أشتكال المفارقة فى الخطاب السردى
نحو تأسيس تجريبى للمصطلـــح

يقول عبد الرحمن بدوي واصفا طبيعة الزمان في أطروحته الجامعية عن الزمان الوجودى الذي نحياه ((إن الوجود في مشاقة مع ذاته ، التناقض جوهره ، والتغير قانونه الذي يجري عليه في تحققه ، والتغير معناه المغايرة ، والمغايرة أن يصير الشئ غير ذاته ، وهذه الغيرية معناها وجود التضاد في طبيعة الوجود ، وإذا كان التغير جوهر الوجود كان التضاد من جوهر الوجود كذلك ، ومنطق الوجود يجب – من ثم – أن يكون جاريا على نحو ديالكتيكي ، ولذا كان الديالكتيك بمعنى تحول السياق المنطقي من الموضوع إلى نقيض الموضوع صحيحا فى التعبير عن حقيقة الوجود وهو وحدة المنطق الوجودي ، لا ذلك المنطق القائم على أساس مبدأ عدم التناقض وهو المنطق الأرسطي ، فإن هذا المنطق مجرد فكري مثالي))(٦)

هذا يعني أن التغير والتحول والصيرورة والتناقض والهدم والفناء والإحياء والنسبية جميعها تعمل ضمن نسيج حركة العالم الذي نحياه ونتنفسه كل دقيقة ، وفي أعماق هذه الصفات التركيبية المتجادلة المتغايرة تترامى الذوات الإنسانية بين النهائي واللانهائي ، المحدود وغير المحدود ، الممكن والمستحيل الترانستندالي المثالي والتجريبي اليومي ، لا يقر العالم ولا تقر الذات الإنسانية في عراكها وحراكها معه وفيه وبه ، يعتري العالم والذات كليهما بنية النقص والنقض التي تترامى وتشتبك في حركة جدلية تطورية مع بنية الكمال والتحقق ، وفي غيبة هذا التحقق بل استحالت نعيش علم المفارقات،ة لأننا نعيش عالم الأغيار والتطورات والتحولات،ومن هنا ستظل المفارقة علامة فارقة للوجود الإنساني نفسه ، فالعالم صيغة من صيغ المفارقة ، يتجلى ظاهره في بنية اللغة السائدة المستقرة التي نتمثل بها العالم ، لكن باطنه الخفي موار غامض وموغل في سرابه اللامتناهي ، وربما كان الخفي أعظم من الظاهر (فما خفي كان أعظم) ، وغالبا ما تقع الحقيقة في الغياب ، ولا يتجلى من وجوه الحقيقة في عالم الظواهر سوى ما نحسن تلقيه أو ما نرغب في تلقيه ، أو ما نشتاق لرؤيته ونتلهف للقاه ، ومنذ أن أدخل سقراط وأفلاطون وأرسطو الجدل إلى المعرفة ، والمفارقة تقع في العمق من هذا الجدل ، إذ المفارقة في جذورها البعيدة لونا من ألوان الجدل الجمالي والمعرفي ، مثلها مثل الحياة وما تنطوي عليه من جدل وتناقض

وتعدد ، ولقد انقسم النقاد والبلاغيون والأسلوبيون وأهل البنيوية فى الخطاب النقدى الغربى والعربى معا طرائق قددا في فهم المفارقة ورصد تقنياتها الأسلوبية والنقدية والبنائية ، فمنهم من رآها طريقة أو أسلوبا من أساليب الخطاب ، تشمل الجملة والمفردة والنص كله ، ومنهم من رآها بنية أصيلة في رؤية الحياة نفسها تتجاوز كونها أسلوبا للخطاب الفني ، إلى إقرارها طبيعة للوجود الإنساني نفسه ، وقد تصور بعض من النقاد أن المفارقة تتجلى في ظروف وتختفي في أخرى ، فهي تنشط في أوقات الأزمات ، والتناقضات التاريخية والمعرفية ، وتسلطات السلطة عندئذ تصير المفارقة توعية جمالية موضوعية تناور بقدر ما تسالم ، وتهدم بقدر ما تبني ، إنها ظاهر ناعم أملس، يخفي وراءه باطنا خشنا يضج بالنقد والتأمل والمكاشفة ، وإذا كان سقراط قد بدأ بقولة (اعرف نفسك بنفسك) فقد كان يضمن ذلك دلالة أخرى أكثر خفاء وأشد أهمية وهي أن معظم الشرعيات الثقافية ، والأنظمة الفكرية والسياسية ، والأنساق الرمزية المحيطة بنا ، هي شرعيات وهمية، يكاد يمحى فيها الحد الرهيف الفاصل بين المعنى وانعدام المعنى ، بين الشئ واللاشئ ،ففى الوقت الذى أعرف فيه نفسى أكون بالضبط قد خنت نفسى ؟!وفى الوقت الذى أفتح فيه مدارك الوعى واللغة أكون قد شوشت عليهما معا ؟! وقد فتح سقراط بهذا الباب واسعا لكي نعي حس الجدل والتعدد والانفتاح الكامن في بنية الأشياء والأحياء وسائر أنماط العلاقات والأنساق من حولنا،فاللغة لامثل الواقع تمثيلا دقيقا ونهائيا بحيث تتلاشى المسافة الفاصلة بين الذات والموضوع، وبين التجربة والحادثة واللغة الواصفة لهما،وبين ذاتى المتحدثة وذاتى الغائرة الملتبسة بذاتها، فالواقع ليس واحدا ، وأفكارنا عنه ليست واحدة ، وطبيعة القيم التي نعتنقها تحمل الغث كما تحمل السمين ، وتأخذ اتساقها وإحكامها من هذا التدشين اللغوي الإعلامي التداولي ، أكثر مما تستمده من جوهر الحقيقة ، وصفاء المبدأ ، وصلابة الحق،وسطوع النقاء، وقد تطور جدل سقراط على يد " كير كيجار " الفيلسوف الوجودي المعاصر ، الذى قدم بدوره نقدا لاذعا للجدل المركب عند هيجل ، والذي نحابه إلى تجاوز حس الفجوة في هذا التركيب الجدلي بين الذاتي والموضوعي بما يرفع حس التناقض ، ولكن كيركجار كان يرى التناقض أصيلا في بنية البشر والعالم من حولهم ، ولذلك لم يتفق مزاج كيركجار مع مزاج الجدل الهيجلي ، ثم تطورت صورة الجدل لدى جميع الفلسفات الحديثة ، لكنها جميعا تسلم بصورة من صور الجدل داخل بنية المفارقة نفسها ، ونظرا لضيق المساحة المتاحة لهذا البحث فلن

نخوض في تطور العلاقة المعرفية بين الجدل والمفارقة في الفنون ، بل سنكتفي هنا بخطوط فكرية وجمالية وفلسفية سريعة تهيئ لنا مدخلا نقديا مناسبا لدراسة بلاغة المفارقة في السرد القصصي المعاصر : لدى الكاتب فكرى داؤد.

لقد حظيت المفارقة في خطابنا النقدي العربي المعاصر بدراسات جادة كثيرة ، ليس الوقت متاحا لعرض خطوطها المعرفية والجمالية ولكن يكفينا أن نشير هنا إلى أسماء نقدية مهمة في هذا المجال ، نجد هذا لدى نبيلة إبراهيم في ((دراستها عن المفارقة بمجلة فصول)) ودراسة محمد العبد عن ((المفارقة القرآنية)) ، وعلي عشري زايد في دراسته عن المفارقة الشعرية في كتابه عن (بناء القصيدة العربية الحديثة)،ودراسة أمينة رشيد عن ((المفارقة الروائية والزمن التاريخي)) ، ودراستى خالد سليمان للمفارقة عن ((نظرية المفارقة))،ودراسته الثانية عن(المفارقة والأدب:دراسات فى النظرية والتطبيق))،وقد عالج فيه عدة دراسات تطبيقية عن ((المفارقة فى شعر محمود درويش)) وحضرة المحترم لنجيب محفوظ ومسرح الطقوس والإشارات والتحولات لسعد الله ونوس،وقد كتب الدكتور خالد سليمان ثانية مع الدكتور محمود خضر خربوطلى دراسته عن :(عناصر المفارقة) فى مجلة الآداب الأجنبية،كما ترجما (فضاء المفارقة) لدى سى مويك بذات المجلة، ودراسة سيزا قاسم فى مجلة فصول القاهرية عن: ((المفارقة في القص العربي المعاصر)) ودراسة سامح الرواشدة عن ((المفارقة في شعر أمل دنقل))، بمجلة أبحاث اليرموك بالأردن، ودراسة الدكتور بسام قطوس عن ((المفارقة لدى إميل حبيبي)) في مجلة جامعة اليرموك الأردنية علاوة على الدراسات العربية المترجمة لمصطلح المفارقة خاصة ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة الناقد العراقي للمفارقة ((د.سي.مويك) " (المفارقة وصفاتها)" وهناك دراسات أجنبية كثيرة عالجت المفارقة سواء في الخطاب النقدي الغربي ، أو فى هذه الدراسات المترجمة في الخطاب النقدي العربي المعاصر،وليس الوقت متاحا هنا لعرض كل هذه الدراسات ،وتتبع تطور الفكر النقدى العربى من خلالها، وإعطاء وجهة نظر نقدية خاصة فيها، بل إنني أوثر أن أوظف البناء النظري لمفهوم المفارقة توظيفا نقديا من خلال الدراسة التطبيقية التي سنجريها بعد قليل على بنية القصة القصيرة في دمياط ، لكن من المفيد هنا أن نشير إشارة سريعة إلى أن ثمة عناصر بنائية ووظيفية لا تتحقق بنية المفارقة إلا بها ومن خلالها، لكنها وردت فرادى منثورة لدى معظم النقاد العرب المعاصرين،ولم أظفر بدراسة عربية واحدة تتناول مصطلح المفارقة فى الخطاب النقدى

العربى المعاصر من جهة بناء المصطلح النقدى نفسه،وقد عكفت على دراسة من هذا القبيل وجارى إتمامها،لكن ما يهمنا هنا ان نشير إلى أن معظم نقادنا المعاصرين قد توزعوا طرائق قددا فى معالجة المصطلح، فبعضهم قد درس المفارقة من جهة بنائها ، وبعضهم درسها من جهة الأسلوب أو من جهة البلاغية، وبعضهم الآخر قد درسها من جهة الفلسفات الجمالية المختلفة للمدارس الفنية المتعددة ، كما عالجها بعض النقاد من جهة جماليات التلقي ، ولكننا فى دراستما عن المفارقة حرصنا على لم هذا الشمل النقدي المبعثر في بنية بلاغية أسلوبية موحدة متسقة تستطيع تكوين طبيعة البناء البلاغي والأسلوبي للمفارقة، مبينة طبيعة كنهها الجمالى والمعرفى، وكوثرة وظائفها ،وحدود تداخلها وتناميها بغيرها من المصطلحات والمفاهيم النقدية الأخرى،و قد تمثلنا هذا التصور بصورة نقدية تجريبية مبدئية فى هذا المخطط النقدى التجريبى المقترح:

١. التعدد التداخلى للمعنى
٢. التضاد البنائى لأطر الإدراك
٣. الخداع الازدواجى لبنية الأداء
٤. أحياز الضحية
٥. التعالي الجمالي لخطاب المفارقة
٦. مفارقات الخطاب وأنساق التلقى

ونحن لا نستطيع فى هذا الحيز الضيق المخصص لدراسة كاتب محدد، أن نبسط القول النقدى فى هذا المخطط النقدى السابق الذى نقترحه بصورة تجريبية أولية لإعادة بناء مصطلح المفارقة فى الخطاب النقدى العربى المعاصر،ولكن ما لا يدرك كله لا يترك كله،فسوف نعرض بصورة مجملة لهذه التصورات، ولو وقفنا أمام مفهوم التعدد الكامن فى بلاغة المفارقة وجدناه يدفع بها إلى رؤيا بانورامية جدلية نقدية نقضية بما يجعل المفارقة تقع فى العمق من قضايا الحداثة والتجديد والتجريب، وهذا الوعى النقدى النقضى المحدث يدفع ببنية المفارقة باتجاه الإدراك الموضوعي الصلب المحايد والقادر أيضا على الحماس والعقلانية في آن، ولعلنا نتذكر هنا مقولات ماركس ونيتشه عن الوعى المحدث بأن كل شىء صلب يذوب فى الهواء،بما يدفع بنية المفارقة إلى جمع عدة زوايا للنظر فى ذات الشئ الواحد ، إن هذا التعدد مثله مثل زهرة

النرد يرينا الحقيقة من عدة وجوه ، ويخلق حس النسبية والتعدد والغموض في بنية الأشياء والأفكار ، ويجعلنا نرى الإمكانات المتعددة للواقع والذات والعالم ، بحيث ندرك بأن الحقيقة هى لون من ألوان إدراكها فقط، ولا يمثل هذا الإدراك للحقيقة سوى وجه من وجوهها المتعددة المترامية إلي آفاق لا نهائية ، وهذا يؤسس بدوره لإدخال عناصر التناقض والتضاد والتنافر فى بنية وعى المفارقة ووعى الحداثة بوصفها حدودا أصيلة فى بينة حدود الوعي بالذات والواقع والعالم،وإذا تمتعنا بهذا التصور النقدى لطبيعة المفارقة أسلمنا إلى التصور الثالث وهو ضرورة الانتباه والتيقظ لأنماط الخداع والمراوغة والختل الكامنة في جميع صور الواقع والعالم من حولنا والكامنة داخل بنية بلاغة المفارقة ، فليس الواقع سوى طريقة محددة – دون غيرها – من طرق الإدراك شاعت وسادت لظروف معرفية وتاريخية خاصة ، وهذا يجرنا جرا إلى وجوب التمتع بخصوصية معينة فى الوعى أستطيع أن أطلق عليها هنا خاصية ((الوعي المنظومى التعددى الطافي) لو صح صكنا لهذا المصطلح هنا ، ونقصد بالوعي التعددى الطافي – قدرة الوعي الأسلوبى البلاغى والجمالى فى المفارقة على اليقظة التعددية المرنة المتحركة التي لا يستغرقها الحماس وحده ،أو العقل وحده،أو الحدس والحلم فقط،بل هو وعى يجمع بين حدود معرفية وجمالية وحضارية متعددة فى ربقة واحدة،وقادر فى ذات الواقت عن التخلى عنها فى أى وقت تحت ضغط رحابة وعى الواقع، وهذا الوعى الأسلوبى التعددى الطافى، لا تشله حدود الموضوعية وحدها أو المنهجيات العلمية والثقافية والنقدية السائدة ، بل هو وعي معرفي جمالى حركي يقظ وحذر معا،يمتد بين جدليات عدة من القبض والبسط، قادر على التماسك وزعزعة هذا التماسك في أي لحظة تستدعي وجوب ذلك ،وبما يصلح اجتهادنا النقدى هنا لتوسيع أفق مصطلح المفارقة فى خطابنا النقدى العربى المعاصر بما عن لنا فى دراساتنا النقدية التطبيقية المتعددة من خلال استقراء أسلوبية المفارقة فى الفنون العربية المعاصرة شعرا وسردا ومسرحا.

فإذا رجعنا إلى تأمل المصطلح فى الفكر النقدى المعاصر نجد أن معظم النقاد شرقا وغربا قد اشترطوا صفات موضوعية ومعرفية وجمالية خاصة فى كتاب المفارقة،كما اشترطوا صفات أدبية موازية في البنية البلاغية والأسلوبية للمفارقة نفسها،فإذا كنا حددنا الصفات الخمسة السابقة في بنية المفارقة فيجب علينا أن نعرف أن هذه الصفات هى ذات الصفات التى يجب أن يتمتع بها كتاب المفارقة أيضا،كما

يجب أن نؤمن بأن جميع هذه الصفات المشترطة فى بنية المفارقة أو فى تكوين أصحابها محدودة بالحدود الفكرية والجمالية التي استقرأت جماليات المفارقة أو وعى أصحابها حتى الآن فى الخطاب النقدى العربى والغربى معا،، ولا يعني هذا أن هذه الصفات الأسلوبية والموضوعية هي نهاية المطاف ، فلربما كانت فى نظرنا النقدى الخاص بنا بداية مطاف لجولات فكرية وفلسفية وجمالية تؤسس لبلاغة مفارقيه جديدة في الفكر الأدبي المعاصر على مستوى العالم كله، ، خاصة في ظل انهيار الحدود المعرفية والفلسفية البينية بين العلوم ، وارتفاع بل اتخاذ نظرية المعرفة المعاصرة من بني الفوضى والتشوش واللاتحدد واللادقة واللامعنى حدودا معرفية أصيلة في بنية العلوم التجريبية والإنسانية معا ، وجميع هذا يهيئ الفكر النقدي المعاصر سواء فى الشرق والغرب معا لتصورات نقدية جديدة ، وطرح رؤى مغايرة تؤسس بصورة جذرية لأبنية جديدة من أخيلة المفارقة وتركيبات النصوص الأدبية وتداخلها على مستوى أبنيتها الداخلية، واشتباكها الموضوعى بالعالم من خلال النظام العلائقي الشبكي الجمالي بما يسمح بخلق لون جديد من ألوان الخيال أطلقنا عليه في دراسة سابقة لنا عن نظرية جديدة للخيال اسم (بنية الخيال الشبكى المنظومي التداخلي) وقد نشرنا هذه الدراسة بكلية الآداب – جامعة القاهرة ،(٧)

كل ما نطمح إليه هنا أن نلفت الانتباه النقدي العربي المعاصر إلى أننا على مشارف تغيير معرفي جمالي جذري في بنية بلاغة المفارقة ، ويجب علينا وعلى نظريات النقد عندنا أن نصغي إصغاء موضوعيا خلاقا للنصوص الإبداعية الجديدة حتى نستقرئ الجماليات والأشكال التخييلية التجريبية المحدثة استقراءا نقديا واعيا ومتعاطفا معا بما يمكننا من تكييف حد النظرية النقدية العربية المعاصرة لصالح حد المصطلح الإبداعي نفسه ، فالإبداع ضرب من ضروب الحرية والمقاومة على مستوى الأشكال والتصورات والرؤى، وهو يطور نظرية النقد أكثر مما يطوره النقد .

علينا أن نعرف منذ البداية بأن المفارقة تمثل لعبة عقلية وجمالية جد معقدة وراقية ، بل تمثل أرقى صور النشاط الجمالي الجدلى ، إنها توتر متواتر بين حدود الواقع وحدود الإمكان ،فهى تحي الواقع بقدر ما تعدمه،وتخلق الحماس الموضوعي التأملي بقدر ما تصادر الحماس الانفعالي الأحادي ، وترقى بالعالم والواقع والذات من الصخب اللغوي العام ، والثرثرة الفكرية المعتادة ، إلى حسن الإصغاء للجدل الجمالى التعددى الصامت والكامن في بنية العلاقات والأنساق والموجودات والحياء من حولنا .حتى نستطيع الإمساك ببينة التعدد والجدل والتناقض الكامنة فى كل شىء من حولنا، وكافة صور العلاقات الثقافية المحيطة بنا .

ثمة جدل جمالى لا ينتهي في مجموعة فكري داؤود"((صغير في شبك الغنم)) فالكاتب يطرح أشكال القص بوصفها بني جمالية ومعرفية وسياسية وحضارية فى آن ، قادرة على زعزعة الثوابت ، وهدم الجوامد ، وتحريك الصوامت ، واستجلاب الغياب الفادح في بنية عقولنا وأرواحنا وأنظمتنا الثقافية والحضارية العربية ، إن مجموعة (صغير في شبك الغنم) حوار جمالى وجودي بقدر ما هي أشكال من القص المحكم ، و هى قلق روحي فادح ، بقدر ما تمثل رغبة جمالية تشكيلية حثيثة للقبض على الروح الأخطبوطية للواقع والعالم، ذلك أن الشكل الجمالي للقص يمثل محاولة جمالية تشكيلية ومعرفية وجمالية باهظة لإضفاء شكل ما على العالم ، حتى ينقله الكاتب من مجال السديمية والفوضى ، إلى مجال القصد والنظام ، ومن عبثية التفكك إلى صرامة الشكل الدال ، لست أدري لماذا يستبد بي هاجس نقدي .. يجعلني أختلف اختلافا نوعيا مع معظم النقاد الذين عالجوا هذه المجموعة القصصية الفريدة المدهشة ، فبعضهم قد عزاها إلى تجسيد هموم المهمشين ، وأوجاع المسكوت عنهم ، وبعضهم قد نحا بمعظم دلالاتها إلى الاغتراب والضياع خارج الوطن ، بينما ارتأى البعض الآخر في المجموعة مزيجا من هموم الاغتراب خارج الوطن ، وهموم المسكوت عنهم داخله ، لكنني أحب أن أرى هذه المجموعة من خلال ضوء نقدى جديد، أو أن أراها من خلال مفتاحها الجمالي الأصيل ، أقصد بنية تشكيلها الفني وما يترامى إليه من دلالات ومعاني مرئية ولا مرئية، وإذا كان جولدمان ينطلق من العلاقات الاجتماعية المحددة لظرف تاريخي معين ليبحث التناظر الموجود بين علاقات المجتمع وبنيات النص فإننا سننطلق من منظور (يبير زيما) الذي طور من نهج جولدمان بما جعله أدق وعيا بجماليات النص إذ (ينتقل الناقد من البنية النصية إلى البنية الاجتماعية وهو موقف له دلالة إذا يجعل الناقد في قلب النص الأدبي مباشرة حيث يتصور(يبيرزيما) إن النص هو الذي يفسر القوانين التي تتحكم في المجتمع وتعكس رؤيتها للعالم)(٨)

ذلك أن هذه المجموعة يتناوبها بلاغة المعنى واللامعنى معا داخل بنية التخييل السردي ، وما يترامى إليه هذا التخييل بوصفه عالما جماليا ومعرفيا بديلا للواقع والذات، وليس مجرد مواز جمالى لهما ، ذلك أن التوازي الرمزي الجمالي مع بنية الواقع يحتفظ بقرائن من الود والوصال معه ولو بدرجة من الدرجات ، أما استبدال

الواقع العيني بكافة أنساقه المعرفية ، وأنظمته الاجتماعية والسياسية والحضارية ، بالواقع التشكيلي السردي ، فذلك يشير إلى إزاحة عالم ، وإحلال عالم آخر ليكون بديلا عنه بالكلية ، ومن هنا يكمن التجديد السردى فى هذه المجموعة القصصية المدهشة،وتكمن أيضا حدة الهجاء السردي الصاخب في هذه المجموعة ضد كافة صور الأشكال السياسية والاجتماعية والثقافية والحضارية التي تكتنف الوجود العربي من جميع أقطاره ، لتضفي عليه وعيا ثقافيا وقيميا خاصا، وربما يحضرنا في هذا المقام أعمال سردية أصيلة كتبت في ذات المجال – أقصد :مجال الكتابة من خلال اوطان الآخرين،او ما عرف فى سردياتنا العربية المعاصرة ((بالبلدة الأخرى)) التي ارتحل إليها الكتاب ،ارتحال عيانى او تخييلى، أمثال (مراعي القتل) لفتحي امبابي ، والخليج وزوينة لمحمد جبريل ، والبلدة الأخرى لإبراهيم عبد المجيد، والسماء كم هي بعيدة لإبراهيم صالح ، وعصا أبنوس ذات مقبض ذهبي لمحمد عبد الله الهادي وغيرهم ، لكن يظل هناك باستمرار هذه العوالم السردية الأصيلة والفارقة بين الكتاب الأصلاء الجادين ، ومن ضمنهم فكري داؤود في ((صغير في شبك الغنم)) بل يكاد يقف فكري داؤود – وحده فيما أظن – في قدرته على خلق منطق سردي آخر لجدل الاغتراب يختلف عن معظم العمل السردية السابقة، لن التخييل السردى لدى فكرى داؤود يرتفع بمفهوم الاغتراب من مجرد تصوير وتجسيد المعاناة الروحية والفكرية للاغتراب ، أو حتى معاناة الانتقال من بنية ثقافية وسياسية وحضارية إلى بنية ثقافية عربية أخرى ، وكأن الاغتراب منحصر في شقة البعاد بين مكانين جغرافيين ، أو موقوف على معاناة هذا الازدواج الروحي والفكري والحضاري ،إنه يطور مفاهيم الاغتراب والثقافة والذات والواقع بصورة نوعية فى هذه المجموعة،وحتى نقرب الصورة إلى القارىء الكريم علينا ان نطرح فكرتنا السابقة عن الاغتراب،حتى ندرك الرؤى السردية السابقة على فكرى داؤود وما أنجزه الكاتب من بعدها إنجازا متفردا فى هذه المجموعة المدهشة.

فى البداية نقرر بأن مفهوم الاغتراب قد تطور في الأدبيات الفلسفية المعاصرة بما جعلنا نطور مفهوما خاصا بنا في دراستنا للدكتوراه ،وهو (مفهوم الانفصال)وقد رأيناه قادرا على وصف جوهر الواقع العربي المعاصر فى مصر خلال الفترة/ ١٩٥٠ – حتى الآن .وقد جردنا هذا المفهوم من تصورات فلسفية واجتماعية وسياسية متعددة، سواء على المستوى الفلسفى والاجتماعى الغربي أو الفلسفى الاجتماعى العربي، وقد تبلور المفهوم بصورة أقرب إلى الدقة من خلال اجتهادات كل من (هيجل وماركس ودور

كايم واريك فروم وملفن سيمان، وأدورنو، وهوركهايمر، وغيرهم، و(مفهوم الانفصال) يتضمن منظومة من التصورات الفكرية والنفسية والاجتماعية من مثل (العجز ، افتقاد المعنى، اللامعيارية ، العزلة الاجتماعية ، الاغتراب ، افتقاد العلاقة مع الآخر ، افتقاد الحاجة إلى التعالي والإيجابية المبدعة ، افتقاد الحاجة إلى الانتماء ،غياب تكوين الهوية والتفرد، غياب التوجيه العقلي والمعنوي)(٩)

ومن خلال تراكب هذه التصورات الاجتماعية والنفسية والفكرية والسياسية الدالة جميعها على الاغتراب بكافة صوره استطعنا أن نطور مفهوما فكريا قادرا على إستعابها جميعا وهو مفهوم الانفصال سواء كان انفصالا عن الواقع أو عن الآخرين أو عن الذات نفسها أو انفصال مؤسسات الواقع بعضها عن البعض وسيشكل هذا المفهوم فيما أرى معاناة شعورية وفكرية متعددة المستويات لدى الراوي- الكاتب حتى لنلحظ ذلك متجسدا في كافة مكونات الفضاء السردي لديه من شخوص وأحداث وزمان ومكان وسرد ومن أجل تجسيد هذه المعاناة الشاملة ابتكر الكاتب شكلاً جمالياً معقدا كان اقدر على تصوير الدلالة المركزية في روايته فاستخدم تعدد الأصوات والتداعيات الداخلية والمونولوج الداخلي وإعلاء حسن المفارقة والتناقض على بنية المكونات السردية في الأعمال السردية السابقة على قصص فكرى داؤود((صغير فى شبك الغنم)) أو روايته المدهشة الجديدة((عام جبلى جديد)) مشكلة الدلالات المركزية لهذه الروايات، كما نرى عبر بنية الفضاءات السردية لهذه الروايات ـ نرى هذه الدوائر المتعددة المتشابكة من بنية المفارقة والتعارض والتضاد نراها على مستوى الأشخاص والأحداث والزمان والمكان بما يعمق جدة اغترابهم وانفصالهم عن العالم الاجتماعي المحيط بهم.

لكن فكرى داؤود يرتفع ببنية التخييل السردى القائم على الانفصال والتناقض والمفارقة الاغترابية بين الوطن الأم إلى الوطن الغربة،إلى بنية التخييل السردى التجميعي، القائم على المفارقة السردية الأسلوبية – بين الثقافى وعلاقته بالبدائى والشفاهى، ((وترتبط السمة التجميعية للسرد ارتباطا وثيقا بالاعتماد على الصيغ لتقوية الذاكرة ، فعناصر الفكر والتعبير الشفاهيين لا تميل إلى أن تكون وحدات منفردة بسيطة ، بل إلى أن تأتي على هيئة عناقيد من الوحدات كتلك العبارات المتوازنة أو المتعارضة سواء كانت في جمل بسيطة أو مركبة))(١٠)

ومن هنا ينبع تفسيرنا النقدى لشكل المتواليات القصصية القائمة على التداخل بين ما هو ثقافى وما هو بدائى، كما يخلق فكرى داؤود بنية سردية تأملية نقدية

لاتعتمد الحكى السردى كما هو مالوف فى صور الحكى المعتادة بل يعتمد صورة من صور الحكى السردى أستطيع ان أطلق عليها هنا((السرد العاري))أو ((سرود الظل))التى تستنضب أقصى ما فى بنية الواقع الثقافى والجمالى والمعرفى المحيط به، فيدخل السرد بصورة جبرية دائرة سرد الصمت المبين،أو سرود مكنونان الظل التى تستشرف مكنون الكائنات والموجودات بعيدا عن صورها الثقافية المعتادة فى بنية الواقع والعقل العربى المعاص، إنه يعتمد ويتعمد السرد فى القصة القصيرة لديه سرد الأشكال العارية الخالية من بهرجات وزخرفات التشكيل الكتابيى لأنماط التسلط الرمزى المحيط بنا، فالسرد عند فكرى داؤو يتلبس ذاته السردية الخاصة، ويتلبس الأرواح والتصورات والتخيلات الغائبة عن عقولنا وأرواحنا وثقافتنا، إن ما نطلق عليه هنا((السرد العاري)) هو أشبه بالدخول فى تجريبية البياض الوجودى حيث نتلاقى مع الحقيقة الوجودية وجها لوجه دون انساق رمزية مسبقة،وتصورات معرفية مسيطرة،نحن نتواجه بحقيقة البياض العارى للوجود: حقيقة الواقع والقيم والعلاقات ، والأنماط والأعراف،والعادات والنساق والنماذج، إنه يغسل العالم من شوائبه وأطره، ويخلصه من أدرانه الفكرية،وكدوراته الأيدولوجية، وأدواته الثقافية الرمزية العامة ليخلق على عينى التخييل السردى التجريبى من جديد ، إن فكري داؤود لا يجسد الاغتراب من جغرافيا إلى جغرافيا أخرى، كما توهم أو تصور معظم النقاد الذين عالجوا مجموعته القصصية ولا أريد أن أحدد هنا بعض النقاد دون بعض فجميعهم تجمعهم رؤية نقدية واحدة مكرورة،وإن اختلفت فى بعض تفاصيلها لزوم اختلاف عقول البشر، لكن داؤود يجسد اغتراب الحضارة العربية والثقافة العربية، ويسائل بنية العقل العربى كلها من جذورها،وإن انطلق أيضا من تاريخيته وحضارته وعلائقه الثقافية المحلية،إنه ينقل فكرة الاغتراب من حيز الوطن إلى حيز الثقافة،ليقرر لنا أن الاغتراب هو مجدر إحلال نمط ثقافى استلابى محل نمط ثقافى إيجابى، إن السرد العاري لدى فكري داؤود يحلق بقدر ما يحدق ، ويحدق بقدر ما يحلق ، إنه يحلق في أفق إنساني وجودي تجريبى كلي ، بقدر ما يحدق في علاقاته الحضارية التاريخية الخاصة، إنه يعلو بالبسيط اليومي إلى الأسطورى والمجازي الخالد . ومن هنا كان التخييل السردي لدى فكري داؤود موازيا للفعل الإنساني نفسه ،وموازيا للوجود العربى نفسه، وكاشفا عن الصمت الخلاق الذي يملؤ خبايا الواقع واللغة والذات والعالم،لقد خاصم الكاتب الثقافة الرسمية وانحل فى بنية فجواتها وشروخها انحلال وجود لا انحلال لغة، انحل

فى الكائنات الحية من حولهن ليهجو واقعنا العربى وثقافتنا العربية المعاصرة،وقيمنا العربية، هجاءا مرا قاسيا،ربما كنا أقل وجودا من أجدادنا القردة، وربما كنا نتلهى على طوال سنوات الحداثة العربية بعض القشور نولم نكن جادين حقا حتى نلامس القاع الصخرى للحياة الحقة المنتجة،ومن هنا خاصم هذا الكاتب المدهش الواقع والحضارة والثقافة وانحل فى بنية الكائنات الحية من حوله متمثلا فى عالم القرود،مفجرا هذا الصمت الذي حذفته وغربته حضارة الكلام والانفصال والتنميط والقولبة ، إن السرد يفكك الأسس التقليدية السائدة للاغتراب كما قلت ، بقدر ما يحدق في أسبابه ، ويمسك بتلابيبه الداخلية الجوانية التي تجتاح كافة صور العلاقات الثقافية والإنسانية التي ترسم سطوح العالم والواقع الخارجي إنه يزعزع الطمأنينة الزائفة ، والكلام الذي صار تغطية على الوهم الشائع ، وترسيخا رمزيا لأنماط القيم العامة ، إن أحداث وشخصيات وأزمنة القص تسير وفق نمط فعال من المشاركات الوجدانية الخالصة ، إن التخييل السردى هنا تواصل صميمي مصغي ، لا يشوبه شوب اللغة وأشكال الثقافة الكتابية ، كل شئ يسير في بطء وتلقائية وحميمية وعفوية مع جسد الطبيعة، في مقابل الحياد اللغوى الموضوعي الخارجي والموغل في اغترابه وانفصاله، إن الراوي يمارس تفكيكا سرديا هائلا لجمع مكونات العقل العربي الأخلاقي والسياسي والاجتماعي والحضاري بعد أن انفك عن هذا العقل انفكاكا قاسيا موحشا، إن السرد القصصى عند فكري داؤود يصادر الواقع والذات والعالم لصالح الطبيعة والعفوية والحميمية، إنه يرى اللاواقع فى عمق الواقع، ويصادر هذا العالم بقدر ماصادر إنسانيته ووجوده، ، إن الفن يصادر الأشياء والموجودات وأنماط العلاقات السائدة لصالح إحيائها من جديد ، إنه يهدم ليبني ، ويميت ليحيي ، فهو خلق سردي في النهاية

إن لجوء الراوي لتجسيد حياة الطبيعة وما يمور في أعماقها مورا من أحداث وتصورات وأفكار وشخصيات وزمان ومكان – كل ذلك يؤكد عمق المعاناة لدى الراوي الذي احتضن العالم الطبيعى من حوله واستغرق في أحداث القرود والجبال والطبيعة ، ومن هنا كان الحفر السردي الرمزي في عالم الطبيعة حفرا سرديا تخييليا لمساءلة أنماط القيم والثقافة التي دجت بها الحضارة الكتابية روح العالم من حوله ، ومن هنا كان اتجاه السارد نحو تعرية القوالب والأنماط والأعراف التي استغنت عن الروح بالجسد ، وعن الكينونة بالامتلاك ، وعن الطبيعة بالثقافة ، وعن التدامج الطبيعي

الحي بالتحليل والتراتب الطبقي الحاد،فى هذه البلاد العقيمة التى ارتحل إليها أو ارتحل منها، ليس هناك فرق يذكر بين المرتحلين عن أوطانهم فيها((مصر))،أوالمرتحلين عنها إلى أوطان أخرى يرتحل عنها أبنائها فيها أيضا((السعودية)) السقوط الحضارى والثقافى واحد من المحيط إلى الخليج، ثمة نشيج عربى فاجع يترامى من المحيط على الخليج، يتضح هذا في صور المفارقات السردية المتعددة بين عوالم وأحداث ومواقف متعددة، ومن خلال هذه المفارقات السردية العديدة يفجر الكاتب ركود العالم المحيط بنا ، يصب في شرايينه القلق ، ويمدد في أعماقه النشاط والتوتر ، وإذا كان جاك دريد يقول : ((" ليس هناك علامة لغوية قبل الكتابة)) " فالتخييل السردي المعانق للطبيعة ، أو المفجر لها من خلال أعماق الثقافة الكتابية ، ثقافة التنميط والنمذجة – كل ذلك يشكل مع مقولة دريد السابقة مقولة تخييلية سردية موازية لها قوامها فيما يرى اجتهادنا أن كل علامة لغوية سردية أصيلة لدى فكرى داؤود وغيره من الكتاب الكبار تعيد الواقع بكافة صوره وأشكاله الثقافية لعالم ما قبل الكتابة، إلى العالم الحسي الطازج الخام ، العالم الملآن بالنشاط والحيوية والاتساق ، إننا نعود إلى طبيعتنا وطبيعة الأشياء من حولنا ، بقدر تأملنا فيها ، وانفصالنا عن جميع صور اغترابنا التي خلقتها على عينيها الأنظمة الثقافية والأنساق الرمزية ، والتراتيبات السياسية من حولنا .

إن الأنماط الثقافية ، والأنظمة القيمية التي تحيط بعقولنا وأرواحنا وجميع صور وجودنا، تكتفنا من كل جانب ، إنها صارت بديلا رمزيا عن وجودنا الحسي الحي المباشر ، وتكمن مفارقة السرد عند فكري داؤود في كيفية الرجوع بالروح والخيال والوجدان والعقل وجميع صور حساسيتنا الإنسانية إلى اتساقها الطبيعي ، وامتلائها الحسي اللامحدود ، إن الواقع قد امتلأ بالإكراهات الثقافية الرمزية التي تراكمت على نشاط وروح الحياة حتى لفتتها عن جبلتها وهويتها وتوترها الحي الخلاق ، فيعيد التخييل السردى لدى فكرى داؤود مناجزة الإكراه الرمزي الثقافي . بالتخييل السردي الطبيعي ، فلن يفل الحديد إلا الحديد ، إن التفكير في حساسيتنا الروحية من خلال الصورة التخييلية السردية يعيدنا تارة أخرى إلى الطبيعة الكتلية والتزامنية والتداخلية للوجود، وهو يمثل هنا الابتكار السردى لدى فكرى داؤود، والكتلية السردية بين الذات والطبيعة، تنفي الجزئية و تناوىء الانفصالية إن الصورة السردية لدى الكاتب ترى الأشياء والأحداث والناس بوصفهم ذواتا حسية فاعلة ، وليس مجرد أنماط

من السلوك ، وقوالب من التصورات ، كما تبدو حركة الزمن السردي في المجموعة،ملتصقة ببنية الحدث لامتنامية من خارجه،فهى جزء منه غير منفصلة عما يحدث ، إن الحركة وما يحدث فيها يقيمان في لحظة سردية واحدة .

لقد قلنا من قبل بأن فكري داؤود يرتفع في أشكاله السردية التي يطرحها في هذه المجموعة عن هذه التصورات التقليدية لتجسيد السرد المغترب الذى عنى به كثير من الروائيين العرب المعاصرين في مصر وخارجها ، وليس الوقت كافيا لعرض كثير من الأعمال السردية التي جسدت هذه الرؤى ، لكن يكفينا هنا أن نحدد الفارق التشكيلي والدلالي النوعي الكيفى بين أشكال السرد لدى فكري داؤود وغيره من روائي الاغتراب في سردنا العربي المعاصر، وهذه النقلية السردية النوعية لديه تتمثل في الانتقال ببنية السرد من تناقضات الأمكنة والأزمنة و الأنساق الحضارية والثقافية العربية المتعددة ، إلى مساءلة بنية التناقض والتفكك والانهيار الكامنة في بنية الثقافة العربية والعقل العربى نفسه، لقد وعى فكرى داؤود بحس الفنان الخلاق، بأنه لا فرق في هذا التناقض والسقوط والفوضى بين بلد عربي وآخر،الكل في الهم شرك ، ومن هنا فقد ارتقى الكاتب بمنطق الجدل السردى المغترب من بنية الانفصال ليسائله من خلال بنية الاتساق الثقافى العربى الزائفة والممعنة فى أسطوريتها ومراوغتها الأخطبوطية، إن فكري داؤود يعتني فى أشكاله السردية بمساءلة العقل العربي المعاصر، يريد أن يحرك أوجاعا دفينة،ظننا أننا نسناها، وأوهاما عامة متشابكة ومتسقة ومعقدة ونظن من خلالها باننا متسقين مع أنفسنا وواقعنا والعالم من حولنا.

في القسم الأول من المجموعة والذي عنونه السارد بـ (صالحة وابن القرود) تأتي قصص (في حضن جبل متعدد الرؤوس – شغب – صغير في شبك الغنم – عرس – من أحاديث البر – طلقة برية – مناوشات على وجه الصباح) حيث تتعدد صور المفارقة السردية بين ما هو طبيعي ، وما هو ثقافي من خلال بنية الفضاء السردي، والكاتب يوظف شكل المتتالية السردية المتنامية ، غير أننا لا نلحظ لونا من ألوان الاتساق الجمالي والدلالي بين القسم الأول من المجموعة والقسم الثاني الذي عنونه السارد بـ (طعم الفستق) ، وأنا لا أقصد هنا انبتات الأواصر الجمالية والمعرفية بين القسمين بما يوقع التناقض والتفكك في البنية الشكلية للمجموعة، بقدر ما أقصد اضطراب النمو الجمالي الموحد بين العلمين، والاضطراد التشكيلي الدال بين القسمين ، فعلى حين يبلغ التشكيل السردي مداه وذورته من الكثافة والتشابك والانفتاح الجمالي والدلالي

في القسم الأول ، نراه يهبط هبوطا ملحوظا وغير مبرر جماليا في القسم الثاني ، وكان من الأولى أن يضم الكاتب قصة (أغنية حزينة للعصافير) إلى مجموعة القسم الأول ، كما أنني عانيت معاناة شديدة في وعي دلالات وأشكال بعض القصص في القسم الثاني لكني لم أفلح ومنها قصص (أولياء ومريدون – بنات الإفك) .

في قصة (في جبل متعدد الرؤوس) تبدأ الجملة الأولى بداية قدرية (جمعت المقادير بينهم – بدا التباين كبيرا بين ملامح ثلاثتهم اجتمعوا على الوطن الأم ، وعلى إعارة طال انتظارها ، وعلى تلك الديرة – القرية – البخيلة بني أدم ، وبالجمال والأغنام والغزلان ، والكريمة كرما طائيا بأسرابه ، ذلك الجد القديم القرد) ، ليس ثمة إرادة أو قصد فيما حدث ، نحن مخلوقات غير فاعلة ، تنتفي الغاية من وجودنا ، ويرمينا القدر حيث يريد ، وعندما تكتمل الأحداث ، والسياقات ، تبدأ في وعيها وممارساتها ونقدها أحيانا ، ولكن يبقى الوعي سابقا على الماهية باستمرار فيما تطرحه البدايات السردية هنا، ، حيث نجد السلطة لا الحرية ، التنظيم لا الطلاقة ، النمذجة والتقنين والمؤسسة ، لا الفردية والإبداع والقدرة على ممارسة أشواق الذات ، هذا ما نتبنيه في هذا المطلع السردي وسيظل ممتدا على طوال البناء السردي لهذه المجموعة ، لكن الفن غير الواقع ، الفن يرفع الواقع إلى واقعية الحقة ، ويرصد إمكانات وطاقات بديلة تكون كامنة في بنية الواقع نفسه ،قد تبين ولا تبيين ، وعندما احتدمت بالكاتب أزمة تحقيق الذات في عالم رمزى أسطوري في وحشته ووحشيته قرر أن يخلق عالمه السردى البديل و لكن لن يستطيع أي كاتب جاد أن يجاوز واقعه إلا من خلال وعي عميق متعدد المستويات لبني واقعه الحضاري الذي يتحرك فيه ومنه وإليه ، إن القدرة على المجاوزة مرتبطة بالقدرة على الوعي والاكتشاف والحفر ، ومن هنا جاء هذا الالتصاق السردي بجسد العالم نفسه عند فكري داؤود ، الالتصاق بروح الجبال والوديان والبراري والمخلوقات وكان الجبل هو بنية المكان القصصى، ذلك الصامت الأرعن الطافح بالأسرار والدلالات والغوامض هو العالم الجمالي والمعرفي البديل، عن عالم وحشى في قيمه ، أسطوري في عنف مناوئته للآخر ، عالم دشنته حداثة تكنولوجية شائهة خرجت من رحم الثورة النقطية بولادة قيصرية ، فلم تتنامى المجتمعات التقليدية العربية الحديثة سواء فى الخليج أوغيره من الأقطار العربية . على تفاوت فى الدرجة بالطبع . نموا طبيعيا ، لم تتفكك عن بناها المجتمعية التقليدية في الاقتصاد والسياسة والثقافة والاجتماع ،لتعيد بنائها بناءا هيكليا كليا من داخل بنى المجتمع،

بل نبتت نباتا تغريبيا منة خلال الاستلحاق التكنولوجي والحضاري بالحضارة الغربية نفسها ، إن التطور العمراني في دول الخليج ، بله البلاد العربية جميعا لم يكن نتيجة حضارية حتمية لأسباب عمرانية طبيعية، بقدر ما كان تفككا ذاتيا ، وتناثرا تكنولوجيا ، وعلوقا بأجساد الآخرين وقيمهم وتصورات أنساقهم الفكرية ، ومن هنا كان هذا الانعزال الموحش الفاجع لهؤلاء المدرسين المعارين حسين وصلاح والراوي وإبراهيم ، فبعد أن عجزوا عن خلق شروط حريتهم المادية والاجتماعية في وطنهم أرادوا أن يستبدلوه بأوطان أخرى ، فإذا هم مثل المستجير من الرمضاء بالنار ، الوطن العربي كله يسبح في جحيم واحد ، وإن اختلفت درجات جمره من قطر إلى قطر ، ومن هنا لا نستطيع أن نتأمل هذا التشكيل السردي لدى فكري داؤود على أنه انعكاس جمالي لتجربة الاغتراب ، وأوجاع المهمشين ، كما تصور معظم نقاد هذه المجموعة ، بل نستطيع أن نرى التشكيل القصصي من خلال مدخل أكثر جدية ، وأعمق تأملا ، أقصد من خلال هذه المفارقة الكامنة كمون السرطان في بنية الواقع العربي المعاصر بين الثقافي والطبيعي ، والتي تعكس بصورة من الصور أوجاعا جمالية ومعرفية عديدة بين عنف السلطة ، وأشواق الحرية، إن فكري داؤود في قصة (جبل متعدد الرؤوس) يترامى إلى الطبيعي الكوني ليعيد مساءلة الثقافي والرمزي والسياسي إنه يحس عافية عقولنا وأرواحنا من جديد ، ولعل السارد كان دقيقا في مقطعه السردي السابق عندما آلمه بخل القرية والديرة بالبشر،فاستبدل الشر وما يتعلق بهم بالطبيعة، ومن هنا كانت الإشارة السردية للمفارقة بين بخل الواقع بالبشر، وثراء الطبيعة بالحيوية والطلاقة، ، ولعل هذه المفارقة سوف تتنامى على طوال البناء السردي لهذه المجموعة متخذة أشكالا سردية أكثر عمقا وأصالة ولكن ما يهمنا هنا منذ اللحظة الزمنية الأولى للسرد وقوفنا أمام كائن طبيعي صامت لا يحد مكانه حد وهو الجبل، إذ ينفتح المكان هنا على الأبدية ، وينجر إليه الزمان الذي ينطوي بدوره على غرائب الأحداث ، وعجائب السلوكيات والتصرفات البشرية والطبيعة معا ،إن فكرى داؤود يعيد إلينا ((صعلكة السرد)) من جديد،الصعلكة بفهومها الجمالى والمعرفى إن القص يضعنا منذ اللحظات الأولى في عالم التمرد والتأمل والمراجعة والكشف ، بل يضعنا في عالم النصبة والصمت بتعبير الجاحظ ، الذي اعتبر النصبة وهي الحال المبنية بغير لسان أحد مراتب البيان والتصوير،والكاتب فكرى داؤود ينقل هذه المستويات التصويرية، لهذه النصبة من مستوى الإبلاغ السردي العادي إلى مستويات التخييل السردي القادر على

التحديق في الواقع إلى درجة الدخول فيه حقا، وكشف اللثام عن الأسرار القادرة على هز ثوابت الواقع، ومراجعة كثير من تصوراتنا وأفكارنا وقيمنا عن ذواتنا وذوات الآخر وصورة العالم من حولنا ، لعلنا نتذكر هنا صورة جبل ابن خفاجة الأندلسي ، الذي وقف أمام جبله الأرعن الطماح الذؤابة ، الباذخ في جلسته مطاولا أعنان السماء بغواربه والتواءاته ، إن فكري داؤود عندما يجعل الجبل متعدد الرؤوس فهو ينذرنا منذ البداية بعوالم متعددة من التفكير والتأمل، ، يذكرنا بآلام وآمال ثرية ، ولنتأمل لوحات السرد، يقول السارد بضمير الغائب واصفا صالحة وعلاقتها بالطبيعة السعودية من حولها "((ثلاث نعجات نحيفات مكسورات الخاطر – لصالحة – يقتتن نباتات شيطانية هزيلة حول البيت في سفح الجبل حدوة الحصان يتعاون – النعجات وصالحة – على الحياة – يمتد خروجها إلى الشعاب القريبة .... بحزم الحطب تعود ، لا يبدو من خمارها سوى حبتي عينيها جريئتين حادتين فكأنما تتحديان القهر والتقيد وقلة العدل)) .

إن عزل الجسد عن الحياة في المشهد السردي السابق له دلالته الحاسمة، إذ لا يظهر من جسد صالحة غير عينين حادتين بدتا لتنظران إلى القهر وقلة الحيلة ، أكثر من النظر إلى جسد الحياة نفسه ، إن تجلى الجسد بهذه الصورة هو تجلي لطبيعة الأنساق الرمزية التي عنيت حضوره الفاعل على هذه الشاكلة الوجودية المنعزلة والمعزولة فى هذه البقعة من العالم، ، ولعل في تصوير السارد هذا العناق الجسدي بين صالحة والقرد ما يردنا بعمق إلى هذا الهدر الوجودي الفادح لكينونة الإنسان نفسه ، وخروجه عن طوق ذاته ليرتمي في أحضان جسدية كونية مطلقة ، إننا نفرط في أجسادنا وعقولنا وأرواحنا عندما لا تنفتح انفتاحا حيا مع جسد الواقع ، وجسد الثقافة ، وجسد التواصل الاجتماعي الخلاق ، إن خروج جسد صالحة عن بنية الأجساد الآدمية لترتمي في حضن قرد هو خروج لجسد المجتمع كله لاحتضان عالم بديل قد نجد فيه الأمن والعدالة ، ولكنه خروج أشد وطأة ، وأقسى حرمانا من الانطمار المطلق تحت غطاء الجسد غطاء مطلقا ، إننا عندما محاصرون من الداخل ، نقفز قفزات قاتلة إلى الخارج ،لكننا نخدع أنفسنا بالحركة، وهنا لابد أن نقرأ دلالات ما وراء السرد ،فالتخييل السردى يترامى دائما إلى ماورائه، فالسرد هنا يفرق تفرقة عميقة بين الجسد السياسي ، والجسد الإنساني فعندما تتقولب الأجساد البشرية في غواشي القهر والحاجة تتحول إلى جسد خارجي ، جسد بيولوجي ، يتجلى الجسد بوصفه معطى

خارجيا لا ننتمي إليه ولا ينتمي إلينا ، يصبح الجسد هنا علاقة فجة عبر سطوح الخارج ، لا علاقة حية مشتعلة عبر عناق الروح والفكر والجسم .

يجب ألا ننظر إلى هذه المنظومات الثلاثة (الروح – الفكر – الجسم) بوصفها وحدات منفصلة في بنية الكائن الحي ، بل هي تمثل في جوهر الأمر هذا التداخل الكلي الحي لوحدة الكائن في مباشرته لذاته وواقعه وطبيعة الحياة من حوله ، وهو أمر يعكس في النهاية جسد المنظومات السياسية والاجتماعية والفكرية والحضارية التي نتجسد بها في العالم ، أو يجسدنا الواقع من خلالها ، ولنتأمل مشاهد سردية أخرى لدى الكاتب حتى نتحقق مما أوردناه هنا ، يورد السارد في قصة (من أحاديث البر) مفارقات سردية عدة بين مكونات الجسد الطبيعي للقردة حال تفاعلها مع أحداث الحياة ، ومكونات الجسد الآدمي في علاقته بواقعه ، يقول السارد واصفا بضمير الغائب حال الآخر – القرد – في رؤية جسده: ((كانت ذارعها اليسرى موضوعة فوق كتفه – ذلك الذي نبهتنا صرخته – بينما تلتف ذراعه هو اليمنى حول ظهرها واصلة من تحت إبطها الأيمن لتنام أصابعه فوق صدرها ، وأصابع كفه اليسرى تشارك أصابع كفها اليمنى التشابك ، تدب الحياة في نصفها العلوي ، بينما نصفها السفلي مدهوسا يزحف فوق الأرض كقطعة خيش قديمة تأخذ حفتها التي تساوي خطوة واحدة من الزمن ما يساوي دهرا من العذاب ، يسيطر عليها أنين ممتد يصب الألم في العظام)).

وفي مقابل هذا الاحتفاء الحي الدافق بالروح والعناق والتواصل في جسد الطبيعة ممثلا في جسد القرد المجروح في مقابل ذلك: يقف الجسد الآدمي معزولا باردا فجا يقلص طبيعة النسق القيمي والثقافي الذي ينتمي إليه ويعبر عنه، ويرسم رؤيته للعالم من حوله، يقول السارد على لسان سعود واصفا حال القردة المجروحة:

قال سعود – الذي لم تبد ملامح وجهه تأثرا يكفي من وجهة نظرنا:-

ربما راحت (تتغالس) على أحد راكبي السيارات الغريبة .

إن المفارقة الفادحة بين التصور الآدمي الفج لأنين الجسد ، والتصور الحيواني الطبيعي الدافق بالحنان تعيدنا بقوة إلى مدى السطحية واللاعقلانية والقسوة التي تجتاح النظمة الثقافية للبشر، في مقابل الحنان والرحمة والتعاطف الخلاق بين أجساد الحيوانات التي لم تدجن بعد في أنساق رمزية ثقافية تجفف فيها منابت الوعي ، ومرامي العطف ، وانظر إلى هذا التعاضد الجسدي الحيواني الفياض حول جسد القرد

المجروح "((من حول القرد – الزوج – الذي نال منه الإرهاق والحزن كل منال كانت هناك قرود أربعة متفاوتة الأعمار ، تلف بها وتدور أرجلها وتربت أيديها ظهري كل من والديهم المكلومين)) .

إن هذا التشابك والعناق والحنو في تعبيرات (تلف بها وتدور أرجلها وتربت أيديها الظهور – كانت ذراعها اليسرى موضوعة فوق كتفه – بينما تلتف ذارعه هو اليمنى حول ظهرها واصلة من تحت إبطها الأيمن لتنام أصابعه فوق صدرها) . إن هذه الصورة السردية النافذة التجسيد لروح الطبيعة في حنوها على الجسد ، وترامیها إلى ما ورائه ، وانغلالها في نبع الحياة الكامن في أحشاء الجسد تعمق حس المفارقة والتناقض بينها وبين وعي البشر بأجسادهم ، ورؤيتهم لجسد المجتمع والواقع وأنساق القيم التي تحكم بنية الوعي لديهم ، نرى هذا في تعليق أحد أفراد القصة وهو صلاح الساخر على مشهد عناق القردة المجروحة قائلا : (("يعني فاتن حمامة يا خي ، كان سؤاله الساخر موجها إلى القرد الزوج الذي ما تزال محاولات مساندته لامرأته مستمرة "))

ثم في لمحة جمالية عبقرية من السارد نراه يعلق على ما حدث :

انخلق حوار في غير أوانه .

حسين: يا رجل !! بلا فاتن قل مرفت أمين ؟

صلاح: سيدة الشاشة يا جاهل ألا تعرف ؟!

حسين : والله يا صلاح لو وقع بصرك على صدر وساقي مرفت وهي خارجة على السلم الحديدي لحمام السباحة في أحد أفلامها لقلت حقي برقبتي .

صلاح: أنت.....

حسين: بل.....))

وفي مقابل هذا الهذر والتفكك والتراخي فى رؤية الأجساد الآدمية، نرى الجسد الحيوانى حارا متدفقا بالانسجام والاتساق والحياة، يقول السارد مكملا وصف حال القردة المجروحة:

((الزوج يطلق إحدى صيحاته بين الفنية والأخرى ، والتي لا تعي عقولنا بالضبط أهي تفريغ لشحنة كبت ما بداخله ؟ أم طرد لمزيد من الإرهاق الذي ينهش قواه ، أم ترى ممن يطلب العون ؟؟)

إن المتأمل في هذه المتقابلات السردية الجسدية بين وعي الطبيعة بجسدها، ووعي الثقافة ممثلة في تصورات البشر يدرك مدى التفاوت الفادح بين التصورين، مما يثير عديدا من التساؤلات والكشف والحفر على حقيقة الأشياء والأفكار. إن أشكال حضور الجسد في الحيز الطبيعي أو الثقافي يؤدي بنا إلى تحليل أنظمة الحياة وأنظمة الثقافة ، أشكال المجتمعات البشرية وطبيعة نظام القيم السياسية والاجتماعية التي تحركها ، وطبيعة الأشكال الطبيعية التي تتجلى في الطبيعة من حولنا .

إن الجسد في العالم الطبيعي وكما يتجلى في السرد السابق يبدو حيا متوهجا بالروح والتواصل الفطري الخلاق ، بينما يتجلى في الأجساد البشرية بوصفها رموزا لطبيعة البني الثقافية التي أفرزتهم فيبدو الجسد فجا ميتا يتراكم عبر الحوار الفج السابق في غلظة بيولوجية ، لا يتواصل مع الروح ، بل يكون مجال تعليقات خارجية كما حدث مع أبطال القصة ، لا يبدو الجسد هنا ملتفا حول روحه ، ولا تبدو الروح طالعة من نضارة الجسد ، الجسد تراكم وسطوح وبرودة ، وليس تدامجا وأغوارا وفعالية ، إن الكاتب فكري داؤود يريد إن يناور الواقع العربي المعاصر من داخله ،عبر مكوناته الحميمة المتمثلة في جسده وجسد ثقافته ،إن الكاتب عندما ينغل في أعماق السرد مصورا جميع التفصيلات الجسدية عبر سياقات شعورية وفكرية متعددة فإنه لا يخلق شكلا قصصيا فقط ، بل يخلق شكلا وجوديا أيضا ، إن الشكل القصصي هنا هو شكل العالم ، وأي تخثر وانفكاك وتناقض في بنية الجسد السردي ، هو تخثر وتفكك في بنية الواقع نفسه ، يقول السارد معلقا على ما حدث بضمير الغائب الذي يتيح له فرصة خلق مسافة موضوعية لتأمل ما حدث:

((" استولت سيرة تلك الأسرة (القروية) على اهتمام هذا الجمع الآدمي الغير متسق (مدرسان وبدوي أمي يجيد كل أنواع الصيد ، بنت يتيمة تمتلك جمالا خاصا ترقب عيونها المشهد من موقع آخر مجاور تشتهيه كل النفوس ، أطلق مسعود قسما أن ينهي هذا الهراء – من وجهة نظره – بنفسه مستعينا بعيني بندقيته " .))

إن الإنسان هنا لا يشارك في روح العالم ، وجسد الواقع ، إنه مخلوق فج التصور يرقب العالم في حياد الأموات ، بل يتعدى ذلك إلى سطوة الاعتداء متمثلا في رغبة سعود في إطلاق النار على الروح والخلق والتعاطف الطبيعي الحي ،إن الإنسان لا يقتل نفسه فقط ، بل يقتل غيره أيضا إن صورة السلاح التكنولوجي هنا في جدله مع الطبيعي تجسد لنا مأساة الحداثة العربية بصورة عامة ، ومأساة الإنسانية كلها

بصورة خاصة ، ويؤكد لنا أن الحضارة الكتابية لم تكن وريثا شرعيا خلاقا للحضارة الشفاهية والطبيعة ، إن الإنسان عندما انفصل عن الفطرة بالفكر ، وعن الممارسة الحية بالتأمل البارد وعن التدامج الحي بالأشياء بالانفصال عنها – عندما فعل الإنسان المعاصر ذلك لم يكن متحضرا بقدر ما كان متخلفا ، تحضرت الآلات ، وانحطت الذوات ، تقدم الإنسان من خارجه ولم ينمو من داخله ، صار الوجود قشرة براقة فاقدة للمحتوى الحيوي النشط ، إن الثقافة والرموز تقتل بقدر ما تحي ، وتخفي بقدر ما تظهر ، إن الطبيعة والفطرة كانا يشاركان في السر والتسامي والتعاطف ، أما الثقافة والعقل فكانا يفضان حرمة السر ، ويهزآن بالروح والخيال والشعور ، لقد فرحنا أن أخضعنا العالم والواقع من حولنا لرؤانا وتصوراتنا وأنساقنا، ونسينا في خضم هذا الفرح الزائف بأننا نشارك في وليمة اغتيال ذواتنا وهدم أرواحنا ، وممارسة الوجود بوصفه موضوعا لا حياة نشطة خلاقة واستمع معي إلى كيفية مشاركة الجسد الطبيعي في عرس الحياة وزهوها وفتوتها وارتباط لذة الوجود بحيوية الجسد فى القصة البديعة((عرس)) حيث يصور السارد في قصته شجارا جسديا بين قردين للفوز بالحبيبة والسيادة،يقول السارد:

(علا الغبار أرض المعركة ، راحت تسمع صرخات متألمة وارتطامات عنيفة للأجساد ، بدا قرص الشمس مصغرا يتعجل الرحيل ، خمدت حدة الغبار بعض الشئ ، وصلت للآذان صرخة ألم أسيانة انخلقت لها قلوب الرعية ، رحلت غبشة الغبار كلية ، كشفت عن الدماء المتفجرة من عين ذلك الذي سيطر عليه الوهن ، وتشبع جسده بسواد صفة مزيج من العرق والتراب ، واستغرقته محاولات مستميتة لتخليص بدنه المنهك من تحت كتلة العضل المفتولة ، ثم راحت به أقدامه متثاقلة في اتجاه الغروب ، عندها ارتفع تهليل المبايعة للملك الجديد) .

ربما يمسك القارىء قلبه حتى لا يتقافز من صدره وهو يقرأ هذا المشهد السردى البرناسى الصارم فى تشكيله التصويرى،ففي هذا المشهد السردي الرائع الذي يكاد يكون تقطيرات جماليا خالصا ، وسيطرة تشكيلية موغلة في اقتصادها التعبيري نتبين كيف تتحول طقوس الصراع الجسدي الحي إلى حياة ، وكيف ترسم الأجساد نفسها بعرقها ودمائها وغبارها ملحمة الحياة نفسها ، هنا لا نجد المفارقة والتناقض والتفكك في بنية الطبيعة بل نجد الاتساق والتداخل الحي الصاهر لبنية الكائنات والأحياء حقا إن البقاء للأقوى بالمفهوم الغرائزي الوجودي للحياة ، ولكن بنية الثقافة

العربية عندما أطرت أجساد البشر وعقولهم وأرواحهم ومرامي خيالهم في أطر ثقافية خادعة بل موغلة في أسطوريتها المغتربة – قد حولت مظاهر الصراع والحركة والحياة بين البشر إلى أشكال للضبط والقهر والانحباس الوجودي ، لم يعد التنامي في بنية الثقافة والذات والواقع للأقوى ولا للأصلح صار الصراع للأخدع والأروغ ، استبدلنا الغرائز بالتقاليد ، والروح بالوهم ، والخيال بالكوابيس ، صار سفرنا خبط عشواء وذلك مايتجلى في قصة (سفر) التي يبدؤها الكاتب بحالة التقوقع والضؤولة والمحو ، يقول السارد على لسان طفلته المستوحشة من سفره

((متقوقعة كانت في حجر جلبابه ، قالت وهي فيما يشبه الحلم :

أبي – لا أحب البرد ، البرد يؤلم عظامي

تأكدت يد الوالد من بسط طرف فستانها الصغير فوق ساقيها النحيلين ربتت اليد الأخرى ظهرها قال:

نحن في عز الصيف يا منى

قالت : لم السفر يا أبي ؟

قال : لآتي لكم بفلوس كثيرة

قالت عيناها: أبي هاهي الفلوس الكثيرة، ماذا تريد ؟!

ومن بين أصابعها المرتجفة تسربت شلناتها الفضية التي كانت تسكن حصالتها الصغيرة)

لقد عنون الكاتب لقصته بالسفر،وهو عنوان حمال أوجه ، تتعدد فيه الاحتمالات والتأويلات ، وحسنا فعل الكاتب عندما أراد بنا هزة القلق وعدم التسليم إلى يقين المعنى الواحد ، وقديما قيل إن بالسفر سبع فوائد ، لكن الكلام القديم كان متسقا مع ذاته وحضارته ، أما السفر العربى المعاصر فقد انفك عن أهدافه وحضارته معا ، صار السفر العربى المعاصر سفرا باتجاه الأشياء والمشتريات والممتلكات ولم يعد سفرا باتجاه الذات حتى يكون فيه الفوائد ، إن السفر الحديث عند فكري داؤود سفر فيه الغرائب المؤذية، والعجائب المردية، لا الفوائد والفرائد ، نحن تفكر بنا الأشياء والتصورات كما يروج له الواقع المدجن والمسيس ، ولا نفكر في الأشياء من خلال ذاتها فكرا نقديا متواصلا ، حتى تنتهي حدتها الاستهلاكية المتطرفة ، إن التحكم القيمي المعاصر فيما تبين قصة (سفر) هو تحكم خارجي سطحي هش ، لم تعد القيمة نابعة

من الداخل الحي الخلاق ، نحن عبيد الحضارات الأخرى ، لا صناع حضارة خاصة ، يقول محمد أمين العالم فى كتابه ((مفاهيم وقضايا إشكالية)) : ((" لقد أصبح الإنسان الحديث يسعى لاستحداث كل شئ في حياته دون أن يكون وراء ذلك الاستحداث أي جديد أو تغيير حقيقيين ، بل هو مجرد تغيير مظهري جزئي تريفي استهلاكي ، بل لقد أصبح هذا التغيير المظهري بديلا عما ينبغي أن يتحقق من تغيير جذري حقيقي لحياته ، وهكذا باسم عبودية الحداثة تغيب الحداثة ، ويتكرس النظام السائد ، ويعيش الناس في حداثة زائفة))(١١)

إن الراوى يستهلك حياته من خلال ساعات عمله التى هى ساعات عمره لشراء الأدوات، التى يرى فيها ضرورة لتحقيق سعادته،فى حين انها استلاب لسعادته، فيحدث نوع من تسلط الإنسان ضد ذاته،يقول هابرماس فيلسوف الحداثة((تتدخل الهيمنة والسيطرة إلى داخل الوعى الفردى ذاته بعد ان اكنت تأتيه من الخارج، ويصبح افنسان متسلطا على نفسهنويفقد حريته فى اختيار صورة الحياة التى تتفق مع إمكاناته،والتى تساهم فى تقدمه الروحى والإنسانى،ويعتقد توهما ان حريته هى ان يفاضل بين السلع الاستهلاكية التى يختارها بمحض إرادته وهو فى الحقيقة قد اختارها نتيجة للدعاية التى تحيط به من كل جانب))(١٢)

لقد أبان فكرى داؤود فى قصته((سفر)) بأننا لا نسافر سفرا قاصدا ، نحن نسافر إلى غير غاية ، نحن نفرط في الروح والالتصاق الحميم ، لننشئ علاقات وجودية في هيئات عينية ممسوخة متمثلة في صورة المال ، أو إعطاء الحياة رفاهية فارغة ، نحن نعاني من اختلاط الاتجاهات ، فنتصور الحياة الحقة سفرا لجمع الأشياء ، بينما تتسرب الحياة من بين أيدينا ، وترتجف الطفولة كما صور السارد في نهاية قصته نحن نستخدم أجسادنا ضد أجسادنا ، وعقولنا ضد عقولنا . ونمارس عدا تنازليا معينا، نرى هذا أيضا في عنوان القصة البديعة: ((عد تنازلي) حيث تنعقد المفارقة منذ عنوان القصة ، المفارقة بين أن نعد أرقامنا أو أرقام وجودنا لأعلى على حين يكون عدنا لأسفل دون أن ندري ، نحن نخترق الموت إذ نخترق الحياة ، إن (حسبة الحياة) مهزوزة في تصوراتنا حيث الأب المسافر يداعب ابنته بالعد على أصابعه من خلال سؤالها عن وقت انتهاء غربته ، وإنهاء سفره يظل يعد لها على أصابعه دون أن يتكلم إنها طفلة صغيرة لم يكبر وعيها لتأطير الحياة في أرقام وصور وأنساق بعد ، فيلاعبها الأب بلغة الجسد الصامتة الناطقة الموجعة معا ، إن المراوغة والوهم هما عماد وجودنا ، نحن نظل نجمع

الأرقام، ونستخدم الأرقام، بينما نحن في الحقيقة نقضي على أجسادنا وقوانا ونلاشي بهجتنا، إننا كما سافرنا من قبل سفرا غير قاصد، نتحرك في وجود تنازلي أيضا ،وجود لا يصعد إلى أعلى أبدا ، إن المفارقة هنا بين الرقمي الإشاري لدى الأب المغترب، والحسي الجسدي لدى الطفلة النضيرة يجسد هذا التناقض الفادح بين أفكارنا عن الحياة والحياة في ذاتها ولذاتها ، إن اغتراب فكري داؤود ليس اغترابا جغرافيا كما قلت من قبل: يعاني فيه وطأة الوحشة بين بلدين جد مختلفين قيما وثقافة وحضارة ، وليس اغترابا رومانسيا مثاليا يعاني فيه واقع الكاتب شقة الاتصال بالمثال ، وليس اغترابا واقعيا اشتراكيا أو نقديا أو حتى جدليا ، إن اغتراب فكري داؤود اغتراب ثقافي قيمي حضاري ،اغتراب فى جسد الثقافة نفسها،ينتمي إلى تيارات ما بعد الحداثة التي أولت الجسد عناية فلسفية وجمالية كبرى بوصفه عودة جذرية لأنثر بولوجي الوجود الحسي للإنسان ، كيف نتجاوز التجريد إلى التجسيد ، كيف نهرب من الأرقام لنلتصق بأرواحنا وأجسادنا وجسد الواقع من حولنا ؟ يقول الفيلسوف الهندى الدكتور ديا كريشنا: ((إن الإنسان لا يوجد في عالم مجرد بل في عالم يخضع دائما لنظام اجتماعي وإلى حد كبير له مغزى اجتماعي ، لكن بالرغم من النظام والمغزى الاجتماعيين الذين يجدهما الإنسان جاهزين أمامه منذ مولده ، فإن عليه أن يعيد هذا التنظيم وذلك المغزى مرة أخرى من خلال نظريته الفردية))(١٣)

ومن خلال صدع الذات للواقع ، وتفكيك الخيال لأنسجة الأنساق الثقافية المحيطة بنا ، استطاع فكري داؤود أن يعري عالم الكبار من خلال حكى عالم الصغار، من خلال الأسئلة الفلسفية البريئة والمدهشة التى طرحتها طفلته لقد صمتت اللغة السردية على طوال القصة ارتبكت الأنظمة اللغوية أمام دهشة الطفولة ، ومارس الكاتب كشفا سرديا رائعا بما يعيدنا تارة أخرى إلى ما أطلقنا عليه من قبل((السرد العارى)) وقد تم ذلك من خلال لغة الجسد فى القصة ، متمثلة في أصابع الراوى التي يلاعب بها طفلته إذ يجيب عن سؤالها ، إنها إجابة من وراء حجاب ، إجابة الحرج الغلاب وليس هذا الحرج والصمت وتعطيل اللغة غير اكتشاف للمفارقة الهائلة بين عطب النظام اللغوي السياسي والاجتماعي والمادي ، وطلاقة الجسد الطفولي ، لقد حدثت القطيعة بين الكاتب ولغته ، وبين سؤال الطفلة وإجابة الأب ، ومن ثمة كان على الفنان الكامن في داخل الأب المجيب أن يأخذ العالم على عاتقه ، لكي يعيد تكوينه من جديد من خلال

لغة حية اشارية جسدية بدلا من إن يكتفي السارد بتقبله على علاقة وعبثه وتخثره إن انسلاخ الكاتب عن لغته فارا إلى لغة الجسد ، هو انسلاخ للعالم عن نظمه وقيمه .

إننا أنظمتنا اللغوية والثقافية والسياسية في جميع قصص فكري داؤود تمارس ضغينة مقيتة ضد أنفسنا وضد الواقع ، وضد جميع صور الحياة من حولنا ، والكاتب إذ يكشف ذلك عبر التخييل السردي يعيدنا من جديد بتعبير رولان بارت إلى ((درجة الصفر فى الوعى والرؤى))، وهو ليس صفرا على الحقيقة كما يقول بارت لكننا نقترح هنا مقولة أخرى تتمثل فى درجة ((الصفر المنهجي الخلاق)) فالسرد إذ يمحو شرعية المؤسسات الثقافية ، والأنظمة الرمزية التي تؤسس للوعي والذات والواقع – يبث من خلال التخييل واقعا بديلا ، إنه يمارس آليات الهدم والبناء معا، وهنا تكمن القيمة المعرفية والجمالية للمفارقة فى الفن حيث تتجلى وظيفة الفن الأساسية كما يقول الدكتور ساسين عساف في: ((" رؤية الأشياء وليس النظر إليها ، فالعالم يبقى بين يدي الفنان مادة طبيعية يستخدمها للتعبير عن نفسه ، يحل بها ، ويحلها فيه ، يضفي عليها مشاعره ، يلونها بدمه ، لا يقبل صورها الناجزة لا ينسق أحوال فكره وشعوره وفقا لها ، بل يسعى جاهدا لتنسيقها وفقا لأحواله في تحديده المطلق والمجرد وإضاءة المعتم في الخارج وفي الداخل))(١٤)

إن الفن نوع من المحو الخلاق ، والنفي المنظم ،والهدم البانى،إن إفراغ الواقع العربي ، والبني الثقافية من محتويات الوهم،ورموز الخداع ، وشائهات التحديث الحضاري الهجين ، هو إعادة جمالية لتأسيس هذا الواقع من جديد ، وفق أسس معرفية وإنسانية جديدة ، والمفارقة إذ تلحظ تناقضات الواقع وانفكاكه عن ذاته تحرره من الشرعية الوهمية حتى ترقى به إلى وجوده الحقيقي الفعال، ومن هذا المنطلق كانت بلاغة المفارقة عند فكري داؤود قائمة على مفارقة المشاهدة التهكمية الاحتجاجية لا المراقبة الحزينة ، مفارقة الانغلال في حسيات العالم وتفاصيله المرئية واللامرئية، وليس مفارقة التأمل المثالي المغترب كما تصور معظم نقاد هذه المجموعة ، بل ترقى بلاغة المفارقة عند فكري داؤود لتكون مدخلا جماليا ومعرفيا كليا يرى الكاتب الواقع الحضاري العربي والإنساني من خلاله ، وقد شاهدنا ذلك من خلال مفارقة الألفاظ والصور والأحداث في بنية القص لديه .

المصادر والمراجع

٦ . د. عبد الرحمن بدوى،الزمان الوجودى،ص٢٤

٧ . د. أيمن تعيلب،بنية الثورات العلمية وبنية التحول المجازى فى الأدب،نحو نظرية للخيال،مجلة كلية الآداب،جامعة القاهرة،فرع سويف،٢٠٠٦.

٨ . بيير زيما،التقد الاجتماعى:نحو علم اجتماع أدبى،ترجمة،عايدة لطفى،مراجعة د. أمينة رشيد،وسيد البحراوى،دار الفكرللدراسات،القاهرة،ط١٩٩١،١،ص١٧٣

٩ . د . أيمن تعيلب،ظاهرة الاغتراب فى الشعر العربى الحديث فى مصر،المدرسة الواقعية،دكتوراه مخطوطة،كلية الآداب،جامعة الزقازيق،١٩٩٦،ص٢٠

١٠ . أولتر أونج، الشفاهية والكتابية،ترجمة حسن البنا عز الدين،مراجعة الدكتور محمد عصفور،سلسلة عالم المعرفة الكويتية،ص٩٩

١١ . محمود أمين العالم،مفاهيم وقضايا إشكالية،دار الثقافة الجديدة،١٩٩٦،ص٧٢

١٢ . د. رمضان بسطويسى،هابرماس فيلسوف الحداثة،مجلة العربى الكويتسة،ع٤١٠،يناير١٩٩٣،ص٦٢

١٣ ـ دياكريشنا الاغتراب وموقف الإنسان من العالم،ترجمة الدكتور يحى هويدى،ضمن كتابه((نحو الواقع:ومقالات فلسفية)) مكتبة الأنجلو المصرية،ص١٦٧

١٤ ـ د. ساسين عساف،الكتابة الفنية،دار جروس بروس،بيروت،لبنان،١٩٨٥،ص١٠١

١٥ ـــــ د. حســـــن حمـــــاد،الاغتراب الوجودى،مكتبـــــة الأنجلـــــو المصرية،القاهرة،١٩٩٥،ص١٣٦.

١٦ ـ إرنست فيشر،ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم،ط، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص١١٦

منطق التجريب السردى فى ((الركض في مساحة خضراء))

لمحمد إبراهيم طه

عنوان المجموعة القصصية((الركض فى مساحة خضراء)) جملة اسمية مكون من مسند هو الركض ومسند إليه وهو " المساحة الخضراء " ويربط بينهما حرف الجر الذي يفيد الاستغراق ، فنحن منذ البداية في حالة ركض استغراقية وليس مجرد عبور مسافة ، وشتان هنا بين مفهوم المساحة ومفهوم المسافة، فالأولى تحمل ضمن ما تحمل البعد الثالث للمكان وهو الحجم ، أما المسافة فهي عبور خطي تقليدي مألوف بين

نقطتين ، وإذا كان المبدع يكتب عنوانه غالبا بعد إبداعه ، والمتلقي يتلقى العنوان غالبا قبل قراءة الإبداع فلا بد هنا من بذل جهد استثنائي لفك الشفرات الجمالية والمعرفية الكامنة في عنوان المجموعة ، وعلينا منذ الآن أن نعد العنوان مسندا وباقي البنية السميولوجية والمعرفية للسرد في المجموعة مسندا إليه، حتى نتحقق من هذه الروابط الجمالية والمعرفية والبنائية بين العنوان وآليات البناء الفني للنص القصصى ، فنحن أمام نص صغير يتمثل فلا بينية العنوان يتجادل مع نص كبير يتمثل فى بينة النص السردى كله، ، ربما يضعنا هذا العنوان منذ بداية القص على مشارف بذرة سردية تريد أن تتخلق وتنمو ، لكنها يكتنفها الغموض والغواشي شأن الكائنات الوليدة البازغة ، وسوف ينجلي هذا الغموض شيئا فشيئا بعد نماء السرد واضطراده على طوال التمثيل السردي ، لكن البذرة الجنينية الأولى تنحو بنا منذ بداية تخلقها إلى ما يشبه التناقض والتعدد ، فلدينا الطمأنينة واللهاث ، التوتر والاسترضاء ، لدينا النشاط والحران، الاستنامة وبكلمة واحدة لدينا الركض اللاهث داخل بنية الاخضرار ، يعمق من هذا التعدد أن الركض يتم في مساحة لا مسافة ، والمساحة تستوعب منطقا وجوديا ثلاثي الأبعاد وهي تختلف عن المسافة التي تستوعب منطقا ثنائيا للوجود سواء في الرياضيات القديمة أو الرياضيات المعاصرة،يقول الدكتور علاء عبد الهادى((يحمل المكان مقزمات هوية اعلى مما تحمله المساحة،فالمساحة ستظل دوما عارية من الزمن لعجزها عن استيعاب الحركة فيها،أما المكان فله القدرة على استيعاب الحركة ومن ثم على خلق الزمن،ولأن الزمن نسبى فإن هوية المكان تختلف باختلاف زمنه أى باختلاف كمية الحركة للأجسام التى يحتويها،لهذا السبب يكون للمكان القدرة على حمل هويات مختلفة باختلاف أزمانها))(١)

وربما كان لدال الركض مقرونا بدال المساحة فى بنية العنوان مقتضى فنيا وفلسفيا معا،وربما أراد محمد إبراهيم طه ان يحرك هوية المكان فى المساحو بدال الركض المستمر وعدم القرار إلى ما يشبه الشىء الأجرد،يجب علينا أن نظل نلهث فى مساحة خضراء غير محدودة الهوية،ربما كان الوجود نوعا من الجرى الخلاق،والنشاط اللاهث لا قبوع العقل والوجدان فى مجرد المساحة.

إن هذا العنوان يمثل تحديا نقديا لنا وللشكل الأدبي الذي جاءت عليه المجموعة القصصية فهل سيمثل هذا العنوان بنية جنينية توليدية للشكل البلاغي المركزي المسيطر على المجموعة كلها ، هل سيرتبط هذا العنوان ببنية القص في المجموعة

ارتباطا بنيويا ، أم ارتباطا مفارقيا ، أم استعاريا أم رمزيا ؟ نحن نعلم أن جماليات العنوان قد تعددت بتعدد المدارس الفنية في بلاغة السرد القصصي ، فقد غلبت العلاقة الأيقونية المعجمية في مرحلة النهضة الكلاسيكية الحديثة ، والعلاقة الرمزية في المدرسة الرومانسية ، والعلاقة الإشارية السميولوجية في الأدب العربي المعاصر بوجه عام ، لكن بلاغة العنوان في هذه المجموعة يتأبى على جميع هذه التصورات الأسلوبية فيما أرى – وقد كانت كلمة المساحة هي الفيصل في إشاعة التفكيك السردي لنظرية العنوان في الخطاب النقدي المعاصر ، إن إضافة عنصر الحجم إلى الزمان والمكان يدخل بنا إلى منطق ثلاثي الأبعاد في رؤية الوجود ومن ثمة فإن عنوان المجموعة يزودنا ببذرة تشكيلية جنينية للخيال السردي التداخلي المركب في هذه المجموعة فيما نرى – إنه بدايات أولى لضبط انسجام التخييل السردي ، وضبط هوية الشكل البلاغي المهيمن على المجموعة القصصية .

ولعل أولى علامات الركض ، والتوتر ، والقلق تتجلى في هذه المفارقة السردية بين استنامة واعتياد طقوس الوجود اليومية وبين يتمة الجنون بما أنه حرون عقلي معروف عما اعتدناه في تصوراتنا وطرائق شعورنا ، إن جماليات البداية السردية تنحصر في دال الجنون حيث يقول السارد الذاتي: ((" لم يكن الجنون قد أصابني بعد ، وأنام أبحث عن أحد يرميني بالرصاص ، أو سيارة مسرعة فأرتمي أمامها ، أو قبر مهجور أو فن نفسي فيه بالحياة ، فلا أجد سوى إخراج قلبي الفض من مكانه على يدي وأقطعه بسكين وأنا أبكي تحت الصورة)) " ص٩ .

وفي مقابل هذا الخروج والتمرد والتحديق السردي خارج القطيع المعرفي اليومي تقف صورة سردية مقابلة يمثلها دال القطار الذي لا يغادر فيضانه أبدا ، يقول الراوي " ولم يكن في الأمر ما يشير إلى ما حدث ، وأنا أسير على طقوس اليومية كقطار لا يغادر قضبانه ، منذ استيقاظي في الصباح أول ما أستيقظ ، على صورة لأمي " ص٩ .

نحن إذن أمام دالين جد متناقضين ، دال الجنون والتمرد والخروج ، ودال العقلانية والصرامة والاعتياد ، بما يرجعنا ثانية إلى ما قررناه آنفا في العنوان من توتر ومناورة بين دال الركض بوصفه حركة ونشاطا وفتوة ، وبين الاستغراق في المساحة الخضراء بوصفها استنامة عقلانية محسوبة، وتسليما للحس العام، والسارد يضعنا في صور عديدة من هذه الاستنامة وهذا الإلف، يتمثل ذلك في مروره اليومي المعتاد على بائع الجرائد ، وماسح الأحذية ونادل المقهى ، وصاحب دكان الدواجن ، إن السرد يقيم

هنا معادلا حسيا سرديا لتعدد صور هذا الإلف ، وتتالي وجوه هذه الاستنامة اليومية لأفعالنا وحركاتنا وأفكارنا ، وعلى الرغم من اكتشاف السارد أن جميع هذه الطقوس اليومية المعتادة تخفي ورائها وجها آخر للحياة والواقع بما ينتفي معه وجهها اليومي المألوف ، غير أن ثمة بكاء يطارده منذ البداية وحتى النهاية، ورغبة عميقة في الموت والجنون والخروج ، ترى لماذا حدث ما حدث ؟! هذا هو السؤال الجمالي والفلسفي معا ، الذي تحاول هذه المجموعة القصصية أن تجيب عنه ،والذى يورطنا الكاتب أيضا معه فى البحث عن إجابة عنه،وإذا حاولنا البحث عن الإجابة مع الكاتب لتبين لنا أننا نجرى وراء السؤال تلو السؤال لديه ولا من مجيب، ربما حاول محمد إبراهيم طه أن يذكرنا في قصة " الركض في مساحة خضراء " ألا نعول كثيرا على فكرة اليقين والاستنامة مستبدلا بها فكرة النشاط والتوتر ، وفتح أبواب الاحتمال ، إن الراوي يخاف علينا أن يحولنا اليقين إلى حمقى ، مؤكدا لنا أن ليس هناك حدود لآفاق الاحتمال اللامتناهية في حياة البشر وواقعهم ، لا شئ يحد الاحتمال فيما يرى محمد إبراهيم طه سوى المحال أو قصور وضآلة الخيال، أراد الراوي أن يذكرنا في مجموعته كلها إلى أن فكرة المحال وعدم المعقولية أو عدم الرغبة في تصديق الجدة في هذا الوجود – كل ذلك كامن في عقولنا وأفكارنا وقيمنا الباردة البليدة ، إن محمد إبراهيم طه معني في جميع أعماله السردية بنقل فكرة المحال ، والاستحالة فيما وراء العقل والوعي ، إلى أوهام كامنة في بنية العقل نفسه ،أو بنية المادة المحيطة بنا فى كل شىء، إن المحال كامن فينا جراء طرائق وعينا وتصوراتنا للعالم من حولنا ، أكثر مما هو كامن في فكرة الخروج والشذوذ والجنون ، إن ما نراه جنونا هو حكم لجأنا إليه لنستبدل به عقلا أحمقا عن عقل يحاول الخروج على هذا الحمق اليومى المتداول بناء على المعايير العقلية الشائعة ، وربما كان الشيوع والإلف والرتابة هو الجنون الحقيقي ، وربما كان اليقين الشائع في رؤيتنا للأحداث والشخصيات والسلوكيات اليومية هو الحمق بعينه ، إننا نخاف من القلق ، ونهرب من الحرية ، ونرتاب من كل قيمة جديدة ، إننا نريد كما يقول الراوي في "((هذه الطقوس اليومية أن تسير على قطار العادات والأفكار لا نغادر قضبانها أبدا منذ صباحنا وحتى مساء وجودنا ، يقول الكاتب ص:

((" ولعل أكثر أسباب فشلي في الخروج عن هذه الطقوس ، كوب القهوة الإجباري الذي أشربه أمام دكان صديقي صابر للدواجن " ثم يقول بعد ذلك " لا أعرف منذ متى بالتحديد بدأت أحافظ على طقوسي اليومية تلك قبل ذهابي إلى

المستشفى ليشدني إليها شئ ما لا أستطيع الفكاك منه ، حتى بعد أن مرض صابر بالفعل وتدهورت حالته)) ص١١ .

ونفس الرؤيا السردية تتكرر في قصة (هيمه) إذ نرى الراوي يرد على الدكتور عبد العال بعد أن شفه القلق على نتيجة مباراة كرة القدم ، لكن الراوي كان يتوقع النتيجة مسبقا ، يقول الدكتور عبد العال :

- شفت يا سيدي العيال البايظين ، شدوا لنا أعصابنا والآخر

فيرد الراوي : قاطعته مبتسما :

- يتغلبوا واحد صفر !

لم أتفرج على المباراة، لكنني كنت أعرف هذه النتيجة مسبقا، ليس تكهنا، لكنني منذ اللحظات الأولى كنت متيقنا أننا سنهزم، ليس تكهنا ولا حدسا، إنما يقين خالص)) ".

نفس القلق والضيق والتبرم من المعرفة المسبقة واليقين البارد ، دائما تأتي الهزيمة هنا من اليقين الخالص ، وليس من الحدوس والتكهنات ،من المعتاد واليومى وليس من الشاذ والغريب، إننا نعيش الحياة قبل أن نعرفها بل لاحاجة بنا أصلا لأن نعرف مادام كل شيء قد أعد سلفا وفق خطة محكمة الموت، لأمر ما يضع محمد إبراهيم طه جميع مواقفه وأحداثه وشخوصه وملابسات حياتهم اليومية في سياق المفارقة السردية بين ثبات الواقع ، ورتابته ، ويقينية أفكاره وتصوراته ، وبين قلق الاحتمال ، ونشاط الحدس والخيال ، ومن هذا المنطلق لم يرتاح الدكتور عبد العال من منطق الراوي عندما قال له : ص٢٤

وذكرت عبد العال برأي الذي يعرفه :

- مش التعادل برضه كان أحسن ؟

كان قد مل من عشقي لحالات التعادل، وما يليها من حالة غامضة من الرضا، بين الفرح والحزن، وكنت أعرف أنه سيشيح بيديه خلف رأسه، وهو خارج من البوابة بضيق ويقول:

- والنبي كفاية فلسفة))

إن حب الراوي لحالات التعادل ، أو قل للمنطقة البينية التداخلية بين الحب والرضا ، المنطقة التى لا تعطيك يقينا بقدر ما تقلق يقينك، هو ما دفع الدكتور عبد العال إلى أن يرتاب في وعي وقيم السارد ، ووصمه بنقيصة الفلسفة ، وأنا أحب أن أقف طويلا هنا أمام كلمة الفلسفة ، فنحن اعتدنا أن نفهم الكلمات في سياق من الطمأنينة الخادعة ، والتسليم الزائف ، وكل ما خرج عن سياق تصوراتنا ومنظومة قيمنا وصمناه بالتفلسف والخروج ، وربما الشذوذ والجنون ، والراوي هنا يود أن يرمي بعقولنا وأفكارنا وأرواحنا في أتون من لهيب القلق ، وفي حالة من حالات التعادل بين أسباب العقل ، وأسباب انتفاء العقل ، يريد لنا أن ندخل في سياق الاحتمال والترجيح وليس في ثوابت اليقين ، وراحة الاستسلام ، وربما كان ما نعتبره عقلا وفضيلة ودينا كان وجها من وجوه اليأس والرذيلة وضيق الأفق ، فالخير والأخلاق سماحة وتعدد، واحترام الاختلاف ، غير الرغبة العنيفة فى الاتفاق العبودى المستسلم، ثمة عبودية طوعية نابعة منا ، إن أخذ الأمور على علاتها والركون إلى صرامة الأطر ، وقوالب القيم ، سوف يقضي على عقولنا وإنسانيتنا ، ويقف حجر عثرة في مسار تطورنا الروحي والأخلاقي والعقلي ، إن الكاتب يرى أن إنسانيتنا الحقة تكمن في التسليم بمنطق التعادل والاحتمال والتعدد،لا بمنطق الوضوح والرضى والحس العام الذى هو دمار عام، إن الكاتب يعيد ترتيب جهازنا القيمى من جديد، بل يجب أن يرتفع إلى ذلك أيضا منطق العلم لا منطق الوجدان وحده، يجب أن يرتفع العلم أيضا إلى هذا الأفق الواسع من الاحتمال ، الذي هو في جوهره وجه من وجوه الإبداع والخروج على المألوف ، ومن هنا وجدنا الراوي بضمير الأنا يسلم بحالات مرضية إنسانية طبيعية لا تتسق ومنطق الطب التجريبي ، يقول السارد - وهو فى الأصل طبيب - عن ظروف ولادة هيمه ص٢١:

((" جاء بعد خمسة عشر عاما من موت يارا سبقته فترة من العقم غير معروف السبب ، ثم جاء هكذا وحده ، دون علاج ، وبعد أن توقف عن إعطاء سعاد العلاج ، ومنذ ذلك التاريخ وأنا أغير سياستي في علاج العقم))"

إن الراوي يؤكد لنا مرة أخرى قضية التعادل التداخلي بين أسباب الصحة وأسباب الخطأ ، إنه يرتفع بمشاعرنا وعقولنا عن المنطق العلمي الثنائي ، الذى دشن الحقيقة فى لونين اثنين: إما أبيض أو أسود ، ويدخلنا في منطق الغموض والتعدد والاحتمال ، فليس بمقدور العقل البشري انتظام سياقات وجودنا اليومي ، الحياة أكبر من العقل ، والإنسانية أعلى من حدود المجتمعات ، والحس الإنساني المتسامح أرقى من

حدود الأوامر والنواهي يجب أن يرتفع المنطق إلى الرؤيا ، والعقل إلى الخيال ، والنظرية إلى الروح ، إن محمد إبراهيم طه كاتب أصيل حقا ، يمتلك هذه الفرادة السردية والمعرفية ضمن جيله المبدع ، إنه ينتمي إلى جيل من الكتاب يحاولون أن يعيدوا تأسيس العقل العربي ، والروح العربي من جديد خارج الأطر الفكرية والجمالية الثنائية التي كبلت الواقع والذات والحياة والتاريخ داخل أنظمة صارمة من الأفكار والتصورات التي تفي لأهوائها وتسلطاتها أكثر مما تفي لرحابة الحياة وثراء الواقع ، والإنصات الخلاق لحقيقة ما يحدث .

إن الكاتب يؤسس معارفنا بقدر ما يؤسس حساسيتنا الأخلاقية ، فالسمو الأخلاقي الحق يكمن في التمرد على الثوابت والأطر، التي هيأتنا الحياة آمنة زائفة ، لقد ضاعت البهجة ، وانطفأ الفرح ، وترهل العقل العربي جراء الممارسات العلمية والأخلاقية والسياسية والاجتماعية التي تحيطنا من كل جانب تحت دعاوي الحفاظ على الحياة ، إن القيم والأفكار ستار زائف ما لم نعمل فيها عقولنا وخيالنا ومنطقنا الذاتي الحر ، ومن هنا كانت القيمة الفنية الأصيلة لهذه المجموعة القصصية التي تدخل الخيال والنقد الذاتي ، ومنطق التعادل البيني واستحالة اليقين إلى عقولنا وأرواحنا وواقعنا الحضاري العام ، إن محمد إبراهيم طه ، يقول لنا إن الواقع بنية لا متناهية من الإمكانات، وما تحقق فيه بالفعل يمثل وجها واحدا ظاهرا من وجوهه المتعددة الخفية ، لكي نكون علميين حقا ، وأخلاقيين حقا علينا أن نسلم بالمجهول قدر تسليمنا بالمعلوم ، بل علينا أن نولي المجهول والمحتمل جل الاهتمام والنشاط ، لا ما علمناه وعودناه ولقناه ونشأنا عليه ، إن الحقيقة تكمن دائما في الغياب أكثر من كمونها في الحضور ، الغياب اتساع روحي وعقلي وخلقي ، والحضور ضمور وتدجين وغلظة وجلافة ومن هنا كانت روعة هذا الطبيب في قصة (داليا – عمليات) الذي يحركه منطق النقد الذاتي لنظرية الطب بنفس القدر الذي تحركه آلات التشريح ، وقواعد العمليات ، يقول السارد على لسانه في القصة ص٤٩:

((عشرة أشهر وأنا أسير لنداء داخلي ، يوحي إلى فأنتقل بحالاتي بين المستشفيات الخاصة بالمدينة ، نداء مبهم وغير منطقي ، لا أجرؤ على التصريح به ، بينما أبرر اختياري في كل مرة باتساع المكان ونظافته ، أو انفصال العمليات عن غرف الإقامة والزوار أو الخدمة والتمريض ورخص الأسعار يبدأ النداء بعيدا ومتلبسا كفجر كاذب ، ثم لا يلبث أن يشرق كالحقيقة ويتوهج ، فأحدد المستشفى وأذهب

مفعما بالأمل ..... وعلى مدى عشر دقائق – قيمة الطريق – لم يشغلني النزيف بقدر ما كان الحدس يومض بداخلي ثم يشرق حتى ملأني كنور الضحى ، حدس لا يداخله شك بأنني سأراك الآن حتما ، قبل أن أدخل من باب المستشفى ")) ص٤٩

هنا أيضا حالة التعادل بين حالة اليقين الخالص بالعلم والريب العميق فيه من خلال نور الحدس، . هنا الحدس والخيال والروح بجانب الطب والآلات والنظرية ويجب ألا يخدعنا قرب المأخذ ، وبساطة الفهم لما يطرحه سرد محمد إبراهيم طه من تصورات إنسانية وروحية وعقلية جديدة لفهم ذواتنا وواقعنا وطبيعة الأشياء من حولنا ، إن ما يطرحه الكاتب هنا يطرحه عبر التخييل السردي لا الوقائعي، ومن هنا فإن الفن السردى يتجاوز بكثير ما هو معروف في الطب المعاصر " بالطب النفس جسمي " ، كما يتجاوز هذه الثنائية التقليدية الشائعة بين وعي الروح ووعي العقل ، فالكاتب يتجاوز الثنائيات الفكرية والجمالية بكافة صورها المعتادة، إنه لا يرضى بالتجاور التراكمي للأشياء والوقائع والشخصيات والتصورات ، بل يبحث عن منطق تعددي مفتوح ، يبحث عن تدامج تعددي كلي حي للمعرفة الإنسانية والشعور الجمالي ، إن التخييل السردي عند محمد إبراهيم طه يكيف أفكارنا وعقولنا وحساسيتنا الجمالية لطرائق جديدة في الوعي والممارسة إنه صوت سردي أصيل لا يضع العقلاني في مقابل الخرافي، والغيبي في مقابل الأسطوري ، فليس كل خرافة لا عقلية بالضرورة ، وليس كل أسطورة لا معرفية بالتأكيد ، إن محمد إبراهيم طه يضع العقلاني في مقابل اللاعقلاني وليس في مقابل الأسطوري أو التخييلي باحثا بذلك عن رؤيا فكرية وجمالية جديدة تداخل بين الحلم والخيال والشعور والأسطورة والخرافة والعقبة والعقل والوعي ، إنه يعيد تركيب وعينا وإنسانيتنا وفق منطق التداخل والغموض والتعدد ، لا منطق الثنائيات والصرامة والدقة المزعومة ، إنه يوسع من أفق الخير فينا ، وينبت لنا أجنحة جديدة من الإنسانية والعقل والرهافة ، إنه يؤسس نظرية سردية ترى العلم والجمال في منطق العلاقة لا منطق التراكم ، في بنية النشاط لا صرامة النظريات ، ولعل الكاتب يجلو لنا وجها من هذه التصورات في قصة " داليا – عمليات " نرى ذلك في حواره مع أحد ممرضاته التي يحبها حبا ملك عليه وعيه ، فهو يربط بين انسجامه الروحي والعقلي معها ، وانسجام نجاحه في أداء العمليات ، يقول السارد الطبيب:

((" ماذا بوسع ممرضة احتد عليها طبيب ، سوى الغياب بضعة أيام أو العمل – على أكثر تقدير – في أحد المستشفيات الأخرى ؟ وماذا كان علي سوى أن أنتظر

مجيئك ثم أجوب بالترتيب كل هذه المستشفيات ممتنعا عن القهوة التي تعدها الشغالات بذات المقادير وذات الوش بأمر مني وصابرين وإكرام ، لأنهن يتعمدن عدم الإدلاء بأي حديث عنك أمامي مهما بدا عابرا أو تلقائيا ، كأنك لم تكوني رئيسة هذا المكان يوما ، صمت مريب لا يعني سوى أنني جننت ، وأنك لم تكوني سوى برأسي ، أو أنهن تواطأن معك على تعذيبي ، نفس التواطؤ الذي أثر في على مدى ثلاث سنوات ، وجعلني أخضع لتأثيرك الجسدي والروحي الناتج عن كونك تبدين طوال الوقت على هذه الدرجة المذهلة من التوافق والانسجام)) " ص٥٣ .

ويكتشف السارد في النهاية بأن هذه الحبيبة المتعالية التي تمده بطاقة الانسجام والتوافق في أداء علمياته هي من نبات رأسه، إنها تمثل المعادل السردي الموضوعي في وعي الهموم المعرفية الطبية ، إن الكاتب يود أن يزحزح عقولنا وحساسيتنا عن إلفها القديم في وعي الحياة والواقع والنظريات ، إن السارد يجسد لنا عبر شخوصه وأحداثه وأزمنته وأمكنته يجسد لنا : أنه لا وعي دون حب ، ولا إبداع دون رحابة ، ولا علاج دون تعاطف ، إن مفردات العقل والروح والواقع والعالم لا يمكن لنا أن نرتبها كدفتر ، أو نمارسها كقوانين وقوالب وأطر ، ولكي نكون أكثر إنسانية وعلمية وموضوعية ودقة علينا أن نشارك في الأسرار ونقارب منطق التعادل والغموض ، علينا أن نهرب من الوضوح الزائف، إلى الغموض البصير، إن معظم الوقائع والأحداث والشخصيات عند محمد إبراهيم طه تبدو وكأنما انبجست فجأة خارج حدود المتعارف عليه ، إن الحياة نفسها لدى الكاتب لون من ألوان الإبداع ،وصورة من صور النشاط والتداخل والترامى المتأبية بطبيعتها عن فكرة التاطير والتصنيف، ولأن الإبداع الحقيقي لا يقاس إلى معيار سابق ، ولا يقاس إلى غيره ، بل هو في الأساس غير قابل للقياس ، فإن شخصياته وأحداثه ومواقفه في هذه المجموعة تخضع لمنطق الحياة على رحبها ، وليس لمنطق النظريات مهما كانت دقتها الموضوعية ، وصرامتها المنطقية ، علينا أن نتحرر من العقل لنكون أكثر عقلانية ، ومن الثوابت الأخلاقية لتكون أكثر أخلاقية ، ومن تصوراتنا عن الواقع لنكون أكثر واقعية ، ولعل قصة (منطق آخر للجدل) تقف على ذروة هذا المنطق السردي الخلاق ، وأنا أعتبرها أنضج قصص هذه المجموعة القصصية الممتعة، حيث يقيم الكاتب جدلا علميا وجماليا وإنسانيا بين صرامة النظرية ، وتعقيد الحياة التي تعلو عليها، وقد كان السارد بارعا وخلاقا حينما اتخذ من بنية خيال الجسد أو ميتافيزيقا الجسد الأنثوي مدخلا لرؤيا العلم والواقع والعالم ، معليا من بيان النصبة – كما يقول الجاحظ –

على بيان اللغة ، والنصبة هي كل بيان بغير لغة – وكل صامت أبان عن ذاته بالاعتبار والتأمل بعيدا عن احتواء اللغة له ، ولقد كان الجاحظ عظيما عندما عد النصبة إحدى مراتب البيان ، وقد اتخذ محمد إبراهيم طه من نصبة الجسد بيانا سرديا خلاقا للحوار مع النظرية والوعي ومعظم أفكارنا عن الواقع من حولنا ، مخلخلا هذه العلاقة بين الجسد والنظرية ، لصالح الجسد نفسه ، أ لصالح جسد الحياة نفسها وهمجيتها وغجريتها الخلاقة، ويجب أن ننظرهنا إلى أجساد نساء محمد إبراهيم طه بوصفها معادلا رمزيا جماليا للعالم والثقافة وجسد الواقع من حوله ، إنه يؤثر أن يلمس جسد الحياة على الإذعان لأفكارنا عن الحياة ، أو قل إنه يخلخل بنية المعنى الشائع والشائه لجره إلى بنية اللامعنى بوصفه الحق الساكت الذي حذفته المحظورات الرسمية العامة ، والإكراهات الثقافية الرمزية الشائعة ، ولننظر إلى هذا الجدل السردي المناور بين بنية المعنى وبلاغة اللامعنى أو بلاغة الصمت عند السارد في حواره مع نسائه وممرضاته ، يقول السارد "

((اعتبرت صمتهن موافقة ، واسترخاء أذرعهن المضمومة ، وجلستهن المفرودة وعيونهن المفتوحة ، تواطؤا على الخروج قليلا عن موضوع المحاضرة "))

هنا الجسد الحي يناوئ اللغة أو قل إن جسد التخييل السردي يناوئ النظرية والأفكار ، هنا الحياة تعيد تأسيس العلم والذات والواقع ، ثم يواصل السارد حديثه: ص٤٠ ، ٤٢

((وقد بدون – عكس أول المحاضرة – مطمئنات ، لا يساورهن قلق أو شعور بالاستعجال ، وانضمت إليهن ممرضات وموظفات وشغالات أبدأ بالكلام العادي ، فتشدني أسئلتهن الجامحة إلى مناطق أخرى ، يشتط الكلام بعيدا ، لكنني ما ألبث أن أربط هذا بذاك ، وكعادتي في إنهاء المواقف عند الذروة ، واختبارا نهائيا للتواطؤ الذي افترضه ، نظرت في الساعة وقمت بشكل مفاجئ ، متعللا بأنني أثقلت عليهن بهذا الكلام الفارغ ، كنت أشعر بالانتصار ، وهن يستوقفنني بعيونهن بعد المحاضرة ، أمام القاعة ، ثم في حديقة المستشفى ، ويسألن أسئلة خاصة ، وإمعانا في التأكيد من الانتصار كنت أستفسر عن تفاصيل خاصة ، مدعيا أهميتها في دقة التشخيص ،ومن ثم الحل ، فكن – لدهشتي – يبحن بأكثر مما أتوقع ، حتى أنني بدوت بالغ الصلف وأنا أسحب نفسي من بينهن ناظرا – مرة أخرى – في الساعة ، فيسدلن الطرح ، ويعدن تدريجيا إلى التحفظ كلما اقتربت من البوابة ، في المحاضرة التالية ، كن متألقات ،

يرتدين أجمل ما لديهن ، كانت (نهى) في الوسط أمامي مباشرة ، تعاتبني بعينيها الناعستين وصدرها المنتصب في شموخ ، منذ أوعزت إليها في محاضرة سابقة ، وظللت أضغط على مواطن الضعف التي أعرفها حتى لانت ، وحين أحسست أن صدرها هو مصدر الإعجاب ، تعللت بأن ورائي موعدا هاما ، لكنها ظلت بصدرها المنتصب تطاردني لثلاث ليال في حلم واحد))" ص٤٢ .

أرأيت كيف يخلق السارد المبدع منطقا آخر للجدل بين العقل البارد المطمئن، والجسد النافر الغجرى؟؟!! كما عنون قصته البديعة ، إنني أتصور أن هذا الكاتب الأصيل سوف يرقى إلى مستويات سردية وتنظيرية مدهشة لو واصل التجريب السردي في هذا المضمار المعرفي السردي الجديد لقد بدأ الكاتب هذه الرؤيا في روايته الخصيبة (العابرون)، ولعل العلاقة السردية الجدلية بين الطبيب والعارف الصوفي على طوال البناء السردي في رواية (العابرون) كانت تعمق من هذا المنطق الآخر للجدل المعرفي والجمالي ، ولعل وقوع شخصية وكيل النيابة في رواية (العابرون) تحت وطأة حد القانون وتطبيقه بصرامة على الراوي الطبيب يعكس أحد وجوه هذا المنطق الجدلي الجديد ، إن وكيل النيابة يتمسك بصرامة القانون ، لكن الطبيب العارف – لا العالم – وشتان ما بين التصورين ، يطالب بتطبيق روح القانون ، يطالب بوعي أعمق عن الحوادث وشخوص الحياة من حولنا يقول السارد الطبيب في رواية العابرون:

((" يا لطيف اللطف !!! لماذا لا نعيد الإنزابروست ؟ ولماذا أمام الموقف تأخذ الأمور منحى مختلفا ؟!! الله يخرب بيت اللجنة على بيت شركة الأدوية ، على بيت مندوبيها وجيش الأساتذة الساذج الذي يروج لهذا العقار بأنه الحل السحري لوقف النزيف لطفك يارب ، أمل ينهار أمام عينيه بعد أن تجدد ، هل يحقنها بالكالسيوم الذي قال عنه أستاذ الفسيولوجي أنه يحسن وظائف العضلة ويساعدها على الانقباض ، قال ذلك في بحث طويل بمؤتمر ، وركز خصوصا ، وعقد آمالا كبيرة على فائدة هذا الكالسيوم المتوفر والرخيص في وقف نزيف بعد الولادة ، الناتج عن ارتخاء عضلة الرحم حقيقة فسيولوجية بسيطة ، تناقلها أطباء الولادة الذين يتعرضون لمواقف مماثلة ، حقيقة درسها الجميع في ثانية طب وغابت عنهم ، صارت حقنة الكالسيوم هي القشة التي يتعلق بها الغريق ، هل ذكر أستاذ الفسيولوجي كم بالمائة من حالات النزيف بعد الولادة تلك التي تتحسن بحقن الكالسيوم في الوريد ؟ نسبة ضئيلة ، لا يهم ، ألا يمكن

أن تكون أروى منهم ؟ رفع الحشو فتدفق الدم عنيفا ، أمل تجدد في لحظة وانهار في لحظة ، كيف سيشرح لوكيل النيابة كل هذا التسلسل ، والحكم على تجربة بعد انتهائها ، يعد حكما على تجربة أخرى من قبل شخص آخر هادئ الأعصاب يجري بروفة ، يضع في يقينه – ولو بعقله الباطن – النهاية التي عرفها مسبقا وهي موت المريضة ، فيتضح الخطأ تماما كهدف تليفزيوني يعاد ببطء ، قاطعه وكيل النيابة ، لم يعطه الفرصة ليتكلم ، وكيل النيابة الذي يعرفه منذ كان يسكن أمامه في مبنى (ح) بالمدينة الجامعية))(٧) ص١٠٩ – ١١٠ .

ولعل القلق السردى يبلغ هنا ذروة عميقة الغور من التوتر بين التجربة الحية الخلاقة وبين تصوراتنا المسبقة عن الحياة،إننا لا نرى الحياة فى حسيتها وقلقها الحى المباشر بقدر ما نرى ما نود رؤيته فيها أو ما تتيحه تركيباتنا العقلية والوجدانية المسبقة التى تقف باستمرار حجر عثرة ضد روح الحياة نفسها إننا نقتل الحياة باسم حفاظنا على الحياة،إن السارد هنا من خلال جموح جسد المرأة ضد نظريات الطب وتعاليه على حدود النظرية والمعرفة فى الشفاء، يمارس حفرا معرفيا وحسيا وجسديا من نوع آخر،أقصد بذلك الحفر الحسي الجسدي في صميم وأكناه الأشياء والأحياء بوصفها حدا معرفيا وأنطولوجيا معا ، إنه يحفر في جسد الحياة نفسه ، إن نظام الجسد في هذه القصة البديعة (منطق آخر للجدل) هو نظامنا العقلي والثقافي والروحي والحضاري ، ينظر محمد إبراهيم طه إلى رصد علاقة الوعي الأبوي للرجل بجسد المرأة نبع الحياة وتعاليها وشبوبها الحي الخلاق ، الجسد هنا حامل ذات ، وحامل المجتمع والعقل والحضارة ، إن حضور الأجساد في العالم هو حضور للذوات والآمال والآلام ، ولعل الخبرة العميقة للقاص بالجسد الأنثوي بوصفه طبيبا قد مكنه من فض بعض أسراره ، والترامي معه إلى جسد الحياة نفسها وطبيعة الإنسان الفكرية والمعرفية والروحية التي ترسم حدود الوعي والحقيقة سواء في واقعنا الفردي الخاص ، أو واقعنا الحضاري العام ، إن السارد يقف محللا ومتأملا في الدوافع الجسدية والرغبات الحسية للمرأة مخترقا خيال الرجال عنها ، ومخترقا جسد الثقافة العربية نفسها ، لا مجال لتصور الجسد بمعزل عن طبيعة الأنظمة الثقافية والسياسية التي تربينا عليها والتي توجه عقولنا وأخيلتنا في الحياة ، لقد وعى كل من فرويد وماركس ونيتشه وبارسونز ولورانس الجسد عبر تصورات ثقافية شتى ، كانت ترى الجسد جزءا من بنية الثقافة والمجتمع والذات والعالم ، لقد كان الجسد عند فرويد مكمن الرغبات ، وعند ماركس

معبرا جدليا يجسد العلاقة بين الحاجة الإنسانية والطبيعة من حوله ، وعند نيتشه كان الجسدي والحسي بصورة عامة لا يسبق الأنساق المعرفية والتصنيفات الرمزية للثقافة ، وقد طور ميشيل فوكو هذا التصور النيتشوي ليرصد علاقات أوسع وأعمق "((حول علاقة الجسد بالمجتمع والتي تقوم على الفكرة التي مؤداها أن تحليل أساليب التحكم في الجسد الفردي والاجتماعي ، وشكل حضور هذا الجسد في الحيز الاجتماعي يؤدي بنا إلى تحليل نظم المجتمع وأيديولوجيته ، وأشكال بناء القوة فيه))(٣)

ويجب أن ننظر هنا إلى جسدية وحسية اللغة السردية لدى الكاتب بوصفها معادلا رمزيا جماليا للعالم والثقافة وجسد الواقع من حوله ، إنه يؤثر أن يلمس جسد الحياة على الإذعان لأفكارنا عن الحياة ، أو قل إنه يخلخل بنية المعنى الشائع المجرد ليعيد بنائه وفق خبرته الحسية الخاصة بالوجود والواقع، ونرى دوما لدى الكاتب هذا الجدل السردي المناور بين بلاغة الجسد الحي فى تكامليته وتدامجه النشط،وبين التكوين الآلى الميكانيكى المجرد لبنية اللغة الرسمية العامة، فنجد دائما هذه المناوئة التسردية التخييلية بين جسد التخييل السردي وتجريد النظرية والأفكار،حيث يبلغ القلق السردى ذروة عميقة الغور من التوتر الحسى الحى بين التجربة الحية الخلاقة،وبين تصوراتنا المسبقة عن الحياة،إننا غالبا لا نرى الحياة فى حسيتها وقلقها الحى المباشر بقدر ما نرى ما نود رؤيته فيها أو ما تتيحه تركيباتنا العقلية والوجدانية المسبقة التى تقف باستمرار حجر عثرة ضد روح جسدية الحياة نفسها، إننا نغلق أفق الحياة باسم حفاظنا على الحياة،إن السارد المجازى لدى نجيب محفوظ وعبر مسيرته الروائية الطويلة نراه يمارس حفرا معرفيا وحسيا وجسديا في صميم وأكناه الأشياء والأحياء بوصفها حدا معرفيا وأنطولوجيا معا ، إنه يحفر في جسد الحياة نفسه حيث يقف محللا ومتأملا في الدوافع الجسدية والرغبات الحسية التى تملأ السرد، مخترقا جسد الثقافة بجسد السرد ، ((فلا مجال هنا لتصور جسد اللغة السردية بمعزل عن طبيعة الأنظمة الثقافية والسياسية التي تربينا عليها والتي توجه عقولنا وأخيلتنا في الحياة))(٤)، لقد وعى كل من فرويد وماركس ونيتشه وبارسونز ولورانس الجسد - وضمنه جسد الكلمات والأسلوب إذ جسد اللغة يوازى جسد الحياة والثقافة - عبر تصورات ثقافية شتى ، كانت ترى الجسد جزءا من بنية الثقافة والمجتمع والذات والعالم ، لقد كان الجسد عند فرويد مكمن الرغبات ، وعند ماركس معبرا جدليا يجسد العلاقة بين الحاجة الإنسانية والطبيعة من حوله ، وعند نيتشه كان الجسدي

والحسي بصورة عامة لا يسبق الأنساق المعرفية والتصنيفات الرمزية للثقافة ، وقد طور ميشيل فوكو هذا التصور النيتشوي ليرصد علاقات أوسع وأعمق "((حول علاقة الجسد بالمجتمع والتي تقوم على الفكرة التي مؤداها أن تحليل أساليب التحكم في الجسد الفردي والاجتماعي ، وشكل حضور هذا الجسد في الحيز الاجتماعي يؤدي بنا إلى تحليل نظم المجتمع وأيديولوجيته ، وأشكال بناء القوة فيه))(٥)

إن جسدية السرد مولدة للدلالات المعرفية والاجتماعية والسياسية والحضارية ، فنحن نحيا الوجود عبر تجسدات شتى،ونعى أنفسنا عبر تجسدات لغوية متعددة،نحن نعى حقا بالجسد وحسية الحياة، ونغترب أيضا عندما نتجرد من جسد العالم ، أو يتجرد العالم منا ، إن التصوير السردي للجدل الفكري والروحي المتبادل بين نظرية اللغة المجردة فى أذهاننا وبين جسدانية السرد امجترح لحسية الواقع والشخصيات والأحداث والزمان والمكان،يترامى إلى آفاق روحية ومعرفية وتخيلية تتجاوز الواقعة البشرية نفسها،إن التخييل السردى إذ يستغرق في حسية اللغة،يتحول من وجوده المادي الخاص إلى مثير جمالي سردى عام، وقد تنبه الفيلسوف الفرنسي "(باشلار) إلى نوعين من الخيال، الخيال الصوري، والخيال المادي الذى نحن بصدد توصيفه الآن فى العالم السردى لنجيب محفوظ، يقول" باشلار":(على خلاف الخيال الصوري الذي يظل على السطح، ويعتمد إحداث المفاجأة، والتأثيرات القائمة على الظرف المحبب، والإبداع اللفظي، يغوص الخيال المادي إلى أعماق الوجود، وإلى قراره المكين، حيث يلتحم بالأبدية ويستقر في مصدر الديمومة، وينبوعها الأول، وإذا كان الخيال الصوري يقوم على العلاقات الظاهرية، والتشابه الخارجي بين الأشياء، فإن الخيال المادي هو نوع من الإلهام الحدسي، أو اللقطة المباشرة للمادة في الصور، وإذا كان الأول خفيفاً فائراً وحياً فإن الثاني ظليل كثيف وبطئ))(٦)

إن الاستغراق في أعماق حسية اللغة وخصوبة الأسلوب، من خلال خيال القاص يجعلنا نتصل معه عبر الخيال السردى بالحياة الحسية الداخلية لطبيعة الشخصيات والأحداث وطبيعة الأزمنة والأمكنة، والمائجة بالحرية والطلاقة، مما يجعلنا ننطلق معه عبر البناء السردى فلا نفصل بين العقلاني الحسي المتعارف عليه ، وبين اللاعقلاني الروحي الطليق، وهنا تكشف قوة اللغة السردية الحسية لدى محمد إبراهيم طه،عجز اللغة الرسمية المجردة العامة التي نمطها المجتمع في قوالب محددة للدلالة - تشكو من محنة التوصيل،عندئذ تكف اللغة المتداولة عن التداول الرسمى الزائف،وتحيا من

جديد فى بنية القص عبر اللغة الحسية الخاصة بالتخييل السردى،إن تعبير القاص عن عوالم جسدية حسية مبينة بلا حرف ولا كلم، لكنها قادرة على أن تلهمنا طريقها للأبدي خالعة عن لغة التواصل اليومى غلائل الزيوف،وغواشى الخداع،ونجيب محفوظ إذ يكف تداول اللغة العامة المجردة عبر لغته السردية الحسية يستبدل باللغة المعتادة المألوفة ☹:(لغة عبر لغوية) أو ((لغة فوق اللغة))،أى لغة جسدية تعتمد الإشارات الجسدية الحية فى استنطاق البعد المتعالي الميتافيزيقي للجسد الإنساني، أو قل جسد العالم أو الواقع، فكلها عوالم يتوالد بعضها من بعض في التحليل الأخير، والتخييل السردى إذ ينزاح عن اللغة المعتادة، إلى اللغة الصورية، والهيئة والحركة يعيدنا إلى الحقيقة الكلية الحية،التي ينبع منها أصل الأشياء والأحياء وكافة صورة العلاقات الإنسانية الحية،وأقصد بذلك الصورة، حيث كانت الصورة والمجاز كما يرى (مشييل فوكو)(" هو الأصل وليس الفرع، القاعدة وليس الاستثناء، فاللغة الأولى عند فيكو هي اللغة المجازية التي لم تكن تقوم على طبيعة الأشياء، بل كانت كلها صوراً تحول الجمادات إلى كائنات حية، وكانت المجازات هي الوسيلة الوحيدة للتعبير،وهي العبارة الحقيقية التي كان أصحابها يتوخون فيها مناسبة الألفاظ للمعاني على ما يظهر ذلك في الهيروغليفية"))(٧)

وما يشير إليه " فيكو" أشار إليه كثير من المفكرين والفلاسفة والمنظرين الجدد للسرديات الجديدة خاصة رولان بارت وجيرار جينيت وتأكيدهم على نصوص الغبطة و اللذة، بعد أن صار النص السردى الجديد نصا للكتابة لا للقراءة كما يقول بارت، و النص السردى الكتابى هو نص كلي جامع بتعريف (جيرارجينت)،وعلى الناقد الجاد أن يتخلى عن جميع قناعاته الثقافية والجمالية والمعرفية والنقدية حتى يستطيع الاقتراب من حسية النص فى ذاته ولذاته بتعبير الوجوديين، ويحسن الاصغاء لعالمه المادى التخييلى التعددى الكلي الجامع، حيث التداخل التزامنى البنيوى المتنامى المفتوح، بعد ان أفاد النص الكتابى القائم على الغبطة واللذة معا من فكرة اللاتمركز والشبكه التفاضليه لدى جاك دريدا، ومن فكرة تعددية الأصوات واللغات في النص لدى ميخائيل باختين، ومن فكرة النص القرائي مقابل النص الكتابي لرولان بارت، وربما نلتقى هنا مع نص الغبطة واللذة مع بعض التصورات النقدية العربية القديمة خاصة مفهوم النصبة لدى الجاحظ، فالجاحظ يعده أحد الأركان الأساسية للبيان في نظريته عن البيان العربي إذ يرى(" النصبة)" . وهى فيما نرى فى هذا البحث مفهوم

دلالى حسى مرئى غير مكتوب . أحد مكونات الدلالة، والإشارة، وكان يعنى الجاحظ (بالنصبة) ما أغناك عن الكلام جهاراً، ويكون مجرد نصبته أمام عيوننا اعتباراً،مثل حال جميع الموجودات الصامتة، كالأشجار، والأنهار، والسماوات والأرض، كلها تنطق بألف لسان، وإن عيت عن الكلام، ودون الدخول في تفاصيل ذلك، ومجاله نظرية الأدب، لا النقد التطبيقي، نرجع فنقول: إن الفن وحده هو القادر على الإمساك بوجودنا الناشط المتحول، وسط انفصالات الواقع، وتجزيآت العقل، وقيود الوعي الذي نتسلط به كثيراً على الموجودات والأشياء من حولنا،ولقد كانت حيلة التخييل السردى فى اتخاذ الوجوه عنوانا لهذه المجموعة تعبيرا عن استنباع لغة أخرى صامتة غير مرئية ولا متداولة،لغة تنبع من جسد العالم والأحياء،تنبع من الصمت المبين،والصمت هنا ليس عجزاً عن الكلام والمواجهة،أو الانكفاء على الذات لجلدها من الداخل،بل الصمت أنشودة كبرى للوجود يختزنها النص السردى، وتعجز اللغة المعيارية الرسمية العامة عن تجسيد حدود مداها، الصمت تحضير للكلام الساكت الفعال، عبر النص السردى،وعبر كل هذه السياقات السردية لا يتحقق المعنى فى بنية النص السردى دون تجسيد حسي، سواء فى جسد اللغة ، أم فى جسد النص،أم فى جسد الثقافة نفسها من خلال قراءة التخييل السردى.

إن الجسد دلالة معرفية واجتماعية وسياسية وحضارية ، فنحن نحيا الوجود عبر تجسدات شتى، ونغترب عنه أيضا عندما نتجرد من جسد العالم ، أو يتجرد العالم منا ،الجسد يخترق الفكر ويكشف اتساقه الزائف،فبدلا من وضع الفكر فى جسد الحياة يضع الجسد الفكر على محك الحياة والواقع والفكر والذات والحدث والوجود بأسره،فالجسد هو جسد الفكر والهوية والذات والزمان والمكان،ينتهى الفكر عند الجسد ولاينتهى الجسد عند الفكر،و لقد رأى القاص في إدارة الجسد لونا من ألوان إداراتنا لوعينا وحسنا بالحياة ، إن المتأمل في هذا الجدل المحتدم بين رؤية الطبيب لأجساد النساء ، ورؤية النساء أنفسهن لأجسادهن ، يدرك هذا الثراء السردي الأصيل الذي يترامى إلى أبعاد معرفية وأنطولوجية تعلو السرد في ذاته ،إلى ما ورائيات سردية تخييلية أصيلة، ولربما نلحظ شيئا من الجدل المنقوص بين ما نراه بعقولنا ، أو بين ما نحب أن نراه ونضبطه داخل حدود ثقافية خاصة ، وبين ما يتجلى بذاته في بهائه وعنفوانه بعيدا عن قهر الثقافة ، وضبط النظرية ، وعنف الرموز ، إن الكاتب يلقي غير قليل من الارتباك المعرفي والروحي والأخلاقي أيضا في رصد علاقتنا بأنفسنا وبالآخرين

من حولنا ، إننا نحب أن نتصور الأشياء والأحياء والأجساد في صورة فجة مختزلة ، أقرب إلى التصور البيولوجي أو الداروييني ولقد مر الجسد الإنساني عبر مسارات نظريات المعرفة المتعددة ، وأخذ أشكالا متعددة من الجدل ، وفي كل مرة كانت النظرية ترينا وجها من وجوه الجسد ، وتخفي وجوها ، ولربما تذكرنا هنا شاعر الجسد أبي نواس عندما قال لمن يدعي في العلم فلسفة (علمت شيئا وغابت عنك أشياء) ، يريد الراوي أن يدلنا على مواطن العطب في ثقافتنا ووعينا وخيالنا ، فورطنا معه في بنية الجسد التي تمثل لنا أخص خصوصياتنا ، علينا أن نحيا جسد الحياة لا أن نشرحه ، يجب أن نلمس أنفسنا وعقولنا وأرواحنا لمسا حقيقيا متجسدا حتى نقيم جدلا عميقا وأصيلا مع أنفسنا وواقعنا ، علينا أن نصغي أكثر مما نتكلم ، وأن نشعر أكثر مما نعقل ، وأن نتعاطف أكثر مما نحسم حسما مطلقا ، وبكلمة واحدة علينا أن نتعلم كيف نصبح أكثر بشرية وإنسانية وإدراكا ونفاذا إن التصوير السردي للجدل الفكري والروحي المتبادل بين نظرية الطب للجسد ممثلة في وعي الطبيب السارد ، وبين الوعي النسائي المباشر بجسديته – يترامى إلى آفاق روحية ومعرفية وتخيلية تتجاوز الواقعة البشرية نفسها ، إن المغزى العميق لقصة ((منطق آخر للجدل))، يكمن في القدرة على تعديل أنظمة الجدل الكامنة في وعينا وثقافتنا وممارساتنا اليومية ، ونظرياتنا الثقافية في حوارها مع روح الحياة نفسها ، وجسدية الوجود المدرك ، إن الجسد مثل الحياة سر متماوج وخصيب لا تستطيع اللغة والرمز أن تنمطه في أنساقها المحايدة أو الجامدة ، وإذا أردنا أن نعدل من جدل وعينا به ، فعلينا أن نكف عن الترميز وعنف اللغة ، وننخرط مباشرة في منطقة السر في حسية الحياة وحيويتها الدافعة .

وكيل النيابة لا يرى غير صورة الواقع – النظرية – القانون – والطبيب المجرب العارف يرى إلى جانب ذلك ، الوجه الخفي من الواقع والذات والوجود ، وكيل النيابة يرى صورة واحدة ونهائية للواقع ، والطبيب يرى وجوها متعددة له لا تتقيد بما تصورناه آنفا ، أو جربناه من قبل ، القانون يرى الواقع ، والفن يرى إلى جوار ذلك إمكانية ترقيه وتعاليه ، واحتمال تعدده ، بل وجوب هذا التعدد الذي يبدو للوهلة الأولى لنا أمر عارض لا يحتمه عقل لا منطق ، إنه الحق الأخرس ، والصمت المبين ، واللامعنى الفعال .

إن الراوي يدرك بعمق بأن الحكم على تجربة – أي تجربة – بعد انتهائها هو حكم على تجربة أخرى ، فالإنسان لا ينزل النهر مرتين – الوجود والوقائع والعلاقات

صيرورة متحولة لا تسلسلا متسقا ، فجوات طافرة ، لا نماء مضطردا لا قلق فيه ، إن التخييل السردي لدى محمد إبراهيم طه يترامى باستمرار من المرئي إلى اللامرئي محدقا في لحظة التحول لا في لحظات الثبات .

إن الوجود نفسه وقائع لا متناهية لم يتصادف أن تحققت حتى تصير واقعا شائعا معترفا به ، إن التخييل السردي عند محمد إبراهيم طه يجر اللامعنى الخلاق الكامن في بنية الأحداث والشخصيات والمواقف والتصورات ، ليصير معنى ودلالة عامة ، إنه يستنزل الإمكان التخييلي البعيد عن ممارستنا اليومية ليدمجه ضمن البنية المادية الواقعية ، عندئذ يوسع الكاتب من إمكانات وطاقات الخير والحق والجمال فينا ، يوسع من حدود وعينا بذواتنا وذوات الآخرين والعالم من حولنا ، لا فروق هنا ولا حدود بين الفن والدين والطبيعة والحياة الكل يسمو إلى مستوى أعلى من مجرد الوجود اليومي ، والمعتاد الفكري ، والشعور السائد ، كل علاقة حية خلاقة ناتجة عن صراع ما ضد أغلال ما ، هذه هي شروط الجدل الفلسفي على اختلاف تصورات الفلاسفة والمفكرين في نظريات الفلسفة ، ونظريات علم الجمال ، ولكن محمد إبراهيم طه من خلال فنه السردي يحاول إقامة شروط جمالية ومعرفية وإنسانية جديدة للجدل شروط تخرج عن حدود الجدل الأرسطي والأفلاطوني والهيجلي والماركسي أيضا ، وجميع هذه التصورات الجدلية تختلف فيما بين هؤلاء الفلاسفة ، ولكن يجمعهم جميعا هذا التصور الجدلي الثنائي دائما ، فعند أرسطو كان الجدل ثنائيا بين عالم الفن وعالم الطبيعة ، وعند أفلاطون نجد هذا الجدل الثنائي بين عالم الفن وعالم المثل ، ويمتد الجدل عند هيجل بين عالم الفكر والروح والتحقق التاريخي للفكرة حتى ينشأ مركب جدلي جديد للعالمين ، ثم يتغير الجدل المعرفي والمادي عند ماركس فنراه ينزل بالجدل الهيجلي من علياء الفكر والروح والتاريخ الكلي ، ليمشي في الأسواق ويأكل الطعام في الطبقا ت الاجتماعية المختلفة، فيكون جدلا ثنائيا بين الوعي المادي الطبقي ، ومنظومة القيم الناتجة عنه ، لكن يظل الجدل على طوال هذه التصورات الفلسفية ثنائيا حاسما ، والسؤال الذي أطرحه هنا من خلال قراءاتي لبعض صور التخييل الشعري والسردي العربي المعاصر لدى –لدى محمد إبراهيم طه في رواية (العابرون) وفؤاد قنديل في رواية (قبلة الحياة) ومحمد البساطي في رواية (منحنى النهر) و(سحر أسود) للجزار،و(قطار الصعيد) و(يحدث في مصر الآن) ليوسف القعيد،وأعمال عبد الحكيم قاسم،وصنع الله إبراهيم، وغيرهم في مصر،ورواية

(الديناصور الأخير) لفاضل العزاوى،و(رحيل البحر) لمحمد عز الدين التازى،و (شرق المتوسط) لعبد الرحمن منيف،و(الوجوه البيضاء)لإلياس خورى، وروايات رشيد بوجدرة فى الجزائر مثل((معركة الزقاق))،ورواية ((وجهان لجثة واحدة)) للقاص المغربى الأزهر الصحراوى،وروايات ((بروموسبو)) للروائى حسن بن عثمان ورواية ((نصيبي من الأفق) لعبد القادر بن الشيخ و (حركات) لمصطفى الفارسي و((الموت والبحر والجرذ) لفرج لحوار في تونس ، والأعمال السردية للكوني في ليبيا ، وغيرهم على طول الوطن العربى وعرضه من أصحاب السرد التجريبي التخييلى المغاير لأنماط السرد السابق عليهم في الرواية العربية المعاصر .فقد حقق جميع الروائيين السابقين طفرات إبداعية نوعية على مستوييى: التفكير الروائى والبناء الروائى معا، إن هذه الروايات وغيرها من الروايات الجادة الأصيلة لجيل الستينات مابعدهم، تطرح أشكالا سردية تجريبية جديدة تترامى إلى منظومات قيمية واجتماعية وحضارية جد مختلفة، وهي في النهاية تطرح شروطا إنسانية جديدة لجدل الأشكال والقيم والنظم والأنساق المعرفية والجمالية بداية من مسألة التجنيس الأدبي والانتقال بها من صرامة الحدود النوعية إلى سيولتها وتداخلها وتعددها وتراميها الذاتى والنقدى ، وانتهاء بأنظمة التلقي النقدي الجمالي لها ، وكان من الواجب على الخطاب النقدي العربي المعاصر أن يطور من أدواته الجمالية والمنهجية والإجرائية في التعامل مع هذه البني السردية التجريبية الأصيلة ، لكن النقاد آثروا جزئية التصور على كلية الإبداع ، وآثروا أن يكيفوا الخبرة السردية الجديدة وفق الخبرة السردية القديمة المستمدة من المواضعات النقدية السردية المستقرة، والتقاليد الأدبية السابقة على هذه الروايات ، وهذا باب كبير لا نريد أن نفتحه الآن ، ونحن بصدد مناقشتنا لهذه المجموعة " الركض في مساحة خضراء " لكننا نود أن نعيد النظر النقدي المعاصر في كثير من أساسات البناء الروائي لدى كتابنا الجدد ، وأخص هنا قضية الأصالة الأدبية دون غيرها – على الرغم من عدم تسليمنا لمناقشة المصطلحات الروائية معزولة بعضها عن بعض، فنحن نؤثر الترابط السياقي الدينامى للمصطلحات على الانفصال والعزل النقدي ، لكننا نلفت النظر النقدي هنا – مؤقتا – لقضية الأصالة الأدبية بوصفها قدرة على الحداثة والتجريب والتفرد ومحو تعاقبية السياقات، وتساسلية التصورات، إلى حلوليتها الوجودية والجمالية معا، وتداخلها المعرفى، وتزامنها البنيوى التفكيكى معا، ،إن الأصالة ليست حدا ينبغي على السارد بلوغه ، بل قلق وحوار وجدل متنامي مفتوح بين

قديم بلغ حده الأقصى من الحركة والعطاء حتى بلغ أعلى منسوب للشكل الجمالى الراهن والحلول فى عفوية تجريبية تشكيلية تنبع من ذاتها ومنظورها النقدى الخاص بها، وإن السردية التجريبية الجديدة يقع أقلها فى أفق المتعارف عليه ومعظمها يقع على الجانب الآخر في عالم الغياب والصمت يؤسس ذاته المعرفية والجمالية من جديد ، لقد وعى هذا النمط الجديد من السرد زوال المواقف الأيديولوجية الوثوقية،وانهيار التصورات السياسية المركزية لفكرة الثقافة الواحدة والطبقة الواحدة والمثل الأعلى الجمالى الواحد، وانهيار فهم الظواهر الفنية والاجتماعية وفقا لمنطق الجدل الثنائي التاريخي والروحي وتجاوز فكرة المركز والنمط في كل شئ ، بعد أن شاخت مفاهيم مثل الديمقراطية ، والحزبية ، وحقوق الإنسان ، وجوهر الواقع ، وأحادية القيم العليا ،وموت ظاهرة الكلام العربى الكبير الفارغ البائس، لقد تاق السرد العربى الجديد إلى بنية أشكال جمالية حرة تكون معادلا جماليا لمطلب الحرية في كل شئ ، لقد تجاوزت هذه الأشكال السردية الحرة أحادية التشكيل إلى تعدديته ، وتعاقبية السرد إلى تداخله ، وصرامة البناء إلى عفويته وطلاقته ، ومعرفة الواقع والذات والتاريخ والعالم إلى الطرق على مجهوله وصرامته وسواكنه وقد أدى جميع ذلك إلى خروج الأشكال السردية عن أطرها المعرفية والجمالية الواقية تخاطب المجهول أكثر مما تسلم ببناء المعنى ، وتدخل بنية الصمت حدا في الكلام والثقافة والوعي باعتبار الصمت نقيضا للزيف ومقابلا للكلام ، وواقعا محاصرا ، بل صورا متعددة من الوقائع الفعالة التي غيبت عمدا من الأنساق الثقافية الرمزية التي تدشن حدود الحقيقة فيما قيل أو يقال أو ما يجب أن يقال . ومن هنا كنا نظن أن الدكتور السارد محمد إبراهيم طه وغيره من المبدعين الجدد قد أدخل شروطا جديدة للجدل المعرفي والجمالي والروحي على نظرية السرد المعاصرة. ونظرية الخطاب النقدي أيضا ، متجاوزا بذلك بنية الجدل الثنائي الوثوقي سواء على المستوى السياسي والاجتماعي والثقافي العام . ولعله في قصته السابقة (منطق آخر للجدل) ينفي جدل الثنائيات بين الروح في مقابل العقل ، أو الجسد في مقابل الفضيلة أو الحسي في مقابل المعنوي ، ويدخل بنا إلى بنية الجدل التعددي التدامجي المفتوح حتى لا نسئ فهم وحدة الوعي البشري ، ووحدة الجسد الإنساني ، ووحدة الوجود الحضاري ، ويا ليت نقادنا أصغوا لجدليات واقعهم الجمالي والحضاري الخاص بهم ، ولم يصغوا بإخلاص مخجل للواقع الجمالى والاجتماعى والحضارى للآخرين ،ونحن بدورنا لا ندعو إلى العزلة عن العالم المحيط بنا وما يمور فيه مورا من

سائر التصورات الجمالية والاتجاهات المعرفية، فنحن جزء من هذا العالم شئنا ام أبينا،كما أننا وبالقدر نفسه لا ندعو إلى الذوبان فى رؤى الآخرين مهما كانت أصيلة لديهم، إن النظرية النقدية لا تستطيع ان تحيط بالإبداع مهما كانت دقتها المنهجية لأنها معنية بالاتساق المنهجى والإبداع معنى باللاتساق المنهجى أيضا، إن الإبداع الجاد الأصيل أوفى روحا لطلاقة الروح والخيال ، وأقرب رحما لبنية الواقع الحى المدهش ، ولنستمع إلى هذا الحوار السردي بين الكاتب الذي اطلع على غيب الواقع ، والساحرة التي أتت لتشفيه من وهم ما رأى ، بينما البطل على طوال السرد كان مسرورا بل ممسوسا بما رأى ، ذلك ما نراه في القصة التى عنون بها الكاتب مجموعته وهى "((الركض في مساحة خضراء))" التي تبدأ الجملة الأولى منها بفعل الأمر الجماعي بإطفاء الأنوار ، يقول السارد ص٨٧ :

((أطفئوا النور – كما طلبت – وخرجوا ، فبدا وجهها العجوز في ضوء الموقد مريحا ، تسربت رائحة البخور المحترق وانتفضت الشبة ، اقتربت مني وأصرت أن أبوح ، كشفت لها ظهري وقلت :

- يزعجني نباحهم المتصل هكذا ، وانتشارهم المريب في كل مكان

ثقبت ورقة بيضاء على شكل عروسة وتمتمت :

- هذه العيون تشك وتقلع) ص٨٧ .

ثم ينفتح الوعي التعددي ليسرد ما رأى في غيبة رؤية الآخرين من حوله يقول الكاتب:

(حين ركضت خلفها في القمح المسور بالنخيل ، كانت تضحك وتزيح شعرها المبلول للخلف وتراوغ . قلت : كفى . ففركت السنابل على كفها وحط الحمام من النخيل الجانبي .

قلت : كفى فركضت منتشية ومالت برأسها الصغير للخلف وغنت يا مطره .. رخي .. رخي

في اللحظة التي أوشكت أن أمسك بذيل فستانها، بين العشب المبلول والقمح، فشعت منه بقعة حمراء، فكفت عن الركض وضحكت، أمسكت ذيل فستانها المخضب وقلت: كفى. فأومأت برأسها ثم جلست ....

- هذه العيون تشك وتقلع

مزقوا كل أوراقي الخاصة، ودفعوني نحو الحائط. قلت مصرا ، إنني رأيتها بعيني هاتين وكان القطار أبيض ومغسولا ، لم يصدقوا فأقسمت – وكنت أبكي – أنهم بالفعل ابتسموا ولوحوا من خلف الزجاج ، لكنهم مزقوا كل شئ ، رسمتها على جدار غرفتي

..... على مثلث النجيل المترب جففت عرقي، أفهموني بكل السبل أن ما قلته مستحيل. قلت : إنني لم أعد أفكر في ذلك وربما نسيت كل شئ ، وسألتهم إن كان باستطاعتي أن أتمشى قليلا ، فلم يمانعوا ، راودتني رغبة في الركض ، غير أن مثلث النجيل كان ضيقا ومحاصرا ")) ص٨٩ .

يبتدئ المقطع السردي السابق بإطفاء الأنوار ، وإشعال المواقد ، وربما كانت هذه البداية السردية موفقة إلى حد كبير لتجسيد الرؤيا القصصية في بداياتها الأولى ، إن فعل الإضاءة المنبعث من النور ، غير الفعل المنبعث من إضاءة المواقد ، النور كلي متعدد يغمر الأشياء والأحياء من خارجها وداخلها معا، ومن ثمة فهو أقرب إلى طبيعة تكوين الأشياء ، وهو يختلف عن إضاءة الموقد الذي هو أقرب إلى تصور العقل والوعى ، وصرامة التنظير ، ثم يدخل السارد فى ضوء نار المواقد ليرى عالم الآخرين ، ليرى بعيونهم ويسمع بآذانهم ، ويحس بخواطرهم لكنه ممسوس منذ اللحظة الأولى للسرد بالضوء: أى بالاختلاف والرؤية المغايرة الأصيلة ، بينما الآخرون يعدونه مجنونا وممسوسا برأى من جنة ، ودائما كان الممسوس فى تاريخنا الروحى والفكرى العربى القديم قرينا للاختلاف والدهشة ، وربما نتذكر فى هذا السياق نبينا الكريم صلى الله عليه وسلم عندما طالع قريشا بالدين الجديد ، الذي كان ثورة روحية وفكرية في كل شئ ، فظنه قريش أن به رئى من جنة ، فأرادت أن تطببه ، كذلك كان المصلحون والعلماء والشعراء والقصاصون الأفذاذ في كل زمان ومكان ،كانوا أصحاب حدوس مدهشة ورؤى مجد مغايرة، ودائما متهمون بالجنون أو أن يأنس إليه ، يجب ان نعى فى ضوء التخييل السردى بان الحق والمنطق والوعي إرادة ورغبة، قبل أن يكون قيمة أنطولوجية علوية مجردة ، أو قيمة أبستمولوجية في ذاتها . إن الخروج عن الإلف والاعتياد نوع من الخروج عن الحدود الصارمة لبنية الذات والوعي والواقع ، وطبيعة الأنساق الرمزية التي تؤطر وتقولب وتصنف العالم من حولنا ، وتضفي عليه المعنى والدلالة والقصد ، ومن هنا ظل السارد في القصة مغيبا على مستوى واقع الآخرين ، حاضرا على مستوى وعيه

الإبداعي الذاتي ، يمزق الآخرون أوراقه رمز وعيه الخاص ، إنه يرى ما لا يراه الآخرون ، أو يرى أعمق وآصل مما يرى الآخرون ، إنه لا ينظر إلى الواقع ، بل ينظر فيه ، ولا يراه في جزئياته وانفصالات محتوياته وبناه ، بل يراه في كليته وتعدده وتداخله الحى،إنه لا يرى التراكم والتجاور بل يرى التلاحم والنشاط، إنه ينحل فيه ولا يؤطره أو يشرحه ، ويتمثله تمثل الأحياء الطافرة الفتية ، لا تمثل اللغة والرمز والقوالب ، ومن هنا كان هذا العراك العنيف ، والمصادرات العديدة المتبادلة على طوال التخييل السردى بين رؤية الآخرين ورؤية البطل ولعل الجملة الشعرية الدقيقة المكررة "((هذه العيون تشك وتقلع)) " تعمق من فداحة هذه المصادرة بين الوعي الفني للعالم والوعي اليومي للسائد ، كما ترمي بالقصة إلى ما وراء الدلالات السردية – إن صح التعبير – فهي إذ تعيد بناء السرد، تعيد بناء الوعي المعرفي والجمالي للذات والواقع ، وتنقله من هذه الرؤية المعرفية الوثوقية والصدامية بين عالمي الروحي والعقل ، إلى رؤيا تعددية تداخليه لا اتساقية ، يقوم اتساقها وعمقها من خلال إجراء حوار وجدل بين حدود معرفية تعددية تداخليه ، وليس من خلال جدل ثنائي تراكمي ، إن محمد إبراهيم طه يدخل أبعاد الخرافة والأسطورة والحلم والخيال والشعور أبعادا حدية في المعرفة والوعي بالذات والواقع والعالم إنه يكيف حدود الوعي الضيقة لمدى معرفي أكثر رحابة وشمولا وتداخلا ، إن محمد إبراهيم طه يعمل عقله الإبداعي الخلاق في بني الواقع كله بكافة تفصيلاته وأبعاده المعنوية والحسية والروحية والفكرية والشعورية ، إنه لا ينظر للواقع والإنسان والشخوص والأحداث على أنها مفردات معزولة ، أو وحدات أحادية التكوين والعمل ، إن الحياة ليست جهازا ذا وظائف متعددة لا تمت الواحدة منها إلى الأخرى إلا بوشيجة العقل فقط أو الروح فقط أو الحس والإرادة فقط ، بل الوعي بالأشياء والأحياء والواقع وكافة أشكال العالم من حولنا يتم بطريقة كلية تعددية تداخليه دفعة واحدة بما يعمق من وعينا الجمالي والمعرفي ويجعلنا أكثر اتساقا ونشاطا وفتوة .

المصادر والمراجع

١ ـ د. علاء عبد الهادى،شعرية بيتر بروك المسرحية،قراءة (ميتا نقدية) لكتاب المساحة الفارغة، أعمال المؤتمر الدولى الثانى للنقد الأدبى، القاهرة نوفمبر ٢٠٠٠،بعنوان((النقد والممارسة النقدية: النقد الأدبى على مشارف القرن)) جزء ٤ ،ص٤٢٢

٢ ـ د. محمد إبراهيم طه،العابرون،رواية الهلال،القاهرة،٢٠٠٣،ص ١٠٩ ، ١١٠

٣. د. أحمد أبو زيد، الجسد والمجتمع، استكشافات في النظرية الاجتماعية، مجلة إبداع – القاهرة، ع٩، سبتمبر، ١٩٩٧، ص٩.

٤ . د.محمد على الكردى،نظرية الخيال عند جاستون باشلار، مجلة عالم الفكر،الكويت،وزارة الإعلام،يوليو. أغسطس. سبتمبر،مج١ ١،ع٢ ،ص٢٠٨

٥ . دافيد لوبروتون،أنثروبلوجيا الجسد والحداثة،ترجمة محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر،بيروت،ط١٩٩٣،١ ،ص٦

٦. السابق،ص

٧. السابق،ص