الخاتمة :

كثيرا ما يتكرر فى روايات يحيى الطاهر قصة الصعيدى الذى يترك قريته ، ويهاجر إلى القاهرة ، بحثا عن حياة أفضل ، وتنتهى رحلته بالسقوط وخيبة الآمال .

إنه يبدأ روايته « الحقائق القديمة » بهذا المشهد الحزين ، وكأنه يمثل الافتتاحية ولحن القرار فيقول :

« حين رأى وقد أنهكه السير الطويل ، وكان يصعد من الأسفل إلى الأعلى ، المطعم الفاخر بواجهات من زجاج ، والرجل السمين القصير ، وصاحبته التى تلبس بالطو من فرو الدب ، يأكلان عجلا مشويا ، وديكا روميا ، وطاووسا محشيا ، وحوتا مقليا ، بعد أن شربا من جبل الخمر تسع زجاجات ، وأمامهما تورتة الحلوى على شكل شاحنة وبحجم شاحنة ، صرخ - وهو الجائع الحافى العارى - صرخته الأخيرة ، وارتمى فى حضن أمه الأرض ليستريح ، عليه رحمة الله » .

ويتكرر مثل هذا المشهد خلال الرواية ، ويتابع يحيى الطاهر أحلام هذا الصعيدى ، ويرصد نهايته ، ففى نهار مشمس ، يطلع الصعيدى الدعامات الخشبية المربوطة بالحبال ، وعلى كتفيه حمولة الرمل والأسمنت ، ويتخيل بأنه سيصبح بوابا لهذه العمارة ، ويستريح من عناء الرمل والأسمنت ، ولكنه وفى هذه اللحظة بالذات ، يسقط من فوق العمارة ، وتنتهى حكايته ، وينهى يحيى الطاهر هذه الرواية وهو يقول للأمير .

« فى هذا النهار ، يا أميرى ، ضيع الصعيدى عمره ، كما ضيعت بائعة اللبن الحمقاء اللبن » .

وقد لفت هذا المشهد نظر أمل دنقل ، وهو يعانى من سكرات الموت فى غرفته رقم (٨) كان أمل صديقا ليحيى ، وقد جاءا معًا من الصعيد يحملان أمالا كبارا ، ولكنهما أدركا فى النهاية أنهما كالصعيدى الذى هده التعب ، فنام تحت حائط الجامع القديم ، وعوقب حتى على مجرد التخيل والأحلام .

وتحت سكرات الموت ، يستحضر أمل رحلة صديقه يحيى ، يطفو هذا المشهد الحزين على ذاكرته ، فيسجله بسوداوية عميقة :

من أقاصى الجنوب أتى ، عاملا للبناء ، كان يصعد سقالة ويغنى لهذا الفضاء كنت أجلس خارج مقهى قريب ، وبالأعين الشاردة .

كنت أقرأ نصف الصحيفة ، والنصف أخفى به وسخ المائدة .

لم أجد غير عينين لا تبصران ، وخيط الدماء .

وانحنيت عليه أجس يده ، قال آخر : لا فائدة .

صار نصف الصحيفة كل الغطاء ، وأنا فى العراء .

إن افتتاحية « الحقائق القديمة » ليست مقحمة ، ولا يحيى الطاهر يقفز من مشهد إلى مشهد ، إنها تمثل لحن القرار ليس فى الرواية وحدها ، وليس فى قصة يحيى الطاهر وحده ، ولا حتى فى قصة صديقه أمل دنقل ، إنها تمثل لحن القرار لقصة جيل بأكمله ، حمل أمالا عراضا ، ثم عوقب بشدة على أحلامه من قدر لا يرحم .

إن الراوى فى حكاية الصعيدى الذى هده التعب ، يمثل صوت هذا الجيل ، وهو صوت خافت واهن ، يحاول أن ينبه هذا الأمير الغارق فى سكرته .

ولكن هيهات ، لم يعد موت الديك الجميل كافيا لتنبيهه ، فلعله يحتاج إلى « نفير » يوقظه من نومته الأبدية .

ومأساة يحيى الطاهر وجيله تتلخص فى أنه لم يكن يعرف كيف يصيح فى هذا النفير ، لسبب يسير وهو أنه لا يملكه .

إبراهيم أصلان
والواحد فى الكل

١

يظهر أول ما يظهر الأسطى قدرى الإنجليزى فى رواية « مالك الحزين » للآخرين ، وقد انفرجت رجلاه ، وتدلت يداه ، ووقف خلف حائط الجامع القديم ، وأخذ يرقب الناس من بعيد ، وهم فوق المقهى يتحادثون ، ويروحون ويجيئون ، دون أن يجرؤ على الاقتراب منهم . (ص ١١)

هو يحس بشىء ما بداخله ، يخشى الفضيحة ويشعر كمن يسير عاريا بين الناس « على حد قوله » (ص ٣٣) وتشتد أزمته ويكثر من إخراج الرياح ، وتكركب بطنه ، وحين قام بواجب الزوجية مع أم عبده سارع فى الإنزال ، وأخيرا يسقط هذا البطل تماما « ومع الوقت نحل عوده وتهدل شاربه » . (ص ٣٥)

كان يصف نفسه بأنه « هو المعذب أصلا » ، أو بأنه « مثل رجل منكوب » ، أو غير ذلك من صفات ، تشير إلى سر مأساته ، التى تجعله يتجنب الناس ، ويدارى وجهه ، ويخفض صوته أمام أم عبده ، ولا يتحادث مع ابنه عبده ، ولا يسأله عن سر سهره المتكرر فى الخارج .

عمل الأسطى قدرى الإنجليزى مع شركة ماركونى ، وشرب من طباع الإنجليز ، وتخلق بأخلاقهم ، وهو لا يعرف لماذا يطلق عليه أهل الحارة لقب الإنجليزى ، هل لأنه يعرف اللغة الإنجليزية مثل أهلها تماما ، ولكن عم عمران يعرف ست لغات غير العربية والنوبية ، ولا يطلق عليه أهل الحارة لقبا آخر ، بل هم دائما يسبقون اسمه بكلمة « عم » التى تدل على الاحترام والتقدير .

الأسطى قدرى الإنجليزى يحب الكلاب ، ويعطف عليها ، وتتبعه أينما كان ، وحيثما حل ، يلبس الحذاء ذا المقدمة العريضة والنعل المفتوح ، ويعقد الكوفية ذات المربعات على رقبته النحيلة السمراء ، باختصار : هو الشخصية الوحيدة التى تخرج على خط الحارة المرسوم ، ويحب الكلاب أكثر مما يحب أهل الحارة ، ويشعر فى قرارة نفسه أنه متميز عن هؤلاء جميعا ، ويقول :

« إن مقامه محفوظ ، وإنه يختلف عن هؤلاء جميعا . من هم ؟ الشيخ حسنى ؟ ورمضان الفطاطرى الهايف ؟ سيد طبلة المسخرة ؟ قاسم الذى يقعد طول النهار والليل فى انتظار نظارة يصلحها ؟ عبد الحميد الذى يجلس على الرصيف يبيع السجاير الفرط ، كلهم همج وأولاد كلب » .

وقربه الإنجليز ، وأهداه ماكميلان مجلدا قديما ، يحتوى على كل أعمال شكسبير التى أدمن قراءتها ، وصار يردد مقاطع منها وهو يركب دراجته ، ويوزع البرقيات هنا وهناك ، وكانوا يستدعونه فى حفلاتهم الخاصة ، فيشرب الكونياك ، ويتلو عليهم بصوته العميق الدافئ ، مقاطع كاملة من الملك لير وماكبث وهاملت .

ثم قربه الإنجليز أكثر ، وجعلوه يقوم بدور عطيل ، أمام « ماجى » الإنجليزية ، ابنة الصراف ، التى كانت تقوم بدور ديدمونة ، وكان الأسطى قدرى الإنجليزى يحب هذا الدور ، ويحلو له ، فى مناسبة أو غير مناسبة ، بأن يردد عبارات مثل : « أحبنى أبواها » و « من الآن وإلى الأبد » و « اسمع منى كلمة أو كلمتين قبل أن تنصرف » . وتبدأ مأساته ، أو سر عذابه ونكبته على حد تعبيره ، مع أم عبده حين طلبت منه لحمة رأس تشتهيها من عند زغلول بائع اللحم السمين . إنه يكره هذا الرجل ، الذى يزجج حواجبه ، ويغازل الفتيات ، ويمطط صوته ، كيف عرفته أم عبده ؟ وكيف نطقت باسمه أمامه وهى تلوك لبانتها فى جانب من فمها العريض ؟ ويخبرها بأن لحمة زغلول غير نظيفة ، ويتطوع للذهاب إلى المذبح ، لكى يحضر لها لحمة رأس عجل بنفسه ، ويعود برأس العجل ، ويركب الترام ، ويضعها تحت قدمه ، ولكن لصا يسرقها ، ويعود الأسطى قدرى إلى حارته خائبا ، يعانى من نظرات زوجه ، ومن شماتة زغلول .

ويضخم الأسطى قدرى نكبته وعذابه . ويجسدها على ضوء مأساة عطيل ، فأم عبده هى ديدمونة ، والأسطى قدرى هو عطيل ، وزغلول هو كاسيو الجبان ، رأس العجل المعلق فى دكان زغلول هو المنديل عند كاسيو ، والأذن المقطوعة هى العلامة على طرف المنديل .

وأخذ يتلو مأساته على ضوء مأساة عطيل .

ياجو فى مسرحية شكسبير يخاطب عطيل ويقول ! « لا علم لى بهذا المنديل ، أنا واثق أنه منديل زوجتك ، ورأيت اليوم كاسيو وهو يمسح به لحيته » .

ويستطع الأسطى قدرى الإنجليزى أن يغير فى الكلمات ، وأن يقول ! « لا علم لى بهذا ، ولكن كل هذا الرأس أنا واثق أنه رأسك ، ورأيت اليوم زغلول يعلقه على عربته » .

نحن إذن أمام نوعين من المأساة :

١ – مأساة عطيل . ٢ – مأساة الأسطى قدرى .

وبين المأساتين بون شاسع . أولاهما مأساة غربية ترفع من حدة الصراع ، وتبالغ فى الرؤى الفلسفية ، وتؤزم الأمور ، وتصل بالأبطال إلى نهاية مأساوية تتمثل فى الانتحار والقتل ، أما الأخرى فهى من صنع الحارة المصرية ، وتنتمى إلى التراث الشعبى ، وموضوع رأس العجل هى قراءة جديدة لمغامرات على الزيبق انتقاما من عجله الذى سرقته السلطة الغاشمة ، ومن هنا تدور هذه المأساة فى جو يتميز بخفة الروح والفكاهة وتتناسب مع تقاليد الحارة .

ومأساة قدرى الإنجليزى ليست مع زوجه ولا مع رأس العجل ، ولكنها تعود لأنه خلط بين المأساتين ، فهو ابن الحارة يتخلق بأخلاق الإنجليز . وهى أخلاق لا تنفع وقت الأزمة على حد تعبيره ، ومن هنا نراه يحمل اللقبين المتناقضين ، فهو أسطى وهو إنجليزى فى وقت واحد ، وهنا تكمن المأساة بوضوح ، وهنا نعى السخرية الكامنة وراء لقب « الإنجليزى » ، الذى أطلقه عليه أهل الحارة ، وهى سخرية لم يدركها قدرى الإنجليزى إلا مؤخرا ، فقد خرج على تقاليد الحارة ، فخرجت عليه الحارة وبخلت عليه بأسرارها .

وتنتهى مأساة الأسطى قدرى بسهولة ودون تقصير ، فإن « ربتة » صغيرة على كتفه من المعلم رمضان ، تجعله يحس بالارتياح ، ويعود بعدها إلى المقهى ويعانق الناس وكأنه يراهم للمرة الأولى .

ويصبح الأسطى قدرى بعد ذلك منتميا للحارة ، ويقيم ليلة العزاء لعم مجاهد فى منزله ، ويتقبل الناس ويحس أن أم عبده بريئة ، وأن أخلاق الإنجليز لا تنفع ، ثم يتحول إلى بطل يحترمه أهل الحارة ، وتقدره أم عبده ، فتحت عنوان « معركة رأس العجل » ، وهو عنوان يستحضر معركة العجل فى على الزيبق ، يتحول الأسطى قدرى إلى قذيفة ، ويهاجم الأعداء ، وينشد قول ماكبث : « علقوا الرايات على

أسوارنا الخارجية ، ما زالت الصرخة هى أنهم قادمون ، وقوة مدينتنا ستضحك هزءا من الحصار » .

لم يعد الأسطى قدرى صورة ممسوخة من عطيل ، إنه يوظف شكسبير فى معركته هو ، ومن أجل الحارة ، فيهاجم الأعداء ، وهو يتلو شكسبير ، وينقد الشيخ حسنى ، ويحمله على كتفه ، ويعود به إلى منزله ، ويصرخ فى زوجه وبصوت عال لكى تحضر الدواء .

وتأتى نهاية الأسطى قدرى بطريقة مستمدة من مأساة هى من صنع الحارة ، لا صراع ، ولا تحد للأقدار ، ولا قتل ولا انتحار ، ولا طبيعة غاضبة ترسل الحمم والرياح والصواعق ، ولا فلسفة متمردة ، كل شىء يتم بخفة ، وفى جو من التسامح ، إن ربتة حنونة وصغيرة ، تجعل الأسطى قدرى ينسى كل شىء ، وإن إلقاء السلام من الأسطى قدرى على أصحابه فى المقهى يجعل الحارة تتسامح معه ، وتفتح صدرها له ، لكى يمارس دوره من جديد ويملأ مكانه الذى ظل شاغرا .

لقد رددنا فيما سبق عبارات عن مأساة البطل ، وعن سقوط البطل ، وغير ذلك من تعبيرات تتناسب مع المآسى الأوروبية ، التى استمدت قاموسها من مصطلحات أرسطو ، أما مأساة الحارة فلها تعبيراتها الخاصة ، التى كان يستخدمها الأسطى قدرى ، وهو يتحدث وقت اشتداد الأزمة عن أنه هو المعذب ، وهو المنكوب (ص ٣٢) . أو وهو يتحدث عند انفراج الأزمة عن إحساسه بالارتياح (ص ٦٣) ، وبأنه مثل المريض الذى يتقدم الآن نحو الشفاء (ص ١٠٣).

تلك هى المقدمة الأولى .

٢

الأسطى قدرى فى رواية « مالك الحزين » . يتشابه فى أشياء كثيرة مع عبد الحليم أفندى فى رواية « حكايات للأمير » فكلاهما قد اتصل بالإنجليز وقلدهم ، وانعكست مظاهر هذا التقليد على موقفه من قومه ، وموقف قومه منه .

صدرت الطبعة الأولى من رواية يحيى الطاهر سنة ١٩٧٨ ، أما الطبعة الأولى من رواية أصلان ، فقد صدرت سنة ١٩٨٣ .

وهناك أشياء أخرى غير هذا ، تحمل سمات مشتركة بين الروايتين • فكلتاهما

تعتمدان على الراوى ، الراوى عند يحيى الطاهر يطل خلال ضمير المتكلم ، أما الراوى عند أصلان فهو يتخفى وراء يوسف النجار ، والمرأة الخرقاء فى رواية يحيى الطاهر قد فضحت من حيث لا تشعر عبد الحليم أفندى ، وأيضا سليمان الصغير فى رواية أصلان ، قد أضاع من حيث لا يشعر الهرم الكبير .

ولكن كل هذا لا يعنى أن أصلان متأثر بيحيى الطاهر ، ولكن يعنى أن كليهما قد امتاحا من جذور واحدة ، وأن كليهما يمكسان الجوهر المشترك للشكل الشعبى . الذى يلقى بظلاله على كل من الكاتبين ، تبدو بينهما مشابهة ، قد تغرى لأول وهلة بالقول بأن أحدهما يسير فى ركاب الآخر .

الحقيقة أن أصلان وإن كان يتشابه مع يحيى الطاهر فى جذور مشتركة ، إلا أنه يختلف عنه فى أشياء كثيرة ، إن لم نقل إنه قد حقق ما لم يستطعه يحيى الطاهر .

قلنا من قبل إن التراث والمعاصرة كانا يتصارعان فى رواية يحيى الطاهر ، وأن الغلبة كانت للمعاصرة وتابعنا مظاهر تلك الغلبة على لغة الكاتب وغيرها مما يتعلق ببنية الرواية .

إن ثقافة يحيى الطاهر وراء ضمير المتكلم ، وتظهر خلال لغة شعرية ، وتعليقات غاضبة ، وإشارات سياسية ، ونقدات اجتماعية .

وسنقول فيما بعد ، إن أصلان قد اقترب من روح الشكل الشعبى ، وأخفى حقيقته كمؤلف وراء السطور ، وجعل الشكل يتحرك من تلقاء نفسه وكأنه سيرة شعبية ، يقوم فيها فقط بدور الراوى ، وسنتابع مظاهر ذلك وقد انعكست على الزمن والعقل الجمعى والرؤية الفلسفية وصورة المقهى وغير ذلك .

قلنا ذلك من قبل ، وسنقوله من بعد ، ونؤكده الآن خلال التطبيق وتتبع أوجه المفارقة بين كل من عبد الحليم أفندى والأسطى قدرى الإنجليزى .

كانت الدراسة عن يحيى الطاهر تحت عنوان « ملحمة القدر » أما الدراسة عن أصلان فهى تحت عنوان « الواحد فى الكل » .

وهذا الاختلاف فى العنوان ، يعكس اختلاف الموقف عند كل من الكاتبين .

يحيى الطاهر صورة للمثقف المعاصر الذى ينطلق من الشكل الشعبى ، ليقول كلمته ، ويؤكد وجوده .

أما أصلان فهو صورة لمن يخفى نفسه تحت نداء الكل ، ويجعل الشكل الشعبى يفرض مواصفاته الخاصة ، ويتحدث بلغته هو .

وقد انعكس هذا الموقف على كل من عبد الحليم أفندى ، والأسطى قدرى الإنجليزى . حكاية عبد الحليم أفندى مع المرأة الخرقاء ، يرويها كورس من ثلاث : أكتع وأخرس وأهتم ، يحكون ملحمة القدر ، وفلسفة الأيام التى تدور كما تدور السواقى على حد تعبير المؤلف .

وهى تروى مأساة فرد ، وتنتهى بافتضاح موقفه ، شأن كثير من تلك النماذج الفردية ، التى طرأت على السطح عقب الاتصال بأوروبا ، وتقليد المغلوب للغالب ، ومنذ أن لمس الطهطاوى ذلك ، وتابعه المويلحى والمنفلوطى ، ثم اتخذته القصة القصيرة والرواية نموذجا للسخرية ، وافتضاح أمر التقليد .

وقد انعكس هذا على لغة يحيى الطاهر ، فجاءت أنيقة شعرية ، تحمل روائح عصرية ، وتشير إلى شخصيات سياسية ، وتنبئ عن جهد ذاتى يبذله المؤلف لكى يقترب إلى اللغة المنتقاة .

أما الأسطى قدرى الإنجليزى ، فإن نكبته لا تعود إلى ملمح فردى ، وسر عذابه لا يعود إلى تقليد الإنجليز ، إنه لا يمثل نموذجا استهوى الكتاب منذ الطهطاوى وحتى محمود طاهر لاشين فى قصته القصيرة « الوطواط » .

إن الأسطى قدرى مهموم ، لأنه لا يعرف لماذا يلقبه أهل الحارة بالإنجليزى ، وهو منذ البداية يبحث عن الانتماء ، والاندماج فى الكل ، يظهر أول ما يظهر فى الرواية ، وهو يتستر خلف الحائط ، وينظر الى الغادين والرائحين ، ويحن إلى الجلوس بينهم ، والتحادث معهم .

وسرعان ما يذوب عذابه ، حين يسحبه المعلم رمضان إلى المجموعة ، فيحس بالارتياح ، وبأنه قد شفى من علته ، ويسعى إلى البذل من أجل الجماعة ، إنه لا يصيح ولا يبكى ولا يشق ثوبه ، كما فعل عبد الحليم أفندى وهو يستعطف المرأة الخرقاء ، فقد وجد نفسه وسط الجماعة ، وضحى بنفسه من أجلها ، وتحول إلى بطل شعبى ، يهاجم الأعداء ، وينقذ الشيخ حسنى .

حقا ، إن أصلان يصور بطله فى صورة « كوميدية » ، وقد تحول إلى قاذفة تتكتك ،

ثم تعود وتلقى بالقذائف ، وحقا إن شكله مثير ، وقد تلفح بالكوفية ، ولم يعد يظهر منه إلا عينان غاضبتان ، وفردتا شارب أبيض ومنكوش . ولكن هذا التصوير يقترب من الروح الخفيفة التى تتميز بها مأساة من صنع الحارة ، ويشبه الرسوم الشعبية التى تنقش فوق الحوائط ، ابتهاجا بعودة الحجاج ، ويظهر فيها أبو زيد الهلالى بشارب طويل ومبروم .

وقد انعكس هذا على لغة أصلان كما سنذكر فيما بعد . فبدت لغة شعبية ، ذات جمل يعطف بعضها على بعض ، ويتداخل بعضها فى بعض ، وكأننا داخل بيوت الحارة ، وقد تعاطف بعضها على بعض .

إن أصلان غير عاجز عن اللغة المنتقاة ، فأعماله الأخرى ومنذ مجموعته الأولى « بحيرة المساء » تتميز بلغة وديعة رقيقة ، وقد سبق لى فى كتاب « القصة القصيرة فى الستينيات » أن شبهت لغته بالجدول الرقيق الذى ينساب بعذوبه وسط طبيعة لم تمسها يد إنسان ، أو بلوحة انطباعيه تثير حسا جماليا متعدد الألوان والأطياف .

أصلان غير عاجز عن ذلك ، ولكنه هنا يفعل ذلك عن عمد لكى يحاكى السيرة الشعبية ، أو أن الرواية هى التى تفعله ، بعد أن تقمصته وحولته إلى وسيط ، يتكلم بلغتها .

وتلك هى المقدمة الثانية .

٣

تلكما المقدمتان ، وبقيت النتيجة .

المقدمة الأولى مؤداها أن أصلان يكتب « مأساة » شعبية ، فى مقابل مآسى شكسبير .

والمقدمة الثانية مؤداها أن أصلان حقق فى مسيرة الشكل الشعبى ، ما لم يحققه يحيى الطاهر .

أما النتيجة فملخصها : إن تحديد الشكل الشعبى ، يمكن أن نلتمسه بصورة أوضح فى رواية أصلان « مالك الحزين » ، أكثر مما نلتمسه فى المآسى العالمية ، أو عند يحيى الطاهر .

وهى نتيجة تلقي على عاتق النقد ، ويمكن لهذه الدراسة أن تتحمل مسئوليتها

خلال الظواهر الآتية :

١ – الواحد فى الكل ٢ – المقهى .

٣ – الرؤية الفلسفية . ٤ – الزمن .

٥ – اللغة .

٤

الواحد فى الكل :

عم عمران العجوز ذو الشعر الأبيض ، وأكبر رجل فى إمبابة ، يجلس مع أهل حارته فى عزاء عم مجاهد ، وبعد أن ينتهى القارئ من تلاوة القرآن الكريم ، يقص على الناس تاريخ إمبابة بتفاصيله ودون أن يترك حرفا ، يحكى حكاية المقهى . والكيت كات ، ويروى قصة موت عم مجاهد ، ويتحدث حتى عن سليمان بائع الحشيش ، وقصته مع فتحية .

كان الناس قد نسوا أن يقفلوا السماعة الكبيرة ، ذات اللون القاتم ، ومن هنا أصبح صوته ضخما ، يحمله الهواء إلى كل جانب ، ويسمعه كل شخص فى الحارة ، يسمعه الأمير بن عوض الله ، والشيخ حسنى ، والمعلم سليمان ، وفتحية . وكل الجالسين على المقهى ، والسائرين فى الطريق ، أو النائمين فى البيوت .

عم عمران يروى الذكريات ، والناس صامتون ، ولا يقطع حديثه سوى صوت من طفل يبكى ، أو خبطة على الباب ، أو تعليق قصير من أحد الحاضرين ، أو آهة من امرأة ، قد توحد الجميع فى هذا الصوت ، وعم عمران يتحدث نيابة عنهم ، وهم كالكورس الحزين الصامت .

ولكل هذا دلالته العميقة فى بنية الرواية ، فأصلان لم يورد ذلك من باب الذكريات فحسب ، أو من أجل تلخيص أحداث الرواية ، وهو يقترب من النهاية ، ولكن أورده لدلالة أعمق من هذا بكثير .

إن الرواية هى رواية الجميع ، وان الصوت هو صوت الجميع ، وان الواحد كشىء مستقل لا وجود له ، ولكن الوجود للجميع ، أو بعبارة أخرى ، إن الواحد فى الكل . وذلك هو المفتاح الأساس لفهم الرواية ، وللكشف عن أسرارها .

وهو شيء قد لاحظته من قبل فى الجزء الرابع من « مقالات فى النقد الأدبى » ، وقلت ، « إنها رواية من وضع الحارة ، مؤلفوها هم ، الشيخ حسنى ، وعم عمران ، وقدرى الإنجليزى ، والمعلم رمضان ، وقاسم أفندى ، وعبد الله القهوجى ، وسليمان الصغير ، والجاويش عبد الحميد ، والمعلم صبحى ، والمعلم عطية ، وحنفى اللبان ، والحاج خليل ، وعبد الخالق الحانوتى ، والحاج طلب الحلاق ، وزين المراكبى ، وفاطمة ، وشوقى ، وفاروق ، وفتحية ، والأمير عبد الله ، وحسنة بائعة الجرايد ، وحسين عبد الشافى ، وعم مجاهد ، وجابر البقال ، والخواجة ، والريس عبد الباسط ، وحمادة الأبيض ، والمعلم عوض الله ، والحاج محمد موسى ، وعشرات الأسماء ، يشكلون بطلا واحدا ، يجتمعون على المقهى ، ويتقابلون فى الوسعاية ، ويمارسون حياتهم بعفوية ، دون انتقاء للأحداث ، وترتيب لمجريات الأمور » .

ومن هنا لا توجد حياة خاصة لأية شخصية ، الناس يسخرون من يوسف النجار ، الشخصية المثقفة الوحيدة فى الرواية لأنه يتحادث مع نفسه ، وتقول عنه أخت فاروق إنه يكلم نفسه . وكل شخص يهرب من ذاته إن كانت له ذات ، نرى الواحد منهم يقوم من على سريره ، ثم يخرج إلى الوسعاية التى تسع الجميع ، وهناك يلتقى بالشخص الآخر ، حتى هذا الآخر ليس كيانا مستقلا تربطه به خصوصية خاصة بهما ، بل الجميع يفهم شيء واحد ، يكلم أحدهم الآخر ، فيرد عليه الثالث أو الرابع ، ويسأل أحدهم ولا ينتظر منه الإجابة ، وكأنه يخاطب نفسه .

حتى الغائب منهم موجود بينهم ، تبدأ الرواية وقد اكتشف عم عمران وفاة صديقه عم مجاهد ، الذى تظل جنازته تشغل الجميع ، ولا يقل تأثيره عن أية شخصية أخرى موجودة بينهم . تبدأ الرواية بالحديث عن وفاته ، ثم تشغل بالإعداد لجنازته ، وتنتهى وعم عمران يقص ليله عزائه تاريخ الحارة ، فهو الغائب الحاضر ، الذى يعمر بوجوده الرواية كلها .

الواحد فى الكل ، هذا هو جوهر التكوين الشعبى الذى اكتشفه أصلان وجعل روايته تنتمى الى عالم السير الشعبية ، أكثر مما تنتمى إلى عالم الرواية الأوروبية بمعناها التقليدى الذى يبرز فى دور الشخصية ، ويحدد سماتها المادية والنفسية ، ويجعل كل شخصية تستقطب مجموعة من الأحداث ، وتتصارع من أجل ذلك مع بقية الشخصيات .

ومن هنا كان أصلان أكثر انتماء إلى روح الشعب ، من بقية الكتاب الذين اعتمدوا على البطولة الفردية ، ولم ينبهوا إلى روح السيرة الشعبية .

البطل فى حكايات للأمير هو الراوى المثقف ، الذى يسقط على الرواية وجهة نظره الخاصة ، ويجعل الخلفية الشعبية رمزا لموقف هذا الرواى ، الذى يؤكده باستمرار خلال ضمير المتكلم .

والبطل فى رواية أحمد شمس الدين الحجاجى ، هو الشيخ نور الدين ، الذى يتحول إلى بطل ملحمى ، يبتلع كل شىء حوله ، ولا يتيح لغيره أن يتنفس ، وكأنه الساحر العجيب ، الذى يصنع المعجزات ، ويبهر النظرات .

أما البطل عند أصلان فهو الكل وقد اندمجت فيه جميع الشخصيات ، فكل واحد قد فقد وجوده ككيان مستقل ، وارتبط بهذا الكل . ما إن تهدأ الرواية فى تقديم شخصية ، حتى تقطع هذا التقديم ، بتداخل شخصية ثانية ، أو ثالثة ، أو رابعة ، إنه لا وجود للشخصية إلا من خلال الآخرين . وهذا يفسر ظاهرة تزاحم الشخصيات فى الرواية ، التى تتكاثر وتتداخل فى هيئة عنقودية ، ففى (ص ٩) ترد أعلام لتسعة أشخاص ، وفى فقرة واحدة من (ص ٦٤) ترد أعلام لسبعة أشخاص .

وقد يخيل للمتعجل أن هذا إسراف لا ضرورة له ، وقد يصاب بالملل والانصراف عن الرواية ، ولكن الحقيقة أن هذه الظاهرة تعكس جوهر الرواية ، كسيرة شعبية لا تقف عند فرد واحد ، يصنع المعجزات ، ويفجر الأحداث ، ولكن كل فرد يندمج فى الكل ، ويصبح ذرة فى الهواء الذى يتنفسه الكل ، وحبة فى عجينة واحدة تضم مئات الحبات .

١-٤

كتب توفيق الحكيم رواية « عودة الروح » من منطلق الكل فى واحد ، وليس الواحد فى الكل ، وكان يعكس بذلك أمل كثير من المثقفين فى تلك الفترة ، ممن يبحثون عن « الزعيم » ، الذى يمثل عودة الروح إلى مصر .

وأخذ الحكيم يستدعى هذا الزعيم بعبارات مليئة بالحماسة ، وورد على لسان مفتش الآثار الفرنسى ، خطبا تتحدث عن طبيعة الشعب المصرى ، الذى ينتظر « المعبود » لكى ينطلق ، كما انطلق من قبل أباؤه من الفراعنة ، الذين تجمعوا حول الزعيم ، وحولوه إلى إله ، وصنعوا له معجزة الأهرام ، التى لا تزال تطاول الزمان .

وفى ظل زعامة الرئيس جمال عبد الناصر ، نشر لويس عوض فوق صفحات الأهرام ما يفيد أن عبد الناصر كان مولعا بقراءة « عودة الروح » وكان يجد فى نفسه الزعيم ، الذى يتطلع إليه توفيق الحكيم ، ويناشده بعبارات كلها ترقب وانتظار . وسواء كتب لويس عوض ذلك من باب التقرب لعبد الناصر ، أو كتبه على أنه حقيقة فى رأيه ، فإنه يعكس روح الفرعونية فى كتاباته ، ويشير إلى تركيبة عبد الناصر التى تهدف إلى ان يكون الكل فى واحد .

ولكن منطق السيرة الشعبية يختلف عن منطق المثقفين ، وهو أقرب إلى الحقيقة من طنطنات المثقفين .

قد يخضع المثقفون لقراءات فى الكتب ، وقد يتأثرون بأفكار شائعة ، تلعب السياسة دورا كبيرا فى ترويجها ، أما السيرة الشعبية فهى تعبر عن وجدان إنسان المنطقة ، وتعكس رؤاه ومطامحه .

هذا من ناحية ، ومن الناحية الأخرى ، فإن السيرة الشعبية ليست تعبيرا عن مصر وحدها ، ولا عن تاريخها الذى يمتد حتى الفراعنة ، ولكنها تعبير عن إنسان المنطقة ، سواء كان يعيش فى المغرب أو فى الشام ، أو فى الجزيرة العربية .

وهذا الإنسان يعيش فى ظل رؤية الحضارة العربية الإسلامية ، أكثر مما يعيش فى ظل الحضارة الفرعونية . لأن الحضارة الفرعونية هى تاريخ ولى ، ولا يتبقى منه إلا آثار تثير إعجاب العالم بما كان ، ولولا « شامبليون » لظلت هذه الحضارة صامتة ، تعيش منقوشة على الحجارة ، ولا نعرف عنها شيئًا سوى ما قدمته لنا الكتب المقدسة عن طغيان الفراعنة ، والصراع بينهم وبين الأنبياء والمرسلين .

أما الحضارة العربية الإسلامية فهى الحضارة السائدة ، وهى التى ترسبت فى نفوس الجماهير ، وعكسوا قيمها فى سيرهم الشعبية .

ولا نعنى بتلك القيم صفات الصبر والشجاعة والشهامة ، ولا نعنى اللوازم الدينية التى تتمثل فى البداية وفى النهاية وفى عبارات تتوارد على ألسنة الناس فى مناسبات مختلفة ، وهى لوازم تحمد الله وتسبح بحمده ، وتصلى على أنبيائه وملائكته وعباده الصالحين .

لا نعنى ذلك فقط مع أهميته ، ولكن نعنى هذا الروح الذى يتسلل إلى السيرة

الشعبية ، ويعكس سلوك الناس ، ويتمثل فى عبارة الواحد فى الكل ، وليس الكل فى واحد . وهذا الروح يمثل الإضافة الحقيقية للحضارة العربية الإسلامية ، فالكل يتساوون ، ويندمجون فى عجينة واحدة ، وتسيرهم عقيدة واحدة ، لا تفرق بين أمير وخفير ، ولا بين كبير وصغير .

وقد رفع الإسلام شعار « الله أكبر » ، وهو يشير إلى كل هذه المعانى . فالله أصل العقيدة هو الأكبر ، وهو وراء كل شىء . أما البشر فهم جميعا متساوون ، لا فضل للواحد على الآخر إلا بالتقوى ، أى بالقرب من العقيدة التى تمثل المحور الذى يستقطب الجميع ، ويجعل الواحد فى الكل .

إن تعبير « الواحد فى الكل » يختلف ، إلى حد التضاد ، عن تعبير « الكل فى واحد » . وهو اختلاف يعكس الفرق بين الحضارتين ؟ الحضارة الفرعونية من ناحية ، والحضارة العربية الإسلامية من ناحية أخرى . حضارة تؤمن بالزعيم المعبود الأوحد ، وحضارة أخرى تؤمن بالله الواحد الأحد ، أما بقية المخلوقات فهم سواء فى نظر ذلك الشعار .

وحين يعبر الحكيم عن شعار « الكل فى واحد » فإنه يعبر عن رؤية ثقافية ، انتهت فى تطبيقاتها إلى الفرعنة ، وطغيان الحكم الفردى ، وحين يعبر أصلان عن شعار الواحد فى الكل ، فانه يعكس القيمة الأولى للحضارة العربية الإسلامية ، التى ترسبت فى السير الشعبية ، وجعلت الجماهير يخضعون لروح واحدة ، تسيرهم بلا تمييز بين أمير وخفير .

ولكن أصلان عبر عن تلك القيمة ، وكأنها غريزة تسير إنسان الحارة ، كما تسيره غريزة الجوع أو الجنس ، ولم يعبر عنها كقيمة متجاوزة ، لها رصيدها الدينى والتاريخى .

نجح أصلان فى التعبير عن رؤية إنسان الحارة ، الذى يخلو من الخصوصية ويندمج فى الجماعة ، ولكن لم يعكس القيم المتجاوزة ، التى تحرك هذه الكتلة الكبيرة نحو هدف سام ، فبدت الرواية كأنها تصف غابة من النحل ، الجميع يتحركون ، ويتناسلون ، ويشربون الخمر ، ويزنون ، ثم هم أيضا يتعاونون ، ويندمج بعضهم فى بعض ، ويكونون كتلة واحدة ، تسير بدافع الغريزة الحيوانية ، أكثر مما تسير بدافع المكتسبات الإنسانية .

حقا ، فى نهاية روايته جعل الجميع يتحدون ، ويدخلون فى معركة مصيرية ، ولكنها معركة بدت أقرب إلى معارك العيال ، العدو فيها هى الحكومة والأسلحة فيها هى الحجارة ، ويبدو قدرى بشاربه الأبيض الكث ، وقد تحول إلى مقاتلة ، يحوم فوق البيوت ، وكأنه دون كيشوت يحارب طواحين الهواء .

إنها معركة هزلية كبمب الأطفال ، وتعبر عن قرية معزولة ، تخلو من القيمة المتجاوزة ، التى تمثل البعد الحضارى الذى يحرك السيرة الشعبية ، كما رأينا فى مغامرات السندباد فى فصل « الشكل الأصيل » .

إن مشكلة أصلان مع حارته أنه تقبلها كما هى ، كما سبق أن فصلت فى الجزء الرابع من مقالات فى النقد الادبى ، وأخذ يرصدها بعين الرضا ، التى لا تلتفت إلى القصور ، وبعد أن تحولت إلى ذكرى ، والذكرى جميلة ، خاصة إذا كان المؤلف فى قلب الأحدث من تلك الذكرى ، فتحولت روايته إلى فيلم تسجيلى ، يحرص مؤلفه . على أن يصور ما قد اندثر ، والذى يقف على أطلاله ، كما كان يقف مالك الحزين على الجداول يبكيها بعد أن تجف .

ولكنه فيلم من كرتون ، قد يثير الدهشة ، ولكنه يخلو من البعد المتجاوز ، ومن الرؤية الحضارية

٥

المقهى :

تتخذ الرواية الواقعية فى مصر من المقهى عنوانًا لها ، مثل : قهوة المواردى ، والكرنك ، وميرامار ، وهو عنوان يشير إلى المكان ، الذى تتم على أرضه الأحداث ، وكأنه خشبة المسرح أعدت لاستقبال الأبطال .

ولم تتجاوز صورة المقهى فى ثلاثية نجيب محفوظ هذه الوظيفة الخارجية ، والتى يصبح فيها المقهى مجرد ديكور ، أو لافتة تشير إلى الحى الشعبى .

وقد حاول نجيب محفوظ أن يتطور بصورة المقهى فى روايته « ليالى ألف ليلة » ، فعقد فى أولها فصلاً تحت عنوان « مقهى الأمراء » ، ولكن هذا المقهى يختفى بعد ذلك ، ولا يذكر إلا عرضا فى مرات معدودة ، ليفسح الطريق أمام عنصر الزمن الذى يمثله الشيخ .

وقد تطور جيل الستينيات بصورة المقهى ، واتخذوه رمزا لتغيرات اجتماعية ، وقضايا سياسية ، إن المقهى فى رواية محمد البساطى « المقهى الزجاجى » هو رمز لمصر كلها فى مرحلة انتقالية تشهد زوال النفوذ الأجنبى ، وتفسح الطريق للعنصر الوطنى ، خلال تغييرات اقتصادية واجتماعية .

ولكن صورة المقهى فى « مالك الحزين » تختلف عن كل ذلك ، ليست هى مجرد ديكور ، أو خشبة مسرح ، أو عنوانا يوهم بالجو الشعبى ، ولا هى رمز لتغييرات أو قضايا وطنية ، إنها باختصار تمثل دور البطل المحورى فى الرواية ، وترتبط أحداثها ومصيرها بأحداث الرواية ومصيرها .

تبدأ الرواية محملة بنذر مأساة قريبة سوف تقع ، فالمطر كف عن أن ينزل ، والشمس كفت عن أن تطلع ، وجاء المساء مبكرا .

وكانت المأساة متعلقة بمصير المقهى ، الذى سوف يزال ، وأصبح فى حكم الذى طار على حد تعبير عبد الله القهوجى (ص ١٠) .

ولم يكن الاحتفاء بهذه المأساة أمرا عبثا ، أو تصحيحا للأشياء ، لأن المقهى يمثل مصير الحى كله ، ومصير الناس الذى يتحركون فوق هذا الحى ، بكل آمالهم وآلامهم ، ومن هنا تظل صورة هذا المقهى ، تلقى بظلالها خلال أحداث الرواية .

إن عم عمران ، محدث القرية ، يروى تاريخ هذا المقهى ، لقد بدأ مع الكيت كات ، واشترك فى بنائه الناس ، الذين كانوا يسرقون المونة والأخشاب والطوب من الحكومة والخواجات ، ويبنون به المقهى ، « بنى من أحسن طوب ، وأحسن مونه ، عمد السقف بلوط ، والدرابزين والشبابيك من الخشب العزيزى أبو رائحة كأنها المسك ، والسلم وأرضية المنادر والمقاعد من خشب الأرو الجوزى المحترم ، والرخام الأبيض الأصيل . والزجاج أبو ألوان المعشق ، (ص ١١٣) .

وتتم المأساة فى نهاية الرواية ، وتحت عنوان « كفوف الدم » يهدم المعلم صبحى هذا المقهى بعد أن اشتراه ، ليحوله إلى عمارة كبيرة ، ويذبح عجلا سمينا عند عتبة المقهى ، وأخذ عماله يخضبون كفوفهم من دماء العجل ، ويلطخون بها جدران المقهى الخالى .

ويسدل التاريخ على فترة استمرت أكثر من عشرين عاما ، ثم زالت وكأنها حلم

فى ليلة شتوية ، وينبرى مالك الحزين على إيقاع المطر ، والشرارات الكهربائية المنبعثة من وش اللحام ، لكى يرثى الأطلال فى أسلوب مأساوى حزين !

« إمبابة أيتها السيدة الحزينة الفاجرة .

- أنت سكران

- كلا أنت مجروح »

ويحاول أن يغسل جرحه ، ويرمى بنفسه فى النهر ، ولكن النهر لم يعد هو النهر !

« وليس نهرك ما ترى ذلك المطروح مثل ماء الغسيل . تعاف اليوم أن تروى القلب ، وأن تبل منه الريق . يرضيك ما فى فمك من ملح الدموع ، وطعم الخمر والعطش » .

فالبطولة فى تلك الرواية لا تعتمد على البطولة الفردية وكما هو الحال فى الرواية الواقعية ، ولا حتى على البطولة الجماعية ، التى تنجز أهدافها خلال مجموعة من الشخصيات كما هو الحال فى الرواية الاشتراكية ، إن البطل فى تلك الرواية هو المقهى به تبدأ ، وعليه تنتهى .

٦

الرؤية الفلسفية

ربما كان هذا العنوان ضخما لا يتناسب واتجاه الرواية ، فالأشخاص هنا لا يفكرون ، لكن الجماعة تفكر لهم ، أو هم يعيشون مع الجماعة دون حاجة للتفكير . وما إن تحل بأحدهم ضائقة تدعوه للتفكير ، حتى يهرب إلى تيار الجماعة ، وينسى نفسه عندها .

فى بداية الرواية تخبر الأم ابنها بموت عم مجاهد ، فيفكر قليلا ، ثم يخرج إلى الوسعاية ، ويتحدث مع جابر البقال .

وفى نهاية الرواية يتقرر مصير المقهى ، ويتضايق الأمير عوض الله صاحب المقهى من هذا المصير ، ويتذكر قول يوسف النجار إن الإنسان يجب أن يخرج عن نفسه حتى يتأملها ، ولكنه لا يفهم كيف يخرج الإنسان عن نفسه .

الشخصية التى تملك حق التفكير هى شخصية يوسف النجار ، وهو المثقف الوحيد فى الرواية ، الذى يعلق لوحات بيكاسو ، ويزمع أن يكتب رواية .

وهذه الشخصية غريبة بمنطق الرواية ، نراها منذ البداية تعيش منفردة فى حجرة ، وتعلق الموناليزا ولوحات بيكاسو . ونراها أثناء الرواية مثل كثير من الشخصيات الوجودية ، تطفو بلا جذور فوق السطح ، تشاهد المظاهرات فتكتفى بالتأمل ، ولا تمارس الفعل . نراها فى النهاية تتحول إلى مالك الحزين ، يقف فوق الأطلال ، وينعى الديار .

قلنا إن الأشخاص فى تلك الرواية لا يفكرون . وقد انعكس هذا على بنية الرواية فكل شىء يتم فيها على السطح وبخفة ، ودون أن ترتد إلى الأعماق ، وهى تخلو من عنصر الصراع الذى يقوم على التصادم بين وجهات النظر المختلفة ، وتعارض المصائر.

حتى مجرد التأمل الخفيف حول الأيام والليالى ، مما نجده عند يحيى الطاهر مثلا ، تخلو منه الرواية ، فالأشخاص فيها لا يتأملون ، ولا يفكرون ، بل هم ينغمسون فى تيار الجماعة الذى يجرفهم كأنابيش عنصل على حد تعبير إمرئ القيس .

١-٦

وقد خلت الرواية من الألوان القاتمة ، والنزعة العبثية . وعلى الرغم من الحزن الشديد الذى يسيطر على مالك الحزين ، فان كل شىء يتم خلال ما أسميه بطابع السيرك ، الذى يلقى بظلاله على الظواهر الآتية .

١ - صور الشخصيات أقرب إلى دنيا السيرك ، الشيخ حسنى الأعمى وهو يقوم بمغامراته فى عرض البحر ، والأسطى قدرى وهو يتكتك بقاذفته ، ويبدو فى شاربه الأبيض كأنه الجرذان ، وفاروق وهو يخرج من بيته هائجا بالفانلة واللباس ، كأنه نمر مخطط يريد أن يأكل شوقى ، وحسين عبد الشافى وهو يحمل والده المتوفى على الدراجة أمامه .

٢ - المواقف الروائية من النوع الخفيف ، الذى يثير الضحك ، ولا يجرح الشخصية ، ففاروق يلقى بالماء الوسخ على صديقه شوقى ويضحك ، ومعركة مضحكة تدور بين الأسطى عبده والهرم الكبير بسبب فتحية ، والشيخ حسنى يخدع المعلم رمضان ، ويضحك حتى المخدوع ويقول « شيخ الكلب هذا عبارة عن شيطان رجيم » .

٣ - ومأساة الأسطى قدرى الإنجليزى تتم بروح السيرك ، هى معارضة لمآسى

شكسبير الدرامية ، التى يتحطم فيها البطل ، وتثور الطبيعة ، وتهتاج الرياح ، ويتأزم الصراع ، أما مأساة قدرى فهى من النوع الهزلى ، وتنتهى وقد تحول صاحبها إلى مقاتلة ، تدور فى سماء إمبابة ، وتلقى بالقنابل ، وكأنها تلقى بالصواريخ الملونة يوم عيد بهيج .

٤ – حتى روح الانتقام تتم بخفة تتناسب مع منطق السيرة ، وتضع سره فى أضعف خلقه ، وتجعل مصير مغرور منتفخ الأوداج محزنا ومضحكا فى آن واحد ، فتحت عنوان « سليمان الصغير أضاع الهرم الكبير » ، يصرخ سليمان خوفا من المعلم الذى يختبئ من الشرطة ، ويصيح فيه المعلم بصوت عال ، ولكن صياحه يصل إلى أسماع الشرطة ، ويقع فى المصيدة ، وجعل ، « يجرى كالقاطرة ، وهو يعوى ويخبط فى جدران الطريق » على حد تعبير المؤلف .

٥ – روح النكتة تشيع فى الرواية ، وهى من النوع الخفيف الهزلى ، الذى لا يخرج عن طبيعة السيرك ، إن المطارحات بين الخواجة وقاسم أفندى ، تشبه مطارحات أبو لمعة مع الخواجة بيجو ، يضحك لها الطرفان ، ولا يستغنى أحدهما عن الآخر .

٦ – حتى الألفاظ الخشنة ترد قليلا وفى موضعها ودون إسراف أو تفصيل ، إن ألفاظا مثل « ابن الوسخة » أو « أنت مرة فقر » ، ترد بحساب ، وتعبر عن دنيا السيرك ، ولا يسرف فيها أصلان ، كما أسرف يوسف إدريس فى مسرحيته « الفرافير » ، والتى تحولت إلى مناكفات تضغط على الأعصاب .

وغير ذلك من ظواهر تحيل الرواية إلى دنيا السيرك ، وكأننا فى مولد كبير ، زفة وطهور ، وألعاب نارية ، وحيوانات تجرى ، حتى المعارك هى من نوع التحطيب ، التى يتعانق فى نهايتها الغالب مع المغلوب .

إن روح اللعب هو ما يمكن أن يمثل طابع هذه الرواية ، وهى روح تختلف جوهريا عن روح العبث فى رواية « أمريكا » لكافكا .

إن الكاتبين قد صورا شخصياتهما فى صورة كاريكاتورية مضحكة ، ولكن هناك فارقا بين ضحك وضحك .

الضحك عند أصلان هو من نوع الضحك الذى يدور فى دنيا السيرك ، وزفة المولد .

أما الضحك عن كافكا فهو من نوع الضحك ، الذى يتفجر على « مسرح أوكلاهوما الطبيعى » .

لقد انتهت رواية كافكا بهذا العنوان السابق « مسرح أو كلاهوما الطبيعى » ، وهو عنوان ينتهى بأصحابه إلى هذا الجو العبثى ، الذى يدور على أرض المسرح ، وتضيع فيه العلاقات الإنسانية ، ويختلط الملاك بالشيطان ، ويتحول كل شىء ، حتى الخير ، إلى تمثيل .

إن دنيا السيرك تختلف عن مسرح أو كلاهوما ، وهو اختلاف يعكس الفرق بين رؤيتين حضاريتين .

رؤية يتم فيها الصراع بخفة ، وفى جو يثير الضحك دون إيلام ، وتنتهى المفارقات فى جو من التسامح .

أما الرؤية الأخرى فهى تزيد من حدة الصراع ، وترفع من درجة السخرية إلى حد المرارة ، وقد تنتهى بصاحبها إلى مأساة قاتلة ، أو إلى عبث قاتل أيضا .

وقد عكست السيرة الشعبية الرؤية الأولى ، وجاءت مغامرات على الزيبق ، مثلا ، من النوع الخفيف ، تحاول أن تقوم الشخصية دون أن تجرحها ، وإلى أن تعيدها إلى دفء الجماعة دون إيلام .

أما كافكا فقد عكس مبالغات مسرح أوكلاهوما ، وانتهى فى روايته إلى رؤية عبثية ، مثلما انتهى مسرح أوكلاهوما .

وقد اختار أصلان أن يكون أقرب إلى عالم السير الشعبية ، وإلى دنيا السيرك ، وزفة المولد ، فأفضت إليه الجماعة بسرها ، وجعلت منه وسيطا لها ، واندمج فى لعبة الواحد فى الكل .

٧

الزمن :

تدور الأحداث فى ألف ليلة وليلة ، داخل إطارين من الزمن :

الإطار الأول يمثل الزمن الشمسى ، الذى يستغرق ألف ليلة وليلة ، والذى تقيسه

السيرة بجملة « وأدرك شهر زاد الصباح ، فسكتت عن الكلام المباح » ، حينئذ يصيح الديك مؤذنًا ببداية يوم جديد .

وهذا الإطار يمثل إطارا خارجيا ، تضعه الليالى تحت عنوان ليلة / ١، وليلة / ٢ ، وليلة / ٣ ، وهكذا فى تسلسل رقمى حتى نهاية الليالى .

وهو تسلسل لا يمس الأحداث الداخلية فى شىء ، ويظل كالخيط الدقيق ، أو العقد الفريد ، يمثل شيئا خارجيا ، ليؤذن فقط ببداية الأحداث ونهايتها .

وهذا الزمن الشمسى هو الذى يمثل العمود الفقرى فى الوحدة العضوية ، التى تقوم ، فيما يرى أرسطو ، على هيكل حكائى ، تتوالى فيه الأحداث بعضها إثر بعض ، عن طريق الضرورة أو الاحتمال .

وهذا الزمن هو الذى أسست عليه الرواية الواقعية (التقليدية) ، التى تدور داخل زمن محدد ، قد يكون ٢٤ ساعة أو أقل ، وقد يمثل جيلا بأكمله ، وقد يمثل ثلاثة أجيال متتالية .

إن مصطلحات مثل البداية والذروة والنهاية ، إنما تستمد شرعيتها من إطار هذا الزمن الشمسى ، الذى يقيس التواريخ والأعمار ابتداء من طلوع الشمس ، وانتهاء بغروبها ، ومرورا بساعة الذروة وقت الظهيرة .

ونتيجة لهذا الزمن ، سيطرت فكرة التطور داخل الرواية الواقعية التقليدية وهى فكرة تتابع نمو الأحداث ، وانتقالها من مرحلة إلى مرحلة ، بطريقة منطقية تقوم على التسلسل والاطراد ، ولا تسمح بتدخل خارجى ، حتى لو كان من الإله نفسه عن طريق معجزة أو كرامة .

أما الإطار الزمنى الآخر ، فهو يمثل جوهر الزمن فى ألف ليلة وليلة ، هو إطار يتمرد على الزمن الشمسى ، وبحيله إلى عنصر خارجى ، يشبه عباب اليمانى الذى يضم داخله الشىء ونقيضه ، كما سبق أن شرحت فى الكتاب الثانى ، وفى فصل « الأدب » .

وهذا الإطار الجوهرى فى ألف ليلة وليلة ، يتمثل فى الزمن التراكمى ، وهو زمن لا تسير فيه الأحداث فى خط تطورى مستقيم ، بل إن خطوطه تتقاطع وتتراكم ، مكونة مجموعات تشبه العناقيد التى يتكوم بعضها فوق بعض .

إن شهر زاد تبدأ الحكاية ، حتى إذا ما أحست أن الملك قد اطمأن لحديثها ، وأن عقله قد أخذ يتابع تطور الزمن ، واستسلم إلى فكرة التسلسل ، حينئذ تتدخل لتقطع هذا التسلسل ، وتقضى على فكرة التطور ، فتضيف حكاية أخرى ، تنقل المستمع إلى زمن آخر يتداخل مع الزمن الأول ، ثم تصف حكاية ثانية وثالثة ، حتى تشكل مجموعة من اللحظات الزمنية المتراكمة على هيئة عنقودية .

ففى الجزء الأول من ليالى شهر زاد ، ومن باب المثال ، وفى صفحات لا تزيد عن ١٧ صفحة ، تمتد من ص ١٤ وحتى ٣١ ، تتداخل حكايات عن : الصياد والعفريت ، والملك يونان ، والسندباد والبازى ، وابن الملك والغولة ، والمدينة المسحورة .

وهى حكايات تمثل أزمنة مختلفة ، يتداخل بعضها فى بعض ، وتقضى على فكرة التسلسل ، والوقوع تحت دائرة التطور الزمنى ، وانتظار الأحداث المتتالية .

وهذه اللحظات المتداخلة والمتراكمة لا تخلو من فكرة التطور ، ولكنه تطور يختلف فى مفهومه عن التطور فى الرواية التقليدية ، والذى يمتد فى خط مستقيم مطرد ، ويقوم على تحول عقلى ، يعتمد على المقدمات والنتائج ، أو الأسباب والمسببات . أما التطور فى ألف ليلة ، كنموذج للرواية العربية ، فإنه يعتمد على تراكم الأزمنة وتداخل اللحظات ، فإنه ينتقل ككتلة أو كعنقود إلى مرحلة أخرى ، وقد يتم هذا الانتقال عن طريق معجزة ، أو تدخل من قوة عليا ، أو كرامة لولى ، أو غير ذلك مما تحدثنا عنه تحت عنوان « العناية الإلهية » فى الكتاب الأول ، وفى فصل « الحكمة العربية » ، وذكرنا أنه يمثل سمة أساسية فى بنية الوسطية ، التى لا تقف عند حد اجتهاد العقل البشرى ، ولكنها تسمح بتسرب منافذ تتدخل فيها القوة العليا فى الوقت المناسب ، فتغير الموازين ، وتقلب الحسابات ، وضربنا مثلا على ذلك من قصة موسى والخضر ، فأحدهما يشير إلى التفسير الظاهرى ، والآخر يشير إلى المعلم ، الذى يخترق التوقعات ، ويغير النتائج .

إن الخط التطورى الذى يعتمد على الزمن الشمسى ، لا يمثل جوهر ألف ليلة ، إنه فقط مجرد إطار خارجى ، إنما الذى يمثل جوهرها هو ذلك الزمن التراكمى ، الذى يقوم على تداخل اللحظات والأحداث .

ومن هنا تلاحظ أن الحكاية فى ألف ليلة لا تبدأ مع بداية الليلة الجديدة ، إن

شهرزاد تقطع الحكاية وهى فى قمة إبهارها ، لأن الديك قد صاح ، ثم نراها فى الليلة التالية ، تكمل الحكايات عند النقطة التى وقفت عندها ، وقد تكون فى الوسط ، أو قرب النهاية ، ولكنها على أية حال لا تمثل البداية ، ولا تتطابق مع الزمن الشمسى الذى يتمثل فى ميلاد ليلة جديدة .

ومن هنا نلاحظ أيضا أن عناوين الحكايات لا تطرد فى نسق واحد مع بداية كل ليلة ، فالعنوان لا يأتى مع ليلة / ١ أو ليلة / ٢ ، ولكنه يأتى مع بداية الحكاية الجديدة ، التى قد تبدؤها شهرزاد فى منتصف الليل ، أو قبل صياح الديك بقليل ، أى إن العنوان فى ألف ليله يخضع للزمن التراكمى ، لأن هذا الزمن يمثل جوهرها ، وهو يؤذن ببداية أزمنة أخرى ، ويشير إلى لحظات جديدة ، إنه لا يخضع للزمن الشمسى ، ولا يأتى مع بداية الليلة الجديدة لأن هذا الزمن الشمسى إنما يمثل إطاراً خارجيًا فى ألف ليلة ، وكأنه عباب اليمانى الذى يضم داخله أشياء كثيرة ومتداخلة .

١-٧

والزمن فى رواية أصلان يدور خلال إطارين أيضا :

إطار خارجى يتمثل فى عشرين عاما ، هى الفترة التاريخية التى تدور داخلها أحداث الرواية .

وهذا الإطار الخارجى نكتشفه من حديث يوسف النجار ، وهو الشخصية الوحيدة المثقفة فى الرواية ، وقد استغرق فى نهاية الرواية فى ذكرياته ، وجعل ينعى عشرين عاما مضت .

وهذا الإطار الشمسى لا يمثل شيئًا مذكورا فى الرواية ، ولا تعتمد عليه فى حركتها ، والمؤلف لا يتابع التطور التاريخى داخل أسرة أو جيل ، ولا يرصد نموا مطردا فى الصراع بين فكرتين أو شخصين أو جيلين ، إن الجميع يتحركون تحت مصير واحد .. ويمثلون كتلة واحدة ، يتداخل بعضها فى بعض ، كما تتداخل الأزقة والحارات .

إن القارئ لا يحس بوجود هذا الزمن الشمسى ، حتى لا يمثل إطاراً خارجيا ، كما مثل فى ألف ليله ، ولكنه يرد عرضا وعلى لسان يوسف النجار ، وهو يمضى مع ذكرياته فى نهاية الرواية ، إنه الشخصية المثقفة الوحيدة فى الرواية ، والذى يمثل الساعة الزمنية ، وهو يرصد الأحداث بنية أن يضمنها كتابا يسجل فيه تاريخ حارته ،

ولكنه لم يفعل وظل هذا التاريخ الزمنى ضائعا لا يجد من يحرص عليه .

أما الإطار الآخر فهو الذى يمثل جوهر الزمن فى تلك الرواية ، وهو الإطار التراكمى ، الذى يقوم ، على تداخل الحكايات ، ويعكس تداخل اللحظات واشتباك المصائر ، كما تشتبك أسقف البيوت بعضها فى بعض .

فالرواية هى مجموعة عنقودية من الأشخاص ، يخضعون لما أسميته الواحد فى الكل ، ويشكلون كتلة واحدة تتحرك حركة واحدة ، فلا توجد الشخصية المستقلة ، التى تملك عقلا باطنا ، أو حياة خاصة فكل شخصية تفكر خلال الجماعة ، أو قل إن الجماعة هى التى تفكر لها ، أو بعبارة أكثر دقة ، إن الجماعة هى التى تسيرها بدافع أقرب إلى الغريزة ، أما عنصر التفكير هنا فمعدوم ، أو يمثل ترفا لا ضرورة له .

وهذا الزمن التراكمى يقاس بوسائل فنية ، ابتدعها المؤلف داخل الرواية ، ويمكن أن نستشهد عليها بالأمثلة الآتية :

١ – تبدأ الأم فى شى السمك ، ثم تنتقل الرواية إلى أحداث كثيرة ومتداخلة ، وبعد صفحات تعود إلى الأم ، وهى لا تزال تواصل عملية الشى .

٢ – يأكل المعلم رمضان نصف البرتقالة ، ثم تطرأ أحداث كثيرة ، وتتوالى لحظات زمنية ، تعود بعدها الرواية إلى المعلم رمضان ، وهو يشرع فى أكل النصف الآخر من البرتقالة .

٣ – يقف الأسطى قدرى مستندًا إلى الحائط ، وقد باعد رجليه . وتتوالى لحظات ، تعود بعدها إلى الأسطى قدرى ، وهو لا يزال واقفا وراء الحائط .

٤ – تحت عنوان « الشيخان » (ص ٢١) يبدأ المؤلف الحديث عن الشيخ حسنى والشيخ جنيد ، ثم يقطعه ويدخل فى أحداث أخرى ، وتتوالى لحظات زمنية متداخلة ، يعود بعدها إلى الحديث عن الشيخين وتحت عنوان « من عواقب ركوب الماء » (ص ٤٤) ، ثم يقطعه مرة ثانية ، ويروى أحداثا أخرى ، يعود بعدها إلى حدث الشيخين من جديد ، وبلا عنوان .

٥ – ليلة العزاء التى تقيمها الحارة لعم مجاهد ، تتداخل أحداثها مع أزمنة أخرى ، ويستطرد المؤلف ، ثم يعود إليها بين الحين والحين انظر مثلا الصفحات : (٦ ، ٣٧ ، ٦٦ ، ٧٩ ، ١٠٢ ، ١١٦). وفى فترات متباعدة ، كما تدل أرقام الصفحات السابقة .

٦ – لا يقدم المؤلف صورة الشخصية متكاملة ، يمكن من خلالها استنتاج عالم لها نفسى أو مادى ، ولكنه يمزقها إلى قطع تتناثر خلال صفحات الرواية ، وتتداخل مع مصائر الشخصيات الأخرى ، وتتقاطع بأحداث جديدة ، فلا يستطيع القارئ الإمساك بخط تطورى تنمو من خلاله الشخصية فى بناء متماسك .

إن شخصية مثل شخصية الأسطى قدرى ، تتناثر أجزاؤها خلال الصفحات (ص ١٣ ، ٣٠ ، ٦٣ ، ١٤٠) ، وتتداخل مع مصائر الشخصيات الأخرى ، وتغرق فى الأحداث التى تتراكم عليها ، وتحولها إلى قطع تتداخل مع القطع الأخرى . ويشكل الجميع هيئة عنقودية .

إن أصلان فى مثل تلك الأمثلة ، يبتكر حيله فنية ، تجمد الزمن الشمسى عند لحظة معينة تمثل البداية ، ثم تروح تجمع لحظات زمنية متداخلة ومتراكمة ، ثم تعود إلى الزمن الشمسى فى النهاية ، إنها تحول بذلك الزمن الشمسى إلى إطار خارجى ، يمثل البداية والنهاية ، ويضم فى داخله اللحظات الزمنية المتراكمة والمتداخلة ، أى إن الزمن الشمس يتحول إلى ما يشبه خيط العقد الفريد أو عباب اليمانى الذى يضم داخله الشىء ومثيله ، والشىء ونقيضه .

وكل هذا ينطلق من فكرة الواحد فى الكل ، التى تلقى بظلالها على صورة الشخصيات ، وصورة المكان ، وصورة الزمان ، وتحول الرواية فى التصور الأخير إلى كتلة واحدة عنقودية ، تضم داخلها مجموعة من الناس ، لا يتحركون داخل زمن مستقيم ، ولا يتطورون خلال عشرين عاما من حالة إلى حالة ، ولكنهم يتجمدون فى كتلة متداخلة كالقنفد ، حتى يتلاشوا ويتحولوا إلى عصافير خضراء صغيرة ، تزقزق فوق أشجار إمبابة .

حتى العلاقة بين الرقم والعنوان ، ليست مطردة فى تلك الرواية ، فلا يأتى العنوان عقب رقم مؤذنا ببداية لحكاية جديدة ، ولكن أصلان ، كما هو الحال فى ألف ليلة ، قد يأتى برقم للفصل ، ثم بعد مدة قد يأتى بعنوان جديد ، لأن الحكاية لا تبدأ مع بداية العنوان ، ولا مع بداية الرقم ، ولا تنهى بنهاية العنوان وبداية رقم جديد ، والرقم الواحد قد يضم حكايات كثيرة متداخلة ، والعنوان الواحد ، قد يضم لحظات زمنية متراكمة .

وكل هذه الكتلة ثابتة حتى تتلاشى ذراتها بفعل الزمن ، ودون أن نجد فيها تحولا يعتمد على معجزة ، أو كرامة ، أو تدخل من قوة أخرى ، كما هو الحال فى حكاية السندباد فى ألف ليلة ، وكما عكس ذلك ألفريد فرج فى روايته « أيام ولياللى السندباد » على نحو ما فصلنا فيما سبق .

وكل هذا يعنى أن رواية أصلان قد أفقدت البعد الغيبى ، الذى يشكل جوهرًا أساسيا فى رؤية الحضارة العربية الإسلامية ، ومن هنا افتقدت هذه الرواية الخلفية الحضارية ، فبدت الجماعة تتحرك دون بعد وبدافع أشبه بدافع الغريزة ، وتحولت إمبابة إلى قرية معزولة ، تتحرك حركات تقوم على الفعل ورد الفعل .

٨

اللغة :

إن اللغة فى « مالك الحزين » ليست هى لغة فرد يتحدث إلى نفسه ، أو إلى واحد غيره ، إنها لغة الكل . والحوار فيها لا يدور من باب المناجاة (المونولوج) ، ولا من باب حديث بين اثنين (الديالوج) ، إنه حوار الجماعة . فأحدهم يتحدث مع ثان ، ولكن الثالث هو الذى يرد ، ثم يتدخل الرابع ، وكأن الجميع تتلبسهم روح واحدة ، ويتحدثون فى لغة مشتركة .

« سمع صوت أمه يقول :

– مع السلامة .

– مساء الخير يا أستاذ .

– أهلا فاروق

– أعطاه جابر علبة السجاير » .

فهذا المثال هو عينة من أمثلة كثيرة تتوارد فى الرواية ، ويدل على أن لغتها ليست هى لغة فرد يقول وآخر يرد ، ولكنها لغة الكل ، ومن هنا يبدو الحوار فى هذا المثال متقطعا ، لا يؤدى وظيفة مسبقة بين اثنين أو أكثر ، فالأم تلقى التحية إلى ابنها يوسف النجار ، ولكن الذى يجيب هو فاروق ، ثم يتدخل فى الصورة جابر ، وهكذا فى حوار قصير يتداخل شبح أربع شخصيات ، وكأن الجميع يتنفسون بنفس واحد ، ويفكرون بعقل واحد .

وهنا يمكن أن نتحدث عن ظاهرة بارزة فى لغة الرواية ، يمكن أن نطلق عليها « عنقودية اللغة » كمعادل لفظى لعنقودية الشخصيات ، ولعنقودية الزمن .

فالشخصيات فى تلك الرواية ، كما ذكرنا ، كثيرة ومتعددة ، وكل واحد يرتبط بالآخر ، والمؤلف لا يقدم شخصيته مرة واحدة ، يحدد فيها ملامحها البدنية والنفسية ، ولكنه يقدمها ممزقة بين الشخصيات الأخرى ، وغير محددة . فهو ما إن يتحدث عن شخصية حتى تدخل فى الصورة شخصية ثانية ، ثم ثالثة ، ثم يعود إلى الأولى ، وكأن هناك خيطا مشتركًا ، يسلك الجميع فى سلك واحد .

والزمن الجوهرى فى هذه الرواية زمن عنقودى أيضا ، فهو لا يسير في خط مستقيم ، ولكنه يسير فى منحنيات ، ويتكون من لحظات يتكوم بعضها على بعض فى هيئة عنقود ، ففى الفترة التى تشوى فيها الأم السمك ، تنقلنا الرواية إلى الخارج وبين الناس ، حيث المصالح تتشابك ، والمصائر تتقرر ، الأحداث تتداخل ، ثم يعود بعد ذلك إلى الأم ، وهى لا تزال فى مطبخها .

وشىء مثل هذا يمكن أن نقوله عن اللغة ، فهى المعادل اللفظى لهذه العنقودية ، سواء كانت على مستوى الشخصية ، أو على مستوى الزمن .

إن الشخصيات منذ البداية لا تعيش مع نفسها ، وتعتبر الحديث مع النفس شيئًا يثير الغرابة كما استغربت أخت فاروق ، حين رأت يوسف النجار يكلم نفسه . ومن هنا لا تأتى الجملة قصيرة ، منفصلة ، منتهية بالنقطة التى تعنى أن الكلام قد صدر وتم من صاحبه . إنها جمل يسيل بعضها على بعض ، كأنها البيوت فى الحارة ، وتكثر من حروف العطف ، وأسماء الوصل ، فتبدو مسترسلة طويلة ، تنتقل من معنى إلى معنى ، ومن حادثة إلى حادثة ، ومن فقره إلى فقرة ، بتلقائية وعشوائية ، تخلو من التنسيق والخصوصية .

الخواجة يضيق بدردشة قاسم أفندى ، ولا يرد عليه ، ويبحث عن عبد الله القهوجى ، ولكنه يعثر على الهرم الكبير ، ويدور بينهما حوار قصير ، لا يزيد عن جملتين ، لأن المؤلف يجمد الحديث عن الخواجة ، أو قاسم أفندى ، أو عبد الله القهوجى ، ليأخذ فى الحديث عن الهرم الكبير على النحو الآتى :

« كان الهرم الكبير مسرورا ، لأنهم أخذوه بالأمس ، ولم يكن يحمل شيئًا مثل كل المرات التى أخذوه فيها ، كانوا يرقبونه ، ويهجمون على البيت ، ويفتشونه ، ولا يجدون شيئًا ، لأن الهرم الكبير كان يذهب مع صديق المقهى ، الأسطى عبده السائق فى السفارة ، ويجلس عنده فى البيت مع زوجته فتحية التى لا تخجل ، وكان الأسطى رجلا طيبا قليل الكلام » (ص ٨٦) .

وهنا يأخذ فى الحديث عن الأسطى عبده وعن فتحية . لأن مصير الرجلين قد ارتبط بامرأة واحدة هى فتحية ، أحدهما قد تزوجها ، والآخر قد أحبها على سنة الله ورسوله ، على حد تعبيره الساخر .

إن اللغة هنا تسيل وتندلق ، وتكاد تقترب من لغة المصاطب ، التى يدور فيها الحديث بعفوية وبلا تكلف ، إن الكاتب لا يؤلف ولا يكتب ولكنه يتحدث ، والحديث ذو شجون كما يقول القدماء ، وهم يعنون أنه ذو فروع يتداخل بعضها فى بعض ، وذو غصون يتشابك بعضها فى بعض .

وهذه العفوية تجعل الرواية لا تتعمد التنسيق ، الذى ينبع عن خطة هندسية محكمة ، فكل شىء فيها يتم عفويا ، وكأننا إزاء حى شعبى قد نشأ عشوائيًا ، وبعيدا عن رقابة المهندسين ، حتى الأرقام والعناوين الداخلية تخلو من التخطيط ، فلا يحس القارئ أن الأرقام قد وضعت لتفصل فصلا عن فصل ، أو لترتب بابا وراء باب ، ولا يحس أيضا أن العناوين تشير إلى بؤرة الأحداث ، فقد تكون نتيجة لشىء عارض ، لا يمثل محورا أساسيا ، إن شرارة من ضوء لحام تنبعث من يد صبى صغير ، قد يهتم به المؤلف ، وقد يضعه تحت عنوان براق ، هو عنوان « الولد والمصباح » الذى يصلح أن يكون عنوانا لرواية رومانسية .

١-٨

وقد انعكس هذا على ما يمكن أن نسميه بتداخل الضمائر فى الرواية ، وهو تداخل لا يعنى الغموض وانقلاب المعايير ، ولكنه تداخل متعمد ومفهوم ، يعكس بنية المؤلف فى التعبير عن الروح العامة ، وكأن « ضميرا » واحدا يحرك الجميع .

فمنذ البداية يقدم لنا أصلان شخصياته وهى تقع تحت تيار مشترك ، إنه يتحدث عن يوسف النجار ، ثم ينهى هذا الحديث بقوله : « مد يده إلى كوب الشاى الكبير ،

وقام يوسف النجار واقفا » . وعقب هذه الجملة مباشرة يورد المؤلف هذه الجملة « رأته أمه يعود بالجلباب والسنارة ، فأدارت وجهها » .

وقد يخيل للقارئ أن الضمير فى الجملة الأخيرة ، يعود إلى أقرب مذكور كما يقول النحاة ، وهو هنا يوسف النجار ، ولكن أصلان يحطم قواعد النحاة ، ونكتشف بعد قليل أن الحديث عن شخص آخر ، وهو فاروق ، وأن مصير فاروق يرتبط بمصير يوسف النجار ، وان مصير الاثنين يرتبط ببقية الشخصيات ، فبعد قليل يخرج يوسف النجار إلى الوسعاية ، ويخرج فاروق إلى الوسعاية ، وينغمسان فى التيار العام ويدور بينهما حوار ، يتداخل فيه ثان ، وثالث ، ورابع ، ويتحرك الجميع داخل الوسعاية كمجموعة من الأسماك ، يجرفهم تيار فى بحر كبير .

إن تداخل الضمائر هنا لا يعنى الغموض ، ولا مجرد تحطيم قواعد النحاة ، لأنه تداخل متعمد ، لا يخل بمعنى الرواية ، ويؤدى وظيفة فنية ، تعكس روح الجماعة ، تعبر عن عنقودية اللغة ، التى تتداخل فيها الجمل ، وتسيل الضمائر بعضها على بعض .

٢-٨

تتدرج « مالك الحزين » إلى جنس السيرة الشعبية . والسيرة الشعبية فى نشأتها الأولى كانت تحكى شفويا أمام الناس ، وفوق المصاطب ، وليست تكتب فى حجرة مغلقة وعلى أوراق يحذف فيها المؤلف وينقح ، حتى يصل إلى لغة مصقولة ومنتقاة .

وقد انعكس هذا على لغة الرواية ، فجاءت عملية ، مباشرة ، تخلو من التزويق وتقترب من لغة الحياة اليومية .

« قامت هى ، وأخذت كيس السمك ، وأفرغته فى صينية القلل ، وأحضرت صاجة الشواء ، أعدت حفنة من الردة ، وصحنا به ماء ، خلطت فيه الملح والشطة والثوم والكمون ، ودخلت وراءه ، ونظرت إليه وهو راقد ، وسألته عن الكبريت ، وقام واقفًا حتى لا تضع يدها فى جيوب البنطلون ، وأعطاها العلبة ، وقالت وهى تخرج ، إن العم مجاهد مات . وجلس فاروق على الكنبة وقال « إزاى » وقفت فى مدخل الباب وقالت : إن الناس يقولون إن الحكومة لقيته ميتا داخل الدكان افتكروه نايم يا عينى وأتاريه كان ميت . ثم أضافت وهى تخرج ، والعساكر مسكت عمك عمران ، لأنه كأن قاعد معاه بعد ما مات » .

إن مثل هذه اللغة اليومية المسترسلة تتوارد فى الرواية ، وهى لا تعنى أن المعيار قد انفلت من المؤلف ، فأخذ يحشد الكثير من التفصيلات دون ضابط ، ولكن يعنى أن هذه اللغة هى لغة الحياة اليومية ، مما يدور فى البيوت ، وفى الدكاكين ، وعلى المقاهى ، وفى الوسعاية . ومن هنا جاءت عملية ، تخلو من التزويق والزخرفة ، ومن مناطق الاستثارة ، وتبتعد عن الرموز ، وكل شىء فيها يجرى على السطح ، بلا تفكير ولا تنسيق .

وتأتى العامية فى حينها ، وخلال الحوار كما رأينا فى الاقتباس السابق ، فتزيد من الإيهام بلغة السيرة الشعبية ، ولا يستطيع القارئ أن يفصل بين بعض المفردات العامية (إزاى - أتاريه) ، وبين بقية المفردات التى جاءت فى فصحى سلسة تقترب من العامية ، وان لم تكن منها .

٣-٨

جاءت لغة الرواية عملية ، تدور على السطح لا تعكس فكرا ، ولا تغوص فى قاع المحيط بحثا عن العقل الباطن ، فالأشخاص فيها يعيشون بلا عقل باطن ، يتحركون على السطح ، ويتعاملون مع الجماعة ، خلال الجزء البارز من جبل الجليد ، بعيداً عن التيارات الداخلية ، وعن الجزء المغمور أسفل القاع .

ومن هنا خلت الرواية من الحديث النفسى ، لأنه ترف لا ضرورة له وحين كان يوسف النجار ، المثقف الوحيد فى الرواية ، يحادث نفسه ، كانوا يتعجبون منه ، ويظنون أن مسًا من الجن قد أصابه .

وقد تكون هناك مواقف تعرى بلغة أخرى تختلف عن لغة الحياة اليومية ، وتقترب من لغة تيار الشعور .

يوسف النجار فى نهاية الرواية ، وابتداء من (ص ٦٩) ، يتأمل الأحداث ، ويخاطب نفسه :

« وأكل حفنة من الفول النابت ، وصب كأسا ، وفكر فى روايته التى أراد أن يكتبها ، والأوراق التى سجلها وقال : رغم الأعوام وسكرك ، ما زلت تذكر كل شىء ، لأنك كتبته عشرات المرات ، دون أن تعرف ماذا تفعل بعد ذلك ، لقد كانت تمطر

لأنك بدأتها بالحديث عن المطر ، ثم خروجك من البيت بعد أن كلمك أبوك الذى كان حيا ، وذهابك إلى مقهى عوض الله » .

وقاسم أفندى يقع تحت سيطرة الحشيش ، ويسترسل مع تخيلاته ، ويقول :

« زى ما بقولك كده ، وممكن نسميك مصطفى أو ألمظ أو أى حاجة تعجبنا ، وممكن نسميك اسم واحد على طول ، وممكن نغيره كل أسبوع ، أو نغيره يوم بعد يوم ، براحتنا قوى يعنى ، وبعدين ده شىء قانونى ، القانون قال كل واحد يسمى نفسه زى ما هو عاوز » .

الفرصة هنا وهناك تغرى ، لكى يسترسل أصلان مع لغة تيار الشعور ، التى شاعت فى جيله ، كما فصلنا فى كتاب « القصة القصيرة فى الستينيات » . ولكن أصلان لا ينساب مع هذا الإغراء ، لأنه لا ينسجم وسياق الجنس الأدبى الذى يكتب خلاله روايته ، وتظل لغته لغة الحياة اليومية ، يسترسل بلا تكلف ، وبلا غوص فى الأعماق ، وكأنه جالس فوق مصطبه يقص على مستمعيه حكايات على الزيبق ، ومغامرات السندباد .

٤-٨

ولا يكتفى أصلان بعنقودية اللغة ، كمعادل لفظى لعنقودية الشخصيات ، وعنقودية الزمن ، ولكننا نراه ينساق مع لعبته حتى نهايتها ، ويضفى طابع السيرة الشعبى على روايته ، مما يمكن أن نتبينه خلال مظهرين ، هما :

١ - العناوين الداخلية . ٢ - الصور والتراكيب الشعبية .

أما العناوين فإن بعضها يتوارد على النحو الآتى :

- العم عمران يحمل رسالة من الملك السهران .
- عبد الله الغلبان .
- سليمان الصغير أضاع الهرم الكبير
- رجوع الشيخ إلى عصاه .
- صائد العميان .
- المعلم رمضان يأخذ نصيبه من البرتقال .

إن مثل هذه العناوين تستحضر جو السيرة الشعبية ، وخاصة ألف ليلة ، وهى

تتناثر داخل الرواية ، فتضفى عليها مسحة شعبية ، وتحمل فى ثناياها قدرًا خفيفًا من السخرية ، يتميز بالبهجة وخفة الروح ، ولا تصل إلى حد التجرع والمرارة .

أما الصور والتراكيب الشعبية ، فإن بعضها يتناثر داخل الرواية على النحو الآتى :

• كان عبد الله القهوجى قد وافق من باب توسيع الرزق والانبساط ، أن كل ناضورجيا لحساب الشيخ حسنى » (ص ١١) .

• وكان عبد الخالق يعرف ذلك ويطمئنه ، بأنه سوف يعامله معاملة خاصة عندما يموت ، ويغسله جيدا ، ويقص أظافره حتى لا تضايقه ، وهو يضع له قطعة القطن ، مع أنه سوف يكون رمة ولن يشعر بشىء (ص ٢٠) .

• « ولكن فاروق ظل يقول ! شوقى . حتى الظهر وقفز شوقى وخلع جلبابه ، وخرج له بالفانلة واللباس ، يريد أن يأكله ، ولكن فاروق جرى منه عند البحر ، وراح يضحك » (ص ٢٨) .

• « وقال إن من يتعمد ذلك لا يمكن يكون بنى آدم ، أو عنده إحساس » (ص ٩٦) .

• « وطوى صدره على غلبه ، ووقعت الكراهية فى قلبه من ناحيتها » (ص ٩٦) .

إن مثل هذه التراكيب تتوارد بلغة فصحى ، ولكنها سهلة ومتداولة ، وقد تتخللها مفردات من العامية ، فنزيد فى الإيهام بسياق الجنس الأدبى ، الذى اختاره أصلان لروايته .

٥-٨

قلنا من قبل إن لغة الرواية باردة سردية تخلو من الصنعة ، ونضيف الآن ، إنها لغة يقتضيها سياق الجنس الأدبى ، أو مقتضى الحال كما يقول أهل البلاغة ، ولو لم تكن كذلك لكان هناك خلل فى الرواية ، وتنافر بين اللغة ومقتضيات الجنس الأدبى .

إن أصلان غير عاجز عن لغة منتقاة ، وقد أنجز ذلك بالفعل فى نهاية الرواية ، فتمرد على لغة الحياة اليومية الباردة ، واصطنع لغة مليئة بالانفعال يختلط فيها السكر بالفرح بالغضب بالإحساس بالجرح ، وذلك بعد أن رأى المقهى يتلاشى ، وتاريخ الحى كله يتلاشى أيضًا ، فتحركت مواجعه ، ووقف فوق الأطلال يقول :

« كانت حبات المطر ثقيلة ودافئة ، وعلى سطح النهر كانت كل قطرة تصنع دوامة صغيرة ، وتقفز إلى أعلى ثم تهبط ، وهى تتألق كحبة من اللؤلؤ ، وفى قلب الكون لم يكن يسمع إلا وقعه الرتيب المنتظم على السقوف ، وهسيس الأشجار وهى تغتسل على حافة الشاطئ ، وما هى إلا فترة من الوقت حتى هبت ريح الشمال الكبيرة العالية ، وطوحت خيوط المطر بعيدا حتى حافة الليل ، وعند طرف الكوبرى الحديدى القائم أشرق ضوء من الفجر » (ص ١٤٩) .

إن هذه اللغة هى لغة المؤلف وليست لغة الرواية ، بمعنى أن الرواية كفت فى نهايتها عن لغتها ، لغة الحياة اليومية ، وأفسحت الطريق للمؤلف لكى يعلق ويروى ذكرياته ، ويختار لغته الخاصة ، المليئة بالصور الأدبية ، وإثارة الخيال ، والعبارات الأنيقة ، وتصوير المواقف ، وتجسيد المشاعر ، والنهايات الموحية .

٩

الخاتمة :

رأينا أن فكرة (الواحد فى الكل) هى مفتاح هذه الرواية ، وقد انعكست هذه الفكرة على تصوير الشخصية ، وصورة المكان ، ومفهوم الزمن ، وعنقودية اللغة ، وغير ذلك من ظواهر تجعل الرواية فى النهاية هى ملك الجميع ، وتحيل المؤلف إلى مجرد وسيط يعبر عن الجميع .

وقولنا إن الرواية هى ملك الجميع إنما يمثل نصف الحقيقة ، أو قل معظم الحقيقة أما بقية الحقيقة ، فتظهر فى دور المؤلف الذى يضطلع به أصلان ، إن الرواية ليست سيرة شعبية مائة فى المائة ، تخلقها الأجيال ، وتضيف . إليها ، وتحملها بصمتها ، إنها فى الحقيقة سيرة شعبية من صنع مؤلف هو ابراهيم أصلان .

وجانب الصنعة التأليفى ، يتخفى بمهارة وراء الأسطر ، ولا يعلن عن نفسه بوقاحة تهتك سياق الجنس الأدبى ، ولكن الناقد الحصيف يستطيع أن يقتنص هذا الجانب ، ويعلنه للعيان ، رغم أنف المؤلف .

إن تصوير المطر كخلفية للأحداث ، إنما يمثل جانب الصنعة عند أصلان ، وهو تصوير يلعب دور الموسيقى التصويرية ، التى تصاحب الرواية فى نغمتها التى تمتلئ بالأسى . والشجن ، وهى النغمة التى يلخصها وصف المؤلف لمالك الحزين على غلاف روايته :

« لأنهم زعموا أنك تقعد بالقرب من مياه الجداول والغدران ، فإذا جفت أو غاضت ، استولى عليك الأسى ، وبقيت صامتا هكذا ، وحزينا » .

تبدأ الرواية وقد حل المساء مبكرا ، والشمس لم تطلع ، والسماء كفت عن أن تمطر .

وهذه الافتتاحية تمثل القرار الرئيس للرواية ، وتلخص حالة مالك الحزين ، وقد بدأ يروى ذكرياته .

وعقب هذا القرار الموسيقى تتزاحم الأحداث ، وتتداخل مصائر الشخصيات ، وكأنهم يؤدون أدوارًا فوق مسرح كبير ، هو مسرح إمبابة .

ولا تبدو الشخصيات فى صورة واقعية محددة ، ولكنهم يبدون كأطياف أثيرية ، أو كعصافير ترفرف فوق أشجار إمبابة العالية على حد تعبير المؤلف ، إنها شخصيات أقرب إلى شخصيات الأحلام فى « حلم ليلة شتاء » كما سبق أن وصفت هذه الرواية ، التى تنتهى بهذه الجملة : « كانت الليلة تنقضى ، والهدوء يتراجع ، كما تتراجع الأحلام »

إن هذه النهاية القصيرة ، تحيل العشرين عاما إلى حلم قصير فى ليلة شتوية ، يتحول فيها التاريخ إلى أطياف أثيرية .

إن جملة « حلم ليلة شتاء » هى من باب المعارضة لمسرحية شكسبير « حلم فى منتصف ليلة صيف » .

إن الأحداث فى مسرحية شكسبير هى من باب الكوابيس التى تحدث فى ليلة صيف ، عقب أكلة دسمة ، أو تغير فى المزاج ، سرعان ما تتبخر ، تحت أشعة شمس الصيف ، وهر تزيح كل شىء .

أما هذا الحلم عند أصلان فهو حلم حياته وهى تتوارى ، والمؤلف يتشبث بها ، ويبكيها كمالك الحزين فوق الجداول والغدران .

ومن هنا كان المطر فى هذه الزاوية هو مطر الأحلام ، فإمبابة لا تمطر كثيرا ، وهو مطر يصاحب أحداث الرواية ، فقد تكون حباته دافئة ، أو رصاصية اللون ، أو تحدث خرفشة على ورقة جافة أسفل الرصيف ، أو تلامس النهر وتخبط مياهه ، تماما

مثل صورة المطر فى الأفلام ، يوظفها المخرج ، لنقل الإيقاع ، الذى يتغير مع تغير الأحداث .

نشر أصلان فى مجموعته الأولى « بحيرة المساء » ، قصة قصيرة تحت عنوان « رائحة المطر » ، يختطف فيها المجنون طفلة ، ويصعد فوق مكان عال ، كأنه خشبة المسرح ، والجماهير يحلقون حوله ، كأنهم المتفرجون ، وهو يؤدى دوره كممثل بارع ، وحبات المطر تتساقط حوله من كل جانب .

والأمر كذلك فى تلك الرواية ، يؤدى فيها المطر وظيفة فنية ، يتحول فيها إلى مطر خيالى ، يقوم بتجسيد الأحداث ، وإثارة المشاعر .

تبدأ الافتتاحية إذن بصورة المطر ، وهى تجسد جو الأسى ، الذى يسيطر على هذا الحلم فى ليلة شتوية ، وتتزاحم الشخصيات لتؤدى دورها على مسرح إمبابة الكبير .

وتقترب الأحداث من نهايتها ، ويبلغ الأسى ذروته عند مالك الحزين ، حينئذ يتساقط المطر بكثرة ، وفى صفحات متقاربة ، هى بالتحديد (ص ١١٩ ، وص ١٢٢ ، ص ١٢٦ ، ص ١٣٥ ، ص ١٣٦ ، ١٤٣ ، ١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٤٩) .

وهى فترات متقاربة تصاحب انفعال مالك الحزين ، .تختلط بشرارات الضوء المنبعثة فى ورش اللحام المتناثرة فى إمبابة ، فتزيد من انفعال الرواية ، ويصيح ، « اغسل » .

إن فعل الأمر « اغسل » يحمل شحنة انفعالية مباشرة ، ولكنها مبررة بسياق هذا الموقف ، الذى يفضفض فيه يوسف النجار ، أو هو مالك الحزين ، عن مواجعه ، التى طال تكتمها طيلة عشرين عاما .

إن الرواية منذ البداية تتم فى لغة هادئة ، لا أثر للانفعال فيها ، فأصحابها لا يفكرون ، ولا يتفلسفون ، ولا يملكون انفعالات خاصة ، ولكن يوسف النجار يقوم فى نهايتها بدور مالك الحزين ، الذى يبكى الأطلال ، ويثير الأحزان ، ويثير الشجون ، ويذرف الدمع السخين .

ثم تأتى الخاتمة طبيعة تلقائية ، تحت عنوان « المطر » ، وفى الصفحة الأخيرة ، يحسم المؤلف كل شىء ، وينهى تمثيليته ، ويقول :

« وما هى إلا فترة من الوقت ، حتى هبت ريح الشمال الكبيرة العاتية ، وطوحت خيوط المطر بعيدا حتى حافة الليل ، وعند طرف الكوبرى الحديدى القاتم ، أشرق ضوء من الفجر » .

واستيقظ يوسف النجار من حلمه ، وكف المطر عن أن ينزل ، وأخذت الليلة تتراجع ، « كما تتراجع الأحلام » .

لقد لعب أصلان هنا دور المخرج البارع ، وهو يستغل المطر كوسيلة تصويرية ، إن هذا يمثل جانب الصنعة عنده ، كمؤلف يعلق علي الأحداث ، ويضيف خصوصيته إلى منطق السيرة الشعبية .

لقد قلنا من قبل إن مطر أصلان هو مطر الأفلام الذى يقوم بدور الموسيقى التصويرية ، مع فارق جوهرى ، وهو أن المطر فى الأفلام العربية ، قد ينهمر بكثرة ، وقد يخبط النوافذ ، وقد يقتلع الأشجار ، إنه مطر محفوظ ومنقول من الأفلام الأجنبية ».

أما مطر أصلان فهو مطر ملتحم ببنية الرواية ؟ يعرف صاحبه متى يكون خفيفا ، ومتى يكون غزيرا ؟ ومتى يكون متباعدا ؟ ومتى يكون فى فترات متقاربة .

الخاتمة

١

أنهيت الكتاب الأول من « الوسطية العربية » عام ١٩٧٥ ، وها أنذا أنهى الكتاب الرابع عام ١٩٩٥ م .

عشرون عاما لو سألتنى بعدها عن مستقبل الوسطية ، لأجبتك شاكيا : « ويل للشجى من الخلى ، وويل لى منك » عشرون عاما وأنا أصرخ ، وأنت تنظر لى فى صمت يخنقنى ، ويكاد يقتلنى .

لقد كتبت الأسطر الأولى فى الوسطية تحت إحساس بأنى « صاحب رسالة » ، يقدم « النظرية » ، التى يتحدث عنها الكاتبون ، وتدندن بها أجهزة الإعلام .

وكنت غرا ، وصدقت الأكذوبة ..

كنت اقرأ واسمع ، ليل نهار ، الصيحات التى تتعالى هنا وهناك ، منادية : آن الأوان ، لكى يكون لنا فكرنا المستقل ، ومذهبنا الأصيل ، وحضارتنا المميزة .

ولم اكتف بأن أصيح مع الصائحين ، وأنادى مع المنادين ، بل عكفت عشرين عاما ، أنقب وأبحث ، وأقدم « النظرية » ، التى عنها يتحدثون ، ومن أجلها يصيحون .

كنت غرا ، لا أعرف أن العرب يريدون أن يقولوا دون أن يفعلوا ، وأن يصيحوا دون أن ينجزوا .

لو تقدم واحد منهم ، وبلور لهم الآمال فى صورة نظرية متسقة ، وقال لهم « الرائد لا يكذب أهله » ، لأشاحوا عنه إعراضا ، وقتلوه صمتا .

وتلك هى مأساة الوسطية من أول سطر إلى آخره .

هى جاءت فى مرحلة ، لا يريد العرب فيها أن يتعرفوا على أنفسهم ، هم يكتفون بالصياح والعويل ، ويثيرون سحب الدخان والغبار ، لو وضعوا فى أول الطريق ، وطلب منهم السير لوقعوا فى حيص بيص ، كهذا الممثل يشهر على خشبة المسرح سيف عنترة ، ويجلجل وينشد الشعر ، ولو التقى بعد العرض بعنترة لبال ولبط بالأرض .

لست أدرى لم أذكر الآن قصة قصيرة لمحمد البساطى ، قرأتها منذ أكثر من

عشرين عاما ، عن مجموعة من الفلاحين ، يجوبون حقول الذرة بحثا عن الطفل الشقى ليقتلوه ، هم يعجبون فى داخلهم بانطلاقته وتلقائيته ، ولكنهم لا يريدون أن يتبلور هذا الإعجاب فى صورة خارجية حية ، تدفعهم إلى الحركة والانطلاق ، فيبحثون عن الطفل بين أدغال الذرة ، ليسحقوه و يستريحوا منه .

نحن الآن كهؤلاء الفلاحين الذين يخشون حتى أحلامهم ، كلما سمعنا « فعلا » يبلور آمالنا ، وينبهنا إلى ذاتنا ، ويضعنا أول الطريق ، خنقناه فى سبيل أن ننساه .

٢

ويل للشجى من الخلى ، وويل للوسطية من التوفيقية .

عشرون عاما ، والأمور تسير من سئ إلى أسوأ.

لقد بردت الأشياء وفقدت ماء الحياة .

كانت مشكلة الصراع الحضارى مع الآخر ، تشغل بال الآباء ، هم يخشون من صورة « الوطواط » التى تملأ عليهم الساحة كما شرحنا فى فصل « بين التراث والتغريب » .

حتى هؤلاء الذين يرتمون فى أحضان الآخر الكامن وراء البحر ، يعودون فى النهاية ليتحصنوا داخل ذواتهم ، أديب طه حسين يعانى مأساة الصراع الحضارى ، ويتخبط فى باريس ، ثم يصيح فى النهاية :

« ألست أولى بمصر ، وأليست مصر أولى بى ، إن فى مصر حميدة ، وإن فى فرنسا إيلين ، وجوار حميدة على بغضها لى أهون من جوار إيلين » .

واليوم تقرع علينا هذه المشكلة دارنا ، وتلج بابنا ، فلا نضطرب ولا نهتز ، لقد تحولت إلى جزء منا ، ولو افتقدنا الآخر لصحنا به : ابق معنا ، فنحن قد اعتدناك ، دونك لا نحس للحم الشهى طعما ، ولا للحرير الناعم ملمسا .

قد لا يكون مهما أن نفتقد الأندلس أو فلسطين ، فالتاريخ دول ، ولكن أن نفتقد الإحساس بالمشكلة ، فتلك بداية العدم والانسحاق .

٣

ويل للشجى من الخلى ، وويل لنا من رياح القرن الحادى والعشرين .

لقد كتبت الأسطر الأولى فى الوسطية ، وكلى ثقة بالمستقبل ، وكان الإهداء :

« إلى النبى محمد ﷺ أول من بعث عبقرية الصحراء .

والى الرجل الذى سوف يأتى ليبعثها من جديد.

إليهما معًا ، وعودة للتواصل بين الماضى والمستقبل » .

وها أنذا اليوم ، وبعد عشرين عاما ، أنهى الأسطر الأخيرة وصوت يصيح بداخلى :

« يا رياح القرن الحادى والعشرين

هبى ما تهبين

فإن شيئًا منا قد لا تجدين » .

٤

ثم تسألنى بعد ذلك كله : – وهل ستنفض يدك من الأمر كلية .

وأجيبك بلا تردد .

– إنها الصرخة الأخيرة ، أطارد بها شبح الموت ، الذى يحيط بى من كل جانب .

أما تراه يشيح عنى كلما صرخت ، أو حتى كلما هممت .