مدخل
مظاهر السرد

تكشف الأعمال السردية، العديدة والمتنوعة، لـ «إدوار الخراط» عن نزوع واضح ومتزايد إلى تجاوز ما هو سائد وقائم ومستقر، ما هو محدود ونهائي ومغلق أو مكتمل، ما يمثل - بحضوره - هيمنة واضحة تعد بمثابة نوع من السلطة أو المركزية. وتخطو هذه الأعمال خطواتها نحو التحرر والانفتاح والتعدد من خلال المساءلة، والعبث أو اللعب، والنفي، والسخرية.

هذا الوقف يطال الذات والواقع والتاريخ والموروث واللغة والتقاليد الفنية داخل الحكاية أو السرد، ويتجلى ذلك عبر مظاهر السرد المختلفة: الزمن، المكان، الشخصيات، السارد والمسرود له وأنماطهما، المستويات السردية، صيغ الخطاب، الوصف، اللغة، البنيات المرجعية بصورها المختلفة الحبكة أو بنية العمل؛ فهذه الأعمال تتخذ من المغايرة والاختلاف أساساً لتحققها ووجودها، أي أساساً للكتابة كممارسة حرة خلاقة في تشكيلها لخبرة الذات وعلاقتها بالعالم، وهي- في الوقت نفسه - تحدد شروطاً خاصة ومغايرة لتلقيها.

تعد أعمال «إدوار الخراط»- في مجملها- شتاتاً من الوقائع والحكايات والخطابات والذكريات والأوصاف والتخيلات ... التي تقع داخل وعي ذات لا تكف عن الحديث عن نفسها(غائبة أو منكلمة). فهي أعمال لا تكترث بمقولة النوع الأدبي ومنطقه، تحمل من التسميات ما لا يستجيب - بسهولة - لنوع أدبي محدد: بعض هذه التسميات غير مسبوق، ومن ثم فهو يستعصي على التصنيف، كما هو الحال مع تسميات: نصوص اسكندرانية، متتالية قصصية، نزوات روائية كولاج روائي، تنويعات روائية (موسوماً بها أعمال: ترابها زعفران، أمواج الليالي، اختراقات الهوى والتهلكة، اسكندريتي،تباريح الوقائع والجنون)، ولا تفلح - كثيراً - الصفة (قصصية/روائية/روائي) في الاقتراب من التصنيف النوعي للعمل، بل العكس هو ما يحدث تماماً. فالتسمية «كولاج روائي» التي تعني تجميعاً أو لصقاً لحكايات وقصص مختلفة لا رابط بينها - تقترب بـ «اسكندريتي» - شكلياً - من المجموعة القصصية، في حين يأتي هذا العمل لحمة واحدة يخلو من التقسيم إلى فصول وعناوين. والبعض الآخر من التسميات يدفع بالعمل إلى تخوم نوع أدبي محدد، بأن يحمل عبارات:

مجموعة قصص، رواية، قصص، ولكن لا يلبث العمل أن يقوم بمخالفة تقاليد هذا النوع ومعارضتها، ويجعل من خلخلتها وتشويهها شرطاً «جمالياً» لتلقيه وتأويله. فتلك الأعمال التي تحمل كلمة «رواية» تنقسم إلى فصول (معنونة ومرقمة) مستقلة نسبياً، يغيب عنها التعاقب الخطي (الزمني أو الحدثي). وما كان قصة داخل إحدى المجموعات يصير بنصه - فيما بعد - قسماً من رواية، كالقسم الثالث من «محطة السكة الحديد» (١٩٨٥م) الذي هو نفسه قصة «الجسم الناعم الراسخ» من قصص «اختناقات العشق والصباح» (١٩٨٣م)، وهذه الأخيرة تضم قصصاً هي بمثابة خبرات متكاملة لذات واحدة تنطق بصوتها.

ويأخذ المفهوم التقليدي للحكاية أو السرد أو الحبكة داخل أعمال «الخراط» في الانحسار والتلاشي، فلا تتبع الحكاية مساراً خطياً، ولا تخضع في تتابعها لمنطق التعاقب الزمني أو السببي ومن ثم تغيب عنها الروابط والعلاقات المنطقية، ويصبح من العبث البحث عن حدود أو فواصل دقيقة بين مقاطعها ووحداتها، بل من الصعب جداً التماس مثل هذه الوحدات. إنها - في المقابل - تشهد انتقالات، وقفزات، وانقطاعات، وتجاورات لمقاطع غير مترابطة. ويتجلى ذلك بصورة أكثر وضوحاً على المستوى الزمني، كما في النماذج التالية:

ن١: «وجدت قاعة السكرتارية الفنية مغلقة بالضبة والمفتاح، ولا أحد هناك.

لا أحد على الإطلاق.

كان الموقف عصبياً.

هكذا أحسست لحظتها، كم يبدو هذا، الآن، مضحكاً قليلاً. ساعتها كان الأمر جدياً، وخطيراً، بل شبه تراجيدي.

فجأة لمحت محمد رفيق... » {تباريح الوقائع والجنون ص. ١٣١}

ن٢: «واتجهت إليه في حدة، وسألته بغتة: هل يعرف القراءة والكتابة؟

وبهت ولم يستطع إلا أن يجيب بنعم، هزيلة خافتة من أقصى حلق جاف.

وقد عجب لنفسه بعد ذلك. نعم؟ أهذا كل شئ؟ ألم يستطع أن يقذف في وجهها بعبارة حاسمة نافذة. تسأله أيعرف القراءة والكتابة؟ هو، بكل ثقافته وقراءاته؟ لقد أعد لنفسه بعد ذلك ألف نوع من الإجابة. الساخرة والبارعة والرائعة والمستهترة. أتته في وحدته حينما كان الموقف يتمثل له، مرات بغير عد. وفي كل مرة إجابة جديدة نفاذة، حادة كطعنة أو رقيقة

كقبلة. أو متعالية. لكنه فى المرة الحقيقية الأولى لم يستطع إلا أن يجيب : نعم، هزيلة مبحوحة خافتة، كأى جلف فلاح.

وأعطته القلم والورق. وطلبت منه أن يكتب لها ... » {حيطان عالية ص. ١٢٨}

ن٣: « كنا، بعد أن مات أبى الآن من سنين طويلة، نتحايل على المعايش بتأجير غرفة وأحياناً غرفتين من بيتنا، فى الصيف، بالأسبوع أو بالشهر أو طول الموسم حسب التساهيل.»

{اسكندريتى ص. ٢١٢}

فى هذه النماذج تراوح بين أزمنة مختلفة، حيث التعديرات الطرفية(الآن، بعد ذلك) وصيغ الأفعال مؤشرات دالة على الانتقال بين زمن مضى الحدث السردى وبين أزمنة أخرى تمتد إلى حاضر السرد أو لحظة الكتابة (الآن). فالماضى فى نموذج (١) (وجدت، كان لموقف) ينقطع فجأة، حيث تقفز الذات إلى لحظتها الحاضرة (الآن)، فتعيد تأمل الماضى وتأويله بعد انقضائه، مما يكشف لها عن مفارقة ساخرة ومضحكة فى موقفها : (كان الموقف عصيباً. ساعتها كان الأمر جدياً وخطيراً بل شبه تراجيدى # كم يبدو هذا الآن مضحكاً)، ومن الحاضر سرعان ما يحدث الارتداد إلى الماضى ليستأنف من جديد (كان الأمر، لحت). وقد يحدث أن يكون الانتقال داخل الماضى نفسه دون التحول إلى الحاضر أو المستقبل، أى داخل اللحظة الزمنية ذاتها، كما يظهر فى نموذج(٢) الذى يبدأ بحدث ماض (اتجهت إليه، سالته، بهت) ، لينتقل إلى حدث آخر تال لسابقه، وإن كان ماضياً أيضاً. إنه استباق فى الماضى (عجب لنفسه بعد ذلك، أعد لنفسه بعد ذلك)، بل - على الأصح - عدة استباقات لحدث واحد متكرر (أو ترددى) فى الماضى (حينما كان الموقف يتمثل له/ مرات/ بغير عد. وفى كل/مرة/ إجابة جديدة). وقبل أن يستأنف الحدث الأول (واتجهت إليه فى حدة، وسالته بغتة: هل يعرف القراءة والكتابة؟ وبهت ولم يستطع إلا أن يجيب بنعم)، ويستكمل بـ(وأعطته الورقة والقلم، وطلبت منه أن يكتب لها ...)- تلجأ الحكاية إلى تكرار اللحظة السابقة على الاستباق بعد أن اكسبها هذا الأخير وصفاً بأنها المرة الحقيقية والأولى (وبهت ولم يستطع إلا أن يجيب بنعم، هزيلة خافتة من أقصى حلق جاف = لكنه فى المرة الحقيقية الأولى لم يستطع إلا أن يجيب: نعم، هزيلة مبحوحة خافتة). وهكذا تمتد اللحظة الماضية، لتضم بداخلها لحظات مستقبلية متعددة، وتنقسم وتعاود الارتداد إلى نفسها. ورغم أن الحكاية لا تتخطى بهذه اللحظة حدود الماضى، إلا أنها

(أى الحكاية) تحمل من الاشارات التعبيرية ما يجعل القارئ يتلقى الماضى بوصفه فعلاً صادراً عن الشخصية الآن لحظة السرد.

النموذج يأتى فى صورة «خطاب غير مباشر» يخبر فيه السارد عن الشخصية بضمير الغائب، ومع ذلك يحتفظ بالعديد من التعبيرات الخاصة بخطاب الشخصية المباشر أو صوتها دون تحويل، وكأن القارئ يستمع إلى الشخصية مباشرة والآن، أى فى لحظة تلفظها، وتتمثل هذه التعبيرات فى:

الجمل الاستفهامية العديدة والمذيلة بعلامة الاستفهام (؟)، والتعبيرات الاشارية (هذا كل شىء)، والعبارات المجاب بها عن الاستفهام (نعم)، بالإضافة إلى بعض العلامات الخطية المقترنة بالخطاب المباشر (:). وهذا التراوح بين الأزمنة المختلفة، الموجود فى النموذجين السابقين - يصل إلى درجة كبيرة من التعقيد والتشابك ، كما يظهر فى نموذج (٣)، الذى يصور حال الأسرة بعد وفاة الأب (كنا، بعد أن مات أبى الآن من سنين طويلة، نتحايل على المعايش ...)، فيبدأ النموذج بزمن ماضٍ لاحق على وفاة الأب (كنا بعد)، ليرتد إلى ما هو أسبق (مات أبى)، ثم ينفصل عن الماضى بلحظتيه السابقتين، لينتقل إلى حاضر الكتابة/السرد (الآن)، يعود بعده إلى الماضى الأسبق والأقدم أى وفاة الأب (من سنين طويلة)، ولا يلبث أن يغادره إلى الأمام قليلاً، ليلتحم بزمن البداية (كنا ... نتحايل). وهكذا ما إن يبدأ النموذج حتى يحدث استرجاع (مات)، يعقبه استباق (الآن) فاسترجاع إلى ما كان سابقاً (من سنين طويلة)، ثم يتصل ببدايته من خلال استباق فى الماضى (كنا ... نتحايل).

يحدث هذا داخل تعبير واحد محدود ، ينشطر قسمين (كنا ... نتحايل)، ليحتضن عدة لحظات زمنية متداخلة، ويجسد - بانقسامه - انشطاراً فى لحظة السرد، مما يترك حالة من الالتباس والتداخل والخلط.

على هذا النحو تتعرض اللحظة الزمنية الواحدة للتداخل والالتباس والاحتلاط مع غيرها من اللحظات، دون أن يستغرق الأمر مساحة نصية واسعة، ودون أن تكون هناك عبارات «وصل» يستأنف بها السرد ما كان بصدده سابقاً. فالانتقالات الزمنية لا تتبع خطاً واحداً، باتجاه الماضى (استرجاع) ، أو باتجاه المستقبل (استباق)، ولكنها تأخذ مسلكاً متذبذباً متعدداً ومتداخلاً. فما

يحدث - إذن - هو تصدعات وانقسامات وتشعبات داخل اللحظة الزمنية أو المشهد الواحد، مما يطيح بفرضية التواصل وخطية الزمن السردي - وهو ما سيرداد وضوحاً لاحقاً

ولا يخلو تذبذب المسار الزمني من العودة المتكررة إلى اللحظة ذاتها، وفي هذه السياق لا تعدو الاسترجاعات إلا أن تكون بمثابة تكرارات وعودات، خاصة عند استرجاع اللحظة ذاتها، كما في النموذجين (١، ٢) (كان الموقف عصيباً / ساعتها كان الأمر حدياً وخطيراً بل شبه تراجيدي - نموذج ١. وبهت ولم يستطع إلا أن يجيب نعم ... / في المرة الحقيقية الأولى لم يستطع إلا أن يجيب: نعم ... - نموذج ٢) ولا يخفى ما تحمله العبارات (حينما كان الموقف يتمثل له مرات بعيد عد، في كل مرة إجابة جديدة - نموذج ٢) من ترديدات للموقف من غير تكرار التعبير عنه وقد تتسع المسافة النصية بين مواضع التكرار، ومع ذلك لا يأخذ شكل استرجاع أو تذكر، كما في هذا النموذج:

ن٤: «كانت أمي قد انقطعت عن صناعة عطير الملاك منذ الحرب،والعلاء، وشح السمسم ونسيت كل شيء عنه، تقريباً، ودخلت جامعة فاروق الأول ومات أبي في ليلة باردة جداً من ديسمبر، في أثناء الحرب، وحصلت على «مجانية فقر» أو «مجانية كارثة» كما كانت تسمي، لكي أكمل دراستي في كلية الهندسة، واشتغلت، مع دراستي، في مخازن البحرية البريطانية في كفر عشري، مساعداً لأمين المخزن...

/بعد سنة أو أكثر من موت أبي كنت أشتغل مساعد «محرجي» في مخزن٦ للبحرية البريطانية، في كفر عشري، وأواصل دراستي الهندسة ... » {ترابها زعفران ص. ٣٢، ١١١}

هنا في موضعين تفصل بينهما عشرات الصفحات تتكرر حكاية (موت الأب، العمل في مخازن البحرية البريطانية، دراسة الهندسة) . تتكرر الحكاية ذاتها- مع بعض الاختلافات والتفاصيل- بزمن حدوثها في الماضي . أي إن السرد/النص يواصل تقدمه عبر عودات متكررة للحدث الواحد، عودات ليست من قبيل الاستعادة أو التذكر، ولكنها وضع للماضي بداخل المستقبل (أو مستقبل السرد)، بما ينفي عن اللحظة انقضاءها . ويمنحها- في المقابل- دواماً واستمرارية:

فحكاية القطير الذي كانت تصنعه الأم في عيد الملاك «ميخائيل»- الموجودة في هذا النموذج (من «ترابها زعفران» ١٩٨٦م) - والتي تزعم الذات نسيانها تماماً (نسيت كل شيء عنه تقريباً)- ترد بشكل أكثر تفصيلاً في «اسكندريتي» (١٩٩٤م)[١] . متخطية حدود العمل الواحد

وعدد من السنوات تفصل بين زمنى كتابة العملين، هذا التكرار (أو «التناص الداخلى» بين أعمال «الخراط») إنما يعنى استمرار الوعى بالحدث (أو الحدَث) نفسه فى أزمنة كتابة مختلفة فلا تستدعى أزمنة الكتابة - فى اختلافها وتتابعها - أحداثاً مختلفة ومتتابعة فحسب، ولكنها أيضاً - وبشكل واضح - تستدعى الحدث (الماضى) نفسه أكثر من مرة، تصعه، بل تقحمه داخل سياقات زمنية مختلفة (أى تلك الخاصة بأزمنة الكتابة)، مما يعنى اختلالاً وعبثاً بزمنية الحكاية/ السرد وترابطها. ومن النماذج الدالة في هذا السياق:

القسم الثالث كله من «محطة السكة الحديد» (١٩٨٥م) المصنفة «رواية»، والذى هو بنصه قصة «الجسم الناعم الراسخ» كاملة، إحدى قصص «اختناقات العشق والصباح» (١٩٨٣م)(٢). وكذلك مقاطع كاملة موجودة بين ثنايا «ترابها زعفران» (١٩٨٦م) و«اسكندريتى» (١٩٩٤م)(٣). ومقاطع أكثر طولاً وامتداداً بين ثنايا «يا بنات اسكندرية» (١٩٩٠م) و«اسكندريتى» (١٩٩٤م)(٤). وما يحدث فى هذين العملين الأخيرين يعد مثالاً صارخاً ومدهشاً للغاية. فالمقاطع الموجودة فى الصفحات من (١٠٧) إلى (١١٤) فى «يا بنات اسكندرية» تشغل- بنصها ونسق تتابعها- الصفحات من (١٨٨) إلى (٢٠٢) فى «اسكندريتى»، وقد تخللتها ما بين الحين والآخر مقاطع جديدة ومغايرة فى هذا العمل الأخير: وقد يتكرر عدد من المقاطع بعد اقتطاع أجزاء منها كما يظهر بين «رامة والتنين» (١٩٧٩م) و«اسكندريتى» (١٩٩٤م)(٥): مثل هذه المقاطع تتوارد داخل أعمال مختلفة، متجاهلة منطق التواصل والتتابع، غير مكترثة به.

تتداخل- إذن- أعمال «الخراط» فيما بينها، تنقل عن بعضها البعض، وتردد فيما بينها حكايات بذاتها، مما يؤدى إلى إهمال واضح لعلاقات التعاقب والتتابع والترابط. وهو ما يحدثه ما يتخلل هذه الأعمال من نصوص عديدة تنتمى إلى أجناس تعبيرية مختلفة. إنها نصوص لآخرين تنتزع من سياقاتها الخاصة، لتقحم - بلغاتها ودلالاتها وأنساقها الكتابية - داخل هذه الأعمال، حيث تسكن سياقات جديدة ومغايرة. ومن نماذج ذلك:

ن٥: «ارتشفت عمتى حسوة من فنجان القهوة الذى صبته لنفسها، وتنهدت. قالت أمى: خير إن شاء الله، الأحلام تتفسر بعكسها يا عمتى، ربنا يديم علينا نعمته ويثبت الدار بشفاعة الملاك وكل القديسين.

الاسكندرية فى ٢١ يوليو ١٩٤١

ولدنا العزيز

أهديك مع أفراد العائلة وخصوصاً الست والدتكم مزيد السلام عزيزي سبق تحريرلكم خلافه واليوم استحضرت استمارة الملحق والشهادة ومرسلين طيه للوالاستمارة وإعادتها لي بالتالي لتقديمها قبل يوم ٢٥ الجاري وبالاستفهام من حضرات الأفندية عرفوني بأنه يطلب الامتحان في الجبر فقط وفيما تحصلت على خمس سر تكون ناجح إن شاء الله بحيث النجاح من ١٢ هو والمادة السابقة التي واخد فيها سبعة ومتأسفين جداً لرسوبك، والامتحان يكون بلجنة العباسية والاستمارة تحرر على هذا الأساس، وتحرر للوزارة بخصوص المهاجرين فإذا وافقت فلا بأس يعرفونا، والمهم إعادة الاستمارة قبل فوات الوقت، تحرر بعجلة وسنحرر خلافة بالكفاية سلامي لوالدتكم واشتاقكم وكن واثق بأنك ستنجح إن شاء الله

والدكم

(إمضاء)

{صخور السماء ص. ٢٢٩}

ن٦: «ها هي يدي في يدك

"أقام النائب المحترم الأستاذ حامد طلبة صقر مأدبة غداء فاخرة/بكازينو الشاطبي تكريماً لأعضاء الوزارة الحاضرة. وقد حضر هذه المأدبة أصحاب المعالي صبري أبو علم باشا، وأحمد نجيب الهلالي باشا، ومحمود سليمان غنام بك، وعبد الحميد بك عبدالحق، وعبدالفتاح باشا الطويل، وكامل باشا صدقي، وفهمي بك ويصا، واعتذر عن الحضور الوزراء ... "

"الجمعة ١٦ أبريل ١٩٩٣" الأهرام":

أسيوط - موسى بولس:

"واصلت نيابة أسيوط تحقيقاتها في حادث اغتيال اللواء الشيمي وحارسه وسائقه .. وكشفت التحقيقات عن مفاجأة حيث تم التوصل إلى شاهدي رؤية ..شاهدا الحادث أثناء ارتكابه وتعرفا على ثلاثة متهمين من الإرهابيين الستة الذين نفذوا الجريمة، وطلبا حماية الشرطة لهما من بطش وإرهاب هؤلاء القتلة .. حيث اعتادوا تهديد الشهود في مثل هذه الحوادث."» {رقرقة الأحلام الملحية ص. ١٥٥، ١٥٦}

ن٧: «قناديل الجامع صدرت عنها فجأة أصوات طقطقة متعاقبة، كأنها طلقات رصاص.

وتكسرت كلها

سقط الزجاج وانطلقت شرارات الكهرباء الحمراء الخاطفة، بقرقعة حادة

وساد ظلام ما قبل الفجر.

قرأت فى "المصرى" عثر على المدعو متولى ولا يعرف له لقب وقد مات متأثراً بطعنة من آلة حادة، نافذة إلى القلب. قال الشهود إن القتيل كان من محاديب الحسين المعروفين. ولم توجد فى حوزته أوراق تدل على شخصيته. واستدل بعض الأهالى على أنه كان منذ مدة طويلة يعزف فى الأفراح مع فرق العوالم فى شارع محمد على، ولم تصل التحريات حتى الآن إلى دليل قاطع على هويته.

كان حد السكين مرهفاً وعذباً وهى تغوص فى قلبى. لا ألم، بل حس حاد بارد سرعان ما انجاب، خطفة برق فى عمق اللحم، دفق الدم، انبجاس داخلى يغرقنى سائل ثقيل حار ويدى محيطة، بإحكام، بالمقبض، أحس تدوير الخشب وملاسته ودفئه.

رسائل الشوق التى أكتبها، لولا البعاد لبلغتها فاك.» {أمواج الليالى ص. ٢٦}

تضم هذه النماذج بداخلها نصوصاً تنتمى إلى أجناس تعبيرية مختلفة. منها الرسالة الشخصية (نموذج٥)، والخبر الصحفى (نموذج ٦ ، ٧)، والشعر (نموذج٧). وهناك نماذج أخرى عديدة تضم: يوميات[٦]، اقتباسات من كتب[٧]، معادلات رياضية[٨] نصوصاً بلغة غير عربية[٩]. وبعض هذه النصوص يرافقها من العلامات ما يضمن تميزها واستقلالها، ولكن بدرجات متفاوتة. فافتتاحية الرسالة الشخصية وخاتمتها فى نموذج (٥) (ولدنا العزيز/والدكم(إمضاء)) مع مكان وتاريخ كتابتها (الاسكندرية فى ٢١ يوليو ١٩٤١)، وعلامات التنصيص فى نموذج (٦)، مع توثيق القسم الثانى منه، بذكر الجريدة، التاريخ، المراسل، ومكانه (الجمعة ١٦ أبريل ١٩٩٣ "الأهرام": أسيوط - موسى بولس:)؛ فهذه العلامات ترسم حدوداً واضحة وفاصلة لتلك النصوص عن غيرها من المقاطع، كما تشير إلى الدقة البالغة فى نقلها، تلك الدقة التى لا يفترض تحققها كثيراً عند الاكتفاء بذكر اسم الجريدة، مع غياب التنصيص فى نموذج (٧) (قرأت فى "المصرى" عثر على...) وفى هذه الحالة يصبح السياق هو المؤشر على نهاية النص المنقول، يحدث هذا عادة مع بداية مقطع جديد (كان حد السكين...). وبغياب مثل هذه العلامات يندمج النص المنقول بباقى

الحكاية ويصبح تمييزه أمراً موكولاً للذاكرة الثقافية . كما في نموذج (٧) (رسائل الشوق التي أكبتها، لولا البعاد لبلغتها فاك)، الذي يتناص مع قول «الشريف الرضي» (ت ٤٠٦هـ):

عندي رسائل شوق لست أنكرها لولا الرقيب لقد بلغتها فاك[١٠]

ويتعدد أجناس هذه النصوص تتعدد لغاتها. ما بين لغة شعرية مجازية (رسائل الشوق بلغتها فاك - نموذج ٧)، ولغة تقريرية مباشرة ، تأتي خلواً من أية صور بلاغية، وهي أقرب إلى اللغة الوثائقية بما تحفل به من الأسماء والألقاب والكلمات الخاصة (النائب، الأستاذ حامد طلبة صقر مأدبة غداء، أصحاب المعالي صبري أبو علم باشا، أحمد نجيب الهلالي باشا، محمود سليمان غنام باشا، عبدالحميد بك عبدالحق، عبدالفتاح باشا الطويل، كامل باشا صدقي، فهمي بك ويصا، نيابة التحقيقات، اللواء الشيمي، شاهدي رؤية، الجريمة، الشرطة، الشهود - نموذج (٦)، المدعو ، مات متأثراً بطعنة، الشهود، في حوزته، استدل، التحريات - نموذج(٧))، ولغة عامية تجاهد كثيراً في الاقتراب من اللغة الفصحى، كما في نموذج (٥) الذي تداخله العامية - الأكثر استخداماً في كتابة الرسائل الشخصية بصرف النظر عن المستوى الثقافي والتعليمي للمتراسلين، وذلك باللجوء إلى عدد من الكلمات العامية وغير العربية والمستحدثة (الست، استمارة، الملحق، الشهادة، ملو، حضرات الأفندية ، نمر، واخد، لجنة)، والكثير من هذه الكلمات دخل العربية الفصحى المعاصرة، أو بإحداث «خدوش» في اللغة الفصيحة، بإهمال القاعدة النحوية (مرسلين، خمسة نمر، تكون ناجح، يعرفونا كن واثق) ، وبتغيير طفيف في بنية الكلمة (استحضرت، تحصلت، اشقاكم). وبإهمال علامات الترقيم؛ يحدث هذا داخل سياق يحرص على سلامة التركيب، وعلى العدول كثيراً عن العامي إلى الفصيح (سبق تحرير، استحضرت استمارة، مرسلين طيه، إعادتها لي بالتالي لتقديمها، عرفوني بأنه يطلب الاستمارة، فقط، التي، جداً، رسويكم، الامتحان يكون، تحرر على هذا الأساس، فإذا وافقت فلا بأس، قبل فوات الوقت، كن واثق بأنك ستنجح). ومن شأن تعدد لغات هذه النصوص/الأجناس أن تزيد من إمكانيات التعدد اللغوي أو اللساني داخل الحكاية.

تدور هذه النصوص المتخللة حول اهتمامات وشواغل وأمور متعددة ومتباينة، بعضها ذاتي شخصي (الشعر في نموذج٧)، وبعضها يقع في إطار عائلي (متابعة الأب لإجراءات امتحان الملحق الذي سيعقد لابنه - في نموذج٥)، والبعض الآخر يقدم أخباراً عن الوضع العام في المجتمع منها ما هو على درجة كبيرة من الخطورة والأهمية (الإرهاب في مصر في فترة التسعينيات -

نموذج٦). ومنها ما هو دون ذلك (مأدبة غداء لأعضاء الوزارة فى سنوات ما قبل ثورة ١٩٥٢م - نموذج٦. مقتل أحد الأشخاص غير معروف الهوية- نموذج٧)؛ فكل من هذه النصوص يتمتع بخصوصية فى محتواه - فضلاً عن لغته وجنسه - تميزه عن غيره من المقاطع السردية، مما يؤدى - فى النهاية - إلى انفتاح الحكاية، وتوسيع أفقها الدلالى.

تناثر النصوص المتخللة - بسماتها النوعية الخاصة - داخل الحكاية، محتفظة كثيراً بتميزها الواضح، غير مكترثة بترابطها مع ما يجاورها من مقاطع سردية: إن هذه النصوص - ومن ثم الحكاية كلها - تنشد وحوداً قائماً على التعارض والانفصال أكثر مما يقوم على التشابه والترابط المنطقى.

ففى نموذج (٥) لا علاقة مباشرة بين رسالة الأب إلى ابنه حول امتحان الملحق، وبين ما سبقها من حديث العمة والأم حول الأحلام أثناء احتساء القهوة (ارتشفت عمتى حسوة من فنجان القهوة ...)، ولا يعد اشتراك المقطعين فى تناول شؤون عائلية سبباً كافياً لتعاقبهما، وفى نموذج (٦) يتعاقب نصان متخللان، يختلفان زمنياً وموضوعياً، الأول يخبر عن أعضاء الوزارة فى سنوات ما قبل ثورة ١٩٥٢م، ومأدبة الغداء التى أقيمت تكريماً لهم (أقام النائب المحترم الأستاذ حامد طلبة صقر مأدبة غداء ... تكريماً لأعضاء الوزارة ...)والثانى يتابع تحقيقاً فى إحدى العمليات الإرهابية فى فترة التسعينيات (الجمعة ١٦ أبريل ١٩٩٣ ... واصلت نيابة أسيوط تحقيقاتها ... ثلاثة متهمين من الإرهابيين ...). وقبل النصين مباشرة يوجد خطاب مباشر يتوجه فيه المتكلم / السارد بالحديث إلى مخاطبته (ها هى يدى فى يدك). فلا تعاقب زمنى أو سببى أو سياقى- إذن - بين النصوص المتخللة فيما بينها، أو بينها وبين غيرها من مقاطع سردية. وفى نموذج (٧) لا يرتبط النص المتخلل الخاص بمقتل شخص ما غير معروف هويته، وانطلاق شرارات كهربائية أدت إلى تحطم قناديل الجامع ، وانتشار الظلام قبل الفجر نتيجة لذلك. لا يجمع هذين النصين السرديين سوى إشارة واهية لا تقف سنداً لتعاقبهما، وهى أن القتيل كان من المجاذيب المعتقدين المحيطين بجامع الحسين (قناديل الجامع صدرت عنها فجأة أصوات طقطقة.../ قال الشهود .. القتيل كان من مجاذيب الحسين المعروفين ...)، وبهذه الرابطة الواهية التى لا تكفى - حتى - لحدوث التداعى يتبع خبر القتل حديث مباشر للنفس، يصور- بلغة مجازية- طعنة سكين نافذة أصابت القلب، لكن

برضى واختبار (كان حد السكين مرهفاً وعذباً وهى تغوص فى قلبى بلا ألم ... ويدى محيطة بإحكام بالمقبض ...).

القتل هنا مجازى، وأقرب إلى التضحية، أما فى الحالة الأولى فكان جريمة حقيقية حدثت بالفعل، هذا التعارض يأتى أقوى من التشابه بين الحالتين فى الأداة المستخدمة (مات متأثراً بطعنة من آلة حادة نافذة إلى القلب... قال الشهود إن القتيل ... = كان حد السكين...)، ولكن علاقة التشابه أو الترابط الدلالى هى التى تبرر الانتقال الطبيعى من حديث النفس هذا الذى يعلن قبولاً وتحملاً للمعاناة والتضحية، إلى النص الشعرى الذى يحمل شوقاً مكبوتاً يطلب شيئاً أو إفصاحاً يحول البعد دونه.

ورغم الطهور المفاجئ والطفيلى للنصوص المتخللة داخل الحكاية، إلا أنها لا تعد مقاطع دخيلة، غريبة، مستهجنة، ذلك أن الحكاية لا تستند - فى تواصلها - إلى العلاقات المنطقية، ولا إلى علاقات التداعى. فالكثير من المقاطع السردية تتوالى دون أن تحمل تبريراً واضحاً ومباشراً لموقعها - بل لوجودها - داخل السياق العام للحكاية، وكأنها تبدو «معلقة»، تفتقد معنى أو دلالة مباشرة تربطها بسياق الحكاية. يظهر ذلك بشكل أكثر وضوحاً فى مقاطع الوصف، ومقاطع أخرى تحتفى بالتشكيلات الصوتية، ومن نماذجها:

ن٨: « "... باختصار أحس، وأرى، وأعيش من منظور آخر، فى بعد آخر، خالص"

كنا فى الراس السودا، بعد فيكتوريا. الغيطان من ناحية، والرمل من ناحية ينتهى إلى البحر. والبيوت الواطئة القليلة، بحدائقها الواسعة المزروعة بحب ولكن من غير أناقة ولا رهافة نباتات الخس والجرجير والطماطم والفلفل البلدى. أشجار التين، والنخل، وتعريشات العنب من خشب خام غير مدهون متقاطع وداخل بعضه بعضاً، عاشق ومعشوق، تتدلى عليه الغصون المورقة والعناقيد المكتظة المثقلة كأثداء متقاربة وتنز باللذة.

الراس السودا سدرة تتوسد السديم، سهول سينا وصهدها وصرامة صروحها، كلها مسددة مصوبة إلى قلبى انصباب صبابتى وأسر صمتى.

كان حفيف النخل وهدير البحر وخوار الجمل الرابض تحت القمر/ رقصتها وطقوس تقديسها هل أنت أيضاً من عابدات القمر؟

حتى من قبل أن تولدى يا نايرة برمس، كنت قد رأيتك ... »{احتراقات الهوى والتهلكة ص. ١٧٢ ، ١٧٣}

ن٩: « والتاكسى يجرى بهما فى سرعة صامتة. بحسان العجلات تغنى تحتهم أغنيتها الرتيبة وهى تكشط أسفلت الطريق المصقول. والمصابيح تجرى إلى جانبيهما. ولا تنتهى. محدقة إليهما بعيونها المنيرة البيضاء التى لا ترى. وهى السماء حمرة مترية. »

{حيطان عالية ص. ٦٨}

ففى نموذج (٨) يقع بين رسالة شخصية لفتاة اسمها «نايرة» تهوى الرقص، وترى فيه معنى حقيقياً لوجودها (" ... باختصار أحس، وأرى، وأعيش من منظور آخر..")، وبين حديث مباشر للنفس تتوجه فيه إلى هذه الفتاة بالخطاب (هل أنت أيضاً من عابدات القمر؟ حتى من قبل أن تولدى يا نايرة ...)؛ يقع بين الرسالة وحديث النفس مقطعان لا يرتبطان بمحتوى أى منهما فهما يخالفان السياق الموجودين فيه، لا يقومان بالتضامن معه، أو تعضيده، أو إكماله وابرازه. أحد المقطعين يستغرق فى وصف «الراس السودا» بالاسكندرية التى تواجد فيها المتكلم مع «نايرة» على الأرجح (كنا فى الراس السودا ...) ، يغنى المقطع بأوصاف عديدة عن:

(الغيطان، الرمل، البيوت، الحدائق، النباتات، الأشجار)، ملتفتاً إلى التفاصيل الدقيقة يرسم حدود المكان (الراس السودا، بعد فيكتوريا، الغيطان من ناحية، والرمل من ناحية ينتهى إلى البحر)، ووصف هيئة البيوت وحدائقها بأكثر من صفة واحدة (البيوت/الواطئة/القليلة/ بحدائقها/ الواسعة/المزروعة بحب/ لكن من غير أناقة ولا رهافة/)، وتعداد أنواع النباتات والأشجار (الخس، الجرجير، الطماطم، الفلفل البلدى، التين، النخل، العنب). وكما لم يفت المقطع أن يدرك عدم تنسيق الحب المزروعة به الحدائق (من غير أناقة ولا رشاقة)، فقد استرعته تشابكات تعريشات العنب وتقاطعاته وتداخلاته، غير متجاهل نوعية الحب، وهيئة العصون والعناقيد وحالتها (وتعريشات العنب من خشب خام غير مدهون متقاطع وداخل بعضه بعض بسوق ومعشوق، تتدلى عليه الغصون المورقة والعناقيد المكتملة المثقلة بأداء متفارية وتنز باللذة)؛ وبالإضافة إلى الصفات العديدة المنتشرة داخل المقطع، يظهر التعبير المتداول (عاشق ومعشوق) والصورة المجازية (العناقيد كأثداء تنز باللذة)؛ لتضاعف من الإيهام بواقعية المنظر وحسيته، غير أن هذا المقطع لا يسعى بتفاصيله الحسية، الكثيرة والدقيقة، إلى رسم خلفية للمشهد الذى يجمع المتكلم

و «نايرة»، إذ لا يكتسب المشهد معنى ما من الوصف ذاته. ما يحمله الوصف هو خبرة الذات الحسية في علاقتها بالعالم ووعيها به، وقدرتها الفائقة على تقديم إدراكها الحسي هذا.

هذا الوصف الحسي، المجانى والمحايد في علاقته بالسياق- هو ما يقود الذات في تشكيله للمقطع الثانى الذى يجذب إليه - على امتداده - كلمات متماثلة أو متشابهة صوتياً، فيجمع كلمات مشتركة في حرف «السين»، مدفوعاً إلى ذلك بتردد هذا الحرف في اسم المكان الذى كان فيه المتكلم و«نايرة» (أى «الراس السودا»)، غير أن الواضع الأخرى لهذه الظاهرة [١١] لا تشهد ما يدفع إلى التوجه إلى صوت بعينه دون غيره، كما هو الحال هنا. تتدافع إلى السياق- إذن- بعض الكلمات المشتملة على حرف السين (الراس السودا، سدرة، تتوسد، السديم، سهول، سينا، مسددة، أسر) ترافقها بعض الكلمات المشتملة على حرف «الصاد» (صهدها، صرامة، صروحها، محسوبة، انصباب صبابتى، صمتى)، حيث يشترك الصوتان في المخرج (أسنانى لثوى)، والصفات (الهمس)، ولا يقوم هذا المقطع بتجاور «اعتباطى» للكلمات المتماثلة أو المتشابهة، ولكنه يمارس اختياراً جمالياً واعياً يتوخى طبيعة الكلمة الحسية أو الصوتية قبل أن يطلب معناها أو دلالتها. فمعنى المقطع لا يتحدد بالسياق، في الوقت الذى يتميز عنه - صيغياً - بتشكيله الصوتى.

ولا يخلو الوصف الحسى للمناظر والأشياء من الارتباط - أحياناً - بسياق الحكاية، برسم مفردات المشهد وملامحه، أى إن الوصف يرافق أحداث الحكاية، ويمثل جزءاً من دلالتها. يظهر هذا في نموذج (٩) الذى يتابع «مغامرة غرامية» بين الجار وجارته، فيصور التاكسى الذى يسرع بهما في هدوء، بعجلاته التى تلامس الأسفلت بصوت خفيض، كما يصور مصابيح الكهرباء البيضاء التى لا يتوقف تتابعها على الجانبين أثناء حركة التاكسى، ويختتم الوصف بصورة السماء المحمرة المتربة. وعلى امتداد النموذج تتتابع الصفات الدالة على عناية بالتفاصيل (سرعة/ صامتة/، أسفلت الطريق/ المصقول/، المصابيح بعيونها/ المنيرة/ البيضاء/، حمرة/ متربة/)، يرصد هذا الوصف أحد مشاهد الحكاية، دون أن يكون - كما هو الحال في نموذج (٨) - مقصوداً به إبراز تعاطف الأشياء مع الشخصيات. فالشخصيات قد ترى الأشياء على نحو ما، لكنها لا تكون ناطقة بالحالة النفسية للشخصيات، ويكون ذلك سبباً لجلبها داخل المشهد. فالمغامران هما من يريان في صوت عجلات التاكسى على الأسفلت لحناً متكرراً رتيباً، وفى تتابع المصابيح حركة غير منتهية؛ هذا المدى الرحب غير المحدود لا تحمله العجلات والمصابيح بذاتها؛ لتعكس إحساساً غير منقض لدى العاشقين، وهو ما

يتجلى بوضوح أكبر فى نظرة المصابيح، المحايدة» التى لا ترى شيئاً (المصابيح ... محدقة إليهما بعيونها المنيرة البيضاء، التى لا ترى).

تقاوم الأوصاف الحسية والتفصيلية- إذن - أية محاولة لربطها جملياً بالسياق، ذلك أنها لا تتجه إلى الإحالة إلى واقع الحكاية، رغم التظاهر بالإيهام به، فهى توهم بالواقعى فى الوقت الذى لا تعنى فيه بأن يكون مداراً للحكاية وأحداثها، معنى ذلك أن الذات لا ترى وجودها متحدداً أو محكوماً بالواقع المادى، رغم قدرتها الفائقة على إدراكه، بل ترى - فى المقابل - فى وقائع المخيلة والحلم والأسطورة والفانتازيا واقعاً معاشاً يختلط بالواقع المادى الحسى، ويعمل كثيراً على تهميشه وتغييبه. ومن نماذج ذلك:

ن١٠: «كنت أعرف أنه حيوان عاقل. بل كنت أرى فى عينيه عقلاً لم أره من قبل فى عينى أحد.

تصورت أنه سوف يتجه إلىّ بالحديث، على الفور. لكنه استمر ينظر إلىّ، فقط.

- كأنّ عريض الكتفين، بارز الفكين، وصغير الجسم. فى لون الحديد الأرمد.

ورأيت أنه يحمل، على رأسه العريض المفلطح، قرص الشمس المتلفعى. متأرجحاً بثبات على قارب شاحب النور.

وكان شعر جسمه يتدلى عليه، من حول رقبته المثلثة وعلى منكبيه فى خصل مجسدة تنسدل عليه حتى تغطى قضيبه الكبير. وكان جسده نيراً من خلال هذا الستر.

لم يتكلم.

فى الصبح الأول، فى أول الصبح، نزل من على السندرة التى تعلو الحمام فى بيتنا القديم، وكان الحمام الأبيض حواليه يهدل بصوت غريب، وقد ضم جناحيه، واقفاً على ساق واحدة رفيعة وطويلة ومحمرة الجلد./

نزل القرد الصموت على السلم النقالى بخفة ورشاقة ... »

{مخلوقات الأشواق الطائرة ص. ٦٥، ٦٦}

ن١١: «كنت أعبر شارع ١٢. وكانت قضبان الترام لامعة تشق بلاط الشارع الخالى، والدكاكين كلها مغلقة، والمصابيح الكهربائية متقدة من وراء زجاجها المطلى بالأزرق ضوؤها غريب ومحزن و لا يستفيد منه أحد.

وعندما نظرت إلى أعلى، فجأة دون سبب، رأيت الشرفة ذات القاعدة الرخامية الضيقة بسياجها الخشبي الذي يلوح أن طلاءه القديم قد تعرى عن الألياف اليابسة. كان القمر الأحمر الباهت المدور ضخماً وجسيماً ومعلقاً على سطوح البيوت المقابلة كأنه ملصق بالسماء اليابسة، ضوؤه القليل لا يكاد يستبين.

وكانت الشرفة في الشارع الهادئ بالليل تهتز، ثقيلة تحت حشد من الناس الذين يلوحون بأيديهم ويشورون، ويفتحون أفواههم ويهزون رؤوسهم، دون أن أسمع لهم صوتاً، ومالت الشرفة إلى تحت، ببطء، وكأنني أسمع صوت تقلقل الخشب ينتزع من ملاط الحائط، ولكني لا أسمعه. وسقطت الشرفة إلى الأرض، وسقط الناس. ولم أسمع اصطدامها بالشارع ولم أسمع صراخهم، ولم أسمع/ الأجسام ترتطم بالرصيف كان هذا كله لم يحدث، وهو قد حدث.» {اختناقات العشق والصباح ص.٢٩، ٣٠}

ومما يؤكد أن الواقع المادي، الزاخر بالتفاصيل المحسوسة، لا يمثل مرجعاً للحكاية في أعمال الخراط»، ليس فقط عدم ارتباطه المباشر بمسارها السردي، وإنما - أيضاً - ما تشهده الحكاية من اختلاط الواقعي بالفانتازي والتخيلي ...، وبذلك لا تصبح الحكاية محاكاة أو تمثيلاً بقدر ما هي عملية بناء وتشكيل للذات، عملية لا تختزل في التتبع الخطي لتاريخها، بل تستند إلى الحضور الدائم الحي والمتعدد في ضوء هذا لا يعد الفرد في نموذج (١٠)، وسقوط إحدى الشرفات في نموذج (١١) - مما شهدته الذات (المتلفظة) - أو حلمت به - داخل الحكاية ، رغم ما تقدمه من أوصاف تفصيلية دقيقة لا يلم بها غير مطلع ومعايش لها، ورغم ما تسوقه من قرائن على وجودها، فالفرد يكاد يتجسد كائناً حقيقياً ماثلاً للعين من خلال الوصف التفصيلي لكل أعضاء جسمه: الكتفين، الفكين، لون الجسم، الرأس، شعر الجسم، الرقبة، المنكبين، عضوه الذكري، بل يتمتع هذا الفرد بوجود مادي حقيقي، إذ يراه المتكلم داخل بيتهم القديم، ينزل في أول الصبح من على (السندرة) التي تعلو الحمّام، محيطاً به حَمام أبيض يأتي هديله صوتاً غريباً، تماماً كهيئته، إذ يظهر وقد ضم جناحيه واقفاً على ساق واحدة رفيعة وطويلة ومحمرة الجلد، ويأتي نزوله على السلم (النقالي) رشيقاً خفيفاً مطمئناً؛ أما تلك الشرفة التي سقطت بمن فيها من الناس، فقد تم تحديد مكانها، فهي إحدى الشرفات الموجودة في شارع ١٢ الذي كان يعبره المتكلم، وكان ذلك ليلاً. الشارع هادئ خال من المارة لا يرى غير بلاطه الذي تشقه قضبان الترام اللامعة، الدكاكين كلها مغلقة، المصابيح الكهربائية

مضاءة بلون أزرق يبدو حزيناً وغريباً، لا ينتفع به أحد. القمر يبدو كبيراً وضخماً فوق سطوح البيوت وسط السماء التى تبدو يابسة، لضوء القمر الشحيح الباهت المحمر؛ كما تم وصف الشرفة بدقة، فهى مرتفعة، ذات قاعدة رخامية ضيقة، إطارها الخشبى ندت أليافه الجافة بعد تقشر طلائه القديم. هذه الشرفة كانت تهتز بمن فيها من الناس الذين كانوا يلوحون بأيديهم، ويهزون رؤوسهم، ويفتحون أفواههم بحديث لا يسمعه المتكلم. وتلعب الصفات المفرطة الكثرة - فى هذين النموذجين المحدودين - الدور الأساسى فى الإبهام بواقعية الموصوفات (عريض، بارز، صغير، الأرمد، العريض المفلطح المتلئة، مجسدة، الكبير، الأول، القديم، الأبيض، غريب، واحدة رفيعة وطويلة ومحمرة الجلد، النقالى - نموذج ١). لامعة، الخالى، مغلقة، متقدة، المطلى بالأزرق، غريب ومحزن، الرخامية، الضيقة، الخشبى القديم، اليابسة، الأحمر الباهت المدور، ضخماً وجسيماً ومعلقاً على .. المقابلة، القليل الهادئ - نموذج١١)، غير أن النموذجين يتجهان بهذه الموصوفات صوب وجود فانتازى، فوق- الطبيعى يضعفه ما قد توحى به الصفات الكثيرة من وظيفة تحديدية تعيينية. فالقرد الذى يخطو باطمئنان داخل البيت القديم، يعرفه المتكلم عاقلاً، بل أكثر عقلاً ممن يعرفهم، وينتظر ان يكلمه، دون أن يفعل مكتفياً بالنظر إليه، يظهر القرد للمتكلم وهو (يحمل على رأسه العريض المفلطح، قرص الشمس المنطفئ، متأرجحاً بثبات على قارب شاحب اللون)؛ هذا القرد - بذلك الوصف - أقرب إلى أن يكون واحداً من فرقة القرود التى تحيى قرص الشمس «رع» عند الشروق - فيما ترى الميثولوجيا المصرية[١٢]، ترقص القرود طرباً لظهور الشمس، عندها يبدأ «رع» رحلته اليومية فى قارب يبحر به عبر السماء حتى المساء، هذا ما تدعمه التعبيرات (قرص الشمس المنطفئ، متأرجحاً بثبات قارب، شاحب النور، الصبح الأول، أول الصبح). وعلى هذا يكون ظهور القرد بداية انقضاء الشحوب والخمول، ودعوة إلى الحياة بكل معانيها، دعوة إلى الوعى الفيزيقى بالحياة، بما فى ذلك فعل الشهوة بما عرف عن القرد - فى التراث المسيحى - من أنه حيوان شهوانى[١٣]، وهو ما يفسر أهمية الإشارة إلى (قضيبه الكبير). كذلك فإن شارع ١٢ الذى حدث ان اجتازه المتكلم فى إحدى تنقلاته - يقع به حادث سقوط إحدى الشرفات بمن فيها من الناس، دون أن يسمع صوت ارتطام الشرفة ببلاط الشارع، ودون أن يسمع صراخ الناس أو ارتطام أجسامهم بالرصيف، فقط كان يسمع صوت خشب الشرفة فى اقتلاعه من الحائط. أما ما تبع ذلك من سقوط فلم يسمعه، حتى إنه تخيل أن لم يحدث سقوط قط، لكنه يؤكد حدوثه (كأن هذا كله لم يحدث. وهو قد حدث)؛ هنا يختلط الواقعى

بالتوهم رؤية السقوط، والتأكد من حدوثه. مع الظن بتوهمه وعدم حدوثه، كما سبق وأن اختلط الواقعي بالتخيل الفانتازي أو الأسطوري، لتطهر رؤية الذات للفانتازي والأسطوري والتخيل بوصفه جزءاً من الواقع المعيش.

تصطنع الحكاية- إذن- خلطاً وتداخلاً لكل مكوناتها، للأزمنة، للنصوص المتخللة، للواقعي مع التخيل ...، وهو ما لا يمكن أن يتحقق في ظل مسار سردي أو مستوى سردي، وحيد النمط والصيغة، أو مستويات سردية تخضع في تتابعها لعلاقات منطقية واضحة. إن ما يحدث هو انتقالات سريعة بين مستوى وآخر، بين صيغة وأخرى، تراوح مستمر ومتداخل ومختلط لا يلبث أن يخلق انقطاعات وتوترات والتباسات. ومن النماذج الموضحة لذلك:

ن ا: «خرج الأمين العام والماء يقطر من جسمه الرياضي المفتول الذي سوف أراه بعد سنوات مضروباً بالرصاص، مجندلاً في دمه، ممدداً على بلاط/ ردهة فندق هيراتون، مغطى بملاءة بيضاء، ساكن الأسارير، كأنه يرتاح.

قال لي، وهو ينهج قليلاً: انزل الماء أنت الآن. لا تتصور الفرق.

قلت: إسحاق بيه، أنا أولاً لا أجيد السباحة، اسكندراني صحيح ولكن بالكاد أطفو على الماء..ثانياً..

قال: كافية "أولاً" تكفي وزيادة يا أخي.

ما رأيت أطفو، بالكاد، على مياه محبات لا تنضب ومعاشق لا يجف لها معين.

- رسم فيليني صورة بالقلم لامرأة مدورة الوجه، شفتاها ناكنتان باللمي، لحيمتان، وتحت عينيها خط أسود ثقيل، شعرها يسقط على عينيها مهوشاً وينسدل على جانبي ظهرها، في صدارة الصورة ثديان هائلان يتفجران من أعلى كتفيها مباشرة ويتدفقان بعرامة وضخامة يتجاوزان بلاطة صدرها التي اختفت تحت ثقلهما، الحلمتان نبقتان كبيرتان مدورتان خلفية الرسم وراء الرأس وتحت الثديين ضربات عشوائية بالقلم الأسود، وكتب بجانب الرسم بالخط الكبير MAE وباقي الاسم بخط صغير west. مأى وست الأسطورية في الثلاثينيات والأربعينيات.

"كان الثديان العظيمان يملآن العالم لكن جمالهما وصداهما يخلفان النفس، مشدودين الحلمة منتصبة ومطويلة" في حجارة بوبيللو.../في قصاصة تاريخها ١٦ سبتمبر ١٩٣٨، أن "مای وست تعود إلى تمثيل أدوار الفاجرات..."

ما الذي حفز الولد الذي كنته، وعندي اثنا عشر عاماً، بالكاد، أن احتفظ بهذه القصاصة، وأظل احتفظ بها حتى الآن وقد اصفر ورقها، بعد ستين عاماً؟ وفيها صورة مای وست بالأبيض والأسود .../في ١٥ يناير ١٩٠٢، ثانية سنوات القرن العشرين، نشرت الأهرام العتيدة أنه "يوجد في العربية كتاب يسمى «رجوع الشيخ إلى صباه» ..."»

{تباريح الوقائع والجنون ص. ١٣٤- ١٣٨}

ن١٣: « "انتشرت اللهب حوله تحرق جسده الغض وتشوى لحمه الشاب وهو صامد في مكانه متجلد لا يناوه ولا يستغيث ثم هوى إلى الأرض يتمرغ عليها حتى احترق الجسم كله وغدت عظامه هشيماً، وخمدت النار دون أن تشتعل في غير ذلك الجثمان"

(ألبس من الغريب - أم هو غريب؟ - أن يلقى عالم فذ مثل جمال حمدان ما يشبه ذلك المصير بعد ما يزيد عن سبعين عاماً)

"فسلام على فريسة الأحلام وصريع الأعصاب الحائرة والأفكار الشنعاء ولعنة «على الفلسفة السوداء ..." انتهى ما تيسر من قصاصات العدد ١٠٣ من مجلة "الدنيا"

ظلت صورة أحمد أفندي العاصي المنشورة في هذا العدد- بالروتوغرافور الأزرق الفاتح - تساورني طوال هذه الستين عاماً: وجهة المدور الملىء ... » {رقرقة الأحلام الملحية ص. ١٠٦}

ن١٤: «واكتسحت جمع الفلاحين بنظرة واحدة، بلا مبالاة، واستقرت العينان الزرقاوان على أبيه، وهو معرفة قديمة، وبادرته في لهفة، قبل أن يجد الفرصة ليلفظ كلمة ترحيب واحدة:

-بابا هنا يا عم حنفي؟

وأخذ العجوز الطيب القلب قليلاً. لا تحية ولا سلام. ثم أجاب سيدته الصغيرة، أن نعم. البيه في السراية، وأننا جميعاً في غاية السرور لرؤيتها، وأن ..وكيف صحة الآنسة .. ولعلها بخير؟

ونظرت إليه لحظة من داخل السيارة، في تفكير شارد. ومن الجلي أنها لم تسمع شيئاً بعد كلمة نعم، ثم بدا لها، فتذكرت أنها لم تحي الرجل بعد فابتسمت وسألته عن صحته؟ »

{حيطان عالية ص. ١٢٧}

تكشف هذه النماذج بوضوح عما تشهده الحكاية من تقاطعات وتداخلات مستمرة بين المستويات والصيغ السردية فمن مستوى سردى خارجي يحكى فيه السارد عن آخرين، إلى مستوى سردى داخلى (أو ما يسمى القصص التالى أو الميتا - سرد Metn –diegetic) تحكى فيه الشخصية بصوتها عن نفسها (مونولوج داخلى)، أو تتحدث فيه مع غيرها من الشخصيات (حوار)، أو يتم فيه تقديم نصوص متخللة (مكتوبة وشفوية)، أو يتم فيه وصف ما هو أيقونى كالصور واللوحات أو تحويل الخطاب الداخلى للنفس إلى سرد خارجي (وهو ما يسمى السردى الكاذب أو المريف Pseudo – diegetic بإخفاء أصل التلفظ)(١٤).

ومن الصيغة المباشرة للخطاب (حوار، منقول مونولوج داخلى)، إلى الصيغة غير المباشرة التى ينوب فيها السارد عن الشخصية بالحديث (محول، مسرَّد، غير مباشر حر)(١٥)؛ يحدث هذا بشكل سريع، متقطع وغير منتظم، بل فجائى، وهو ما يمثل تحدياً صارخاً للترابط المنطقى الذى يستند إليه مفهوم الحبكة.

يبدأ نموذج (١٢) بحكاية السارد عن (الأمين العام) خارجاً من حوض السباحة، وقطرات الماء على جسمه الرياضى القوى (خرج الأمين العام والماء يقطر من جسمه ...)، وقبل أن ينقل السارد حواراً دار بينه وبين الأمين العام لحظة خروجه من الماء، يقوم باستباق يبصر فيه مصير الأمين العام، يتجاوز لحظته الماضية التى يسردها، إلى عدة سنوات بعدها يراه فيها قتيلاً (الذى سوف أراه بعد سنوات مضروباً بالرصاص...)، ليعود ثانية إلى لحظته الماضية، حيث دار بينهما حوار يدعوه فيه الأمين العام إلى نزول الماء، بينما يعلن السارد أنه لا يجيد السباحة ما يستطيعه فقط هو أن يطفو على الماء (قال لى: .../ قلت: ... / قال: ...).

ينقطع الحوار فجأة بنكوص السارد إلى نفسه، فى مونولوج داخلى، متجهاً بعبارته التى سبق أن جاءت فى حواره مع الأمين العام (بالكاد أطفو على الماء)، إلى سياق آخر ومغاير تماماً فليس حوض السباحة هو ما يعجز أمامه السارد، ولا يملك إلا أن يطفو على مياهه، فلا شك يأتى على الحوض وقت يخلو تماماً من الماء، لكن الحب الذى لا ينقضى أبداً هو ما يظل السارد يطفو على مياهه دون أن يكف، أو يبلغ مبلغاً يقدر فيه على السباحة والغوص فى أعماقه (مازلت أطفو، بالكاد، على مياه محبات لا تنضب ومعاشق لا يجف لها معين). هنا انتقال بالتعبير نفسه (بالكاد أطفو على الماء=أطفو بالكاد على مياه) إلى زمن آخر (... ← مازلت)، وإلى دلالة مختلفة لا تخلو من

تناقض، مما يضعف من علاقة التداعي بين الحالين. ومن غير علاقة تماثل، أو تعارض، أو تضمن، أو تسلسل، يتم الانتقال من المونولوج الداخلي للسارد (بضمير المتكلم)، إلى تمثيل لفعلي (بضمير الغائب) لصورة رسمها «فيليني» لامرأة تدعى «ماي وست» (رسم فيليني صورة بالقلم لامرأة ...). يتحول الرسم إلى حدث أو خبر سردي يتابع أوصاف المرأة كما هي في الصورة (الوجه، الشفتين، عينيها، شعرها، النديين صدرها، الحلمتين)، بل يشخص لفعلياً توقيع «فيليني» على الصورة (وكتب بجانب الرسم بالخط الكبير MAE وباقي الاسم بخط صغير west). ومن خلال ما يقدمه السرد الأيقوني من وصف النديين والحلمتين في صورة «ماي وست» (ثديان مثاليان يتفجران من أعلى كتفيها مباشرة ويندفقان بعرامة وضخامة يتجاوزان بلاطة صدرها التي احتفت تحت ثقلهما الحلمتان بدقتان كبيرتان مدورتان) - يتم استدعاء أوصاف مشابهة لإحدى الشخصيات في عمل آخر للمؤلف نفسه، هو «حجارة بوبيللو» (١٩٩٣م) ("كان الثديان العظيمان بملآن العالم لكن جمالهما وحباشما يخلقان النفس، مشدودين، الحلمة منتصبة وطويلة" في حجارة بوبيللو)

ومن النص المنقول عن «حجارة بوبيللو» في التسعينيات لإحدى شخصيات العمل، يعود الحديث إلى «ماي وست»، لكن ليس استكمالاً لـ «فيليني» وصورته، بل إلى ما نشر عنها بإحدى المجلات في الثلاثينيات (في قصاصة تاريخها ١٦ سبتمبر ١٩٣٨ أن "ماي وست..."): هنا يعود السارد إلى المستوى الخارجي، متحدثاً عن نفسه، وهو صبي، بضمير الغائب، معلقاً على احتفاظه بتلك القصاصة التي تضم أخباراً عن «ماي وست» مع صورتها (ما الذي حفز الولد الذي كنته ...) ولا يلبث في اللحظة ذاتها أن يتحول إلى المستوى الداخلي، في صورة مونولوج داخلي بضمير المتكلم متخيلياً عشرات السنين إلى لحظة السرد (ما الذي حفز الولد الذي كنته، وعندي اثنا عشر عاماً بالكاد، أن أحتفظ بهذه القصاصة وأظل أحتفظ بها حتى الآن وقد اصفر ورقها، بعد ستين عاماً؟). وفي استرجاع مباغت يتم الانتقال إلى المستوى السردي الخارجي بالعودة إلى ماض يسبق وجود السارد، إلى عام ١٩٠٢م من خلال نص منشور بالأهرام، عن كتاب ظهر مترجماً إلى العربية (في ١٥ يناير ١٩٠٢، ثانية سنوات القرن العشرين، نشرت الأهرام العتيدة أنه "يوجد في العربية كتاب يسمى «رجوع الشيخ إلى صباه» ...").

ولا يختلف نموذج (١٢) كثيراً عن سابقه، باستثناء ما يمارسه (أي نموذج ١٣) من تحوير عن الميتا - سرد المكتوب الذي هو عبارة عن قصاصة من مجلة «الدنيا» ترجع إلى الثلاثينيات أو ما قبلها، وتحكي عن انتحار أحد المتشيعين للفلسفة التشاؤمية، وكيف كان حادث انتحاره بالتفصيل

("انتشرت اللهب حوله تحرق جسده ... ")، يمارس النموذج التحول عن الميتا - سرد، تتدخل السارد الذى ينتقل من الزمن الماضى (قبيل الثلاثينيات) إلى الزمن الحاضر (لحظة السرد). ومن التخيل إلى الواقعى. من غير اكتراث بالحد الفاصل بينهما الذى يحرص السرد بوصفه فعلاً تخييلياً على إبقائه هذا التدخل من السارد - وهو ما يسمى «الانصراف السردى» Narrative Meta-lepsis(١٦) - بالالتفات إلى حادث انتحار «جمال حمدان» بعد عشرات السنوات من انتحار دارس الفلسفة «أحمد أفندى العاصى (أليس من الغريب - أم هو غريب؟- أن يلقى عالم فذ مثل جمال حمدان ما يشبه ذلك المصير بعد ما يزيد عن سبعين عاماً). فمن خلال الإشارة إلى «جمال حمدان» يتم الانتقال من المستوى التخييلى للحكاية بزمنها الماضى، إلى الواقع بشخصياته ولحظته الحاضرة فى نوع من جرا المتلقى وإثارة قلقه تجاه ثنائية «واقع - تخييلى»، وباستكمال الميتا - سرد المكتوب ("فسلام على فريسة الأحلام... "). يتوارى السارد، ليعاود الظهور على المستوى الخارجى (انتهى ما تيسر من قصاصات العدد ١٠٣ من مجلة الدنيا)، ومنه ينتقل إلى المستوى الداخلى من جديد، من خلال مونولوج داخلى، يغادر فيه ما انقضى من سنوات منذ نشر المجلة لحادث انتحار «أحمد أفندى العاصى» قبيل الثلاثينيات (طلت صورة أحمد أفندى العاصى المنشورة فى هذا العدد - بالروتوغرافور الأزرق الفاتح- تساورنى طوال هذه الستين عاماً)، ولا يلبث أن يسترجع ما جاء فى العدد نفسه، فى السرد الأيقونى لصورة الرجل (وجهه المدور الملىء...).

أما نموذج (١٤) فلا يشهد سوى تراوح بين السردى الخارجى والميتا سرد الشفوى (أى الحوار)، فبعد حكاية السارد بضمير الغائب عن ابنة البيه (واكتسحت جمع الفلاحين بنظرة واحدة، بلا مبالاة ...)، يظهر الحوار، بعضه مباشر (- بابا هنا يا عم حنفى؟)، والبعض الآخر يتم تقديمه بطريقة غير مباشرة بوساطة السارد (أجاب سيدته الصغيرة أن نعم ...)، ويواصل السارد وساطته السردية حتى نهاية النموذج (ونظرت إليه لحظة من داخل السيارة ...)؛ ولكن ما يتميز به هذا النموذج بحق هو ذلك التداخل بين خطاب السارد وخطاب الشخصية، فيما يعرف بـ «الخطاب غير المباشر الحر» Free Indirect Discourse أو «المونولوج المسرود» Narrated Monologue(١٧)، حيث يقدم السارد إدراكات الشخصية وأفكارها الداخلية بصوته هو لا بصوتها، مع الاحتفاظ ببعض سمات نطق الشخصية داخل خطابه الخاص. فرغم أن إدراكات الشخصية وأفكارها تقدم من خلال السارد بضمير الغائب، إلا أن الخطاب يظل يحمل ما يرتبط بتلفظ الشخصية من :

استفهام (وكيف صحة الآنسة ... ولعلها بخير؟ وسألته عن صحته؟)، ضمائر المتكلم من غير تحويلها (وأننا جميعاً في غاية السرور لرؤيتها). الكلمات المجاب بها عن الاستفهام، والتي تتحدث عن الحطاب غير المباشر (أجاب سيدته الصغيرة أن نعم)، التعبيرات الداتية التي هي أقرب إلى لغة الشخصية (وهو معرفة قديمة، لا تحية ولا سلام).

بهذه الانقطاعات والتداخلات والتقاطعات التي تشكل بنية الحكاية في أعمال «الحراط»، تطرح الذات (أي الشخصية الرئيسية التي هي السارد في كل الأعمال تقريباً باستثناء القليل جداً من القصص ورواية «أضلاع الصحراء») وضعيتها، وعلاقتها بالعالم/ الآخر تفعل هذا وهي تحيا توتراً أو تقلباً دائماً، تعاني حيرة دائمة، كما تشكو نقصاً، لا سبيل إلى كماله، في وجودها، ومعرفتها ويقينها، إنها - إذن - ذات تنشد «كمالاً» في معرفتها بنفسها، كمالاً غير متحقق. تماماً كما تنشد الحكاية «اكتمالها» غير المتحقق أو المرجأ، لأجزائها المشذرة غير المترابطة - ومن نماذج ذلك:

ن١٥: « هذه الأشواق والحيرات والآلام والاهتمامات بالرموز الصغيرة - التي كانت تبدو ما أخطرها عندئذ - من عدة وابور الجاز إلى مصير الامتحان، من بلاص الجبنة إلى مصير حياة أو موت الجيران، من القلق على المعارف والأقارب وعناوينهم بالضبط إلى أسئلة الغد وأحوال الحياة.

امتحان الجبر والهندسة؟ أي امتحان؟

هل انقضى هذا الامتحان - هذه المحنة - حقاً؟

أم أن اللجنة ما زالت منعقدة في مكان مجهول، مازلت لا أعرف أين، ما زلت أسعى بالجهد الجهيد أن أصل إلى إجابة أسئلة - ومعادلات - يبدو - بل من المحقق - أنه ليس تم إجابة عنها.

ما زال كاتب هذا الصبي يعاني في عمقه دموعاً مكتومة.

وكما قال وزاد وأعاد: ما جدواها؟ ما قيمتها؟ » {صحور السماء ص. ٢٢٥}

ن١٦: « لم أكن، ولست، بعيداً عنك جداً أيها الصبي المتفزز المعذب بتمزق جسدك، بينما مادتك الخام تتكسر وتصاغ صياغتها النهائية.

أراك الآن في منتصف ليلة اسكندرانية صحو في أول الخريف ... » {اسكندريتي ص. ٢١٧}

ن١٧: « تكشفت له ظلمة الغيطان، حيث تكمن الهياهد، رسل الملك سليمان، والأشباح، وبدت له السواقي ملفعة بالظلال، جاثمة، مردة تستريح. ردد الأفق هدير ساقية تدور، والمياه ترتفع، وتتساقط، ومصر تتنفس، وتعمل في الليل كما تعمل في النهار، مثل شاعر يصوغ أبداً قصيدة خالدة من أحزان قلبه الهادئة.

سألت ستي أماليا عن حكاية رحمة وابن خالتها أسعد، فقالت لي:

-وأنت بتسأل ليه يا واد؟ ... » {حجارة بوبيللو ص. ١٣}

ن١٨: « ألم يقل ميخائيل من زمن بعيد: "أريد جسدك وسماءك القاسية معاً" ألم يقل: "أريد الحرية، لا حريتي، بل الحرية معك".

ألم يقل ما معناه أنه يعرف مع رامة الندية الكاملة لا في فعل الحب وحده بل في فعل الحياة نفسه.

صحيح أنني لست ميخائيل ولكني شبيهه ورصيفه.

أنكرك بما قال جمال شحيد عني في مقال له لم يصلني إلا جزء منه.. »

{حريق الأخيلة ص. ١٥٢}

ن١٩: « أهذا كله قد عفا عليه الزمن الطويل؟

أم حلت محله صراعات فقهية أخرى حول كلمات أخرى من قبيل البورجوازية والبروليتاريا والتوتاليتارية وديكتاتورية الطبقة وفائض القيمة، أو من قبيل العولمة والخصخصة والهوية، أو من قبيل الواقعية والرمزية والنص المفتوح وموت المؤلف أو موت الأدب أو قصيدة النثر أو الكتابة عبر النوعية والحساسية الجديدة وغيرها وغيرها؟

ليس معنى ذلك أنني بالضرورة أعتقد أو لا أعتقد.

ذلك أمر لا صلة له.

قلنا كما لعلك تعرف أميل - كما قلت أكثر من مرة - إلى أن أكون علمانياً وأغنوصياً حتى النخاع... » {صخور السماء ص. ٤١٥}

ن٢٠: « عندما كنت في التاسعة أو العاشرة ربما - ياه .. يعني سنة ١٩٣٥ أو ١٩٣٦، أليس هذا زمناً بائداً أيضاً؟ - كنت أحفظ قصيدة بالإنجليزية عن السفر إلى آخر أقاصي الأرض...»

{تباريح الوقائع والجنون ص. ٥٢}

تحكى أعمال « الخراط » - باستثناء عدد قليل من القصص. وليست جميعها - عن ذات بعينها، وهى ذات لا تتمتع بوجود محدد وواضح، تشهد - على الدوام - فقداناً او ضياعاً لوحدتها وانسجامها واستقرارها، لا تفتأ تنفصل عن نفسها، تتحه إليها ك- «آخر» عبر مطابق لها، تخبر عنه تحاوره، تسائله، تسخر منه، تستوضحه، هذا الانقسام والانفصال والنقص هو ما يقود مسار الذات داخل الحكاية فى أعمال « الخراط »، كما يظهر من النماذج السابقة

فالذات موزعة بين الحضور والغياب فى اللحظة ذاتها (أى فى العمل، أو النموذج نفسه) ولا يكاد يخلو عمل من أعمال « الخراط » من المزاوجة بين الحالين ، ففى الوقت الذى تتحدث فيه بضمير المتكلم ، فهى تحكى عن نفسها كآخر بضمير الغائب (ما زلت لا أعرف . ما زلت أسعى.../ ما زال ... يعانى ... وكما قال وزاد وأعاد - نموذج ١٥. تكشفت له . . وبدت له ../ سألت سنى - نموذج ١٧. ألم يقل .../ صحيح أننى ... ولكنى .. قال عنى فى مقال لم يطلع - نموذج ١٨)

إن الذات الملفوظة (أى موضوع التلفظ) فى الحالين واحدة، لكنها حيناً تنفصل عن الذات المتلفظة فيسهل التمييز بينهما، وحيناً آخر- وفى الوقت نفسه - تندرس فى الذات المتلفظة، فيصبح أمر معرفتها عصياً، مما يعنى أن "السارد الحقيقى - الذات المتلفظة فى نص تقول فيه شخصية ما «أنا» لا يكون فى ذلك إلا أكثر تنكراً..."(١٨) تلتبس - إذن - الذات المتلفظة بالذات الملفوظة السارد بالشخصية، ولا يزيل هذا الالتباس ما تصطنعه الحكاية من انفصال، باستخدام ضمير الغائب أحياناً، وبالإفصاح عن عدم تماهى السارد بالشخصية / «ميخائيل» (لست ميخائيل ولكنى شبيهه ورصيفه - نموذج ١٨)، رغم أن الأعمال المختلفة تكرر وقائع ومقاطع بعينها، كما ظهر - سابقاً - بين «رامة والتنين» و«الزمن الآخر» (حيث «ميخائيل» هو الشخصية الرئيسية)، وبين «اسكندريتى» (حيث لا يتم التصريح باسم «ميخائيل»، كما هو الحال فى «حريق الأحياء» التى منها نموذج ١٨) بل قد يمتد الالتباس ليقع بين السارد/الشخصية والمؤلف الحقيقى، من خلال بعض الإشارات الواقعية إلى هذا الأخير، وإلى بعض أعماله المندسة بين ثنايا الحكاية (قال جمال شحيد [أحد النقاد] عنى ...- نموذج ١٨. الكتابة عبر النوعية، والحساسية الجديدة - نموذج ١٩. حجارة بوبيللو - نموذج ١٢). ويزداد الأمر اغماضاً وتعمية عندما تتخذ الذات من نفسها محاوراً لها، فيصبح حضورها مقسوماً أو موزعاً بين طرفين:

مرسل/سارد، ومرسل إليه/مسرود له (لم أكن،ولست، بعيداً عنك... أراك الآن - نموذج ١٦).

هنا يتجلى الطرفان من خلال ضميرى المتكلم والمخاطب. فالآخر الذى كان قابعاً بداخل الذات يكشف علناً عن حضوره كوجود مفارق. هذا الوجود المفارق لا يعنى - دائماً - أن الذات بصدد تأمل لحظتين مختلفتين من تاريخها، كما فى نموذج ١٦ (لم أكن، ولست بعيداً عنك أيها الصبى) حيث تقف الذات المخاطَبة أو المسرودة فى صباها المنقضى مغايرة للذات الساردة، إذ يظل السياق حريصاً على التمييز والفصل (باستخدام كلمة «الصبى»)، رغم النفى القاطع والمتكرر (لم أكن لست)، ورغم التصريح بدوام المعاناة، ودوام القول والتساؤل والحيرة (ما زال كاتب هذا الصبى يعانى فى عمقه دموعاً مكتومة. وكما قال وزاد وأعاد : ما جدواها؟ ما قيمتها؟ - نموذج ١٥)، هذا النموذج الأخير (المصاغ بضمير الغائب) يؤكد أن الوجود المفارق لا يصاحبه - بالضرورة - التعبير عن لحظتين مختلفتين، واستخدام ضميرين مختلفين. وهو ما يتأكد أيضاً فى نموذج (٢٠) الذى تتذكر فيه الذات صباها باستخدام ضمير المتكلم (عندما كنت فى التاسعة أو العاشرة ربما - يا ه - يعنى سنة ١٩٣٥ أو ١٩٣٦. أليس هذا زمناً بائداً أيضاً؟ - كنت أحفظ ...)، ومع ذلك يظهر صوت آخر، غيرى، خلال الجملة الاعتراضية، يوضع (يعنى سنة ١٩٣٥ أو ١٩٣٦)، ويعبر عن دهشته وتعجبه، وربما سخريته (يا ه) ، ويتساءل بأسى وتوجع من لا يرغب فى التذكر (أليس ذلك زمناً بائداً أيضاً؟). ما يحدث هنا - داخل هذا النموذج / الملفوظ - ليس مزجاً أو حواراً بين صوتين /ملفوظين، وإنما هو بمثابة «حوار داخلى»، بين وعيين لسانيين مختلفين داخل ملفوظ واحد، وعى السارد الذى يتذكر صباه، ووعى غيرى لا يركن إلى تصريح السارد، ويكتفى بتلقيه، بل يتجه إلى التخلى عن الكلمة الوحيدة الصوت والوعى إلى كلمة متعددة مزدوجة، إلى نوع من «الهجنة اللغوية» Hybrid (١٩)، بغرض التوضيح والتعجب والتساؤل والسخرية..

يظل وجود الذات وهويتها ومعرفتها موضع تساؤل، بسبب ما تتعرض له من انقسام وتوزع وتداخل، ومن ثم فهى محاصرة دائماً بالكثير من التساؤلات (امتحان الجبر والهندسة؟ أى امتحان؟ هل انقضى هذا الامتحان - هذه المحنة - حقاً؟ ما جدواها؟ ما قيمتها؟ - نموذج ١٥. أهذا كله قد عفا عليه الزمن الطويل؟ أم حلت محله صراعات ...؟ - نموذج ١٩. أليس هذا زمناً بائداً أيضاً؟ - نموذج ٢٠). إنها تساؤلات غير مجاب عنها، لا تملك الذات من المعرفة ما يخرجها عن حيرتها، ويصل بها إلى اليقين، تساؤلات غير منتهية، لا تؤدى بتعددها وتكرارها سوى إلى تأكيد نقص دائم إلى الجواب/اليقين (مازلت لا أعرف أين، مازلت أسعى بالجهد الجهيد أن أصل إلى إجابة أسئلة -

ومعادلات- يبدو- بل من المحقق - انه ليس ثم إجابة عنها). إن يقين الذات ليس بالجواب أو بإمكانية تحققه والوصول إليه، بل اليقين المحقق بانتفائه (من المحقق أنه ليس ثم إجابة)، إنه يقين بالفقد.

يتضح مما سبق أن مظاهر السرد في أعمال « إدوار الخراط » تكشف عن استبعاد هذه الأعمال لمفهوم «نسق»، محدد ومنجز، للذات والعالم والحكاية. فالذات في حالة سعي دائم لا يتوقف؛ من أجل استعادة ذاتها المنقسمة الحائرة المتوترة، من أجل التعرف على حقيقة وجودها ووعيها وتاريخها، من أجل تشييد عالم متخيل محتمل لا يعد نموذجاً لواقع مادي متعين بقدر ما هو مجموعة من إدراكات الذات الحسية المباشرة، وذكرياتها، وأحلامها، وتخيلاتها ...

وهو ما يبتعد بالحكاية/السرد عن المحاكاة أو التمثيل، فهي ليست صياغة لنموذج ما، واقعي، أو متخيل، أو أدبي (بمعنى أن تكون تحققاً لتقاليد أدبية محددة)، وهو ما يجعل من الحكاية «إنتاجاً» لنص يضم تأليفات مختلفة وغير متجانسة، لا تؤول إلى وحدة، أو تخضع لها، وإنما تعمل على خلخلتها وتقويضها، أي إن هذه التأليفات أو الوحدات تقاوم كل المحاولات لدمجها في بنية واحدة موحدة، وهي - بذلك - تجعل من النص بنية غير متجانسة لا تكشف عن فوضى بقدر ما تعلن نمطاً خاصاً من التواصل الأدبي يتأسس على تفتت الحكاية وانفصالها وتشذرها، وهو ما يستدعي من القارئ بحثاً متواصلاً عن العلاقات المحتملة للحكاية (أي لمقاطعها ووحداتها)، عن معنى الحكاية، عن معنى الذات والعالم والتاريخ والتراث والوجود، في ظل النفي المتواصل للعلاقات والروابط، غير أن القارئ - في مثل هذه الحالة - لم يعد متطلعاً إلى معنى تام نهائي، إلى نسق محدد إلى وحدة خفية أو كامنة تعود إليها كل العناصر والمقاطع. إنه - في الحقيقة - مدفوع إلى تلقي الحكاية من خلال إنتاجها عبر تحولات مستمرة لتوقعاته أو اقتراحاته المتعددة والمتغيرة والمفتوحة للحكاية بمقاطعها ودلالاتها.

وبإهمال هذه البنية غير المتجانسة للحكاية، وما تمارسه من هدم وتفكيك ونفي ونقض ... - تفقد الحكاية جماليتها، ويضعف التواصل معها، وهو ما تحاول الفصول التالية من هذه الدراسة الكشف عن حقيقته من خلال متن محدد ومحدود، هو ثلاثية «إدوار الخراط» : «رامة والتنين»، «الزمن الآخر»، «يقين العطش».

هوامش المدخل

١- إدوار الخراط (١٩٩٤م)، اسكندريتي: مدينتي القدسية الحويشية- كولاج روائي (دار مطابع المستقبل، الفجالة والاسكندرية ، ط١؛ ١٩٩٤م)، ص. ١٥٥، ١٥٦.

٢- إدوار الخراط (١٩٨٣م)، اختناقات العشق والصباح - قصص (دار الآداب، بيروت ط٢؛١٩٩٢م)، ص. ٦٧-٨٣ : إدوار الخراط (١٩٨٥م)، محطة السكة الحديد - رواية (دار الآداب، بيروت ، ط٢؛ ١٩٩٠م)، ص. ١١١-١٢٧.

٣- إدوار الخراط (١٩٨٦م)، تراما زعفران - نصوص اسكندرانية (دار الآداب، بيروت ط٢؛ ١٩٩١م)، ص.٤١ : اسكندريتي ص. ٣٤،٣٥. وأيضاً: ترابها زعفران ص. ١٥٣-١٥٦: اسكندريتي ص. ١٣٣-١٣٧.

٤- إدوار الخراط (١٩٩٠م)، يا بنات اسكندرية- رواية (دار الآداب، بيروت ط١؛ ١٩٩٠م) ص. ١٠٧-١٠٩: اسكندريتي ص. ١٨٨-١٩١. وأيضاً : يا بنات اسكندرية ص. ١٠٩-١١٣: اسكندريتي ص. ١٩٦-٢٠٠، يا بنات اسكندرية ص. ١١٣،١١٤ اسكندريتي ص. ٢٠٢-٢٠٤، يا بنات اسكندرية ص. ١٦٤، ١٦٥، اسكندريتي ص. ١٨٠، ١٨١.

٥- إدوار الخراط (١٩٧٩م)، رامة والتنين - رواية (دار الآداب، بيروت ، ط٢؛ ١٩٩٠م)، ص. ٢٥١-٢٥٣: اسكندريتي ص. ١٥٨-١٦٠.

وترد الحكاية نفسها على سبيل التذكر في : إدوار الخراط (١٩٨٥م)، الزمن الآخر- رواية (دار الآداب، بيروت ، ط٢؛ ١٩٩٢م)، ص. ٢١٠.

٦- اسكندريتي ص. ٧٩. إدوار الخراط (١٩٩٣م) ، أبنية متطايرة - رواية (دار الآداب بيروت، ط١؛ ١٩٩٧م)، ص. ٢٨، ٤٣، ٤٤، ١٨٩-١٩٣.

٧- إدوار الخراط (١٩٩٨م)، تباريح الوقائع والجنون - تنويعات روائية (مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط١؛ ١٩٩٨م)، ص.١٢.

٨- إدوار الخراط (٢٠٠١م)، صخور السماء - رواية (مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط١؛ ٢٠٠١م)، ص.٢٣١.

٩- إدوار الخراط (١٩٩٤م)، رقرقة الأحلام الملحية - رواية (دار الآداب، بيروت، ط١؛ ١٩٩٤م)، ص.١٠٥. وصخور السماء ص. ٢٤٠.

١٠- الشريف الرضى (ت ٤٠٦هـ)، الديوان (دار صادر، بيروت، د.ت)، جـ٢، ص ١٠٧.

١١- تعد المقاطع التى يتردد فيها صوت أو أكثر فى جميع كلماتها تقريباً - ظاهرة لافتة وكثيرة الحدوث فى أعمال: رامة والتنين، الزمن الآخر، يقين العطش ويمكن التعرف على مواضعها ومحاولة تحليلها فى الفصل الخاص بـ «إيقاع السرد» من هذه الدراسة وهى ظاهرة تعاود الظهور فى «ترابها زعفران» ص.١٧١-١٧٢ (حرف النون)، ص ١٩٤ (حرف الميم).

١٢- عند الحديث عن الإله «رع» (أى الشمس) فى الميثولوجيا المصرية - يرد ذكر فرقة من القرود التى تحيى قرص الشمس عند الشروق، وترقص طرباً لبداية الرحلة اليومية.
انظر تفصيل ذلك فى:
-جورج بوزنر (وآخرون)، معجم الحضارة المصرية القديمة ترجمة: أمين سلامة (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢م)، ص. ١٢٩.

١٣- حول الرمزية المتعددة للقرد، فى الميثولوجيا القديمة، بخاصة فى التراث الشعبى المسيحى، انظر
-إمام عبدالفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم (مكتبة مدبولى، القاهرة، د.ت.) جـ١، ص.٩٩.

١٤- تقوم الدراسة بمناقشة أكثر تفصيلية للمستويات السردية فى الفصل الثانى، طبقاً لمصطلحات «جيرار جينيت»، الذى يتحدث عن «المستوى السردى الخارجى»، حيث تقع الأحداث التخييلية على مستوى أول خارج القصة، أما الأحداث المروية داخل هذه الحكاية الأولى أو الابتدائية، أى التى توصف بأنها داخل القصة، فتقع على «المستوى السردى الداخلى»، وما يوجد داخل الحكاية التى تقع على المستوى الداخلى، فيسمى بـ «ميتا - سرد» أو «قصصى تال»، وباستبعاد المحطة القصصية التالية لصالح السارد الأول، يسمى الشكل السردى بـ«القصصى التالى المختزل أو الكاذب»، أو «الميتا - سرد المزيف أو الكاذب».
انظر توضيح ذلك:
-جيرار جينيت، خطاب الحكاية ص. ٢٣٩-٢٤٨.

١٥- تقوم الدراسة - فى عرض مطول بالفصل الثانى - بتقسيم أنواع الخطابات إلى: خطاب مباشر ينقل أقوال الشخصية، كما يحتمل أن صاغتها، دون تدخل من السارد، وهو يضم: الحوار، الخطاب المنقول، الخطاب المباشر الحر الذى يتحرر من أية وساطة سردية، بإلغاء العبارات الممهدة والعلامات الخطية؛ وخطاب غير مباشر تندمج فيه أقوال الشخصية وأفكارها مع قول وفكر السارد، يحدث هذا بتحويل خطاب الشخصية المباشر (الخطاب المحول)، او بتلخيصه وإجماله (الخطاب المسرد أو المروى) أو بالخلط بينه وبين خطاب السارد (الخطاب غير المباشر الحر).

١٦- «الانصراف السردى» هو المرور من مستوى سردى إلى آخر. فكل تطفل من السارد أو المسرود له خارج القصة على الكون القصصى (أو من شخصيات قصصية على كون قصصى تال ...إلخ)، أو العكس - يحدث انتهاكاً أو خرقاً للمستوى السردى، هذه الانتهاكات هى ما تسمى بـ «الانصرافات السردية».

انظر فى ذلك:

-جيرار جينيت، خطاب الحكاية ص. ٢٤٥ وما بعدها.

١٧- يعرف G. Prince «الخطاب غير المباشر الحر» Free Indirect Discourse، أو «المونولوج المسرود» Narrated Monologue، أو «الكلام والفكر الممثلين» Represented Speech and Thought، بأنه نمط من الخطاب ممثل لأقوال الشخصية أو أفكارها، له صفات الخطاب غير المباشر العادى Normal، من غير عبارات ممهدة (قال أنه...)، وهو - فى الوقت نفسه - يحمل بعضاً من سمات تلفظ الشخصية، انظر فى ذلك:

-Gerald Prince, A Dictionary of Narratology (University of Nebraska, Lincol and London, 1987), P.34.

وللمزيد يمكن الرجوع إلى الفصل الثانى من هذه الدراسة، فى عرضه لمختلف أشكال الخطاب.

١٨- تزفيتان تودوروف، الشعرية ص. ٥٧.

١٩- «التهجين» - كما يعرفه «م باختين» - هو مزج لغتين اجتماعيتين، صوتين - وعيين لسانيين، داخل ملفوظ واحد. فهو بمثابة حوار داخلي - ثنائي الصوت، تتحاور فيه وجهتان للنظر دون ان تنصهرا . انظر في ذلك:

-ميخائيل باختين: الخطاب الروائي ترجمة محمد برادة (دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة - باريس، ط١؛ ١٩٨٧م)، ص. ٧٦، ١٢٠ وما بعدها.

وللمزيد يمكن الرجوع إلى الفصل الثاني من هذه الدراسة.