قاسم أمين والدراما التاريخية

أمطرنا رمضان هذا العام بسيل زاخر من الأعمال الدرامية التليفزيونية، ولست أدرى لماذا تتركز خطوط الإنتاج كلها لتصب في شهر واحد فحسب، بينما تكاد تجف الشاشة الصغيرة بقية الشهور، وكأن الدراما أصبحت مثل الأطعمة المكدسة على مائدة رمضان وهو شهر الصيام. وأحسب أن من الضرورى إعادة توزيع خارطة الإنتاج، ومعظمه تتولاه المؤسسات العامة، ليتوالى على مدار السنة، مع اختصاص رمضان بالدراما الدينية الملائمة لطبيعته الروحية مع عقلنتها؛ كي لا نظلم الأعمال الجيدة المزدحمة، ونملك الفضاء الزمني والحيوي الكافي لتمثلها والاستمتاع بطيوبها، متفادين ما ينجم من سوء التوزيع من تشتت وعجلة.

وربما كانت الدراما التاريخية والاجتماعية هي التي استأثرت باهتمام المشاهدين هذا العام، وأيقظت حسهم النقدي بالتعليق والمقارنة، وقد تباينت مستوياتها بشكل بارز. ويتعين عليّ حتى لا أنجرف في تيار التشتت بدوري أن أصطفي واحدة منها فحسب، أدير حولها تأملاتي النقدية، وحينئذ لا أتردد في اختيار "قاسم أمين"؛ لأنها تثير مفارقة تاريخية كبرى تستحق التحليل، حيث كانت إشكالية تحرير المرأة صدمة ملتقى القرنين الماضيين في المجتمع المصري والعربي منذ مائة عام، ولا زالت مشكلة الردة الموهومة في هذا الإنجاز الحضاري بتحرر المرأة تمثل سراب الرجعية وحلمها في أولوية زائفة لا تدرك شروط التطور التاريخي ولا تحديات المراحل الحضارية التي ينبغي علينا أن نقطعها في سباق العلم والفكر والإبداع.

تخييل الواقع التاريخي:

ومع أن دراما "قاسم أمين" التي كتبها بجهد فائق الأديب الكبير "محمد السيد عيد" وأخرجتها بإخلاص واضح المبدعة "إنعام محمد علي" قد راجع مادتها التاريخية بإمعان شيخ المؤرخين المعاصرين الدكتور "يونان لبيب رزق"، فإن علينا أن نتذكر المبدأ الأساسي الذي التزمت به الرواية التاريخية، وما زال على بناتها في السينما والتليفزيون احترام تقاليده، وهو محاولة بعث الفترة الماضية بكل حيويتها وإطلاق حرية الخيال في تلوينها مع عدم الاعتداء على ما استقر في الذاكرة من أحداثها الكبرى. وتظل مساحة التخييل شاملة للتفاصيل، وقادرة على إعادة الاكتشاف والتأويل؛ لأن قانون الإمكان والاحتمال الذي سنه أرسطو للدراما ما زال فاعلا في تحديد شروطها، فليس من الحتمي توثيق الحوادث في الفن، بل يكفي أن تخضع للمنطق والاحتمال، ويصبح دور الخيال الخلاق هو ابتكار الأحداث والشخوص والحوارات التي تكشف منطق النتائج التاريخية المعروفة وتجلو أسبابها العميقة بما لم يكن واضحا في المدارك في حينها.

والحق أن محمد السيد عيد قد ملأ صبا قاسم أمين وشبابه بمشاهد مبتكرة غير مجافية لطبيعة الحياة في عصره، وإن كانت لم ترد في سيرته، تعل من دعوته لتحرير المرأة نتاجا طبيعيا لمعاناته الشخصية والعائلية وتجاربه الحيوية في علاقاته اليومية. ومعاينته لوضع المرأة في المجتمع الفرنسي والنتائج المترتبة على تحررها، مما كان موضوع مناقشات فكرية عند رفاعة الطهطاوي قبله بنصف قرن، لكن هالة من المثالية التي لا تخطئ أسبغها المؤلف على نموذجه، وجعلته ينطق في كل موقف بآيات من القرآن الكريم والأحاديث النبوية تجافي طبيعة نشأته وتربيته مع أنها متسقة مع خطابه في التأليف؛ ذلك لأن حياة البشر الواقعية ليست صورة من كتبهم، وليست بريئة من الزلل والغواية. وأعتقد أن هذه نقطة ضعف أساسية في كل الأعمال التاريخية الناجحة لدينا، وهي ضعف الحس النقدي للذات، ونحن مولعون بأن نجعل من شخوص الماضي الشهيرة مثلا عليا، وننفي عنهم أي إمكانية للخطأ والخطيئة بما

يحيلهم إلى أساطير غير حقيقية. وعندما تفادى الصديق الأستاذ "محفوظ عبد الرحمن" أية إشارة تخدش قداسة ذكرى "أم كلثوم" قدم لنا نموذجا رائعا لكنه زائف قليلا؛ لأن عظمة البشر تكمن في أن يظلوا بشرا ولا يتحولون إلى قديسين وملائكة. وليست لقاسم أمين في الوجدان المصري مثل هذه الحصانة، فأنصاره من التنويريين يدركون أهمية دعوته وإنسانيتها، ولو كان مؤلفنا مثلا قد أقام علاقة غرامية بينه وبين الجارية الحسناء التي أهديت لأبيه –وكانت أولا فتاة غريبة جميلة يراها– لما كان في ذلك خروج على الدين أو الأخلاق التي كانت تسمح بمثل هذه العلاقات في البيوت التي تعج بالجواري ومناورات العشق وصراعات الأجيال، لكن المؤلف أصرّ على أن يصوره ملاكا يرد لهفتها عليه بالتجاهل ويحوّلها إلى أخته ويدّخر هذه المغامرة لزوجها في المستقبل "خضر باشا". ودعك من أنه حرّم على قاسم أمين تقبيل صديقته الفرنسية مع أنه جعلها خطيبته ومشروع زوجته، مخالفا مناخ الحياة الفرنسية في حينها كي يحافظ على هذه الصورة المثالية، وطبع علاقته بوسيلة التي قضت على زهرة شبابه وثروته في الواقع بطابع مثالي، متوهما أنه بذلك يعزز مصداقية دعوته للتحرير وبراءته من الشبهات. بينما يحرمه في حقيقة الأمر من الدافع الوجداني العميق لتحرير المرأة تطلعا إلى تحرير الرجل وإشباع حسّه الجمالي بطريقة نبيلة ومشروعة. خاصة لأن الأعمال الفنية لا تكتفي بتمثيل ظواهر الناس وما يبدون عليه، بقدر ما تعني بكشف دواخلهم ونزعاتهم الإنسانية الأصيلة.

تعدد الأقطاب:

هناك ظاهرة لافتة في دراما "قاسم أمين" هي تعدد الأقطاب، وتنازع البطولة بين صاحب العمل الأساسي وكوكبة أخرى، منها من يتفوق عليه في الدور التاريخي والتأثير في الحياة العامة؛ مما يهدد تفرده بالضوء والتركيز والاستقطاب، وإذا كانت هناك شخصيات يمكن اعتبارها زائرة في العمل مثل: عرابي والأفغاني ومصطفى كامل وعبد الله النديم لا تجور على الاستقطاب اللازم فنيا لقاسم أمين فإن شخصيتين مثل الإمام محمد عبده والزعيم سعد زغلول قد سرقتا الكاميرا منه وهمشته في كثير من الأحيان؛ خاصة لأن حياتهما

مفعمة بالأحداث والأحاديث؛ مما جعل المؤلف ينساق إلى تسليط الضوء عليهما– لا باعتبارهما عاكسين لمواقف الشخصية المحورية – وإنما لأهميتهما الذاتية. الأمر الذي يخلّ بإيقاع العمل الدرامي وضرورات تكثيف البؤرة فيه. فأحداث حياة الشيخ محمد عبده مثلا ونفيه ومجالسه في بيروت وزواجه لا علاقة لها بقاسم أمين، وقصة غراميات سعد زغلول الإشكالية بالأميرة نازلي فاضل لا صلة لها بحياة قاسم أمين، خاصة لأن سعد الزعيم ليس هو الذي أحبها تاريخيا، وإنما ابن أخيه المسمى سعد كذلك؛ مما يجعل الاستطراد إليها مخلا بمبدأ الاقتصاد في الدراما من ناحية، وخطرا على محور السيرة من ناحية أخرى. صحيح أنهم جميعا يحتلّون رقعة عريضة في الحياة المصرية العامة في نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين، لكن الدراما تحولت بذلك إلى أن أصبحت "عصر قاسم أمين"، بل ربما كان الأولى أن تسمى "عصر محمد عبده" أو "شباب سعد زغلول"، الأمر الذي لا يجعل من وفاة الإمام ومن بعده قاسم أمين نهاية طبيعية لها، بل سيظل المشاهد بحاجة إلى متابعة الأحداث حتى وفاة سعد في آخر العقد الثالث.

ومع أني أدرك خطورة الإغراء الذي خايل محمد السيد عيد لعرض هذه النماذج الكبرى في الحياة المصرية ابتداء من الأفغاني حتى فتحي زغلول، لكن مزاحمة هؤلاء كلهم وتفوق بعضهم أحيانا على صاحب السيرة أصاب إيقاع الدراما بالخلل، وركز اهتمام المشاهدين على شبكة العلاقات القائمة بينهم، بينما لا تسعفنا المصادر التاريخية في تصور ارتباط مصائرهم الشخصية بهذه الطريقة، فمن المتداول في كتب التراجم أن قاسم أمين لم يتعرف على سعد زغلول إلا وهو وكيل للنائب العام عندما اصطدمت عربته بمظاهرة يقودها الزعيم الشاب، وأنه لم يذهب إلى صالون نازلي إلا بعد نشره الرد على الدوق الفرنسي "دراكور" في طعنه على أخلاق المصريين وتعريضه بالسفور، فغضبت الأميرة نازلي وظنت أنه يهاجمها، فاحتال سعد زغلول –كما يروى الشيخ عبد العزيز البشري– حتى جمعه بها في مجلسها، ورآها سافرة تناقش محمد عبده وعلي يوسف وعبد الكريم سلمان والمويلحي وغيرهم مناقشة علمية مهذبة.

المشكلة في كتابة الدراما التاريخية عندنا أنها تميل إلى استثمار الهالة

العاطفية المتراكمة حول بعض الأسماء والأحداث بطريقة فجة ومباشرة ومكرورة، وقد بدأت هذه الدراما بمسح شامل للثورة العرابية، وغير المؤلف من وظيفة أمين باشا والد قاسم الذي جاء إلى مصر للإقامة بها دون أن يتولى أى منصب عسكرى ليجعله ضمن العسكريين الأتراك المستأثرين بخيرات مصر، وإن كانت أبوته لقاسم أمين قد جعلته مختلفا عنهم. المهم أن تشمل الدراما على أحداث ثورة عرابى حتى لو لم يشهدها قاسم أمين، ولو ركز المؤلف على إثراء النسيج الاجتماعى والحضارى بالتفاصيل الدقيقة للحياة وهي تتفتح على ورود العصر الحديث وأخفت الصوت السياسى الجهير؛ لكان أقرب إلى تجسيد دور قاسم أمين الحقيقي، ففي هذه الفترة كان يتم تحديث مصر بصراع خفي وأغراض متناقضة لإخراجها من عباءة الخلافة التركية وتمصير قضية تحررها من النفوذ الاقتصادي ثم الاحتلال العسكري للأجانب. وإقامة مجموعة من البنى والتيارات الاجتماعية والأسس الفكرية لنهضة وطن يكتشف ذاته ويعثر على نبرته ويستنفر كل طاقاته. هذا الغليان الداخلي في نسيج المجتمع وهو يتشقق في طبقاته السطحية الصلبة ليستقبل أنماط الحياة والعلاقات الجديدة المتمثلة في مد السكك الحديدية وتخطيط المدن وكيفية استقبال المكتشفات العلمية والمنجزات الحضارية الجديدة، كل هذا كان أولى بحشو الدراما التاريخية الاجتماعية من قصص الثورات والمظاهرات وسير الزعماء المشهورين. ولست أقلل من الجهد المبدع الذي بذله المؤلف وجسدته كوكبة الفنانين في تقديم صورة هذه الفترة، لكن الإسراف في توزيع الأدوار على الشخصيات التاريخية الشهيرة ظللت دور قاسم أمين الذي لم يكن يملك تمكن محمد عبده الفلسفي والفقهي ولا "كاريزما" سعد زغلول القائد.

والطريف أن المؤلف يقع في بعض الهنات اليسيرة التي كان بوسعه أن ينتبه إليها ويتفادها، فهو يجعل الشيخ محمد عبده مثلا ينشد وهو في بيروت عام ١٨٨٧م بيتا من الشعر لم يكتبه شوقي إلا بعد ذلك بأربعين عاما في مسرحية مجنون ليلى وهو يقول:

قد يهون العمر إلا ساعة وتهون الأرض إلا موضعا

اللغة والشعار:

هناك مشاهد كثيرة في الدراما تدور في فرنسا وفي القصور والصالونات المصرية المتفرنسة، مما يمثل مشكلة في لغة الخطاب، وقد عمد فريق العمل إلى الاجتهاد في الحديث بما يستطعيون من عربية وفرنسية ركيكة ومزجوا بينهما في بعض الأحيان. ولجأت المخرجة إلى الترجمة المكتوبة على الشاشة أحيانا لصعوبتها – بالنسبة للجمهور الذي ترتفع فيه نسبة الأمية – لنقل معنى الحوار. وأعتقد أن معالجة هذه المشكلة الدقيقة لم تكن موفقة في كثير الأحيان؛ خاصة عندما تنطق فرنسيا قحا –مثل عميد الكلية الذي لم يكن مستشرقا– وأفراد أسرة فرنسية عادية بعربية مكسرة، وإذا أخذنا في الاعتبار أن اللغة جزء من السياق التداولي، وأن المشاهد يعرف الشخصيات وما يتناسب معها من مستويات لغوية فنحن بحاجة لابتكار أمثل يحافظ على أفق الشخصيات ولا يخرج عما يتوقع منها، وربما كان إنطاقها بلغتها الأصلية مع التخفيض التدريجي لارتفاع الصوت حتى يتلاشى وبروز صوت آخر بترجمة منطوقة –بلغة فصحى– مع اختلاف حركة الشفاه لتغير التزامن كي يتشبك الحديث مع المحاور الأصلي، بما يمكن المشاهد مع متابعة السياق وفهمه دون حاجة إلى القراءة ودون تعريب الشخصيات التي لا تقبل ذلك، وتلعب فصاحة الترجمة دورها في تذكير المشاهد بأنه يسمع ترجمة لما يقال بلغة مختلفة.

وإذا كان هناك العديد من القضايا الفنية والفكرية التي تثيرها هذه الدراما الخصبة الثرية، مما لا يتسع المجال للإشارة إليها فإني أكتفي بذكر أمرين هامين؛ أحدهما هو جمال الافتتاحية الغنائية التي وضع ألحانها الموسيقار عمار الشريعي وكلماتها الشاعر الكبير سيد حجاب وشدت فيها أصالة بقيم الحق والحرية والعدل والمساواة، وهي منظومة القيم التي سعى قاسم أمين وأبناء جيله لإثراء الحياة المصرية والعربية بها، كما لا يسعني أن أغفل التنويه بالجهد الخلاق الذي قامت به المخرجة المؤمنة برسالة التحرير إنعام محمد علي في قيادتها الماهرة لأوركسترا العرض الدرامي ورؤيتها التقدمية لدور المرأة وإتاحة الفرصة لكوكبة الممثلين المبدعين، خاصة كمال أبو رية وميرنا المتعددة المواهب وماجدة الخطيب وبقية الفريق اللامع لإمتاع المشاهدين بواحدة من أفضل الأعمال الدرامية لهذا الموسم الخصيب.

محمد المخزنجي يعزف على أوتار الماء

هو مبدع دقيق وباهر، توهمت يوم أن قرأت له منذ قرابة عقدين من الزمان مجموعته القصصية "الموت يضحك" أنه يعيد سيرة يوسف إدريس في هجر الطب وعشق القصة الغاوية، لكنه لم يلبث أن وقع في غواية أنكى وأفدح، ترك مصر، وطار على أجنحة مجلة العربي الكويتية إلى مختلف بقاع المعمورة شرقا وغربا، وعندما انتثر عطره في الصحافة المصورة الأنيقة، ونجا من تراب القاهرة الرمادي، خشيت أن يضيع اسمه من ذاكرة قرائها المولعين بالنسيان، بحيث لا يصبح مرشحا لملء فراغ العبقري الجامح، الذي طالما صرخ دفاعا عن الحرية والثقافة، حتى لكأن يوسف إدريس قد ارتحل معه مرة أخرى، لكن في إعارة عربية !

غير أني اصطدمت بمجموعته الأخيرة "أوتار الماء" فنبهتني إلى حقيقة بديهية وإن كانت مدهشة؛ لا يمكن للتجارب العظمى أن تتكرر، ولا للشخصيات الفذة أن تستنسخ، فلكل زمان مبدعوه وقاماته، ولا تجوز المقارنات المبنية على مشابه سطحية، خاصة إبان فورة التحولات التي شملت كل شيء. لقد اختمرت تجارب محمد المخزنجي الفنية في مواطن ثقافية عربية وعالمية مغايرة لمن قبله، وعثر على إيقاعاته المميزة وهو يعزف على الوتر الإنساني بكل عذوبته وصفائه، وما جعله يحقق درجة عالية من شعرية السرد ليس شبهه بيوسف إدريس، بل اختلافه الجذري عنه، فلم تعد حروب الأيديولوجيا هي منطلق كتابة اليوم، ولا مناوشة السلطة والاحتماء بها تارة والتربص بها تارة أخرى هي ما يصنع قامات المبدعين الكبار، انقضى عهد السرديات الجماعية الكبرى في تاريخ الثقافة ودخلت إلى منطقة الفولكلور، وأصبح على كل فنان أن يصنع عالمه ورؤيته، ويبتكر منظوره للحياة وتصوره للمستقبل بمعزل عما يريده الآخرون منه.

الشعور بالاكتمال:

كثيرا ما أجدني عند قراءة مجموعة قصصية مدفوعا إلى التماس الخطوط الواصلة بينها، متمنيا اندماجها في نسيج روائي متعدد الشرائح، لأن كل قطعة منها لا تشبع إحساس القارئ باستدارتها واكتمالها واستقلالها عما يحفّ بها من أجزاء، عندئذ يدرك أن صاحبها لا يمتلك موهبة الخراط المحترف، ولا يعرف كيف يكوّر مخلوقاته التامة بنعومة كافية. لأن سر القصة القصيرة أنها تولد مكتملة، كالطفلة التي لا تحتاج إلى مزيد من الأعضاء، لا يمكن مطها أو اختزالها أو إدماجها في مخلوق آخر. قليل جدا من كتاب السرد من يحقق هذا الشرط الجمالي المؤسس للقصة القصيرة، ومنهم كاتبنا الموهوب. فمجموعة "أوتار الماء" تضم عشر قطع لا تتداخل ولا تتخارج، كأنها مجرّة فلكية من النجوم الصغيرة المتناغمة، لكل منها تجربته وتقنياته ودلالته. ربما كانت مفارقة الربط بين الأطراف المتباعدة هي التي تعطى مسحة رهيفة من الاتساق على منظومتها الكلية، أو كان البحث عن الظواهر اللامرئية وشغف السؤال عن السر الكامن خلف الخوارق هو التيار الدافئ الذي يجعلها ذات حرارة حميمة متقاربة، لكن كلا منها يظل ثمرة شهية، لها نكهتها الخاصة، تبث في روحك شعورا بالاكتمال بعد قراءتها، يدعوك إلى التريث في مطالعة غيرها حتى تستجمع قدرتك على بداية شيء جديد.

ولنأخذ مثالا على ذلك قصته الأولى "تلك الحياة الفاتنة" التي يخاطب فيها الراوي قرينته، بعد رؤيته لحادثة صغيرة، دهست فيها السيارة قطة، فرآها مكوّمة تحت العجل، ورآها في اللحظة ذاتها تفر ناجية، يقول "أعرف يا سكني أن أحدا لن يصدقني مثلك، وأعرف أن تصديقك لي ليس مماشاة مجنون تحبينه، لكنه تصديق شريكك في الإيمان بأن الكون من حولنا مليء بالمدهشات التي لم نعرف قوانينها، فنسميها معجزات أو خوارق، وأعرف أنك طيبة إلى درجة الفرح بكل معجزة شجية، لهذا لن أخون طيبتك تلك، وسأبسط بين يديك بأمانة تفسيري لتلك الرؤية التي تكشفت لي وأنا في الطريق إليك، بعد

نجاتك من الموت مرتين، مرة من النزيف الداخلي ومرة من الجراحة الكبرى التي استأصلوا فيها جزءا من داخلك.. بقوانين عالمنا المحسوس يا سكني اندفعت القطة فدهستها عجلات السيارة، لكن بحسابات الروح وبما كانت فيه من فرح اللعب، ثم في مواجهة المباغتة الخئون للخطر الداهم، قفزت قفزة الحياة في وجه الموت فنجت." ويربط الفنان هذه الرؤية المزدوجة للزمن وللأشياء بما يراه في نهر الشارع من أناس دهستهم الحياة مرتين، لكنهم انتفضوا كي يواصلوا المسير، مما يقدم لمحة بارقة من حكمة سيرورة الوجود في ظل هذه اللحظة الكاشفة، وإذا كانت هذه دلالة القصة فإن مشهدها الوصفي وسطورها التحليلية وما تعبق به من عطر المشاعر، وحركة الالتفاتات، وحيوية المواقف، تجعل لقراءتها متعة لا تغني عنها هذه الفقرات المفصولة عن سياقها الدافق.

حقيبة بلون الشفق:

في هذه القصة الأخرى يطلعنا المخزنجي على بعض أسراره الإبداعية، عندما توقف في متحف" تشيخوف" بروسيا أمام "خزانة نحيلة من خشب البلوط، لها واجهة كاملة من البللور الصافي، وما أن نظرت إلى الرف الأوسط حتى.. انذهلت. تسمرت أمام الخزانة التي كان يستعملها تشيخوف لحفظ أدواته الطبية، محدقا جاحظ العينين.. كانت حقيبة صفراء برتقالية، حقيبة من جلد الغزال يا محمد، تماما تشبه الحقيبة التي حلمت بها منذ ثلاثين سنة، وكانت سببا لصدام جنوني مع أمي المسكينة، وسببا لاكتشاف لعله هو الذي مازال يبقيني على قيد الحياة. إن هذه التزامنات، هذه التوافقات الغامضة بين أشياء متباعدة، هذه التجليات تذهب بلبي "نلاحظ أولا تطابق الراوي مع شخصية القاص في الاسم والمهنة والمشاعر والهموم الشخصية والمهنية، مما يضاعف من شعور القرب الحميم من التجربة الصادقة في هذا الجزء، والممهدة بدورها لتصديق الجزء الأشد وعورة فيها، فالصبي قد ألحّ على أمه أن تقتني له حقيبة من جلد الغزال، فردت علية قائلة "يا سلام، غالي والطلب رخيص.. أول ما يبيض الديك يا ننّ عيني" وبهذه الكلمات تفجرت المشكلة، فقد جن جنون

الصبي، وأخذ يمزق حقائبه مدركا سخرية أمه به، ثم أمسك بالسكين وصعد إلى سطح بيتهم حيث عشة الطيور، كان في العاشرة من عمره حينئذ، أي ثلاث سنوات بعد بداية القدرة على التجريد، كما يقول الراوي، بداية الفصل ما بين التخييلي والحلمي والواقعي، قبل ذلك يتعامل الأطفال مع هذه الأشياء على قدم المساواة. بعدها لا يحدث ذلك إلا في حالة الجنون: "كنت أبكي، أبكي بتوحش وقد قبضت على الديك وأنا راكع وهو بين ركبتي ويدي اليسرى بينما كانت اليمنى ترفع السكين، إما أن يضع البيضة أو أخرجها من داخله. لحظة بدأت هياجي كان ذلك لإدراكي أن أمي تسخر مني. وبعد ذلك أدركت أن بيضة الديك الذهبية التي يضعها مرة في العمر ما هي إلا بيضة الحكايات السحرية، أيقنت أنها حقيقية وموجودة في أحشاء الديك الممسوك بين ركبتيّ ويدي والسكين "ثم يصف تلك اللحظات العجيبة لينتهي منها إلى حالة نورانية خالصة، حيث أخذ الديك يشف وينفش ريشه، ويتألق بألوان زاهية، كأنه قد أصبح من زجاج حيّ ملون" وفي قلب الزيغ اللوني داخله أخذت شمس صغيرة تولد.. تشتعل بلون ذهبي هادئ.. وما أن تحركت أنا حركة يسيرة حتى اختلفت زاوية النظر.. وتبينت دحو هذه الشمس الصفراء.. كانت لحظة مثل السرنمة (!) تلك التي تلت هذا التجلّي. ولم أستطع عبر ثلاثين عاما أن أتذكر، غير أني ذهبت إلى مكان ودفنت فيه هذا السر المتوهج، وبخبرة هذا البعد الغائر من الزمن، بحكمة هذا الموروث اتخذت قراري، فلا بوح ولا بيع.. إنه سرّي، سرّي وحدي".

أما الحقيبة التي ترقد في خزانة "تشيخوف" فإن الراوي على استعداد لأن يقسم أنها الحقيبة ذاتها التي حلم بها يوما، وقاده حلمه إلى اكتشاف ما اكتشف.

"وإنني بمقدار يقيني من وحدة الكون لا أشك لحظة في أن بارقا برق لسبب ما في الوجود، يوم كنت في العاشرة ونقل إلى ذهني الحالم صورة تلك الحقيبة النائمة في خزنة ذات واجهة زجاجية على بعد آلاف الأميال في أقاصي قارة بعيدة". أما القارئ الذي لا يريد تصديق هذه الخوارق العجيبة، فحسبه أن

يفترض قصة لتشيخوف، قرأها هذا الصبي المفتون بالسرد منذ طفولتـه، ولمعت في ذهنه من أوصافها صورة حقيبة جلد الغزال الثمينة حتى يستقر ضميره على سبب معقول.

رنين أوتار الماء:

يبدو أن هذه المجموعة القصصية تتمحور حول الغرائب التي جمعها محمد المخزنجي في جولاته البعيدة. خاصة في أقصى المشرق، وأحالها إلى لحظات إبداعية خارقة، لا تكاد تخلو واحدة منها مما يدهش ويتجاوز حدود العقل ويقف بالراوي على حافة الجنون. ولأنه راو أليف ووديع، فهو دائما يحدث نفسه، أو يحدثك كمخاطب في تخاطر موصول. والقصة التي أعطت المجموعة عنوانها "أوتار الماء" تستحق أن نتريث عندها، لأنها دفعت الكاتب إلى اختيار فقرة من أحد الكتب العلمية، وتصدير المجموعة بها، تدور حول أثر الرنين "الذي ينبعث من أصوات بعض مغنيات الأوبرا "السوبرانو" بالغة النقاء والقوة، ممن يستطعن بأصواتهن تهشيم كؤوس البللور بفعل الرنين، وهو محاولة المادة للاهتزاز توافقا مع موجة صوتية عالية الطاقة، تجعل الزجاج يرج نفسه بعنف حتى يتحول إلى نثار، كيما ينجز هذا التوافق، وكأنه تحول إلى أوتار عديدة يتجاوب كل منها مع موجة الصوت الحافز".

أما القصة فتحكي تفاصيل لقاء عارض بالصدفة، بين الراوي الذي هاجر إلى تخوم المعمورة في كمبوديا على حافة الغابة العذراء التي منحته وحدها السكينة، وعمل دليلا سياحيا لها، كي يدرأ عنها هجوم المتطفلين على مساربها الخفية، ثم يلتقي بعد خمسة عشر عاما بطبيبه الذي عرض عليه حالته في قسم الأمراض النفسية والعصبية بمستشفى المنصورة، والذي لم يتعرف عليه، مما جعله يكتب له رسالة هي هذه القصة، دون أن يختلف شكل الرسالة عن نمط الكتابة القصصية في المجموعة، يقول فيها:

" أتذكرك بشدة، فأنت طبيب من اثنين بين عشرات الأطباء الذين عرضت

عليهم حالتي، ووضعتما احتمالا مختلفا لتفسير الأعراض التي كنت أنا نفسي أظنها بوادر جنون، كانت حالة مدهشة لرجل لا يستحم ولا يغتسل، ويمتنع عن الطعام اكتئابا عندما تمطر، الرجل الذي اعتاد مع انطلاق الماء من صنبور أو أي مصدر آخر أن يسمع بكاء أطفال وعويل نسوة، وانتحاب رجال، وأصوات مبهمة صارخة تتلاحق مفزعة. كلهم شخصوا حالتي ضمن دائرة الفصام، وقالوا عن الأعراض : إنها هلاوس سمعية. وقد سألتني أنت مرة السؤال الذي لم يوجهه لي طبيب آخر: وماذا تظن حالتك؟ كيف يمكن أن تفسرها؟ يومها لم يكن لدي تفسير، لكنني كنت متيقنا أنها ليست هلاوس. إنها أصوات حقيقية أسمعها وإن لم أنجح في تحديد مصدرها آنذاك. لكن خاطرا عابرا أضاء لي فجأة وأحسست أنني أعثر على تفسير لم يقل به أحد، لكنه ينبع من قوانين الفيزياء البسيطة. أنت تعرف أن الصوت موجات من تضاغط وخلخلة في الهواء، وتراكيب تنطلق من حولنا، ولا تختفي أو تتبدد كما يظن معظم الناس ، وأنها طاقة تبقى وتتخذ لها مكامن تتناسب مع قوتها وحيزها المضغوط حتى يتم استدعاؤها.. وهنا لبّ مسألتي، فالماء عندما يخرج مضغوطا بقوة من ثقوب "الدش" الرفيعة أو من مصفاة صنبور الحوض، أو بجذب كتلة الأرض لزخات المطر، الماء في هذه الحالات يغدو كأوتار مشدودة قابلة للاهتزاز بأصغر نسمة هواء، فتستدعي بذبذباتها أصوات الصراخ والبكاء والعويل والنحيب والفزع، يستقبلها سمعي دون بقية خلق الله، لخلل أو ميزة في هذا السمع".

لذلك لم يجد الراوي مكانا يضمن له سكينة النفس وهدوء الأصوات سوى على حافة خليج تايلاند، حيث الغابات المطيرة والنباتات الكثيفة والطيور الطليقة، وبقية قبائل معزولة ومتناثرة تعيش على الفطرة في سلام الغابة. يحيون على جمع الثمار البرية، وصيد السمك من الجداول الشفافة في وهاد الخضرة، عاش بينهم وتزوج إحدى بناتهم، وأخذ ينشد للطبيعة الصافية العذبة، ولما وراءها من أسرار. وهنا تتجلى رؤية محمد المخزنجي الذي برئ من الأيديولوجيا، وأخلص للعلم والفن، واتخذ من الأدب مهجرا يفتح له أسرار خزائن الوجود الإنساني وأعماقه الغائرة، وموسيقاه في تخالفاتها وتوافقاتها التي تهتز لها حركة الحياة البشرية دون أن تتحطم.

عبده جبير في مواعيد الذهاب إلى آخر الزمان

عبده جبير مبدع مصري متميز، ينشر أعماله القصصية والروائية منذ نهاية السبعينيات على فترات متفاوتة، لكنه اختفى أعواما عديدة في الخليج ذهبت كالعادة بشيء من بريقه وباعدت بينه وبين قرائه، وأورثته نزوعا إلى العزلة والتأمل، والرغبة في التفرغ للكتابة والقدرة عليها. كما تركت في روحه ندوبا غائرة لا يشفيها سوى الحكي. وها هي رواية "مواعيد الذهاب إلى آخر الزمان" التي صدرت مؤخرا تؤذن منذ مطلعها الملحمي بشهوة رواية ما حدث في سنوات "إعادة انتشار" المصريين في بلاد الله، بعد أن ضاقت عليهم الأرض بما رحبت، ولم تستطع خطط التنمية المحبطة أن تكفل لهم العمل المنتج في وطنهم، فلم ير فيهم صاحبنا سوى:

"صورة ذلك الحشد المتلاطم، الخارج من البوابات الكبيرة

لا يعرف إلى أين؟ لا .. ليس إلى سفينة نوح، ولا إلى جنة عدن

ولا إلى بلاد السندباد..لكن إلى المحيط الذي أدى بهم إلى الصحراء.."

غير أن جلال هذا المطلع الشعري الملحمي في روحه لا يلبث أن ينكسر بنغمة نثرية متواضعة، عندما يتساءل في المشهد الأول عن أول من قال : "كم الساعة الآن"، ويروي قصته مع الزمن بطريقة عفوية بسيطة مضادة لهذا المطلع المهيب، مما يجعل الرواية تغمرنا بمناخ التحنان الدافئ، القريب من نكهة السيرة الذاتية، دون ضمان مؤكد بذلك؛ إذ نجد أنفسنا حيال مجموعة من اليوميات والرسائل المسرودة دائما بضمير المتكلم، والموجهة في الأغلب لمخاطبة أنثى، لتكشف المستور من مشاعرها ومواقفها، ولتضيء جوانب حميمة من تجربة الاغتراب داخل البيت العربي، وما تثيره من المفارقات والأوضاع في علاقاته بذاته، وبما يتفاعل في جنباته من أحلام وحيوات. لكن الرواية لا تبرم هذا العقد الافتراضي مع القارئ بأنها سيرة الكاتب. كما أنها لا تثنيه بالقطع،

بل تظل دائما في تلك المنطقة المراوغة بين التخيّل والاعتراف، كما تظل نبرتها السردية العفوية مشدودة إلى المطلع التأملي الواعد بحكاية ملحمة الخروج.

قلق الكتابة:

يمارس عبده جبير في هذه الرواية تقنيات فنية مرهفة لتمثيل ما يمكن أن نسميه قلق الكتابة، باعتباره تجسيدا مصورا لقلق الحياة ذاتها. فهو يريد أن يوهمنا أنه يكتب كما يفكر، بتلقائية وصدق وتشتت، ودون تخطيط مسبق، لأنه مشغول منذ البداية بلغته وأسلوبه، فلا يريد أن يترك نفسه كي يستغرق في حكي عالمه، يختار طريقة الرسائل، لكنه لا يلتزم حرفيا بها، يقرر أن يلعب لعبة الأقنعة بإطلاق أسماء المشاهير على شخصياته، لأنه على حد تعبيره، لا يستطيع البوح بأسمائهم الحقيقية؛ خاصة النساء. ويوحي له اسم عامل البوفيه في الشركة الكويتية التي يعمل بها، وهو "سلمان رشدي" بهذه الفكرة، فيسمي إحدى صديقاته "سعاد حسني"، والأخرى "شريهان"، ويسمي صاحبه "محمود المليجي"، ثم لا يلبث أن يعدل عن ذلك متحدثا عن صديقه الأديب "عادل السيوي" "الذي يكتب روايات صعبة الفهم"، والأكثر إثارة من هذه اللعبة أنه يسجل ما يخطر في باله لحظة الكتابة، من ذكريات وكلمات مقتطعة من سياقها، ووجوه عابرة، وإعلانات، ولحظات صادمة للذوق العام يذكر نتفا منها، في الوقت الذي يحاول فيه بناء نموذج حياته المشبعة بالسأم والإحساس بعدم الجدوى في مهجره، حتى لم يعد للزمن لديه قيمة تذكر، يقول مثلا: نسيت أي الأيام هو، ذهبت للعمل فاكتشفت أن اليوم هو الجمعة، لم أعد أذكر الأيام، أليس هذا مناسبا لحالتي؟ حسنا، يبدو الأمر مريحا على أية حال. إن كان الوقت مهما بالنسبة للآخرين، فيكفيني أنا أن أعرف أنني الآن في الليل أو النهار، في الظهيرة أم الضحى، هذا يكفيني ويناسب حالتي، ما الذي يمكن أن أجنيه من معرفة أنني الآن في الساعة السادسة إلا ربعا مثلا؟".

فهو يريد أن يشرح بالتفصيل كل ما عليه حاله من قلق وملل وشعور بالتفاهة، لكنه يستخدم لتصوير ذلك كتابة قلقة، لا تكتمل فيها الجمل دون عدد من النقاط، ولا يتم تمثيل أي مشهد بأكمله، ولا استيفاء الحديث عن أية

شخصية بمفردها، بل يظهر ضيقه من بعض الكلمات التي تفرض نفسها على لغته بحكم القوالب المتوارثة ويسخر منها، ويعجب عندما يسمع مجموعة من الشباب المصريين في المقهى يتحدثون عن ذكرياتهم مع فتياتهم اللواتي تركوهن في البلاد.. القاهرة والمنصورة وغير ذلك، قائلا في رسالته التي لا يبدو لها أول من آخر: "وصدمت يا ليلى، أقصد يا ولاء، حين تأكدت أنهم أيضا مثلي، مغتربون عن مصر، لكنهم يبدون أكثر سعادة، ربما بفعل الزمن، أقصد ربما لأنهم صغار السنّ، والحلم لا زال يراودهم، الحلم أو الوهم، لا يهم، المهم أنهم يعيشون في ظل هذا الشيء الذي فقدته" فندرك حينئذ أن العفوية المقصودة في الكتابة هنا في تقطيع الجمل، وتكرار بعض الكلمات، والتردد في توصيف الأحوال وتحديدها، إنما هي سمات شفوية ينقلها إلى مجال السرد باعتبارها تقنية كاشفة، تتيح للقارئ أن يعيش تجربة المبدع في تفاصيلها وكلماتها على السواء.

في ثياب الرسام:

يقسم عبده جبير روايته إلى أبواب غير متوازية الحجم؛ إذ يكاد يشغل أولها "باب في ثياب الساعات" نصف الرواية، ولا يقتصر على مشكلة الزمن، بل يتناول تفاصيل الحياة اللاذعة في الغربة، ويعرض لمواقف صغيرة تكشف عما فطر عليه الناس من تعصب لثقافاتهم المحلية وانشغال بنزواتهم الشخصية. ويجعل الباب الثاني بعنوان "باب في ثياب الرسام" دون أن تزيد جرعة الحسّ التشكيلي فيه عن غيره، اللهم إلا فيما يتمناه فنيا في مثل قوله: "لو كنت رساما شعبيا، من أولئك الذين يرسمون قصص الحجيج على جدران البيوت، لكنت رفعت الفرشاة عاليا وصورت قصص الخروج، قصة بعد قصة، لأن الصورة هي هكذا: حيث تبدأ المشاهد بقطيع من الذئاب يهاجم البيت في الليل، وهي ذئاب شرسة مزقت أولا أحشاء المواشي والخراف، ثم "اندارت" على الناس الذين خرجوا في خوف بملابس النوم، كما في الزلزال، وأنت نفسك خرجت في "بيجامتك"، وتسميها رحلة الخروج الكبير من كل الموانى والمطارات والمعابر، ولو أنك أردت لرأيت الرؤوس المشرئبة والرقاب المعلقة على الصواري،

والأيدي المرفوعة المتشنجة الممتدة لأعلى تهتز كأنها طالعة من مرجل ضخم يغلي فيشعل السماء.."..

ولا تلبث هذه الأمنية في تمثيل الواقع رمزيا أن تستحيل إلى كابوس ينتفض منه مستيقظا وهو يعيش نظيره في مهجره بطريقة مجازية، إذ يشهد هناك بدويا عجوزا يصرخ وهو يحاول الفكاك من أفراد أسرته قائلا: "اتركوني أعود إلى الصحراء، أنا البازي، أريد أن أحتضن العراء بكل روحي" لكنهم يعتقدون أن الرجل قد جن من حياة المدنية، فيودعونه مستشفى الأمراض النفسية، غير أن الطبيب يرفض بقاءه لأنه يقول كلاما حكيما في هجاء مجتمعات اليوم " لكن البدوي خلّص أهله من المشاكل على أية حال ومات قهرا، وقد حزنت عليه أنا فعلا، وتمنيت أن أكون في مثل شجاعته لأهتف مثله برغبتي الحقيقية التي تشبه في وجه منها تلك التي طالب بها البدوي، ومات في سبيلها" ومن الشجي أن الراوي لا يتمنى ذلك من قبيل البطولة المجانية، فهو يحلل شعوره برهافة بالغة، ولكنه يصل إلى موقف وجودي يريد فيه أن يجعل لحياته معنى بعد أن غرقت في اليأس والتفاهة.

نماذج الناجين وحيلة الصور:

اعتمادا على مرونة الشكل الروائي، يوظف عبده جبير تقنيات أخرى في روايته، لاستعراض نماذج عديدة من المهاجرين وحيواتهم ومآسيهم خارج دائرة حياة الراوي بمنظورها المحدود، دون أن يجهد نفسه في التماس الوشائج التي تدخلها في نسيج الرواية، فيجعل الباب الثالث بعنوان "يقظة الناجين" والرابع "في ثياب المصور". مستعرضا فيهما قصص مجموعة من العاملين في الكويت، نجوا من حادثتين، إحداهما بالطائرة، مما تعد النجاة منها معجزة، والأخرى من حادثة حافلة، ويوزع الناجين على الرحلتين طبقا لمستوياتهم الاجتماعية، حيث يعمل بعضهم في الصحافة والتدريس بالجامعة والمدارس، والآخرون في مهن بسيطة مثل النجار والحارس والسائق. وهي حكايات كاشفة عن طبيعة العلاقات الاجتماعية، والخصوصيات المميزة لكل مهنة، وما تتيحه من فرص تسليط الضوء على خبايا العمالة المصرية في الخارج. لكنه يبدو كما لو كان قد

جعل الرواية تبتلع مجموعة قصصية كاملة، مكتفية بتقديم خطاطات مركزة لنماذج بشرية دون تحويلها لمخلوقات تتمتع بمساحتها الحيوية وظلالها الجمالية الخاصة. وحيلة الملفات المتصلة بهؤلاء الناجين التي يسلمها له شخص ما لا تقوى على إقامة أي ترابط بينهم أو معهم. ومع أن حوت الرواية تتسع بطنه لكل الأسماك القصصية الصغيرة فالراوي قد تعجّل في استخدام هذه المادة المكثفة، دون تنميتها وإدراجها في منظومة سردية محكمة، ومع أنها تضرب بعمق في أحشاء المجتمع الخليجي فهي لا تركز بؤرتها في نقده، بقدر ما تسلط الضوء على ظاهرة الخروج الكبير وما تضمره من مآسي المهاجرين أنفسهم، فهي نقد للذات قبل هجاء الآخر، وهذه ميزة واضحة في رؤيتها المتوازنة. وهناك بعض الصور الطريفة التي تستوقف القارئ مثل صورة مكتب الأبحاث الذي "تمت برشمته بالشمع الأحمر.. مع ثلاثة وثلاثين مؤسسة خاصة لقيامها بإعداد البحوث العلمية وبيعها للطلاب والدارسين نظير مبالغ طائلة"

على أن كل هذه الصور التي يدرجها الراوي مرقمة في الرواية كان من الممكن استزراعها في جسد العمل بشيء من الخيال الذي يمتلكه الراوي بقوة، لولا أنه يحسب أن هذا التشتت من مظاهر ما بعد الحداثة في الكتابة السردية. وتظل رغبة الراوي في "الذهاب إلى آخر الزمان" تشعل في قلبه الحنين إلى العودة، وصناعة وطنه على هواه؛ حيث يقرر الرحيل فجأة، وينبئ خطيبته السابقة ضحى بأنه يأسف بشدة، حيث "لن تكون لي تلك التي يسمونها الأسرة الصغيرة اللطيفة المكونة من زوجة وطفلين، كما لم يعد في "بالي" سوى أن أبني غرفة من الطين، فيها أقل القليل من الأشياء، وربما اخترت بقعة صغيرة من ضفة النيل الغربية، بالقرب من مدينة إخناتون لتشييدها".

فالراوي في اقتصاده وتقشفه يريد الذهاب إلى آخر المكان بحثا عن آخر الزمان، كما طبق ذلك المؤلف نفسه في معتزله بالفيوم، الأمر الذي يضاف إلى تعزيز نسبة السيرة الذاتية في الرواية وهي تكاد بدورها تكتفي بحجرة واحدة من القص، لكنها تعمرها بطاقة روحية فذة كفيلة بإضاءة العالم من حولنا بما تضمره من صدق وروح إنساني نبيل.

نعيم صبري بين الإغفاءة والصحو

دخل نعيم صبري بيت الرواية من باب الشعر؛ فبعد أن أصدر ثلاثة دواوين ومسرحيتين شعريتين، وجد صوته وعالمه في الروايات السبع التي كتبها بعد ذلك بتواتر سريع ومدهش. وربما كان عشقه العارم لنجيب محفوظ، والتصاقه الشديد بحلقة مريديه الضيقة، عبر سنوات طوال، مظهرًا لتفجر هذا الولع الروائي لديه. فكان انتقاله إلى عالم السرديات إيذانًا بتحول حقيقي في طبيعة تمثله الإبداعي للحياة، فلم يرقص على سلَّم الأجناس الأدبية مثلما فعل سواه، بل غيَّر قِبلته بقناعة تامة. وعلى الرغم مما يتراءى لديه أحيانا من لمحات الشوق القديم للشعر، كما سنشير إليه فيما بعد، فإنه قد تلبّس – باقتدار ملحوظ – حالة الحكي الشيِّقة، ووظَّف بمهارة لافتة تقنيات السرد المختلفة، وترك لماء الشعر أن يروي عمومًا مواقفه بالشجن، ويضمِّخ لغته برذاذ من عطر المجاز، الممتزج بعَرَق النثر، خاصة عند سخونة اللحظات المحتدمة في سردياته المطوَّلة.

وتمثل روايته الأخيرة "بين الإغفاءة والصحو" – وقد فرغ من كتابتها كما دوَّن في نهايتها في مايو ٢٠٠٤ – نموذجًا للتيار الواقعي المتجدد، إذ يقبض على حفنة من فتات الحياة اليومية، لصديقين من أوساط الناس، في مصر الخصبة بتنوعها وثرائها البشري، ليحيلها إلى شريط يضجّ بحركة الروح وأشواق الجسد، ونمو مشاعر أبناء الطبقة الوسطى وما يحكم علاقاتهم ومواقفهم من نبل وضعة.

وإذا كان حجم الاهتمام السياسي المباشر محدودًا في الرواية، فإن نفاذها إلى أعماق الوعي المجتمعي بطبيعة التطور، ونشدان التحرر بكل تجلياته، في الديمقراطية الحقيقية والتقدم الحضاري، يكفي لتجسيد صواب توجُّهها التاريخي. خاصة وهي تدور في بيئة مسيحية يتحرك أفرادها بشكل تلقائي

شديد الالتحام بالمحيط الأكبر للمجتمع المصري دون أدنى توتر أو تمايز أو شعور بالاختلاف. مما يجعلها بالغة الصدق في التعبير عن الخميرة الحضارية الأصيلة للمجتمعات الناضجة، ويتيح لها أن تقدم تفاعل التيارات العلمانية والتقليدية بتوافق وانسجام ظاهرين، إذ لا تعمد إلى حجب الاختلافات ولا تزييف الواقع، بل تعرف كيف تضفِّر منها سبيكة متواشجة متينة، غنية بالتباين في إطار الوحدة الطبيعية.

طزاجة المراهقة:

يختار الروائيون عادة لأعمالهم شخصيات تقاربهم في العمر، حتى يُحكموا رصد أدق التفاصيل عن مشاعرهم ومذاق الحياة في حلوقهم. لكن مهارة المبدع البارع تكمن في قدرته على استحضار العوالم المضادة له في السن والمزاج، دون أن يؤدي ذلك إلى شحوب صوره عنها. ونعيم صبري يبدأ روايته في لحظة حادة مثيرة للتأمل، عندما يصف بطليه شكري ونعيم عقب أداء الأول لواجب العزاء في صديقيهما المشترك عمر، ورفض الثاني بحدَّته وجبروته، ورجله المكسورة، الذهاب إلى العزاء، بحجة أنه أولى أن يتقبل المواساة فيه من أهله. ثم إصراره العنيد على أن يصحبه رفيقه لتناول وجبة كباب في محل "أبو الخليل" بعيدًا في بولاق. وسرعان ما يطوي هذه الصفحة ليسترجع مباشرة مراهقتهم المشتركة في مدرسة التوفيقية، حيث عِشَّة "عم جوهر" في ركن ملعب المدرسة هي مكان لقائهم المفضَّل: "حيث يشربون الشاي، ويدخنون سيجارة بسلطنة، أو على وجه الدقة يخمِّسون في سيجارة خفية بعيدًا عن أعين الرقباء..يتجمع فيها كذلك أعضاء فريق كرة القدم، بديع يلعب الكرة، حَرِّيف وعضو بفريق المدرسة، شَوِّيط محترم، شكري يتمرَّن على التنس مع عم طاهر المدرِّب، الذي كان يعمل "بالأورنس"، ويدعي أنه كان يدرِّب الإنجليز ويغلبهم. يذلهم ويتحداهم نكاية فيهم .. نجح عم طاهر في تدريب عدد كبير من التلاميذ الموهوبين، أمثال عبد الرءوف الطويل الزعزوعة كابتن الفريق، وعاصم سيرف. وفيفي الفافي، الذي أطلق عليه العيال هذا الاسم لحلاوة ملامحه ونعومته الواضحة. اسمه الحقيقي

فادي، لكنه تراجع إلى غياهب النسيان.. تجمَّع بديع وشكري وطلبوا الشاي والكازوزة، يتفننون في السمر والفرفشة، يشاغبون عم جوهر الزربونة، أو يضعون السكر في زجاجات الكازوزة لتفور سريعًا وهي تمور بالغازات. يرتوون بها على دفعة واحدة، ثم يتبارون في التجشؤ، يتفاخرون بالأطول تجشؤًا والأعلى صوتًا. ثم يروي بعد ذلك قصة تجربتهم الأولى في اكتشاف أجسادهم بطريقة ترد القارئ إلى عالم المراهقة النزق ونفرته الحية، عبر تفاصيل المشاعر والمواقف المثيرة، مما يكشف عن قدرة الروائي على تقمُّص الشخصيات وتجسيد منظورها واستخدام لغتها، ويتيح للقارئ تلك المتعة الجمالية الرائعة في تأمل حيوات الآخرين، وتجديد شعوره بطزاجة الصبا الجميل.

نهر التجارب الدفاق:

ولأن الرواية شكل مفتوح بدون قواعد ثابتة، فإن مستواها الفني يتوقف على قدرة المبدع على توظيف التقنيات المتعددة لإحداث هذا التأثير الجمالي. ونعيم صبري يمتلك مرونة فائقة في التنقُّل الرشيق بين الرواة المختلفين؛ فهو حينًا يحكي بصوت الراوي ، وحينًا آخر يجسِّد الذكريات من منظور شكري عبد الشهيد، خاصة عندما يصف دقائق حياة الأسرة، والكنائس التي تردّد عليها في طفولته، وتاريخ التصاقه الشديد ببديع —ابن عمته إيفون— منذ الصغر. ويصبح الحدث المركزي للرواية هو إصابة بديع في حادثة سيارة عند عودته من الغردقة بعد قضائه سهرة في لعبة البوكر. وكيف هرع شكري مع زوجته سوزان إليه في المستشفى. وقضى أسابيع معه حتى تماثل للشفاء، وعاد به بالطائرة، واستضافه بمنزله في مصر الجديدة. ولا يلبث تيار الحكي أن ينتقل تلقائيًا إلى بديع، ليقضي طرفًا من معاناته ومشاعره وطريقة رؤيته للأشياء، ولا يلبث مرض سوزان القاتل بسرطان العظام أن يمثِّل الموجة الثانية التي تظفر بها حياة الصديقين إلى شواطئ الخطر، حيث تنداح فيها عذابات الألم ومفاجآت القدر القاسية.

لكن الحوار بين الصديقين يركز بؤرة إنتاج المعنى في دوائره العديدة، فهو

عندما يرتفع من الشئون الخاصة إلى الشأن العام يبرز رؤية المؤلف في الوضع السياسي والاجتماعي لمصر بصفاء عجيب، يذكرنا بما ألفناه في حوارات نجيب محفوظ الشائعة. شكري يقول لصديقه الحميم مثلا:

"كفانا أنظمة شمولية يعيث الفساد كيانها، لقد فشلت التجارب الاشتراكية في العالم وسقطت أنظمة الحزب الواحد. الأمل الوحيد في الديمقراطية، لابد من الوصول إلى المجتمع الديمقراطي يتم فيه تداول السلطة طبقًا لانتخابات غير مزورة.

علَّق بديع بتهكم:

– وهل ما يحدث في أمريكا ديمقراطية، وتداول السلطة طبقًا لانتخابات نزيهة. هل نجح بوش بانتخابات سليمة. ألم تكن الأغلبية المطلقة لآل جور؟ ألم يحدث التلاعب في أصوات ولاية فلوريدا، حيث يشغل شقيق بوش منصب المحافظ ؟ ألم تصدر القرارات التي أدت إلى حرمان الكثير من السود من الإدلاء بأصواتهم المؤيدة للديمقراطيين في العادة؟

أجابه شكري بغضب!

– لكنها أفضل مما يحدث في منطقتنا على أية حال، فالحكم ليس ملكيًّا وراثيًّا، أو حتى جمهوريًّا وراثيًّا كما أصبح الآن، لقد ابتكرنا اختراعًا جديدًا في الفكر السياسي هو الجمهوريات الملكية، رؤساء لا يتغيرون إلا بالموت، ثم يخلفهم أبناؤهم.

علَّق بديع بضيق!

– نحن شعوب مستسلمة، تحكمها ديكتاتوريات لصوص لا تستحي، تستحوذ على مقدرات الشعوب، وتوزعها فيما بينها وبين جماعات المنتفعين التي تسبِّح بحمدها."

ومع أن نقطة ضعف هذه الآراء فنيًّا تتمثَّل في أنها لا تنبثق من أحداث الرواية ذاتها، وليست نتيجة لتطور مصائر شخوصها على المستوى الفردي

المباشر، فهي إضاءات موحية للمناخ الاجتماعي الذي تتقلب فيه الأحداث الصغيرة لحيواتهم.

بين الإغفاءة والصحو:

إلى جانب هذه اللفحة الساخنة من هواء محفوظ السياسي، نرصد تعقد جديلة حياة الصديقين، فشكري رجل أعمال ومقاولات يقاوم التوسع في مشروعاته، ويعي ضرورة كبح جماح الشره إلى جمع الأموال على عكس السائد عن رجال الأعمال، وبديع مهندس متقاعد يقضي حياته - خاصة بعد إعاقته الموقوتة - في الشراب واشتهاء النساء ويعيش عالة على صاحبه، ولا يلبث أن يشب بينهما صراع خفي طريف على امرأة دافئة وحنون، هي إيفيت - قريبتهما الأرمل - التي تعنى برعاية بديع والمساعدة على إعادة تأهيله بعد الحادثة، فيضمر الاقتراب العاطفي منها، في الوقت الذي يكون فيه شكري قد خطا في اتجاهها خطوات أكثر عملية، بدعوات الغداء والعشاء التي تنتهي إلى تفاهم تام على الارتباط الزوجي، وعندما يفاجأ بديع فيصاب بصدمة مضاعَفة، ويهجر بيت صديقه بغلٍ شديد. وتشاء الأقدار أن يكتشف شكري وهو في شهر العسل إصابته بضيق في شرايين القلب، فيذهب موجوعًا إلى "بوسطون" لإجراء عملية الاستبدال، وتصف الرواية بدقة بالغة تفاصيل الحدث في تجربة جديدة لحالة التراوح بين الإغفاءة والصحو، وعندما يعود من رحلته يجد في انتظاره بالمطار صديقه الذي يرتمي في حضنه هاتفًا:

"- حمد الله على سلامتك أيها الوغد".

بما يجعل الرواية قصة صديقين بامتياز، تحتوي في ثناياها على قطاع طولي من حياة هذا المجتمع في العقود الأخيرة، وكأنها امتداد للمرحلة الواقعية عند نجيب محفوظ بنفس جديد ملفع بضباب المرحلة الراهنة. وحينئذ تكتسب كلمات نعيم صبري - التي قدم بها شعريًّا للرواية - دلالة بليغة، وهو يقول:

" أدلف في زمن آخر / من صلب يسعى في تاريخ ما

أنطلق إلى رحمٍ ما / أتشكّل في تكويني الحالي

رأس..جسد..كف ممدود..ولسان

ينطلق الطفل المارق نحو زمان الصحو

ويصعد نحو شباب الزهو..

ليهبط صوت السفح البارد.. في الأكفان!"

وإذا كان الشعر يوجز هكذا جميع الحيوات الإنسانية ويتساءل عن حكمتها، فإن الرواية عندما تتميز بالعمق والشعرية، كما هي عند نعيم صبري تتولى بعث هذه الحيوات في أشكال خلاقة تضفي عليها معنى الجمال وسحر الفن.

المصري لمحمد أنقار

رواية مغربية عن الولع بمحفوظ

محمد أنقار باحث ودارس مغربي، للقصة والأدب المقارن. يقدم روايته الأولى وهو في العقد السادس من عمره، بعنوان "المصري" وينشرها في دار الهلال. ينضمّ إلى كتيبة نقاد السرد الذين يضعون خبرتهم النظرية موضع التجريب الإبداعي، وكان قد نشر بعض القصص القصيرة من قبل. لكنه يختار موضوعا طريفا، وتحديا شائقا ليدير حوله كتابته. يتعلق الموضوع بجيل كامل من المثقفين والكتاب العرب، الذين أولعوا بقاهرة نجيب محفوظ، حتى حكى لي أحدهم – في المغرب أيضا – أن حلم حياته في شبابه كان يتمثل في زيارة الجمالية والحسين، والتطلع إلى ما فيها من مشربيّات علّه يلمح طيف عائشة وهي تسترق النظر إلى حبيب القلب كما جاء في الثلاثية. اعتبرت ذلك لوثه لطيفة من الصديق الأديب، تكشف عما يفعله الفن في تشكيل المخيال والمشاعر والحياة. فالفن الحقيقي ليس مجرد مرآة عاكسة لها بأية حال، ل هو صانع لنسغها ومشعل لحرارتها ووهجها.

وجاء محمد أنقار ليجسد هذه الرؤية بتقنيات فنية عالية، ومكر روائي جميل. فإذا كان محفوظ قد خلّد قاهرته في ضمير الأدب العربي والعالمي فإن الحلم الذي يطارد المغربي "أحمد الساحلي" الملقب بالمصري هو أن يعيد خلق مدينته الأثيرة "تطوان" بالطريقة ذاتها. وبالرغم من أن الولع بمصر وبنجيب محفوظ خاصة قد استبدّ به طيلة حياته، فإنه لم ينشط لتحقيق هذا الحلم سوى بعد أن فقد صديق عمره "عبد الكريم الصويري" عقب إحالته للتقاعد بأسبوع واحد. وهنا – يتجلى التحدي الذي يواجهه "أحمد" فهو قد أشرف على التقاعد أيضا، وعليه أن يستثمر الأسبوع اليتيم الذي يهجس بأنه كل ما تبقى

له من العمر – مثل نجيّ روحه – في كتابه قصة المدينة المغربية العريقة، وتسجيل دروبها وكائناتها، ظلالها وأشواقها، في دفة رواية واحدة. بهذا تصبح المفارقة الكبرى هي إبداع قصة محاولة كتابة رواية لا تتم، بحيث تنسج كل خطوة محبطة في طريق جمع المادة، وإعداد الملفات – على عادة محفوظ أيضا– والتجارب الغريبة التي تكتف ذلك، تنسج طرفا في سردية محكمة ذات شعرية فائقة. أي أن الفشل الذريع في كتابة الرواية الموعودة يسجل نجاحا باهرا للمصري في تجسيم الولع المحفوظي، وتعلق المبدعين المغاربة بالنموذج الثقافي المشرقي. مما يكشف عن تلاحم هذه الثقافة، وتناغم أطرافها المتباعدة وهي تعمل في سبيل تخليق الوعي النقدي بالحياة.

التحوّل من الشعر:

لعل أول أثر حاسم لمحفوظ على الذائقة الأدبية العربية، في أبرز تجليات هذا الوعي النقدي، ما يشهد به الراوي برهافة بالغة على كيفية تحوله من عشق الشعر –وهو ديوان العرب – إلى غواية الرواية بسحرها الجديد، حيث يحكي تجربته في هذا الصدد قائلا: " ذات يوم، وأنا في عنفوان تفتحي العقلي والجسدي، أطلعني أحدهم على رواية "القاهرة الجديدة" فتصفحتها دونما مبالاة، مثلما هو شأني تجاه كتب النثر ومختاراته، قلت للطالب متبجحا:

أية كتابة يمكن أن تعلو فوق الشعر في الجاذبية والسحر؟

افترّت شفتاه بضحكة الرجل الناضج المطلع على أسرار الحياة قبل الأوان ثم رد بثقة:

– لا تحكم قبل أن تقرأ

واختليت في حجرتي بالطابق العلوي بدارنا، وعكفت على مطالعة الرواية منذ ساعة الغروب إلى وقت قريب من الفجر، ولما أشرق ضوء الشمس كنت قد تحولت إلى كائن جديد كأني أولد لأول مرة، فقد جعلني كتاب "القاهرة الجديدة" أعيد نظري القصير في نفسي وعلاقاتي وواقعي الخارجي. أية صراحة

وأية تعرية للأوضاع الاجتماعية العفنة: الرشوة والتوادة وبيع الذمم والعهر والتنازل السهل عن المبادئ. فلسفة "طز" والمتاجرة بالثقافة والأخلاق والقيم، وخدشت الجرأة القصصية حساسيتي الناعمة، وكشفت لي عن عوالم مغايرة لم آلفها في محيطي المحافظ. وأخذت ألتهم كل ما نشره وسينشره هذا المارد المصري المسمى نجيب محفوظ، حفظت بعد ذلك أسماء أبطاله ومواقع حوادثه وحواریاته وتفاصيل رسوم كتبه".

ومع أن هذا الولع المحفوظي كان امتدادا لوجد عاناه المثقفون المغاربة في عشقهم للأدب المشرقي فإن ما تميز به "أحمد الساحلي" هو اكتشافه لجماليات الحياة والحرية من منظور محفوظ وإحساسه بالتفرد عن أقرانه إمعانا في هذا الوله، فهو يزهو على رفيق صباه بعد رحيله في نجواه بأنه كان يقرأ مثله الصفحات المشرقية، ويرتاد معه قسم الصحف والمجلات القادمة من هناك، لكن دون أن يصل به الوجد إلى أن يشم الورق ويميز من خلال الرائحة بين طبعة دار الكتب وطبعة دور الهلال والمعارف ومكتبة مصر، أو يفرق بين رسوم اللباد أو جمال قطب أو حسين بيكار. كما أن المرحوم – على حد تعبيره – "لم يتعذب من أجل أن يعيد حميدة إلى الصواب، أو يحلم بقضاء ليلة واحدة في أحضان نور والمخاطر تحفنا من كل جانب، أو أن يعيش ما تبقى من حياته مع عايدة في جزيرة نائية خالية من البشر أو أن ينعم بالصفاء وهدوء الروح في خلوة مع الشيخ الجنيدي.. كما أنه لم يتطلع أبدا إلى كتابة قصة طويلة عن "تطوان" بإيحاء مصري".

الشرنقة الإبداعية:

وإذا كان محمد أنقار قد عرف كيف يقبض على هذه الهواجس الحميمة في الوجدان الثقافي العربي بمهارة بالغة، فإنه قد استثمر خبرته الجمالية ووعيه النقدي في تحليل النماذج السردية لكشف أسرار الشرنقة الإبداعية، وتوصيف كيفية تولد الدود الحريري فيها، مخترقا منطقة هامة لازال المبدعون لدينا يجفلون من الاقتراب منها وهي قصة إبداعهم ذاته. فسجل بنجاح بالغ تجربة

الفشل في الكتابة الروائية لبطله التطواني الطيب، فهو يتتبع في قرارة روحه كيفية تشكل مشروعه وتردده ومعاناته في تنفيذه. ومع أننا ينبغي أن نستبعد مطابقة الشخصية مع الكاتب ذاته فإن محمد أنقار يبث في روح "أحمد الساحلي" وعلى لسان أصدقائه أصداء عميقة لنداءات الإبداع وصعوباته في تقديره. فعندما يقول له أحد أصفيائه وهو المحامي المتمرس بالحياة والقانون شيئا عن شروط الكتابة فإنه يكشف بذلك أسباب إحباطه: "المهمة ليست سهلة، فإن تستنجد بالخيال وتكتب رواية يعني أن تكون لديك تجارب عريضة في الحياة. وتكون قد تمرست بالحلو والمرّ وتدنّست بالموبقات، وانفتحت على الناس وعاشرت أخيارهم وأشرارهم. إن دودة القزّ لن تعطيك حريرا إن لم تهيئ لها شروط النجاح والإنتاج وتوفر لها أوراق التوت. أما أنت —واعذرني على صراحتي— فلست سوى هدهد مسالم منطوٍ على نفسه، كان ولا يزال سجين درب النقيبة". ثم يعقب على ذلك في نفسه: "ربما كان المحامي على صواب، فهو يصدر عن خلاصات يستمدها من الفلاسفة والقانونيين ومن القضايا التي يدافع عنها في المحاكم ربما يكون قد سبر سراديب تطوان أكثر مما سبرتها على الرغم من أنه لم ينشأ ويترعرع بين جنباتها العتيقة. أما ابن المطمر (يقصد نفسه) فليست له سوى ملاحظات عابرة عن عادات المدينة وأزقتها وتقاليد سكانها. وعلاقات اجتماعية كسيحة، مع قراءات في المنفلوطي والرافعي ونجيب محفوظ والرهوني ومحمد داود.. إنني لا أعرف من أين سأبدأ، ولا أدرك بوضوح طبيعة المهمة التي يفترض أن تتشكل.. ما الذي انفرد به نجيب محفوظ حتى ألم في رواياته بتفاصيل القاهرة وأزقتها وملايين بشرها وأصناف عاداتها وآلاف مشاكلها وأحلامها؟، لابد أن يكون ثمة سرّ يجمعني بالأديب المصري أكثر مما يجمعني بصديقي المحامي ذي الأصول البدوية!".

وهكذا ظل يطارد شبح محفوظ مستحضرا ما أدمنه من الجلوس على المقاهي وشرب الشيشة والتجول في الحواري الشعبية والتمرس بالوظيفة الإدارية دون اعتماد على الموهبة وحدها. وكلما رأى تاجرا تصور أنه نموذج يمكن أن يضاهي السيد أحمد عبد الجواد، وحتى إذا ساورته الأحلام كانت محفوظية، تتصل

بحرصه على اقتناء أحدث كتبه وتأمل طبعاتها ورسوم أغلفتها. وقد قاده ذلك إلى تسجيل الصور المشابهة في مقاهي "الفدان" بمدينته "تطوان" واختلطت بتلك الحكايات صورة المعلم كرشه وقد وقف عند باب مقهاه بزقاق المدق، يلتفت في قلق يمينا ويسارا منتظرا فتى أحلامه، ثم استدعت النارجيلة صورة فرج إبراهيم والحرافيش مثل عاشور الناجي وقد جلس كل منهم جلسة مغبرة تنطق بالهوى أو المغامرة.

والطريف أن هذا الراوي المدرك لأصول فن الرواية وتقنيات كتابتها يعرف ما يفتقده في كتابته بوعي شديد، فهو يعترف بأن "العبقرية الروائية تتمثل في القدرة على استخلاص الحدث المنسجم مع الموقع القصصي المخصوص، بدل الاعتماد على الحكايات الجاهزة أو اللوحات الوصفية الجامدة".

ومع ذلك فإننا نجده يمعن في جمع هذه اللوحات الوصفية، بل يقسم روايته المنشودة إلى فصول، يتصل أولها بشرح ما يطلق عليه "جنائزية وقت العصر" ويدور ثانيها عن الإعداد النفسي لكتابة الرواية، كما تدور فصولها الأربعة التالية على أحياء مدينة تطوان، ويظل الخيط المفقود في هذا المشروع هو خلق النماذج البشرية التي تعمّر تلك المناطق وإضاءتها من الداخل وكيفية تمثيلها لجوهر الحياة في تطوان وهو "عراقتها" أو "عتاقتها" على حد تعبيره.

البنية المفرغة:

وإذا كانت الرواية المحكية بلسان الراوي البطل ذاته قد انتهت إلى تمثيل إخفاقه الذريع في تحقيق مشروعه الإبداعي عن مدينة تطوان، مما يعتبر تجسيدا لبنيته المفرغة فإنه عبر تشكيله لهذا الفراغ يصف دقائق أحواله الشخصية ومغامراته الطريفة وشبكة علاقاته بزوجته المحبة الودود ومجموعة أصدقائه، وقصة الأيام السبعة التي تلت إحالته للتقاعد وهواجس قرب الأجل التي طاردته وصبغت رؤيته للحياة، ثم عددا من الأحداث الغريبة التي مرت به في هذه الفترة الوجيزة خاصة ما انتهى إليه أمر أخيه إبراهيم وابنه نجيب في

حبه وزواجه المثير للمشاكل، كل ذلك صنع نموذجا شيقا لسردية ناجحة مفعمة بمذاق الحياة التطوانية الحميمة، خاصة بعد أن أخذ يتجمع مثل قطرات البخار على مهل ليتسارع تكاثفه مع إيقاع الزمن اللاهث في الأيام الأخيرة، وكلما بات من المؤكد قرب انتهاء مهلة العمر الافتراضي وبعد تحقيق المشروع الإبداعي أخذت بنية الرواية المفرغة في التبلور والصلابة حتى جاءت السطور الأخيرة لتنذر بإخفاق المشروع الداخلي وهي تكمل في الآن ذاته اكتمال استدارة جسده السردي المحكم.

ولعل الاقتصاد على تقنية الراوي البطل دون تداخل من الأصوات والنماذج المتداولة معه هو الذي أدى إلى هذا التفريغ الداخلي، حتى أصبح الولع المحفوظي بديلا عن اللوعة التطوانية التي مازالت تستحق جهد أنقار وغيره من المبدعين المغاربة حتى تدخل بقوة في الذاكرة العربية.

قراءة في عالم صدام حسين

لست بصدد كتابة مقال سياسيّ، في وقت تلتهب فيه كل الحواسّ بقيظ السياسة، وإنما أعرض -على طريقتي- لرواية حديثة، صدرت عن دار نشر عربية تتخذ ألمانيا مقرا لها. كُتبت -كما يرد في ذيلها- بين النيبال بآسيا وليما بأمريكا اللاتينية بين عامي ١٩٩٢ - ٢٠٠٢م. لمؤلف لم يسبق له أن أصدر أي كتاب من قبل يدعى "مهدي حيدر"، بعنوان صريح هو "عالم صدام حسين". وتتناول سيرة تاريخية فنية لأخطر رئيس عربي إشكاليّ في العصر الحديث، ما زلنا نصلى بحرائقه اليوم.

والمثير في هذه الرواية أن الحقائق الموثقة فيها -بالأسماء والأسرار والوقائع- تتجاوز حدود الخيال في جبروتها ولا معقوليتها، وهي تملأ أربعمائة وأربع عشرة صفحة، تغطي حياة صدام حتى صيف ١٩٧٣. أي قبل قفزته الأخيرة إلى قمة السلطة بست سنوات. وما يتسرب إلى صفحاتها من خيال بارع في رسم المواقف والأشكال والمشاعر ولا يكاد يتجاوز بدوره منطق الحقيقة الفنية المشاكلة للواقع والمجسّدة له. فهي مزيج من التاريخ المتأدب، والسيرة الملحمية العارمة لأكبر شخصية سلطوية شقت صدور المثقفين والعامة العرب، وأورثتهم وعيا موجعا وشقيّا بظروف تخلفهم في العالم الثالث، حيث تصل السلطة الطاغية إلى ذروة ابتزاز المشاعر القومية، وتورط شعوبها في معاداة العالم المحكوم بشبكة مصالحه، وتضعهم في خيار مستحيل بين قبول الدكتاتورية الوطنية المدمرة أو الرضا بالهيمنة الأجنبية القبيحة.

وتتطلب منهم جهدا فائقا لصفاء الرؤية ورفض الخيارين معا، دون أن يفقدوا إيمانهم النبيل بقيم التحرر والتقدم والشراكة الحضارية مع حركة الشعوب المؤمنة جوهريا بحقوق الإنسان والدول في العدل والرخاء.

الشباب الشائك والنموذج الناصري:

يقدم مؤلف الرواية عالم صدام من داخله، منذ طفولته الأمية المزروعة في القهر والشوك واليتم وقسوة زوج الأم، إلى الصبا الماحل المعدم في رعاية الخال خير الله طلفاح في كرخ بغداد، حتى الانتقال وحيدا إلى حجرة معتمة تحت الأرض حيث "كان يرى الأقدام في الشارع ممددا طول النهار على حصير، لا يخرج إلا ليلا، يقف أمام بائع اللحمة المشويّة عند زاوية فندق "السندباد" يشم روائح الشواء والعرق والبيرة والزيت المقلي، كان يجني بعض المال من بيع السجائر وهو يتنقل بين تقاطعات الطرق في وسط المدينة حاملا صندوقه في طريقه إلى غرفته يشتري شايا وسكرا وبيضا وبعض الخضر.

النهار للتفكير والتخطيط وتحضير الجمل والعبارات القوية، العصر وأول الليل لبيع السجائر وجنى لقمة العيش مؤقتا، بعد نصف الليل وحتى سويعات الفجر الأولى يتنقل بين أوكار البعثيين وحزبي الاستقلال والشعب، يتمرن على النقاش، يراقب الناشطين، يتعلم الصمت وإطلاق عبارته في اللحظة المناسبة من راديو مقهى البلدية يستمع إلى خطب الرئيس عبد الناصر النارية، لا يملك هذا الأسلوب، لكنه يكتشف رويدا رويدا أن الصلابة الكامنة في الكلمات هي التي تحسم المواقف. الصلابة والقدرة على اكتشاف نقطة الضعف في الخصوم، والأهم من كل شيء، الأهم على الإطلاق: "القوة، ألا تضعف أبدا. أن تكون دائما أشرس من الآخرين".

إذا كان هذا المشهد –مثل غيره من مئات المشاهد في الرواية، متخيلا بطبيعة الحال يرويه راو عليم بكل شيء، ليصف دواخل الشخوص، فإنه شديد الدمغ لما كان ينبغي أن تكون عليه فترة التكوين الحزبي والنفسي لهذه الشخصية الأسطورية. وبغض النظر عن توثيق هذه البيانات التي تبدو مشاكله لسيرته المعروفة فإن دورها في تخليق النموذج يتجاوز التاريخ إلى عالم الفن المفعم بحيوية الصدق والجمال معا.

على أن الإشارة هنا إلى عالم عبد الناصر ليست عفوية، فقد اعتاد صدام حسين طيلة سنواته الثلاث التي أقامها في مصر مطلع الستينيات والتحق بكلية

الحقوق دون أن يتمها أن يقرأ "الأهرام" كل صباح، وما يصل إلى مصر من صحف عراقية، حيث راقب -كما تحكي الرواية- "أسلوب عبد الناصر عن كثب، "الكاريزما" القادرة على جذب كل هذه الجماهير بحماسة العبارة وجمال الصوت.. في مصر كما في سورية ولبنان واليمن وباقي الأقطار العربية تستجيب أمواج الحشود لكلماته كأنه لمس وترا سريًا في أعماق كل واحد منهم، "لأنه ضد الأجانب" صدام حسين لم يقنع بذلك. حين أراد عبد الكريم قاسم أن يضم الكويت إلى العراق في ١٩٦١ وقف جمال عبد الناصر (عدو قاسم اللدود) إلى جانب الإنجليز المساندين لإمارة الكويت. هذا التحالف اضطر الرئيس العراقي قاسم إلى التراجع. صدام حسين من منفاه راقب تلك اللحظة الحرجة وقال إنه الآن تعلم درسا جديدا..

"خلال العام الثاني في المنفي المصري راقب الشاب صدام حسين أسلوب عبد الناصر في الحكم ووصل إلى خلاصات لن ينساها بعد ذلك، يمكن للحاكم أن يضرب الأحزاب، ويسمح له حتى أن يرمي حلفاءه في السجون، ولكن بشرط واحد هو الاحتفاظ بالقدرة على إقناع النفس بصواب أفعاله، فإذا اقتنع هو، وبالدهاء الكافي، يستطيع إقناع الجماهير. عبد الكريم الشيخلي (رفيقه في منفى القاهرة في الفيلا التي تغطيها أشجار الكافور، وزميله بعد ذلك في التآمر المجهض لقتل قاسم) قال إن ذلك ينجح مع عبد الناصر لأنه صاحب أسلوب خطابي، ولأن الناس يرغبون في تصديقه، قال لصدام:

ينجح لأنهم يحبونه !

هزّ صدام حسين رأسه، كان يدرك أن هناك دربا آخر، قال لنفسه: إذا لم يحبوك، عليهم أن يخافوك".

وإذا كانت الوقائع المدونة على تفاصيل إقامته في القاهرة ووقائعه مع زملائه وغرامياته مع بعض زميلاته وسجنه لمدة شهر كامل ذات قيمة بيوجرافية في حياته فإن مثل هذه الاستخلاصات التي يستقطرها المؤلف تظل أشد دلالة على أثر هذه السنوات في رؤية صدام حسين -حاكم المستقبل- في تحديده لطبيعة العلاقة المتراوحة بين الحب والخوف من جديلة الصلة بين السلطة والشعب.

فرض المتخيّل وتحويله لواقع :

تمضي الرواية في تتبع خطوات صدام إثر عودته إلى العراق بعد سقوط قاسم، ومحاولاته الالتحاق بالكليات العسكرية دون جدوى، وانغماسه الشديد في العمل الحزبي المنظم في صفو البعث، حتى اتهم في أكتوبر ١٩٦٤ بالتآمر والتخطيط مع القيادة البعثية لاغتيال الرئيس عبد السلام عارف، وحكم عليه بالسجن ٣٥ عاما. زوجته ساجدة -كما تحكي الرواية- "أجرت عملية حسابية بسيطة فاكتشفت أن عديّ (وليدها) سيكون قد أصبح رجلا في منتصف العقد الرابع حينئذ، بدا لها الأمر غريبا، كتبت الرقم على لوح خشب في مخيلتها في إطار مستطيل، ١٩٦٤ + ٣٥ = ١٩٩٩، صدام حسين لم تخطر في باله أبدا هذه الأرقام، حين رموه في السجن وجد رفاقه بانتظاره. عبد الكريم الشيخلى سوف يرافقه الزنزانة نفسها طوال عامين. في ساعة النزهة، تحت شبك السماء المقطعة له مربعات دقيقة التقى صدام حسين مرة أخرى رفاقا بعثيين جمعهم الجيش والبوليس من جهات العراق الأربع. هنا في السجن أتيحت للشاب البعثي البالغ من العمر ٢٧ عاما أن يوثق صلاته بأشد عناصر بعث العراق شراسة. تحول السجن بؤرة خطط ومؤامرات تنتظر لحظة مناسبة للتنفيذ. تصرف صدام حسين في تلك الأيام مثل رجل خارج من السجن بعد أيام أو أسابيع أو شهور. كان يكتشف مرة أخرى، وبثبات هائل، تلك القدرات غير المحدودة الكامنة داخله، أن يجد العزم في الساعة الأشد ظلاما، ألا يسمح لمعنوياته بالسقوط أن يحفظ صفاء دماغه، رؤيته للهدف البعيد؛ تلك السلطة المطلقة، وأن ذلك الصفاء الهائل المخيف بصلابة الإرادة وحسب. في سنوات آتية سوف يجد نفسه مرة تلو الأخرى محاصرا بالقصف ومهددا دائما بالموت، وفي كل مرة سوف يظهر على التليفزيون ويؤكد للشعب أن العراق انتصر وسحق الأعداء من جديد، كان يعيش في رأسه، لكنه استطاع أن يفرض عالمه الخيالي- بعدوانية لا تعرف الرحمة على العالم الواقعي".

كنت أحسب من جانبي، أن هذا العالم الخيالي الذي يبدّل وصف الوقائع

ويحيله إلى له ضدها هو من صناعة شعراء العراق الذين صبغوا ساستها وكيفوا منظورهم وجعلوهم يعيشون في الوهم، لكن تراكم الإشارات التي توردها الرواية عن صدام حسين، وهو لا يمتلك مخيّلة شاعر تعصف به الأحاسيس، بل كان فولاذي الإرادة بارد الإحساس له درجة مخيفة أسطورية، أجبرني على تبرئة شعراء العراق من هذه المسئولية التاريخية وحصرها في شخص الرئيس المذهل.

المؤلف ونقطة ضعفه:

مثل كبار الرسامين الكلاسيكيين، يعمد المؤلف إلى رسم صورته في زاوية صغيرة من اللوحة الكبيرة، ومع أن بعض القراء قد اعتقدوا أن اسم " مهدي حيدر " هو قناع يختفي وراءه روائي كبير مثل عبد الرحمن منيف أو حيدر حيدر أو فؤاد التكرلي فإنى أميل إلى تصديق الكاتب وقبول اسمه، خاصة وهو يقدمه في صفحات الرواية، باعتباره "الرفيق مهدي هو سليمان حيدر عبد الرازق، من مواليد الرصافة عام ١٩٢٧، انتسب للبعث عام ٦٠، قبل ذلك درس الطب في موسكو. وهو ابن عائلة شيعية مرموقة، عاش سنوات التفتح بين تأثيرين: الأب الشيوعي الذي ترجم الأعمال الكاملة لتروتسكي، والأخوال أصحاب العمامات السوداء.. في موسكو، اكتشف سليمان عبد الرازق أن العم لا ينفع بلا دين، بعد رجوعه إلى العراق ذهب إلى أخواله في النجف وبدأ يدرس الفقه وأرخى لحيته وتعمم، بعد وقت أيقن أن الدين لا ينفع بلا علم، ترك الخال ورجع إلى بغداد. وجد عملا في مكتبة المثنى، ينظف الغبار عن الرفوف ويمسح الأرض وينام ليلا في العلية الخشبيّة. عام ٥٨ اطلع على كتابات ميشيل عفلق وصلاح البيطار، لكنه كان يقرأ أيضا أشعار الرومانطيقيين الإنجليز وورد سورث وشيلي وكيتس ولورد بايرون. بعد عامين قرأ "على سبيل البعث" وقرر الانتساب للحزب، كان يتقن الروسية والإنجليزية والفارسية.. المعلومة الأخيرة لفتت نظر صدام حسين: المعرفة باللغات مهمة لرجل الاستخبارات. استدعاه وجعله مسئولا عن أرشيف الجهاز الأمني لحزب البعث "حنين" هذا -على الأرجح هو مؤلف تلك الرواية الذي وضع معلوماته ووثائقه الأرشيفية لتسجيل

أدق اللحظات التاريخية والشخصية عن صدام حسين، وأكمل ذلك بخيال أدبي خلاق.

لكن نقطة الضعف التي وقع فيها، والتي لا يمكن أن تفوت مؤلفا كبيرا متمرسا بفن الرواية هي ذاتها جعلته يسرف في الإشارة له نفسه عبر فصولها، فبقدر ولعه بتخيل المواقف الطريفة ومحاولة الإمساك بمشاعر الشخوص والغور إلى أبعد أعماقها النفسية فإن قلة خبرته بالكتابة الروائية جعلته ينزلق إلى غواية الاستطرادات الموغلة في البعد عن بؤرة العالم الذي يصفه.

هذه الاستطرادات التي تبدو شيقة أحيانا تصيب البناء الروائي بالترهل والهشاشة. مثلا يتابع الراوي أحد ضحايا صدام الذي أزاحه بضربة ماهرة من منصب رئاسة الوزراء في أول عهد العقيد البكر، وهو العقيد عبد الرازق نايف فيقص سيرة حياة جده قبل أن يصل إلى لحظة لقائه لأحد أبناء عمومته في لشبونة بالبرتغال ملخصا أحداث عام ١٩٦٨ في صفحات كثيرة ليست لها أية علاقة بالعراق تبدأ من زواج جاكلين كيندى أرملة الرئيس المقتول بأوناسيس المليونير اليوناني وتمر بافتتاح أول عيادة متخصصة للإجهاض في لندن ووقف القصف على شمال فيتنام وتأسيس جائزة بوكر لأفضل رواية بريطانية بقيمة خمسة آلاف جنيه استرليني.

ولأن كتابة السير التاريخية، والروايات الأدبية ليست مجرد تكديس قطع من المعلومات المغلفة بضباب الأخيلة والأوصاف، والانتقال العفوي عبر منظومة من الاستطرادات والخواطر فإن هذا الجزء الأول من عالم صدام حسين يقدم تجربة يكتسب بها المؤلف حنكة ودربة ومراسا في الكتابة الروائية نتمنى أن يعقبها بالجزء الثاني الذي أثمرت فيه بذور إشاراته الأولى التي يصدق فيها قول الشاعر العربي الحكيم:

لا أذود الطير عن شجر قد بلوت المرّ من ثمره

سعيد سالم في كف مريم

يكمل سعيد سالم عقده السادس هذا العام، كما يبلغ مجموع ما نشره من روايات ومجموعات قصصية عشرين عملا خلال ثلاثة عقود. وهو يصرّ على غزو الحياة الثقافية والأدبية من موقعه على شاطئ الإسكندرية مع كوكبة نشطة من المبدعين الذين يعطون للثغر الجميل مذاقه الأدبي ونكهته المتوسطية الوضاءة. وقد استطاع بدأبه ومثابرته أن يستثمر ذكاءه الإبداعي وتوقه الطليعي معا، وأن يزحف بثقة إلى الصفوف الأولى من كتاب السرد العربي في مصر. وكنت قد تنبأت له –منذ مطلع الثمانينيات – بمستقبل واعد في فن القص لموهبته ودهائه وقدراته التشكيلية البارزة، وهاهو اليوم يقدم ما يعتبره ذروة إبداعه ودرته الفريدة، وهي رواية "كف مريم" التي تستحق التأمل النقدي والقراءة الفاحصة.

وسوف نتوقف عندها من جانبين؛ أحدهما تقنيّ فنيّ، يتصل بكيفية الكتابة، وصياغة الأحداث وتقديمها، وكيفية تمثّلها في مخيلة القارئ. والثاني دلالي يرتبط بطبيعة التجربة التي يقدمها، ومغزاها، والرؤية الشاملة التي يستخلصها منها. ونلاحظ أن جسارة الكاتب وتجريبه لعوالم جديدة في كلا الجانبين قد أضفى على الرواية قدرًا من العمق والأصالة التي توقظ في القارئ حسّ التوتر الدرامي والشفافية الروحية، مما يعد شاهدًا على نجاح المبدع في تحريك السواكن الراكدة.

تبادل الرواة والمواقف:

تبدأ الرواية على لسان الزوج "وفيق جرجس" ليحكي ما حدث في ليلة زفافه العاصفة من زوجته "مريم" عام ١٩٦٢م. ثم ينتقل إلى نتائجها القريبة بعد عامين والبعيدة بعد ثلاثين سنة. ثم تقفز إلى منظور شخص آخر، زميل لها في

الكلية، يدعى "سهل عامر" لتكشف على لسانه عما فعلته "مريم" بعد مشهد الزفاف المثير، وطريقتها العجيبة في الانتقام منه، قبل أن تعطي الكلمة لأمها لتجسد البعد الثالث في رواية المشهد الذي لا ينسى. وهكذا تمضي على نسق تبادل الرواة والمواقف، وصعود مؤشر الزمن تارة إلى الفترة الراهنة، وهبوطه دفعة واحدة إلى بطن الماضي منذ ثلاثين عامًا. مما يكاد يربك القارئ، ويحفزه على أن يتخلى عن موقف التلقّي السلبي، ليبني بدوره تصوره الخاص عن الأحداث ورؤيته الكلية لها، بطريقة لا تتوافر لأي طرف منفرد من أطرافها. وكأن القارئ بهذا أو المروي له يقوم بدور "المتلقي العليم بكل شيء" مقابل الراوي القديم في الروايات الكلاسيكية التي أسندت له وحده هذا الدور.

لكن الارتباك الذي يحدثه هذا التنقل ناجم عن سبب طريف هو عدم التوازي في الأزمنة، فهناك شخوص لا يظهرون على مسرح الأحداث سوى في الفترة الأخيرة، مثل "حليم صادق"، وبالتالي فهو لا يعرف ولا يشارك في وقائع الأعوام الماضية من حياة "مريم" قبل أن يغرق في عشقها المتأخر. وهو عندما يأخذ في الحكي يجر خيوط الأحداث بعنف إلى اللحظة الراهنة فتشتبك بتعثر مع وقائع الماضي نتيجة لعدم التوازي الزمني، فإذا ما دخلت رؤية مريم ذاتها في القديم والحديث على فترات ظهور متفاوتة تشابكت الأبعاد وتعقدت المواقف، وكان علينا أن نتذرع بكثير من الأناة والصبر حتى نبني تصورًا إيجابيا لما يحدث، وهذا ثمن التوق الطليعي الذي يجتاح سعي سعيد سالم كي يعدل عن الحكي التقليدي ويجرب بإمعان ما شرع فيه "نجيب محفوظ" في "المرايا" من تعدد الرواة للحدث الواحد، وسار عليه كثير من الكتاب بعد ذلك بسلاسة ملحوظة، وأضاف إليه مؤلفنا هذه الأرقام الصاعدة والهابطة للسنوات في بورصة الحياة وهي تصنع أقدارها ومصائرها ومفارقاتها بطريقة مدهشة.

لكن اللحظات المفعمة بالجمال والحيوية لا تلبث أن تملأ فراغات العناوين فتقدم لنا لوحات ثابتة وأخرى متحركة في مشهد الزمن، لعل مطلعها هو الذي يرد على لسان "سهل عامر" في وصفه لمريم حيث "كان جمالها ذا طابع فريد متميز، يضفي على شخصيتها هالة من الحزن الشجيّ، تشعّ من عينيها

الساهمتين ووجنتيها الحمراوين وفمها الذي تجمع شفتاه بين الاكتناز والرقة، وبين حمرة الورد وطزاجة الفاكهة، فتبدو كقدّيسة من عالم الملكوت، تجذب من يقترب من فلكها المكهرب بسحر غامض دونه شتى المخاوف والمحاذير".

أما سر ليلة الزفاف المثيرة، التي ألقت بظلها على الرواية كلها وعلى حياة أبطالها وآثامهم فيصفها الزوج بأنه قد اندفع في ليلة العمر الهادئة وقد استبدّ به الحرمان بقوة عمياء ليلتهم جمال عروسه "وإذا بها تصرخ فزعة وتطلق صرخة مدوية وتندفع إلى باب الغرفة تفتحه منطلقة في أرجاء الفندق الكبير حافية القدمين في ثوب الزفاف وقد تمزق معظمه.." (هل كانت حفلات زفاف الستينيات في الفنادق مثل الآن؟).. تجري في الطرقات وهو يجري خلفها دون وعي بالزمان أو المكان وما يشغلهما من جماد وبشر، حتى انتهى بها الأمر إلى أن قفزت في الشارع واندفعت إلى رصيف البحر الذي ألقت بنفسها إليه، وعندما عاد بها الزوج بين يديه وجاء الطبيب ليحقنها بمهدئ كان العريس لا يزال في ثورة جنونه فأكمل افتراسها وهي مخدرة، وعندما أفاقت لم تسارع بستر جسدها في فزع واحتقار كما توقع، بل رمقته بنظرة مبهمة لم يفهم مغزاها طيلة عمره، لكن تكملة هذه الصورة السينمائية ترد على لسان مريم وهي تروي لأمها أنها فوجئت بعريسها "أسود الوجه محمرّ العينين أشعث الشعر، طويل الأنياب والحوافر، وكانت نظراته الجائعة المفترسة تزلزل كياني وتصيبني بالرعب والاشمئزاز" ونعرف بعد ذلك كيف انتقمت من هذا الموقف -نظرا لعجزها عن الطلاق الممنوع عليها دينيا- بإعادة تمثيل ليلة زفاف هانئة مع صديقها "سهل"، في محاولة لترميم الجسد والروح. وكيف أن هذه الحادثة قد صبغت حياتها كلها، ووقفت حائلا -حتى بعد مضي ثلاثين عاما- بينها وبين صديقها الوحيد الذي أحبته على كبر، وعندما اختليا في السيارة "واقتربت الشفاه اقتحمها هاجس غامض متوحش ليضع بيننا حاجزًا عنيدًا على كف مريم تخفي به خدها الورديّ الجميل، لتحول دون تحقق لحظة الانتشاء.. كفها يفصل بين وجهي ووجهها كحدّ سيف يرتعش بقوة، ويضيق فؤادها بالسرّ فيتفجر في المسافة المتلاشية لحن القدر بقوة رعدية تحيل العناق إلى حرب

قاسية". وهكذا تلتقي لحظتان عارمتان من عدم التحقق لتمثل قوسين يضمان بداخلهما حيوات أفراد ومصائر لم يستطع الزمن شفاءها ولم تترك الندوب في روحيهما مكانًا لاستئناف عشق بريء يتخطى حدود المجتمع ويعلو على معوقات الذات في آن واحد.

أصداء الفتنة:

للأدب طرائقه الماكرة في تمثيل الحياة واستقطار ألوانها المتعددة، واعتصار رحيقها وسبر أغواره في ضمير الأفراد وقاع المجتمع. وقد كتبت رواية "كف مريم" في آخر التسعينيات فكان لابد لها أن تمثل أصداء الاهتزازات التي هددت اتساق النسيج الاجتماعي في مصر منذ عبور أكتوبر حتى زلزال الكويت وتوابعه، وهي الحرائق المحدودة –والمدبرة غالبا– للفتنة الطائفية، وإذا كان لهيبها قد خمد منذ فترة فلا يزال الرماد ساخنا ينبئ عن بصيص مختبئ. وقد صنعت مصر تقاليدها العريقة في التعدد والتسامح والتمازج الروحي المتناغم عبر عصور طويلة. والأدب الذي يصور أصداء هذه الفتن لا يبعثها من مرقدها بقدر ما يجتث بالتطهير آثارها ويجسد بالتشكيل أخطارها.

وقد استطاع سعيد سالم أن يقيم البناء الدلالي لنموذجه الواعر على تحويل صورة "مريم" من مجرد امرأة مصرية، تدفع ثمن فتنتها الأنثوية، انتقاما من الزوج الذي اغتصبها، إلى رمز أعلى للعذراء التي تجمع بين التقديس الظاهر والتدنيس الباطن، وقد احتشدت في مسيرتها ملامح التمييز في الجنس والدين والهجرة والعمل، والحقد الدفين المتنامي لجرائم التعصب الأعمى التي أصابت بالصدفة أخاها "دانيال" حيث تنهمر تداعياتها لأحداث حياتها وهي تقول لنفسها:

"قتله المجرمون الملتحون داخل صيدليته ونهبوا خزانته.. كيف أذهب إلى جامعة تنتمي لهؤلاء القوم فأحاضرهم فيها وأبذل لهم العلم والمعرفة؟

بعد ذلك مباشرة كانت المكافأة أن تخطوني في ترقيتي للأستاذية ووضعوا

بيني وبينها سدا قانونيا منيعا لسنوات عديدة.. قرأت الفرحة العارمة والشماتة الطاغية في عيون زملائي، وتساءلت أي وطن هذا الذي لا أستطيع الحصول فيه على حقي دون أن أريق ماء وجهي أو أبذل آدميتي أو أترك الذئاب الجائعة تمزغ رءوسها القذرة على صدري .. حطمت السد وخرقت القانون الذي وضعوه في نصف ساعة على فراش "حسن شحته" الكلب الذي كان القرار بيده ..".

لكن زميلها المهاجر "سمير زخاري" الذي استقبلها في رحلاتها العديدة المطولة إلى الولايات المتحدة، واكتشف ابتذالها هناك أيضا دون ضرورة مزعومة يرى المشهد بمنظور مخالف، حيث ينطقه المؤلف باعترافات موجعة:

"يتمتع معظمنا ـ نحن الأقباط ـ بسلبية لا نظير لها في بلادنا، نتقوقع على أنفسنا دون أن ننتزع حقنا المشروع في المشاركة الإيجابية بإدارة شئون الحياة.. إننا متواجدون، فقراء وأغنياء، جهلة ومتعلمين في مصر مع المسلمين في كل زمان ومكان. والأنف القبطي لا يختلف عن الأنف المسلم.. وفي النهاية نهاجر بحثا عن المال ثم نبكي مصر في الخارج، ونكتشف أننا نحبها وأن روحها تسري في دمائنا بعد أن نكون قد بلغنا سن ارتقاب الموت. هاأنذا أجتر آلامي على زورق بخاري في رحلة بحرية بنهر الميسيسيبي وقد تجرعت الآن أكثر من ثلثي زجاجة الويسكي بعد أن علمت من رسالة صديقي المعتوه "حليم صادق" أن الإرهابيين المصريين قتلوا صديقي وزميلي في الدراسة الثانوية "فرج فودة" ليلة عيد الأضحى، وأنهم يواصلون حملات القتل ضد الأقباط أحيانا، وضد الأقباط والمسلمين أحيانا أخرى بلا أدنى تفرقة".

وربما كانت نبرة كشف المسكوت عنه في ضمائر الشخوص المقيمين والمهاجرين وتسمية الأحداث التي نود أن يطويها النسيان تصيبنا الآن بشيء من التوتر والإزعاج، ولكن إذا تذكرنا أن الذي يجسر على شفائنا بهذه الطريقة بتقمص مشاعر الآخر الشقيق هو مبدع يهدف إلى تطهير الجرح قبل اندماله شعرنا بالارتياح.

في الجزء الختامي للرواية تخطط الدكتورة مريم –على طريقتها الحادة في

الانتقام– للثأر لأخيها فتسعى للانتداب من الجامعة إلى وزارة الثقافة لتتخصص في مرافقة وفود كبار الزوار من ملوك ورؤساء ومسئولين لزيارة الآثار المصرية، لتشرح لهم المظالم الواقعة على الأقباط، ثم تستقيل من هذا العمل لتنشئ شركة سياحية يقتصر نشاطها على السياحة في الآثار المسيحية بجميع أنحاء مصر حتى "يعلم كل سائح غربي بكل وضوح موقف الأقباط سياسيا واجتماعيا ويستريح دانيال في قبره"، وعندئذ تفاجئها الأقدار بما لم يكن في حسبانها من قبل، حيث تلتقي بزميل الدراسة القديم "حليم صادق" ليوقظ في أعماقها روح مصر، بتوهجه العاطفي وسماحته النادرة، ونزعته الصوفية الإسلامية المتبتلة، ينفذ حبه إلى قلبها ليجتث منه تلك النطفة السوداء التي زرعتها الفتنة، ويكتب لها مجموعة من الرسائل التي تعد من أرقى أدبيات العشق والتلاحم العضوي بين طرفي الأمة، واضعا حولها هالة من القداسة النورانية السامية، ورافعا لها إلى مرتبة العذراء، وبعد أن كانت كفها تفصل بين وجهيهما قبل أن تذوب أدرانها في مصهر العشق الصوفي النبيل، تدعوه للقائها حتى تنصهر في روحه.

في تلك اللحظة على وجه التحديد يصل صديقهما المشترك من مهجره ليطلع "حليم صادق" على حقيقة معبودته، فتصيب الرجل نوبة من هيستريا التصوف والتبتل والزهد في الحياة والتمسك بالعشق الروحي في الآن ذاته.

وهكذا يرقى مستوى العلاقة بين الطرفين ليتجاوز اللقاء الجسدي المأمول إلى الانصهار الروحي الأسمى في تمثيل مجازي لطفرة التجاوز الخلاق التي صنعها الشعب المصري في إخماده لحرائق الفتنة بين طائفتيه وعودته إلى الاغتسال الرمزي في ماء النيل المقدس، في طقس تلتئم به الجراح وتسكن إليه الأرواح وتنعم بالتناغم الحيوي الأصيل.

نبيل سليمان يروي "في غيابها"

نبيل سليمان روائي خصب ولعوب، بدأ مشروعه الإبداعي مطلع السبعينيات فأكمل منه خمسة عشر رواية، منها رباعيته الكبرى "مدارات الشرق"، لكنه أصدر بجانبها أكثر من عشرين كتابا منوّعا في الفكر الثقافي والنقد الأدبي والتاريخ، مستثمرا إمكاناته العريضة في النشر والتسويق، فغلبت هواية الكتابة حرفة الإبداع، وأصابت أسلوبه السردي بأعراض الاستطراد واستمراء الإشارات الثقافية المبعثرة، فأصبح روايه —وهو غالبا صوت خالقه— مولعا باستعراض التجارب المكدسة بدلا من تمثلها بعمق، واشتغل بترميز الأسماء الواقعية عوضا عن صناعة النماذج الإنسانية المستقلة، وأصبح شغله هو التورية عن الواقع دون أن يعني بتخليق واقع آخر مواز له. ولأنه كاتب مناضل يجترح التفكير في المستقبل، ويمارس دور المثقف العضوي الذي ما زالت مجتمعاتنا الراكدة تتطلبه، فهو متورط في نقد الحياة والإبداع، والمشاركة في شق دروب الحرية السياسية، ومن ثَمّ فإن قراءة إنجازه الروائي تبدو دائما محفوفة بمخاطر الإعجاب بشجاعته، دون اهتمام بمناقشة تقنياته. وفي روايته الأخيرة "في غيابها" يقوم بتضفير عالمين في جديلة متّسقة، مناوبا في الفصول المتتالية بين حياة روايه في ربوع الشام من ناحية ورحلته إلى أسبانيا ومدن الأندلس من ناحية أخرى، معتمدا على طريقة المزج بين ما يشبه المذكرات والخواطر الشخصية والرسائل التي لا تبعث لمن كتبت إليه غالبا، فلا يربط منظوره في السرد بأفق راو وحيد فحسب، وإنما يقيد الطرف الآخر في عمليات التواصل الجمالي المتخيل، في صاحبته التي يخاطبها بكتابته، وفي تلك المسافة الفاصلة والواصلة بينهما يبني عالمه الروائي الحميم، مما يسمح له بالتدفق في الحكي، والاسترسال في الأوصاف والتعليقات الفورية، ويبرز لونا طريفا من خفة الظل في السخرية والتلميح، والصراحة في الاعتراف. وعندما يدخل القارئ المتباعد على هذا الخط المتواصل من النجوى اللاهثة، والبثّ المحموم، تغريه لعبة الكشف

والتمثيل حتى ليصبح طرفا فاعلا فيها، يتوق للمشاركة في خيوطها التي تنسج على مرأى منه، ويود لو برئت من هذه الاستطرادات الكثيرة التي لا تتحول فيها البيانات الحياتية إلى معلومات جمالية منصهرة في لفتات الشخوص ومواقعهم من حركة الأحداث المنظومة.

مشهد من طليطلة:

تنساب سردية نبيل سليمان بتلقائية عفوية متراوحة بين المشاهد / الذكريات الشامية الماضية والمناظر الإسبانية الحاضرة، ولأن الراوي فنان أديب بدوره، فهو كفيل بأن يحيل المواد المبتذلة في الحياة اليومية المرصودة إلى موضوع جمالي وفكري مثير للتأمل والمتعة معا، فقصة رحلته الأدبية بدعوة من جامعة مدريد المستقلة –الأوتونوما كما يصرّ على كتابتها– وشبكة علاقاته بمن صحبوه من بين أساتذتها رجالا ونساء في العاصمة والمدن الأندلسية المختلفة، تقدم للراوي فضاء مشحونا بالتماعات الذاكرة اليقظة ومواتيا لتجليات الوعي ومناوراته، مما يتيح له فرصة لإعادة تخليق الشخوص وإدراجها في نسق سردي متماسك.

وقد دهشت في بادئ الأمر لقدرة الراوي المذهلة على اختزان الأسماء الأجنبية والتفاصيل المكانية حتى قرأت شكر المؤلف في النهاية لمن أعانه على ذلك، فأدركت أنها حنكة الاحتكام إلى الخبرة والتدقيق في الكتابة واحترام القراء، فهو عندما يجوس خلال شوارع "توليدو" –طليطلة العربية– يسمي الأماكن والكنائس والبوابات والنهر والميادين بأسمائها التي تحتاج وقتا طويلا لامتصاصها بطريقة صحيحة، ثم يشير إلى موقف أهلها وشعورهم بالموروث العربي وحفاوتهم بتنميته وتوارثهم لأسراره في مشهد دالّ، حيث تصحبه الأستاذة "غلوريا" فتقدمه لخالها الذي يعمل في "ورشته" الصغيرة للمطروقات المعدنية، ولا يلبث أن تتدافع عباراته وحركات يديه، وهو يشرح لضيفه العربي صنعة "أجدادي الذين عاشوا في هذا المكان، فنقلوا إليه صناعة الأطباق والحليّ الذهبية، فأضفت في سرّي: أجداد هبة الميامين يا ميغيل، وناولني الطبق الذي كان بين يديه وقرأت "لا غالب إلا الله" وتابعت سبابته فوق خيوط الذهب. ثم ناولني طبقا أكبر يختال فيه الطاووس وسأل:

-كيف ترى بريق هذه الخيوط؟

وكانت "جلوريا" تقلّب "البروش" الصغير، وأردف "ميغيل"

- انظر إلى خيوط الفضّة، تعشيق هذه الخيوط في النحاس هو سر صناعتنا، صناعتكم، وأبي ورث السر عن أبيه وعلمني، وأنا أعلم ابني، ستراه بعد قليل. وحدّق بي مليًا ثم قال بأناة:

- لا يمكن لأحد أن يغيّر في هذا السر الذي هو أنا، أنت، أبي، ابني!

وربما كنا قد جلسنا -غلوريا وأنا- على الكرسيّين المحشورين خلف طاولة صغيرة، أو ربما قد وقفنا ثانية لنغادر حين تدافعت عباراته وحركات يديه: يلعن الشركات التي تكاد تسيطر على السوق، يلعن الماكينات التي تصمم اللوحات وتطبعها وتبيعها بما لا يقدر ميغيل ولا أبوه ولا ابنه على منافسته.

ثمّ خصّني وحدي بخطابه الذي التهب:

-اليدويّ أغلى، واختلاف هذا الطبق عن هذا "البروش" عن مقبض هذا السيف عن هذا القرط لا يحققه إلا الإنسان. تنظيف القطعة التي تصنعها الماكينات يفقدها لمعانها. خذ هذا "البروش" لصديقتك، لا يبدو عليك أنك متزوج، سواء كنت عازبا أو متزوجا فلست بلا صديقة".

ثم يستطرد الراوي لمناجاة صديقته التي يوجه لها خطاب الرواية "هبة عمار" باعتبارها المروي له. وإذا كان هذا المشهد الذي يجمع خبرة الفنون العربية ويشرح ميزاتها يقيم جسر التواصل المنقطع عبر القرون بين الدمشقيّ والطليطليّ فإنه يمثل نموذجا لحركة السرد المرن التي يتقنها الراوي، كما يقدم صورة لما يعرفه عن تطور السوق وتحوّل الصناعات اليدوية فيه إلى عملة نادرة يستحيل استبدالها، ويجعل مضيفه يلهج بهذه الشكوى إحكاما للموقف ومحاكاة لإيقاع الحياة الطبيعية.

نماذج ورقية:

باستثناء الراوي الذي يمتح من معين الذات الكاتبة ويتكئ تماما على منظورها الخالص، لا تقوى النماذج السابحة في فضاء النصّ على امتلاك ثقل وجودها المتفرد حتى تهبط إلى أرض الواقع المتخيّل، مما يكاد يجعلها نماذج

ورقية هشة، لا نعرف منها سوى أسمائها وشذرات متطايرة من حيواتها التي تهتز برعشة الوجود في لمحات تقاطعها مع رؤية الراوي فحسب، فإذا ما غاب عنها كادت تفقد مبررات كينونتها، وهي غالبا أصداء لشخوص واقعية مقنّعة بأسماء رامزة، ومعتمدة على رصيدهم في المتخيّل، دون انتقال هذا الرصيد إلى ذاكرة النصّ ذاته بقوة وإلحاح، فإذا ما كان القارئ بالصدفة محيطا بأجوائها تجسدت أمامه بشكل باهر لا يشاركه فيه غيره من القراء.

وقد تسنى لي بطول معايشتي للحياة الإسبانية أن أعرف بعض شخصيات الرواية وأماكنها ورصيدها الحيوي، فدهشت لقدرة نبيل سليمان على التقاط عناصرها الجوهرية وتكثيفها في سطور وجيزة، ومهارته في تمثيل طرائقها في الحوار وتجسيد أنماط سلوكها ببراعة فائقة. وفي مقدمة تلك الشخصيات من يسميه "دييجو" أستاذ الجامعة ومعلم المجتمع، وهو أشهر متعرب إسباني معاصر، يشرح للراوي كيفية ولوجه لعالم الدراسات العربية قائلا:

"بدأت بلوركا، وهو أورثني الأندلس، لا تنس أنني ابن "جيان" أرجو أن تراها عندما تزور الأندلس" ثم يضع على لسانه جملة من البيانات عن يهود الأندلس لم يتعود صاحبنا أن يزهو بذكرها بعد سنواته المصرية التي شكّلت وجدانه، ولأنني أعرف جيدا "بدرو مارتينث مونتابث" أصل هذه الشخصية فإن إشارات الراوي عنه تكتسب لديّ بداهة عجيبة ناصعة، لكأنني أسمعه بالفعل وهو يتحدث عن فن مصارعة الثيران، فيبدو الراوي كما لو كان قد سجّل صوته وهو يذكر الأسماء والأماكن والنصوص دون أي تحريف، بفضل تدقيق رفعت عطفة الذي نوّه به الكاتب، فينطلق قائلا:

"كان دييغو يتوهج بألفته لكثير بين ممن هم في مثل سنّه، وللنادلين، وحين يئس من دفعي إلى أندلسه أخذت نظراته تشرد، ثم أخذ يترنم بالإسبانية، وفجأة قطع ترنيمته، وأقبل عليّ مغالبا تأثّره:

-هذه مرثيّة لوركا لإغناثيو سانشيث ميخياس، اسمع:

"اذهب يا إغناثيو، لا تنزعج من الصيحات الساخنة فالبحر يموت أيضا".

وران الصمت حتى عاد يهمهم:

-أنا ابن جيان، وجيان مثل غرناطة بعيدة عن البحر، لكن البحر في كل منا، بالأحرى لكل منا بحره.

وران الصمت ثانية حتى تساءلت عما إذا كان إغناثيو قد قتل في الحرب الأهلية، فقال:

-هو مصارع لا يتكرر، كما إن لوركا شاعر لا يتكرر، كانا صديقين حميمين، ولسوء حظهما عاد إغناثيو إلى المصارعة بعدما اعتزلها، نطحه الثور في مانثاناريس، مات في الثالثة والأربعين، وموته كان سنة ولادتي، كان أكبر من لوركا بسنوات، لدي صورة له من عام ١٩٣٠، ستراها حين تزورني في البيت، علقتها في صدر المكتبة منذ كنت في مثل سنك. سترى إغناثيو باللباس الحريري المزركش والخيوط المذهبة، لباس المصارع فتان يا سعد!".

ثم يمضي في شرح طقوس المصارعة وحمياها، وما تزخر به في منظور الإسبان من دلالات المغامرة بالحياة والمكابرة في مواجهة القوة بالعقل وانتصار الشجاعة وتحدى الموت بوجد صوفي عميق، لا يستشعره من لا يعرف الخلفية الثقافية الاحتفالية لهذا الطقس الشعائري الدامي، باعتباره العيد القومي للإسبان، يجسد شخصيتهم ويطرح أشواقهم للبطولة. لم يشرح الراوي كل ذلك، لكني سمعته مرات عديدة من بدرو نفسه. من هنا تكتسب شخصيته لدى القارئ الذي يعرفه وجودا يفوق ما في الرواية ويفيض عنها، بينما لا تحمل أسماء - أكاد أحدس بأهميتها في الحياة الثقافية السورية إن عرفت مقابلها الواقعي- مثل إسبر فارس ومظهر العبدون ومطاع أكرم والناشر عبد النور وهبة عمار التي أكاد أتعرف عليها- لا تحمل للقارئ البعيد نكهة الوجود ولا مذاقه، مع أنها فيما يبدو شخصيات حقيقية دارت في فلك سعد أيوب (الراوي/ الكاتب) واكتسبت منه طاقة مشعة، لكنها لا تكفي كي تنحفر في ذاكرة القراء أو تبقى في مخيلتهم. وربما كان هذا من أفدح نتائج الاعتماد في تبئير الشخصيات على وعي الراوي فحسب، دون النفاذ إلى أصواتها المتعددة، لقدح شرارة وجودها بارتطامها وتجاذبها وتشكيل قسماتها عبر منظورات مختلفة في داخل الفضاء الروائي ذاته.

هاء الغياب:

على أن هناك لعبة دلالية أخرى ناوشتنا بها الرواية منذ عنوانها، وهي مرجعية الضمير المؤنث في عبارة "في غيابها"، فعلى المستوى السطحي للنص وعبر الإحالات المكرورة للمحبوبة التي تروي لها أخبار رحلة الأندلس يبدو أنها "هبة عمار" فحسب، لكننا لا نكاد نتمعن في الطبقات العميقة حتى تتراءى لنا كل تكوينات الجمال الأنثوي المثير للشوق واللهفة وراء غلالة هبة بلوازمها، من التكشيرة المحببة والحضور المطارد الوضيء، وهي تقف في مواجهة "غلوريا" العاشقة و"أتوثينا" المزقزقة كالعصافير دائما وغيرهن من نساء الرواية. ثم لا نلبث أن نستغرق في السرد حتى تتكثف أبخرة الشوق، وتتراءى خلف ضباب الكلمات أطياف أعظم فتنة وجلالا وهو يقول:

"أنت هي الأميرة، وأنا أعد البحر وأوغاريت بك، وأراك في اليقظة كما في المنام، تجوسين خلل الرمل والحصى والحجر والشوك.. وأنت الآن تشيرين فتقوم هنا أيضا معصرة للعنب وأخرى للزيتون.. وتشيرين فيتبارى الحدادون والسباكون، وتشيرين فتعقد على خيوط الشباك طعوم السراطين.. الآن —وفي اليقظة كما في المنام– لك أن ترمحي من هامة أوغاريت إلى قاع قادس لتسبقيني بثلاثة آلاف سنة إلى إسبانيا، وتشيرين فينصاع الأطلسيّ في تلك البوابة التي سيعبرها طارق بن زياد ليلحق بك، وتشيرين فتفرغ سنائنك حمولتها، وتمتلئ بالقصدير أو بالفضة، لأنك ستغادرين إيبلا إلى زقاق طالع الفضة قبل أن نلتقي على شرفة بيتي/ عزلتي في الضيعة.

وتشيرين فيبدعون لك اثنين وعشرين حرفا، ويملأون اللفائف، ويوشّونها باسمك الأرجواني.. ثم تشيرين فينزل الناووس إلى قبر وشمعة وحرز، هل هي بداية أم نهاية؟ هبة: أحبك".

على أن هذا المزج بين المحبوبة والوطن، بين بهاء العشق وقدسية الأساطير التاريخية، في لحظة انصهار قصوى للسردية الصغيرة في قلب السردية الكبرى للوجود الإنساني في الوطن الكبير، تضفي على القصّ وهج شعريته، وتجبر وهن عظامه، وترقى به إلى أفق الفن الكلي في رمزيته الرفيعة.

ياسر عبد اللطيف في قانون الوراثة

تتدفق الأعمال الروائية في نهر الإبداع العربي فـى مصـر، بمعـدّلات متنامية تنافس فيضانات النيل الخصيب. وليس بوسع الرصد النقدي، مهما كـان جـادًا ويقظاً، أن يشملها كلها بالتحليل والإضاءة. بل يتعين عليه انتقاء بعض النماذج الدالة اللافتة من مختلف الموجـات العمريـة، لسـبر غورهـا، ومعرفـة مسـارها، وكيفية تمثيل متغيرات الحياة فيها. مع الإشارة إلى ما عساه أن يتجلى فيها من تطور الأساليب التقنية، أو تبلور الرؤى الكلية.

وياسر عبد اللطيف كاتب شاب، لا يكتفي فيما يبدو بتقديم نفسه، بل يصر على نمذجة الأجيـال السـابقة عليـه، لا يفعـل ذلـك بشـكل مباشـر، وإن كـان يحكيه بضمـير المتكلـم، بـل يبعـث لنـا راويـا متخيـلا، موازيـا لـه فـى العمـر والشواغل، يسند إليه جميع الأفعال والأقـوال، فيعفـي نفسـه مـن مسـئوليتها، ويطلق سراح شخوصه لتكتسب وجودا إبداعيا،كمخلوقات مستقلة عنه، تعيـش وتصنع كونها الأصغر الذي يوازى فى نظمه وقوانينـه هـذا الكـون الأكـبر. ولأن عنوان الرواية "قانون الوراثة" كان لابد للراوي أن يلمس العصب الحسـاس فـى تسلسل خارطة الأجيال، دون أن يتوقف ذلك علـى اللحظـة الـتي جلـس فيـها على مقعد طبيبة الأسنان، وزاغت عينه باستراق النظر إلى منبت صدرهـا، قبـل أن يسألها عن سر إصابة أضراسه بالعطب المبكر، فتجيبـه بـأن ذلـك مـن فعـل الجينات الوراثية.

ولنبدأ بصورة الجد الذي يستحضره الراوي فيما يشبه بعث الذاكرة العائليـة للأسرة وللعصر برمته، فى سطور مكثفة. "كان قد بدأ حياته العملية "كبارمـان" فى أحد الأندية التابعة لأحد الأحزاب، مـن هنـاك، مـن خلـف البـار.. سمـح لنفسه ذات مرة بالتدخل فى حوار دار بين أحد الباشوات ووجيـه آخـر، علـى

الناحية الأخرى، حول كتاب أحمد أمين "فجر الإسلام".. لم ينتبه الباشا إلى الرأي المحافظ الذي أبداه "البارمان" معارضا لهما، ولا لتعارض ذلك الرأي مع كون قائله ساقيا للخمور، إنما أثار انتباهه وجود "بارمان" نوبي على تلك الدرجة من الاطلاع، بحيث يكون قد قرأ كتابا ككتاب أحمد أمين : حديث الظهور، بل وكوَّن عنه رأيا، وإن كان رأيا رجعيا.. وهنا عرف منه الباشا أنه حاصل على شهادة الابتدائية، وقد كانت تؤهل حاملها تلقائيا للحصول على لقب أفندي، فقرر تعيينه فى وظيفة إدارية بمقر الحزب، بل ووعده بمساعدته على استكمال تعليمه.. ربما لم يكن ذلك عطفا أرستقراطيا من قبل الباشا على ذلك "البارمان" المثقف البائس، بل كان تعاطفا ذا صبغة برجوازية صغيرة، فالباشا فى الأصل مدرس سابق، ومتهم سابق فى قضية اغتيال السردار الإنجليزي "ثم يرصد الراوي ما طرأ على حياة جده من تحول نتيجة لذلك، حيث انتقل إلى صفوف الأفندية الموظفين، وابتعد عن مهنة السقاية، بما سمح له بإطلاق العنان لنوازعه الدينية، فحف شاربه وأطلق لحيته، وإن احتفظ بزيه الأوروبي، وأهم من ذلك، فقد تحركت الأسرة معه بفعل هذه اللفتة الكريمة تحركا طبقيا يسيرا، حيث انتقل من مسكنه فى عطفة الجنينة إلى شارع مصطفى كامل. الأمر الذي أتاح له درجة من الرقي الاجتماعي سوف تستمر فى حياة الأب/ الجيل الأوسط، مع تغير الظروف، وقيام الثورة، وإفساح المجال لأبناء هذه الطبقة للدخول فى الدائرة الوسطى عبر التعليم، لا بسبب الصدفة التى رأيناها فى حادثة البار، بل من قبيل حركة المجتمع بأسره، حيث يتخرج الأب فى بداية الستينيات من قسم ميكانيكا الإنتاج فى هندسة عين شمس.

ويتابع الراوي فى موقع آخر من سرده إيجاز حياة أبيه فى كلمات تلخص مسيرة جيل كامل، حيث "تم تكليفه بالعمل فى المصانع الحربية، مهندسا من جنود حلم التصنيع الثقيل للعهد الناصري الطوباوي، واضعي أسس غد لن تشرق شمسه إلا على سواد مطبق. وبعد انحسار موجة الهزيمة الطاغية عام ٦٧ ترك خدمة الحكومة ليجرب حظه فى الأعمال الحرة.. ومن إخفاق لآخر هاجر

فى منتصف السبعينيات إلى السعودية مع من هاجروا، ليعود مع انتصاف عقد الثمانينيات يجر أمامه عربة المطار التى تحمل بعض الأدوات الكهربائية" وهكذا تبخر فى عقد واحد من الزمان حلم التصنيع الثقيل وآل فى مفارقة حادة إلى الاكتفاء بشراء بعض الأجهزة خلال الإعارة، مما يجسد رحلة هذا الجيل المحبط بطريقة عينية، تعززها أوصاف لاذعة، مثل الطوباوية والغد الذي لن تشرق شمسه. وتنتقل الأسرة مرة أخرى إلى ضاحية المعادي، فى إشارة ذكية لانفصال البعد الاقتصادي عن تمثيل حركة المجتمع بشكل صحيح، ويظل مناط التغيير مرتبطا بما يعبر عنه الراوي من رؤيته لميراث الجيلين السابقين، حيث يشير إلى جملة من التحولات الخطيرة فى الوعي والممارسة والسلوك، لابد لنا أن نتفهمها بعمق، ولا نقف عند حدود ما يجرح الحس المشترك فيها من ظواهر مقصودة للخروج عن مقتضيات الأعراف السائدة، وتحريك منظومة القيم. فإذا ما انتقلنا إلى وصفه خلال الأحداث لأبناء جيله أمكننا أن نعثر على إيقاعه الضابط فى مشهدين طريفين، أحدهما فى فناء جامعة القاهرة حيث شعر الراوي بالاغتراب الحقيقي إزاء النماذج الاجتماعية "أمم من المستظرفين ومن المكتئبين.. ومن المسيسين ومن الملتحين، من الفتيات المحجبات ذوات العيون الحزينة، وأنصاف العاهرات.. وقلة من الفتيات الجميلات داخل مؤسسة مبنية على "هيراركية"(تراتبية) الاحتقار، فالأساتذة يحتقرون الطلبة، والطلبة المسيسون يحتقرون غيرهم لأنهم قادة وأصحاب سلطة بالقوة. والطلبة المثقفون يحتقرون الجهلاء، طلبة قسم اللغة العربية، ومعظمهم من الجماعات الإسلامية يحتقرون جاهلية القرن العشرين. طلبة أقسام اللغات يحتقرون طلبة الأقسام الأخرى على أسس طبقية.. ونحن فى قسم الفلسفة نحتقر كل هؤلاء لأننا أصحاب المعرفة الشاملة".

ومهما كان رأينا فى قسوة هذا المشهد الذي يصف به الراوي ساحة جامعة القاهرة، لا حديقة الحيوان المجاورة لها، فلابد لنا أن نأخذ هذه الرؤية بجد ونحن نبحث عن التناغم المفقود بين فئات الشباب، ونحمد لأدباء هذا الجيل شجاعتهم فى التعبير عن مظاهر الشذوذ التي ابتلي بها المجتمع فى تطوره

الضروري، بل ونتسامح معهم فى مثل هذا المشهد الثاني الذي يشير إلى تفاقم حالات النفاق والازدواجية وانفصام وعي الشباب فى سلوكهم اليومي المألوف، حيث يضطرون إلى إرضاء ذويهم فيما يرتدون من زي، ويخضعون في الآن ذاته لنزوات أجسادهم فيما يمارسون من سلوك. يقول الراوي عن نفسه واصفا رحلته فى مترو المعادى إلى الجامعة وهو يرتدى "سروالا، بنطلونا، قميصا، بلوفر وسويتر، ولا يخرج من الكم سوى يدك (يخاطب نفسه) لتمسك بالقضيب المعدني الموازي لسقف المترو، وفى المحطة التالية يتضاعف الزحام داخل المترو، أقف على ساق ونصف، ساقي المثنية تمتطي صهوتها فتاة، والزحام ستار، الفتاه ترتدي بنطلون جينز، وحجابها فوق رأسها، وكأن نصفها السفلي متحرر ونصفها العلوي محافظ." ولن أمضي فى اقتباس بقية هذه الصورة التي لا يفيد استنكارنا لها شيئا. ولا يغني عن ضرورة فهم إشارات الراوي الذكية لمراحل تعليمه السابقة في المدارس المختلطة، حيث التسامي بالغرائز عبر التواصل الإنساني الجميل.

تجارب فارقة لهذا الجيل:

يتميز ياسر عبد اللطيف بتلقائية بالغة في سرده، فهو يكتب بسلاسة وعفوية، دون أن يعني كثيرا بتشكيل معمار محكم لروايته، بل يترك لذاكرته أن تنهمر ببساطة، ولأنه فى مقتبل حياته الإبداعية فهو يجرب أكثر من شكل للتعبير، سبق له أن أصدر ديوانا شعريا بعنوان "ناس وأحجار" لكنه لم يقع أسير وهم باهظ يرهق طاقته الأدبية، كما أنه فيما يبدو متحرر نسبيا من عقدة الانتماء النوبي، بل كثيرا ما يسخر مما يسمه "الجيتو" داخل كتابته، وربما ترك للراوي أن يتماهى بقوة مع طيف المؤلف نتيجة لهذه الفورة العفوية. وقد بسط فى هذه الراوية المثيرة بعض التجارب الفارقة لأبناء جيله تستوقفنا للإشارة إليها، من أخطرها تجربة الاحتجاج السياسي في مظاهرات الجامعة إبان غزو العراق للكويت فى التسعينيات حيث يقدم فى الفصل الثاني من روايته رؤية تفصيلية لها، مبرزا بعض جوانبها الطريفة التى لا يعرفها سوى من كابدها من

الشباب، فهو يحكى مثلا عن شاب التقى به على باب معسكر "خطوة السير" بينما يقف منتظرا دوره ليحصل على شهادة الإعفاء من الخدمة العسكرية، إذ حدثه عن "أيام خدمته التي قضاها مع الكتائب المصرية المحاربة بجانب قوات التحالف الدولي في عاصفة الصحراء.. وحكى أنه ألحق كسائق على قوات الجيش السعودي، وكيف أن شظية أصابت ساقه عاد بعدها إلى القاهرة ليرقد في المستشفى العسكري بلا جدوى من علاج، وعندما انتهت مدة خدمته العسكرية خرج من المستشفى شبه مشلول، نصحه أبناء الحلال أن يطلب العلاج على نفقة الحكومة السعودية التى أصيب بجبهتها، فبعث ببرقية يطلب ذلك، استدعى للعلاج على نفقة الحكومة الملكية بمستشفيات الرياض الفاخرة.. إلا أن الاستدعاء وصله على عنوانه لدى الجيش المصري فأرسل إلى الرياض تحت ستار مهمة عسكرية، وها هو يسير على قدميه مرة أخرى بالرغم من المسمار البلاتيني الذي يقوم ساقه.. قال إنه عولج من الباطن كما حارب من الباطن فى حفر الباطن..هاهاهاه".

المثير في هذه الحكاية لا يتمثل في روح المرح التي يتذكر بها الشباب حيواتهم وما تحفل به من المآسي، بل يكمن على وجه التحديد في أن سرد هذه الحكاية يأتي في نهاية الفصل الذي يصور فيه الراوي مظاهر احتجاج الطلاب على هذه المشاهد الساخنة وباستثناء الفصل الرابع الذي يتطرق فيه الراوي لأحد أقرباء العائلة دون ضرورة فنية، مما يجعله ملحقا كالشارب اللصيق بالرواية، تأتي فصول الرواية متماسكة متنامية، فهو يقدم فى الفصل الثالث تجربة فارقة أخرى في حياة هذا الجيل، تتمثل في نتائج معاناته للبطالة وهروبه من المسئولية العامة التي تحجب عنه قسرا، ولجوئه إلى عالم المخدرات وهلاوسها الطاحنة. يحكي قصة مجموعة من شباب المعادي يتفننون في الحصول على تلك المواد من الصيدليات بتركيباتها الكيماوية المختلفة، حتى ينتهي بهم الأمر إلى مادة "الباركينول" التي لم تكن قد أدرجت على قوائم الممنوعات لاستخدامها فى علاج الشلل الرعاش. ويصف ما حدث لهم بعد تعاطيها في رحلة مثيرة إلى العين السخنة، وكيف استحالت خيالاتهم إلى

كوابيس قاتلة، تلعب فيها الزواحف والوحوش والحشرات السامة دورا رئيسيا "وتيمة الحشرات تلك هي التي حدت ببعض متعاطي "الباركينول" من الحرفيين أن يطلقوا عليه "برشامة الصراصير" تماما كما أطلقوا على "الكوميتال" الجماجم، وكما أطلقوا على مخدر "الأتيفان" القوي "قطر الصعيد"، استنادا إلى الحادثة الشهيرة التى خدر فيها أحد الصعايدة ركاب عربة قطار بأكملها عن طريق وضع " الأتيفان" فى "جركن" لماء الشرب، وسقايته لهم تطوعا وثوابا أثناء الرحلة، ثم سرقته لمتعلقاتهم بينما هم يأكلون الأرز باللبن مع ملائكة "الأتيفان" الأزرق. ثم يعلق الراوي بخبرة يحسد عليها موضحا تاريخ انتشار أنواع المخدرات فى أوساط الشباب قائلا: "كانت تلك الفترة بنهاية الثمانينيات هي العصر الذهبي لمخدرات الكيمياء، كانت دولة الحشيش فى طريقها إلى الأفول فيما عرف بأزمة الحشيش الكبرى، والتي على إثرها تم تدويل "البانجو" كمخدر محلي، فتم توفير ملايين الدولارات التي كانت تبدد خارج الحدود جلبا للحشيش، وبهذا ساهمت الأعشاب الخضراء –بشكل أو بآخر– في حركة الإصلاح الاقتصادي التي بدأت مع عقد التسعينيات وانتهت بنهايته".

وربما كانت هذه البيانات التي يتبرع بها الراوي بلهجته الساخرة العابثة وخبرته الموثقة بهذه العوالم الشبابية ضئيلة الأهمية من الوجهة الفنية، لولا أنه يوظفها بطريقة جمالية ماهرة لرسم صورة حادة لملامح أبناء هذا الجيل، وكيفية انصرافهم القسري عن المشاركة فى الشواغل العامة، بحجة الحفاظ على السلم، مما أدى إلى تغييب وعيهم وتعميق شعورهم بالإحباط ، ومن ثم فإن ما بدا لنا في الظاهر مجرد انهمار عفوي لخواطر الراوي الماكر وذكرياته البعيدة والقريبة، قد أسفر عن منطق متماسك، يفضي إلى رؤية متبلورة لواقع هذا الجيل الذي نسارع باتهامه، دون أن نتأمل مواريثه وإحباطاته، مع أنه يتميز بحكمة بليغة في وصف أحلامنا بالطوباوية وسعينا لنزوع فجر لن تشرق شمسه بحسن النية ، مما يجعل هذه الرواية الصغيرة كبيرة الأهمية فى حوار الأجيال الأدبية.

محمد العشري في هالة النور

روائي شاب، ذو تكوين علمي متين. وطموح فني متدفق. أبدع في عدة أعـوام بضع روايات لافتة، يستحق عليها حسابا نقديـا عـادلا. لأنـه يجـرب تشـكيل خبرته المهنية- إذ يعمـل فيما يبـدو جيولوجـي في إحـدى شـركات البـترول- وتحويلها إلى صيغ مغامرة في فن القـص. يصـر علـى إثبـات حضـوره المنـافس، والفائز في بعـض الأحيـان في المسـابقات الإبداعيـة، ممـا يقتضـي عنايـة نقديـة خاصة في قراءته وتشجيعه.

والواقع أن محمد العشري لا تنقصـه الشـجاعة في تجريـب إدمـاج معلوماتـه العلمية في نسيج سرده، وإضفاء صبغة جمالية عليها، لكنه يتعجل كثيرا في هذا الصدد، فلا يدع خبرته تنضح برفق على لغته وتخيله، بل يقحمها في عمله منذ الوهلة الأولى، بشكل يستفز بعض القراء فـلا ينشـط لمتابعتـه بالحمـاس ذاتـه في الرواية التي نعرض لها اليوم "هالـة النـور"- وهـي تختلـف جذريـا عـن"نقطـة النور" الرائعة التي سكبها بهاء طاهر على عيوننا منذ سنوات- يفاجئنا المؤلـف الشاب بتقرير أحد شخوصه ويسمى"حسام" عمـا قـام بـه في موقعـه البـترولي في الصحراء ، حيث يعطي لرئيسه بيانـا "بنتـائج التسـجيلات الكهربائيـة للبـئر. متضمنة سجل تفاصيل الطبقات الأرضية، مـن السـطح الخـارجي حتـى العمـق النهائي المحفور، على بعد تسعة آلاف قدم، مما يدلل على احتمـالات تواجـد الزيت في الطبقة المستهدفة من الحفر إلى ذلك العمـق". ثـم يـأخذ في وصـف مـا ترسمـه أجـهزة الكمبيوتـر مـن منحنيـات خطيـة، يسـتطيع أن يحللـها حسـام ويترجمها إلى أرقام، ووصف الفتحات المسامية بـين حبيبـات الرمـال الدقيقـة، مما يسمح بمرور السوائل فيها، وكيفية قياس الضغط المحبوس في هذه الأعماق، إلى غير ذلك من المعلومات الجيولوجية التي كررها من قبل بالتفصيل في روايتـه السابقة "تفاحة الصحـراء"، كمـا كـرر أيضـا واقعـة ضـلال السـائق في متاهـات

الصحراء الشاسعة المخيفة. ومع أنه يمتلك قدرة فذة على تذويب حدود الواقع والخيال في كتابته، والقفز عليها برشاقة فائقة، فإن ما يصبه على رأس القارئ من معلومات منهمرة غير مقطرة لا يحيل التجربة الأولية إلى طاقة جمالية كافية لإضاءة عالمه الإبداعي ولا يترك فرصة الترسب البطيء في وجدان قرائه.

فهو في طموحه العجول لاحتواء الكون بقبضته الصغيرة لا يكتفي بالغوص في أحشاء الأرض، بل يتبع ذلك بالتحليق في أجواء الفضاء بالجرأة ذاتها. يقول مثلا في الفصل المسمى(خ)- إذ يلتزم نظاما طريفا لترقيم فصوله طبقا لحروف الهجاء - "استولت قبة النجوم الزاهية في الليل الصحراوي على رأس حسام تماما، أخذ يتتبع علامات وخطوط الخرائط النجمية القديمة المقسمة إلى اثني عشر برجا، والتي تملأ السماء بحيوانات وحشرات، وأدوات لها تاريخ وبطولات مرتبطة بمصير وحياة الإنسان. التقطت بوصلته الداخلية من ذلك الزخم النجمي الهائل هيكل برجه المميز، بوتره المشدود وسهمه المصوّب، وكائنه الأسطوري "القنطور" الذي نصفه الأعلى إنسان والأسفل حصان، يوجه رمحه إلى أعدائه مخترقا الكوكبة المكوّنة لبرجي العقرب والسرطان... إلخ". ومع أنه يستثمر هذه البيانات ليطلق العنان لخيال بطله، في رحلة روحية إلى طبقات الكون العليا ومجموعاته الشمسية وتكويناته الكوكبية، تمهيدا للتركيز على ما يسميه الكوكب العاشر المفتون بنظامه العلمي وبنيته المجتمعية، وما ينجم عن ذلك من وقوع هالة النور الصاعقة على الصحراء الغربية، بالرغم من كل ذلك فإن حشد المعلومات الفلكية المكثفة إلى جانب سابقتها يحيل الرواية الصغيرة إلى كتيّب شبه علمي مثقل بالبيانات المحشوة، وكان يكفيه مثلا أن يصف المشهد الذي واجه حسام عندما ضلت سيارته في عمق الصحراء وانهالت أمامه جدران الرمال المتناثرة من صواعق الضوء الغامر حتى وصل إلى هوة كبيرة "قطرها ثلاثون مترا وعمقها خمسة أمتار.. وقعت عيناه على شيء أبيض منتصب في الوسط.. نزل إلى الهوة، اتجه صوب ما رآه، شعر بسخونة تحت قدميه، وأنفاسه تتردد بترقب. وجد راية ضوئية بيضاء، مفروشة في الرمل على حامل ضوئي لونه أصفر، مكتوبا عليها بلغات مختلفة، جلس أمامها على

ركبتيه، حاول تفسير كلماتها:

(حقل السيليكا الجافة – الصحراء الغربية– معمل أبحاث الطاقة– كوكب العاشر) ومع أن افتراض خضوع هذه الغزوة الفضائية لنظم العمل البشري المعهودة، وحل رموز اللغة بترجماتها حتى العربية غير محتمل كثيرا، فإن الاكتفاء بسرد المشهد والمواقف، والبعد عن استعراض المعلومات، وترك هامش يسير من الغموض الذي يوشح الأحداث بغلالته الفضية كان أقرب إلى منطق السرد الفني الجميل.

الإمساك بالخيوط الروائية:

يصر محمد العشري، في بنائه الروائي، على اللعب بعدد من الخيوط القصصية المتوازية. فينجح في تضفير بعضها ودمجه ويترك بعضها الآخر متناثرا غير مجدول. متعمدا فيما يبدو إضفاء لون من الحداثة التجريبية المحيِّرة للقراء، متنقلا من صيغة سردية تعتمد على الراوي الغائب إلى صيغة أخرى تتخذ ضمير المتكلم. فهو في الفصل التالي مباشرة "ب" يتحدث بلسان حسام ذاته قائلا:

" رأيتها للمرة الأولى في الطريق، تلفتّ منجذبا، نظرت إليها ساهما، فضحكت مغلقة رموشها القصيرة. خفق القلب خفقة مباغتة، انتفض بعدها وانفجر في صدري بعد سكونه زمنا حتى ظننت أنه مات، ولا أحد يستطيع أن ينتشله من نومه. ارتفع ساق الورد بسرعة وازدهر محمرًا، قطفت وردة من بائع متجول صدّرتها في مواجهتها. تلوّن وجهها بخطوط الخجل. تلعثمت كلماتها، تقدمت منها خطوة، وضممت كفي إلى بعضها. تفتحت وردة الابتسام بيننا وأطلقت أريجها المنعش" ثم أخذ يصف بهذه الخفة النزقة قصة حب مراهق يأسر انتباه رفيقته بحيل طفولية بسيطة ومبتكرة على حد تعبيره، مثل رسم قصاصات من الورق، عليها قلوب ناطقة بكلمات الحب الملونة ونثرها في الهواء. وتنضج هذه العلاقة حتى تفضي إلى قدرها المحتوم بتحديد موعد للقاء الأهل وطلب اليد. لكن استدعاء الشركة له للقيام بمهمة عاجلة لا تقبل التأخير في

الموقع الصحراوي هو الذي يعلق الموعد المنتظر، ويبرر إصرار حسام على ركوب الخطر وعدم انتظار سيارة الشركة المجهزة للعودة به إلى المدينة، مؤثرا صحبة سائق اللوري وتابعه الذي يوزع المؤن على المواقع البترولية المتباعدة ومتعرضا هكذا لتجربة الضلال الشاقة في بطن الصحراء ، لكن المثير للانتباه أن الرواية تختتم دون أن يعود الراوي لهذا الخيط كي يعقده إيجابا أو سلبا. بل يتركه معلقا في فضاء النص، وينتقل إلى وصف مشاهد فضولية عن مكانه في غرفة بأحد الفنادق ومراقبته لنوافذ الجيران وقصصهم المحتملة في علاقاتها العديدة.

والأغرب من ذلك أنه ينتقل بضمير المتكلم ذاته ليصف تجربة مغايرة، لمندوب مبيعات يعمل في مكتب لتسويق الأجهزة العلمية، فيخبرنا أنه : "جلست فترة أدرس تفاصيل عمل الشركات، وأحدد شكل الأشياء التي من الممكن أن تتناسب مع كل واحدة. شعرت بالإرهاق وأنا أحفظ عن ظهر قلب مكوّنات كل جهاز وطريقة تشغيله ومميزاته، تحسبا لأي سؤال مفاجئ يطرحه عميل من العملاء. قسمت أيام عمل الأسبوع الستة بين اثنتين وأربعين شركة، بواقع زيارة أسبوعية لسبع شركات في اليوم الواحد. أخرج من الفندق في الثامنة صباحا، أعود إليه في الثامنة ليلاً. بدأت بتعريف هذه الشركات بنشاط المكتب حتى استطعت أن أسجله في سجل مشترياتها بجانب المنافسين الكبار. لكي يتم إخطارنا بمواعيد المناقصات والممارسات الخاصة بحاجتهم إلى بعض الأجهزة الفنية المتخصصة". ومع أن الكاتب يمضي بعيدا في تتبع هذا الخيط المغموس في قلب الواقع الإداري الفاسد للبيروقراطية المصرية، وينكأ بقوة جرح البطالة النازف في صميم المجتمع، إذ يصف عدم قدرته على مجاراة صاحب المكتب في اتفاقه مع بعض المسئولين على منحهم عمولات ورشاوى لقاء إرساء المزادات عليه، مما يدفع الشاب إلى التنحي عن المشاركة في هذا العمل، والبقاء وحيدا محملقا في سقف غرفة الفندق، حتى يبدو الأمر "في حاجة إلى معجزة، بل إلى عدة معجزات، للفرار من الإحباط الذي سكب سائله في دماغي، تركني أبحث عن حل فردي لمشكلة راكمها المسئولون لسنوات طويلة، ووضعوا أبناء جيلي في متاهة بلا مخارج، تقود إلى تخبط أعمى، وسخط على كل ما يدور

حولنا، لأنها لا تحسّ بوجودها وقيمتها الإنسانية".

على الرغم من هذه الصرخة اللاهبة ضد تبديد طاقات الشباب والعجز عن خلق فرص العمل الملائمة لهم والمفيدة من تخصصاتهم وكفاءاتهم العلمية، فإن ضمير المتكلم الذي يستخدمه في هذه الفصول لا يبدو أنه يحيل إلى شخصية حسام ذاتها، ولا إلى شخصية مساعد السائق الذي تكشف عن جامعي بدوره لا يجد فرصة العمل الملائمة له، مما يجعل الروابط مفقودة بين أطراف الخيوط المتوازية للقص، وينتهي بالقارئ إلى احتمالات متعددة، أقربها إلى المنطق اعتبار تلك التجربة المحبطة في التسويق سابقة على عثوره على العمل الحالي، حتى لا تظل قفزة في فراغ النصّ المتخيل، توازي تلك القفزات التي انطلق بها الراوي إلى المجرات الكبرى في الكون ليصل إلى سر الحفرة الوضيئة في قلب الصحراء العاتية.

النظام العشري وموسيقى الأفلاك:

وهكذا لا نستطيع تحديد بؤرة العمل الجامعة لخيوطه، هل هي تبديد الطاقة البشرية في المجتمع المصري والعربي عامة، أم هي البحث عن مصادر بديلة للطاقة المادية والنظام الكفيل بتوزيعها على أكمل وجه؟ وربما أمكن إرجاع الأمرين بقدر من التأويل إلى نقطة مشتركة يحتاج القارئ للتنقيب عنها في ثنايا الرواية، حتى يعثر عليها في مشهد العالم العشري- نسبة إلى الكوكب المسمى بالعاشر، وربما إلى محمد العشري أيضا، إذ يقول: "العشري(١) أحد الباحثين في معمل الطاقة في كوكب العاشر، الرقم الملاصق لاسمه، يعني فئته التصنيفية في مجتمعه، فالعلماء والباحثون ترتبط أسماؤهم بهذا الرقم، يأتي بعدهم مع الرقم (٢)جماعة الفنيين والعمال الذين يعملون على نطاق واسع لتحويل النظريات العلمية والأبحاث إلى واقع ملموس.. وهكذا تتدرج الأرقام الملاصقة للأسماء حتى تصل إلى الرقم (٩) الخاص بالقادة والساسة. يأخذون آخر رقم في المنظومة، لأن وظيفتهم تنظيمية فحسب.. ويتضح أنه كلما زادت مهام الشخص، من حيث حجم العمل الذي ينتجه تتسع مساحة المكان

المخصص له ولأدواته التنفيذية من الآلات والأجـهزة المختلفـة. أصغـر غرفـة في أعلى الهرم تخـص رئيـس العمـل، حيـث وظيفتـه الإشـرافية لا تحتـاج مكانـا واسعا. العاشرون في توجههم لا يحيدون عن الأسس المنظمة لمسئولية كـل فـرد، دون الخلـط بينـها، أو وضـع أشـخاص في أمـاكن لا تتناسـب مـع مؤهلاتـهم وكفاءتهم.. فالباحث الـذي يتوصـل إلى نظريـة جديـدة ويثبـت نجاحـها يلقـى التكريم اللائق به كمبدع ومبتكر".

وإذا كانت هذه هي " اليوتوبيا" التي تملأ خيال الروائـي الشـاب، ويضعـها نموذجا لحل المشكلات الفرديـة والجماعيـة فإنـها حسـنة النيـة، يفـترق فيـها المتخيل البسيط عن الواقع البشري المعقد الذي لا يقوى علـى تنظيمـه. وكمـا أن صفحاته المطولة في وصف كيفية تولد المياه من الرمال تظل حلما أدبيا لم يدخـل مختبر الحياة العلمية فإن خبرته التنظيميـة بالمجتمعـات المتحضـرة المنتجـة في سعيها الدؤوب لتجاوز أخطار البطالة وتحويل فائض العمالة لقوى خلاقة تظـل في حاجة للانصهار في بوتقة التجربة الإنسانية، مثلها في ذلـك مثـل المعلومـات المقحمـة، والخيـوط المتوازيـة، والحـوارات العبثيـة مـع السـائق عـن عصـر الديناصورات، لابد من تذويب كل ذلك في نـافورة الإبـداع الصـافي، عـبر وعـي عميق لراو منسجم ومتماسك، قادر على أن يلتقط موسيقى الكون التي تشع مـن صفحات الرواية، ويضفي عليها التفسير العلمي والأسطوري في انخطافة واحدة، وهذا ما نتوقعه من محمد العشري في طموحه الإبداعي الخصيب.

عبد الله الناصر في سيرة نعل

بعث إليّ الكاتب السعودي الشاب عبد الله الناصر من لندن بمجموعته القصصية الثانية التي تحمل عنوانا طريفا ومثيرا هو "سيرة نعل". وكان قد أصدر كتابه الأول منذ عامين بعنوان "بالفصيح". ولأن فن القصة القصيرة كاشف وواعد، يسمح للمبدعين بمقاربة عوالمهم المختلفة، واختيار المنظور الذي يتربصون عبره بتحولات الحياة وأحوال البشر، فإن عبد الله الناصر يدهشنا في هذه المجموعة باقتدار اللغوي اللافت، ومهارته التقنية في تشكيل القطاعات السردية التي يقدمها على أن أخصّ سماته أنه يقترب بنا من الجذور العميقة في بناء الوعي بالمكان، حيث يخلعه من الطابع التجريدي الذي يغلب على الكتاب المبتدئين، ليصبّه في لحظات تاريخية محددة. ومع أنه –فيما يبدو– لم يشهد بشكل مباشر عمليات التحول المدني التي يرصدها برهافة ملموسة، فقد استطاع أن يلتقط إيقاعاتها من الروايات الشفهية التي تتناقلها الأجيال، ويتمثلها بمصفاة دقيقة تستقطر سحرها وتركّز نسغها الحيوي في لقطات بديعة، لا تعتمد على مجرد رصد المفارقات، ولا تقتصر على هذا الحس الساخر الذي يطل علينا ابتداء من عنوان المجموعة، بل ترتكز على بعث روح الأشياء، وأنسنتها، وتسميتها قصصيا بخلق مجالاتها الحيوية ولمس تناغمها الخفي، خاصة عندما يصيخ السمع لنبض الأرض، ويتأمل طبيعة البشر معبرا عن مكنوز خبرتهم قبل أن يتدفق النفط بين أصابعهم فيطمس كثيرا من ملامحهم الإنسانية التي يجهدون في استعادتها. ولعل القصة الأولى " إشارة مرور" أن تفتح للمتلقي نافذة وضيئة على هذا النبل الروحي الذي تكاد المدينة أن تسحقه، فهي تصف زوجة مترفة " تهبط على الدرج الرخامي الأملس، وتستمتع بوقع قدميها"، لكن سرعان ما يستدعي انتباهها "ذلك المنظر على حائط ردهة الدرج الوسطى، حيث تتراءى نخلة ذات عذوق حمراء، تترامى أطراف عسبانها المنحنية على

جدران البيت الطيني، ذي الباب الخشبي الباهت، وقد بدت أكوام من القش والأتربة على مدخله، وتذكرت شيئا ما، تذكرت شيئا يشبه الحلم، الحلم البعيد الضعيف التفاصيل، تذكرت أنها تزحف وهي رضيعة أمام هذا الباب الخشبي الباهت على التراب وقش الزرع والحصاد، وهي الآن تهبط على هذا الدرج الرخامي الوضاء، الصافي صفاء الماء".

وهكذا تقوم اللوحة التشكيلية بدور بعث الذاكرة البعيدة لهند، فتلك هي وظيفة الفن في جميع تجلياته البصرية والسمعية واللغوية، ومنذ تلك اللحظة لا تستطيع السيدة أن تستمتع بموسيقى حياتها الناعمة، فقد انفتح ثقب نافذ في وعيها المصمت، فهي إذ تركب بجانب زوجها في السيارة الفارهة، والهواء البارد يملأ المقصورة، وأغنية شجيّة تنبعث من المسجل، ومسبحة زوجها تتدلى من يده "يخيل إليها أن المسبحة أرجوحة في فضاء الحيرة والذهول.. أرادت أن تضحك أو تفتعل ابتسامة أو حديثا، ولكنها لم تستطع، وأوقفتهما إشارة حمراء، وتراصّت سيارات مختلفة الألوان والأحجام والقيمة، بها أناس مختلفو الألوان والوجوه والقيمة الاجتماعية أيضا، وركض نحو السيارة طفل حافي القدمين يحمل في يديه علب المناديل.. وتمنت أن تدخل الطفل ذا العينين الجميلتين والوجه الشاحب الأصفر في سيارتها لتقيه حرّ السموم، بل تمنت أن تحتضنه إلى صدرها وتقيه شر التشرد والعوز.. قال زوجها: لعن الله هؤلاء الشحاذين، إنهم يشوّهون وجه المدينة، ويعطون صورة سيئة أمام الأجانب لمجتمعنا.. أرادت أن تقول شيئا فتعثر صوتها بالحزن والدموع". عند هذه المفارقة في الأحاسيس والمواقف كان لابد أن تنتهي القصة، فما بعدها فضول لا جدوى منه، وحسبها أن تطرح هذا السؤال الاجتماعى بطريقة جمالية شفيفة.

رمزية الأمثولة:

وإذا كان للفن حيله الماكرة في تمثيل الحياة والقفز خلف الموانع السياسية والمجتمعية فإنه بذلك يهجر أساليب التعبير المباشر ليبتكر طرائقه المراوغة. فالمبدع الحقيقي لا يكف عن نقد الحياة، لكن مهارته تتوقف على طريقة رؤيته

وبدائله وتراتب منظومة القيم لديه. وفي قصته " سيرة نعل " يغامر عبد الله الناصر بتقديم تجربة رمزية، أو بعبارة أدق تجربة تعتمد على الأمثولة، حيث تتوازى مستويات الدلالة؛ الحرفية والمجازية، فيداعبان معا مخيّلة القراء. يستهلّ الراوي هذه القصة بمخاطبة حذائه قائلا:

" أأبيعك يا حذائي؟ لا تستغرب السؤال وأجب: هل أبيعك؟ أعلم أنك تضحك! ومتى كان المرء يسأل حذاءه في بيع أو شراء ؟ أما أنا فسوف أسألك.

صحيح أنني أعرف عيوبك، فبك جرح عميق في البطن من جراء حجر حادّ في رأس الجبل، وأعرف أن بك ثقبين يتسعان بسبب السير بك في الأودية ذات الطلح والأشواك. نعم أعرف أن ظهرك قد تكرمش وتشقق وتكمش واستحال لونه إلى لون الرماد بسبب المطر والريح والسنين. أعرف أن الرقعة التي تشد الإصبع الكبير قد اتّسعت ورقّت وظهرت بها الشقوق. أعلم أنك قطعت أودية ودروبا وصعدت جبالا وكثبانا، وأعرف أنك انتظرت أمام أبواب ومداخل كثيرة، منها الرفيع ومنها الوضيع، منها مداخل كرام ومنها مداخل لئام، ومنها مداخل طاهرة وأخرى قذرة. ولن أنسى أبدا أنك في يوم من الأيام وطئت فراش ذلك الوجيه في قصره العظيم! وكنت آنذاك الحذاء الوحيد الذي وطئ ذلك المكان، وأعرف أن الأنظار اتجهت إليك في استغراب واستهجان، وأعرف أن الوجيه لم يثر حولك ضجة، فلم يأمر بحذفك، ولم يأمر بتطهير المكان بعدك..".

قد نعثر في ذاكرة الأدب العربي على حالات مشابهة تتحدث عن الأحذية والنعال، مخترقة حاجز التمثيل المجازي للصفة والمهانة، لكن مناجاة النعل بهذه الحميمية أمر مفاجئ، وكاف الخطاب التي تلتبس بالقارئ عادة وتشير إليه تثير كثيرا من الإشفاق والابتسام، فالراوي يحدثنا أيضا فيما يحدث حذاءه العزيز، وعندما يأخذ في تعداد مآثره ووصف معالمه بحنو بالغ يجعل منه بديلا له ومندوبا عنه، فالحذاء أيضا جزء من صاحبه مهما كان موقعه، وما يمرّ به من محن وأمجاد كناية واضحة عن تقلبات حياته، وما يتذكره من تجارب يمثل سيرة حياته الإنسانية، حيث يتوازى الرجل والحذاء، وما يلمح إليه من

دخوله إلى فراش أحد الوجهاء سيظل السرّ المطويّ في تضاعيف القصة، بما يمنحها قدرا من الغموض الموحي، أمّا ما حدث بعد ذلك فالراوي يحكيه: "هل تعلم يا حذائي العزيز أنني هجرتك ثلاث سنين، وتركتك في غرفتك بل في المنزل كله مع العث والغبار والعناكب؟ ومنذ شهر والرسائل تأتيني من جهات مختلفة يسألون عني وعنك، ويرغبون في مقابلتي، لكنني خفت وفزعت، وقلت لصاحب الأغنام التي أرعاها إنني خائف ولا أريد أن أقابل أحدا ولكنه أصرّ على أن أقابلهم.. قابلت شخصا قدم إلينا في سيارة فخمة لم أر مثلها، وكان يلبس لباسا نظيفا لم أر مثله، وحينما رآني أخذني بالأحضان، يعطيني من رائحة طيبه وأعطيه رائحة غنمي، وقبلني على رأسي فوليت إلى الصحراء هاربا. ولكنهم تابعوني وقبضوا عليّ، وراحوا يعرضون عليّ ثمنا لك السيارة الفارهة ومائة ألف.. يقولون إنك ثمين لأنك تاريخي نادر، ولأنك في يوم تاريخي وطئت فراش الوجيه.. لذا قلت فيك:

أيا نعلي الأغلى فديتك من نعل مكانك فوق الرأس ليس على رجلي..

لكن ماذا يضيرني أو يضيرك؟ سوف أبيعك ولتبق فعلا محترما عند عشاق النعال المحترمين".

ومع ما في هذه النهاية من ازدواجية طريفة، بين خطاب الشعر الذي يعتز بالنعل ويفديه بنفسه، وخطاب الرواية التي لا تجد بأسا في بيعه، لأنه محترم يجدر به أن يظل بين عشاق النعال المحترمين، فإن الأمثولة تظل قائمة بين قصة النعل وقصة الراعي، فتسمح للتأويل الدلالى ألا يكتفى بظاهر حكاية النعل الغريبة، ولا بموقف صاحبه العبثي المتراوح بين الاعتزاز والتفريط، ولكنها تومئ بسخرية لاذعة لاصطدام عوالم الترف بعوالم الفقر والشظف، وطرائق الأغنياء في تثمين الأشياء واسترخاص البشر الذين استخدموها، وأكثر من ذلك تلمح القصة إلى استهانة الراوي بالآخرين وفقدان التواصل معهم، وعدم اعترافه بمنظومتهم القيمية.

استعارة الماضي:

هناك قصص في هذه المجموعة يلتقط فيها المؤلف الخيط الدقيق الذي يربط الإنسان بالصحراء، حيث يجسد لحظات امتزاجه بها وحياته فيها، ورعبه من الضياع في محيطها اللانهائي كما في " أم رجوم " وقصص أخرى يجسد فيها نماذج بشرية معجونة بشوكها وحسكها ومشحونة بمرارتها وجنونها ما في "المرور" وقرية القرقر "وبنك الريح" وغيرها.

لكني أريد أن أتوقف عند قصة مفعمة بروح التحولات التي تطرأ على الإنسان والمكان فلا يستطيع دفعها ولا يقوى على استعادتها مهما تسلح بالإرادة أو الشجن. وهي قصة "مزنة " التي تبدأ بتساؤل غريب يطرحه الراوي على رفيقه:

"مشكلة المشاكل يا حماد أن تكون محبًّا، ومشكلة المشاكل ألا تكون محبوبا، وكم أحب هذه القرية التي لم تعد تدرك حبي وفتونى" ثم يبدأ الراوي في عرض غلاف هذه المشكلة قائلا:

"لقد كان ناصر يجلس أحيانا حول الماء قبيل الغروب، فقد كان هناك حوض ماء كبير يقوم في الطرف الغربي من الوادي، يقابله النخيل من الشرق والغرب، وفي فصل الصيف تمتلئ الساحة وبطن الوادى بالخيام، خيام أولئك الرحّل الذين يأتون في هذا الوقت يلتقطون التمر ويتلمسون العلف في مزارع القرية لبهائمهم. وقبيل الغروب تتوافد الأغنام سارحة لترتوي من الماء، والصبايا والنساء يتكاثرن حول الحوض، يغترفن الماء في أوانيهن وقدورهن، "مزنة" لا يدرى من أين أتت ولا من أي أرض نبتت، هبطت كما يهبط الطائر المهاجر، جسد أملود كأنبوب الرمان، سماء ممشوقة القد، عينان واسعتان كحلاوان، اجتمعت فيها كل عذوبة وسحر البداوة، وجه ملائكي يفيض بشاشة برقة، أبيض لفحته سمرة خفيفة يتدفق منه ضوء سرّي يريع القلب".

تتكرر القصة الأبدية، يجن ناصر بعشق مزنة البدوية، يرفض أبوه بصرامة

وعنجهية قبلية أن يزوجه بنب "صلبي"، يغترب ناصر ويكتم عشقه فيذوى جسده وتذبل روحه، تهرع أمه إلى السحرة والمشعوذين لإنقاذه دون جدوى، يحمله أبوه أول العام الدراسي إلى مدير المدرسة الحاذق الذي يعرف كيف يعالج جنون المراهقة بالقراءة والاندماج في الأنشطة الرياضية والاجتماعية. يسلو ناصر ويتعافى ويذهب لإكمال دراسته بالخارج لكن الجرح الغائر يبقى في أعماق روحه. يعود لصاحبه حماد ليسترجع ذاته: "كانت ريح الليل تهب في الوادي، والقمر يلقي بنوره البهيج على النخلات الناعسة كالعرائس الخفرات. كف ناصر تعبث بالرمل البارد الناعم كان الوادي خاليا من الناس، وساحات القرية خالية إلا من أرتال السيارات المتراصّة في منافذ السكك، والطرقات فارغة إلا من وجوه العمالة الأجنبية وأصوات محطات فضائية – غالبها أجنبية أيضا – تأتي عبر نوافذ البيوت ، قال ناصر ويده لا تزال تشد على الرمل البارد : حماد يا حماد، القرية تشوّهت وتوحشت، لم تعد تعرف وجه ذلك الطفل العاشق النبيل وكانت الريح تحمل وسوسة ماء الحوض وهو يتدفق ناعما وقد هجرته البهائم والناس منذ وقت طويل".

وإذا كان هذا المشهد الأخير يمثل الغلاف الخلفي لكتاب بدأه المشهد الافتتاحي بغلافه الأول، فإن ما بينهما من قصة الحب الرومانسي وكيفية التعافي منه إنما هو مجرد فصل عاطفي شاحب ينتظر كتابة بقية فصول هذا التحول الكبير في حياة المجتمع الخليجي التي مازالت بحاجة لهذا اللون من الفن الرائق المصفى، القادر على إدخالها في منطقة التاريخ الإبداعي المنظور.

خالد السروجي في "الشطرنجي"

قصاص سكندري شاب حصل على جائزة الدولة التشجيعية هذا العام عن إحدى مجموعاته القصصية وإن كان يعتز بروايته التي نشرت من قبل بعنوان "الشطرنجي". وهو يستثمر دراسته الحقوقية في استقصاء القضايا التي يتناولها، وإعداد ملفاتها المستوفاة بخبرة ودهاء، ورغبة في خلق عوالم مستقلة، موازية ومتراسلة – بطريقة شفيفة – مع هذا العالم الذي نعيشه.

وقد عمد في هذه الرواية القصيرة إلى دراسة لعبة الشطرنج، واختار لها صوتا يتخذها وسيلة لتحقيق طموحاته وتحدياته الشخصية والطبقية. وصب في صفحاتها التي لا تبلغ المائة خلاصة مقطرة ومجسّدة لإحباط جيل الثورة، من منظور راو ينتمي للجيل اللاحق، ويرقب لحظات الزهو والانكسار في مسيرة آبائه. وقد عمد إلى إقامة جسر التواصل معه بطريقة سردية سلسة ؛ إذ يقول في مطلع الرواية: "على الرغم من كوننا أبناء شارع واحد، إلا أنني لم أقترب منه إلا على مقهى "النيل" بالمنشية ؛ حيث يتجمع أفضل لاعبي الشطرنج من أبناء المدينة، يكبرني على الأقل بعشر سنوات، وكان انطباعي عنه أنه شخص صموت ومقفل وممتلئ بالشجن... وكثيرا ما كنت أشعر به خلف ظهري يتابع دورا ألعبه، وكنت أفعل معه ذلك أيضا، فهو لاعب من طراز فريد، لم أشهده ينهزم أمام أحد. جاءني صوته يوما من وراء ظهري:

– تعجبني طريقتك في اللعب !

استدرت إليه مبتسما، ودعوته إلى الجلوس".

هكذا تتوطد بينهما أواصر صداقة حميمة، يعززها أنهما من أبناء حي واحد هو القباري. حتى يفاجأ به الراوي يوما يدفع إليه أجندة زرقاء تحوي مذكراته الشخصية ليقرأها. وينسج من بعض فصولها، ومتابعاته لأحوال صاحبها

وتقلباته وحكاياته قصة حياة هذا الشطرنجي المفعمة بالدلالات.

حكمة اللعب والحياة:

يبدأ الراوي كتابته بسيل وفير من المعلومات عن لعبة الشطرنج، تجعل القارئ المتمرس يتوجس من هذا النزوع التعليمي المبكر للرواية، مما قد يؤثر على جمالياتها، لكنه لا يلبث أن يستغرق في امتصاصها الوئيد الممتع، نتيجة للطابع السردي المشوّق الذي تكتسبه مهما كانت طزاجة معلوماتها. فهي في النهاية حكاية اللعبة ذاتها، وما يقال عن سرّ نشأتها. فالمقطع الأول من الأجندة الزرقاء يحكي قائلا: "أتعجب كلما تذكرت كيف بدأ الشطرنج بملك هندي مولع بالقتال، استطاع وزيره الحكيم أن يخترع لعبة الشطرنج ليمارس فيها الحرب ولكن بدون دماء. وكيف كان هذا الوزير حكيما عندما طلب أن تكون مكافأته حبة قمح واحدة لأول مربعات الشطرنج تتضاعف حتى تصل إلى المربع الرابع والستين، وأن الملك رجاه أن يطلب طلباً آخر غير هذا الطلب البسيط الذي لا يتناسب مع اختراعه العظيم، ولكن الوزير أصر على طلبه. فأمر الملك المسئول عن خزائن الحبوب في المملكة أن يلبي للوزير طلبه من القمح على الأساس الذي ذكره... وبدأ الخازن يعدّ طلب الوزير ليحسب القدر الذي سيعطيه له من القمح... وعندما أكمل الخازن الحسبة حتى المربع الرابع والستين هرع إلى الملك جزعا ليخبره بتعذر تحقيق الطلب... إذ أن الكمية المطلوبة تزيد عن مخزون المملكة من الحبوب... أحيانا أتأمل ذلك وأتساءل: هل أراد الوزير الحكيم أن يلقّن ملكه بهذا الطلب درسا ما ؟ وأتأمل أيضا هذا المشوار الذي قطعه الشطرنج من الهند إلى بلاد فارس ثم بلاد العرب ثم أوربا ليتحول من لعبة للتسلية إلى علم له قواعده وأصوله." ويمضي اللاعب في هذه التأملات عن فلسفة الشطرنج لينتهي إلى أن الذكاء البشري قد أحرز إنجازات فائقة من خلاله عبر الخطط والرؤى المنتظمة "فالشطرنج هو الحياة كما تريدها. أنت سيدها ومدبرها. تمشي وفق أفكارك وخططك... إن ما يفعله لاعب الشطرنج يقارن كعمل عقلي بما يفعله المخترع المبدع، سواء كان عالما أو

شاعرا... وعندما يستخدم اللاعب عقله في العمل الشطرنجي فإنه لا يحكمه أية عوامل أخرى سوى تشابك الموقف الذي أمامه، ولو أن هناك حرية إرادة في النشاط الإنساني فإن ذلك يكون في الشطرنج فحسب".

ومع أن لعبة الرواية لم تكد تبدأ بهذا المشهد فإن اعتصار الحكمة المتوازية من الشطرنج والحياة في مقدمتها يحدد طابعها الفكري سلفا بقدر ما يضعنا أمام فرضية أولية ينبغي أن تنفتح على المجهول، وتترك للقارئ حرية الفهم والتأويل. ولو كان الكاتب قد بث هذه الرسالة عبر المواقف ذاتها دون استطرادات معلوماتية لكان أشد نضجا في توصيلها بالدهاء الروائي اللازم، وأكثر إقناعا لنا بأسرار التخطيط وأهداف الحركات السردية ومراميها البعيدة، مثلما يفعل اللاعبون في إخفاء مقاصدهم ومداراة فخاخهم، لكنه وقد أعدّ "ملفّ" اللعبة غلبته نزعة المحامي الذي يفترض معرفة القاضي / القارئ بالتفاصيل فيتصدى مباشرة للمقصود من دفاعه البليغ.

حكاية اللاعب:

أما حكاية اللاعب فهي أشد تشويقا، لأنه نشأ في منتصف القرن في بيئة متواضعة، وعلمه أبوه أصول اللعب، ووضع بين يديه كتبه ومراجعه، فأشبع خياله بحكايات "كابابلانكا" الكوبي الماهر، أحد أبطال العالم ومعجزاته الشطرنجية الذي انتزع البطولة من الدكتور "لاسكر". وحكى له عن الروسي "أليخين" أكبر عقلية هجومية في تاريخ الشطرنج، ثم انتقل به والده إلى مرحلة التدريب على الأدوار الشهيرة، كانت تستهويه الأدوار الهجومية، واللمحات العبقرية، خاصة الدور الخالد "لأندرسون" والدور الشهير لمارشال والمعروف بالنقلة الذهبية. وعندها أخذ صاحبنا يحرز بطولات الناشئين، ثم اشتد طموحه فأصبح بطل الكلية والجامعة، واستطاع بتألقه أن يخطف قلب زميلته الحسناء "ليلى"، لكن منافسه الأرستقراطي "شوكت" أخذ ينازله بضراوة دون أن يستطيع التغلب عليه، "كان شوكت دائما رفيقه في المباراة النهائية، وأطلق عليه الشطرنجي لقب الملك الأسود فشاع وأصبح يثير حنقه كلما

سمعه... أدمن الانتصار على شوكت إلى الحد الذي أصبح معه يعتبر هذا الانتصار جائزة إضافية إلى جائزة البطولة. كتب في أجندته: "عندما أتذكر ذلك الآن، يبدو أنه كان نوعا من الانتقام من بشرته البيضاء المحمّرة، وأناقة ملبسه، واستعلاء والده. وكنت دائما أحرص على إرضاء والدي بالانتصار على شوكت بالذات... لأنه قال لي ذات مرة: لقد أخذوا كل شيء ؛ المال والسلطة والبرلمان... ويريدون الآن أن يأخذوا الشطرنج، ثم أردف محذرا:

إياك أن تخسر أمام شوكت ويفوز بالكأس".

وطالما حام شوكت حول ليلى لإغرائها، لكن فورة الحب والشباب ومثاليته أبعدتها عنه حتى تغيرت الظروف بعد التخرج، فقد ذهب الشطرنجي إلى التجنيد الإجباري في الجيش، وقلّت لقاءاته مع ليلى بحكم تباعد إجازاته وانشغاله في الجبهة الملتهبة، وعندما انفجرت حرب السابع والستين انكسرت كبرياء الجنود "فخرج من التجربة مضعضعا... كانت الظاهرة الغريبة التي بدأ يشعر بها هي فقدانه لمشاعره الجنسية، لاحظت ليلى ذلك، ما كان يحدث بينهما من تجاوزات صغيرة كالتي تحدث عادة مع المحبين لم تعد تحدث، فلا قبلات ولا أحضان ولا لمسات، لم يعد قادرا ولا راغبا في ذلك. ولم تواته الجرأة لفعل ذلك ولو بدون رغبة. ليلى أيضا تغيرت، استشعر فتورها. كان يدرك بأنه لم يعد البطل المرموق، ولا حتى ذلك الرجل الذي يشعرها بأنوثتها... عندما فاجأته بأن كل شيء قد انتهي بينهما كانت تلك ضربة موجعة للغاية. فبعد أن فقد إحساسه بالبطولة أصبح لأول مرة عسكريا مهزوما. وفي ظل فقدان التوازن كانت ليلى هي الأمل الوحيد لانتشاله. قالت له: "لم تعد الرجل الذي عرفته !". أدرك أنه فقد موقعه، وأوهمته الهاجرة أن هناك شابا آخر يعمل بالخليج تقدم لخطبتها وأنه مستعد للزواج خلال شهر واحد. وكان عليه أن ينتظر زمنا طويلا حتى يفطن إلى أن من تزوجته ليلى كان غريمه شوكت، وأنها كذبت عليه لتغطية موقفها.

ومن اللافت أن "الشطرنجي" ليس له اسم في الرواية، فهو المواطن البسيط الذي نبت له ريش الحلم والبطولة في الخمسينيات والستينيات، ثم استيقظ على قسوة كابوس النكسة الذي نسف كبرياءه وعصف برجولته، من هنا

يكتسب فقدان الرغبة بعدا رمزيا يكتمل بالشق الآخر الذي يمثله شوكت الهارب من الوطن والقادر على اغتصاب الحب والمستقبل على حساب الآخرين، هنا تبدو الشخصيات نموذجية في تمثيلها لمستويات الواقع ودلالات الرمز في آن واحد، وجمعها بين الخاص والعام في بؤرة يمتزج فيها مصير الفرد بمصير الجماعة كلها.

مفارقات الحياة:

وإذا كان الروائي الشاب خالد السروجي قد أحكم توجيه استراتيجية لعبتي القص مع الشطرنج بتطابق الشروط وتوحيد الأبطال فإنه ألمح بطريقة ذكية إلى مفارقتين يستحقان التأمل ؛ إحداهما إمكانية التحكم في ملابسات الرقعة الصغيرة للشطرنج واستحالة ذلك في رقعة التاريخ بعوامله المتشابكة، والأخرى هي ما يسميه "عقدة لاعب الشطرنج" وتتمثل في اختلاف ظروف الحياة أيضا عن اللعب، فإذا ما تعود على حساب المواقف والاحتمالات، تأنّى في اختيار الردود الملائمة، لكن إيقاع الواقع لا يسمح بهذا التأنّي ولا يطيقه، مما يجعل الخسران محتوما في اللعبة الكبرى.

وهذا ما يحدث للشطرنجي، فقد دارت الأيام، وأدمن الإحباط، وأصبح يصر على الوصول إلى "الباطة" أو التعادل دون أن يطمح للفوز، فلا يتقدم خطوة واحدة في حياته الشخصية أو العملية، لا يتزوج ولا يرقى في وظيفته المتواضعة، وتصل مأساته إلى ذروتها عندما يعود غريمه شوكت في ظل عصر الانفتاح، ويصبح صاحب شركات ومؤسسات استثمارية طائلة، يعود حتى بالألقاب التي ألغيت، والجاه والثروة التي كانت بديلة عن البطولة، فيصر على منازلته في قصره المنيف في مشهد أخير، ومع أن الشطرنجي يستجمع كل قوته وخبرته لينتصر عليه في رقعة اللعب فإن الواقع الذي يحيط به وموته محزونا بعد ذلك يشهدان بأن شوكت قد انتصر عليه بحكم التاريخ. وبين حكم التاريخ وحكمة الشطرنج تدعونا هذه الرواية المكثفة الجميلة إلى تأمل مصير جيل بأكمله في خلاصة مسيرته.