التجريب في الإبداع الروائي

التجريب قرين الإبداع، لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة. فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل. مما يتطلب الشجاعة والمغامرة، واستهداف المجهول دون التحقق من النجاح. والفن التجريبي يخترق مساره ضد التيارات السائدة بصعوبة شديدة، ونادرا ما يظفر بقبول المتلقين دفعة واحدة، بل يمتد إلى أوساطهم بتوجس وتؤدة. ويستثير خيالهم ورغبتهم في التجديد باستثمار ما يسمى بجماليات الاختلاف، ويتوقف مصيره لا على استجابتهم فحسب، كما يبدو للوهلة الأولى، بل على قدر ما يشبعه من تطلعاتهم البعيدة عن التوقع، ويوظفه من إمكاناتهم الكامنة. فجدل التجريب الإبداعي متعدد الأطراف، لا يتم داخل المبدع في عالمه الخاص، بل يمتد إلى التقاليد التي يتجاوزها، والفضاء الذي يستشرفه المخيال الجماعي.

وفن الرواية في جملته تجريبي في الثقافة العربية على وجه الخصوص، لأنه كان يتداخل مع أنواع السرد التاريخي والشعبي، الديني والعجائبي، ويشبع شهوة القص في المجتمعات الشفاهية في رواية الأخبار والآثار من ناحية واختلاق الأكاذيب المتخيلة كما يشير الاستخدام الشائع في اللهجات العربية من ناحية أخرى. وقد تطلب تخارجه عن هذه الأنواع ميلادا عسيرا في ثقافتنا استغرق القرن التاسع عشر بأكمله، حتى تجلى في إطاره الإبداعي مطلع العشرين. ولا زال كثير من الدارسين يحرص على هذا الخلط، بزعم تأصيل الفن في التراث الثقافي المحدود، لتفادي الاعتراف الصريح بلحظة الميلاد الجديدة في رحم التجريب الذي اعتمد على التهجين من أصلاب متعددة، ينكرون بعضها ويعترفون ببعضها الآخر، وليس ما ينكرونه إلا الأب الشرعي الحقيقي لهذا

الوليد، وهو النموذج العالمي في الرواية الفنية. ولن نقف طويلا عند لحظة التهجين هذه، فبعضنا ما يزال يراها سفاحا، وأحسبها لحظة عشق خصب بين اللغة الشابة التي كانت قد خرجت لتوّها من حروف الطباعة والصحافة الجديدة، والمتخيّل الحر الذي ملأ كيان كوكبة من شباب المبدعين العرب، في هجرتهم الثقافية إلى العوالم المختلفة، وتمثلهم العميق لحيواتهم في ضوء التقنيات والرؤى المنبثقة، فالرواية هي كبرى تجارب الإبداع العربي في العصور الحديثة، وصانعة الوعي التاريخي بمسيرته، وأكبر مظهر لاشتباكاته الخلاقة بحركة الوجود.

تجريب العوالم الجديدة:

من اللافت للنظر أن المحاولات التجريبية الكبرى في مسيرة الرواية العربية هي التي شكّلت تياراتها الفاعلة في مستويات السرد العديدة، وربما كانت التجارب الفريدة المنقطعة هي التي تمثل حركتها الباطنية المستسرّة مع ما يبدو من عدم استمرارها؛ فالتجريب كامن في دينامية الخلق ذاتها، ومؤسس لقفزاتها. وليس بوسعنا في هذا السياق المحدود أن نرسم خارطة تحولات التيار التجريبي في جميع المراحل، لأن طرفا منه سرعان ما يندثر، وطرفا آخر لا يلبث أن ينتشر ويدخل في نسيج التقاليد المستقرة، ولا يظل بارزا منه سوى التجارب المنقطعة التي تمثل كشوفا جمالية ذات خصائص نوعية. ويتعين علينا حينئذ أن نكتفي بإشارات وجيزة لأبرز ملامح هذا التيار التجريبي عندنا خلال العقود الثلاثة الماضية فحسب. ولابد لي أن أعترف بأن هذا الاختيار محكوم بعوامل شخصية وموضوعية، في مقدمتها أنها هي الفترة التي أتيح لي أن أشهد طرفا من إنتاجها الإبداعي عن كثب وأقارب بعضه نقديا في استبصارات متفرقة. وما دمنا نتحدث عن التجريب فمن حقي أن أمارس لونا من التناغم بين الأعمال التي أشير إليها وما أثارته لديّ في حينها من تأملات ترتبط بطابعها الطليعي، لأنني أحسب أن إدراك التجريب ومتابعة دلالته يعد تفاعلا حقيقيا معه، ومعاودة النظر فيه، باستخدام النصوص التي كتبتها عنه في

حينـها، دون علامـات تنصيـص. إجـراء مشـروع في التجريـب النقـدي معـادل للتجريب الروائي ذاته. وقد سمحت لي مراجعة هذه المقاربات بتصنيف مفـاصل التجريب الروائي في ثلاث دوائر تتمايز في كثير من الأحيان بقدر ما تتداخـل في حالات كثيرة، يمكن إجمالها فيما يلي:

ابتكـار عـوالم متخيّلـة جديـدة، لا تعرفـها الحيـاة العاديـة، ولم تتداولهـا السرديات السابقة، مع تخليق منطقها الداخلـي، وبلـورة جمالياتـها الخاصـة، والقدرة على اكتشاف قوانين تشفيرها وفك رموزها لدى القارئ العـادي بطريقـة حدسية مبهمة، ولدى الناقد المتخصص بشكل منهجي منظم.

توظيف تقنيات فنية محدثة لم يسبق استخدامها في هذا النوع الأدبي، وربما تكون قد جربت في أنواع أخرى، تتصل بطريقة تقديم العالم المتخيّـل، وتحديـد منظوره أو تركيز بؤرته، مثل تقنية تيـار الوعـي أو تعـدد الأصـوات أو المونتـاج السينمائي أو غير ذلك من التقنيات السردية المتجددة. مـع ملاحظـة أن وجـود بعضها في ثقافات أخرى لا يسلب منـها الطـابع الطليعـي التجريـبي عندنـا لـما يترتب على جهد التبيئـة والتكييـف مـع مقتضيـات الـذوق العربـي وضـرورات مراعاة حساسية المتلقي الجمالية عند التوظيف.

اكتشاف مستويات لغوية في التعبير تتجاوز نطاق المألوف في الإبداع السـائد، ويتم ذلك عبر شبكة من التعالقات النصية التي تتراسل مع توظيف لغة الـتراث السردي أو الشعري أو اللهجات الدارجـة أو أنـواع الخطـاب الأخـرى لتحقيـق درجات مختلفة من شعرية السرد.

ومع أن هذه الدوائر ليست متباعدة فيما بينها، إذ غالبا ما يؤدي التجريـب في إحداها إلى تحريك منظومتها فإن بوسعنا أن نعتمد على فكرة العنصر المهيمن في الكشف عن ملامحـها المتواشجة، علـى اعتبـار أن مركـز الثقـل في عمليـات التجريب ينطلق من إحداها ليشمل الجوانب الأخرى، لكن يظل الطابع المسيطر عليها متعلقا بدائـرة واحـدة في الدرجـة الأولى، وإذا كـانت الدائـرة الأولى تمثـل

غاية التجريب وما يليها يعد من قبيل الوسائط والأدوات فإن حظها من التمثيل لابد أن يكون مضاعفا.

الأسطوري والسياسي:

إذا كنا نؤثر في استعراض أنماط التجريب في الرواية العربية أن نقصر منظورنا على العقود الثلاثة الأخيرة، باعتبارها قوام الفترة المعاصرة فلابد أن نشير إلى أن تمثيلات الواقع، بكل أبعاده التاريخية والمجتمعية كان قد أصبح السمة المميزة لتجليات الإبداع في عقود منتصف القرن، بعد تجاوز المرحلة الرومانسية وتحقيق مستوى رواية الأجيال المتعددة.

ومن الطريف أن نلاحظ أن نجيب محفوظ نفسه كان قد شرع في تحريك استراتيجيته الإبداعية في اتجاهات جديدة، بلغت ذروتها خلال السبعينيات في رواية فاصلة هي "الحرافيش" من حقنا أن نعتبرها خلاصة مقطرة لجهده الخلاق في ابتكار العوالم الجديدة، بطريقة تختزل الأبعاد التاريخية والحضارية في تشكيلات تعتمد على الرمز والأمثولة، حيث يقدم رؤية كونية وصفناها حينئذ بأنها كانت تندرج بالأسطورة دون أن تقع في قلبها، وتسترق السمع لما وراء الواقع دون أن تبرح مكانها، وتطرح في مناجاة الماضي أسئلة المستقبل الموعود. وهي فوق ذلك تقيم حارتنا نموذجا للكون، وتجعل فيها العالم الأكبر، مما يجعلها امتدادا مكثفا لأعماله السابقة، ولكنها طراز فريد في بنيتها الفنية، يجرب فيها مؤلفنا إطارا ملحميا من حقه أن يدرس بعناية وتمهل. فإذا كانت الملاحم الكبرى تشمل عادة اثنتي عشرة مرحلة، فإن الحرافيش تتضمن عشر حكايات. وتستغرق امتدادا زمنيا مهولا يبلغ ما يربو على عشرة أجيال، أي قرابة أربعة قرون، وكل حكاية تتوزع إلى فصول تتراوح بين الطول والقصر. وتبلغ الحكاية في المتوسط خمسين فصلا، قد يتكون أحدها من جملة واحدة مركزة مثل قوله:

"لو أن شيئا يمكن أن يـدوم لـما تعـاقبت الفصـول" أو يسـتغرق الفصـل عـدة صفحات. وتعتمد في التوزيع على الحدس بـالزمن وطيّـه، وحركـة الشـخصيات وتنقلات الأحـداث، وتنبسـط أو تنكمـش طبقـا لتداخـل هـذه العنـاصر، لكنـها تخضع في نهاية الأمـر لنـوع مـن الإيقـاع الصـارم في انضباطـه ودقتـه. وعندمـا نتساءل عن أهم عناصرها الملحمية التي كانت سبيلا لتقديم هـذا العـالم الجديـد نجدها تتمثل في الشمول الكلي في الرؤية، والتباعد الزمني بالأسطرة، والتكثيف الشعري في اللغة. وليس هناك متسع للإفاضة في هذه الجوانب التي حللناهـا في سياقات أخرى، ولا للمضي في تتبع تاريخ محفوظ التجريبي لأنه سـيجور علـى ما بعده من تجارب، حيث أصبح الخروج عن عبـاءة محفـوظ تجربـة كـبرى في الرواية العربية.

وربما كان عبد الرحمن منيف الـذي انطلـق مـن عـالم السياسـة بتشـكيلاتها الحزبية وأيديولوجياتها الثقافية أبرز من قـام بتجريـب نمـط جديـد في الكتابـة الروائية، وكانت "شـرق المتوسـط" الأولى بمثابـة النمـوذج الفـادح لهـذه الروايـة السياسية الخارجـة عـن النطـاق المصـري المحـدد. ولكنـها لم تشـبع نهمـه في تحليل هذا العالم فأكملها برواية أعتى وأضخم هي "الآن..هنا، أو شرق المتوسط مرة أخرى" ولم يكن مشروعه العمـلاق في "مـدن الملـح" و"أرض السـواد" سـوى إمعـان عنيـد في حفريـات السياسـة بمخيـال أنـثروبولوجي في الجزيـرة العربيـة والعراق. فقد سيطر هذا العالم الساخن، المفعم بصراعات القوى وضحايا الحريـة على مخيلته الإبداعية، وأصبح تجسيده مكوّنا رئيسيا في نسيج الحياة، بدلا من نسبته المتوازنة مع الأهواء الفردية والأسـرية في الإبداعـات السـابقة، هـو مركـز الثقل عنده. أصبحت الرواية في تجربة عبد الرحمن منيف عملا سياسيا في المقام الأول وإبداعيا بعد ذلك. لأن الفن كما يقول علماء الثقافة هو الـذي يسـتطيع أن يستنقذ الأعماق الحقيقية للوقائع والأساطير الماثلة في حيوات ملايين الناس، في أماكن محددة، حيث يلقيها في بوتقة التخييـل المتجسـد فنيـا ولغويـا في الأدب ليمنحها الخلود والشعرية. من هنا فإن عبد الرحمن منيف قد اكتفـى في هـاتين الروايتين ببناء مجموعة من الصور التشكيلية لحيوات السجون العربية باعتبارها

أماكن منسية في ذاكرة الأوطان، يصنع فيها التاريخ سرا. فنحن مثلا في رواية "الآن.. هنا" إزاء بنية لغوية تعمد إلى تثبيت الزمان بربطه في مساحة مكانية، أي تقوم بما يسمى تمكين الزمان وتضخيم اللحظة الراهنة في السرد، حتى يبدو وكأن عجلة الزمن لا تدور، وذلك بسبب رؤيته في استعجال الأحداث قبل أن تنضج على نار الواقع التاريخي. إنه يتمنى ونحن معه أن نرى بين عشية وضحاها إشراقات الحرية والديموقراطية في أوطاننا المحرومة، بما يجعلنا نضجر من المخاض الطويل وهذا هو شأن المنظور السياسي في تخليقه للعوالم الإبداعية في ضوئه المفعم بالحرارة.

عالم الشطار والنساء:

في سياق تيارات التجريب في الرواية العربية، تبرز تجربة الكاتب المغربي محمد شكري في سيره الذاتية وما يحفّ بها من هوامش لتقدم نموذجا مضادا للنسق القائم يمثل طفرة نوعية في طبيعة هذه العوالم، وقد برز ذلك أولا في "الخبز الحافي" بكل مفارقاته في الوصف الخاطئ للمألوف، إذ يتعين في لهجات المشرق العربي أن يكون إما "الخبز الحاف" بدون ياء النسب، وإما "خبز الحافي" بحذف الموصوف، ثم لا يلبث أن يتكرر هذا الخطأ بإمعان في الجزء الثاني من السيرة الذي يحمل عنوانين "زمن الأخطاء" أو "الشطار" وكلاهما إعلان للاختلاف الذي لا يدعى التميز الأجوف.

وإذا كانت السير الذاتية تحقق وظيفة أولية هي التطهير بالاعتراف، فإن الكاتب عندما يشبه نفسه بأنه زهرة بلا عطر يسكب القطرة الأولى – على مرارتها– في سيل هذه الاعترافات اللاذعة، وهو عندما يسحق الزهرة التي أصبحت أيقونة له بين أصابعه فإنما يضغط على ذاته في لحظة مضادة للفخر والاعتزاز بالنفس، تهوين الذات باعتبارها بؤرة للمشهد السردي والاعتراف بما فيها من وضاعة يكسبها نبلا من نوع جديد، يتلاءم مع بلاغة الشعرية المضادة بشكل لافت، لكنه لا يكتفي في نقد الذات بتفريغها من العطر، بل يمعن في إلصاق روائح أخرى بها، بطريقة سادية وتلقائية في الآن ذاته. تتسق مع طريقة

السرد في صناعة الصور؛ إذ يكفي أن يختار حدثا يحكيه لتتشكل هذه الصور بحيوية فائقة. يقول مثلا: "في مرحاض المقهى الإسباني (بمدينة طنجة) تصاعد بولي إلى فوق مثل نافورة، تبلّل سروالي ويدي، تناولت قهوة بالحليب" المحذوف هنا، أو المسكوت عنه، هو غسل اليد على الأقل. لكن رائحة البول ستظل عالقة به، مما يكسب زهرته عبقا مضادا، وهو لا يستخدم أي مجاز هنا، دعك من النافورة المحصورة، فليست هذه هي المشكلة، بل يتابع حكي تفاصيل حياته بطريقة "طبيعية". وأبرز ما في هذه الطبيعة أنها تحتفل بقبح الحياة وقدريتها، بحيث يصبح هجاء الذات نقدا للمجتمع وتمردا على "المكتوب" فيه. وإذا كان "كونراد" يقول عن الروائيين؛ خاصة الطليعيين منهم: "إن مهمتي.. هي أن أجعلك ترى". فإن ذلك يحدث عند محمد شكري، بغض النظر عما إذا كان ما نراه محببا لنا أم لا، طبقا لدرجة تمرسنا بقبول الاختلاف، بل إن كراهته عند من لا يطيقون صدمة الفن تجعله أعلق بذواكرهم وأشد اقتحاما لمعطيات حسهم وتأبّيا على النسيان. وإذا كانت كل فصول هذه السير الذاتية تمثل حفاوة بالأخطاء الكبرى في تجريبٍ واعٍ لتطهير الصدق وتسامي الفن، فإن بعضها يتضمن مفارقات لافتة في تناقضها، إذ تزيل الحاجز الرسمي بين المنطوق والمكتوب، وتؤدب صلب الحياة الشعبية السفلى دون مداهنة، مما يمنح شرعية إبداعية لدخول المنفيين خارطة التخيل السردي مما يؤدي إلى تعديل ضروري في الذوق العام للقرار يحررهم من الأحكام المسبقة ويحثهم على التمرس باحتضان التمزقات المجتمعية وتغليب أخلاقيات الفن على أخلاق المجتمع التي تحتمي بالنفاق والتجاهل.

وفي الطرف الموازي لذلك في الخروج على الأنساق المستقرة، نجد الوجه الآخر لعالم النساء المفعم بلون من الوعي الشقي، في مقاومته الصلبة لقدر الدونية وتحديه المحموم لعادات المجتمع الذكورية القامعة، مما يعد مصدرا غنيًا لنوع متميز من التجريب الخارج على السلطات الدينية والدنيوية. وربما كانت الكاتبة نوال السعداوي تمثل النموذج الأقوى والأشد صدامية في هذا الجنوح، ففي روايتها المتجددة في إشكالياتها، والمثيرة في بنيتها الفنية "سقوط الإمام"

تقدم هذا العالم بطريقة فوضوية، إذ تركز على عدد من الصور الرامزة المتكررة، منها صورة مطاردة الفتاة "بنت الله" كما تسميها من جانب ممثلي السلطة وكلابهم التي تنهشها من الخلف. وصورة المنصّة التي لقي عليها الزعيم (السادات) مصرعه، وهي تدور مثل الدوامة على مدار النصّ عشرات المرات، لتشفي الغليل الأيديولوجي للكاتبة بتكرار الفعل، دون أن تقوى –كما ذكرت في بحث سابق– على بناء عالم مكتمل من مفارقات الحياة وتناقضات السلطة وفتات التاريخ. كذلك تتكرر صور المعارض المستأنس والكاتب الناطق بلسان سيده ورئيس الأمن المذعور من ظله، وصور الزوجات القدامى والجدد، وتخالفات السواد والبياض في بشرتهن. وإذا كانت الصور كما يبوح بذلك بعض كبار المبدعين في الرواية مثل "جارثيا ماركيث" تمثل منطلقات سردية أصيلة، لا تقتصر على الأبنية الشعرية، فإن عمل الروائيين بعد ذلك يتمثل في تمديدها وتنميتها، ونسج شبكة من العلاقات الفنية بينها. ترتكز على خط زمني، مهما كان متقطعا، بما يبني كيانا كليا متحركا، يحتوي التكرارات والاستطرادات والإلحاح على المضمون الأيديولوجي المبثوث. وهذا على وجه التحديد ما يجعل رواية "سقوط الإمام" تجربة تدور في حلقة مصمتة، ليس لها مسار تتقدم فيه، بل هي مجموعة من اللحظات المحتدمة في وعي رواة متعددين في ظاهر الأمر، بينما تنفجر كلها في وعي محركتهم دون أن تسمح لهم بالتمايز والتخالف عن الصورة الضدية لهم، المتراوحة بين الجناة والضحايا بطريقة نمطية تؤثر التجربة العملية على الخبرة الجمالية؛ فهي تنطق مرة بصوت الإمام الحاكم دون تمثله، ومرة أخرى بصوت الأنثى المتمردة، وتحكي أحلامها وكوابيسها المختلطة، ثم تنتقل إلى أصوات الرموز الموالية والمناوئة، دون أن تصنع نماذج بشرية أو تنسج أحداثا ممكنة، بل يغلب عليها دائما الطابع التجريبي الذي يمزج بطريقة عبثية بين الهواجس والحوادث، واليقظة والنوم، والموت والحياة، في غير نظام متسق ولا ترتيب يمكن إدراكه. هذا النوع من التجريب لا يحافظ إلا على الدلالة المركزية في هجاء النظام البطركي المتحالف مع السلطة والدين لامتهان الأنثى في الوطن العربي، وهي دلالة لم تكف نوال السعداوي

عن بثها بحرارة متفاوتة عبر أعمالها الفكرية والروائية بأشكال مختلفة في نجاحها.

تجريب التقنيات السردية:

إذا أردنا التمثيل لتيار التجريب الروائي عندما يتركز على أبرز التقنيات المستحدثة وجدنا أن العوالم الجديدة السابقة لم يكن تشكيلها ممكنا إلا اعتمادا على بعض هذه التقنيات، كما يبدو جليا من التحليلات التي اعتمدنا عليها، وأدمجنا بعض مشاهدها في هذا السياق. وحسبنا أن نشير إلى بعض النماذج الأخرى التي لعبت فيها الوسائل الفنية دورا محوريا في توليد الدلالة الكلية للروايات. وعندما حاولنا من قبل تحديد معالم الأساليب الروائية في ثلاثة أنماط هي الدرامية والغنائية والسينمائية توقفنا عند صنع الله إبراهيم في روايته "ذات" التي اعتمد فيها على تقنية "الكولاج" التوثيقية، ولاحظنا أنه يقدم فيها رواية تسجيلية تعتمد على تنظيم وحدات السرد القصصي المتخيل مع وحدات التوثيق الصحفي بتقنية محدثة تقوم على إعادة تصميم ولصق المزق الخشنة المأخوذة من مادة الحياة الأولية لتدخل في تكوين جمالي جديد، بحيث يتم مسح ما علق بمصدرها من بقايا الاستعمال الأولي وتوظيفها في السياق الجديد. و"ذات" هو اسم الشخصية النسائية الرئيسية في الرواية، والراوي يظهر تردده في الولوج إلى عالمها في البداية، لكنه يحرص دائما على الإمساك بها من منطقة محددة في جسدها، فيستعرض إمكانية البدء معها "منذ اللحظة التي انزلقت فيها إلى العالم ملوثة بالدماء، وتلقّت —بعد قلبها رأسا على عقب— أول صفعة على إليتها، التي لم تكن تنبئ قط بما بلغته بعد ذلك من حجم، من جرّاء كثرة الجلوس فوق المرحاض". أو البدء معها "عندما أمسكوا بها وفتحوا لها فخذيها عنوة، ثم اجتثوا ذلك النتوء الصغير الذي سبب إزعاجا شديدا للمصريين من قديم الزمان". أو البدء بالمدخل الطبيعي ليلة الصدمة الكبرى في ليلة الدخلة، المهم أن المؤلف يستعرض في سطور قليلة وبعبارة موسومة حادة كل هذه اللحظات المصيرية ليضع بطلته في وظيفة صورية بقسم الأرشيف في

إحدى الصحف الكبرى بمصر. وكأن ذلك يعد تمهيدا لتبرير طريقته في تصنيف المادة الأولية التي سوف يحشو بها بالتناوب فصول الرواية؛ إذ هي مأخوذة بشكل مباشر من نتف الأخبار المشتتة عن الحياة الاقتصادية والسياسية والدينية لمصر إبان عقدي السبعينيات والثمانينيات، خاصة أخبار السرقات والنهب والفساد والابتزاز السياسي بتضارباتها وتداعياتها، وكأنه يضع يده في صندوق النفايات ليشير إلى عفونة الحياة التي أنتجته وينتزع صورتها من بين أحشائه.

الواقع الافتراضي والكوني:

كلما كان التجريب الفني في الرواية مرتبطا بأفق التحولات المعرفية والتكنولوجية كان أكثر استشرافا للمستقبل وأقدر على تمثيل وعي الإنسان بحركة التطور وتأهيله للإسهام الخلاق فيها. وقد قام الروائي الكويتي الحضب إسماعيل فهد إسماعيل بتقديم نموذج لافت يقترب بما يسمى اليوم بالواقع الافتراضي عبر روايته الأخيرة "الكائن الظل". حيث يشرح الراوي –وهو باحث في التراث الشعبي– مشروعه لنيل درجة الدكتوراه عن المهمشين في المجتمع، والنتيجة التي ينتهي إليها أن "أيا من اللصوص الوارد ذكرهم عبر صفحات الرسالة لم يكتسب شرعية خلوده في كتب التاريخ والملاحم والسير الشعبية المتداولة إلا إذا اشتهر بمقارعة لا تليق للحكام والخاصة، ليحوز إعجابها ومحبة تتجاوز المألوف لدى العامة ". لكن هذه النزعة الأيديولوجية لا تمثل العصب الحساس للتقنية الروائية الجديدة، بل هي مجرد توطئة له، إذ تزدحم حجرة الباحث في مدينته التي لا يحدد معالمها برفوف الكتب والمخطوطات القديمة والمحدثة، ولا تحلو له الخلوة بها سوى في سكون الليل، وحينئذ يتراءى له طيف أشهر لصوص بغداد"حمدون بن حمدي" – ولا تسيء الظن بالكاتب الكويتي لاختياره، فتراثنا القديم عن أمجاد العرب ونقائصهم تكاد تختزله عاصمة الرشيد وحدها – فيظهر حمدون شبحا أثيريا قادرا على صنع معجزة عودة الزمن الشهيرة: "أشار باتجاه الجدار القريب، حولت بصري فإذا بي أواجه مشهدا حيا يعجز العقل عن التسليم بواقعيته، كنت أشبه بعين

الكاميرا المحمولة تجوس وسط حشود بشرية تقاتل بعضها بعضا وصرخات الجرحى وصيحات الحرب تصم أذني، استبد بي فزع مهول" وعندما يسترد الراوي وعيه يقول له صاحبه" أنت تحضر واقعة حسم الخلافة بعد هارون الرشيد بين ولديه الأمين والمأمون التي استمرت أربعة عشر شهرا" ثم يحضر مشاهد من هذا الزمن مفعمة بمؤامرات ذوي السلطة وحيل أنصارهم وعذابات أعدائهم، يتملى مناظر العشق وأحوال المجتمع القديم عبر هذه المرآة السحرية التي تفتح له باب الغيب بصريا بقدر ما تخترق حجب الغد، بما يجعل العمل الفني تجربة في التقنية والرؤية والاستبصار العميق للوجود.

وإذا كانت الرواية الحديثة هي مظهر الوعي التاريخي بالوجود، والانخلاع المحسوب والشاق من رحم الدوائر الأسطورية والميتافيزيقية الملتفة حوله، فإنها قد تتغذى على وصفها كما تفعل رواية أمريكا اللاتينية مثلا، لكنها لا تنهض بهذا الوصف جماليا ما لم تتمكن من الانفلات منها ورصدها من مسافة متباعدة. وهذا بالضبط ما يدهشنا في تجريب إبراهيم الكوني، الروائي الليبي الفذ الذي اخترق جدار الصمت، وبدا أنه قد عثر على كنزه الإبداعي، فانطلق قلمه متدفقا بخصوبة نادرة وإيقاع لاهث، استطاع في مدى عقد ونيف من السنوات أن ينهمر بمجموعات ثنائية وثلاثية ورباعية مطولة، مثل الخسوف والمجوس والسحرة وغيرها تقع في عشرات المجلدات، لكن الأمر لا يقتصر على هذا المظهر الكمي الأول، بل يتعداه إلى الخاصية النوعية البارزة لهذه الأعمال؛ إذ تقوم بترجمة العوالم الميثولوجية والفضاء الكوني بكل أبعاده المتجذرة في الطبيعة والحيوان والإنسان، والمتخمرة في نسغ اللغة ونقلها من المستوى الشعري الملحمي إلى المستوى السردي الحواري المنظم، حيث تقوم النباتات والظلال والحيوانات بدور الكائنات الاجتماعية في حركة الوجود التي لم تتمخض عنها الحضارة بعد في بكارتها الأولى. وهذه هي أبرز مفارقات الكوني الخطيرة، فهو لم يمسك بإحاطة بنقض تحولات المجتمع الليبي حتى الآن ولم يقرب مدن اليوم، بل ما زال يقلب بين يديه الصخور المنتمية للعصور الأولى، ويتأمل صلابتها وبريقها وجمالها. لقد هاجر إلى الجذور الطبيعية حيث لا يرتطم بأشكال السلطة الآنية

ولا يؤخذ عليه توصيف تقاطعاتها الحادة المرهفة أو فضح هشاشتها الشرعية وخروجها عن منطق التاريخ الحضاري حتى وهي ترتمي لاهثة في حضنه، بل أخذ يصنع حفرياته المدهشة في جيولوجيا المجتمع الباردة البعيدة، ويصطحب معه قيثارة الشاعر وفأس الروائي في الآن ذاته، يؤلف منهما مخيالا خلاقا يعيد تصوير الكائنات وهي تتنفس صبحها الأول. وبهذه التقنية التي تعتمد على المخيال الأنثروبولوجي يستقري الكوني أسرار الأرض والبشر الأوائل، ويفرز خيوطها قبل أن تتعقد في نسيج المجتمعات الجديدة، يصوغ ذلك في لغة مخملية وثيرة بالغة البذخ الوصفي والتأنق التعبيري، فيعيد بناء ذاكرة الصحراء ويسترد منها مخبوء الشعر والسرد المكنونين في أحشائها كما لم يفعل أديب ليبي من قبل.

تجريب المستويات اللغوية:

إذا كانت اللغة هي جلد الرواية وبشرتها الظاهرة للعيان، فإن التاريخ الأدبي يشهد أن الرواية العربية قد غيرت جلدها عدة مرات. فحاولت الانسلاخ أولا من حضن لغة المقامات والأخبار والنوادر في حديث الويلحي عن عيسى بن هشام، فلم تستقم لها حياة خصبة ناعمة في تيارات الهواء الجديد، ثم عثرت بمشقة على أداتها التعبيرية في الفصحى الميسَّرة التي كانت تتخمر في أبهاء الصحافة وكتاب الأدباء حتى صبَّها المنفلوطي في آنيته الزخرفية المنمقة وسالت منها عبراته المقطرة إلى أواني التاريخ التعليمي المرمرية، لكنها لم تلبث أن هجرتها على يد أجيال الروائيين الحقيقيين في منتصف القرن العشرين، ونشبت حينئذ معركة الصراع بين الفصحى والعامية التي انتهت بتوزيع الأدوار بين السرد والحوار، وانتهت تجارب كتابة السرد باللهجات العامية إلى طريق مسدود عربيا وإبداعيا. وبقي محفوظ وحده طويل العمر والنَّفَس يجرِّب لغة بسيطة موهمة، تحسب أنها عامية لفرط عفويتها في التعبير فإذا ما أمسكت بها وجدتها صحيحة دون جروح أو ندوب، ثم لم يلبث بدوره أن ارتقى إلى معاريج شعرية تخلصت من الآثار الرومانسية والبلاغة السلفية السابقة.

بيد أن هناك تجارب لافتة في توظيف المستويات اللغوية تستحق التأمل بإيجاز تمثيلي، من أبرزها ما قدمه المبدع التونسي الكبير محمود المسعدي في سعيه لاستحضار الأطر التراثية الرفيعة في رواية"حدث أبو هريرة قال" حيث أنزل سميّ الصحابي الكبير منزلة الفيلسوف المتهتّك، محتميا برداء الفصاحة الكلاسيكية السابغ، ومع أنه كتبها في الأربعينيات، وحاول أن ينتزع من طه حسين تقديما يؤكد مشروعيتها فإنها لم تنشر بالفعل إلا في مطلع السبعينيات دون التوطئة المأمولة. وهي رواية لا تمضي على نسق زمني متراتب، ولا تخضع لتسلسل منطقي معقول، بل هي أشبه بالفصول الموزعة طبقا للعناوين الموضوعة، وكأنها مجموعة من الحكايات الخبرية، لا يضمها سوى ذكر أبي هريرة خلالها فاعلا أو شاهدا أو مسكوتا عنه. وإذا كانت البلاغة القديمة تعتبر الإيجاز مناط القوة في الإبداع، والإضمار الموحي مصدر الشعرية فإن الرواية تتخذ مسارا عكسيا يعتمد على ذكر التفاصيل وتدقيق الأشكال والحركات والألوان، وإبراز المكنون في جوانح النفس وخفايا التوترات الاجتماعية. ولعل التضاد بين هذين النوعين من فنون القول هو الذي عرض لأسلوب المسعدي، فاختار بحكم ولائه للنموذج القديم، ورغبته في تأصيله جانب الإيجاز والإضمار، وطوى صفحا عن المشاهد المطوَّلة التي تكسر عظام الأحداث لحما ودما، وتسيل منها ماء الحياة الدافق. من هنا لم يقدر لتجربة المسعدي في التأصيل اللغوي النموّ حتى في الأفق المغاربي الذي كانت تتوجه إليه لتجذير علاقته بالعروبة، ولم تستطع الامتداد في الأفق المشرقي الذي كان قد تجاوزها بمراحل عديدة، منذ أن نفض المبدعون أيديهم من بلاغة الشعر ليصوغوا سردياتهم النثرية، في مسعاهم لخلق عوالم مصغرة تضاهي في قوانينها وتحولاتها هذا العالم الأكبر. وبقيت تجربة المسعدي في استزراع اللغة التراثية مرة أخرى دون سلالة إبداعية موصولة وفاعلة.

لكن التجربة التي قدر لها أن تنمو في مجال التوظيف اللغوي دون اغتراب عن روح العصر هي التي قام بها بجسارة فائقة جمال الغيطاني عبر إبداعه المتواصل منذ "أوراق شاب عاش منذ ألف عام" حتى "الزيني بركات" و"التجليات" و"دفاتر التكوين" العديدة، استطاع الغيطاني أن يحاكي لغة ابن

إياس وغيره من المؤرخين، ويقبض على حجر المتصوفة، كما توهج في كتابات ابن عربي ومريديه، ويكفي أن نتذكر جرأته في محاكاة النصوص التراثية متخفيا وراء القناع الصوفي كما نراه في مطلع إحدى تجلياته ملتبسا بفواتح السور وهو يقول: "ل. و.ر.ا. تلك آيات قلبي الحزين". فنكتشف أنه ينثر اسم حبيبته "لورا" قبل أن يقول مضاهيا كلام الشيخ الأكبر : "ولما كانت الأزمنة يا أحبائي ثلاثة: ماض وحاضر ومستقبل، لذا كانت الأحوال ثلاثة. فالحزن على الماضي والفرح في الحاضر والخوف من المستقبل". وبعد أن يصف باللغة ذاتها أشد لحظاته حسيَّة وشبقا في وصاله مع المحبوبة يعود لشيخه يستلهمه في قوله: "التفتّ مباغتا إلى شيخي الأكبر: ضع يدك على شعرها، ترتفع يدي متمهّلة وتلمس شعرها، أراها بعيني وتراني بعينيها، فأدرك صورتها في نظري، وأدرك صورتي في نظرها، فعرفت حينئذ أن القمر قدرناه منازل حتى عاد كالعرجون القديم. ما هي إلا صورتي لو خلقت أنثى.. فما عشقت إلا صورتي، وما أبحرت إلا في ذاتي، وما توصفت إلا بصفاتي". وهنا يصل الروائي إلى التماهي مع شيخه طبقا لقانون وحدة الوجود. ثم يعقد بعد ذلك صلة أخرى حميمة بأبي حيان التوحيدي إذ يقول" وهو من شيوخي في الطريق، وأدلتي إلى الغاية الذين أضاءوا لي الدجى حيث يكتب: إن النفَس وإن كان متصلا فإنه مرتد، والزمان وإن كان متصلا فإنه منفصل، والوقت وإن كان مساعدا فإنه خاذل، والكتوم وإن كان جلدا فإنه باذٍ".

وهكذا تتوالى نصوص الأقدمين عنده وتتراءى أرواحهم لتدخل في نسيج تجربته اللغوية المحدثة بكيانها التركيبي وجسدها التمثيلي ونفسها الموسيقي والتخييلي بما يتواشج مع حالة الكتابة الجديدة، بما يفضي إلى رؤية يتمازج فيها العالمان ويدور فيها السلف في أفلاك الخلف بالتأويل الجديد لأعمالهم، والتوظيف النشط لحساسيتهم، مما يتجاوز مجرد التطعيم ليدخل في منطقة التهجين المخصب للبنية الإبداعية ويصبّ في بؤرة تشكيل عوالم تجريبية تثري الرواية العربية المتجاوزة لفضائها.

جروح الهوية خارج المكان

اخترت سيرة إدوارد سعيد الذاتية " خارج المكان" موضوعا لمقاربتي النقدية عنه، باعتبارها ذروة إبداعه الفكري، وتجسيدا حيويا لقدراته التأملية الفذة في تحليل تكوينه المعرفي، وتشكيل نسيجه الوجداني، وتمثيلا بالغ الرهافة والدقة لعوالمه الداخلية والخارجية، إبان مرحلة اغترابه الأولى، خاصة في القاهرة خلال أعوام الطفولة والمراهقة، قبل أن ينتقل في السادسة عشرة من عمره الغض إلى قلب الحوت الأمريكي الضخم، الذي سيشهد تقلباته وعذاباته المقيمة المؤرقة، وإذا كانت وتيرة السرد تتسارع في هذه السيرة لتطوي الزمن في فصولها الأخيرة قافزة على أربعة عقود مطولة، فإنها تقدم فرصة مركبة للنظر في صميم تجربة إدوارد، عندما يكتشف كينونته بالكتابة، ويحقق مشروعه الفكري في رسم الخطوط الأولى للوحة التداخلات الحضارية بين الثقافات، بتواتراتها الكامنة، وتداعياتها العديدة.

وربما كان من المثير للتأمل أن نتوقف في البداية، عند مشهد شجي لهذه اللوحة المتعاكسة، في سطحها الخارجي، يبوح فيه إدوارد بسر اللحظة الحاسمة التي دفعته وهو في أوج شبابه، في الثانية والثلاثين من عمره، كي يقرر استعادة عروبته، المذوّبة حتى التلاشي، في محيط الثقافة الأنجلو أمريكية، فيأخذ دروسا خصوصية في اللغة والأدب العربيين، لمدة عام كامل، على يد أستاذه وصديقه "أنيس فريحة"، نتيجة لشعوره الحاد بوجود هوة من سوء التفاهم تفصل بين عالميه الاثنين؛ عالم بيئته الأصلية، وعالم تربيته اللاحقة "ومهمة تجسيد تلك الهوة تقع عليّ وحدي دون سواي، فلم يكن لي من خيار غير السعي إلى هويتي العربية، وتمثلها تمثلا، على الرغم من المحاولات الحثيثة التي بذلت لإقناعي بالتخلي عنها خلال فترة تربيتي، (وبواسطة أهلي، وإن يكن بدرجة أقل) بعبارة أخرى كان عليّ أن أعيد توجيه حياتي

لتسلك حركة دائرية تعيدني إلى نقطة البداية، اخترت أن أستعيد هويتي العربية، ولكني عربي لا يتلاءم تاريخه تماما مع تقدمه في العمر. ومن منظوري الجديد، بوصفي عربيا بالاختيار، أعدت قراءة حياتي المبكرة، بما هي حياة من البحث عن الانشقاق والتحرر من القوالب الجامدة للعائلة والدين والقومية واللغة أيضا. قراءة تعيد إليّ ما كنت أرغب فيه من تكيّف أفضل وأكثر تناغما بين ذاتي العربية وذاتي الأمريكية".

كانت تلك اللحظة التاريخية، إثر حرب ١٩٦٧ التي تمخضت في تقديره عن عالم عربي جديد، سياسيا وثقافيا، أبرز علاماته الفارقة عند إدوارد سعيد الهزيمة العربية من جانب، وانبثاق حركة التحرير الفلسطينية من جانب آخر. وإذا كان زلزال ٦٧ الذي لم تلتئم كل شقوقه في الهزة الكبرى الثانية عام ١٩٧٣، قد أحدث هذه الحركة العنيفة، وقَلَبَ حياة إدوارد إلى الاتجاه المعاكس نحو العروبة والانتماء الفلسطيني خاصة، فلا ننسى أن له قصة متميزة مع كل واحد من أبناء الجيل الذي اكتوى بمحرقته، وربما أغراني بوح الكاتب الكبير بسر تحوله بتذكر الجرح الغائر الذي حفرته معركة ٦٧ في قلبي وأنا أدرس للدكتوراه في مدريد في تلك الآونة، حيث كنت أقتسم مسكنا كبيرا مع زميل من "بيرو" بأمريكا اللاتينية هو "صامويل اسكوبار" ولما حاصرني بالأسئلة عن تخاذل الطيران المصري وهشاشة الجيش التي أدت إلى أفضح انسحاب مهين في سيناء لم أجد بُدًّا من ترك المسكن له والتواري عن أنظار كل زملائي بأسرتي الصغيرة خجلا من هويتي التي كانت تقاليد الثقافة القومية قد جعلتها صلبة أحادية لا تقبل النقد ولا المراجعة، ومن الطريف أن أتذكر الآن أنني قد اتخذت قرارا عكسيا – وإن كان موقوتا – بهجر اللغة العربية والكف عن القراءة بها في أية صورة، استمر لفترة خمس سنوات حتى عدت إلى الوطن عام ١٩٧٢، وكان من نتائجه الجهل الواضح بما حدث في الوطن العربي في تلك الفترة، حتى أن إحدى المذيعات سألتني عقب عودتي عن "هاني شاكر" فأجبتها بأني لم أقرأ له شيئا بعد. وعندما وقعت المعركة الثانية في الحرب وانتهت بانتصار نسبي لم تتم فرحته، لم تشف حرقة الأسئلة التي كانت قد

نشبت بضراوة في داخلي، كان جدار الهوية المصمت قد تصدّع، وإن لم أصل إلى هذا "الارتباك المريب" الذي يمسك إدوارد سعيد بخيوطه الحريرية في هذه السيرة. أما سبب هذا الارتباك المريب في هويته فهو ذاته العامل الحاسم في إنتاج إبداعه الثقافي، والحافظ الحقيقي للكتابة عنده؛ هو تلك الثنائية الضدية بين الإنجليزية والعربية، وما يترتب عليها من "توتر حاد غير محسوم بين عالمين مختلفين كليا؛ بل متعاديين: العالم الذي تنتمي إليه عائلتي وتاريخي وبيئتي وذاتي الأولى الحميمة، وهي كلها عربية من جهة. وعالم تربيتي الكولونيالي وأذواقي وحساسياتي المكتسبة ومجمل حياتي المهنية معلما وكاتبا من جهة أخرى. لم يعفني هذا النزاع منه يوما واحدا، ولم أحظ بلحظة راحة واحدة من ضغط إحدى هاتين اللغتين على الأخرى، ولا نعمت مرة بشعور من التناغم بين ماهيتي على صعيد أول، وصيرورتي على صعيد آخر.. فلا أنا تمكنت كليا من السيطرة على حياتي العربية في اللغة الإنجليزية، ولا أنا حققت كليا في اللغة العربية ما قد توصلت إلى تحقيقه في الإنجليزية".

وبغض النظر عن هذه النغمة النادبة التي يبدو أن صاحبنا قد ورثها كما يشعرنا في كتاباته عن أمه التي لم تكن ترضى أبدا عنه، وهي الشخصية الأعمق تأثيرا في كينونته، حتى أنه ظل يكتب لها الرسائل بانتظام بعد وفاتها ويحمل معه رزم رسائلها في أسفاره، بغض النظر عن ذلك، فإننا ندرك بجلاء أن كتابة سيرته "خارج المكان" كانت هي المصهر والمطهر لجراحات هويته. كانت هي البوتقة والخلاص، ففيها عثر على إيقاع المكان خارج اللغة، وعلى روح اللغة الإبداعية داخل المكان المتخيل الذي يعيد تخليقه وتوليده.

خطيئة الاسم الأولى:

يعرف الأدباء كيف يسيطرون على قرائهم بالكتابة المبدعة، وهم لا يفعلون ذلك باسم أية سلطة، بل بالتخلي الطوعي عن كل سلطة، ووضع الذات موضع النقد الجارح، لإغراء القارئ بممارسة السلطة على النص. من هنا فإن أية سيرة ذاتية لا تخضع لهذه الاستراتيجية السردية تفقد فعاليتها منذ البداية، وإدوارد

سعيد فنان من الطراز الأول، أدب قبل أن يحترف النقد الأدبي والثقافي، والإبداع الموسيقي، يدرك أسرار اللعبة ويتقن تقنيات السرد. من هنا فإنه يفتتح مذكراته باستحضار أقدم اعتراف لما كان يربكه في طفولته، اسمه المهجّن الذي يجمع تناقض عالمين مختلفين، كما يحمل سمة العصر الذي أطلق فيه مثل معظم الأسماء. ثم يستطرد من تهجين الاسم بمفرده إلى أقسى عملية تهجين لغوي تعرّض لها منذ نشأته، ولأن حسّ إدوارد النقدي يدفعه إلى البحث في جذور الأشياء وفلسفة دلالاتها فإنه يحيل قارئه إلى تجليات هذا التهجين في تأمل المسافة الفاصلة والواصلة بين الاسم والمسمى من ناحية، وبين اللغة وتواتراتها الحميمة، الممتزجة بلغة أخرى والمناوبة لها من ناحية أخرى. أما الأسلوب الذي يعرض به ذلك فهو درامي مثير: "وقع خطأ في الطريقة التي تم بها اختراعي وتركيبي في عالم والديّ وشقيقاتي الأربع، فخلال القسط الأوفر من حياتي المبكرة لم أستطع أن أتبين ما إذا كان ذلك ناجما عن خطئي المستمر في تمثيل دوري، أو عن عطب كبير في كياني ذاته. وقد تصرفت أحيانا تجاه الأمر بمعاندة وفخر، وأحيانا وجدت نفسي كائنا يكاد أن يكون عديم الشخصية، وخجولا ومترددا وفاقدا للإرادة. غير أن الغالب كان شعوري الدائم أني في غير مكاني. هكذا كان يلزمني قرابة خمسين سنة لكي أعتاد على "إدوارد" وأخفف من الحرج الذي يسببه لي هذا الاسم الإنجليزي الأخرق الذي وضع كالنير على عاتق "سعيد" اسم العائلة العربي القحّ. صحيح أن أمي أبلغتني أني سميت "إدوارد" على اسم وارث العرش البريطاني الذي كان نجمه لامعا عام ١٩٣٥ – وهو عام مولدي – وأن "سعيد" هو اسم عدد من العمومة وأبناء العم، غير أن تبرير تسميتي تهافت كليا عندما اكتشفت ألاّ أجداد لي يحملون اسم "سعيد"، وخلال سنوات من محاولاتي المزاوجة بين اسمي الإنجليزي المفخّم وشريكه العربي. كنت أتجاوز "إدوارد" وأؤكد على سعيد تبعا للظروف".

وإذا كان الاسم عند الكاتب هو اختراع المسمى وتركيب العائلة لذاته فإن فلسطينيا نابها آخر هو "محمود درويش" يسائل اسمه بطريقة شعرية مثيرة في

ديوانه الأخير "لا تعتذر عما فعلت" دون أن يكون قد خضع لعملية التغريب التي حدثت لإدوارد. ويستحضر عدة مقامات تكشف عن توقه المتحرق لتجاوزه بعد أن تشكل حوله مثل سور السجن. ولكن صاحبنا يربط محنة تسميته بعلاقته المتوترة والمضعضعة منذ البداية بلغته الأم فيقول "اندغم عندي تحمّل مشقات مثل هذا الاسم مع ورطة لم تكن أقل إقلاقا تتعلق باللغة. فأنا لم أعرف أبدا أية لغة لهجت بها أولا؟ أهي العربية أم الإنجليزية؟ ولا أيا منهما هي يقينا لغتي الأولى؟ ما أعرفه هو أن اللغتين كانتا موجودتين دوما في حياتي، الواحدة منهما ترجع صدى الأخرى، وتستطيع كل منهما ادعاء الأولوية المطلقة، من دون أن تكون فعلا اللغة الأولى. وأنا أعزو مصدر هذا الاضطراب الأولي إلى أمي التي أذكر أنها كانت تحدثني بالإنجليزية والعربية معا. على الرغم أنها كانت تراسلني بالإنجليزية على مدى حياتها، وبمعدّل مرة في الأسبوع، وكنت بدوري أعاملها بالمثل إلى أن طواها الموت".

ولعل وعي إدوارد بهذا التفارق اللغوي في صميم هويته هو الذي جعله شديد الإعجاب بالكاتب البولوني الأصل "جوزيف كونراد" الذي كان يكتب بالإنجليزية فقد شدّت انتباهه تلك الكتابات منذ بداياته البحثية بحيث يقول عنها: "ما من أحد له نبرة كونراد، وما من أحد مثله يكتب عن أوضاع غريبة، ومتطرفة، وما من أحد حقق تلك الآثار الكابوسية والمقلقة كالتي حققتها كتبه. وأعتقد أن السبب في ذلك يعود إلى شعور كونراد بوجود تفارق دائم بين تجاربه وبين اللغة التي استخدمها لوصف تلك التجارب". مع ملاحظة أن الانفصام اللغوي كان أفدح عند كاتبنا، فهو لم يهنأ بلغة وطنية أولى، ولم تستقر في روحه تجارب الصبا طبقا لأنماطها في العقلنة والتفكير، بل شب مهجّنا منذ نعومة كلماته، ينتقل من النبرة العاطفية الحميمة، التي كانت تميز الجانب العربي في طفولته، خاصة عند أمه، إلى اللهجة الصارمة الدقيقة المتأمركة التي تغلب على التعبير الإنجليزي عند أبيه في لمحة واحدة. بيد أن المحتوى الثقافي المركب الذي ملأ كيانه بالدرس والتحصيل، وتدفق عبر كتاباته على مدار عمره، وحكم منظومة قيمه الفكرية والفلسفية، وربما رؤيته للحياة، كان يدين

في صلبه للجانب الغربي بحيث نجد صعوبة في اكتشاف أبنية التفكير بالطريقة العربية في كتاباته، ولا نكاد نجد أي أثر للأدب العربي القديم أو الحديث في الأمثلة التي يضيء بها أفكاره، كانت الكفة غير متعادلة بين الجانبين، بالرغم من نواياه الطيبة في استدراك ما فاته، واسترداد ثقافته بموروثها الشاحب في وجدانه وطريقة تفكيره.

بواكير الإبداع في قاهرة الأجانب:

عاش إدوارد سعيد صباه الأول، مختنقا بالنظام الصارم خلال الأربعينيات ومطلع الخمسينيات وإجازاتها في القاهرة، برفقة أب فلسطيني متسلط، يزهو بجنسيته الأمريكية، ويعاني انهيارا عصبيا خلال الحرب العالمية الثانية خوفا من انتصار دول المحور على الحلفاء، وأم محتكرة منعته من الاتصال بالكائنات العربية في مصر، فكانت مطالعاته ومشاهداته كلها مما يدور في فلك أبناء الجاليات الأجنبية في دوائرها المتعالية المغلقة. وعندما شرع في حفريّاته للكشف عن جذوره المعرفية والتخييلية في سيرته الذاتية لم يعثر على نبتة ثقافية خضراء تنتمي لخارج هذا المحيط الذي كان مبنيا في إطاره، حتى إن نموَّ مهاراته الإبداعية في الأدب، وهي التي ستميّزه فيما بعد، ارتكزت على معايشاته للكتب الإنجليزية التي كانت تمثل غذاءه القصريّ مما جعل أبويه يمثلان حاجزا يحجب عنه موروثه الثقافي بدلا من أن يكونا مصفاة مقطرة لتسريب نسغ هذا الموروث إلى كيانه. ولم تكن ديانته المسيحية في تقديري تمثل عائقا في سبيل امتصاصه لهذه العصارة الغنية، فنحن نجد جبرا إبراهيم جبرا الفلسطيني المقيم في العراق كان يماثله في هذه الظروف، وإن كان أسبق قليلا منه، لكنه لم يعان من تلك القطيعة المقصودة التي شكلت حاجزا وجدانيا وثقافيا حرم كاتبنا من الارتواء بمياه النيل الثقافية، كما أن هناك "إدوارد" آخر هو الخراط يعد نموذجا فريدا للتواصل المتجذر الأصيل مع الثقافة العربية الإسلامية وإن لم يكن قد عانى من التهجير المستوطن مثل "سعيد" لكن اللافت لدى صاحبنا أنه لم يستشعر في صباه هذا الحرمان المتعسف، ولم يفتقد حضور

تلك الجذور في كينونته، فنبرته في رواية تلك الفترة من صباه، وإن لم تكن مفعمة بالرضا عن الذات، لا تتسم بالأسف على تلك القطيعة الباترة عن البيئة المصرية والعربية، سوى بعض الحنين للانتماء الكامل للمكان بشكل تجريدي، والرغبة في الوقوع بداخله بصفة تامة، كأن يكون فلسطينيا كاملا أو مصريا حقيقيا. ولنتأمل موقفه في استعراض بزوغ مواهبه الفنية والتخيلية في ثقافته المغتربة المستعارة إبان مقامه في مصر: "كان ثمة مصدرين للحكايات التي أمكنني الشطح فيها؛ الكتب والأفلام. حكايات الجن والقصص التوراتي، قرأتها لي أمي وجدتي (بالإنجليزية طبعا) لكني تلقيت هدية لعيد ميلادي السابع كتابا عن الأساطير الإغريقية فتح أمامي عالما بأكمله، ولم يقتصر الأمر على الحكايات ذاتها، وإنما تعداها إلى العلاقات التي يمكن إقامتها بينها، عشت برفقة أبطال هذه الأساطير، وتخيلت بدقة متناهية قصورهم وعرباتهم وسفنهم بمجاديفها الثلاثة، وتصورتهم وقد فرغوا من قتل الأسود والمسوخ، وحررتهم ليعيشوا في نعمة وفيرة منعتقين من الأساتذة البغيضين والأهل المستبدين. وأما المصدر الثاني للحكايات فكان الأفلام، ولا سيما مغامرات ألف ليلة وليلة التي يمثل فيها بانتظام "جون هول" و"ماريا مونتيز" و"طورهان بيك" و "سابو" ومسلسل طرزان "لجونى ويسمولر"، عندما يرضى عني الأهل تشتمل متع يوم السبت على حضور حفلة سينما بعد الظهر، شرط أن تتولى أمي المتطلبة اختيار الفيلم، طبعا الأفلام الفرنسية، والإيطالية محظورة، وأما المسموح به من أفلام هوليود فهو ما تفتي أمي بأنه مناسب للأطفال".

وكان من نتيجة هذا الاستغراق الكلي في العالم الأجنبي أن أول مشهد يستحضره إدوارد خلال دراسته في "مدرسة الأطفال الأمريكيين" في القاهرة، وهو بعد في الحادية عشرة من عمره، حيث يشعر بإحدى برهات الحبور النادرة يقول عنها : " كنت أقف عند بسطة السلم الكبير، مشرفا على غرفة مليئة بالوجوه، أروي بمهارة فائقة حكايات "جيسون" و "برسيوي" مستمتعا بتفاصيلها الشيقة في تحديد هوية "الأرغنوط" و "النعجة الذهبية" وأسباب المصيبة التي حلت بميدوزا، متنعما لأول مرة بأفراح الإبداع الأدبي وقد

حرمتهما في دروس الإنجليزية والفرنسية والتاريخ وأنا الضعيف فيها جميعا إلى أبعد حد، وكان لي من الطلاقة والتركيز في رواية تلك الحكايات والتفكير فيها ما منحني لذة فريدة لم أكن لأعثر عليها في أي مكان آخر في القاهرة".

وليس بوسعي، وأنا أنتمي إلى الجيل ذاته، أن أستحضر صور الجانب المصري العربي في قاهرة الأربعينيات بكل ما تزخر به من كتب ومسرح وفنون سينمائية وموسيقية دون أن أتمعن في عزلة إدوارد القاسية عنها، باستثناء انخطافات يسيرة نمّت عنها حكاياته عن رقصات "تحية كاريوكا" وضجره المتكتم كما سنرى من "أم كلثوم" ، لكن لا شيء على الإطلاق من طه حسين والعقاد والمازني والحكيم أو حتى نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس. كما لا يأتي أي ذكر لعبد الوهاب أو نجيب الريحاني أو ليلى مراد. ولعل زهده في اعتصار الرذاذ الذي لابد أن يكون قد تناهى إليه من حياة القاهرة في الأربعينيات خلال عقدين من سيرته الذاتية أن يكون نتيجة لتركيزه على الجوانب الإشكالية في تكوينه من ناحية، ونقمته على الموقف السياسي المصري بعد ذلك من ناحية ثانية. وربما كانت اللفتة الوحيدة المشحونة بالزخم العاطفي تجاه تلك السنوات كانت تتمثل في ارتمائه في حضن أحمد حامد الفراش الصعيدي الذي عمل في بيتهم قرابة ثلاثة عقود بعد عودته للقاهرة عام ١٩٩٨ وإدراكه حينئذ مدى هشاشة وزوالية التاريخ والظروف التي تمضي إلى غير رجعة، ولا تجد من يستعيدها ويدونها على حد تعبيره، إذ لا تعتبر الكتابة استعادة للأحداث وإنما خلقا جديدا لها.

فقر التجربة وثراء متخيلها:

من هنا كانت أبرز مفارقات الفترة المصرية في حياة إدوارد سعيد، كما تمثلها سيرته، والتي شملت زهرة صباه وشبابه، هي التفاوت الحاد بين فقر التجربة الحيوية، بما فرض عليه من عزلة صارمة عن المحيط الإنساني والثقافي الذي يسكن فيه، في تلك القاهرة التي يقول إنه أحبها دون أن يشعر بالانتماء إليها، وبين هذا النمط من التعويض العادل الذي يتمثل في طاقات متنامية من التخيل

الإبداعي لما وراء الوجوه والأسوار والجدران في مقابل الصفحات المطولة التي كرسها لتفصيل عذاباته الأسرية والمدرسية، وشعوره المليء بالغربة، سواء في "إعدادية الجزيرة الإنجليزية" بالزمالك أم في "مدرسة القاهرة للأطفال الأمريكيين" و "كلية النصر" بالمعادي من بعد ومحاولاته المسكينة لتحريف اسمه "سعيد" حتى يتسق مع زعمه بأنه من أبناء الجالية الأمريكية. وكيف كانت نوعية الشطائر التي يخرجها من حقيبته المدرسية فترة الغداء هي التي تفضح هذا الزعم مهما تـوارى بخبزها العربي الأبيض. في مقابل التفصيلات السادية التي يمضي في تعدادها لدقائق هذه العذابات اليومية في الاغتراب، يحكي لنا بزهد طهراني عن الشارع الذي كان يقطنه والمدرسة التي كانت تقع على الطرف الأخير منه، وهو يتلصص على بوارق الحياة المحلية فيه فيقول: "كان لإعدادية الجزيرة الإنجليزية –التابعة للمجلس الثقافي البريطاني– موقع مناسب في شارع عزيز عثمان؛ شارعنا القصير نسبيا في الزمالك، إنه لا يتعدى مسيرة ثلاثة صفوف من الأبنية تحديدا. وكان الزمن الذي يستغرقني للذهاب إليها والعودة إلى البيت منها يثير دوما إشكالا مع أساتذتي وأهلي. وهو إشكال ارتبط في ذهني ارتباطا لا ينفصم بكلمتين هما "التسكع" و"الكذب"، وقد أدركت معناهما لارتباطهما باجتيازي المتعرج والمليء بالتخييل لتلك المسافة القصيرة. جزء من تلكئي كان بسبب تأخير وصولي إلى أي من طرفي الشارع، وجزؤه الآخر بسبب افتتاني بالبشر الذين التقيتهم على الطريق، أو بلمحات من الحياة يتكشف عنها باب مفتوح هنا وسيارة مارة هناك، أو مشهد قصير على شرفة هنالك.. وأكثر ما كان يستهويني في تسكعي أنه يمكنني من تطوير تلك المادة الشحيحة من المشاهدات الماثلة أمامي. فثمة امرأة صهباء شاهدتها بعد ظهر أحد الأيام أقنعتني بمجرد عبورها إلى جانبي بأنها قاتلة بواسطة السم ومطلقة (كنت قد سمعت الكلمة مؤخرا من دون أن أفقه معناها تماما) والرجلان اللذان التقيتهما يمشيان الهوينى ذات صباح لا شك أنهما من رجال المباحث، وتخيلت أن الزوجين اللذين يطلان من الشرفة ويتكلمان الفرنسية قد انتهيا على التو من تناول فطور سخي مع الشامبانيا، وكان تخييلي عن حيوات

الآخرين وخصوصا بيوتهم مبعثه انحباس الضيق في حياتي وبيتي.. وإلى حين مغادرتي مصر عام ١٩٥١ ظللت أفترض أن ارتهاني البيتي هذا كان "لصالحي" وإن بطريقة مبهمة جدا، ثم أدركت أن نمط الانضباط الذي فرضه أهلي عليّ كان يستوجب أن أرى حياتنا وبيتنا بوصفهما القاعدة بمعنى ما، لا كما كانا فعلا حياة وبيتا معزولين على نحو لا يصدق".

بيد أن هذه العزلة القسرية عن النسق الاجتماعي والثقافي المصريين قد أوقعته في ارتباك ظاهر، عندما كان يتعين عليه أن يندمج في المدرسة في محيط عدواني شرس من الأساتذة والطلاب معا، حيث ابتلي بنمط صعب من التربية القاسية التي تحرمه كل أشكال الحرية في اختياره لملبسه ومطعمه وحركته وعلاقاته، بغية قولبته في إطار اجتماعي وثقافي كفيل بتعزيز غربته المضاعفة دائما.

شجاعة الإبداع:

لمذكرات كبار المبدعين والمفكرين مذاق خاص؛ لأنهم يملكون من الشجاعة والقوة، والاكتمال الأخلاقي الفريد بإنتاجهم، ما يجعلهم قادرين على البوح بمظاهر النقص البشري لديهم، والتحليل الدقيق لعوامله الغائرة ونتائجه الخطيرة. ولا تقتصر أهمية ذلك على ما تشف عنه من فرط الثقة بالذات واكتساب قدر من الحصانة لا يؤذيه تعرية الضعف والهشاشة، بل يزيده جاذبية، وإنما تتمثل في القدرة على اختراق البواطن وتجسيد النبل الإنساني الكفيل بتحويل العجز إلى مكرمة حقيقية، عند الاعتراف الجسور به، دون التباهي الأجوف بتجاوزه. وأحسب أن التقاليد الثقافية الغربية التي تجذر فيها وعي إدوارد بنفسه وليست التقاليد العائلية الصارمة، مع أنها تنتمي إلى المسيحية التي ترى في طقس الاعتراف تطهيرا وارتفاعا بقيمة الذات بالخلاص، هي المسئولة عن تجليات الشجاعة في سيرته الذاتية، المكتوبة أساسا بالإنجليزية لقارئ غربي، بحيث أضفت على نبرته في البوح رصانة كبيرة، وهو يتتبع في مشاهد مطولة كيفية تشكل وعيه بجسده، وتحكم أهله في محاولة صياغته وتقويمه، وكيفية إصرارهم على صبه في قالب حديدي من التطهر

والنقاء بصورة مفرطة؛ إذ يتم توبيخه بطريقة استفزازية مثلا لأنه بالرغم من مراهقته لم يحتلم، مما يشير إلى احتمال عبثه بعضوه واستمنائه مثل بقية الصبيان، وكيف يتهدده بذلك الصلع والجنون وتنوشه نقائص الأخلاق. ولنستمع إليه وهو يعترف بما يحسبه نقائصه في مشهد لا يتكرر لدى الكتاب العرب المجايلين له؛ إذ يقول: "بالمقارنة مع جبني وخجلي الانكماشيين والعصابيين كأن أبي يتمتع بنوع من التيه يناقضني مناقضة صارخة. إذ لا يبدو أنه يخشى اقتحام أي مكان أو الإقدام على أي فعل، وهما أكثر ما أخشاه، ولم يقتصر الأمر على أني لم أكن مقداما، كما كان علي أن أكون في لعبة كرة القدم المشئومة، وإنما كنت أتحاشى جديا نظر الناس لشدة تحسسي لنواقصي الجوانية. وكان أصعب الصعاب عندي أن ينظر إليّ الناس وأن أقابل نظراتهم بمثلها، وقد ذكرت ذلك لأبي وأنا في حوالي العاشرة، فقال: لا تنظر إليهم عينا في عين، بل انظر إلى أنوفهم، فسلمني بذلك تقنية سرية استخدمتها عقودا من الزمان".

من الطبيعي أن صاحبنا الذي لم يعرف في صباه شيئا يذكر من الشعر العربي لم يكن قد سمع شيئا عن تلك القبيلة العربية التي كان يخزيها اسمها "أنف الناقة" حتى تهيأ لها شاعر يعلي من شأنها ببيت واحد يقول:

" قوم هم الأنف والأذناب غيرهم ومن يسوي بأنف الناقة الذنبا"

فجعل اسمهم منذ تلك اللحظة مصدر فخار وكبرياء لهم، ولا أظن أن أباه بدوره كان يعرف وهو ينصح ابنه بالنظر إلى أنف محدثه حتى لا يربكه الخجل شيئا من الشعر العربي، غير أن المفارقة الماثلة هنا بين النسقين الثقافيين تبرزها حفرية إدوارد في ذاكرته الطفولية؛ حيث تتضح الفجوة بين المغالطة التخييلية التي لجأ إليها الشاعر القديم ليجعل من التسمية المستهجنة تشبيها مجسدا للأنفة اللغوية، بينما عمد الصبي، بنصيحة أبيه، إلى آلية مغايرة لتفادي المواجهة والارتباك؛ بتغيير بؤرة النظر، دون رغبة في كسر عين مخاطبه أو

التفوق عليه. وربما كانت هذه الشجاعة في الاعتراف بالنواقص دون بطولة من أشد دلائل هذا الاكتمال الأخلاقي الفريد.

مزاج غربي وذاكرة بصرية:

وحتى لا يساورنا أي التباس في طبيعة تكوين إدوارد ومزاجه الغربي نرى إلى أي حد تجسد ذلك في موقفه من الموسيقى التي أصبحت أحب أدواته في التعبير عن نفسه، منذ تلك المرحلة المصرية الحاسمة في تكوينه، حيث كانت "القاهرة آنذاك مدينة كوزموبوليلتية، يسيطر الأوربيون – الذين يعرف أبي بعضهم من خلال عمله – على حياتها الثقافية. أو هكذا بدا لي الأمر. وكنت دائم الشعور بأني بعيد جدا عما هو الأكثر إثارة فيها. مع أني شديد الامتنان لأخذي نصيبي منها وخصوصا ما يندرج تحت عنوان الفن.. وأذكر أني سألت أبي ما إذا كانوا يغنون خلال الأوبرا كلها أم أنه توجد فواصل للكلام.. على أن الجواب جاء بعد عدة أسابيع، عقب أمسية موجعة في سينما "ديانا" حضرنا خلالها حفلة موسيقية للمطربة أم كلثوم، لم تبدأ إلا في التاسعة والنصف، وانتهت بعد انتصاف الليل. حفلة بلا فواصل، سادها نسق غنائي وجدته رتيبا إلى حد مروع في اتساق كآبته اللامتناهية وندبه اليائس، فإذا هو أشبه بالتأوه والنحيب المتواصلين لامرئ يعاني نوبة حادة من الألم المعوي، ولم يقتصر الأمر على أني لم أفقه أية كلمة مما غنت، وإنما لم أستطع أن أميز أي قوام أو شكل لتدفقاتها الرتيبة، فوجدتها والتخت الموسيقي الكبير الذي يرافقها في جعجعة ألحان أحادية الصوت، موجعة ومملة في آن". وربما كان أبوه يستحق أكثر من وصف النزق الذي رماه به إذ صحبه إلى هذه الحفلة، فهو صبي لا يعرف شيئا من اللغة العربية التي كانت تشدو بها أم كلثوم، ولم يتدرب على سماع أي لحن موسيقي شرقي في منزله، وإنما كان يعيش مذوبا في مستوطنة غربية في حي الأجانب في العاصمة المصرية. وكانت جهود أهله في تطهيره التام من أية تأثيرات ثقافية للبيئة التي ينمو معاديا لها قد جعلته لا يتصور لها أية ثقافة يعتد بها في الأربعينيات من القرن العشرين، ولا جدوى من أن أعيد الإشارة إلى

ما كان قد حرم من امتصاصه حينئذ، حيث لم يدمع بقراءة المنفلوطي ولم يترنم بشعر شوقي ولم يتعمد بماء الرومانسية العربية في أشعار الشابي ومن قبله جبران وأبي ماضي، وأخطر من ذلك لم يكن قد تابع مجله الرسالة التي أيقظت الوعي العربي، ولا انتقل منها إلى الآداب البيروتية، لهذا كان لابد أن يبدو له غناء أم كلثوم مجرد نوبة حادة من الألم المعوي. والمثير للتأمل في هذا الوصف أن مشاعر الصبي لم تتعرض للتقطير والمراجعة بأثر رجعي عند تسجيلها بقلم الكاتب الستيني الناضج في التسعينيات، بل أثر أن يتماهى معها ليعبر عن فداحة اغترابه وانفصامه عن النسيج الوجداني للثقافة العربية المعاصرة وهو يحاول التعاطف المنقوص معها، مقتصرا على الجانب السياسي المفعم بالتوتر والانزلاقات الخطرة.

ومع أني لا أعرف إلى أي حد يمكن للكاتب أن يخلق عالمه ويبتكره من جديد وهو يستبطن تاريخه ويخلع عليه دلالات لاحقة، فلا مفر لي من الإعجاب بقدرة إدوارد سعيد على استعادة تفاصيل، يستحيل تذكرها عادة، عن تشكل وعيه وتعقده خلال فترة صباه، إذ يحتاج إلى ذاكرة معجزة كي يعيد بناء كيفية تفاعله مع القراءات الأولى بدقة وحيوية بالغة. وأغلب الظن أن صاحبنا يمارس الإبداع من أوسع أبوابه وهو ينشئ صورة شخصيته تلك، مجتهدا في تجميع شذرات يابسة من هشيم الماضي ينفث عليها قطرات ندية من مخيلته الخصبة لتضج فجأة بالنضرة وتعبق بسحر الزمان القديم. نتأمله مثلا وهو يحكي عن فترات إجازته في "ضهور الشوير" بجبل لبنان فنتابع شريطا سينمائيا ناطقا في قوله : "كنت أتجول في طرقات المصيف الجرداء، لا يشغلني سطحيا غير الحر وشعور عميم بالاستياء. وقد ابتكرت تدريجيا الوسائل لاستعارة الكتب من معارف متنوعين، ومع انتصاف مراهقتي بدأت أعي أني أقيم الصلات بيسر كبير بين كتب وأفكار متباعدة، فعدت أتساءل مثلا عن الدور الذي تعلبه المدينة الكبرى في أدب دويستوفسكي وبلزاك، وأقارن بين شخصيات مختلفة تعرفت إليها في الكتب التي أحببتها (مرابين، مجرمين، طلاب) وبين أفراد التقيتهم أو سمعت عنهم في الضهور أو القاهرة. وكانت

ملكتي الأقوى هي ذاكرتي التي سمحت لي بأن أستعيد بصريا مقاطع كاملة من كتب، وأن أتصورها كما وردت في الصفحة ذاتها. ثم أروح أتلاعب بالمشاهد والشخصيات واهبا إياها حياة متخيلة تتجاوز بحرا من التفاصيل، لأعين أنساقا وجملا وكتلا من الكلمات تتمدد متسلسلة إلى ما لا نهاية.. كنت أنسج تلك العلاقات وأعيد نسجها في ذهني، سداها سطح الواقع المبتذل، ولكن لحمتها مستوى أعمق من الإدراك لحياة أخرى مليئة بعناصر جميلة مترابطة.. تتغذى من ذاتي الجوانية الأقل طواعية، ذاتي السرية".

وأحسب أن هذه الذات السرية الثانية لإدوارد لم يكتمل تشكلها خلال فترة الصبا والمراهقة، فهي أشد تعقدا وخبرة ومرونة من أن ترجع إلى الفترة المعنية، وإنما تنشأ على وجه التحديد لحظة الكتابة وتأمل الماضي؛ فتقع في تلك المنطقة الفاصلة والواصلة بين الصبي الذي يخضع لروتين الحياة القسرية في القاهرة أو يلهو مع صحبه في جبل لبنان ويستعير منهم الكتب ويتبادل معهم الأحاديث، وبين الشيخ الذي يجلس على مكتبة ليعيد إنشاء شخصيته ويلبسها فلسفته ومنظوره الناضج، ووقع الحياة على حساسيته المدربة في الفنون والأفكار والآداب، دون أن يستشعر لحظة احتمال بعده عن الحقيقة في هذا الوصف الممعن في تقنياته الاستذكارية وتجسيداته التشكيلية، مع خضوعه للتحليل المنهجي الصارم الذي اكتسبه إدوارد الأول عبر مسيرة مضنية وشاقة وما دام الذي يكتب هو "إدوارد" الثاني فإن الأول يخضع له ويستجيب لضغطه متواطئا معه ومتلذذا بصورته التي لم يكن واعيا بها على هذا الشكل في حينها، أي أن لحظة الوعي الخلاق هي التي تصنع المتخيّل السردي وتنسج كتابته مضفية عليه الدلالات التي تنبثق منه، وهي لحظة مكثفة ومتقاطرة في حياة إدوارد صاحب مفاهيم السرديات الكبرى، حيث يعيد بها إنتاج الواقع المكتمل قبل ولادته في تصوراته ودقائق مشاعره المثيرة للإعجاب.

ولو كان الشاب الذي يمتلك هذه الحافظة القوية والذاكرة البصرية قد تعلم آداب اللغة العربية في تلك الفترة الباكرة من حياته لاستطاعت مخيلته الخلاقة أن تجعل منه شاعرا فيها، أو روائيا على الأحرى، يستوعب بذاكرته البصرية

أنماط الوجود ونماذج البشر ويصب في وصفها طاقته الموسيقية التي عبرت عن خصوبتها بطريقة مباشرة، ولتكفلت نبرة اليقين في الأدبيات العربية بجبر هشاشة هويته الجريحة، فمنحته ما كان يتوق إليه من الثقة في قدراته المبدعة.

الجذور النقدية وعود الكبريت:

من اللافت للنظر أن الجهد المبدع الذي بذله إدوارد سعيد لإعادة بناء كيفية تشكيل مزاجه الأدبي والفني لم يستطع أن يعثر على المطمور من جذوة موهبته النقدية في صباه، فأرجأ اكتشافها إلى المرحلة الأمريكية التالية، وأقصى ما استطاع الوصول إليه بحفرياته المعمقة في سراديب الصبا هو دهشة زملائه في المدرسة الثانوية من لمعانه النقدي فيما بعد؛ إذ لم تكن هناك[1] في تقديره شواهد على البزوغ المبكر لوعيه النقدي العاتي، وطبقا لهذا المنظور يقول: " لم يكن عالمنا الثقافي الجمعي تنافسيا بنوع خاص، على الرغم من التركيز الرسمي على العلامات وعلى مقياس النجاح والرسوب، أما أدائي أنا فلا يكاد يستحق الذكر، فقد كنت مشاكسا، متقلبا، ممتازا أحيانا، وفوق المقبول بقليل معظم الأحيان. بعد سنوات، عندما صرت معروفا كناقد أدبي، قال زميل دراسة لآخر نقل إليّ التعليق: "هل هذا سعيد ذاته الذي نعرف؟ لم يكن يختلف بشيء عنا جميعا، مدهش أن يصل إلى تلك الاستحقاقات". ولا أزال أفاجأ بأن العالم الذهني أو الثقافي الفعلي الذي عشنا فيه كان قليل الصلة بالشئون الفكرية بأي معنى جدّي أو أكاديمي للكلمة. كانت لغتنا وفكرنا الجمعيّان مثلهما مثل الأشياء التي نحملها ونتبادلها، تسيطر عليها قبضة من الأنظمة التافهة ظاهريا، مستمدة من أشرطة "الكومكس" والأفلام والروايات المسلسلة، والإعلانات والحكم الشعبية ذات المستوى الزقاقي أساسا لا أثر فيها للتربية أو الدين أو التعليم. وآخر أثر تنويري يمكن اقتفاؤه للحساسية أو للثقافة الراقية نسبيا وردنا – على ما أذكر بوضوح – من فيلمين دينيين عن قديستين هما "برناديت – قديسة لورد والأخرى جان دارك".

هكذا يبلغ إدوارد الناقد أقصى درجة من التجرد والقسوة في نقد الذات عند تأمله لما تبقى في ذهنه وروحه من علامات مرحلة الصبا، منتقلا برشاقة من منظوره الاستبطاني إلى ما يردده زملاء الدراسة عنه، في محاولة لتعداد الأصوات الحافة به، وممعنا في سعيه لأن ينكأ جروحه الهشة، وجهده العظيم في العثور على أساس صلب لتوهماته عن إمكانية الاندماج في مجتمعات لا تتلاءم مع ظروفه، ثم تحولات وعيه الشقي بالوضع المشوه الذي طبع حياته في مصر بمولده الفلسطيني النازح وطبيعة أسرته المتأمركة وثقافته المغتربة وقلقه من التمزق على سن هذه الأنصال وشفراتها الحادة.

وطبقا لسردية إدوارد سعيد كان عليه أن ينتظر كي تتوهج مواهبه النقدية خلال دراسته في مدرسة "ماونت هيرمون" بالولايات المتحدة الأمريكية، إذ يصف الجذوة الأولى لذلك خلال كتابته لموضوع "في إشعال عود كبريت"، حيث قصد المكتبة بشعور رفيع بالواجب، وراجع الموسوعات وتواريخ الصناعة وأدلة المواد الكيماوية بحثا عما تكونه أعواد الكبريت، وعندما عرضه على أستاذه هنأه على بحثه ثم عقب عليه قائلا :" ولكن هل هذه هي الطريقة الأكثر إثارة لدراسة ما يحصل عندما يشعل المرء عود كبريت؟ ماذا لو سعى لإشعال حريق في غابة، أو إضاءة شمعة في قبر، أو مجازيا إضاءة ظلمات لغز مثل لغز الجاذبية كما فعل نيوتن؟". ويعلق إدوارد على ذلك قائلا: "لأول مرة في حياتي شرع لي أستاذ آفاق موضوع بحثي بطريقة استجبت لها فورا وبحماس. فاستيقظ لديّ كل ما كان سابقا مقموعا ومخنوقا في الدراسة الأكاديمية، مقموعا بحيث تأتي الأجوبة المجتهدة والصحيحة تلبية لبرنامج دراسي منمط، وامتحان روتيني مصمم أصلا لاستظهار قدرات الحفظ عند التلامذة، لا مقدرتهم على النقد أو التخيل. وإذا مسار الاكتشاف الفكري المعقد (واكتشاف الذات أيضا) لم يتوقف منذ ذلك الحين، ولأني في البيت، أو في "ماونت هيرمون" على الأقل لم أكن خارج المكان من جميع النواحي، فقد حفزني ذلك على البحث عن مداري إن لم يكن على الصعيد الاجتماعي، فعلى الصعيد الفكري على الأقل".

على أن ربط العثور على المنطلق الصحيح لاشتعال الوعي النقدي بالتوافق مع الأمكنة ليس منتظما دائما، ولنتذكر ولع إدوارد سعيد "بكونراد" المهجن وتماهيه معه. فالإحساس بتخلخل الأمكنة والقلق في التواؤم معها وحب المشاركة لها ربما يكون أشد دلالة على يقظة الحس النقدي، خاصة إذا ارتبط ذلك بعمليات التهجين الثقافي التي تتطلب انخلاع الشخص من محيطه واستزراعه في بيئة مخالفة تضع كل شيء موضع التساؤل وتستفز طاقات الروح على الاكتشاف، وأغلب ظني أن عود الكبريت لم ينتظر حتى يتّقد في الولايات المتحدة الأمريكية، فقد كانت حياته المتفجرة بالوعي الشقي واللعب على أوتار اللغات المختلفة، وجروح الهوية الكامنة في أعماق روحه، كان كل ذلك يشكل جوهرة موهبته النقدية وعروقها الماسية العريقة.

شعرية التاريخ عند نجيب محفوظ

منذ كشف جورج لوكاتش، أبرز منظري الرواية التاريخية، عن الخواص الجوهرية في مفهومها، والسمة المعاصرة لأهم نماذجها في العصور الحديثة، أصبح تشعير التاريخ قرين الواقعية بدلا من ارتباطه بالحركة الرومانسية في الضمير الأدبي، بحيث يعد نوعا من الخيال المشروط، وتخليق العوالم الملتزم بقوانين الأحداث ومنطق الوجود، ولا تزال كلماته مضيئة في هذا الصدد إذ يقول: "إن ما يهم في الرواية التاريخية ليس إعادة سرد الأحداث التاريخية الكبرى، بل الإيقاظ الشعري للناس الذين برزوا في تلك الأحداث. وما يهم هو أن نعيش مرة أخرى الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدت بهم إلى أن يفكروا ويشعروا ويتصرفوا كما فعلوا ذلك تماما في الواقع التاريخي. وإنه لقانون محتوم في التصوير الأدبي أن تكون العلاقات الصغرى أكثر ملاءمة لتجسيد دوافع السلوك من الأحداث الكبرى، حتى تقرّب الماضي إلينا، وتسمح لنا بأن نعيش وجوده الفعلي والحقيقي... وبدون علاقة محسوسة بالحاضر فإن تصور التاريخ مستحيل. إلا أن هذه العلاقة لا تتألف من التلميح إلى أحداث معاصرة، بل من جلب الماضي إلى الحياة بوصفه التاريخ السابق للحاضر؛ أي من إعطاء حياة شعرية لتلك القوى التاريخية، الاجتماعية والإنسانية، التي جعلت من حياتنا الحالية؛ في مجرى ارتقاء طويل، ما هي عليه وكما نعرفها".

وبهذا المنظور الكلي الشامل تكاد كل أنواع الرواية أن تكون تاريخية، غير أن بعضها يؤرخ للواقع الماضي، والآخر يجسد الواقع الماثل أمام أعيننا اليوم؛ ومن ثم تتقلص المسافة الفاصلة بين الرواية التاريخية والاجتماعية التي كانت وليدة لها، حيث تسري في كل منهما روح تشعير الواقع وتجسيد قوانينه الحاكمة. وقد شغل نجيب محفوظ منذ مرحلته الجامعية بالفكر الفلسفي، وكتابة المقالات الفكرية، ثم انعطف عقب تخرجه إلى الترجمة من اللغة

الإنجليزية التي كان يحاول إتقانها، فاختار كتابا في التاريخ الفرعوني بعنوان "مصر القديمة" لمؤلفه "جيمس بيكي"، يتضمن مجموعة من الحكايات والأساطير والشعائر الفرعونية وترجمه إلى اللغة العربية، وتحمس أستاذه سلامة موسى لإصداره في شكل ملحق لمجلته يهديه إلى القراء خلال عطلة الصيف عام ١٩٣٢ ومحفوظ لا يزال في الحادية والعشرين من عمره. ويبدو أن هذا الكتاب، والقراءات التي حفت به، كانت نواة للخيال التاريخي عنده، حيث خطط منذ ذلك الوقت لكتابة عشرات الروايات التي سيعتمد فيها على كنوز التاريخ الفرعوني المكتشف حديثا، كما كان جورجي زيدان يكتب رواياته الشائقة استقاء من منابع التاريخ العربي، وكان التفات محفوظ إلى هذه الوجهة أكثر اتساقا مع وجدان شاب عاش في صباه وهج الحركة الوطنية المصرية، وشهد ثورة عام ١٩١٩ فتفتحت مداركه على الاعتزاز بمصريته وبعث أمجادها العريقة.

ومن الطريف أنه لم يكمل من هذا المشروع الطموح سوى ثلاث روايات فحسب، هي على التوالي: عبث الأقدار (١٩٣٩)، ورادوبيس (١٩٤٣)، وكفاح طيبة (١٩٤٤) ليجد نفسه وقد انزلق تلقائيا إلى التاريخ المعاصر في القاهرة الجديدة (١٩٤٥) ومن بعدها رواياته الاجتماعية العاتية: "زقاق المدق" و"خان الخليلي" و"بداية ونهاية" وصولا إلى الثلاثية العتيدة . غير أن الخيال التاريخي لم يبارحه على الإطلاق؛ فلم يلبث أن كتب تاريخ الروح الإنسانية وقصة النبوات المقدسة المتتالية في "أولاد حارتنا" وكأنها لم تشف شغفه الكوني، فعاد لأسطرتها بمنطق القوى المادية وتجاذباتها العميقة في ملحمة "الحرافيش" وكساها إطارا صوفيا رائقا في "العائش في الحقيقة" التي تدور حول تجربة التوحيد عند إخناتون، وحرارة تاريخية لاذعة في "أمام العرش". وربما كانت هذه المغامرات المتراوحة بين التجريد والتجسيد أكثر تعبيرا عن شعرية الخيال التاريخية ونفاذا في ترميز قواه وتكثيف عوالمه من رواياته الأولى، لكننا لن نتطرق إليها في هذا السياق، اكتفاء بمعالجتنا لها في معرض آخر، والتزاما بالمفهوم التقني للرواية التاريخية الذي يقتصر على الأعمال الثلاثة الأولى، وهي

المؤسسة للوعي القومي كما تبلور في تلك الآونة والمعبرة عن هذا الدفق الفكري لشاب مفتون بالآثار المصرية المجلوّة حديثا، إلى الدرجة التي تجعله يجلس مرة أخرى بين صفوف الطلاب في قاعة دروس الآثار بالكلية التي تخرج فى قسم الفلسفة بها، ويتابع تأمل القطع الأثرية ولفائف الموميات المحنطة إلى حد ملاحظة آثار الطعن في جثة الملك "سيكننرع" المناضل ضد الهكسوس فتوحي إليه بروايته الأخيرة عن "كفاح طيبة"، كما يقول.

الأقدار المصرية:

وعلى خلاف المعروف المتداول بين الباحثين، لم تكن رواية "عبث الأقدار" أولى تجارب محفوظ في كتابة الرواية، بل كتب قبلها عدة روايات لم تظفر بإعجاب "سلامة موسى" أستاذه الذي كان ينشر له مقالاته في "المجلة الجديدة" عندما أطلعه عليها، وكانت إحداها تتناول الريف لواحد لم يذهب في حياته إلى القرية، والأخرى عن لاعب كرة، وهي هواية محفوظ الأولى، الذي يقول عن هذه الذكريات: "إلى أن أعطيته رواية "خوفو" فقال لي: هذه رواية في مستوى يمكن أن ينشر، لكن اسم "خوفو" لم يعجبه، رغم أن له ابنا اسمه "خوفو"، واقترح عليّ أن أسميها "عبث الأقدار" وقد نشرها لي في كتاب وزعه على المشتركين في المجلة الجديدة، وكانت هي أول رواية تنشر لي عام ١٩٣٩".

ولعل تغيير العنوان قد أفسد على نجيب محفوظ دلالة كان يرمي إليها في روايته، هي التركيز على نموذج أعظم بنّاء وعرفه التاريخ في تشييده للهرم الأكبر، ليبرز في مقابل ذلك دلالة أصبحت هي المركزية على شدة دورانها، خاصة في المسرح اليوناني، وهي لعبة الأقدرا بمصائر البشر، وسخريتها العابثة من إرادتهم. لكن الملاحظ أن "خوفو" لم يكن بشرا عاديا، بل كان فرعون مصر المتألّه وجبارها العظيم، لذا لم تقهره تلك الأقدار كرها، بل تركت له حرية إنفاذ قضائها أو تعطيله، فاختار طائعا ما سبق أن أبطله من قبل، ومن المعروف أن محفوظ قد خالف وقائع التاريخ في هذه القضية، ولم يلتزم بما ورد في

الكتاب الذي ترجمه، ليعطي لنفسه الحرية في تفسير الأحداث، والمرونة في تطويعها لرؤيته.

وترسم الرواية صورة باذخة لبلاط فرعون وحاشيته، مبرزة شخصية "ميرابو" المعماري النابغة الذي صمم الهرم الأكبر وعمل عشرات السنين لإنجازه بصبر وبصيرة. ولكن الخيط الذي يمثل عصب الرواية ويحدد مسارها يتدلى من نبوءة عراف ساحر- على عادة العهود القديمة، خاصة في مصر التي اقترن فيها الإعجاز العلمي بالسحر- بأن وريث ملك خوفو لن يكون ابنه وولي عهده، ولا أحدا آخر من ذريته، بل هو طفل حديث الولادة؛ أبوه الكاهن الأكبر لرع معبود "أون" وينبري الملك ذاته لقيادة حملة قاضية للتخلص من هذا الطفل الوليد، لكن القدر كان أسبق منه، فقد نبّهت الآلهة أباه لتهريبه، وتلعب المصادفات دورا كبيرا في الأمر؛ إذ يقود الكاهن الملك إلى حجرة طفل آخر ولد لإحدى وصيفاته في اليوم ذاته، فيتم القضاء عليه، ويرتاح الفرعون ظانا أنه قد أفسد نبوءة الساحر؛ لكن المقادير تضمن للطفل الهارب تنشئة عسكرية يتفوق حتى يصل إلى رتبة قائد حرس ولي العهد، ويظفر بثقته بعد أن ينقذه من هجوم أسد ضار عليه في حفلة صيد، بل ينال إعجاب أخته الأميرة الفاتنة حتى يتجاسر على خطبتها مكافأة على انتصاره الساحق في معركة تأديب المتمردين. ثم تدفعه الأقدار لإحباط مؤامرة يتزعمها ولي العهد نفسه للتعجيل باغتيال فرعون وتوليته مكانه. وفي اللحظة التي ينجو فيها الملك من المؤامرة يتعرف على القائد المنقذ باعتباره ابن الكاهن الأكبر لرع معبود "أون" الذي تنبأ الساحر بوراثته للعرش، فيؤثر توليته إذعانا للقدر وتثمينا لبطولته. وهكذا تقدم النبوءة وطرائق تحققها هيكلا سرديا محكما لحبكة الرواية؛ يمتلئ بالأحداث والتفاصيل الصغيرة التي تمثل اللحم الحيّ للعمل الفني. لكن معجزة هذا البنّاء العظيم المتمثلة في هرمه تظل أجلى مشاهد الكشف عن أمجاد التاريخ المصري، خاصة عندما يوجزها "ميرابو" نفسه غداة حفل الاحتفال بإتمام بنائه قائلا: "إنه شعار مصر الخالد، وعنوانها الصادق، فهو ابن القوة التي تربط شمالها بجنوبها، وهو وليد الصبر الذي يغمر صدور بنيها جميعا من الضارب الأرض

بفأسه إلى الكاتب على الطرس بقلمه، وهو وحي الدين الـذي تخفـق بـه قلـوب أهلها، وهو مثال العبقرية التي جعلت من وطننا سيدا على الأرض الـتي تسـبح الشمس حولها، في السفينة المقدسة، وسيظل أبـدا الوحـي الخـالد الـذي يـهبط على قلوب المصريين فيؤيدها بالقوة ويلهمها بالصبر ويحثها على الدين ويدفعها إلى الإبداع".

وإذا كان ثمة من نقطة ضعف في هذه التجربة الأولى فهي الـتي اعـترف بـها محفوظ نفسه عندما قال في أحد حواراته: "لكنني الآن أضحك على نفسـي مـن أسلوب هذه الرواية؛ إذ أنني كنت متشبعا وقتها بأنماط من التعبـيرات اللفظيـة الفخمة التي كنا نحفظها عن ظهر قلب، ولم أدرك وقتها ضرورة خضوع وسـيلة التعبير لطبيعة موضوع الرواية الذي أتناوله، فكان الموضوع فرعونيا فيه نوع مـن الخيال التاريخي، ولكنه يستخدم الألفاظ العربية الجزلة الفخمة الفصيحـة مـن أول الرواية إلى آخرها، ومن ثم لازمها التنافر".

ونريد أن نتوقف قليلا عند هذا الاعـتراف في ضـوء معطيـات النقـد السـردي المعاصر، ففي الوقت الذي كان فيه نجيب محفوظ يجـرب طاقتـه الإبداعيـة في تشعير التاريخ الفرعوني نهاية العقد الرابع من القرن العشرين، كان هناك مفكر روسـي كبـير يتـأمل شعرية الروايـة ذاتـها ويـرى أنـها عمـل حـواري متعـدد المستويات، وهو "بـاختين" الـذي يقـول إن الروايـة "تمثـل التنـوع الاجتمـاعي للغات والأصوات الفردية، تنوعا أدبيا منظما، حيث تقضي المسلمات الضروريـة بأن تنقسم اللغة القومية إلى لهجات اجتماعية وتلفظ متصنّـع عنـد جماعـة مـا، ورطانات مهنية ولغات للأجنـاس التعبيريـة، وطرائـق كـلام بحسـب الأجيـال والأعمار والمدارس والسلطات والنوادي والموضات العابرة. وإلى لغات للأيام، بـل للساعات الاجتماعية والسياسية، كل يوم له شعاره وقاموسه ونبراتـه، ويتحتـم على كل لغة أن تنقسم داخليا، وعند كل لحظة من وجودها التاريخي، نتيجـة لهذا التعدد اللساني، وما يتولد عنه من تعدد صوتـي. وعلـى هـذا فـإن الروايـة تتمكن من أن تلائم بين جميع تيماتها ومجموع عالمها الدال، ملاءمـة مشـخصة ومعبرا عنها في شكل حواري".

ولاشك أن الرواية التاريخية التي تمعن في استحضار عوالم بعيدة تفصلها عنا لغات مندثرة وثقافات منقطعة غارقة في كهوف الماضي السحيق لا تفرض على الكاتب هذا التفرد في النبرات والأساليب إلا بقدر ما يستطيع تمثله من فوارق الأعمار والطبقات والثقافات، مما يجعلها موطئا أيسر لانبهام الطابع الحواري وأشد قابلية للنجاح في مقتبل التجربة الإبداعية. وإذا كان كتاب الرواية التاريخية العربية يواجهون مشكلة تعدد اللهجات والمستويات في العربية التي لا تزال حية على الألسن وفي الوعي الجمعي فإن من يختار التاريخ الفرعوني يظل بمنأى نسبي عن مواجهة هذه المشكلة وحساسياتها الدقيقة لدى المتلقي، فهو على أية حال يترجم لغات أخرى لا سبيل إلى التقاط إشاراتها ورموزها وبوسعه أن يضفي عليها من النبل والجمال ما يليق بالهالة المقدسة المحيطة بتاريخها.

ولهذا فإن المرحلة التاريخية في بداية التجربة الروائية لمحفوظ لا تستحق سخريته اللاحقة من فصاحتها، لأنها أمهلته فترة كافية كي يصنع مزاجه اللغوي الخاص الشفيف الذي يقف على عتبات الفصحى واللغة المستخدمة ليغرف من شعرية كل منهما طبقا لأضواء الأصوات ونبرات الخطاب السردي وليصنع حواريته الساخنة في قلب التجربة الضاغطة لتوليد الحيوات الجديدة بكل زخمها.

الهوى الجموح والإيقاظ الشعري:

أما "رادوبيس" فهي رواية الهوى الجموح والإيقاع الداخلي الحميم، لأنها تكاد تخلو من الأحداث الكبرى حتى قبيل نهايتها، لكنها تقدم نموذجا حيا للتاريخ الفرعوني المسكوت عنه بخيال خلاق، يعرف كيف يجسّد المصائر وينحت آيات الفن المبدع في الجمال القاهر والمحبة الطاغية. وتبدأ بموكب فرعون يشهد عيد النيل ويرتل أنشودته المقدسة، وإلى قريب منه يهفو إليه موكب آخر للحسن الفتان والأنوثة اللاهبة لرادوبيس التي أسرت قلوب الحكماء والقادة والفنانين والسراة. وتلعب الصدفة أيضا دورا حاسما في اشتعال الهوى

بين القطبين؛ إذ يُسقط النسر في حجر فرعون في مجلسه على الشاطئ مع أصفيائه فردة صندل ذهبي كان قد اختطفها من بركة الحسناء وهي تلهو بالماء، فيتعرف الحضور على صاحبة الصندل المنقوش، ويحاول القائد إخفاء سرها لتعلقه الواله بها، بينما يبوح الحكيم لفرعون به واصفا جمالها وسحرها، مما يجعل استئثاره بها قدرا محتوما، ويوجز محفوظ في السطور الأولى خيوط الدراما فيما يدور بين مشاهدي موكب الفرعون من حديث عنه ، إذ يقول أحدهم: "يقال إن شبابه من نوع جامح، وإن جلالته ذو أهواء عنيفة، يغرم بالحب، ويهوى الإسراف والبذخ، ويندفع في سبيله كالريح العاصفة. فضحك المستمع ضحكة خافتة وهمس قائلا:

وهل في ذلك ما يدعو إلى العجب؟ ما أكثر المصريين الذين يغرمون بالحب، ويهوون الإسراف والبذخ، فما بالك بفرعون.

صه.. صه.. أنت لا تدري من الأمر شيئا، ألم تعلم بأنه اصطدم برجال الكهنوت منذ اليوم الأول لتوليه العرش؟ إنه يريد المال لينفقه في تشييد القصور وغرس البساتين، والكهنة يطالبون بنصيب الآلهة والمعابد كاملا، لقد منحهم آباء الملك نفوذا وثراء، والملك الشاب ينظر إلى هذا بعين الطمع".

وهكذا يصبح الاصطدام بين السلطتين الفرعونية والكهنوتية أمرا لا مفر منه، فيعزل الملك رئيس وزرائه لأنه الكاهن الأكبر، ويأتي عشقه الجارف لرادوبيس الغانية ليعطي ذريعة لرجال الكهنوت لإثارة العوام ضده بحجة أنه ملك فاسد ينزع أملاك الكهنة لينفقها تحت قدمي عشيقته، ويفتعل الفرعون ذريعة تمرد بعض الأقاليم ليبرر استيلاءه على الأملاك والإنفاق على تسليح قوات ضاربة أكبر من الحرس الفرعوني ليخمد بها ثورة العوام، فيخونه القائد ويشي به بكشف خطته للأعداء غيرة منه لأنه استولى على محبوبته رادوبيس، وتنتهي الأحداث الدامية بمقتل الفرعون على يد الثوار وانتحار رادوبيس بسم الفاتنات المعهود في المآسي القديمة.

وقد ظن بعض نقاد محفوظ أنه أسقط التاريخ المعاصر للملك فاروق وفساده على ما حدث لفرعون، لكن محفوظ انبرى لتبديد هذا الوهم متعللا بأنه كتب

روايته في مطلع الأربعينيات، حينما كان الملك المصري الشاب لا يزال محبوبا من رعيته التي أطلقت عليه الملك الصالح، كما دافع المؤلف عن دور المصادفة في أدبه قائلا: "إنها توحي بأن ما نقرأه ليس إلا حياة حقيقية، لأن الحياة الحقيقية لا تخلو من المصادفات، لهذا فهي جزء لا يتجزأ من العمل الفني"، وناقش مفهوم المصادفة داخل الرواية في حوارات مفعمة بالحيوية شملت سحر المال والجمال، وتعرضت لوظيفة الفن وأهمية الإبداع، مما جعل الرواية مشحونة بالإيقاع الداخلي الحميم.

وتظل الدلالة المحورية لها هي تنازع السلطات الدينية والرسمية في الدولة المصرية القديمة، وما يؤذن به ذلك من ضعفها، خاصة في ظل الأهواء الطاغية لحاكم مطلق لا يجد ما يثنيه عن شهواته، مثلما تحدس الرواية بالمصير الذي كان ينتظر فاروق بالفعل، وإن لم يدخل ذلك في قصدية المؤلف.

وقد عمد نجيب محفوظ، في روايته التاريخية الأخيرة "كفاح طيبة"، إلى جلب الماضي إلى الحياة بوصفه التاريخ السابق على الحاضر كما يقول "لوكاتش" في عملية تقريب حقيقي بين واقع مصر المناضلة من أجل الاستقلال في أربعينيات القرن الماضي، والمحققة لنظيره قديما، بطرد الهكسوس على يد أحمس في العهد الفرعوني، وذلك عبر التوفيق بين منظومة القيم السائدة في كلتا الفترتين. فبعد أن منيت الأسرة الحاكمة والشعب من ورائها بهزيمة طاحنة، وقتل فرعون مثخنا بجراحه، فرت أسرته إلى النوبة، حيث شب الفتى أحمس عن الطوق، واحتال لدخول مصر وتعبئة شبابها عن طريق القوافل التجارية، ووعى جيدا دروس المعركة الخاسرة لنقص العجلات الحربية، فتأهب بعتاد ثقيل من الأساطيل البحرية والعجلات الجبارة، وتعرض خلال هذه الرحلات لمحن طاحنة أثبت فيها كفاءته العالية في التجارة والقتال معا، وصادفته قصة عشق جانبية مع أميرة البلاط المعادي أسعفته في اللحظات الحرجة وأرهقته بالشجن فيما بعد. لكنه عندما بدأ غزو مصر ونصّب أول حاكم على مدنها الجنوبية أوصاه قائلا: "اعلم أني آليت على نفسي منذ اليوم الذي سعيت فيه إلى أرض مصر في ثياب التجار أن أجعل مصر للمصريين، فليكن هذا شعارك في حكم هذا البلد، وليكن رائدك أن تطهّره من البيض، فلن يحكمه بعد اليوم إلا

مصري، والأرض أرض فرعون والفلاحون نوابه في استثمارها، لهم ما يكفيهم ويكفل لهم حياة رغدة وله ما يفيض عن حاجتهم ينفقه في الصالح العام. والمصريون متساوون أمام القانون لا يرفع الآخر منهم إلا فضله". ونلاحظ أن هذا المنطق كان يمثل مبادئ الوطنية المصرية التي بلورها جيل ثورة ١٩١٩ وصاغها زعماؤه في السياسة والفكر مثل سعد زغلول ولطفي السيد بالكلمات ذاتها، بما يوحّد بين منظومتي القيم الماضية والحاضرة بشيء من تأويل العصور القديمة وتحميلها للوعي الجديد، ولا ينكر المؤلف هذه المقاصد في الوقت الذي يقوم به بتشغيل الرموز الدينية والإشارات القومية للتاريخ الفرعوني بفعالية واضحة، تفضي إلى تشعير التاريخ وبعث عبقه الحقيقي بتوظيف قوة الخيال الخلاقة في اصطناع الأحداث ونسج الخيوط، فعندما هبط أحمس مثلا وحيدا بصحبة مربيه حور، وهدفهما لكبير العمل على تعبئة الجيوش لتحرير الوادي أخذا يتذرعان بالوسائل المتاحة للتعرف على العناصر الوطنية ابتداء من دخول الحانات إلى حضور مجالس القضاء، فيحضر أحمس محاكمة سيدة رفضت الخضوع لرغبة القائد لضمها إلى حريمه ودفع أحمس فديتها، ويتصادف طبعا أن تكون هذه السيدة أرملة القائد السابق لفرعون متخفية في ثياب العوام، فتجمع شتات القوى المبعثرة، ويتخذون من بيتها المتواضع منطلقا لتجنيد الأنصار في القوافل التجارية. كما يبرع محفوظ في تصوير المواقع الحربية الظافرة بإحكام مدهش وكأنه يدير مباريات للشطرنج في رقعة صغيرة، باختيار ما هو جوهري في تمثيل قوى النصر والهزيمة. وتسري قصة الحب التي يدرجها في سياقها الطبيعي بين أحمس والأميرة الفاتنة لتقدم نموذجا شائقا لمفارقات القدر ولطبيعة المرأة في قبائل الهكسوس؛ فهي على وجدها المحتدم بالقائد الشاب بعد أن تعرّفت عليه وهو في ثياب التجار تفجع فيه عندما يأسرها في إحدى المعارك وترفض الاستجابة لهواها، فتصطرع في نفسه عوامل الرحمة بها والنقمة عليها، لكن كبرياءها المتصلب يكاد يفسد عليه لذة انتصاراته، وينتهي الأمر بدفعها فدية للنساء المصريات الأسيرات لدى الأعداء من قومها. وتظل وخزة الحب المحبط في قلبه تضفي شجنا بالغا على مناخ الرواية حتى يجسده غناء شاب على المزمار، يترنم بجوار سفينة فرعون بأبيات شعرية تصور وجده وشوقه للحبيب

الغائب، وتمتزج خيوط عشق الوطن والتضحية من أجله والكفاح المضني في سبيل تحريره مع خيوط هذا الحب المستحيل بين الأعداء، لتقدم سبيكة سردية ثمينة مفعمة بعبق التاريخ وحكمة الحياة وأنداء المستقبل الواعد في آن واحد.

التركيبة السحرية:

انبثق سر المعادلة الفنية الدقيقة في وعي نجيب محفوظ منذ بداياته الأولى في هذه الروايات التاريخية مضمرا كثيرا من التحولات المدهشة، ومحافظا في الوقت ذاته على فعاليتها في تخليق عوالمه الإبداعية الآسرة، إذ مهما كان نوع الخيال الذي يبتكرها نجدها قائمة على مكوّنات جوهرية نستطيع التقاط بعض مؤشراتها في مثلث يحرص محفوظ على التوازن بين أضلاعه منذ عبث الأقدار حتى ما بعد أصداء السيرة الذاتية، مع تعدد مغامراته ونمو خبراته الجمالية في مسيرته الطويلة.

ويتمثل أولها في حركية النظام المقطعي للفصول وتقسيمها إلى أجزاء متوازية ومتفاوتة في الطول والقصر، تسمح له بمرونة الحركة في رصد الأحداث وتصميم مواقف الشخصيات وتنويعها بانتقالات رشيقة، حيث لا ينبغي للفصل الواحد عادة أن يتجاوز بضع صفحات تكفي لعرض مشهد خارجي أو حالة داخلية على الأقل، وتتسع لتكوين لوحة تشكيلية من صور الطبيعة أو حركة الأحداث، وغالبا ما تجمع في نسق واحد بين منظومة متجانسة من كل ذلك، وغالبا ما يرتبط هذا اللون من التوزيع المقطعي بطبيعة الإيقاع الروائي وبنيته الزمنية، حيث تقوم الفواصل بدور أساسيّ في تحريك الزمن والتحكم في سرعته. ونجده في المجموعة التاريخية قد التزم في كل من روايتي عبث الأقدار وكفاح طيبة بنيف وثلاثين فصلا مرقما مع بعض الاختلافات، لكنه آثر في رادوبيس استخدام العناوين فامتد طول الفصول قليلا حتى أجملت الرواية نيفا وعشرين فصلا لتبلغ حجمها المتوسط المقارب لغيرها. وسوف يطرأ على هذا النظام المقطعي كثير من التعديلات في أعماله اللاحقة، لكنه سيظل علامة على إحكام أبنيته السردية وضبط إيقاع رواياته وتوازن حركتها المتدفقة، كما سيصبح هذا

النظام ذاته مناطا لتحديد مدى كثافة أعماله من الوجهة الشعرية في المحصلة الأخيرة.

ويتعلق الضلع الثاني بتركيبة الحياة ذات الطابع الدرامي الذي يجمع بين الأضداد في جدلية ولاّدة، بحيث تعمر رواياته دائما بالذكور والإناث، وتتعدد فيها الأعمار والأقدار والمستويات، بما يجعل شرارة الرغبة وشهوة التحقق والنجاح أساس الفعل الإنساني في نواته الأولى، من هنا يصبح حب الجمال هو التعبير الفني عن غريزة البقاء، ويرتبط عمران الكون بهذا الخيط السحري بين آدم وحواء. ولعل هذا ناجم من موقف نجيب الفلسفي ورؤيته المتوازنة للكون باعتباره ميدانا لصراع القوى في جدلية الخير والشر كما تتجسد في المواقف والأشخاص دون مثالية ساذجة. وإذا كان منطلقه الأول في عبث الأقدار قد أدار الصراع بين الإرادة الإنسانية وقضاء الآلهة المبرم فإنه قد جعله في رادوبيس كما رأينا بين الغواية الأنثوية والقوى الكهنوتية في الاستئثار بالسلطة، وقد ركز في كفاح طيبة على مفاهيم التحرير وجعل الحب المستحيل معادلا للنصر المكن على الأعداء، وتظل نقطة التوازن الذهبية في إبداع نجيب محفوظ في خياله التاريخي هي تلك العدالة الشعرية في الصراع بين مختلف الأقطاب، وتبادل النصر والهزيمة طبقا للأسباب التي يأخذ بها كل طرف في قوانين الواقع والتاريخ معا، دون أن يجعل الحق كله في كفة واحدة، ودون أن يخفي تعاطفه مع المنظومة القيمية التي يعتد بها وينتصر لها، ولعل مدخله الفلسفي إلى الكتابة هو الذي كفل له هذا القدر العميق من الوعي بمصائر الحياة والقدرة على استبصار المستقبل.

أما الضلع الثالث في هذه التركيبة المحفوظية فهو تميز في أعماله على اختلاف تجاربها باكتمال العوالم التي تعرضها ووضوح الرؤية المنبثقة عنها، فمهما كان حظ قارئه من الثقافة لن يفتقد معنى أية رواية له، بل سيجد دائما على المستوى الملائم له دلالة ناضجة ومقنعة تشبع نهمه للمعرفة وشوقه للمتعة الجمالية، فالقارئ العادي يجدها مفعمة بالخبرة والتجارب وكاشفة له عن أحوال النفوس والمجتمعات، والقارئ المتخصص يظفر بإشارات ورموز تكفيه للتأويل والتحليل كلما عاد إليها بالتأمل والربط بين المواقف والعلامات والأعمال

المختلفة؛ مما يجعل البنية السردية المحكمة، والثراء الإنساني الخلاق يفضيان بالضرورة إلى هذه الرؤى التي يتقن محفوظ بثها في أعماله بذكاء المبدع المحترف.

ويظل هناك سؤال حتمي في ختام هذه القراءة لروايات محفوظ التاريخية عن أسباب عدوله عن استكمال مشروعه الطموح في كتابة أربعين رواية من هذا النوع والاكتفاء بثلاث فقط قبل التحول عن الخيال التاريخي البعيد والاندراج في تمثيل الواقع الأقرب، وفي تقديري أن نقطة الارتكاز في هذا التحول تتضح بجلاء إذا وظفنا في قراءتها ما يسميه إدوار سعيد بالقراءة الطباقية، وهي مصطلح موسيقي يعني به "الاستعمال المتزامن للحنين أو أكثر لإنتاج المعنى الموسيقي، بما يسمح بالقول عن أحد الألحان إنه النقطة المضادة للحن الآخر" ويشرح سعيد في كتبه مفهوم القراءة الطباقية بأنها "قراءة النص بفهم شبكة علاقاته الضدية، وتوظيف دلالتها.. ويمكن أن يتم ذلك بتوسيع قراءتنا للنصوص لتشمل ما تم ـ ذات يوم ـ إقصاؤه بالقوة.. حيث إنه في قراءة نص ما ينبغي على المرء أن يفتحه لما اندرج فيه، ولما أقصاه عنه مؤلفه".

وقد أدرج محفوظ في رواياته الثلاث ـ كما رأينا ـ مفاهيم الوطنية المصرية والعظمة الفرعونية، والأمجاد القديمة، مستبعدا بحكم الفترة الزمنية البعد العربي في تكوين الشخصية المصرية، ومستبعدا كذلك مفاهيم العبودية والطغيان التي تلصق عادة بالمآثر الفرعونية الكبرى، وخلص من ذلك إلى تشكيل صورة الذات للهوية المصرية على الطريقة التي كان ينادي بها سلامة موسى ومدرسته. هذا الإقصاء المنطقي للبعد العربي الإسلامي يترك محفوظ بعيدا عن تجسيد هوية المجتمع المصري المعاصر كما كانت روايات جورجي زيدان العربية تغفل الطبقات الحميمة الغائرة في الوجدان المصري، وكما كانت كتابات أساتذة الأدب العربي الكبار مثل علي الجارم ومحمد فريد أبو حديد بعيدة عن ملامسة هذا الوجدان. من هنا كانت قفزة نجيب محفوظ إلى قاهرته التي يعشقها ليقضي عمره بعد ذلك في تحويلها إلى أسطورة حية هي استعادة لهويته باستحضار ما تم إقصاؤه من قبل.

قراءة مرجّعة في إبداع المسعدي

بعد ثلثي قرن من كتابة الآثار الإبداعية لرجل الدولة والقلم التونسي، محمود المسعدي (١٩١١-..) لا يمكن أن نزعم البراءة الخالصة في قراءته. فتراكمات الكتابة العربية من قبل ومن بعد، وملابسات التكوين المشتبكة مع النصوص ذاتها، وأطياف التأجيل المقصود للنشر لعقود زمنية طويلة، ثم أدبيات التأويل اللاحق، كل ذلك يحمّل القراءة النقدية مستويات عديدة من منشور الضوء المتراكب، حتى إذا انبعثت دلالة أساسية من بين طيات هذه السّدف كانت مفعمة بالترجيع، غنية بالأصداء، غارقة في تاريخ التذوق الأدبي للثقافة المحدثة.

والطريف أن حاجة هذا النوع من الكتابة المكتنزة للترجيع ومعاودة القراءة كانت جليّة منذ انطلاقتها الأولى، فالعملان الرئيسيان للمسعدي وهما مسرحية " السد" الذهنية، وقصة " حدّث أبو هريرة قال " كتبا في نهاية الثلاثينيات من القرن العشرين، لكن القطعة الأولى احتاجت ستة عشر عاما من التدبر والمعاودة حتى نشرت عام ١٩٥٥، بعد انتقال صاحبها- على حد تعبيره- من عهد الانفراد والتأمل، إلى عشرة الناس والعمل معهم، وانخراطه في النضال النقابي والوطني، أما الثانية فقد ظلت حبيسة الأدراج ثلث قرن كامل، حتى رأت النور عام ١٩٧٢ م. ولم يكن هذا من قبيل الصدفة، بل كان، فيما يبدو، جزءا من مخاض أليم وولادة عسيرة. وربما كان طه حسين – الذي احتفى نقديا بمسرحية "السدّ" وكتب عنها إثر صدورها –هو المسئول نسبيا عن حجب "حدث أبو هريرة"، إذ إن رسائل المسعدي إليه، وقد نشرها نبيل فرج في التسعينيات – تنبئ بأنه قد وكل إليه أمر إجازتها ونشرها. وصمت طه حسين عن الرد حتى وفاته، يوحي برأيه النقدي في تحمل أمانة نشرها كما سنشير فيما بعد، وأغلب الظن أنه كان يريد للكاتب الشاب حينئذ أن يكمل مبادرته

الإبداعية بجسارة النشر التلقائي دون سند. وحسبنا لتأكيد هذه الدلالة أن نقتبس بعض سطوره في الحفاوة بأختها التي طبعت من قبل، إذ يقول عن "السدّ" "قصة تمثلية رائعة، ولكنها غريبة كل الغرابة، كتبها صاحبها الأديب الأستاذ محمود المسعدي لتقرأ لا لتمثل، ولتقرأ قراءة فيها كثير من التدبر والتفكير، والاحتياج إلى المعاودة والتكرار. وحسبك أني قرأتها مرتين، ثم احتجت أن أعيد النظر فيها قبل أن أملي هذا الحديث. وهي بأدب الجدّ العسير أشبه منها بأى شيء آخر. وضع فيها الكاتب قلبه كله، وعقله كله، وبراعته الفنية، وإتقانه الممتاز للغة العربية، ذات الأسلوب الساحر النضر، والألفاظ المتميزة المنتقاة". ثم يقول عن طابعها الفكرى. "إنها قصة فلسفية، كأحق وأدق ما تكون الفلسفة، وتستطيع كذلك أن تقول إنها قصة شعرية، كأروع وأبرع ما يكون الشعر. ولا غرابة في ذلك، فما أكثر ما يلتقي الشعر والفلسفة!".

هكذا استحقت "السدّ" بعد نشرها ثناء طه حسين العميق عليها، بالرغم من ادعائه أنه لم يفهمها كل الفهم، ذلك لأن طريقة طه حسين في نقد الأساليب المخالفة لمزاجه الخاص في الكتابة، أن يشير إلى ما فيها من عسر وصعوبة على الفهم. وكأنه يقصد الفهم العام لجمهور القراء، فيضع نفسه بين صفوفهم، هكذا كان يقول عن أسلوب العقاد، وعن أسلوب الرافعي، وغيرهما من الكتاب الكبار،دون انتقاص من قدرهم أو قيمتهم. وربما كان من الشيّق أن نتتبع طرفا يسيرا من الجدل النقدي الإبداعي الذي نشب بين المسعدي وطه حسين عند تفسير كل منهما لدلالة هذه المسرحية. فطه حسين قد رأى فيها نموذجا جديدا للعبث الوجودي الذي يتكرر منذ حكمت الآلهة- في الأسطورة اليونانية -على " سيزيف" أن يحمل الصخرة،حتى إذا ما شارف القمة انحدرت منه فعاد لحملها مرة أخرى، وهكذا دواليك إلى الأبد. بينما يرد محمود المسعدي هذا الظن قائلا في مقال له: "الذي أردت حمل غيلان وحمل ميمونة عليه (وهما بطلا المسرحية) هو أن يشخصا بدمهما ولحمهما ومأساتهما هذا الفهم الخاص الذي أحسبه شرقيا إسلاميا لماهية الإنسان ومنزلة الإنسان وقدرة الإنسان وشرفه من حيث هو إنسان. فالمسألة التي يصورها غيلان بحياته ونشاطه ليست مأساة

سيزيف بل مأساة الحياة. تقتضيه الحياة أن يحيا وينشط ويعمل، وينشئ ويجتهد دون فتور ولا وهن، ولا يأس ولا جبن كأنه يعيش أبدا، بالرغم من أنه يحمل بين جنبيه يقين المؤمن بأن الحياة فانية وأن لا بقاء إلا لله. وبأن قدرة الإنسان ليست إلا عجزا بالقياس إلى قدرة الله، وأن الخلود والدوام لم يكتبا لما يخلق الإنسان، بل فقط لخليقة الله".

ولست أعرف من أين جاء بعض نقاد المسعدي بعبارة تنسب إلى طه حسين في وصفه بأنه جعل الوجودية تأخذ طابعا إسلاميا، إذ لم أجدها في كتابة العميد عنه، ولكن التفسير الذي يقدمه الكاتب التونسيّ الكبير في مقالاته وحواراته، ونفيه لأي تأثر "بألبير كامي" واستغراقه في الفكر الفلسفي والكلامي بل والصوفي أحيانا، كل ذلك يدمغ رؤيته – ولو بأثر رجعي – بهذه الصفة، وإن كانت النصوص في ذاتها، قبل سيل التأويلات المنصبّة عليها أشد علمانية وعقلانية وتحررا وشكا من أن توصف بالإسلامية، لكن مقتضيات صورة رجل الدولة خلعت على كتابته السابقة أردية المشروعية التي تكاد لا تتسع لما فيها من مروق ونزق رمزي جميل وجدير بالأعمال الفنية.

حركيّة أفق التلقي:

إذا كان نقاد مناهج القراءة والتأويل يتحدثون عن حركية أفق التلقّي، فإننا إذن أمام عدد من الملابسات التي يطرحها إبداع المسعدي، تتجسد فيها مفارقات التباين في الأفق بين لحظات الإنتاج، وزمن الإرسال، وحالات التلقي، بين المشرق المغرب من جانب. وتوتر الفضاءات المتعاقبة بين رجل القلم الحر، ورجل الدولة الملتزم، من جانب آخر. وإذا كان المجال لا يسمح ببسط خيوط تلك الشبكة المتعالقة، والمنتجة للدلالات المختلفة، فسأكتفي باقتفاء أثر لحظتين فحسب من هذه التقاطعات في تونس ومصر على وجه التحديد، لأوضح دورهما في توليد الأشكال والمعاني الشعرية، وتحديد مصائر الأعمال الأدبية وتأثيراتها في الأجيال التالية.

اللحظة الأولى: نهاية الثلاثينيات في تونس ومصر، عندما كتب المسعدي

روايته، وبعث بأولاهما بعد عقد من الزمان إلى طه حسين كما أثرنا ليبارك نشرها، كان المسعدي يعيد بمنطق تاريخي آخر إنتاج مسيرة موازية إلى حد كبير لمسيرة عميد الأدب العربي، حيث التربية القرآنية، والتعمق في تشرّب الثقافة العربية الإسلامية، قبل الانفتاح على الفكر الغربي العاصف، خاصة الفرنسيّ منه. مع فارق جوهري بعيد الأثر في كل منهما. فقد كانت تونس لا تزال تحت الاحتلال الفرنسي الضاري، خاضعة لمشروعات محو الهوية، وطمس الثقافة الوطنية، وإحباط المواهب الشابة. بينما كانت مصر قد قطعت شوطا بعيدا في كفاحها للاستقلال واسترجعت سيادتها وتاريخها وهويتها، ومارس كتابها أنواعا مختلفة من الإبداع الأدبي في شتى الأشكال لفترة طويلة. كانت مصر قد عرفت ألوانا من الكتابة المسرحية شعرا ونثرا وترجمة وعروضا فنية حتى اهتدى توفيق الحكيم إلى صيغه الناضجة في أهل الكهف وشهرازاد. وتعرف أشكالا من الكتابة السردية التاريخية والتعليمية قبل أن يقع نجيب محفوظ على الإطار الفني لرواياته التاريخية الأولى، كما كانت تعرف ألوانا من النثر الفني الرفيع عند المنفلوطي والرافعي والزيات أحدثت دوائرها في تشكيل ذائقة القراء العرب. كانت قد تجاوزت بكثير مرحلة "حديث عيسى بن هشام" للمويلحي، واعترفت باستحالة توليد الرواية الفنية من الأشكال التراثية. فكتب هيكل روايته "زينب"، بينما كان جيل الاستقلال في تونس يواجه تحديات الهوية واللغة والانتماء في أحلك الأيام وأقساها. من هنا كان اختيار "المسعدي" لتوظيف الأشكال التراثية في "حدث أبو هريرة قال" لإنتاج نوع جديد من السرد الحرّ يتسق تماما مع الحاجة الوطنية في تونس، ولكنه من جانب آخر يصطدم بجرأة استخدامه لاسم يحاكي اسم الصحابي الجليل المحدث الشهير لراو يعاقر الخمر ويرافق ريحانة الماجنة. وأحسب أنه عندما طلب من طه حسين أن يبارك ذلك كان لابد للعميد أن يتردد لأمرين واضحين:

أولهما: أن هذه المرحلة في توليد فن القصّ الجديد قد تخطتها الثقافة في مصر على يد الأجيال الإبداعية السابقة، ولا حاجة لإعادة تجربتها في اللغة ذاتها، لأن مصبّ الإبداع ليس هو الأوطان المختلفة، وإنما اللغة الجامعة.

وثانيهما: لأن جمهور القراء في مصر لم يشف بعد من صدماته بعد محنة الشعر الجاهلي التي واجهته مع أصحاب الثقافة التقليدية. وهو يؤثر التلطف في محاكاة الشخصيات الدينية ولو على سبيل التخييل، خاصة في تلك المرحلة التي شرع فيها، مع هيكل والعقاد وحتى الحكيم، في توظيف المشاعر الدينية، لدفع عجلة التطور، وتأصيل حركة التنوير والتحرير، ببعث منظومة القيم الحضارية الإسلامية.

لهذا –في تقديري– كان صمت طه حسين عن المخطوط المودع لديه، وحزن المسعدي على المصير الذي لقيته قصته، هو ثمن المفارقة بين المناخين المتباينين في نسيج الثقافة العربية. حتى قطع المسعدي هذا الصمت بنشر قصته عام ١٩٧٢م.

أما **اللحظة الثانية** الناجمة عن ذلك، فقد كانت في مطلع الخمسينيات، بعد نشر مسرحية " السد " حيث يكتب عنها طه حسين – كما ذكرنا – بمودة وحفاوة ومكر نقدي لافت ، فيثني على مخيلتها ورؤيتها. ويربط دلالتها بتيارات الثقافة العالمية السائدة حينئذ، لكنه يتحفظ قليلا على أسلوبها الشعري، فهو ينحو بارتفاعه إلى آفاق الرمزية البليغة منحى كتابة الرافعي، خصمه اللدود، ويعدل عن السلاسة المحببة التي نجح في إشاعتها بين الكتاب.

ومهما كان اختيار المسعدي مبررا وحكيما من الوجهة التاريخية، ومبعثا للاعتزاز والفخر في الثقافة الحديثة، فإن انتقاله المبكر إلى مراحل العمل السياسي في النضال الوطني. واشتغاله وزيرا للتربية والتعليم ثم للثقافة ورئاسته للبرلمان التونسي طيلة عقود زمنية،كل ذلك قد حال بينه وبين إعادة التجريب الخلاق والابتكار المتواشج مع الإبداع المشرقي، فانحسرت مدرسة المسعدي وتأثيره في نطاق محدود من المريدين المخلصين. ولئن كان " أبو القاسم الشابي" الذي يقارن به عادة في النبوغ، قد أصبح جزءا عضويا من تطور الشعرية العربية، فهل نستطيع القول بأن المسعدي ينخرط بدوره في إطار تطوير الشعرية السردية المعاصرة ؟ هذا هو السؤال الذي نطرحه على عمله الفريد " حدث أبو هريرة قال ".

شجاعة الراوي:

لعل السمة المميزة الأولى في هذا النموذج المتفرد لإبداع السعدي "حدث أبو هريرة قال" هي حرية التخيل في اكتشاف عوالم الغيب والشهادة، وحرية التمثيل لأنماط الحياة القديمة. وحرية التعبير عن مكنونات الشخصيات. ومع أنه يشير صراحة في هامش مقدمة روايته إلى أن من يسمّون أبا هريرة ثلاثة: أولهم الصحابي رضي الله عنه، وثانيهم النحوي، وثالثهم هذا، أي الراوي المتخيل، فإن علمية الاسم، وما اقترن به من ألفة محببة تبلغ درجة التقديس تجعل تسمية الراوي مجازفة جسورة، لا يقوى عليها سوى المتمرسين بقراءة الأدب، والقادرين على تمييز مستوياته.

وقد افتتح السعدي روايته بمشهد يذكرنا بما أبدعته مخيلة أبي العلاء المعري في "رسالة الغفران" عن الحور العين اللائي يتفتح شجر الجنة عنهن، فيشرعن في رقص سماوي موقّع كأمهر راقصات "الباليه" حيث تستحيل أجسادهن إلى نور، مثلما يمتزج جسد الفتاة على الكثيب في مشهد البعث بخيوط الضوء ونور الرمال. ولابد أن يلفت نظرنا في هذا المشهد الأول شجاعة الراوي وصاحبه في تناول قضايا الغيب، فهما يدعان الصلاة عمدا استنادا إلى غفران ذي الجلالة الذي وسعت رحمته كل شيء. وهما يريان في قلب الصحراء "شبحين كأنهما على صفحة السماء المبيضة لفتى وفتاة في زي آدم وحواء، ممدودان جنبا إلى جنب، متجهان إلى مطلع الشمس، وكانت على وشك البزوغ، فالمشرق كلهيب النار، فإذا الفتاة ارتمت وقامت كأنها الظبية أحست بالنّبل، وجعلت تهم بالشرق، فلا تخطو إلا خطوة ثم تتراجع، وترسل يديها إلى السماء والشمس، كأنها تروم أن تدركهما، ثم تتراجع بهما في هيئة من الرقص كأنها الغصن يهزه النسيم.. ثم أرسلت إلى ذلك صوتها بالغناء، فكان يترقرق في حلقها، ويرن لرنين يديها وثدييها وكامل جسدها، ثم يتراجع بتراجعه، حتى إخاله سكن، ثم تعود فترقص وتغني:

سلام على الروح / يسري على يُسر

سلام على النور / سلام على الفجر

ثم سكنت ويداها إلى الشمس البازغة وإحدى رجليها مرسلة كالرمح المصوّب في الهواء، كأنها تهم أن تطير، فكأني بها قد انفصلت عن الأرض وطارت، ثم انفجر صوت مزمار في قوة وروعة، وارتمت الجارية ترقص في سرعة وشدة". وربما أجدني قد أفضت قليلا في إيراد هذه السطور، لألفت النظر إلى هذا الوصف اللغوي التشكيلي لراقصة "الباليه" وكيفية تحول جسدها إلى نغم موقّع، من منظور إبداعي جميل، تكسوه حرارة الوجد الصوفي النبيل، فتمسح عنه كل أثر للشهوة، وترتفع به إلى مقام التبتّل الكوني، ولأشير أيضا إلى أسلوب المسعدي المرهف، في إيحاءاته وتورياته اللطيفة، فبدلا من الوصف المباشر للفتى والفتاة، يكتفي بأن يقول بأنهما " في زي آدم وحواء" وهو عندما يسمي أجزاء جسم الفتاة، يختار ما يترقرق فيه رنين النغم، في اهتزازات فاتنة أنيقة، بعيدة عن الابتذال.

ترتيب الأحاديث:

على أن هذه الأحاديث التي تنتظم حول ذكر أبي هريرة لا تمضي في الظاهر على نسق متراتب، ولا تخضع لنوع من التسلسل المنطقي، بل هي أشبه بالفصول الموزعة طبقا للعناوين الموضوعة، وكأنها مجموعة من الحكايات الخبرية، لا يضمها سوى ذكر أبي هريرة في ثناياها، دون وحدة في الأحداث، أو تواصل في الزمن. فهو قد عرفنا مثلا في الفصل السابق بريحانة، وجعلها في النهاية تترحم على أبي هريرة، لكنه يعود ليحكي في الفصل اللاحق قصة تعارفهما، وهو بعنوان طريف "حديث التعارف في الخمر"، ومن الواضح فيه أن شخصية أبي هريرة قد تباينت بشدة عن عالم الصحابي الجليل، وأخذت تكتسب ملامحها المميزة، فهو ينزل بالأنمار، فيحتفون به ويولون له، بعد أن كانوا قد استضافوا ريحانة الشاردة على الطريق. لكنه يباغتهم بإخراج زق الخمر من راحلته، ومازال يعبّ منها ويسقيهم حتى يسكروا جميعا، فتخرج

إليهم ريحانة التي لم تكن تعرفه من قبل. لتصبّ من الزقّ أقداحا تشربها، ويهم بعضهم بمنعها خوفا من فتنتها قائلا "حسب الأنمار لبيدا"، لكن أبا هريرة يدافع عنها، ويحتفي بها على طريقته، إذ يصب الزقّ على رأسها، ويحتملها لينصبّ تحت سمُرة من الأرض، فتقول " فلما أصبحت أردفني إلى مكة، فلزمته ثلاثا، ثم رجعت إلى الحانوت وقد طاب مقامي فيه، رحم الله أبا هريرة!". ولئن كانت ريحانة هي الراوية في هذا الفصل وفيما يليه، فإنها تتدارك باستئناف الحديث عن أول مرة لقيت فيها أبا هريرة، وهذا يجري في أشكال السرد المحدثة، حيث تتراوح بين التقديم والتأخير، ويصبح التخالف سببا في تماسك النصوص وتلاحمها، لكن تظل المفاجأة المتمثلة في تهتك المروي عنه، والمقترنة بالترحم عليه، هي التي تعطى مذاقا خاصا لعالمه المثير.

الراوي السلالة:

لايقوم أبو هريرة بدور الراوي في الأثر الأدبي كله، ولكن كل فصل يتخذ له راويا يمت بسبب إليه مهما كان خفيفا، فالفصل الثاني مثلا يرويه رجل من الأنبار، وهو يدور عن ريحانة ذاتها فيصفها بأنها فائقة الحسن والدلّ "كأن في عينها نارا وبفيها ماءً حميما. فأرادها لبيد "سيدها" في يوم من أيام الربيع، وقد تبرجت كعوبا، فدلت عليه ولاعبته ثم امتنعت وقالت: ظمأ على ماء مرقوب، خير من ارتواء. ولم تزل به حتى كاد يجن. ثم أقبلت على شباب الحي، وكنت منهم — غفر الله لنا جميعا – فكانت تعاشر الواحد منا ثم تهجره إلى غيره. وكانت في ذلك تلقي لنا فنبسط الأيدي، فتمسك بنا وتولي، حتى تهيّجنا كغبار في يوم إعصار، وهو في هيامه بها لا يرى من ذلك شيئا " ثم يستمر الراوي في الحديث عن فتون ريحانة وتقلباتها، حتى ينتهي بها الأمر إلى أن تفتح حانة للنبيذ والعربدة والغناء في مكة على طريق المدينة. وعندما يطويها الدهر، وتعود إلى الحي تتحدث عن أبي هريرة ولا تبكي." وهي يومئذ قد ضرب الشيب في شعرها، وذهب حسنها إلا نورا منه في العين، إلا أنها كانت لا تزال لسنة ظريفة طيبة الحديث، وكانت لا تتحدث عن أبي هريرة إلا كان آخر قولها "رحم الله أبا هريرة".

ومعنى هذا أن الأنباري الراوي لهذا الفصل الذي يجمع بين حديث المزح والجد- كما يقول في عنوانه - لا يسند قوله إلى ريحانة المتعلقة بذكر أبي هريرة، بل يجعلها موضوعه ومحور وقائعه التي تضرب في عالم الأخبار والحكم والآثار، حيث يصبح كل فصل أقصوصة صغيرة تقارب عالم ما يليها، لا يجمعها سوى ما يمكن أن نطلق عليه " الراوي السلالة " المعتمد على نظام المحدّثين. وهنا نلاحظ أن أبا هريرة لم يعد راويا بنفسه، ولا بطلا لأحداثه، بل أصبح أمثولة رمزية تتجسد في هذه السلالة العريقة من الرجال والنساء، يتخذون أشكال الأحاديث والأخبار والنوادر مناطا لجهدهم السردي وبلاغتهم القولية، وهم في الواقع أرواح هائمة في سماوات الأدب العربي، تتنزل على قلم المسعدي، لتسكن في متخيل جريء. يكون ملتقى لخواطرهم، وفضاء لما اجترحوه من لهو ولعب، وتأمل وجدّ في هذه الحياة العربية العريضة.

الإضمار والذكر:

إذا كانت البلاغة القديمة تعتبر الإيجاز مناط القوة في الإبداع، والإضمار الوحي مصدر الشعرية، فإن الرواية تتخذ مسارا عكسيا، يعتمد على ذكر التفاصيل، وتدقيق الأشكال والحركات والألوان، وإبراز المكنون في جوانح النفس وخلجات القلوب. ولعل التضادّ بين هذين النوعين من فنون القول هو الذي عرض لأسلوب المسعدي، فاختار بحكم ولائه للنموذج القديم، ورغبته في تأصيله، جانب الإيجاز والإضمار، وطوى صفحا عن كثير من المشاهد المطولة التي تكسو عظام الأحداث لحما ودما، وتسيل فيها ماء الحياة الدافق، فهو عندما يروي مثلا مشهدا حميما بين أبي هريرة وريحانة على لسان الأخيرة، يتمثل بأبيات من الشعر المتوسط الذي لا تتوهج فيه روح الإبداع الحقيقي، ثم يتدفق أبو هريرة في حديثه النثري، "حيث أقبل على الأعشاب يضرب فيها بيديه، ويستأصل منها قبضه بعد قبضة ويقول: انظري كيف أخذ العشب من يدي، فهي كالدابة الآكل، والله كرهت طعام الإنسان، وحبّب إليّ الأنعام ترعى في مراعيها فقلت: وهل من سبيل؟ فقال: نعم. ومرت يداه على وجهي وصدري

حتى أخذتا خصري. وكدت أتقد، وقلت: ألا تستحي ؟ قال: بلـى. فعدنـا إلى البيت، وكانت لنا أيام لن يسقط ذكرها عني".

ولأن الرواية ذاكرة الراوي، فإسقاط ما لا يسقط من الذاكرة بمثابة إهدار لها. وإضمار لمشاهدها الأثيرة، وإيجاز بليغ في منطق الشعر، مخـلّ بطرائـق السـرد، ولو ابتعد المسـعدي قليـلا عـن هـذا النمـوذج البلاغـي الـتراثي ليكتشـف سـحر النموذج الآخر الذي ينطـق المسـكوت عنـه، ويجسـد أهـواء الحيـاة، وصبـوات الأحياء، لكان أكثر وفاء لمتطلبات هذا الجنس الذي يسهم في تأصيله، ولأصبح أقرب إلى طبيعته التي تعدل عن الاستعارة إلى الكنايـة والمجـاز المرسـل، حتـى يتمكن من خلق عالم مصغر يضاهي في قوانينه هذا العالم الأكبر بكـل مـا يعتمـل فيه من صراعات محتدمة، وعلاقات منظورة في إطارها الكلي الشامل.

لكن المسعدي لم يكن يهدف إلى ذلك في واقع الأمـر، بـل كـان يريـد تقديـم "شخصية الفرد من الإنسان، يبدأ تجربته الإنسانية ويتقلب في أطوارها المتعاقبة بين تجربة الحس وسعادته وبؤسه، وتجربة الدين والرهبة والتصوف، وعذابـها وأقفارها، وتجربة العقل والفكر وأبعادها ودوارها وسمها المميت.. إلى أن يفضـي به كل ذلك إلى أن يقوم قويـا متـهافتا، وضعيفـا متعاليـا، فـردا أوحـد في وجـه الكون وليس عليه من حيلـة سـوى عظمتـه الإنسـانية الخالصـة" كمـا يقـول في إحدى رسائله إلى طه حسين.

وتكمن المفاجـأة الأخـيرة في أن ملحـق "متاهـات مخطـوط" الـذي نشـر فيـه المسـعدي، ضمـن أعمالـه الكاملـة، رسـالتين: إحداهمـا للأسـتاذ خليـل الجـرّ اللبناني، الذي أودعه الكاتب عمله في باريس عام ١٩٤٠خلال الحـرب العالميـة الأولى، ولم يسترده منـه إلا في السـتينيات. والأخـرى رسـالة الأسـتاذ الحبيـب فرحات إليه أوائل السبعينيات، هذا الملحـق يوحـي بـأن الكتـاب كـان مفقـودا حتى أوائل الستينيات، مغفلا النسـخة الـتي سـلمها المؤلـف نفسـه للمستشـرق الفرنسـي الكبـير "ليفـي بروفنسـال" ليدفعـها لطـه حسـين عـام ١٩٤٨وكشـفت الرسائل المنشورة أمرها، ممـا يجعـل هـذا الملحـق لونـا مـن التخييـل الإبداعـي الشبيه بما فعله "أومبرتوإيكو" في روايته الذائعـة "اسـم الـوردة" ويدفعنـا لنعيـد التساؤل حول مكانة "حدث أبو هريرة قال" في شعرية السرد العربي المعاصر.

الولع الحضاري لدى السندباد العصري

يعلن حسين فوزي في كتابه الأول، ضمن سلسلة سندبادياته التي بلغت سبعة كتب، وقد نشره عام ١٩٣٨ بعنوان "سندباد عصري: جولات في المحيط الهندي" يعلن استراتيجيته الثقافية دون موارية، في هذا الإهداء الذي يمهره بتوقيعه الخطّي:

"درجت على حب الغرب، والإعجاب بحضارة الغرب، وقضيت أهم أدوار التكوين من عمري في أوروبا، فتمكّنت أواصر حبي، وتقوّت دعائم إعجابي. فلما ذهبت إلى الشرق، عدت إلى بلادي وقد استحال الحب و الإعجاب إيمانا بكل ما هو غربي"

ومن يومها أصبح حسين فوزي، بين أبناء جيله من رواد النهضة الثقافية، نموذجا للمفكر المصري المولع بحضارة الغرب، يتغنى بعلومها وآدابها وفنونها على السواء، ويسقى رحيق إيمانه لقراء مقالاته وكتبه، ومستمعي برامجه الإذاعية في التحليل المدهش لروائع فنون الموسيقى الغربية.

وإذا كانت علاقتنا اليوم بالغرب، تمر فكريا وثقافيا بأزمة ثقة متبادلة، تتجاوز في خطورتها ما شهدته إبان المدّ الاستعماري في مطلع العصر الحديث، من تجاور العناق والطعان، فإن لنا أن نتساءل عن حدود هذا الإيمان وبواعثه، وشروطه ونتائجه، وعلاقته برؤية الهوية وتمثل المصير، وكيف أسهم في تشكيل وعينا بالماضي والمستقبل.

بذرة الافتتان:

كان حسين فوزي قد ولد في تباشير مطلع القرن العشرين عام ١٩٠٠ في حيّ الحسين بالقاهرة المعزّية. وقد حفظ القرآن الكريم في الكتّاب بعد انتقال

أسرته إلى حيّ باب الشعرية المجاور، ثم حصل على الشهادة الابتدائية من المدارس المدنية، ومن بعدها التوجيهية عام ١٩١٧، ودخل مدرسة الطب، ولم تلبث أن أدركته ثورة ١٩١٩ فاشترك فاعلا في أحداثها ومظاهراتها، ثم حصل على بكالوريوس الطب عام ١٩٢٣ وعمل طبيبا للعيون في القاهرة وطنطا، ولكن مسيرة حياته لم تلبث أن تبدلت عندما ابتعث إلى فرنسا في عام ١٩٢٥ لدراسة الأحياء المائية وعلوم البحار. وحصل على بكالوريوس العلوم من جامعة السوربون، وتزوج من زميلة دراسة فرنسية، رافقته خلال رحلة حياته، وعند عودته إلى الوطن أوائل الثلاثينيات أسس معهد علوم البحار والبيطرة، ثم اشترك بعد بعثته في رحلة الباخرة "مباحث" التي جابت البحر الأحمر والمحيط الهندي لمدة تسعة شهور، لإجراء أبحاث علمية متعددة سجلها في كتابه الذي أشرنا إليه، وظل يعمل في ميدان العلوم البحرية حتى أسند إليه تأسيس أول كلية للعلوم بجامعة الإسكندرية تحت إشراف طه حسين عام ١٩٤٢، وبعد قيام الثورة عين عام ١٩٥٥ وكيلا لوزارة الثقافة، ثم اشترك مع ثروت عكاشة في تأسيس أكاديمية الفنون وعمل رئيسا لها عام ١٩٦٥، وانتقل إلى رئاسة الأكاديمية العلمية المصرية عام ١٩٦٨ قبل أن يتفرغ للتأليف العلمي والريادة الموسيقية حتى وفاته عام ١٩٨٨ م.

ولأنه قد سجل تاريخ حياته الفكري والروحي في كتابه الشيّق " سندباد في رحلة الحياة" الذي أصدره في يونيو ١٩٦٨ فقد كشف فيه عن بذرة افتتانه بالثقافة الأوروبية منذ مراحل تعليمه الأولى في العقد الثاني من القرن العشرين، ويجدر بنا أن نتأمل هذه الجذور لندرك طبيعتها المشتركة لدى أبناء جيله، والأجيال التالية حتى يومنا هذا، ونقف على مستويات التناغم في المكونات الأولى للشخصية المصرية والعربية المعاصرة. وإذا كان تحليله المتأخر لهذه المكونات يصطبغ برؤيته في الشيخوخة، إذ لم يتم إبان شرخ الشباب كما فعل طه حسين في " أيامه" فإنه يكتسب بذلك طابع الاعتراف الصادق دون مكابرة أو تأنق أدبي. يحكي حسين فوزي أنه ما إن بدأ بدراسة الأدب العربي في "السعيدية الثانوية" حتى اندفع يطالع أعلام هذا الأدب في دواوينهم وخطبهم

ورسائلهم، ثم حدث أن اتسعت معارفه في اللغة الإنجليزية حتى استطاع أن يطالع القصص والقصائد المشهورة فيها، ولم يكتف بما وضعت نظارة المعارف بين يديه من مجموعات شعرية، بل اقتنى "الخزانة الذهبية" جمع "بالجريف" والتهم منتخباتها التهاما، بفهم ناقص يكمله تأثره بموسيقى الشعر وأوزانه."وكلما تقدمت بنا الدراسة، واتسع الاطلاع نضج الفهم فإذا بالأدب الأجنبي يجتذب التلميذ إليه بقوة، ولا غرابة في هذا لأن الأدب الأجنبي الذي ألقى إليه يرتد إلى القرن السابع عشر، وأغلبه من التاسع عشر فالقرن العشرين، بينما الأدب العربي يعبر عن مشاعر ويصور أفكار قرون غابرة، ربما كان أقربها إلينا القرن الحادي عشر، والأمر هنا لا علاقة له بقومية أو وطنية، فلغتنا هي العربية، آمنا، وكنوز العربية ما أروعها وأبلغها، ولكنها تعبر عن وجدان أهل لنا بعيدين عنا جدا في الزمان، فالفارق هنا ليس بين شعب وشعب، بل هو فارق إدراك وإحساس، وطريقة في التعبير عن خوالج الإنسان، أقرب إلينا في الأدب الأوروبي لمجرد تقارب الزمان الذي تعبر عنه"، ويضيف حسين فوزي إلى هذا العامل التاريخي عوامل فنية أخرى تتصل بتنوع الآداب الغربية من قصة ورواية ومسرحية، إلى جانب الشعر الذي يقف وحده في الثقافة المدرسية العربية، ويطالب بأن تشمل مختارات النصوص العربية صفحات وضيئة تحفل بجوانب الحضارة العربية الإسلامية،من التاريخ والفلسفة والعلوم والفنون والرحلات، حتى تضارع تلك النصوص الثرية بعوالمها وتجاربها في الثقافات الأجنبية. وأعتقد أن بوسعنا أن نذهب إلى أبعد من ذلك في تقديمنا للجوانب الفاتنة من تراثنا الأدبي في المناهج التعليمية حتى يتوازى التكوين العقلي والوجداني للشباب العربي، بوسعنا أن نعدل عن هذا النموذج التاريخي الصارم في البدء بالعصور القديمة فحسب، مما يباعد الشقة ويجافي الألفة، بأن نضع إلى جانب الشعر بدايات القصة والمسرح والفنون الأخرى في المراحل المختلفة، مما يحبب الشبيبة في تراثها، ويكشف عن مذخورها الحضاري المتنوع الخلاق، لا لنتفادى بذرة الإعجاب بالغرب التي كشف حسين فوزي عن تربتها، ولكن لنمد دائرة الإعجاب لتشمل الإنجاز الحضاري للإنسان في الشرق والغرب معا،

والوعي التاريخي العميق بإسهامنا المبدع في هذا الإنجاز، فتكوين الكفاءة اللغوية والأدبية العالية وبلورة منظومة القيم الرفيعة لا تتأتى بالتجهيل بالآخر وغمطه دوره ومناجزته بالتفاخر المعيب.

قناع السندباد:

اتكأ حسين فوزي طيلة حياته العلمية والفكرية على قناع أسطوري اكتشفه في التراث العربي المصري، ووظفه بمهارة عالية، لتمثيل شغفه بالعلم، وتوقه إلى رحلات البحر، وإمعانه في كشف أسرار عجائبه ومخلوقاته في عصر الأنوار الإنسانية مضمرا بذلك حسا أدبيا رفيعا، وقدرة فنية عالية. وقصة السندباد كما يرى حسين فوزي هي القصة البحرية الكبرى في الأدب العربي طبقا لألف ليلة وليلة. وهي فوق هذا واحدة من أهم قصص البحار في آداب العالم. ولو لم يحتو كتاب ألف ليلة على قصة عبد الله البري والبحري لكانت قصة السندباد هي القصة البحرية الكاملة الوحيدة في اللغة العربية. بيد أن البحر في قصة عبد الله كان وسيلة إلى غاية هي العرض الفلسفي، أما البحر في قصة السندباد فهو الغاية التي تنتهي إليها القصة، البحر هو بطلها، أو هي على حد تعبيره حوار بين اثنين: البحر والسندباد. حوار يتطور من الهدوء إلى العنف، ومن تبادل الود إلى تداول اللكمات والمناجزة والصراع.

وقد بذل حسين فوزي جهدا علميا فائقا في كتابة " حديث السندباد القديم" ١٩٤٣ لتأصيل رحلات السندباد، طبقا للمعارف الجغرافية وكتب العجائب السابقة عليه في الثقافة العربية، ليثبت أن من قام بتأليفه على هذه الصورة المكتملة ينتمي إلى هذه الثقافة الغنية، إذ يتبين له من مجموع النصوص التي اختبرها أن صاحب القصة قد ألفها وفي ذهنه صورة جغرافية للبحر الشرقي الكبير (المحيط الهندي) إن لم تكن شديدة الوضوح، فهي ليست أكثر إبهاما من الصورة التي تنطبع في أذهاننا من مطالعة كتب الرحلات والعجائب والمسالك والممالك. ومعنى هذا في تقدير حسين فوزي بعد البحث العلمي المستفيض أن مصادر كتب الجغرافيا العربية وكتب العجائب ومصادر قصة

السندباد واحدة: مجموعة المعارف المتداولة عن البحر الشرقي الكبير فيما بين القرن التاسع والرابع عشر الميلاديين. مثل كتاب "المسالك والممالك " لابن خرداذبة، صاحب بريد الخليفة المعتمد على الله في القرن التاسع الميلادي، "ومروج الذهب ومعادن الجوهر" للمسعودي في العاشر، "والآثار الباقية من القرون الخالية" للبيروني في القرن الحادي عشر، و" نزهة المشتاق في اختراق الآفاق" للإدريس في الثاني عشر، "وعجائب المخلوقات وغرائب الموجودات" للقزويني في الثالث عشر، ثم "فريدة العجائب" لابن الوردي في الرابع عشر، على سبيل المثال وليس الحصر.

وقد انتهى في جهده التوثيقي المقارن إلى أن قصة "السندباد البحري" –وهي نموذج لبقية قصص ألف ليلة وليلة– عربية مستحدثة، لا يرجع تأليفها إلى ما قبل القرن الحادي عشر الميلادي، وأسلوبها ولغتها الدارجة –كما تبدو في النصوص المنشورة– قد تنزل بتأليفها إلى القرن الرابع عشر أو بعد ذلك، وليست مترجمة عن أصول هندية أو فارسية، ولا يستبعد أن يكون مؤلفها مصريا أو على الأقل عارفا باللهجة القاهرية في تلك الحقبة كما تداولتها المؤلفات الشعبية الأخرى. وأيا كان مؤلف السندباد، فردا أو جماعة، فقد استطاع أن ينشئ قصته الخلابة من أشتات المعارف الجغرافية، وحكايات الرحالين المتداولة في عصره، دون أن ينتقص هذا من قدره كفنان بارع، فالقصة تخرج على لسان بطلها مفعمة بالحياة، تتدافع أحداثها بعضها في إثر بعض،" كأنها أمواج البحر الزاخر الذي لجّ فيه السندباد، وعرف مرّه أكثر من حلوه، ورضي مع هذا أن يكون أمير سحره.. فلا سبيل إلى العجب أن احتضنتها آداب العالم، منذ نشر "جالان" ترجمتها الفرنسية في مطلع القرن الثامن عشر، وتنشأت عليها أجيال من الشباب، وتأثر بها كبار الكتاب الخياليين، أمثال "ديفو" "وسويفت" و"هوفمان" و"إدجار آلان بو " و" لاموت– فوكيه" و " هانس أندريسون" "و جريم " ولا أحسبنى مبالغا إذ ألاحظ أثرها في طائفة كبرى من الأدب البحري في العالم. وقد رفعها الناقد " ريتشارد هول " إلى مكانة "الأوديسة" قياسا مع الفارق".

والقصة طبقا لتحليل حسين فوزي الممتع تبدأ سهلة السرد هادئة، لا تنم على ما تخبئه من روائع، ثم تترادف أحداثها وتتشعب حتى تصل إلى عقدتها الكبرى عندما يدفن السندباد حيا ـ ثم تعود بعد ذلك رويدا إلى هدوئها، كما تعود حياة السندباد سيرتها بين خدمه وأعوانه " وكأني بها مقطوعة سيمفونية تبدأ هادئة اللحن ثم ترتفع أنغامها وتتفرع عن لحنها الأساسي شتى الألحان، تتلقفها آلات الأوركسترا أفرادا وجماعات حتى تدوي بها كافة الآلات الوترية والهوائية والنحاسية، ويعلو لحن البحر والعاصفة وصوت الأمواج المضطربة،وقعقعة السفينة وشرعها تضرب ممزقة في صواريها وحبالها تلهب ظهرها كالسياط، ثم هي ترتد إلى هدوئها الأول لتنتهي فوق الأوتاد دبيبا وحفيفا، لا تلبث أن تحمله على أجنحتها أخف النسمات ".

العروبة ومقومات الحضارة:

عرفت حسين فوزي شخصيا أوائل الثمانينيات، قبيل تدهور ملكاته بالشيخوخة، وخبرته عن كثب خلال زيارته المطولة، بصحبة رفيق عمره توفيق الحكيم لإسبانيا، مع كوكبة من رجال الفن والأدب، لحضور مؤتمر عالمي عن المسرح، وكنت أتولى استضافتهم حينئذ بصفتي مستشارا ثقافيا لمصر ومديرا للمعهد المصري للدراسات الإسلامية بمدريد، ولازلت أذكر تحريض الحكيم العبثي لي عند زيارتنا لجامعة مدريد المستقلة كي أبدأ كلمتي بعبارة " باعتباري مثقفا عربيا " حتى يغتاظ حسين فوزي، الذي كان قد شطح فيما يبدو إثر مبادرة "كامب ديفيد" في تنصّله من الرابطة القومية. لكنه كان يتلقى ذلك من صديقه اللعوب بابتسامة وديعة فاهمة، ويستغرق في تأملاته الشفيفة بصفاء نوراني عجيب. وعندما نعود إلى رؤية حسين فوزي الثاقبة لمقومات الحضارة في كتابته الباقية، نرى موقفا شديد الوضوح والأصالة، يؤمن بالمسعى الإنساني الموصول، ويعجب بالإنجاز الحضاري الغربي، لكنه في مراحله الناضجة يتخذ منه موقفا نقديا حادا عندما يتعارض مع الحس القومي، أو يصطدم بالشعور الديني البريء من الهوى والتعصب.

ففي كتابه العمدة "سندباد مصري" الذي حرره في الخمسينيات على مدار عدة أعوام، يحدد حسين فوزي رؤيته المتكاملة للبنيان الحضاري، ناقدا مسيرة الثقافة المصرية في أخذها بجوانب الحضارة المادية، من عمران وصناعة، منذ عهد محمد علي أوائل القرن التاسع عشر، معتبرا "رفاعة الطهطاوي" أول مبعوث يدرك أهمية البناء المعنوي للشعوب، ولكننا بالرغم من ذلك " ألبسنا الحضارة الغربية كما يلبس قميص المجانين، أقحمت علينا من علٍ في شكلها المادي، وفي جبروت أهلها وشهوة أطماعهم البشعة. وبذلك اختلطت علينا سبل الإصلاح الروحي، وتاهت منا المقومات الحقيقية للنهضة. كنا إذا آمنا بحضارة الغرب الفكرية والفنية والعلمية – كمجموع متكامل لا ينفصل عن حضارته المادية– قام الرجعيون في وجوهنا، يتهموننا بممالأة الغاصبين والمستعمرين فلا نحن مستطيعون أن نخطو خطوات التطور الطبيعي الكامل بتلك الحضارة، ولا الرجعيون قادرون على الاستغناء عن أدواتها وأجهزتها المادية.. فإذا طالبنا بالاستفادة من فنون الغرب الرفيعة، وعلومه المتقدمة، وفكره وفلسفته، اتهمنا بالتفرنج والتقليد الأعمى والاعتداء على الأصالة والقومية " وإذا كان هذا الصراع المحبط في بنية الثقافة العربية مازال ضاريا حتى اليوم، فإن ما تشهد به أحداث التاريخ أننا نتورط أكثر في نسخ الجوانب المادية للحضارة ومسخها دون أن نقوى على إنتاج نظائرها، لسبب بسيط هو أننا لم نأخذ بجدية حتى الآن قضية المشاركة العلمية في أعمق مستوياتها النظرية والفكرية، ولم تقم لدينا نماذج "المجتمعات العلمية" التي تظفر بالتمويل اللازم والحرية الضرورية. وها هو حسين فوزي يقرن بذكاء شديد بين الإبداع العلمي والفني في رصده لتحولات الاستراتيجية المعرفية عندنا قائلا في سياق رحلة حياته:

"ذهبت إلى فرنسا مبعوثا معبأ بمعنى الحضارة الأوروبية في أصولها الفكرية والفنية، مؤمنا بأن مستقبل الوطن رهين بالتمكن من مقوماتها الحقة، في الفكر والعلم، والفن والأدب. لا في مجرد نقل التطبيقات العلمية والخبرة التكنولوجية، فأساس التكنولوجيا هو العلم البحت، وأساس العلم البحت هو الفكر المجرد، ينطلق بحثا عن حقائق الأشياء في مجال حر. وقد خرجت

بلادنا بفكرة عجيبة هي قلة جدوى الدراسات النظرية والبحوث الخالصة لوجه العلم، وهل من داع لوجود كليات آداب في كل جامعة مثلا ؟!! معنى ذلك هو إقامة حياتنا القومية على مجرد النقل. لا على تقييم العقل والوجدان، وإعدادهما للإبداع والابتكار. والابتكار في العلوم يشبه من بعض الوجوه الإبداع في الفنون والآداب. فإنك في الناحيتين إما أن تكون مجرد ناقل ناسخ، ولا قيمة كبيرة لما تنجزه، وإما أن تكون مفكرا أو عالما أو فنانا أصيلا، فتساهم في بناء حضارة وطنية، قوامها الفكر والإحساس، وأساسها العلم والمعرفة".

وقد يتراءى لبعض القراء، خاصة من الإخوة العرب، أن النبرة المصرية العالية في خطاب حسين فوزي تنكر البعد العربي أو تنفيه، وهذا غير صحيح، لأن تفكيره العلمي المستقيم، وروحه التنويرية، وإدراكه لطبقات الشخصية المتراكبة والمتفاعلة، واعتزازه بالتراث العربي الإسلامي، كل هذا يجعل رؤيته أشد اكتنازا وكثافة، خاصة في آرائه المكتوبة، فهو عندما يتأمل الإسهام الحضاري المصري، يركز على شموله للفترات التاريخية كلها، إذ يقول مثلا في كتابه "سندباد إلى الغرب" "نحن المصريين أحق الناس بدراسة الحضارات، لأننا أثبتهم حقا في تراث الإنسانية العظيم الذي تواضع الناس على تسميته "الحضارة الغربية "، لا لأنها حضارة احتفي بها الغرب، أو ورثها عن أبيه، بل لأنها في التسلسل التاريخي نمت وترعرعت أخيرا في غرب أوربا، بعد أن تشربت وتمثلت تيارات الحضارة من طيبة وممفيس، وصور وصيدا وبابل، وأثينا والإسكندرية، وروما وبيزنطة، وبغداد ودمشق والقاهرة. حضارة اليوم هي حقي وملكي، بقدر ما هي حق لبعض الأوروبيين، لأنني من كبار بنائيها، فكيف أنكر نفسي وتاريخي، وجهاد فلاسفتي وعلمائي والمفكرين من أجدادي وضيوفهم على مدى آلاف السنين، لأقف من حضارة اليوم هذا الموقف السلبي، وهي من غرس يدي وفكري ومشاعري بأكثر مما هي من غرس الصقلي أو الإسكندنافي".

نقد الهيمنة الغربية:

إذا كان حسين فوزي قد اصطنع قناع السندباد القديم فإنه لم يكتف بأن يقص علينا مثله حكاياته الغريبة، ورحلاته المتشوفة لمظاهر الحضارة الفاتنة، كما لم تسمح له وسائل النقل المعاصرة، نتيجة لتطور هذه الحضارة ذاتها، بأن يقتصر على الرحلات البحرية. بل سرعان ما ألحق بها الطائرة والسيارة. وأهم من ذلك، فإنه لم يفقد حسه التاريخي ولا وعيه النقدي. وربما كان كتابه الأخير "سندباد في سيارة" الذي نشر عام ١٩٧٣ من أطرف وأخطر جولاته في الفكر والحياة. فهو يحكي فيه فصولا شيقة عن رحلة قام بها وقد جاوز السبعين من عمره من فرنسا، مخترقا إسبانيا حتى الأندلس وعابرا مضيق جبل طارق إلى ربوع المغرب والجزائر وتونس، ثم ليبيا ومصر، بما لا يقوى الشباب على اجتراحه، ما لم يكن رحالة من طراز حسين فوزي.

وسنقف عند بعض اللفتات الدالة في هذه الرحلة، لنحسب حصيلة موقفه الحضاري من الغرب، ونعرف حقيقة مشاعره العربية والإسلامية دون رياء. فهو يقول مثلا عن مسجد قرطبة : إنه " أثر حضاري إسلامي شوهته الحضارة الكاثوليكية، عندما استأذن أسقف قرطبة الإمبراطور "شارلكان" في إقامة كنيسة جامعة "كاتدرائية" وسط المسجد الجامع، وأذن له. لم يعرف الخلف: النصارى، حق السلف: المسلمين. لسبب عجيب في ذاته، وإن تكرر في أكثر من موضع في الأرض: هو اختلاف الديانة، بل المذهب أو العنصر أو الأرومة. كلا: " لا تعذليه فإن العذل يوجعه" لا تتعجلي اتهامه بالتعصب، كاتب هذه السطور، فقد حاسب نفسه وساء لها: ما إذا كان شعوري ذات يوم من عام ١٩٣٥ وأنا أجتاز باب "أياصوفيا" في إسطنبول، وأذكر ما صنع محمد الفاتح بالكنيسة العظمى في عاصمة الإمبراطورية الرومانية الشرقية.. لم أكن أحب للسلطان الفاتح أن يحول مكان عبادة إلى عبادة أخرى، مع أن العثمانيين لم يصنعوا بذلك الأثر العظيم أكثر من إخفاء أو إزالة ما لا يقبله الإسلام من رموز وتصاوير.. ولم أرض، ولا أمنت على ما أتاه محمود الغزنوي بالهندوس

ومعابدهم، ولم يكن عدم الرضا علامة تخلخل العقيدة أو وهن فيها، بل كان جرحا لشعوري وإيماني بسماحة الإسلام، ومن حقي اليوم أن لا أرضى بما اقترفته التعصب بمسجد قرطبة الجامع وبغيره من روائع الآثار بأرض الأندلس".

هذا الاتساق في الموقف، من منظور حضاري، هو ما يرضي ضمير المثقف المعاصر. وهو ما حرص حسين فوزي على إبرازه في كل كتاباته، خاصة وهو يعيش تجربة حميمة في حياته الزوجية، فمهما غلبت ثقافة الزوج على الأسرة المختلطة، تظل طبيعة الحوار مع الآخر، والانتصار للحكمة والعقل دون التعصب، من سمات هذا التعايش النبيل. وعندما يستشهد حسين فوزي ببيت الشاعر العربي "لا تعذليه فإن العذل يوجعه " فإنه يخاطب زوجته وقارئه المختلف عنه بروح إنساني جميل. لكن هذا لم يمنعه من التوهج العاطفي أمام قصر الحمراء في غرناطة إثر ذلك ، إذ يقول : "نظرتي إلى قصر الحمراء كانت نظرة الحسرة في عيني امرئ القيس وهو يتأمل "سقط اللوى بين الدخول فحومل" صعدت إليها تعتمل في نفس مأساة خروج أبي عبد الله، سليل بني نصر، هائما على وجهه بعد تسليم مفاتيحها إلى الملك الأسباني، و تقول الرواية: إن أبا عبد الله وقف على أكمة بعيدة يملي ناظره بآخر صورة للكه، فخنقته العبرات وأجهش بالبكاء، فصاحت به أمه عائشة الحرة " فلتبك بكاء النساء، ملكا لم تستطع أن تدافع عنه دفاع الرجال"، وتعرف تلك الأكمة عند الأسبان باسم "زفرة العربي الأخيرة" بهذا الشعور طالعت شعار بني نصر يتكرر مئات المرات وسط زخارف قصر الحمراء " ولا غالب إلا الله " هذا الشعار في نفسي يتصل رأسا بالنهاية المحزنة، هو عندي نذير المأساة، إذ أطالعه وقد تمت فصولا، في حين أن الآمر ببناء القصر أو زخارفه لم يكشف عنه حجاب الغيب.. كنت أشعر وسط هذا الجمال المتألق الفتان كلما قرأت " لا غالب إلا الله " أني أجوب وسط المقابر، أردد في نفسي: البقاء لله وحده.. وربما اتخذ ترداد الشعار هذا المعنى: لقد فتحنا وظفرنا، وحكمنا ونعمنا، أقمنا حضارة رفيعة وأوربا في غفلة من الزمان، تعمه في ظلام العصر الوسيط.. ننشر عليها من

كل ركن فيها ضياء ونوار.. كانت لنا الغلبة في الأولى، وفي الثانية كانت الغلبة لعدونا.. ولا غالب إلا الله".

أطلت في اقتباسي كلمات حسين فوزي المفعمة بحرارة الصدق وحكمة التاريخ كي أبرز حقيقة يتغافل عنها كثير من الكتاب، وهي أن الهوية والعقيدة ليست مسوحا تخلع وتلبس، وتخف صيفا وتثقل شتاء، ولكنها شيء كامن في أعماق الضمير الفردي والجمعي. لا يخضع للمزايدة، ولا يحتاج إلى إثبات. وقد عرفت من تجربة الارتحال الثقافي أننا عندما نكون داخل أوطاننا وبين أهلينا نتخذ موقف الناقد لهم، الداعي إلى تحريكهم وتقدمهم، فإذا ما واجهنا الآخرين كنا ممثلي ثقافتنا وهويتنا، الغيورين بشدة على ماضيها وحاضرها معا. وسأكتفي بمشهد ثالث من حسين فوزي يكشف عن عدائه الشديد للاستعمار الغربي، ومناهضته لهيمنته إذ يقول:

"صدمتني تجربة الاستعمار الفرنسي في عاصمة من أبهى عواصم المغرب وهي الجزائر، اكتفيت منها بالصعود إلى القصبة، للإحساس بأهل البلاد الأصالى، ولكي أطل على بحرنا من الأعالي. وقد كرهت أن لا أرى لأهل البلاد في عاصمتهم التاريخية أثرا بين المستعمرين، فالمسجد الكبير في المدينة المنخفضة قد تحول إلى غير ما أنشئ له. وغادرت الجزائر بعد يوم وليلة عندما لم أطق البقاء في ذلك الجو الاستعماري الذريع.. وكنت قد عشت في تونس تجربة استعمارية تركت في نفسي جرحا عميقا عرفت في زمانها باسم "المؤتمر الأفخارستي" — كان ذلك منذ نيف وأربعين عاما عندما سافرت من باريس إلى تونس لأتابع بحثا علميا بمعهد " سلامبو" الأوقيانوغرافي بضاحية تونس.. شاهدت في المؤتمر الرسول الكاثوليكي يستقبله المقيم العام الفرنسي (الحاكم بأمر الجمهورية العلمانية) استقبال الفاتحين، والسفن الداخلة ميناء تونس تهزم بالتراتيل اللاتينية، وقد جاءت لتشيد بذكرى القديس الصليبي لويس التاسع عشر أسير ابن لقمان بالمنصورة، والمتوفى بالوباء في تونس. ورأيت الوفود تقف بتمثال الكاردينال "لافيجري" المستعمر الديني منصوبا قبل باب تونس الخضراء رافعا الصليب ".

ومع أن مظاهر التعصب الديني قد خفت كثيرا بعد انقضاء هذه الفترة الاستعمارية الأليمة، غير أن أطماع الهيمنة الغربية على مقدرات الشعوب العربية لازالت تحكم سياستها، وهنا ينبغي لنا أن نميز – كما فعل حسين فوزي وأبناء جيله دائما –بين النموذج الحضاري الغربي الذي اشتركنا تاريخيا في صياغته، وما انتهى إليه من منظومة قيم إنسانية تعلي من شأن الحرية والعلم والشراكة الحضارية، وبين ممارسات هذه الدول السياسية و الاقتصادية التي تبغى تحقيق مصالحها وتهميش منافسيها والسيطرة عليهم.

ويبقى نموذج هذا السندباد المولع بالحضارة، الداعي إلى الإنتاج العلمي في النظرية والتطبيق والتقدم المادي المقترن بالنضج الروحي في الآداب والفنون، والممثل لحركة الحضارة في ارتفاعها وانخفاضها وتضافر الآلات المختلفة والثقافات المتعددة على المشاركة في معزوفتها العظمى، يبقى هذا النموذج لدى حسين فوزي العالم الفنان علامة على سبقنا في مسعى حوار الحضارات وقدرتنا على رؤية أجمل ما في الآخر ونقد أنفسنا في الآن ذاته.