

لا أحد ينام في الإسكندرية

تغريبة البطل : وهم اغتراب الذات

والكون أم إنتصار الإنسانية

لإبراهيم عبد المجيد

تنهض رواية لا أحد ينام في الإسكندرية، لإبراهيم عبد المجيد، فنياً علي أساس تغريبته: الأولى حقيقته، والثانية مجازية. الأولى تغريبة إجبارية مزدوجة دفع إليها بطلا الرواية/ الشيخ مجد الدين وصديقه دميان، للخروج من قريتيهما في الدلتا وأسيوط، فتوجه كلاهما بدون اتفاق مسبق بينهما، إلي الإسكندرية. والثانية قام بها كلاهما مجبراً كذلك من الإسكندرية إلى العلمين بعد أن وقع عليهما اختيار رئيسهما لتولى مسئولية محطة سكة حديد ومزلقان العلمين بالساحل الشمالي. وعلى الرغم من أن الرواية لا تدخل في علاقة تناس من أي نوع من السيرة الهلالية، وبخاصة التغريبة، فقد أثرت إطلاق لفظة التغريبة على مجموع الأحداث الروائية التي تناولها إبراهيم عبد المجيد في عمله، وذلك لوجود تشابه ظاهري بين العمليين علي الأقل من حيث التهجير الإجباري باتجاه الغرب تلافياً لمخاطر كثيرة تنذر بالموت.

فقد خرج بطلا الرواية، من بلديهما، مطرودين بسبب إشاعات وجرائم قديمة ليسا مسئولين عنها وإن اصطليا بناها رغم ذلك.

على أن اللافت للنظر أن التوقيت الذي بدأت فيه تغريبة مجد الدين بصفة خاصة، وهو يوم الجمعة أول سبتمبر سنة ١٩٣٩، في الرابعة و٤٥ دقيقة على النحو الذي حدده الكاتب، بدأ العالم كله يدخل في تغريبة من

نوع آخر، وهى التغريبية الكونية التى أطلقت عليها مجازاً لفظ تغريبية. فقد أذن هذا التاريخ بافتتاح كتاب الجحيم، واشتغلت الحرب العالمية الثانية، التى لم تترك من العالم بقعة واحدة إلا وقد لفها الدمار والتخريب والهجرة شرقاً وغرباً.

فالرواية تبدأ بفصلين قصيرين متتاليين الأول منهما يتناول الزعيم النازى هتلر لحظة تأهبه لإعلان قرار الحرب العالمية الثانية بغزو هولندا أولاً، والثاني يتناول الشيخ مجد الدين وقد تلقى إنذاراً قصير المدى من العمدة بمغادرة قريته إلى أي مكان آخر يختاره. ومثلما تسبب البهى شقيق مجد الدين فى إشعال الحرب بين العائلتين الكبيرتين فى قريته، مما أدى إلى طرد مجد الدين آخر من تبقى على قيد الحياة من أبناء الطوالية، وكذلك طرد زميله الآخر مثل العائلة الثانية، وآخر. من تبقى على قيد الحياة منهم؛ فقد تسبب هتلر فى تغريبية كونية كذلك، وهى تغريبية باهظة النتائج حين رفض وساطة ملكة هولندا، مما أدى إلى اشتعال الحرب.

والغريب أن حسم مصير التغريبيتين معاً، كان فى الإسكندرية، على وجه التحديد. فالرواية تنتهى بنهاية غربة مجد الدين، وغربة العالم، حينما تتوقف الحرب العالمية بهزيمة دول المحور فى صحراء العلمين، فى ذات الوقت الذى يعلن فيه العمده اعتذاره عن نفى مجد الدين، الذى يؤثر العودة إلى موطن تغريبته الاختيارية هذه المرة إلى الإسكندرية.

وطبقاً لهذا المنظور السابق، فإن الرواية تدور فى فضاء حكائى يتسع اتساعاً هائلاً، وتتعدد أبعاده وزواياه بتعدد الأماكن التى دارت فيها المعارك العالمية التى إجتاحت العالم من جنوب أفريقيا حتى سيبيريا، ومن أمريكا حتى الصين واليابان ومرورا بكل بلدان أوروبا وآسيا وأفريقيا، غير أن هذا الفضاء الحكائى يعود فينكمش ويتبلور متوقفاً عند الإسكندرية، بأحيائها، وبما جاورها من بلدان كالساحل-الشمالى وكفر الدوار والقاهرة، غير أن اختيار الكاتب لهذا الفضاء الحكائى المنفتح فى

لانهائية وتعددية لا بد أن يستوقف القارئ منذ الصفحة الأولى من الرواية، جعله يلتقط هذا الفضاء في حالة صوارة بالحركة العنيفة والضجيج والصخب على المستويين الحقيقي والنفسي، وهو أمر كما نعرف موكول إلى قصد الكاتب ووعيه الأيديولوجي أو الإنساني المتمثل في زاوية رؤيته، أو رؤيته للعالم وقت الكتابة. وهي رؤية ساهمت إلى حد كبير في توجيه كل العناصر البنائية والدلالية في الرواية بدءاً من طريقة السرد والزمان والفضاء والشخص الحكائية، ثم دلالة كل هذه الاختيارات، لاسيما إذا ارتبطت بعدة ظواهر أسلوبية وأخرى موضوعية يجدر بنا مناقشة بعضها.

يحتاج قضاء حكاوي بالمواصفات السابقة إلي راو بانورامى يمكنه الإحاطة بما يحويه هذا الفضاء من معطيات متعددة ومتنوعة، محلية، وعالمية، عسكرية ومدنية وقد سيطر راو واحد على أحداث وفصول الرواية منذ اللحظة الأولى، وهو راو لا يتحدث بضمير التكلم أو يتقمص دور الفاعل لأحداثها، وإنما تم توجيه الأحداث كلها عن طريق راو سارد، غير مشترك في الفعل، لكنه يجمع مادته السردية عن طريق اتخاذ سمت شاهد عيان على الأحداث. وهو أمر يجعله مستحقاً لأن يطلق عليه لقب الراوي من الخلف الذى يقترب منقضاً من الشخص والأحداث، بقدر ما يتعد عنها، وتسمح له صلاحياته الواسعة بأن يصف كل شيء يراه ويسمعه ويقراه، بل إنه يتغلغل داخل نفوس الشخص الحكائية المختلفة راويا عنها أدق خلجاتها ومشاعرها، وهو لذلك عليم ببواطن الأمور، أيضاً، محايد، أو يرغب الكاتب في إيهامنا بأن كذلك في معظم فصول الرواية، باستثناء بعض التعليقات والتأملات التى كان يبديها أحيانا، وبسرعة، لكنه يعود بعدها إلي ما كان عليه من السرد. أقول إن الكاتب أراد إيهامنا بحياد راويه، على الرغم من أن أسلوب السرد القائم على واقعية منتقاه من خلال توظيف ما يعرف بالكولاج والمونتاج، تعني أنه عن طريق هذا الراوي كان يختار الأحداث التى يمردها بوعى مقصود لكي تنجم مع رؤيته للعالم في الرواية.

وعلى الرغم من كون هذا الراوى يتمتع بمواصفات بانورامية واسعة فنحن لا نشعر بقفزات زمانية علي الأقل في طريقة السرد، مثلما لا تواجهنا الرواية بقفزات مكانية، فقد استعاض الراوي بأسلوب الكولاج لقصاصات الصحف والمجلات والنشرات والروايات الشفاهية المروية على السنة بعض شخوص الحكاية عن هذه القفزات التي لو وجدت في الرواية بدون هذا الشكل التجميعي والوثائقي لكانت تمثل عيباً أصلياً في طريقة السرد ذاتها نظراً لعدم وجود الإطار المتسع (الفانتازى أو الصوفى مثلاً)، الذى يمكنه استيعاب هذه المادة الهائلة المسرودة والقادمة من قضاء حكاى كوفى بتعاصر أحداثه وبيروها الراوى فى تزامنها الذى وقعت به حقيقة فى أماكنها وأزمنتها.

اتخذت الرواية من الرحلة (التفريية) عنصراً أساسياً فى مجرى الحكى. والكاتب باختياره عنصر الرحلة هذا يؤدى لبنية الزواية وظيقتين لا تخلوان من معنى : أولهما ما تتيحه الرحلة من تغيير على مستوى المادة الحكية وتنوع ثرى لها، وبخاصة التنوع فى الشخوص أو الأصوات والحواريات فى الرواية.

وثانيهما أن منظورات السرد وزوايا الرؤية قد تختلف باختلاف الأماكن التى يعبرها البطل فى تغريته من قريته نحو الإسكندرية ثم العلمين، ومعنى هذا أن الشخصية تزداد غنى وخصوية بوجود هذا العنصر، غير أن اتساع الفضاء الحكائى خلال هذه الرحلة المحلية العالمية، يساهم مع غيره من عوامل فى كسر عمودية السرد ذاتها. فنحن بإزاء هذا الحشد الهائل من الأحداث والمعطيات والشخوص لا نجد أنفسنا بإزاء أحداث معسلسلة، اللهم إلا فى الفصول الأولى والأخيرة من الرواية، فقد هيمن أسلوب التقطيع السردى والانتقال الزمنى على الفصول الوسطى من الرواية. صحيح سوف تتمكن من التعرف على خط سردى صاعد يجمع الأحداث كلها، وذلك بعد انتهاء أحداث الرواية جميعاً فيما يعرف

بالخطاب الروائي ذاته. أما قبل ذلك فقد وظف الكاتب أسلوب التداخل التناصي (المقحم) من بنيات سردية أخرى سابقة، ساهمت في تقطيع السرد وتفكيكه لكي يتمكن الكاتب من تضيير وتمكينها داخل بنية السرد الأصلي، وأقول مقحمة لأنها تنتمي إلى أبنية سردية مغايرة في المحتوى تماما لخط السرد الأصلي من حيث المحتوى المضموني لها، والذي يبدو بالغ الغرابة والتعيز عن الخط الأصلي وتبلغ درجة الفارق بين همزة البنيات الدخيلة على الخط الأصلي للسرد ومرجعيتها الخارجية، صفرا، لأنها ببساطة مستقاة من مصادرها الأصلية بوصفها نقولا وقصاصات إخبارية وثائقية في الغالب، والفارق الوحيد أن مصادرها مختلفة، ومتنوعة، وتمت منتجتها بطريقة تتفق ورؤية الكاتب للعالم. وقد تسبب (إقحام) هذه البنيات في أحيان كثيرة في إيقاف أو تأجيل حركة السرد تماما، الذي كان سرعان ما يمتأف مرة أخرى بعد انتهاء هذه المعطيات الدخيلة، التي ظلت وظيفتها في تأطير وتوكيد رؤية الكاتب للعالم مستمرة دون توقف مائل. وإذا كان السرد يغلب عليه طابع التقطع والتفكك، فإن الزمان بوصفه الظاهرة المرتبطة بالمكان ارتباطا عضويا لأنه المحل الذي تتم فيه أحداث متزمنة بطبيعتها، يغلب عليه طابع التفتت بالمثل ولو ظاهريا. ويمكن التعرف على ملامح الزمن في الرواية من الطريقة التي يصف بها الراوي الأحداث ومن خلال خطوط السرد ذاتها. فالرواية يستوعبها زمانان: زمن السرد، وزمن البنيات المقحمة على خط السرد ذاته. ويتميز زمن هذه البنيات المقحمة بأنه ينتمي إلى الزمن المنقضى - الماضي - ذلك أنه زمن قد جمعت أشلاؤه من القصصات الإخبارية السابق نشرها، وهو ماضٍ مستغرق في انقضائه، والراوي في هذه البنيات بانورامى كما أشرت، ويمكنه قراءة معظم الأحداث العالمية، والمحلية التي حدثت على النحو الذي تعكسها به الصحف والمراجع السياسية.

أما زمن السرد فيمكن التقاط أجزائه وقد تفتت (ولو ظاهريا) - إلى أكثر من ثلاثة أزمان. أولها الزمن الماضي، الناتج من صلاحيات

الراوي الكبيرة والذي يكمل زمن القصص السابق ذكرها. ويشمل هذا الزمن معظم فصول الرواية، فلا تشذ عنه أنواع الزمن الأخرى إلا في حالات يمكن حصرها وأعنى بها الزمن المستقبلي الذي يعكس بشدة صلاحيات الراوي العليم ببواطن الأمور، والذي تعد الرؤى والأحلام أحد وسائله لاستجلاء المستقبل، ثم هناك الزمن الحاضر - الآتي - الذي يكون فيه الراوي مع الشخصيات ولا يقف خلفها، ويتجه الوصف السردى فيه نحو ما يعرف بالمراد المشهدى القائم علي حوار بين شخصين في الغالب من الشخوص التي سيطرت على بعض الفصول، وأخيرا هناك الزمن الماضي داخل الماضي، وأعنى به الماضي البعيد المتدعى عن طريق (الفلاش باك) داخل بنية زمنية ماضية لها السيادة الغالبة كما رأينا.

..(نماذج)..

{١} «... كل صباح كان هناك كثيرون لا يركبون الترام يأخذون طريقهم صاعدين المنحدر الصغير عابرين الكوبري، يتوزعون على شاطئ المحمودية من الجنوب، يذهبون شرقا إلي شركة الغزل ... وسيمشى مجد الدين غربا كثيرا بعد ذلك وسيعمل في شركات زيوت وصابون حتى يصل إلي ميناء البصل ليعمل في شركات محالج، وكبس القطن، ذلك كله سيكون فيما بعد. الآن هو لا يعرف شيئا عن هذه المصانع الكائنة بكفر عسرى وميناء البصل، وهو الآن محصور بين راغب وكرموز»...

{٢} «... قامت وهي تضحك بلا انقطاع، جرى إخوته الرجال يبحثون عن السكن، فلم يجدوها في أي مكان، سيجدونها بعد ذلك في قلب صحن الدار، وسيندهشون كيف لم يرها أحد ذلك اليوم، سيجدونها صدمة يفركها أحدهم بيده فيفتها...»

{٣} «... جلس علي مقعدته، ووجد مكانا يمد فيه ساقيه. وأغمض عينيه للحظة فوجد نفسه يمشي فوق سطح قطار سريع وحوله جنود من كل سحنة يتحدثون بكل لغة، يحملون بنادق كأنها رماح ويمشون في رمال

تغوص فيها أقدامهم فوق سطح عربات التظار، وفوقه وفوقهم طيور سوداء ضخمة لا يعرف أسماءها...»

تتقاسم أحداث الرواية مجموعة من الشخصيات الحكائية التي تعبر عن أصوات مختلفة وانتمايات طبقية متباينة، نظراً لانتساع نطاق الفضاء الحكائي وتنوعه كما مرّ بنا. وهى أصوات تعبر عن رؤى مختلفة ما بين شخصيات تلتقى بها من قبل التغريبة فى قرية مجد الدين، وأخرى تقابلنا أثناء التغريبة فى الإسكندرية أو العلمين؛ كشرة ومتنوعة، لكنها تؤدى دورها المنوط بها تاركة لنا شخصيتى مجد الدين ودميان فى قلب بؤرة الأحداث بينما يأخذ الكاتب فى تهميش دورها وإقصائها، من ساحة السرد. ويظل دميان ومجد الدين بوصفهما وجهين لعملة واحدة أحد وجهيهما شيخ مسلم حامل للقرآن والثانى مسيحى لا يخلو من ورع يمارسه بطريقة شعبية بسيطة. وتتميز شخصيات الرواية بمجموعة من السمات لعل أهمها ما يلي:

١ - إن بطل التغريبة الشيخ مجد الدين، وينطبق هذا بالمثل على دميان بطلها الآخر، يتميز بمجموعة من الصفات التى تبتعد به عن تقمص دور البطل الإشكالي. ذلك أن شخصية مجد الدين تتسم بأنها شخصية قدمت إلينا جاهزة التكوين، بحيث لم نلاحظ تغييراً ما جوهرياً أو ثانوياً فى تركيبها النفسى أو فى الدور الذى لعبته على مستوى القصة فى الرواية. فهى تتسم بالانسجام مع اسمها والتصالح مع الآخرين ومع الكون، وقد اتسحت بقوة روحية بالعمق. لعل أهم مظاهرها الشبيهة حلها للقرآن، ختمه مجد الدين منذ طفولته، ثم استمر فى تلاوته فى كل الأوقات وبخاصة أوقات الأزمات، مما كان يثقل بالنسبة إليه مخرجاً واسعاً. وحامياً من التصدعات النفسية والعقلية التى يعانى منها البطل الإشكالي عند لو كاتش مثلاً. ويكفى أن تكون شخصية مثل مجد الدين قد اتسعت رؤيتها للعالم لكى تحتوى المصحى والمسلم، الفقير والغنى، الغانية

والقديسة، العربى والمصرى وغيرهما، بنفس القدر من الانسجام والتوافق، وهو أمر ينطبق على دميان مع فروق طفيفة فى توقيت اقتراب دميان من عالم الدين فى الكنيسة الذى انخرط فيه متأخراً عن رفيقه. صحيح أن كلاهما اصطدم وعيه بالواقع المرفوض، وصحيح كذلك أن كلاهما كان يمتلئ طموحا واستشراقاً لمستقبل أفضل، لكن وسائلهم لمعالجة هذا الواقع المرفوض لم تكن مرفوضة كذلك، فقد استقبل كلاهما قوار الطرد والنفى والشحنات بسبب إشاعات لا يد لهما فيها، دون أدنى مقاومة، وكأنهما ينفذان مشيئة غامضة ليس لها القدرة على ردها.

نماذج:

[١] «...» وخرج مجد الدين من دار خلف مدركاً لأول مرة أنه إنما ينصاع لأمر العمدة، ليس خوفاً ولا إذعانا، لكن لرغبة قوية عميقة فيما يبدو لتترك القرية. لم يصدق العمدة أنه سيتحرك القرية بسهولة، لكنهم شاهدوه بالفعل يبتعد عن القرية... أطلقت عدة أعيرة نارية للترهيب، لم يشأ مجد الدين حتى أن يلتفت، إنه حقاً يريد الخروج...».

[٢] «...» قال إنه فجأة هتف واحد من أهل القرية أن السيد بسخرون كافر. ولماذا هو كافر السيد بسخرون. قال الرجل لأنه لم يتم تعميده وهو طفل والحقيقة أنه كان هناك نزاع بين عائلتين على قطعة أرض، واستطاع الخصم أن يروج «هذه الإشاعة عن السيد بسخرون. قال مجد الدين: كان واجب جدك يتعمد من جديد. ضحك دميان وقال: رفض بشدة، صمم أنه قد تم تعميده، وأنه لن يخضع للمكائد، لكنه كان فى داخله حزين، نام ولم يهض إلى اليوم، المهم، أبى وإخوته كرهوا البلد، قسموا الأرض بينهم وساروا فى البلاد، أبى عمل بالتجارة حتى ضاعت فلوسه، وأفس تاركاً أمى وأنا والبنتين وولدا آخر مات بالتيفود. وهكذا تشردت عائلة كبيرة من أجل كذبة صغيرة...»

[٣] «... وكان دميان قد اهتدى إلي الوضع نفسه، لكن كانت اهتزازت عرته أكثر وأعنف فهي الأخيرة في ذيل القطار. وفي الوقت الذي كان فيه دميان يقول: أنت هو الله الرحوم مخلص كل أحد الذي تجسد لأجل خلاصنا الذي أضاء لنا نحن الخطاة ... في هذا الوقت كان مجد الدين يتمم «وأن ليس للإنسان إلا ما سعى وأن سعيه سوف يرى، ثم يجزاه الجزاء الأوفى، وإن إلى ربك المنتهى وأنه هو أضحك وأبكى، وأنه هو أمات وأحيا...» ولا يزال القطار يميل الميل العنيف، ويهتز وتقعقع عجلاته، هذا تذيير من النثر الأولى، أزفت الأزفة، ليس لها من دون الله كاشفة... ويدخل ضوء القنابل من النواقد، يشعل فضاء العربة. إنها إحدى عربات القطار قد سقطت فوقها قذيفة هي التي تقاوم الانفصال، وهي التي يجرها القطار على الأرض، دميان دميان، إذا كانت العربة الأخيرة هي التي أصيبت فقد ضاع دميان... صرخ لكنه رآه يرتفع وسط النار ذهبى الجسد والوجه يمسك في يده الذهبية رمحاً... الفارس محاصر لا يبالي، دميان، وقد ارتفعت به الفرس يسيح نحو السماوات العلى تطارده النار فتراجع ليجلس على أقرب مقعد، مدركاً لأول مرة أنه يتيم دميان دميان الرحمن علم القرآن خلق الإنسان علمه البيان دميان دميان والسماء رفها ووضع الميزان دميان دميان، كل من عليها فان دميان دميان يسأله كل من في السموات والأرض كل يوم هو في شأن دميان دميان. لم يمت ولم يحرقه الله بل رفعه إلي السماء ولقد رآه دميان دميان. وراح يعبد تلاوة السورة الجميلة التي لم يعد يتذكر من القرآن غيرها الآن واسم صاحبه حتى صحبه النوم، والنوم سلطان...»

ومعنى هذا أن الشخصيات التي تقاسمت بطولية العمل بأكمله، أو التي وضعها الكاتب في بؤرة العمل، لم تكن تعاني من ذلك التصدع بين الداخل والخارج، ولم تسلك السبيل المعوج لإصلاح الواقع المعوج. وصفة عامة فإنه، من خلال شخصيتي مجد ودميان وانقلاتهما من أسر البطل الإشكالي حدثت التغريبة واستطعنا التقاط خط السرد الممتد حتى النهاية.

(٢) إن أغلب شخصيات الرواية من غير بطلى البؤرة، رغم حضورها القوى والمؤثر واحتلالها مساحة واسعة على مستوى السرد فيها، إلي الحد الذى قد تزامم فيه البطل لتحجب وجوده مؤقتا على الأقل فى المساحة التي احتلتها، على الرغم من ذلك فإنها قد قدمت إلينا جاهزة بدورها وبالشكل الذي قدمت إلينا به بالمثل، ومثلما قدمت إلينا بغموض يكتنف بداياتها، فإن نهاياتها كانت غامضة ومربكة، رغم كثرتها وتعددتها تعددا لافتاً، يدفع بنا إلى القول بأن كل فصل تقريبا شهد مصرع أو اختفاء واحدة من هذه الشخصيات على التوالى دون معرفة السبب المباشر. وراء ذلك. وربما كانت شخصية البهى شقيق مجد الدين بطل الرواية، وهو السبب الرئيسي وراء اندلاع موجات الشار فى قريته، التي انتهت بطرد مجد الدين، هى أشهر هذه الشخصيات، وإن كانت مصارع عشيقته لولا، والفتى الأحنف، واختفاء حمزة وكاميليا، هذا فضلا عن الأدوار التي أدتها شخصيات أخرى فى تغريبة العلمين مثل الجنود السودانيين والباكستان والهنود، والملازم الإنجليزي مشرف محطة السكة الحديد بالعلمين، وقادة الحرب العالمية الثانية، تؤكد صدق ما أقول.

اللافت هنا أن اختفاء هذه الشخصيات بالموت أو الإبعاد على مستوى القص لم يكن يهز بنية الرواية كثيرا، هذا على الأقل ظاهريا - أما فى حقيقة الأمر فقد لعبت هذه الشخصيات دورا بالغ الأهمية فى تجنيب الرواية خلال كل فصولها هيمنة الصوت الوحيد للمؤلف أو وقوعها فى أسر النمط المنولوجى للرواية، الذى لا يرى سوى وجه واحد. للحقيقة هو ما يلمبه المؤلف علينا، فقد عملت عمل الأصوات المتعددة التي أسبغت الطابع الحوارى على الرواية، دُهرت وجهات نظر متباينة ومتضادة، دون أى تدخل من الكاتب للتنسيق بينها أو تعديل رؤاها أو لغتها، فهى ذوات فاعلة لها صوتها المباشر الدال فى الوقت ذاته. ولذا لم يكن اختفاء هذه الشخصيات من فوق مسرح القص فى الرواية ليعيبها أو يسلبها الدور، فقد عبرت عن رؤيتها للعالم، وأدت دورها الحوارى مع غيرها بوصفها

علامات ذات طبيعة اجتماعية طبقية، لاسيما فى أوقات الاضطرابات الاجتماعية عندما تتصادم المصالح المتباينة للطبقات وتتقاطع على أرض اللغة. وجميع هذه الأصوات، التى ظهرت فى الرواية ربما كان غرضها الأول ترشيح وتزكية رؤية الكاتب الخاصة للعالم فى مجموعة من القيم مثل الحب والحرب والسلم والموت والصدقة والدين والسياسة إلخ... إنهم أصوات أو لغات تتحاور ولكنها تختلف عن اللغة المتعارف عليها إشارياً، فهم الملقوظ والخصب المثقل بالقصدية الواعية المتمردة علي المطلق لصالح النسبى المتعدد فى ابتعادها عن دلالة المعجم واحتضانها لمعانى التكلمين داخل الرواية، كما يقول محمد برادة فى مقدمته للخطاب الروائى عند باختين.

بقى الآن أن نتوقف عند بعض الظواهر الأسلوبية التى برزت علي سطح الرواية ويمكن التقاط بعضها بشكل موجز:

(١) أول هذه الظواهر أن علاقة التناص تظهر للمرة الثانية على مساحة القص من خلال توظيف الكاتب لمجموعة من التضمينات ذات المصادر المتعددة المتمثلة فى كثير من الأقوال المأثورة وأبيات الشعر المنثور أو فقرات من أساطير قديمة، بحيث أورد خمسة من هذه الأقوال قبل بداية الرواية، ثم استهل كل فصل واحد منها، والنظرة العاجلة إلي هذه الأقوال المتناثرة خلال الرواية توضح لنا أنها تبدو بمثابة التلخيص الموضوعى لأحداث الفصل، كل فصل، وإن كنا لا نستخلص هذا إلا بعد الانتهاء من قراءته، هذا فى البداية، ثم أصبح هذا القول المأثور فى بداية الفصل مؤشراً بشكل أو بآخر عن الكيفية التى سوف تدار بها الأحداث فيه. يضاف إلى هذا أن الأقوال الخمسة الأولى السابقة على الرواية تمثل هي الأخرى تلخيصاً عاماً ورمزياً للعمل التام. وإن كان استخلاص هذا الرأى يفترض القراءة أولاً كذلك.

وبصفة عامة فإن هذه المجموعة من التناصات المتنوعة تدل على ذوق

وثقافة عميقة ومتنوعة من ناحية، ومن ناحية ثانية فإنها ترتبط عضويا (البدايات بالنهايات). فالتناص الأول لبول إيلوار «من اللذه إلي الجنون ومن الجنون إلي النور أبني نفسي كاملا...» يرتبط عضويا بحالة الصحوة الأخيرة التي اغتسلت فيها الإسكندرية من الحرب والدمار، وحين نسي عامل الكهرباء إطفاء الأنوار نهارا، فظلت مضاعة ليلاً ونهاراً، وكان الكاتب أراد أن تذوب الإسكندرية في فيض من النور يحوطها لغويا في بداية روايته، وحتى النهاية، فلا ينام فيها أحد، فالصحوة نور، والمدينة خرجت وضيئة، ودميان تلبس صورة جورجيوس وصعد محاطاً بالنور الأبدى.

(٢) الظاهرة الثانية في الرواية تتمثل أساسا في أن الكاتب، وهو ينحو منحى واعيا في سرد روايته لجأ إلى كثير من الوسائل التي يستمد منها هذه الواقعية الوثائقية، التي اتخذت سمت الإخباري أو الإعلامي المرتكز على علاقات تناص آلية من الصحف والمجلات، والمراجع السياسية كما سبق أن أوضحت فيما يتعلق بإقحام بنايات تناصية أدت إلى تفكك خط السرد، قد وظف الكاتب أسلوب الكولاج والمونتاج لهذه الأخبار والمرويات الوثائقية، هذا بالإضافة إلي إحلال الحكايات والمرويات الشفاهية المأخوذة وبعض الشخصيات الشعبية في الرواية، والتي يتم تناقلها علي هيئة إشاعات تنتشر بسرعة لتأخذ وضعية العتقد الشعبي السائد، وهو أسلوب لجأ الكاتب فيه للاستعاضة أو لإكمال دور التناص الإخباري الوثائقي السابق. فإن لم يوجد الاثنان لجأ إلي إيراد بعض الأحاديث الإذاعية والمحظب المسجلة.

ما يعيننا هنا أن الكاتب لجأ إلي هذا الأسلوب الوثائقي ليقيم المادة السردية التي يحتاج إليها الراوي. والأهم من هذا أن القصد من حشد هذه الأخبار الوثائقية وبالطريقة التي قدمها إلينا بها الكاتب تعد نوعا من استحضار خطاب الآخر بعدة طرق منها اللعب الساخر باللغات وأقوال الشخصيات والأجناس المتخللة المدرجة في نص الرواية من شعر ومواويل

وأمثال أو رسائل، وهي طريقة تزكى وتزيد تعدد الأصوات السابق الإشارة إليه. يتصل بهذه المادة اتصالاً وثيقاً كيفية إجراء عملية المونتاج عليها. فالأخبار التي يتم تجميعها وإقحامها على خطية السرد الأصلية شديدة التضارب والتناقض وهي نموذج للتضاد الصارخ بين نوعية الأخبار المحتشدة في الرواية من حيث الكم والكيف، وهو تضاد نجح في توليد نوع من الكوميديا السوداء عن طريق تلاعب الكاتب بالمفوضات المتعددة مع غيره من الأساليب التي سبقت الإشارة إليها من أجل استحضار الآخر وإحداث ثنائية في الصوت واللغة، فيما يمكن أن يقترب مما يعرف بالبارودي. ويبدو هذا واضحاً مثلاً حين يفيض السارد في الحديث عن حادثة محلية صغيرة، مثل العثور على جثة قتيل وردت أخباره في ذيل صفحة داخلية لإحدى الصحف، بجانب خبر حشد خمسة ملايين جندي من جنود المحور لمجابهة عشرة ملايين جندي روسي من جنود الحلفاء في صدر الصفحة الأولى من جريدة أخرى، أو من نفس الجريدة. وقد يجمع السارد في صفحة واحدة بين رسائل الأخبار والتوثيق السابقة من الصحف والمجلات والرويات الشفاهية والإذاعة إلخ ...

وقد لاحظت شيئين بهذا الخصوص.

أولاً: أن كثافة عملية إقحام هذه البنيات التناصية على خط السرد تزداد بازدياد التوتر الناشئ عن وقائع الحرب وازدياد ضراوتها وما تحسبه من دمار إنساني شامل، وكأن الكاتب كان يجارى بأسلوب البارودي هذا توتراً نسبياً مريراً يهدد الحياة في كل لحظة. فلا يجد أمام هذا الطوفان الزرعج من القتلى والموتى والبحث المجهولة، إلا زيادة جرعات الكوميديا السوداء المتفجرة من هذه الصبغة، ومن هنا زال الإقحام أو خف بشكل لافت للقارئ في الفصول الأولى والأخيرة التي تعبر عن توتر أو أقل وأخف حدة.

والشئ الثاني:

أن هذه اللقطات التي تزداد فيها كثافة جرعات البارودي في الرواية

كان يسبقها ويعقبها فترة من الصمت والهدوء الذى يبدو غريباً ومنبت الصلة عما يعقبه من أحداث فى شدة سكونه وهدوئه إذ إن مثل هذه اللقطات الهادئة إنما كانت تتولد فى الرواية نتيجة لإشاعة نوع من الرومانسية والشاعرية الحاملة ممثلة فى قارب ينزلق على وجه الحمودية حاملاً عشيقين صغيرين ينتمى كل منهما إلى عقيدة مغايرة للآخر وحد بينهما العشق، أو فى لحظة غزل حميم بين زوجين فى غرفة مظلمة، أو لحظة تأمل صوفى فى صحراء ممتدة ساكنة لا يمزق هدوءها ورتابة مشاهدتها صوت أو حركة وهى أمور قد ساهمت فى خلق التضاد اللازم بين العنف الدموى فى اللقطات الحربية وهذه اللقطات الساكنة، كما لاحظ بهاء طاهر فى المداخلة النقدية التى ساهم من خلالها بكثير من الملاحظات أثناء إلقاء هذه الدراسة.

نماذج

نموذج (1)

«... وكان العالم لا يزال يتابع تقدم اليونانيين المدهش على حساب الإيطاليين فى البانيا وسط حيرة الألبانيين أنفسهم الذين لم يستقروا بعد على محتل واحد للبلاد حتى الآن، ووجه الهر هتلر رسالة إلى الجيش الألماني أحصى فيها انتصارات ألمانيا فى السنة الماضية ووعده بانتصارها النهائي فى العام الجديد...»

«إن جيش الإشتراكية الوطنية الألماني قد أحرز انتصارات باهرة عام ١٩٤٠ وهذا الجيش هو الذى أعصاب عام جديد قد استعد بتسليح لم تعرفه البشرية»

وكانت ببا عز الدين فى القاهرة قد أعلنت أنها سعيداً برنامجهما الجديد على مسرح الماچستيك برواية اطلع يانوس، التى سيكون بينها

مونولوجات لمحمد عبد المطلب، وفتحية محمود وثرثريا حلمى وسيد فوزي، ورقص المحتفلون وأكثرهم من جنود الكومونولث فى المونستنيور علي الأضواء الخافتة، ولم يفهم مجد الدين أو زهرة للصرة الثانية لماذا يلقي الناس بأشيائهم القديمة من النوافذ آخر العام، وحضر الملك فاروق حفلا بعيد رأس السنة بدار الأوبرا للترفيه عن الجنود الإنجليز بالشرق الأوسط، وسقطت طبرق سقوطا مدويا واستسلم فيها ثلاثون ألف أسير وبلغ مجموع الأسرى الإيطاليين أكثر من مائة ألف فتهاوي الجيش الضخم وسقط من الحساب كقوة عسكرية، وعرض يوسف وهبى مسرحية صفارة الإنذار، كما عرضت سينما أوليمبيا فيلم دناتير لأم كلثوم، وصدر قرار قومندان قلم المرور محمد شكرى بك بتوحيدزى سائقى الأجرة بأن يرتدى كل منهم معطفاً من التيل الكاكى فوق صلابسه أسوة بسائقى البلاد الإفرنجية وضرب حمزة كفا بكف وهو يرى الأسرى الإيطاليين الشباب حلقى الرعوس حفاة مشحوتين في عربات قطارات البضاعة، وحمزة يعلق علي أعدادهم الهائلة قائلاً: إن جار عليك الزمن يا بن الكرام طاطي وعف نفسك ولا تمشيش ورا الواطي، وكان روزفلت قد خطب وأعلن أن أمريكا ستصبح مصنعاً للسلاح للدول الديمقراطية، واشتكت عاهرات الإسكندرية المرخصات من قلة الزبائن، وطالبن الدولة أن تستخدمهن في الترفيه عن الجنود الإنجليز في معسكراتهم تظير دخل ثابت، وأعلنت الصحف عن إعدام المتخلفين عقلياً في ألمانيا، واحتفل الأزهر بالسنة الهجرية ولا يزال غفارة يضع الطربوش الواقى من الغازات علي وجهه، وفى نفس الوقت أهدى الملك حديقة حيوان الجيزة حيوان الوبر البرى الذي اصطاده فنشرت جريدة الأهرام تعريفاً لحيوان الوبر هذا نصه «.....»

ومثلما استمدت الواقعية الوثائقية معلوماتها من المصادر المدونة السابقة فقد استمدتها مما كان يتداوله أهل الإسكندرية من إشاعات لا تلبث أن تتحول إلي معتقدات شعبية راسخة، ولقد كانت أم حميدو إحدى الشخصيات مصدراً مهماً لهذه الروايات الشفوية، مثلما كان ديمترى، وهو

شخصية ثانية مصدراً آخر لهذه المعلومات التي كانت تجد منفذاً لها من خلال جهل الشيخ مجد الدين وزوجته بكثير من أخبار الإسكندرية وتاريخها، فتوليا إعلامهما بما يجهلان. لقول أم حميدو :

«... إسكندريا ماريّا وترابها زعفران، يقولون إن الذي بنى الإسكندرية واحد مجنون اسمه الإسكندر، وملاها مصانع خمور فكانت الناس ترقص وتغني طول النهار والليل وتتبعده مع النسوان، وإتهم حتى الآن يجدون آثار للإسكندر وللإسكندرية القديمة. وجدوا مرة برتية فخار مملوءة بنقود ذهبية مختومة بخاتم الملكة ناعسة اليونانية التي حكمت الإسكندرية زمان، أيوه أمال الحثة اسمها جبل ناعسه ليه، كانت الملكة تسكن فيها، ويقولون إنها كانت جبارة لذلك فسكان جبل ناعسة جبارين، تجار مخدرات ولصوص...»

وكذلك استخدمت الواقعية مادتها من الخبرة الحياتية اليومية بطرق الحياة في الإسكندرية وأسماء الطعام وأنواعه، والأسماك المعروضة في بحرى، ثم من الإطالة في المعلومات الجغرافية والتاريخية التي أوردها السارد لمنطقة الساحل الشمالي، تاريخيا وجغرافيا، وعن طريقة وكيفية العمل الذي يؤديه عمال السكة الحديد لمد خط حديدي جديد أو تطويله، مثلما تظهر بجلاء من تلك المعرفة العميقة للسارد أو الكاتب بالدين المسيحي شهادته وقديسه وطقوسه، وبالقرآن والشعر. والمواويل الشعبية والحكم الخ...، وقد أدى تمسك الكاتب بالواقعية الوثائقية أنه كان يورد حديث الملازم الانجليزي في العلميين بنصه باللغة الإنجليزية، مما جعل هذا الأسلوب الوقائعي يدخل في علاقة تناغم وانسجام تلقائي مع علاقات التناهي الإخبارية السابق الحديث عنها.

ويعد : فما هي نوعية الخطاب الروائي الذي رغب الكاتب في إيصاله إلينا؟ بمعنى ما الذي الكاتب أن يقوله من خلال هذا المبني الحكائي الشاهق؟

الرواية بشكلها الراهن تطرح علينا مجموعة من الخطابات الروائية التي تمثل بدائل متباينة طبقاً لطريقة وزاوية الرؤية التي ينظر بها إليها. يمكننا هنا مناقشة أحد البدائل القوية على الأقل. هل كان خطاب الكاتب تاريخياً ووثائقياً، بمعنى هل أراد أن يؤرخ للحرب العالمية عامة؟- للإسكندرية في الحرب العالمية؟- مقترها بذلك أو متوحداً مع الرواية التاريخية التي نعرفها جميعاً؟

إن العاقل في نوعية الأخبار التي حشدها الكاتب على مساحة القص في روايته وكذلك في مصادرها المتعددة ودرجة وثائقيتها من ناحية، ثم في الطريقة التي يقحم بها مثل هذه الأخبار داخل بنية السرد الأصلية، ومدى كثافتها من حيث توزيعها على الفصول المختلفة، سوف يوضح على الفور أن الرواية ليست رواية تاريخية، ولم يكن المقصود منها الالتفاف حول واقعة تاريخية بعينها ثم نسج خيوط فنية جذابة تغلفها، لتحيلها إلى رواية. صحيح إن كثيراً من هذه الأخبار كانت حقيقة، ومتعاصرة مع الحرب العالمية الثانية، أي أنها ذات طبيعة وثائقية، لكنها لم تكن تمثل المصدر الإخباري والوثائقي الوحيد، فقد واكبت الحرب العالمية الثانية بنية ثانية هي تغريبة مجد الدين / دميان، التي مثلت الخط الرئيسي للسرد، ولجأ الكاتب خلالها إلى إقحام البارودي فنجح في تفجير مصادره ثرة للكوميديا السوداء، التي ليست من هموم الرواية التاريخية، لأنها باختصار أخبار الطبقة المسحوقة من البشر في الغالب، وأخبار المتلقين والبرجوازيين من تجار الحروب، كذلك فإن العلاقة بين زمن السرد وزمن المتن الحكائي، متفاوتة تفاوتاً كبيراً وهو أمر لا يحدث عادة في القصص التاريخية، فقد أدت هذه الظاهرة إلي أن يتعاور زمن السرد أكثر من شكل ومن زمن علي النحو الذي مر بنا.

إذا ما نوع الخطاب الروائي الذي كان الكاتب يهدف إلي إيصاله، هل هو خطاب سياسي أراد به الكاتب أن يفضح القوى المتسلطة على

مقادير الناس والشعوب؟ بمعنى هل هو خطاب إيديولوجي اتخذ من هذا الرداء التاريخي مجرد غطاء له، وقصد عن طريقه، ومن خلال تخريبتين كبيرتين أن يوضح أن الجنس البشري كله يعاني من الاغتراب وانعدام الدور الفاعل، ما دام أدق ما يخصهم من أمور وهي شئون الحياة والموت ليست بأيديهم؟...

إن نظرة سريعة علي التغيرية المزدوجة لمجد الدين/ دميان، ثم تغرية العالم توضح ذلك علي النحو الذي شاهدناه. فدميان ومجد الدين طردا لأسباب لا يد لهم فيها، والعالم سيق سوق الأغنام، إلى مذبحة الحرب لأن هتلر أراد هذا، وبين الإرادتين المتعاندتين تنمو طحالب البشر من تجار الحروب تقتطف ثمار القتل والجرحى أموالاً مكدسة. هل كان هذا هو قصد الكاتب؟...

إن التأمل في أحداث التغيرية الأولى علي الأقل ربما يؤكد لنا أن المغزى كان إنسانياً أكثر منه سياسياً أو وثائقياً. فالإسكندرية ذلك الكون الصغير الذي اتسع قلبه للبشر من كل الأجناس ومن كل الطبقات منذ بداية إنشائها، لا يعادلها في هذا الاتساع سوى قلب مجد الدين ودميان. كلاهما اتسع قلبه للمسلم وغير المسلم، للجاهل والمثقف، الذي لم يأخذ دور المعارض أبداً ومع ذلك لم يكن ليقبل الضم علي نفسه أو زوجته ولو للحظات، إن الكونين الصغيرين يعانيان معاً من إحباطات شتى، ودماء شتى، لا ذنب لهم فيها، وعندما ينصهران معاً في بوتقة الألم يعودان معاً من جديد أكثر بريقاً وتألّقاً، إنهما عنقاوان؛ الإسكندرية طهرتها الدماء والمطر من العدوان ومجد الدين عاد من رحلة التغيرية أكثر شفافية وقوة، لكنه يؤثر أن يعود للعنفاء الأولى للإسكندرية هذه المرة، في تغرية اختيارية، ليصبحا معاً جزءاً لا يتجزأ من تاريخ البحر المتوسط بل والعالم كله.

لقد ناقش ميخائيل باختين ظاهرة الكرنفال في كتابه الخطاب

الروائي، والتأمل في هذه الظاهرة لديه يوضح لنا أن رواية عبد المجيد ليست بعيدة عن فكرة باختين فالكرنفال احتفالية جماعية شعبية ينقلب بها الترتيب الهرمي رأساً على عقب، فيغدو الحمقى عقلاء، والملك شحاذين، وتختلط الأضداد، الحقيقة بالوهم، النعيم بالجحيم، وينتهك المقدس وتعلن النسبية المنتهية بسط نفسها علي كل الأشياء فيتحطم كل ما هو سلطوي جامد أوجههم، ويتفكك ويصبح موضوعاً للسخرية والاستهزاء، ولم تكن رؤية الرواية أقل وعياً بما دار ويدور الآن مما يشبه كرنفال باختين لكن الوهم يتخلى، والحقيقة هي الراسخة، النار تأكل العالم وتخرج الإسكندرية أكثر صفاء، ومن بين كل النيران يخرج المسلم والمسيحي أشد تصافياً وأكثر قدرة على البقاء، فيتحول أحدهما إلي نور أبدي، وتفتح أمام الآخر كشوف إشراقية لا حد لها، لا سلطة، لا جهامة، ولكن شيء واحد اسمه الإنسان/ الصداقة/ الحب/ الوطن/ الكون، ثنائيات، ثلاثيات، رباعيات رائعة متناعمة وبالغة الطراجة والإدهاش.