اللـذة والمـتـعـة

قراءة في سرد كمال رُحيّم

اللذة والمتعة
قراءة في سرد كمال رُحيّم

محمد علي سلامة

الطبعة الأولى / ١٤٤١هـ، ٢٠٢٠م
حقوق الطبع محفوظة

دار العين للنشر
٤ ممر بهلر – قصر النيل – القاهرة
تليفون: ٢٣٩٦٢٤٧٥، فاكس: ٢٣٩٦٢٤٧٦
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: عمرو عبد العزيز

رقم الإيداع بدار الكتب المصرية: ١٩١٦٣ /٢٠١٩
I.S.B.N 978 – 977 – 490 – 560 – 5

اللـذة والـمـتـعـة

قراءة في سرد كمال رُحيّم

د . محمد علي سلامة

أستاذ النقد الأدبي الحديث

دار العين للنشر

دار الكتب والوثائق القومية

بطاقة فهرسة

فهرسة أثناء النشر إعداد إدارة الشئون الفنية

سلامة، محمد علي

اللذة والمتعة: قراءة في سرد كمال رُحيِّم/ محمد علي سلامة.

الإسكندرية: دار العين للنشر، ٢٠٢٠

ص؛ سم.

تدمك: ٥ ٥٦٠ ٤٩٠ ٩٧٧ ٩٧٨

١- السرد الأدبي (أدب عربي)

أ- رُحيِّم، كمال

ب- العنوان

٨١٠,٩٠٢٣

رقم الإيداع/ ١٩١٦٣ / ٢٠١٩

الإهداء

إلى روح عبدالمنعم تليمة..

المعلم.. الأستاذ.. الإنسان..

فقد علمني كيف يكون النقد،

متعة تعادل جمال العمل الأدبي ومتعته..

المحتويات

المدخل:
اللـذة والمتعـة 9
الفصل الأول:
الإبداع السردي الجديد في رواية (قلوب منهكة) 19
الفصل الثاني:
لملمة الشتات في لوحة احتفالية/ قراءة في رواية (أيام الشتات) 33
الفصل الثالث:
الخطان المتوازيان في ثلاثية كمال رُحيّم 53
الفصل الرابع:
جدل السياسي والفني/ الرواية داخل الرواية/ قراءة في رواية (المليجـي)... 129
الفصل الخامس:
ذكريات الزمن الجميل/ قراءة في رواية (أيام لا تنسى) 155

اللـذة والمتعــة

اخترت هذا العنوان استلهامًا من رولان بارت في كتابه الصغير الحجم عظيم الفائدة (نص اللذة ونص المتعة) بترجمة الدكتور محمد خير البقاعي، وهو الكتاب الذي ترجم في أماكن أخرى من عالمنا العربي تحت هذا العنوان (لذة النص ومتعة النص). وترجمة محمد خير البقاعي أوفق؛ لأنها تعبر عما يدور في داخل الكتاب بدقة؛ حيث يقَسّم بارت النصوص إلى ثلاثة أنواع:

الأول، النص البارد؛ وهو النصّ الذي يثغثغ (بالعامية المصرية يزغزغ) أي أنه نص سطحي تقرؤه بسرعة، وتقرؤه كل مستويات المتلقين ولا تخرج منه إلا بفائدة ضئيلة، كما يمكن قراءته في جلسة واحدة، أو قد يتململ منه القارئ بعد عدة صفحات إن كان نثرًا (رواية أو مسرح)، وبعد عدة أبيات إن كان قصيدة؛ أي لا توجد فيه عناصر الأدبية والشعرية التي تضيف إليه لذة أو متعة.

أما نص اللذة، فهو الذي يعطي قارئه لذة تنتج عن عناصر النص أو شعرية الشعر، فتشعر أنك تقرؤ أدبا، ومن ثم فإن فهمه محتمل، وتنتج

اللذة أيضا من أنك تجد نفسك فيه فالموضوع الذي يعالجه قَدْ يَمسُّك أو يمسُّ أناسًا حولك، ومن هنا تجد نفسك مشدودًا إليه لتقرأه وتتفاعل معه لعناصر التشويق فيه وعناصر الإبداع.

ويأتي في أعلاها نص المتعة، وهو بتعبير بارت متولد من نص اللذة؛ أي أن النص يحقق اللذة للقارئ، فضلًا عن أنه يضيف إليه متعة، تنتج من محاولة اكتشاف ما وراء السطور أي أن له عمقًا دلاليًا يتجاوز الظاهر ليغوص في أبعاد دلالية أوسع، وهو ما يمكن التعبير عنه بقول (عبدالقاهر الجرجاني) معنى المعنى، أو بمصطلح الصوفية الباطن الذي يختفي وراء الظاهر، وتتحقق متعة القارئ من اكتشاف أبعاده الدلالية العميقة.

(1)

تلك كانت مقدمة ضرورية توضح للقارئ ما قصدناه من العنوان ولنربطه بموضوع هذا الكتاب، وهو قراءة في مسيرة كمال رحُيّم السردية أو لنقل في سرد كمال رحُيّم، والذي شمل مجموعة قصصية بعنوان (لقمة العيش) وهي تسمية دالة؛ حيث يحكى فيها قصصًا مثيرة كلها لأناس يبحثون عن لقمة العيش، ويعانون معاناة شديدة من أجلها، ولنا عليها عدة ملاحظات:

أولًا: الإخراج الفني للغلاف، فعلى صدر الصفحة الأولى عربة كارو

صغيرة بعجلتين، وعليها خمس نسوة منهن من تحمل رضيعها أو طفلها الصغير معها والعربة يجرها حمار وليس حصانا، وصاحبها واقف ويبدو أنه ينتظر المزيد من الركاب مع أن العربة ليس فيها مكان يتحمل أحدًا يضاف إلى ركابها، كما أنه حافي القدمين وكل ذلك من أجل لقمة العيش، وربما سها على الكاتب أن يضيف إلى (لقمة العيش) الكلمة التي تكمل المثل أو أنه تركها متعمدًا حتى يكملها القارئ من عنده، ومن ثقافته الشعبية وهي كلمة (مُرَّة) ليكتمل المثل السائر (لقمة العيش مُرَّة)، ثم في خلف هذه الواجهة وعلى صفحة الغلاف نفسها من الداخل وضع العنوان، والمقتبس الذي أخذه من القصة الأولى في المجموعة وهي بعنوان (البقاء لله)، وهذا المقتبس يأتي على لسان بطل القصة الطفل الصغير الذي لم نعرف اسمه، ويبدو وأنه يقول: إن الاسم غير مهم، لأن ما يجرى لهذا الطفل يجري على كل الأطفال في مثل سنه.

ثانيًا: وهنا تأتي الملاحظة الثانية؛ فكل أبطال هذه القصص أطفال (ذكورًا وإناثًا)، وهذا له دلالته، فإما أنه يريد أن يقول: إن ما ينطبع في ذاكرة الطفل يظل مؤثرًا فيه مهما كبر وتدرج في مناصب، ويبقى مؤثرًا فيه بصورة أو بأخرى، وإما أنه يريد القول بأن لقمة العيش تغتال الأطفال الصغار وتؤثر في تربيتهم، وإن كان المعنى الأول أقرب؛ لأنه كان مؤثرًا جدا في آخر عمل روائي ألفه كمال رحُيّم وهو (أيام لا تنسى)، حيث إن معظم أحداثه نتاج ذاكرة طفل لم تغيرها تطورات الزمن، وبقيت لتصبح معادلا موضوعيا للفكرة التي أراد طرحها.

ثالثًا: إن طريقة حكيه لهذه القصص القصيرة كانت تنبئ عن حكاءٍ كبير أو بقول آخر روائي كبير، حيث تبدو ملامح الرواية في قصصه القصيرة واضحة، وطريقة سرده فيها تشير إلى أنه بصدد الدخول إلى عالم الرواية من بابه الواسع، فالراوي يحكي عن أناس عايشهم، وموضوعات ذات دلالة؛ فكل قصة من قصصه التسع تحمل وراءها موضوعًا كبيرًا يمكن أن يتطور ليصبح رواية، لكنه آثر الابتعاد عنها في موضوعاته الروائية التي كتب فيها، حتى لا يصبح الأمر استنساخًا، وإن بقيت الملامح واضحة إلى حد ما للقارئ المدقق/ القارئ الخاص.

(2)

وهذا يقودنا إلى الحديث عن أعماله الروائية التي بدأت بالثلاثية، وتضم (قلوب منهكة) و(أيام الشتات)، و(أحلام العودة)، وبطلها أيضا طفل ولد لأبوين مختلفَيْ الديانة اختلاف صراع (الإسلام واليهودية)، وربما يكون الاحتقان أقل لو كان (مسلمًا ومسيحية) فالمسألة قريبة بينهما، وكثيرة هي التجارب في هذا الأمر، ولا يحدث الصراع الشديد، وأظن أن رواية (مريم والرجال) للكاتب شريف ماهر مليكة وهو مسيحي أيضا، تعد نموذجا لمعالجة هذا الصراع الهادئ الجميل الذي تحول إلى علاقة جيدة فيما بعد بالرغم من بقاء شيء في النفس.

غير أن الأمر يختلف على الجانب الآخر؛ وهذا يذكرنا بالآية القرآنية ﴿لَتَجِدَنَّ أَشَدَّ النَّاسِ عَدَاوَةً لِلَّذِينَ آمَنُوا الْيَهُودَ وَالَّذِينَ أَشْرَكُوا وَلَتَجِدَنَّ أَقْرَبَهُمْ مَوَدَّةً لِلَّذِينَ آمَنُوا الَّذِينَ قَالُوا إِنَّا نَصَارَى ذَلِكَ بِأَنَّ مِنْهُمْ قِسِّيسِينَ وَرُهْبَانًا وَأَنَّهُمْ لَا يَسْتَكْبِرُونَ﴾ (المائدة/ 82). وواضح أن هذا الموضوع (أقصد موضوع ولادة الطفل لأب مسلم وأم يهودية)، كان معادلًا موضوعيًا وفنيًا لفكرة التطبيع التي ظهرت في أعقاب اتفاقية (كامب ديفيد) التي عقدت بين السادات وبيجن باشراف جيمي كارتر رئيس الولايات المتحدة الأمريكية آنذاك، وبدأ اليهود أو بمعنى أدق الصهاينة يطمحون إلى تحويل الأمر إلى واقع سموه التطبيع، ولكن هيهات أن يزول هذا الصراع التقليدي الذي يمتد عمره إلى 1400 سنة منذ ظهور الإسلام، وتجلى في كل محاولات اليهود القضاء على هذا الدين الجديد الذي رأوا فيه كشفا لزيف ممارساتهم البعيدة أصلا عن روح دينهم الحقيقي الذي لا يختلف كثيرًا عما جاء به الإسلام.

وإذا كانت هذه قصة حياة كتبها كمال رحُيّم، فإن ما وراءها هو موقف سياسي واضح؛ وقد عبر عنه أجمل تعبير في سرد روائي دون زعيق، وهذا يذكرنا بما يحدث مع نجيب محفوظ من خروج ناقد أو باحث يدّعي أن نجيب محفوظ كان جبانا بإزاء السلطة الغاشمة للعهد الناصري، أو ممالئا للسلطة، وذلك ينم عن جهل شديد، وربما كان ناتجًا عن جهل بأصول الأدب وطبيعته، فالأديب يملك من الأدوات الفنية ما يجعله يعبر عن

موقفه وفي الوقت نفسه يمتع المتلقين، والذي يقرأ سلسلة روايات نجيب محفوظ في الستينيات، أولاد حارتنا التي لم تفهم من كثيرين، والطريق، واللص والكلاب، والشحاذ، والسمان والخريف حتى كانت قمتها في ثرثرة فوق النيل، يجد نجيب محفوظ الثوري الكبير الذي يريد أن يصرخ في وجه هؤلاء الشباب الذين فرح بهم لأنهم حققوا نبوءته التي عبر عنها في السكرية وهي آخر أجزاء الثلاثية، إلا أنه وجد أنهم يسلكون طريقًا غير الذي حلم به، فكانت أولاد حارتنا البداية وهي التي تطرح التساؤل؛ أي طريق تسلكون؟ هذه هي مسيرة التاريخ بين لاجئ للقوة والطغيان، وبين لاجئ للعلم وانظروا كيف كانت النهاية.

ثم جاء الضحايا يتساقطون، فمن سعيد مهران إلى المجموعة الكبيرة -في الثرثرة- التي أخذتها العوامة وانجرفت إلى النيل في إشارة إلى الغرق، ومرورًا بصابر سيد الرحيمي، وعيسي الدباغ ومصطفى المنياوي وغيرهم، وبعد ذلك جاء الموقف واضحًا في ميرامار، فأي جُبْن يتحدثون عنه، وأي شجاعة يريدونها من جانب قامة كبيرة بحجم نجيب محفوظ في ذلك الوقت.

ربما طرأ على ذهن القارئ سؤال؛ ما سر استدعاء نجيب محفوظ هنا ونحن نتكلم عن كمال رحُيّم؟ فأجيب بالقول: إن كمال رحُيّم شرب هذه التقنية المحفوظية بامتياز، وهذا لا يعيبه أبدًا ولا ينقص من قامته الروائية؛ فلاوعى الأديب يختزن في ذاكرته كل ما قرأه من قبل، وبالتأكيد

فإن أي طامح أن يكون روائيا لابد أنه قرأ محفوظ قراءة واعية، ومنهم من يسعى للاختلاف مع منهجه وأسلوبه ليصبح مميزًا، ومنهم من يتمثله ولكن في ثوب جديد وموضوعات مختلفة، وفي كلتا الحالتين يظل محفوظ في اللاوعي وفي المشهد حاضرا.

كمال رحُيّم يحلق في آفاق علاقة ممكنة ومحتملة، ولكنها غير مقبولة اجتماعيًا وسياسيًا حتى ولو حدثت بالفعل، فأب مسلم يحب فتاة يهودية وهي تحبه، ويرفض أهلها ولكنها تتزوجه، وينتج عن ذلك ولد جميل لكنه يعاني، وبخاصة بعد موت أبيه المسلم، ويُرَبّى في كنف أسرة يهودية، أسرة أمه والتي بالعرف اليهودي تؤمن بأن من ولد لأم يهودية يعتبر يهوديًا، و(جلال) يرفض في داخله هذا المنطق، إلا أنه مجبر على العيش في ظله، وفي الوقت نفسه هو مربوط بميراث أبيه الذي يحافظ عليه عمه إبراهيم، ويعيش (جلال) ممزقًا، والكل من حوله ممزق أيضا، فعمه لا يريد التفريط في أرضه أو أرض جلال، وأمه اليهودية متمسكة به ولن تتخلى عنه، ونعيش معه رحلة حياة صعبة بكل المقاييس.

وكان جده لأمه هو الحصن الحصين له في الحفاظ على مصريته، بل وفي شتى أموره الشخصية؛ الوجدانية والعملية، إذ كان يرجع إليه في كل أمر من أموره، يحكي له ويقص كثيرًا من ذكرياته التي ترتبط بتاريخ مصر في العصر الحديث في سرد روائي شيق يحدث اللذة في نفس المتلقي الذي يجد نفسه في هذا السرد، وتكون هذه الحكايات عاملًا مؤثرًا في

نفس جلال، فيقرر العودة إلى مصر وإقامة مشروعات بها بعد أن تغيرت السياسات بعد اتفاقية كامب ديفيد وإعلان الانفتاح الاقتصادي، لكن أحلامه لم تتحقق كما كان يتمنى، ويصاب بخيبة أمل كبيرة، وكانت هذه إشارة ذكية من السارد على أن محاولات التطبيع لن يكتب لها النجاح مهما تيسرت لها الظروف.

(3)

ومن هنا تأتي المتعة المتولدة من اللذة، فالقارئ يسير مع الأحداث والسرد الممتع الذي يشعر المتلقي باللذة نتيجة أنه يتوافق معه، ويشعر أنه يعيش مثل هذه الأحداث في واقعة، ثم يبدأ المتلقي، وبالتحديد المتلقي الخاص الذي يبدأ في استنباط ما وراء هذا السرد من وجهة نظر وفكر، فيدرك أن الكاتب يرى أنه بالرغم من توقيع اتفاقية السلام فإن محاولات التطبيع محكوم عليها بالفشل نتيجة ميراث طويل من الكراهية بين العنصرين المراد إقامة التطبيع بينهما.

وتنبري براعة السارد أيضا فيما كتب بعد هذه الثلاثية؛ فقدم لنا (المليجي) الذي كان سمكريا يصلح بوابير الجاز، ولكن تساعده الظروف ليصبح فتوة الحي أو الحارة، وهو من اختراع السارد إذ استفاد من تقنية ألف ليلة وليلة بالحكاية الإطار، والتي تتولد منها الحكايات، فالحكاية الإطار تتحدث عن قناوي الشاب المصري الذي جاء من أعماق الصعيد ليتسلم عمله بشركة

الغزل المصرية، وبعد أن تباع الشركة في إطار عملية الخصخصة في عهد المتنحي (حسنى مبارك) الذي باع كل ما بنته مصر في العهد الناصري، وكانت نتيجته تشرد العمال وضياعهم، فلم يعودوا يعرفون ماذا يفعلون ومن ثم عمل بعضهم في محال تجارية، وقرر قناوي الذي كانت له محاولات في كتابة الرواية، والتي لم يكتب لها النجاح والنشر مع أنها كانت مستلهمة من الواقع؛ فقرر أن يجرب حظه في كتابة سيناريو وأخذ يبتكر شخصية المليجي وجعله ينتصر في معركته الكبرى مع أولاد هارون، وهو يرمز هنا إلى إسرائيل، ويطردهم من الأرض الفضاء التي احتلوها في غفلة من أهل الحارة أو المنطقة التي يهيمن عليها وربما كان ذلك قبل أن تؤول إليه الأمور، ومع تحقق اللذة من متابعة الأحداث تنتج المتعة من إدراك أن السارد قصد السادات، وصراعه الداخلي والخارجي، والذي انتهى بقتله يوم عرسه على يد الجماعات الإسلامية التي دعمها وأخرجها إلى النور.

ويواصل الكاتب إبداعاته في الرواية الأخيرة (أيام لا تنسى)، التي يحكي فيها ذكريات طفولته، والتي يلمع فيها نجم جده الجبار المسيطر والذي لا يسمح لأحد أن يتجاوزه، ويبدو أنها كانت ردًا على كثير ممن أدعوا أن العصر الملكي قبل الثورة (أقصد ثورة يوليو 1952) كان أفضل مما نعيشه في ظل الحكم العسكري منذ قيام ثورة 1952، وعبر حكاياته الممتعة عن جده والقرية التي نشأ فيها، ندرك وجهة نظر الكاتب وهي أن هذه الدعاوى تنتج عن جهل كبير بما كان يجرى في هذا العصر.

وهكذا يسير خط الإبداع عند كمال رُحيّم، سرد بديع ينتج لذة في نفس المتلقي، كما تتولد المتعة من إدراك الهدف الذي يقف وراء هذا السرد، لهذا كله أردت أن يكون عنوان هذا الكتاب: اللذة والمتعة/ قراءة في سرد كمال رحُيّم.

ولسوف نكتفي في كتابنا هذا بالأعمال الروائية فقط، ونعرضها في خمسة فصول، الأول منها لرواية (قلوب منهكة)، والثاني لرواية (أيام الشتات)، أما الفصل الثالث فدراسة تشمل الثلاثية بمجملها، قلوب منهكة وأيام الشتات يضاف إليهما رواية (أحلام العودة) المتممة للثلاثية، وفي الفصلين الرابع والخامس نعرض لروايتي (المليجي) و(أيام لا تنسى).

***

الفصل الأول

الإبداع السردي الجديد
في رواية (قلوب منهكة)

رواية (قلوب منهكة) تعالج موضوعًا من الموضوعات المهمة، علاقة الأنا بالآخر، الموضوع الذي أنهك وما زال يُنهك قلوبًا، فقد أنهك قلوبًا في الماضي نتيجة حروب وصراعات، ومازال ينهك قلوبًا أخرى من التفكير فيما يحتمل أن يصير إليه الأمر، بمعنى أن المصير المجهول لهذا الموضوع مازال يلقي بظلال كثيفة وكئيبة على كثير من الأحداث فيؤثر في هذه القلوب ويجعلها تغيب عن الواقع.

وهو ما حدث (لجلال) بطل الرواية الذي اتخذ قراره بالعودة إلى مصر، لكنه في المطار غاب عن الوعي لا يدري ماذا يفعل إزاء هذا التمزق بين علاقته الحميمة بأمه التي أوقفت حياتها عليه، وعلاقته بأهله وعصبيته في مصر وارتباطه النفسي بها. وكان من نتيجة هذا غيابه عن الوعي، حتى أن السارد يصفه بأنه "شخص ميت".

وفي هذا التعبير دلالة مزدوجة، ذلك لأن (جلال) على مستوى الواقع الفعلي حي بدليل سماعه النداء، أي أن حواسه تدرك، غير أنه على مستوى الذات من الداخل يشعر بأن قلبه أنُهكَ، أنُهكَ إلى حد التوقف عن التفكير والغياب عن الدنيا فأصبح لا يختلف كثيرًا عن الأموات، إذ ماذا تفيد الحواس مع قلب ممزق منهك؟ إنه سؤال يوحي بالكثير..

وحينما أخذت في قراءة الرواية شدتني لدرجة أني كنت أشعر بالضيق لتركها مرغما لمهمات أخرى، فصممت على قراءتها متتابعة حتى أتعايش مع أحداثها، خاصة وأني وجدت ملامح إبداع جديد في السرد يختلف

عما أتابعة وأقرؤه من الإبداع الروائي الجديد والمتدفق بصورة يصعب معها ملاحقته، حتى لو أوقف الناقد وقته كله في قراءته ومتابعته.

وكنت أبحث عن إجابة للسؤال الملح، وهو أين هي القلوب المنهكة؟ خاصة وأن النهاية توحي بأن قلبًا واحدًا منهكًا لدرجة تشبه الموت هو قلب (جلال)، فهل قصد الكاتب قلوب كل من ارتبط بجلال سواء أكان من أهل عائلة أبيه أو من عائلة أمه؟

ربما كان ذلك، مع أن سرد الأحداث يوحي –من وجهة نظر عائلة أمه اليهودية– بأن عائلة أبيه شديدة متصلبة، وإن كانت على خلاف ذلك في الواقع ومن خلال متابعة طريقة السرد التي تبدو جديدة بالنسبة لي، خاصة طريقة سرد التفاصيل الدقيقة التي قد تبدو للقارئ غير المتعمق وكأنها بلا جدوي، وإن كنت أراها غير ذلك وسأشرح ذلك فيما بعد.

إذن قلوب عائلة أبيه منهكة هي الأخرى لذلك الوضع الذي يعيشه جلال باعتباره أحد أفرادها، كذلك قلوب عائلة أمه، لأن لديهم فهمًا مفاده أن من ولد لأم يهودية فهو يهودي، وهم يعلمون أن هذا الأمر قد لا يتحقق فعائلة أبيه لن تتهاون مطلقًا في هذا الأمر، بل إن الصبي نفسه غير مستعد لقبول هذا الوضع كلية، وممزق بين هذين الانتمائين، وهو ما عبر عنه السارد في المشهد الأخير (مشهد المطار) الذي يقول فيه:

"وعندما اكتشفوا غيابي بدأوا في النداء على اسمي مرة واثنتين وعشرا،

وأنا جالس أنظر.. لا أنا قادر على الاستجابة، ولا أنا عارف ما الذي أفعله!

لم أقم، أو أتحرك، أو حتى أحسب الأمور، أو أفعل أي شيء. كنت عاجزًا ورأسي فارغة وبدوت أمام نفسي كالمهزوم.."[1]، ثم ختم المشهد بهذه العبارة "فقد كانوا ينادون على شخص ميت".

ملامح الجدة والابتكار في السرد الروائي.

تتسم هذه الرواية بملامح جديدة ومبتكرة في السرد الروائي، تتمثل فيما يلي:

أولًا: الموضوع..

فلا أظن أن أحدًا قبل الكاتب طرق موضوع العلاقة بين العرب واليهود بهذه الطريقة، فقد خاض في هذا الموضوع روائيون كبار قدماء ومحدثين، غير أنه كان يأتي على هامش الأحداث أو في خضمها، بمعنى أن يأتي في السرد وضمن الموضوع الأساسي للرواية في علاقة أحد شخصياتها الرئيسة أو حتى الثانوية بآخرين، في حوار أو تجارة أو تعامل من أي نوع، لكن وفيما أظن أو أعرف مما قرأت، لم يطرقه أحد باعتباره الموضوع الرئيس، أي بوصفه بؤرة الحدث والمحرك الأساسي له.

(1) قلوب منهكة: وكالة سفنكس للنشر، الطبعة الثانية سنة 2009، ص 303.

ربما صادفنا بعضًا من هذا في روايات إحسان عبدالقدوس، أو طُرقَ في بعض الروايات العربية التي عالجت موضوع الصراع العربي الإسرائيلي، أو غيرها من الروايات المصرية الحديثة في إشارات هامشية أو تلميحات، لكنها لم تكن لب الموضوع وهي جرأة تحسب للكاتب، وجدة في الوقت نفسه تضيف إليه تفردًا في هذا الإطار.

طريقة التناول للموضوع:

فبالرغم من وقوع حالات مثل هذه على أرض الواقع، إلا أن أحدًا من الروائيين لم يتجرأ على الخوض فيه بهذه الصورة، هذا بالإضافة إلى ملمح ابتكاري جديد لم ألحظه فيما قرأت من روايات، وهو إنطاق طفل رضيع وتنصيبه راويًا للأحداث، وهو أمر بالرغم من أنه يبدو غريبًا وقد يستنكره بعض النقاد باعتبار عدم قدرة الطفل الرضيع على استيعاب ما يحدث حوله ومن ثم تذكره وإعادة روايته، إلا أن الكاتب تجرأ وجعل من هذا الصبي الرضيع واعيًا بالأحداث وهو ما يدخل في إطار المفارقة، وإذا كانت تبدو مفارقة مستغربة فإنها لها ما يبررها، إذ ربما قصد الكاتب أن يسجل رحلة المعاناة التي عاشها الطفل منذ أن كان رضيعًا وأدت في النهاية إلى إنهاك قلبه في هذه السن الباكرة، أو ربما استند الكاتب إلى مقولة أن الوليد الهجين بين أصلين متعارضين يكون لديه ذكاء خارق وحاد تبدو ملامحه منذ الصغر، وإن كانت المفارقة أكبر في جعله يستوعب ويرصد وهو رضيع، وهنا تكمن ملامح الجديد.

ويأتي ملمح الجدة الثالث متولدًا من السابق..

حيث لا يكتفي الرضيع برصد الأحداث العامة التي يلتقطها لماما بل ويتعمق كثيرًا في التفاصيل، فهو لا يتابع فقط حديث أمه مع تلك المرأة التي جاءت تبلغها بخبر وفاة أبيه، بل ويرصد مشاعرها التي تولدت عن هذه المفاجأة، فيقول:

"يبدو أني أحسست بالأمر أو هالني وجه أمي المدفون في صدر المرأة التي تزورنا، وأنفاسها التي تخرج بصوت مسموع، فرفعت بصري نحو أم حسن مستفسرًا. وجدت عينيها هما الأخريتان محمرتين ودمعة عالقة برموشها على وشك السقوط على جبهتي، فلفظت حلمة ثديها على الفور وشببت خائفًا"[1].

ويقودنا هذا إلى ما اتسمت به الرواية بصفة عامة من التزام الكاتب هذا النهج في الرواية كلها، فبدا ملمحًا جديدًا من ملامح الإبداع السردي الذي تتمتع به.

وهذه التفصيلات تدخل فيما يعرف في النقد خاصة عند (جيرار جينيت)، كأدوات للتحكم في زمن الرواية، إما بتكريس الزمن، أو بإلغائه فيما سماه (باللا تواقت)، بل ويمكن لها أن توقف الزمن بمعنى أن الكاتب حين يريد إبطاء الزمن المتسلسل والمتسارع للأحداث، يقف ليصف مشهدًا بكثير من التفصيلات لإلقاء الضوء على مشهد مهم له دور بارز في الأحداث.

(1) الرواية، ص 9.

وقد استطاع كمال رُحيّم أن يبدع في هذه اللعبة والأمثلة كثيرة في الرواية، وأضرب منها مثالًا واحدًا هو مشهد الشيخ خلف وهو يؤذن للمغرب في رمضان، والذي يستغرق أكثر من صفحتين بسبب التفصيلات الكثيرة التي يسردها الراوي، مرة حين يقول:

"يصعد من سلم داخلي يوصل إلى سقف الزاوية..

تبدو رأسه أولًا وعليها عمامة تتدلى منها شراشيب رفيعة ثم باقي جسده، وأول ما يستوي نتأمل برهبة وجهه المستدير ولحيته البيضاء، وتصدر عنا في الوقت ذاته آهة ارتياح، عادة ما يكون بجوارنا رجلان أو ثلاثة طاعنين في السن من هلافيت الشارع".

ثم بعد ذلك بقليل، عندما يقول:

"يتوقع الشيخ خلف وجودنا..

يرمقنا من أعلى ونشعر بأن سقف الزاوية يرتج تحت ثقل خطواته، وهو يتقدم صوب الناحية التي نتجمع فيها، يكون أذان الميكروفون قد انتهي فنقول لأنفسنا: سيبدأ الآن. سيبدأ. سيبدأ.

ويتأهب الصغار للصياح فور إلقائه التكبيرة الأولى، إلا أننا نفاجأ بأن الأمر ليس كما نحسب، ينحني على قدمه العارية ويهرشها بغيظ، ونلحظ تأففًا على وجهه، أكيد لدغته حشرة وولت هاربة، يعتدل بعدها ويحملق بإمعان ناحية قرص الشمس الآفل، فيتبادل الرجال الذين بجانبنا نظرات

تدل على رضائهم بما يفعل، ويقول نفس الرجل الذي تكلم منذ لحظة: أذانه وحق الله أذان شرعي، فكل شيء يخطئ إلا الشمس."[1].

فهكذا يوقف السارد الزمن بتفصيلات قد تبدو للعين غير الخبيرة بلا فائدة، ولكنها في الحق جزء من البنية السردية بالغ الأهمية، حيث أضافت هذه التفصيلات بعدًا نفسيًا واجتماعيًا لأحداث الرواية، إذ إن الزمن وقت انتظار الأذان، له رونق وشوق قد لا يشعر به من لم يجرب هذا الإحساس، لكن من جربه يعرف قيمته ومداه، وكأننا أمام كاتب يحيل على فضاء درامي (سردي الآن)، وهذه الإحالة تثير في نفس قارئ الرواية، والذي جرب هذا، بعدًا نفسيا جميلا. كما أنها على المستوي الاجتماعي تعبر عن معتقدات اجتماعية ودينية، من حيث الاعتقاد في أذان الشيخ وتفضيله على أذان جامع الحكومة كما يقول السارد، ذلك الأذان الذي لم يعتدوا به ويفطروا عليه، وظلوا في انتظار أذان الشيخ خلف.

ثانيًا: الزمن..

كل هذه الملامح تضاف إلى رصيد الكاتب في ابتكار الجديد في السرد، كما تقودنا إلى الحديث عن الزمن في الرواية، وإذا كان الروائي (صفوت عبد المجيد) في قرائته القصيرة جدًا للرواية والملحقة بها، يري أن الزمن غامض في هذه الرواية؛ لأن الراوي لم يوثق الزمن بالأحداث السياسية

(1) الرواية، ص 147، 148.

الكبرى، فإنني أري أن هذه سمة أخرى تضاف إلى ما ذكرته من سمات الجديد في الرواية، فالزمن واضح ويقع ما بين سنة 1956 وسنة 1974 تقريبًا، فهناك بعض الإشارات إلى ذلك مثلما أشير في البداية إلى أن والد جلال استشهد في المقاومة ببورسعيد سنة 1956، كما أشير إلى الزمن مرة ثانية في خطاب نادية التي بعثت به عند رحيلها وكان ذلك في 7 يونيو 1974، أي أن الزمن استغرق ثماني عشرة سنة. ولكن الكاتب كان ذكيا ومبتكرًا في عدة أشياء تخص الزمن لعل أولها وأهمها أنه لم يذكر الأحداث الكبرى، وربما أتى ذلك بقصد منه حتى لا ينشغل القارئ بمتابعة هذه الأحداث وما تبعها من صراعات نفسية وسياسية عن الهدف الأصلي، وهو موقف الأنا من الاخر من خلال ذلك الصراع الذي يعتمل في نفس هذا الوليد الذي نتج عن علاقة تزاوج بين المتناقضين أو المتصارعين.

ومن ثم فإن هذا يحسب للكاتب، حيث يترك للقارئ مساحة من الحرية والمشاركة في متابعة الزمن وذلك عبر متابعته لأحداث الرواية ومدلولاتها، وهذا هو الأهم حتى تصل الرسالة إلى المتلقي ويشارك فيها، وهو دور لا يقل عن دور المبدع أو السارد الذي يسير بالأحداث وبزمن الرواية في خط تصاعدي، فهو يبدأ مع الطفل (جلال) ويتابع تطور حياته في المدرسة الابتدائية ثم الإعدادية ثم الثانوية، وما يتبع ذلك من أحداث تحيط بهذه الحياة في تطورها الاجتماعي.

وهناك ملاحظة مهمة يجب أن ينتبه إليها أي قارئ للرواية، وهي أن أي

زمن في الرواية (أية رواية وليس فقط التي بين أيدينا) لا يمكن أن يكون واضحًا حادًا في خطه المتصاعد؛ لأن الواقع يقول إن أي زمن هو زمن حاضر مشتبك بالضرورة مع الماضي والمستقبل، وهذا ما أشار إليه جيرار جينيت في (خطاب الحكاية) بالاسترجاع والذي يعد حكاية ثانية زمنيًا، ويقسمها إلى استرجاعات خارجية وداخلية، ويرى أن "الاسترجاعات الخارجية –لمجرد أنها خارجية– لا توشك في أي لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى؛ لأن وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك"[1].

أما الاسترجاعات الداخلية فهي غالبًا ما تدخل في صميم الحدث الرئيس؛ لأنها غالبًا ما تكون إضاءات لجوانب من الأحداث أو تفسيرات لها، وبالطبع يكون لها دورها الفعال في الخط الأساسي الذي تسير فيه الأحداث.

وهذا ما تابعته بدقة في هذه الرواية والأمثلة فيها كثيرة وتحتاج إلى بحث مفصل، وسأضرب مثالًا واحدًا لأوضح ما أقصده، وهو من مشهد زيارتهم لقبر أبيه حينما جاء رجل يقرأ القرآن، إذ يقول السارد على لسان (جلال) بطل الرواية:

"كان وقع الكلمات طريًا على قلبي وانساب في نفسي مع الإيقاع الذي كنت أسمعه من الشيخ الدمنهوري، وأنا ذاهب لشراء الفول كل صباح،

(1) خطاب الحكاية لجيرار جينيت، ص 61.

ووجدت نفسي شاردًا وأقبض على حفنة من الرمل المفروش أمام المقبرة ثم أتركه ينساب من بين أصابعي. أعيد الأمر مرة بعد مرة وشيء يجثو على قلبي، وكأن الدنيا ليس بها نسمة هواء واحدة"[1].

إنه يسترجع في لحظة معينة موقفا مؤثرًا في نفسه، فيتداخل الحدث ومن ثم يتداخل الزمن بين اللحظات السابقة واللحظة الآنية، لتشي بمكون له دور في إنهاك قلبه، بدليل قوله في ختامه للفقرة:

"وشيء يجثو علي قلبي، وكأن الدنيا ليس بها نسمة هواء واحدة"، وهو نفس الشعور الذي خيم عليه حين سلم تذكرة الطائرة في نهاية الرواية، مما يوحي بتداخل الزمن الماضي مع الحاضر مع المستقبل.

ثالثاً: السرد ورؤية العالم..

من الملامح الطريفة في الرواية هذه البساطة والسلاسة في التعبير والسرد، فالسارد يملك قدرة عجيبة على سرد الأحداث ببساطة وتلقائية شديدة، وكأنه الحاكي القديم الذي يسرد (الحواديت) الشهيرة في فلكلورنا الشعبي، مما يعني امتلاكه لقدرة سردية متدفقة، واللافت للنظر فيها أنها لم تكن مملة أو مؤثرة على القارئ بفقدان الخيط الأساسي للرواية، كما تعنى أيضًا امتلاكه لمخزون سردي وحكائي كبير، ينتظر منه أن يخرج نتاجًا روائيًا

(1) الرواية، ص 100.

غزيرًا، ولست أجامل هنا، فالواقع أن سرد الكاتب في كل جزئية صغيرة كان يوحي بأن الكاتب لو أراد أن يجعل لكل حدث موضوعًا لسرد مستقل وجديد لنجح في ذلك.

ولننظر مثلا إلى مشهد الإفطار الرمضاني مع الجيران والذي يصفه بدقة وعفوية منقطعة النظير وكأنه قضية مستقلة بكل أبعادها وإيحاءاتها الدالة، وكذلك مشهد التلاميذ مع الأستاذ البصراطي، وغيرها من المشاهد التي يسترسل الكاتب في سردها بتلقائية ومركزًا الضوء على جوانب إنسانية واجتماعية ثرية الدلالة. وأظن أنه لولا تدخله ووعيه بموضوعه لتضخم العمل، ولأفلت من صاحبه، لكنها الرؤية الواعية من الكاتب الذي يريد أن يطرح وجهة نظر معينة، ووجهة النظر هذه غالبًا ما تعبر عن رؤيا العالم التي ينطلق منها الكاتب المبدع حسب رأي منهج البنيوية التوليدية ورائده (لوسيان جولد مان).

ولنوضح الأمر أكثر فإن الكاتب يتبنى وجهة نظر معينة، فيما ما يمكن أن تكون عليه العلاقة بيننا وبين الآخر، فالتقط حدثًا صغيرًا كان يحدث فيما مضى، وهو تزاوج العنصرين باعتبار أنهما كانا يعيشان على أرض واحدة، وحول الأمر إلى تشكيل سردي جمالي تبرز من خلاله هذه الرؤية، ومفادها أن الأمر صعب ويحتاج إلى وقت وجهد كبيرين، ويتضح ذلك من مشاعر أسرة جلال لأبيه برفضهم السماح له باستخراج جواز السفر، كذلك مشاعر

الكراهية التي تكنها أسرة أمه التي كانت تصف أسرة الأب دائمًا بأوصاف صعبة تعبر عن مشاعر الكراهية التي يكنها الآخر، بالرغم من أنهم كانوا يعيشون على أرض واحدة هي أرض مصر.

***

الفصل الثاني

لملمة الشتات في لوحة احتفالية

قراءة في رواية (أيام الشتات)

يتابع كمال رُحيّم بوعي وحرفية رحلة بطله (جلال)، الذي تركه في آخر روايته (قلوب منهكة) ضائعًا فاقد الوعي، غير عابئ بنداء مكبرات الصوت التي تنادي عليه ليلحق بطائرة مصر للطيران المتجهة إلى القاهرة التي قرر الرجوع إليها، ولكنه لم يستطع، ولم نعرف تفسيرًا لتلك الحالة التي أصابته إلا بعدما قرأنا أيام الشتات.

فبالرغم من نفور جلال من عرقه اليهودي المتمثل في عائلة أمه، إلا أن موقف عائلة أبيه وتحديدًا عمه إبراهيم الذي أخذ منه موقفًا صلبًا جافًا في آخر لقاء معه، مثل له في الخلفية الواعية من عقله الباطن هاجسًا مخوفًا من أن يرجع فلا يجد الأمان الذي وجده في عائلة أمه، بالرغم من تسلط الجدة ولسانها الحاد الذي لم يتوان لحظة عن سب عائلة أبيه بأفظع السباب، ولكن على الجانب الآخر كان جده المتشرب بالمصرية حتى النخاع (بالرغم من أنه يهودي) يمثل له نوعًا من الأمان النسبي الذي يمكن أن يرتكن إليه في مشوار حياته، إضافة إلى موقف الأم التي احتوته، ووقفت نفسها عليه بل وحرمت نفسها من متع الدنيا لأجله، خاصة في أثناء إقامتهما معًا بمصر أو إبان أيامهما الأولى في باريس.

كل ذلك جعل هذا الجانب ينتصر، وقاده إلى تجاهل الطائرة والرجوع إلى هذا الملاذ الآمن حتى ولو كان نسبيًا وجزئيًا، فهو على أية حال يمثل نوعًا من الأمل في الاستقرار ووجود من يقف إلى جانبه ويرعاه.

وبرجوع جلال إلى عائلة أمه، بدأ رحلة أخرى على أرضية أخرى

وسعها الكاتب كمال رُحيّم لتشمل أرضًا جديدة أوسع من القاهرة وحي الظاهر الذي كان مسرحًا لأحداث الرواية الأولى (قلوب منهكة)، مما كان يتطلب من الكاتب (الراوي/ السارد) حرفية أكثر في مجال السرد الروائي، لأن اتساع دائرة المكان يستلزم منه وعيًا وتمكنًا كي لا تتشتت من يده الخيوط، أو بعبارة أخرى كلما اتسع المكان في العمل الروائي تطلب بصيرة وإتقانًا ليستمر خط الرواية متماسكًا، وإلا انفلت الزمام وتعددت الروايات داخل الرواية الواحدة.

وهذا ما أشهد بأني وجدته متحققًا بدرجة كبيرة من الإجادة في هذا العمل الذي يمثل حلقة ثانية أو جزءًا ثانيًا من هذه الرواية الملحمية، وربما نحن بانتظار الجزء الثالث لنتعرف على مصير بطلها بعدما أخذ قرار العودة إلى القاهرة، بلده وموطنه الذي لم يغب عن باله ولا وعيه طوال المدة التي قضاها في باريس، بل وكان طاغيًا عليه كما تصور مشاهد الرواية. ولعل ثمة دلالة في اختيار الكاتب اسم (نادية) لمحبوبة جلال القديمة، فهو لم ينسها أبدًا، بل ظلت الصورة المسيطرة عليه، وظلت تناديه للرجوع، ولعلها كانت اسمًا للقاهرة التي كانت تناديه دائمًا ليعود إليها بالرغم من كل ما حدث، ولعلها أيضا السبب في رجوعه.

وإذا كان لنا أن نفسر النقاط التي أجملناها سابقًا، فلنبدأ أولًا بالعنوان الذي طرحناه وهو (لملمة الشتات في لوحة احتفالية) والذي إن كان غير مألوف مقارنة بالعناوين البراقة التي يلجأ إليها غيرنا، فإنا قصدناه لنعبر

به عن تمكن السارد من أدواته حيث أن اللملمة تتطلب وعيًا شديدًا بمفردات هذا الشتات، واللوحة الاحتفالية تجمع دائما بين عناصر متنافرة أكثر منها مؤتلفة. ولعل هذا ما دفع (ميخائيل باختين) في (الخطاب الروائي) إلى أن يطلق عليها (الرواية الحوارية بجانب الاحتفالية) أو (الرواية متعددة الأصوات)، ذلك أن هذه الأصوات تتحاور مع بعضها البعض لتعطينا في النهاية لوحة متكاملة انتهى إلى تسميتها بـ(لوحة الفسيفساء) أو (الموزاييك).

ويتمثل الشتات هنا في الأصوات التي تتنازع بطل الرواية أو شخصيتها المحورية في الواقع الذي يعيشه بكل ما فيه من تناقضات، فهم يعيشون في باريس التي يثير اسمها في الذهن لدى المتلقي النور والحضارة والفكر والثقافة، وفي المقابل نجد الحي الذي يسكنونه يمثل صورة مضادة، فهو حي فقير يجمع المهاجرين من الوطن العربي وإفريقيا وآسيا ولا تبدو عليه أية ملامح أنه في باريس، وكلما ضاق المجال وأقصد هنا بضيق المجال الاقتصار على البيت، زادت الصورة فقرًا ونقضًا لصورة باريس المضيئة.

ثم إن هذا الحي الفقير يجمع أخلاطًا من البشر ذوي أصول مختلفة، وديانات متعددة، وإن كانت الصورة الأبرز هي لليهود والعرب المسلمين، لتمثل لنا صوتين متحاورين بقوة ويقف في خلفيتها ذلك الصراع الذي يجري على أرض أوطانهما هناك في أرض الأحداث الحقيقية على أرض فلسطين وباتساع الوطن العربي كله، حيث جرى الحديث عن مبادرة

السادات بزيارة إسرائيل، وإلقائه خطابًا في الكنيست الإسرائيلي يدعو فيه إلى تعايش سلمي ووقف حلبة الصراع الدائر بعد أربعة حروب كبيرة، وصدى ذلك في المكان الضيق (مسرح أحداث الرواية) خاصة وأنه يجمع العنصرين معًا، وتنازع ذلك في نفسية البطل (جلال).

ثم يكون الشتات الأكبر في نفسية جلال الذي حاول التغلب عليه بالعمل أولا ومساعدة جده الحنون عليه، وحينما يعمل يرتبط برجل عربي مثله هو (أبو الشوارب) والذي كان في صورة مختلفة عنه حيث يعيش حياة محورها اللهو والعبث والاستمتاع بالدنيا، بينما يظل جلال على حالة التوزع المنقسم إليها داخله.

وبعد أن يشهد نوعًا من الرخاء الاقتصادي والمادي (وهذا أيضا شكل له عبئًا نفسيًا آخر)، فقد بدأ بما يشبه النصب والتحايل (وأظن أن السارد جعله هكذا قصدًا، ليشير إلى أنه أساس هش لن يستطيع السيطرة على صاحبه وإخراجه مما هو فيه)، لكنه في النهاية يدفعه إلى الخطوات التالية، وهي خطوات قلقة يشوبها صراع داخلي جديد، فقد تاقت نفسه إلى رفيقة لرحلته، وتنازعته اثنتان واحدة تقرب منه بشدة وتشبع نهم غريزته كما تخيل، وواحدة تتوافق مع روحه ووجدانه، وكأن بالكاتب يقصد أو لا يقصد إحداث توازٍ بين اليهود والمسلمين بطريق فني خفي، تمثل طرفه الأول في راشيل والثاني في خديجة. ونلحظ دلالة الأسمين، فراشيل أو (راحيل) هو اسم زوج النبي اليهودي يعقوب عليه السلام، وخديجة -كما نعلم- هو اسم أم المؤمنين زوج النبي محمد بن عبدالله صلى الله

عليه وسلم. وقد تراوح بينهما، فالثانية (أي خديجة) رغم إبدائها بعض الميل إليه إلا أنها كانت بعيدة عن نفسه في أول الأمر، إذ كان المال الذي جمعه وجناه من عمله يضفي عليه مسحة من المادية فانساق وراء راشيل، انساق بحكم القرابة الأسرية ومشاركتها إياه في بعض الأعمال التجارية فضلا عن دلالها عليه ومداعباتها له مداعبات ذات بعد جنسي إلى أن ارتبط بها وتزوج منها.

غير أنه في ليلة زواجه اكتشف أنها غير عذراء، فتحركت كل الرواسب الشرقية والدينية بداخله وانفصل عنها من أول لحظة، ولعلها إشارة من السارد إلى أن المكونات النفسية والاجتماعية وعرق الدم المصري الذي يجري في داخله هي التي حركته وجعلته لا يتنازل عن موقفه، ويتوجه بكليته إلى خديجة التي بدأت تعاني متاعب صحية شديدة تقرب بها من الموت، فتزيد رغبته فيها، ويصطدم بالقانون الفرنسي الذي يحرم الجمع بين امرأتين فيقدم على طلاق راشيل والزواج من خديجة، ومن بين عائلة أمه لا يقف معه ويسانده سوى جده مباركًا هذه الخطوة.

وفي خلفية هذا الموقف المتصارع تقف نادية التي تظل تناديه، لدرجة أن السارد وفي مشهد بديع، يجعله يهيم بعيدًا عن خديجة رغم أنهما كانا في أيام زواجهما الأولى، ويقول على لسان بطله:

"كان جدي حكيمًا عندما قال: إن الذي بيني وبين خديجة شيء كبير.. شيء جميل.. لكنه ليس حبًا!

وإلا لماذا كان طيف نادية يلح عليَّ!

فكم من مرة كنت أرى طيفها، وأنا أتطلع من وراء الزجاج المغلق لنافذة غرفة نومنا أنا وخديجة بشارع (ديز إيكول)، حبات مطر ثقيلة تنقر عليه وتغبش سطحه الأبيض، فتبدو الأشياء أمامي غير واضحة أو في شكلها المعتاد، المركبات التي تسير محتاطة وعلى مهل، امرأتان تتعثران في خطاهما، ثم تنحرفان يمينًا معتصمتين بمدخل إحدى البنايات، مصابيح الشارع التي خفتت أنوارها قليلًا، وقطرات ماء تتلألأ على أعمدتها كلما غمرتها أضواء المركبات، وصبيان يركضان هنا وهناك غير عابئين بماء أو مطر.. الدنيا كلها من الريح والبلل والغبشة التي في السماء تبدو غريبة وأشياؤها تحت الحصار.. وتأتي هي"[1].

ويستمر المشهد في وصف نادية وما يتخيله من أحوالها الآن (أي في الوقت الذي يعيشه)، بل وكأنه يراها أمامه حقيقة لا خيالا ويكَلِّمها وتكَلِّمه، ولا يفيق إلا على يدي خديجة التي تضعها فوق كتفه وتدعوه إلى مشاهدة التليفزيون معها ليعيش بجانبها الأيام الباقية من عمرها، ومع هذا يطلب منها تركه ليعيش لحظته أو كما يقول السارد:

"وأهيم في دنيا قديمة، لم يعد لي فيها رجاء..."[2].

وفي خضم كل هذه الأحداث لا ننسى أمرًا آخر أحدث بداخله

(1) أيام الشتات: وكالة سفنكس للنشر، الطبعة الأولى سنة 2008، ص 277.
(2) الرواية، ص 279.

شرخًا عميقًا، فأمه التي كانت له سندا وركنًا كبيرًا، وكانت عاملا مهمًا في عودته من المطار وفاءً لها على ما قدمته له، هذه الأم ما إن شعرت بأنه أصبح قادرًا على إعالة نفسه حتى رغبت في التمتع بمباهج الحياة وتوافقا مع الواقع الجديد الذي تعيشه قررت الزواج، فكسرت فيه الدافع الذي أبقاه في باريس مما زاد من تنازعات نفسه الداخلية وزاد من إحساسه بالشتات؛ فهل يقرها على ما فعلت باعتباره حقًا لها؟ خاصة أنه لم يعد في حاجة ظاهرية لها بعدما أصبح (رجل أعمال)، لم يحدث ذلك، فصوت الطفل في داخله رفض هذا الأمر وصادر على هذا الحق، غير أنه لم يقدر على منعه مما انعكس على علاقته بها، بل وبزوجها الذي لم يستطع تحمله سواءً باعتباره قد سطا على أمه، وعلى حقه فيها، أو باعتباره رجلا غير نظيف في أعماله وثروته، وكانت أثقل اللحظات عليه حينما تضطره الظروف إلى لقائه، بل وأضاف تعلق أمه بهذا الرجل تمزقًا داخليًا آخر جعل إحساسه بالأمان يخفت بل ويضيع وسط هذه الأحداث.

كما أن علاقة زوج أمه بإسرائيل وبخاله (إيزاك) الذي يعيش فيها أضافا له مزيدًا من الكراهية، خاصة بعد أن علم بنيته ومعه خاله وعدد آخر في التجارة غير المشروعة والقدوم إلى (شرم الشيخ) كرجال أعمال. وبالرغم من أن جلال مارس شيئًا من الأعمال غير المشروعة في بداية دخوله عالم التجارة، إلا أنه يرفض من داخله هذا الأمر نظرًا لأنه، وبطبعه، ينفر من هذه الأعمال ولم يقم بها في أول أمره إلا منساقًا وراء صديقه أبو الشوارب.

ولم يغير منه المال شيئًا، حيث يصف لنا السارد ذلك في لقطة داخلية مما يعرف بالمونولوج، قائلا على لسان بطله جلال:

"وامتلأت بالنقود حتى إني ركبت (البي أم دبليو)، وأصبحت لي حسابات ضخمة في البنوك وأسهم وسندات، وبدون أن أشعر أحببت المال، حرصت على جمعه وإكتنازه، وكنت لا أمل من الإمساك بجهاز الحاسوب وأحثه حثًا ليصل بي إلى المليون الثاني من الفرنكات: لا أعرف إن كان هذا هو طبعي، أم كنت أنظر إلى المال على أنه ملجأ أحتمي به في غربتي، فمن لي؟! جد هرم، وأم هاجرت إلى دنياها الجديدة، وبلد ليس لي فيه أي إنسان"[1].

هذا هو لب الموضوع..

فمن بين الاحباطات التي لاقاها جلال تلك الدنيا الجديدة التي هاجرت إليها أمه، الدنيا التي لم يألفها على الإطلاق أو استطاع تقبلها، وانعكست على علاقته بزوج أمه حيث يقول:

"احترت بعدها كثيرًا في حالي مع هذا الرجل. فطالما كنت أتحاشى لقاءه، وإذا جاء في بالي كنت أدفعه متقززًا كما لو كنت أدفع أحد القوارض بطرف حذائي، لم يكن يجيئني في وضع يريحني أبدًا، إما وهو يداعب أمي مداعبات يفور لها الدم، أو وهو يتجرأ عليها بما هو أسوأ، فيقشعر بدني وآكل في نفسي كما لو أن الأمر يحدث بالفعل أمامي ولشيء يحرمه الله!

(1) الرواية، ص 228.

وإن جالسته مرغمًا أجده عاقلا متزنًا فيتبدل حالي، وأجد نفسي أحيانًا منصاعًا لحديثه، تعجب عيناي بهذا العجوز المتصابي، بهيئته وهندامه. ويبدو أمامي، دائمًا، أعلى قدرًا ممن حوله، وربما صدقه عقلي أما قلبي فلم يتوقف يومًا عن رفضه.

وعندما انفردنا ببعضنا اليوم، انطلقت المكنونات من محابسها. اختلط الكلام ببعضه البعض. اختلط في قلبي دون أن أقصد أو أنتبه، ولم أدرك إلا بعدها أن ذاتي.. ذاتي التي بداخل الداخل.. التي تحب وتكره وتميل وتحنق وتمقت، كانت تشاركني هي الأخرى وتحرك الحديث، جعلتني أخاله فعل الذي فعله هؤلاء الصهاينة الغرباء بأرض فلسطين، هم سرقوا واستباحوا وهو الآخر سلب واستباح أمي. عقلي ولساني كانا يقولان له أنتم فعلتم بنا كذا وكذا، وقلبي يقصد أنه هو الآخر فعل!"[1].

وبالرغم من طول النص فإني ذكرته لأنه يرسم صورة حقيقية لإحساس الشتات الذي جعله الكاتب عنوانًا لروايته، فلم تفلح الأموال التي تكاد تصل إلى المليوني فرنك، ولا الأعمال التجارية التي يمارسها مشروعة أو غير مشروعة في أن تنزعه من هذه المكنونات الداخلية المتوزعة هنا وهناك والمؤدية إلى شتاته وإحساسه الشديد بالغربة الذي لم تستطع أي قوى لملمته أو إزالته.

فإذا تطرقنا إلى علاقته بالشيخ منجي وعائلته وجدنا صورة أخرى

(1) الرواية، ص 266.

من صور الشتات التي تملكته، فهو يحب الرجل حبًا شديدًا؛ لأنه الذي احتواه منذ البداية، لكن صورته المتناقضة بين تدينه الشديد وحماسه البالغ حد التعصب لدينه، وبين ممارساته الفعلية التي رسمها الكاتب ببراعة في مشهد ذلك الرجل الذي يشتري منه اللحم بالأجل وهو يصر على أن يعطيه (اللحمة البايتة) بالتعبير العامي، وقد قصدته قصدًا للدلالة على التناقض الشديد في داخله، فهو لا يوفر اللحم الطازج إلا للزبائن الذين يبتاعون منه نقدًا كما أنه يتبرم تبرمًا شديدًا ممن حوله إذا حاولوا الدخول في حديث يطغى على حديثه، هذا بالإضافة إلى المشاعر الكريهة التي كانت تبثها جدته فيه حول هذا الشيخ.

وربما كان كل ذلك دافعًا إلى حالة التناقض والتردد التي أصابته، ومنعته من التفكير في الاقتران بهذه الأسرة والزواج بخديجة رغم ما أبدته من ميل إليه منذ البداية. كان يهواها وأفصح عن ذلك بعد وفاتها، لكن ربما كانت صورة أبيها المتناقضة هي التي أخافته وجعلته يحجم عن الارتباط بها في أول الأمر كي لا يضيف إلى نفسه متاعب وقلاقل، ومن حيث أراد أن يريح نفسه أتعبها وأقلقها؛ إذ غلب عليه حبها ولم يستطع كبح مشاعره نحوها عندما استدعوه لها حينما مرضت، وذهب معها إلى المستشفى ووقف بجوارها حتى تعافت، كل هذا شكل شتاتًا داخليًا آخر له، وحتى عندما تزوجها بالفعل لم تعش معه فترة طويلة حتى قضت نحبها، وحينما حدث ذلك قرر الرجوع إلى وطنه الذي مازال يشكل له الملاذ الآمن.

لقد قلت من قبل إن كمال رُحيّم في هذه الرواية ارتقى بحرفيته في

سرد الأحداث ووصف الشخصيات داخليًا وخارجيًا، فضلا عن رسم المشاهد الروائية، ولا أدل على ذلك من المشهد الذي أشرنا إليه في الفقرة السابقة وغيره كثير من مشاهد الرواية التي يصعب حصرها والوقوف عليها تفصيليًا في هذا المقام، وندعو القارئ إلى تتبعها والاستمتاع بها، ونحن هنا نقدم له مفاتيح لقراءة الرواية.

التناص المشكل لوجهة النظر:

أشرنا في العنوان وفي بداية الحديث إلى الاحتفالية أو في مصطلحها الثاني وهو الكرنفالية؛ لأن الكرنفال أيضًا يحتفي ويعرض لأنواع متباينة من الأشياء التي تتداخل في النص الروائي مكونة في النهاية اللوحة/ النص الذي تتداخل فيه النصوص، والذي يحوي ملفوظات عدة تتقاطع وتتنافر لتعطي براحًا من الدلالات.

وقد استطاع كمال رُحيّم أن ينسج هذا النسيج المشكل لوجهة نظره من كل هذه الخيوط المتداخلة وبإتقان يحسب له، ففي خضم العمل وفي أثناء عقد الصفقات التي كان جلال يعقدها هو وشريكه أبو الشوارب تتداعي النصوص لتتداخل مع بعضها في (النسيج الروائي) كما يطلق عليه (سعيد يا قطين).

فيتداخل التاريخ مع الواقع، والسياسي مع الاجتماعي والاقتصادي، بل وتتحرك المأثورات الشعبية مع الشعر والغناء، وتقف من وراء ذلك خلفية

دينية ممزوجة أحيانًا أخرى بالجوانب النفسية المكنونة في داخل شخصية جلال بطل العمل الروائي، ثم في النهاية يقوم الراوي/ السارد بكل ذلك بأسلوبين متداخلين ومتراوحين، مرة بالحكي (الرواية) ومرة أخرى بحكي البطل نفسه، أي مرة يقوم بالوصف والسرد بنفسه، ومرة أخرى يجعل من شخصيته الرئيسة راويًا يحكى عن نفسه وعن الآخرين.

ولنفصل القول ببعض النماذج الشارحة لما نقول، ففي مطلع الفصل الرابع يقول كمال رُحيّم:

"كان الشيخ منجي يقف على قاعدة خشبية بجوف المحل، فزادته طولا على طول.. بدا عملاقًا بسترة الجزارة البيضاء المزمومة من عند فتحة الصدر، وزنداه المشمور عنهما كم السترة يقولان إنهما لبشر خرافي، وأعطته اللحية المهولة والسحنة التي لا تعرف الهزل مهابة في أعين الزبائن. وعلى يمينه صورة بحجم متوسط للحبيب بورقيبة في برواز خشبي تآكلت حوافه، والصورة على ما يبدو هي صورة الغلاف لأحد أعداد مجلة (ليه بوا) الفرنسية، إذ كان اسم المجلة وشارتها مدونين في الأعلى. وعلى مقربة رف خشبي صغير يعلوه جهاز للتسجيل تنساب منه نغمة شرقية عذبة لفريد الأطرش، وشدو يقول:

بلاد الحور والغلة والزيتون..
تونس آه يا خضراء يا حارقة الأكباد..
غزلانك البيضاء تصعب على الصياد.."[1].

(1) الرواية، ص 37.

ويمثل هذا المقطع من الرواية نموذجًا لفكرة نسيج النص المتشكل من مجموعة من النصوص وهو ما يعرف بالتناص، فالسارد يصف الشيخ منجي وهو أحد الشخصيات المحورية في النص الروائي، لأنه يشكل للبطل دعامة أساسية في غربته، وذلك بحكم تلاقي عناصر العروبة في كليهما، إضافة إلى عنصر الدين الذي ينتميان إليه، وهو دائما يقف بجانبه في الأزمات مما يشير إلى معنى الإخاء الحقيقي، كما يمثل له صورة مضيئة تخفف من حدة القتامة التي يعيشها في بيت عائلة أمه والمتمثلة في جدته إيفون، لذلك لا نعجب من أن تحدث المصاهرة بينهما عندما يتزوج جلال من خديجة ابنة الشيخ منجي، ولذلك أيضًا لا نعجب من قول الجد لجلال بأن الذي بينه وبين خديجة ليس حبًا ولكنه شيء أكبر من هذا بكثير.

ثم يتداخل مع هذا النص نص آخر يتمثل في لوحة (الحبيب بورقيبة) التي يعلقها الشيخ منجي على أحد جدران محله، وهو رمز من رموز التحرر في الوطن العربي وهو أول رئيس لتونس عقب الاستقلال، وبحرفية شديدة يشير إلى ذلك كمال رُحيّم في الهامش وليس في المتن ليضيف بعدًا آخر هو أنه يمكن للهوامش أن تلعب دورًا بارزًا في خلق الفضاء الدرامي أو تكون مرجعية لإحالة في النص بكل ما تستدعيه هذه الصورة وهذا الهامش من دلالات سياسية، خاصة وأن مكان الرواية ومسرح الأحداث هو فرنسا وهي الدولة التي كانت محتلة لتونس.

ثم يأتي نص آخر يتداخل مع النصين السابقين وهو أغنية فريد الأطرش،

التي يصدرها الكاتب بجملة "تنساب منه نغمة شرقية عذبة لفريد الأطرش"، ويورد نص الأغنية التي تشيد بتونس وجمالها، وتتعدي دلالاتها موقعها الراهن في النص لتنقلنا إلى المسرح الآخر الموازي وهو الوطن العربي أو الشرق بصفة عامة، والذي يكمن في أعماق جلال حارسًا له من الذوبان في المجتمع الجديد.

ولعلي لا أبالغ إذا قلت إن الكاتب اختار ألفاظه بعناية شديدة واختار مقطع الأغنية بقصد ليضيف دعمًا للنصين السابقين عليه حتى تكتمل صورة المكونات الداخلية لبطل العمل، ولتشير (خاصة أن هذا المقطع جاء في بدايات العمل) بأن هذه الخلفية ستظل فاعلة فيه حتى النهاية.

ويدعمها السارد بالتعليق الذي أورده، وهو:

"قلت في نفسي: أكيد هفت نفس الرجل إلى صباه وأيامه الأولى، حيث وبالقطع كان يمرح في براري تونس وحقولها حافي القدمين عاري الرأس وفي يده عصا أو أية آله حادة يؤذي بها مخلوقات الله التي يطالها"[1].

وإن كان جلال لم يكن ليؤذي أحدًا في صباه بل تأذي هو كثيرًا، إنما أظن أنه كان يعبر عن نفسه وتذكره لأيام صباه في (الضاهر) التي ظلت كامنة في نفسه، فلم يؤثر فيها البعاد والانتقال من حال إلى حال بل ظل يتشوق إليها مثلما يتشوق إلى نادية، وهو ما لا حظناه على مدار الرواية

(1) الرواية، ص 38.

خاصة في حديث جلال مع الأستاذ فؤاد –الرجل المصري الذي يعمل معه– قبيل سفر الأخير إلى القاهرة أو عودته منها.

وتتكرر في الرواية مثل هذه المشاهد، وتتوالى النماذج لتشكل في النهاية وجهة النظر أو رؤية العالم التي قال بها (جولدمان) في بنيويته التوليدية أو التكوينية التي تنفي موت الفاعل، وما أظن أن ما قالوا بها قصدوا المعنى الذي لاكته ألسنة من تلقوه، وإنما كانوا يقصدون ضبط حركة قراءة النص بعدما لاحظوا تركيز كثير ممن سبقوهم إلى الدخول إلى عالم النص عبر الراوي أو السارد وحياته الشخصية لينطلقوا منها في تفسير النص، فأعادوا آلية قراءة النص إلى النص نفسه لينطق هو بما قصده الفاعل من بنيانه ونصوصه المكونة للنص المقروء.

آليات السـرد:

استطاع كمال رُحيّم أن يمسك بخيوط عمله عبر آليات تعارفت عليها نظريات السرد الحديثة، فبجانب السرد الوصفي الخارجي الذي تقوم عليه فكرة السرد منذ نشأتها ويقوم به السارد في طرح عمله، نجد حكايات البطل بنفسه أي يجعل من بطل العمل ساردًا لأحداثه بنفسه وبالطبع يتراوح سرده بين الديالوج الخارجي والمنولوج الداخلي، ويتداخل الوعي الظاهر باللاوعي الباطن.

كما يستخدم أيضا التكثيف الترميزي حين يستدعي الموقف ذلك، والتفصيل

الواسع عندما يتطلب الأمر إيقاف الزمن للتركيز على لحظة آنية يكون التفصيل فيها أداة من أدوات الرسم والتصوير للمشهد المعروض.

ويستخدم كذلك الاسترجاع ليكون ما يعرف بالخلفية (الفلاش باك)، ليحقق تداخل الزمن الحالي للرواية مع زمنها الماضي مع بعض الإيحاءات بالزمن المستقبل، وكل آلية من ذلك تحتاج إلى شرح وتفصيل ونماذج من الرواية؛ ولنأخذ مثالًا على ذلك وهو تكملة المشهد الذي اتخذناه نموذجًا للتناص لنرى فيه تحقق هذه الآليات؛ فبعد تعليقه على الشيخ منجي، يورد تفصيلًا قد يظن قارئ عدم جدواه، إنما هو في وجهة نظرنا بالغ الدلالة، إذ يقول:

"كان الشيخ منتشيًا بالفعل، يدندن مع (فريد) وبطانته ويداه تعملان بخفة، يمسح بمنشفة من القطن على سطح (الأورمة) الخشبية التي تقف أمامه مهيبة بجسدها المتين وأرجلها الغليظة، ويعيد ترتيب الساطور والسكاكين واحدًا بعد الآخر بعد أن يمرر عليها المنشفة بحركة خاطفة، واضعًا كل واحد منها في مكانه المعتاد ما عدا سكينًا كبيرة تأمل نصلها الحاد اللامع ثم وضعها في نطاق جلدي حول خاصرته. وتنتقل العدوى إليَّ.. يأخذني قلبي إلى حيث يصل الشدو إلى منتهاه، ويترنم (فريد) ويقول:

بساط الريح قوام يا جميل..
أنا مشتاق لوادي النيل..
أنا لفيت كتير ولقيت البعد علَيّ يا مصر طويل..

وتنتابني دفقة حنين نحو بلدي البعيد وناسه الطيبين، وأشعر بحرارة تجتاح مقلتيَّ وكأن دمعًا سوف يفلت منها"[1].

ففي هذا النص تفصيل وتكثيف واسترجاع في آن واحد، فكمال رُحيّم يطيل الوقوف أمام هذا المشهد ليوقف الزمن الحاضر، بالحديث تفصيلا عما يشاهده البطل أمامه في محل الجزارة، ليصل بنا إلى نقطة تكثيف أكبر عبر السكين الطويلة حادة النصل التي يختصها الشيخ منجي من بين سكاكينه ليضعها في جراب جلدي. وهذا التكثيف الرمزي تتسع دلالاته، حيث يشير من وجهة نظري إلى مفهوم السلاح الذي يعيد الحقوق المسلوبة أو الذي يتسلح به الفرد لمواجهة الأزمات، وتنجلي من وراء ذلك كله قصة الصراع الدامي الدائر على أرض الوطن هناك، ولذلك لا نعجب أن يأتي بعدها قوله "ويأخذني قلبي إلى هناك"، ثم يورد مقطع الأغنية الأخير الذي يعبر عن جلال في الماضي والحاضر والمستقبل "أنا لفيت كتير ولقيت البعد عَلَيّ يا مصر طويل".

فهل هناك تعبير عن الحالة أبلغ من هذه العبارة؟ لا أظن..

كل ذلك في مقطع سردي واحد، فما بالنا بالمقاطع السردية الأخرى عبر الرواية، إنها بتواليها وتراكماتها تؤدي في النهاية إلى النتيجة الحتمية المعبرة عن وجهة نظر الكاتب، فالماضي لا ينسى، والحاضر لا يغيب عن بال بطل الرواية جلال، بل والمستقبل كامن فيهما معًا، فلا يمكن أن

(1) الرواية، ص 38.

يحدث تطبيع أو قبول ولا يمكن أن ينحاز جلال إلى الجانب الآخر مهما كانت المغريات.

وإذا كان الكاتب قد عبر عن حُلْمْ مثل هذا (من خلال مشهد مأتم خديجة أو جنازة الجد)، فإنها لحظات عابرة تمر، وحينما يتفرق الجمع، ويعود كل فرد إلى حال سبيله تعمل دواخله بآلياتها المستقرة التي لا يمكن أن يغيرها حدث عابر مثل هذا يمثل لحظة إنسانية تذوب فيها كل الفوارق والصراعات أمام رهبة وجلال حدث الموت.

لقد أبدع وبحق كمال رُحيّم في هذا العمل، وأثبت موهبته الروائية الصاعدة في خط تصاعدي متدرج ليقتحم عالم الكبار في هذا المجال، وعلى أمل أن نعرف ماذا حدث لبطله بعد العودة..

***

الفصل الثالث

الخطان المتوازيان في ثلاثية كمال رُحيّم

قراءة نقدية ثقافية

بعد أن أصدر الدكتور كمال رُحيّم روايته الثالثة (أحلام العودة)، متما ثلاثيته عن يهود مصر، انطلقت في ذهني قراءة هذه الثلاثية مكتملة في ضوء ما يعرف الآن بالنقد الثقافي الذي يحاول تفسير العمل الأدبي من خلال الخلفيات الثقافية التي تقف وراء مكوناته، ويمكن من خلالها ربط الحاضر بالماضي، بل ويمكن أيضا استشراف المستقبل عبر الرموز والإشارات التي يزخر بها النص وتمثل ضمانًا لسيرورته.

ومن هنا أيضا وفي ضوء الأبعاد الثقافية التي تقف خلف هذا النص (الثلاثية) نبعت فكرة العنوان، وهو الخطان المتوازيان، فقد اختار الكاتب الروائي كمال رُحيّم موضوعًا شائكًا وهو علاقة الأنا بالآخر أو المسلم باليهودي، وبالرغم من أنهما عنصران من عناصر الأمة عاشا دهورًا طويلة في إطار النسيج المصري، غير أنهما ظلا متباعدين بالرغم من المعيشة على أرض واقع واحد، ربما كانت هناك لحظات التقاء، وحالات انسجام قليلة ومتباعدة، ولكن هذا لم يجعل الخطين المتوازيين يلتقيان أبدا، وقد طافت بخيالي في هذه اللحظة صورة خطي السكة الحديد اللذين يسيران جنبًا إلى جنب، وقد يقوم العامل بنقل حركة القطارين على خط واحد، لكنه في الحقيقة التقاء مؤقت سرعان ما يعود إلى طبيعته، فيسير القطاران كل في اتجاهه المقصود.

ولا شك أن كل قطار منهما يحمل أخلاطًا من الناس، تتنازعهم الرؤى والأفكار، والآمال والآلام، وكل يحمل سمات مجتمعية تتشابك وتتنافر،

لكنهما في النهاية يشكلان الصورة الكلية للوحة المعروضة واقعيا أمامنا، ولنقترب من الصورة الروائية الموازية الماثلة في الثلاثية التي معنا، على النحو التالي:

أولًا: مدخل النقد الثقافي في لمحة سريعة

كعادتنا دائما حينما تظهر على الساحة الثقافية الغربية رؤية أو فكرة جديدة، فإننا سرعان ما نتلقفها، ونتداولها بشكل قد يغطي أحيانًا على تداولها وممارستها في الغرب، وغالبا ما تكون هذه الرؤية أو الفكرة موضة وانتهت عندهم نتيجة لأمر ترسخ في ثقافة هؤلاء، ونفتقده كثيرًا في ثقافتنا، وهو التساؤل الذاتي، وعدم الوقوف عند ما أنتج العقل باعتباره منجزًا بديعًا لا يمكن مناقشته أو نقضه كما يحدث عندنا حتى مع كبار المثقفين والمفكرين والنقاد، بل إنهم يظلون يراجعون ما أنتجوا حتى يدعموه أو يخرجوا منه برؤية جديدة، بعد مماحصته ومحاورته، ولا عيب عندهم في أن يتجاوزوه إلى فكر آخر أو منهج آخر يرون فيه شمولية واتساعًا أو دقة أكثر.

وأكبر مثال على ذلك أشهر نقاد فرنسا (رولان بارت) الذي يعترف بنفسه أنه كان بنيويا، ثم عضوًا في فريق (تل كل)، ثم نصيًا مهتمًا بالنص ورموزه وأبعاده وتداخلاته، ويقر بأن الفضل في تحوله يرجع إلى تلميذته (جوليا كريستيفا) وهو بنفسه الذي وجهها لدراسة (باختين) حول الخطاب الروائي، والذي خرجت منه بفكرة (التناص) التي تعد تطويرًا لأفكار باختين حول الحوارية والأيديولوجيم وغيرها من الأفكار والمصطلحات التي تضمنها كتابه الشهير.

لكن التحول عندنا يكون نتيجة الانبهار بجديدهم والمتابعة السريعة له، حتى نثبت أننا على اطلاع ومتابعة لما ينتجه الغرب، وليس هذا عيبا في ذاته فمن واجبنا ملاحقة ما يحدث على الساحة الثقافية عند الآخر، ولكن بشرط فهمه واستيعابه وتمثل رؤيته ومنهجه ومناقشتهما، وهضم ما توصلوا إليه وكيفية وصولهم إليه، فربما توصلنا إلى رؤية ذاتية خاصة بنا، وربما نتج عن هذا أيضا طرح رؤية مختلفة، ونكون بذلك قد أسهمنا في الحركة الثقافية والنقدية العالمية، أما ما نراه فلا يعدو كونه متابعة قد تصل إلى حد التبعية فننقلب من النقيض إلى النقيض دون مبرر، اللهم إلا إثبات المامنا بما ينتجه الآخر.

وقد حدث هذا مع كل المناهج النقدية الغربية، فبعد أن ظهرت مجلة (فصول) التي أحدثت نقلة نوعية هائلة بإطلاعنا على مناهج الغرب؛ البنيوية والأسلوبية وما تفرع منها ثم التناصية (التي استغرقها مصطلحا الاستدعاء والاستلهام)، وعلم النص بشقيه اللغوي والأدبي، والتفكيك، والنقد النسوي، وأخيرا النقد الثقافي، ولم يدرك كثير ممن تبنوا هذا النقد أسسه ومنطلقاته، حتى وإن لحظ بعضهم أنه يتسع لكل المناهج النقدية الأخرى، بل اعتبروه منهجا مميزًا ومغايرًا، وراحوا يكتبون عنه أو في ظله، ولا يستطيع القارئ العادي أن يتابع من خلال كتاباتهم مرتكزات هذا اللون الجديد من النقد، والفاعل الحقيقي وراء هذا الإنتاج الثقافي المندرج أو المنطلق من النقد الثقافي، مما حدا ببعض من كتبوا فيه أن يبعدوا تماما عن جوهره.

والواقع من وجهة نظري، وبناء على تعريفات طرحها من كتبوا عن النقد الثقافي في العربية، أنه تطوير لرؤية قديمة من خلال ممارسات نقدية عدة أفضت إليه ليصبح هو الشكل المناسب حاضرًا إلى أن تظهر رؤية جديدة أو يظهر منهج نقدي يزيح النقد الثقافي من مكانه ويحل بديلا عنه، فالعقل النقدي الغربي لا يتوقف -كما سبق أن أشرت في البداية- عن مراجعة نفسه والتفكير فيما قاله، وإلا لما ظهرت كل هذه المناهج النقدية المتعددة.

هذه الرؤية القديمة التي أشرت إليها في بداية السطور السابقة هي النقد الواقعي الذي يربط الأدب بالمجتمع، ويرى فيه انعكاسًا لواقع يعايشه الأديب، ويحاول أن يسهم في تصويره أو تحليله أو تطويره مما عرف في المصطلحات النقدية بالواقعية التسجيلية والواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية، لكن المشكلة كمنت في أن كثيرًا من هذه المقولات كانت تفرض الظروف البيئية والاجتماعية والثقافية بل والسياسية في أحيان كثيرة على العمل الأدبي من خارجه، أي أن يفرض على النص الأدبي أشياء ربما لا يكون له صلة بها، أو على الأقل ليست ماثلة فيه، فيفقد النص جماله الأدبي، ومعطياته الجمالية بل والفكرية أيضا، ويصبح تحت رحمة الناقد، وهذا يخل تمامًا بالعملية الإبداعية.

وقد التفت إلى شيء مثل هذا (عبدالفتاح العقيلي) في كتابه عن النقد الثقافي، وربط هذا بأطروحة ماركس من البداية إذ يقول: "لقد وضع ماركس الآداب والفنون، والأعراف والقوانين في البنية الفوقية للمجتمع، وهذه

البنية ليست واقعا مستقلا، بل هي نتيجة لوضع تاريخي يحدد ويخدم مصالح اجتماعية واقتصادية محددة، ما يعني أن الشكل الثقافي هو نتيجة لوضع اجتماعي وتاريخي محدد، ويمتد الأمر إلى أكثر من ذلك فالأدب والفن، وإن كانا في البنية الفوقية، إلا أنهما وثيقا الصلة بالبنية التحتية وتحديدًا الأيديولوجيا فهما يجسدان الأيديولوجيا ويعيدان مساءلتها وتقويمها بشكل مستمر"[1].

ولعل القارئ لكثير من البحوث التي قدمت تحت إطار النقد الثقافي، يدرك مدى ارتباط هذا اللون الجديد بماضيه القديم.

ونحن نحاول في إلمام سريع أن نسير مع القطار عبر محطاته إلى وصوله للمحطة النهائية الموسومة بالنقد الثقافي، فقد حاول النقد ضبط آلية هذا النقد الواقعي، بجعله أكثر ارتباطًا بالنص من داخله لا من ظروف محيطه به، وكان من حسن حظهم بزوغ نجم البنيوية عبر أطروحات دي سوسير وتلاميذه، فأفاد منها أنثروبولوجيون ينتمون إلى الفكر الماركسي مثل كلود ليفي شتراوس وألتوسير في دراسة نصوص قديمة (هي الأساطير) وتحليلها للوصول عبر لغتها إلى ظواهر تخص المجتمعات القديمة، وانتقل ذلك إلى الأدب، وظهر منهج البنيوية في تحليل النص الأدبي، ولما وصلت البنيوية إلى مرحلة الاستغلاق أي التركيز على البنى اللغوية المكونة للنص، كان ذلك بمثابة انغلاق آخر يواجه انغلاقًا قبليًا حول تأثير الواقع على الأدب.

(1) عبدالفتاح العقيلي، النقد الثقافي – قضايا وقراءات، مكتبة الزهراء د.ت. ص 26.

وفي تلك الأثناء ظهرت الأسلوبية لتضيف إلى التحليل البنيوي بعدًا أكثر رحابة، ويمكن أن يخرج به من هذا الانغلاق، وبعد طرح بالي للبذور الأولى لهذه الرؤية وهذا المنهج جاءت جهود (ياكوبسون) في تطوير الألسنية (الأسلوبية) وربط الخطابات الأدبية بواقعها الثقافي، وانتهى الأمر إلى اعتبار النص الأدبي رسالة وسيطة بين مرسل وهو المبدع إلى مرسل إليه وهو المتلقي، وأخذ في تحليل الرسالة ودلالات البنى اللغوية فيها اجتماعيًا وثقافيًا.

ثم طورت البنيوية نفسها، وظهرت البنيوية التوليدية (أو التكوينية أو التركيبية بحسب الترجمات والتسميات المختلفة للنقاد المشارقة والمغاربة) بفضل جهود (جورج لوكاش) الذي حاول أن يربط الماضي (المتمثل في النقد الواقعي) بالحاضر (البنيوية) عبر الإفادة من هذه المقولات، وإن كان قد نقلها نقلة أخرى بالانتقال إلى داخل النص للبحث فيه عن معطيات الواقع التي أطلق عليها تلميذه (لوسيان جولدمان) رؤية العالم، والتي كانت إضافة حقيقية إلى النقد الاجتماعي الذي عرف بعلم اجتماع الأدب.

ولم يقف الأمر عند علم اجتماع الأدب بل أن رؤية العالم أنتجت لنا النقد الثقافي، إذ تنطلق هذه الرؤية من خلال المجتمع فهي تعبر عن وعي جمعي لدي الأديب الذي غالبا ما يكون معبرًا عن طبقة اجتماعية، وهذا لا يكون إلا بإلمامه بأحوال هذه الطبقة سياسيًا واجتماعيًا واقتصاديًا بل وثقافيًا؛ لأن الثقافة تتكون من كل هذه الخصائص مجتمعة، وهذا الوعي الجمعي للطبقة يمثل وعيا بالحاضر ويملك هذا الأديب رؤية للمستقبل تنبثق من هذا الحاضر وتعد وعيا بالمستقبل.

والجميل في جهود كل من (لوكاش وجولدمان) خاصة الثاني أنه اتجه إلى النص ليستجلي هذه الرؤية، ولم يفرضها من الخارج، وهذا يتطلب من الناقد أن يقوم بعمليات شرح وتفسير للبنى المتداخلة في النص أو التي يتركب منها النص للوصول إلى البنية الكلية والتي عبر قراءتها تتولد نصوص كثيرة من النص، كل نص منها يمثل استجلاء لرؤية العالم من وجهة نظر القارئ، حيث يقول: "ومن الواضح والأمر كذلك أن أغلب عملنا، وبالتالي عمل الباحثين الذين ألهمتهم كتابات لوكاش الأولى، يتركز حول قطب واحد من قطبي هذا التوتر وأعني عنصر الوحدة، التي تأخذ في الواقع الإمبريقي شكل بنية تاريخية متلاحمة دالة، يمكن أن تجد أساسها في سلوك مجموعات اجتماعية متميزة، ولقد توجهت أبحاث هذه المدرسة في مجال علم الاجتماع الأدبي، صوب الكشف في المحل الأول عن أبنية متلاحمة موحدة، تحكم العالم الشامل الذي يؤسس في تصورنا دلالة كل عمل أدبي مهم، ولم تحظ هذه الأبحاث إلا حديثا، -كما قلت من قبل- خطواتها الأولى في اتجاه الصلة البنيوية بين العالم وشكل التعبير عنها"[1].

وقد طبق منهجه في قرائته لأعمال راسين وبسكال في محاولة منه للبحث عن الإله الخفي الذي يبحث عنه الاثنان معًا، ولو تأملنا ما كتبه (جابر عصفور) عن رؤية العالم في بحثه الذي نشر في مجلة فصول قبل بحث جولدمان لعرفنا أن (رؤية العالم) كانت نقطة انطلاق لما عرف بالنقد الثقافي فيما بعد، إذ يقول: "لكي نوضح مفهوم (رؤية العالم) باعتباره

(1) لوسيان جولدمان، علم اجتماع الأدب، مجلة فصول مج1، ع2 يناير 1981، ص 111.

مفهوما جذريا في منهج جولدمان، علينا أن نفكر في (رؤية العالم) عنده باعتبارها كيانا أنطولوجيا مستقرًا داخل العمل الأدبي وخارجه في آن واحد، وباعتبارها أساسا ابستمولوجيا لفهم العلاقة بين الأجزاء والكل داخل بنية من منجزات الخلق الثقافي –ومنها الأدب– من ناحية، وفهم العلاقة بين بعض هذه الأبنية ببعض من ناحية ثانية، وبينها جميعا وبين بنية أخرى أشمل تحكمها وتنظمها، وتصل ما بينها وبين الأوضاع التاريخية للمجموعة الاجتماعية أو الطبقة من ناحية ثالثة"[1].

فالكيان الأنطولوجي الذي يجمع بين كثير من المعارف والثقافات يوازي بين ما في عالم النص من داخله وما في العالم الخارجي، ومن يصبح أساسًا ابستمولوجيا لفهم العلاقة بين الأجزاء والكل، ولذلك جاء في نهاية المقتبس "وتصل ما بينها وبين الأوضاع التاريخية للمجموعة الاجتماعية أو الطبقة من ناحية ثالثة"، أي أن قراءة العمل الأدبي بهذه الصيغة لابد أن تأخذ في اعتبارها المحيط الثقافي لهذا الكيان الاجتماعي الذي ينطلق من خلاله الأديب البارع للتعبير عن هذه الطبقة أو المجموعة.

وهناك رافد آخر أشار إليه جولدمان في بحثه عن علم اجتماع الأدب ويتمثل في أطروحات باختين ثم جوليا كريستيفا، الأول في حديثه عن حوارية العمل الروائي وكرنفاليته عند ديستوفيسكي، وتناصية النص عند الثانية وتكونه من ملفوظات عديدة ماضية وحاضرة: وهذه الملفوظات عبارة عن رموز (سيمات) تحمل وراءها أبعادًا ثقافية واجتماعية وتاريخية،

(1) جابر عصفور: عن البنيوية التوليدية، مجلة فصول مج1، عدد 2 يناير 1981، ص 85.

ولذلك يقول جولدمان "إن أفكار باختين كما عرضتها كريستيفا، فضلا عن الشكل الراديكالي الذي قدمت به كريستيفا هذه الأفكار عندما طورت مفاهيمها، تفتح مجالًا جديدًا شاملًا يضاف إلى مجالات البحث الاجتماعي التطبيقي في الخلق الأدبي"[1]، بل ويشرح ذلك بإيجاز حينما يقول: "وكما نؤكد في دراساتنا، رؤية العالم على مستوى تلاحم العمل الأدبي ووحدته، كذلك تفعل كريستيفا بتشخيصها السليم لهذا البعد من البنية العقلية، من حيث اتصالها بفعل جماعي، واتصالها بمعتقديه ونزعة قمع حادة، وبذلك تؤكد في برنامج دراستها، ما يرتبط بالتنوع، وما يعارض الوحدة (فيما نوافقها عليه أيضا) في كل ما ليس له بعد نقدي متزمت، ويبدو لنا الآن أن جوانب العمل الأدبي التي كشفها باختين وكريستيفيا تتفق مع قطب الوفرة والتنوع في المفهوم الكلاسيكي للقيمة الجمالية"[2].

وهكذا تصبح التناصية أداة مهمة في ربط العمل الأدبي بمحيطه الثقافي، بل وفي الكشف عن الأبعاد الاجتماعية، ولو تأملنا مقولة جولدمان حول "تشخيصها السليم لهذا البعد من البنية العقلية من حيث اتصالها بفعل جماعي واتصالها بمعتقديه ونزعة قمع حادة"، لاقتربنا كثيرًا من المنطلقات التي انطلق منها إدوارد سعيد في نقده للاستشراق وفي أطروحاته عن النقد الثقافي بصورة كبيرة.

(1) لوسيان جولدمان: علم اجتماع الأدب، ص 111.
(2) لوسيان جولدمان: المرجع السابق، والصفحة ذاتها.

ومن هنا نستطيع أن نقول إن النقد الثقافي يعد بمثابة تطوير للمنهجين السابقين أو بناء شيد على أساسهما، والقارئ لأعمال إدوار سعيد يمكنه أن يكتشف بسهولة تأثير هذا النقد الاجتماعي، وتجليات السيميائية، مضاف إليها ما قدمه المنظرون الاجتماعيون مثل ألتوسير وجرامش في أطروحاته الثقافية لينقلنا نقلة أخرى أكثر اتساعًا ورحابه (نلاحظ عند جولدمان قطب الوفرة والتنوع)، وربما كان هذا دافعا لعبد الله الغذامي للبحث عن النسق المضمر، وكذلك المضمر الدلالي الذي يقف وراء التشكيل الجمالي، وإن كان الغذامي ينفي وعي كل من المبدع والقارئ على السواء بهذا المضمر، وإن كان ماثلا في البنية الثقافية المحيطة بكليهما، وهذا أمر غريب ولافت للنظر.

ونحن نتفق معه في مسألة النسق المضمر وراء التشكيل الجمالي، لأنه أمر اتفقت عليه كثرة من المناهج منذ المنهج الاجتماعي التقليدي (بتعبير جولدمان) وحتى التناصية، ولكننا نختلف معه في مسألة عدم وعي المبدع والمتلقي بالمضمر الدلالي لهذا النسق، فكيف بإنسان يعيش هذا النسق، بل يمكن الذهاب إلى أبعد من ذلك، بأنه المكون ثقافيًا وإبداعيًا لكليهما، كيف يغيب وعيهما عنه؟ فلعله ربما كان متأثرًا بفكرة (موت المؤلف) بل وربما أضاف إليها موت القارئ أيضا، ولا ندري ما المقصود بهذا.

ثانيًا: موجز الرحلة

تنطلق رحلة القطارين السائرين على خطين متوازيين من محطة الانطلاق التي يمكن أن يتلاقى فيها الخطان ببعض التحويلات المصطنعة، وهكذا بدأ كمال رُحيّم رحلته في حي الظاهر بالقاهرة، حيث التقى محمود الطالب المسلم ابن القرية المصرية بكاميليا اليهودية التي كانت تعمل في (بنك صيدناوي) ويقصد شركة صيدناوي، ويتزوجان في حجرة على السطوح في هذا الحي، وهو يأتي على فترات متقطعة، وتندلع حرب 1956 ويتطوع محمود (مثل كثير من طلاب الجامعة) للدفاع عن البلاد ضد جنود الاحتلال في بورسعيد فيستشهد وهي ما تزال حاملا في جلال بطل الرحلة الذي تجمع فيه عناصر الخطين المتوازيين، فيربىَ جلال المسلم ابن محمود المسلم في بيت يهودي متنافر بين الأب زكي الذي يتكسب رزقه من تصليح الساعات والأم إيفون التي كانت تعمل خياطة في بيتها على ماكينة خياطة، لكن حين ولد جلال كانت قد تعبت وأصابتها الشيخوخة، ويحاول الكاتب أن يحدث تلاقيا في مناطق عدة، لكنهما يظلان منفصلين أبدًا فما يحمله كل منهما للآخر من ميراث ثقافي وتاريخي يجعل من المستحيل تلاقيهما أو حتى مجرد تعايشهما في سلام وأمان، فالأم اليهودية المتعصبة تنفر دائما من كل ما هو مسلم بالرغم من أن زوجها زكي متسامح يُغَلّب أثر العشرة والبيئة على كل معتقد فكرى وثقافي، وهو الآخر يحمل بعدًا قائمًا وإن كان ضعيف التأثير، ولهذا نجده دائما يتجنب الصدام مع زوجته، ويحنو على جلال، ويربيه جيدًا بقدر إمكاناته، ويرسم الكاتب ببراعة لوحات متعددة في هذا

الصدد تكشف حقيقة العلاقة، فما إن يأتي للأم كاميليا عريس يهودي إلا وتكشف الجدة عما بداخلها من كراهية شديدة لمحمود (أبو جلال) وكل ما يمت له بصلة، وأصدقاء جلال يتجنبونه في المدرسة وفي الشارع بسبب صلته بهذه العائلة اليهودية ويصّرون على كشف حقيقته أمام الآخرين بل وله نفسه عندما يبدأ في الإدراك وهو تلميذ في المدرسة.

وعندما يذهب هو وأمه إلى بلدة أبيه يعاملونهما بفتور شديد يكشف عن حقيقة المشاعر الدفينة في الأعماق، وتكون نتيجة ذلك الإهمال للطفل جلال مع أنهم يقرون بحقيقة نسبه إليهم، لكنه في النهاية ابن اليهودية التي لا يمكن قبولها بينهم، وينعكس ذلك على شعورهم ناحيته وموقفهم منه، ويرفضون تسليمه نصيبه من الأرض (ميراث أبيه من جده).

ويستمر القطاران في سيرهما فتنطلق العائلة اليهودية إلى باريس لحوقا بمن سبقوهم سواءً استقروا في فرنسا وبقوا بها أم كانت بالنسبة لهم معبرا إلى إسرائيل، وبعض أفراد العائلة نفسها هاجر إليها، وهو إيزاك خال جلال وأخو أمه الشقيق، وعندما يكبر جلال ويحصل على الثانوية العامة تصحبه أمه إلى باريس لتلحق بالعائلة التي سبقتها إلى هناك على أمل أن يقضي الإجازة ويعود ليلتحق بكلية الطب التي قدم أوراقه إليها وتم قبوله بها، ولكنه لا يعود.

ويتغير شكل القطارين بالتالي ليأخذ طابعًا فرنسيًا في باريس، فبعد أن كان الصراع عن بعد، بين عائلة جلال متمثلة في جده وعمه إبراهيم من

أعيان قرية المنصورية (وهي قرية تابعة لمحافظة الجيزة) وبين العائلة اليهودية التي تسكن (حي الظاهر)، أصبح الصراع هنا بين عائلتين متجاورتين؛ الأولى عائلة جده اليهودية والثاني عائلة الشيخ منجي العياري، وهو تونسي مستوطن في فرنسا ويملك محل جزارة سماه محل (اللحم الحلال)، ومنذ أن جاءت العائلة اليهودية عائلة جد جلال والصراع بينهما دائم لا ينقطع، ويتوزع جلال بين العائلتين، كل منهما تحاول ربطه بها، فعائلة أمه تريد أن تربطه بها من خلال زواجه براشيل ابنة خالته وتظل تلح عليه حتى تنجح في ذلك، لكن هذا الزواج لم يستمر طويلا وسرعان ما ينتهي بالانفصال، والجانب العربي ممثلا في عائلة الشيخ منجي الجزار التونسي (العربي المسلم) يشده إليه وينجح بالفعل في ارتباطه به عبر خديجة ابنة الشيخ نفسه التي يرى فيها في الوقت نفسه (نادية) محبوبته المسلمة المصرية التي حرمه منها خالها الشيخ الأزهري، إلا أن خديجة كانت مريضة ولم تدم الزيجة طويلًا، فقد فارقت الحياة وقابلت وجه ربها.

والكاتب يرسم بسرده صورة الصراع القائم بين العائلتين في باريس وخاصة بين الجدة إيفون المتعصبة والشيخ المنجي المتعصب أيضا، هذا الصراع الذي لا ينتهي طوال أيام الشتات، وهو الجزء الثاني من ثلاثية كمال رُحيّم، ولا يقطعه إلا حادث جلل مثل موت أحد أفراد العائلتين فتكون هناك هدنة ومسالمة، فلما زار الشيخ منجي الجد زكي مثلا أثناء مرض زوجته إيفون، قال الجد لابنه شمعون:

– يا سلام على الدنيا! آهو الشيخ منجي طلع راجل ابن حلال، ولو

كنا قربنا من بعضنا من زمان كنا وفرنا وجع القلب والمناهدة والخصام!

فتدخلت أمي:

– إنت اللي على نياتك دا راجل سوسة وخرَّاب بيوت[1].

ويعود جلال في الجزء الثالث (أحلام العودة) إلى مصر على أمل أن يستقر ويعيش ويبحث عن أصدقائه القدامى من أيام المدرسة، وقد أصبح بعضهم تجارًا، ويجد مصر قد تغيرت شكلًا ومضمونًا، والأماكن والبيوت والمحلات لم تعد كما كانت، فيحاول التعايش مع هذا الواقع، لكن تظل في داخله فجوة، فهو ما يزال مرتبطًا بتجارة مع أبو الشوارب الذي يرفض أن يعطيه شيئًا من نصيبه وأمواله التي يشاركه بها، ويحاول أن ينهي مسألة ارتباطه بالقرية أو بجذوره المتأصلة في أرض مصر، لكن عمه يقف له بالمرصاد، ويعود إلى باريس لفترة ينجز فيها بعض الأعمال، وهناك أيضا يتحول الصراع إلى صراع مال وتجارة، ويحاول شريكه أبو الشوارب أن يستغل تجارًا هنودًا ويبدو أنهم كانوا في حقيقتهم يهودًا.

ثم يعود وتعود معه العائلة كلها، لكنها عودة في صورة أخرى بحسب الواقع الذي تعايشه، وهو المشاريع الاقتصادية التي جاءوا بها يغزون مصر، ويحاولون إعادة أمجادهم الاقتصادية حين كانوا يسيطرون على معظم المنشئات الاقتصادية مثل شيكوريل وشملا وعمر أفندي وغيرها من المتاجر، لكنهم هذه المرة عادوا لإقامة مشاريع ليست أساسية في الاقتصاد

(1) أيام الشتات ص 356.

بل مشاريع استهلاكية والهدف منها تحصيل أكبر مكاسب مما يوحي بأن المشاعر القديمة من الحقد مازالت قائمة، فهم لا يريدون دفع الاقتصاد ولكن يهمهم ابتزازه وتدميره.

ثالثًا: تأويل الرحلة فنيا ونقديا من منظور ثقافي

يفيد الكتاب من قدرته الروائية على السرد، وأستطيع أن أصفه بالتدفق السردي التلقائي في طرح موضوع طرق من قبل بشكل مغاير، فقد طرقه كتاب كبار مثل إحسان عبد القدوس، وكذلك في روايات الجاسوسية، وإذا كان إحسان قد طرحه في إطار التعبير عن حرية المرأة، فإن صالح مرسي وغيره من كتاب أدب الجاسوسية طرحوه في مجال الحرب الدائرة بين أجهزة الأمن والمخابراتية ومحاولة استخدام كل فريق أسلحته –حتى لو كانت المرأة– في سبيل تحقيق هدفه بالانتصار على الآخر.

ولكن يبدو أن اتفاقية السلام بين مصر وإسرائيل قد طرحت سؤالا مهما ألا وهو: هل يمكن لهذه الاتفاقية أن تغير أو تمحو ميراثًا ثقافيًا ترسَّم عبر قرون طويلة؟ ويمكن أن نقول إن هذا الميراث يمتد ليصل إلى بداية العصر الإسلامي وبعثة محمد صلى الله عليه وسلم، بل يمكن أن نقول أيضا إن أعماقه أبعد من هذا التاريخ؛ حيث إن هذه الطباع والمشاعر قد تأسست في نفوس هذا الآخر منذ زمن فرعون الذي أرسل إليه موسى عليه السلام.

هذا هو السؤال الذي يحاول الكاتب الإجابة عليه عبر هذه الثلاثية، وتتضمن الإجابة رؤية الكاتب (التي يعبر عنها جولدمان برؤية العالم)، والتي شكلت معطياتها هذا العمل الروائي الممتد عبر مئات الصحفات بتشكيلات سردية وتقنيات فنية تنطلق من الأسس الفنية التي يقوم عليها السرد الروائي، وفي الوقت نفسه فإنها تحمل أبعادًا ودلالات ثقافية واجتماعية تشكل الواقع الذي انبثقت منه الرواية وتعبر عنه.

ولندخل إلى الموضوع من خلال أسسه الفنية؛ ومن الطبيعي أن نبدأ بأول أساس وهو:

(1) ركاب الرحلة

أ- الراكب الأول: جلال.

منذ أن بدأ المنظرون لفن القصة وهم يقولون إن الرواية (القصة) فن الشخصية؛ لأنها نشأت معبرة عن طبقة البورجوازية التي تعلي من شأن الفرد، ولن نطيل في هذا الكلام النظري حتى نتحدث عن ركاب الرحلة (شخصيات الثلاثية).

وأول من نود قوله أن كمال رُحيّم اختار شخصياته بدقة وعناية شديدة، وصورها تصويرًا معبرًا؛ فإذا بدأنا بجلال الراكب أو الشخصية الأولى، والذي تابعه منذ ولادته حتى نهاية العمل، فقد أمده بذاكرة قوية منذ البداية لدرجة أنه جعله يتذكر ما كان يحدث منه وله في أيام طفولته وهو رضيع، وكيف كان يتنقل بين صدر أمه وثدي أم حسن (أمه في

الرضاعة) وهو أمر مهم وله دلالاته، فهو من ناحية يعبر عن ميراث وتقاليد اجتماعية تمارس في الواقع المصري، ريفه وحضره؛ إذ يعد هذا نوعا من التآزر والتآلف الاجتماعي، ويشكل رابطة قوية بين الأسر الجيران بصرف النظر عن عقيدتهم أو ديانتهم، فلم يكن أحد يلتفت إلى هذا بل كان المهم هو التماسك الاجتماعي.

وثانيًا: إنه يريد أن يعمق جذور جلال المصرية والإسلامية على السواء؛ فإذا كان الأب قد وضع بذرته وتركه ومات، وأهل والده يشعرون بحاجز بينهم وبينه، فلم يتواصلوا معه اللهم إلا ما كانوا يرسلونه إلى أمه من بعض الإمدادات المالية وكان يوصلها خادم لهم، فإن أم حسن تمثل هذه الرابطة، ولذلك كان ذكاء من المبدع أن يبقيها حية في الرواية إلى نهايتها في الجزء الثالث.

ويحمل جلال في تكوينه أو في شخصيته كل عناصر هذا الصراع بميراثه القديم وحاضره بل ويحمل بعض سمات المستقبل، ومن هنا كان لابد أن يتمتع بهذه الذاكرة القوية التي تستطيع أن تجمع كل هذا، وفي الوقت نفسه لا يمكن لهذه الشخصية المبنية على الصراع الداخلي أن تأخذ قرارًا حاسمًا في أي أمر، فعندما كبر والتحق بالمدرسة الابتدائية يلبسه جده ملابس أوسع منه، الهدف طبعًا أن تبقى عليه زمنًا أطول، وهي فكرة اقتصادية تشير إلى ذكاء اليهود الاقتصادي، كما أنها معبرة عن أمور أخرى إذ توحي بعدم قدرة جلال على الاختيار حتى لنفسه أو التدخل في الأمر، فأمره بين أيديهم، ثم إنها توحي من طرف آخر بأن الحياة المقدم عليها ستكون أكبر

من قدرته، ولن يستطيع حسم أمره، ولِمَ لا وقد شاهد بنفسه أثناء زيارته هو وأمه للقرية شيئا من هذا؛ فالعم يريد أن يبقيه معه حتى ينشأ بين أولادهم، وأمه تتمسك به، ويدور حوار بينه وبين أمه يعبر عن توجهها؛ إذ تقول له حين طلب منها اللعب مع أولاد العائلة:

"- أصحابك هما راشيل بنت خالتك وديفيد ابن الأستاذ سمعان وماريكا وكوكي ولاد تانت حنة، والعيال اللي هنا ولاد صرمة وملهمش لزمة كلهم.

فذكرها بأخيه في الرضاعة (حسن)، فقالت:

- حسن مين؟

قال لها:

- حسن جارنا انتي نسيتيه.

هزت رأسها قائلة بصوت لا يكاد يسمع: وحسن"[1].

هذا التكوين لشخصية جلال حشد له الكاتب كل أدواته ليشكل هذه الشخصية التي أطلق عليها اسم (جلال)، فبالرغم مما يوحيه اللفظ من جلال ومهابة، لكنه في الوقت نفسه ينادونه بـ(جلجل) وهو لفظ يطلق على الجرس الصغير، وليس الكبير، وقد ظلوا ينادونه به حتى عندما ذهب إلى باريس وعاش معهم فيها، مما يوحي بأنه سيكون لعبة في يد غيره، وستسهل قيادته في كثير من المواقف.

(1) قلوب منهكة، ص 91.

ويتجلى ذلك عمليا في الرواية، فهو يحمل قلبًا طيبًا يتحمل معه كل رذالات وأفعال الجدة اليهودية المتعصبة، ويتعامل معها بشكل متحضر ومترفع عن أفعالها، حيث يحمل قلبًا متسامحًا، وينعكس ذلك على سلوكه بطول الثلاثية، حيث لم نره يدخل في صراع أو حتى عراك مع أحد باستثناء مرة واحدة وهو طالب في المدرسة حين عيره أحد زملائه بأمه اليهودية، ولكن سمات شخصية (جلجل) تظهر في كثير من الأحداث وأبرز مثال عليها موقفه في نهاية الجزء الأول وبداية الجزء الثاني (أيام الشتات) حين لم يستطع القيام من مكانه بالرغم من النداءات المتكررة عليه من سلطات المطار في باريس، وما ذاك إلا لشدة الصراع الدائر في داخله بين الخطين المتوازيين المتمثلين في استعطاف أسرة أمه أن يبقى، وتحريض الشيخ منجي له على العودة إلى أرضه وأهله وجذوره في مصر، والذي وصل إلى دفع نفقات رحلة العودة. هذا الصراع الذي حوله إلى شخص ميت حيث يختتم كمال رُحيّم الجزء الأول (قلوب منهكة)، بهذه العبارة:

"لم أقم، أو أتحرك، أو حتى أحسب الأمور، أو أفعل أي شيء. كنت عاجزًا ورأسي فارغة، وبدوت أمام نفسي كالمهزوم.. نادوا على اسمي بعد برهة انقطاع، قالوا إنه النداء الأخير.. ولم أجب بالطبع.. فقد كانوا ينادون على شخص ميت"[1].

وهذا الصراع يشرحه الكاتب في الفصل الأول من الجزء الثاني (أيام الشتات)، ليوضح أسباب العجز بل والموت على حد تعبيره، ومعنى هذا

(1) قلوب منهكة، ص 303.

أن الصراع الدائر قد يتسبب في موت أشياء كثيرة أو عجز أناس عن ممارسة دورهم في الحياة، وهو ما يتضح عبر هذا الجزء من الثلاثية، ولذلك اختار له الكاتب هذا العنوان (أيام الشتات)، فجلال بالرغم من رجوعه وبقائه في باريس إلا أنه لم يشهد لحظة استقرار أو هدوء نفسي؛ حيث بقى الصراع الأزلي فاعلا، مع أنهم يقيمون في باريس بلد النور والحرية، وتتداخل الثقافات بتداخل الأشخاص، ومرة تحرك جلال غرائزه الشخصية وتارة يحركه انتماؤه الديني، وأخرى تحركه روابطه الاجتماعية، ولكل هذا يفقد بوصلته ولا يعرف وجهته ولا كيف يصرف أمره، ولِمَ لا وهو الوعاء التي تصب فيه كل هذه الصراعات، فمن ناحية تربى في بيت يهودي؛ يسمع من جدته ما يكره من تعصب أعمى حاقد، وجده الذي يحنو عليه يقرؤ التوراة، ويذهب إلى المعبد ويأخذه معه، وأمه التي ظن أنها اكتفت به، ها هي حين تذهب إلى باريس تكشف عن حقيقتها وطبيعتها وتتزوج يعقوب اليهودي المغرق في صفات النفعية، وقد كرهه منذ أول لحظة، وخاله إيزاك يرحل إلى إسرائيل، ومن ناحية انتمائه الإسلامي (فهو واحد من عائلة مسلمة)، يطرب لصوت الشيخ الدمنهوري، ويلتفت حين يسمع الآذان، كما أن الصبية من حوله في المدرسة ينبهونه دائما إلى هذا الانتماء، وحينما يذهب إلى باريس يجد الشيخ منجي العياري وهو جزار مسلم شديد التعصب لدينه يغذي فيه هذا الانتماء ويقويه ويزوجه ابنته الطيبة المتدينة.

والكاتب يشير إلى كل هذه الأشياء بلمحات تعبيرية تأتي في مواضعها مثلما حدث في جنازة الشيخ خلف إمام المسجد حيث يقول:

"لم يدم السكون سوى لحظة واحدة وانطلقت زغرودة من إحدى الشرفات، تلتها الزغاريد من كل مكان، ووجدنا مصاحف صغيرة وأيادي تشير نحو السماء، وأصحابها بملء أفواهم يصيحون: لا إله إلا الله محمد رسول الله، لا إله إلا الله الشيخ خلف حبيب الله".

"كان حسن يتابع ما يجرى باستغراق، ويلكزني كل ثانية كي أنتبه لهذا أو أنظر إلى ما يفعله ذاك، وأنا لا أكاد أشعر به.. تأتيني كلماته مشوشة كأنها قادمة من بعيد.. من عالم آخر غير العالم الذي أنا فيه الآن.. وتخبو صور الناس في عيني.. تبدو كالظلال.. والأصوات.. لا أعي منها إلا كلمة لا إله إلا الله.. وكأن قدميّ قد خفتا وأطير في الهواء.. وأدخل دفعة واحدة في بكاء ونشيج ولا أكف عن الصياح بأعلى صوتي: لا إله إلا الله محمد رسول الله"[1].

ولمحة أخرى عند الحديث عن زواج أمه من الأستاذ يعقوب، فقد دار في نفسه هذا الحوار أو المونولوج:

"فعندما قال لي جدي ما قال عظم عليّ الأمر، ليس لأنها سوف تدعني وتتزوج وحسب، إنما الأشد والأنكى أنها سوف تتزوج رجلا ليس من ديننا ولا ملتنا!! فشيء في داخلي كان يظن أنها مسلمة مثلها مثلي. مسلمة لا يحق لها أن تقدم على هذه الفعلة!"[2].

(1) قلوب منهكة، ص 225.
(2) أيام الشتات، ص 146.

وهكذا تتوالى المسرودات المعبرة عن هذا الانتماء المتأصل في نفسه، ودائما يظهر في المواقف الصعبة، فيعلق عليه أحد أفراد عائلته اليهود؛ "أصله مسلم"، وتدور في داخله المقارنات، ويحار في الأمر فلا يجد مخرجا غير الصمت في أحيان كثيرة.

وحتى عندما يقرر العودة إلى بلده في الجزء الثالث (أحلام العودة)، يظل الصراع يتأجج في داخله بالرغم من أنه حزم أمره وعاد، وكلما طرق أبوابًا لإقامة مشروع في بلده يربطه بها تتشعب الأمور أمامه، ويظل أثر التربية التي ترباها بين اليهود عاملًا فيه، فلا يستطيع حسم الأمور، وحتى حينما يقدم له أبو السعد أفندي ابنته، ويحاول لفت انتباهه إليها يظل مترددًا..

ولقد حاول الكاتب المبدع مع بطله أن يحدد له انتماءً فلم يستطع، فالخلاف بين المعتقدين وبالتالي الثقافتين أزلي ومن الصعب تلاقيهما، كانت المحاولة الأولى حين أراد تجريب ربطه بالوعاء اليهودي عبر زواجه براشيل، فلم تنجح المحاولة الأولى، ويطرح الأسباب في حوار روائي جميل دار بين جلال وجده زكي في أيام الشتات، حيث يقول:

"تعلقت بذراعه لأحثه على الجلوس، فاستجاب وظل يرمقني برهة وهو يدغدغ شفته العليا بأسنانه ثم قال: الزواج مشروع كبير ويحتاج إلى تفكير وتدقيق وحسابات وأنصحك بالتريث؛ فأنت لا تزال صغيرًا، وإن كنت مصممًا على الزواج بالفعل فمن الأفضل أن تختار فتاة أخرى تناسبك.

– ومالها راشيل يا جدي! دي تربية إيدك زيي بالضبط..

– تربية إيدي!

قالها ممتعضًا واستدار بوجهه عني، فلم ألمح التعبير الذي طرأ عليه.

واستدرك قائلا:

– أنا قصدي إنك تختار واحدة من دينك!

– من ديني!! تقصد..

وأحجمت، فاسترسل هو بوجه جاد ونبرة أقرب إلى الخشونة:

– أيوه هو دا اللي أقصده، وبالعربي كده إبعد عن راشيل دي كلها مشاكل.

فألجمني كلامه وحدقت فيه مستغربا"[1].

ويستكمل الراوي الحوار مبرزًا الاختلاف بوضوح أكثر، في المقطع التالي من الحوار:

– أيوه مشاكل إنت غريب هنا يا ابني ومش بين أهلك وناسك، وإذا ارتحتم مع بعض دا إذا ارتحتم!!

قال الكلمتين الأخيرتين بنبرة ساخرة، وهو يشيح بيده في وجهي ثم أكمل:

(1) أيام الشتات، ص 198.

– بقول يعني لو ربنا رزقكم بعيل ولا اتنين هيعيشوا عيشة تانية غير اللي إنت عشتها في مصر ويمكن يبقوا يهود!

وأضاف وهو يمسح على ذقنه براحته:

– دا مش يمكن دا أكيد هيبقوا يهود! موافق بأه يا حلو على الكلام ده!

قلت منفعلًا!

– إيه! وهو أنا رحت فين!

ومنفعلا هو الآخر:

– وإنت تقدر تعمل إيه! إنت فاكر إنك تقدر تعمل حاجة ساعتها!

غير أنه ضغط على يدي بحنو بعدها، وخفف من نبرة انفعاله:

– الحكاية يا ابني مش حكاية أب ولازم يمشي كلامه على بيته وعياله! طيب ما محمود أفندي والدك رحمه الله عليه فاتك لينا حتة لحمة حمرا ولو كانت الحكاية حكاية أب وخلاص كنا هودناك من ساعتها وتوتة توتة فرغت الحدوتة، وآهو انت لا داري ولا فاهم ولا لك أب يمسك في خناقنا.

وأشاح في وجهي:

– إصحى يا جلال إصحى! الحكاية حكاية الدنيا والناس اللي إحنا

عايشين في وسطهم والقانون والعرف اللي بيحكمنا ويمشي كلامه علينا"[1].

هذه هي الأبعاد الثقافية التي تحول بينه وبين نجاح التجربة، كما أن ذكاء الكاتب يضيف بعدًا آخر، وهو الشهوة والرغبة، وهو أمر يتداوله المصريون عن اليهود وقد سبقه أبوه إلى التجربة؛ ولذلك كان هذا هو الدافع الذي أعمى جلال عن كل ما قاله جده له محذرًا من المضي في هذا الطريق، وفي الوقت نفسه كان الدافع وراء حماسة الجدة لإتمام هذا الأمر أو هذه الزيجة لتضمن ارتباط جلال بهذه العائلة ارتباطًا وثيقًا وأبديًا؛ لأنه بميراثه المصري لن يتخلى عن أولاده.

ومع كل هذا فإن الزيجة تفشل من أول لحظة حين تغلب الثقافة والتقاليد الاجتماعية المتأصلة في تكوين جلال، فهو لا يقبل أن يتزوج فتاة غير عذراء، وحين يكتشف ذلك ليلة الدخلة تذهب كل شهواته ورغباته ويفيق من سكرتها، وتنتصر ثقافته.

وعندما جرب ربطه بدينه وثقافته عبر زواجه من خديجة ابنة الشيخ منجي الذي احتواه وشمله برعايته في باريس، ووجد فيه تعويضًا عن الأب الذي لم يره كانت خديجة على وشك الموت، وسرعان ما تركته ورحلت، ولعل رحيلها وحيدة بعد ما سمحت له باستكمال سهرته مع صاحبه يشي بالمدلول المقصود، وهو أنه لن يتعمق جذره الإسلامي في داخله، ثم إنها كانت الصورة البديلة لنادية التي أحبها في مصر وحال أهلها دون

(1) أيام الشتات، ص 199.

تواصل علاقتهما، وما دام قد فقد نادية فبالتالي لابد أن يفقد خديجة، كما يمكن أن نلاحظ الإيحاءات الدينية للاسم فهو مرتبط بأعظم امرأة في تاريخ الإسلام.

وبالتبعية فلابد أن يتردد في قبول هديل ابنة أبي السعد أفندي مع أنها كانت تمثل رمزًا للاستقرار؛ فهي مهندسة زراعية، لكن ماذا يفيد الزواج منها وقد اضطر إلى بيع أرضه؟ وما زال يفكر في مشروع لاستصلاح أرض بور ولم يقدم على تنفيذه بعد بالرغم من أنه حصل على هذه الأرض، وتختتم الرواية بتناص دال عبارة عن مقطع من قصيدة الأطلال للشاعر إبراهيم ناجي والتي غنتها أم كلثوم وتقول فيه:

كيف ذاك الحب أمسي خبرًا
وحديثا من أحاديث الجوى [1]

* * *

ب- ركاب الرحلة الآخرون.

نأتي بعد ذلك إلى الشخصيات المجاورة لجلال سواء أكانت أقارب أم أصحاب، والتي نرى أنها ساهمت بالفعل في هذا التكوين، فبوجودها بجواره تضيف إلى المشهد الحضاري بعدًا، وتزيد القراءة الثقافية عمقًا، ولعل أكثر الشخصيات تأثيرًا فيه كانت من وجهة نظري أم حسن، والجد

(1) أحلام العودة: وكالة سفنكس للنشر: الطبعة الأولى سنة 2012، ص 353.

زكي، ومحبوبته نادية، والشيخ منجي الجزار التونسي، والجدة إيفون، وتأتي بقية الشخصيات منفذة لما ترسمه هذه الشخصيات الأربع، مثل العم إبراهيم، وراشيل وخديجة ويعقوب زوج الأم وأبو الشوارب وليلى أخته وكذلك أصدقاؤه في المدرسة، والجد والجدة في البلدة وهكذا.

ونفصل القول؛ فأم حسن بقيت معه منذ ولادته حتى انتهت الثلاثية، وحتى في أيام شتاته في باريس كانت حاضرة معه قلبا وقالبًا؛ لقد أرضعته وليدًا مع ابنها حسن، وكان يتذكر ذلك في البداية، ويتذكر كيف كانت تحنو عليه، وكم كان يحبها:

"وساعات كنت ألمح أم حسن سائرة في الطريق.. أعرفها عن بعد فأنادي عليها وتنساب الريالة من فمي على (البافتة) المتدلية على صدري، وإذا رفعت عينيها مرة ورأتني تشير إليّ فأضحك بصوت عال وأضرب بلاط الشرفة بقدمي"[1].

ثم كانت سندًا له ولأمه بعدما سافرت العائلة إلى باريس، وحينما حاول أن يأخذ أمه إلى دينه التجأ إلى أم حسن:

"واكتشفت في هذه اللحظة أنه ليس لي أحد في هذه الدنيا لا خالة ولا عمة ولا صدر حنون ألوذ به، ولما أتت أم حسن في بالي انطلقت إليها مسرعا"[2].

(1) قلوب منهكة، ص 18.
(2) قلوب منهكة، ص 185.

وعندما سافر إلى باريس لم تغب عن باله (أم حسن)، إذ كانت السند الذي يلجأ إليه في الأزمات، وترك لها مفتاح الشقة، فبقيت بها حتى عاد هو، ولما همت بالنزوح عنها رفض وأبقاها معه، وإذا كانت أمه كاميليا لم تستطع أن تقدم له الأمان المطلق فإن أم حسن قدمته له، فسرعان ما تزوجت أمه بعد سفرها، وأسفرت له عن وجهها الحقيقي وعن سبب رفضها للإسلام حينما حاول أن يجذبها إليه، فيبدو أنها ورثت هذا الجزء من أمها، وهكذا يسير الخطان المتوازيان الأم الأصلية تسير في اتجاهها وتحت سيطرة ثقافتها ومعتقدها، أمّا الأم البديلة (الأم التي أرضعت) فتمثل الثقافة المصرية بكل تجلياتها الدينية والاجتماعية، الأولى متقلبة حسب الأحوال، والثانية ثابتة على مبادئها لدرجة أننا نجد أم حسن تثبت وتبقى معه حتى انتهاء الرواية (الثلاثية)، فالأم التي أنجبت تأتي لزيارة مصر وإنجاز مشاريع مع زوجها وأخيها وتتركه وترحل، والأم المصرية لا تغيرها الظروف بل تصمد أمام أي ظرف صعب وتبقى على مبادئها وطبعها ومنهجها. وهو ميراث ثقافي مصري تفاعلت فيه كل الثقافات الواردة على مصر، وهي تشي أيضا ببعض من ملامح مصر الحضارية فقد توافدت عليها ثقافات عدة، واستوعبتها، لكن بقيت شخصيتها هي هي فمصر لا تتزعزع، تفيد مما يرد إليها لكنها لا تتغير ولا تتبدل، وهذا لا يمثل جمودًا بل هو ثبات راجع إلى نشأتها الحضارية منذ الأزل.

وتأتي شخصية الجد زكي مؤثرة في جلال هي الأخرى وإلى حد كبير، فهو حائط الصد الذي منع الأسرة من تهويده، ويأتي هذا في ثنايا أحاديثه،

وربما كان النقل الذي نقلناه عند حديثهما عن راشيل مثالا واضحًا لذلك، والواضح أن الكاتب أراد أن يعبر عن قطاع من اليهود الذين آثروا الانتماء الاجتماعي على الانتماء الديني، فجد جلال مثلًا يمارس طقوسه الدينية باعتدال؛ معه التوراة يقرؤ فيها ويذهب إلى المعبد كل سبت، ومع هذا فهو لا يتواني عن مشاركة المسلمين المصريين في كل مناسباتهم، وقد أسهب كمال رُحيّم في مقاطع كثيرة من الرواية مبرزًا هذا الانتماء المصري للجد.

ولهذا يظهر الكاتب الرغبة الكامنة في نفس الجد زكي بأن يحدث تقاربًا بين الطرفين المتنازعين مصر وإسرائيل أو لنقل اليهود بصفة عامة، ويبرز ذلك جليا في الحوار الذي دار بين الملتفين حول التلفزيون ليشاهدوا رحلة السادات إلى تل أبيب في مبادرة السلام ودعمه لزواج جلال من خديجة، وموقفه حين ماتت، وتعليقه على زيارة الشيخ منجي لجدة جلال في مرضها؛ لدرجة أنه نهر ابنته كاميليا (أم جلال) حينما بدت غير متقبلة لكلامه وتقول له:

– "إنت اللي على نياتك، دا راجل سوسة وخرَّاب بيوت"[1].

فيرد عليها: والنبي تتلهي وتسكتي! خليكي في يعقوب بتاعك والزفت اللي اسمه هارون والقمار والخبص واللبص اللي انتوا ناويين تشتغلوا فيه!

فردت محتجة:

– إيه اللي إنت بتقوله يا بابا! دا شغل وتجارة واستثمار.

(1) أيام الشتات، ص 356.

– شغل! يا سلام! طيب ما كنتوا تفتحوا مصنع هناك! مصنع سكر وللا أسمنت وللا نسيج وللا تستصلحوا أرض يا بهوات زي أجدادنا بتوع زمان اللي كانوا بيعمروا المطرح اللي هُمّه قاعدين فيه. هو دا الشغل بصحيح يا ست هانم! مش الحنجل والمنجل ورمي الزهر وحلق حوش"[1].

أي أنه حتى وهو في آخر حياته يحلم لمصر بمستقبل أفضل ويوجه أولاده لخدمة البلد بدلا من السعي لاستنزافها والحرص على التكسب منها فقط، وهي أحاسيس تصدر عفوية ممن يحب بلده وينتمي إليها ويؤثر أية مصلحة شخصية على مصلحتها.

وتأتي نادية سواء أكانت ظاهرة في الحدث أم باطنة فيه لتكمل مسار هذا التيار (الخط) الذي يدعم فيه الانتماء وحب البلد، فهي التي أحبها ليرتبط بها، وتعمق صلته ببلده بل وبدينه؛ فقد كانت من بيت مسلم وخالها شيخ أزهري، وحينما يفتضح أمر حبها تهجر السكن لتنتقل إلى مكان آخر لا يعلمه، ويستسلم هو ظاهريًا لكن تظل في وجدانه، حتى بعد أن ينتقل إلى باريس التي لم يستطع بالرغم مما أعطته من ثروة وعمل أن تنسيه إياها، وحين يرتبط بخديجة فإن نادية هي التي تحرك هذا الارتباط، وقد أوضح ذلك كمال رُحيّم في مقاطع سردية وجدانية ممتعة، حيث يظل طيفها مسيطرًا عليه ويظل يتلمس أخبارها كما فعل مع فؤاد الموظف عنده حينما كان مسافرًا إلى مصر.

(1) أيام الشتات، ص 357.

وحينما عاد في الجزء الثالث (أحلام العودة)، ظلت نادية هاجسه الأكبر وربما كان هذا ما حجبه عن هديل، فحين ظهرت في الصورة كان طيف نادية يقف حائلا فيظل مترددًا إلى أن يفقد هديل أيضا، وما أظن ذلك إلا إشارة إلى أنّ انتماءه كان ضعيفًا ومشوشا، وينذر بفقدانه بالرغم من كل ما قدم.

ويوازي هذا الخط (التيار) خط آخر يتمثل في الجدة إيفون، الذي يدل وصف الكاتب لها عبر جزءين من الرواية على مدي ما يتعمق في داخلها من مقت وتعصب، فهي دائمة النقمة على كل ما هو مصري وإسلامي ويأتي العربي بينهما، وهي دائما في حالة غضب قد يصل إلى حد الجنون حيث تلقي من يعارضها بأي شيء يصادف يدها، وفي حالة كراهية شديدة لأبي جلال وأهله، وتصر إصرارًا كبيرًا في داخلها على أن جلال واحد من العائلة اليهودية، وهو ميراث ثقافي يهودي، وظلت تنتظر اللحظة التي تفارق فيه هذا البلد بالرغم مما تراه من آثار حزينة على زوجها زكي، ولا تعبأ بهذا، المهم أن تنفذ رغبتها وطموحها المعبر بكل تأكيد عن معتقد وثقافة متأصلة فيها وهي التعالي والسيطرة وحب الامتلاك، إنها ولا شك تمثل نموذجًا حيًا يتحرك على أرض الواقع لكل ما يعتقده الآخر ويخطط له، ليس في النموذج اليهودي المثالي بالطبع، ولكن في النموذج الصهيوني الموجود الآن، لذلك فإنها تبارك هجرة ابنها إيزاك إلى إسرائيل وبشدة وتعتبره المثال الأعلى والأفضل مقارنة بإبنها الآخر شمعون الذي ورث من أبيه طيبة القلب بل وحبه لمصر؛ ولذلك عاش فقيرًا غير متآلف

مع أية وظيفة أو عمل يلتحق به في باريس، رمزًا لعدم التآلف مع هذا الواقع الجديد الذي لا يحس بأي انتماء له، ولذلك يكافئه الكاتب بأن يكون مثواه الأخير في مصر (الحلم الذي ظل يراود أباه زكي الأزرع ولم ينله) التي بقيت في قلبه، بالرغم من إذعانه لأوامر الأم بالسفر والمعيشة هناك بعيدًا مغتربًا.

ويرسم الكاتب صورة أعمق لهذا المخزون الثقافي المتعصب عند هذه الأم، حينما تنتقل إلى باريس، إذ يجعلها دائمًا في حالة صراع مع عائلة الشيخ منجي باعتباره رمزًا للآخر العربي، وكأنها حالة حرب مستمرة لم تتوقف إلا عند مرضها؛ فهي تشتبك معهم على أتفه الأمور، وتأتي لقطة العراك الذي دار على السلم بينها وبينهم بارعة التصوير في الدلالة على هذا العداء والتربص، إذ يقول السارد على لسان جلال:

"لم تكتف جدتي بذلك، بل خلعت فردة شبشبها وأطلت من منور السلم تهدد بها، ومن فرط انفعالها سقطت من يدها، فتلقفتها الست (زهيرة بوصاف) واعتبرتها حرزًا يدل على خرقها للهدنة القائمة بين العائلتين، وقالت لجدتي بصوتها الناعم السام: إن الشيخ منجي عالم الدين المطلع على كتاب الله يقبل أي شيء في الدنيا إلا النكث بالعهود، وإنه سوف يأتي حالًا ويقول كلمة الشرع فينا، وليس مستبعدًا أن يصعد إلى شقتنا ويصفينا جميعا بالساطور. فازدادت النار في جوف جدتي، بدت كالهرة التي ديس على ذيلها وفعلت كل شيء تقدر عليه، بصقت من أعلى على كل الجمع الذي كان في الأسفل، وبرمية من يدها وتصويبة من عينها اليمني أصابت

الست زهيرة في رأسها بفردة الشبشب الثانية، ناهيك عن الشتائم ذات العيار الثقيل. شتائم لا تطال أسرة الشيخ منجي فقط، وإنما في حق تونس والجزائر والمغرب العربي كله"[1].

هكذا يصف الكاتب بشاعة هذه المرأة، ومن ورائها هذا الميراث القديم من العداوة التي تنتظر أي حادث حتى ولو كان تافها لتنطلق منه كل مكنونات العداوة والغضب والحقد، ولنلاحظ كلمة (الهدنة) لنعرف أن المسألة تتخطى عراكا بين امرأتين، بل هو عراك بين أمتين كبيرتين، ويدعم ذلك وصفه للشيخ منجي بعالم الدين الذي لا يرضى بالنكث بالعهود، ونستحضر في هذا صورة اليهود في المدينة ونكثهم لعهد رسول الله صلى الله عليه وسلم، ونقرنه بالموقف الحالي في الصراع الكامن دائما في نفس كل من الطرفين، وصورة الآخر الإسرائيلي الذي دائما ما يخالف العهود والمعاهدات، ولذلك يختتم بإيضاح أكثر حين يقول في نهايتها:

"شتائم لا تطال أسرة الشيخ منجي فقط، وإنما في حق تونس والجزائر والمغرب العربي كله".

وتملك السيدة إيفون جيشًا يقوم بتنفيذ مخططاتها وأول أفراده حفيدتها راشيل التي كانت بمثابة أداة طيعة عقديًا واقتصاديًا؛ فقد دفعتها في طريق جلال لتحكم حوله الحصار أو الخناق ليصبح كامل اليهودية، وتبدؤ بإغرائه إلى أن يستسلم، بل ويصر على الزواج بالرغم من تحذيرات جده، ولا تنقذه

(1) أيام الشتات، ص 30.

إلا نخوة اجتماعية بها مسحة دينية متوارثة (تتمثل في العذرية)، فهي التي أفاقته من سكرته التي أعمت عقله حتى لمجرد الانتباه لتحذيرات جده، وقد تجلت بوضوح في شروط أبي راشيل عند إتمام عقد الزواج وإصراره على ممارسة الطقوس اليهودية في الزواج بعد أن عُقد وفقًا لأحكام الشريعة الإسلامية، وقد رفض جلال يؤازره جده حضور هذا المراسيم؛ ولم ينته الأمر عند هذا الحد:

"طلب مني أبو زلومة (وهذه شهرة هارون أبي راشيل) كتابة ورقة على نفسي، أقر فيها بتعويض مادي قدره خمسون ألف فرنك في حال تطليقي لراشيل"[1].

وبعد أن استشار جلال الشيخ منجي الذي رفض بشدة مكتفيا بمؤخر الصداق في العقد الإسلامي، وقال لجلال بأنه إن وافق يصبح كافرًا، وتدخل الجد كالعادة ليكون وسيطا يحل الصراعات ووقع هو على ورقة التعهد بدلًا من جلال إلا أن هارون (أبو زلومة) واصل شروطه التي تفوح منها رائحة الآخر اليهودي بكل معتقداته وثقافاته ضد الآخر الإسلامي أو العربي الذي يتربص به، إذ قال: "إذا عدت إلى بلدك عودة نهائية فلا تأخذ راشيل معك، إنما تبقى معنا هنا وأنت الذي تتردد عليها.

فرد عليه جدي بضجر:

– وليه يا هارون! هو حد يطول يرجع مصر، مش مصر بلدها وبلدك

(1) أيام الشتات، ص 207.

إنت كمان اللي اتولدت واتربيت فيها!

– بتقول إيه يا أبو إيزاك! بلدي! بلدي دا إيه!

فنزل جدي بعينيه وهو يقول بصوت خافت:

مش بلدك!! الله يسامحك يا ابني.."[1].

هذا المشهد معبر عن ميراث وعن واقع، ويمثل النسق المضمر وراء هذا السرد والذي يراه (عبدالله الغذامي) يبحث عن "كشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغي/ الجمالي"[2]، فهذا الذي نراه، ما هو إلا كشف لما هو مستور داخل هذه الشخصيات؛ سواءً قبل أزمة فلسطين أو بعدها فهي تستدعي تاريخًا قديمًا لليهود في مصر، وفي الوقت نفسه تشير إلى محاولات الهيمنة الاقتصادية التي تحدث الآن تحت مسمي الاستثمار في مصر، الرغبة المتوحشة في التملك لتعويض ما فقدوه بسبب الهجرة التي يزعمون أنهم أجبروا عليها، وقد كانوا يملكون الكثير قبل الثورة، وربما ساعدهم النظام السابق في تنامي أحلامهم هذه ببيع كثير من شركات ومصانع القطاع العام تحت ما عرف بالخصخصة.

واللافت للنظر أن أم جلال (كاميليا) تسير في هذا الاتجاه، مما جعل مشاعر جلال تجاهها تتحول؛ فبعد أن كانت في الجزء الأول (قلوب منهكة)

(1) أيام الشتات، ص 208.

(2) عبدالله الغذامي: النقد الثقافي/ قراءة في الانساق الثقافية، المركز الثقافي العربي طبعة سنة2001، ص 83.

هي كل دنياه، وكان على استعداد للعراك مع أقرانه وجيرانه المسلمين من أجلها، إلا أنه منذ إعدادها للسفر إلى باريس وذلك في الربع الأخير من هذا الجزء، بدأت مشاعره الدافقة هذه تضعف حيث بدأت بالدهشة والاستغراب والتساؤل، وفي الجزء الثاني تحول الأمر إلى استنكار لكل تصرفاتها، وخاصة في موضوع زواجها من يعقوب.

وزاد الأمر انفصالا في الجزء الثالث (أحلام العودة)، حيث بدأت تتلاشى العلاقة الحميمة التي كانت تجمعهما في البداية، وما بقى منها فقط هو الشق الرسمي المتمثل في أنها أمه، وبمنطقه الإسلامي يجب الإحسان في المعاملة إليها، حيث يقول:

"أرمق أمي بجانب عيني تتهيأ للقيام متجهة إلى غرفة نومها. أطالعها من الوراء كما لو أنها ليست أمي بل شخص غريب أتعرف على ما به من تفاصيل، وعندما تلج باب الغرفة يروح قلبي إلى اليوم الذي تزوجت فيه من يعقوب"[1].

ومرة أخرى يفيض جلال في التعبير عن هذه الحالة:

"فهكذا حالي مع أمي، في البعد تنازعني نفسي كلما جُرت عليها، وإذا التقينا يلوك القلب فيما لا يقال"[2].

ولذلك يتساءل:

(1) أحلام العودة، ص 230.
(2) أحلام العودة، ص 237.

"أهي أمي، وعندما أراها أتقلب من حال إلى حال.

أم هي بائسة، وأنا ظالم جَحوُد.

أم هو شتات قلوب لم نصنعه، وإن كان يشقيني فهو بذات القدر يشقيها.."[1].

ولم يكن ذلك بفعله هو، وإنما لما رآه منها من انحياز كامل إلى هذا التيار/ الخط الذي يسير في اتجاه مواز ومضاد في آن واحد، فهي مستسلمة تمامًا لتعليماته؛ فلم تبد أي اعتراض على الزواج من يعقوب، بل رحبت به دون التفات لمشاعره، لا كما تفعل المرأة المصرية حين تؤثر ابنها على نفسها، ولم تقم بواجبها عند زواجه من راشيل كما فعل جده زكي، بل تركت الأمر يسير كما لو كانت مشاركة في التدبير له، وهذا يعني بالنسبة له تخليا عن دورها الطبيعي، ومن ثم فإن اتساع الفجوة بينه وبينها يعد أمرًا منطقيًا، حتى ليسائل نفسه: (أهي أمي!) وهو سؤال استنكاري للواقع الذي يعيشه مع أمه، وإن كان في النهاية يحاول أن يجد مخرجًا من الأزمة، ويلتمس لنفسه ولها عذرًا بأنهما لا دخل لهما في شتات القلوب الذي يردنا إلى الأسباب الحقيقية في اختلاف الاتجاهين والتيارين.

ولم يحدث هذا فجأة، بل سبقته مقدمات، ولعل في المقطع السردي الذي يصور موقف أمه من تصرفه مع ميراث جده، ما يفسر لنا بعضًا من أسباب هذا الموقف، فقد وجد في غضبها وتوترها متعة"..

(1) أحلام العودة، ص 238.

"صحيح أنها متعة قاتمة! متعة بلا فرح وعلى حساب أمي! غير أنها في النهاية كانت متعة، وتزداد كلما أوغلت هي في حنقها عليّ، فيتلذذ جزء مني ضاربًا عرض الحائط بالجزء الذي لا يتلذذ. متعة والعياذ بالله تقرب من متعة من يثأر! من ينتقم! من يفعل شيئًا يجب أن يُفعل! ثم ماذا؟ لا هو انتشى به وقد لا يكون راضيًا عنه، غير أنه هدأ وارتاح بعد أن فعله..

هي أمي، غير أن قلبي كان غاضبا عليها.

أهانت أبي..

أهانته أمامي، وأمام هذا الأستاذ الذي يقعى بيننا، هذا القط العجوز الذي تتعرى أمامه كل ليلة!

نسيت..

نسيت أبي.. نسيتني.. نفضت يدها من الدنيا القديمة التي كنا نحياها، ولاك لسانها فيما لا يلاك فيه"[1].

هذا هو السبب بعينه، أو هو الحال الذي صار بينهما، وأدى في النهاية إلى العلاقة بينهما إلى حد يكاد يقترب من التلاشي في الجزء الأخير من الثلاثية (أحلام العودة)، ولم يتبق لهما إلا المحادثات التليفونية وغالبًا ما تنتهي باختلاف، وحينما ذهب إلى باريس في زيارة، كانت العلاقة هامشية، وإذا حدث تلاق بينهما كان يشهد هذا التبرم والتذمر، ولما جاءت في زيارة

(1) أيام الشتات، ص 376.

لمصر هي والعائلة مرت عابرة، ولم تأسرها أو تؤثر فيها أية ذكريات، بل جاءت وذهبت بوجه جامد، لا يشعر بأي حنين أو رغبة في البقاء إلى جوار ابنها، بل لم يكن هناك أي اهتمام به أصلا.

وتأتي شخصية الشيخ منجي الجزار التونسي الذي أعده مقابلا لشخصية أم حسن، وإذا كانت هي التي كفلته عبر الثلاثية، فإن الشيخ هو الذي احتضنه في باريس، بل هو الذي عمق انتماءه الإسلامي، ومفاهيمه التي لم يكن ملما بها وهو في مصر بصورة كبيرة، كما أنه بصراعه المستمر مع عائلة أمه كشف له الكثير من توجهاتها نحوه، وزوجه ابنته، ولم يتركه بعد موتها، بل ظل على حبه له ورعايته، وكان دائم المشورة له في أعماله.

لقد حملت شخصية الشيخ منجي كل ميراث الثقافة الإسلامية والقومية العربية، فهو من ناحية متفقه في الدين، وكان دائم الرشد والهداية والتوجيه لجلال مما حافظ له على هويته الإسلامية والمصرية أيضا، ومن ناحية ثانية تظهر هويته العربية عند أي صراع مع العائلة، كما ظهرت بوضوح في أثناء مشاهدتهم لزيارة السادات إلى تل أبيب التي رمزت إلى كل الموقف العربي من هذه الزيارة.

هذا الشيخ حوله مجموعة من المسلمين سواءً من بلده أو من البلاد الإسلامية الأخرى، وأهمهم (بو مخلاع) الذي يمثل كل المروءة والكرم العربي، وقد ظهرت سماته الطيبة هذه مرتين؛ في جنازة جده وجدته؛ فحين هم يعقوب بأن يدفع له الأموال التي أنفقها في الجنازة رفض بشدة، بعد

أن أبلى بلاء حسنا، وهو ما عبر عنه جلال بقوله:

"ولا أنسى له أبدا أنه أنقذنا من ورطة وحصل لنا في ظرف ساعات على مقبرة ندفن بها جدي، فعل لنا كل شيء تقريبا ومن الألف للياء"[1].

ومع كل هذا الجهد الذي قام به، رفض النقود التي قدمها له يعقوب، وقال له:

"ما هذا يا أستاذ! أتظنني حانوتيا أو متعهد أموات! أنا لا أبتغي مما أفعل إلا وجه ربي الكريم"[2].

إذن هو يكمل صورة الشيخ منجي التي أشرنا إليها قبل قليل، ولهذا تدخل في هذا الموقف حانقًا ويقول:

"أتحسب أن أخي أبا مخلاع يفعل ذلك لقاء مال! حاشا لله! إننا نتبع تعاليم ديننا الذي يحضنا على مساعدة المساكين.

فأجابه يعقوب مستغربًا: مساكين!

قال: نعم! فليس المسكين فقط هو الذي في عوز للمال، وإنما هو كل صاحب حاجة وتنقصه الخبرة والتصريف، وبو مخلاع بما يفعل لا ينتظر جزاءً أو حتى شكرًا تقدمونه، فالجزاء والثواب من الله رب العباد..

ويعقوب وأبو زلومة لا يفهمان ما يقول."[3].

(1) أيام الشتات، ص 361.
(2) أيام الشتات، ص 363.
(3) أيام الشتات، والصفحة نفسها.

ألم أقل إننا أمام خطين متوازيين ومتضادين، والصورة معبرة، إنها لقطة بارعة من مصور فنان، فالشيخ منجي ورفيقه بو مخلاع ينسيان كل شيء في لحظة الأزمة، ويقدمان خدماتها بدون مقابل وابتغاء وجه الله، واثنان يهوديان لا يفهمان هذا؛ لأن لغتهما لغة المال حتى لو كان على حساب أي مبدأ أو في وقت أزمة، وقد سبق أن رأينا ذلك من أبي زلومة ساعة الفرح حين تم عقد قران جلال على راشيل، ومن الطبيعي أن يكون لذلك مردوده في نفس جلال بدعم خطي التصارع والتناقض، ومن ثم الحيرة والشتات.

ويزيد هذا الصراع اشتعالًا في الجزء الثالث حينما يعود جلال إلى بلده ويفكر في مشروع يربطه بمصر ليبقى بها؛ فيصطدم بعمه بعد موت جده لأبيه الذي شعر معه بالحنان ووعده بحفظ حقه في ميراث أبيه.

غير أن عمه إبراهيم يحمل له شعورا بالنفور، وهو شعور متبادل، فجلال أيضا يشعر نحوه بمثل ما يشعر به، وقد تجلى موقفه عندما ذهب جلال يأخذ أرضه، وبمنطقه والجزء المنتمي إلى الجانب الآخر فيه يظن أنه يستطيع أن يأخذها، لكن هذا الطموح، وبالرغم من أنه مشروع، يصطدم بتقاليد راسخة في المجتمع المصري، فالمصري لا يفرط في أرضه بسهولة، ومع أن المشهد بدا تعنتًا من العم إبراهيم تجاه ابن أخيه جلال إلا أنه شرح له حقيقة الوضع، وإن كان بطريقة حادة مستفزة:

– "انت تعرف إيه عننا، وللا عن الأرض دي اللي انت بتتكلم عليها؟!

هي فين؟ في آني حوض؟ ومزروعة إيه؟ وجاي لنا حضرتك بالبدلة والنضارة وحاطط لي ريحة، وبتقول سلمولي أرضي أتصرف فيها كيف ما بدالي؟! يا أخي دا إيه ده!

ويتأمل وجهي مسدّدًا آخر أسهمه:

– الأرض دي يا ابن أخويا مش أردب قمح ولا قنطار قطن تبيع وتشتري فيه، دي زي النَفس، الواحد يفضل متبّت فيه لحد ما روحه تطلع. اتولدنا وكبرنا عليها وعلى خيرها، وأنا لما بروح الغيط وأنا في السن دي مبيرحش من خيالي لما كتّ عيل صغير ماشي في ديل أبويا، وهو بيشاور هنا وهناك على اللي بيبدروا التقاوي وللا اللي نازلين عزيق وللا اللي شايلين المحصول وخارجين بيه على ضهر الحمير"[1].

فالأرض هي الحياة، ومن الصعب أن يفرط الإنسان في حياته، هي التي يملكها ويرتبط بها، وهي التي يعمل ويجني خيرها ليعيش عليه، وبالرغم من كل ذلك فإن جلال ظل يتساءل مع نفسه إن كان عمه يقول الحقيقة من أن الأرض بالنسبة له هي: "الحياة والشرف والعرض"، أو أنه يفعل ذلك ليضيع عليه حقه، وفي وسط هذا يحاول استجلاء الحقيقة:

– هات من الآخر يا عمي؟

– عليك نور من الآخر، زراعة مش هتزرع؟ صح؟

(1) أحلام العودة، ص 176، 177.

– صح.

– إيجار هتأجر لنا مش للغريب؟ صح؟

– ومأجرش للغريب ليه؟

– علشان مش هتقدر، لأن مفيش حد يستجري يهوّب من الأرض إلا برضايا، وإلا تنكسر رجله، ويندفن هو وفاسه ومحراته على راس الغيط.

– والحل؟

– يبقى عايز تبيع؟

– إفرض.

– تبيع لنا؟

– وبرضه للغريب لأه.

– ولا بني آدم فيكي يا منصورية يقدر يقرب ويقول أشتري"[1].

هذه هي الحقيقة مهما كان فيها من ظلم له وبخس لحقه، لكنه عرف اجتماعي تواطأ عليه أهل ريف مصر من الفلاحين، فلا يأخذ أرضهم غريب، ولا يزرع بينهم غريب، وهذه الأرض تحمل تاريخهم فقد ورثوها أبا عن جد، ومن ثم فهي تضرب بجذورها في أعماقهم، وهو بالطبيعة وحسب تربيته لن يستطيع الحفاظ عليها، وبحكم العنصر الثاني (اليهودي) فيه غير

(1) أحلام العود، ص 178.

مؤتمن عليها، وهذا ما قاله له عمه تحديدًا:

وإن مكنتش يا ابني قادر تصون أرض المنشاوية، سيبها لأقرب الناس لك وهما يصونوها"[1].

ويوازي العم إبراهيم في التحكم فيه شريكه في تجارة باريس؛ أبو الشوارب الذي يرفض أيضا أن يتصرف في مال الشركة أو يعطيه منه فرنكًا واحدًا، وذلك بحجة المحافظة على الشركة ورأسمالها، ومن ثم يضيع حلمه بأن يتواصل مع بلده، خاصة بعد أن رفض خط اتصال آخر قدمته له أم حسن ممثلًا في هديل ابنة أبي السعد، إذ لم يقدر على قبوله أو على الأقل تحديد موقفه منه:

"النية ولا شيء آخر كانت في الوصال..

الوصال هو القصد والهدف الأول والأخير، لكن ومثلما يقال في الأمثال، دائما ما نجد (في كل خَرابة عفريت)، فقد خرج عليّ هنا العم إبراهيم بالنبُّوت، وهناك أبو الشوارب (حرنان) ويهددني بفض الشركة التي بيننا إذا فكرت يومًا في سحب فرنك واحد من رصيدها. ويكتمل الهم بأم حسن التي تركت كل شيء وتشاغلني ليل نهار بهديل، حتى فاجأتها هذا الصباح وأنا ألملم أشيائي وبيدي تذكرة سفر إلى باريس"[2].

***

(1) أحلام العودة، ص 177.
(2) أحلام العودة، ص 209.

بعد هذا الاستعراض السريع لشخصيات الثلاثية –وإن كان لم يحط بكل الشخصيات التي وردت فيها– ونحن من مذهبنا ألا نهمل شخصية من شخصيات أية رواية، لأنها بالتأكيد تلعب دورًا في تحريك أحداثها، وفي الوقت نفسه في التعبير عن وجهة النظر التي يتبناها الكاتب حتى لو كانت مساحة التعبير المتاحة لهذه الشخصيات ضيقة، إلا أنها تكمل المشهد، فإيزاك ويعقوب وهارون يكملون مشهد الآخر ويزحمون قطار الخط الموازي والمضاد، وأبو مخلاع والمامادو والست زهيرة بوصاف زوجة الشيخ منجي وكذلك أولاده، ومشترو اللحم منه يدعمون صورة الانتماء العربي الذي يواجه جلال، ويمثلون الوجه المقابل للآخرين. وإذا كان هؤلاء الأشخاص قد ظهروا في الجزء الثاني (أيام الشتات) الذي يتناول رحلته في باريس، فإن الجزءين الأول والثالث يحفلان بالشخصيات التي تكرس في نفسية جلال معاني هذا الصراع الذي يتنازعه، فمثلا عائلة نادية والجيران وزملاء الشارع والمدرسة الذين ينفرون من التعامل معه لأن أمه يهودية مع أنهم يعرفون أنه مسلم، ولذلك حدثت مشاجرات كثيرة بينه وبين أقرانه بسبب هذا الموضوع، وأهل بيت الجد الذين لا يظهر منهم الكثير بشخصه إلا أن تحركاتهم كما يصفها الكاتب تعبر عن هذا المعنى بوضوح؛ فهم ينفرون منه ومن أمه لأنها يهودية، وحينما يعود في الجزء الثالث يجد هؤلاء قد كبروا وانشغل كل منهم بعمله؛ فلا يستطيع أن يمد له يد العون لكي يستقر، فالليثي زميل الدراسة يقترح عليه مشروعا؛ لكنه يضع أمامه العراقيل فيوضح له صعوبة الحصول

على أرضه، ويشرح له طبيعة أهله الذين سيذهب إليهم ليطالبهم بحقه وحينما يذهب إليهم يدرك صحة ما قاله له صاحبه، ويظهر له أشخاص لم يكن قد رآهم من قبل مثل أخته ليلى وعماته وأولاد عمه إبراهيم، الذين لم يستطيعوا التأثير على أبيهم بالرغم من أنهم صاروا كبارًا، وفيهم المثقف والمتعلم ولم يستطيعوا مساعدته بأي وسيلة أو يقفوا في وجه أبيهم بالرغم من إدراكهم لظلمه وتعنته مع ابن عمهم (أو بالأحرى مع الحق الواضح)، وكذلك كان هناك إمام الذي كان في الجزء الأول حلقة الوصل بينه وبين جده، ويعلم مدى التزام جده بحقه وحينما زاره عرف لماذا اعتزل البيت وأنه ظُلِمَ مثله، وشاهد أبناءه وكيف يتعاملون معه! كل هذه الشخصيات كرست الصراع المحتدم بنفس جلال، وأدى في النهاية إلى عجزه عن الانتهاء إلى طريق واضح أو قرار حاسم.

(2) ماذا دار بين ركاب الرحلة؟

ونقصد به الحدث الروائي وتعبير الكاتب عنه بسرد متدفق ومفصل، وكأننا أما أحد الحكائين الكبار يطرح لنا وجهة نظره من خلال هذا المسرود الطويل الذي امتد إلى ثلاثة أجزاء طوال، أخذ كل جزء منها عنوانا معبرًا عن المحطة التي توقفت فيها رحلة القطارين المتوازيين والمتضادين في الوقت نفسه.

لقد تحدث الجزء الأول عن محطة الانطلاق (مصر) وبداية الرحلة وتحركها البطيء الذي تسارع في النهاية طبقا للأحداث حتى وصل إلى

المحطة الثانية (باريس)، وبالطبع تدفق السرد الروائي مازجا بين الفصحى والعامية، ومستعينا بالتضمينات والاقتباسات المحملة بكل الدلالات التي نستطيع من خلالها قراءة وجهة النظر أو رؤية العالم عند الكاتب، وهو بالطبع يملك رؤية، فقد عاقر القانون عبر دراسته للدكتوراه، وقدم فيه مؤلفات تنم عن اختيار واع، ثم عاشر السياسة، وكان له دوره الاستراتيجي، وهو الذي نقله إلى باريس، ولذلك جاءت مسروداته عنها في الجزء الثاني معبرة عن معايشة حقيقية، لا رؤية خيالية من بعيد عبر مشاهدات تليفزيونية أو قراءات في كتب.

إذن هو مطلع على الأحداث في صورتها الحقيقية وسماتها الحيوية، ولذلك صاحب جلال في كل خطواته وتحركاته وعلاقاته وانفعالاته مصاحبة خبير، وأديب يلتقط الأشياء والأحداث انتظارًا لإعادة تكوينها في إبداع روائي معبر عما يدور حوله، وفي الوقت نفسه معبر عن رؤيته للقضية الخطيرة التي طرحها وإن كان لم يصل فيها إلى حل.

بدأت الأحداث بطفل صغير يلهو مع أمه، وقد غاب أبوه فترة طويلة، لكن بعد هذه المدة جاءها نعيه، وأصبحت الأم مضطربة بين ابنها الرضيع وبين أن تخبر العائلة التي لم تكن راضية عن هذه الزيجة، ويواجه الطفل الحياة في بدايتها بين عائلة يهودية وطبقا للتقاليد اليهودية تسعى هذه العائلة بطريقة خبيثة إلى بث الروح اليهودية فيه كأن يأخذه جده إلى المعبد اليهودي، ويتركه مع الأولاد الذين يعلمهم حاخام صغير تراتيل من مزامير داود، ويسأله جده: هل حفظت شيئا منها فيجيبه الطفل بنعم، ولما يسأله عن

هوية داود يقول له إنه نبي ويعدد له أنبياء بني إسرائيل، لكن الطفل يفاجئه بالسؤال عن محمد، فيجيبه بسؤال عمن عرفه بمحمد فيرد عليه الطفل أنه سمع عنه من الأطفال في الشارع (أي جيرانه)، فيستسلم ويقول له: "ومحمد كمان نبي"[1].

هم يحاولون وهو يقاوم ويمثل لهم قلقًا فيسألهم مرة ثانية عما يقرؤه الشيخ الدمنهوري، وبالطبع لا تجيبه أمه، تراوغه وتهرب من الإجابة عليه وتكتفي بتحذيره من التسكع بجوار القهوة التي يسمع منها صوت الشيخ الدمنهوري، ومع هذا يجد عند أقرانه من المسلمين الإجابة، فيسأل حسن أخاه في الرضاعة فلا يكتفي بالإجابة، بل يلح على حقيقته الإسلامية وأنه مسلم ولازم يصلى ويصوم، ويزيد على ذلك بأن أمه وأهله يهود ولن يدخلوا الجنة بل سيدخلون النار، وكانت براعة الكاتب في صياغتها بلغة طفل:

"- جدك! أه من جدك ده! دي الملايكة قاعدة مستنياه مخصوص... وأول ما ييجي يوم القيامة هيجروا وراه ويمسكوه من رقبته وينزلوا فيه ضرب، ولما يتعبوا من الضرب وأيديهم توجعهم هيشيلوه من أيديه ورجليه وهيلا بيلا ويحدفوه في الولعة"[2].

وهكذا بدأ الصراع في داخل الطفل، وكل ركاب قطار يشدونه إليهم، فعائله أمه اليهودية وكما يعتقدون يرون أن الابن لأمه مثلما قالت جدته إيفون عقب شجار بينه وبين أمه:

(1) قلوب منهكة، ص 43.
(2) قلوب منهكة، ص 52.

"- وكمان لازم يعرف إنه حتة من أمه اللي ولدته وشايله همه. يبقى زيه زيها. إن كانت يهودية يبقى يهودي، وإن كانت عفريت أزرق يبقى هو كمان عفريت أزرق"[1].

لكن جده حينما يعود ويعرف بما جرى، يغضب ويؤكد ما عرفه جلال من أصحابه ويقول له بوجه جاد:

"- يا جلال يا ابني إنت مسلم، شهادة الميلاد بتاعتك مكتوب فيها كده، الشهادة عندي على سبيل الأمانة ولما تكبر هسلمهالك".

ثم ابتلع ريقه وأردف:

"- يا ابني موسى وعيسى ومحمد إخوة، وإحنا هنربيك ونعلمك ونكبرك وإنت حر بعدها، عايز تدخل في دينا أهلا وسهلا وألف مرحب بيك، عايز تفضل مسلم إنت حر واحنا برضه أهلك"[2]. وهكذا يحاول الجد بكل ميراثه المصري التوفيق بين التيارين على الأقل في نفس جلال، باعتباره البوتقة التي تجمع فيها منبت الزرع المزدوج الذي زرع فيه.

ثم توالت المدعمات الإرشادية التي تحمل مدلولات ثقافية مؤكدة في نَفس ذلك الفتي الصغير مدى التنازع بين هاتين الثقافتين، فمرة يأخذه جده إلى سرادق عزاء ويسمع الشيخ عبدالباسط عبدالصمد، ويرى الهالة الروحانية التي تعم جميع الحضور في سرادق العزاء بما فيهم جده، بل تمتد

(1) قلوب منهكة، ص 56.
(2) قلوب منهكة، ص 56.

خارج السرادق لتسكت كل الأصوات التي كانت تصدر من المحلات المتجاورة، وقد ترك هذا أثرًا عميقا في نفسه لدرجة أنه انخرط في بكاء شديد مما يعبر عن فطرته الدينية الكامنة فيه، وبالتالي لن تنجح المحالاوت الأخرى من التيار المضاد، ثم تأتي زيارته وأمه إلى أهل أبيه في قريتهم وما انطبع في نفسه من انطباعات عن الحياة الاجتماعية وتقاليد القرية، وإن بدأت بالخوف والرعب، لكنها انتهت إلى حب، وتمنى بأن يبقى في البلدة أكثر من ذلك.

تحرك القطاران إذن على أرض الواقع يوازيهما أيضا تياران داخليان يتنازعان جلال، كل منهما يحاول أن يتغلب على الآخر، الأم والأسرة تحاول تهويده بكل الوسائل خاصة الجدة إيفون باعتبارها ممثلة للقطار الأول الذي يركبه اليهود، وقد برع الكاتب في رسم صورتها الحاملة لكل الأبعاد الثقافية والاجتماعية، وإن كان قد أعطاها بعض الملامح الإيجابية، خاصة وضوح موقفها بعكس الركاب الآخرين التابعين لها الذين ترسمت فيهم خصائص هذا الشعب من صورة جيدة ظاهرة تخفي وراءها الجانب الآخر من الحقد والكراهية، ولعل أم جلال الصورة المقابلة لصورة الأم، والتي كانت تخفيها أثناء تواجدها في مصر، وإن كانت أحيانا تعبر في الكلام أو في المواقف؛ وتبدأ المناورة دائما بمحاولة لجس النبض، ويأتي ذلك على لسان جلال، أقول وكأن كلامي جاء عرضًا وبلا قصد:

"- والله دي الناس شكلها يفرح وهيه خارجة من صلاة الجمعة، الغني والفقير، الصغير والكبير، اللي صلوا جوه.. واللي فرشوا حصير

على الأرض، واللي بيسلم على الناس بعد الصلاة واللي واللي..

لا تقاطعني مثلما كانت تفعل من قبل احتراما للصلح الذي أبرمناه منذ دقائق، فأستطرد أنا كلمة من هنا وكلمة من هناك عن سماحة الإسلام. وأنه دين الفطرة، والعقل، كلمات أشبه برؤوس الموضوعات كنت أعرفها من دروس الدين أو من الشيوخ الذين يتحدثون في التليفزيون"[1].

ويتدخل الكاتب ليصف موقف جلال الذي ترسخ في نفسيته حول خداع أمه، وإن كان بعده يذكر موقفها من هذا الأمر ويعده مقدمة لما حدث بعد ذلك، فهو ينظر ليرى الأثر الذي تركته هذه الكلمات في نفسها، فيرى وجهها جامدًا، وحين يفهم ويسكت ترد عليه:

"أما هي فتكلمني عن باريس بلد الجمال والنور حيث يعيش جدي الآن، وأن اليهود يملكون هناك نصف محلات شارعي ريفولي وأوسمان، وفي أمريكا لهم كلمة مسموعة وهم أصحاب البنوك والمصانع والمال، وكلمتين عن إينشتاين وفرويد وفلان اللي أخذ جائزة نويل في الطب، أو في الآداب والعلوم"[2] ويتواصل الحديث عن هذا الموقف، وعن رغبته في أن يحاول مع أمه أن تدخل في الإسلام فترفض بغضب وسخرية معبرة عن داخلها ويقينها الذي ظهر بوضوح حينما سافرت إلى باريس، فقد تخلت عن جذورها وأفصحت عن وجهها الحقيقي وتزوجت من يعقوب اليهودي،

(1) قلوب منهكة، ص 183.
(2) قلوب منهكة، ص 184.

وهو رجل لم يألفه جلال مطلقا، ولكنها بالطبع أصبحت في حماية أهلها ورعايتها، وكلهم كشفت باريس عن وجوههم الحقيقية أمام جلال.

وعلى الخط الموازي وفي القطار الثاني هناك أصدقاء جلال، والمعلمون في المدرسة وزملاؤه فيها، ثم الجيران، والملاحظ أن معظم الكبار جعلهم مشايخ أزهريين، ولا شك أن لهذا دلالته لتصبح المسألة صراعًا بين ثقافتين إسلامية ويهودية بالإضافة إلى الحواشي الاجتماعية والاقتصادية التي تحرك أحداث الثلاثية لتجعلها أقرب إلى الواقع من الرؤية الفلسفية أو الفكرية، وهو أمر منطقي لأن الكاتب يكتب رواية وليس منشورًا فكريًا.

وحينما يصل القطاران إلى محطة باريس يظل الصراع قائما، والقطاران بركابهما يسيران في اتجاهين متوازيين ومتضادين في الوقت نفسه، وكل منهما يحاول أن يجذب جلال ليركب فيه فالعائلة اليهودية استقرت واطمأنت، وسافر بعضهم إلى إسرائيل، وقد حاولت بكل جهدها أن تحتوى جلال بكل قوة وبكافة الوسائل، ولولا من كانوا حوله من الجيران المؤثرين في مصر لاستطاعوا تهويده، فماذا يفعل وهو وحيد الآن بدون أهل، ولكنه ربما شعر في عائلة الشيخ منجي ومن حوله من مسلمي شمال إفريقيا بأنهم يمثلون تعويضًا عمن كانوا في مصر، إلا أنه في النهاية استسلم لشهواته، وإن كانت قد غلبت في النهاية هويته الإسلامية والمصرية، فينفصل عن راشيل في أول ليلة زواج؛ وهو حدث له دلالته المعبرة عن صعوبة الانفصال عن جذوره، وربما كان على الجانب الآخر

الثقافي والسياسي صعوبة تنفيذ عملية التطبيع على أرض الواقع.

وقد وجد جلال حماية على الجانب الآخر، ممثلة في الشيخ منجي الجزار التونسي وعائلته وأصدقائه، ولما كان الصراع قد انتقل إلى أرض أخرى، فإن تغيير طبيعة الركاب من مصريين إلى دائرة أوسع، وهي الدائرة العربية في أرض دولية، يمكن أن تبين لنا حقيقة الصراع حتى في الخارج على المستوى الاجتماعي؛ فالعائلتان متجاورتان (ومصر وإسرائيل متجاورتان في الواقع) والصراع لا ينتهي وهو ممزق بين هذا وذاك، وعلى المستوى الثقافي أيضا، فالجدة إيفون لا تكف عن مشاجرتهم، إذ تقول في موقف زوج ابنتها حين نما إلى علمها أنه على علاقة بامرأة تونسية:

"- يقطع تونس واللي بييجي من تونس! اسأليني أنا عنهم، واحد منهم اسمه الشيخ زفت منكد علينا في العمارة هنا وآدي واحدة تانية وبرضه من تونس عمالة تشرب بنتي المر هناك"[1].

ولنلاحظ أيضا أن تونس كانت أرضا للصراع حين انتقلت منظمة التحرير الفلسطينية إليها نتيجة للمقاطعة العربية لمصر في أعقاب مبادرة السادات، وقد استشهد بعض رموز النضال الفلسطيني في تونس.

ثم يظهر الصراع جليا إزاء الحدث الأهم في الرواية، ويتمثل في زيارة الرئيس أنور السادات إلى القدس التي كانت لها آثارها في انقسام العالم العربي وتشرذمه، ويصور الكاتب المشهد تصويرًا معبرًا، فعلى قدر فرحة

(1) أيام الشتات، ص 74.

العائلة اليهودية كان الغضب الذي عم العرب وبدا في المناقشات والسباب والاتهامات التي لم ينج منها جلال نفسه؛ ولذلك لم يتحمل فرحتهم:

"أما أنا فجن جنوني، انفجرتُ غاضبًا موبخًا قاذفًا بكلام كثير، ولاعنًا إسرائيل بل وحتى السادات الذي ذهب لهؤلاء الناس! واليهود الذين في كل مكان! اليهود الذين هنا والذين في أمريكا أو في بريطانيا والأرجنتين، ويملؤون زوايا ومخابئ الأرض كالصراصير"[1].

وكان ذلك بعد حديث رديء مع رجل إفريقي مسلم اسمه (المامادو)، سخر من مصر والسادات الذي أقدم على هذه المبادرة.

ومن ثم نستطيع أن نقول إنه كان مشحونًا بل وممزقا من الداخل بسبب ما سمعه من هذا المامادو، والذي سبه بقوله (الماماطين) معبرًا عن كم الغضب في داخله، وبالتالي لعن السادات أيضا دون النظر إلى أنه من بني جلدته، ولكنه عده عاملا مساعدًا لهذه النعرة المتغطرسة التي تعبر عن الرغبة الكامنة في الهيمنة على حد تعبير إدوارد سعيد في استشراقه أو في نقده الثقافي.

ولما كثرت أحاديث العائلة اليهودية حول المشاريع المزمع تنفيذها في مصر من جراء معاهدة السلام وما تبعها من أحاديث التطبيع، بدأ القطار يستعد لرحلة العودة إلى مصر، وتغيرت معه أحاديث أهل الرحلتين، وبدأ الرفاق العرب يشجعون جلال على العودة لإقامة مشاريع في مواجهة

(1) أيام الشتات، ص 134.

مشاريع عائلته التي عبر عنها يعقوب زوج أمه، في حواره معه عندما كان يزور أمه إذ قال له يعقوب:

"- يا سيدي عايزين نعمل مصنع لتدوير الزبالة في مصر. دا غير مشاريع تانية يمكن أهمها حتة الأرض اللي أخدها هارون بيه عند لسان نعمة في شرم الشيخ، ونفسنا أنا وخالك نشاركه فيها.

- كل دا في مصر؟

- أمال! بلد واعد تحدف فيه القرش تلاقي عشرة لي يفتح مخه!"[1].

وهكذا بدأت الرحلة تتأهب للعودة إلى محطة مصر مرة ثانية، ولكن في ثوب اقتصادي هذه المرة، فعاد جلال إلى بلده وأهله وناسه، ولكن اللافت للنظر أنه لم يجد من يعينه، لقد وجد كل شيء تغير؛ البيوت والمحلات والناس، كل لا يهمه إلا مصلحته، وكل من ذهب إليهم ليستمد العون نفضوا أيديهم منه، وعلى الجانب الآخر وجدهم متعاونين متحدين على فكر واحد، ورغبة واحدة، هو العودة إلى مصر لأخذ حقهم الذي يتصورون أنه سلب منهم، والغريب أن جلالًا يرى صراعًا من نوع آخر، أهل ريف مصر يتمسكون بأرضهم، والآخرون قادمون لأخذ هذه الأرض، ولعل موقف عمه إبراهيم منه حينما طالب بحقه في أرض أبيه يمكن قراءته في ظل فكرة (الغذامي) عن الأنساق المضمرة، فجلال مهما كان ابنهم وهم يعرفون ذلك جيدًا والرجل في حديثه معه لم ينكر هذا، إلا أنه "منشاوي بالاسم"،

(1) أيام الشتات ص 259.

كما قال له عمه، فهو لا يعرف أهله أو شاركهم في أي مناسبة اجتماعية تعبر عن الترابط الأسري، ولا حتى يعرف أين موقع الأرض التي يتكلم عنها[1]، وهي إشارة واضحة منه لأسباب رفضه إعطاء جلال الأرض، وعرض عليه البدائل، إنه يمثل الآخر الذي يخطط للعودة لأخذ هذه الأرض التي يرى أنه أحق بها وأنهم أصحابها، وربما كان ذلك مصاحبا لكثير من المزاعم والإدعاءات الصهيونية، بأنهم الأصحاب الحقيقيون لأرض مصر، وأنهم هم الذين بنوا الأهرام، مما تمتلئ به صحفهم وإعلامهم، بل وضعوها في كتبهم الدراسية ليعلموها لأطفالهم، ولو أضفنا إلى ذلك الصورة التي رسمها للعم إبراهيم من حيث الضخامة وشدة البنيان لاستوعبنا كثيرًا من صورة المصري القديم الأصيل (الفرعوني) وتمكنا من قراءة الأنساق المضمرة، وراء هذا التشكيل السردي الجمالي المتمثل في هذه الثلاثية، فما هو أمامنا حصيلة رواسب ثقافية وعقائد اجتماعية ودينية ترسخت سلوكا وتخرج حين تستدعيها الأحداث ولو ربطنا بينها وبين ما يحدث على أرض الواقع وفي صورته الحقيقية لا صورته البروتوكولية لاستشرفنا مؤشرًا قويا على النهاية الحتمية للرواية (مقابلة بالواقع أيضا)، وهو عدم انجاز أي شيء حاسم في الموضوع.

(3) كيف أدار الكاتب الرحلة؟

أو بصيغة أخرى ما هي الأدوات التعبيرية التي ساعدته في إدارة الرحلة؛ ليصل في النهاية إلى الرؤية أو وجهة النظر التي يريد أن يطرحها؟

(1) انظر هذا المشهد بالتفصيل في أحلام العودة، ص 166 وما بعدها.

لقد استخدم كمال رُحيّم كل التقنيات السردية التي مكنته من تشكيل إبداعه السردي، أو بتعبير (والاس مارتن) عناصر السرد، وهي "المشهد Scene، والعرض Showing، المحاكاة، تمثيل كلمات الشخصيات وأفعالها بطريقة مباشرة، وكثيرًا ما تدعي بالدرامية، واقتباسات الأفكار، الحوار الأحادي الداخلي، الخلاصة Summary، والأخبار Telling، والسرد diegesis، حيث يصف السارد ما حدث بكلماته الخاصة (أو بسرد ما تفكر فيه الشخصيات أو تشعر به، دونما اقتباس)، وأضيق تعاريف السرد يساويه بالخلاصة أو الأخبار.

وجهة النظر Point of view، وهو مصطلح عام يشير إلى جميع المظاهر في علاقة السارد بالقصة، وهو يتضمن البعد أو المسافة distanance (التنوعات في مقدار التفصيل والوعي المقدم في المدى ما بين الحميمية والبعد)، والمنظور prespective أو البؤرة Focus (من نرى من خلال عينيه – زاوية النظر)، وما يسميه الفرنسيون الصوت Voice، (الهوية، موقع السارد)[1].

ولقد قصدت نقل الفقرة بالكامل؛ لأنها تكشف عن أمور كثيرة، أهمها أن كثيرًا من نقاد الرواية اليوم يلتقطون عنصرًا ويرددونه دونما فهم تفاصيله الفنية الدقيقة؛ فنحن أمام ثلاثة عناصر أساسية هي المشهد،

(1) والاس مارتن: نظريات السرد/ ترجمة حياة جاسم محمد/ طبعة المجلس الأعلى للثقافة، عدد 36 سنة 1998، ص 163.

الخلاصة، وجهة النظر، وكل واحدة منها موصّفة بدقة سواءً عن طريق مصطلحات بديلة مستخدمة أو ببيان كيفيتها وما تعنيه بالضبط عند التعرض للأعمال الروائية أو السردية بالتحليل، وإن كان قد أطلق عليها عناصر فإنها تحمل في طياتها التقنيات التي تؤدى بها.

ونأتي إلى تطبيق ذلك على الثلاثية الرحيمية التي بين أيدينا، فنقول بأن هذا العمل احتوى كل هذه العناصر، وأنها أديت بتقنياتها، فقد عرض كمال رُحيّم مشهده ببراعة بالرغم من طول العمل، وأمسك بزمام خيوطه حتى لا يشذّ عنها خيط، وكما قلت من قبل فإنه عرض الرحلة في محطاته الثلاث (الرحلة هنا هي المشهد)، واستخدم في عرضه المحاكاة (بمعنى مارتن هي تمثيل كل الشخصيات)، وقد عرضنا لهذا في الفقرات السابقة من هذا البحث، وكان أسلوبه بجمع في حكيه بين أساليب السرد الحديثة، وبين أسلوب الحكي الشعبي الذي يغرق في تفصيلات الحكاية أو النقطة التي يتحدث عنها، ولا مانع من أن يضمنها اقتباسًا أو تناصًا دالًا، تماما كما يفعل الحاكي أو الراوي الشعبي حين يستطرد وهو يحكى السيرة التي يرويها على الناس عبر كلمة مثيرة لأن مخزونها يبعث الحيوية في نفوس المتلقين (المستمعين).

وبالطبع فإن هذا الاقتباس لا يكون عشوائيا بل عمديًا ومقصودًا؛ لأنه يلقي بظلاله ودواله على المشهد، ولو حاولنا استعراض ذلك في الثلاثية كلها لخرج لنا كتاب ضخم، لكننا سنكتفي بذكر مثال دال، وإن احتاج الأمر لبيان أكثر يمكن أن نضيف إليه مثالا آخر أو اثنين، حتى يكون دليلا

أقوى، فحينما دارت مناقشة حول مبادرة السادات، وانطلق (المامادو) معبرًا عن غضبه منها، وموجهًا حديثه المحمل بكل ألوان التعنيف والتوبيخ إلى جلال، وكأنه المسئول عن المبادرة برمتها، وحينما غضب جلال وتأهب لمغادرة المجلس أعاده الشيخ منجي مهدئا له، وساردًا أوصاف المامادو:

– "ليش الغضب يا ولدي! اعذر عمك المامادو أصله أصبح الآن بني آدم ويفهم في السياسة. وأنت تعرف إنه رجل مسلم ويعرف إيش قال ربي وإيش قال الرسول وما معقول إنه ما يهتم بقضية أصحابها مسلمين، وإن كنت يا ولدي مشفتوش حتى مرة دخل الجامع أو سمعت إنه صام رمضان"[1].

فقد انتهز الشيخ منجي الفرصة ليعبر عن رأيه في نموذج من المسلمين تأخذهم حمية للقضايا الإسلامية دون أن يكونوا ممارسين لشعائر الإسلام، ويستمر بعد ذلك في استطرادات تستغرق ثلاث صفحات؛ فمرة يبين أن المامادو لا يظهر إلا في أوقات توزيع الزكاة، ثم في فقرة تالية أنه فكر مرة في العمل بالسياسة، ويذكر في الفقرة القضايا الساخنة على الساحة السياسية مثل قضية مسلمي الفلبين، وتفجيرات الجيش الجمهوري الإيرلندي ثم مسلمي الاتحاد السوفيتي، وفي الفقرة التالية يصف حاله حينما يخرج من عمله في المجاري، وبكل هذه الهيئة المذرية يذهب إلى الشيخ منجي ويجلس بجانبه بكل تبعات هذه الهيئة، وأن الشيخ يعطيه جرائد ومجلات قديمة ينشغل بها وكأنها بنت الساعة، ويذكر –بالإضافة إلى ما سبق من قضايا– مشكلة الهند وباكستان وحربهما من أجل كشمير.

(1) أيام الشتات، ص 116.

هل كانت تهدئة جلال تستدعي كل ذلك؟

بالطبع لا، كان يمكن عبورها بجمل بسيطة مهدئة له في حالة الغضب التي أصابته، ولكن الكاتب قصد من ذلك بيان ما يجهله جلال من قضايا المسلمين ليُزْكي فيه هذه الروح حتى لا تأخذه الحياة في باريس، ويضعف أمام محاولات تهويده من جانب أسرة أمه، وبالتالي فإننا نستطيع أن نقول إنها استطرادات مبررة تحمل الأبعاد الثقافي التي لاشك أنها كانت ذات تأثير على الشخصية وعلى المشهد على السواء.

ومرة ثانية في جلسة جمعت جلال بأبي السعد أفندي والكابتن فريد في بيت الثاني، وهم يتناقشون في مسألة المشاريع التي ينوي أن ينفذها في مصر حتى يبقى، حيث يتطرق جلال أولًا إلى مشاهدته للكتب المرصوصة في مكتبة أبي السعد ويقول:

"كتب بأغلفة جلدية وأخرى بأغلفة ورقية مقواة، ومنها ما هو مهترئ أو منزوع الغلاف وبين ثناياها وفي الكِعاب غبار وأشياء كالهاموش ميتة من زمن بعيد، وأكثر الكتب عن التاريخ. التاريخ الفرعوني بالذات. عن خوفو وتحتمس ورمسيس وإخناتون، وكتاب (الدر النفيس في مدينة ممفيس) لأحمد باشا كمال، وموسوعة مصر القديمة لسليم حسن، وكتب عن محمد علي باشا الكبير، والخديوي إسماعيل، والزعيم عبدالناصر، وكتاب (خريف الغضب) لمحمد حسنين هيكل، وبالرف العلوي نسخة مجلدة للمصحف

الشريف إلى جوارها كتابا طه حسين مرآة الإسلام والأيام"[1].

هذه تفصيلات مؤثرة في المشهد وداعمة لتيار ثقافي وعقدي في نفس جلال، وحينما طرح موضوع المشاريع للمناقشة، أضاف أبو السعد أفندي:

"- والله كلام جميل، ومعني كده إنك مستمر معانا؟

فأومأت برأسي:

- ويا سلام يا جلجل لو انت وصاحبك ده مكتفتوش بالتجارة والمحلات، وبدأتم في مشروع الأرض، واستصْلحتلكم ييجي عشرين وللا تلاتين فدانَ"[2].

وبعد ذلك تستمر الجلسة وحين تأتي سيرة هديل ابنة أبي السعد يستطرد الكاتب:

"ورمقني بعينيه، دون أن يلحظ بالطبع أي أثر يبدو على وجهي. فلم أكن أعرف ساعتها من هي هديل؟ بل وحسبتها ابنة الكابتن فريد، وكان لا يروق لي كثيرًا، فلم أشرع معه في حديث عنها أو أثارني أي فضول. وحك أبو السعد أفندي دبلته الذهبية بظفره، ثم مد يده إلى المذياع وأداره لينساب صوت ليلي مراد أملس، شفيفًا معطرًا بعبَق قديم لم ينسه قلبي يوما أو سلاه".

(1) أحلام العودة، ص 77.
(2) أحلام العودة، ص 78.

يا طبيب القلب بقيت حبيب القلب
يا فايتني ونستني ما داوتني من عذاب القلب

وينساب مع الغناء صوت نادية وهي تهاتفني يوم أن حصلت على مجموع عال بالثانوية العامة، وكنت أعد نفسي ساعتها للالتحاق بكلية الطب.

كانت تقول: "النهاردة الجمعة، إلحق افتح الراديو، ليلى مراد هتغني حالًا في برنامج ما يطلبه المستمعون".

أقول لها: "هتغني إيه؟".

فتصمت خجلا، وعندما يزداد إلحاحي تجيب بمثل ما تقوله ليلى مراد الآن:

عنيه فيها كلام آه لو قريته
وف قلبي شوق وغرام يا ما داريته[1]

ولو قرأنا هذا المشهد الروائي (وأنا أقصد المشهد بالتحديد الذي هو أحد عناصر المسرح والتمثيل المرئي، فالكاتب يصور بقدر ما يسرد) نقديا وثقافيا لتأكدنا من وجود العناصر السردية التي يلح عليها النقد الروائي، فهو مشهد (عرض) ومحاكاة – درامية، اقتباسات للأفكار، وحوار (خارجي

(1) المرجع السابق ص 36، 37.

وداخلي)، وهو خلاصة (أخبار وسرد)، وهو وجهة نظر (علاقة السارد بالقصة، والمسافة، والبؤرة أو الصوت، أو الهوية وهي موقع السارد من سرده)، هذا على المستوى النقدي، ثم على المستوى الثقافي بكل ما تحمله العناصر السردية من مدلولات ترتبط ارتباطًا وثيقًا بثقافة محددة تقف وراءها.

فهو مشهد عرض للقضية الأساسية حاكاه أو قام به ثلاثة من شخصيات الرواية، جلال البطل ومعه الكابتن فريد وأبو السعد أفندي، ثم الحوارات والاقتباسات للأفكار، وحينما يضع الكاتب خلفية الجلسة وهي المكتبة فإنها تحتوى كتبا تمثل تاريخ مصر القديم والحديث والحاضر محاطة بالمصحف الشريف وبكتابي طه حسين رمز التنوير (مرآة الإسلام والأيام)، وهذا يعني تدعيم التيار الأصلي في شخصية البطل، وهو مصريته وإسلاميته وعروبته؛ فيظل الأمر حيًا نشيطًا في داخله؛ لكي تصبح مشاريعه التي ينوي إقامتها في مصر من هذا المنطلق ولا تنزلق إلى مزلق التيار الآخر القادم بهدف الانتقام والابتزاز ولا يهمه سوى المكسب المادي لتعويض ما أخذ أو ترك حين مغادرة البلاد طوعا أو كرها.

ثم يأتي تمثيل الأشخاص عبر الأفكار المطروحة والحوار، فالكابتن فريد باعتباره جديدًا؛ فلم يكن جلال يعرفه من قبل، ولذلك كان متحفظا تجاهه بالرغم من أن الرجل كان متحمسا له، وحينما كان يشير إليه باسم هديل

كان يظنها ابنته وأنه يريد لفت نظره إليها، فلم تعلق بسماعه، أما أبو السعد أفندي فجلال يحرص على الاستماع إليه واثقا فيه بحكم العشرة الطويلة بينهما، ولذلك لا نعجب من أن يضيف إلى المشروع المطروح للمناقشة مشروعًا آخر أكثر أهمية وهو استصلاح الأراضي الذي يحقق هدفين في وقت واحد، الأول المنفعة الحقيقة للبلد كما هو منفعة له، والثاني، يمثل ارتباطه بالأرض فهي سر المواطنة والإقامة والاستقرار.

بعد ذلك وفي ختام المشهد يأتي صوت ليلى مراد الذي تفنن الكاتب في إظهار مدي الإعجاب بها وتعلقه الشديد بأغانيها، ونلاحظ أنها أكثر مطربات ذلك العصر ذكرًا وترددًا في الثلاثية بأجزائها الثلاثة (وإن كان في الجزء الثاني قد ذكر إلى جانبها مطربين عرب مثل فريد الأطرش (ص37) وأم كلثوم في الرباعيات (ص 135) وعبد الوهاب (ص 348)، وهذه وبلغة مارتن هي الاقتباسات/ الأفكار/ الحوار الداخلي الأحادي، بمعنى أن الاقتباسات تعكس الأفكار فتشكل الحوار الأحادي الداخلي، ولنوضح أكثر؛ فليلى مراد يهودية، ومعنى وجودها والإعجاب بها هو التلازم وتعميق مفهوم ركاب قطار الرحلة الأولى اليهود في جزء من جلال فيشتعل الحوار الداخلي فيه، وقد يؤدي إلى الميل نحوها، وهو أمر أيضا يدعم جانبا آخر وهو الارتباط بالأرض؛ فالمعروف لدى الناس أن ليلى مراد رفضت الهجرة من مصر بالرغم من كل المغريات التي قدمها لها اليهود، وأصرت على مصريتها، وبقيت غير عابئة بأية إغراءات أو تهديدات.

والخلاصة من كل هذه الأخبار والمسرودات أن الكاتب وصف ما حدث بكلماته ليصف المشهد ويكرسه، فالمشهد قائم على الشد والجذب بين ما يتعرض له البطل، وبين ما استقر في ضميره من ارتباط بأرضه، وانتصر لثقافته وجذوره الاجتماعية بكل أبعادها العقدية والثقافية لينتهي إلى وجهة النظر التي تبناها الكاتب من صعوبة بل ربما استحالة التطبيع، وهو ما رأيناه من نتيجة تمثلت في النهاية التي اختتمت بها الثلاثية. وهي نهاية غامضة لم تصل إلى قرار حاسم أو وضع محدد.

تقنيات مساعدة

دعت الرحلة بكل صخبها وأحداثها إلى أن يستعين الكاتب بجوار كل هذا بتقنيات أخرى تساعده أحيانا في التركيز على البؤرة Focus، ليتمكن من إيقاف الزمن، للتركيز على الأحداث في المشهد السردي المعروض، وقد تمثل ذلك في ثلاث موتيفات هي، الحُلْمْ في المنام أو اليقظة (الاسترجاع)، ثم الاقتباسات الدالة خاصة من الأغاني المعبرة، ثم الهوامش.

أما الأولى وهي الحلم المنامي، فقد كثر في الثلاثية، ففي الجزء الأول منها (قلوب منهكة) حدث ذلك مع حلمه بجده، أو أحلامه عن أمه، والأول بعد زيارته له في القرية ورؤيته له، يذكر الكاتب في بداية الفصل

السابع عشر الذي يبدؤه "جاءني جدي في المنام"، ويحكي حُلْمًا مفاده أن الجد قد مات أو على وشك الموت، وأن من بعده لن يحفظوا وصيته لهم خيرًا بجلال، ثم أدار حوارًا شارحًا بين الأم كاميليا، والجدة إيفون يعبران فيه عن تخوفهما من ضياع حق الطفل المسكين[1]. ومرة ثانية بعد نجاحه في الثانوية العامة بمجموع كبير يؤهله لدخول كلية الطب، إذ يقول:

"وعندما تمددت على الفراش في آخر اليوم حام طيف جدي لأبي في خيالي، وحال بيني وبين النوم، لم أكن قد تذكرته من أشهر وربما سنة بطولها، أحاول الإفلات منه فيستمر في الإلحاح، أفكر في شيء آخر، أضع مخدة على رأسي ولا جدوى.. وهببت فجأة من النوم على أذان الفجر.. يبدو أني غفوت غفوة قصيرة، وأكاد أجزم أنه جاء لي في المنام.. هي العمامة.. ونفس العصا التي يتوكأ عليها.. وهو هو الوجه، إلا أنه أكثر شبابًا"[2].

وبالطبع فإن الجملة الأخيرة متداولة في الثقافة الشعبية على أنها رمز الفرحة، ولِمَ لا وحفيده يحقق نجاحًا يفخر به، فهو عوض عن أبيه، وأبوه كان نابها فلماذا لا يكون الطفل نابها وهو امتداد له، هذه مفاهيم اجتماعية راسخة في الثقافة الشعبية المصرية مهما تعددت السنون أو تغيرت الأحوال أو طرأت التطورات.

(1) قلوب منهكة، ص 118، 119.
(2) قلوب منهكة، ص 234.

وعن حُلْمه لأمه فقد جاء في أعقاب حديث دار بينه وبين جده حول إسلام الجد، حتى لا يدخل النار كما يقول الصبية من جيرانه وزملائه في المدرسة، إذ بعد أن نام رأى حُلْمًا مرعبًا:

"كأن أمي تسير بقميص نوم شفاف وقصير في شارع خال من الجانبين، والدنيا كلها هس هس.. لا نفسَ أو شيء يهمس أو يتحرك على طول البصر، لا سيارة ولا بشر أو حتى شيء فيه الروح.. الناس كانوا هناك.. في أعلى.. صامتين ويحدقون من فتحات الشبابيك في جسدها الذي بدأ أكثره عاريًا، وأنا أعدو خلفها بكل عزمي، ورغم أني كنت أنهج وأزيد من عدوي إلا أن المسافة التي بيننا كانت تزيد ولا تنقص.. هدني التعب وكأني سوف أهوي على الأرض وهي تكاد تغيب عن عيني.. وفجأة سمعت صلصلة عالية ومتواصلة آتية من مكان قريب، قبل أن أتبين مصدر الصوت، كان ترامًا من عربة واحدة قد خرج عليها من شارع جانبي.. دهسها وولى بعيدًا.. انخلع قلبي حتى أني كنت أسمع دقاته وأنا نائم، وأحسست أن العجلات الحديدية للترام تطأ عظامي أنا وليس عظامها.. وقمت من النوم مفزوعًا والصلصلة لا تزال ترن في أذني"[1].

ولو تأملنا هذا الحلم لوجدناه أشبه بالنبوءة على أنها قد تغيب عن حياته وهو الأمر الذي تحقق في باريس بعد ذلك حينما تركته وتزوجت

(1) قلوب منهكة، ص 63.

يعقوب، ولم تبق بينهما إلا علاقة أشبه بهذا الثوب الشفاف الذي لا يداري شيئًا، وانكشفت أمه أمامه على الحقيقة.

وتحولت الأحلام إلى كوابيس في باريس وهو أمر منطقي فماذا ينتظر من إنسان يعيش بين صراعين، وأرض ليست أرضه (يأتي كابوس في ص 34، 35، 36) من رواية (أيام الشتات)، وقد أخذ مساحة طويلة لكنها معبرة، وداعمة لما ذكرناه، وهي فكرة الأنساق المضمرة، فالصراع قائم في نفس البطل بين العربية والفرنسية، وهو يحلم أنه امتحن في اللغة العربية، وجدال بينه وبين المراقب الذي يعطيه ورقة امتحان اللغة الفرنسية، ويبدو من خلفه تشبثه بثقافته، ومقاومته لأي تغيير جذري فيها، واللمحة الذكية الدالة في أن المراقب ينقلب صوته أنثويا، وهو ما يعد تحذيرًا من انقلاب في نوعه وطبيعته أيضا، لكن الانتصار، في النهاية يكون للغة العربية:

"وأشار عليّ بأن أخرج وأدون الإجابة على السبورة، ففعلت تذكرت منهج اللغة العربية بأكمله؛ النحو والصرف والشعر والتعبير، فطفقت أكتب على السبورة، وبعد أن فرغت استدرت حولي فلم أجد أحدًا"[1]، ثم نلحظ هذه الومضة في النهاية "وبعد أن فرغت استدرت حولي فلم أجد أحدًا"، لأنها كاشفة عن مكنون داخلي، وهاجس مقلق، وتوجس من مسقبل ينتهي به إلى لا شيء.

(1) أيام الشتات، ص 36.

ونأتي إلى أحلام اليقظة أو فكرة الأطياف، وهي كثيرة جدًا في الرواية وأظنها وسيلة من الكاتب لربط الزمن الماضي بالحاضر ليحدث تواصلًا، أو لينبه قارئه لارتباط الموضوع بجذوره، ثم ليعبر في النهاية عن وجهة النظر التي يريد الكاتب إبداءها من خلال هذا المزج بين الوعي واللاوعي، ثم المتخيل السردي لما يمكن أن يحدث في نهاية الأمر، وواضح أنه لن يصل إلى شيء، ففي مصر تتوارد عليه أطياف جده لأبيه عندما يأتي أذان الجمعة ولا يذهب للصلاة فينتصب أمامه بهيكله الأخاذ، ومرة ثانية عندما حصل على الثانوية، وتتوارد عليه أطياف جده زكي بعد سفره إلى باريس في لمحة إلى الجذور واتفاقهما في المصرية واختلافهما في العقيدة.

وفي باريس تتوارد عليه صورة نادية التي حال بينه وبينها تزمت أهلها المشايخ الأزهريين، ليظل هاجسًا ينبهه دائما إلى جذوره الإسلامية، وبالرغم من أنه اقترن بمثيلتها خديجة المسلمة وأبوها الشيخ منجي العياري الجزار التونسي المسلم، وفي هذه المرة بموافقته بل ورغبته، إلا أن نادية تبقي أقوى بحكم اشتراكها معه في المصرية، لذلك سرعان ما تموت خديجة وتبقى نادية.

ويعوضه عن خيالات جده في مصر ما يحكيه جده زكي عن ذكرياته فيها، ومن بينها ذكر أحاديث الشيخ شلتوت وغيرها من الأماكن والذكريات وفيها روح مصرية إسلامية، وذكرياته مع أصحابه في الحارة وطيف أم

حسن (أمه من الرضاعة) واتصاله بها، ثم زيارة فؤاد المصري الموظف معه في متجره حينما سافر إلى مصر، وغيرها من الذكريات الدالة المعبرة.

ويكاد كل هذا يختفي (إلا قليلا) من الجزء الثالث (أحلام العودة)، وهو أمر طبيعي، لأنه ميدان صراع على أرض الواقع وجلال قد عركته تجربة باريس، وبدأ البحث في المشروعات التي يحلم أن تربطه بأرضه وبلده وجذوره وثقافته، ومن ثم فلا مجال للخيالات والأطياف، إنها أرض الواقع الصريح الواضح، وقد جاء متحفزًا للتنفيذ وممارسة مشاعره وأمانيه النظرية عمليا، فلم يعد هناك مجال للأحلام أو الأطياف.

ثم ننتقل إلى تقنية أخرى وهي الاقتباسات التي تتسع لمقال مستقل، أو دراسة مفصلة لأنها كثيرة جدًا، ومتنوعة، ومقصودة أي منتقاة بعناية، أكثرها أغان ذات مدلولات وطنية واقتباسات قرآنية سواء عبر ذكر الشيوخ (قراء القرآن) المحبوبين لدى الجمهور مثل الشيخ الدمنهوري، والشيخ عبد الباسط عبد الصمد، والأغاني إما وطنية ذات مدلول وجداني يشده إلى ماضيه أو مرتبطة بالحلم الذي كان يحلمه لنفسه ومعه نادية وهو أن يصبح طبيبا، أو أغاني فريد عن العالم العربي وجماله، مثل أغنيته:

بـلاد الحـور والغلـة والزيتـون
تـونس آه يا خضـراء، يـا حـارقة الأكبـاد
غـزلانـك البيضـاء تصعـب علـى الصياد

ويستمر معها حتى المقطع المتصل بمصر:

بســاط الريــح قــوام يـا جميـل..
أنــا مشتــاق لــوادي النيــل..
أنا لفّيت كتير ولقيت البعد عليه يا مصر طويل..

ويعلق الراوي العليم متدخلا في الموضوع معبرًا عن وجهة نظره:

"وتنتابني دفقة حنين نحو بلدي البعيد وناسه الطيبين، وأشعر بحرارة تجتاح مقلتيّ وكأن دمعًا سوف يفلت منها"[1].

هذا بالإضافة إلى المسرودات التاريخية الرابطة بين المتخيل السردي والواقع المنعكس فيه مثل البداية بأحداث السويس ثم الهزيمة ثم المبادرة، وعلى المستوى الدولي ما أشرت إليه من قبل من أحداث أصابت المسلمين، أو قراءات لأحد شخصيات الرواية؛ مما يمكنه أن يمثل خلفية ثقافية لفكرة أو توضيحا لأبعاد وجهة النظر، ويمكن أن ندلل على ما نقول بالفصل الخامس والعشرين من الجزء الثاني (أيام الشتات) والذي يدور فيه حوار بين جلال والأستاذ يعقوب زوج أمه، ويستعرض فيه تاريخ اليهود في مصر، والذي بدأ بالحديث عن امتداده ليطول التاريخ القديم، وكما قلت قبل ذلك إنه باعتباره خبيرًا استراتيجيًا يعي ما وراء الحديث عن طموح إسرائيل من النيل إلى الفرات، فكأنهم يقولون إننا

(1) أيام الشتات، ص 38.

بناة مصر ونحن أولى بها، هل هذا هو النسق المضمر؟ ربما، ونحن بالطبع لا نستطيع أن نستعرض كل الأمثلة، ولكن اخترنا مثالا دالًا، ومثله كثير في هذا المضمار الذي يرتبط ببؤرة الرواية، وقد استعرضت بعضًا منها في مقالات موجزة عن الجزءين الأولين قلوب منهكة وأيام الشتات، وبينت كيف كانت تلعب دورًا مؤثرًا في شرح وتفسير وجهة النظر أو بمصطلح لوسيان جولدمان رؤية العالم، هذا بالإضافة إلى دورها في التشكيل الجمالي للعمل الروائي، وتعبر عن مقدرته السردية، ومخزونه الثقافي، وتأثير انخراطه في عمله الذي يوحي بإطلاعه العميق على كثير من الخلفيات الاستراتيجية في القضية المطروحة.

بقيت نقطة أخيرة وهي الهوامش التي تعد أسلوبا جديدًا بدأ بعض كتاب الرواية اليوم يلجأ إليه، وهي في حقيقتها إضاءات لأسماء أعلام أو أماكن أو مذاهب وأفكار وردت في متن الرواية، وأظن أنها –وعبر هذه الرواية كمثال دال ومؤثر– تحقق أمرين، الأول أنها تضيء الطريق للقارئ والمتلقي، فلا ينشغل بالبحث فيها ومحاولة معرفتها عن متابعة الخط السردي للعمل الروائي (بعض الكتاب يضعها بين قوسين في متن الرواية، وقد حدث هذا أيضا مع كمال رُحيّم، وبعض الكتاب الجدد)، ومن ثم يضمن المبدع لمتلقيه متابعته فلا ينقطع خط الاتصال القائم بينهما.

الثاني: إنها تعكس أمرين: أولهما، ثقافة الكاتب التي لابد أن تكون ملمة بجوانب شتى حتى يضمن لإبداعه زخما ثقافيا، فلا يقتصر الأمر

على أن يكون حكاءً جيدًا فقط، فهذا هو الزاد الذي سيبعث في إبداعه حيوية عن طريق الحوار بين ما هو مسرود وما هو مختزن ثقافيًا، فتتعدد الأصوات والحوارات داخل العمل كما يقول والاس مارتن، ومن ثم يصطبغ بالدرامية المنشودة.

ثانيها: أنها يمكن أن تربط العمل بأنساقه الثقافية المضمرة خلفه، وكأنها إشارة من السارد العليم بأن ينتبه القارئ/ المتلقي إلى تواصل هذه العلامة أو السيمياء مع المسرود الروائي أمامه؛ لأنه ليس منفصلا عنه، وليس جزيرة مستقلة يعبر عن واقع مبتور من ماضيه بل ومن مستقبله أيضا، وآخذ مثالا واحدًا سريعًا ودالا في الوقت نفسه، ففي نهاية الفصل الثاني والعشرين وفي حديث عن أبي الشوارب الذي كان يدفع كثيرًا لأهله في لبنان ليدافعوا عن أنفسهم ضد الإسرائيليين، وكان الحديث بين جلال وراشيل، وهي تتحدث عن خالها شمعون، وجاء ذكر المناسبات الدينية لليهود في المتن:

"كنت أعطيه ألف فرنك أول كل شهر، وأحيانًا ألفين وأكثر من ذلك كلما هل عليه عيد من الأعياد (عيد الفصح) و(يوم الغفران) وفي أعياد (المساخر)، و(الأسابيع)، و(الأنوار)"[1]، وراح في الهامش يشرح كل هذه الأعياد، وكأنه يعرف المتلقي بما لا يعرفه عن أعياد وعادات ومعتقدات

(1) أيام الشتات، ص 230.

الطرف الآخر، ويدخل قارئه في جو الرواية بكل الظروف الاجتماعية والثقافية المحيطة بها.

وفي الختام فإن العمل الكبير الذي قدمه كمال رُحيّم وهو الثلاثية، يمكن أن يقدم الكثير والكثير سواء من خلال متابعة تقنياته الفنية نقديًا، وأبعاده الفكرية ثقافيًا، مما يدل على أنه عمل متميز بذل فيه صاحبه جهدًا إبداعيًا كبيرًا، كما يعبر عن روائي متمكن من أدواته، ومازال ينتظر منه الكثير.

***

الفصل الرابع

جدل السياسي والفني
الرواية داخل الرواية
قراءة في رواية (المليجي)

عالم المليجي عالم مدهش يأخذنا فيه كمال رُحيّم إلى فضاءات متعددة، أبرزها الفضاء السياسي والفضاء الفني اللذان يتضافران ويندمجان اندماجًا عجيبًا يبرز مدى قدرة الروائي المبدع على جدلهما في هذا الثوب الفني البديع، والذي وما من شك نتج عن ممارسات سردية تفتق عنها ذهن السارد، ودعمته ثقافة واسعة أسعفته في رسم الصورة التي يريد أن يرسمها دون أن يمس الإبداع الأساس باعتباره رواية.

وقد استخدم الكاتب أسلوبًا سرديًا يتكئ على تقنيات مغايرة لما ألفته الذائقة القرائية والنقدية، كالمونولوج مثلًا والذي تخطى ما استقر عليه من أنه مناجاة داخلية، تخطى هذه الصفة تماما ليصبح مونولوجا وحوارًا مسرودًا سردًا وصفيًا يعبر فيه عن وجهة نظره، بصورة فنية تحتاج إلى قراءة واعية وذهنية متيقظة من القارئ الذي يتلقى هذا العمل.

أولًا: الإطلالة ووجهة النظر

كمال رُحيّم يريد أن يستعرض فترة من حياة مصر السياسية، وكان هو نفسه داخل المعمعة، وألف كتبًا مهمة في تخصصه ومجاله؛ ولكنه في الوقت نفسه أخذته حرفة السرد الروائي، وصار له فيها باع؛ ولأنه مترفع خلقًا لا يجرى وراء هذا وذاك ليقدمه بزخم إعلامي كما يحدث مع أنصاف الموهوبين روائيا أو المعدمين الموهبة الذين يتصورون أن الرواية مجموعة حكايات ترص إلى جانب بعضها البعض فتصبح رواية وتناقش هنا وهناك، ويتصور الواحد منهم بعد ذلك أنه روائي ومثقف ومن النخبة وهكذا.

نعود إلى الموضوع؛ فكمال رُحيّم يريد أن يعبر عن وجهة نظره بالفن الذي أبدع فيه، وتتحرك في عقله قراءاته وأدواته؛ ووجد المعادل الموضوع في (قناوي) ذلك الموظف البسيط الذي جاء من أعماق الصعيد حاملا معه دبلومه المتوسط ليعين في شركة غزل ونسيج أنشئت في فترة الستينيات، عندما كانت الحكومة أو النظام يرنو إلى تحويل المجتمع إلى مجتمع صناعي يسير جنبًا إلى جنب ويتكامل مع طابعه الزراعي القائم، ولأن تلك الفترة شهدت زخما ثقافيًا وفنيًا واسعًا، فقد جرب قناوي أن يكون روائيًا، وقد كتب بالفعل خمس روايات، غير أنه لم يحظ بقبول الناشرين ولا حتى بقبول من صديقه (عباس)، الذي أشار إليه الكاتب في الصفحات الأولى من الرواية.

ويعبر السارد العليم عن رأيه في بطله (قناوي الأديب) بأنه كان يصنف في الأدب وبين الأدباء بالإصبع السادسة[1]، وهو تعبير دال وموح فلا يوجد إصبع سادسة في اليد، وإن وجدت تعتبر عيبًا خلقيًا يسعى بعض أصحابها للتخلص منها بالعمليات الجراحية؛ إذن (قناوي) مأساة في ذاته؛ موظف بسيط قادم من أضابير الصعيد إلى القاهرة (الغول الكبير) فماذا يفعل؟!

لابد أن يناطح ويصارع ويقاوم، يحصل على سكن متواضع يستره بحي دير الملاك بالقاهرة، وبالتحديد في أحد حواريه أو شوارعه الضيقة، ويستغرق السارد في وصف حالة البؤس التي يعيشها بطله، والتي تصل

(1) صدرت هذه الرواية عن وكالة سفنكس للنشر، 2014 وعنونت باسم (المليجي).

إلى ذروتها بإنهاء خدمته مع كل عمال الشركة وموظفيها بعد بيعها في سوق الخصخصة، فهل قصد السارد أن يبين الفرق بين النظام الاشتراكي الذي كان سائدًا في الستينيات وأوائل السبعينيات، وبين نظام الاقتصاد الحر الذي أخذ منه نظامنا السياسي في عهد مبارك موضوع الخصخصة وبالتحديد في بيع كل المصانع والمؤسسات التي تمثل عصب اقتصاد الدولة؟ والذي كان من نتيجته تشريد آلاف العمال والموظفين، وأنا على المستوى الشخصي أتعاطف بشدة مع الأخ قناوي وقد رأيت بعيني مناظر مؤسفة حينما باعوا الشركة المصرية للمعدات والآلات المعدنية بالمعصرة وهي في طريقي إلى الجامعة، ومدى الإهانة التي لاقاها العمال والموظفون الذين لا يريدون مغادرة الشركة وبالطبع كانت من الأمن المركزي؛ الأمر الذي ولد في نفسي غضبًا شديدًا على مبارك ورجله العادلي.

المهم يستمر السارد في سرده حول قناوي ورحلته في الحياة المليئة بالتصادمات مرة مع سكان العمارة وبالتحديد المرأة المفترية، ثم مع بواب العمارة الذي احتل السطح منها ولم يترك متنفسًا لسكانها، ويصور كمال رُحيّم حال السكان الذي يعد نموذجًا لما آل إليه حال الناس في زماننا وهو عدم المبالاة فكلما قابل قناوي واحدًا من سكان العمارة يدعوه للتضامن معه ضد هذا البواب لا يجد إجابة ولا حتى تشجيعًا، وأبرع منظر كان لقاؤه مع الأستاذ هلال (ص 78 إلى 81 من الرواية) وبعدها، وفي بداية الفصل التالي (ص 82) يقول لنا الكاتب:

"سكان العمارة تقريبًا على شاكلة الأستاذ هلال؛ فبعد أن خرج قناوي من عنده محبطًا طرق عليهم الأبواب جميعا دون فائدة".

ولم يكن هناك مفر إلا أن يلجأ بطلنا إلى الحاج غباشي صاحب العمارة و(صاحب رأس المال) الذي في يده الأمر كله، وفعلا يكون الخلاص من سطوة البواب، وإفساح سطح العمارة لقناوي ليتنفس هواءً نقيًا بدلًا من الهواء الراكد الذي يصاحبه في شقته التي تقبع ببدروم العمارة، محاطة بكل وسائل قتل الحياة وسواءً خارج العمارة أو داخلها، ومع هذا تعايش معها ولم يستطع إدخار شيء من مرتبه لينتقل به إلى وضع أفضل، وكان من نتيجة ذلك أنه لم يتزوج، وبالرغم من كل محاولات زغلول البواب أن يقدم له أخته (محاسن)، وبهذه المناسبة يقدم كمال رُحيّم وصفًا بديعًا للشقة والعمارة على صفحات الرواية أشبه بتصوير كاميرا (الزوم) وإن كان الوصف هنا بالسرد وبالكلمات.

ويظل يسرد قصة هذا المتعوس قناوي الذي يعد محصلة لظروف مجتمع وضعه في هذا الوضع السيء، فحتى حين يدخل القهوة يصبح مصدر تندر الرواد، ويتعامل معه النادل بشكل رديء ينم عن عدم احترام أو تقبل، وكان عدم اهتمام قناوي بنفسه سببًا في هذا؛ فمرة البنطلون رديء ومقطوع، ومرة يلبس المعطف فوق بيجامة النوم، ومرة يكون الوضع سيئًا عند القدمين يلبس الجزمة غير نظيفة مع فردة شراب واحدة في قدم والأخرى عارية، ومرة يخرج بالقبقاب مع الشراب وهكذا.

وقناوي من وجهة نظري نموذج لكثير غيره يعانون من تجاهل المسئولين لوضعهم البائس من حيث السكن والإعاشة، صحيح وفرت الدولة لهم وظائف، لكن مردودها المالي والمادي يكفي بعض متطلبات الحياة بالكاد، وعلى أبناء هذه الطبقة أن يقاتلوا ويتغلبوا على كل العوائق، ومن هنا قرر أن يكون أديبًا ففشل، وقد أشار عليه صديقه الوحيد عباس أن يكتب سيناريو فرفض وثار ساعتها، ولكنه بعد شعوره بالوحدة قرر أن يكتب سيناريو لعله يفلح فيما لم يفلح فيه مع الرواية، وهنا تبدأ الرواية الثانية داخل الرواية الأم؛ فالذي يكتب الرواية الثانية هو بطل الرواية الأولى وتظل الأحداث تتفاعل معه حتى وهو يكتب الرواية الثانية/ السيناريو، ويستخدم السارد العليم والمهيمن أسلوب المشافهة اليومية والحوار، وتكون الرواية الثانية باسم (المليجي) ذاك الرجل البسيط الذي جاء إلى الحارة فقيرًا بائسًا يعمل سمكريًا يصلح بوابير الجاز، ويلف ويدور حتى يستقر به المقام في الحارة، وهو يحمل صفات فتوات نجيب محفوظ في الحرافيش وحكايات حارتنا، وفي غفلة من الزمن يصبح فتوة الحارة وسيدها. هذا هو لب الموضوع ولذكاء الكاتب الشديد جعله رواية داخل الرواية حتى إذا توصل أحد إلى فهم المقصود وهو سياسي بالطبع تكون الإجابة أن هذا هو ما رآه بطل الرواية ولست أنا، مع أن بصماته واضحة في كل السيناريو الذي كتبه حول المليجي، وحينما كان قناوي يخاطب المليجي الذي صنعه تشعر بأن الذي يكلمه هو كمال رُحيّم.

هذا وقد استوى الأمر للمليجي في قيادة الحارة، وأصبح فتوتها، وحتى في هذه اللحظة تشعر بذكاء الكاتب ومراوغته، فقد استلهم شخصية الفتوة بكل سماتها وتجلياتها من نجيب محفوظ وهو من هو في هذا المجال؛ ومن ثم يمكن لكمال رُحيّم أن يجد قناعًا آخر يتخفى وراءه، بعد القناع الأول الذي أشرنا إليه، ويستطيع أن يواصل رسم شخصية المليجي عبر افتتان قناوي به وفي الوقت نفسه التربص به؛ فهو يوضح أنه هو الذي يحركه كيفما يشاء، وهو الذي سيضع أمامه في الحارة عدة عقبات، أولها أولاد هارون الذين استولوا على الأرض الفضاء الواسعة التي في آخر الحارة وعلى أطرافها، ثم مشكلة خميس العجلاتي الذي يقوم برعاية الزاوية الفقيرة القريبة من المحل الذي يعمل به، يفتحها ويغلقها ويؤذن في الناس بالصلاة، لكن المليجي يكتشف فيما بعد أنه ضلع من أضلاع الجماعة إياها ويأوي شباب ميليشياتهم، ويخزن لهم السلاح، وهكذا، وتتمثل العقبة الثالثة في عم (مفتاح) الذي كان فتوة قبل (50 سنة) وكان له صيت كبير وأقعدته الظروف الصحية، وإن كان ذهنه مازال صاحيًا بالرغم من وضوح أثر العمر الطويل على تجاعيد وجهه، ويتخذ المليجي منه ونيسًا وصاحب مشورة؛ لأنه يعلم تاريخه في الفتونة وكان قد فقد عينه اليمنى في غزوة سابقة لأولاد هارون الذئاب الملاعين.

ويأخذ السارد من خلال الراوي العليم المتمثل في قناوي الذي بالرغم من حالته التي يرثى لها يجمع بين عدة مواهب؛ الكتابة الروائية الفقيرة –

بحسب رأي الناشرين الذين مر عليهم بالروايات التي ألفها- والفنان التشكيلي الذي رسم صورة دقيقة لحارة المليجي المخترعة أصلا، وقد حولها بعد ذلك واقعًا ملموسًا، وكاتب سيناريو جيد لرواية المليجي المتضمنة داخل الراوية الأصلية، وإن كان قد اتخذها عنوانًا للروايتين معًا -الأم والجنين- ومعنى هذا أن كمال رُحيّم يقر بموهبة قناوي، وهذا يتعارض مع ما ذكره في البداية من أن ما كان يكتبه ويظنه روايات هو مجموعة من الحكايات والحواديت ليست لها علاقة بفن الرواية -كما جاء على لسان صاحبه وناقده الوحيد عباس- فهل الأمر متعلق بعدم قدرته على الربط بين الأحداث ليخرج العمل حاملا رؤية معينة؟ ربما، أو يتعلق بمظهره الفقير في ملابسه وهندامه؟ فكان ينعكس هذا على تقييمهم للعمل -باعتبار أن الجواب يبين من عنوانه- فكانوا لا يقرأون أعماله أصلًا، من باب أن هذا الرجل صاحب هذه الصورة الفقيرة المزرية لا يمكن أن ينتج عملًا روائيًا ذا بال، وقد عبر عن ذلك السارد حينما قال إنه كلما مر عليهم يجد أعماله موضوعة على الأرفف كما هي لم تتحرك من مكانها، وحينما ييأس يأخذها كما جاء بها، أو أن يكون السارد (كمال رُحيّم) أراده هكذا باعتباره صورة أو نتاجا لما عرف بالمرحلة الاشتراكية، وأنها كرست الفقر والبؤس تحت ظلال العدالة الاجتماعية، وربما كل هذه الأمور مجتمعة ليخلق عملا روائيا ناجحًا ودراميًا بكل معنى الكلمة.

ونمضي مع المليجي الذي يتمتع بذكاء شديد يتيح له التعامل مع هذه

المعضلات، فهو يخطط لأولاد هارون لينزل بهم ضربة ماحقة، وقد تحقق له ما أراد بحسن الإفادة من عم مفتاح في التخطيط والتدبير وتجنيد بعض من الصبية والشباب القوى الجاهل الذي ينفذ الأوامر بدقة، وإن كان قد وضع له موضعًا، أو وضعه في موقع القريب منه استكمالًا للرؤية، فكل المحيطين به أسماء وشخصيات رمزية تحمل دلالات سياسية؛ فمثلا (خميس) رمز واضح لتيار الإسلام السياسي، فهو رجل بسيط (عجلاتي) ولكنه يلعب دورًا خطيرًا في الحارة؛ فقد ساعدته الظروف (المليجي هو الذي سمح له) أن يؤم الناس في الزاوية الصغيرة فجعلها مأوى لبعض أعضاء الجماعة وهم أقوياء البنيان ومعهم الشوم الغليظة (رمز السلاح)، أي أننا يمكن أن نعدهم رمزًا للميليشيات المسلحة للجماعة الإسلامية، وهو يؤويهم ويفتح لهم الزاوية ليناموا فيها آمنين مطمئنين، ولولا المصادفة لما اكتشفهم المليجي. واختيار خميس بهذه الصورة هو ورفاقه يشير إشارة ذكية إلى رأي الكتاب فيهم وفي جماعتهم؛ فهم مجموعة من الجهلة، يمكن التأثير فيهم والسيطرة عليهم، وفي الوقت نفسه يمكن إعدادهم إعدادًا جيدًا للعمليات الانتحارية، وأيضا عند قيام مواجهات مسلحة، وأيضا يتغلب عليهم المليجي أيضا عندما علم من مفتاح أنهم يستأجرون شقة في آخر الحارة يعقدون فيها اجتماعاتهم ويدبرون فيها أمورهم بل ومؤامراتهم التي يتصورون فيها أنهم يعدون العدة لإقامة المجتمع الإسلامي أو الدولة الإسلامية كما يتصورون.

ثم يأتي دياب الذي اختاره؛ لأنه ساعده في خطة ضرب أولاد هارون والانتصار عليهم وقد اختاره له العم مفتاح، وهو الذي نفذ خطة قذفهم بالحجارة من البناية التي تواجه الأرض الفضاء، وكانت خطة ناجحة، وكان العم مفتاح قد انتقاه من بين العاملين في الجبل (جبل المقطم)، حيث كان فواعليًا يعمل في الرمل والزلط وكسر الرخام، كما أنه غشيم وحيوان، ولا علاقة له بجار أو صاحب حتى أهله الذين يأتون إليه من البلد بغلق الباب في وجوههم (ص 211، 212 من الرواية)، وهو بالتالي محمل برموز كثيرة تدعم وجهة النظر السياسية التي قصد السارد إليها عبر اختراع المليجي.

ثانيًا: براعة التنفيذ

(1) المقدمات (المفاتيح)..

العمل الأدبي شعرًا كان أم نثرًا يحمل رسالة من المرسل وهو المبدع إلى مرسل إليه وهو المتلقي، هذه إحدى أطروحات الأسلوبية الحديثة، وهي أطروحة صحيحة وذكية، ويمكن أن نبني عليها عدة أطروحات نقدية أخرى وبالتحديد أطروحة البنيوية التوليدية المتمثلة في رؤية العالم؛ حيث إن الأديب لا يمثل وجهة نظر فردية بل إنه حين يطرح رؤيته للعالم يمثل مجتمعه أو طبقته أو جماعته الفكرية، ويمكن أن تنجلي الرؤية من شرح وتحليل

النص واكتشافه من خلال ممارساته التعبيرية، وتتمايز الأعمال الأدبية عن بعضها بقدر براعة الأديب في استخدام تقنيات محددة تستطيع أن توصل هذه الرؤية أو وجهة النظر إلى القارئ/ المتلقي، فيحدث التواصل ويحقق العمل أثره المنشود، وهو الإقناع الذي يهدف إليه المبدع؛ وكل ذلك يتم عبر تواصل ثقافي أو لنقل محيط ثقافي يجمع بين المبدع/ المرسل، المتلقي/ المرسل إليه.

ومن ضمن الوسائل التي استعان بها الكاتب لتوصيل وجهة نظره عبر رسالته لمتلقيه ومحاولة إقناعه بها (مفاتيح النص)، وهي ما يطلق عليها عند النقاد عتبات النص تبعية وافتنانا بجيرار جينيت، وبالرغم من أن الرجل كان يقصد العلامات الاسترشادية التي يمكن بتحليلها أن تحاول سبر أغوار الكاتب ووجهة نظره من خلال تحليل مدلولاتها الثقافية (تأثرًا بسيميائية جوليا كريستيفا) وهي تحمل أبعادًا ثقافية يتفاعل فيها الماضي والحاضر والمستقبل، إلا أن المترجم الأول ترجمها بالعتبات وتبعه (كالعادة في نقدنا الحديث) النقاد أو لنقل دارسو النقد، المهم أن أول هذه المفاتيح هو العنوان ويتمثل هنا في (المليجي)، وهو اسم دارج في الثقافة الشعبية ومقبول أن يكون اسمًا للسمكري القائم على إصلاح آلات الحرق وبالتحديد وابور الجاز، وكذلك كل ما يتصل بآلات الإضاءة القديمة كالفوانيس والكلوبات.

وقد دعم هذا اختيار خلفية لوحة الغلاف بصورة لمبان تنتمي إلى حي

شعبي في الماضي القريب لبلدنا، وفي ثنايا الصورة عربات الكارو التي كانت وسيلة النقل الشائعة قبل أن يصبح لكل أسرة سيارة أو سيارتين على الأقل، وامرأة بملاية سوداء، الزي الرسمي للنساء في الأحياء الشعبية في ذلك الوقت القريب، وألح على القريب لأن آثار هذه التقاليد مازالت باقية في هذه الأحياء حتى يومنا هذا، وكل ذلك يدعم المعاني والدلالات ويكثفها حول مغزى كلمة (المليجي)، ويشير في الوقت نفسه إلى أن الأحداث في الرواية ستجري في مكان مثل هذا أو قريب منه.

ثم يأتي الإهداء إلى الأديب يوسف الشاروني مصحوبًا بتقدير خاص له، وهذا دلالته كبيرة؛ فيوسف الشاروني رحمه الله (كان حيا في وقت كتابة الرواية)، وشاهد على العصر، عايش عصورًا مختلفة وأطوارًا متعددة للدولة المصرية الحديثة، ومن ثم فإنه يشير إلى أن الكاتب كمال رُحيّم سوف يطرح عملًا يعني ويهتم بفترة من هذه الفترات، ويلقي بظلاله الفنية عليها في إطار روائي مشوق.

ويليه اقتباس يتمثل في بيت الشعر الذي استلهمه من أمير الشعراء أحمد شوقي:

يا نفس دنياك تخفى كل مبكية
وإن بدا لك منها حسن مبتسم

وأظن أن شوقي استلهمه من أبي العلاء، في قوله محذرًا من غدر الدنيا:

فلا تغرنك من دنياك نومتها
فما صناعة عينيها سوى السهر
تسر بالشيء لكن كي تغرّ به
كالأيم سار إلى الجاني من الزهر

وكان كمال رُحيّم في ذلك الوقت يمر بظروف خاصة وهي معاناة الزوجة والحبيبة ومرضها الشديد (رحمها الله)، فذهب إلى شوقي يستنجد به ليسعفه ببيت من شعره يفضفض به عن معاناته؛ وكأنه يمزج هذه المعاناة بالمأساة التي تعيشها البلد وهو يبحث عمن تسبب فيها، أو كان الجذر الأساسي الذي تفرعت منه الجذور والفروع التي ظللت البلد كلها بهذا الظل الكئيب الذي أضفاه المليجي عليها.

2- المعمعة..

الأديب لابد أن يكون لماحًا ذكيًا بجانب حساسيته الفنية، أي بجانب موهبته أو ملكته الفنية؛ لأنه كي ينتج عملًا أدبيًا سرديًا كان أو شعريًا له قيمته وتأثيره لابد أن يكون له موقف عام ورؤية للحياة التي يحياها، ثم يحاول أن يختار من مفردات هذا الواقع الذي يعيشه مشهدًا أو جزئية يرى أنها تستطيع أن تعينه على إبداء هذا الموقف وطرحه على جمهور المتلقين، والذي يساعده على حسن الاختيار ودقته هو ذكاؤه، ثم يتجلى هذا الذكاء ثانية في اختيار طريقة التعبير الملائمة ثم في البحث في مخزونه الثقافي عما يمكن أن يتلاقى مع وجهة النظر والرؤية التي يريد طرحها، وبعد ذلك

في الانتقاء من اللغة ما يعبر عما تكون لديه من كل المفردات السابقة.

ويدخل كمال رُحيّم إلى الموضوع الذي انتقاه من مفردات الحياة ليكون معادلًا موضوعيًا يعبر عن وجهة النظر التي يريد أن يقنع بها متلقيه، ويبدو أنه أحس أن هذا الموضوع سيكون قريبًا من الأذهان، والفن يحتاج إلى بعض التعمية حتى تحدث الاستثارة (أي استثارة ذهن المتلقي)، ففي التعمية متعة، ولذا تفتق ذهنه عن اختيار الأسلوب التقليدي للسرد حول نموذج معبر عن عصره وهو الأستاذ قناوي؛ ذلك الشاب القادم من مجاهل الصعيد في أيام العهد الناصري ذي الطابع الاشتراكي الذي ضمن لكل شاب وظيفة حتى خريجي الدبلومات المتوسطة، فقناوي حاصل على دبلوم تجارة وعين في شركة من شركات القطاع العام، مركزها الرئيس في القاهرة ولها فروع كثيرة منتشرة في أنحاء البلاد، دمنهور، الإسكندرية، الغربية... وهكذا.

واللافت للنظر أن السارد لم يذكر اسم الشركة (وإن كان قد ذكر أنها شركة للغزل والنسيج)، مما يدل دلالة واضحة على رمزيتها من وجهين؛ الأول: إنها ترمز إلى القطاع العام كله الذي أنشئ ليكون أساسًا لاقتصاد دولة حديثة كما هدف النظام، الثاني: أنه يوصل رسالة إلى القارئ حينما يتلقى عمله أن ينتبه إلى الفارق بين نظام كان يبنى ونظام يبيع تحت بند الخصخصة ومواكبة الاقتصاد الحر؛ فيهدم صرحًا اقتصاديًا كان يعد من أعمدة الدولة.

لقد أبدع كمال رُحيّم في رسم صورة قناوي؛ فهو ابن المرحلة بكل

تجلياتها، جاء إلى القاهرة في الستينيات يحمل شهادة دبلوم التجارة؛ ووجد القاهرة تعج بالأفكار والتيارات والفنون والآداب، ولعل صورة الأدباء الكبار الذين انتقلوا من الصعيد إلى القاهرة مثل عبد الرحمن الأبنودي وأمل دنقل في الشعر، ويحيى الطاهر عبد الله وجمال الغيطاني في القصة والرواية، وحققوا نجاحًا باهرًا وظهورًا لافتًا، وسكنوا أحياءً شعبية أمدتهم بزاد وفير في إبداعهم، لعل هؤلاء الأدباء كانوا في مخيلة قناوي وأراد التشبه بهم، فقد عاش هو الآخر في حي فقير إلا أنه لم يحقق أي نجاح مثلهم، وربما لم يكن يملك الكاريزما أو الحضور الذي ملكوه فلم يستطع نشر أي عمل من أعماله الأدبية، ليظل باقيًا رمزًا لموظف القطاع العام البسيط الذي لا يملك إلا راتبه الضئيل غير المنجز لأي شيء لا أسرة ولا زواج ولا أولاد، ويكاد راتبه يكفيه بالكاد، وبقى مظهره رثًا.

ويبدو أن هدف الكاتب كان هو الذي يلح عليه؛ وهو إظهار أن قناوي اعتقد أن انخراطه في الأدب أو الفن يعنى إهماله لمظهره، وبخاصة أن بعض مبدعي وأدباء هذه الفترة كانوا يعتمدون هذا النهج سلوكًا لحياتهم، وفي الوقت نفسه يعبر عن حالة الرضا عن وضعه الحالي ورفضه بيع الشركة.

المهم في الأمر أن الشركة خصخصت، وأضيف إلى هموم قناوي هم آخر وهو البطالة، فقد أصبح عاطلًا، ورفض أية محاولات لإعادته إلى العمل وكسب العيش، واحتقر عرض زميله وصديقه الوحيد (عباس) بالعمل في عطارة الشيخ عمارة:

– جرالك إيه يا عباس! عايزني أنا! أنا الأستاذ قناوي الروائي الأديب أبقى صبي عند الشيخ عمارة! والله هزلت! (الرواية ص11).

والاختيار مقصود وله دلالته، ومقارنة قناوي مقصودة ولها دلالتها الحادة، فضع الصورتين في مقابل بعضهما تكتشف وجهة النظر التي يتبناها الكاتب، حتى وإن حاول إخفاءها لتسرى في ثنايا إبداعه مقارنة بين عهد كان يحاول أن يحفظ للناس كرامتهم ولو بالقليل، وبين عهد يهين كرامة الناس تحت مبررات ساذجة، سرعان ما تكشفت أبعادها فيما بعد، ولذلك ختمها بجملة "هزلت!"، وفي الوقت نفسه تكون هذه المقارنة دافعا لقناوي (ممثلا لطائفة العمال التي شردت) على مواصلة المقاومة كما هي طبيعة من تربوا في ذلك العهد وتكون نتيجة المقاومة رواية أخرى تجري على قدم وساق مع الرواية الأم؛ حتى وإن أسميت الوليدة (سيناريو) وهو اختيار بارع إلى أبعد الحدود.

ذلك أن هذا المصطلح انتقل من مجال الأعمال الفنية (سينما وتليفزيون ومسرح) إلى الحياة العامة وصار يستخدم مرادفًا للطريقة أو أسلوب حل المشكلات في كل المجالات السياسية والاقتصادية والاجتماعية؛ فهذه المشكلة لها عدة سيناريوهات، وهذه الأزمة يمكن أن تتحمل عدة سيناريوهات... وهكذا، وهو مثال دال على تطور الاستعمال اللغوي للمفردات في إطار من التداول الاجتماعي بل والعلمي.

ويأخذنا قناوي إلى الطرف الثاني من المعمعة؛ وهو المهم؛ وهي حكاية

المليجي الذي حط على الحارة ذات يوم يصلح بوابير الجاز التي كانت في وقتها تطورًا في أدوات الطبخ بديلا للكانون التقليدي وصحبها (الكلوب) للإضاءة، وكان بارعًا في إصلاح الاثنين، وكانوا يطلقون عليه ومازالوا لقب (السمكري) الذي تحول بدوره إلى الصنايعي الذي يصلح ويلحم جسم السيارة الصاج أو حتى الفبر.

وأهل الحارة لا يعرفون من أين جاء: "من ديروط، من أبنوب، من براري كفر الشيخ، العلم عند علام الغيوب. فهذا السر لم يفصح به بتاتًا لأحد؛ غير أن الشواهد تقول إنه ارتكب مصيبة في المكان الذي جاء منه ثم لاذ بالغلابة الذين يعيشون هنا، أجاروه وخبأوه، وعندما اشتد ساعده أمسك لهم النبوت وفرض عليهم الإتاوات" (ص95 من الرواية).

هذا هو الأصل، ولكن كمال رُحيّم يجعل له شأنًا آخر؛ فقد صار زعيم الحارة، ومتولي أمرها (بالمناسبة متولي أمرها تعني فرض نفسه وليًا عليها برغبة منهم أو على غير رغبة) وقد كان؛ فالكل يأتمر بأمره ويحيط نفسه بمجموعة من الفتوات الأقويا الذين أخلصوا له مثل الدكروري الذي كان بمثابة الرجل الثاني وأبو اليسر الذي كان صبيا له من أيام الفقر وظل ملازما له أمينًا على أسراره بالرغم من أنه لا يعرف له أصل من النوبة من السودان أو حتى من تنزانيا أو الصومال (ص 244 من الرواية)، والشبل سماحة وغراب والبغل، وقد راح الدكروري والشبل سماحة في معركة أولاد هارون وآثر غراب الاعتزال بعد إصابة ركبته في المعركة أيضا، واعتزل البغل بعد المعركة وعاد لمهنته الأولى (الكارو)، كل هؤلاء كانوا يعينونه

على أمره؛ وكانوا يعرفون مناطق قوته وكذلك مواطن ضعفه، ولاسيما العم مفتاح الفتوة القديم الذي سبق المليجي إلى إدارة الحارة، ويمتلك خبرة عميقة، وبالرغم من كراهيته له إلا أنه كان مخلصًا؛ وبالطبع فإن كل واحد من هؤلاء رمز محمل بدلالات واسعة تعبر عن عمق تجربة السارد وثرائها، وأضرب مثلًا بواحد منهم وهو العم مفتاح، فالاسم مقصود بدقة؛ إنه المفتاح الذي يفتح باب خزائن الأسرار، وقد عَمَّر طويلا؛ أي أنه عاصر تاريخ مصر الحديث؛ ومن ثم فلديه قدرة على رؤية ما وراء الأحداث، ويكون سندًا للمليجي يبصره بخفاياها التي قد تغيب عنه جراء انشغاله بأمور الحياة التي تجري أمامه؛ ولذلك فإنه يظل بجواره، ولا يلتفت إلى بعض تصرفاته الصغيرة معه؛ التي تنتج عن غيرة الكار (الفتونة)، وهي شخصية ثرية جدًا، وسر ثرائها ما حمله السارد لها من أوصاف ومقاطع سردية بالغة الدلالة؛ مما يشير إلى قدرات السرد على خلق الأحداث وتكوينات الشخصيات لتعطي في النهاية المردود المأمول من العمل السردي.

(3) أسلحة المعمعة.

المعمعة هي الحرب، وكل خائض لها لابد أن يتسلح بما يمكنه أن يتسلح به حتى يحقق هدفه ويفوز بها؛ الأمر في حقيقة الإبداع الأدبي كذلك؛ فالأمر ليس كما يتصور المتطفلون على الأدب ببضع كلمات أو بضعة أسطر أو حتى صفحات يطلقون عليها قصيدة أو قصة أو رواية؛ الإبداع الحقيقي معاناة

ورؤية وثورة ومعركة؛ وكل ذلك يحتاج من طارقه إلى أدوات؛ الملكة والثقافة والخبرة أسس الفن الذي يطرقه شعرًا كان أم نثرًا؛ رواية أو قصة قصيرة أو حتى ومضة؛ مسرحية طويلة أو من مشهد واحد؛ وهكذا.

وفي هذه الرواية يبدو كمال رُحيّم متمكنا من أدواته؛ موهبته في أعلى درجاتها؛ ووعيه بما يكتب شديد، ويملك رؤية يريد أن يوصلها، وتمده ثقافته بذخيرة واسعة لتكوين رسالته ودمجها بالموتيفات التي يمكن للمتلقي أن يتفاعل معها ويهضمها، ويشارك المبدع فيها.

يتوزع الساردون بين ثلاثة نفر؛ الأول سارد مهيمن مسيطر قابض على أحداث عمله؛ لأنه يملك رؤية ويحمل رسالة يريد أن يوصلها إلى متلقيه وجمهوره؛ وهذا نجده يدير أحداث سرده باقتدار تساعده فيه ملكته وثقافته ولغته، ولا تنفلت الأحداث من بين يديه من أول سطر من العمل إلى آخر كلمة فيه. والثاني؛ السارد المشارك؛ وهو سارد متمكن أيضا، ولكنه اختار أن يكون جزءًا من العمل، أو أن وجهة نظره أو رؤيته للعالم من حوله استدعت مشاركته باعتبار أن العمل الذي يقوم بإبداعه فيه جزء منه يمسه. والثالث؛ السارد المصاحب؛ وهو سارد متمكن كذلك؛ ولكنه اختار أن يسرد الأحداث بحيدة نوعًا ما (وإن كان لا حيدة في الأدب أو الإبداع بصفة عامة)؛ وغالبًا ما يكون العمل الذي يبدعه نتيجة حدث رآه مما يخالطه في واقعة ورآه معبرًا عما يعتمل في فكره من رؤية، وهنا يحرص على أن يسرد الأحداث من موقع المصاحبة، وغالبًا ما يترك الأحداث

تجري مجراها الطبيعي؛ وأحيانًا يتدخل بالتعليق على بعضها مفسرًا لها أو رابطًا بينها.

وتقع معظم الروايات في هذا النوع الثالث حرصا من المبدع على ألا يتهم بالتأثير في عمله، وكان إنتاج كمال رُحيّم الروائي والقصصي قبل ذلك يدخل في هذا الإطار؛ إلا أنه هنا انتقل إلى الطراز الأول؛ فأدار أحداث المليجي بما يريد أن يعبر عنه، حتى إذا تركت له بعض الحرية في الإضافة فإنه ينبه إلى ذلك:

"والشخوص؛ المليجي على وجه التحديد؛ فجهارًا نهارًا يخرج عن النص، ويقول ويفعل ما يرد على خاطره هو وليس الذي يفكر فيه قناوى، هو قادر على كبح جماحه ومنعه من أن يفعل أو حتى يقول إلا الذي يرضيه، غير أنه يفاجأ بأن قلمه يجري أحيانًا بما أراده المليجى وليس بالذي يريده هو، وإلى الآن لا يعرف كيف تحدث معه هذه المسألة، وحدث وراء حدث ومنه ما هو من صنعه، ومنه ما هو من صنع المليجي" (الرواية ص 206).

وهذا بالطبع نص دال ومعبر عن البراعة الروائية، ودال على الشخصية التي ابتكرها وما يريد أن يصفها به؛ فالمليجي من صنعه، وهو يحمله بما يريد من معان ورؤى؛ وبخاصة أن المليجي رمز لشخصية اتصفت بالدهاء والمفاجئات التي كانت صاعقة أحيانا؛ ولكن السارد أراد أن يراوغ أحيانًا فيتنصل من بعض تصرفات الشخصية مدعيًا أنه لم يكن يريد ولكنها هي

التي فعلت؛ وأظن أن هذا كان مقصود جيرار جينت بالسارد العليم الذي يردده كثير من النقاد بغير فهم حقيقي أو وعي بمقصود الناقد الكبير؛ إنها آفة نقدنا الحديث.

وهذا الموقف يستدعي بالضرورة الحديث عن الأدوات التي تمكن السارد من تحقيق اللذة والمتعة لعمله (بحسب تصنيف رولان بارت في نص اللذة ونص المتعة)؛ أولًا: اللغة؛ كانت اللغة الفصحى الميسرة هي لغة التعبير، ولكن هل تسير على وتيرة واحدة من الحكي؟ نص الرواية يقول لا؛ إنها تسير أحيانا عادية مثلما يقول في (ص 96):

"وجهها عابس وبيدها منفضة، وتئن من سطر الأكلمة التي تحمله فوق رأسها، تدع السطح كله وتقبل نحوه مباشرة، تلقى الأكلمة فوق الأرض إلا واحدًا تفرده على السور، دون أن تحييه أو تنطق بكلمة".

نعم؛ هي تبدو عادية، ولكنها تصويرية في الوقت نفسه؛ فالفقرة السابقة لوحة فنية فيها فعل وحركة وفيها تصوير داخلية الاثنين معًا؛ هي في إقبالها عليه وتطلعها أن تكسب رضاه أو حتى تثير اهتمامه، وهو في صده عنها وأنفته منها؛ وقبل ذلك فهمه لما ترمى إليه، وتلح فيزداد نفوره منها وصده لها.

وأحيانًا أخرى تأتي مطعمة ببعض العامية دون نفور أو نشوز، ويظهر ذلك في الحوار الذي يتخلل الرواية في المواقف التي تستدعي الحوار؛ فعندما سأل زغلول عما يمنعه من الصعود إلى السطح أشاح بيده قائلا:

متآخذنيش يا قناوى أفندى، إنت عازب وستات العمارة طالعين نازلين، اللي بتنشر غسيل واللي بتغسل سجاد واللي بتخزن شوية كراكيب.

ثم أردف وهو يتحاشى النظر إليه:

"وأنا ميرضنيش إن حدّ يُلطَّك بكلمة، وللا لا سمح الله تطلع عليك سمعة" (ص 49).

إنه حوار رشيق منقول من الواقع، ومصورًا للحظة مهمة كانت دافعًا لأحداث أخرى، ومرة يضمّن الوصف الفصيح كلمة عامية تدخل في نسيج العبارة دون أن تكون حشوًا بل تأتي للتوضيح مثلما يقول في (ص 48):

"لا يحفل به الآن، ويعطيه ظهره كلما رآه؛ وإذا أضطر لمخاطبته يناديه باسمه (حاف)، بدون كلمة أفندي أو أستاذ.

حيث جاءت كلمة (حاف) وهي كلمة عامية منقولة من مجال الطعام، وتصف طعام الفقراء الذين لا يجدون ما لا يشترون به خضارًا أو لحومًا يضعونها مع الطبيخ فيسمونه (طبيخ حاف) أو لا يجدون ما يطبخونه أصلا فيضطرون إلى أكل العيش (حاف)، وانتقلت إلى مجال الحديث مع الأشخاص حينما يكلم واحدًا الآخر بدون ألقاب فيقولون إنه يناديه باسمه (حاف)، أي مجردًا من الألقاب، والمهم هنا أنها دخلت في نسيج السرد محدثة أثرها الدلالي دون خلل أو نشوز.

وبالطبع لم تخل الرواية من تناصات، وقد ظهر مع التقديم الذي جاء بعد الإهداء، وهو بيت شعري من إبداع أحمد شوقي، لكنه موجز لأحداث الرواية ونهايتها الدرامية حيث يقول:

يا نفس دنياك تخفى كل مبكية
وإن بدا لك منها حسنُ مُبتَسِم

وحين يصف حالته البائسة، يستدعى فيلم (غَزل البنات) ويقول:

"وبغرفة النوم قبالة السرير صورة لنجيب الريحاني وليلى مراد. ملصق قديم من ملصقات الدعاية لفيلم (غَزل البنات)، ثُبتت أطرافه على الجدار بأربعة دبابيس؛ فقد كان مغرما بالريحاني وفن الريحاني، شاهد أفلامه كلها، وبالذات هذا الفيلم، وكانت فرحته كبيرة عندما عثر على هذا الملصق عند أحد باعة الروبابيكيا، فاشتراه ووضعه في هذا المكان؛ حيث الريحاني على رأسه طربوش ويتطلع لليلى مراد بعين كسيرة ودمع محبوس، وهي تتغندر أمامه بفستانها، وبالها خال مما يشغل الأستاذ (حمام)، ومشار بكعب الملصق إلى دور السينما التي كانت تعرض هذا الفيلم؛ سينما أمير بالإسكندرية وأستوديو مصر بالقاهرة والنهضة ببورسعيد" (الرواية ص44،45).

إنها لقطة بارعة وتناص دال؛ فهي ليست معبرة عن حال الأستاذ قناوي فقط حيث تستدعي تشابها بين حالته وحالة الريحاني في الفيلم الذي حرص مخرجه على أن ينهى أحداثه ومشاهده بصورة الريحاني وهو يلبس ملابسه التي أتى بها في أول الفيلم ليدرس لبنت الباشا مادة اللغة العربية، وبالرغم

من أن الباشا أمر بشراء ملابس جديدة وبِذَلًا جديدة، إلا أنه ذهب مع ليلى مراد إلى الكبارية بزيه القديم؛ لأنه كان يستعد لمغادرة هذا النعيم ليعود لحالته الأولى مرة ثانية، وكأن السارد أراد أن يقول لقناوي؛ إنه حتى لو ازدهرت لك الحياة لفترة من الزمن فإن حالك سيبقى على ما هو عليه.

ثم يدعم هذا بإعلان أسماء دور السينما التي كان يعرض فيها الفيلم، وكان لها شأنها في زمانها أما اليوم وفي إطار الخصخصة التي قضت على كل شيء حتى دور السينما التي كانت تساهم في تثقيف الأشخاص؛ أي أنها لم تكن فقط موردا اقتصاديًا بل كانت تجمع بين الثقافة والاقتصاد محققة الهدفين معا، ضاعت في إطار الخصخصة، فمنها ما خَرب حتى الآن لنزاع الورثة أو لتحولها إلى عمارات شاهقة إن كانت في أحياء راقية أو مطلةً على شوارع كبيرة، وهكذا دمرت الخصخصة الأمرين معا؛ الاقتصاد والثقافة، والأستاذ قناوي ضحية من ضحايا الخصخصة لا طال مكانة، ولا رأت رواياته النور، وظل بلبسه القديم الذي جاء به من البلدة أو الذي اشتراه حين جاء إلى القاهرة.

ويكفى هذا المثال للتعبير عن رؤية السارد الذي كان يختار تقنياته السردية بعناية شديدة حتى لا تبدو وكأنها تناصات ترفيهية مقحمة على النص، بل هي معبرة عن سياقها الذي أخذت منه، ومتفاعلة مع النص الجديد وأحداثه ووجهة نظرة، ومن ثم تكون منتجة للمعنى المقصود؛ ومساهمة بدور فعال في سيرورة النص؛ حيث يمكن أخذ المشهد كله في نص جديد يأتي لاحقا سواء أكان من الأديب نفسه أو من أدباء آخرين.

والنص ملئ بهذه التناصات والتي تداخلت مع نسيجه، لكن المجال لا يسع لذكر المزيد.

وهكذا تبدو الرواية بديعة في سردها بكل مكوناته المعبرة عن رؤية كمال رُحيّم لواقعه الذي يعايشه وممزوجة بالخيال الروائي الذي يحقق المتعة بجانب اللذة، وفي الوقت نفسه مشيرة إلى حالة النضج الفني الكبير لروائية السارد كمال رُحيّم، حيث اكتملت أدواته بجانب نضج رؤاه السياسية والاجتماعية، بل والاقتصادية أيضا.

***

الفصل الخامس

ذكريات الزمن الجميل

قراءة في رواية (أيام لا تنسى)

الأدب هو المرآة التي تعكس حركة المجتمع، ليس عكسًا آليا بل تفاعليًا، لأنه نتاج إبداعات أفراده المبدعين الذين هم جزء من نسيج المجتمع، والرواية التي هي في أوج انفجارها الآن أكثر الأجناس الأدبية التصاقًا بالمجتمع؛ فهي إما تحكي مشاكله وأبعادها أو تلقي الضوء على قضاياه وتوجهاته، أو تحاول أن ترسم طريقًا لمستقبله وطموحاته.

والأديب المبدع لابد أن يمتلك رؤية لواقعه، وفي الوقت نفسه يملك أدواته التي يستطيع أن يعبر بها عن هذه الرؤية، فإذا تضافر هذا مع ذاك تشَكَّل عملٌ يستحق القراءة والتأويل، والشرح والإيضاح.

ونحن هنا أمام عمل مبدع يتفاعل فيه كمال رُحيّم مع الواقع في لحظته الراهنة، التي تضطرب فيها الآراء والرؤى لدرجة أن البعض يتمنى عودة الزمن الماضي باعتباره الزمن الجميل، ومن في هذا الإطار يقصر رؤيته على العهد السابق الذي تمت إزاحته بثورة يناير، أو يذهب بالماضي إلى أبعد من ذلك بكثير؛ فيرى أن العهد الملكي (ما قبل ثورة يوليو 1952) كان الأفضل والأجمل ويا ليتنا نعود إليه، وينحي باللائمة على ثورة يوليو التي قلبت المجتمع رأسًا على عقب، وأفسدت كل ما هو جميل.

يستوعب أديبنا كل هذا وتفجرت لديه رغبة في إطلالة على هذا الزمن الذي قرر وهو شاب أن يقطع صلته به تمامًا، لكن تلح عليه الذكريات فيعاود تسجيلها من خلال ذاته، ولذلك تتماس الرواية مع السيرة الذاتية، وذلك أمر منطقي وجميل؛ لأنه يأخذ طابعًا أقرب إلى الصدق مما ينعكس

بصدق فني آخر يمتع القارئ، حيث مازال الكثيرون يحملون في داخلهم حنينًا إلى هذا الماضي الذي عايشوه؛ وهو ما يدفع السارد إلى إطلاق كل طاقاته التعبيرية، ومن ثم يلتقي الاسترسال السردي مع القصد الفني الذي يحمل الرؤية الفنية (ولنقل رؤية العالم بمنطق لوسيان جولدمان) وينتج نسيج سردي يحقق اللذة والمتعة (بحسب تعبير رولان بارت)، اللذة من التفاعل بين المتلقي والمبدع؛ حيث يجد المتلقي فيه نفسه، والمتعة من إثارة الأسئلة والبحث عن الدلالات الواسعة وراءه.

ما الموضوع؟!

الموضوع أن كمال رُحيّم وجد نفسه -في وسط هذا الركام- أمام ماض حاول نسيانه منذ زمن بعيد؛ بل لتوقعاته السيئة له قطعه بإرادته، لم يحتفظ منه إلا "بصندوق من الخشب تركوه فارغًا... إلا من ساعة جيب ومسبحة وزر طربوش"[1]، وذلك بعد أن باع لهم ميراث أبيه بنصف الثمن.

(1)

وهذا الصندوق الخشبي، كان يحوي أوراقًا أهمها حجج الأرض (أي عقود الملكية) ومشاركات المواشي وإيصالات الديون على الآخرين،

(1) رواية أيام لا تنسى: دار العين للنشر، الطبعة الأولى سنة 2018، ص 17.

وقد أخذ الأعمام كل هذه الأوراق ذات القيمة المادية، وتركوا له فقط الرسائل والذكريات التي تخص الجد المتوفى صاحب الصندوق.

وكذلك ساعة جيب ماركة الترام، وقد كانت ماركة مسجلة ومعتبرة في ذلك الوقت؛ ولا يملكها ويتباهى بها إلا الأكابر (كان الجد عمدة وكبير القرية)، ولكي يزيد الرمز دلالة على الزمن، يقول السارد على لسان أحد الأعمام:

"ماركة الترام اشتراها أبي من ميدان العتبة، وكنت معه وقتها. ويعود برأسه إلى الوراء متذكرًا: كانت الدنيا زحامًا في هذا اليوم، الناس كلها فرحانة بجلوس (الملك فاروق) على العرش، مواكب وزينات وأفراح".

وكأنه يقصد قصدًا أن يقول لمتلقيه: أنا أتكلم عن الزمن الذي تترحمون عليه وتودون لو يرجع، فانتظروا وانتبهوا لما سأقصه عليكم وأحكيه عن هذا الزمن من أحداث وأفعال، إنه لم يبق منه غير هذه الساعة التي "أكلها الصدأ وعقرب مكسور ومات الثاني في موضعه"؛ فالساعة التي مهمتها الرئيسة حساب الزمن وتحريكه قد انتهت؛ فماذا يفعل عقرب مكسور وآخر مات في موضعه؟!

ثم زر طربوش (شيء مدهش) يعني ليس الطربوش كاملا!!؛ فالطربوش رمز الرأس، ولم تعد الرأس موجودة (أي مصدر التفكير والتدبير والإدارة)، أما الزر فأثر لايعتد به لأنه كما يقولون (خارج الصندوق)، وضياعه سهل؛

فمن الممكن أن يوهَن الخيط الذي يربطه، أو يشبك في فرع شجرة أو أي شيء آخر فيسقط ويضيع وربما داسته الأقدام؛ إنها الرؤية الحادة لهذا الزمن وبالمناسبة فالقصدية أحد الأركان السبعة لنصية النص، كما طرحها (دي بوجراند) في كتابه المهم: (النص، والخطاب، والإجراء) المؤسس لعلم النص.

والأهم في الأمر كله الصورة التي أخذها وأخفاها، وبقدر الضجة التي أثيرت حول اختفائها تبدو الأهمية، وفي الوقت نفسه تباين الرؤى؛ فهم يبحثون عنها بكل قوة ليس لأهميتها ولكن لأن اختفاءها بهذه الطريقة يعد مؤشرًا على فقدانهم هيبتهم، فهي في حد ذاتها لا تمثل أهمية، وقد كانوا يعلقونها ولا يعبأون بها اللهم إلا من باب الوجاهة؛ فأبوهم مصدر هيبتهم، وضياعها يعني تفرقهم وضعفهم وهوانهم؛ فكيف يحكمون الناس ويسيطرون عليهم وهم قد فشلوا من أول لحظة، وضاعت صورة الجد من أول ما رحل عن الدنيا؟!

أما الراوي فقد كانت الصورة تمثل له أهمية قصوى؛ إنها تمثل له التاريخ؛ الجد بهيئته الحاكمة، إنها تحمل تراث عصر بأكمله وهو ما عبر عنه بقوله:

"دهمني إحساس بأني أحق بها من كل هؤلاء الذين يبكون عليه، سيتذكرونه شهرًا، شهرين، وإن بالغنا نقول سنة، أما أنا فسوف يبقى معي إلى أن أموت"[1].

(1) أيام لا تنسى، ص 10.

فهي بالنسبة له توازي الحياة والتاريخ والوجود، وبخاصة أنه الوحيد من جيل الأحفاد الذي ارتبط بجده ارتباطًا وثيقًا، وكأن جده كان يستشعر أنه هو الوريث الذي سيحمله في قلبه، حتى وإن لم يكن راضيًا بالكلية عن كل تصرفاته، وهي نقطة البدء في انطلاق السرد الذي سيأتي فيما بعد؛ فكل حدث من أحداث العمل السردي تنطلق منه وتعود إليه، ثم ينتهي العمل كله بموت الجد.

وهي إشارة بالغة الأهمية، ورسالة حاسمة إلى كل من يحلمون بعودة الماضي تقول: لقد مات الماضي، وبدلا من هذا فكروا فيما يجب أن يكون عليه المستقبل؛ خذوا من هذا الماضي محاسنه التي ترون أنها يمكن أن تسهم في رسم ملامح مستقبلكم، ودعوا ما بقى لأن الحتمية التاريخية تقول إن الزمن لا يرجع إلى الوراء أبدًا.

وينطلق السرد في رسم خيوط العمل، وتعجبني تغريدة (محمد قطب) على الغلاف الأخير للرواية، وسميتها تغريدة؛ لأنها تكثف دراسة واسعة في كلمات قليلة بديعة تستلهم روح البلاغة العربية قديمها وجديدها؛ ولِمَ لا، ومحمد قطب من فحول المبدعين الذين يعبر إبداعهم عن جبل متراكم من الخبرات الثقافية والإبداعية.

يقول محمد قطب: "تتضح قدرة كمال رُحيّم في نسج خيوط الحدث في سرد واقعي متراتب يندلح من خلال وعي الشخصية بالموقف وفق الإطار التصويري الذي يكشف الدلالة الموضوعية للنص، والملمح الخاص

للشخصية في نسق سردي للوعي والظاهر معا".

إنها تغريدة تعبر عن قراءة واعية للعمل، وخبرة كبيرة بقدراته السردية وفي الوقت نفسه دراية كبيرة بقوانين السرد الذي هو متميز فيه.

وينطلق الراوي في استرجاع أحداث هذا الماضي بدءًا من الصورة التي احتفظ بها وهي بالأبيض والأسود، ويتحدث عنها حديثا يجمع بين الظاهر والباطن مفسرًا كل ملمح فيها، وهو وصف هادف وممزوج بمشاعر إنسانية فياضة تجاه الجد:

"كان جادًا، جادًا في كل شيء حتى وهو يقف أمام عدسة التصوير"[1].

ولكي ينبهنا إلى أنه يتحدث عن تاريخ؛ يربط الخاص بالعام:

"لا أعرف متى أخذوا له هذه الصورة.. ولا هو نفسه كان يعرف، قال لى مرة: إنها من أيام (الملك فؤاد)، وكنت وقتها في عز الشباب، لكن أية سنة بالضبط؟ لا أدري على وجه اليقين"[2].

براعة في السرد تجمع بين الحاضر والماضي في سلاسة، فالتاريخ لم يحشر حشرًا وإنما جاء تلقائيًا من خلال السرد.

(1) أيام لا تنسى، ص 22.
(2) الرواية، والصفحة ذاتها.

(2)

"تاخذني الصورة إلى بيتنا القديم..
فلم يكن كأي بيت.."

هذا هو المدخل، وفي الوقت نفسه رابط بين ما سبق، وبين ماهو مقبل من أحداث وسرد، فيبدأ السارد بالحديث عن تأسيس البيت ومكوناته ثم يرجع إلى الوراء أكثر فيستعيد ذكريات الطفولة، ويسترد أيامها، ويحكي تفاصيل يصعب أن يصدق المتلقي أن طفلا في هذه السنّ يتذكر هذه الأحداث، وهذا لا يغيب عن الراوي السارد العليم، لذلك فإنه في أثناء سرده يقول:

"إحدى الخادمات قالت وقتها: إني لم أبك مثل باقي العيال أو حتى شعرت بأي خوف، كنت أعافر وأقذف الباب بحصى التقطه من الأرض، وخادمة ثانية أكدت على أنه ليس حصى، بل كان في يدى عود أطرق به بجرأة وثبات، وغير ذلك من كلام كله كذب ومبالغات كن يأتين به من رؤوسهن مجاملة لأمي؛ فأنا ابنها الوحيد، الابن الذي جاء بصعوبة وبعد عشر سنوات من الزواج، وكل إطراء يقلنه في حقى كان يرفعهن درجة عندها"[1].

(1) الرواية، ص 30.

والمقتبس يفيد بأنه استقى كثيرًا من معلوماته عن تلك الفترة من حياته من آخرين، إذ لم يكن وعيه قد تشكل لدرجة حفظه لهذه الذكريات التي سيرويها؛ وأيًا ما كان رأيه فيها فإنه بعد أن تشكل وعيه أخذ يفند الكلام ليفرق بين المبالغات والحقائق، ومهما كانت المبالغات فإن جزءا منها –ولو يسيرًا– ينتمي إلى الحقيقة والصدق.

ويدعم هذا لمحة ذكية؛ فالراوي/ السارد العليم المشارك لأحداث السرد لم يذكر اسمه، وظل بكل حرص يكتمه حتى (ص 31) من الرواية، وجعله يأتي عَرَضًا في أثناء حديثه عن كيفية تعرف جده عليه، وبداية علاقته به علاقة شديدة الخصوصية، وجاء في ثنايا حديثه الجميل عن أمر يحدث بصورة تلقائية في الريف، وبخاصة البيوت الكبيرة التي تجمع الأسر متعددة الأفراد، فقد تعثرت قدم جده فيه مصادفة وهو خارج من داره إلى الشارع ليرعى مصالح القرية كلها، وليس البيت فقط.

ثم يأخذ كمال رُحيّم طريقه في السرد الواقعي المتراتب كما يقول محمد قطب؛ عارضا لكل شخصية من شخصيات البيت؛ (وذلك بعد أن وصف تشكيل البيت من حيث المكان والبناء)، الأب وإخوته الثلاثة (الأعمام) وتحديدًا اثنان منهم؛ هلال وسعيد، أما العم الثالث (حامد) فقد طُرِدَ من البيت في سن مبكرة بعد فعلة لا أخلاقية لم يرضها أبوه، ولذلك فإنه لم يكن بينه وبين الراوي علاقة وثيقة.

وهناك شخصية أخرى من أفراد الأسرة لم تكن تعيش معهم، وهو

الجد عبد اللطيف توأم الجد الكبير، وقد لفظه البيت لاضطراب عقلي في سلوكياته؛ بالرغم من أنه متعلم ومؤهل تأهيلًا أزهريًا فهو حاصل على العالمية من الأزهر، لكنه ضيع هذا بسلوكياته غير المنضبطة وقد رسمها كمال رُحيّم ببراعة شديدة؛ وذلك نتيجة تعاطفه معه وحنوّه عليه، وربما أيضا لأنه كان الوحيد المؤهل علميا في الأسرة، ومن القلائل في البلدة.

ولا أدرى إن كان كمال رُحيّم قصد إلى بيان الفوارق بين القوة والعلم في ذلك العصر في مواجهة من يقولون بأن الثقافة والعلم كانت مزدهرة في ذلك الوقت، وأراد أن يبين لهم حقيقة الأمر؛ فقد كان هناك علم وثقافة، نعم هي عميقة وواسعة، ولكنها ضاعت وضاع تأثيرها حينما استغلت لإعلاء الذات وتضخيمها من جانب، أو استخدامها لأغراض غير ثقافية مثل السياسة أو السلطوية الدينية من جانب المحافظين ففقدت تأثيرها، وأصبح صاحبها لدى العامة وهي الغالبية العظمى (باستثناء القلة المثقفة) وكأنها هراء وهزل اضطر الناس إلى إنزال صاحبها من فوق المنبر كما حدث مع الجد عبداللطيف.

ويمضي كمال رُحيّم في السرد المتدفق والمفصل، وهو يعني كل تفصيلة صغيرة وكبيرة، وأضرب مثلًا بالمجلس الذي عقده الأبناء (الأعمام بالنسبة للرواي) للنظر في المشكلة التي طرأت أمامهم وهي احتمال زواج أبيهم (الجد الكبير الجبار) غير أنهم تاهوا وتلعثموا؛ إنه مشهد بديع يعبر عن الواقع السياسي والاجتماعي في تلك الفترة، فقد عجزوا عن إيجاد مخرج،

وفاجأهم الجد بزواجه ممن ارتضاها لنفسه غير عابئ بأي شيء، المهم أن ينفذ قراره، وعجزهم مرة ثانية أن يعترضوا أو يفعلوا أي شيء إزاء الموقف، ولعل في ذلك تلميحًا إلى سلوكيات الملك فاروق، وربما من قبله أبوه الملك فؤاد في مسألة القرارات المصيرية ومن بينها الزواج، ويدعم هذا الموقف موقف آخر يسرده الراوي، وهو يخصه، حينما نجح في الثانوية العامة، وكان يريد الالتحاق بكلية الآداب، والجد قال الحقوق، وكلمته نافذة لا معقب عليها، ثم موضوع السكن في القاهرة، الكل اختار ميدان الجيزة لقربها من جامعة القاهرة، والجد اختار الغورية لقربها من الحسين ووجودها في مصر الفاطمية العتيقة، ونُفذَ القرار مثلما أراد بعد عرض مسرحي هزلي يبرز إلى حد كبير ضعف الأعمام في حضرة الجد العظيم الذي يعرف ماذا يريد، ويعرف أيضا كيف ينفذه.

ولا تقف سخرية الجد من أبنائه فقط، بل امتدت إلى الحكومة عندما قررت أن تختار العمد بطريق الانتخاب، وهو أمر ليس بالهين على من أدمن العمودية بقوة وسطوة لم تختل لحظة، ولم يفكر أحد في منافسته عليها؛ ولذلك رأى أنه من العيب أن يشارك في هذه المهزلة (من وجهة نظره)، وهو الذي كان يتحكم في الانتخابات البرلمانية ليديرها في صالح حزبه (حزب الوفد) بدليل صورة سعد وصورة النحاس المعلقتين على الجدران، ولما أراد أحد أصحاب الأطيان (العزب) التابعة للبلدة الترشح حدث انقسام، ولكن الأمر في النهاية حسم باختيار العمدة لحزب الوفد، مع التبرع ببعض الأصوات للمرشح المنافس، إكراما لأهل العزبة التابعة

له، وحرصًا على مصالح أهل العزبة باعتبارهم رعايا له، ولكن لما جاءت المسألة على العمودية، التي هو رمز لها، لم يدخل الانتخابات تعاليا عن أن يكافئه شخص آخر، ثم رتب مسرحية هزلية باختيار أحد العاملين عنده (وكما يقولون بلغة أهل زمان كلاف)، وألبسه في مشهد سردي بديع من الراوي العليم؛ ليظهر موقف أهل ذلك العصر من الثورة ورجالها، وتوحي دلالات المشهد بمعاني كثيرة ظهرت بعض ملامحها في موقف المأمور الذي يبدو كأنه فهم المشهد برمته، الحقيقة أنه سرد ممتع؛ فما الذي جعله بهذه الدرجة من الإمتاع؟!

آليـات السرد

(1)

دخل الكاتب وأدخلنا معه في منطقة ملتبسة بين الحديث عن النفس (وهو ما يعرف بالسيرة الذاتية) والسرد الروائي، فهو يحكي ويقص عن أيام لم ينسها ولم تمحها الأيام من ذاكرته، لكنه قصد من وراء هذا الحكي أن يلقى الضوء على فترة من تاريخ مصر، ووجد في سرد ذكرياته عن جده وما كان يحدث في الريف المصري معادلًا موضوعيا يمكن أن يتضافر لإقناع القارئ بالرؤية التي يرتئيها، وهي أن هذه الحقبة من تاريخ مصر كانت لها إيجابياتها التي يمكن أن تتمثل في النظام الذي ترسخ ليصبح

تقاليد حياة منتظمة ومستقرة على هذا الوضع، لكن أخطر سلبياتها الهيمنة وفقد الحريات، فلم يكن لأحد من العائلة صوت غير صوت الجد، ولعل في مشهدي اجتماع العائلة لمناقشة احتمالية زواجه، ومسألة اختيار سكن لعلي (الراوي) أصدق مثال، وقد أبدع الكاتب في سردهما سردًا يمزج بين الكوميديا والتراجيديا، فالكوميديا تظهر من خلال عجز الأعمام عن أن ينتهوا إلى أمر وكل منهم يخاف أن يقول رأيا حاسمًا في الموضوع فيجلب غضب الجد، وتتولد التراجيديا (المأساة) من حزن الراوي الخفي الذي فضحته تعبيرات الراوي/ السارد العليم والمشارك في الأحداث، مثل قوله: (جف حلق أبي)، (توالى تدخين السجائر)، ثم السخرية من العم الذي كان يدعي أنه يتابع خطوات الجد خطوة بخطوة، ثم ذهولهم من المفاجأة بأن أحضر الجد عروسه دون أن يعلم أحد منهم، أو يشارك حتى في استحضارها من أهل بيتها.

وقس على ذلك مشهد اختيار السكن؛ فقد أخذ الجد العائلة ومعها (القط) خفيره الخصوصي، وكل يمني نفسه بنزهة طويلة في مصر المحروسة كما كان يطلق على القاهرة في ذلك الوقت، والجد يحسم الموضوع ويختصر الرحلة في يوم واحد، ويأمرهم بالعودة، ولا كلمة لأحد بما في ذلك الأب (أقصد أبا على) الذى هو الابن الكبير للجد، وهى مأساة بقدر ما هى ملهاة؛ إن ظاهرها أنه نظام، لكنه نظام يعطي طبقة حق الهيمنة، وطبقة فرض الخضوع.

الراوي العليم (السارد) هو أحد أفراد العائلة وعنصر أساسي فيها،

ولذلك اختار صفة السارد المشارك، فالسارد أحد أشخاص ثلاثة (شكول ثلاثة بتعبير باختين في خطاب الحكاية)، إما سارد مهيمن، وهو السارد الذي يحرك الأحداث ويقود الشخصيات إلى ما يهدف إليه؛ فينتقي الأحداث، ويختار الأشخاص الذين ينفذونها ويظهر ذلك جليا في كثير من أعمال نجيب محفوظ وأبرزها ملحمة الحرافيش، وليالي ألف ليلة، ورحلة ابن فطومة. أو سارد مشارك، وغالبا ما يكون السارد جزءًا من العمل وربما كان أحد شخوصه سواء أكان ظاهرًا أم مقنعًا في شخصية من الشخصيات مثل (كمال) في الثلاثية وكثير من الأعمال المحفوظية؛ وهو هنا في روايتنا أيام لا تنسى باعتبار علي (كمال رُحيّم) أحد أفراد العائلة يشارك في أحداثها باعتباره أقرب أفرادها إلى الجد منذ طفولته وحتى وفاة الجد.

أو سارد مراقب أو مشاهد، يرصد أحداث روايته كما رصدها وترقبها، فيحكي عن الأحداث كما رآها أو قرأها ويظهر ذلك في كثير من الأعمال الروائية التي تمتلئ بها الساحة نتيجة حتمية للانفجار الروائي الذي تشهده الساحة الثقافية، والأمثلة كثيرة وتغني عن الحصر وقد وقعت في واحدة من أعمال نجيب محفوظ وهي رواية الكرنك التي نقدها في أحد حواراته فيما يشبه التنصل منها، وعلى المستوى الحديث والمعاصر عمارة يعقوبيان لعلاء الأسواني.

وفي (أيام لا تنسى) لجأ كمال رُحيّم إلى السارد المشارك؛ وذلك أمر منطقي؛ لأنه يحكي عن موضوع كان مشاركًا فيه مشاركة فعالة؛ فمنذ طفولته وهو أثير لدى جده دون بقية الأحفاد، وكأن جده حَدَس أن هذا

وريثه والنسخة المطورة منه بالتعليم، وقد اختار له كلية الحقوق بالرغم من أن الشاب (علي) كان يرغب في الآداب، ووافق الشاب على طموح جده فيه الذي كان يتمنى أن يراه قاضيًا، وهذا يحقق أمرين؛ الأول؛ السلطة والهيمنة، وما أدراك ما هيمنة القضاة في ذلك الزمان؛ ومن ثم تبقى مكانة الأسرة وهيبتها لدى الناس، والأمر الثاني، وهو خفي يتمثل في أمنيته أن يحكم هذا القاضي على تلك الفترة التي يعيشها بالعدل، وكأنه كان يستشعر أنها فترة ستلوكها الألسنة وربما أشاد بها البعض، وأظن أن هذا ما تمثل في ذهن الراوي العليم أو السارد المشارك، ويستطيع القارئ المدقق أن يستشف هذا من بين سطور الرواية مع الاستمتاع بها.

(2)

استغل كمال رُحيّم كل طاقاته الإبداعية لتوصيل هذه الرسالة بدءًا من لغة سهلة سلسة تجمع بين الفصحى الميسرة سهلة التناول على المتلقي، وعامية تعبر عن لسان الناس في تلك الفترة وليست مبتذلة ولا مسفة، وربما كانت طريقة دمجهما التي صنعها السارد هو الذي جعلها مقبولة وغير فجة ولنأخذ مثالًا من الرواية؛ إذ يقول في وصف الجلسة التي اجتمع فيها الأعمام لمناقشة مسألة زواج الجد:

"فليس أبي وحده الذي يهاب الجد، الكل يهابه من أصغر دجاجة في البيت إلى أكبر كبير، حضرة العمدة الذي لو شخط شخطة واحدة في

الناس ينفض أي عراك ولو كان بالعصيَّ والسكاكين، فهل هذا الغول سوف يسمع منهم هذه الاقتراحات؟! يدخل معهم في مقايضة أو يقبل منهم اشتراطات، والله لو فعلها أحدهم لأكله أو رماه في عرض الطريق! السكوت وأن تكون في آخر الطابور، هو الأسلم في هذه الحالات"[1].

وهكذا تجرى لغة السرد عبر الرواية كلها، بل وتظهر أكثر وضوحًا في الحوار الذي دار بين الأب (أبو على) والأم باعتبارها كبيرة الحريم، لقد جعله السارد حوارًا شيقًا ومعبرًا يقرؤه المتلقي وكأنه يسمعه الآن؛ وليس من عشرات السنين، حوار يستغرق ثلاث صفحات (64، 65، 66) يعيدنا إلى أجواء ذلك الزمان الماضي بكل ما فيه بالرغم من بساطته الشديدة.

وهنا تبرز ملاحظة لافتة، وهى أن السرد يجمع بين الوصف السردي والحوار الدرامي والرواية تسير على هذا؛ ففى المواضع التي يحتاج الأمر فيها إلى حَكْى تجده يحكي ويصف، فعندما يصف الجلسة العائلية لمناقشة زواج الأب (الجد بالنسبة للسارد)، ويقصد بيان سطوة الجد حتى في غيابه، وضعف الأبناء حتى ولو كانت المسألة حيوية وتخص مستقبلهم يقول:

"كل منهم فضل أن تجيء المسألة من غيره، ويكون هو أحد المستمعين، وإن علق يعلق بكلمة لا تؤخذ عليه، فالجلسة اليوم جلسة موثقة وليست

(1) الرواية، ص 62.

كلاما في الهواء كالكلام القديم، الوضع اختلف، وكل كلمة تقال الآن عليها بدلا من الشاهد أربعة شهود –ما شاء الله– كل واحد منهم له ذاكرة جاهزة للتسجيل، وليس بالكلمة فقط، بل بالحرف! حتى الذين في الحوش (يقصد الخدم) لن يطول عليهم الأمر؛ فإن لم يعرفوا اليوم سيعرفون غدا، والأخطاء طبعا واردة، فمن يضمن ألسنة الخادمات، أو زوجة عم تتسرع وتحكى لأهلها، فوصول الخبر للجد إذا أمر محتمل، وساعتها قل عليهم السلام"[1].

ويستمر في سرده وتعقيباته على الجلسة مراوحًا بين طموحهم وخوفهم الشديد من الجد، لكنه بعد ذلك ينهى الفصل بالحوار الذي أشرت إليه في الفقرة السابقة، وذلك حين يطرحون على أم الراوي (علي) فكرة أن تختار امرأة للجد إن أصر على فكرة الزواج، وتبدأ في طرح أسماء النسوة اللائي ترشحهن ما بين واحدة بشلف، إلى أخرى دميمة المنظر، إلى أخرى ساذجة (عبيطة)، إلى امرأة محترمة بنت ناس ولا أمل في حملها لأنها تجاوزت الخمسين، وهنا تثور الأم خوفا على مكانتها وسيطرتها على النساء؛ لأن اسم الأخيرة يوحى بأنها هى الأخرى لها شخصيتها القوية بالإضافة إلى جرأتها المتمثلة في لسان سليط، وهكذا تنفض الجلسة دون أية نتيجة.

وما وراء الوصف والحوار إشارة مهمة من الراوي؛ يمكن ان نستخلصها في أن الحرية المزعومة في ذلك العصر كانت مجرد كلام لا طائل من ورائه،

(1) الرواية، والصفحة ذاتها.

تسير في اتجاه، والسلطة في اتجاه آخر، وحينما يتجرأ أحد من الشعب على النقد أو التوجيه كان مصيره السجن، ولنأخذ (عباس العقاد) نموذجًا واضحًا أمام أولئك المنتفعين بالعصر الفائت.

وهكذا يتضافر الحوار والسرد في تخليق النص، وفي الوقت نفسه في مرواغته، فحينما يقرؤ المتلقي الوصف يشعر كأن المبدع يريد أن يقول شيئا من وراء وصفه، ولكنه ينتقل إلى الحوار مباشرة فيشعر المتلقي أن الراوي موضوعيًا، وكأنه يقول: لا دخل لي، هذا هو الواقع، مع أن المتلقي الواعي أو القارئ الخاص يدرك من خلال مجرى الحوار وما انتهى إليه أنه كان مقصودًا لتدعيم وجهة النظر التي أراد الكاتب قولها من خلال وصفه السردي الذي أظن أن كل جملة فيه مقصودة قصدًا، وما أدراك حين يكون السارد أحد المعايشين لهذه الوقائع؟!

وبالرغم من أن هذا يمكن أن يعد مأزقا لأي كاتب إلا أن كمال رحيم بأسلوبه السردي المميز بالتدفق والاسترسال يتغلب على هذه المعضلة.

(3)

ومع أن الفترة التي يحكي عنها كمال رُحيّم شهدت زخما فنيًا وثقافيًا إلا أنه لم يلجأ إلى التناصات كثيرًا؛ فلم نره يستدعي أغنية لهذا المطرب أو ذاك من مشاهير ذلك العصر –مع أن هذا يحدث عند كثير من الكتاب – وهناك كثير من المواقف كانت تستدعى ذلك؛ إلا أن السارد اكتفى بسرد

تفاصيل ما يعايشه أهل هذا العصر اجتماعيا ففيها الإشارة والإفادة، ومن بين ما كان يعايشه الناس في سلوكياتهم وأقوالهم، أمثال وحكم مأثورة كانت تستدعيها المواقف؛ فمثلا في تعليقه على ضياع الصورة يقول:

"يا حول الله، يعني خطفها عفريت"[1].

وهي جملة دالة، فبدلا من التعبير عن الضعف والذي يستدعي "لا حول ولا قوة إلا بالله"، تأتي جملة "يا حول الله"، وهي جملة في محلها ولا زالت على الألسنة حتى الآن، ثم جملة "يعني خطفها عفريت" تعبر عن ثقافة شعبية سائدة حتى الآن متمثلة في اللجوء إلى التفسير الأسطوري للأحداث عندما تعجز العقول عن إيجاد سبب منطقي، صحيح أنه أحيانا كانت تعقب ذلك الاستعانة بـ"بسم الله الرحمن الرحيم"، إلا أن عمقها الإيماني وعلى ما يبدو لم يكن كافيًا لغلبة الاعتقاد في الجن والعفاريت.

وتنطلق الشائعات، وهو أسلوب حياة يعيش عليه المصريون حتى اليوم، بالرغم من ازدهار العلم وسيطرة وسائل الاتصال الحديثة، وأظن أن واقعنا المعاش اليوم أكبر دليل على ذلك، فمصر تعيش الآن حالة غريبة تجمع كل طوائفها؛ لا يُستثنى من ذلك مثقفون وغير مثقفين، إنها سطوة الشائعات التي قد تدمر كل ما أُنجز على أرض الواقع. وتتوالى الجمل/ الأمثال مثل: "قفزت من البيت مثلما تقفز الفئران من المراكب الغارقة"[2]، وهكذا تمضي التعبيرات بطول الرواية وهي أكثر من أن تحصى.

(1) الرواية، ص 11.
(2) الرواية، ص 15.

تناص وحيد لم يقصد الكاتب أن يجعله تناصًا، ولكنه جاء عفويا وطبيعيا في أثناء سرده، وهو حكايات الجدة له ولمصطفى ابن عمه هلال، فيقول:

"تحكى لنا كل مرة بالخمس والست (حواديت)"[1]، وأيضا قوله: "ما رأيكم لو بدأنا بحدوتة الأرنب العبيط لم أحكها لكم من قبل"، ويسترسل كمال رُحيّم في السرد بتلقائية: "ندرك أن الأمر اختلط عليها، فقد سمعناها عشرات المرات، ونحفظها مثلما نحفظ سورة (الفاتحة) و(قل هو الله أحد)، نصيح بأن: لا. لا. إما (حدوتة) الحمار الأخنف أو (حدوته) السحلية العمياء، فتبدأ بواحدة منها"[2]، ومهما كان من اختلاط الأمر على الجدة وتداخل الحكايات مع بعضها البعض فإن هذه الحواديت كان لها دور بالتأكيد في تكوين كمال رُحيّم روائيًا؛ لأنها هي التي انطبعت في ذاكرته وصقلتها الثقافة والدراية بفن الرواية حتى أصبح له باع طويل فيها.

(4)

أما عن الشخصيات ورسمها فحدث ولا حرج، ولكنى سأختصر القول فيها؛ لأن تتبعها يحتاج إلى مقالة مستقلة موسعة، وخلاصة القول المفيد: إن هذه الشخصيات هم أفراد الأسرة الذين تعامل معهم الراوي باعتباره واحدًا منهم، ومن المنطقي أن يكونوا أشخاصا حقيقيين، لكن

(1) الرواية، ص 38.
(2) الرواية، ص 39.

الإضافات التي أضافها الراوي إليهم جعلتهم نماذج وأنماط تنطبق على الكثيرين؛ لتتجاوز حقيقتها وتصبح شخصيات روائية تحمل كثيرًا من المضامين التي سعى الراوي إلى توصيلها إلى متلقية. الجد بهيلمانه (يحمل بعض ملامح السيد أحمد عبدالجواد مع التزام كامل بالفضيلة)، صورة ذات طابع واحد غير متقلب ولا متغير، والأب الذي لم يأخذ من أبيه (الجد) إلا طيبته، لكنه فقد كاريزما الكبير. والعم هلال صاحب الشخصية غير محددة المعالم، كذلك العم سعيد، والعم حامد المعزول من الأسرة؛ كل له طبيعته التي تمثل شريحة من شرائح المجتمع في ذلك العصر، وهم كلهم ظل سلطان ولا صوت لهم.

أما شخصية الجد عبد اللطيف فهي حكاية وحدها وقد أبدع كمال رُحيّم في رسمها منذ ولادتها وحتى تركها دون بيان لوضعها بعد وفاة الجد الذي انتهت به الحكاية؛ قد يبدو للقارئ العادي أنها شخصية مسطحة تسير في اتجاه واحد؛ لكن الحقيقة من وجهة نظر القارئ الخاص، أنها معقدة جدًا يحركها إحساس عميق بالضعف والتهميش، وقد ظهر ذلك منذ بداية الولادة من خلال حكاية الحاجة فردوس التي كانت بمثابة مديرة البيت، ثم تعلمه في الأزهر حتى حصوله على العالمية وأفعاله التي تتناقض مع عمله الذي كان يمكنه أن يكسبه مكانة تضاهي الجد حتى وإن عاش في كنفه؛ بل وكان يمكن أن يضيف إليه وتصبح السلطة ذات جناحين: القوة والعلم.

هكذا أبدع كمال رُحيّم وهو يدّعي أنه يتذكر أيام صباه، لكنه كان يطرح رؤية واعية لعصر بأكمله، شارحًا إيجابياته وسلبياته، مركزًا على الجانب الاجتماعي وإن لم ينس الاقتصادي ولا السياسي، بل ولا الثقافي عبر (أيام لا تنسى).

***

المؤلف في سطور

محمد علي سلامة

- أستاذ النقد الأدبي الحديث، بكلية الآداب جامعة حلوان.
- ماجستير في النقد الأدبي 1980/ كلية الآداب/ جامعة القاهرة.
- دكتوراه في النقد الأدبي 1986/ كلية الآداب/ جامعة القاهرة.

• **العضويـات:**

1 – عضو اتحاد الكتاب.
2 – عضو نادي القصة.
3 – عضو لجنة الدراسات الأدبية واللغوية بالمجلس الأعلى للثقافة.
4 – عضو محكم باللجنة العلمية لترقية الأساتذة والأساتذة المساعدين في اللغة العربية بالمجلس الأعلى للجامعات.

• **المؤلفـات:**

أولًا: النقد الأدبي:

1 – محاضرات في تاريخ النقد العربي القديم، مكتبة الآداب 2002.
2 – الأدب الإسلامي أصوله وقضاياه، نحو رؤية جديدة، الطبعة الأولى، مؤسسة الكشاف 2007. الطبعة الثانية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ضمن سلسلة كتابات نقدية رقم 238 سنة 2016.
3 – نموذج الشخصية الدينية في روايات نجيب محفوظ، الطبعة الأولى، مكتبة الآداب 1994. الطبعة الثانية، دار الوفاء بالاسكندرية 2007. الطبعة الثالثة، ضمن سلسلة نجيب محفوظ رقم 5 بالهيئة المصرية العامة للكتاب 2009.

4 – الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، الطبعة الأولى، مكتبة الآداب، 2001. الطبعة الثانية، مكتبة الوفاء بالاسكندرية 2007. الطبعة الثالثة، المجلس الأعلى للثقافة، في مئوية نجيب محفوظ 2011.

5 – وحدة السورة القرآنية في ضوء المناهج النقدية الحديثة، طبعة مكتبة الآداب 2002.

6 – تأويل الشعر عند محيى الدين بن عربي، طبعة المجس الأعلى للثقافة 2009.

7 – الخروج على النص، قراءة في أعمال جمال التلاوي، طبعة خاصة 2008.

8 – الشعر والغناء عند أهل السنة حتى القرن السادس الهجري/ دراسة في مهمة الشعر ووظيفته، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2014.

• بالإضافة إلى عشرات الدراسات النقدية النظرية والتطبيقية في الدوريات التالية:

1 – مجلة فصول/ مجلة النقد الأدبي، هيئة الكتاب.

2 – دورية نجيب محفوظ التى تصدر عن المجلس الأعلى للثقافة.

3 – عالم الرواية، هيئة الكتاب.

4 – مجلة القصة، نادي القصة.

5 – مجلة إبداع، هيئة الكتاب.

6 – مجلة الهلال، دار الهلال.

***

ثانيًا: الدراسات الإسلامية

1 – المذاهب الإسلامية وأثرها في تفسير القرآن، طبعة مكتبة الآداب 1993.

2 – محاضرات في تاريخ القرآن، طبعة مكتبة الآداب 1992.

3 – مناهج التفسير الإسلامي قديمًا وحديثًا، طبعة مكتبة الآداب 1994.

4 – قراءة في اتجاهات التفسير في العصر الحديث، طبعة مكتبة الآداب 1994.

5 – التفسير العلمي للقرآن/ تاريخ وتطور، طبعة مكتبة الآداب 1994.

6 – المنهج التكاملي للعقيدة والعبادات والمعاملات في الإسلام، طبعة دار الوفاء 2007.

7 – النظام الخلقي والاجتماعي في الإسلام/ جزءان، طبعة دار الوفاء 2013.

8 – مدخل إلى الثقافة الإسلامية، طبعة دار الوفاء 2013.

9 – تجديد الفقه الإسلامي/ د عبدالله الميمان نموذجًا، نشر صالون غازي الثقافي 2010.

***

ثالثًا: في اللغة العربية

1 – التعبير العربي وأنماطه/ مهاد نظري وتجليات تطبيقية، طبعة خاصة 2002.

2 – النحو المفيد/ طبعة خاصة بوزارة التربية والتعليم وزعت على مكتبات المدارس الثانوية 2004.