتمل، وترصد الأزمنة كلها من نقطة تتجاوز الأزمنة جميعًا: "حين تبلغ سن الثلاثين ستبكي **كما لم ولن تفعل**" (الرواية ص 146).

5

رغم هيمنة حضور صوت سوزي جلال، الذي يأتينا العالم كله، بأبعاده المتعددة، من خلاله، فإن صياغة هذا الصوت تسمح لنا بأن نستكشف، فيه وبجانبه، أصواتًا أخرى مستقلة أو منفصلة عنه، وأحيانًا متعارضة معه. في هذه الوجهة تبرز ظاهرة "الالتفات"، حيث تتغير الضمائر، من سرد سوزي إلى السرد عنها؛ فتتحول هى من حاضرة إلى غائبة، بما يتيح فرصة للرؤية من منظور آخر غير منظورها: ".. وكان أن تزوجت سوزي في سن الثلاثين من زميل يكبرها بشهور.." (الرواية، ص 142)، وفي هذه الوجهة أيضًا نشهد نوعًا من تبادل الأدوار بين سوزي، الراوية، وشخصيات أخرى تتحول إلى رواة؛ مثل "سهام" (انظر الرواية ص 223)، و"إيدجت" (انظر الرواية ص 237). يتصل بهذا، كذلك، أن سرد سوزي، صوتها الذي يتجسد فى كلمات تنتمى إليها وتنطلق من عالمها وتشى به، يتسع لمساحات من أصوات أخرى، تنطق بكلمات أخرى، فتتخلل صوتها اقتطاعات وأصداء من شعر كفافيس (انظر الرواية ص 114)، ومن قصيدة لصلاح جاهين (انظر الرواية ص 225)، ومن أخرى لبدر شاكر السياب (انظر الرواية ص 270).

من هنا يغدو سرد سوزي، وعالمها كله، على ما ينطويان عليه من تماثلات ظاهرية، حافلين بالتعدد. قد تطل على هذا العالم وقائع تقود إلى الإحساس بوجود ما يشبه "تيمات" ثابتة متكررة، تتردد فى الرواية ترددًا لافتًا (على رأسها "العقم" و"الطلاق" – انظر الرواية ص 201، ولاحظ قول صديقتها سهام: "إنني عارفة دا حيبقى موسم الطلاق، إنتي وعصام، سحر ويوسف، وأنا وأمين... إلخ – ص 208، أو: "عيوننا فارغة، منكسرة وخاوية، ثلاثتنا مطلقات تجاوزن الأربعين.. إلخ" – ص 219)، ولكن خارج هذه التيمات البادية، القاسم المشترك المعلن بين سوزي وأخريات وآخرين، يظل التنوع والتباين – وليس الأحادية – شارة على عالم سوزي وعالم الرواية كله.

Twitter: @ketab_n

عنوان الرواية نفسه، "نبيذ أحمر"، يؤكد هذا البعد البنائي؛ إذ يتصل سياقيًا بدلالات واضحة التنوع؛ يشير مرة إلى المدلول الحرفي لطرفيه، أي إلى "النبيذ" "الأحمر" الذي كانت سوزي تشتريه لأبيها (انظر الرواية ص 71 على سبيل المثال)، ويومئ مرة إلى مشاركة طقس الشراب مع أندريا في زمن قديم (انظر الرواية ص 75)، أو إلى أغنية كان أندريا يغنيها (انظر الرواية ص 90 وص 209)، ويحيل مرة إلى لون فستان مدسوس في لفافة خاصة بعمق دولاب (انظر الرواية ص 215)، لكنه في مرات أخرى يعبر عن دلالات مغايرة (انظر الرواية صفحات: 239، 234، 270)؛ ومن هذه الدلالات ما يقذف بهذا العنوان بعيدًا عن إيحاءاته القريبة، إذ يقرنه بـ "خرائط دم أندريا" (انظر الرواية ص 227).

ملمح التنوع ذاته يسري على سرد سوزي الذى يأتينا، فى أغلبه، مشبعًا بعلاقات شعرية، ولكن يظل – مع ذلك – متأبيًا على الانحصار فى دائرة الشعر وحدها. فمع أنّ صياغات الشعر لها المثول الأكبر في تشكيل صوت سوزي (وهي صياغات تتجاوز العلاقات اللغوية الشعرية، كما كان الحال في رواية أمينة زيدان الأولي "هكذا يعبثون"، إلى النظرة الشعرية العميقة للذات والعالم، للأزمنة والأماكن، للوقائع والأحلام والإحباطات.. إلخ)، فثمة مساحات كبيرة فى صوت سوزى تنأى عن مثل هذه الصياغات، وتتجاور فيها طرائق السرد وتتعدد مناحيه، قريبًا من الشعر وبعيدًا عنه أيضًا، بين رصد يحتفى بالاختزال وآخر يهتم بالتفصيل: "تمر شهور الإجازة بسرعة، وأنا أتقلب بين حياتين، أولاهما مسروقة والأخرى لا أنتمي إليها" (انظر الرواية ص 125)، أو بين سرد لموقف جزئي محدد بعينه، من ناحية، وتأمله والتحليق فوقه، أو بعيدًا عنه، من ناحية أخرى:"هذا هو وداعي لأسرتي، نقترب من قمة التعاطف، ولا ندركها أبدًا، جاذبية ما تسحبني إلى الأسفل (...) ونحن نقاتل الهوام كيلا تلتقي أعيننا بحثًا عن تيه مميز (...) فرسان خائرون في مهام عادية" (انظر الرواية، ص 138). وفى هذا التجاور، وهذا التعدد، ما يجعل صوت سوزى نائيًا عن أن يكون أحاديا، أو منطويا على بعد واحد.

Twitter: @ketab_n

6

تتأسس (نبيذ أحمر)، إذن، على صوت سوزى محمد جلال، وتتأسس به وفيه فى الوقت نفسه. وإذا كان هذا الصوت فرديًا وجماعيًا، شخصيًا وعامًا، معًا، واحدًا ومحتويًا للآخرين، فى آن، مسكونًا بزمنه الخاص ومحتويًا لأزمنة موضوعية شتى، فى الحين ذاته... فإن هذه الرواية تجد بعض قيمتها فى هذا الصوت؛ وهو صوت ثمين بحق؛ إذ يستكشف – بلغة ثرية– منطقة جديدة، غير مأهولة، فى السرد الجديد، وينجح فيما لا تنجح فيه أعمال قصصية وروائية كثيرة، حيث يزاوج، بنجاح لافت، بين ما يصعب المزاوجة فيه؛ بين التحديق – بعينين ثاقبتين – فى غيابات بئر عميقة، قابعة فى أعماق الذات، من جهة، وبين النظر بثبات – بالعينين نفسيهما – فى ساحة رحبة، مكتظة بآخرين وأخريات، تحت سماء باهرة الضوء، قادرة على أن تغشى أي عينين، من جهة أخرى.

Twitter: @ketab_n

على حـدود الفـردوس

(قراءة فى رواية "شبرا" لنعيم صبرى)

1

تناهض رواية نعيم صبرى (شبرا) (*) عالمًا قائمًا بعالم مستعاد؛ تبتعث "شبرا" الذاهبة، وربما الآفلة، فى مواجهة محيط زاحف، ضاغط مطبق، خانق ورازح، مستبعد لقيم التقارب والتسامح والمحبة والتآلف. فى هذا الابتعاث، نشهد شبرا التى كانت، المستدعاة من غياب وشيك، أشبه بجنة أرضية أو بفردوس استطاع البشر (المتعينون، المحددون بالأسماء) أن يشيدوه وأن يرسموا معالمه وأن يقاوموا به ألوانًا عدة من الجحيم: من التعصب، ومن ضيق الصدر والأفق، ومن التنافس إلى حد القتل، ومن الرغبة فى الإزاحة والنفى.

رواية (شبرا)، بهذا المعنى، إذن، أقرب إلى أن تكون تمثيلًا لـ "نوستالجيا" Nostalgia أو لحنين ماضوى أكثر مما هى تصوير لحقيقة بادية قائمة. إنها تنتمى إلى رغبة وأمل داخلى منشود فى أن يكون هناك سياق، خارج السياق، يسمح لهذا الحنين بالتحقق، ويتيح له أن يدرأ الجحيم الذى فرض حصاره وزحف حتى وصل إلى الحدود المتاخمة القريبة. فخارج شبرا المستدعاة، أي خارج دائرتها الفردوسية وخارج زمنها ومكانها القديمين، تطل مخالب

(*) نعيم صبرى، (شبرا)، ط. ثانية، مكتبة مدبولى، القاهرة، 2007.

Twitter: @ketab_n

التعصب وأنيابه، وتتلاشى الرحابة، ويحدق الخطر بالجميع. تومئ الرواية – فحسب – إلى هذا الخطر دون أن تتوقف عند تفاصيله؛ فالتفاصيل كلها تتوارى خلف الهالة ساطعة الضوء إلى حد الغموض – إن صح التعبير – التى ترسم حى "شبرا" ساحة تتراوح صياغتها بين التعين وعدم التعين، بين الانتماء للمرجعى وللتاريخى، من زاوية، والانتماء إلى ما يجاوزهما، من زاوية أخرى.

فمع الأبعاد المرجعية التى تجعل حى شبرا غير منفصل عن مسمياته الواقعية، المرصودة بالاسم والمحددة بالاتجاهات الجغرافية، والتى تقرنه بفترة تاريخية بعينها، فهناك أبعاد أخرى مغايرة فى صياغة معالم هذا الحى؛ تغترف له ملامحه من نبع مخيلة تمور بالرجاء والأمل والأمنيات، وتتغذى فى رسم هذه الملامح على تفاصيل مستمدة من زمن آخر؛ زمن الحلم الذى يولى ويتلاشى، أو الذى ولى وتلاشى؛ كأن شبرا، بهذه الصياغة المراوحة، اختزال لعالم مراوغ، خارجى وداخلى، معًا، فى آن.

2

مركزية شبرا واضحة فى هذه الرواية ابتداء من عنوانها نفسه ومرورًا بتفاصيلها جميعًا وانتهاء بقصيدتها الختامية التى تؤكد أن "شبرا... دنيا" (الرواية، ص 232)، وهى عبارة تسمح لنا باستكمالها: "شبرا دنيا بأكملها".

خلال وقائع الرواية، وعبر مقاطعها المائة والأربعة والستين، نشهد "شبرا" ساحة للتعارف والتآلف والترابط والتسامح والتعدد الذى يجسد قيمة تفهّم الاختلاف واحترامه، كما نشهد شبرا أيضًا تمثيلًا لسمات خاصة تجعل منها جزءًا من مدينة بعينها – هى مدينة القاهرة – كما تجعل منها واحة قد برئت مما تكابده العلاقات "الإنسانية" فى هذه المدينة وفى كل المدن؛ فلا اغتراب هنا، ولا انفصال، ولا إبهام حضرى، ولا مجتمع متكالب تنتفى وتمحّى فى حشده خصوصية الفرد وتتلاشى روحه.

مركزية شبرا مؤكدة من زوايا للنظر مختلفة ومتعددة: بعض هذه الزوايا ينتمى للراوى

Twitter: @ketab_n

المتكلم العليم الذى لا يكف عن التنقل عبر الأزمنة والأماكن والشخصيات. وبعض هذه الزوايا موصول برؤى واضحة تنتمى إلى وجهات نظر الشخصيات نفسها التى تحيا داخل شبرا وتحملها بداخلها إذ ترتحل عنها، سواء تجسدت هذه الرؤى بعبارات صريحة تتفوه بها تلك الشخصيات، أو برسائل ترسلها، أو بتصورات تفصح عن أحلامها وهواجسها الداخلية. يناجى أحدهم نفسه: "أشعر أنى كالسمكة إذا خرجت من شبرا فسوف تهلك" (ص 214)، وتكتب إحداهن: "سلامى إلى كل الناس فى القاهرة وشبرا خصوصًا" (ص 200)، ويكتب أحدهم " كم أشتاق إليكم جميعًا وأفتقدكم. كم أشتاق إلى شبرا".. إلخ (الرواية، ص 221، وانظر أيضًا صفحات: 222، 224، 232، 234).. وبجانب ذلك، يتوقف الراوى وقفات مطولة عند معالم شبرا التى تجعل منها "سرة العالم" – بالتعبير الجغرافى القديم: "فى هذا العالم الرحب، يقع حى شبرا، بمدينة القاهرة، بمصر المحروسة، بأقصى الشمال من القارة الإفريقية المترامية، عند لقائها مع قارة آسيا.. إلخ" (ص 7).. وفى هذا السياق، سوف تبدو شبرا بمثابة "الوطن" – بصيغة التعريف (انظر مثلا ص 214). يتصل بهذا نبرة الانتماء التى تطل من حديث الراوى عن شبرا؛ فبالإضافة للأحكام القيمية التى يحفل بها سرد هذا الراوى عما يحكى عنه، وخصوصًا عن هذا الحى، تلوح نغمة حميمة فى هذا السرد، تفصح عن حرص هذا الراوى على أن يشاركه مخاطبه، وأن يشارك هو مخاطبه – الذى يتمثل فيما يسمى "المروى عليه" أو "المروى عنه" – ذلك الإلمام بمعالم شبرا وذاك الانتماء إليها: "إذا تقدمت قليلًا فى شارع شبرا يقابلك شارع بديع إلى اليمين (...) ثم يقودك إلى منطقة الشرابية (...) إذا اتجهت يسارًا فأنت فى شارع روض الفرج..إلخ" (ص 8). كذلك، فى هذا السياق نفسه، يتقصى الراوى شبرا خلال تاريخ أسبق من تاريخها، أي فيما قبل وجودها الفعلى: "شبرا كانت أرضًا زراعية فى معظمها (...) وأصل كلمة شبرا فى اللغة القبطية "جبروا" وتعنى العزبة.. إلخ" (ص 8).

3

هذا الحى، بمعالمه وتفاصيله وحدوده وجذوره، أشبه برابطة جمعية تحتوى ساكنيها تحت جناحيها وتعقد الأواصر بينهم، وتصوغ علاقاتهم صياغة تتأسس على معانى الترابط،

Twitter: @ketab_n

والعائلية، ونفى التوحد، والتسامح، وهذه كلها معان منصوص عليها داخل الرواية بكلمات تكاد تكون مفرطة فى وضوحها الذى يقارب حدود "الشرح". من الإشارات إلى معنى الترابط تأكيد الراوى أن: "معظم الجيران فى شبرا لا يحتاجون إلى إذن للدخول (...) هم جيران يعنى أهل" (ص 16، وانظر أيضًا ص 24). ومعنى العائلية مؤكد أيضًا برصد متعدد لسلوكات مألوفة وممارسات متنوعة بين هؤلاء "الجيران الأهل"، منها استعارات الطعام والشراب (انظر الرواية ص 44). ومعنى نفى التوحد جزء من التواصل الذى يعد سمة من سمات العلاقات فى شبرا "التى لا تسمح للمرء بأن يكون وحيدًا" (الرواية ص 58). أما معنى التسامح، فيكاد يمثل "تيمة" أساسية فى الرواية، تهيمن على فصولها جميعًا، وتبدو هاجسًا ملحًا وراء وقائعها وتناولها بأكمله، بدءًا من السطور الأولى التى تحفل بكلمات عن "رحابة صدر" هذا الحى الذى "يتسع للجميع (...) يتسع لى ولك... وللآخرين جميعًا"، وحتى الصفحات الأخيرة فى الرواية التى تختزل شبرا وقيمها بعبارات شعرية. وهذا التسامح، بهذا الحضور، يستدعى فى الرواية وقفات مطولة، تتقصى جوانبه وتفسر ما يجعله حقيقة ماثلة. وفى هذه الوجهة نقرأ حديث الراوى عن عقلية "الطبقة الوسطى (...) المتفتحة للتواصل والتعلم والتفهم والتطور، وقبل ذلك جميعًا، المحبة وقبول الاختلاف" (ص 9). والوقائع التى تجسد معنى التسامح تتحقق خلال ممارسات شتى بالرواية؛ فالاحتفال بعيد رأس السنة يشارك فيه الجميع، رغم أصولهم التى تمتد إلى جنسيات مختلفة وأعراق متعددة وثقافات متباينة، بحيث لا نستطيع أن نميز فى هؤلاء المحتفلين بين "من هو المارونى ومن هو المسلم أو القبطى"، كما أننا لن نجد فرقًا بين "اللبنانى والمصرى والفلسطينى، عشرة عمر" (الرواية، ص 60). والاحتفال بالعيد الصغير الإسلامى ينطق بالتسامح نفسه (انظر ص 66)، وفى شهر رمضان يقوم "ميشيل" المسيحى بدور "المسحراتى" إذ يوقظ - خلال سهره للاستذكار- جيرانه المسلمين لتناول طعام "السحور" (انظر ص ص 74، 75). والمشاركة المتسامحة ذاتها نجدها أيضًا فى احتفالات أخرى، منها احتفالات المسيحيين فيما بعد الصيام الكبير، عيد القيامة، وشم النسيم.

معانى الترابط، والعائلية، ونفى التوحد، والتسامح، موصولة جميعًا بمعنى التعدد. فالتعدد هو الذى يحتوى تلك الفسيفساء الممتدة فى جذورها الأولى عبر أزمنة وأماكن، عبر تاريخ وجغرفيا، عبر قوميات ومعتقدات وثقافات، ثم المصهورة والمتبلورة داخل تلك البوتقة الفريدة المسماة "شبرا" التى تعيد تشكيل الجميع وتسمهم بميسمها. ومع كل إشارة

Twitter: @ketab_n

تضعنا أمام مسافة أو اختلاف ما، فإننا نجد عشرات الإشارات – المضادة – إلى الترابط والتلاحم؛ إلى شبرا القادرة على اجتياز الفواصل ونفى الفرقة، أو إلى شبرا "التى تحيط بالآخر من كل جنس ودين" (ص 22).

4

لكن هذا الوضع كله، هذا الفردوس الآمن المطمئن داخل حدوده، لا يعنى أننا إزاء وضع قانونه السكون أو الخمول. ثمة حركة ما تطرأ على هذا العالم الهادئ فتختبر هدوءه وتشارف به حدود التوتر، وإن ظلت هذه الحركة – فى النهاية – طارئة، محدودة، لا تنتقل أبدًا بهذا الوضع إلى نقيضه، بل تنقلنا إلى حافته فحسب. من أوضح الأمثلة على هذا الملمح قصة الحب التى تتأجج بين "سعيد رمزى" (المسيحى) و"نبيلة" (المسلمة). فى قصة الحب هذه ملامح تتماس وملابسات متعارفة طالما أحاطت – تاريخيًا – بشخصيات الأبطال التراجيديين، حيث كان هناك دائمًا ذلك النزوع الاستثنائى للتمرد على وضع سائد، وكانت هناك دائمًا تلك المعالم المألوفة للتمزق الشائع بين "الواجب" و"العاطفة"؛ بين الأعراف أو القوانين التى يجب الالتزام بها والحفاظ عليها، من جانب، والقلب الذى يريد أن يذهب إلى وجهة أخرى، من جانب آخر.

سعيد ونبيلة ينقادان بحبهما المشبوب إلى ما "لا يحسدان عليه"، يدفعهما التعقل ونكران الذات إلى الاتفاق على الافتراق، من أجل أسرتيهما، ثم لا يلبثان أن يضعفا، كآدميين يخفق قلبهما بحب عميق، ويتطلعان إلى الارتباط وتكوين أسرة دافئة (انظر الرواية ص 46).

لا تستطيع نبيلة، التى يشتعل قلبها بالحب إلى حد الاحتراق، أن تتصور نفسها فى حياتها المقبلة مع رجل آخر غير سعيد، ولا تستطيع أن توقف السؤال الذى يدق رأسها بمطرقة ثقيلة صماء مدفوعة بقوة العاطفة العاتية: "لماذا لا يكون من حقها أن تحيا حياة سعيدة مع من تحب؟" (انظر الرواية ص 51).

ولا يستطيع سعيد أن ينأى بنفسه عن العاطفة العاتية عينها، ولا عن التساؤل ذاته، ومعاناة آلام الطرق العنيف نفسها.

Twitter: @ketab_n

هذا الوضع الإشكالى، الذى يجعلنا نتساءل حول "المنطق" الكامن وراء النزوع الواحد ووراء ما ينقضه أو ما ينفيه؛ وراء الحب وأيضًا وراء الحواجز التى تحول دون اكتماله، هو ما يقودنا إلى التوقف والتساؤل ومحاولة استبصار مواقع الحدود والتخوم والآفاق: إلى أي مدى تستطيع دائرة الفردوس أن تصل بساكنيها، أو بالمقيمين فيها، أو بالمشمولين برعايتها؟ إلى أي حد يمكن لشبرا، بتسامحها ورحابة صدرها، أن تغفر لمن يتوترون مع الأعراف والمواضعات والتقاليد والمعتقدات التى انصهرت فامحت (هل امحت تمامًا؟!) الخلافات بينها فى بوتقة التسامح؟ إلى أية درجة يستطيع سعيد وتستطيع نبيلة أن يكونا نفسيهما؛ أن ينجوا بحبهما وأن يجتازا الحواجز غير المرئية؛ أن يكونا داخل حدود الفردوس الكبير المحيط بهما مع الأهل (أهلهما، و"أهل شبرا") وأن يكونا – أيضًا – داخل فردوسهما الخاص الصغير؟

5

شبرا الفردوسية المستدعاة، الآمنة المطمئنة، صفحة المياه الساكنة الصافية التى تتوتر أحيانًا، أو تتعكر أحيانًا، ثم سرعان ما تؤوب إلى سكونها الأبدى وصفائها المقيم.. شبرا هذه ظلت تحيا فى زمنها الدائرى، المتناغم الموسوق، فى إيقاع بدا – لوقت – خالدًا فى تكراره، ثم بدا – فى وقت آخر – زائلًا أو مهددًا بالزوال.

تتحرك الرواية حركة حرة متنوعة عبر مستويات الزمن؛ من الحاضر إلى الماضى، وبالعكس، ومنهما إلى الزمن المحتمل أو إلى ما يسمى "زمن الاستباق" (مثلا: "هو يعرف ما سيحدث فى اليوم التالى. ستجئ الحاجة فى الصباح لتوقظه.. إلخ"، الرواية ص 12). كما تتحرك الرواية حركة متنوعة بين زمن المدينة المعيارى، المجرد المحدد، المرتبط باستخدام وحدات الساعة (: "فى تمام الساعة الثامنة مساء.."، ص 160) وبين استخدام زمن الطبيعة المجسد الملموس، الفضفاض الرحب (: "مع حلول المغرب"، ص 16، وصلوا لها بعد حلول الظلام.. "، ص 138). لكن الاستخدام الأكثر حضورًا وهيمنة للزمن فى هذه الرواية يرتبط باستخدام صيغة دورية تجعل العالم كأنما يراوح فى موضعه، حيث تستعاد – فى وقت معلوم – ممارسة الفعل ذاته، وحيث يتكرر السلوك نفسه إلى مالا نهاية، بما يجعل "شبرا"،

Twitter: @ketab_n

بأهلها وبمعالمها وبعلاقاتها، تبدو كأنها تسبح فى مدار فلكى خاص بها، لا يختل ولا يتغير، كأنها معزولة، إلى حد، عن الزمن "الخطّى" الذى يتحرك بالتاريخ ويتحرك به التاريخ.

من معالم الزمن الدائرى ما يتصل ببعض الشخصيات التى تقوم بالأفعال ذاتها فى أوقات بعينها من اليوم (لاحظ، مثلا، الطقوس اليومية الراسخة التى يؤديها المهندس إيميل فرانسيس فى بيته بعد نهاية يوم العمل، ص 13). ومن معالم هذا الزمن أيضًا تلك الإشارات – التى يحفل بها سرد الراوى – إلى ما يقوم بها أهل شبرا من أفعال غير منفصلة عن دورة الطبيعة التى تستجلب – فيما تستجلب – أوقاتًا بعينها للتعامل مع ثمار بعينها (: "فى شبرا يخزن الناس البصل والثوم... لاستهلاك العام، كما يجففون الملوخية والبامية للشتاء"، ص 15 وانظر أيضًا ص 27)، ويتصل بهذا إلحاح الراوى على طقوس أهل شبرا فى "مواسم" بعينها، "كل فى وقته وأوانه" (ص 26). ومن معالم هذا الزمن كذلك اطراد بعض السلوكات التى تومئ إلى ما يشبه الناموس الثابت (لاحظ، مثلا، التوقف عند نزهة الأصدقاء المتكررة مساء كل خميس، ص 20). كذلك من معالم حضور هذا الزمن توقف الراوى عند الاستعداد "السنوى" للذهاب إلى المصيف، والمواظبة على الذهاب إلى الكنيسة فى صباح الجمعة من كل أسبوع (انظر ص 55)، واهتمامه برصد تفاصيل العادات السنوية الثابتة (انظر ص 74)، والزيارات لبعض الأهل فى يوم معلوم من كل أسبوع (انظر ص 76)، وتنظيم رحلة سنوية أثناء العام الدراسى إلى حلوان لفسحة الأولاد (انظر ص 87)، والزيارة السنوية لسوق الخضار فى وقت بعينه من السنة (انظر ص 78).. إلخ، وهذا الإلحاح على ملامح الإيقاع الدورى إنما يجعل الحياة فى شبرا كأنما تراوح فى مكانها، وتمضى فى إيقاعها الثابت الذى يبدو خالدًا، خارج كل تغير يطرأ على العالم المحيط.

لكن هذا الإيقاع يواجه أحيانًا امتحانه أو اختباره الذى يجعل الحياة المغلقة هنا تصطدم بما وراء حدود فردوسها، أي ترتطم بعلاقات الزمن الخطّى الذى يأتى بما يأتى به من تقلبات وتهديدات تطال – فيما تطال – تلك الطمأنينة وأولئك المطمئنين داخل دائرتهم المغلقة، بأسوار غير مرئية لكن قائمة. فى هذا السياق، يشار إلى بدايات التغير التى ارتبطت بوقائع تاريخية باتت تتهدد بالتمزق الأواصر المتينة بين "الأهل" المترابطين، إذ أدت إلى رحيل بعضهم الذى حفر، فى الحياة هنا، هوات مفتوحة تثير الإحساس بالافتقاد والفقدان. لقد ارتحل بعض "أهل شبرا" – كما رحل من رحل خارج شبرا – فتصدعت الفيسفساء

Twitter: @ketab_n

التى ظلت متماسكة؛ هاجرت مدام راشيل إشكنازى (اليهودية كما يشير اسمها) وبدأت مستأجرة بيتها فى مصيف الإسكندرية، كل عام، الست عائشة (المسلمة كما يشير اسمهما أيضًا) تشعر بأنها فقدت شيئًا ما فى متعتها السنوية الدورية المتكررة: "لم تكن أبو قير مثل كل عام. اختلف مذاقها. شعرت الست عائشة بالغربة.. إلخ" (انظر ص 120، وانظر أيضًا ص 122 و125). يضاف إلى هذا تفكير، ثم شروع، بعض شخصيات الرواية فى الهجرة باتجاه الغرب، الذى غدت الحياة فيه حلمًا جديدًا مراودا، بعدما بدأت العتمة تنسل إلى جنبات الحلم فى العالم القريب. من هؤلاء الطامحين إلى الرحيل، أو الشارعين فيه، أو الراحلين بالفعل، "مجدى" الذى يطمح إلى السفر حيث "المدنيّة والتقدم" (ص 50)، و"زاريه" الذى يبدأ إجراءات هجرته إلى أمريكا بمجرد ظهور نتيجة امتحانه الجامعى الأخير (انظر ص 187 وص 212).

مع ذلك، فالرواية، من جانب آخر، لا تضع "الحلم الجديد" بديلًا عن عالم قد اختفى منه، أو عنه، حلمه القديم. إنها تشير إلى بدايات شدوخ فحسب فى هذا العالم، فضلًا عن أنها تثير تساؤلات وشكوكًا كثيرة حول ذلك الحلم الجديد الذى بدأ يراود البعض، وقبل ذلك تطرح الانتقال من موطن الفردوس الأول، شبرا، إلى موطن الفردوس المأمول، على أنه تجربة مشبعة بمشاعر القلق، محاطة بغموض كبير، كأنها عبور عسير لعتبة تفصل بين حياتين: "حياة (...) آمنة مطمئنة فى شبرا.. وحياة (...) مجهولة فى أمريكا" (انظر ص 218). تضعنا الرواية هنا أمام نوع من التوزع بين عالمين مختلفين، وسوف تكشف لنا، فيما بعد، أن العالم الجديد ليس فردوسًا على الإطلاق، بل هو مجتمع معقد، صعب، حافل بالإشكالات، ممتلئ بالجرائم، وأن النجاح فيه إنما ينتزع انتزاعًا، ويتحقق بالمدافعة والمزاحمة والإزاحة (راجع رسالة زاريه ص 226).

تغيرات العالم، عوامل الطرد فيه وعوامل الغواية، إذن، قد طالت جنة شبرا، وصلت إلى حدودها وفتحت هذه الحدود على جحيم خارجها، ولكنها لم تفقدها، بعد، جوهرها الثابت. لقد طالت شبرا شرور العالم، أو شرور التاريخ، التى هى شرور البشر فيما نقرأ من عبارات – ذات طابع أخلاقى – يطرحها الراوى بموازاة تأملات شخصية "الست عائشة": "هناك أمور (...) تفرق البشر... شرور وأهوال... من صنع البشر أيضًا... يأتى بها الإنسان عامدًا متعمدًا... تستيقظ فيه غرائز الأثرة والأنانية والشر والعنف والكراهية، فيطغى ويحيل الحياة إلى أحزان وهموم وفرقة وكراهية.. إلخ" (الرواية ص 120).

Twitter: @ketab_n

6

لكننا، قبل أن نصل إلى هذه الأهوال ونعرف تلك الشرور، نكون قد نعمنا طويلا، داخل فصول الرواية جميعا، بملامح الطمأنينة التى تسم عالم شبرا، وتجعل منه ومنها حقيقة ماثلة بادية، كما تجعل منهما، أيضا، ذكرى أبدية عن فردوس أرضى حقيقى، ظل قائمًا فى هذا المكان، طيلة زمن دائرى ممتد، متصل كأنه يشمل كل الأزمنة، حتى وإن انسرب إليه، واخترق حدوده، ما يتهدده فى الحاضر وما سوف يتهدده فى الزمن المحتمل. إن شبرا، وروايتها، بهذا المعنى، مع كل الإحالات المرجعية والتفاصيل المسماة، أقرب إلى أن تكون "أمثولة" تصلح لك زمن ولكل مكان، عن عالم ماض قد كان، وهو نفسه العالم الذى ينبغى – فى الزمن المحتمل المأمول – أن يكون؛ أن يؤوب إلى ذاته الحقيقية؛ إلى ملامحه الجميلة التى ظلت مشرقة وضاءة قبل أن تواجه، وتواجهها، فى الحاضر القصير العابر، التهديدات بالتشوه، أو بالتغضن، أو بالزوال.

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

القسـم الثانى

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

المدينة سجنا.. العالم سجنا

(إطلالة على ثلاث روايات لـ: صنع الله إبراهيم، ضياء الشرقاوى، عبد الحكيم قاسم) [1]

1

لا تختصر الزنزانة، وحدها، بحيزها الخانق الضيق، عالم السجن بدلالاته المتعددة. عالم السجن؛ بزمنه ومكانه وأشكال معاناته، مقرون بمعان يمكن أن تتخطى الأسوار العازلة المعزولة، المحفوفة أحيانًا بسلك شائك أو "مكهرب". وفى امتداد السجن خارج أسواره قد تطال وطأته – أو قد تطارد – أزمنة أخرى وأمكنة أخرى يتحرك خلالهما السجين الذى أطلق سراحه، كاملًا أو منقوصًا، فلم يعد سجينًا – فى الأوراق، على الأقل – بل ربما يتحرك خلالهما من لم يزج به، بعد، إلى غياهب السجن. كذلك قد ترتحل هذه الوطأة خارج أسوار السجن لتلازم – وهذا هو الأسوأ – روح السجين السابق أو المرتقب (باستعادة حرفية لمعنى البيت الشعرى الشهير لناظم حكمت: "أسوأ شيء أن نحمل في أنفسنا السجن")، مما يجعل العالم المفتوح المترامى، كله، مرة وإلى الأبد، سجنًا شاسعًا هائلًا، وإن احتوى ما لا حصر له من مشاهد تبدو الحركة فيما بينها حرة متحررة؛ عبر زمن حاضر أو زمن محتمل، عبر شوارع وساحات وميادين وشواطئ وبحار ومحيطات.. إلخ.

Twitter: @ketab_n

العالم سجنًا، وضمنه المدينة سجنًا، وضع إشكالى له امتدادات قريبة وبعيدة. وقد يصعب التعبير عن هذا الوضع، أو تجسيده، بمنأى عن، أو بمنجى من، غواية استخدام سرد يتأسس على حشد من عبارات التقييم والإدانة، وإن كانت هناك، بالطبع، كتابة قادرة على أن تنأى عن تلك الغواية أو تنجو منها. وهذا الوضع، من وجهة أخرى، قد يلوح موصولًا بسياق اغتراب مطبق شامل يجاوز تجربة السجن، بالمعنى الحرفى، ليتماس وبعض قضايا الوجود الإنسانى. لكن، مع ذلك، بعيدًا عن تقصى تلك الامتدادات البعيدة، يمكن تلمس هذا الوضع، فى أحد مستوياته القريبة، من حيث هو حضور أو حلول لـ"زمكان" (متصل زمنى/ مكانى) بعينه، فى "زمكان" آخر؛ أو – بكلمات أخرى – يمكن تناول هذا الوضع باعتباره إحلالًا – وربما احتلالًا – من قبل دلالات السجن، المحددة والمحدد، لمفردات العالم الواسع، الرحيب، غير المحدد وغير المحدود.

بهذا المعنى، فزمن السجن ومكان السجن، يمكن أن يرتحلا إلى أزمنة وأمكنة أخرى، بما يشى بواقع بعينه يرزح عليه القمع. ولعل هذا المعنى قائم فى عدد كبير من الروايات المصرية والعربية، نتوقف هنا عند ثلاث منها يتجسد فيها السجن، خارج أسواره، بطرائق متنوعة: من المدينة المسماة المتعينة وقد غدت سجنًا كبيرًا، إلى المدينة المعاصرة غير المحددة وقد تدثرت بمعالم السجن، إلى العالم الواسع وقد أصبح سجنًا هائلًا.

2

في رواية صنع الله إبراهيم القصيرة المبكرة (تلك الرائحة)[2] يبدو عالم المدينة استمرارًا لتجربة الراوي المتكلم، الخارج – في بداية الرواية – من السجن[3] إلى "اللامأوى"، الباحث عن عنوان بهذه المدينة يمكن للشرطي الذي "يراقبه" أن يحصل فيه على توقيعه مرتين في اليوم، في الصباح والمساء. ينتقل هذا الراوي المتكلم بين أماكن بعينها، محددة ومسماة، في القاهرة، ولكن هذه الأماكن تغادر مدلولاتها المرجعية، لتصبح شارات على "زنزانة كبرى" تتحول إليها المدينة كلها، إذ تصاغ هذه الأماكن بإحساس السجين المقهور[4]، الذي لم يخرج – بعد – من حصار الجدران الحائلة بينه وبين الانغماس في العالم الخارجي المفتوح،

Twitter: @ketab_n

وإن كانت هذه الجدران في عالم المدينة تلوح شبيهة بحواجز زجاجية شفافة، تسمح لهذا الراوي بأن ينظر إلى المشاهد المختلفة ما شاء النظر، ويرقب الزحام ما شاء المراقبة، دون أن يجاوز هذا النظر، أو هذه المراقبة، أبدًا.

من الجملة الأولى بالرواية يفصح الراوي المتكلم عن عدم امتلاك – ومن ثم عدم الانتماء إلى – مكان ما بالمدينة: "قال الضابط: ما هو عنوانك؟ قلت: ليس عنوان" (الرواية، ص25). وفي الجملة الأخيرة بالراوية "ثم اتجهت إلى المترو" (الرواية، ص60) يشير هذا الراوي إلى محاولته اللحاق بموعد "العسكري" في الغرفة الصغيرة التي أصبحت مسكنًا له، ليحصل على توقيعه في موعد نصف يومي ثابت، لا يملك التأخر عنه. وبين الجملتين، الأولى والأخيرة، يكون الراوي قد مر بأماكن شتى بالمدينة، واستقل "المترو" – الذي يمثل "ثيمة" حركية بالرواية، لا تعبر عن حركة حرة أبدًا – عشرات المرات، وزار أقاربه في شقق أو بيوت عدة، والتقى عددًا من الأصدقاء القدامى، كان قد صادقهم فى زمن ما قبل السجن الفعلي، ورأى آلاف الوجوه وتطلع إلى آلاف الأجساد التي تتحرك بحرية هنا وهناك، ولكن هذا كله لا ينأى به عن إحساس نلحظه بوضوح، وإن لم يفصح هو عنه أبدًا في سرده المحايد، العاري تقريبًا من كل انفعال: المدينة سجن آخر، كبير مفتوح.

بعد انتقاله من زمن السجن الفعلي، المحدد، إلى لحظة مشرعة على الزمن الذي ظل يحلم به "طوال السنوات الماضية"، يقول الراوي: "فتشت في داخلي عن شعور غير عادي، فرح أو بهجة أو انفعال ما، فلم أجد" (الرواية، ص25). لقد أوصلت تجربة السجن، إذن، الراوي المتكلم إلى نوع من عدم الانفعال بالعالم، وغدًا زمن ما بعد خروجه من السجن استمرارًا لزمن السجن نفسه، أو بعبارة أخرى صادر زمن السجن زمن ما بعد السجن. وفي هذا الزمن الأخير، سوف تستعاد وقائع سنوات مؤلمة، بطرائق شتى، وسوف يتحرك "السجين القديم" فى حاضره الراهن بحس الجائع، المحاصر بجدران غير مرئية، الذي يتوق إلى ما يتوق إليه، وجزء أساسى من ذلك الذى يتوق إليه يتمثل فى المرأة التي كانت، ولا تزال، نائية ومستعصية. سوف يحدق فى كل امرأة يراها. في المترو – مثلًا – يقف "بجوار حجرة السيدات" ويتأملهن "واحدة واحدة" (الرواية، ص28)، كما أنه، من جهة أخرى – بعادة السجين الذي تآلف أو تكيف مع الصمت – سوف يشعر بسعادة في الحديث مع "نهاد" قريبته، لأن صوتها خفيض ولأنه، في الأيام التي قضاها بالمدينة، قد تعب من الأصوات العالية (انظر الرواية ص39)، كما سوف يرهقه – وهو الذي اعتاد العتمة والمشاهد الثابتة

Twitter: @ketab_n

والسكون الرازح – تلاحق المشاهد المتغيرة بالمدينة وحركتها اللاهثة الصاخبة (انظر الرواية ص41)، كذلك سوف يستعيد في الحجرة التي استأجرها، إذ يسمع صوت "الخبط" "على شيء ما"، ما كانوا يفعلونه دائمًا في السجن: "..دائمًا عندما كنا نريد أن نكلم بعضنا أو نحذر بعضنا. وكان ذلك يحدث كل صباح ونفتح عيوننا على صوت القرع الرتيب على الجدران. ونهب واقفين.." (الرواية، ص44).

يدرك الراوي المتكلم، بوضوح، بعد خروجه من السجن، أن "هناك شيئًا ما ضاع وانكسر" (ص34) وغدًا مفقودًا في حاضره القائم. ينقله هذا الحاضر، كثيرًا، إلى وقائع سنوات السجن عندما يذهب ليحدث زوجة صديقه – الذي إغتاله السجانون – عن المشاهد الأخيرة التي سبقت هذا الاغتيال (انظر الرواية ص28)، أو عندما يسترسل في تأملاته عن العلاقات العاطفية التي خاضها هذا الصديق في زمن أقدم من زمن السجن (انظر الرواية ص29)، أو عندما يقارن بين حاضره هو وماضيه، بعد زمن السجن الفعلي وقبله، مستعيدًا ذكرياته مع "نجوى" أو مع "سامية" (انظر الرواية ص34 وص45)، أو عندما يتأمل عالمًا قديمًا جدًا كان قد عاشه قبل تجربة السجن (انظر صفحات 45، 47، 52، 57). لكن، لقد تغيرت، خلال السنوات، علاقات وأشياء كثيرة؛ لم يعد هو كما كان، و لم يعد الآخرون من حوله كما كانوا، و لم تعد المدينة كما كانت. لقد كان الأمر – بكلمات صديقه المغتال – "نبلًا وأصبح الآن لعنة. وجف النبع الذي كان يتألم للآخرين (...) تغيرت روح العصر" (الرواية، ص14 وص43). خارج ذلك الزمن المستدعى، يتأمل الراوي، فى الزمن الحاضر، صديقه "مجدي": "التجاعيد التي حفرت خطوطها في كل مكان بوجهه... إلخ" (42)، ويلاحظ ذلك اللهاث الجديد، لدى الكثيرين، للحصول على السلع المستوردة (ص ص 41 و45). وهذا التغير داخل الراوي المتكلم وخارجه في العالم المحيط، يلتقي وصيغة "المراقبة" – بما تعنيه من معنى يختلف عن معنى "المشاركة" مثلًا – التي أصبحت تسم علاقة هذا الراوي بالأماكن، وبالناس، وبنفسه أيضًا؛ لقد أصبح الراوي يرصد ما يراه كأنما يحدث في زمن آخر غير ذلك الذي يعيش فيه أو كأنما يحدث لأناس آخرين لا تربطهم به صلة، بما في ذلك ما يتعلق بجسده نفسه: "وسالت (...) المياه وأجبرتني على أن أغمض عيني، وأحنيت رأسي وتابعت الصابون وهو ينحدر على جسمي مع المياه ثم يجري على الأرض" (الرواية، ص27).

Twitter: @ketab_n

من هذا الموقع، مراقبة العالم دون الانخراط فيه، تترى صور المدينة في (تلك الرائحة) مقترنة بمشاهد وتجارب بعينها، حيث جثة رجل "ملقى على الرصيف بجوار الحائط وقد غطته جرائد ملوثة بالدماء" (ص28)، أو حيث ملامح الناس المتجهمة والزحام الرهيب (الرواية، ص29)، أو حيث فقدان الإحساس بالاتجاهات، في تسكع على غير هدى (انظر الرواية ص ص 56، 57)، أو حيث تصاغ المفارقات بين عوالم متباعدة لا يربطها رابط، من ذلك – مثلًا – ذلك التضاد بين "المحاربين"، المنفعلين، العائدين من "حرب اليمن"، من جهة، و"الناس" أو ركاب المترو الذين ينظرون في "جمود ولا مبالاة" (انظر الرواية ص43)، من جهة أخرى. وخلال هذه الصور جميعًا، تظل عينا الراوي المتكلم تطلان على المدينة من موقع المراقبة، غير المنفعلة، دائمًا، ويظل صوته غائبًا عن كل رصد مرتبط بنبرة من نبرات الحنين المعلن، مثلًا، لما كان و لم يعد قائمًا في المدينة، بما في ذلك أمكنة كانت أثيرة لدى هذا الراوي في زمن طفولته، ثم تغيرت هذه الأمكنة في سياق التغير الذي شمل كل أحد وكل شيء: "وتذكرت هذه المنطقة منذ عشرين عامًا (...)، كنا نأتي بالترام. ونأخذه من الميدان قبل أن يتحول إلى شارع الظاهر. وكنت أحب هذا الشارع الهادئ... إلخ" (الرواية، ص57).

**

في هذه المدينة، خلال زمنها الراهن، يتحرك الراوي حركة مقيدة بثلاث "تيمات" تعبر عن ارتباط وثيق بالزمن والمكان، أو – بمعنى أدق – تعبر عن قيودهما الجديدة: "المترو"[5]، و"الساعة"، و"جرس الباب".

فهناك – أولًا – المترو الذي يتحرك الراوي خلاله من شقته/ حجرته إلى الأماكن الخارجية بالمدينة، وبالعكس، والذي يمثل وسيلة أساسية تنظم دورة الذهاب والإياب من الحجرة (أو: الزنزانة الصغيرة الجديدة)، إلى المدينة/ السجن الكبير المفتوح، في حركة دائبة لا تتوقف، وإن كان المترو نفسه يقدم مادة "للمراقبة" متنوعة. وسوف تنتهي العبارة الأخيرة في الرواية بذهاب الراوي إلى محطة المترو: "ثم اتجهت إلى محطة المترو" (الرواية، ص60)، في دورة أخرى يعود فيها من "المدينة/ السجن" إلى "الحجرة/ الزنزانة".

وهناك – ثانيًا – الساعة التي ينظر إليها الراوي كثيرًا، مدفوعًا بالحرص على أن يكون في

Twitter: @ketab_n

حجرته/ زنزانته في وقت محدد، ليحصل على توقيع "العسكري" المكلف بمراقبته، مما يجعل الإحساس بالزمن تدعيمًا للإحساس بالسجن، حتى في هذه المدينة الواسعة.

وهناك – ثالثًا – جرس باب الشقة التي يسكن الراوي غرفة فيها، وهو يرن في أوقات معلومة – ربما مثل "صفارة السجن" – فيهرول الراوي حاملًا دفتره ليحصل على توقيع العسكري، وهذا الجرس، بذلك، يمثل تذكرة دائمة بقيد ينتمي إلى عالم السجن، ويمتد إلى خارجه.

في "مواجهة" – أو فى "لا مواجهة" – هذين السجنين، الراهن والمستعاد، في جنبات المدينة التي تغدو سجنًا هائلا، يرصد الراوي عجزه الداخلي المتكرر عن الكتابة – التي قد تعني، فيما تعنى، نوعًا من الحركة والتحرر – (انظر الرواية ص45، 46 مثلًا)، كما يرصد عجزًا خارجيًا متكررا يتمثل في مشهد فتاة عرجاء تسير "بجوار قضيب المترو كل يوم" (انظر الرواية ص43). وبهذين العجزين، الداخلي والخارجي، تتأكد "الحركة المقيدة" في هذه المدينة المفتوحة بوصفها امتدادًا لـ"عدم الحركة" في المعتقل المغلق القديم. وسوف يضيف الراوي، إلى هذا الامتداد الذي يجعل المدينة مقرونة بدلالات السجن، رصده "تلك الرائحة الكريهة" التي سوف تلاحقه في وسط مدينة القاهرة، بين شوارع عدلي وثروت وسليمان، حيث "مياه المجاري تملأ الأرض" و"الرائحة لا تطاق" (انظر الرواية ص56)، إذ تصبح هذه الرائحة – التي يومئ إليها عنوان الرواية بنوع من "التبعيد": ("تلك" الرائحة) – جد "قريبة" من قلب المدينة نفسه، كأن "جردل" البول في الزنزانة القديمة، الصغيرة، قد انتزع لنفسه مكانًا جديدًا هائلًا: مركز هذه المدينة كلها.

3

وفي رواية ضياء الشرقاوي (مأساة العصر الجميل)[6] تناول للمدينة التي تتحول إلى سجن يستأصل الأواصر المتصلة بالطبيعة الحية، ويمزق الروابط بين الفرد والآخرين، وينفي القدرة على الحركة في الأماكن، إذ يحصر هذه الأماكن ويحاصرها.. وذلك كله خلال اقتطاعات

Twitter: @ketab_n

من عالم/ عوالم شخصيات ثلاث، مستغلقة المعالم، في شقة معزولة عما هو خارجها، تقع في الدور الثالث والثلاثين بمبنى يطل على مدينة غير مسماة. ومثل هذه التعمية، ومثل هذا التعميم، يجعلان تجربة "المدينة/ السجن" تفارق تعينها فى مكان بعينه، وتنأى عن كل زمن مرجعى، لتشمل عالما غير محدد ولتومئ إلى عصر بكامله (لاحظ عنوان الرواية).

فى هذا العالم، الذي يتم تجسيده باعتماد منطق الحوارات المجتزأة، ما من "حقيقة" واحدة مكتملة، ما من معنى واحد "معقول". كل الحقائق مفتتة، وكل المعاني مبتورة، وإن كانت جميعًا تتجاور لتشير إلى معنى كلي، نهائي، يتبلور بالانتهاء من قراءة الرواية كلها: المفارقة المأساوية التي تجعل "العاجزين" – بالدلالات الحرفية والمجازية – هم أصحاب القدرة الكلية في هذا العالم؛ هم صائغو مصائر الآخرين؛ بأيديهم – المشلولة – الأمر والنهي، وهذه المفارقة تتأكد بنوع من "المأساة"، أيضًا ابتداءً من عنوان الرواية نفسه.

"هو" و"هي" و"العجوز" المشلولة التي سوف يتكشف عجزها عن هيمنة مطلقة، شخصيات ثلاث وحيدة تتحرك خلال فصول الرواية الثلاثة: "على هامش العصر الجميل"، "فصل في الجحيم"، "أفراح الجسد". قد تلوح، في الحوارات بين هذه الشخصيات، إشارات إلى ملامح باهتة لشخصيات أخرى غائبة، ولكن تلك الشخصيات الغائبة ليس لها حضور ملحوظ بالرواية. والحركة، بين الشخصيات الثلاث، تنحصر – بالمعنى الحرفي – في شقة محكمة الجدران مغلقة الأبواب، معزولة عما حولها، بنوع من "التجريد المكاني" وبمنحى يبدو كأنه تمثيل واضح، لغويًا، لتجربة "التأثيريين" في الفن التشكيلي[7]. وهذه الشقة تطل، من ارتفاع شاهق، على مشهد المدينة التي تبدو دائمًا مضببة وغائمة.

تتأكد عزلة هذه الشقة خلال إلحاح على مفردات بعينها، تنتمي – بجلاء – إلى عالم السجن، بما يجعل هذه الشقة "زنزانة معاصرة". فهذه الشقة – أو "الغرفة" التي يتم التركيز عليها من هذه الشقة – عارية من كل أثاث (انظر الرواية ص62)، يشار كثيرًا إلى "عتمتها" و"رطوبة بلاطها" (انظر الرواية ص63 مثلًا)، وفيها يستعمل "جردل" كريه الرائحة، مغطى بقطعة من "الكرتون"، لعمليتي الإخراج والتبول (انظر مثلًا ص64)، كما يشار إلى قراءة جريدة قديمة، واحدة، آلاف المرات في أيام معدودة، حيث تغيب كل وسيلة أخرى، متجددة أو غير متجددة، للاتصال بالعالم الخارجي (انظر الرواية ص91).. فضلًا عن إشارات شتى تؤكد العزلة المطبقة التي تحيط بالطوابق العلوية من المبنى، التي تقع في واحد منها هذه الغرفة/

Twitter: @ketab_n

الشقة؛ إذ لا أحد يعرف "ما وراء هذه الأبواب الكثيرة المغلقة"، بل "إن البوابين أنفسهم والقائمين على شئون هذا المبنى لم يعودوا يعلمون الكثير عن هذه الطوابق العلوية أو عن أهلها، فربما مرت أعوام كثيرة على بعضهم دون أن يصعد إلى هنا ولو مرة واحدة" (الرواية، ص74).

تلوح المدينة، خلال زجاج النافذة شاهقة الارتفاع، متدثرة بغلالة هائلة من اللزوجة والضباب: "كانت المدينة، في الأسفل البعيد، خلال الزجاج، تبدو لزجة، متماسكة، في الضوء الشاحب" (الرواية، ص89)، "بدت أسطح المدينة في الأسفل، الأسطح الدبقة، تذوب، وترتجف في الضوء الشاحب، تهتز وتتوتر فتتصاعد غلالة كثيفة الضباب" (الرواية، ص69، وص70)، "غطاء كثيف من الضباب يرتفع فوق سطح المدينة" (الرواية، ص123). لكن خلال هذه الغلالة يمكن، بعناء، استبصار ما يدور أو يمور بتلك المدينة. يشير "هو" إلى أن تحت هذا الضباب، في "عالم المدينة.. الصخب والعنف والجريمة". وتضيف "هي" إلى ذلك: "السياسة والبغاء" (انظر الرواية ص127). وفي الغروب، سوف يكتسي مشهد المدينة الغامض دثارًا نحاسيًا، معدنيًا، يؤكد سطوة الجماد في هذا العالم (انظر الرواية ص128).

على المدينة القابعة في هوة سحيقة، تطل الشخصيات من شقتها/ غرفتها/ زنزانتها المنعزلة، فاقدة الإحساس بالمكان الذي تتداخل معالمه وتختلط؛ بحيث يصعب تحديدها أو التمييز بين اتجاهاتها، بل تصعب حتى التفرقة بين "الأسفل" و"الأعلى" فيها (انظر الرواية ص100)، كما تلوح هذه الشخصيات، فى مكانها المعزول هذا، فاقدة الإحساس بالزمن: "ستة أيام أو عشرة أو مائة سنة... فماذا يعني هذا بالنسبة لها؟ إنه لا يعني شيئًا (...) فلم يعد لها إحساس بالزمن" (الرواية، ص126). تستبدل الشخصيات – أو يفرض عليها أن تستبدل – بكل أفق مفتوح تلك المساحة الضيقة التي تتحرك فيها حركة مكبلة. وتستعيض الشخصيات – أو يفرض عليها أن تستعيض – عن كل حوار إنساني قائم على التفاعل بحوارات قائمة على عدم التواصل (شبيهة بالحوارات المبنية على نوع من "سوء التفاهم" فى أغلب مسرحيات يوجين يونسكو)، مستسلمة – في النهاية – لقواقع غير مرئية تتحرك فيها، ولا تستطيع الفكاك من جدرانها الصلدة المحكمة. وهذه القواقع تمثل، بدورها، تعبيرًا عن معنى الغرفة/ الشقة/ الزنزانة، وصدى لذلك السجن القائم غير المسمى، غير المتعين، الذي يشمل الغرفة والمبنى والمدينة كلها، وهو سجن تتردد دلالاته داخل الرواية، محيطة بعالم تلك

Twitter: @ketab_n

الشخصيات الثلاث التي لا نرى غيرها أبدًا، لا بالأعلى حيث طوابق المبنى المعزول، ولا بالأسفل حيث المدينة الغائمة، الغائبة، المتوارية تحت غلالتها الغامضة.

4

وترفع رواية عبد الحكيم قاسم (قدر الغرف المقبضة)[8] الإحساس بوطأة السجون، ومعاناة حصار جدرانها، إلى درجة القهر الكوني الذي لا راد له ولا مهرب منه. ولا يتحقق هذا المعنى خلال حضور تجربة الراوي (المتكلم/ الغائب، بصيغة الالتفات) عبدالعزيز في السجون المصرية المسماة، في زمن مرجع بعينه ينتمي إلى السنوات السابقة على عام 1964 (انظر الرواية ص104)، فحسب، وإنما يتجسد أيضًا خلال تناول كل البيوت والشقق التي سكنها هذا الراوي، قبل تلك السنوات وبعدها، في قريته غير المسماة، ثم في مدن عدة تبدأ من "ميت غمر" بدلتا مصر، وتنتهي ببرلين – "الغربية"، باعتبار ما كان – مرورًا بطنطا والإسكندرية والقاهرة.

"قدر السجن"، متمثلًا في ضغط الجدران التي تحجب كل أفق، وتقطع السبيل على كل إحساس بالحرية، يبدأ مع "عبد العزيز" "في" و"من" تلك الدار التي قضى فيها طفولته الباكرة بقريته. ومن العبارة الأولى بالرواية، حيث تعاود عبدالعزيز كلمات أبيه بين آن وآن: "هذه الدار ريحها ثقيل" (الرواية، ص3)، يتشكل المسار الذي تلح عليه تفاصيل القسم/ الفصل الأول من الرواية، المتصل مكانيًا بتلك القرية، والمرتبط زمنيًا بما قبل انتقال عبدالعزيز منها إلى أماكن/ مدن أخرى لاستكمال تعليمه. وفي هذا القسم/ الفصل الأول (والتقسيم غير منصوص عليه لغويًا بالرواية، بل إشاريًا فحسب، حيث يستخدم الكاتب محض فراغات بيضاء للتعبير عن انتقالات الأقسام/ الفصول)، يتم الإلحاح على ما يجعل هذه الدار تستوي والسجن، أو ما يجعلها إرهاصًا مبكرًا لتجربة السجن، بالمعنى الحرفي؛ فباب هذه الدار يظل مغلقًا دائمًا "ليحبس في الباحة الصغيرة هواءً ثقيلًا" (الرواية، ص3)، وأم عبدالعزيز وأخواته سجينات بهذه الدار، "مخبوطات بالزمتة دائخات من الحر"، بل يمتد هذا الإحساس بالسجن إلى حيوانات الدار وطيورها (انظر الرواية ص4).

Twitter: @ketab_n

الوجوم، والصمت، والذعر، والرطوبة، والحرّ، والبلى، والتآكل، والتدهور، والعتمة، والأشباح، والاختناق.. كلها مفردات تتردد كثيرًا في الإشارات إلى هذه الدار، ابتداء من سطور الرواية الأولى إلى الصفحة الحادية والعشرين التي تمثل نهاية هذا القسم/ الفصل. وكل هذه المفردات تؤكد صيغة الحياة، الشبيهة بالموت، التي يحياها عبدالعزيز وأبوه وأمه وأخواته بهذه الدار التي توضع في مواجهة فردوس غائب؛ "وضع أصل" مفتقد، متمثل في دار قديمة كانوا يعيشون فيها، وطردهم منها جد عبدالعزيز بعدما غضب على ابنه (انظر الرواية ص4). وسوف تظل تلك الدار الغائبة، التي تصورها وكوّنها عبدالعزيز من حكايات أمه ومن ذكريات غائمة مبتورة لا يزال يذكرها هو، بمثابة حلم مراود، كأنها جنة مستحيلة، تستثير الحنين المتصل إلى أوبة إليها، لن تتحقق أبدًا.

معنى القدر الذي يجعل من دار عبدالعزيز سجنًا، يمتد ليشمل دور القرية جميعًا تقريبًا. وفيما عدا إشارات إلى جزء ضئيل من إحساس براحة تقترن بدار الأرملة التي يزورها أبوه (انظر الرواية ص10)، وبدار "الحاج صقر" التي بناها خارج القرية (انظر الرواية ص15)، وبدار "عم محمد أفندي" زوج صغرى عماته (انظر الرواية ص17)، ثم بالمسجد الذي رأى عبد العزيز، للوهلة الأولى، أنه يمكن أن يعيد لروحه "صفاء وطمأنينة يحلم بهما" (الرواية، ص20).. فيما عدا هذه الأماكن – على سبيل الحصر – فكل دور القرية الأخرى سواء في عالم الجحيم/ السجن، لا تختلف في شيء عن دار أبيه، بل إن هذه "الاستثناءات" المتمثلة في هذه الدور الثلاث سرعان ما يدركها البلى، وسرعان ما يكتشف عبدالعزيز في المسجد عالمًا آخر، محض مكان مستور للنميمة والأشباح والغرائز المستترة والقذارة واللواط؛ سوف يدرك عبدالعزيز أن هذا المسجد "تشوبه روح داعرة"، وأن "التدين والفسق يختلطان فيه بطريقة محيرة"، وسوف يقل تردده عليه، منتهيًا إلى أن "الإنسان يحتاج في الحقيقة إلى بيت" (انظر الرواية ص21).

خارج هذه الاستثناءات، التي سوف تتكشف عن عالم آخر ينفى كونها استثناءات، تتزاحم دور القرية وتتراص وتتلاحم لتكوّن سجنًا واحدًا كبيرًا؛ كلها "دور غامضة (...) يخرج منها أهلها كأنهم فارين [فارون] إلى الخلاء" (الرواية، ص12)، وكلها "تقف في أماكنها خالقة للناس ضيقًا وعنتًا في حياتهم"، وجدرانها المتزاحمة ترسم تيها "من الخوف والجمود والبلادة (...) على الأرض، متعوجًا متداخلًا حاصرًا الفكر والروح، ضاغطًا على

Twitter: @ketab_n

القلوب، تعفن في حبس الدور المقبض وتنتن بالحنق والنزاع" (الرواية، ص13).

بانتقال عبدالعزيز إلى مدينة "ميت غمر" ثم مدينة "طنطا"، لا يتحرر من هذا السجن الممتد، وإنما يكابد تجسيدات وتمثيلات أخرى له. فالبيت الذي انتقل للسكنى فيه بمدينة "ميت غمر" كان "قميئا زريًا" يحجب عنه كل أفق، ويجعله دائمًا "ضائقًا بالشبابيك العالية التي لا يستطيع أن يطل منها على الشارع" (الرواية، ص22)، يحاصره – في حجرة يسكنها من حجراته – الغموض والعتمة (انظر الرواية ص25)، وينهكه قضاء الليل "بطوله عريانًا على خشب الأرضية" (الرواية، ص26)، مما يجعله يشعر بشيء "مكسور ذليل مناطه هذا البيت" (الرواية، ص30).

وفي "طنطا"، كذلك، يلوح عبدالعزيز مطاردًا بقدر السجن خلال الغرف/ الزنازين التي يسكنها، سواء غرف الطلاب "الكئيبة [حيث] يتحاضن العيال ويلوط الكبار منهم بالصغار" (الرواية، ص45)، والتي يتزاحم فيها البق الزاحف على الجدران والخنافس والصراصير الزاحفة على الأرض، والتي لا نوافذ لها غالبًا (انظر الرواية ص49)، بما يجعله يخشى هذه الغرف كما يخشى القبر، وبما يجعل هذه الخشية تلازمه فيما بعد. بل يمتد معنى السجن من هذه الغرف إلى المدرسة نفسها التي يلتحق بها، حيث ردهاتها أمام الغرف "طويلة بلا نهاية ولا زخرف"، وفناؤها "شاسع قحل تطل عليه جدران المدرسة العالية الجرباء" (الرواية، ص44)، وغرف مدرسيها "صغيرة معتمة"، يتم الوصول إليها باجتياز "سرداب مظلم" (الرواية، ص48).

هذا القدر/ السجن يجعل عبدالعزيز يوجه حلمه القديم بدار لا تحمل معنى السجن وجهة أخرى؛ نحو "المخابئ" التي أقيمت للجوء الناس وقت الغارات لتحميهم من القنابل؛ فهذه المخابئ – رغم أنها واطئة، رطبة، معتمة قليلًا – "مبلطة الأرضية وبها شبابيك صغيرة لطيفة"، داخلها "هواء متجدد"، مما جعل عبدالعزيز يحلم بأن "يكون له مخبأ (...) يخصه وحده" (الرواية، ص24). هذا الحلم، الموصول بجنة الجد الذي طرد والد عبدالعزيز من الدار الأولى، سوف يتصل بأحلام خال عبدالعزيز، المهندس المعماري، الذي يرسم بيوتًا رائعة على الورق، لكنها بعد تمام بنائها تبدو "صغيرة زرية" (انظر الرواية ص37). وسوف يظل عبدالعزيز يحمل معه، بداخله، هذا الحلم، خارج ميت غمر وطنطا، في الإسكندرية والقاهرة، منتهيًا ببرلين، مارًا بلندن، وسوف ينتهي حلمه هذا – "بأن يكون له دار لوحده،

Twitter: @ketab_n

يجمع في هذا الدار كل ما رآه حسنًا في كل دار رآها" (الرواية، ص19) – إلى حبوط، تمامًا كما انتهى حلمه بهذا المخبأ.

في البداية تبدو الإسكندرية استثناءً عابرًا في رحلة عبدالعزيز عبر المدن/ السجون. يراها، للوهلة الأولى، "نظيفة ساحرة"، ولكن – فيما بعد – يكتشف أن شققها "صغيرة ومعتمة ومقبضة تثقل على [روحه]" (الرواية، ص64 وانظر أيضًا ص65). وفي الإسكندرية سوف يتبلور ويثار تساؤل عبد العزيز، بلسان جمعي: "لماذا نرمي فرائس للحيطان الجرباء والقبح (...) أي قدر يحسبنا [يحبسنا] في هذه الأحقاق بلا مفر" (الرواية، ص67).

والقاهرة لا تنأى عن تدعيم الإحساس بهذا القدر الذى يلوح بلا راد. وفضلًا عن صور القاهرة التي تتصل بملمح جحيمى، حيث فيها الناس "حيوانات كاسرة مذعورة" (الرواية، ص53)، وحيث "الضجيج (...) أكبر والكآبة أعمق والأسئلة لا تجد جوابًا" (الرواية، ص79)، أو حيث "القاهرة ركام من القبح والضجيج (...) ناس بلا روح ولا ذاكرة في مدينة بلا روح ولا ذاكرة" (الرواية، ص117)، أو "ساحة عجيبة مليئة بمبان شائهة" (الرواية، ص124).. فضلًا عن هذه الصور؛ فالغرف التي يسكنها عبدالعزيز بهذه المدينة، سواء على أسطح عماراتها أو في حي الدعارة المسمى "درب طياب" أو في "أرض الفرنواني".. كلها تقترن بوطأة خانقة، تؤكد فعل القهر الذي تمارسه الجدران على ساكنيها. فى هذه المدينة عاش فيها عبدالعزيز كما عاش الآخرون "تحاصره وتكتم أنفاسه رائحة نتنة خانقة" (الرواية، ص57)، "يتأمل خلو الحيطان (...) من دليل على وجود بشر، بل هم بشر خائف" (الرواية، ص74)، يشعر "بقهر المنازل" (الرواية، ص108)، يتحدب "كأنه خنفساء، له روح وقلب خنفساء" (الرواية، ص76)، "تنكفئ [عليه] الحيطان والسقف" (الرواية، ص112).

من القاهرة سوف يتم اقتياد عبدالعزيز إلى "السجن" بالمعنى الحرفي؛ أو إلى ذلك "القدر" الذي لاحقته أشباحه قبل أن يطبق بالفعل عليه. وسوف يتقلب عبدالعزيز عبر سجون مختلفة، قاطعًا مصر من أقصاها إلى أقصاها؛ فمن "سجن القلعة" إلى "سجن القناطر" إلى "سجن مصر" إلى "سجن الإسكندرية"، إلى "سجن الوادي الجديد"، إلى سجن "بورسعيد"، إلى "سجن مصر" مرة أخرى، قبل أن يطلق سراحه في أحد أيام شهر مايو سنة 1964، فيخرج إلى المدينة: القاهرة أخيرًا، لتتلقفه شوارع ملتهبة بالشمس وجو "خانق بالتراب وعادم العربات والضجيج المجنون" (الرواية، ص104).

Twitter: @ketab_n

في هذه السجون جميعًا عانى عبدالعزيز قدره الذي كانت قد صاغته – قبل مواجهته الفعلية – دور وبيوت متفرقة، في قريته ثم في مدن عدة. ورغم أن زنزانة السجن، بالمعنى الحرفي، تختلف عن الغرف التي سكنها بتلك الدور والبيوت التي لا نهاية لها، حيث "الرعب الكامن في جدرانها [الزنزانة] وشباكها وبابها شيء لا يحتمله قلب إنسان" (الرواية، ص82)، فإن هذه الزنزانة ليست – فى الحقيقة – سوى امتداد لسلسلة تلك الغرف؛ "فالقضية هي قبح المساكن، وأن الواحد يلقى من حفرة إلى حفرة (...) وأن كل حس فيه بالجمال لا يحترم لدرجة تهدد بفقدانه لوعيه وإحساسه بذاته كبشر" (الرواية، ص82). وإذا كان السجن، بالمعنى الحرفي، "يضغط على عقول الناس وأرواحهم"، فإن غرف مدينة القاهرة، والقاهرة كلها، أيضًا، تضغط على عقول الناس وأرواحهم (انظر الرواية ص117). وعلى مسار هذا المتصل بين السجن المسمى والسجن غير المسمى، السجن المحدود المغلق والسجن اللامحدود المفتوح، رأى عبدالعزيز مباني قرى ومدن مصر، جميعًا تقريبًا، سجونًا أو سجنًا ممتدًا كبيرًا؛ إذ نظر من نافذة قطار كان يقله من سجن إلى آخر فلمح "العمار كتلًا سمراء معتمة بلا ضوء ولا وسامة. بيوت.. بيوت.. بيوت متلاحقة متساندة متراكبة قميئة شائهة (...) امتداد هائل من الكآبة والعجز من أول مصر إلى آخرها" (الرواية، ص102).

يرحب عبدالعزيز بفرصة أتيحت له لمغادرة مصر، ذلك السجن الهائل كما رآها ورآه، إلى برلين، ليشارك في ندوة يتحدث فيها عن الإسلام وعن "جيله" من الكتّاب (وقد أصبح كاتبًا).

عبد العزيز، وقد "حمل السجن بداخله"، واعتاد عتمة الزنازين في البيوت والسجون أو في "البيوت/ السجون"، سوف يضيق في البداية بالضوء الباهر في القاعة التي عقدت بها هذه الندوة ببرلين، ويعاوده "بشدة إحساسه بالزنازين" (الرواية، ص126). ولكنه، وقد انتهت الندوة، سوف يعمل على أن يمد إقامته بهذه المدينة التي رآها في البداية "كأنها أم رائعة مضمومة الشعر مشرقة العينين"، ثم سرعان ما يدرجها في سلسلة مدنه/ سجونه الغابرة؛ إذ يتكشف له "حزنها قعيدة خلف الأسوار المحدقة بها بلا رحمة (...) سجن يضغط على أعصاب المدينة حتى يكاد يزهق أنفاسها" (الرواية، ص143). وفي رحلة قصيرة من برلين إلى لندن سوف يرى في المدينة الأخيرة امتدادًا للمعنى نفسه.

كما حمل سيزيف صخرته/ قدره، وكما ظل يدفعها فتدفعه، يدافعها وتدافعه، حمل

Twitter: @ketab_n

عبدالعزيز قدره/ سجنه إلى برلين التى تمثل، على مستوى ما، ذلك العالم الآخر. صاغت هذا القدر غرف كالسجون، في قرى ومدن كالسجون، قبل أن تكمل صياغته تجربة السجن الفعلي المسمى. وفي برلين سوف تقبر عبدالعزيز حجرته كما قبرته حجراته فى وطنه. وسوف ينال من جسده المرض الذي يلوح الموت نهاية له، في "مصير يتربص خلف اليوم أو الغد أو بعد الغد". لقد صرعته – بكلماته الأخيرة بالرواية – "واحدة من هذه الغرف وقد سقط بلا أمل في النهوض" (الرواية، ص149).

5

تتحرك هذه الروايات الثلاث، إذن، فى تناولها عالم السجن خارجه؛ من رؤيته – أولًا، فى (تلك الرائحة) – وقد حل بالمدينة المرجعية (:القاهرة)، بملامحها المسماة وبزمنها المتعين (:فترة الستينيات من القرن العشرين)، مما يومئ إلى معالم قهرٍ مقرون بسياق محدد.. إلى رؤية هذا السجن – ثانيا، فى (مأساة العصر الجميل) – مرتبطًا بعالم المدينة المعاصرة، المجرد/ المجردة، دونما تحديد؛ حيث تتغيم الملامح وراء غلالات لا حد لغموضها وأيضًا لا حد لسطوتها.. إلى رؤية هذا السجن – ثالثًا، فى (قدر الغرف المقبضة) – وقد اجتاح المدينة والوطن والعالم كله، إذ لازم السجين فى ارتحالاته، مقيمًا بداخله، مرتفعًا بدلالات القمع والقهر والقبح إلى مستوى "قدرى"، يكاد يكون كونيًا.

Twitter: @ketab_n

هوامش

1 أفدت فى هذه الورقة، إفادة أساسية تماما، مما كنت قد تناولته فى كتابى: (الرواية والمدينة – نماذج من كتاب الستينيات فى مصر)، كتابات نقدية، العدد 109، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2000.

2 صنع الله إبراهيم، (تلك الرائحة وقصص أخرى)، دار شهدى، القاهرة، 1986.

3 يشير د. غالى شكرى إلى أننا فى (تلك الرائحة) "فى السجن وخارجه فى وقت واحد". انظر: "وجوه الفانتازيا– من سفر الخروج: فى البدء كانت الحرية"، مجلة "فصول"، المجلد 12، العدد 2، القاهرة، ربيع 1993، ص 136.

4 عن القهر بوصفه محورًا أساسيًا فى روايات صنع الله إبراهيم، انظر: د. مصطفى عبد الغنى، (الاتجاه القومى فى الرواية)، سلسلة عالم المعرفة، العدد 188، الكويت، أغسطس 1994، ص 310.

5 عن دلالات المترو فى هذه الرواية، راجع: د. غالى شكرى، "وجوه الفانتازيا..."، ص 136.

6 نشرت مع سبع قصص قصيرة بعنوان (بيت الريح)، دار المعارف، القاهرة، 1978.

7 مع التأثيريين بدأ "تحطيم المكان"، وظهر "المكان المجرد من الأبعاد والعمق". انظر: مارسيل مارتن، (اللغة السينمائية)، ترجمة سعد مكاوى، مراجعة فريد المزاوى، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، د. ت. ص 232.

8 عبد الحكيم قاسم، (قدر الغرف المقبضة)، مطبوعات القاهرة، القاهرة، 1983.

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

سرد الراويـات

(قراءة فى روايات لـ: منّى التلمسانى، ميرال الطحاوى، أمينة زيدان، نعمات البحيرى)

تسعى هذه القراءة إلى استكشاف جانب من جوانب المغامرة السردية التى تتأسس عليها تجربة الكاتبات المصريات المعاصرات، خصوصًا على مستوى صياغة صوت الساردة، أو "الراوية"؛ باعتبار هذا الصوت – أولًا – عنصرًا فنيًا أساسيًا فى أعمال أغلب هؤلاء الكاتبات، دالًا على تجربتهن الإبداعية، وبوصف هذا الصوت – ثانيًا – ساحة محددة، وربما محدودة، ولكنها مفتوحة على فضاءات أرحب، ومن ثم تصلح لتمثيل الذات والعالم، الأنا والآخرين، الفرد (الفردة؟!) والجماعة، الزمن الشخصى القريب والتاريخ العام الممتد، معًا فى آن، ومن حيث كون هذا الصوت – أخيرًا – تعبيرًا عن تقارب، أو عن تباعد، ممكنين، محتملين، بين عالم "أنا" موصولة بنص تخييلى – مهما كانت درجة احتفائه بالوقائعى والوثائقى – وبين عالم خالقته أو صائغته أو صانعته، بما يستثير تساؤلات عدة، تستدعى إجابات متنوعة، حول وجوه الالتقاء أو الانفصال بين تقنيات السيرة الذاتية وجماليات الرواية، فى تجربة هؤلاء الكاتبات.

وتختار القراءة، فى سعيها هذا، أربع روايات لأربع كاتبات: (هليوبوليس) لمى التلمسانى، و(هكذا يعبثون) لأمينة زيدان، و(نقرات الظباء) لميرال الطحاوى، و(يوميات امرأة مشعة) لنعمات البحيرى، متلمسة – فى تلك الروايات الأربع، متنوعة التناولات – الوجهات التى

Twitter: @ketab_n

مضت فيها مغامرة السرد، والنبرات التى انبنى عليها صوت الساردة/ الراوية، والتخوم التى تحرك داخلها، أو اجتازها، عالم هذه الساردة الراوية فى كل رواية من تلك الروايات؛ حيث تداخل أزمنة هذا العالم مع تاريخ الأشياء والأماكن التى تلوح فى حالة من حالات التغير أو التحول (فى "هليوبوليس")، وحيث مراوحة حضور هذا العالم بين المركزية والتعدد (فى "هكذا يعبثون")، وحيث تقصى امتداد هذا العالم فيما يتخطى حدود دائرة الذات الضيقة إلى تناول تجربة سلالة بأكملها (فى "نقرات الظباء")، ثم حيث حراك رصد هذا العالم بين السرد الروائى والسرد "السير- ذاتى" (فى "يوميات امراة مشعة").

باستكشاف عالم/ عوالم أولئك الساردات/ الراويات، والوجهات السردية التى اتجهت إليها صياغاتهن فى هذه الروايات، تحاول هذه القراءة أن تخلص إلى رصد ملمح ما من ملامح تجربة الرواية الجديدة، فى مثولها عند بعض الكاتبات المصريات، وهو ملمح ليس نهائيًا، فضلًا عن أنه لا يمكن تعميمه على تجارب كاتبات أخريات، بالطبع، ولكنه يكفى للإيماء إلى بعض معالم أساسية فى تجربة باتت لافتة، ومهمة، وراسخة الحضور، فى الرواية العربية كلها.

مى التلمسانى - (هليوبوليس):

تنهض مغامرة السرد في رواية مى التلمساني (هليوبوليس)[1] على تناول من نوع خاص، يسعى إلى اكتشاف أبعاد التغير الذي طرأ على العالم: على الذات، أي على الساردة/ الراوية، وعلى الأخريات والآخرين، المحيطات والمحيطين بها، وعلى المباني التي عاشت فيها وتنقلت بينها، وعلى الأشياء التي اقتنتها وصاغت علاقة خاصة بها، وعلى الشوارع التي انتمت إليها، تجولت فيها وجابتها، تحركت فيها بينها وتشكلت ذكرياتها خلال معالمها، وعلى الحي الذي يمثل محورًا في تناول الرواية كله، بدءًا من عنوانها ذاته.

مغامرة السرد في هذا التناول تقوم على حركة دائبة ودائمة عبر أكثر من منظور روائي. نرى العالم ونشهده من خلال عيني الراوية الساردة الطفلة، ونراه بعينيها وقد كبرت وتنامى وعيها، ونراه بعيون الآخرين والأخريات كما تراهم وتراهن هي، ونراه من خلال حركة "الأشياء" التي تتنقل في هذا العالم أو تتبادل مواقعها، تدخل في أطوال القدم والبلى والرثاثة،

Twitter: @ketab_n

مثلما تدخل دورة التجدد والتطور أيضًا. ثمة أشياء تحل محل أشياء، وأشياء تتبادل أدوارها مع أشياء، وأشياء تمحو أو تستبعد أشياء.. وفي هذا كله نشهد العالم حيًا متأججًا بفورانه، ماضيًا في طور أو أطوار تغيراته من خلال هذه الحركة المتنوعة بين الأشياء[2]، بما يقدم لنا منظورًا آخر يضاف إلى تلك المنظورات التي ترتبط بالشخصيات الإنسانية الحية.

إن حركة الأشياء هنا، وما تمثله من دور كبير في مغامرة السرد داخل هذه الراوية، تبدو نموذجًا مضادًا، مغايرًا ومناقضًا، لنموذج التشيؤ الذي كان جزءًا من ملامح الاغتراب بمعناه المعاصر. هناك يتحول البشر إلى أشياء ويفقدون كينوناتهم الإنسانية، بينما هنا تكاد الأشياء تتحول إلى كائنات حية؛ اذ تتم "أنسنتها" او إضفاء نوع من الوجود الحي عليها. وبوجه عام، فحركة الأشياء هنا، مثلها مثل حركة البشر، إذ تنتقل من مكان إلى مكان، ومن زمن إلى زمن، ومن مستوى للإدراك إلى مستوى آخر، هذه الحركة تختزل لنا وتختزل أمامنا عالم تلك الضاحية التي كانت في زمن ما، وفي سياق ما، واقعة على حافة العالم المأهول أو على أطرافه النائية، ثم أصبحت، في زمن آخر، جزءًا من قلب هذا العالم أو من مركزه، وبالتالي أصبحت جزءًا من جحيمه وغباره.

* *

الجدل بين المركز والأطراف، في هذا السياق، تمثيل لجانب من الطرف الذي تنهض عليه مغامرة السرد هنا، وهو يمثل – مثلما مثلث تيمة التغير – بعدًا من أبعاد القانون الذي ينهض عليه عالم هذه الرواية.

"هليوبوليس"، الضاحية التي اختير لها في الرواية، أو للرواية، هذا الاسم بدلًا من اسمها الذي أصبح أكثر شيوعًا (مصرالجديدة).. "هليوبوليس"، هى نفسها، موضوعة في التناول السردي موضع التغير، ابتداء من تاريخها القديم الأول الذي توارى من الوجود الفعلي لينحصر في دائرة كتب التاريخ: "هليوبوليس" هي الاسم اليوناني لأون، عاصمة الإقليم الثالث عشر لمصر السفلى وهي "بر – رع" أو "بيت الشمس" المنذورة لعبادة الإله الخالق "رع" الذي يشرف على العالمين، وهي "عين الشمس" بلغة العرب الفاتحين.. إلخ" (ص19، وانظر أيضًا ص 32). وتأسيسًا على هذا التقصى التاريخي للاسم المحض، السابق على وجود ذلك الكيان الذي تتوقف عنده الرواية في زمنها المرجعي، يهتم السرد الروائي

Twitter: @ketab_n

أيضًا بالتشكلات التاريخية لذلك الحي، فيرصد نشأته بنزوع تأريخي واضح: "في سنة 1905 فكر المالي البلجيكي "البارون امبان" في إنشاء هذه المدينة الجديدة شمال القاهرة (...) وقد سميت باسمها اليوناني القديم Heliopolis وقد بدأ العمل في إنشاءها سنة 1906 ووضع تصميمها العربى الجميل المهندس البلجيكى جاسبار" (....) صدر قرار فصلها بزمام خاص في سنة 1936" (ص 20)، وفي العشرينيات " أنشئت الضاحية لنخبة من الأوربيين والمصريين ذوى الأصول الأجنبية من الإنجليز والفرنسيين والطليان واليونان والأرمن وغيرهم... إلخ" (ص 151).

من حيز تاريخ الاسم، أو من اسم التاريخ، إلى حيز الوجود الفعلي الذي صاحب النشأة الأولى التي اقترنت بحضور الأجانب في مدينة كانت في وقت من الأوقات تتسم بطابع "كوزموبوليتاني"، يشير السرد الروائي أيضًا إلى ذلك القانون الذي تحرك عليه وانبنى على أساسه تاريخ مصر فيما تصوره جمال حمدان، أي قانون المراوحة بين "الاستمرارية" و"الانقطاع"[3].

لكن التصور الأساسي في سرد رواية (هليوبوليس) عن هذه الضاحية يهتم بالتداخل أكثر من اهتمامه بالتجاور، أي بـ"التراكب" الذى يحتوى، فى آن، الاستمرارية والانقطاع معًا. وهكذا، خلال المنظور الذاتي المرتبط بالعالم الداخلي للشخصية، أو بالعوالم الداخلية للشخوص، نرى حلقات التاريخ وقد تداخلت: "الألوان الفسفورية (...) تسرق عيني "ميكى" وتدوخها برهة، وكأن تاريخ مصر الجديدة كله قد انقلب رأسًا على عقب واختلطت "بر–رع" بعين شمس، أو صارت هليوبوليس مرادفًا لكلمة كيتش" (ص72، 73).

* *

تتداخل في سرد "هليوبوليس" المنظورات المتعددة وتتفاعل معًا، لتنتج لنا منظورًا جديدًا، ينبى على تجاور أكثر من وجهة نظر لأكثر من شخصية، وإن ظلت الراوية السادرة تمثل المركز الأساسي لسرد الرواية كله.

وفي هذا المنظور المركزي، والمتعدد في الوقت نفسه، نرى وجوهًا متنوعة للضاحية في تكوينها وفي تغيرها، في حركتها اللاهثة والدائبة عبر السنوات والعقود، وفي تمثيلها المصغر لتغيرات كبرى طالت وتطال العالم من خارجها.

Twitter: @ketab_n

نرى هليوبوليس في نشأتها التي قامت – بالإضافة لحضور الأجانب فيها – على استقطاب سكان وافدين إليها من أحياء أخرى بالمدينة، حيث بعض الأسر التي انتقلت من الدرب الأحمر إلى العباسية إلى مصر الجديدة (انظر ص69)، وحيث كانت هذه الضاحية تعبيرًا عن كيان مفارق لتكوين المدينة القديمة، ومختلف عنه؛ إذ كانت المدينة القديمة هذه – في تلك الفترة – لا تزال تعيش بقايا سماتها في العصر الوسيط، حيث أنشئت، مثلًا، الأحياء تمثيلًا للقبائل أو تعبيرًا عن المهن المتخصصة (على هذا المستوى اختيرت أسماء أحياء القاهرة لتشير إلى أسماء قبائل أو لتفصح عن بعض المهن[4])، ومن هذه الناحية نلحظ بالرواية إشارات متعددة إلى "حي العوالم"، على سبيل المثال (انظر الرواية ص133).

"هليوبوليس"، في سرد هذه الرواية، هي مركز العالم. خارجها يترامى الغامض المجهول الذي لاننتقل إليه ولانتحرك بين أماكنه، ولكننا نشهد بعض شخصيات، هنا، فى هذا المكان، قد تماست معه أو احتكت به من قبل، فى زمن آخر. في هذا الوجهة نلحظ إشارات إلى بعض القادمات من الريف (انظر ص23، 85) مثلما نلمح إشارات أخرى إلى بعض الذين أتوا من حياة أخرى (ص69)، فضلًا عن إشارات إلى بعض الذين عاشوا لفترات في أوروبا، وإلى بعض الأوربيين الذين عاشوا أو ظلوا يعيشون في هذه الضاحية.

* *

التغير والانتقال يمثلان المدخل الأساسي لاستكشاف وتعرف عالم هذه الضاحية، وقبل ذلك لاستكشاف وتعرف عالم الراوية الساردة وأسرتها وصديقاتها وأقاربها وجيرانها.. إلخ، وبذلك يشمل التغير المباني والأشياء مثلما يشمل البشر. والإشارات إلى هذا المعنى واضحة ومطردة ومتنوعة: "الميدان تتغير خريطته كل عام أو عامين. الشوارع التي تصب فيه والتي تخترقه تغير اتجاهاتها.. إلخ" (ص18).

في هذا السياق، يشار إلى وجود غابة كانت قائمة في هذا الحي خلال زمن مرجع قديم (انظر ص81)، كما يتم تقديم مشاهد مختلفة للميدان الواحد تعبر عن حالات متغيرة، متغايرة، له (انظر صفحات 102 – 103 – 105 – 106)، كذلك يتم الاحتفاء برصد ما يطرأ على الشخصيات وعلى الأطعمة وعلى الأجهزة وعلى الأشياء من تغيرات قد تأخذ مجرى جذريا؛ فتبدو أشبه بالتحولات أو الانقلابات، بما يشير إلى وجود حلقات زمنية متنوعة

Twitter: @ketab_n

تعبر عن أطوار تعكس ذلك التغير أو التحول، وكأن هناك ما يشبه المفاصل الزمنية التي تمايز بين فترة وفترة، بين عهد وعهد، بين حقبة وأخرى: "متى فقدت زينات اسمها وأصبحت تدعى زوزو؟ منذ تزوجت؟ منذ دخلت صورتها في إطار ذهبي معلق فوق التسريحة وكف الناس عن اعتبارها عذراء؟" (ص27).

تحولات الشخصية هنا لها ما يوازيها في تحولات الأشياء. الكرسي البامبو، مثلًا، يطلى باللون الأبيض فيقاوم "الشمس زمنًا ثم بعد أسابيع قليلة تكون قشور الطلاء قد كشفت العيدان البنية الأصلية" (ص34). وشرفات البيوت في الحى تدخل في طور آخر فتتخلى عن وظيفتها القديمة، مكانًا للشمس أو للظل أو للهواء، تختفي منها الرياحين "وتعلو سورها الحجرى أعمدة الألوميتال والزجاج البني العاكس للشمس"، "هكذا لم تبق في مصر الجديدة شرفة واحدة" (ص ص 39، 40 على التوالي).

والأطعمة أيضًا تدخل في أطوار للتغير لم تعرفها من قبل، وأدواتها أيضًا تدخل في هذه الأطوار الجديدة. هكذا يشار إلى مكعبات مرقة الدجاج" (ص 57)، وهكذا يتم التوقف عند الموائد والأواني التي يختفى بعض أنماطها وتظهر لها أنماط أخرى جديدة (انظر ص62 – 63).

والبيت نفسه، الذي يعد محورًا أساسيًا في تناول الرواية، باعتباره مكانًا مشبعًا بالزمن، مجسدًا لعلاقات متنوعة بساكنيه، مختزلًا لتواريخ وحقب مروا بها، ومحتشدًا بذكريات اتصلت به واتصل بها... إلخ؛ هذا البيت نفسه يخضع لقانون التغير الذي يشمل كل أحد ويشمل كل شيء.

الحمام الضيق، مثلًا، في هذا البيت، يتحول إلى غرفة صغيرة (انظر ص85). ومكونات البيت والأدوات التي تستخدم فيه تعبر، خلال اختفاءها وظهورها، عن تغير هذا الزمن. فهناك قطعة الأثاث التي تشبه "البوفيه" الممتد بعرض "حائط كامل يبدو مثل صندوق ضخم محكم الغلق محمول على ستة أرجل مخروطية. كان مخصصًا فى نصفه الأعلى للمذياع بسماعته المستعرضة المغطاة بشبكة من قماش سميك.. إلخ"، وكان هناك، فى أوقات أخرى، الجرامافون، ثم التليفزيون (انظر ص 115 و117).

وخارج البيت تمتد سطوة قانون التغير نفسه. وفي تلك الوجهة نلحظ أن الفصل العشرين،

Twitter: @ketab_n

كله تقريبا، يجسد تغيرات الأماكن داخل الحي وتغيرات الحي نفسه (انظر صفحة 133 وما بعدها). وجزء من هذا التغير يتجسد من خلال منظور الشخصيات التي ترتبط بصلات وثيقة بهذه الأماكن، أو بما يتم التعبير عنه بـ"خرائط" خاصة بكل شخصية من الشخصيات: "نكثر من الخروج للنزهة، نمتلك الخرائط ونبتكر مسارات تخصنا، نتوقف عند محطات معروفة ونتجاهل محطات أخرى برزت من باطن الأرض فجأة واختفت فجأة" (ص 139).

تغير الأماكن عبر الأزمنة يشير، فيما يشير، إلى تحولات الزمن المرجع نفسه، بما تأتي به هذه التحولات من مظاهر جديدة تختفي معها الملامح القديمة: "محل طفاطيفي غير اسمه وزبائنه واستقبلت واجهته "ساوند أوف أمريكا"، "شارعنا شقوا فيه خطًا لمترو الدراسة بدلًا من الحديقة الممتدة بطوله... إلخ" (ص138)[5].

* *

لا يتم التعبير عن معنى التغير دون التوقف عند حركة الزمن. والزمن في رواية (هليوبوليس) متعدد ومتنوع، والحركة عبر مستوياته دائبة وربما لاهثة، والحرص في الرواية واضح على اكتشاف الصلة فيما بين الفترات المختلفة، وتعرف ما طرأ على عوالم الشخصيات والأماكن والأشياء خلال تلك الفترات.

هكذا يشار، باستخدام تعبيرات زمنية، إلى تفاصيل العالم: "..كما أنشات في مدخل المنطقة" "لونابارك" (أي حديقة القمر) بموقع سينما روكسي الحالي (...) وكان هذا جديدًا فجذب الناس من القاهرة.. إلخ (ص 21 – والتشديدات من عندنا).

في هذا العالم المتغير باختلاف الفترات، تعد الذاكرة هي الوسيلة الأساسية للتنقل عبر الأزمنة المتنوعة، لكن معنى الذاكرة هنا أكثر رحابة من أن ينحصر في حدود ذكريات شخصية واحدة؛ إذ تتجاوز الذاكرة، في عالم هذه الرواية، مجرد ماضي الشخصية المفردة إلى ما يشبه حضور ماضي الجميع، الشخصيات والأشياء، وأيضًا إلى ما يشبه "الأرشيف الخفي" الذي يتخلل السرد كله. وعبر هذا الحضور، تطل حياة الماضي في حياة الحاضر بأشكال شتى، وتتنوع العلاقات الزمنية تنوعًا ملحوظًا؛ بين رصد تعاقبي يهتم بالتسلسل الزمني: "بعد أعوام يصعب حصرها عادت صابرين"... إلخ (ص 86)، وبين استخدام علاقات الاستباق التي تقفز من الزمن الحاضر إلى الزمن المقبل المحتمل: "سوف تجلس وحيدة بعد

Twitter: @ketab_n

ذلك بنحو عشرين عاما، تشاهد في غرفة مظلمة صورًا من فيلم أنشودة الوداع وتجهش بالبكاء" (ص24 – وانظر أيضًا صفحات صفحات 31، 55، 119)، وبين التحرك عبر زمنين متداخلين: "هل هذه ضحكتي وهذا صوتي؟ هل يعني ذلك أني موجودة هنا وهناك؟ بين زمنين أو داخلهما معا؟.. إلخ" (ص31).

يعى السرد حضور الذاكرة فيه، ولذلك يتوقف، أحيانًا، عند فعل الذاكرة نفسه: "الذاكرة موصل جيد للدهشة، مثل تلك التي نشعر بها أمام موت مأساوي لا يثير الشفقة. مثلًا أكتوبر 1981: حادث المنصة.. إلخ" (ص25).

* *

معنى التغير عبر الزمن يتجسد فى (هليوبوليس) بشكل منظم، دقيق، خلال نوع من تتبع المجالات الأساسية التي تمثل ساحات للتعبير عن هذا التغير في هذا الزمن.لا تسمى الرواية هذه المجالات وتكتفي بأن تمايز فيما بينها باستخدام الترقيم من فصل لآخر، وخلال الفواصل الداخلية عبر فصول الرواية الثلاثة والعشرين. لكننا نستطيع بسهولة أن نكتشف تلك المجالات التي تمثل "ساحات" لتجسيد التحول عبر الزمن.

فبعد الفصل الأول الذي يقدم لنا عالم "ميكي" وما طرأ عليه من تغير منذ الطفولة وعبر ما يقرب من ثلاثين عامًا مضت (انظر ص 9 ومابعدها)، يرتبط الفصل الثاني بالخيوط وعرائس الماريونيت، والثالث بالبيت، والرابع بالزعماء، والخامس بالحكايات، والسادس بهليوبوليس، والسابع بالشرفات، والثامن بالصور، والتاسع بألعاب الطفولة، والعاشر بالمائدة والطعام، والحادي عشر بكتاب الطالع، والثاني عشر بأسرة النوم، والثالث عشر بالخادمات، والرابع عشر بالأطعمة، والخامس عشر ببعض سيدات العائلة وببعض الممارسات، والسادس عشر بالميدان، والسابع عشر بالملابس، والثامن عشر بالأجهزة الكهربائية، والتاسع عشر بالكتب، والعشرون بأماكن الحي، والحادي والعشرون بالميراث، والثاني والعشرون بالقصور، وأخيرًا والثالث العشرون بالعودة إلى جمع بعض خيوط العالم.

* *

الأشياء ماثلة مثولًا أساسيًا في عالم الرواية، وأهمية الأشياء داخل عالم الرواية توازي

Twitter: @ketab_n

أهمية الناس. يشار إلى هذا المعنى ابتداء من عبارة لإميل دوركهايم التي تصدر بها الكاتبة روايتها: "الأفراد هم وحدهم عناصر المجتمع النشطة. وإن أردنا الدقة، يتكون المجتمع أيضًا من أشياء" (ص 7). وللأشياء صلات متنوعة بالبشر والكائنات الحية. وعلى حضور الأشياء، وعلى صلاتها بالشخصيات، ينسحب معنى التغير.

ضمن الأشياء المتنوعة، يمثل البيت المركز الأساسي فى تنظيم حركة السرد؛ فالبيت هو الذي يتم التوقف عنده والانتقال منه والعودة اليه. لكن البيت في التناول الأعمق له أكثر من مجرد شيء من الأشياء. الإشارات إلى كيفيات تشكله، بنائه وتكوينه، تجعله أشبه بنوع من التعبير عن العمل اليدوي السابق على عصر الثورة الصناعية التي جلبت وأكدت ورسخت معنى الاغتراب بين الإنسان وبين ما يصنع وما ينتج من أشياء[6]. البيت، فى الرواية، نتاج يدوي يحمل بصمة بانيه وينم عن شخصيته، وبانى البيت هو الجد الذي كان شغوفًا بأن يستخدم يديه: "كان يصنع القباقيب للوضوء بنفسه ويصنع الأبواب والشبابيك ودرابزين السلالم بنفسه، بنى البيت طوبة طوبة"... إلخ (ص 142).

تتغير الأشياء جميعًا في عالم هذه الرواية لكن هذا التغير يتجسد خلال نقيضه، أي من خلال الثبات. ولا شيء ثابت في عالم هذه الرواية كله سوى عرائس الماريونيت التي تؤدى أدوارًا ووظائف متعددة، والتى تستطيع أن تعبر عن إيقاعات متباينة؛ إذ هي بطبيعتها تحمل إمكانات للقيام بأدوار لا حد لتنوعها: "تتغير وظائف الأشياء مثلما تتغير وظائف البشر. ورغم ثبات عرائس الماريونيت كان بمقدورها أن تؤدى هى أيضًا أدوارًا متنوعة تنتقل بينها دون مبرر أحيانًا.. إلخ" (ص 73).

* *

عبر الحركة الدائبة خلال الأشياء التى تتغير، تتبلور مغامرة السرد في هذه الرواية، موصولة بصوت الراوية التي تحكي عن الشخصية المحورية بصيغ متعددة؛ أحيانًا بصوتها المفرد، وأحيانًا بصوتها الجمعي: "هي لعبتنا الوحيدة في الشرفة الباردة..الخ"، "نمر تحت الساقين.. إلخ" (ص 37)، "نطالع فيها وجوهنا المتحفزة.. إلخ" (ص 93)، وأحيانًا يتحرك السرد بموازاة هذه الشخصية ومعها (وهو الاستخدام الأكثر وضوحًا في الرواية، الذى يختفى ليعود مرة أخرى، مهيمنًا على السرد كله، ابتداءً من سطور الرواية الأولى وحتى فقرتها الأخيرة).

Twitter: @ketab_n

يخترع سرد (هليولوليس) شكله، إذن. وسرد الرواية، بهذا المعنى، بنهض على قانون أساسي ومهم من قوانين شكل الرواية الحديثة التي تتسم في الحقيقة بأنها "بلا شكل"، أو بأنها بلا شكل محدد، [7] بما يعني قدرتها على أن تمتص أو تستوعب بداخلها أشكالًا متنوعة وأجناسًا تعبيرية شتى، لا حصر لها تقريبا.

فى هذا السياق، فضلًا عما لاحظناه من تعدد الحركة فى سرد الرواية، عبر الأشياء والشخصيات والأزمنة، يحتوي سرد الرواية مستويات عدة، منها تضمين اقتطاعات منصوص عليها: "يقول بول كلوديل: "الماريونت ليس ممثلًا يتكلم، إنه كلام يتحرك" (ص11)، ومنها عبارات مسكوكة، منتزعة من مقررات دراسية ذائعة: "اشرح موطن الجمال في العبارات التالية" (ص 14)، ومنها نصوص من كتب (مثل كتاب لـ"جيل دولوز" – ص15، وآخر لديزموند ستيوارت – ص147)، ومنها بعض المعلومات التاريخية والثقافية (انظر ص19)، ومنها ما يتصل ببعض البحوث اللغوية (انظر ص33)، ومنها اقتطاعات من نصوص ألعاب الأطفال (ص50)، ومنها استخدام بعض الكليشيهات والعبارات المسكوكة (مثل: "لا يلويان على شيء"، انظر ص124).

وضمن، أو ومع، هذا التعدد كله، يمكن ملاحظة أن السرد بوجه عام في هذه الرواية يقوم على مجموعة من السمات تضفى عليه طابعًا أنثويًا واضحًا. ليس بمعنى تدفق هذا السرد خارج الأطر والقواعد، أي خارج المستوى الرمزي، أو عبر ما تسمية جوليا كرستيفا البعد "السيميوطيقى"[8]، ولكن خلال حضور أكثر بساطة، إذ يشى السرد باهتمام أنثوى بالتفاصيل المتعلقة بالألوان وبالملابس، ويحتفى بالقيمة الجمالية للأشياء: "البلوزة لها ديكولتيه مربع وأكمام قصيرة أو مغلقة عند الرقبة ومطرزة بوحدات صغيرة من الورد والداير فستون. الجوبة واسعة بكشكشة أو دوبل كلوش محلاة بجالون ينتهي بفرانشة سادة، تنسدل لتغطي الركبة كلها وجزءًا من الساق.. إلخ (ص112).

غير بعيد عن هذا السياق، نلحظ في سرد الرواية حضورًا متكررًا لمفردة "المرآة" التى يمكن أن تعد "أداة أنثوية" بمعنى من المعانى، والتي تمثل فى السرد، خارج هذا الاستنتاج المتعسف ربما، أداه لرؤية الذات، وتمثل في بعض المواضع مادة للتأمل: "نقاوم الجنون والسأم بأن نقطع الوقت أمام المرآة، أو نبدأ القص من حيث تنتهي الطاقة على احتمال أجسادنا" (ص 12).

Twitter: @ketab_n

أمينة زيدان – (هكذا يعبثون):

ترتبط رواية أمينة زيدان (هكذا يعبثون)[9] بتجربة خاصة على مستوى التناول الذي تلتقطه وعلى مستوى صياغة هذا التناول، في آن معا. لا تتقيد هذه الرواية بالتزام بصوت ساردة واحدة، ولا بصوت سارد واحد، وإنما تنبنى على حضور سرد متعدد، مرتبط بشخصيات عديدين[10]. ولكن هذا التعدد يقف فى مواجهة ملامح أخرى تبلور – فى سرد الرواية – ما يشى بنوع من "المركزية". وخلال هذه المراوحة بين المركزية والتعدد، يتجسد عالم الرواية بمفرداته، وشخوصه، وزمنه أو تاريخه الخاص.

* *

فى عالم الرواية مجموعة من المفردات الأولية التي تستعيد عالمًا أوليًا قديمًا: (الجنس– النار – الموت – القتل – العشق – الفطرة الأولى)، تبدو تعبيرًا عن نزوع بدائى، يستعيد عالمًا سابقا على زحام الأوامر والنواهى، وعلى حشد المواضعات والأخلاقيات والأعراف والقوانين.

فى هذه الوجهة، نجد إيماءات إلى ما يبدو نوعا من "سفاح المحارم" (انظر ص71، 74)، وإلى شكل من أشكال الحس البيولوجى، حيث التوقف عند شهوة الطعام (انظر ص66)، والإحساس الحاد بالانتشاء بالروائح وبالجنس (انظر ص95)، والإشارة إلى إفرازات الجسد البشري (انظر ص99).. إلخ، وأيضًا في هذه الوجهة نفسها تحتل الغرائز حيزًا كبيرًا بين مفردات العالم الروائى، وتكاد تمثل كائنات وحشية، خرافية، غامضة ومبهمة، لا حد لسطوتها ولا نهاية لقوتها العاتية: "الحب غول، الحرمان غول، الجنس أكثرهم طواعية.. إلخ" (ص77).

يتصل بهذا سعي إلى التعبير عما يمكن تسميته "قوة الحياة" (انظر ص139)، وعن رغبة في الاتحاد بالكون كله، ومعانقة المجهول فيه. ولعل مفردة "البحر" تشى بجانب من هذه الرغبة. البحر في عالم الرواية مرتبط بالتقلب، وبالغموض، وبالتحرر، وبالعالم البيني الذي يراوح فى حركته بين المجهول والواضح، بين الواقعي والأسطورى، ولكنه يمثل – أيضًا – ما ينم عن التوق إلى الانفتاح على الكون كله؛ الامتداد "إلى نهاية الكون" (ص155).

Twitter: @ketab_n

وبالإضافة إلى البحر، ثمة حضور أقل لعالم الجبل (انظر ص132)، ولعالم الصحراء (انظر ص133).

لكن كل هذه المفردات في عالم الرواية لا تسبح في فضاء خارج التاريخ، أو سابق على وجود التاريخ. فهناك اتصال أيضًا فيما بين مفردات أو بعض مفردات عالم الرواية، وبين أماكن مسماة، وأزمنة مسماة أيضًا، ومن ذلك إشارات إلى "مصر" (القاهرة)، المركز الذي يشمل "الناس والزحمة والفسح" (ص69)، وإشارات إلى فساد بعض الثوريين الكاذبين (انظر ص ص 151، 152).

* *

فى سرد الرواية عن شخصياتها، تنتهج سبيلًا خاصًا. هناك توقف عند أغلب الشخصيات الرئيسية التى تلوح كأنها "شخصية جمعية"، أو بعبارة أخرى كأنها شخصية اختزالية تحتوي بداخلها الشخصيات المتباينة المتعددة المختلفة. ومثل هذه الإشارات إلى هذه "الشخصية الجمعية" أكثر من أن تحصي: "أهل غابة البوص"، "المنسيون بين البحر والجبل"، "..المتبلدين جامدى الملامح" (انظر ص11). النساء والرجال، في هذه الصياغة الجمعية، محكومات ومحكومون بشهواتهن وشهواتهم التي تقودهن وتقودهم إلى مصائر نهائية، بعينها، مرسومة بإحام، كأن هذه الشهوات قدر لا فكاك منه، ولاراد له. تتوقف الرواية عند نزوع الرجال إلى التحقق، وتترى الإشارات إلى "نساء يبحثن عن آبارهن" (ص145)، وانصياعًا إلى هذا النزوع، وهذا البحث، يمضى الجميع إلى مصائر محتومة، محكمة.

هذه الشخصية الجمعية/ الفردية، الملبية هذه النداءات الحسية، محكومة بالجغرافيا أكثر مما هي محكومة بالتاريخ. فهذا التكوين كله موصول بما تمليه مفردات المكان، ببحره وبجبله، بسطوته وبتقلبه، وبروحه الغامضة التي تسرى فيه. في هذا السياق تتردد عبارات واضحة في غموضها – إن صح هذا التعبير – تشى باقتران بعض الشخصيات بمفردات المكان: "وأنت مسكونة بروح الجبال" (ص 74). وهذه الشخصيات التي تصاغ هذه الصياغة وتنزع هذا النزوع، تلوح في الرواية مشبعة وممتلئة بدوافع خفية، عاتية، لا يمكن مدافعتها، تقود إلى اختراق الممنوع والمحرم. وفي هذه الوجهة سوف نشهد ما يشبه جدل التعفف والانصياع للرغبات، وهو جدل مطروح على مستويات متعددة بالرواية.

* *

Twitter: @ketab_n

كما يتم اختزال الشخصيات المتنوعة في شخصية جمعية، يتكشف العالم الذي لا حد لتنوعه داخل بعض الشخصيات المفردة، وقد تكتسى شخصية محددة ملامح تجعلها تجاوز حدودها من حيث هى شخصية مفردة. والنموذج الواضح هنا هو شخصية "كريمة" التي تكاد تكون تعبيرًا عن "نموذج أصلي" أو نمط أصلي، تمثيلًا للأنثى الكاملة، ولأصل الكون ذاته. وفي سرد الرواية تترى عبارات كثيرة فى هذه الوجهة: "الأنثى هي الأصل"، "كريمة محور هذا الكون والأكوان الميتافيزيقية كلها، بدءها ومنتهاها" (ص20). وفي هذا السياق أيضًا نلحظ ما يشبه الامتدادات المتشعبة لهذه الشخصية، أو "المجال الحيوي" الذي يحيط بها، ويتخطى بها حدود التعين الشخصى الفردى، فنرى: "ظلها المسكوب على الأشياء والجدران" (ص30)، ونشهد استعاداتها المتكررة من قبل الآخرين، حتى بعد موتها، بل نشهد حتى مزاحمتها للأخريات ونفيها لهن، خلال صورتها التي تراود خيال رجال وهم يمارسون الجنس مع أخريات (انظر ص30).

كريمة، التى تصاغ هذه الصياغة، تمثل عنصرًا بنائيًا واضحًا في الرواية، ويعد موتها حدًا فاصلًا، زمنيًا، على نحو جلى، بين وقائع ووقائع، وبين مرحلة ومرحلة، بين عالم وعالم: "منذ ماتت كريمة والزمن أصابه الجمود"[11] (ص45). تظل كريمة حاضرة في الذاكرة رغم غيابها، ومن هنا نتعرفها بشكل مراوغ من خلال إطلالاتها عبر العوالم الداخلية لشخصيات أخرى، "رحل الجميع غير طيف كريمة جلست ساكنة على فراش عبدالناصر" (ص49).

كانت كريمة حاضرة في الماضي: "في الماضي كله صخب كريمه يرتقى سكون الصبح ويعتليه" (ص64)، والآن تظل كريمة، بعد تلاشيها، ماثلة في زمن متواتر، متكرر، كأنه أبدى سرمدى: "ظل رائحتها تتشممينه كل صباح" (ص 64)، يظل ضوئها ساطعًا رغم خفوته الفيزيقى الفعلي، وتظل صورتها حاضرة رغم غيابها الملموس (انظر ص77)، وتبقى، فى النهاية وللنهاية، تعبيرًا عن المرأة كلية القدرة التي تختزل مبدأ الأنوثة نفسه: "كريمة أنثى مثالية، طيعة، كريمة، تستطيع أن تمنح ألفًا من الرجال حاجاتهم" (ص74).

وفيما بعد تقلصها وانحصار حضورها عن العالم القريب المسمى المحدد بتفاصيله، تهاجر كريمة إلى دائرة الذكريات التي لا تنقضى، الاستعادات التي تتجدد دائمًا أبدًا، حيث تتحول إلى حكاية حية، تتردد مرات ومرات؛ حكاية تظل مفتوحة النهاية، أو تظل لها بقية لا تكتمل، ولا تنغلق، ولا تموت أبدًا.

* *

Twitter: @ketab_n

هذا العالم، بمفرداته وبشخوصه، يتجسد خلال سرد موصول بالمكونات الأساسية فيه، من جانب، ومتصل بمعنى من معانى المراوحة بين التعدد وعدم التعدد، المركزية ونفيها، من جانب آخر.

على هذا المستوى نلحظ أن مرجعية هذا السرد مستمدة من عالم الجبل والبحر، من حيث هما مفردتان أساسيتان: "على الحبل بتدلى مثل ثعبان بحري مسلوخ"، "جونلة زرقاء بلون بحر اكتمل قمره" (ص 18 – والتشديدات فى النصوص من عندنا)، و: "ابنك عامل زي الشبكة المتروسة" ص46 وانظر أيضًا صفحات 61، 107، 108).

يتجسد هذا العالم بطرائق متنوعة، نراه خلالها مكتفيًا بذاته، ممتلئًا بتاريخه الخاص به – من جانب – ونراه – من جانب آخر – مفتوحًا على الزمن المرجع خلال إشارات متعددة إلى مخلفات الجيش القديم (ص11)، وفتيات الإعلانات (ص39)، وتزوير بطاقات الانتخابات (ص199)، فضلًا عن إشارات مباشرة إلى تواريخ بعينها: هزيمة 67، موت عبدالناصر، تجربة المهجر، حروب 48، 56، 73. (والملاحظ أن هذه الحرب الأخيرة يتم رصدها من منظور مشبع بحكم قيمة ينظر إلى الحرب، وإلى ماتلاها، نظرة ترى "بحر دماء أبناءنا المتجمد" وتشير إلى "من باع بثمن بخس"... إلخ. ص138). وأحيانًا، فى السرد عن هذا العالم، نجد نوعًا من الوصل بين عالم الرواية وشخصياتها وبين بعض الوقائع التاريخية (من ذلك استخدام تعبير "ابن الهزيمة" ص 136).

مع هذه الحركة بين عالمين؛ أحدهما مستغرق في تاريخه الخاص، الذى يتأبى على الانحصار فى زمن بعينه، والآخر موصول بالزمن المرجع التاريخي، فالرواية يتمحور سردها حول معنى التغير. وإذ نستطيع – بوضوح وسهولة – أن نلمح شواهد كثيرة على أن "التغير" يمثل ثيمة ثابتة، متكررة، ملحة على عالم الرواية بأكمله. ويلوح الزمن – بشكل غامض ومبهم وغير محدد – صاحب الدور الأكبر في صياغة هذا التغير كله؛ فالناس "والأمكنة عجنها الزمن داخل ماعونه البارد" (ص120).

تتغير الشخصيات بوضوح، تسلك سبلًا لم تكن تتوقعها و لم يكن أحد يتوقع أن تسلكها، فيما يشبه الانقلاب الذي يقود الجميع، أو أغلبهم، فى هذا العالم، بيد كلية القدرة، إلى مصائر لم تكن مطروحة على أي أفق.

Twitter: @ketab_n

يتغير "عم عبيد" من التدين إلى عدم التدين (انظر ص35)، ويتغير "غريب" من عدم التدين إلى التدين (ص159)، ويتغير "حميد" من ثوريته إلى عكسها، ومن عالمه الهامشي، الفقير، إلى عالم الثراء والنفوذ والسطوة (انظر ص114 ص144).

يتغير المكان أيضا، ويتحول تحولات شتى تعكس ما طرأ على العالم من تبدل وانقلاب؛ يفقد الشاطئ كونه شاطئًا، ويغدو محض مكان لشركات البترول (انظر ص60). والعمال يبرحون عالمهم إلى عالم آخر: "هم دول العمال دلوقتى، دقون وحريم منقبة وبلاكونات مقفلة بألوميتال، ومبيشفوش التلفزيون عشان حرام" (ص164).

تتوقف الرواية عند معنى التغير على مستويات كثيرة، بدءًا من الإهداء إلى "غرب النيل... حيث كانت الطيبة والحياة (ص7)، أي فيما قبل أن تتغير تلك الطيبة وتلك الحياة.. وحتى التغير الأخير الذي تومئ الرواية إليه فى سطورها الأخيرة، حيث طال التغير كل أحد ونال من كل شيء، بمن فى ذلك، وبما في ذلك، البحر نفسه الذي غطته طبقة من الزيت أثقلت قلبه وخنقته (انظر ص165).

* *

سرد (هكذا يعبثون)، فى رصد هذا العالم بمفرداته وشخوصه وزمنه وملامح التغير فيه، يراوح بين نزوع إلى نوع من التعدد، من جهة، وإلى نوع من المركزية التى تنفى هذا التعدد أو تقلص منه، من جهة ثانية.

تنقسم الرواية إلى خمسة فصول لها فواصل. تمثل هذه الفواصل في أغلبها مداخل بصوت الراوي أو الراوية، وتنهض هذه الفواصل، في أغلبها أيضًا، على منحى شعري اختزالي. مثلًا، في المدخل الخاص بشخصية "الراوي عبدالناصر": "لماذا/ كلما هممت بفتح نافذة/ أرى/ وجهه الحي الإلهي/ يرمقني.. إلخ" (ص5) وانظر أيضًا صفحات 18، 50، 86).

في هذا البناء، يعتبر التعدد قيمة أساسية؛ فالرواية تقوم على تعدد الرواة، وعلى تعدد رواياتهم المحكية بصيغة "الالتفات". ويدعم هذا التعدد وجود مستويات متنوعة للسرد؛ منها اقتطاعات الرسائل (انظر رسالة "وفاء" ص 29 وما قبلها، ورسالة "إسماعيل" ص 129)، بالإضافة إلى اقتطاعات من نصوص أخرى (منها نص شريط تسجيل ص65)، وفي هذا السياق أيضًا نجد نوعًا من تبادل الأدوار بين الرواة وبعض الشخصيات، بما يسمح

Twitter: @ketab_n

أحيانًا بحضور الشخصية باعتبارها راويًا أو راوية (لاحظ هذا المنحى، مثلًا، مع شخصية "أم عبدالناصر" ص34)، وهذا التعدد كله يعمل على نفى – أو على الأقل على الحد من – هيمنة البنية المركزية على هذه الرواية.

لكن هذه البنية المركزية مدعومة من وجهة أخرى، تتمثل في النبرة الشعرية التي تتخلل أغلب أصوات الرواة، والتي تقوم بدور توحيدي بين هذه الأصوات التى يفترض أنها تنتمي إلى شخصيات متباينة. من أمثلة هذه النبرة الشعرية ما نلحظه مع صوت "عبدالناصر" إذ يتمثل راويا: "الغروب الموشح بالعزاء" (ص13)، "تعتلى قممًا وتنتضي أنهارًا، تطالع الأخضر اليانع من بواسق الأشجار" (ص25). ومن أمثلة هذه النبرة في رواية "سيدة": "صهريج روحك الملآن لحده بالألم (ص51)، و"نهارك للنوم وليلك للانتظار مع وحشك الوردي المدوخ" (ص52). ومن أمثلة هذه النبرة مع صوت إسماعيل: "أغلقت الباب على اندساسك في ريب الأشكال السابحة في ظلمة فضاء الشقة" (ص95).

ميرال الطحاوى – (نقرات الظباء):

تقتنص رواية ميرال الطحاوي (نقرات الظباء)[12] عالمًا خاصًا، وتبنيه بطريقة سردية خاصة تنطلق من رؤية زمنية بامتياز.

تتحرك الرواية في مجال عالم البدو في تحوله[13]، وفي ارتباطه بمفاهيم ومسلمات وبأعراف ومواضعات شفوية، لها سطوة تماثل، وربما تجاوز، سطوة القانون المكتوب[14].

وداخل هذا العالم، تبرز بعض ثنائيات تمايز بين أطراف متباعدة، تعكس ما تنطوى عليه دائرة هذا العالم من تصورات، كما تشير إلى هذا العالم في حراكه أو في تغيره خلال احتكاكه بعوالم أخرى، قذفت بها إلى هنا اقتحامات العالم الأكبر، المحيط بهذه الدائرة، أو أتت بها إلى هنا "تغيرات التاريخ" التي تلوح في الرواية قوة قدرية عاتية، لا سبيل لإيقافها ولا راد لسطوتها.

* *

داخل حدود هذا العالم نلمح ما يشبه "التيمات" الأساسية التي يتم الإلحاح عليها، والتي

Twitter: @ketab_n

تبرز بين آن وآن في تناول الرواية، من أولها إلى آخرها.

من هذه التيمات ما يتعلق بتاريخ السلالة أو بالأنساب، الذي يتم الاهتمام به على مستوى البشر والحيوانات (الخيول خصوصا)، جميعًا. ويلوح الحرص على نقاء السلالة هاجسًا أساسيًا في هذا المنحى. ثمة بحث دائم عن الأصل أو الجذر الأول؛ سنجد من يبيع ما يملك من قراريط الأرض "ليشتري سلالات أكثر أصالة" (ص17، 18)، وسنعرف من يحرص على عدم اختلاط الأنساب (انظر 23، 26)، وسنلمح الترحم على الأجداد المؤسسين الذين "كانوا أهل جواد وأهل مروءة" (ص39)، ثم سنطالع إشارات شتى إلى "تاريخ العائلة" (ص88 وانظر أيضًا صفحات: 101 – 114 – 116).

يمتد الاهتمام بالسلاله بين عالمي البشر والحيوانات إلى عالم الأشجار أيضًا (انظر ص99)، ويندرج هذا الاهتمام ضمن تصور أكبر يضفي على الأشجار بعدًا إنسانيًا، أو – بعبارة أخرى – يقوم بـ"أنسنة الأشجار"، وهذه موضوعة قديمة قدم تجربة تولستوى، وهي – من جانب آخر – تدخل ضمن النزوع إلى "وحدة الكائنات"، القائم بوضوح في الرواية. وخلال الاهتمام بالسلالة يتبلور تأكيد على أن "الأساس الذي يرفع المبنى هو الأهم، فالأصل الطيب هو أساس كل شيء" (ص96).

لكن هذا التصور الذي يرتد دائمًا من الحاضر إلى الماضي، والذي يبحث دائمًا عن مرجعية لهذا الحاضر مستمدة من الماضي، يقابله تصور آخر هو جزء من رؤية تقع خارج دائرة شخصيات هذه الرواية وخارج دائرة الجماعة التي تجسدها، أي تنتمي إلى عالم أكبر تواجهه هذه الشخصيات وهذه الجماعة، ويواجه هو هذه الشخصيات وهذه الجماعة.

وهناك، دائما، في سرد (نقرات الظباء) إشارات إلى العالم الذي يحل بتغيراته ويحتشد بعلاقاته الجديدة، والذي تتلاشى معه السلالة وتتداخل معه الأنساب.

* *

من هذه التيمات، أيضًا، تيمة استعادة وحدة الكائنات القديمة، الأولية والبدائية تقريبًا، والتي ظلت وتظل كامنة، حية، في الحياة القائمة، حتى لو توارت ظاهريًا على مستوى الوجود الملموس.

Twitter: @ketab_n

في وحدة الكائنات المتجسدة داخل تناول هذه الرواية تمحى المسافات بين عوالم البشر والحيوانات والنباتات والطبيعة بوجه عام. بهذا المعنى، تلوح صفات الحيوان وسلوكاته مرجعًا لفهم سلوك البشر: "الأولاد في هذه السن يصبحون كالطلائق أو ذكور الجمال إذا هاجت" (ص7 والتشديد من عندنا). وتتدعم هذه المقاربة بين الحيوانات والبشر بأقوال سائرة تمثل حكمة متوارثة عبر الأزمنة، منقولة عبر الأجيال، ومن ثم مستندة إلى سطوة قداسة تحيط، تقليديًا، بمعارف الأجداد وحكمتهم الآسرة الآمرة، "نؤثر الجياد على الأولاد"، و"عليكم بالخيل فإنها حصون العرب" (ص19).

ليس بعيدًا عن هذا السياق ذلك الحضور الواضح للحيوانات والطيور في سرد هذه الرواية بوجه عام: "ولها رقبة ناقة" (ص21)، "هشنا كما يهش أغنامه" (ص25)، "الخيل مثل النساء" (ص 32)، "وبنت العرب مثل الناقة الطوع" (ص 56). وليس بعيدًا أيضًا عن هذا السياق نفسه تلك التحولات التي تختفي فيها المسافة بين الكائنات، حيث تنبح الكلاب فيرى البعض البنت في هيئة فراشة أو طيرة أو قطة.. إلخ (انظر ص9)، وحيث يتم التسليم بعودة الأرواح فى دورتها الأبدية وحلولها المستعاد المتكرر الذى لا ينتهي. تسكن الأرواح "ظل إنسان، فرع شجرة، جسد قطة..إلخ" (ص58)، ويتحول الأموات الذين ينفذون إلى السماء إلى نجوم أبدية لا تعرف الغياب.

* *

من هذه التيمات كذلك تيمة "السادة/ العبيد" التى تلوح في تناول الرواية تعبيرًا عن تراتبية قديمة لا تزال بقاياها ماثلة هنا بوضوح، إذ لا تزال مسلمة من المسلمات، بديهية من البديهيات، مطروحة دون تشكك فيها ودون تساؤل حولها. هناك، مع السادة الذين تتقصى الرواية تاريخهم، "عبيد عيلة منازع" (انظر ص12)، وهناك العبدة السمراء التي كان عملها – فى وقت من الأوقات – يتلخص في حمل "سيدتها" الطفلة إلى مدرستها الابتدائية (ص15). وتظهر هذه الثنائية في سياقات شتى بالسرد، كلها تؤكد تلك المسافة القائمة بين أناس وأناس (انظر صفحات: 16، 22، 43، 48، 50، 114). وفي هذه السياقات جميعًا لا مجال لنقض ذلك التراتب، ولا سبيل إلى التساؤل حوله.

* *

Twitter: @ketab_n

"الحضارة/ البداوة" تيمة أخرى، قديمة متجددة، تلوح فى سرد الرواية بوضوح، محسومة لأحد طرفيها، ذلك الحسم القديم قدم بيت المتنبى الشهير:

حسن الحضارة مجلوب بتطرية وفي البداوة حسن غير مجلوب

تضع الرواية العالم القديم الموروث، بمعالمه، وتصوراته، وأدواته، ووسائطه ووسائله.. إلخ، إزاء "اقتحامات" شتى، مستحدثة، مجلوبة بقوة الاحتكاك مع العالم الخارجى: السيارات، الإسفلت، الزحام، القوانين الجديدة، العلاقات المختلفة بين الأجيال.. إلخ. ويوضع، فى سرد الرواية، العالم الجديد، الذي أتى بما أتى به، في مواجهة العالم القديم الذي ظل متشبثًا بما استطاع التشبث به (انظر صفحات 14، 17، 18، 25، 34، 35).

العالم القديم ينهض هنا، فيما ينهض، على شكل من أشكال العلاقة بين كبار وصغار السن، وهو شكل يستند إلى فكرة الجد الأول، عمود العائلة ومؤسسها، وتنبنى على إعطاء وامتيازات وحقوق لا حصر لها تقريبًا لأولئك الأجداد الشيوخ (وهو ما جعل شابرول، أحد علماء الحملة الفرنسية يقول عن مجتمع مصر والمجتمع الشرقي بوجه عام إنه "جنة الشيوخ"). ولكن هذه العلاقة تهتز بفعل متغيرات جديدة فرضت، فيما فرضت، تغيرات وتحولات ملموسة على العالم هنا، بعدما نجحت فى اجتياز تخوم دائرته، سوره غير المرئى الذى ظل شاهقًا منيعًا لتاريخ سابق، طويل ممتد.

من أول الرواية إلى آخرها يتحرك السرد داخل دائرة بعينها، يشغلها شخوص يجسدون مواضعات هذا العالم وقوانينه. ولكن، مع ذلك، ثمة إشارات لافتة – وإن بدت عابرة – إلى سياق أكبر (المراعي الألمانية – المزارع البلجيكية – جياد العائلة المالكة البريطانية – مزادات الخيل في أكسفورد ولندن – الانتقال إلى نيوجيرسي). هذا السياق الأكبر يلوح، فى سرد الرواية، خطرًا محدقًا، أنيابًا ناهشة قادرة على أن تفترس الجميع وتلتهمهم. ولكن الرواية خلال سردها كله لا تبرح محيط الدائرة التي تحيط بعالمها، ولا تنتقل من زمنها – حتى وإن انطوى على معنى التحول – إلى زمن ما بعد الافتراس والالتهام، فقط تضع عالمها إزاء تهديد وشيك، مرتهن بذلك الزمن الجديد..

* *

ينهض سرد (نقرات الظباء) على صيغة خاصة تتعدد خلالها صورة الراوية الأساسية

Twitter: @ketab_n

ويتحقق، فيها وبها، نوع من التعدد الصوتى، حيث يحتشد السرد بانتقالات واضحة فيما بين صوت هذه الراوية وبين أصوات أخرى. تمثل هذه الأصوات شخصيات أخرى داخل الرواية، محددة فردية مسماة أو "جمعية" كلية مبهمة، ويقع بعض هذه الأصوات موقعًا بينيًا؛ فيما بين صوت هذه الراوية التي تقص تاريخ عائلة محددة وتتقصى في الوقت نفسه جذور عالم قبلى ممتد، وبين صوت آخر مثقل بميل أو بنزوع تاريخي أو أنثروبولوجي. وإلى جانب هذا كله، هناك تعدد قائم داخل صوت هذه الراوية الذى ينوس فى حركته بين انتماءات عدة، ويتنقل كثيرًا بين استخدام ضمير فردي محدود إلى ضمير جماعي، فضلًا عن حركته التى تعكس انتقالات واضحة من مستوى المعرفة بالعالم والإلمام به والانتماء إليه إلى عكس ذلك كله.

في هذه الوجهة، كذلك، يلوح في سرد الرواية اعتماد بناء "الروايات" المتنوعة التي تساق عن الحادثة الواحدة، بما يحقق نوعًا من تعدد المنظورات أو تعدد وجهات النظر حول هذه الحادثة: "ولكن هناك روايات أخرى تقول إن سطام (...) هو الذي طعنه" (ص38). وفى هذه الوجهة أيضًا، نجد تعدد الروايات مقرونًا باستدعاء "أقوال" تجعل العالم الروائى يتحرك حركة مراوحة بين مستوى تلوح فيه الواقعة مؤكدة موثقة ومستوى آخر تقارب فيه تخوم الشائعات والأقاويل، بما يجعل "الحقيقة" الواحدة تتناسل فى "حقائق" شتى: "يقولون أن الجد منازع اشترى أمها من مكان... إلخ" (ص47).

وفي مساحات متعددة بالرواية تنتفى المسافة بين "الراوية" من ناحية و"المؤرخ" و"الراصد الأنثروبولوجى" من ناحية أخرى (انظر ص 89 ولاحظ كيفية رصد علاقات الزواج والمصاهرة بين بعض القبائل في تاريخ قديم ص113). وصوت الراوية، الذي ينزع هذا النزوع، لا يستقل في بعض سياقات عن صوت "الراوي الشعبي"، ولكنه في سياقات أخرى يتصل بتراث عربي كلاسيكي قديم (لاحظ الإشارات إلى "مجنون ليلي" و"مجنون لبني" ص97، ولاحظ الرصد المتكرر للأهازيج البدوية بلهجتها صفحات 39، 66، 96 ولاحظ "شرحها" بالعربية الفصيحة).

تتعدد نبرات صوت الراوية وتتنوع صيغه بين الصوت الفردي الملحوظ في أغلب مساحات الرواية، والصوت الجمعي الذي يصل هذا الصوت بأصوات أخرى: "وعندما تاهت بنا عربة أبي.. إلخ (ص24). وبوجه عام، رغم حركة الراوية بين الأزمنة والأماكن،

Twitter: @ketab_n

ورغم تنقلها بموازاة الشخصيات المتباينة، بما يشير إلى انطلاق هذه الراوية من معرفة كلية بالعالم، وإلمام كامل أو مطلق به، فإن هناك إشارات بالرواية تلوح كأنها تقوض هذه الصيغة، إذ تقرن الراوية في بعض المواقف بنوع من نسبية المعرفة: "هل دخلت فاطمة القروية معها أولًا" (ص73).

تخاطب الراوية، في أغلب سياقات الرواية، مرويًا عليه ينتمي إلى خارج هذا العالم. ومن هنا نلحظ تلك المساحات المطولة للشروح اللغوية وللتفسيرات التي تقدم – لمن لا يعرف هذا العالم – إضاءات حول ما غمض من التفاصيل والمسميات والملابسات.

وصوت الراوية بهذه الصيغة، غير منفصل عن نبرة من نبرات الاحتفاء بتوثيق الحقائق عن عالم يواجه أفوله أو يواجهه أفوله. والمدخل التعليقي، الاستباقي، الاختزالي، لعالم الرواية كله، الموضوع في الصفحة الأولى والواقع موقعًا مراوغًا بحيث لا ندري معه، هل ينتمي إلى صوت الراوية؟ أم إلى صوت الكاتبة نفسها: "على صدرى حطيت شهايد – بلا موت يا علم"، هذا المدخل نفسه يقدم لنا تعبيرًا كافيًا عن هذه النبرة التي تحتفي بالعلامة، وبالشاهد، دون الاحتفاء بالتوقف التفصيلي عند ما يرتبط به هذا الشاهد أو بما تتصل به هذه العلامة. إننا هنا أمام "شواهد" على قبور أكثر مما نحن أمام ما تحويه هذه القبور من موت فعلي أو مجازي.

* *

للحكايات، في سرد الراوية عن هذا العالم، قدر كبير من الحضور. الحكايات وسيلة للمعرفة، وللتأريخ، وللتواصل بين الشخصيات، ولنقل المفاهيم، واستمرار الذاكرة من جيل لجيل. من هنا تردد مفردة "الحكايات"، في تزايدها، مثلما يتردد فعل الحكى نفسه ترددًا جليًا في هذه الرواية: "سيضطره ترديده مزيدًا من الحكايات لإيقاد النار تلو النار، والقهوة بعد القهوة، وذبح شياه جديدة.. إلخ" (ص21)، "وتبادل مزيد من الحكايات حول النتاج والتلقيح وفطام الحولى.. إلخ (ص22).

تقود الحكاية، فى هذا السرد، إلى الأسطورة، بقياس آخر ولكن في الامتداد نفسه. الأسطورة هنا – كما كانت في رواية صبري موسى "فساد الأمكنة" [15] وفي بعض روايات إبراهيم الكونى، وعبد الرحمن منيف، وكما كانت في رواية ميرال الطحاوى السابقة

Twitter: @ketab_n

(الخباء) – تعد جزءًا أساسيًا ومكونًا رئيسيًا من أجزاء عالم الصحراء ومكوناته.

ترتبط الأسطورة، فيما ترتبط، بإيمان بمنطق مغاير، وبقياسات للزمن والمكان والوقائع غير القياسات الشائعة، حيث التحولات المفاجئة والانتقالات – عبر حدود وآماد – لا تكاد تصدق خارج عالم الأسطورة. هنا، مثلًا، تأتي الصبية في هيئة قطة (انظر ص8)، أو في صورة فراشة (انظر ص9). وحضور الأسطورة فى هذا العالم، والتسليم بمنطقه فى السرد، يبدأ بعنوان الرواية نفسه "نقرات الظباء" الذي يتصل بمجموعة نجوم في السماء غير معزولة عن تصورات أهل الأرض هنا. هذه النجوم تشبه آثار ظباء مرت وتركت نقراتها على صفحة السماء. والترديدات التي تترى حول هذا العنوان مقرونة فى السرد بأكثر من وجهة نظر واحدة، أغلبها يتصل بشخصية "هند": "تراقب من فتحة السقف نقرات الظباء وهي تدخل نجمات قليلة متناثرة ترقد في السماء" (ص53)، "وظلت هند من فتحة السقف (...) تتطلع إلى ظبية هاربة تركت وليدًا صغيرًا لم يتعلم المشي في سماء سوداء قاحلة (ص72).. إلخ. لكن هذا المنظور في سياق آخر يرتبط بالراوية، التي تنظر نظرة الطائر – لكن من أسفل!! – إلى سماء ممتدة بادية للجميع، وترصدها من منظور جمعى، يتبنى منظورات متنوعة تعبر عن رؤى الجميع: "وبدت نقرات الظباء جلية تكشف عن آثار ظبية في صحراء شاسعة.. إلخ (ص 119).

نقرات الظباء التي تمثل مسارًا رسمته الظبية الهاربة لوليدها الصغير، كي يهتدى به ويسير عليه، في سماء تشبه المتاهة، تمثل إشارات محددة إلى معنى بعينه: السير على خطى الأجداد، أو – على الأقل – على خطى السابقين الذين ألموا بالعالم وخبروه فعرفوا دروبه وخطوا أو حفروا – إلى الأبد – معرفتهم بهذه الدروب ليهتدى من سوف يخلقونهم، ويحتذوا حذوهم، ومن ثم تتشكل مصائرهم تبعًا لهذا كله.

ثمة سياقات كثيرة، وثمة نصوص متنوعة بالسرد تؤكد هذا المعنى، حيث اللاحقون يسيرون على خطى السابقين، وحيث يراوح العالم خلال حركته في مكان واحد: "امشى مشي أهلك ولو انكسر ظهرك" (ص71). إن الماضى، فى هذا الفهم، يقود الحاضر والزمن المحتمل جميعًا. والمصائر القادمة تتشكل تبعًا لإرادات قديمة.

لكن، مع ذلك، فإن هناك إشارات أخرى ووقائع مغايرة فى سرد الرواية، تمثل منظورًا

Twitter: @ketab_n

غير هذا المنظور، ونهجًا نائيًا عن هذا المنهج، وحثًا على استكشاف ضروب أو طرق أخرى غير ضروب الأجداد وطرقهم.

* *

يصاغ فضاء هذه الرواية خلال ما يمكن أن نسميه "رؤية زمنية" واضحة؛ فالعالم المكاني هنا مرصود من منظور زمني، إن صح القول، محتشد بإشارات إلى مستويات من الزمن متعددة ومتباينة ومختلفة، ومهوس بفكرة التحول التى تلوح فكرة أساسية داخل الرواية. وبهذا المعنى، فإن عنوان الرواية نفسه، الذي يشير – كما لاحظنا – إلى تتبع خطى السابقين يمكن أن يقرأ قراءة زمنية، حيث مصائر الزمن الحاضر والزمن المحتمل تمت صياغتها في زمن أسبق، وحيث يتحرك الحاضر ويتحرك الزمن المحتمل على هدى خطى تم رسمها في ماضي سحيق. والزمن الحاضر في الرواية مصاغ من وجهة نظر تنتمي إلى أصل ووجود سابقين، وبالتالي مقترن بنوع من حكم القيمة يرى في هذا الحاضر انحرافًا عن مسار قويم كان يجب المضى فيه: "ويعود وهو يلعن الزمن الذي لم يعد يعرف [فيه؟] للرجل فصل من أصل" (ص14).

يتصل الزمن، في أحد مستوياته، بإشارات متعددة تصله بأزمنة مرجعية مسماة، متباينة الفترات، تتحرك على قوس ممتد فيما بين بونابرت ودينون رسام الحملة الفرنسية (انظر ص56) والبارون امبان (ص56) وليلى مراد وأسمهان (انظر ص107)، وعمارات الثلاثينيات" (انظر ص22)، و"رجالات الثورة" و"التصحيح الثوري" و"الإصلاح الزراعي" (ص ص22، 27).

وبموازاة هذه الحركة عبر نطاق رحب في الزمن المرجع، تتحرك الرواية أيضًا حركة رحبة خلال الأزمنة المختلفة: "أعرفها (...) وتعرفني، منذ كنت في الأقمطة" (ص5)، "وإذا دخلت إلى الممشى فستجلس على جزع شجرة المانجو" (ص6)، و"منذ ذلك الحين صارت تأتي إليهم. أول مرة شاهدوها (...) كانت مهرة ناعسة.. إلخ" (ص8)، "كان الولد الذي صار أبًا يطارد الخادمات الصغيرات" (ص62).

* *

Twitter: @ketab_n

خلال الحركة عبر الأزمنة المرجعية المختلفة، وعبر المستويات المتنوعة لعلاقات الماضي والحاضر والزمن المحتمل، وأيضًا عبر علاقات "المدة" و"التواتر"، أي عبر ما يستغرقه الحدث الواحد المفرد من فترة زمنية، وعبر ما تشمله الفترة الزمنية الواحدة من أحداث متكررة، خلال ذلك كله تتمثل تيمة "التحول" باعتبارها تيمة أساسية داخل هذه الرواية.

يتصل التحول، هنا، بالأماكن والناس وأساليب الحياة والأعراف والقوانين والمواضعات والأفعال والصحة والمرض، أي يتصل تقريبًا بكل شيء في عالم الرواية؛ إذ كل شيء في هذا العالم موضوع إزاء ما يغيره وينقلب به وينقلب عليه، ويتحول فيه ويتحول به.

الأرض التي كانت ملكية لا يمكن التساؤل حولها يتم تجزيئها وتقسيمها على الفلاحين (انظر ص30)، وهذه الأرض نفسها تتحول من كونها رمزًا للملكية والجاه والسطوة إلى ساحة مستباحة لبناء البيوت ولشق الشوارع (انظر ص ص31، 32). والبيوت التي ظلت خلال تاريخها كله مبنية من الطين "تحولت إلى مبان مصبوبة من الاسمنت والحديد" (ص44)، والأسوار التي كانت دائمًا منيعة "صارت بفعل الزمن مهدمة وعديمة الهيبة" (ص84).. إلخ.

هذا التحول كله يدعم فكرة تغير مآل العائلة التى تمثل محورًا أساسيًا للتناول في (نقرات الظباء). كأننا هنا، مرة أخرى، إزاء فكرة أن "الأيام دول"، أو إزاء اختزال لتغير المصير، وهو تغير يختزله سرد الرواية في بيت شعري يجرى مجرى الحكمة:

قد يعسر المرء حينا وهو ذو كرم وقد يسوم سوام العجز والحمق (ص20).

يتحول العالم، إذن، وهو في جزء من تحوله يتكيف مع التغيرات الجديدة المستحدثة، حيث التحرك بالعربة"اللاندروفر" بدل التحرك بالخيول (انظر ص48، 50)، و حيث يطبع الأب البدوي "كارت" ويعلق لافتة على بيته تشير إلى مهنتة الجديدة التى تصل بين عالمه القديم وبين أولئك القادمين من عالم آخر: "مطلق الشافعي خبير خيول وصقور" (ص35).

لكن مع هذا التكيف مع تغيرات العالم الجديد، ثمة إشارات أخرى إلى تحولات للزمن لا يمكن مدافعتها، ولا يمكن وقف زحفها، ولا يمكن التكيف معها، فضلًا عن أن تغيرات الزمن في جانب من جوانبها تقود إلى مصير محتوم لا يمكن تغييره أبدًا، حيث الشيخوخة والموت مصيران قادمان لا محالة، لا حيلة في دفعهما أو تجنبهما (انظر ص 53). كذلك،

Twitter: @ketab_n

بجانب مساحة التكيف مع التحولات الجديدة، ثمة جذوة ما تنتصر لا للتحول أو للتغير، وإنما للثبات والاستمرار. ومن هنا نلاحظ حضور إشارات تؤكد مفهوم التماثل أو التطابق بين بعض معالم الزمن الحاضر وبين معالم الزمن الماضي البعيد، حيث الشخصية القدوة أو المثال المستدعاة من الزمن المستدعى الغابر، تظل قدوة أو مثالًا في الزمن الراهن وفي الزمن المحتمل، وحيث فكرة "القلب التاريخي"؛ إذ يغدو الماضي البعيد عصرًا ذهبيًا نموذجيًا، يصلح لكل زمن، ويتفجر إليه الحنين من كل زمن؛ ويظل يستعاد المرة بعد المرة، ويظل موصولًا بأمجاد "قديمة" ولكنها "مأمولة"، فى الوقت نفسه: "يحكون عن أمجادهم بصيغ التذكر أو التحسر على ما كان" (ص12 وانظر أيضًا ص35).

* *

الرؤية الزمنية في هذه الرواية ترتبط بحضور مهيمن لحشد من "الصور" القديمة، الفوتوغرافية فى أغلبها، التي يتوقف عندها سرد الرواية ويرصد تفصيلاتها، ويستخدمها كوسيلة للحكي، لاستعادات الأزمنة المتعددة، ولاستعادة عالم الشخصيات، ولتأمل مصائرها.

يتم تأمل ما هو ثابت في هذه الصور القديمة من نقطة زمنية حاضرة، أي تالية لأزمنة هذه الصور جميعا، بما يعني استعادة ملامح غابرة قد تغيرت وتحولت، وربما اختفت أو تلاشت، في العالم الحي الذي يمضي خارج هذه الصور، منقادًا لما يفعله الزمن، ومتأثرًا بما يجلبه وبما يفرضه، بسطوته التي لا يمكن مقاومتها.

حشد الصور في سرد هذه الرواية متنوع السياقات، ومرصود بعيون شخصيات متباينة، ترى هذه الصور رؤى مختلفة: "هند التي لم أرها في غير هذه الصورة التي كانوا يقفون فيها في غرفة الصالون.. إلخ" (ص7)، و"الصورة التي ظللت أحدق فيها، ثلاث فتيات بشرائط ملونة" (ص26)، و"كانت هناك صور كثيرة تغمر الجدران" (ص28)، و"تلمع الصور المتنوعة على الحوائط القديمة" (ص29، وانظر أيضًا صفحات: 37، 41، 42، 47، 51، 57، 63، 64، 80، 83، 84، 102).

في أحد مستوياتها، تناوئ الصور تغيرات العالم الجديد، ولكنها في مستويات أخرى لها تبلور هذه التغيرات وتتشى بهيمنتها؛ اذ تستعيد نقيضها الأول، السابق القديم. والصور،

Twitter: @ketab_n

بذلك، تمثل نوعًا من المنظور ونقضه، وشيئًا من التعدد الذي يقوم عليه عالم هذه الرواية وينبنى عليه سردها، فى تناوله لتاريخ يظهر وتاريخ ينقضى، بحياة راويتها، وبحياة عائلتها، وبحياة سلالة بأكملها تنتمى هذه الراوية إليها.

نعمات البحيرى – (يوميات امرأة مشعة):

تؤسس نعمات البحيرى سرد نصها (يوميات امرأة مشعة)[16] على اقتناص تجربة المرض والألم، وتحول هذه التجربة إلى تحقق روائى له طبيعة خاصة؛ خلاله يتحول المرض إلى وسيلة جديدة لاكتشاف العالم من منظور جديد، ولاقتراح شكل آخر لعلاقة "الذات" الساردة بنفسها، وبمن حولها، فضلًا عن أن ما يحيط بتجربة هذا المرض، وما يفرضه، على المستوى الإنسانى والجسدى والنفسى؛ من التحرك فى أماكن بعينها، ومعايشة رفيقات ورفاق جدد ممن يشاركن ويشاركون آلام المرض، والتعرض لضروب من الإحساس بالجسد الإنسانى فى حالات استثنائية له.. إلخ، هذا كله يفتح عينىّ الراوية/ الكاتبة على آفاق جديدة لم تشهدها من قبل، وعلى اكتشافات لعوالم غامضة لم يكن بمقدروها التوصل إليها سوى من خلال تجربة المرض. ولأن الكاتبة تجعل من الكتابة استجابة لهذه التجربة ومناوأة لها فى آن، فإن (يوميات امرأة مشعة) تصبح كتابة عن الألم، ضد الألم، مصاغة بلغة الألم.

المرض، إذن، يمثل التناول الأساسي في هذا النص الروائى كما يمثل النبع الذي تستقى منه الكاتبة تقنياتها وجماليتها، والمرض يغدو أيضًا مفتاح الخروج من أسر دائرة الذات الضيقة إلى ذات أكبر تشمل أخريات وآخرين، يكتشفن ويكتشفون "جماعية" جديدة في مواجهة "توحد" خانق مطبق، شائع وعام تقريبا، سابق عند كثيرين وكثيرات على هذه التجربة. كأن الكاتبة، بذلك كله، تشكل العالم ثم تعيد تشكيله عبر ما يتيحه الألم من حالة غير مألوفة، على مستوى المشاعر والمعاناة، وأيضًا على مستوى الإبداع. والإبداع، بذلك ولذلك، يمثل وسيلة لاكتشاف خفايا المرض ولمدافعته، في آنٍ معا.

العبارات التي تسوقها الكاتبة/ الراوية في مفتتح نصها، لمحمود درويش: "في كل كتابة إبداعية نصر صغير على الموت" (ص11)، ولكافكا: "إننا نمضى سنوات من حياتنا ونحن نرقص من الألم" (ص 11)، ولنفسها: "الإبداع أهم طريق للمقاومة" (ص15)، ثم

Twitter: @ketab_n

العبارة التي تسوقها خارج المفتتح لسعدى يوسف: "أن تكون فنانًا يعنى أن تكون مسئولًا بذاتك أولًا، عن تناول الحياة كما تتناول فاكهة ذات مذاق" (ص 29).. كلها تمثل تأكيدات متنوعة على معنى ربط الإبداع بمقاومة الألم، فضلًا عن أنها تقدم لنا – نحن القراء – ما يشبه "التعاقد" الأوّلى حول الوجهة التي سوف نسير فيها، نشارك برضانا من يتألمون بعض آلامهم، ونتقاسم معهم شيئًا من معاناتهم، ولكننا أيضًا، فيما يومئ هذا التعاقد كذلك، قد ننتشى ببعض الفرح القليل الذى به ينتشون.

* *

يتصل بناء هذا النص بتقاطع السرد الروائى، بمعناه المعروف الواسع، مع سرد السيرة الذاتية. الإشارة إلى هذا التقاطع واضحة خلال قول الراوية، بعبارة شديدة دالة: "نزلت وسرت في ردهات مركز الأورام متجاهلة أنه أنا نعمات البحيري بلحمها ودمها، زاعمة لنفسي أنني شخص آخر خارج دائرة الورم والخبث".. إلخ" (ص24). وفي هذه الكلمات القليلة والواضحة، معًا، مايشى بحركة دائبة، سوف تظل مستمرة ومتصلة، بين "أنا نعمات البحيرى" و"أننى شخص آخر"، بين ما هو شخصى ذاتى، مرجعى وموصول بصوت الكاتبة المتعينة المعروفة، وبين ما ليس كذلك.

البعد المرجعي سوف يتدعم بإشارات الكاتبة إلى صديقاتها المبدعات، المحددات بالاسم (هالة البدري – سهام بيومي.. إلخ)، أما البعد غير المرجعي فسوف يتم تأكيده خلال تصعيد تجربة الألم المحدد إلى آفاق رحبة متسعة، غير محدودة. ويتأكد هذا المعنى أيضًا خلال ربط الرواية بين ما هو شخص وما هو عام (انظر ص112)، كذلك يكتسب هذا المعنى أبعادًا جديدة خلال الموازة بين تفاصيل تجربة المرض وبين الدنيا الواسعة، الضيقة في الوقت نفسه، خارج عالم المرض والمرضى.

فى هذا المنحى، تشير الراوية إلى بعض تفاصيل تلقّيها العلاج وتصلها بسياقها المحيط (انظر ص66)؛ فتشمل إشارتها "العالم المائع" و"الدنيا الشاحبة" والجسد المريض والوجود خارجه، فى آن، كما يجعلنا سرد الراوية/الكاتبة نتحرك من معالم تجربة المرض إلى ما يوازيها في الحياة الاجتماعية، المحددة المتعينة، المرهونة بوضع تاريخى ومكانى محدد (انظر ص22)، وكذلك نلحظ هنا "متصلًا" يربط بين "مكانين" للمرض، أحدهما محدود والآخر

Twitter: @ketab_n

غير محدود، تتزايد وتتكاثر خلاياهما بتوحش، إذ يضاهى النص بين مباني المستشفيات التي تحاول احتواء المرضى الذين تتزايد أعدادهم، من جهة، ومباني "المولات الكبيرة التي انتشرت هذه الأيام.. متاهة كبيرة تشبه بيت جحا لكن بشروط العصر" (ص20).

ينتقل النص الروائي، إذن، خلال تعامله مع المرض، مما هو فردي وشخصى وذاتي وضيق ومحدود إلى ما هو عام، رحب وشامل وممتد. من هنا يحتشد سرد الرواية بانتقادات لاذعة لأوضاع المستشفيات في مصر (انظر مثلا ص163)، وتتردد فى السرد عبارات واضحة تقرن ما بين تفشى الأمراض في فترة بعينها و"الفتك بالجهاز المناعي للمصريين" (ص151). ولأن ذلك كله غير منفصل عن الاحتفاء بالوقائع المسماة، والمعلومات شبه الموثقة، وبالطبع غير منفصل عن صوت الراوية المتعين، المحدد بالاسم، الذى يشير إلى الكاتبة بوضوح، فإن سرد هذه الرواية، وعالمها كله، يتحرك بين طرائق السرد الروائى المعروف وطرائق سرد السيرة الذاتية؛ بين تجربة ذاتية خاصة وتجربة جماعية شاملة تحتوى الذات مثلما تحتوى حشودًا من ذوات أخرى.

* *

تقود تجربة المرض إلى ما تقود إليه من إحساس خاص بالعالم، بالزمن وبالأشياء وبالناس، وتتيح إمكانات جديدة لإعادة رؤية التاريخ الشخصي والجماعي. وفى هذه الوجهة تستكشف الراوية عالمها القديم بمنظور جديد (انظر مثلا ص17). تهب تجربة المرض، فى الكتابة عنها، عددًا من التقنيات السردية التي تمثل تعبيرًا موازيًا عن مراحل المرض، ومعالمه، وتفاصيله، وخباياه وأسراره التي لا يعرفها الأصحاء. وبذلك كله تمثل تقنيات هذا النص الروائي استجابات مناسبة للتناول المحورى فيه؛ إذ يتزايد فى السرد نوع خاص من الانتقالات الزمنية والمكانية، ويبرز شكل خاص من استخدام علاقات "المدة" و"التواتر"، خلال الأوقات المتعددة، المتشابهة والمتباينة معًا – إن صح هذا التعبير – من مراحل تلقى العلاج تحت أجهزة معقدة، تفرض على الرصد السردى إيقاعها الخاص.

المرض الذي يكشف لصاحبه، لصاحبته هنا، أبعادًا جديدة في لعبة الحياة والموت، وآفاقًا خاصة فيما يتعلق بالإحساس بالعمر أو بالزمن، يقود أيضًا من الناحية التقنية إلى بلورة شكل بعينه من استعادات التجارب السابقة للشخصيات التى تحيط بالراوية المتكلمة، ولها هى

Twitter: @ketab_n

أيضًا، بالطبع: "بعد انفصالى عن سليم خشيت أن يدخل حياتى رجل تدهشنى معه البدايات البراقة والأغنيات والأحلام.. إلخ" (انظر ص29).

وفي هذا السياق، كذلك، يعاد النظر إلى، وفى، الماضى المستعاد بمنطق اختزالى واضح، ينطلق من هاجس الإحساس بتسرب فترة بقصر الحياة المتبقية، ويقتنص من تفاصيل تجارب هذا الماضى ما يستحق أن يبقى ويستعاد، وأحيانًا يتم اختزال تجربة الحياة كلها وقد تحولت إلى معالم أساسية، قليلة ومتقشفة ولكنها دالة على الـ"تكوين" كله: "منذ جئت إلى الدنيا وأنا أشعر بوطأة ضيقها على رأسى ونفسى، لا أشعر بالراحة إلا فى الحدائق والغيطان والصحراء.. إلخ" (ص34)، كما تتم إعادة صياغة التجارب السابقة بما يستدعى التساؤل حولها، وقبل ذلك بما يبلور أهم ملامحها فى نقاط ومعالم اختزالية ومكثفة (من ذلك، مثلًا، تجربة القراءة والتعرف – انظر ص47)، كذلك تتم إعادة تشكيل المشاهد التي مرت بها الراوية المتكلمة، والوجوه التي عرفتها (انظر ص50). وبوجه إجمالي، يتيح المرض فرصة جديدة لتعامل جديد مع كل شئ وكل أحد: مع الزمن، ومع التجارب المتنوعة التى تمثل "مراحل" فى التكوين والحياة، ومع البشر أيضًا، انطلاقًا من إحساس جديد بهذا كله فى زمن استثنائى لمرض استثنائى:

"صرت أعد اليوم الواحد خلية حية، أو وحدة زمنية لحياة كاملة (...) أرى فيه كل الأزمنة وكل الفصول (...) وأعيش كل الحالات...البهجة والحزن والفرح والبكاء (...) أرى المخلصين والشرفاء كما أرى الغادرين والخونة والفاسدين... الخ" (ص93).

* *

"التوحد والتواصل" ثنائية قائمة فى هذه الرواية، يستثيرها ويشكل أطرافها تناول المرض كذلك. فى هذه الوجهة تمثل الصداقة نعمة وقيمة كبرى حقيقية في هذا العالم: "أحببت أصدقائي ربما أكثر من نفسي" (ص41)، وفى هذه الوجهة أيضًا نشهد إشارات عدة إلى مواقف المساندة من قبل صديقات وأصدقاء خلال مواجهة المرض، ونشهد إشارات أخرى إلى ما هو عكس ذلك.

المرض، بما هو تجربة استثنائية، يمثل إمكانًا لـ"تنقية" العلاقات الإنسانية ويمثل – في الوقت نفسه – اختبارًا لهذه العلاقات؛ فبعض الصداقات يقوى، وبعضها يذوى ويتلاشى، وبعضها

Twitter: @ketab_n

يُخلق من عدم (انظر ص70 – ولاحظ قول الراوية: "انفض من حولي أصدقاء كانوا أعمدة خرسانية في حياتي" ص180). من هنا تعيد الراوية اكتشاف نوع من "جماعية" جديدة تواجه بها وحدتها المطبقة الخانقة.

لقد غدت الوحدة، السابق وجودها على تجربة المرض، بالطبع، وضعًا شائعًا، وإحساسًا سهل الاستثارة. وأصبحت الوحدة، مع المرض، قابلة للتضاعف والتكاثر: "في ذلك النهار لم أجد أحدًا أبكي على صدره فبكيت على صدري" (ص78)، "باستثناء صوت أمي وصوت أختي لا يحدثني أحد" (ص82). وقريبًا من هذا تلك الإشارات إلى الإحساس بـ"اغتراب لا حدود له" في عالم المدن الجديدة (ص131). لكن خارج هذا التوحد، بعيدًا عن هذا الانفصال والاغتراب، قبل المرض ثم بعده، تكتشف الراوية ضميرًا جمعيًا يشملها ورفيقاتها اللاتي تنهشهن أنياب وحش واحد، غامض ومراوغ؛ فتتحدث بصوت يشملهن جميعا: "نحن النساء المُشعّات" (ص168)، أو "نحن نساء الثدى الواحد" (ص59).

* *

الألم هنا وهناك، متناثر ومتكاثر ومثير للألم، في صفحات هذا النص الروائي كله. قد يبدو استثنائيًا أو على الأقل غير عابر في هذا الموضع أو ذاك، وقد يبدو أكبر مما يستطيع الكائن الهش تحمله في هذه الوجهة أو تلك.. ولكن هذا كله – إذا أعدنا تأمله والتفكير فيه – ليس بعيدًا عن الألم بالمعنى الشائع له، إن كان للألم معنى شائع واحد، في حياة البشر جميعًا.

لكن وجه الاستثناء فى السرد عن الألم، بدرجته غير المعتادة هنا، هو ما يجعل العالم الخاص للراوية المتكلمة يمضى فى سبيل اكتشاف تجربة خاصة، تبتكر لنفسها طرائق تناولها وتقنياتها. إن صوت الراوية المتكلمة، فى هذا النص، يكتسب بعدًا آخر، استثنائيًا، خلال تجربة استثنائية. وإذا كان العالم الخاص للراوية الساردة يتقاطع وصوت الكاتبة، كما لاحظنا، فإن سرد هذه الراوية/ الكاتبة يستدعى – سواء على مستوى التخييل أو الالتزام بالوقائع الموثقة – إجابات جديدة عن أسئلة باتت قديمة، حول أوجه التقارب و التباعد بين تقنيات السيرة الذاتية وجماليات الرواية.

Twitter: @ketab_n

هوامش

1 مى التلمسانى، (هليوبوليس)، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.

2 يختلف هذا الرصد عن تجربة التشيؤ فى الرواية الفرنسية التى ارتبطت بأسماء ناتالى ساروت وآلان روب جريه، واقترنت بنوع من رؤية التشيؤ كملمح للعالم كله.

3 وهو ما توقف عنده تفصيلا فى كتابه "شخصية مصر: دراسة فى عبقرية المكان"، راجع المجلد الرابع من الكتاب، دار الهلال، القاهرة، 1995، ص 552 وما بعدها.

4 انظر: محمد حماد، (تخطيط المدن الإنسانى عبر العصور)، ص 190.

راجع لهذا الباحث: (الرواية والمدينة: نماذج من كتاب الستينيات فى مصر)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، القاهرة، سبتمبر 2000، ص 55 وما بعدها.

5 من هذه الوجهة تلتقى هذه الرواية ورواية صنع الله إبرهيم (ذات) التى يمثل تناول معنى التغير محورا أساسيًا فى تناولها.

6 عن الثورة الصناعية والاغتراب، راجع:

7 راجع مالكولم برادبرى [إعداد وتقديم]: (الرواية اليوم)، ترجمة أحمد عمر شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الألف كتاب الثانى 198، القاهرة، 1996.

8 عن تمييز جوليا كريستيفا بين السيموطيقى والرمزى، راجع: رامان سلدن، (النظرية الأدبية المعاصرة)، ترجمة جابر عصفور، الهيئة العامة لقصور الثقافة، آفاق الترجمة 10، القاهرة، مارس 1996.

9 أمينة زيدان، (هكذا يعبثون)، مهرجان القراءة للجميع، سلسلة إبداع المرأة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2003.

10 تتقاطع الرواية، من هذا الجانب، وتصور ميخائيل باختين عن "تعدد الأصوات" أو البوليفونى . وقد توقف عند هذا المفهوم فى عدد من كتبه، ومنها كتابه (شعرية ديستويفسكى)، و"أشكال الزمان والمكان فى الرواية).

11 تقترب هذه الصيغة من الصياغات الزمنية فى "أيام العرب" قبل الإسلام؛ من حيث اتخاذ واقعة ما حدا زمنيًا فاصلا يمايز بين ما سبقه وما تلاه.

12 ميرال الطحاوى، (نقرات الظباء)، دار الآداب، بيروت، 2003.

13 فى هذا السياق يمكن أن نمثل هذه الرواية امتدادًا لرواية الكاتبة (الخباء).

14 تومئ الرواية، بهذا المعنى، إلى أوجه التقاء بين حياة البدو وحياة بعض الجماعات البدائية.يشير ويل ديورانت، بكتابه (قصة الحضارة)، فى تناوله للمجتمعات البدائية إلى أن الأعراف والمواضعات الشفوية لها سطوة أكبر من سطوة أي قانون مكتوب.

15 طبعت (فساد الأمكنة) للمرة الأولى عام 1973، ولعلها كانت فاتحة لما سمى "رواية الصحراء" التى اتصلت بعد ذلك فى أغلب روايات إبراهيم الكونى وبعض كتابات عبد الرحمن منيف خصوصًا خماسيته (مدن الملح).

16 نعمات البحيرى، (يوميات امرأة مشعة)، مكتبة الأسرة، سلسلة الأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2006.

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

فجيعة الغياب.. ألفة الغياب

(تناولات الموت في نماذج من الرواية المصرية)

لم يكن المصريون بدعة بين شعوب الأرض في تعاملهم مع ظاهرة الموت. لكن هذه الحقيقة لا تنفي، ربما، إمكان المجادلة في الحيز الكبير، اللافت، من الاهتمام الذي نالته هذه التجربة في الحياة المصرية القديمة ثم في امتداد هذا الاهتمام إلى زمننا الراهن، كما لا تنفي هذه الحقيقة إمكان ملاحظة "خصوصية" ما، كانت ولا تزال ماثلة، في تعامل المصريين مع تجربة الموت.

لم ير المصريون القدماء في الموت "حدثًا" تنتهي الحياة بانتهائه؛ "بل كان المرء يواصل حياته فيه"[1]. وتأسيسًا على هذا، لاح الموت بمثابة "انفصال العنصر الجسماني عن العناصر الروحية"، أو بدا محض "انتقال من حالة إلى حالة أخرى"[2]. وقد حفلت المعتقدات المصرية القديمة بأفكار شتى حول العالم السفلي والحساب، ومن ثم الراحة المطلقة أو العذاب الدائم في "الحياة الأخرى" (وهذه الأفكار تتناثر في أدبيات الموروث المصري المتنوعة، ومنها "كتاب الموتى" على سبيل المثال). من هذه الرؤية انبثقت وتبلورت، في الحياة المصرية، صيغة خاصة للعلاقة بين الأحياء والموتى، اقترنت بطقوس وشعائر بعينها في التعامل مع واقعة الموت نفسها/ نفسه[3]، وامتدت هذه الصيغة، بشكل أو بآخر، عبر مسار اجتاز فترات تاريخية طويلة. وليس بعيدًا عن هذا السياق، المتصل بما يبقى وبما يندثر من تصورات وممارسات، ما طرحه جمال حمدان حول مفهوم التراكب بين تاريخ مصر القديم والوسيط والحديث، فيما

Twitter: @ketab_n

وصّفه بجدل "الاستمرارية" و"الانقطاع"، وليس بعيدًا أيضًا عن هذا السياق نفسه تناولات سيد عويس لظاهرة "الموت" وطقوسه، ولفكرة "الخلود"، ووقفاته عند هذه الظاهرة وتلك الفكرة وامتدادهما من الحياة المصرية القديمة إلى الحياة المعاصرة.

ثمة كثرة "من العادات والتقاليد – فيما يلاحظ جمال حمدان – والممارسات والطقوس، وكذلك من المعتقدات والأفكار حتى الخرافات والأساطير (...) فضلًا عن الاحتفالات والأعياد.. إلخ، انحدر إلينا من مصر القديمة وظل حيًا لآلاف السنين دون تغيير أو تحوير أو إضافة"[4]. واقترانًا بهذه الملاحظة، تلوح "الاستمرارية" واضحة "فى كثير من التقاليد الشعبية فى (...) عادات الزواج والولادة والأفراح (...) ثم المآتم والدفن وزيارة المقابر (خميس الميت، فطير الرحمة، الأربعين.. إلخ)"[5]. وبهذا المعنى، يبدو التاريخ المصري، رغم الانتقالات التى ينطوى عليها، مستمرًا متصلًا "بلا انقطاع كالنيل فى جريان مائه"[6]، وتتراءى الحقب فى هذا التاريخ متراكبة، متداخلة، لا تزيح إحداها الأخريات ولا تنفيها، وكأن تاريخ مصر كله، بل مصر كلها، أشبه بـ"وثيقة من جلد الرق، الإنجيل فيها مكتوب فوق هيرودوت، وفوق ذلك القرآن، وخلف الجميع لاتزال الكتابة القديمة مقروءة جلية"[7].

فى مجال هذه الاستمرارية، وفى سياق هذا التراكب، يتأكد امتداد الظواهر الثقافية بالمجتمع المصرى، "خصوصًا فيما يتصل بعاداته وتقاليده" – كما يلاحظ سيد عويس خلال أكثر من سياق[8]. ولعل تجربة الموت واحدة من أوضح تلك الظواهر التى استمر الكثير من معالمها عبر العصور، واتصل عدد غير قليل من التصورات حولها، والممارسات والشعائر المتعلقة بها، منذ زمن الفراعنة وحتى الآن[9]، وهذا ملمح ملحوظ فى القرى المصرية، ومنها قرى صعيد مصر، حيث – مثلًا – بعض طقوس البكاء على الميت لا تزال قائمة، حية، مستعيدة ومستدعية صورًا قديمة مبكرة، ومنها ما يسمى نظام "البكوة" الشائع فى الصعيد رغم تحريم الإسلام – فيما يؤكد عويس – النياحة والنواح.[10]

حضور الموت والموتى، فى تلك الممارسات والشعائر والطقوس الممتدة، عابرة الأزمنة – إن صح التعبير – اقترن برغبة ظلت دائمًا تناوئ الموت من حيث هو تلاش وغياب نهائي، وسعت دائمًا سعيًا واضحًا إلى أن تتلمس نوعًا من الألفة فى تجربة مؤلمة. وفى هذه الوجهة، ثمة تعبيرات مصرية "ملطّفة" كانت ولا تزال تستخدم فى الحديث عن الموت والموتى؛ فالموت فى الموروث المصري القديم "يعنى حرفيًا الرحيل"[11]، وكان يشار إلى الموتى على

Twitter: @ketab_n

أنهم "الذين ذهبوا إلى هناك"[12]، وكأن الموت، بهذين التعبيرين، ليس سوى محض انتقال من مكان لمكان، وإن ظل التشبث بالمكان الأول ماثلًا في رغبة "الخلود" التي تم التعبير عنها بطرائق شتى، وظل التوق إلى "الأجل الخالد" أو إلى "الوجود السرمدي الدائم"[13] مطلًا في كثير من الأدبيات المصرية، وأيضًا وإن ظلت فكرة "الحياة الأخرى" مسلمًا بها، غير مطروحة للتساؤل، ساعية إلى التخفيف من وطأة الوحشة المتخيلة في ذلك المكان الآخر.

ثمة "تكوين" ما، إذن، جعل تجربة الموت – التي استوقفت البشر جميعًا، عبر الأزمنة المتباينة، وفي الحضارات المختلفة، وخلال المعتقدات والديانات المتعددة[14] – هاجسًا ملحًا في كثير من المعتقدات والتصورات والتناولات الإبداعية المصرية، وجعل مناوأة الموت – المتواشجة وفكرة "الخلود" – عنصرًا أساسيًا، قارًا وثابتًا، في "التكوين" المصري، عبر فترات عدة من التاريخ، كامنًا في المعتقد والفكرة، متحققًا في الطقس والشعيرة، ومتجسدًا في الأواصر الممتدة بين الأحياء والراحلين، بما يجعل هؤلاء الأخيرين، حتى بعد رحيلهم – الذي لم يُتصوَّر أبدًا على أنه نهائي – يظلون "مقيمين" بين الأحياء، على نحو ما.

ولعل جزءًا من هذه "الخصوصية"، في رؤية المصريين للموت، ماثل في عدد من الروايات التي نتوقف، هنا، عند "نماذج" سبعة منها، كان لتجربة الموت فيها جميعًا "حضور" واضح، إن لم يكن "الحضور الأساسي": (بداية ونهاية) – 1949 لنجيب محفوظ، (كتاب التجليات) – 1990 لجمال الغيطاني، (خالتي صفية والدير) – 1991 لبهاء طاهر، (يوميات امرأة مشعة) – 2006 لنعمات البحيري، (تغريدة البجعة) – 2006 لمكاوي سعيد، (شجرة أمي) – 2007 لسيد البحراوي، (جروح الأصابع الطويلة) – 2008 لسهى زكي. وفضلًا عن انتماء هذه الروايات إلى فترات متغايرة على مستوى تواريخ كتابتها وصدورها، وإلى توجهات فنية متباينة على مستوى صياغاتها الفنية، فإنها تقدم تمثيلات متنوعة الزوايا لتجربة الموت، بما يكشف عن أبعاد عدة لهذه التجربة.

1 – الموت اختبارا، الموت اختيارا:

في رواية نجيب محفوظ (بداية ونهاية)[15] يدخل الموت طرفًا أساسيًا في تناول مركزي كان ماثلًا في القلب من عالمه خلال رواياته التي كتبها فترة الأربعينيات؛ العلاقة بين البدايات

Twitter: @ketab_n

والنهايات، أو الآصرة التي تربط، بنوع من الحتم، بين اختيارات الشخصيات ومصائرها، أو تصل بين منطلقها الأول ومآلها الأخير. في الفصل الأول من فصول الرواية – المشيدة على نوع من التسلسل والتعاقب الزمني – يقف التلميذان، "حسين" و"حسنين"، أمام ناظر مدرستهما فينقل لهما الخبر الفاجع: "أرجو أن تكونا رجلين كما ينبغي. لقد توفي والدكما كما أبلغني أخوكما الأكبر والبقية في حياتكما" (الرواية، ص 5 – وهذا التشديد وكل التشديدات التالية في نصوص الروايات من عندنا). ورجاء الناظر أن يكون التلميذان "رجلين كما ينبغي"، وأمنيته لهما بـ"حياة باقية" – حتى وإن قفزنا عليهما أو عبرناهما بسرعة، أو إن أدرجناهما ضمن سياق عبارات العزاء التي قد لا تعنى حقًا ما تشير إليه مفرداتها – سوف يمثلان لهذين التلميذين ما يشبه "الاختبار" الذي سيتأسس عليه ويتعلق به مصير كل منهما في "الزمن المحتمل" القادم؛ أن يكونا رجلين "كما ينبغي" أو ألا يكونا، وأن تمضي حياتهما في بقية ممتدة أو تنتهي عند نقطة ما.

وأيًا كان كانت قراءة صيغة الموت في (بداية ونهاية)[16]؛ حدثًا اجتماعيًا مقرونًا بغياب الأب/العائل – ومن ثم نقطة تحول في حياة الأسرة التي كان يعولها – في بداية الرواية، أو مصيرا أشبه بحكم أخلاقي يطال بالفعل، في نهاية الرواية، من اجترحا المواضعات الأخلاقية والاجتماعية: الأخت "نفيسة" وأخاها "حسنين"، فإن الموت يظل مطروحًا خلال الوقائع الروائية عبر علاقته بسياق أكبر، وفي الحالين يظل مرتبطًا بما يحيط به من تجارب أحياء لم يتهددهم الموت وإن رجتهم تجربته رجًا عنيفًا. في البداية، من الصفحات من الرواية، نحن إزاء مشاهد ما بعد رحيل الغائب الأول، الأب. ولكننا أيضًا، في المشاهد ذاتها، إزاء تفاصيل تشي بـ"وجود" هذا الأب، حاضرًا وممتدًا على نحو ما في أسرته، نتاجه المثمر؛ ثلاثة شباب ذكور وفتاة شابة (فضلًا عن أمهم/ زوجه). وسوف يظل هذا النتاج الحي، في مشاهد أخرى متنوعة تالية، يدافع الذبول والتلاشي ويتشبث بأسباب الحياة، بل ويتطلع – بطرائق شتى – إلى تجاوز المحنة ثم إلى التحقق والتنامي. وفي النهاية، خلال الصفحات الأخيرة بالرواية، سوف "يخطّ" الموت، بإرادة صارمة وبما يشبه الحكم الذي لا راد له، مصائر من "يستحقون" أن يطالهم: يطال بالفعل، أولًا، الفتاة التي انقادت لغريزتها واستسلمت، أو أجبرت كالمختارة – إن صح هذا التعبير – على الاستسلام للضغوط من حولها، مجترحة أخلاقيات ومواضعات غير قابلة للاجتراح، ثم يشرع في أن يطال، ثانيًا، الابن الذي ظل يتطلع دائمًا للصعود الفردي، حتى على أنقاض الآخرين.

Twitter: @ketab_n

يوقفنا هذا الموت الأخير المزدوج، الفعلي أوالوشيك، إزاء تساؤلات شتى حول إمكانات استمرار "حياة" بقية "النبت". وإذا كان الموت قد غيب عائلَ الأسرة في أول الرواية، وإذا كان سيغيب اثنين آخرين من أبناء هذه الأسرة في آخرها، تاركًا إيانا نتأمل – للمرة الأخيرة – لعبة البداية والمآل، فإننا فيما بين الموتين، فيما بين البدء والختام، خلال أكثر من تسعين فصلًا، نتحرك في عالم يتدفق عبر مساحات كبيرة من "الحياة"؛ محتفيًا بما يمور فيها من مساع وصراعات؛ حيث نشهد وقائع تمثل تعبيرات عن الآمال والطموحات، والبحث عن المتع الصغيرة والانقياد أحيانًا لها، والانكفاء علىَ عمل مضن للحصول على نقود قليلة تخفف من وطأة الفقر الذي أطبق دفعة واحدة عقب موت العائل، والسعي الدائب من أجل إعادة التوازن لميزان كان قد اختل برجّة مفاجئة مدوية، وتلمّس السبل لشكل من أشكال الارتقاء الطبقي.. إلخ، وفي ذلك كله نكوّن إزاء أجساد وأرواح حية، تستعيد أحيانًا صور "الأب" الذي تحول من حي حاضر إلى "مرحوم" غائب، وتناوئ دائمًا ذلك النذير بالتهاوي متسلحة بإيمان – يكاد يكون "فطرة" – بأن (الحي "أبقى" من الميت)؛ وخلال ذلك كله تتماس هذه الأجساد والأرواح وتتفاعل مع أجساد وأرواح آخرين وأخريات، جيران وجارات وأقارب وأصدقاء ورفيقات ورفقاء وزملاء.. إلخ، لا يفكرون ولا يفكرن في الموت إلا كما يفكر فيه أغلب الأحياء: جزء من سنّة الحياة نفسها، آت لا ريب فيه، ولا مدافع له حين يحوم ثم يحط، ولكنه ليس قريبًا بما يجعله هاجسًا ملحًا أو تهديدًا ماثلًا.

في المسافة بين الموت المطروح باعتباره "قدرًا اجتماعيًا" في الفصل الأول من (بداية ونهاية)، والموت المفروض بوصفه "حكمًا أخلاقيًا" في فصلها الأخير، ثمة مسار متصاعد، عبر فصول الرواية الاثنين والتسعين، المرقمة المتصلة تعبيرًا عن تسلسل الأحداث وتعاقبها، مما يجعل أغلب هذه الفصول تبدأ بـ"واو" تعطف الوقائع الجديدة على وقائع سابقة[17]: "وغادرا المدرسة إلى الشارع.." (بداية الفصل الثاني، ص 6)، "وغادر الشقيقان الشقة.." (بداية الفصل الثالث، ص 9)، "وعند اقتراب موعد الجنازة بلغ الاضطراب بحسنين مداه.." (بداية الفصل الرابع، ص 13).. إلخ. وإذا كان هذا التعاقب يفصح عن تصاعد تدريجي في مجابهة صدمة موت "البداية"، ثم في السعي إلى النأي عن وطأة هذا الموت وتأثيراته بعد ذلك، فإنه يمثل – في الوقت نفسه – تسلسلًا في اتجاه آخر، تدريجي أيضًا، هو بمثابة اقتراب من موت "النهاية"؛ كأن وقائع الرواية جميعًا محاطة بقوسين كبيرين وضعهما الموت، تجتاز مسافتها محكومة بحدّيهما؛ في نصف المسافة الأول ثمة توغل للابتعاد عن القوس الأول،

Twitter: @ketab_n

ولكن في نصفها الثاني خروجًا يقترب، شيئًا فشيئًا، من القوس الأخير.

النزوع الأخلاقي في صياغة المصير الختامي لكل من نفيسة وحسنين، حيث الثمرة المسمومة لخطيئة الجسد (والروح؟!) بالنسبة للأولى، وعقاب التطلع على حساب معاناة الآخرين بالنسبة للثاني، يتحقق – هذا النزوع – خلال مسحة بنائية واضحة تتخلل السرد الروائي، تكاد تنتمي لمفاهيم ولوظائف الحكي الشعبي القديم. يتمثل هذا المعنى في "المغزى" الذي يضعه إزاءنا، ويضعنا إزاءه، نجيب محفوظ: "الاختيارات" (ونستطيع أن نقول أيضًا: "الاختبارات") ثم مآل الثواب والعقاب. ولا ينفصل تجسيد هذا المغزى عن تسلسل "الحكاية" التي لها، دائمًا، "بداية" و"نهاية". ولذلك، ينهض سرد الرواية على مداخل زمنية تصاغ بالصيغة الحكائية المتوارثة نفسها، وتتوقف عند ما هو استثنائي، أو غير متوقع، في سلسلة الوقائع المعتادة المتواترة. الفصل الثاني والأربعون، مثلًا، يبدأ بعبارة تمثل هذا المنحى: "وذات ليلة زار حسن الأسرة زيارة غير متوقعة" (الرواية، ص 170). والموت الأخير، الحدث الاستثنائي الأكبر، في سياق تنامي وقائع الرواية، موصول بنهاية الـ"طريق" الذي تم عبور الخطوة الأولى فيه ثم المرور بكل خطواته، بما يخفف قليلًا من "فجائية" أو "استثنائية" هذا الحدث، وبما يدرجه – بيسر مشهود – في لعبة البدايات والنهايات. لقد اختارت نفيسة طريقًا، أو أجبرت على اختياره، واختار حسنين طريقًا يمكن المجادلة في مدى حريته أو مدى إجباره في/على اختياره، ولكن في كل طريق من الطريقين قادت الخطوة الأولى، دائمًا، إلى الخطوة الأخيرة.

ما بداية الطريق (الانحراف، ثم الموت) لنفيسة؟

لم تكن خطوة نفيسة الأولى في هذا الطريق قاصرة على تلبية نداء جسدها أو إشباع شهوتها مع ابن البقال، جابر، الذي أغواها وانقادت – كالراغبة – إلى غوايته. لقد ذهبت معه إلى بيته حيث لا أحد هناك؛ "كان قلبها يدق بعنف يكاد تصدع له الضلوع"، ولكنه عندما "فتح لها الباب وهمس في أذنها "تفضلي" دخلت بعد أن قالت بتوسل كلمة واحدة: "لنعد". لم تكن خطوتها هذه مترنحة تمامًا. لقد دخلت "ودخل وراءها وأغلق الباب" (الرواية، ص 103). سوف يضايقها الظلام حقا، ولكنها ستألفه، وسوف تستسلم في النهاية وهي ترى كل شيء من حولها. أما الخطوة الأولى في طريق سوف ينتهي بها إلى الموت، فقد بدأت من التكسب بإشباع شهوات الآخرين، مع "صاحب الجراج" "محمد الفل". لقد ذهبت إلى "الفل" بعد

Twitter: @ketab_n

"صراع عنيف نشب في نفسها في غير ما رحمة ولا هوادة طوال الأسابيع الماضية (...) ومع أنها كانت قد انتهت من ترددها المعذب إلى نهاية، إلا أن الخوف ركبها وهي تخطو الخطوات الأخيرة". وعلى أية حال، فسوف تخطو خطوتها الأولى هذه، في طريق تحولها لداعرة، مجتازة عتبة ترددها[18]، بعد تفكير قصير: "ألا يحسن بى أن أستزيد من التفكير؟ كلا، كلا، لن أجني من التفكير إلا وجع الدماغ (...) فات أوان التراجع" (الرواية، ص 164).

بالروح نفسها، تقريبًا، التي تسلم بفوات أوان التراجع، سوف تمضى نفيسة إلى "نهايتها؛ موتها الذي سوف ترى فيه عقابًا عادلًا، بل وخلاصًا مما هو أسوأ منه: "إن ما ورائي [تتكلم بصوتها الداخلي] في الحياة أفظع من الموت" (الرواية، ص 364). هاهي الآن قد تقطعت الأسباب التي تربطها بالحياة التي "هانت عليها"؛ "هانت الهوان الذي يجعل من الموت نجاة"، وهاهي الآن تحدق في الموت بعينين ثابتتين بعد أن "اقتلعت الجذور التي تشدها للبقاء، ووجدت مع هذا اليأس راحة زحزحت عن كاهلها الأعباء، فلم تعد تفكر في شيء ذى بال، ورمقت الموت الذي تنهب الأرض إليه باستسلام كأنه التخدير". لقد اجتازت عتبة الموت حتى قبل أن يلفها ظلامه: "هذه هي النهاية الوحيدة (...) إنى ميتة" (الرواية، ص 364).

تجربة حسنين، وإن اختلفت ملابساتها، ليست نائية تمامًا عن هذا "الاختيار/الاختبار" نفسه، ولا عن صيغته ولا عن مغزاه. تخلى حسنين – منصاعًا لتطلعه – عن خطيبته الأولى "بهية"، وعن أسرتها التي ساعدت أسرته، لأنه رأى في فتاة أخرى، ابنة أحد أقربائه الأثرياء، سلمًا للصعود الطبقي. وكان حسنين، من بين أخوته جميعًا، الساعي الأول للانتقال من الحارة المتواضعة التي تربى فيها إلى شقة بمصر الجديدة تليق بـ"مقامه" الجديد. وإذن، كان هناك من ضحايا طموحه، بمعنى ما، خطيبته الأولى، ثم كانت أخته التي أمدته كثيرا بنقود لم يتساءل عن مصدرها، وأيضًا كان – إلى حد ما – أخواه "حسين" و"حسن". وسوف يقود حسنينَ خبرُ القبض على أخته نفيسة بتهمة الدعارة إلى السقوط من حالق، بعد أن كان قد صعد درجات عدة من سلم "طموحه/ تطلعه" الذي لم يلتفت وهو يصعده إلى أحد من حوله. سوف تنزاح عن عينيه الغشاوة – أو قل: "العمى" – في وقت متأخر جدًا، بعدما يشهد مصرع أخته الذي شارك فيه. لقد حدق في "جثتها الراقدة غير بعيد عن قدميه. جرى بصره عليها وقد تبعثر شعرها وتلصقت خصلات منه بخدها وجبينها، وران على الوجه

Twitter: @ketab_n

جمود صامت لا يبشر بيقظة وعلته زرقة مروعة.. إلخ" (الرواية، ص 371)، وسوف يسأل نفسه: "لماذا أضطرب هكذا؟ ألم أقتنع حقًا بأن هذه هي خير نهاية! ألم أسقها إلى الموت بنفسي؟ ينبغي أن تطمئن نفسي" (الرواية، الصفحة نفسها). ولكن نفسه لم تطمئن، لقد بدأت الآن تساؤلاته ليس عن الموت كنهاية طبيعية لما فعلته أخته، ولكن عما يستحق هو أيضًا من نهاية. طريق تساؤلات حسنين، المكثف القصير، يتخلل سرد الراوي الموازي له، ليرسم ما يشبه محاكمة أخلاقية عاجلة لنفسه ولأخته ولكل من حوله (انظر الرواية صفحة 372)، وسوف ينتهي من تساؤلاته هذه إلى التوجه نحو الموضع ذاته من النهر الذي ألقت أخته منه بنفسها في الماء، وسوف يرتفق السور ذاته أيضًا، ويطلب الشجاعة لنفسه، ويطلب – لمن؟ لنفسه؟ لأخته؟ لأهله؟ لنا جميعًا؟ – الرحمة: "ليرحمنا الله". وهي العبارة الأخيرة التي تنتهي بها الرواية، لتنغلق معها دائرة الموت الذي بدأت به.

2 – الموت نسيانا، النسيان موتًا:

تحلق رواية جمال الغيطاني (كتاب التجليات)[19] في فضاءات شاسعة، تجاوز تخوم الأزمنة والأماكن، الشخصيات والمشاهد، التجارب والمعارف، وتنوس بين عالم التجليات والرؤى والإشراقات الداخلية، الصوفية، وعالم المشاهد والوقائع والأسماء المرجعية، وتخلق من ذلك كله كيانًا يتجاور فيه ما لا يتجاور عادة. وفي مركز هذه الحركة الواسعة، ثمة حضور لافت وأساسي للموت، وللموتى؛ للشهداء وللراحلين – ممن يتماسون مع تجارب الراوي، المسمى، "جمال"، الذي يتقاطع صوته في غير موضع مع صوت المؤلف – سواء ممن ينتمون للتاريخ العام أو للسيرة الشخصية، حيث تمحي المسافات بين "عبد الناصر" و"الحسين" و"ابن عربي" و"ابن إياس"، ووالد الراوي وأمه وأخيه. وفضلًا عن ذلك، ثمة تأملات في تجربة الموت نفسه، في كينونته وتعريفه وكنهه الغامض، وفي مراوحته بين الحضور والغياب، وفي موضعه على متصل الذاكرة / النسيان.

تجارب الراوي المتكلم تترامي عبر أسفار "الكتاب" الثلاثة، التي تنبني – متمثلة بعض الكتابات التراثية العربية القديمة – بعناوين إجمالية خارجية وأخرى فرعية داخلية، تجاوز جميعًا محض كونها "حليات" لتصبح مكونًا أساسيًا من مكونات العالم الروائي؛ إذ تمثل جزءًا من الأحداث أو اختزالًا لها أو تعليقًا عليها أو انتقالًا فيما بينها. تتحرك الأسفار

Twitter: @ketab_n

الثلاثة من الـ"تجليات" والـ"مواقف"، إلى الـ"المقامات"، إلى الـ"الأحوال". السفر الأول يمضي بين تجليات الفراق، والتجليات الديوانية، وتجليات الأسفار ومنها تجليات الغربة، ثم "المواقف" (التأهب، الظمأ، الحنين، اللقاء والتلقي، كان وسيكون، الندم، النجم، الشدة، الجمع). والسفر الثاني، بعد "مدرج" البداية، يتنقل بين مقام الاغتراب، ومقام الضنا، ومقام القربى، ومقام الحزن، وسريان بين مقامين، ومقام الجوى، ثم "منتهى". والسفر الثالث، بعد "مفتتح"، ينوس بين حال الوداد، وحال الفوت، وحال الجهات الأربع، وحال الوداع. عبر هذه الأسفار، وعبر انتقالاتها بين التجارب والمشاهدات والتأملات، تتمثل ارتحالات تجاوز المألوف، يتجاور فيها الأحياء والموتى، وتجوب مساحات تقع فيما وراء حدود الحياة وحدود الموت.

منطق "التجلي"، الذي يتأسس عليه عالم هذه الرواية ويفصح عن مغامرتها الأساسية، يسمح بإمكانات لا تتيح الارتحال عبر تخوم الأزمنة والأماكن فحسب، وإنما أيضًا تفتح مجالات رحبة لرؤية ما لا يُرى، وبالإمساك بما لا يمسك، عادة، اعتمادًا على "طاقة" استثنائية، تتماس وبصيرة الراوي الداخلية ثم تفارقه وقد دخل في حال غير الحال، وأصبح كائنًا غير الكائن، ممتلكًا قدرة غير القدرة، نافيًا المسافة بين ذاته وما يراه، أو بين عالمه الداخلي، الباطني، والعالم الماثل خارجه. في موقف "التأهب"، مثلًا، يقول الراوي: "أوقفني في موقف التأهب، ثم فارقني، هجرني ونأى عني فصرت إلى غربة وفقر بعد أنس وألفة (...) صرت بمفردي، غريبًا في غربتي، نائيًا في نأيي، بعيدًا في بعدي، لكنني أشبه بمن يستجمع كافة قواه تأهبًا لانطلاق عظيم، كنت قادرًا على رؤية ما أمامي وما ورائي، فوقي وتحتي بدون حركة من عيني أو رأسي، صرت بصرًا كلي، كأني الناظر والمنظور إليه كأني الرائي والمرئي.." (الرواية، ص 146). وانطلاقًا من هذه الطاقة ينزع الراوي، الذي أصبح صاحب قدرة على استبصار ما لا يُستبصَر، عن الغامض غموضه، وعن المستتر أستاره، وعن الظلام ظلمته، وتتكشف له إجابات عن أسئلة محيرة، ويتاح له علم بكل ما هو مجهول، ومن ضمن هذا الغامض المستتر، المظلم المجهول، المستثير للأسئلة والتساؤلات، تجربة الموت؛ تجارب من ماتوا وتجربة الموت ذاته.

وجوه النائين بفعل الموت تستعاد مع وجوه البعيدين بفعل السفر والغربة، كما تستعاد وجوه المشرفين على هذا النأي المزدوج قبل تمامه. كذلك تبتعث، مع الجميع الذين قطعوا

Twitter: @ketab_n

بعض الرحلة، اجتازوا مسافات من مسيرة، وجوه القادمين إليها ولما يبدأوا خطواتهم الأولى فيها: "رأيت وجوها مثقلة بالغربة، بالوحدة، بالعزلة (...) رأيت وجوهًا قادمة إلى الدنيا لتوها وأخرى ماضية إلى مجهول غامض (...) رأيت وجوهًا في وجوه. مبحرة عبر الشظايا، تغوص، تطفو.. إلخ" (الرواية، ص 75). لا تنفصل هذه الاستعادة، ولا ذلك الابتعاث، عن "تأمل" ما يتوارى وراء ملامح الوجوه، في الأزمنة المنقضية وفي الأزمنة الراهنة وفي الأزمنة التالية، استكناه تفاصيل حياتها وموتها، واستبطان الموت ذاته بعد التحديق فيه.

في مجال تأملات الموت ما يستكشف أبعادًا متنوعة لحدوده ومعناه ولبه وامتداداته. من هذه التأملات ما يصل الموت بالميلاد؛ حيث تتجاور أسفار كل منهما (انظر الرواية ص 59). ويسري هذا المعنى على الكون كله؛ فالنهاية دائمًا "متصلة بالبداية، لابد من نهاية وإلا ما كان ثم بداية" (الرواية، ص 68). ومن هذه التأملات أيضًا ما يجعل الموت الواحد يتكشف عن موتين: "موت أعظم وموت أصغر، أما الموت الأعظم فيتمثل في السكون على الجور، والتغاضي عن الزيف، وإخماد الضمائر (...) أما الموت الأصغر فهو بطلان الحواس، وتوقف الأنفاس، وهجوع القلب.. إلخ" (الرواية، ص 135)، وبذلك ينسحب معنى الموت على كثيرين يتحركون حول الراوي أو يتحرك هو بينهم. ومن هذه التأملات كذلك ما يسعى إلى الإحاطة بمعنى الموت؛ يتصوره بمثابة "الهول الأكبر" (الرواية، ص 494)، أو "اكتمال الدائرة الكبرى" (الرواية، ص 360)، أو الانتقال إلى "أبد الأبد" (الرواية، ص 801)، أو يرى أنه "نزع" و"جهل" و"غيبة" و"فراق" (انظر الرواية ص 805 – واقترانات الموت والفراق تتكرر في مواضع شتى بالرواية، انظر صفحات: 15، 289، 460، 474، 512، 791)، أو ينظر إليه على أنه "القطع" في ثنائية "الوصل والقطع"؛ "الوصل حياة والقطع موت (...) الوجود مبني على وصل، الأنفاس المتصلة تعنى استمرار الحياة فإذا انقطعت الوصلة بين النفسين مات الإنسان" (الرواية، ص 112)، أو يجسده في استرداد "صاحب الأمانة وديعته" (انظر الرواية ص 779)، أو يتخيله في "الوحدة" المطبقة، حيث الجيران الموتى "رقود يجهل كل منهم الآخر، جيران لكن لا يتزاورون" (الرواية، ص 265)، أو يؤكد أنه – فيما يستعيد الراوي كلمات شيخه ابن عربي – عودة بالجسم إلى أصله: "الجسم خلق من تراب، وعاد بالموت إلى أصله، فلا فرق بينه، في حال انفصاله وبروزه، كونه على وجه الأرض أو حصوله تحت التراب، فهو منها" (انظر الرواية ص 495). ومن هذه التأملات يلوح "العالم الدنيوي الذي نحن فيه الآن له انتهاء يؤول إليه لأنه محدث،

Twitter: @ketab_n

وحكم المحدث أن ينقضي" (الرواية، ص 79)، وهكذا يقترن الموت – بتصور ابن عربي أيضًا – بلحظات فارقة، هي جزء من مواجهة للنتائج التي انبنت على أسباب، أو للمصائر المتباينة التي ترتبت على أعمال مختلفة: "الموت فزع للمؤمن لما قدم من إساءة، وفزع للعارف لحيائه من الخالق عند القدوم إليه، وندم للكافر لفقد المألوفات.." (انظر الرواية ص 805). لكن، مع كل ما تمنحه هذه التأملات من مقاربات لحقيقة الموت، واسكتشافات لكنهه، فإنه يظل محاطًا بتساؤلات أخرى عصية على الإجابة؛ منها ما يتوقف عند موقع لحظة الموت من الزمن المعدود (انظر الرواية ص 129)، وما يتصل بتوقيته وكيفيته (انظر الرواية ص 799)، وما يحدد الفارق بين صورته أو صوره بعد أن يحل، عند إغماضة العينين، ثم بعد عام أو عامين أو مائة (انظر الرواية ص 805).

يطرح النسيان في الرواية كأنه الامتداد الأوضح للموت، أو التمثيل الأظهر له. وفي الرواية حشد من العبارات والمواقف التي تؤكد هذا المعنى، بعبارات تستند أحيانًا إلى نبرة من نبرات اليقين، وتصاغ أحيانًا بإيحاءات لا تخلو من تساؤل. فالموت تارة هو النهاية حيث يلوح الإنسان نسيًا منسيًا (انظر الرواية ص 29 وص 480)، والموت تارةً ثانيةً هو التلاشي "في منزل النسيان" (انظر الرواية ص 85)، والموت تارة ثالثة هو المحاق أو النسيان (انظر الرواية ص 97). وإذا كان النسيان بهذا المعنى هو الموت الحقيقي، حيث يتأمل الراوي – بصوت الشهيد: "إذا تم النسيان.. يكون الموت" (الرواية، ص 456)، فإن الموت يظل غير منفصل عن فعل الزمن الذي يمضي بالحضور، ثم بالذكرى، إلى غياهب النسيان، شيئًا فشيئًا أو عبر رحلة تبدأ متريثة الإيقاع ثم تتسارع؛ وبذلك يتم الانتقال من نسيان ملتبس إلى نسيان تام مكتمل. يجسد الراوي اكتمال موت من ماتوا بتمام نسيانهم الذي يتحقق عبر درجات متصاعدة؛ موت الأب، مثلا، يبدأ بعد اختفاء لفظ "أبي" من"قاموس" الراوي، ثم مع انقضاء عام كامل باعتياده القسم بـ"رحمة أبيه" (انظر الرواية ص265، وانظر أيضًا ص 769)، وعبدالناصر، أيضا، يكتمل موته عبر مراحل النسيان الذي يتم بمرور السنوات، من نهاية العام الأول حيث بدت الطرق المؤدية إلى ضريحه "مزدحة [مزدحمة] غاصة. الوفود تترى، والجماعات تتوالى والخلق كثير، والممر وبهو المسجد يفيض بالورود. في العام الثاني لم يعد الجمع هو الجمع، وفي الثالث قل المدد، وفي الرابع اتسعت المسافات وصار الضريح وجهة المخلصين الأشداء المحبين.." (الرواية، ص 266). كذلك يلوح متصل "الموت/ النسيان" قائمًا مع أخ يفقده الراوي، "كمال" الذي اختطفه الموت ثم رسّخ النسيان فقدانه

Twitter: @ketab_n

(انظر الرواية ص 651 وص 654). يبدأ النسيان بالأصوات؛ "أول ما يستسلم للنسيان، ثم تتبعها العادات الصغيرة، كطريقة النظر إلى الموجودات وحركة الأيدى عند الحديث (...) وهيئة الضحك والإطراق عند التفكير وجوهر الحضور. يندغم هذا، وتبهت الفواصل.. إلخ" (الرواية، ص 268).

في مواجهة الموت/ النسيان، يمثل "التذكر" وسيلة لمدافعة الغياب. في عبارات "الشهيد" الراحل، كما تصل للراوي، تأكيد لهذا المعنى: "– لا تنس. إذا استمر ذكر الإنسان، أو اللفظ باسمه بعد موته، أو اجترار سيرته مع من أحبوه وعرفوه، فإنه يصبح في اعتبار الحي" (الرواية، ص 456). كذلك، في نصائح الأم للراوي ما يبدو سعيًا لمدافعة نسيان موت الابن/ الأخ "كمال": "لا تنس كمال أخاك، اطلب له الرحمة واقرأ الفاتحة" (الرواية، ص 651)، "اذكر شيئًا عن أخيك كمال" (الرواية، ص 653، ثم يطل من نصائح الأم لوم واضح: "يعنى ما من ذكر لكمال"، ثم تفصح عباراتها، في زمن لاحق، عن عتاب وتقريع: "نسيته [أنت – تقول للراوي] كما نسيت سورة يس.." (انظر الرواية ص 654). وفي هذا المنحى، تمثل زيارات الراوي لقبر أبيه وسيلة لمدافعة نسيانه ولمناوأة التسليم بحقيقة غيابه (انظر الرواية ص 264). وهكذا يغدو التذكر نفيًا للنسيان الذي يجلبه الزمن، فيما يجلب من تحول وتبدل، فلا يثبت العالم قط على حالة واحدة (الرواية، ص 283 وانظر أيضًا ص 103). ومن هنا، تقترن مدافعة الموت/ النسيان بمغالبة الزمن، أو بمغالبة ما يأتي به من تغير. وتندرج في هذا زيارات أهل الراوي للأضرحة التي تضم "مراقد البيت"، "سيدنا الحسين، والسيدة زينب، والسيدة نفيسة، والسيدة رقية.. إلخ" (انظر الرواية ص 176، وانظر أيضًا ص 311)، كما يندرج في هذا رصد الراوي زيارته لقبر أبيه، وحواره معه كأنه حي: "وعندما طلع صباح الواقعة كان الأربعاء يقابل الثلاثاء، عقدت الهمة وقصدت زيارة المثوى.. إلخ"، و: "قعدت فوق حجر عند موضع قدميه (...) حدثت أبي بكلام كثير بددت به صمتى، عللت النفس أنه ربما يصغى.. إلخ" (الرواية، ص 264).

ارتباطًا بهذا المعنى، يغدو منطق "التجلى" عطية في مدافعة الموت/ النسيان. وبجانب قدرة الراوي، الآن، في زمن خارج الأزمنة، على أن يرى – بالتفصيل – وجوهًا معروفة لمن من ماتوا عبر بعض فترات التاريخ، فوق تراب كربلاء أو فوق رمال سيناء (انظر الرواية ص ص 74، 75، وص 88)، فإنه أيضًا في زمن خارج الأزمنة يستحضر شهداء وغير شهداء،

Twitter: @ketab_n

مجهولين، ممن غيبهم الموت في عصور عدة، وفي بقاع متعددة من الأرض؛ بعضهم كان قادمًا من الريف إلى المدينة في الزمن المملوكي (انظر الرواية ص 94)، وبعضهم كان يلتف حول على ابن أبي طالب (انظر الرواية ص 73)، وبعضهم كان حول الحسين الشهيد (انظر الرواية ص 116، وص 77)، وبعضهم كان من شهداء حرب أكتوبر "التي قيل إنها آخر الحروب" (الرواية، ص 21). ومن هؤلاء جميعًا، وبعضهم قد توارت ملامحه، تبرز في تجليات الراوي، في سعيه لمناوأة النسيان/ الموت، شخصيات بأعيانها يتكافأ – على مستوى ما – حضورها الراهن بعد موتها وحضورها القديم حينما كانت بين الأحياء: "الأب" (انظر الرواية صفحات: 10، 11، 28، 477، 479)، "الحسين" (انظر الرواية صفحات: 38، 39، 83، 85)، "عبدالناصر" (انظر الرواية صفحات 12، 15)، "الأم" (انظر الرواية صفحات 794، 795، 811)، "ابن عربي" (انظر الرواية ص 84)، "الجدة" (انظر الرواية ص ص 80، 81)، "الشهيد مازن" (انظر الرواية ص 77)، مع كل من "كمال" و"اسماعيل"، أخوى الراوي (انظر الرواية ص ص 545: 547، ثم ص 785 وص 787). ومع هؤلاء جميعًا يتجلى مشهد شخصيات "الديوان"، الأقطاب الراحلين الذين تترأسهم السيدة زينب، تتصدرهم هي وتجلس إلى يسارها الحسين وإلى يمينها الحسن (انظر الرواية ص 37)، وتتجلى هذه الشخصيات جميعًا بهيئات مفعمة بالحياة. هؤلاء الراحلون، المبتعَثون، يطلون على الراوي – أو يطل هو عليهم – أحيانًا في "اللامكان"، وأحيانًا في أمكنة بأعيانها؛ تتداخل أزمنتهم أحيانًا مع زمنه، وتجاربهم مع تجربته، وهم في هذا كله يبرحون غيابهم فيكون لهم حضور كبير، وربما الحضور الأظهر، داخل الرواية.

كما تمحي فواصل الأزمنة والأماكن في حضور هؤلاء جميعًا، تتلاشى أيضًا المسافات بين أصواتهم المتنوعة، أو بين شخصيات بعضهم وبعض؛ فيتحاور الراوي مع واحد منهم يتراءى له بهيئة واحد آخر أو يتكلم بلسانه. يتكلم عبدالناصر، مثلًا، بصوت الأب: "رأيت عبدالناصر، مكشوفًا، حاسرًا، مبهدلًا، أقبلت عليه وعندما تكلم، تكلم بصَوت أبي" (الرواية، ص 20)، ويتحدث صاحبه الشهيد أيضًا بصوت أبيه: "سمعته يقول بصوت أبي.. إلخ" (الرواية، ص 97)، كما تتراءى له ملامح أبيه "في جسم عبدالناصر" (الرواية، ص 112).

حضور الموتى في حياة الراوي لا ينفصل عن حضور الهاجس المراود بموته هو. يقول: "ثقل قلبي حتى موتي" (الرواية، ص 18)، ويعذبه "مافات"، "ما انقضى وما ينقضي"

Twitter: @ketab_n

(الرواية، ص 27)؛ إنه موقن من موته؛ أو من موت وجوده المادي الذي "يهوي في قرار سحيق (...) اليقين عندي أنني راحل بعد ثوان، الموت سيتم في اللحظات التالية، سأغمض عيني ولن أفتحها قط، ماض إلى مجهول.. إلخ" (الرواية، ص 480). قد يعتريه أسى ما على نهايته "التي [بكلماته] لا أدرى متى ستحين؟ فأرثى ذاتي لحظة ميلادي، وأبكي على رحيلي بعد سفري" (الرواية، ص 513)، وقد يتساءل عما سيتبقى منه، وعمن سيتذكره بعد رحيله: "ما الذي سيبقى مني، ومنذا سيتطلع إلى رسمي؟ إلى ظلي بعد اندثاري؟ ومن سيخلو إلى نفسه ويتطلع إلى صوري التي ستمسي قديمة بالية؟ من سيجئ ومن سيتذكر نبرة صوتي؟" (الرواية، ص 579)، ولكنه مع ذلك يسلم بمنطق جمعي متوارث للموت، كانت جدته قد أشارت إليه، فيه يغدو الموت محض استرداد "وديعة لابد أن ترد" (الرواية، ص 507)، ومعه يكون الموت، كل موت، هو نهاية طبيعية لكل حي؛ إنه فقط يظل يخشى أن يموت بعيدًا عن أهله: "تنتابني خشية موت الفجأة، فلا أرى الأهل والصحب" (الرواية، ص 291)، كما يظل يخشى أن يموت ميتة تتشوه معها هيأته؛ فيغدو رأسًا بلا بدن، أو بدنًا بلا رأس، فجمال "الجسم البشري وكماله في اتصاله" (الرواية، ص 218). إنه، في النهاية، موقن من أنه سيغمض عينيه يومًا ولن يفتحهما قط، كما أغمض عينيه – بكلماته – "أبي، وجمال عبدالناصر، ومازن، وإبراهيم، وخالد، وكل صحبي الذين راحوا"، ولكنه أيضًا يتمنى أن تتم مناوأة الغياب خلال الذكرى؛ خلال عدم نسيان هؤلاء الراحلين وعدم نسيانه هو؛ يظل يأمل، بكلماته، "أن يتأخر مغيب شمسهم، وألا تنطوي ظلالهم، كما أدعو وأرنو إلى بقاء شمسي، ونأي ليلي" (الرواية، ص 360).

3 – الموت حبًا، ثأرًا، وخلاصًا:

على كثرة إمكانات قراءة رواية بهاء طاهر (خالتي صفية والدير)[20]، من زوايا متنوعة، يظل "الموت" يمثل "تيمة" أساسية ينهض عليها عالمها، ومصيرًا يطارد شخصياتها الرئيسية، ومحورًا من محاور تجربتها، وعنصرًا ملحًا يهيمن على بنائها وسردها كله، وإن دخل الموت طرفًا في أكثر من متصل: "متصل الموت/الحب"، "متصل الموت/الثأر"، "متصل الموت/الخلاص"[21]، بل أيضًا "متصل الموت/الحياة". الموت ماثل في هذه الرواية خلال صور شتى له، وخلال توقف عند دلالاته وطقوسه ومراسيمه وشعائره في المكان المرجعي للرواية

Twitter: @ketab_n

– جنوب مصر، قرب الأقصر – وخلال عدد من شخصيات الرواية تبدو قادمة من موت وذاهبة إلى موت آخر، في رحلة أقرب – بتعبير "المقدس بشاي"، إحدى شخصيات الرواية – إلى نوع من "العيش للألم" (انظر الرواية ص 120).

تعبير المقدس بشاي يتصل، سياقيا، بموت "حربي"، الذي يطرح في الثلث الأول من الرواية صورة للفتى الوسيم القوي، "الجميل بين الرجال"، (انظر الرواية ص 48)، المرشح للزواج بمثيلته المكافئة: "صفية"، "الجميلة بين النساء"، صاحبة العينين اللتين كان جمالهما فريدًا" (الرواية، ص 48). لم يكن الجمال وحده الذي وضع كلا منهما نصفًا متوقعًا للآخر؛ مترعًا بسيماء "الحياة"؛ فهناك أسباب وملابسات أخرى جعلت كلا منهما مثيلًا وندًا وزوجًا مرتقبًا. صفية – التي تدخل طرفًا في عنوان الرواية، مع "الدير" الذي يمثل حضورًا كبيرًا في عالمها – المتدفقة بالحياة، بزغت وترعرعت بعد موتين؛ أبوين غيبهما الموت في واحد من أوبئة الملاريا التي "كانت تضرب بلدنا [فيما يقول الراوي المتكلم] كل حين" (الرواية، ص 47)، كذلك كان حربي "يتيم الأب والأم هو الآخر" (الرواية ص 48 وانظر أيضًا ص 58). بدأت صفية، وهي لا تزال صغيرة السن، تمثل غواية للرجال، وتكشفت عن جمال آسر لا قبل لأحد بمقاومته، وقد شرع خطّابها "يتوافدون على والد الراوي، الذي كانت تعيش معه كابنة من بناته"، "منذ كانت في العاشرة تقريبًا" (الرواية، ص 48). وبموازاة هذه الفتنة الأنثوية المبكرة، كان "الرجل" حربي "أمهر مزارع في البلد"، المغنّي صاحب الصوت الجميل، اختزالًا لصورة الشاب الوسيم القوي، وقد وقعت أكثر من امرأة مصروعة بحبه (انظر الرواية ص 50، مثلا). لذلك كله، فيما يقول الراوي، "كان هناك (...) إحساس في بيتنا وخارج بيتنا بأن صفية لحربي" (الرواية، ص 49). ورغم أن الراوي يتساءل، بعدما يشير إلى تفوق حربي في ميدان العشق: "ولكن هل كانت صفية تحب حربي؟" (الرواية، ص 50)، ثم يؤكد: "لا أستطيع الجزم"، فإنه يقدم لنا ما يجعلنا قادرين على الوصول إلى إجابة لم يستطع هو أن يقولها صراحة. سوف نشهده يلحظ صفية تغني، سرًا، الأغنية التي شاعت عن حربي بعدما غنتها الغجرية "أمونة" التي كانت تعشقه (انظر الرواية ص 50)، ثم في سياق متأخر بالرواية؛ إذ تحتضر صفية وتعتصرها قبضة الهذيان، قبل أن تدخل "في غيبوبتها الأخيرة" ثم في غيابها الأخير، سوف تقول لوالد الراوي إنها موافقة على الزواج من حربي، و"موافقة على أي مهر يدفعه حربي" (الرواية، ص 122).

Twitter: @ketab_n

لكن حربي لم يتقدم للزواج من صفية وقت أن كان ذلك ممكنًا ومتوقعًا ومرتقبًا، بل أسوأ من ذلك كان مشاركًا في خطبتها إلى "آخر"، "القنصل" أو "البك". وعندما تأكدت صفية من موافقته على زواجها برجل آخر سواه، قالت – كالمطعونة – إنها قبلت بهذا الزواج. على أية حال؛ ستمضي الوقائع – وهذه رواية وقائع، فضلًا عن كونها رواية شخصيات، بامتياز – إلى حيث تصوغ فراق الحبيبين (الطبيعيين) اللذين تباعدا، ثم ستمضي لتجعلهما أشبه بعدوين – من طرف صفية على الأقل – بعد تعذيب القنصل، الذي أصبح زوج صفية، لحربي، ثم اضطرار حربي لقتله، وعزم صفية، وإمعانها في "تصميم"، يشارف حد "العناد"، على قتل حربي للثأر لزوجها (هل دافعها هو الثأر لزوجها فقط؟!)، وتربيتها ولدها "حسان" كأنها ستدخر حياته كلها للقيام بهذه المهمة. وهكذا، من موتين مزودجين قديمين، في "زمن وقائع" غابر، جعلا كلًا من صفية وحربي يتيمين، إلى سلسلة من الموت، أحاطت بهما أو طاردتهما ثم طالتهما معًا، في زمن الرواية الحاضر، تكتمل هيمنة الموت على عالم هذه الرواية.

ترسم الرواية الموت في كل مراحل حياة صفية مصيرًا يكاد يكون قدرًا ملحًا مطاردًا. فبالإضافة إلى أنه في زمن الوقائع القديم توفي أبواها، ثم في زمن الحاضر الروائي مات زوجها، فإنها إذ تعلم بوفاة هذا الزوج تضم إليها ابنها حسان، وتظل "صامتة فترة طويلة قبل أن تقول: ياحزنك يا صفية، أمك وأبوك ورجلك وابنك.. ثم قبلت حسان وهي تقول: مكتوب علينا يا ولدي" (الرواية، ص 70). وصفية، بهذه العبارات، تضم إلى من ماتوا في الماضي والحاضر من سيموت في "الزمن المحتمل"؛ ابنها الذي – رغم كونه طفلًا – أصبح منذورًا للموت، غدت حياته كلها مبذولة من أجل الثأر لأبيه. وفي زمن لاحق سوف تلقى صفية بابنها الطفل "بعزم قوتها" نحو الحائط، عندما تعلم بموت حربي، صارخة: "مات ميتة ربنا؟ مات ميتة ربنا؟"، ثم سوف تدخل بعد ذلك "إلى غرفتها و لم تنطق بعدها و لم تذق طعامًا أو شرابًا"، (الرواية، ص 121)، لتمضي في رحلة قصيرة نحو موتها هي. لقد قالت عنها أم الراوي، بينما كانت طفلة لاتزال: "مسكينة صفية، مازال عيدها بعيدًا" (الرواية، ص 47)، وسوف تنتهي حياة صفية وعيدها لم يأت؛ لم يأت بعد ولن يأتى أبدًا.

أما حربي، اليتيم بدوره، فيبدو بطلًا تراجيديًا مدفوعًا نحو مصيره أيضًا. لن يكون بمقدورنا الوصول إلى إجابة واحدة قاطعة للسؤال عن السبب الذي دفع به للمشاركة في

Twitter: @ketab_n

خطبة صفية للبك. ولكن كل حياته بعد هذه المشاركة سوف تسير في مسار الألم والعذاب ثم الموت. ستكون هناك وشاية به سيصدقها البك، وسيعذبه رجال البك، بعد ربط جسده العاري بشجرة، عذابًا لا قبل لبشر بتحمله (انظر الرواية ص 66 وما بعدها)، وسينجح في أن يفك وثاقه ويقتل البك، ويمضي مطاردًا ثم مسجونًا ثم مفرجًا عنه لأسباب صحية، ثم مريضًا يعيش داخل أسوار الدير حياة أشبه بحياة السجين، إلى أن يتسلل الموت إلى داخله ويستشعره هو بوضوح. يسأله الراوي: "– ماذا بك ياحربي؟ ما هو مرضك؟"، فيقول "وصوته لا يكاد يبين: – أنا ياولدي مثل النخلة العويل التي لا تطرح البلح ولا ترمي الظل، أنا انتهيت من زمن ولكن الموت يعاندني" (الرواية، ص ص 111، 112). وفي مشهد موته الختامي سوف يطلب "السماح" من والد الراوي، وسوف يرد عليه والد الراوي راجيًا أن "يسامحهم" هو (انظر الرواية ص 120)، وسوف يتلاشى حربي، موغلًا في غيابه النهائي، تاركًا إيانا متخبطين في متاهة التخمينات حول من ذا الذي يستحق – بالفعل – أن يسامح من، وعلى من يمكن أن تصدر أحكام الإدانة أو الغفران.

ليس للموت في (خالتي صفية والدير) بعد واحد. الموت الذي قد يلوح عذابًا، في حلوله أو في ترقبه، قد يمثل راحة في أدائه "كواجب". وثنائية الراحة والعذاب التي تتصل بما قبل الموت تمتد فيما بعده أيضا. بعد أن مات القنصل تظل صفية تؤمن بأنه لن يلقى الراحة في موته حتى يتم الأخذ بثأره. تتمنى أن تحظى بطول العمر حتى يكبر ابنها ويأخذ بثأر أبيه كي يرتاح في موته (انظر الرواية ص 81)، وعند فشل محاولة لها لدفع أحد "المطاريد" لقتل حربي تنشج وهي تقول: "اشهد يا بك [تخاطب القنصل، زوجها المتوفى] إني حاولت (...) واشهد يا بك إني سأحاول حتى ترتاح في نومتك" (الرواية، ص 117). وهذه الإيمان، بأن ميتة "البك" هي محض "نومة" تنقصها الراحة، يمتد إلى أم الراوي نفسها، التي تسلم بأن من حق صفية أن "تأخذ ثأرها". تجلس الأم أحيانًا وتبكي، وتقول للراوي [ابنها] وكأنها تواصل كلامًا لنفسها: "سيظل البك على رأسك حتى يوم الدين ولن يرتاح في نومته" (الرواية، ص 90).

بجانب هذا التسليم بأن الموت محض نوم قلق، ثمة حضور للموتى، وكأنهم في غياب مؤقت. وما أكثر السياقات التي تخاطب فيها صفية زوجها الراحل كأنه لايزال حيًا. لقد ظلت صفية – بعبارات الراوي – "تتحدث عن القنصل دائمًا باستخدام الزمن الحاضر، كأنه

Twitter: @ketab_n

لم يقتل و لم يغب عنها"، "فحين توّنب الخدم في البيت تقول إن هذه الفوضى لا تعجب البك، أو ماذا يقول البك لو رأى ذلك؟ (...) وكانت تقول هذه الأشياء بهدوء وثقة حتى أن الغريب كان يعتقد أنها تتكلم عن شخص موجود في الغرفة الأخرى" (الرواية، ص 72)؛ كانت تتحدث كثيرًا و"تتطلع نحو السماء مخاطبة البك الذي تراه وحدها" (الرواية، ص 78)، وهي إذ تعطى الراوي "جنيها" على سبيل الـ"عيدية" تقول له: "خذه، وحياتي عندك لا تغضب البك" (الرواية، ص 81)، وعندما تصلها أخبار عن مرض حربي تلطم خديها صارخة: "يا مصيبتي لو مات حربي (...) ماذا أقول للبك؟ قولوا لى ياناس ماذا أقول للبك؟ تركناه يموت قبل أن نأخذ ثأرك ونطفئ نارك" (الرواية، ص 112)، ثم عندما يصلها خبر موت حربي تجلس على الأرض وتقول هامسة: "مات ميتة ربنا؟ أترى يا بك؟ لماذا فعلت بى هذا؟" (الرواية، ص 121). و لم يكن هذا التصور ضربًا من الخيال، لدى صفية وحدها، فقد كان هناك – فيما يشير الراوي – اعتقاد شائع "في البلد أن صفية مكشوف عنها الحجاب.. وأن البك يأتيها في المنام كل ليلة ليحدثها بما كان وبما سيكون" (الرواية، ص 73).

فضلًا عن حضور الموت كواقعة مفصلية في بناء الرواية، تترتب على وقائع سابقة وتقود إلى وقائع تالية، بحيث يمكن قراءة هذه الرواية على أساس من تراتب أو ترابط حلقات سلسلة الموت فيها، فإن أبعادًا أخرى للموت تتناثر أيضًا على مستويات عدة بالرواية، من هذه الأبعاد ما يجعل الموت وسيلة للتعبير في عبارات تقسم بها الشخصيات: "قال، أقسم[حربي]، أنه مستعد أن يموت فداء تراب حذاء القنصل" (الرواية، ص 58)، ومنها ما يجعل الموت وسيلة للتهديد، أو للراحة من عذاب، فيقول القنصل لحربي: "لا تخف ياحربي ولا تتعجل الموت، سأجعلك تتمنى الموت دون أن تراه" (الرواية، ص 65)، ومنها ما يتصل بتوقف السرد مطولًا عند طقوس مأتم العزاء للنساء؛ حيث "طوال أسابيع يتحول المأتم إلى جلسات هادئة تستمر طول النهار وتضم كل قريبات الميت، أي كل نساء القرية، ويحمل الطعام كل يوم من بيت أو من أكثر من بيت (...) وربما بعد إغفاءة قصيرة تقوم واحدة من النساء بالواجب وتقول بصوت ممطوط "ياحبيبي" أو "ياحبيبتي" فيبدأ النشيج والتعديد بصوت مرتفع إلى أن يخمد بعد قليل في نهنهات من البكاء.. إلخ" (انظر الرواية ص 75). وعن هذا الطقس الممتد يؤكد الراوي: "ولما كانت المآتم تستمر أربعين يوما، فقد كانت تشغل النساء طوال العام تقريبًا متنقلة من بيت إلى بيت" (الرواية، ص 76).

Twitter: @ketab_n

هذه الطقوس، التي تجعل حياة النساء تذكرًا ممتدًا للموت، ليست كلها حزنًا فيما يشير الراوي (انظر الرواية ص 75). لكن الحزن الحقيقي، مع ذلك، تجرعته شخصيات محورية عدة في هذه الرواية، وعرفت فيه آلامًا وقاست منه أهوالًا أصبح معهما الموت نفسه أملًا مرتجى.

4 – الموت كشفًا، الموت اكتشافًا:

يتأسس نص نعمات البحيري (يوميات امرأة مشعة)[22] على تجسيد تجربة المرض والألم، كمدخلين لموت لا نشهده، وخلال هذه التجربة يغدو المرض وسيلة لاكتشاف العالم من منظور جديد، ولاقتراح شكل آخر لعلاقة "الذات" الراوية بنفسها، وبمن حولها، وبما حولها، فضلًا عن أن هذه التجربة، بما تفرضه على المستوى الإنساني والجسدي والنفسي جميعا؛ من التحرك في أماكن بعينها، ومن السعي إلى الائتناس بدفء رفيقات ورفاق جدد ممن يشاركن ويشاركون معاناة الآلام ذاتها، ومن التعرض لضروب من الإحساس بالجسد الإنساني في حالات غير معتادة له.. تفتح – هذه التجربة – عينيّ الراوية على آفاق جديدة لم تشهدها في ماضيها الذي تستعيد بعض ملامحه في غير موضع، كما تهبها القدرة على اكتشاف عوالم غامضة لم يكن بمقدروها التوصل إليها إلا عبر معاناتها الراهنة التي تعايشها وتتعايش معها، وتدافعها وتسعى للانتصار عليها، في آن.

المرض، المشرع على الموت، إذن، يمثل التناول الأساسي في هذا النص، كما يمثل النبع الذي تستقي منه الكاتبة تقنياتها وجماليتها، فضلًا عن أنه يهبها مفتاحًا للخروج من أسر دائرة الذات الضيقة إلى ذات أكبر تشمل أخريات وآخرين، يكتشفن ويكتشفون "جماعية" جديدة في مواجهة "توحد" خانق مطبق، شائع ومتفش، رازح عند كثيرين وكثيرات منذ زمن بعيد ممتد، سابق على تجربة المرض. كأن الكاتبة، بذلك كله، تصوغ عالمها الفني عبر ما يفرضه وما يتيحه الألم من حالة غير مألوفة، على مستوى الخبرة والمعايشة، وعلى مستوى المشاعر والمعاناة، وأيضًا على مستوى الوعي والإبداع.

* *

العبارات التي تسوقها "الكاتبة – الساردة" في مفتتح نصها، لمحمود درويش: "في

Twitter: @ketab_n

كل كتابة إبداعية نصر صغير على الموت" (الرواية، ص11)، ولفرانز لكافكا: "إننا نمضي سنوات من حياتنا ونحن نرقص من الألم" (الرواية، ص 11)، ولنفسها: "الإبداع أهم طريق للمقاومة" (الرواية، ص15)، ثم العبارة التي تسوقها خارج هذا المفتتح لسعدي يوسف: "أن تكون فنانًا يعنى أن تكون مسئولًا بذاتك أولًا، عن تناول الحياة كما تتناول فاكهة ذات مذاق" (الرواية، ص 29).. كلها عبارات تمثل "شارات" متنوعة على معنى ربط الإبداع بمناوأة الألم وبمدافعة الموت، فضلًا عن أن هذه العبارات تقدم لنا – نحن القراء – ما يشبه "التعاقد" الأوّليّ حول الوجهة التي سوف نسير فيها خلال تلقينا هذا النص: سنشارك، عن طيب خاطر، من يتألمون بعض آلامهم، وسنتقاسم معهم شيئًا من مكابداتهم، ولكننا أيضًا، فيما يومئ هذا "التعاقد" كذلك، سوف ننعم ببعض مذاق طيب ينعمون به، وسوف ننتشي ببعض الفرح القليل الذي به ينتشون.

* *

ينبني نص (يوميات امرأة مشعة) على تقاطع السرد الروائي، بجمالياته المتعارفة، مع سرد السيرة الذاتية، بتقنياته الشائعة. الإشارة إلى هذا التقاطع ماثلة خلال قول الراوية المتكلمة، بعبارة دالة: "نزلت وسرت في ردهات مركز الأورام متجاهلة أنه أنا نعمات البحيري بلحمها ودمها، زاعمة لنفسي أنني شخص آخر خارج دائرة الورم والخبث".. إلخ" (الرواية، 24). وفي هذه الكلمات القليلة والواضحة، معًا، ما يشي بحركة مراوحة، سوف تظل مستمرة ومتصلة ودائبة، بين "أنا نعمات البحيري" و"أنني شخص آخر"؛ بين المرجعي وغير المرجعي، أو بين ما هو شخصي ذاتي، موصول بصوت الكاتبة المتعينة، وبين ما يجاوز ذلك.

البعد المرجعي سوف يتدعم بإحالات الكاتبة/ الراوية، خلال مواضع عدة تالية بالنص، إلى صديقاتها المبدعات، المحددات بالاسم (هالة البدري، سهام بيومي، شعبان يوسف، صفاء عبدالمنعم، محمد مستجاب الابن، أحمد الخميسي، سمية رمضان.. إلخ – انظر الرواية ص 98)، كما يتدعم هذا البعد بما يشبه الرصد التوثيقي لملامح ولعلاقات بعينها ترتبط ببعض الأماكن المسماة، في فترة زمنية مشار إليها بجلاء. أما البعد غير المرجعي فسوف يتجسد خلال تصعيد تجربة الألم إلى آفاق رحبة، مفتوحة على التساؤلات وعلى التخيلات وعلى التأمل في جوهر المعاناة التي تتعالى على حدود التعين. وتتأكد هذه المراوحة بين المرجعي وغير المرجعي، أيضًا، خلال ربط الرواية بين ما هو شخصي وما هو عام (انظر الرواية

Twitter: @ketab_n

ص112)، ثم خلال موازاتها بين نطاق الأماكن التي تفرض وتحصر تجربة المرض التحرك فيها، من جهة، والدنيا الواسعة، الضيقة في الوقت نفسه، خارج عالم المرض والمرضى، من جهة أخرى.

في هذا المنحى، تشير الراوية المتكلمة إلى بعض تفاصيل تلقّيها العلاج وتصلها بسياق محيط أرحب؛ فتطال إشارتها – وهي تحس بالسائل الكيماوي يغزو جسدها – "العالم المائع" و"الدنيا الشاحبة" والجسد المريض والوجود كله، في آن (انظر الرواية ص66).. وفي هذا المنحى أيضًا لا يتوقف رصد هذه الراوية عن نقلنا من دائرة تجربة المرض إلى ما يحيط بها في العالم القائم، المقرون بوضع تاريخي ومكاني بعينه، وفي هذا المنحى كذلك نلمح ما يشبه "متصلا" يربط بين "موضعين" للمعاناة، أو بين مجالين من مجالاتها، يقعان في زمن واحد؛ أحدهما محدود والآخر غير محدود؛ إذ يضاهي السرد بين مباني المستشفيات التي تحاول احتواء المرضى الذين تتزايد أعدادهم باستمرار، من جانب، ومباني "المولات الكبيرة التي انتشرت هذه الأيام.. متاهة كبيرة تشبه بيت جحا لكن بشروط العصر" (الرواية، ص20)، من جانب آخر.

يجاوز نص (يوميات امرأة مشعة)، إذن، خلال تعامله مع تجربة "المرض – الموت"، ما هو فردي شخصي، ذاتي ومحدود، إلى ما ليس كذلك؛ يتخطى ما هو خاص إلى ما هو عام، شامل وممتد. وفي هذا السياق يحتشد سرد الرواية برصد – مشبع بحس هجائي – لأوضاع المستشفيات في مصر؛ حيث يجلد المريض "بسلسلة الإجراءات والأوراق الرسمية واللف على المكاتب ونظرات جامدة للسأم والضجر، يصعد مبنى وآخر ويسير طرقات [كذا] وممرات وردهات طويلة يلاحقه فيها الوهن والموت في الوجوه وعلى الجدران" (الرواية، ص163)، كما تتردد في السرد عبارات واضحة تقرن بين تفشي الأمراض الخطيرة في فترة بعينها والقوى الشريرة التي "عكفت عبر أربعين عامًا أو خمسين على الفتك بالجهاز المناعي للمصريين" (الرواية، ص151)، كذلك تضع تأملات الراوية المتكلمة مرضها في موقعه من خريطة "توزيع الأمراض" على مجتمعها كله: "ديموقراطية المرض وهم كبير. كل أنواع المرض تنحاز للأغنياء فتتجنبهم وتتحاشاهم" (الرواية، ص 22). ولأن ذلك كله غير منفصل عن الاحتفاء – الذي تنطلق منه الرواية – بالوقائع المسماة، والمعلومات شبه الموثقة، وبالطبع غير منفصل عن صوت الراوية المحدد بالاسم، الذي يشير – كما لاحظنا – إلى الكاتبة بوضوح،

Twitter: @ketab_n

فإن سرد هذه الرواية، وعالمها كله، يتحركان بين رصد عالم الألم الفردي الذي يمكن ألا يكون مرتبطًا بزمن أو بمكان محددين، وعالم آخر، جماعي شامل، يحتوي ذات الراوية مثلما يحتوي حشودًا من ذوات أخرى، ويتعين في فترة تنتمي إلى "زمن إطار" بعينه. تهتم الراوية المتكلمة بتجسيد بعض معالم هذه الفترة، وترصدها بصوت مثقل بأحكام القيمة، فتؤكد مثلًا أن المدارس قد تحولت إلى "مؤامرة على الروح" (الرواية، ص 54)، وترى أن التليفزيون – الذي تشاهده في قاعة الانتظار بالمستشفى – "حليف متواطئ مع كل أشكال القرف" (انظر الرواية ص22)، وتقول إن بعض المسؤولين الحكوميين يطلون على الناس "بوجوه ذات ملامح حادة وعيون متقدة بالكذب"، "يتحدثون عن النصر بأصوات جهورة.. أو عن أمجاد غابرة ويوهمون الناس بأنها ما زالت قائمة" (الرواية، ص 27)، وتتوقف لتصوغ التقاطًا مكثفًا لمظاهر الحياة في بعض المدن الجديدة (انظر الرواية ص 86)، ولممارسات الانتقال عبر سيارات "الميكروباص" من هذه المدن وإليها، و"شرائط النحيب والعويل" التي يبثها السائقون في تلك السيارات، إذ إن هذه الشرائط – بعبارتها – "تهيمن بضراوة على كاسيتات الموت والعقاب والآخرة والثعبان الأقرع وفتاوى فايف ستارز" (الرواية، ص 110).

تقود تجربة المرض العضال إلى ما تقود إليه من إحساس خاص بالعالم؛ بالزمن وبالأشياء وبالناس[23]، وتتيح إمكانات جديدة لإعادة رؤية التاريخ الشخصي والجماعي. وفي هذا السياق تعيد الراوية المتكلمة استكشاف عالمها القديم خلال الإطلال عليه من منظور لم تطل عليه خلاله من قبل؛ فترى – كأنما من ضفة أخرى – العشرين عامًا الماضية، وبعض ذكرياتها مع أمها ومع النوم والأرق (انظر مثلًا ص17)، وتصل بين وقائع جزئية وأخرى غير جزئية؛ بين أحداث شخصية وأخرى عامة – وربما ذات طابع تاريخي: "أصدر رئيس الجمهورية قراره بقطع العلاقات مع العراق بعد غزو صدام حسين للكويت، فسقطت كل القضايا وحصلت على الطلاق" (الرواية، ص 112).

تهب تجربة المرض – السرطان – في الكتابة عنها هنا، مجموعة من التقنيات السردية التي تمثل تعبيرًا موازيًا عن مراحل المرض، وتأثيراته، وتفاصيله، وخباياه وأسراره التي ربما يجهلها الأصحاء. ومن هنا تمثل تقنيات هذا النص استجابة ملائمة للتناول المحوري فيه، ويحتشد السرد بصياغة تتأسس على مجموعة من الانتقالات الزمنية والمكانية، ويبرز فيه استخدام

Twitter: @ketab_n

خاص لعلاقات "المدة" و"التواتر"، أثناء الأوقات الطويلة والمتعددة، المتشابهة والمتباينة معًا – إن صح هذا التعبير – من مراحل الخضوع لتلقي العلاج تحت أجهزة معقدة، تفرض على صياغة هذا السرد وعلى حركته إيقاعها الخاص.

يكشف المرض لصاحبته، ولنا، أبعادًا جديدة في لعبة الحياة والموت، وآفاقًا مغايرة فيما يتعلق بالإحساس بالعمر أو بانقضاء الزمن، فتستعاد التجارب السابقة بنظرة ترنو إلى رحلة العمر كله بمنظور اختزالي واضح، ينطلق من هاجس بقصر فترة الحياة المتبقية؛ فيقتنص من تفاصيل تلك التجارب الماضية ما يستحق أن يدوم وأن يبقى وأن يستعاد، ويقفز قفزًا على كل ما يغاير ذلك، ويتم تلخيص مسيرة الحياة السابقة كلها في معالم أساسية، قليلة ومختزلة ولكنها دالة على الـ"تكوين" كله، تلخيصًا يصفيها من شوائبها ويستخلص بعض قسماتها الجوهرية، كما يحل بعض طلاسمها التي ظلت مستغلقة غامضة لفترات طويلة، سواء اتصلت هذه التجارب بالعلاقات الإنسانية الطبيعية: "بعد انفصالي عن سليم خشيت أن يدخل حياتي رجل تدهشني معه البدايات البراقة والأغنيات والأحلام والأوهام كما حدث من قبل، ثم اكتشفت [أكتشف؟] عند أول محك أنه جامد أو ضعيف"، "شغل هذا حيزًا كبيرًا من حياتي ولم يكن هناك متسعًا [متسع] لأي رجل في غير حدود الصداقة والود البسيط" (الرواية، ص 29)، أو سواء ارتبطت هذه التجارب ببعض الوجوه التي مرت عليها أو مرت بها الراوية المتكلمة: "المشهد كاملًا تحتفظ به ذاكرتي وأستدعيه دائمًا ثم أتراجع.. آن الأوان لفك سره، هناك ضرورة ملحة ليكون ماثلًا أمامي مثل ذكرى فاضت رائحتها في الخريف.. ووجه فيفي.. بنت عبد العزيز بائع اللبن الذي يتحرك في شوارع العباسية البحرية كل صباح.. إلخ" (الرواية، ص 50)، أو سواء تعلقت هذه التجارب بالقراءة والتعرف: "ما قرأته طيلة حياتي أصبح ذاكرة محفورة في عقلي وروحي ونفسي مثل مدينة كاملة (...) كنت عبر القراءة أجدني دون أدنى شك أفك قيودي واحدة فواحدة [كذا] وأعمل على حل العقد التي تسبب فيها غيري.. إلخ" (الرواية، ص 47). وباختصار، يتيح المرض إمكانًا جديدًا لتعامل مغاير، كأنه انعطاف عن التعامل القديم المألوف الذي لازم حياة الراوية المتكلمة كلها، مع كل شئ وكل أحد: مع النقاط الفاصلة التي تمثل "مراحل" أساسية في التكوين والحياة، ومع العلاقة بالذات، ومع الصلات بالبشر القريبين وغير القريبين، ويتحقق ذلك كله انطلاقًا من إحساس جديد بالزمن؛ سواء الزمن الذي مر وانقضى، أو الزمن القادم، الباقي، القصير، الذي يجب التشبث به: "صرت أعد اليوم الواحد خلية حية، أو وحدة زمنية لحياة

Twitter: @ketab_n

كاملة (...) أرى فيه كل الأزمنة وكل الفصول (...) وأعيش كل الحالات...البهجة والحزن والفرح والبكاء (...) أرى المخلصين والشرفاء كما أرى الغادرين والخونة والفاسدين... الخ" (الرواية، ص93).

* *

"التوحد والتواصل" ثنائية قائمة في هذه الرواية (وقائمة في أعمال أخرى لنعمات البحيري)، يستثيرها ويحدد أطرافها تناول تجربة المرض. فهنا تمثل الصداقة نعمة وقيمة كبرى حقيقية: "أحببت أصدقائي ربما أكثر من نفسي" (الرواية، ص41). والرواية، في هذا السياق، تحتفي بإشارات عدة إلى مواقف المساندة من صديقات وأصدقاء في مواجهة المرض، وإشارات أخرى إلى عكس ذلك.

يمثل المرض المهدِّد بالموت سبيلًا لـ"تنقية" العلاقات الإنسانية بين الراوية المتكلمة وكل من حولها من الصديقات والأصدقاء والأهل والأقرباء، ويمثل في الوقت نفسه "اختبارًا" لهذه العلاقات؛ فبعض العلاقات يقوى الآن، في زمن الوقائع الراهن، وبعضها يذوي ويتلاشى، وبعضها يُخلق من عدم (انظر ص70 – ولاحظ قول الراوية: "انفض من حولي أصدقاء كانوا أعمدة خرسانية في حياتي" ص180)، وفي مقابل ذلك، أو بالأدق في مواجهته، تعيد الراوية اكتشاف نوع من "جماعية" جديدة تدافع بها وحدتها المطبقة.

لقد ظلت الوحدة، السابق وجودها، بالطبع، على تجربة المرض، جزءًا من "وضع" مألوف كانت الراوية المتكلمة قد اعتادته في صلاتها بكثيرين وكثيرات من حولها. وأصبحت الوحدة، مع المرض، مهيأة للتضاعف والتكاثر: "في ذلك النهار لم أجد أحدًا أبكي على صدره فبكيت على صدري" (الرواية، ص78)، "باستثناء صوت أمي وصوت أختي لا يحدثني أحد" (ص82). وقريبًا من هذا المعنى إشارات الراوية المتكلمة إلى الإحساس بـ"اغتراب لا حدود له" تكابده، فيما تكابد، داخل عالم المدينة التي تسكنها من بين المدن الجديدة (ص131). لكن خارج هذا التوحد، وبعيدًا عن ذلك الاغتراب، قبل المرض ثم بعده، تستكشف الراوية أواصر أخرى تصلها برفقة جديدة تلوح عطية أتت على غير توقع؛ وتصهر ذاتها ضمن ضمير جمعي يشملها ورفيقاتها اللاتي تنهشهن أنياب متماثلة لوحش واحد، غامض ومروع؛ فتتحدث بصوت يشملهن جميعًا: "نحن النساء المُشعّات"

Twitter: @ketab_n

(ص168)، أو "نحن نساء الثدى الواحد" (ص59)، ومع هؤلاء ممن يتقاسمن تجربة الألم والعلاج، يظل هناك "الأحباء والأصدقاء رفقاء الحلم الواحد"، الذين تهدى إليهم الكاتبة روايتها.

* *

بهذا الإحساس الجديد بالزمن وبالعلاقات وبالمحيطات وبالمحيطين بها، وبما يصل ذلك كله وهؤلاء جميعًا بسياق عام، واسع ممتد، تصوغ الراوية المتكلمة في (يوميات امرأة مشعة) معالم تجربتها الماثلة، المؤلمة، في الحاضر الراهن. وبهذه الجماعية الجديدة التي تكتشفها تناهض هذه الراوية ألمها وتوحدها. وبهذا كله، وبغيره، تمثل هذه الرواية كتابة عن الألم، ضد الألم، أو كتابة عن ما قبل الموت، تدافع كل موت.

5 – الموت غناء، الموت استشرافًا:

تنهض رواية مكاوي سعيد (تغريدة البجعة) [24] على ما يشبه المرثية الأخيرة، غنائية النبرة، لمن غيبهم الموت وإن ظلوا أحياء بداخل الراوي المتكلم، بل وتجسد ما يشبه مرثية ذاتية له هو أيضًا إذ يكابد موته المجازي ويستشعر موته الفعلي القادم. عنوان الرواية، الذي يشار إليه في موقع متأخر من فصولها (الفصل الحادي والثلاثين، من ثلاثة وثلاثين فصلا)، يختزل تجربة ما قبل الموت، خلال إحالة إلى عالم يتصادى مع – أو تتصادى معه – ممارسة كائن آخر؛ البجعة التي تشبه – أو يشبهها – "عصام"، صديق الراوي المتكلم: "كنت أراه [عصام] كالبجعة في أيامها الأخيرة حين تستشرف الموت فتتجه إلى شاطئ المحيط وتنطلق في رقصتها الأخيرة وتغرد تغريدتها الوحيدة الشجية" (الرواية، ص 265). وبموازاة تجربة عصام، سوف تلوح أيضًا تجربة الراوي المتكلم، وتجارب كل أولئك الذين أحاط بهم أو لاحقهم الموت بطرائق وبأشكال شتى.

هذه الإحالة إلى "تغريدة البجعة" قبيل موتها، تثير تساؤلات شتى حول متصل الغناء/ الرقص/ الموت: لماذا ترقص أو تغني بعض الكائنات إذ تستشرف موتها؟ هل تودع الحياة مستمسكة بأهدابها، خلال شعيرة الرقص والغناء اللذين ينتميان إلى تلك الحياة، أم أنها تواجه، مواجهة الختام – بفعلين من أكثر أفعال الحركة والتعبير وضوحًا – عالمها القادم

Twitter: @ketab_n

المجهول حيث لا قدرة على الحركة ولا إمكان للتعبير؟ هل هو نوع من احتفال الوداع قبل أن يحل الظلام المطبق، ويجثم عالم ليس فيه احتفال؟.. إلخ، كل هذه التساؤلات، وغيرها، مطروحة على مستويات متنوعة بطول الرواية، قبل أن تثار في ذلك الموضع المتأخر، وكل هذه التساؤلات تظل تحوم حول تجربة – أو تجارب – الموت الذي يطل، بين آن وآن، بأشكاله وبأبعاده وبدلالاته، عبر فصول الرواية، جميعًا تقريبًا، بما يجعل منه الملمح الملحوظ، وربما المعلم الرئيسي، من ملامح ومعالم تجربة الراوي المتكلم، وتجارب كثيرين ممن يتحرك في مجالهم ويتحركون في مجاله.

نعم! ما أكثر الموتى، وما أوضح حضور الموت، في هذه الرواية.

هناك، من الموتى، "هند"، حبيبة الراوي المتكلم "مصطفى"، وزميلته في كلية "الهندسة"، التي اختطفتها الموت بطريقة فاجعة، مدوية؛ انفجار "دانة تذكارية" في الكلية، بقيت ملقاة هناك طيلة خمسة عشر عامًا، وكان قد حصل عليها "طلبة الجوالة" من "معرض للغنائم" عقب حرب أكتوبر 1973 (انظر الرواية ص 134). لقد ظل الطلاب لزمن طويل يلهون بها ويتقاذفونها، وسقطت على الأرض عشرات المرات، قبل أن تختار ضحاياها في ذلك اليوم الدامي. كان هناك ذعر الطالبات والطلاب، وكان هناك جرحى ودماء كثيرة رآها الراوي المتكلم تنزف بغزارة، ثم في المساء، في المستشفى، نقل إليه الخبر الفاجع: أن "هندًا قد ماتت". وسوف يقول الراوي إنه، تقريبًا، مات أيضًا معها: "كأنني مت مع هند" (الرواية، ص 133).

وهناك، من الموتى أيضًا، يوسف حلمي، وابنه الشهيد، وأم الراوي المتكلم، وسامنثا، ومع هؤلاء هناك موت عصام الوشيك، الذي أشرنا إليه، ثم هناك أخيرًا تهاوي الراوي المتكلم في منحدر الموت، خلال سطور الرواية الأخيرة، بعد أن "تذوق" و"استحلب" الكثير من الأدوية والعقاقير، وبعدما أفرغ "كل الحبوب [أمامه]. الصفراء. الزرقاء.. والحمراء.. والكحلي الفاتح والبرتقالي.. والزهري والقرمزي.. والأخضر والأبيض.. وسن الفيل.. الكبسولات والأقراص المستديرة والمربعة والمثلثة والأسطوانية.. إلخ" (الرواية، ص 289)، ثم – بكلماته: "لم أعد أرى غير شارع ممتد بلا نهاية. بلا سحب في الأفق ولا غيوم لا سيارات ولا زحام مركبات (...) الشارع ممتد على مدى البصر، يلفظ جوفه الناس والحيوانات والجماد (...) ثم بدأت أرى خلفهم مساحة بيضاء تمامًا منزوعة الهواء.. ريحها

Twitter: @ketab_n

ساكن.. ثم رأيت خلقًا كثيرًا يلوحون لى من خلف هذه المسافة [المساحة؟] يوسف حلمي وابنه الشهيد.. أمي وجوليا.. هند وسامنثا.. وعندما دخلت هذه المساحة توقف كل شيء فلم أعد أسمع أو أرى إلا محض فراغ" (الرواية، السطور الأخيرة).

لم تكن تلك الخاتمة سوى انتقال بالراوي المتكلم من "الموات" إلى "الموت". لقد عانى الموات، وكابده، في الزمن الماضي، فيما عانى وكابد خلال تجربته/ تجاربه المثقلة بدموع حبيسة لا تخرج أبدًا. لقد جعل فقدان الحبيبة، هند، هذا الراوي ينقسم على ذاته، ويتحول – في الزمن الراهن – إلى "شخصيات" عدة، لم يعد يعرف عددها، يتخبط فيما بينها، بما جعل أيام الدراسة، التي باتت نائية عن هذا الزمن الراهن، نعيمًا عاشه وبات يتحسر على انقضائه، رغم أنه كان آنذاك – بعبارته: "أعيش بشخصيتين فقط" (الرواية، ص 128). الآن لا يجديه العلاج عند طبيب نفسي (انظر الرواية ص 91)؛ إذ يعيش موزعًا غير قادر على "اتخاذ قرار صائب واحد" (الرواية، ص 181)، يحاكم ذاته ويؤكد: "لم أفعل شيئًا صائبًا في حياتي (...) وتمسكت بإصرار وعن عمد وبغباء شديد بمشاريع حياتية كانت نتائجها الحتمية فشلا" (الرواية، ص 27). ومن قلب هذه الحالة، يختزل مسيرته كلها في كلمات دالة: "لم أكن سيدًا في حياتي.. كنت خادمًا ملعونًا لوسائل الرزق" (الرواية، ص 287)، إنه " لم يعد يملك يقينًا ما حول أي شيء، بما في ذلك ذاته التي تصدعت وانشطرت (انظر الرواية، ص 183)، يعانى السأم والملل (انظر الرواية ص 215) ويرى أيامه تتدحرج بلا معنى. يخوض علاقات مبتورة مع صديقات وأصدقاء، بمن فيهم صديقه الأقرب "عصام" (انظر الرواية ص 239)، وصديقته (حبيبته افتراضا) "مارشا" التي تربطه بها علاقة جسدية. ويمتد هذا الملمح خلال تجاربه مع النساء جميعًا؛ كلها مرتبك وكلها غير عميق. يشير – بكلماته – إلى: "قدري مع مارشا، وأوهامي مع ياسمين (...) وذكرياتي مع هند" (الرواية، ص 143)، ويؤكد، في "رؤيا" يرى فيها ذاته كأنما من موقع آخر: "الدنيا تكاد تأفل عليّ.. أجلس على قطعة فلين في متاهة محيط ضخم.. لا أعرف أين سترسي بى مارشا؟ ولا أين سيأخذني كريم ووردة وصحبتهما؟.. ولا نهاية لطريقي مع ياسمين.. ولا متى سيتركني عصام؟" (الرواية، ص 164). لا صداقة دامت من صداقات الراوي المتكلم، ولا حب بقي أيضًا. كان عصام بالنسبة له، في وقت ما، فيما يقول: "الشخص الوحيد الباقي لي في هذا العام" (الرواية، ص 140)، وسوف يتلاشى مع من تلاشوا؛ سيرحل الجميع ويغيبون عن حياته بأشكال الغياب المتعددة: "ستغادرني زينب كما غادرني الآخرون بلا عودة" (الرواية، ص 190).

Twitter: @ketab_n

وكل علاقات الحب، لدى هذا الراوي، بعد موت الحبيبة الأولى، كانت شائهة وغير حقيقية ومحكومة بفقدان وشيك: "كل نماذج المرأة بداخلي مشوهة"، وكل هذه العلاقات أيضًا جزء من طريق طويل، "محفوف بالمخاطر"، يخوضه "عالقًا بين شتى العوالم بلا حب حقيقي" (الرواية، ص 167). باختصار، لا شيء حميم أو مستقر في علاقات هذا الراوي جميعًا (انظر الرواية، ص 21). إنه يرى عدم التحقق وكأنه بات قانون علاقات الحب في هذا العالم، ويشير إلى "حبيبات" بعض أصدقائه أو رفاقه، القدامى والجدد، إشارات لا تخلو من حكم قيمي مشبع بنبرة هجاء؛ فـ"شاهيناز" – حبيبة ثم زوجة "أحمد الحلو" – هي "متطرفة" (انظر الرواية ص 104)، و"وردة" حبيبة "كريم" هي "البنت الجربانة"، "المقشفة" (انظر الرواية ص 267)، و"سامنثا"، حبيبة عصام هي مرة "ضرة"، ومرة "الغراب المهاجر، ومرة "المستنسخة"، ومرة "الحرباء"، ومرة "العاهرة" (انظر الرواية صفحات: 48، و84، و85، و86، و220 على التوالي).

تمزق الأواصر، إذن، بين الراوي والأخريات والآخرين، يمثل جزءًا من معالم "علاقاته" جميعًا. وشكوكه العميقة، إذن، في كل رفقة يراها من حوله، وربما يحسد أصحابها، ملمح أساسي من رؤيته لكل علاقة قائمة. يتصل بهذا إحساسه بالفقدان، القديم أو الماثل أو الوشيك، بما يجعل كل رابطة حب تنطوي على بذرة أفولها أو دمارها. ينبني هذا الإحساس على تجربته السابقة مع هند؛ إذ بترت هذه العلاقة، التي كانت محتشدة بالآمال، بالموت الذي وأد كل الأحلام، كما سوف تؤكد هذا الإحساس تلك النهايات التي تلاحق علاقات الحب بين الكثيرين والكثيرات من حول الراوي. تنتهي علاقة عصام وسامنثا بموتها بعد مرض عضال؛ وتنتهي علاقته هو بزينب بسفرها، وتلوح علاقته بمارشا معلقة في فراغ، وتنتهي علاقة كريم ووردة بانفصالها عنه، وتنتهي – في جهة أخرى من هذا العالم – علاقة الرسام المكسيكي دييجو ريفيرا بعد مرض زوجه، وتنتهي علاقة جوليا وحبيبها بمصرعها أو بهجرتها "إلى الآخرة" (انظر الرواية، ص 277)، وتلوح علاقة ديانا وشريف غير مستندة إلى شيء يدعم إمكان استمرارها. وباستثناء علاقة عوض (إيفالد) وعائشة، وعلاقة شاهيناز و"أحمد الحلو"، يبدو الفقدان، أو الموت تتويجًا للفقدان، مآل كل علاقة خاضها الراوي وكل علاقة شهدها.

في مدافعة الغياب القريب والبعيد، الذي يلاحق الذات والآخرين والأخريات، يلوذ

Twitter: @ketab_n

الراوي المتكلم بلعبة من ألعاب المخايلة التي تتداخل معها الهويات والأزمنة؛ يرى من فقد من قبل فيمن لم يفقد بعد، ويحاول أن يستعيد الزمن الماضي – محال الاستعادة – في الحاضر القائم. هكذا تتخايل له حبيبته التي ارتحلت، هند، في هيأة ياسمين[25]، تمتزج ملامحهما وتختلط صورهما بين عقل وغيب، بين مثول واختفاء، بين طيف وجسد، بين "عقل باطن" وعقل يوشك أن يصير "باطنًا"، في مساحة تمحي فيها المسافة بين الذكرى والحدث المشهود، أو بين الرغبة الموؤودة والإحساس المراود، أو بين معالم الموت ومعالم الحياة: "انتبهت إلى أن صوتها منذ بداية الجلسة هو صوت ياسمين. ولم يكن صوت هند الذي توهمته.. ثم بدأ الشك يراودني في وجود ياسمين أساسًا وعقلي الباطن المراوغ يحرضني على ملامستها لأتأكد إن كانت طيفًا أم جسدًا" (الرواية، ص 241)، "كانت هند أو ياسمين أو أي من الأسماء الدنيوية المجردة تنظر إليّ برعب" (الرواية، ص 281)، "رأيت البشارة ومسستها وتأكدت أنها [يتحدث عن ياسمين] هند. كانت العجوز [جدتها] تضرب على ظهري بضربات قوية بعظام ذراعيها. وكان جسد الفتاة تحول بالكامل إلى جسد هند" (الرواية، ص 283)، "لكني فجأة رأيت تلون الملامح. ظهرت لي نظرة هند قوية جلية بقسمات وجهها الصلبة إذا ما أرادت شيئًا. استحضرت هند ياسمين وجعلتها تهتف وتصرخ.. إلخ" (الرواية، ص 283)، "كنت حائرًا بين ظل عقلي يشدني إلى ياسمين وغيب يشدني إلى هند" (الرواية، ص 282).

هذا التخبط، المستدعى من "وعي شقيّ" لذات منقسمة على نفسها، غير منفصل عن سياق عام يحيط بالراوي، وغير مبتور الصلة بعالم يتصادى فيه ما هو داخلي وما هو خارجي. يتساءل الراوي، المدرك عمق مأساة حبك الموت أطرافها، عن فصامه وفصام المجتمع من حوله: "ما زال يشغلني من منا مريض الشيزوفرينيا. أنا أم المجتمع؟" (الرواية، ص 97)، ويربط الراوي بين ما حدث له من تحول (انظر الرواية ص 271 مثلا) وتحولات – أشبه بانقلابات – طالت كل شيء وكل أحد من حوله. الشخصيات تحولت (تحول "أحمد" "مائة وثمانين درجة" – الرواية ص 102، وما حدث لأحمد "أفضل بكثير من بعض تحولات الإخوة اليساريين" – الرواية ص 139، كذلك تحول عصام تحولات متعددة: "خرجت وكلي يقين أن هذا ليس عصام الذي عرفته" – الرواية ص 273، والراوي المتكلم نفسه تحول أيضًا – انظر الرواية ص 271 مثلا)، وأسماء الشوارع تغيرت (شارع آمون بالهرم أصبح شارع "المساعي الحميدة"، وشارع "خوفو" أصبح شارع "خاتم المرسلين" – انظر الرواية

Twitter: @ketab_n

ص 73 وص 100 على التوالي)، والوطن كله تغير بعد ما يسميه الراوي "الغزو الوهابي" ("تغيرت أنماط الحياة بمصر كثيرًا" – انظر الرواية ص 93). لقد فعلت تغيرات الزمن فعلها في صياغة مصائر الجميع تقريبًا، انتقل من موقعه من انتقل، وتبدل من تبدل، واختفى من – وما – اختفى. وإذا كان جزء من هذا التغير ينطوي على "قيمة" ما يحمد الراوي الله عليها: "حمدًا لله على أننا لم نظل بنفس الخندق لتطيح بنا الرؤى المغايرة وتحولات العالم التي جاءت بما لم يخطر على قلب بشر" (الرواية، ص 288)، فإن هناك أبعادًا أخرى من هذا التغير جعلت الراوي غير قادر على العيش في الحاضر المتقلب، قابعًا مقيمًا – على المستوى الداخلي – في ماض ولى وانقضى؛ ففي الماضي كانت هند، وفي الماضي كانت الأحلام، وفي كل زمن آخر، لاحق، غابت هند وآلت الأحلام إلى كابوس ممتد.

في هذه الوجهة، تلوح وقائع ومشاهد جزئية تنتمي للماضي وكأنها باتت تحكم حياة الراوي إلى الأبد، تهيمن على حاضره وعلى زمنه المحتمل جميعًا، تلازمه في رحلة موته المجازي حتى موته الفعلي الأخير. وفي هذه الوجهة أيضًا يصوغ الراوي ما يشبه القانون الذي على أساس منه لا تستطيع لحظات الحاضر أن تنسل من جذب الماضي، بعبارات تجسد مشاهد قديمة تلوح كأنها أبدية، عابرة للأزمنة: "فابتسمت [هند] ستظل هذه الابتسامة تأسرني حتى مماتي" (الرواية، ص 120"، "ستحلم ليلًا بمدرّستك فردوس ذات الجمال الآسر الذي لن تجده في امرأة أبدًا في المستقبل" (الرواية، ص 24)، "هو [خليل] قاتلك في الصغر بسكين سيظل يقطر بالدم إلى الأبد" (الرواية، ص 34)، "يبيع [الراوي يتحدث عن ذاته بصيغة الالتفات] عمره الآن مقابل الحصول على مظروف بللته بلسانها" (الرواية، ص 124)، "لن أحصل على مثل هذه المكافأة مرة ثانية حتى ولا في حياة أخرى" (الرواية، ص 125). هكذا ترى الأزمنة يلاحقها سلوك قديم، ماثل أبدًا. والراوي الذي حلم في زمن ما أصبح يواجه موته في كل الأزمنة؛ لم يحصل على تلك "الحياة الأخرى" التي يشير إليها مثلما لم تحصل هند على تلك الحياة. غيبها الموت في الزمن الماضي كما يغيبه الموات في الزمن الحاضر الذي لا يكف عن صيرورته وتحوله وانقضائه أيضًا. ومرور الزمن، على إطلاقه، يلوح مرهوبًا أكثر من أي أحد ومن أي شيء: "فلم يعد باقيًا لديّ شيء أخافه عدا الزمن" (الرواية، ص 188).

هيمنة الماضي على الحاضر وعلى الزمن المحتمل، تجاوز محض الحنين أو "النوستالجيا"

Twitter: @ketab_n

Nostalgia إلى نوع من "المصادرة" الحقيقية – إن صح هذا التعبير– وإن كانت هناك إشارات تشي بهذا الحنين، منها ما يتصل بتوقف الراوي، بكلماته، عند "تلك اللحظات التي كانت تعيدني إلى سنوات موغلة في الماضي السحيق.. إلى حياتي التي كانت مبهجة ومبشرة بشيء آخر غير ما أنا موحول به الآن" (الرواية، ص 28)، ومنها ما يكاد يرتبط بموضوعة "البيت القديم"، بالمعنى الحرفي[26]، حيث يتوقف الراوي عند البيت الذي تربى فيه، محاولًا – محاولة مقضيًا عليها بالإخفاق – أن يستعيده: "عندما أدخله أستنشق رائحة أمي رحمها الله [هي الأخرى غيبها الموت!] أتذكر ضعفها ورقتها ومؤازرتها لي.. وأستحضر لمّة الأسرة حول منضدة الطعام (...).. ذكرياتي المخبوءة في أركانه وبين ثناياه (...) بلاط الصالة الرخيص ممسوح النقوش بفعل لهونا ولعبنا ومشينا ونحن صغار.. إلخ" (الرواية، ص 77). ولكن هذا كله ليس سوى محض استعادة للذكرى فحسب، لا للعبق الفعلي؛ فلا الزمن القديم يمكن استعادته، ولا الطفولة النائية قابلة للتكرار، وليس من الممكن أن تعود الأم – كما لا يمكن أن تعود "هند" – مرة أخرى إلى الحياة.

لقد غيب الموت من غيب في زمن قديم، ولكن من "غاب/ـت" "ظل/ـت" من الأحياء داخل الراوي المتكلم، تتخايل "ملامحـ/ـا" – بصور شتى – مع ملامح شخصيات الزمن الحاضر. كان الموت في الماضي هو الفجيعة الكبرى، وظل الموت في أزمنة تالية شاخصًا رازحًا، جاعلًا من كل حياة محض استشراف لموت جديد، محض أغنية أو رقصة أخيرة قبل أن يطبق الظلام.

6 – الموت "حسابات" وصراعا:

تنهض رواية سيد البحراوي (شجرة أمي)[27] على رصد تجربة الموت؛ على التحديق فيه والتعبير عن "وجعه"، وأيضًا على التوقف عند معالم "الحياة" التي تتصل به وتمور من حوله وتستمر من بعده؛ ويرتبط بهذا مثول "الموتى" في حياة "الأحياء" وإطلالاتهم عليها وتأثيراتهم فيها. وحضور الموت – موت أم الراوي المتكلم – الذي يتم تناوله في الوقائع الأولى بالرواية كحدث أساسي كبير، وإن كان متوقعًا، يمثل بؤرة مركزية تستقطب كل التفاصيل وتجعلها تدور في مدارها، ثم بانقضاء الزمن تتحول هذه البؤرة إلى جزء من مجال لبؤرة، وربما لبؤر، أخرى تدور في مدارها تجارب الموت وتجارب الحياة معًا. هاهنا نوع من "كتابة الوجع"،

Twitter: @ketab_n

فيما تشير الصفحة الأخيرة من صفحات الرواية (انظر ص 95)، ولكن ها هنا أيضًا حشد من مشاغل الحياة وشواغلها التي تقيم مسافة ما مع ذلك الوجع، ومن ثم مع مصدره؛ أي مع الموت؛ وهذه المسافة في مواجهة الموت، ثم في كيفية استدعائه وتذكره، تتأكد بمرور الزمن، وتتدعم بالسعي إلى النظر "المحايد"، في واقعة لم يكن هناك – في تاريخ الإنسانية – حد لغموضها والتباسها وتأثيرها، ومن ثم لم يكن هناك مجال لنظرة محايدة في التعامل معها. بهذا المعنى، فعالم هذه الرواية الذي يتمحور حول موت الأم، يتركز أيضًا حول ذات الراوي التي تتلقى هذا الموت، تتفهمه وتستوعبه وتتكيف معه؛ تواجهه أو تحاوره أو تتلقى تبعاته، وأيضًا تتخذه نقطة فاصلة بين ما سبقه وما سوف يتلوه، فتسعى – خلال وعقب وطأة تجربته – إلى أن تعيد صياغة العلاقة بنفسها وبالآخرين وبالعالم.

عنوان الرواية "شجرة أمي" يشار إليه، حرفيًا، مرتين فحسب طوال الرواية (انظر صفحتي 47، و55)، وترتبط هاتان الإشارتان بشجرة تنسب مرة إلى "الأم"، محور تجربة الموت: "شجرة أمي"، ومرة إلى ضمير جمعي، ربما يعبر عن أسرة الراوي المتكلم: "شجرتنا"، وتأتي الصيغتان متجاورتين في سياق واحد متصل: "فوجئت – وأنا جالس – بأن أحد أبنائهم [الجيران] يعتلي شجرتنا – شجرة أمي – ليعلق عليها فرع كهربة" (الرواية، ص 47). وإذا كانت هذه الشجرة سوف تظل باقية حية بعد انقضاء حياة الأم، بمعنى مطروح منذ الحكايات الشعبية وغير الشعبية القديمة – ومنها قصص الشعراء العشاق/ العذريين – بما يومئ إلى حياة، حتى وإن كانت لنبتة، تمتد فيما بعد الموت، فإن عالم الرواية كله يؤكد هذا المعنى وإن بطرائق أخرى بعيدة عن هذا المنحى؛ إذ يتوقف وقفات مطولة عند تفاصيل حياة البشر؛ "حساباتها" وصراعاتها "الصغيرة" – وقد تبدو "كبيرة" من وجهة نظر مغايرة – التي لا تعقب الموت فحسب، بل توازيه وتقترن به حتى في ذروة حدوثه.

"الحسابات" و"الصراعات" حول تفاصيل واقعة الموت، في الرواية، تبدأ من قبل دفن الجثمان المسجى. ثمة صراع يتم صوغه – وكأنه "معركة" – بين "الشيخ يونس"، ابن عم الراوي المتكلم، و"الشيخ عبدالمعطي"، حول عدد "أدراج الكفن" الذي سيلف به الجثمان (انظر الرواية ص 32)، وثمة "مفاوضات" حول من يؤم الصلاة على الجثمان قبل دفنه (انظر الرواية ص 33)، وثمة نزاع "يصل إلى قمته بين الفقهاء وجماعة التبليغ والدعوة"؛ إذ "كان كل فريق يحرص على أن يتولى الدعاء للميت" (الصفحة نفسها)، وثمة حسابات

Twitter: @ketab_n

معقدة، أشبه بمؤامرة، بين الشيخين اللذين يقرآن القرآن في العزاء: "القارئ الأول أطال أكثر مما ينبغي، فأخذ بعض وقت القارئ الثاني، فقرر الانتقام منه بأن يختم هو.. العادة أن يختم القارئ الأول" (الرواية، ص 34)، وكان قد تم اختيار هذين القارئين على أساس من حسابات سابقة: "كان لابد من اختيار اثنين من أربعة استبعد أحدهم لأنه قريب لنا ومن ثم سوف يكون محرجًا في أخذ الأجر واستبعد آخر لثقل دمه أو بمعنى أدق فضل عليه الثالث لأنه فقير" (الرواية، ص 19)، كذلك كانت هناك حسابات أخرى حول مكان الدفن؛ في "مقابر الضعفا" الذين تنتمي الأم إليهم أم في مقابر العائلة (انظر الرواية ص 17)، وحول الدوار الذي سيتم فيه تلقي العزاء، وحول من يقدم القهوة للمعزين (انظر الرواية ص 19)[28].

بجانب معنى استمرار الحياة، بمشاغلها الدنيوية، بعد الموت، هناك ما يبدو حضورًا للأم نفسها التي ماتت، على الأقل فيما يرى ويشعر ابنها الراوي المتكلم. عقب وفاتها، وقبيل دفن جثمانها، يسلك الراوي وكأنه يراها لا تزال تحس بجسدها، يشهدها مسجاة فوق السرير، تنام بعرضه "ورأسها تكاد تكون على الحافة"، فيشعر بأن هذه النومة "غير مريحة بالنسبة لها"، ويحاول أن "يعدل رأسها قليلًا ليبتعد عن حافة السرير" (انظر الرواية ص 18)، والأمر نفسه يتكرر مع طريقة حمل نعشها: "لاحظت أن طريقة حمل النعش غير مريحة للجثمان" (الرواية، ص 33). ويتصل بهذا إحساس الراوي بحركة الأم من حوله بعد وفاتها بثلاثة أيام: "عندما خرجت من الحمام خيل إلى أنني سمعت صوتها تتحدث مع ابنتها في الدور الأول لكني بعد وقت انتبهت إلى أنه ليس صوتها" (الرواية، ص 39)، كما يتصل بهذا توقف الراوي عند مهام كانت تقوم بها، وكأنه يتوقع أنها سوف تظل تقوم بها: "وجدت الأثاث في غير ترتيبه ولمحت آثار ماء على الكراسي.. المطر بللها ولم يكن هناك من يضعها تحت الشمس. كانت تفعل ذلك" (الرواية، ص 42). كذلك يتشمم الراوي رائحة ملابسها في دولاب يجد نفسه مدفوعًا إلى فتحه: "فتحته ففاحت رائحة ملابسها فسالت دموعي" (الرواية، ص 44). إن عالمه الآن، بعد وفاتها، لايزال موصولًا بعالمها؛ يصحو من نومه "على ذكراها" (الرواية، ص 65)، ويحلم في قيلولته بها، يراها "نشيطة، تعجن وتخبز" (الرواية، ص 65)، يزور مقبرتها وتلح عليه حاجة إلى "سيجارة يدخنها معها" (الرواية، ص 54)، وبعد مضيّ فترة من الزمن، إذ تفتح مقبرتها لدفن زوجة ابن عمه، يتشمم رائحة ما ويطمئن، ويسأل "رشدي": "إيه أخبار ستك [الأم] قال: زى الفل. ما فيش أي ريحة" (الرواية، ص

Twitter: @ketab_n

66) كما يستمر في زياراته "المعتادة" للبلد، كل أسبوعين، وكأن هذه الزيارات– في جانب منها – زيارات لها.

اتصال عالم ما بعد موت الأم بعالم ما قبل موتها –بما يعنى استمرار وجودها – لا ينفي أن موتها كان – في حياة الراوي – نقطة زمنية فاصلة؛ تلوح – مثلها مثل "أيام العرب"، فترة الجاهلية" – حدثًا يتم اتخاذه سبيلًا للتأريخ، والتمييز بين ما سبقه وما تلاه.

في هذا المنحى نلحظ عبارات متعددة: "قبل عام من موتها" (الرواية، ص 13)، "قبل أسبوعين من موتها" (الرواية، ص 19)، "بعد ثلاثة أيام [من وفاتها]" (الرواية، ص 39)، "ها أنا ذا بعد أقل من شهرين، أجلس نفس الجلسة، في نفس المكان.. إلخ" (الرواية، ص 58)، "ثلاثة أشهر بعد الوفاة تقريبًا. أيقظتني عفاف.. إلخ" (الرواية، ص 59). وفي هذا المنحى أيضًا يشير الراوي إلى اختلاف ما قد طرأ على حياته ابتداء من تلك النقطة الفاصلة؛ عودته إلى الكتابة: "اليوم أعود إلى الكتابة. توقفت عدة أشهر. شغلتني أيضًا أمور الحياة. اليوم أعود إلى الكتابة لمجرد التمرين" (الرواية، ص 29)، وهو، إذ يعود إلى الكتابة، فيما سيقول لصديقة له، فإنه يعود إليها بطريقة مختلفة، إذ كان موت أمه هو "أهم حدث" "أثر عليّ [بكلماته] وعلى كتابتي، حتى قبل أن يحدث (...) هو وراء تضامني مع كل النساء المقهورات" (انظر الرواية ص 30).

بمرور الزمن يتحول الحضور المهيمن إلى محض "ذكرى"، لكنها ذكرى مؤثرة، خلالها يتحول فعل التذكر نفسه إلى إعادة استكشاف لعالم الأم، وإعادة تقييم للعلاقة – التي لم يعد بالإمكان تغييرها – بها، وذلك خلال إشارات كثيرة تحيل إلى ذلك العالم، وتستدعيه، وتتأمله. ومن هذه الوجهة، تحتشد فصول الرواية بمفردات التذكر التي تستحضر الأم من غيابها، وتضعها في قلب مشاهد الحياة: "وأمام البحر(...) تذكرتها.. كلما رأيت البحر تذكرت أنها رأت البحر معي" (الرواية، ص 48)، "الذكريات التي ظلت تعودني طوال شهر هي أساسًا اللحظات المؤلمة في حياتها" (الرواية، ص 49)، "ذكرتني السجادة بخشونة ملمسها"، "تذكرت أنها كانت قليلة الطلبات" (الرواية، ص 57). يتصل بهذا توقف الراوي وقفة مطولة، خلال الفصل التاسع عشر، عند ثلاثة أكياس مليئة بأوراق، "عقود بيع وشراء. عقود ملكية. مراسلات. إيصالات. شهادات"، كانت الأم تطلعه عليها "كلما احتاجت إلى شيء" (الرواية، ص 76). الآن، في حضرة تلك الأوراق، بات بإمكان الراوي

Twitter: @ketab_n

أن يتحرك عبر مراحل شتى وتجارب عدة من مراحل حياة أمه وتجاربها، موثقة بالتواريخ الدقيقة: سفرها لتأدية "العمرة" للمرة الأولى سنة 1991، استقباله لها في السويس عند عودتها، تاريخ ميلادها المدون وتاريخ ميلادها الحقيقي، عقد زواجها من أبيه، بتاريخه الذي يكشف أنها لم تكن أصغر سنًا منه بكثير كما كانت تدعي، رسائله إليها في أزمنة متعددة غير مؤرخة.. إلخ (انظر الرواية ص ص 77: 82). وخلال الحركة عبر رحلة الحياة التي تسترجعها تلك الأوراق – و لم تكن تخلو من "صور" فوتوغرافية – يعيد الراوي المتكلم رؤية عالم أمه، ورؤية عوالم آخرين وأخريات، ورؤية عالمه هو نفسه.

لكن فعل تذكر الأم، واستدعاء حضورها، يخفتان تدريجيًا عبر فصول الرواية المرقمة القائمة على نوع من التصاعد الزمني. واللافت هنا أن هذا الخفوت التدريجي يؤول في الفصل الثالث والعشرين، الأخير، إلى نقيض التذكر، بالمعنى الحرفي: "بعد عيدين من وفاتها، كنت حريصًا على الذهاب إلى المقبرة يوم الوقفة (...) لم أتذكرها جسدًا، عادت ذكرى غامضة" (الرواية، ص 93)، "بالأمس كانت ذكرى وفاة أمي. لم أتذكر ذلك سوى الآن. ولست أدري بالضبط ما الذي ذكرني به"، "الآن أحاول أن أتذكر كم مر من السنين على وفاتها" (الرواية، ص 94).

لقد انتصرت مشاغل الحياة على ذكرى الموت الذي لم يعد سوى تجربة مطروحة للكتابة. يسترجع الراوي أمه خلال هذه الكتابة، ويشير إلى نقطة زمنية أخيرة في تجربة موتها، إذ اتخذها موضوعًا لروايته. وبذلك، فإن الموت الذي كان مؤلمًا خلال حضوره الفعلي بات الآن موجعًا في الكتابة عنه فحسب. ورغم كل الزمن الذي مر، ورغم التذكر الذي بات شحيحًا إلى حد النسيان، فإن دائرة موت الأم لم تغلق بعد. يقول الراوي في عبارة مختزلة دالة: "رغم مرور السنوات لم يكتمل موت أمي بعد" (ص 94).

وهل من سبيل لاكتمال الموت؟!

7 – الموت نذيرًا:

تنهض رواية سهى زكي (جروح الأصابع الطويلة)[29] على ما يشبه البكائية لموت الحبيب/ الزوج، عبر أحد عشر فصلًا معنونة، متراتبة: الأصبع الأول، الأصبع الثاني.. إلخ، والفصل

Twitter: @ketab_n

الحادي عشر، الأخير – "أصبع واحد جديد: سكن هناك ولن تصيبه الشيخوخة" – يتأسى بكون الزوج الذي رحل شابًا قد توقف انحداره إلى ما بعد الشباب، وتأبت ملامحه – من ثم – على كل ذبول واضمحلال تفرضهما حركة الزمن في خطوه الثقيل. تتنوع رواية الفصول ما بين راوية خارجية، وأخرى تتحدث بصوت المتكلم، وتتحدث في الفصول الأخيرة بلسان الزوجة المسماة، "سهى"، التي يلتقى صوتها وصوت الكاتبة (انظر الرواية ص 106). وخلال هذا التنوع نشهد، بأكثر من منظور، رؤى متعددة للموت، متمثلة في رحلة حياة ثم موت "عمرعبد العزيز الكردي"، الطفل المتسائل، ثم الشاب المحلق وراء أحلامه، ثم الكاتب، ثم الزوج/ الأب، وعبر هذه الرحلة القصيرة اللاهثة يلوح "عمر" محاطًا بالموت، وتقريبًا منذورًا له، منذ طفولته وحتى رحيله الأخير.

في حياة "عمر"، على قصرها، تترى ترديدات الموت. مات والده بينما كان صغيرًا وأورثه مرض الصدر فكانت تتنابه "أزمات" متلاحقة (انظر الرواية ص 43). وسوف تموت أخته أيضًا فيتأمل هو – وقد دخل عالم القراءة – ما يربط بين موتها وموت الشاعر أمل دنقل (انظر الرواية ص 50)، كما سوف تموت "أم" تبنته فيما بعد، إذ التهمها ذلك "الغول الشهير" نفسه (انظر الرواية ص 52)، كذلك تموت جدته، أم كردي (انظر الرواية ص 63). مثل هذا الموت المتلاحق، في حياة تلوح مختزلة وملاحقة بهاجس النهاية، يجعل الموت نذيرًا قريبًا على المستويين الداخلي والخارجي معًا، ويرسم صورته شاملة ومطبقة وكلية القدرة، وممتدة ومتكررة أيضًا. وقد أومأ واحد من عناوين الفصول إلى شيء من هذا الملمح (الإصبع الرابع: "للمرة الثانية، للموت نفس اللون والطعم والرائحة"). لكن، مع حصار الموت، الذي يلاحق عمر، ثم تنهشه مخالبه، فإنه يظل يدافعه، مثقلًا بهاجسه القريب الملح.

يتمثل هاجس الموت بطرائق شتى بما يجعله "يقينا" ثابتًا يحمله عمر بداخله. يقول لحبيبته – زوجته فيما بعد: "أنا عمري قصير، ولو عايزا حد عمره طويل مش أنا.." (الرواية، ص 93)، وإذ يتحول عمر إلى كاتب، يكتب قصصًا قصيرة ويشرع في كتابة رواية، تسأله: "– حاتخلصها إمتى"، يجيب: "– قبل ما أموت حاكون مخلصها" (الرواية، ص 96). وتشير زوجته/ الراوية إلى أنها عندما أنجبت ابنته قال لها: "أنا مش عايز أشوفها خالص، كل ما باشوفها بافتكر إني هاموت وأنا مقدرتش أعملها أي حاجة، خلي بالك منها" (الرواية، ص 99)، وإذ يصاب صوته بـ"بحة" يقول لها: "إظاهر أن أول حاجة تموت فيّ صوتي"

Twitter: @ketab_n

(الرواية، ص 100). وكما ربط عمر بين موت أخته وموت أمل دنقل، سوف يربط بينه موته هو وموت "يحيى الطاهر عبد الله" (الرواية، ص 107).

في مقابل يقين "عمر" بالموت، ثمة محاولات عدة – خارجه – لنفيه. لقد كانت زوجته تكذب كلامه "عن الموت" وتعتبره "جنون عبقري مهموم بالإنسانية الجافة". كانت تعتقد أنه – بكلماتها – "كلام فيلسوف مرعوب من المرض فيقاومه بهجوم عنيف" (انظر الرواية ص 99). لكن فضلًا عن هذا "التكذيب"، الهادئ المتعقل، وربما المنطقي، كان هناك موقف غريب من "أم عمر" تجاه موت كل الذين يموتون من حولها وتجاه الموت ذاته؛ كانت ترفض أن يقترب من بيتها أي ميت. تموت "حماتها" التي تعيش فوق سطح البيت الذي تسكنه فلا تصعد إليها، وتنادي "على أحد الجيران ليأخذها إلى بناتها وأولادهم، فهي لا تحب الميتين ولا سيرتهم لأنه فأل سيئ" (الرواية، ص 83)، وتموت ابنتها بالمستشفى ويذهب ابنها ليأتي بجثمانها فتصيح فيه: "جاتك داهية أنا قلت لاخواتك ميجوباهاش البيت أنا مش هادخل ميتين عندي" (الرواية، ص 51).

خارج الهاجس بقرب الموت، وخارج التوجس الذي يلقى به – أو يحاول أن يلقى به – بعيدًا، ثمة تجسيدات عدة للموت نفسه في (جروح الأصابع الطويلة)، منها إشارات لعلاماته، ولوطأته، ولطقوسه، ولمجابهاته المؤلمة. وفي هذه الوجهة يتجاور الرصد الخارجي لمشهد الموت مع التعبير الداخلي عن الإحساس بفجيعته. يتوقف سرد الراوية/الزوجة، بكلمات محايدة، عند مشهد جثمان عمر المسجى بالمستشفى: "بشريط شاش أبيض عريض قطعه الممرض من شريط الشاش اللاصق وكتب عليه "عمر عبدالعزيز الكردي غرفة 32 – 743 سنة[كذا، ولعل الصواب: غرفة 743 – 32 سنة] أ.د. مختار جمعة" ثم لصقه على جبهته"، ويبرح السرد حياده، متسائلًا: "أهكذا انتهت مأساته"؟ (انظر الرواية ص 106)، ثم يمضي السرد نائيًا عن كل حياد: "لم يكن بوسعي أن أمنع عنه هذا الزائر الثقيل المفاجئ.. رغما عني اقتحم غرفته التي كرهها جدًا جدًا.. رغما عني وعنه.. انتزع منه تلك الروح الشفافة الطموحة.. إلخ" (انظر الرواية ص 106). وسوف يمتزج المستويان، الخارجي الراصد المحايد والداخلي المثقل بوطأة التجربة، مرة أخرى مع "طقوس تغسيل" الزوج الراحل، فيتوقف السرد عند معالم المشهد: "التفوا حوله يحممونه ويلبسونه زيه الجديد، فاخرًا، كما كان يحب دائمًا أن يرتدي أفخر الثياب، حملوه ليضعوه في التابوت

Twitter: @ketab_n

الطويل(...) كان يتمنى أن يهتموا به طوال الـ 32 عاما.. ولكنهم اهتموا به الآن!" (الرواية، ص 111). لقد أتى الموت، في النهاية، دونما مبالاة، ثم مضى بعدما خلف وراءه الكثير من المبالاة.

8 – تعدد الموت.. تحولات الموت:

هكذا يتحول الموت، في أغلب هذه الروايات السبع، من "كارثة" أو فجيعة مطبقة إلى محض "ذكرى"، قريبة أو نائية. وإذا كان في كل ذكرى قدر من مدافعة النسيان، فإن "الراحلين"، الموتى، أيضًا في أغلب هذه الروايات، يظلون مع الأحياء، "مقيمين" على نحو ما، حتى وإن لم يتوقف بعض هذه الروايات عند كيفية هذه "الإقامة"، أو يصور معالمها، وأيضًا حتى وإن بهتت، بمرور الزمن، ملامح هؤلاء الراحلين أو أحاطت بذكراهم غلالات من ضباب.

فيما بعد الرحلة التي تقطعها (بداية ونهاية)، من "الموت/ الكارثة" في مفتتحها، إلى "الموت/ العقاب" في خاتمتها، تمكث الذكرى معنا – نحن القراء – بعد السطور الأخيرة من الفصل الأخير.

وفي (كتاب التجليات)، ثمة تحليق بذكرى الراحلين إلى آفاق وذرى تتراجع معها وطأة كل رحيل، بل يؤول الرحيل إلى أوبة حقيقية. وأيضًا ثمة نظرة – تستعير من تجربة الصوفية القدرة على مجاوزة تخوم الأزمنة والأماكن – ترنو إلى فضاء يتكافأ فيه حضور الأحياء وحضور الموتى، بما يجعل الموت واقعة تنأى – رغم إيلامها – عن معاني الغياب الفعلي.

وفي (خالتي صفية والدير) يتم تناول تجربة الموت خلال أكثر من متصل: "متصل الموت/ الحب"، "متصل الموت/ الثأر"، "متصل الموت/ الخلاص"، وأيضًا "متصل الموت/ الحياة"، ويقود طريق الآلام – كما قاد السيد المسيح من قبل – إلى الختام الأخير، المشرع على مصير مأمول، أبهى وأجمل، فيغدو الموت نفسه محض تذكرة بالحياة، ماثلة واضحة، لا تتضاءل، ولا تتلاشى، ولا تنقضي.

وتتحول الذكرى في (يوميات امرأة مشعة) إلى فعل قصدي يسبق واقعة الموت، يناوئ التلاشي/ الموت بالكتابة، أو يحول الذكرى التي لم يأت زمنها بعد إلى سعي "راهن/مسبق"–

Twitter: @ketab_n

إن صح القول – للمقاومة؛ فتدافع الموشكة على الموت رحيلها المحتوم، وتطمح إلى أن تقدم – من قلب تجربة الاحتضار – ما يدافع الموت القادم.

وتؤول الذكرى في (تغريدة البجعة) إلى مرثية لموت سابق، وأنشودة تستشرف موتًا قادمًا، بما يجعل الموت يلتف على كل الأزمنة، ويحيط بكل التجارب.

وتطل الحياة في (شجرة أمي) من طقوس الموت نفسها/نفسه، بصراعاتها وبحساباتها، فينحصر الموت في ظل واحد من ظلال الحياة، ثم تغدو ذكرى الموت – وإن بهتت – وسيلة لإعادة استكشاف الذات والعالم.

وفي (جروح الأصابع الطويلة) يتحدد الموت في نقطة ماثلة على مسار زمن لا يتوقف، يحتفظ خلالها الراحل بسيماء البهاء والتأبي على كل تغير واضمحلال يفرضهما الزمن عبر حركته، فيأتي الموت – الذي كان الحدس به نوعًا من اليقين – في موعده، ولكنه – إذ يأتي ويمضي – يترك وراءه ما يدافع وطأة عالم موغل في بلادته ولا مبالاته.

* *

يطل الموت، في هذه الروايات، بوجوه شتى، ويظل يحتفظ بوجهه الكارثي أيضًا.

من الموت كـ"قدر غاشم" في أول رواية (بداية ونهاية)، ثم الموت كحكم أخلاقي في نهايتها، إلى الموت كمحض غياب جسدي، تؤوب خلاله الروح إلى مصدرها، ويتراءى معه عالم محلق عبر الأزمنة والأماكن، يتجاور به – في وجود متكافئ – حضور الموتى وحضور الأحياء في (كتاب التجليات)، إلى الموت كـ"عقاب" ثم كـ"ثأر"، ثم كـ"أمل مرتجى"، ثم كـ"خلاص" في (خالتي صفية والدير)، إلى الموت كـ"تهديد"، ثم كـ"حافز" للتشبث بالبقاء، في (يوميات امراة مشعة)، إلى الموت كمصير مرتقب يدفع إلى أنشودة أخيرة، تصله بالحياة أو تصل الحياة به في (تغريدة البجعة)، إلى الموت كسبيل إلى التوصل لعلاقة جديدة مع الراحلين وإلى اكتشاف جديد لعالم/ لعوالم الأحياء في (شجرة أمي)، إلى الموت كـ"قدر منذور"، وكوسيلة لكشف لامبالاة العالم في (جروح الأصابع الطويلة).. رحلة تقطعها تناولات الموت، في هذه الروايات السبع، لتجسد رؤى بعينها له – وهي جزء من رؤى أخرى كثيرة، مطروحة في روايات غير هذه الروايات – كلها يرقب في الموت وجهه الأوّلي القريب، ويرنو مع هذا الوجه إلى وجوه أخرى مغايرة.

Twitter: @ketab_n

تتنوع، إذن، تناولات الموت في هذه الروايات السبع، لكنها – جميعًا، تقريبًا – تجسد المسعى نحو استكشاف سبل وطرائق لاستئناس ذلك الموت، ولإقامة جسور ممتدة بين الأحياء والموتى، بما يشي بتصور جمعيّ مشترك، سابق على هذه الكتابة، محيط بها، وأيضًا ملازم لها وماثل فيها، يؤمن – لا يزال – بعدم انفصال الموتى، بموتهم، عن حياة الأحياء، ويطمح إلى أن يحول "كارثة" الموت؛ فجيعته ووطأته وغيابه المفاجئ أو المتوقع، إلى ألفة مقيمة، تناوئ كل فجيعة وتدافع كل وطأة وكل غياب.

Twitter: @ketab_n

هوامش

1 جيمس ب. كارس، (الموت والوجود – دراسة لتصورات الفناء الإنساني في الفكر الديني والفلسفي العالمي)، ترجمة بدر الديب، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 29، القاهرة، 1998، ص 362.

2 د. أحمد على مرسي، (في الأدب الشعبي – كل يبكي على حاله، دراسة في العديد)، عين للدرسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، 1999، ص 31.

3 عن طقوس الموت في مصر القديمة، راجع: د. أحمد على مرسي، المرجع السابق، ص 24.

4 انظر: جمال حمدان، (شخصية مصر – دراسة في عبقرية المكان)، دار الهلال، القاهرة، 1995، الجزء الرابع، ص 552.

5 المرجع السابق، ص 580.

6 المرجع نفسه، ص 582.

7 نفسه، ص 585. والعبارة الأخيرة منسوبة إلى بي. إي. بري، فيما يشير جمال حمدان. وقد استخدمت لوسي دف جوردون العبارة نفسها فى زمن أسبق. انظر: أحمد خاكي: (رسائل من مصر – حياة لوسي دف جوردون فى مصر 1862 – 1869)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1976، ص 65.

8 انظر: سيد عويس: (نظرات باحث اجتماعي مصري)، الكتاب الذهبي، القاهرة، يناير 1988، ص 64.

9 راجع كتاب سيد عويس: (الخلود في حياة المصريين المعاصرين – نظرة القادة الثقافيين المصريين نحو ظاهرة الموت والموتى)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1972.

10 "البكوة" من "البكاء". وتبعًا لهذا النظام، تجتمع النساء يومي الخميس والسبت من كل أسبوع، لتبكين من ماتوا لديهن بكاء مستمرا. انظر: سيد عويس، (حديث عن المرأة المصرية – دراسة ثقافية اجتماعية)، مطبعة أطلس، القاهرة، 1977، ص ص 97: 100. وانظر أيضًا كتابه: (حديث عن الثقافة – بعض الحقائق الثقافية المعاصرة)، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1970، ص ص 126: 131.

11 أيمن عبدالفتاح حسن وزيري، (مفهوم ومظاهر الخلود في مصر القديمة حتى نهاية عصر الدولة الحديثة)، رسالة دكتوراة مخطوطة بجامعة القاهرة، كلية الآثار، قسم الآثار المصرية، 2009، ص 18.

12 المرجع السابق، ص 19. ومن التعبيرات المصرية الشائعة، الراهنة، عن الموت، القول عمن مات بأن "فلان ربنا افتكره"، ونقل خبر الموت بمنحى يتداخل والدعاء: "فلان تعيش انت". والتعبيرات الفصيحة عن حدث الوفاة لا تبتعد كثيرًا عن مثل هذه الصياغة: "انتقل إلى الرفيق الأعلى"، "انتقل إلى جوار ربه"، أو "إلى الأمجاد السماوية".

13 فى هذا السياق ثمة تعبيرات عدة عن رغبة الخلود فى (كتاب الموتى). انظر الفصل 71 من كتاب الموتى. (عبد المنعم أبو بكر: "أساطير مصرية فى موسوعة مصر القديمة وآثارها، ج. 1، كتاب الموتى فى الموسوعة المصرية، القاهرة، 1956 – نقلا عن: – أيمن عبدالفتاح حسن وزيرى، مفهوم ومظاهر الخلود فى مصر القديمة حتى نهاية عصر الدولة الحديثة، مرجع سابق، ص 68).

14 عن تناولات الموت في الحضارات والثقافات المتعددة، يمكن الرجوع إلى:

– خزعل الماجدي، (ميثولوجيا الخلود – دراسة في أسطورة الخلود قبل الموت وبعده في الحضارات القديمة)، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، 2002.

Twitter: @ketab_n

– عبد السلام المساوي، "الموت بين الأسطورة والفلسفة"، مجلة "عمان"، العدد 103، فبراير 2004.
– (ديوان الأساطير)، الكتاب الرابع (الموت والبعث والحياة الأبدية)، ترجمة قاسم الشواف، دار الساقي للطباعة والنشر، لندن.
– د. فتح العليم عبد الله، "مفهوم الموت عند بعض الشعوب":
http://www.aljazeeratalk.net/
– د. بشار خليف، "شعائر الموت ومعتقداته في المشرق العربي القديم":
http://www.dahsha.com/viewarticle.php?id=33609
– عباس يونس العنزي، "الموت بين الحق والعقوبة":
http://www.iraqiwriters.com/menu/../Index.asp
– سأمي أحمد الموصلي، (مفهوم الموت في الإسلام)، دار النفائس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2004.
– فاضل علوى الموسوي، "مفهوم الموت من منظور قرآني":
http://www.alrabe3ya.com/index.php
– د. مصطفى بنحمزة، "فلسفة الموت عند بديع الزمان سعيد النورسي"، مجلة "حراء"، اسطنبول، العدد 2، يناير – مارس 2006.
– الأب أوغسطين دوبره لاتور، (دراسة في الإسكاتولوجيا)، ترجمة صبحي حموى، ط. ثانية، دار المشرق، بيروت، 1999.

15 (بداية ونهاية)، مكتبة مصر، القاهرة، الطبعة الرابعة عشرة، القاهرة، 1984 (صدرت طبعتها الأولى عام 1949).

16 كتب عن هذه الرواية نقاد كثيرون، وكتاباتهم تعكس هذه التناولات متنوعة الزوايا.

من هؤلاء النقاد:

– عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم، (في الثقافة المصرية)، دار الفكر الجديد، القاهرة، 1955.
– غالي شكري، (أزمة الجنس في القصة العربية)، دار الآداب، بيروت، 1962.
– رجاء النقاش، (عندما يموت الأب)، جريدة "الأخبار"، القاهرة، 1963/3/17.
– أنور المعداوي، (كلمات في الأدب)، المكتبة العصرية، صيدا، 1966.
– سأمي خشبة، "نجيب محفوظ والبحث عن الإنسان المفقود"، جريدة "المساء"، القاهرة، 1971/6/3.
– د. فاطمة موسى، (نجيب محفوظ وتطور فن الرواية العربية)، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1972.
– د. طه وادي، (صورة المرأة في الرواية المعاصرة)، مركز كتب الشرق الأوسط، القاهرة، 1973.
– د. عبد المحسن طه بدر، (نجيب محفوظ – الرؤية والأداة)، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1978.
– د. محمد حسن عبدالله، (الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ)، مكتبة مصر، القاهرة، 1978.
– د. لطيفة الزيات، [إعداد]، (صوت المرأة في القصص والروايات العربية)، اللجنة الاقتصادية والاجتماعية لغرب آسيا، الأمم المتحدة، بغداد، 1985.
– إبراهيم فتحي، (العالم الروائي عند نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988.
– على شلش، (نجيب محفوظ – الطريق والصدى)، دار الآداب، بيروت، 1990.

Twitter: @ketab_n

– محمد دكروب، "دراسة عن صراع اليمين واليسار في شخصيات نجيب محفوظ"، مجلة "أدب ونقد"، القاهرة، 1991/3.

وعن دراسات أخرى لهذه الرواية، راجع:

د. حمدي السكوت، (نجيب محفوظ – ببليوجرافيا تجريبية وسيرة حياة ومدخل نقدي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة نجيب محفوظ (1)، القاهرة، 2007، ص 108 وما بعدها.

17 في هذا المنحى، يمكن قراءة الرواية على أساس من تسلسل وقائعها – حسب تصور جريماس – بما يجعل كل واقعة تترتب على واقعة سابقة وتؤدى إلى وقائع جديدة.

18 تجربة اجتياز العتبة، في هذا السياق، وبهذه الملابسات، تندرج في تصور ميخائيل باختين حول "زمكان العتبة" الذى يمثل جزءًا من "زمكان الطريق". راجع كتابه: (أشكال الزمان والمكان في الرواية)، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1990، صفحات: 53 وما بعدها، وص 221 وما بعدها.

19 جمال الغيطاني، (كتاب التجليات)، الطبعة الثالثة، دار الشروق، القاهرة، 2007 (صدرت الطبعة الأولى عام 1990).

20 بهاء طاهر، (خالتي صفية والدير)، الطبعة الثانية، دار الشروق، القاهرة، 2008 (صدرت الطبعة الأولى عام1991).

21 من هذه الزاوية، تلتقى وهذا الطرح للموت رواية إدوار الخراط (صخور السماء)، وإن لم يكن الموت هو التجربة الأساسية فيها.

22 نعمات البحيري، (يوميات امرأة مشعة)، مكتبة الأسرة، سلسلة الأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2006.

وتفيد هذه الفقرة، إفادة أساسية تماما، من مقال هذا الباحث "الكتابة الترياق"، مجلة "الثقافة الجديدة"، القاهرة، سبتمبر 2008.

23 قريبًا من هذا التناول الوجهة، يمكن أيضًا قراءة رواية بدر الديب (أوراق زمردة أيوب).

24 مكاوي سعيد، (تغريدة البجعة)، ط. أولى، الدار للنشر والتوزيع، القاهرة، ديسمبر 2006.

25 لعل هذه المخايلة، بين محبوبة ماتت وفتاة أخرى، تقيم نوعًا من الحوار مع موقف "كمال" (في "ثلاثية" نجيب محفوظ) الذي – رغم يقينه برحيل "محبوبته"، من طرف واحد، "عايدة" – تختلط عليه ملامحها وملامح أختها الصغرى التي يلتقيها صدفة.

26 راجع لهذا الباحث: (في غياب الحديقة – حول متصل الزمان /المكان في روايات نجيب محفوظ)، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2006 (الفصل الثاني، "الحنين إلى البيت القديم").

27 سيد البحراوي، (شجرة أمي)، آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة، 2007.

28 لعل هذه "الحسابات" في طقوس الدفن والعزاء تتصل بنوع من تقوية الروابط الاجتماعية، وتدعيم البنية الاجتماعية للجماعة، حسب ملاحظة دوركايم.

راجع: د. أحمد على مرسي: (في الأدب الشعبي – كل يبكي على حاله، دراسة في العديد)، مرجع سابق، ص 33.

29 سهى زكي، (جروح الأصابع الطويلة)، الطبعة الثانية، الدار، القاهرة، 2008 (تاريخ الطبعة به خطأ، وهذه هي الطبعة الأولى للرواية).

Twitter: @ketab_n

Twitter: @ketab_n

ميـادين الغضـب

(قـراءة في مشـاهد روائيـة)

1

"ميادين الغضب" حيز روائى يمكن أن يسمح بتعرّف أبعاد متنوعة تتصل بعوالم الشخوص الروائية، وبالوقائع الكبرى التى تنخرط فيها، وبالأواصر التى تصلها، أو لا تصلها، بالآخرين من حولها، وبوعيها – المدينى غالبًا – وبعلاقاتها بالفضاء الأكبر، المكانى والزمنى، المرجعى أو المتخيل، المحيط بها.

يرتبط "الميدان"، من جهة، بموقع متوسط فى سلسلة "القواقع المكانية" التى صاغها يورى لوتمان، والتى جسدت درجات متعددة، متدرجة، من معنى "الألفة" ومعنى "الانتماء": غرفة الإنسان، شقته، بيته، الشارع الذى يسكنه، الحى الذى يعيش فيه، مدينته (ويتوسطها، غالبًا، الميدان)، وطنه، وأخيرًا: العالم[1]. بين حلقات هذه السلسلة يتحرك المرء، ذهابًا وإيابًا، ويتضاءل إحساسه بالألفة والانتماء خلال انتقاله بين حلقة وأخرى، من أول السلسلة إلى آخرها. ويرتبط الميدان، من جهة ثانية، بالأماكن المفتوحة التى تقترن، عادة، بممارسات بعينها تقوم على نوع من "التخارج"؛ حيث التعاملات فى هذه الأماكن تنأى، على الأرجح، عن العالم الذاتى، الفردى، الشخصى، وتتحرك فى مجال التقاء الفرد بالآخرين

Twitter: @ketab_n

الذين ربما لم يرتبط ارتباطًا وثيقًا بهم من قبل. والميدان، بهذا المعنى، يمكن أن يمثل امتدادًا جديدًا لـ"الساحة" القديمة، بالمدن القديمة، التى لم يكن فيها، حسب تصور ميخائيل باختين، وجود لـ"إنسان داخلى (...)، فوحدة الإنسان ووعيه كانا [فى الساحة] شيئًا عامًا خالصًا"؛ كان "الإنسان كله فى الخارج"[2].

يهب تناول الميدان الروائى، بهذا كله، إمكانًا غنيًا لتناول الشخوص الروائية التى تتحرك فيه أو تتماس مع الآخرين داخله، خلال وقائع جماعية مشهودة. وبينما كان قطاع كبير من روايات القرن التاسع عشر، فى ميراث الرواية الغربى، يهتم بأماكن مغلقة، مثل "الصالونات" والقاعات والردهات وحجرات النوم.. إلخ، كما هو الحال فى أغلب روايات ريتشارد سن، بما يغرى بمقاربة العوالم الداخلية لشخصيات محدودة العدد غالبًا، تتحرك داخل هذه الأماكن محكومة بما تسمح به مساحتها وتكوينها وطبيعة العلاقات فيها من ممارسات، فإن الميدان، فى روايات حديثة كثيرة، يمكن أن يقود إلى تناول روائى أكثر رحابة على مستوى الأحداث الجزئية وعلاقتها بالوقائع الأكبر، وعلى مستوى الشخصيات الروائية والأواصر التى تربطها بمن حولها؛ إذ يضع هذه الشخصيات فى مجال اتصال بتجمع كبير بعالم المدينة (التى ظل الميدان، تاريخيًا، يمثل المركز الأساسي فى تخطيطها).

خلال هذا السياق، الذى يجمع الشخصية الروائية مع من حولها داخل "ميدان المدينة"، يمكن أن تعاد صياغة علاقة الفرد بالآخرين، فضلًا عن أن هؤلاء "الآخرين" قد يتحولون من جماعة صغيرة إلى حشد كبير، غير محدد وغير محدود، فضلًا عن أن الميدان، روائيًا، فى تجربة "غضبه"، يمكن أن يجسّد حالة استثنائية تعترى هذا المكان، فيها يخرج الفرد – وقد غدا جزءًا من جماعة – من دائرة أفعاله المعتادة، وربما الرتيبة، إلى نطاق ممارسة أخرى يعد الاحتجاج علامة عليها ووسمًا لها.

وقد لاحت ميادين الغضب، هذا الحيز الروائى الاستثنائى، فى مجموعة من روايات مصرية، تنتمى إلى أجيال عدة، وإلى اتجاهات فى الكتابة متنوعة، كلها سابقة على تجربة الميادين العربية الغاضبة، مرجعيًا، فى بداية العقد الثانى من هذا القرن.

Twitter: @ketab_n

2

مقاربة "الميدان الغاضب"، فى هذه الروايات، تستدعي – ابتداء– الإشارة إلى مجموعة من الارتباطات:

هناك ارتباط أول: بين المشهد وسياقه؛ مشهد الميدان الغاضب والسياق الروائى الذى ينتمى إليه. والتوقف هنا عند المشهد الجزئي، فى هذه الرواية أو تلك، لا يعنى، بالطبع، أن هذا المشهد منفصل عن امتداده الأكبر؛ أو أنه غير موصول بامتداداته فى العمل الروائى من حيث هو كل واحد.

مشهد الميدان الغاضب، في العمل الروائي، قد يمثّل من الناحية البنائية مركزًا متأخرًا، أو تتويجًا لمسار من الوقائع المرتبطة بشخصية أو بمجموعة شخصيات. وقد يأتي تعبيرًا عن نقطة واقعة على خط زمنى ممتد، وقد يقع ضمن متوالية السبب والنتيجة؛ كحلقة مترتبة على حلقات سابقة، أو كحلقة تترتب عليها حلقات تالية. وفي هذه المحاولة، التي تهتم بمشاهد روائية محددة، لن يتاح لنا سوى التوقف عند بعض "الأشجار" فحسب، آملين – خلال قراءة هذه المشاهد – رؤية مساحة أكبر من "الغابة" كلها.

وهناك ارتباط ثان: بين أحداث مرجعية متعيّنة، على المستوى التاريخي والمكاني، ووقائع روائية تطلّ على مرجعها كما يطلّ الأدب دائمًا على مرجعه؛ إذ يراوح الأدب – في حركته الرحبة، المتحررة – بين التزام التفاصيل والوقائع والحقائق الخارجية أو التاريخية، المتعارفة أو شبه الموثقة أحيانًا، من جهة، والتحليق بروح الإبداع الذى يعدّ "التخييل" مكوّنًا جوهريًا من مكوناته، من جهة أخرى.

ثم هناك ارتباط ثالث: بين بعدين متلازمين في رصد كل غضب واسع المجال؛ بُعد جماعي هو مَعلم على كل غضب مشهود في الميدان (أو فى الشوارع التي تمثل امتدادًا له، أو فى المدينة التي تحيط به)، وبعد فردي يحكمه المنظور الروائي الذى يتم خلاله رصد مشهد الميدان الغاضب، وهو منظور خاص – مهما اتسع أو تنوّع – مرتهن براوى هذا المشهد، وبالشخصية – وأحيانًا بالشخصيات – الروائية التى تشارك فى تجربة الغضب والاحتجاج، أو تلوح شاهدًا على هذه التجربة، أو ممثيلًا للتأمل فيها وحولها.

Twitter: @ketab_n

3

قريبًا هذه الارتباطات، يمكن أيضًا التوقف بسرعة عند بعض إشارات تتعلق بالعناصر التكوينية التى ينهض عليها، فيما ينهض، مشهد الميدان الغاضب. وتقترن هذه العناصر – أولًا – بـ"الميدان": الذي يعدّ الساحة الأساسية فى مشهد الغضب الجماعى. وتقترن هذه العناصر – ثانيًا – بمتّصل "الميدان/المدينة"؛ إذ إن الميدان يظل دائمًا علامة على المدينة؛ نواة من نوياتها ومركزًا من مراكزها، إن لم يكن نواتها الرئيسية ومركزها الأساسى، كما يظل الميدان موطنًا لتجسيد وعى تكوّن فى المدينة، وتغذّى بمعانيها، وقاد – فيما قاد – إلى تجربة الغضب الجماعى بها. ثم تقترن هذه العناصر – ثالثًا وأخيرًا – بمتصل "الغضب/الميدان/المدينة" الذي يعد بؤرة للتناول فى مشاهد الميادين الروائية الغاضبة.

أولًا – الميدان:

الميدان (أيًا كانت تسمياته عبر التاريخ الممتد للمدن القديمة والوسيطة والحديثة) كان يعتبر "سرة المدينة" – بالتعبير الجغرافى القديم – التى مثلّت، من الناحية الوظيفية، مكانًا مهيئًا لاجتماع حشد كبير من الناس تجمعهم ممارسات عدة، وبوتقة تتلاقى وتتفاعل وتنصهر فيها أفكارهم وآراؤهم، بما يسهم فى تشكيل وعيهم الجمعي.

"الأجورا" Agora في المدينة الإغريقية، والـ "فوروم" Forum في المدينة الرومانية، و"الساحة" في المدينة الإسلامية، و"الميدان" – أو "الدوار" – في المدينة الحديثة، كلها تسميات لقلب المدينة أو لنواتها المركزية[3] التى اتخذت، من ناحية، مركزًا لتمثيل السلطة السياسية أو المؤسسة الدينية أو لتمثيلهما معا، كما اتخذت، من ناحية أخرى، موضعًا لتمثيل الشعب أو "عموم الناس" الذين كان مركز المدينة هذا موقعًا أساسيًا لاجتماعهم، ولإقامة بعض احتفالاتهم، وللتعبير – بشكل أو بآخر – عن آرائهم، وأحيانًا عن احتجاجهم وغضبهم.

ثانيًا – الميدان/المدينة:

والمدينة، الامتداد الأكبر للميدان، أو التي يعدّ الميدان مركزًا لها أو فيها، ارتبطت دائمًا بمعان أساسية، كان لها الدور الأكبر فى تشكيل خصوصية عالم المدينة وبلورة وعى ساكنيها.

Twitter: @ketab_n

من بين المعانى يمكن الإشارة – فحسب – إلى ما يتصل بتجربة "الميادين الغاضبة"، اتصالًا مباشرًا أو غير مباشر؛ أي اتصالًا يتساوق وهذه المعانى، أو يختلف معها ويعد اختبارًا لها أو محاورة معها: الفردية، والتعدد، والتحرر، والتفاوت الطبقى، والإبهام الحضرى، والاغتراب، والاحتفاء بالثقافة البصرية.

على مستوى "الفردية"، منحت المدينة الإنسان "الأنا" بدل "النحن"[4]، بعدما أحلت المدينة "المواطن" Citizen محل "العضو في العشيرة" في المجتمعات السابقة على المدينة تاريخيًا أو المحيطة بها جغرافيًا، وأصبح "إنسان المدينة" يعبر عن تجاربه دائمًا بأسلوب فردى[5]، وقبل ذلك يسلك سلوكًا فرديًا كأنه "جبهة واحدة تجابه من عداه"[6]. وعلى مستوى "التعدد"، كان سكان المدن، دائمًا، غير متجانسين تجانسًا مطلقًا على المستوى العرقى والدينى والطبقى والثقافى[7]. وعلى مستوى "التحرر"، أصبح الفرد، فى عالم المدينة، حرًا فى اختياراته مسلّمًا بما يترتب عليها من تبعات، متحررًا إلى حد بعيد من كل اختيارات مفروضة مملاة. وقد ظلت النظرة للمدينة، بوجه عام، تراها مرتعًا للترف، والنعمة، والتأنق، والتحرر، وهى مفردات يقرنها ابن خلدون بمعنى "الحضارة" التى هى "غاية العمران"[8]. وعلى مستوى "التفاوت الطبقى" كان هذا التفاوت نفسه جزءًا من الأسباب التى أدت إلى "عملية التحضر والتمدن"[9]، وكان نشوء أغلب المدن، تاريخيًا، نتيجة من نتائج "تمركز السكان، والرأسمال، والملذات، والحاجات"[10]. وعلى مستوى "الإبهام الحضرى" قام مجتمع المدينة على عدم الترابط، وعلى تفكيك الأواصر الجماعية فى المجتمعات غير المدينية، واقترن بإطار مكانى واسع يستوعب ساكنين غير متقاربين أو غير متعارفين أتوا من أماكن شتى متباعدة. وعلى مستوى "الاغتراب" سادت مجتمع المدينة وجهات نظر متعارضة غالبًا، أصبح معها إنسان المدينة يرى الشيء ونقيضه معًا، ويعانى – رغم إحساسه بالتحرر – وطأة الاغتراب، وبات عليه أن يستوعب كونه إنسانًا واحدًا فى عالم متسع ومتزاحم ومتشابك، وأن يحاول – وهو الذات المفردة – القيام "بتمثيل موضعى لذلك الكل الأوسع غير القابل للتمثيل"[11]. وعلى مستوى الاحتفاء بالثقافة البصرية، منحت المدينة ساكنها "عيناً بدل الأذن"[12]، وظهرت فى عالم المدن، منذ تاريخها القديم، قواعد خاصة بالتمثيل الرمزى للمجتمع المتعدد والمتنوع، تعتمد "لغة" بصرية قوامها اختلاف الأزياء والألوان وتباين أشكال "المواكب" و"المشاهد"، بما يجعل لكل زى ولون وموكب ومشهد دلالة محددة أو معنى متفقًا عليه بعينه، ثم بلغت هيمنة الصورة البصرية فى المدن الحديثة حدًا بات يفتن

Twitter: @ketab_n

الناس عن اللغة[13]، بل ويثير تساؤلًا عن "جدوى اللسان" فى مجتمع أصبحت تسوده شبكة العلاقات البصرية[14].

ظلت هذه المعانى نسبية في درجة تحققها وتبلورها، وفي مدى حضورها فى مدن خالصة التكوين وأخرى قامت على المزاوجة بين تكوين المدينة المتعارف وتكوينات أخرى قبل مدينية أو شبه مدينية (والمدن المصرية، التى تمثل خلفية للميادين الغاضبة فى أغلب المشاهد الروائية هنا، يمكن أن تكون نموذجًا من نماذج المدن غير خالصة التكوين، وهى بهذا تتشابه مع كثير من المدن العربية وكثير من مدن ما يسمى بالعالم الثالث[15]). لكن المهم أن حضور هذه المعانى، حتى لو كان جزئيًا أو نسبيًا، يمكن أن يشير إلى "وعى مدينى" قد تشكل (بدرجة ما)، وأصبح الإنسان خلاله يحيا حياة الفرد، المتحرر (إلى حد ما)، الذى يواجه مسؤولية اختياراته، ويؤمن بقيمة التعدد الذى يجعله يتعايش مع آخرين "مختلفين" عنه، ويعانى أحيانًا حدة التفاوت الذى يمايز بينهم وبين بعضهم، أو يكابد وطأة التسلط، أو يدافع أشكال الاغتراب عن عالمه أو عن نفسه. ومثل هذا الوعى، الذى قد يتحقق عند فرد واحد، يمكن أن يشمل كثيرين آخرين، وأن يقودهم – تأسيسًا على بعض مفردات هذا الوعى، وتمردًا على بعضها – إلى نوع من الغضب المعلن، فى مشهد جماعى كبير، ساحته الميدان، قلب المدينة أو مركزها الأساسى.

ثالثًا – الميدان/ المدينة/ الغضب:

والغضب الجماعى، الذي يشارك فيه سكان المدينة في الميدان، تمثيل لصيغة من نوع استثنائي، على مستوى علاقة الفرد/الحشد. غذّت المدينة، طوال تاريخها كله، قيمة المسؤولية الفردية والسلوك الفردي، كما لاحظنا. لكن غضب الميدان غضب شامل، يجمع الناس – فى زمن بعينه – داخل دائرة وعي واحد ويربطهم بروح واحدة، ويقوم أحيانًا على أهداف موحدة أو شبه موحدة. في هذه الوحدة الجديدة يتخطى الأفراد كونهم أفرادًا، أو يجاوزون تماسهم العابر "كحبات حمص في إناء حمص" – بتعبير سارتر– تتجاور معًا، ولكنها لا تتفاعل أبدًا. وأيضًا، في هذه الوحدة الوثيقة، الجديدة، ينبثق روح تؤججه نيران الغضب، ليصوغ ذاتًا جمعية تتحرك كأنها فرد واحد، وتدافع – ربما حتى الموت أو الاستشهاد – وطأة خانقة مطبقة.

Twitter: @ketab_n

4

كيف تمثلت هذه المفردات والاقترانات، أو معظمها أو بعضها، فى الرواية المصرية؟

يمكن التوقف هنا عند بعض مشاهد – كنوع من التمثيل فحسب– لميادين غاضبة قامت بأدوار مهمة فى مجموعة من الروايات لكل من: نجيب محفوظ، وعبد الفتاح رزق، وإدوار الخراط، وإبراهيم أصلان، وبهاء طاهر. وقد كتبت هذه الروايات وصدرت فى فترات زمنية متعددة، وانطلقت – بالطبع – من توجهات فنية متباينة.

• **ميادين نجيب محفوظ:**

تطل ميادين غاضبة كثيرة فى عدد من روايات نجيب محفوظ. يلوح "الميدان الغاضب" ساحة لانفجار جماعى، استثنائى، تنقلب خلاله ملامح العالم المعتاد. وفى هذه الروايات تتباين كيفية صياغة هذا الانفجار الجماعى، بين الاستناد إلى حقائق "مرجعية" محددة، من جهة، واعتماد صيغة فنية، تخييلية، تتعالى على كل مرجع، من جهة أخرى.

تتردد، بهذه الروايات، مفردة "الميدان" فى سياق التعبير عن وقت خروج جماعى، تشاهد خلاله الشخصية المفردة الحشد، أو تندمج فيه، أو تواجهه، أو تواجه به ومن خلاله تمثيلات لقوة ما، متسلطة، ظلت – فيما قبل تجربة الميدان الغاضب – ترزح طويلًا بثقلها على الجميع.

لا يخلو الميدان، فى تلك الحالات جميعًا، من فعل "خروج" واضح، ومن إشارة إلى تلاشى المسافة القائمة بين العالم الداخلى للشخصية والعالم الخارجى المحيط بها. وخلال هذا تتسم علاقة الفرد والجماعة، فى الميدان، بما يجعلها تتخطى حدود التماسّ أو التجاور، إلى الانصهارْ والتحول؛ انصهار الداخل والخارج، الفرد والجماعة، وتحول مصيرهما معا.

فى (حكايات حارتنا)[16]، مثلًا، باختزال يعد تقنية مهيمنة على سرد هذه الرواية، "تخترق مظاهرة ميدان بيت القاضى فينضم إليها سلومة [الطفل] بتلقائية. يصاب برصاصة

Twitter: @ketab_n

فى رأسه ويسقط قتيلًا" (الرواية، ص 35). وبغياب سلومة يذوب، بالمعنى الحرفى، الفرد فى المجموع. ثم، داخل وعى هذا المجموع، سوف يتحول الطفل الذى كان عاطلًا عن كل ميزة إلى "بطل"، ويتحول أبوه الفقير الذى لم يكن يأبه به أحد من قبل إلى "والد الشهيد". وبالاختزال نفسه يشار إلى مظاهرة أخرى "يموج بها الميدان" فى رواية (حديث الصباح والمساء)[17] (انظر الرواية ص 16).

هناك إشارات إلى ميادين غاضبة أخرى في بعض روايات محفوظ، لكن الحضور الأكبر لتجربة ميدان الغضب، وقت المظاهرة، متحقق في "الثلاثية"، أو في (بين القصرين) على وجه التحديد[18]، وهو حضور مقترن بوقائع مرجعية، مكانًا وزمنًا، مسماة ومحددة، حيث الإشارات واضحة إلى بعض ميادين وشوارع مدينة القاهرة، وإلى جانب من أحداث ثورة 1919.

في هذه الرواية يتحرك سرد الراوي بموازاة شخصية "فهمي"، الطالب الثائر؛ يرى المظاهرات بعينيه ويرصدها بمشاعره المتأججة. يتوقف الراوى، فى فصول عدة، عند تنامي هذه المظاهرات، واتساع نطاقها، متوقفًا عند "أيام بعينها" (كأنه يقدم "يوميات غضب")؛ وخلال هذا الرصد نشهد تفاصيل انضمام فهمي إلى المظاهرات، والتحاق طلاب المهندسخانة والزراعة والطب والتجارة بها، وتوجه بعض هذه المظاهرات إلى "ميدان السيدة" زينب وانضمام الأهالي إليها. وفى هذا الرصد تطل عبارات الراوي المشبعة برؤية فهمي: "بعثت مصر بلدًا جديدًا يبكر إلى الاحتشاد في الميادين بغضب طال كتمانه" (الرواية، ص 506 – وهذا التشديد، وكل التشديدات فى النصوص الروائية، من عندنا). يسقط قتلى في هذه المظاهرات ولكن تتصاعد وتيرة الإضرابات التي جعلت "قلب البلاد يخفق حيًا ثائرًا". (الرواية، ص 508). ويقول السيد أحمد عبد الجواد لجميل الحمزاوي: "مضى عهد الخوف والدماء إلى غير رجعة، ألا ترى المظاهرات تمر تحت أعين الإنجليز دون أن يتعرضوا لها بسوء؟" (الرواية، ص567) [وسوف يخيب المشهد التالي تصوره]، ويؤكد فهمي لأمه، بعبارة تلوح نبوءة ونذيرًا "الأم الوطنية حقًا تزغرد لاستشهاد ابنها" (الرواية، ص569).

لكن في المشهد الأخير، الذى يسبق استشهاد فهمي، سنرى بعينيه تفاصيل الميدان الغاضب كلها: "امتلأ الميدان [ميدان المحطة، رمسيس فيما بعد]. امتلأت الشوارع المفضية إليه (...) مئة ألف، طرابيش، عمائم، طلبة.. عمال.. موظفون.. الشيوخ والقساوسة،

Twitter: @ketab_n

القضاة.. لا يبالون الشمس.. هذه مصر" (الرواية، ص 573)، ثم نشهد معه: "تحرك الموكب العظيم [نحو ميدان عابدين] فتدفقت موجاته تباعًا مرددة هتافات الوطنية، بدت مصر مظاهرة واحدة، بل رجلًا واحدًا، بل هتافًا واحدًا" (الرواية، الصفحة نفسها)، إلى أن تتحول المظاهرة بألوفها الحاشدة، في لحظة ما، فيما يشعر فهمى، إلى "قوة وطمأنينة على طمأنينة"، و"قوة متماسكة لا ينفذ منها الرصاص" (الرواية، ص 574). ولكن، ورغم التصريح الرسمى بهذه المظاهرة السلمية، بما يجعلها تبدو بمنجاة من قمع البوليس (انظر الرواية ص 572)، فسوف ينفذ الرصاص منها، وسوف تصيب فهمي نفسه طلقة من طلقات هذا الرصاص، فيدخل في معارج موته/ استشهاده، ليرى – رؤية أخيرة: "السماء منبسطة عالية (...) يقطر منها السلام" (الرواية، ص 575)، وهو سلام داخلى، روحى، مفارق لما تموج به الشوارع والميادين الغاضبة.

فى روايات أخرى لمحفوظ ينأى الميدان الغاضب عن الارتباط بالوقائع التاريخية المرجعية، ويلوح ماثلًا فى عالم غير محدد على المستويين الزمنى والمكانى، وهذا التناول واضح فى روايتى (ليالى ألف ليلة) و(ملحمة الحرافيش)، بوجه خاص.

فى (ليالى ألف ليلة وليلة)[19]، مشهد مكتمل لميادين غاضبة، حيث "خرج الفقراء والمساكين من أكواخهم إلى الميادين بلا تدبير. اندفعوا وراء مشاعرهم القلقة الدفينة. وفي تجمع لا مثيل له، وجدوا أنفسهم جسمًا عملاقًا لا حدود له يجأر بالاحتجاج والخوف من المستقبل (...) تبودلت أنّات الشكوى في هيئة همسات مبحوحة، ثم غلظت واحتدمت بالمرارة، ثم تلاطمت كالصخور. وبسبب من القوة المتجسدة المخلوقة من عدم، تأجّج الغضب، شعروا بأنّهم سدًا منيعًا بتكتلهم وأنهم طوفان إذا اندفع (...) واندفعت الجموع كأنّها سيل ينصب من فوق قمة جبل تبعث في الجو هديرًا" (الرواية، ص 465). فى هذا المشهد يحتشد "الفقراء" و"المساكين" ويتحولون إلى ما يشبه شخصية جمعية هائلة، تتحرك بغضبة مدفوعة بإحساس واحد، كما تختزل "الميادين" المتعددة، غير المسماة، فى محض مكان واحد. هنا يكشف الغضب فى العالم المألوف المتعارف ملامح جديدة، ويصير "التحول" معلمًا على الوقائع كلها؛ ويكون "التجمع" الذى "لا مثيل له"، (أى لم يكن هناك، من قبل، حشد آخر يشبهه)؛ إذ يتراص أولئك الذين عانوا ويعانون الفقر، فى أزمنة الماضى والحاضر، آحادا منفصلين، فيصبحون بمثابة جسد واحد "عملاق لا حدود له"، كما

Twitter: @ketab_n

يكتسب هؤلاء، الذين ظلوا مستضعفين لزمن طويل، قوة غير معهودة؛ "قوة متجسدة مخلوقة من عدم" يؤججها الغضب ويعيد تشكيلها خلال فعل من أفعال التحول؛ فيصير "الجموع" مرة "سدًا منيعًا" ومرة "سيلًا" ومرة "طوفانًا".

فى تناول الميادين الغاضبة، بهذه الرواية، يتوارى "المرجع" وتختفى كل إشارة إليه، كجزء من عالم يستدعى من "ألف ليلة وليلة" أجواء "الحكاية" التى تنأى عن التعين التاريخى، والتى تنتمى إلى ما يشبه "أمثولة" أبدية، تصلح لتجسيد معنى الغضب الجماعى وقانون فورانه، فى كل زمن وفى كل مكان. ففى كل زمن وكل مكان، حيث يكون فقر ومسكنة وإحساس دفين بالقلق والظلم والمرارة، وحيث تنبثق عوامل تكسر حاجز الخوف من "سلطة" ما، يمكن لهذا الغضب الجماعى أن يندلع. ومثل هذا المعنى يجعل هذا الغضب، عبر صياغته فى النص، مشرعًا على مستقبل ما، أو كأنه زمن محتمل ممكن، مجتاز للأزمنة جميعًا.

مثل هذا المنحى فى تناول الميدان الغاضب قائم، بتفصيل أكبر، وبالاحتفاء نفسه بأمثولة الغضب – إن صح التعبير – فى نهاية رواية (ملحمة الحرافيش)[20]؛ حيث تكتمل معالم ثورة مأمولة، تلوح ماثلة خارج الزمن، وتبدو الأماكن كلها "ميدانًا" لها، وهذه النهاية بمثابة خاتمة لحكايات/ دورات لا تنتهى فى الرواية إلا لتبدأ من جديد، وكلها تختزل تاريخًا طويلًا تتوالى على صفحاته، وتمر بدوراته، أجيال متناسلة متتالية.

فى نهاية الدورة/ الحكاية الأخيرة بالرواية يستعيد "عاشورُ" الأخير "عاشورَ" الأول فى الدورة/ الحكاية الأولى، ويستكمل تجربته ثم يجاوزها. وخلال هذه النهاية نشهد ثورة يختفى معها، وبها، كل تمييز بين الواحد والكل، وبين القائد والمتبوعين، وبين الحقيقة والحلم. يلتقى عاشور الأخير الحرافيش فى "سوق الدراسة"، وبهذا اللقاء "اشتعلت النار فى كيانه كله" (الرواية، ص 913). يؤكد لهم أنه، فى هذا العالم، "لا يحيا إلا الأحياء"، وأن ما ينقصهم ليس الرغيف فحسب، وإنما أيضًا القوة والثقة بأنفسهم (انظر الرواية ص 914). وإذ يتصاعد ويكتمل شعور الفرد/ الجماعة بهذه القوة وتلك الثقة، تتحقق مواجهة شخوص ظلوا، لفترات طويلة، تمثيلات شاخصة لظلم بدا أبديًا بسبب من اتصاله واستمراره. فى وجوه هؤلاء سيجهر عاشور: "لا بد للظلم من نهاية" (الرواية، ص 916). وأخيرًا، سوف يتدفق الحرافيش "من الخرابات والأزقة، صائحين ملوحين بما صادفته أيديهم" (الرواية، ص 917)، ليتساقط ويتهاوى أمام زحفهم المتسلطون القدامى والجدد، وليسقط ويهوى معنى

Twitter: @ketab_n

التسلط ذاته. كانت تلك الغضبة الجماعية، بعبارات الراوى، "معركة لم تسبق بمثيل من حيث كثرة من اشترك فيها. فالحرافيش أكثرية ساحقة. وفجأة تجمعت الأكثرية واستولت على النبابيت فاندفعت في البيوت والدور رجفة مزلزلة. تمزق الخيط الذى كان ينتظم الأشياء. وأصبح كل شيء ممكنًا". ومن غمار هذه الفوضى، ومن قلب شظاياها، سوف تبزغ ملامح تومئ إلى زمن آخر قادم، ثم سوف تستقر وتتشكل قسمات أخرى لعالم ممكن جديد؛ فيه "لن يقع أحد تحت رحمة أحد"، وفيه يكون "العدل خير دواء" (انظر الرواية ص 917)، وفيه تتساوى قيمة العمل وقيمة القوة، وفيه يصبح الجموع الذين لم يكن يأبه بهم أحد "قوة لا تقهر"، وأخيرًا فيه يطمئن الجازع بما يبثه له قلبه عن مستقبل مهيّأ ممهّد، مفتوح لكل من "يخوضون الحياة ببراءة الأطفال وطموح الملائكة" (الرواية ص 919).

هذه الثورة الغاضبة، التى ترنو إلى عالم خارج العالم، وتمسك أيضًا بأطرافه وتدرك سبل تحقيقه، لا تتصل هنا بزمن تاريخى محدد، وإنما يمكن أن تندرج، هى أيضًا، فى إهاب الأمثولة التى تصلح لكل تاريخ. هى شارة على زمن مرتجى يتوج أزمنة الحرافيش جميعًا، التى كانت وظلت دائمًا أزمنة جور وعدوان، ما كانوا وما ظلوا هم محض "حرافيش" مظلومين معتدى عليهم. ومن هنا، فصيغة هذه الثورة الأخيرة، المأمولة، تجعلها لا تضع حدًا لكل تسلط وجور قائمين فحسب، وإنما أيضًا تفتح أفقًا على خلاص نهائى، وعلى حياة يبدأ فيها كل شيء، ويؤول فيها كل شيء، من وإلى براءة وطموح جماعيين مطلقين. ولعل هذه الثورة، بهذه الصيغة، فى عمل يعد من أثمن ما كتب نجيب محفوظ، إن لم يكن أثمن ما كتب، تمثّل بلورة للتناولات الأخرى فى أعماله التى ظل فيها الغضب الجماعى، المقرون بملابسات واقع لم يتغير، بعدما يؤوب هذا الغضب إلى سكون، محض حلم مراود فحسب.

- **(حديقة زهران) – عبد الفتاح رزق:**

في رواية عبد الفتاح رزق (حديقة زهران)[21] رصد لمعالم الغضب في مظاهرات اندلعت ضد الإنجليز والسلطة الحاكمة لمصر خلال الأربعينيات من القرن الماضى، وهو رصد موصول بشخصيات الرواية التي يشارك بعضها في هذه المظاهرات أو يحكي عنها، ومن هنا يتشبّع هذا الرصد بوجهات نظر هذه الشخصيات، وقبل ذلك يحمّل بتجاربها.

Twitter: @ketab_n

يقول "حسين" (واحد من الشخصيات المحورية بالرواية)، بكلماته العامية: "المظاهرة (...) كانت حدادًا على شهداء الجلاء 21 فبراير.. كان تاريخ اليوم ده بالضبط 4 مارس 1946.. (...) نزل الرصاص زي المطر على المتظاهرين.. كانوا عساكر إنجليز وأجانب.. والناس هجمت (...) وفي الآخر مشت المظاهرة لحد ميدان سعد زغلول [بالإسكندرية] وهناك كانت المجزرة" (ص23). وفى هذه العبارات، المؤيّدة بالتواريخ الدقيقة، ما يقدم إشارة واضحة إلى فعل الغضب الجماعى ممثلًا فى طرفيه: الميدان – ميدان سعد زغلول – من ناحية، والمظاهرة، من ناحية أخرى، والمجال الأكبر لهذا الغضب يتصل بمدينة الإسكندرية وليس القاهرة.

ويقول "بكر" (شخصية محورية أخرى بالرواية)، مؤكدًا اختفاء المسافة بين الفرد والمجموع، في الحشد الغاضب الذي يواجه قامعيه: "لما كنت أشوف مظاهرة كبيرة، ماشية في الشارع وبتهتف بسقوط الاستعمار كنت بانضم للماشيين (...) ولما كان البوليس بيضرب المتظاهرين ويضربني معاهم.. ماكنت اهتم إني أموت.. كنت باحسّ إني مش لوحدي.. فيه ناس كتير معايا.. ناس ماشفتهمش قبل كده.. لكن في لحظة واحدة بنتحوّل كلنا إلى حاجة واحدة.. ويمكن لبني آدم واحد ثاير.. غضبان.. مافيش حاجة تقدر تقف قدامه.. ومافيش قوة على الأرض تقدر تواجه غضبه" (ص102). وعبارات بكر هذه تقدم تمثيلًا لفعل الغضب القادر على أن يجعل الفرد يتخطى عزلته ("كنت باحسّ إني مش لوحدي..")، والقادر أيضًا على أن يعقد أواصر للتعارف والتقارب بين أفراد جماعة لم يكن هناك أي تعارف أو تقارب بين آحادها من قبل ("فيه ناس كتير معايا.. ناس ماشفتهمش قبل كده")، ثم القادر أخيرًا على أن يصهر أفراد هذه الجماعة فى شخصية جمعية واحدة غاضبة ("في لحظة واحدة بنتحوّل كلنا إلى حاجة واحدة.. ويمكن لبني آدم واحد ثاير.. غضبان..").
تجربة الغضب الجماعى، هنا، بهذه الصياغة التى تذيب الفرد فى المجموع، والمجموع فى الفرد، وتنفى عن الجميع كل نزوع للفردية وكل أثر للاغتراب، تقوم أيضًا بزحزحة الميدان عن موقعه الافتراضى الذى يتوسط موقع الألفة وموقع نقيضها؛ إذ تنقل هذا الميدان فتجعل منه "بيتًا"، يشعر بالتقارب كل من فيه.

وسوف يشير الراوي، في موضع متأخر بالرواية، إلى مظاهرات تتصاعد فيها حدة الغضب فى شوارع وميادين أخرى بمدينة الإسكندرية، تكسر كل حواجز الخوف، وتتصدى لرجال

Twitter: @ketab_n

البوليس "في تحد سافر" بعبارة الراوي، ثم تواجه "الضرب بالنار" بأسلحتها البسيطة المتاحة (والتي يثبت التاريخ أنها أسلحة خالدة!): قطع الحجارة: "لم تتراجع الصفوف [صفوف المتظاهرين] رغم أصوات الرصاص، و[بدأت] قطع الحجارة تنهال فوق رؤوس الجنود" (ص129).

• **(رامة والتنين) – إدوار الخراط:**

في رواية (رامة والتنين)[22] سرد "تبعيدي" الطابع، ينهض على مسافة قائمة بين العالم الداخلى للشخصية والعالم الخارجى من حولها، يتوقف عند مشاهد متوالية من غضب قديم/ جديد، ويتحرك عبر أزمنة عدة تتداخل وتتداح في عالم هذه الرواية، ويصوغ فى النهاية ما يشبه تجربة "الغضب الأزلي" الذي يصل بين فترات مختلفة في تاريخ مصر، ضد "فراعنة" قدامى وجدد.

فى هذه المشاهد التى تنطلق من تأملات "ميخائيل" (الشخصية الأساسية بالرواية)، نسمع ونرى ملامح الغضب الدفين وقد تحولت إلى رد فعل جماعى معلن مشهود، مواجه بعنف مشهود أيضًا: "ضجيج المدينة [في ما حول يومى 17 و18 يناير 1977] يتدفق دفعة واحدة مختلط النبرات والطبقات والإيقاعات (...) وعندما وصلا [ميخائيل و"رامة"، داخل سيارة صغيرة تقودها] إلى ما قبيل الإسعاف [ميدان الإسعاف بالقاهرة] ازداد حجم الضجة فجأة، وأقبلت تجري نحوهما (...) مجموعة من الصبية (...) تتواثب بين السيارات المتلاصقة الزاحفة"، ثم يسمعان، ونسمع معهما: "فرقعات حادة من غير بعيد، وصرخات رجال (...) مظاهرة بعد الإسعاف.. ارجع.. ارجعي يا مدام.. مظاهرة.. العساكر بتضرب بالرصاص (...) ارتطام زجاج ينفجر ويتطاير وهتافات غير واضحة المعالم" (الرواية، ص 116).

رغم انطلاق سرد الرواية من مسافة قائمة بين عالم ميخائيل الداخلي والمشهد الخارجي، الليلى هنا، من حوله، فإن هذه المسافة توضع فى الرواية – أحيانًا – موضع التساؤل، أو موضع الرغبة فى التجاوز: "النافذة أيضًا جرح في الحائط الأصم، لا يندمل. ومن وراء الجراح تضرب دماء المدينة وتتقلب، بينما هو [ميخائيل] منفيّ في الداخل" (ص117)؛

Twitter: @ketab_n

وكأن هنا توقًا للخروج من المنفى الداخلي، والانتماء إلى المدينة الغاضبة، التي "تضرب دماؤها وتتقلب".

من موقع المشاهدة والتأمل، وأيضًا من موقع التوق لمدافعة القمع والخلاص منه، سوف يلاحظ ميخائيل، في الصباح التالي "الأجسام الفتية يتلاصق بعضها ببعض ملهمة بحماسة طفلية وبراءة، وقد لفوا حول أنفسهم حبلًا يجمعهم ويحددهم في اندفاع التمرد المنظم المحكوم بآمال غامضة وهتافات مبحوحة قديمة" (ص117). وفي وحدة أجساد الغاضبين، تلاصقها وتجمّعها واندفاعها الواحد، ما يجعل ميخائيل يرنو إلى قسمات الغضب القائم، في المشهد الآني، وأيضًا يستعيد صورًا متعددة لغضب قديم.

يشهد ميخائيل المظاهرات الغاضبة من ضفة أخرى، بالمعنى الحرفي والمجازي، معًا، فهو "عبر النيل (...) خيل إليه أنه يسمع ارتطامات مياه أخرى طال بها الحبس. هدير أمواج متلاحقة بعيدة في هدأة الليل، يأتي من الشط الآخر (...) لا يميز على البعد ما يهدر به ليل الجماهير، ما ينفخه البركان المكتوم من نفثات مليئة حاشدة" (ص118). ومن هذه الضفة الأخرى، ومن قبو الذاكرة، سوف يسترجع ميخائيل، الغارق – أو على الأقل المستغرق– في تجاربه وتأملاته المتعددة، صورًا ومشاهد من غضب جماعي سابق، تتلاحق فيها حوافر جنود تغوص في أسفلت طري، وصدور متظاهرين عريضة شامخة، وصياحهم المتناوب المرتفع وهيجان دمائهم (انظر الرواية ص119)، وأيضًا زخات أو رشات الرصاص مدوية. ثم من هذه الصور والمشاهد التي تعود بميخائيل وبنا إلى زمن غابر، يؤوب ميخائيل مرة أخرى إلى زمنه الراهن، ليشير إلى "غيامات الغاز المسيل للدموع" و"الصفوف" التي تواجه – في الميادين الغاضبة الآن – المتظاهرين "بدروعها وعصيها وخوذاتها"، مستخلصًا من ذلك كله، ما يشبه درس الغضب الأبدي على ظلم وقمع مستمرّين، كما يستخلص أيضًا تجربة التأييد المفتعل، المتكرر، لفرعون أبدي، كان ولا يزال "فرعونًا قديمًا واحدًا متجدد الوجه" (الرواية، ص121).

- **(مالك الحزين) – إبراهيم أصلان:**

تتناول رواية (مالك الحزين)[23]، فيما تتناول، مشاهد الغضب الجماعي المحتج على

Twitter: @ketab_n

السياسات الرسمية ثم على غلاء الأسعار، فى مصر، فترة سبعينيات القرن العشرين، خلال مونولوج داخلي، متأمل، مقترن بصوت "يوسف النجار"، وهو أيضًا شخصية محورية بالرواية، تمثل – فيما تمثل – كاتبًا يتوقف، بنوع من مراجعة الذات، عند ما رآه وما كتبه من قبل، وما رآه و لم يكتبه، وذلك كله خلال سرد يحتفى بالتقاط التفاصيل الجانبية للشخصيات، ويهتم باللقطات البصرية الحافلة بالدلالات، ويستكشف الحالات المختلفة التي تعتري كل مشهد من المشاهد، في أوقات استثنائية، ليلية غالبًا.

ترصد الرواية تفاصيل مرجعية كثيرة عن "ميدان التحرير" زمن اعتصام الطلاب المحتجين فيه، والتفافهم حول القاعدة الحجرية الشهيرة (باعتبار ما كان): اللافتات التي يكتبونها والهتافات التي تشتعل حناجرهم بها، وأغنيتهم القديمة المتجددة: "بلادي.. بلادي" (انظر الرواية ص72)، التى يتغنون بها في "نشيد خالد يتصاعد كأنه الهدير يتدفق" (الرواية، ص72)، وحركتهم، بالآلاف، "كأنها الكائن الخرافي الواحد" (الرواية، ص72). وخلال هذا الرصد، الذى يرى فى جموع الغاضبين ذلك "الكائن الواحد"، نشهد معالم أخرى للميدان الذى يتوسط قلب القاهرة، وللمحتشدين المحتجين فيه وقد اندمجوا بعدما كانوا منفصلين فيما قبل غضبهم المشهود، وذلك كله بموازاة عالم يوسف النجار، النازع دائمًا (تقريبًا مثله مثل "ميخائيل" فى "رامة والتنين") إلى التأمل من مسافة ما، وإن كانت هذه المسافة فى (مالك الحزين) تتضاءل خلال تعاطف أكثر وضوحًا يشعر به يوسف تجاه الغاضبين بالميدان.

تتوقف الرواية، في مكان مرجعي آخر وزمن آخر قريب، عند "بقايا آثار" المظاهرات، التي انفضت بعد قمعها بأدوات قمع حديثة: أسطوانات الكرتون التي لها قاعدة معدنية خفيفة، وقد تناثرت عند الأرصفة، يلتقطها يوسف النجار بعد انفجارها وفراغ دخانها الكريه ليقرأ ما هو مكتوب عليها بدقة تشبه دقة التوثيق: "إف إل100 – فيديرال لابوريتوريز. يو. إس. إيه. 1976"، كما يلتقط، قرب ميدان الكيت كات (أحد الميادين فى منطقة إمبابة)، عبوات قنابل فارغة أخرى، منها ما يشبه الصاروخ المعدني. ويتوقف الراوى الذى يوازى يوسف عند مشاهد أخرى بهذا الميدان، فيها كان العساكر يطلقون على المتظاهرين "البنادق والقنابل"، ويرد عليهم المتظاهرون بآلاف الأحجار (السلاح الخالد مرة أخرى!)، ويلتقطون عبوات القنابل الدخانية "وهي ما تزال تدخن ويلقونها إلى العساكر مرة أخرى" (الرواية، ص144).

Twitter: @ketab_n

ينتقل سرد الرواية ليتوقف، فى سياق آخر، وقت الليل، عند ميدان التحرير والشوارع الجانبية المحيطة به، أيام مظاهرات الاحتجاج على رفع الأسعار فى يناير عام 1977، إذ يرقب يوسف النجار الضباط يلقون "للعساكر الجالسين [داخل العربات الكبيرة المغطاة بالمشمع] بلفافات الطعام وجبات البرتقال"، ويشهد يوسف وقت الفجر الميدان نفسه من شرفة عمارة تطل عليه (انظر الرواية ص75)، بعد أن استطاع "عساكر الحكومة" أن يفضوا اعتصام المعتصمين: "ضربوهم بالعصي الطويلة وسحبوهم من أيديهم وأرجلهم وارتفعت صرخات البنات على الأسفلت وألقوا بهم في العربات وانصرفوا" (الرواية، ص75).

في مشهد أخير بالرواية، وخارج هذا المنظور المرتبط بيوسف النجار وتأملاته، والمحتفى بنزوع بصرى واضح (هو جزء من الوعى المدينى، كما أشرنا، وسمة من سمات كتابة إبراهيم أصلان كلها)، يعود السرد الروائى إلى منطقة "إمبابة"، ليرصد حشدًا آخر فى "رؤيا" أقرب إلى الحلم/النبوءة، موصولة بالعم "عمران" العجوز – أحد شخوص الرواية – الذى يرى قبيل موته، فيما يرى الجالس!: "كأن القيامة قد قامت"، فينهض ويتجه صوب "المحشر عند ميدان الكيت كات، حيث شاهد الناس وهي تنحدر من السماء إلى الأرض زرافات ووحدانا" (ص149). ولعل هذه "الرؤيا" الختامية، تتصادى مع توق يوسف النجار إلى اكتمال حشد غاضب كبير، يتجه فيه الناس جميعًا إلى ميدان لا يفض فيه اعتصام، ولا يتوقف فيه غضبهم الجماعى عند حد.

- **(شرق النخيل) – بهاء طاهر:**

وفي رواية بهاء طاهر (شرق النخيل)[24] تناول لتجربة راويها، القادم من قريته الجنوبية إلى مدينة القاهرة للتعلّم، المنفصل عما حوله وعمن حوله، الذي يعاني في المدينة البرد والوحدة والاغتراب، ثم ينخرط، مع الجموع، في تيار الغضب بميدان التحرير، مجاوزًا كل إحساس بالبرد والوحدة والاغتراب.

أماكن المدينة، لدى هذا الراوي، في ما قبل انتمائه للجمع الغاضب بالميدان، كانت محصورة في مفردات محدودة: بيته بالمنيرة، وبار ستيلا، والجامعة. هي أماكنه التى عاش فيها أو تنقّل فيما بينها كثيرًا، قبل رحلة وصوله الأخيرة إلى "ميدان التحرير".

Twitter: @ketab_n

رحلة الوصول إلى الميدان، في الرواية، تبدأ من الجامعة.

من الجامعة إلى بيته، يشهد الراوي المتكلم ما يومئ إلى حذر مكتوم وتهديد خفي، وإلى إرهاص بالغضب الكبير الموشك على الانفجار: الجنود، وعربات الأمن المركزي، والأعداد الهائلة من العصي.

ثم من بيته إلى ميدان التحرير، سوف يلاحظ الراوي الحذر والتهديد وقد تحولا إلى علامات واضحة: المحلات المغلقة، وحشود أولئك الذين حيل بينهم وبين الاقتراب من ميدان التحرير (انظر الرواية صفحات: 224، 286، 293). ثم، بدخول الراوي الميدان، يرى فيه ما لم يره من قبل، أو يشهد في الميدان حالة مغايرة تعتريه؛ إذ "خلا من زحامه المعتاد بعربات الترام والأتوبيس والسيارات (...) وكان هناك زحام من الطلبة والأهالي" (ص299).

وقد اخترق الراوي الحصار المضروب حول الميدان، ودخله واقترب من وسطه، حيث قاعدة التمثال المستديرة، يرى "الطلبة يصنعون [حول قاعدة التمثال] دوائر متعاقبة (...) يغنون أو يهتفون.. (...) شعارات تحتج على غلاء الأسعار وتندد بأمريكا" (ص299 – والرواية، أيضًا مثل "مالك الحزين"، ترتبط مرجعيًا بسبعينيات القرن الماضي). وفي هذا المشهد الغاضب يقوم الغناء والهتاف بنوع من "توحيد" الأفراد الغاضبين بالميدان، وتنهض شعاراتهم بنوع من "التمثيل البصرى" لاحتجاجهم الجماعي.

هذه المسافة التي اجتازها الراوي من بيت وحدته إلى الميدان الغاضب، والتي كان قد قطعها مرارًا من قبل، تقوده إلى اكتشاف عالم جديد ينقطع فيه عن عالمه المألوف المعتاد الذى ظل لفترة طويلة مثقلًا بالإحباط والاغتراب واليأس والشعور باللاجدوى، وتنقله إلى وعي آخر قادت إليه تجربة الميدان الغاضب، أو قاد إليه "رد الفعل" إزاء محاولة قمع هذا الغضب.

سوف تصيب الراوي، مع من تصيبهن وتصيبهم، ضربات الجنود القامعين، ليشعر بدوار تتداخل وتختلط فيه الأماكن والأزمنة. لكنه، في الجملة الأخيرة بالرواية، سوف يفيق من دواره، في وقت آخر ومكان آخر، على روائح أدوية كثيرة نفاذة، وسوف يرى – في رؤية أخيرة– أمه تبتسم له وتلثم جبينه لأنه "رفض أن يقبل يد الشيخ ذي اللحية السوداء"، متمردًا على أوامر أبيه. ومن هذا المشهد، الذي تبارك فيه الأم تمرد ابنها القديم، تومئ خاتمة الرواية

Twitter: @ketab_n

إلى أن الانخراط العفوى للراوي، في تجربة الغضب بالميدان، يجد تأييدًا من، وفي، أعماق نفسه التى عثر عليها بعدما ظلت ضائعة لفترة طويلة سابقة.

لم ينتم الراوي القادم من الريف، أبدًا، إلى عالم مدينة القاهرة بمعالمه المعتادة، وبكل ما يحفل به من علاقات عابرة وسطحية تقدم تجسيدًا واضحًا للاغتراب، ولكنه انتمى إلى ذات جمعية كبيرة تشكّلت فى الميدان الاستثنائي الغاضب.

5

تقطع الوقائع فى مشاهد هذه الميادين الروائية الغاضبة أكثر من رحلة، فى أكثر من اتجاه. وباستثناء مشاهد ميادين الغضب التى تنأى عن التعين المكانى والزمنى فى بعض روايات نجيب محفوظ ("ليالى ألف ليلة" و"الحرافيش" خصوصًا)، فإن ميادين الغضب فى روايات أخرى له ("بين القصرين" خصوصا)، وأيضًا فى روايات: (حديقة زهران) لعبد الفتاح رزق، و(رامة والتنين) لإدوار الخراط، و(مالك الحزين) لإبراهيم أصلان، و(شرق النخيل) لبهاء طاهر، تجتاز – الميادين الغاضبة بهذه الروايات – رحلة زمنية مرجعية تمتد لأكثر من نصف قرن؛ من مظاهرات ثورة 1919 وحتى مظاهرات السبعينيات فى القرن العشرين (ورواية الخراط وحدها تتحرك بين أكثر من زمن)، وعبر هذه الرحلة تغيرت أسباب الغضب، ووجوه الغاضبين، وملامح من يلاحقهم هذا الغضب. وفضلًا عن هذه المساحة الزمنية التى تتحرك فيها مشاهد ميادين الغضب بهذه الروايات، فإنها جميعًا تجسد نوعًا من الاحتجاج على ظلم ما، وعلى طغيان متعدد المصادر والأشكال والدرجات. لكن، مع هذا التنوع فى الحركة عبر أزمنة الغضب وأسبابه، فإن هذه المشاهد جميعًا تظل مرتبطة بالميدان ساحة، وبالمدينة مجالًا.

تنتمى إلى المدن كل ميادين الغضب فى هذه الروايات، سواء كانت مدنًا مسماة أو غير مسماة، متعينة أو غير متعينة. فى وجهة التسمية والتعين، تتردد فى الروايات أسماء ميادين "عابدين" و"المحطة" (رمسيس حاليا) و"الكيت كات" و"التحرير"، وكلها تقع بمدينة القاهرة، فضلًا عن ميدان "سعد زغلول" بمدينة الإسكندرية. وقد كانت هذه الميادين، لفترة غير قصيرة، وبعضها لا يزال، المراكز الأكبر بهاتين المدينتين اللتين تعدان المدينتين الأكبر

Twitter: @ketab_n

بمصر. وفى ارتباط الغضب بهذه الميادين، وبهاتين المدينتين الكبيرتين، تعبير عن تصاعد وتيرة الغضب، وكذلك عن جماعيته وشموله.

تتباين طرائق رصد هذه الميادين الغاضبة سرديا، كما تتباين سبل توظيفها روائيا، ويضاف إلى هذين التباينين اختلاف الشخصيات التي ارتبطت بتجارب الغضب في هذه الميادين، والمصائر التي آلت إليها هذه الشخصيات، والنهايات التى انتهى لها هذا الغضب.

من الانتماء الأول، إلى حدّ الاستشهاد، في "ثلاثية" نجيب محفوظ، وحتى الانخراط الأخير، إلى حدّ الانتماء، في (شرق النخيل) لبهاء طاهر.. مرورًا بانتفاء المسافة بين الفرد والحشد في (حديقة زهران) لعبد الفتاح رزق، أو التوق إلى تحقيق هذا الانتفاء عبر تأمل متعاطف فى تفاصيل مشهد الغضب، والتقاط جوانبه الإنسانية، في (مالك الحزين) لإبراهيم أصلان، أو عبر رصد معالم الغضب من منظور يحاول أن يرنو إلى سياقه التاريخي الممتد، وأن يستكشف قانونه كرد فعل متكرر لطغيان أزلي يؤججه ويقود إليه، في (رامة والتنين) لإدوار الخراط.. عبر هذا المسار المتنوع لتناولات الغضب، متصلًا بشخصيات روائية أساسية، أو براو يوازى عوالمها الداخلية، تتوالى صور الميادين الغاضبة في هذه الروايات التي كتبت في فترات عدة، وقدمت – فيما قدمت– تمثيلات متنوعة على ميراث طويل من الظلم والتسلط، وما يرتبط بهما، وأيضًا على ميراث ممتد من غضب الجموع، فى الميادين، لمواجهات الظلم والتسلط. وفى هذا المنحى تختلف مظاهر هذا الظلم والتسلط وارتباطهما بحكام أجانب أو محليين، ولكن تظل أدواتهما واحدة، تراهن على العنف والقمع سبيلين لفض الحشود الغاضبة. وفى المقابل، وربما منذ البداية، تختلف سبل مدافعة العنف والقمع، ولكنها تظل جميعًا سبلًا بسيطة، حتى وإن انطلقت من غضب شامل، ذاهب فى عرامته إلى حد الاستشهاد أو مستعد له.

وفي الميدان، المجال الذي يحتوي الاثنين معًا، العنف والقمع من جهة، ومدافعتهما من جهة أخرى، ترتسم معالم لحلم ما، جماعى متجدد، تقدم الشخصيات الروائية التى اقترنت بهذه المشاهد، واقترنت بها هذه المشاهد، محض تعبيرات عنه وتمثيلات له. تظهر وتغيب هذه المشاهد بهذه الروايات، تطل فى مساحات روائية وتتوارى فى مساحات أخرى، ولكن يظل هذا الحلم متصلًا، فى هذه الروايات، وفى روايات أخرى غيرها، تناولت ميادين غاضبة أخرى.

Twitter: @ketab_n

هوامش

1 انظر: يورى لوتمان: "مشكلة المكان الفنى"، تقديم وترجمة سيزا قاسم دراز، مجلة "ألف"، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، العدد السادس، ربيع 1986.

2 ميخائيل باختين، "وظائف المحتال والمهرج والبهلول في الرواية"، فصل من كتابه (قضايا الأدب والأستيتيكا)، ترجمة: عدنان المبارك:

http://adab.marocs.net/t657-topic

3 علاقة الميدان بالمدينة، خلال التاريخ ما قبل الحديث، ارتبطت دائمًا بنوع من البنية المركزية Centralization. وقد ظل الميدان، لحقب طويلة، يمثل "نواة" المدينة، وظلت المدينة تمثل مجالا محيطا بهذه النواة. مع المدن الحديثة ظهر نموذج آخر هو نموذج "النويات المتعددة" Multiple Nuclei Model، حيث زاحمت النواة التقليدية مراكز عدة تجارية، واقتصادية، وسياسية. لكن، مع هذا، احتفظ بعض الميادين بأهمية كبرى تخايل بالوضع الأول القديم.

راجع: د. أحمد خالد علام، (تخطيط المدن)، مطبعة النهضة العربية، القاهرة، 1980، ص 48 وما بعدها.

4 راجع: ك. ر. م. ماكيفر، شارلز هـ. بدج، (المجتمع)، ترجمة وتقديم د. أحمد على عيسى، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د. ت. ص 140 وما بعدها.

5 انظر: أرنولد هاوزر، (الفن والمجتمع عبر التاريخ)، جزآن، ت. فراد زكريا، مراجعة أحمد خاكى، ط. ثانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981، ص 42.

6 انظر: زكى نجيب محمود، (وجهة نظر)، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1967، ص ص 177، 178.

7 انظر:د. عبد الفتاح وهيبة، (جغرافية العمران)، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1975، ص 181.

8 انظر: عبد الرحمن بن خلدون، (مقدمة العلامة بن خلدون، الجزء الأول من كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر فى أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوى السلطان الأكبر)، مطبعة مصطفى محمد، القاهرة، د. ت.، ص 372.

9 كافين رايلى، (الغرب والعالم: تاريخ العالم من خلال موضوعات)، جزآن، ت. د. عبدالوهاب المسيرى، د. هدى عبد السميع، مراجعة د. فؤاد زكريا، عالم المعرفة، الكويت، يونيو 1985 ويناير 1986، ص 71.

10 كارل ماركس وفريدريك إنجلز، (الإيديولوجيا الألمانية)، ت. فؤاد أيوب، دار دمشق للطباعة والنشر، دمشق، 1976، ص 61.

11 انظر : (مدخل إلى مابعد الحداثة)، إعداد وترجمة أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، القاهرة، مارس 1994، ص ص 142، 143.

12 راجع: كافين رايلى، (الغرب والعالم)، سبق ذكره، الجزء الأول، ص 79.

13 انظر : د. مصطفى ناصف، (اللغة والتفسير والتواصل)، عالم المعرفة 193، الكويت، يناير 1995، ص 303.

14 راجع: هنرى لوفيفر، (اللسان والمجتمع)، ت. مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى، دمشق، 1983، ص 161.

Twitter: @ketab_n

15 وبسبب ذلك تعاني هذه المدن مشكلات أكثر مما تعاني المدن الخاصلة التكوين. راجع:
David Drakakis Smith, (The Third World City), Menthuen, London and New York, 1987, p. 75

16 نجيب محفوظ، (حكايات حارتنا)، مكتبة مصر، القاهرة، د. ت. وقد صدرت الطبعة الأولى من هذه الرواية عام 1975، وسوف نشير لأرقام الاستشهادت من الروايات داخل المتن.

17 انظر: نجيب محفوظ، (حديث الصباح والمساء)، مكتبة مصر، القاهرة، د. ت. وقد صدرت طبعتها الأولى عام 1987.

18 نجيب محفوظ، (المؤلفات الكاملة)، رواية (بين القصرين)، ضمن المجلد الثانى، مكتبة لبنان، بيروت، 1991. وقد صدرت طبعتها الأولى عام 1956.

19 نجيب محفوظ، (المؤلفات الكاملة)، رواية (ليالى ألف ليلة)، ضمن المجلد الرابع، مكتبة لبنان، بيروت، 1991. وقد صدرت طبعتها الأولى عام 1981.

20 نجيب محفوظ، (المؤلفات الكاملة)، رواية (ملحمة الحرافيش)، ضمن المجلد الثانى، مكتبة لبنان، بيروت، 1991. وقد صدرت طبعتها الأولى عام 1977.

21 عبد الفتاح رزق، (حديقة زهران)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1975.

22 إدوار الخراط، (رامة والتنين)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980.

23 إبراهيم أصلان، (مالك الحزين)، مطبوعات القاهرة، القاهرة، 1983.

24 بهاء طاهر، (شرق النخيل)، ضمن (بهاء طاهر: مجموعة أعمال)، دار الهلال، القاهرة، 1992. وقد صدرت طبعتها الأولى عام 1985.

Twitter: @ketab_n

ميادين الغضب

قراءات في روايات مصرية

هذه القراءات، التى يتضمنها هذا الكتاب، ليست أكثر من محاولة للإصغاء إلى نبرات فى نصوص مجموعة من الروايات المصرية كتبها روائيون وروائيات ينتمون وينتمين إلى فترات زمنية متباينة، وإلى اتجاهات متعددة، وإلى طرائق متنوعة فى الكتابة: إبراهيم أصلان - إدوار الخراط - أمينة زيدان - بهاء طاهر - جمال الغيطانى - سهى زكى - سيد البحراوى - صبرى موسى - صنع الله إبراهيم - ضياء الشرقاوى - عبدالحكيم قاسم - عبدالفتاح رزق - علاء الأسوانى - محمد البساطى - مكاوى سعيد - مىّ التلمسانى - ميرال الطحاوى - نجيب محفوظ - نعمات البحيرى - نعيم صبرى - يوسف أبورية - يوسف إدريس.

رأت هذه القراءات فى الروايات التى تناولتها ما رأته، وطبعا لم تر ما لم تره. وبقدر البصيرة وبقدر العمى، فى هذه القراءات، يمكن أن تتسع أو أن تضيق الفكرة الصحيحة، المعروفة، التى تؤكد أنه ما من سبيل أو إمكان لقراءة كاملة، أو نهائية، لأى عمل أدبى. الروايات التى تناولتها هذه القراءات ستظل، إذن وطبعا، مفتوحة على ما لا حصر له من القراءات الأخرى الممكنة؛ قراءة بعد أخرى، وقراءة تستكمل، وتستكملها، قراءة أخرى.

الغلاف: بسمة صلاح

9 789774 902048

دار العين للنشر
Elain Publishing House