القسم الأول

القـــاص

obeikandl.com

obeikandl.com

حيطان عالية

(١)

فى سبتمبر من عام ١٩٥٩ صدرت مجموعة «حيطان عالية» لإدوار الخراط وما لبثت أن أحدثت، حال ظهورها، هزة قوية فى حقلنا الأدبى، وأثارت كثيراً من القضايا الفنية المهمة، وانتزعت اهتمام النقاد والأدباء والقراء جميعًا، وبعثت فى صفوفهم انقسامًا فى الرأى واختلافًا فى التقويم، فقد رأت الأكثرية فيها عملاً غريباً عن بيئتنا المحلية وتقاليدنا المتوارثة، ومضمونًا تشاؤميًّا يصدع القيم الإيجابية فى النفوس، ونزعة انهزامية تعرقل تفتحنا السياسى والاجتماعى والثقافى، ونبوًّا عن الحس اللغوى الدقيق، وحواراً يعلو على مستوى الشخوص، ورأت فيها الأقلية عملاً فنيًّا ناضجًا يجاوز فروق الزمان والمكان إلى آفاق الإنسانية الرحبة، ومحاولة عميقة للغوص على أعماق الحقائق، وقالبًا فنيًّا تعرفه الآداب الغربية الحديثة جيدا، وتجديداً فى الصياغة التعبيرية، ورأى فريق ثالث أن يتخذ موقفًا وسطًا فى تقويمه المجموعة فوازن بين إبراز الحسنات وكشف المآخذ وانتهى من ذلك إلى أنها عمل ممتاز وإن كنا لا نريد أن يعم انتشار اللون الذى يمثله فى أدبنا القصصى.

وإدوار الخراط الذى أثارت مجموعته الوحيدة هذا الخلاف كله كاتب من أعماق الصعيد، ولد فى غيط العنب بمدينة الإسكندرية عام ١٩٢٦، وحصل على ليسانس الحقوق عام ١٩٤٦، واشتغل مخزنجيًّا فى مخازن القبارى، وكاتبا فى البنك الأهلى، ونائب رئيس قلم الحوادث فى شركة

تأمين كبرى بالإسكندرية، ومترجماً بالسفارة الرومانية، وخلال هذا الشوط المتلاحق ترجم إلى العربية خمسة عشر كتاباً من عيون الأدب العالمي ترجمة كاملة، وقدم له برنامجنا الثاني في الإذاعة كثيراً من البرامج الخاصة، وحاضر في الوجودية والسيريالية والنقد والمسرح، وكتب القصة القصيرة عام ١٩٤٣ ثم كف عن كتابتها من ١٩٤٥ حتى ١٩٥٥ ثم عاوده الحنين إليها، ففزع إلى أوراقه القديمة يجري فيها التقويم، ويكتب قصصاً جديدة، وانتهى إلى اختيار اثنتي عشرة قصة ضمنها مجموعته هذه.

قدمنا أن رجال الفكر اختلفوا في أمر المجموعة إيجاباً وسلباً، ورغبة ورهبة. وقد كان اختلافهم هذا، في حد ذاته، بشارة طيبة تنبئ عن يقظة فكرية محمودة، تؤتي أطيب الثمرات، لو لم تخرج المعركة - مثل أغلب معاركنا النقدية - إلى مجال الهذر الصريح الذي لا يعرفه الدرس الجاد، حتى ليقترح أحد الأدباء إدخال مؤلف مجموعتنا إلى مستشفى المجاذيب، مستنداً في ذلك إلى نزعات التشاؤم واليأس والاختناق التي تعقد سحباً خانقة فوق الصفحات. وينظر الباحث المنصف إلى مثل هذه الدعوة فلا يجد تبريراً لها سوى خطأ مفهومنا عن الخبرة الفنية عموماً، وانسياقنا وراء الشعارات البراقة التي تحجب عنا رؤية الأعمال الفنية على حقيقتها، وغفلتنا في زحمة الحديث عن الواقعية والمضمون والإيجابية عن حرية الفن المقدسة. وهذا أخطر ما يهدد حركتنا النقدية في هذه الفترة من حياتنا الفنية بالذات.

واختلاف نقادنا في تقويم مجموعة «حيطان عالية» اختلاف غائر الجذور، وصورة مصغرة لاختلاف نقاد الشرق والغرب في تعريف القصة القصيرة وتباين السبل بهم في إجمال خصائصها ونفي الحواشي عنها. وقد أدى انتقال عدوى هذا الخلاف إلينا إلى ظهور القائلين إن القصة القصيرة هي ذلك الشيء الذي نقرؤه فلا نحس أنه قصة، والقائلين إنها

تعبير بحادث، والقائلين إنها حدث يتطور حتميًا من البداية إلى الوسط إلى النهاية، والقائلين إنها عمل فنى يحتاج إلى إخراج فكرة فى شكل مطلوب، والقائلين إنها لقطة سريعة تتناول زاوية واحدة من زوايا الحياة. ويكون لهذا كله أثره فى معركة النقاد حول مجموعة «حيطان عالية» إذ يروح كل فريق ينتصر لمذهبه، ولا يدخر وسعًا فى إقامة البراهين عليه ويطبق مفهومه للقصة القصيرة على مجموعة الخراط، فإذا ما خالفتها تمام المخالفة كان من خصومها، وإذا ما طابقتها تمام المطابقة كان من أنصارها، وإذا ما طابقتها فى أشياء وخالفتها فى أشياء كان ممن يقفون موقفًا وسطًا. وعلى هذا النحو دارت المعركة، وتنظر إلى الحصاد النهائى فلا تجد شيئًا، أو شيئًا ذا غناء.

وكأنما تريد الحياة الفنية ليجد الباحث فى هذه الزوبعة، دون نتيجة، تفويضًا صريحًا يأذن له بمعاودة البحث والاستفادة من التجارب السابقة، فيكون أول اجتهاده حين يرفض ما قد سمعت من قولهم فى تعريف القصة القصيرة، بل يرفض ضغط الفن كله فى قوالب مذهبية ويعتبر هذه التعريفات من قبيل ورق لف البضاعة الذى لا يعرفه الفن فى شىء[1]. فإذا ما تساهل - وما ينبغى - فسيقول لك إن القصة القصيرة ليست تعبيراً بحادث فحسب، ولا حدثًا حتمى التطور فحسب، ولا فكرة ذات شكل فحسب، ولا لقطة سريعة فحسب، ولكنها إلى جانب ذلك كله، أو قبل ذلك كله، عمل فنى خلاق، ونغمة قصيرة المدى، ومحاولة غوص على الحقيقة، وعلى ضوء هذا التعريف، الذى لا نلزم بقبوله أحداً، يكون القول فى المجموعة التى بين أيدينا.

---

(١) أمين الخولى - مجلة الأدب، فبراير ١٩٦٢ - ص ٥٧٤.

(٢)

أجل إن القصة القصيرة عمل فنى خلاق. والخلق فيها لا يكون من العدم، فإن كاتبها يعيش فى مجتمع بشرى بين نماذج إنسانية خصبة، وهو يتلقى من مجتمعه تراثا ثقافيًا فيه اللغة والدين والفن والتاريخ. وهو يعايش اللحظات الحضارية الباهرة فى زمانه معايشة يقظة، على قدر نفوذ بصيرته وذكاء عقله وثراء روحه. وأبطال مجموعة «حيطان عالية» فنانون حقًا فى تذوقهم الألم، واستعذابهم إياه. فهم يمثلون إنسان القرن العشرين الذى يحمل على كاهله ميراثا ثقيلاً امتد عبر عصور الظلام والقسوة والخيانة. إنه الإنسان الذى أحس مأساته، بكل أبعادها، إحساسًا راسخًا، أو أدركها عقليًا ـ وهو الأفظع. إنه الإنسان الذى تهرسه شهواته العقلية والروحية والجسدية، والذى يقع ضحية التضارب بين الواقع والمثال. وهذه الملامح الفاجعة واضحة فى كل قصص المجموعة، تمنحها مذاقًا غريبًا.

إدوار الخراط فنان خلاق إلى أبعد الحدود، فهو لا يتناول مواده الخام تناولاً ساذجا، ولا يعرضها على قارئه عرضًا مباشرًا، ولكنه يجشم نفسه جهدا رهيبًا فى اختيار عناصرها، وإجراء ما يشبه العمليات الكيميائية عليها. فهو يدقق فى انتخاب مادته الخام، ويحاول جاهدًا إزالة الشوائب عن جوهرها النفيس، ويصبها فى محولاته الفنية، ويمزجها بالعناصر الأخرى، ويمرر فيها تيارًا كهربيًا مشحونًا، ويطليها زئبقًا، ويضفى عليها تفسيره الخاص، ولذلك يندر أن نجد فى قصصه الأشياء فى أوضاعها الظاهرية، التى ألفت عيوننا رؤيتها. وكتابه، فى هذا المعنى، أداة من أدوات المعرفة، وعين نافذة ينظر بها القارئ إلى الأشياء نظرة جديدة، ويرى ما غاب عنه رؤيته من قبل.

تتمثل قدرة إدوار الخراط على الخلق فى محاولاته الدءوب لتوليد

الحالات النفسية التى يعيشها أبطاله، وتجسيدها تجسيداً بالغ القوة فى معادل موضوعى، لا يجنح إلى العاطفية أو الإبهام. فهو يصور مثلاً فى قصته «طلقة نار» شاباً أحب راقصة، ثم انتزعها منه أبوه الشيخ وطرده من بيته، وهى راضية. ويعيش الشاب فى كوخ حقير فى آخر القرية يأتيه الفلاحون بالطعام رحمة به. وهو فى وحدته يجتر أحلامه العميقة، حتى ينتهى به الأمر إلى الانتحار. ويصف إدوار الخراط هذه الحالات النفسية التى تتعاقب عليه فيقول:

«وتعاقبت عليه الليالى الطويلة المحمومة، المليئة بالعذاب، لا تنتهى، تهدأ العزبة فى الليل فيجلس فى الظلمة، على عتبة بيته ذاك الحقير، فى آخر الشارع، وتعصف به فى وحدته تلك الدموع وتمضه شقوته فلا يكاد يطيقها ويسند رأسه إلى الحائط الجاف. لا كبرياء الآن، ولا تحدى، بل تلك الدموع تبكى روحه المنكسر، وتبكى آلامه. وهو أيضاً يسخر من هذا العذاب ويحتقر ضعف تلك الدموع، ويخجل منها، ويومض فى نفسه بريق من اللهفة إلى التشدد والصلابة، بريق لا يفضى إلى مطر بل يخنقه الحبوط. ثم يشعر بعد البكاء بدوار كأنه الغيبوبة، كمن شرب خمراً هادئة مريرة، ويحس شيئاً كالراحة المضناة، فيسلم نفسه على عتبة البيت، وهو فى جلسته، لنوم مرهف حاشد بأحلام قلقة. وتلك الأحلام الطفلية، كأنه ما يزال صبيًّا، تتراءى له فى الليل، تهاويل الوحوش التى تكاد تهم به والغيلان والسباع تحيق به، والحفر العميقة تنفتح فجأة تحت قدميه. فيتقلب فى فراشه ويستيقظ ومايزال يشعر بعد يقظته، فى عمق الليل، بخوف جموح متملك لا يعقل ورهبة الكابوس تملأ قلبه، فيأوى إلى الداخل، كطفل خائف، لكى يستيقظ على رعشة البرد فى أواخر السَّحَر، وتسطع الشمس مرة أخرى على عالم واسع متحجر لا شىء فيه. ويمر اليوم الطويل. نعم يمر، ينتهى اليوم. فما كان فى الصبح ليرى له نهاية».

وأنت ترى هذا الصبر الجبار الذى يميز الفنان فى تعبيره عن هذه الحالات النفسية الدقيقة، وتوفيقه الكبير فى تأليف عباراته وتكوين تشبيهاته ورسم صوره. ومثل هذا الأفق الفنى لا مجال معه لوصمه بالافتقار إلى الحس اللغوى الدقيق، فقد رأينا من عشرات التفاصيل والأوصاف والأفعال، فى هذا المقتطف، كلا مترابطًا، لا يكون الحكم على القصة دون إدراك علاقاته، والنفوذ إلى جوهره. ويطول بنا القول لو مضينا فى إيراد الشواهد على قدرة الكاتب على وصف الحالات النفسية التى يعيشها أبطاله، فحسبنا منها هذا اللمح الطائر، ولنشر إلى أن قدرته هذه تبلغ ذروتها فى المواقف الجنسية، التى يعالجها فى صراحة فاجعة: راجع رفض مخلوف عطية نادية (قصة الشيخ عيسى) واغتصاب جابر نجية (قصة فى ظهر يوم حار) ونجوى يسرى وهدى (قصة حكاية صغيرة فى الليل).

(٣)

وحين نقول إن القصة القصيرة نغمة قصيرة المدى، فإنما نعنى بذلك أن طبيعة قالبها الفنى تتطلب التركيز فى السرد، والدقة فى التعبير، والقصد فى الوصف، وأن الأثر الكلى الذى تخلفه فى نفس قارئها يحكى أثر النغمة السريعة فى نبضها وحرارتها وإيقاعها، وأن عناصرها الصغيرة ينبغى أن تتلاحق الواحدة تلو الأخرى فى تناسق هارمونى، وأن الحركة الدافقة ينبغى أن تسودها طوال نموها الداخلى، وأنه ينبغى أن يتوافر فيها ما يتوافر فى القصيدة البارعة من سمو المعنى واختيار اللفظ[٢]، وأن الشعور بالسعة والامتداد الذى يخالجنا عند قراءة الأعمال الروائية الكبيرة لا مكان له فيها. وهذه الخصائص التى

(٢) مقدمة الدكتور إبراهيم ناجى لكتاب «رئيس التحرير» لصلاح ذهنى ص١١.

استنبطناها من أعمال عباقرة هذا الفن، قد نالها كثير من التطور على أيدى كتاب مدرسة علم النفس، فى طرائقهم الفنية المستحدثة. فقد أصبحوا يتطلبون من كاتب القصة القصيرة النظرة الكلية فى إدراكه العلاقات والنسب والأبعاد، وتخلّوا عن النغمة القديمة النابعة من الأناقة والسلاسة وحل محل ذلك الاشتياق إلى نغمة جديدة قوامها عمق الفكرة، وتتبع أدق الخلجات النفسية فى الباطن المستور، وتداعى الأفكار، ورفض المنطق الفكرى الذى يؤلف بينها عادة. ويكاد إدوار الخراط يقترب منهم فى ذلك اقترابًا شديدًا، حتى ليمكن إدراجه فى مدرستهم. واستمع معى إلى هذه النغمة القصيرة المدى من قصة «الأوركسترا»:

«وهو يدرج على هذا السطح الزلق المسدود الأملس، هذا الصدر الصلب الذى لا مسام فيه، يدرج عليه كأنه قطرة من الزئبق، تتدحرج وحدها على الصلابة الرافضة المصقولة، تتدحرج ضئيلة لا تكاد تمس هذا السطح، ولا تترك خلفها أثرًا، ولا تخدش هذه الملاسة من الأسفلت الممتلئ بقوة مشحونة مقوسة، ولا تدع فيه أقل تجويف، لا تضربه، بل لا تكاد تقع عليه، ولا يأتى عنها صوت. تتدحرج معدنية فضية مستديرة مغلقة على استدارتها الكاملة التامة، شيئًا ملفوظًا باستمرار، متماسكًا، يفلت من كل قبضة ويفر من كل إمساك، محتفظًا بنفسه مسدودًا على نفسه، كاملاً لم ينل منه شيء، ولا يقبل بأى حال أن يتشربه الطريق، وأن تمتصه بل أن تمسه هذه الغرابة الأصلية عنه، لا يلتصق بشيء، لا يجذبه شيء ولا يخلف أدنى أثر، يمر فإذا مسطحات الأسفلت المدفوعة إلى أعلى فى شهيق جامد مازالت صقيلة ملساء ممتدة كاملة النعومة والانسداد، كأنه لم يمر إطلاقًا، ويدفعه شوق متصل أن يلتصق بهذه الأرض المصقولة التى تلفظه وترفضه، أن يدخل فيها، أن ينفذ من قشرتها الكثيفة القوية المنيعة، أن يجد له شقًا يتسلل منه إلى

ظلمتها الداخلية، أن يندمج فى أحشائها، ويفنى فى دفئها الباطن، ويتشعشع مع حناياها، أن يمرغ نفسه ويتحلل مع ترابها الدفين الغنى الناعم الوثير، يتفتت فيه ذرات دقيقة من تراب دفىء. ولكن لا تربة هناك ولا دفء ولا خصوبة بل سطح مصقول مسدود يلفظه ويرفض، فى حياد طبيعته النهائية، أن يتشربه، بل أن يقبله. فهو يتدحرج على صلابته، قطرة من زئبق، مغلقة على ذاتها، مرفوضة».

فالكاتب فى هذه الفقرة يريد ليتوسل إلى مفتاح شخصية بطله، وليجسد عزلته النفسية عن الكائنات التى تحيط به، من خلال موقف بسيط، هو مروره على رصيف الشارع المسفلت. ومن الواضح أن فى الفقرة نغمة موسيقية خاصة (والشعر عند الرمزيين موسيقى إيحائية قبل كل شىء) تتحكم فى عباراتها وجملها وسطورها وتمنحها إيقاعًا داخليا خفيا. والحق أن مبعث هذه الموسيقى ليس نابعًا من تلاحق الألفاظ والأوصاف والتشبيهات الواحدة تلو الأخرى، ولا من هذا الحس اللغوى الرهيف فى استخدام الضمائر والنعوت وأسماء الإشارة، واللجوء إلى الفعل المضارع الذى يحمل معنى الاستمرار الزمنى، وتكرار لا النافية للجنس، فهذه كلها عناصر خارجية قد تساعد على تحقيق نغمة القصة وإن لم تصلح لتكون أساسًا لها، ولكن العنصر الخفى الذى يمنح القصة إيقاعها هو العقل الذى يقف من خلفها، ويولد عشرات الأفكار والتفاصيل، ويستخرج من العقل الباطن دفين الذكريات، ويتتبع أدق الخلجات النفسية بالتحليل والعرض والتعليل، ويضمنها هذه السطور الحية، ذات النبض المتدفق السريع، النبض الداخلى الخافق. ومن هذه المزاوجة الدقيقة بين العقل والعاطفة يستمد كل عباقرة القصة القصيرة، فى الشرق والغرب، موسيقاهم الخاصة التى تميز قصصهم، وتمنحها إيقاعها الخاص.

وهذه النغمة القصيرة المدى تسود قصص المجموعة كلها، مع تفاوت

فى النسبة، ويجد القارئ نماذج ممتازة منها فى غرق بطل قصة «أمام البحر» وصلاة «أبونا توما» فى القصة المسماة باسمه، وخنق هنية على أيدى أقاربها فى قصة «فى داخل السور».

(٤)

ويقودنا هذا إلى معيارنا الثالث فى تقويم قصص المجموعة. ولعله أن يكون أهم المعايير جميعاً. فقد رفضنا قيام القصة القصيرة على المفاجأة أو الإثارة أو المفارقة، وزعمنا أن العمق أمر جوهرى فيها، ونعينا على كُتَّابنا قرب المأخذ ويسر المتناول، وتطلبنا منهم الغوص على الأعماق قبل الاتساع على السطح، وتناول الخبرات الذاتية فى نسيجها الإنسانى العام. وهاهى ذى مجموعة إدوار الخراط تصدر فى أوانها لترد إلينا الثقة فى مقدرة أدبائنا الشبان على الإنتاج الخصب الجاد العميق، الذى يحاول أن يخلق من عصارة التنفس الإنسانية جديداً لم يكن فيها، ومن هنا فإن محاولة البحث عن الحقيقة هى الشغل الشاغل لإدوار الخراط، من أجلها يخلق عمله الفنى، وفى سبيل التوصل إليها يبعث نغماته الموسيقية. والحقيقة عنده تتدرج فى ثلاث مراحل، أولاها مرحلة اكتشاف الحقيقة الخارجية، وأكثر ما يكون ذلك فى القصص التى تشرح العلاقة الإنسانية بين الأفراد (قصة ميعاد ـ مغامرة غرامية). وثانيها مرحلة اكتشاف الحقيقة الداخلية، وهى تنبع من محاولات التحليل النفسى التجريدى (حيطان عالية). وثالثها مرحلة الحقيقة الكلية التى يبلغ فيها إدوار الخراط قمة فنه، ويسمو أسلوبه إلى مرحلة الرمز الخالص، ويكتسب كثافة شديدة، ترهق العقل والوجدان معاً، وقصة «محطة السكة الحديد» تمثل هذه المرحلة.

وفى أغلب قصص المجموعة فقرات باهرة، ذات تأثير فريد، تحمل فى

ثناياها الحقيقة الكلية، وتثبت أن كاتبها يستوعب فى عقله الخالق عناصر الكون كلها من إنسان وحيوان ونبات وجماد، ويجمع بين هذه العناصر على نحو فريد. واقرأ هذه الفقرة من قصة «الأوركستراء»:

«صدمته صفارة الكمسارى من آخر الترام. هزته من غيبته. وأيقظته إلى ما حوله، فانتزع نفسه بجهد مفاجئ من تملك هذه الوجوه التى تحيط به، وسيطرتها عليه، وإحداقها به تحت المصابيح الكهربية الصفراء الباهتة، بين زجاج النوافذ المقفلة على الترام الضيق والوجوه المرصوصة إلى جواره وأمامه فى صفين متقابلين، وجوه الناس، أقنعة من الارتداد والجمود الجهم. والأعين نوافذ ضيقة مسدودة، لا يكاد يلمع فيها بصيص يعكس الحياة داخلها، كل منها عالم خاص، لا أمل أبداً فى الوصول إليه. عالم تسوده وحشته النهائية. وتموج جنباته بمسوخه وتهاويله الشخصية، بامتداداته ووهاده وضياع آفاقه. فى كل منها عمقه ومهاويه وبناياته. حوائطه المكسورة وشوارعه الضيقة تمتد عليها أذرع رقيقة لكنها مفتولة العصب. متطلبة أبداً متخطفة أبداً، مادة أصابعها الطويلة المرنة الجائعة، كألسنة حادة لزجة دقيقة ما تفتأ تبحث عن طعام، مهتزة فى جوعها عبر المسالك، مصطدمة بالحيطان، متراجعة عنها فى ذعر وسرعة كأملاك كهربية حية مشحونة لا تنى تهتز تحت رياح الرغبة والجوع والبحث الذى لا يرضى أبداً ولا يكف».

فسترى أن الكاتب يجعل من هذا المظهر الخارجى لوجود الناس أمراً عميق الدلالة، لأنه يجعلنا ننظر إليه من وجهة نظر بطله، لا من وجهة نظرنا نحن، ويتخذ من هذه النقطة مركز الانطلاق إلى تطوير أحداث قصته. ويمكننا استناداً إلى أمثال هذه المحاولات فى اكتشاف الحقيقة الكلية تفسير استخدامه الوسائل الفنية المبتكرة التى نراها فى أعمال دوروثى رتشاردسون وفرجينيا ولف، وجيمز جويس ومارسيل بروست، وفرانز كافكا. وأبرز هذه الوسائل الربط بين الحلم والواقع،

وتحطيم قيود الزمان والمكان، واستخدام المونولوج الداخلى، وخلق المعادل الموضوعى، واللجوء إلى الرمز بمرحلتيه الكلية والجزئية، فضلاً عن أنه فى سبيل الوصول إلى الحقيقة يسلك الدروب المألوفة فى فن القصة من استخدام التفاصيل، والوصف، والسرد، والحوار واللمسات، والتحليل والتأملات، والمقابلة، والمفارقة. ومن هذه المكونات يقيم لنا قصص مجموعته.

(٥)

فى مجموعة «حيطان عالية» يجول بنا إدوار الخراط فى عوالمه الرحيبة، بين كوبرى القبارى وقرى الصعيد ومحطات السكة الحديد ومقاهى الريف وشاطئ البحر وكباريهات القاهرة والفيلات الأنيقة. هذه هى المناظر الخلفية التى ينسج أبطاله على مسرحها خيوط مآسيهم وهم يكابدون على اختلاف بيئاتهم شعوراً مشتركًا هو الغربة، ويكادون جميعًا يقولون على لسان أنيس بطل قصة (طلقة نار): «لماذا مرت حياته على هذا النحو؟ خيبة واحدة كبيرة متصلة وكذبة لم تأت إلى شىء» أو يتساءلون مع جابر بطل قصة (طلقة نار): «ما قيمة هذا الوجود السمج التافه بلا طعم ولا معنى؟» أو يهمسون مع هدى (حكاية صغيرة فى الليل): «سجن، كلنا فى السجن محبوسين». والظاهر أن مشاعر الغربة والضيق والعذاب فى المجموعة لم تلق هوى من نفوس بعض النقاد فراحوا يزعمون لك، وما أكثر مزاعمهم، أن إدوار الخراط فنان انعزالى، لا يلقى بالاً إلى طبيعة المرحلة الحضارية التى نجتازها، ولا يبدى تعاطفًا مع تفتحنا فى شتى المجالات، ولكنه يوجه همه إلى الغوص فى أعماق النفس البشرية، واستخراج أبشع ما فيها من نفايات وأقذار وآلام، وعندهم أن ذلك أمر وخيم العاقبة، لأن كاتب هذا

العصر ينبغي أن يجارى التيار ويماشي اتجاهات المجموع النفسية. ولو قد قرءوا قول شيخ الأمناء إن الفن تعبير عن وجدان حتى لو كان وجدانًا انفعاليًا منعزلاً هاربًا ساخطًا[٣] لوفروا علينا الكثير، ولما أحوجونا إلى ترداد ما قد صار في الغرب من أوليات النقد الأدبي، ولتوخوا الموضوعية في تقويمهم المجموعة ولما نسبوا إليها ما هي منه براء.

أجل، من الحق أن في هذه المجموعة اتجاهات سريالية ووجودية، ملؤها التشاؤم العميق، تبسط أمامنا الكائن الإنساني في أسوأ حالاته، حتى لا يكاد القارئ يلمح بصيصًا من الأمل، ولإدوار الخراط الحق، كل الحق، في أن يرى العالم من زاويته الفنية الخاصة، بل إن هذا لزام عليه، ولا حرج عليه إذا ما تركزت رؤياه على فكرة الغربة، وسيطرت على مجموعته كلها، لأن في اختياره هذا دلالة غير منكورة على مزاجه الفني واتجاهات تفكيره وموارد ثقافته، ولأنه يرى فيها إشباعًا لحاجات نفسية عنده، وتعبيرًا صادقًا عن شعور إنساني عام خرج عن النطاق المحلي. وهو ما خرق عرفًا مألوفًا، ولا ابتدع سابقة خطيرة في تاريخ القصة القصيرة، حين أدار كتابه على هذه الفكرة الرئيسية. فقد رأينا في الأدب العالمي نماذج كثيرة توضح لنا أن الفنان قد ينكب على فكرة واحدة تتحكم في إنتاجه، وقد يصور بيئة واحدة في أغلب إنتاجه، وقد يربط أبطاله برابطة نفسية واحدة.

ألا إن وجهة نظر الكاتب في الحياة، واتجاهاته المذهبية، ينبغي أن تكون آخر ما نهتم له في تقويمنا العمل الأدبي، ولو اختلفنا مع صاحبه في الرأي. فإن الآراء أمور نسبية، مردها إلى المجتمعات والبيئة والوراثة والخبرة والثقافة، أما الفن فهو الفن في كل زمان ومكان، والعمل الفني هو الحقيقة الكبرى التي تتضاءل إلى جانبها كافة الحقائق[٤]. ولذلك

---

(٣) أمين الخولي - مجلة الأدب، مارس ١٩٦٢ - ص ٦٢٩.

(٤) رشاد رشدي - ما هو الأدب - ص ١١.

فإن الأدب الحق إنما يحررنا من الرأى، ويجعل لروعة الخلق الفنى المكان الأول فى نفوسنا. وخذ الأدب الإنجليزى مثلاً، أو ما جرى مجراه من الآداب العالمية، تجد أنه يحوى شتى المذاهب والنزعات والآراء، ولكننا نتقبلها كلها مادامت قد استحالت فنًّا على الورق. وإذا لم تتفق معى فى الرأى فتأمل قليلاً: ألسنا نتذوق إليوت المتدين وكرستينا روزتى الغيبية وهكسلى اللا أدرى رغم تباين آرائهم الدينية؟ ألسنا نتذوق برناردشو الاشتراكى وريتشاردسون البورجوازى وكبلنج الإمبراطورى رغم تباين مواقفهم الأيديولوجية؟ ألسنا نتذوق أودن الرمزى وجون ماسفلد الواقعى وشيلى الرومانسى رغم تباين مذاهبهم الفنية؟ ألسنا نتذوق بنيان الأخلاقى وأوسكار وايلد الإباحى رغم اختلاف معاييرهما الأخلاقية؟ ألسنا نتذوق هاردى المتشائم وديكنز المتفائل رغم اختلاف نظرتهما إلى الحياة؟ ألسنا نتذوق شكسبير فى مآسيه وملاهيه معًا؟ بلى إنا لنفعل ذلك، فما لنا نتخذ من اختلافنا فى الرأى مع إدوار الخراط وسيلة ننكر بها قدرته الفنية الفائقة، وصدقه الخاص فى التعبير!

لإدوار الخراط قدرة خاصة على خلق الجو الذى تدور فيه أحداث قصته. وهو يلجأ دائمًا إلى وصف المجال المكانى بوصف منظر خاص مستخدمًا جزئيات صغيرة فى خلق الجو العام الذى تدور فيه الأحداث، ومنها تتكون الصورة الكلية، ولذلك فنحن نعيش طوال المجموعة مع صور غريبة حقًا نفوس لم تولد أبدًا وظلت براعم خشنة خامًا مغلقة على عصارتها الكثيفة، نافورات آلام متوترة قاسية، نغمات بدائية مدفونة فى أرحام أرض خام، دفقات كثيفة ناهضة إلى أعلى غنية بالعصارة، عضلات لدنة متهدلة ترتعش تحت أصابع غائرة كأنها الرحم المفتوح، محبات غريبة بدائية كأنها نباتات عطشانة مصوحة رويت بالماء فجأة فربت غضة زاكية شرهة للحياة، وينابيع من العسل واللبن تنفجر فجأة من صخور عظام خدودها جافة كصخور شققتها رياح قاسية

ومسطحات ملحية من آفاق رمادية لا نهاية لوحشتها. لا غرابة إذن فى أن يقول الدكتور مندور[٥]:

«إدوار الخراط يبدو من أكثر كُتَّاب القصة عندنا ثقافة وثقافته تجمع بين الثقافتين العربية والغربية، وقد استفاد من ثقافته العربية ثروة لغوية كبيرة وخبرة فى استخدام اللغة العربية بل والتجديد فى وسائل تعبيرها بوحى وتوجيه من لغة تخاطبنا الشعبية ووضع هذه الخبرة اللغوية فى خدمة موهبة شعرية لا شك فيها وقدرة جادة على الملاحقة فجاء أسلوبه جديداً وأكاد أقول فريداً بين كُتَّاب القصة المعاصرين ليس فيه استرسال التدفق التلقائى ولا تعقيد التفقيه والاجتلاب بل فيه قوة الشعر وتركيزه ونفاذه وتعزيز خيوطه فى دقة ومهارة».

إن مجموعة «حيطان عالية» عمل فنى كبير، يبلغ مستوى ممتازاً فى أدبنا الحديث، ويتوافر فيه من الشاعرية والجمال والعمق ما لا نجده فى الكثير من أدب هذه الأيام، وقد خلق فيه صاحبه أجواءه ورسم شخوصه وطور أحداثه مستخدماً أحدث الأساليب الفنية التى عرفها الأدب الغربى، والاتجاهات الفكرية التى تزحم المجموعة تزيد من قيمتها الذهنية وتدفعنا إلى آفاق جديدة. يقول يوسف الشارونى:

«وهكذا نجد أن الأستاذ إدوار الخراط يقودنا داخل حيطانه العالية لنقوم برحلة فى نفس الإنسان حتى نصل معه إلى طبقاتها البدائية الجيولوجية بما فيها من جنس وغريزة ووحشية. كما نحب أن نشير أخيراً إلى أنه نجح نجاحاً رائعاً فى التعبير تعبيراً شاعرياً عميقاً عن انفعالات هذا العالم الداخلى لا سيما ما يضج به من عاطفة أو جنس»[٦].

---

(٥) جريدة الجمهورية فى ٨ نوفمبر ١٩٥٩.

(٦) جريدة المساء فى ٧ ديسمبر ١٩٥٩.

تحت الجامع

«ومما له مغزى أنه فى الوقت الذى نال فيه كُتّابنا الكبار نفوذًا واسعًا وطابعًا تقليديًا اختفت مقالات النقد القصيرة التى كانت بمثابة المعامل التى تجرى فيها أكبر تجارب القرن جرأة».

ستفن سبندر

(الأدب ـ أغسطس، سبتمبر ١٩٥٨)

ـ أمه هاتى قرش..

ـ يوه جاك قرش يقرشك، هو انت يا بت متشبعيش قروش؟ طب سدى سد. هو أنا قاعدة لك على بنك يا بت، والا على حنفية قروش؟ قال إيه قال قرش.. صباحى. وليلاتى على الله قرش. هو انت يا بت متستكفيش نيلة قروش؟ انت مش لسه واخده قرش امبارح من أبوك، وقرش اصطبحت بيه على وش الصبح؟

هذا الحوار الذى يبدأ به إدوار الخراط قصته القصيرة «تحت الجامع» (المجلة فى فبراير ١٩٦٣) ليس ترجمة حرفية لما يقال فى الحوارى والأزقة ـ ولو أنه يمكن أن يكون كذلك ـ قدر ما هو تركيبة فكرية لغوية جديدة: تركيبة قوامها الدراسة التسجيلية للهجة العامية القاهرية والبصر بإيقاعها ونبراتها وملاحظة مفرداتها وصورها ومقاطعها، تركيبة هدفها تقديم هذا الحوار العامى فى إنشاء فنى جديد يجاوز الواقع ولا يفقد صلته به فى الوقت ذاته: مزاج من الصدق الموضوعى والصنعة الفنية، قوامه المعاناة الحميمة وملؤه الحياة. لا يعوزه التأثير إذا ما تجسد على الورق ولكنه خليق بأن يغدو أكثر تأثيراً لو أنه قرئ

بصوت مسموع. هو حوار يجهد كاتبه فى أن يسبغ عليه ألوانه الخاصة ذات الأضواء والظلال، وهو يوفق فى ذلك حتى لتستحيل العامية بين يديه قوة تعبيرية لا تنكر. إن الكاتب يبدأ قصته بثلاث كلمات لا غير (أمه هاتى قرش) ومع ذلك فالكلمات تؤثر فينا. لماذا يا ترى؟ الجواب: لأنها محملة بشحنة عاطفية قوية. إنها انبثاقة مفاجئة تحمل كل إلحاح الطفولة ولجاجتها.

لاحظ أيضا هذا الرد الذى تجيب به الأم ومدى غناه بالصور الفنية. ما أعظم حيوية هذه العامية فى أفواه متكلميها وما أطوعها للتعبير عن دقيق الانفعالات والأفكار! إن الأم تستخدم فى ردها أسلوبا بليغا مركزا تتجاوب فيه أصداء الدهشة والإنكار والتأنيب والحب والقسوة جميعا. إنها تستخدم صورا بالغة الدلالة رغم بساطتها (هو أنا قاعدة لك على بنك يا بت والا على حنفية قروش؟). ولا يتردد الكاتب فى نقل كلمة (نيلة) الموحية بكل ما يشوب هذا الجو من سوقية وابتذال. إنه مسئول أمام صدقه الفنى وحده!

(والبنت ثبتت عينيها بوجه أمها، يربطهما به سحر الكلمات القاسى. الكلمات اللاذعة تنثال عليها، لن تكف أبدا، تتقلب وتنز كأنما تخرج من موقد الجاز وهو يفح فى عتمة العصر التى توشك أن تطمس معالم الغرفة).

هذا الأسلوب الخراطى الأصيل قد يبدو غريب المذاق لمن يقرؤه لأول مرة. ولكن كل من قرأ «حيطان عالية» لن يشق عليه فهم طريقة كاتبنا فى ابتعاث الجو وتركيب الجزيئات بعضها إلى بعض. إن إدوار الخراط يبدأ جملته بالفاعل (والبنت ثبتت).. كما هو الشأن فى أغلب اللغات الأوربية الحديثة[1] وهو يصر على هذه الطريقة حتى لتغدو عادة من

---

(١) بالطبع هناك استثناءات كثيرة. انظر. سايمون بوتر، لغتنا، كتب بليكان ١٩٦١، ص ٩٢.

عاداته الفكرية المميزة. ترى ما السبب؟ أيريد توجيه الاهتمام إلى الشخصية ذاتها؟ أيريد تحطيم مطالب السرد المألوفة؟ أيريد تطعيم العربية بتراكيب غيرها من اللغات؟ كل هذه احتمالات جائزة لا سيما وأن تجديد كاتبنا يكاد يغطي كل المجالات. المهم هو أن نلاحظ النقلة من الحوار إلى السرد واختلاف النغمة. كان الحوار سريعًا متلاحقًا تتعاقب فيه حالات نفسية خاطفة يأخذ بعضها برقاب بعض ولكن السرد هنا بطيء متمهل: كأن كلمات الأم بعد أن بلغت أوجها خلفت في المكان نوعًا من الجمود والخدر. لاحظ الخيال السمعي: (الكلمات.. تتقلب وتئز) (موقد الجاز.. يفح). لاحظ الخيال البصري (عتمة العصر.. توشك أن تطمس معالم الغرفة). إن الفنان هنا يبدأ في رسم الجو..

«أمها تربعت أمام النار تقلب الطاسة بالملعقة الكبيرة الصدئة ورائحة الباذنجان السخن سطعت في الهواء المحبوس. والتفتت إليها أمها لفتة خاطفة تكويها بنظرة من العينين اللامعتين بألق أسود صلب، وهج النار ينعكس على الوجه الأسمر المتهضم، النضر مع ذلك بسخونة مضرجة، والمدورة تحبك الرأس وتلف الشعر الأثيث».

لاحظ مرة أخرى إصرار الفنان على بدء الجملة بالفاعل (أمها تربعت..) (رائحة الباذنجان سطعت..) (وهج النار ينعكس..) لاحظ أيضًا إيحاء كلمات (سخن ـ الهواء المحبوس ـ ألق أسود صلب ـ وهج النار ـ سخونة متضرجة). إن الفنان هنا ينقلنا إلى هذا الجو الحار الخانق بأقصى إيجاز ممكن..

«انحنت البنت على عروستها النائمة وسط كومة مهوشة من الخرق، وأزاحت العلب الصفيح والنفايات اللامعة على أرض الشرفة الضيقة تحت ألواح الخشب المائلة على الحارة..

ورفعت عروستها إليها، خرقة أخرى ملفوفة محزومة بشريط ناصل،

تتدلدل منها ساقان خرعتان لا قوام لهما، وذراعان إحداهما أطول من الأخرى، وسندت بيدها رأسها المحبوك بمزقة من مدورة أمها لم يبق فيها إلا بضعة أقراص دقيقة متلألئة من الترتر الأزرق.. ما أجملها وما أرقها، تبتسم لها من عينين لا يعرف أحد غيرها جمال نظرتهما، وابتسامتها حلوة وجسمها اللدن الهيفاف طبع في يديها بحاجة إلى الحنان الذي يدر به صدرها ويغرقه».

كان الحوار - على ما ترى - دائراً بين البنت وأمها. ونحن حتى الآن لا نعرف لأيهما اسما ولا يعنينا أن نعرف لأيهما اسماً فكل الذي يعنينا من أمرهما هو أن البنت تسأل أمها فرشاً تأباه عليها. ها هي ذي البنت قد أيست من أمها وراحت إلى دميتها تبثها كل مشاعرها. وها هو ذا إدوار الخراط - في لقطة نفسية دقيقة - يوجد للبنت نوعاً من التعويض النفسي في دميتها

«وهي تناغي العروسة. في كلماتها نبرة من صوت أمها، أمها الأخرى الخلوة:

- عايزه قرش يا حبيبتي؟ خدي يا ضناي. خدي آدي قرش. حتشتري بيه إيه؟ كراملة.. وحمص.. ومصاصة.. وبسكوت كمان، تقرقشيه كله لوحدك وماتديش منه لحد. انت عايزه تنزلي في الحارة دلوقت؟ طيب انزلي ياختي.. خلي بالك من السكة.. مسافة السكة وتيجي على طول.

في همس حميم، والعروسة تصغي وتبتسم، وجهها المصنوع من الخرق منور وضّاح وتسلم نفسها للحضن الرقيق».

إن الحوار في قصة إدوار الخراط قوام عمله كله. قد يكون هذا الحوار مع الأم وقد يكون مع الدمية، ولكن أهم ما في الأمر أن القصة كلها مونولوج داخلي يدور في خاطر البنت الصغيرة وكما أن الشوارع والغرف والشباب الأصفر والناس والخيالات وعرائس الماء كلها ترتسم

فى وعى (بروفروك)[٢] فإن الأم والباذنجان والجو الخانق والدمية كلها ترتسم فى وعى البنت هنا. لا أحداث خطيرة فى القصة. ولا مبالغات، ولا شىء أكثر من هذا التوق الطفولى إلى القرش:

١ ـ أمه عايزه قرش، أمه هاتى.. هاتى قرش.

فى ضراعة وخفوت وتردد، ولكن بثقة أيضًا، فى دل من يعرف أن اللحظة حانت والقطاف دنا وفى مكر:

ـ يوه هو انت يا بت اللى عليكى اسمه قرش. خلاص علقت. طيب يا قرشانة انت طيب. روحى ياالله. قدامك على رخامة البوريه فيه قرش أهو تحت المفرش أهه يابت. خديه ياختى انجرّى على تحت أمال.. ما أنا عارفه.. يس اوعى تعوقى.. خلى بالك من السكة».

وهكذا تفلح ماجدة ـ فهذا اسم البنت ـ فى الحصول على القرش من أمها، والحنان فى نفس الأم إزاء هذا الكائن الصغير الذى انفصل عن أحشائها، والذى ترى فى وجهه ملامح من زوجها:

«فى قلبها موجة خفيفة الاهتزاز من الحنان نحو هذه الحتة الصغيرة من أحشائها. هذه الجذاذة الحية منها. وحدها الآن، مستقلة بحياتها الخاصة وإن كانت من كبدها ورحمها، ثم هى صورة غريبة أخرى من أبيها، فولة وانقسمت فلقتين. الفم الواسع المدرب الحساس، والسنتان الناتئتان. شفتاها تعرف ضغط السنتين الناتئتين وابتسامة ترف حول ركنى فمها. شفتاها تتلامسان كأنما هى تستطعم الدم الذى انبثق منهما فى الليل قبل أن تولد ماجدة. الليالى القديمة العاصفة المتقلبة بالهوس الساطع فى الظلام حتى يهمد بهما عباب الأمواج المتراكمة المليئة ويصلان إلى المرسى»[٣].

ينبغى أن يلاحظ القارئ كيف يقدم إدوار الخراط الأب ـ العنصر

---

(٢) ت.س. إليوت تأليف ليونارد أنجر ـ ترجمة د. عبدالرحمن ياغى ص٣٩، ٤٠.

(٣) يخيل إلى أن فى هذه الفقرة شيئا من التكلف وربما العاطفية المغرقة أيضًا.

الثالث ـ إلى قصتنا. إن الأب ماثل دائماً في اللوحة وإن كان يتراجع إلى مؤخرتها. نحن لا نلتقي به في القصة مباشرة ولكننا نحسه قائماً ـ على نحو ما ـ في وعي الأم والبنت بصورة دائمة. هذا الأب ـ وهو ميكانيكي سيارات ـ أصبح الآن لا يعود كل ليلة إلى بيته إلا مسطولاً محمر العينين في خفايا أركان جسمه رائحة تنقلب لها المعدة:

«الرجل يترك لها دنياها، وحدها مع البنت، ويمضي متوتراً بالغضب، والسترة الجلدية الداكنة تلف الظهر الوطيد وتحيط الكوفية المعلقة حول العنق الركين.. أرض الطرقة تهتز تحت الخطوات القوية بالسخط والشباب والاستهتار. وكل يوم يصبح على هذا الحال، ولا يعود إلا في آخر الليل، عيناه محمرتان، والرائحة نفسها، ليلة بعد ليلة، تتشبث بملابسه بل بعضلات صدره وذراعيه أيضاً، وتحت الإبطين وفي خفايا أركان الجسم. رائحة فيها حلاوة خافتة تكاد تنقلب لها المعدة، تفوح من الفم بشفتيه الساخرتين المنفرجتين دائماً عن الأسنان الحادة. وإذ يعود في النهاية يقر له قلبها مع ذلك ويرتاح من خوفه ويضطرب أيضاً بالغيظ والحنق»..

وهذه لقطة مما يرتسم في وعي الأم: «وحنفيات مفتوحة وعمود كثيف من الماء ينصب ويصطدم بجدار سطل من الصفيح، وينشال الماء ويتسرب من على جوانبه، والخيشة تدفع السيل على بلاط الطرقة الى السلم. هذه نفيسة أم محمد تكد في الكنس والمسح والطبيخ والتسوية والغسيل طول النهار، وسلفتها نجية متربعة جنب الراديو أمام الشباك طول النهار تسمع الأغاني المائعة ـ المقروصة في جنبها ـ وتلعب بعقول الشبان في الحارة من وراء ظهر زوجها، عقربة ومستخبية ياخواتي. وبتخرب على الناس من تحت لتحت»..

إن إدوار الخراط يحرص دائما على توجيه الأشعة إلى ماجدة نفسها فهي البؤرة التي تجتمع فيها كل العناصر، ولذلك فهو لا يطيل في

إشاراته إلى الأم والأب والجيران، وإنما يعود بنا إلى البنت وقد نزلت تعدو إلى الحارة:

«وهى تشب الآن أمام دكان السجاير تطاول الواجهة الزجاجية المتربة وترفع يدها بالقرش، تعلقت عيناها بالمسرجة الصغيرة الموقدة أبدًا بلهب ضئيل احتاط عليه غلاف علبة بلمونت. حمشت النار أطرافه فاسودت، تنبعث له رائحة شياط خفيف مستمر. تسحرها دائمًا هذه الشعلة الضيقة المدخنة التى لا تنطفئ ليل نهار.

- أيوه يا شاطرة ساكتة ليه؟ عاوزه إيه يا ست الحسن والجمال انت؟

كان قد اختطف منها القرش قبل أن تتكلم فأفزعتها حركته وضراوتها وخشيته أن ترجع عن عزمها.

- مصاصة..

- عينى حاضر..».

إن التصوير هو أبرز ما يميز إدوار الخراط. إنه أشبه بالرسامين الانطباعيين الذين ينقلون إلى الرائى تأثيرات نفاذة. إنه لا يلجأ إلى التقرير إلا فى أضيق الحدود. لقد أصبحت الصورة النامية عنده تقوم مقام التحليل المباشر، واختفى وجه المفكر ليطل وجه الفنان الخالص.

انظر إلى هذه اللوحة الحافلة:

«رأت من باب الجامع شيوخًا يروحون ويجيئون فى الطرقة المبلطة النظيفة يتحركون ببطء كأنهم فى النوم أيضًا. رءوسهم عارية بيضاء فى العتمة الخفيفة ويأخذون الماء فى كوز مندى من الزير المدور المركون جنب الباب «الله أكبر.. الله أكبر».. المئذنة ينزل معها صوت بعيد يشدو بدعاء طويل كأنما لا أمل فيه، وفيه نشوة بالشكاة وراحة إليها، ومعرفة خفية وزحمة المغرب فى الشارع الضيق أخذت تلمع فيها أنوار مضطربة، وضجيج مختلط من صلصلة أجراس العجلات وغناء البياعين وصيحات بائعى الزبادى البيتى وتنغيمات الشحاذ وهو يقطع الشارع

من وسطه كأنما الدنيا كلها ملك يديه وفى يده ولد يردد بنغمة رفيعة ملحنة «عليك يارب.. عشانا عليك يارب.. الأجر والثواب عند الله يا محسنين».

إن الحلم واليقظة يندمجان فى هذه اللوحة اندماجًا قويًا. فعلى المستوى الواقعى يمكن تفسير هذا المشهد بأنه ارتسام لما تراه ماجدة فعلاً فى جولتها بالحارة، وهى تتلذذ بالمصاصة فى فمها. ولكن هناك أكثر من دليل على أن الكاتب يقوم هنا بعملية ارتداد إلى الماضى، فهذا الذى يقوله الآن يمكن أن يكون رؤى ماجدة فى المنام ليلة الأمس مثلاً. إن الحواجز تزول فى خيالات الأطفال:

«إنها ميتة وتسمع فى الظلام فى موتها وشوشة وهمسًا حارًا وأصواتًا فيها لذة كأن أحدًا يستقطر بين شفتيه حلاوة مصاصة. هى ميتة ميتة وتضغط على عينيها حتى لا تنفتحا فإن الميتين يكونون عادة مغمضى العيون لا يتحركون أبدًا متخشبين. وفى موتها المضطرب المغلق العينين تسمع شكوى طويلة «الله أكبر.. الله أكبر».

هل يجدونها فى الصبح ميتة؟ وتولول أمها وتدق خدودها وتملأ الدنيا بالصريخ؟ سيجدونها ميتة فى الصباح والشيوخ البيض الجلاليب سيصبون الماء الدافئ من الزير على جسمها العارى بالكوز. ماء ساخنًا على جسمها المكشوف الممدد على البلاط فى طرقة الجامع والهواء تحته باردًا على جلدها المكشوف يهب عليها من الباب».

إن إدوارالخراط يرتاد هنا جانبًا دفينًا من عالم الطفولة. لقد اعتاد الكُتَّاب والفنانون التغنى بمباهج الطفولة وبراءتها وجمالها ولكن إدوار الخراط هنا يتوغل فى أحراش عقد الطفل ومخاوفه وآلامه. ترى كيف تصبح ماجدة هذه حين تكبر؟. ولكن من هذا الطفل الجديد؟.

«ـ ماذا.. بت يا ماذا.. مصاصة أنا تمان.. عاوز مصاصة.

التفتت إلى الشىء الصغير الذى يتوثب جنبها ويشد يدها المدفوعة

إلى فمها بالمصاصة. وعلى وجهه الملطخ بالتراب خيوط نظيفة من دموع مازالت تتقطر من غير صوت:

- يوه مالك يا واد يا محمد؟

- نديَّة، خالتى نديَّة ضربتنى.

يحكى عن حدث مضى، بسبيله إلى الاختفاء منذ الآن. تأملته فى غير عطف. دون قرابة. دائما تضربه نجيه زوجة خاله وتطرده لأنه يلعب فى الراديو ويتحشر فى الشباك ويعطل عليها وتنقلب الدنيا بينها وبين أمه نفيسة وتثور عركة ترتفع لرب السماء لكن الدموع تتسلسل من عينيه دون بكاء ومازال يشهق بانتظام».

هذا الولد الصغير الباكى، كيف يكون موقف ماجدة منه؟

«ألقت ماجدة بذراعها على كتفه الصغيرة الواطئة تحس نفسها قوية عالية. وتحسه يحتمى بها. عظامه الرقيقة فى الجلباب الفضفاض تهتز مازالت من شهيق البكاء، يستند إليها كأنه من خرق طرية لا تعرف الرفض وهو يتطلع إلى ما فى يديها من حلاوة تعوضه عن غضبة العالم وضجيجه.

وانفتح فى نفسها عمود منصب مندفع من ماء الحنان يفيض على الوجه الذى يرتفع إليها وضيئًا بالثقة. فأعطته المصاصة منداة بعد من ريقها كما تعطيه جزءاً من نفسها».

وهنا تبدأ مأساة ماجدة الحقة: فقد اختطف الولد العاق المصاصة منها، وما أن اطمأن إلى أنها أصبحت ملكه حتى فر منها هاربًا وفى اعتقاده أنه ضحك عليها.

«ثم إذا هى فجأة وحيدة. الحائط الذى كانت تستند إليه بعيد عنها وما حولها فراغ. وأدركت دفعة واحدة. أحست لحظة واحدة قبل أن ترى بعينيها أن الولد قد ذهب. أنه تسلل من جانبها. أن ذراعها لم تعد ترتكز على هيكله المشدود. أنه لم يعد محتاجًا إليها. أن أحداً لم يعد

محتاجًا إليها. ثم التقطته عيناها دون بحث كأنما كانتا تعرفان لوحدهما الاتجاه الذى انسل فيه الولد دون أن ترياه يجرى بخطواته القصيرة المتلاحقة وسط الحارة بين زحمة الناس المتدافعين وجلبابه الأبيض الطويل تتعثر فيه قدماه الحافيتان المتداخلتان وهو يتخايل مبتعداً بين العتمة والأنوار».

ولكى يستجمع الفنان خيوط الحدث كله نرى الأم فى هذه اللحظة:

«وأمها مائلة على حاجز الشرفة. قلبها مشدود من هذه الصدمة الصغيرة المضحكة التى أصابت البنت. خطف الولد منها مصاصتها وجرى. مضحكة هذه الحكاية. لكنها تعرف أن هذه القطعة الصغيرة من نفسها واقفة هناك بجمود فى الشارع إنما ترتعش الآن بما ينبض به قلب واحد ممدود داخل الأجيال جميعًا وعبر الناس جميعًا. أطرافه مشدودة حتى آخر فتائلها. مغروز على مسامير مفتوح فى الهواء ترتعد شرايينه العارية الرقيقة بالدم السخن. تخبطه صدمات لا تنتهى ويظل يرجف حيًا».

وهكذا يصل بنا الفنان إلى لحظة التنوير فى القصة، حيث تتشكل رؤياه المأساوية الكاملة: إنها مأساة العطاء الذى يرفضه العالم الخارجى. إن الأم التى كانت تبدو قاسية فى مطلع القصة تندغم الآن مع ابنتها بحيث تصبحان شخصًا واحدًا. إن توق الأم إلى الولد[٤] يغدو توق البنت إلى العطاء، إذ ليس فى مقدور أحد غير الأم أن يفهم حبوط

---

(٤) (لكن ثم جانبًا رخيًا موطأ الجناح فى دخيلة نفسها: فيه رضى وأمن ونعمة. هنالك فى ركن منها، صحيح، توق غامض وأمنية خفية. لو خلف الله عليها بولد..! وخيبة صغيرة لأن ما جاء به بطنها بنت مكسورة الجناح. لكنها بنتها وحبيبتها وأغلى من الدنيا عندها. ولسانها مع ذلك يلهج بميلة البخت.. كأنها تصد العين. كأنها تعويذة تقولها بطرف اللسان حتى تدارى قوة شريرة تتربص بها بآذان متشوفة تتسمع وترهف السمع تنتظر لحظة الانقضاض لتخطف ما بقى فى يديها).

الابنة. لقد مرت الأم بنفس الخبرة مع زوجها.

إن الزوج يندغم مع محمد ويلعب مع زوجته نفس الدور الخسيس الذى لعبه محمد مع ماجدة. كلا الرجلين أنانى لا يهمه فى سبيل الحصول على لذته أن يطأ قيمة العطاء ـ وهو الشىء الوحيد الجميل فى هذا الجو المملوء سوقية وابتذالاً. إن الظلام يخيم على الحارة فى نهاية القصة بعدما انطفأت ذُبالة العطاء. ورغم ذلك تظل ماجدة محتفظة بكل كبرياء البطل المأساوى المهزوم:

«لكن البنت الصغيرة لا تحتاج إلى أحد ولا إلى شىء. وجهها الصبيانى فيه كبرياؤه. وهى واقفة فى الشارع بعيدة. سوف تعود لأمها بعد قليل وسوف تجد عروستها. وأبوها سوف يرجع آخر الليل ويعطيها فى الصباح قرشًا وعملة صغيرة أخرى من الحب، لكنها ليست بحاجة إلى شىء وهى عندما تنظر إلى آخر الشارع ليس فى وجهها نضوج، ليست فيه خبرة، وليست فيه نعمة النضارة ونعومة الطفولة. ولكنه ليس متوتراً بل فيه فراغ. شاحب قليلاً أبيض فى العتمة، تحت شعرها الأسود الكثيف المسرح. وجه أمسح خاو جامد ليس فيه دموع».

ويبقى سؤال ـ مادور الجامع فى القصة؟

إن الجامع هنا يطل بمئذنته العالية على الحارة مثلما تطل السماء على الأرض. إنه رمز لهذه السماء المحايدة التى لا تلقى بالاً إلى مآسى البشر. إن الناس يدبون «تحت الجامع» ولا أحد يرعاهم فى هذا الكون. ولو غيّر إدوار الخراط عنوان قصته إلى «دنيا الله» مثلاً لما حدث شىء. إن الرؤيا المأساوية متوافرة عند نجيب محفوظ وإدوار الخراط بشكل لا نظير له فى أدبنا القصصى الحديث.

ساعات الكبرياء

هذه مجموعة قصصية لكاتب قد لا يكون اسمه معروفًا لجمهرة القراء ولكن الذين قرءوه يشهدون بأنه من خير كُتَّاب القصة العربية القصيرة في عصرنا الحديث.

إن إدوار الخراط - كما قال الدكتور رشاد رشدى في ندوة إذاعية بالبرنامج الثاني عن مجموعته الأولى «حيطان عالية» - يتناول الحقيقة الكلية، وهو ينتمي - على قدر ما يمكن أن يكون لمثل هذه البطاقات من معنى - إلى المدرسة التعبيرية: في عزوفه عن محاكاة العالم الخارجي، وجعله بالأحرى خلفية للتعبير عن النفس الداخلية وعن رؤية خاصة للواقع. وفنه درامي أساسًا، يلعب فيه التوتر دورًا أساسيًّا، وتلتحم فيه ضراوة الغرائز ولواعج الانفعال وقيود العقل في عجينة كثيفة متقلبة، تضفي على شخصياته هذا الطابع الديناميكي. إن الذات عنده نقطة متحركة، تتلاقى على سطحها قوى متصارعة. وتكمن براعة الفنان - جهده الأكبر - في فرضه نوعًا من النظام المحكم - ضوء العقل الصافي الجلي - على هذا الخليط المتضارب. إن في عمله من النظام والانضباط والقصد ما ينقذه من خطر الفوضى. هنا نجد التوازن الذى يفشل أكثر الكُتَّاب في تحقيقه: توازن العاطفة والفكر.

إن ما يفرق بين إدوار الخراط وأغلب كُتَّابنا هو ذلك التلاؤم الكامل بين ما يريد أن يقوله وطريقته في قوله: تراسل الرؤية الداخلية مع التعبير. بينما تحس لديهم دائمًا بفجوة بين الأمرين، تنم على حساسية مفككة وعدم استبانة للهدف. هذا رام يعرف كيف يصوب سهمه إلى قلب الهدف فينفذ منه ويصل إلى آماد لا يكاد يصل إليها إلا قلة من كُتَّابنا.

«ساعات الكبرياء».. مرة أخرى

بعد فترة انقطاع عن الصدور تعود سلسلة «مختارات فصول» - تلك السلسلة الممتازة التى يحررها صحفى كبير وناقد لامع هو سامى خشبة - إلى إثراء حياتنا الأدبية بما تنشر من رواية وقصص قصيرة ومسرح. ومن أهم إصداراتها فى ١٩٩٤ مجموعة قصصية عنوانها «ساعات الكبرياء» لإدوار الخراط. والواقع أن هذه هى الطبعة الثانية من هذه المجموعة التى صدرت لأول مرة عن دار الآداب البيروتية فى ديسمبر ١٩٧٢، وحصلت - بجدارة - على جائزة الدولة التشجيعية للقصة فى ١٩٧٤.

تضم «ساعات الكبرياء» سبع قصص هى «تحت الجامع»، «آخر السكة»، «الأميرة والحصان»، «جرح مفتوح»، «البرج القديم»، «محطة السكة الحديد (٢)»، «فى الشوارع». وتمثل المجموعة أول عودة لإدوار الخراط إلى الحياة الأدبية بعد صدور مجموعته القصصية الأولى «حيطان عالية» فى ١٩٥٩. وخلال هذه الفترة كان الخراط قد استكمل أدواته الفنية وطوّرها، وازدادت قراءاته عمقًا واتساعًا، وأصبح عالمه القصصى أكثر تنوعًا وقدرة على تحقيق التوازن بين رصد الحياة الداخلية لشخصياته وواقعها الخارجى.

ويمكن القول دون مبالغة إن كل قصة من قصص إدوار الخراط آية فنية كاملة. قلائل هم الكُتّاب الذين لا يخرجون إلا آيات ولكن إدوار الخراط - مع بعض استثناءات جزئية - واحد منهم.. هذا كاتب يحترم فنه، ويعرف كيف يصبر عليه. لقد احتاج إلى حوالى ثلاثين عامًا لكى يكتب مجموعتين اثنتين. وقراءته مرهقة تضجر القارئ الباحث عن التسلية ولكنها مجزية لمن يعرف كيف يتناول هذا الكاتب بشروطه.

القوة العقلية، والثراء اللفظي، والبصر السيكولوجي، والخيال الخصب، كلها عناصر كامنة وراء هذه القصص تغذوها بما فيها من سخونة وتوهج وتدفق. هناك أدباء شبان كثير في مصر، كما في العالم العربي، يرفعون لواء الحداثة ويدعون أنهم الممثلون الحقيقيون لوجه عصرنا، ولكن إدوار الخراط الذي لا يذهب في الإغراب مذهبهم - لأن للعقل في دنياه مكانا راسخا - يفوقهم في عصريته وعزوفه عن الألاعيب التكنيكية لأجل ذاتها ووضعه كل الحيل الفنية في خدمة ما يريد أن يقوله.

خذ مثلاً «آخر السكة» وهي قطعة جميلة، أقرب إلى أسلوب الخراط كما عرفناه في مجموعته الأولى. إنها سيكولوجية أساسًا، تتتبع أطوار العلاقة بين كاتب على الآلة الكاتبة في إحدى العيادات وزميلته نعمات عاملة التليفون. إن البطل - كأغلب أبطال الخراط - ضحية كف عاطفي يحول بينه وبين اتخاذ القرارات في علاقته بمن يحب. ومازال يعاني من الآثار المدمرة لفشل زواجه الأول. وفي نهاية الأمر ينكص عن الاستمرار في العلاقة لأنه «يعرف أنه لن يجد شيئًا. ومهما كانت النار موقدة في المحراب فإن قدس الأقداس خاوٍ على عروشه. وهو يعرف أنه سيبقى دائمًا، دائمًا وخارج الأبواب». وتجاوز القصة حدود التحليل السيكولوجي لتكسب أبعادا رمزية أغنى بالمعنى: فالبطل إذ يو بط وحيدًا من الترام، وقد وصل إلى آخر السكة يجد نفسه «وحده في رمل الصحراء، ينسكب عليه ضوء رقراق من وراء السحاب الأبيض الخفيف. والهواء جاف طاهر، والصمت مطبق في فراغ الصحراء أمام الخطوط الحديدية الممتدة حتى النهاية». إنها عزلة الإنسان في صحراء الكون، وسهول الملح المترامية على الجانبين هي المعادل الطبيعي لجدب وجود البطل ونضوب ينابيع السعادة.

ومرة أخرى نجد أن خيط قصة «الأميرة والحصان» هو ذلك الخيط

الذى لا ينى إدوار الخراط يجدل منه خير ما فى عمله: إحباط الرغبة. ففى بؤرة واحدة مشعة ـ هى لحظة موت الراوى ـ تتجمع أشعة حياة كاملة. إن اللاعب يقع فى خيمة السيرك بين ضجيج الأصوات وقرع الطبول. وفى لحظة سقوطه تمر أمام واعيته ـ مثل فلباس الفينيقى ـ أطوار عمره وشبابه. كان يعشق «البهلوانة العالمية أميرة» التى تروض سلطان الفرس العربى الأصيل، كما تقول إعلانات السيرك. والأميرة لا تلقى بالاً إلى هذا اللاعب الصغير فى سيركها وإنما قصاراها أن تجود عليه ـ إذا تأخر فى النهوض للعمل ـ بسخريتها ولا مبالاتها التى لا تخلو ـ مع ذلك ـ من رحمة. ويموت الراوى محبط الآمال بلا تحقيق. إن القصة فسيفساء من الكلمات والصور بالغة التراكب تضل فيها العينان وتلوح للوهلة الأولى بلا عمود فقرى ولكنها فى الواقع متماسكة داخليًا لا ترتخى عنها قبضة عقل واعٍ صاح. وهى مونولوج داخلى يتراوح بين الشدة والارتخاء ولكنه لا ينزلق قط إلى التهاون أو الانسياب اللامحدود. إنها الحرية فى نطاق شكل صارم.

لقد كتب إدوار الخراط (مثل أدونيس العظيم) بعضاً من أجمل النثر العربى الحديث: نثر مكثف تكاد كلماته أن تبرز على الورق وتنقش حروفها فى عقل القارئ. ودون أن يخرج عن طبيعة النثر يحلّق أحيانًا إلى آفاق الشعر كما فعل رشاد رشدى فى روايته «الحب فى حياتى» وشفيق مقار فى روايته «الحب والكلاب». فإدوار الخراط بارع فى شحن الكلمة بالدلالات والإيحاءات، وفى تركيب الجملة، وتركيب الأفكار والتفاصيل.

إن كلمات أغلب قصاصينا تظل ميتة على الورق، وعاجزة عن الإفصاح، وباهتة (استثناءات: الشارونى، بهاء طاهر، محمد جبريل، سليمان فياض، جمال الغيطانى، محمد مستجاب، اعتدال عثمان، نبيل نعوم، محمد المخزنجى). أما هذا الكاتب فتنفذ كلماته إلى وعى

القارئ بلا رحمة، وتمتاز لغته بالقوة والثراء والتنوع. وإنما عليه، وعلى أمثاله (وهم قليلون، بل بالغو القلة ـ انظر القائمة السابقة) ينعقد الأمل فى جعل اللغة العربية تصل إلى ما وصلت إليه لغات أخرى من قدرة على تصوير أرهف ظلال الأفكار والانفعالات، ونقل أدق حركات الفكر وأكثرها التفافا.

كتب إدوار الخراط مجموعة «ساعات الكبرياء» منذ حوالى أربعين سنة. ومع ذلك ماتزال ناضرة متألقة زاهية كأنما خرجت من تحت قلم صاحبها بالأمس فقط. إنما الشيء الجميل متعة إلى الأبد كما يقول الشاعر الإنجليزى كيتس فى إحدى قصائده، وإدوار الخراط ـ وهو عندى أعظم قاص عربى بعد نجيب محفوظ ـ قد قطع بالقصة القصيرة ـ والرواية أيضاً ـ أشواطاً بعيدة لم يصل إليها أحد من كُتَّابنا ـ إلا قلة قليلة وفى لحظات نادرة. لئن فات أى قاص يكتب اليوم أن يقرأ هذه المجموعة الفريدة أو يعيد قراءتها ولئن فات أى ناقد أن يستخلص منها الدروس اللازمة، فلا يلوم الاثنان إلا نفسيهما.

وستبقى قصص الخراط جواهر لامعة مضيئة عبر الزمن تنتظر القارئ البصير الذى يمد إليها يده، معجباً ومتأملاً ـ وناقداً أيضاً.

إدوار الخراط وجائزة الدولة التشجيعية في القصة القصيرة (١٩٧٤)

في عام ١٩٧٤ سقطت بقعة من الضوء على وجه إدوار الخراط. فاز بجائزة الدولة التشجيعية في القصة القصيرة عن مجموعته «ساعات الكبرياء». بدأ الكثير يتساءلون: من هو إدوار الخراط؟ وكيف فاتتنا قراءته؟

كان يومها في الثامنة والأربعين، هذا الكاتب الغامض، المتحفظ، ذو الملامح المرهفة، والإلقاء الأخاذ حين يتحدث في البرنامج الثاني بإذاعة القاهرة. إنه أقرب إلى الترفع، يلوذ بكبريائه الخاص. ولا يقبل أي تقحم على حياته الشخصية. لا تراه في المقاهي الأدبية، ولا يدور على المجلات والصحف ببضاعته، وإنما تنقضي حياته بين عمل مكتبي شاق، وأسفار لا تنتهي، وعكوف على تجويد فنه في غرفة مكتبه الرفيعة الذوق في شقته بالزمالك.

لإدوار الخراط ثلاثة أوجه: المترجم، والناقد، والقاص والصلة بين هذه الأوجه وثيقة ومتكاملة.

فترجمات إدوار الخراط المنشورة - حتى تاريخ حصوله على الجائزة - تشمل «الغجرية والفارس» (وهي مجموعة قصص رومانية) «شهر العسل المر» (وهي مجموعة قصص إيطالية) مسرحية «الخطاب المفقود» للكاتب الروماني كاراجيالي، رواية «الشوارع العارية» للكاتب الإيطالي فاسكو براتوليني، رواية «فارالاكو» للكاتب الإفريقي إميل سيسيه، مسرحية «أنتيجون» للكاتب الفرنسي جان أنوي (مع ألفريد فرج)، الجزءين الأولين من رواية «الحرب والسلام» لتولستوي (وليت إدوار الخراط يستكمل ترجمتها، ليريحنا من الترجمات المصرية الرديئة

والترجمات البيروتية الأشد رداءة)، «سيمون دى بوفوار أو مشروع الحياة» لفرانسيس جانسون، «نحو التحرر» للفيلسوف هربرت ماركوز، «تشريح جثة الاستعمار» لجى دو بوشير، «الوجه الآخر لأمريكا: الفقر فى الولايات المتحدة» لميكائيل هارنجتون.

ودراساته النقدية المشورة تشمل مقالات عن: «عالم نجيب محفوظ»، «إبراهيم الكاتب وهموم العصر»، «إبراهيم أصلان وقناع الرفض»، «رواية المرآة والمصباح لنعيم عطية»، «معرض الفنان أحمد مرسى»، «الفنان ناقد أيضاً»، «قراءات فى قصائد الشعر الإفريقى»، «أندريه موروا وملامح من عصر مضى»، «رواية أرض الحجر لألكس لاجوما» (من جنوب إفريقيا)، «فن النحت بين إفريقيا وآسيا»، «شولوخوف والدون الهادئ»، و«لماذا ٦٨ ولماذا كان يجب أن تستمر؟ وجهة نظر شخصية جداً».

قال لى الدكتور «رشاد رشدى» ونحن جالسان فى غرفة مكتبه، فى شقته بالدور التاسع فى إحدى عمارات الجيزة المطلة على النيل، الكتب تغطى الجدران، وبعض الصحف والمجلات واقعة على الأرض، وعلى السجادة الوثيرة تكورت إحدى قططه المدللة، ذات الفراء الدسم، تنتظر مداعبة، وعلى الحائط صورة لإليوت بريشة أحد تلاميذه، وصورة أخرى صغيرة لدانتى. قال الدكتور رشاد: «لم أكن أعرف أن إدوار الخراط ناقد موهوب إلى هذا الحد حتى سمعته يناقش مسرحيتى «حبيبتى شامينا» فى البرنامج الثانى. لقد قال كل ما كنت أريد أن أقوله، وكأنى أنا الذى يتكلم».

إنما الناقد، أو هكذا ينبغى أن يكون، أقرب إلى العالم منه إلى الفنان: فهو يضع العمل الذى أمامه على مكتبه، ويفككه إلى مكوناته، ثم يعيد تركيبه ليرى كيف ولّف الفنان بين أجزائه، وخلق منها أثراً كلياً. إنه لا يقتل ليشرح - على نحو ما كتب وردزورث فى إحدى

قصائده ـ وإنما يشرح لكى يبعث الحياة فى العمل الذى أمامه.

إيمانى وطيد بأن مستقبل القصة المصرية القصيرة ـ مثل جزء مهم من ماضيها ـ إنما يكمن إلى حد كبير بين يدى إدوار الخراط. وإذا كان لم يحصل بعد على الشهرة التى يستحقها فإن هذا يومئ إلى خطأ فى معاييرنا النقدية بالتأكيد. ليست هذه الكلمة سوى دعوة ملحة وعاجلة إلى قراءته.

obeikandl.com

رواية عظيمة

هى رؤاية «رامة والتنين» لإدوار الخراط. الصادرة عن «المؤسسة العربية للدراسات والنشر» (بيروت، ١٩٨٠).

لئن كان إدوار الخراط صوتًا صارخًا فى البرية، لقد كانت هذه غلطة معاصريه لا غلطته. إن هذا الكاتب -الذى لا تعرفه سوى قلة -واحد من أعظم كُتَّاب القصة العربية اليوم، حققت مجموعتاه «حيطان عالية» و«ساعات الكبرياء» إضافة إيجابية إلى ما يمكن تسميته التيار التجريبى فى القصة المصرية، وهو تيار ساهم فيه بدرجات متفاوتة من النجاح - يوسف الشارونى، وشفيق مقار، ونعيم عطية، وعباس أحمد، وبدر الديب. واليوم تصدر رواية «رامة والتنين» لتقدمه روائيًا لأول مرة، وتؤكد أن باعه فى فن الرواية لا يقل - إن لم يزد - عن باعه فى فن القصة القصيرة.

«رامة والتنين» عمل متعدد الأبعاد، كثير المستويات، يحتاج إلى تعاون فريق من النقاد للإبانة عن خصب جوانبه، وثراء عالمه: إنه يحتاج -فى المحل الأول- إلى ناقد جمالى يكشف عن أبعاد تجربته التشكيلية، تلاحم معناه ومبناه، واستخدام صاحبه للعربية على نحو يفجر طاقات فيها كانت مخبوءة. ويحتاج إلى ناقد نفسانى -يفضل أن يكون فرويديًا- للإبانة عن دغل الغرائز والأهواء والنزعات الذى يمنح الشخوص كثافتها النفسية، وثقلها العقلى. ويحتاج إلى ناقد أيديولوجى يوجه النظر إلى المحتوى العقيدى لهذه الرواية، فهى -إلى جانب أبعادها الميتافيزيقية والسيكولوجية- وثيقة اجتماعية ضاربة الجذور فى خبرات المجتمع المصرى، سياسيًا واجتماعيًا، منذ الأربعينيات

إلى يومنا هذا، شأنها في ذلك شأن تلك الرواية العظيمة للدكتور لويس عوض: رواية «العنقاء».

أول ما يستوقفنا في رواية «رامة والتنين» عنوانها. ما رامة؟ وما التنين؟ رامة، البطلة ومحبوبة ميخائيل، أكثر من امرأة. إنها مصر ذاتها، أرض الكبرياء في وجه محن الدهر. وهي - بمعنى أعمق - مبدأ الأرض الأم: الأنثى الخالدة ينبوع الحياة، إحدى الصور الأصلية بتعبير يونج، رمز الخصب والخلق والعطاء.

رامة - على المستوى الفردي - امرأة تتوهج حيوية وأنوثة وحماسة. إنها ثورية قديمة، اشتغلت بالعمل السياسي تحت الأرض، رأت الملك فاروق، وصادقت رئيس وزراء سودانيًا سابقًا. عشاقها كثير - مروا على أرضها دون أن يخلفوا كبير أثر - ولكن عشقها لميخائيل من نوع آخر. ومثلما تنجذب الأضداد، نجد شخصيتها على النقيض منه. إنه استبطاني، يعشق المطلق، أخلاقي «اعوجت بين يديه المعايير»، وحيد. وهي انبساطية، تعيش في الحاضر، وتحب الناس. ليكون من الخطأ أن توصف باللاأخلاقية فهي ببساطة خارج نطاق الأخلاق كالطبيعة الأم ذاتها: لم تكن مقتنعة بالمؤسسات الجنسية جميعًا، لا الزواج ولا العلاقات الخاصة الثابتة بين رجل وامرأة، ولا المؤسسات المالية الجنسية الأخرى، إنها من جنس عابدات القمر عند الأشوريين والهنود.

تجسد رامة - على المستوى القومي - محنة مصر ومجدها. لقد عاصرت مع ميخائيل أحداثًا يرتج لها القلب: حرب فلسطين ١٩٤٨، العدوان الثلاثي على مصر ١٩٥٦، الأيام الستة السوداء ١٩٦٧، انتصار أكتوبر ١٩٧٣، الحرب الأهلية في بيروت. اشتغلت رامة ممرضة وأثرية تقرأ اللغات القديمة، وهي الآن تكتب رواية.

حب ميخائيل لها من حبه لمصر. يقول: «أنت لن تموتي أبدًا»، «أنت الحرف الأول والأخير». وحين تمر مصر بمحنة الهزيمة في ١٩٦٧ يقول

ميخائيل: «القلب المنفطر لم يكن يجد في شيء رحمة. كل الحب قد بذل، وأهدر، وامتهن، عاريًا بلا حماية. ظلت عاصفة الدموع تهزه، وتنفضه، وتطوح به في وحدة وحشية. لا تنجاب ولا تنتهي».

وماذا عن ميخائيل ذاته؟ إنه، أيضًا، ثورى قديم، «طموح جدًا وصفر اليدين»، أو هكذا يصف ذاته. دخل المعتقل، يعانى - كأغلب المثقفين المعذبين - من «هذا المرض الخفيف الملازم: أن يجد الروابط والعلاقات والمعانى». يبحث عن الحقيقة الكاملة ولا ترضيه أنصاف الحلول: «تريد يدى أن تنزع القناع ولو مزقت لحم الوجه تحته مزعًا». هو مهندس معمارى يشتغل في ترميم الآثار، ضل طريقه إلى السياسة والشعر والفلسفة. أو هو - إن شئت - شاعر وثورى وفيلسوف ضل طريقه إلى الهندسة وترميم الآثار (فصل: عمود دقلديانوس). الفرق بين ميخائيل ورامة - كما يحدث ميخائيل نفسه - هو الفرق بين الوحدة والتعدد: «هى، على العكس منك، تبحث عن التعدد من داخل وحدانيتها النهائية، أما أنت فتنشد وحدانية مفقودة مفتتة مقسمة» (فصل: الأمازونة على الرمال البيضاء). وفي موضع آخر يقول لها: «حبى واحد، رهباني، أما أنت فبطبيعتك متعددة الآلهة، كأنك من أحراش إفريقية، من آخر الحدود» (فصل: اليوم التاسع والأخير).

لاسم ميخائيل إيحاءات إنجيلية. إنه رئيس الملائكة، وقائد المئتين، بسيفه ذى الحدين. هو شفيع ميخائيل، وسميه، وملاكه الحارس. لا تفيض مياه النيل أبدًا - حسب الأسطورة القبطية - إلا عندما ينزل في ليلة عيده على أرض مصر ويبكى. وإذ نجد أصداء من طفولة ميخائيل في الصعيد الجوانى، وفي غيط العنب بالإسكندرية ثم أصداء من رجولته في القاهرة وأوربا، تكثر الإشارات المسيحية (واليهودية): «أيها الحلم، أين شوكتك؟»، «أيها الموت، أين ظلمتك؟»، صراع يعقوب مع الملاك على سلم لا يصل إلى السماء، يونان في بطن الحوت، رأس يوحنا

المعمدان المقطوع، رأس المسيح المغمور بمياه المعمودية، معجزة الثلاث سمكات والرغيفين، أبواق ملائكة اليوم الأخير، بطرس الذى خانته شجاعته وأنكر سيده عند صياح الديك ثلاثًا، يهوذا الذى شنق نفسه، رهبان الصحراء يجالدون رغبات الجسد.

علاقة ميخائيل ورامة ـ بكل تنوعاتها من حب وكراهية، وانجذاب ونفور، واتصال وانقطاع ـ هى النول الذى ينسج عليه إدوار الخراط خيوط قصته. الرواية، أساسًا، استكشاف لمعنى الحب بمعناه الكونى العميق: الرغبة فى كسر أسوار الوحدة، والوصول إلى براءة الفردوس الأولى قبل لحظة السقوط، حين لم يكن ثمة ثنائية ولا صراعات، ولا حس بالذنب، هذا البحث مقضى عليه بالفشل، مسبقًا، لأن البطلين ـ باعتبارهما واقعين فى إسار الزمن ـ قد جاءا بعد فوات الأوان. إنهما مخلوقان تاريخيان يتوقان إلى التحرر من إسار التاريخ. وإخفاق رامة وميخائيل ـ وإن يكن موجعًا مرًّا ـ لا يخلو من بصيص أمل، فهو يومئ ـ على الأقل ـ إلى إمكانية أن يرى الإنسان ـ من خلال خبرة الحب ـ قبسًا من تلك الوحدة الأصلية، حين كان الذكر والأنثى ـ فى أمثولة أفلاطون العميقة ـ كائنًا واحدًا.

والتنين رمز لا يقل عن رامة وميخائيل خصبًا، وإن كان قابلاً لاختلاف الآراء. فى ندوة إذاعية بالبرنامج الثانى اشترك فيها بدر الديب، ود. صبرى حافظ، وكمال ممدوح حمدى، وإدوار الخراط (الذى لزم الصمت عن حكمة) تعددت التفسيرات: رأى البعض فى التنين رمزًا لقوى الشر، ورأى فيه البعض الآخر رمزًا لقوة الحب الطاغية. والرأى عندى أن التنين هنا قوة أولية من قوى الطبيعة تتضمن ـ فى أطوائها ـ عذابات الحب المحبط، ولذات الحب الشبعان، وتوق الكائن الإنسانى إلى التواصل والتوحد. للتنين ـ فى الأدب والأساطير ـ تاريخ طويل نجد طرفًا منه فى كتاب «رحلة السندباد القديم» للدكتور حسين

فوزى، وفى مقالة عن التنين فى التراث الشعبى لفاروق خورشيد بمجلة «الدوحة». ثمة تنين سجفريد عند فاجنر، والتنين الذى يقتله مارى جرجس (القديس جورج)، وتنين أندروميدا الحسناء التى أنقذها برسيوس، والتنين حارس الجزة الذهبية فى قصة بحارة الأرجو. وفى تراثنا العربى نجد ذكراً للتنين فى «خريدة العجائب» لابن الوردى، و«مختصر العجائب» لابن وصيف شاه، و«عجائب المخلوقات» للقزوينى، وابن إياس. والتنين - فى هذه الرواية - معادل موضوعى لآلام البطل، كالحيات التى تشد على عنق لاوكون، أو العُقاب الذى ينهش كبد بروميثيوس. إنه قدر الإنسان. لا ينفصل عن وجوده، كما تتعانق اللذة والألم فى فعل الميلاد.

ربما كان مما يعين على معرفة كنه التنين أن نقرأ هذه السطور من الفصل المسمى «السلالم الضيقة والتنين»:

«فى القصص القديمة، قصص الحب العذرى وغير العذرى - يثبت الفارس حبه بأن يقتل التنين، يخرج إلى الغابة الموحشة، بعد أن يعطى حبيبته منديلاً، أو شعاراً، ويمضى وحده، يجتاز كل اختبار، ويبلو كل محنة.. ويتحمل المشقة.. حتى يقتل التنين».

أو فلنقرأ أبيات الحسين بن منصور الحلاج التى يضعها الكاتب فى ختام الرواية، كأنما لتكون تعقيباً (إبيلوج) على ما فات:

نديمى غير محسوب على شىء من الحيف
سقانى مثلما يشرب فعل الضيف بالضيف
فلما دارت الكأس دعا بالنطع والسيف
كذا من يشرب الراح مع التنين فى الصيف

التنين، هنا، رمز لمعانقة الخطر، ومضاجعة الأهوال.

بين رامة والتنين - أو بين المطرقة والسندان - يسقط ميخائيل. ما حبه لرامة سوى اللغم الذى يفجر فى أعماقه ثنائيات الوجود المعذبة

(بكسر الذال). إنه فى حالة توتر دائم بين الحقيقة والوهم، الضرورة والمصادفة، القول والفعل.

ثنائية الحقيقة والوهم تتخذ صورة السؤال: هل وقعت أحداث الرواية فعلاً، أم هى لا تعدو أن تكون وهم واهم تقطعت به السبل؟ فى الفصل الأول (ميخائيل والبجعة) نقرأ «هذا كله قد حدث بالفعل» وفى الفصل الأخير نقرأ: «فى هذه الحكاية كلها حوار لم يحدث، أو لم يتم». وتبقى الحقيقة على نقطة ما بين هذين القطبين المتقابلين. إن هذا قد حدث، ولم يحدث فى آن واحد.

مثال آخر: هل قتل ميخائيل التنين فى النهاية أم لا؟ تقول رامة: «أنت قتلت التنين». ويقول هو محدثًا نفسه: «لم أقتل التنين، أعيش معه، أسنانه مغروزة فى قلبى، متعانقين بلا فراق أبدًا حتى الموت». والحقيقة هى أنه قتله ـ على مستوى الوعى ـ إذ أدرك وجوده وفطن إلى فتكه به، ولكنه لم يقتله على مستوى الخبرة الوجودية الحية، إذ ظل التنين منشبًا أظفاره فى صدره.

وهناك ثنائية الضرورة والمصادفة. لا يرضى ميخائيل ـ كأى هملتى أصيل ـ بأن رامة الآن بين ذراعيه. إنه يتطلب فى العلاقة حتمية ضرورية قد لا تسخو بها دائمًا مصادفات الوجود:

«لم يكن يستطيع أن ينسى وهو يقول لنفسه ها هى ذى الآن بين ذراعيك، معك وحدك، ماذا تريد؟ لم ينس أن كل شىء ربما كان قد جاء بالصدفة البحتة. إنه مقبول، فقط، على علاته، كما تقبل الأشياء التى تأتى هدرًا، ومجانًا».

وهناك ثنائية القول والفعل. أتستطيع كل كلمات ميخائيل ورامة وزملائهما أن تغير العالم؟ أتستطيع الأقوال أن تتوحد بالأفعال؟ على مستوى العلاقة الشخصية تقول رامة لميخائيل: «لا تصدق أبدًا ما أقول. لا تصدق إلا ما أفعل.. الأفعال المجسدة، العينية، الحقيقية». فيتساءل

ميخائيل ملتاعًا: «ماذا تفعلين يا رامة؟ ماذا تفعلين؟». هذه الثنائيات كلها تندرج تحت ثنائية واحدة كبرى هي ثنائية المطلق والنسبي. وهي تتخذ تعبيراً عنها - على مستوى الفن - في منهج التضاد الذي يقيمه الكاتب بين الظواهر والمواقف والشخصيات.

هناك تضاد بين إدراك ميخائيل للأمور من خلال عقله، وإدراك رامة لها بالحدس المباشر. إنه أبولوني، وهي ديونيزية. فنحن جميعا - كما قال كولردج - نولد إما أفلاطونيين أو أرسطيين.

وهناك تضاد بين الماضي والحاضر، فالرواية - في أحد أبعادها - أشبه بمجموعات طبقات جيولوجية ينفذ فيها قلم الكاتب ويعريها طبقة وراء طبقة. هناك، على المستوى الفوقي، ظواهر الحياة المعاصرة كما نعيشها. وعلى مستوى أعمق هناك مصر العربية، ومصر اليونانية الرومانية، ومصر الفرعونية. هناك أيضًا عالم الإغريق بإشاراته إلى أورفيوس، وكيركي، والسيرينيات.

هذا التضاد، على أية حال، لا يسير في خطوط متوازية إلى ما لا نهاية وإنما يعرف نقاط التقاء يتجاور عندها الحداثة والقدم، هكذا تصبح قاهرة ميخائيل هي منف. هكذا يصبح المطعم العصري في الدور الأرضي هو هاديس أو العالم السفلي عند الإغريق: «ها نحن الآن في هاديس الأكل المنظم والتمزيق المتحضر بالأدوات المطلية بمعادن الأرض المزوقة والنهش المهذب والمضغ المغلق الفم من غير أن تدنس أصابعك» (فصل: رامة نائمة.. نائمة تحت القمر).

هكذا أيضًا يمر، في وعي ميخائيل، موكب تاريخي يمتد عبر بلدان هذا الكوكب المعذب، وتجتمع بين تفاصيله معاناة الإنسان من أبيض وأسود وأصفر:

«قال ميخائيل لنفسه: تل الزعتر وأبو زعبل، ساحات الكوليزيوم ومقبرة كاراكلا وأقبية محاكم التفتيش، وخوذات الفايكنج، والكلاب

المدربة على نهش السود في زيمبابوى، وسطوة صكوك الغفران، وبيانات المكاتب السياسية واللجان المركزية، سارتاكوس ويسوع وحسين بن منصور مصلوبين مع اللصوص والثوار والآبقين، زنازين الباستيل وسيوف الصليبيين وسلاسل الصلاحيين، بغايا سايجون وضحايا أيلول الأسود وحزيران الأسود وكل الشهور السود، وجزر الشيطان مهما اختلفت أسماؤها سنج سنج وطرة وروبين وبحر إيجه، الجثث الطافية على النيل في أوغندا والمطعونة بسم الرماح في بوروندى ورواندا والمهروسة في شيلى والمطحونة في بنجلاديش، ثلوج الأرجنتين وأفران داخاو، تربيع الأوصال وسكاكين المقاصل والضرب القاصم على النطوع، خرطوم كتشنر والمصانع الفيكتورية في مانشستر وكومبونة باريس ومزارع القصب والقطن في المسيسبى والصعيد، والأكواخ والجراح العطنة التى تغطى وجه الأرض والجيتوات في هارلم وأوديسا ووارسو، الأسلاك الشائكة في سيبريا وواحات الصحراء والأقطاب الكهربية في أثداء النساء وقضبان الرجال في الجزائر وهابيتى، قوافل القرامطة وبغداد الساقطة تحت سنابك هولاكو، ومحارق الساحرات، والعساكر البيض، بمدفعهم الوحيد غليظ الفوهة يحصد الأدغال والسهوب». (فصل: عمود دقلديانوس).

وهناك تضاد بين حس الانطلاق وحس الانحباس يرمز إليه التقابل بين الغرف المغلقة من ناحية وانبساط الصحراء من ناحية أخرى. إن أغلب أزمات ميخائيل ورامة تجرى بين جدران الشقق أو غرف الفنادق، على حين ترتبط المشاهد الخارجية بحس التحرر والانفتاح والانطلاق.

على أنه مهما يكن من شأن المهاد الذى تجرى فيه الأحداث، يبدى إدوار الخراط براعة فائقة في ابتعاث جو المكان. فسواء كان المسرح هو شوارع القاهرة، أو أوبرج الفيوم، أو الإسكندرية، أو الصحراء الجافة، أو كافتيريا في روما، نجد ذات التفاصيل العينية. والعين اليقظة إلى المظهر

والمشية والإيماءة، والأذن المرهفة لتنوعات الصوت والصرخة والشهقة والآهة، والأنف الحساسة للروائح اللاذة والكريهة، واليد الحساسة للمس الجسد والجماد والمعدن، واللسان الفطن إلى درجات الحلاوة والمرارة، والحموضة والكي، والحرارة والبرودة.

ويبدى إدوار الخراط ـ بحاسته المعمارية المرهفة ـ اهتماماً خاصًّا بأساليب المعمار. فهو لا يفتأ يلفتك إلى شرفات هذا البيت، أو مئذنة ذلك المسجد، أو أقواس ذاك الكوبرى.

بناء الرواية مركب، أقرب إلى التأليف البوليفوني. فهناك ـ إلى جانب الخيط الرئيس: خيط البحث عن الوحدة فى قلب التنوع ـ عدة تنويعات فرعية؛ يعمد الكاتب ـ من أجل ربطها باللحن الرئيسى ـ إلى استخدام ما يعرف بالخيط المتردد أو اللايتموتيف.

من هذه الخيوط المترددة: قول رامة إنها على استعداد لأن تموت فى سبيل من تحبهم فعلاً (فصل: الشهوة وأعواد البوص) أو قولها إنها تمقت عدم الكفاءة بكل أشكاله: فى العمل اليومى وفى العمل الثورى، فى الحفائر الأثرية وفى المواصلات، فى الحب (فصل عمود دقلديانوس). تتكرر هذه الملاحظات فى سياقات مختلفة، وعلى ألسنة شخصيات متباينة، مما يضفى عليها فى كل مرة دلالة أغنى.

وفى الرواية عناقيد من الصور تؤلف مجموعات متميزة، وتبتعث جوًّا نفسيًّا معينًا. هناك مثلاً صور من عالم النبات: نباتات البحر، أعواد البوص، زهرة اللوتس، النخيل الهندى، ورد النيل، شجر الصفصاف، الجميز، شجر الموز القصير، نبات الصبار، أزهار البرسيم، أعواد الكتان، ترمز هذه الصور عادة ـ كما فى رواية «الغثيان» لسارتر ـ إلى غنى الطبيعة وبذخها إلى درجة السرف. وهى تقف على النقيض من وعى ميخائيل الديكارتى القاطع، حيث لا زوائد ولا حواشى، وحيث قانون الضرورة ـ لا المصادفة العشوائية ـ هو الفيصل، أو ـ على الأقل ـ هو الغاية المرتجاة.

هذه الصور النباتية تدخل فى وصف مشاهد الجنس ـ وهى منطقة يبرع فيها إدوار الخراط براعة فائقة ـ كما فى هذه السطور من فصل «الشهوة وأعواد البوص»:

«ارتفع بهما قارب الشهوة على أمواج عميقة ساكنة الصفحة، بين أعواد البوص. يداه تعرفان طريقهما بين الأحراش الغنية المبتلة وهو يبحر، فى غير زمن، بين الساقين الناعمتين الممتلئتين اللتين لا يراهما، وجهه بين نهديها».

أو:

«تحطمت السدود بعد أن ظلت صخورها الناعمة ترتعش تحت توتر متعته التى لا تطاق، وانبجس هدير الموج الأخير وكانت صرختها الوجيزة حادة مكتومة، من ألم اللذة. واهتز القارب الذى يحملهما معًا هزته النهائية من الأحراش، وترنح وغرق فى البركة الدفيئة التى ترقرقت مياهها وسكنت فوقها الريح، بين سيقان البوص الرقيقة الجوانب محترقة جففتها الشمس».

وهناك صور مستوحاة من عالم الطير، حقيقيًا وخرافيًا، ففى القصة أكثر من نورس، وبطة، وبجعة سوداء (لا صلة لها ببجعة توماس مان السوداء)، وسمانة، وأوزة، وحدأة، وعصفورة، وحمامة، وكروان، ودجاجة برية، وصقر، ورخ، وعنقاء. هذه الطيور ـ باعتبارها جزءًا من عالم الطبيعة ـ تقابل ذلك الطائر المعدنى الذى أبدعته عبقرية الإنسان: الطائرة الميح التى يقلب هزيم رعدها السماء، ويحمل نذر الشر والدمار.

وهناك ـ ثالثًا ـ صور تدور حول العين والإبصار: «حرة، أى إيزيس، تحت عين أبيك المتقدة «رع» فى سطوع النهار أو تحت نيران النجوم على السواء»، «عيناها هاتان اللتان ما تزالان تسحرانه، طلسمًا أخضر غير محلول الشفرة، قريبتان إلى عينيه جدًا، مفتوحتان، لا تطرفان»، «عيناك تحت جفنيهما المدورين حجران لامعان لا يذوبان أبدًا»، «فى

مركز هذا الكون، في القلب المنتفض الذي يميد، في نقطة ما على المحور النابض الدفين، هناك عين متيقظة أبدا، موحشة، متقدة بنار صلبة، نداؤها لا تأتيه إجابة»، «الشمس عين مفتوحة، غير محرقة، لا تستجيب»، «له ابتسامة غامضة المعنى وعيناه بلا حدقتين مفتوحتين إلى الأبد». نحن نلتقي هنا، تارة، بعيني رامة الخضراوين، وتارة أخرى بعين السماء: ذلك النذير الكوني المرهوب.

ويلاحظ، عموماً، أن الصورة هي أداة إدوار الخراط الرئيسية في نقل المعنى: فهو شاعر يصور ولا يقرر. وبعض صوره هنا ترتفع إلى أعلى ذرا الشعر: «الحلم مرآة سوداء» (فصل: قناع من النحاس فاغر العينين) أو صورتي المفضلة في الكتاب كله:

«دخان مشاعل الحب التي احترقت في العصور الغابرة مايزال أسود باهتا على الجدران» (فصل: رامة نائمة.. نائمة تحت القمر).

تتعرض الغنائية المفرطة ـ كما عند د. هـ. لورنس، وجون أبدايك ـ لخطر الارتماء في أحضان العاطفية المغرقة. هذا خطر يتعرض له كثير من الكُتَّاب، ويسقط فيه إدوار الخراط أحيانًا. ثم نغمة من الخطابية الزائفة في مثل قوله: «يدي تنطق الآن. كفاني إثما. قد خمت نفسي بريح العفن، ونتن الجيفة المدفونة داخلي». (فصل: ميخائيل والبجعة). لكنه يتمكن، عموما، من توقي هذا الخطر بإبقاء حاسته النقدية يقظة، وتوريته الساخرة ماثلة في الخلفية، ونقده الذاتي صاحيا. إن روايته ـ بمعنى من المعاني ـ معادية للرومانسية. فهو لا يفتأ يقلب حالاته النفسية على شتى وجوهها، ويتفحصها من كافة زواياها، باحثًا عن مواطن الزيف أو المبالغة أو التهافت. هذا تفسير تساؤل ميخائيل: «اضحك اسخر من براءة هذا كله.. هل هذه عاطفية نينة؟ ما أرخصها! ما أشد هوانها وابتذالها!» أو قوله: «متى تنتهي من فلسفة المليمين هذه؟» أو قوله «شطحاتك الفرويدية هذ لا تساوى مليمين، سهلة وساذجة وربما

مخاتلة ومغشوشة» أو قوله: «كلنا نظن أن ما يحدث لنا شيء فذّ لم يحدث من قبل لأحد، ولا يمكن أن يحدث مرة أخرى». هنا يعمد الكاتب إلى فحص مشاعره وحالاته الذهنية، مفرقًا بين الصادق وما لا يعدو أن يكون آلية دفاعية تلجأ إليها النفس هربًا من الألم، أو تخففًا من توتر.

وهذه الرغبة في تجنب أخطار الرومانسية هي ما يجعل ميخائيل - على تذوقه للجسد الأنثوى ومعرفته بأسراره - يصمم على رؤية جسد رامة كما هو في الحقيقة، دون غلالة وردية من الأوهام:

«رامة تستعد للنزول بينما يضع أشياءه في جيوبه ويدور على نفسه دون قصد محدد. خلعت قميص نومها بحركتها السريعة وألقته على السرير بشيء من الحدة. تحركاتها القليلة العصبية وهي تشد الكولان على ساقيها وتسوى صدرها في السوتيان وتغلق محبسه على ظهرها المشدود بإصبعين مدربتين حساستين، كانت كلها تحديًا واضحًا وبسيطًا لكل انحيازات مسبقة عن رومانسية الجسم الأنثوى وخجله ومنعته واستعصائه على المس. كانت تقف وتتحرك، هناك. جسمها واقعة يومية حسية صريحة ومباشرة ليس فيها شاعرية ولا شبقية ولا دغدغة للأوهام ولا إيحاءات أخرى غير مجرد قيامه عاريًا في صرامته الأنثوية الغريبة تمامًا والعارية تمامًا، بلا انفعال ولا اندماج».

لا يستطيع قارئ إدوار الخراط أن ينسى أنه في صحبة كاتب مثقف، قرأ في الفلسفة والأدب وعلم النفس والسياسة. سوف تجد هنا إشارات إلى هملت، ودون كيشوت، وتشيكوف، وفرويد، وأفلوطين، وبونابرت، وكروموبل، وجيفارا، وألفس برسلي وغيرهم. لكن هذه الإشارات بعيدة عن أن تكون مجرد «إسقاط لأسماء» - كما يقول التعبير الإنجليزى - إنها ملتحمة بالسياق السياسى والفنى والثقافى الذى يتحرك فيه وعى الشخصيات، هناك سطور قد تلوح، لأول وهلة،

إلماعات مقصودة، ولكنها ـ في ظني ـ ليست كذلك. يقول مونتني: «ماذا أعرف؟» ويقول ميخائيل: «ماذا أعرف؟ هل أنا أعرف؟». يقول كيتس عن محبوبته فاني برون: «إن كل ما يذكرني بها ينفذ فيّ مثل رمح». ويقول ميخائيل: «حبك يخترق جسدي كالرمح المصوب المشدود». يقول ماثيو أرنولد في قصيدته «ساحل دوفر»: «إيه يا حبيبتي لنكن مخلصين أحدنا للآخر». ويقول ميخائيل: «دعينا على الأقل لا نقسو على أحدنا الآخر إذا استطعنا». يقول إليوت في مسرحية (اجتماع شمل الأسرة). «في عالم من الفارين يلوح الذي يسلك الاتجاه المقابل وكأنه يفر». ويقول ميخائيل: «أليس هناك نوع من الفرار إلى الأمام، بالمواجهة؟». يقول جوزيف كونراد في روايته (قلب الظلمات): «لقد صارعت الموت. إنها أشد منازلة لا تثير تستطيع أن تتصورها. وهي تجري في شهبة لا تدرك باللمس، فلا شيء من تحتها ولا شيء حولها. ولا نظارة ولا تصفيق ولا مجد ولا رغبة ملحة في النصر ولا كبير خوف من الهزيمة في جو مريض من الريبة الفاترة، ولا كبير إيمان في حقك الخاص وأقل من ذلك في حق غريمك». ويقول ميخائيل: «خسرت. كان لابد أن أخسر، ليس هناك من يراهن بكل شيء ويكسب. بل لا يوجد هنا مكان للكسب أو الخسارة فإن اللعبة لا تدور أصلاً. وتصبح المقامرة كلها خارج الحلبة، في الظلام، غير مرئية وغير مفهومة». أترى إدوار الخراط قد قصد إلى ابتعاث هذه السطور بعينها؟ أغلب الظن أنه لم يفعل، ولعله ـ على سعة اطلاعه ـ ما وقع قط على بعضها، أو هو قد وقع عليه وأنسيه منذ زمن طويل. الأمر ـ كما يقول هرمان ملفيل ـ هو «أن العبقريات في جميع أرجاء العالم تقف متشابكة الأيدي متضافرة، وهزة واحدة من التعرف تسري في الدنيا بأسرها».

على أن التعقد الذهني الذي يمتاز به فن الخراط لا ينفي أن فيه نبرة من بساطة راوي الحكايات، القاص الذي يسلي ويبكي ويضحك. ربما

كان هذا تفسير إشاراته إلى شهرزاد وشهريار (فصل: رامة نائمة.. نائمة تحت القمر)، إلى بنت السلطان والشاطر حسن، إلى أمنا الغولة وسكة الندامة (فصل: إيزيس فى أرض غريبة)، إلى استخدام ميخائيل أسلوب الحكاية الخرافية:

«يحكى أن أميرة صغيرة خرجت إلى الغابة، تبحث عن شيء لا تعرفه، ولكنها تعرف أنه هناك، وقطعت الأميرة بلاد الله، بلاد تشيلها وبلاد تحطها، والتقت فى بحثها بالأشجار، والغيلان، والأطفال. لم تجد ما تبحث عنه». (فصل: ميخائيل والبجعة).

***

كأنما لم يكف إدوار الخراط هذا الإنجاز الكبير - كتبت روايته على امتداد تسع سنوات من أبريل ١٩٧٠ إلى أغسطس ١٩٧٨ - فإذا به يخرج علينا بمجموعة قصصية جديدة عنوانها «اختناقات العشق والصباح». تتكون هذه المجموعة المكتوبة ما بين القاهرة والإسكندرية وأوكسفورد فى الفترة من فبراير إلى نوفمبر ١٩٧٩، من خمس قصص قصيرة هى: «نقطة دم»، «قبل السقوط»، «أقدام العصافير على الرمل»، «على الحافة»، «محطة السكة الحديد».

يخطئ من يظن هذه المجموعة عملاً ثانويًا لا يؤبه له إلى جوار الرواية. فهى إبداع مهم بحقه الخاص، له جوه النفسى المتميز، وليس نشارة تساقطت من ورشة الكاتب فى أثناء صراعه مع ميخائيل ورامة والتنين. إن هذه المجموعة التى توحد بين أقاصيصها الخمس روابط داخلية تجعلها أقرب إلى الرواية القصيرة تذكرنا بكوابيس الكاتب السويدى العظيم سترندبرج وجولاته فى عالم الجحيم وعلى تخوم الجنون، بل تذكرنا بتجربة رنبو السريالية، وبعوالم مالدورور عند لوتريامون، أو ببعض تفجرات هنرى ميللر البلاغية. لقد ترك إدوار الخراط العنان لعالم الحلم والرؤيا والانخطاف - مثل أدونيس - وتجاوز

مستوى الواقعية الساذجة إلى واقعية أعمق وأخصب.

وثمة إيماءات إلى أن إدوار الخراط يوشك أن يكسر - على أية حال - قيود الأجناس الأدبية التقليدية: فهو لا يكتب قصصا قصيرة، ولا روايات، ولا شعراً منثوراً (هذه كلها تبسيطات ساذجة) وإنما يصنع، بمفرده تقريباً، مركباً أدبياً جيداً تتصهر فيه الأفكار والاتجاهات والوجدانات والكلمات، عالماً قائماً برأسه يوحد بين الشعور واللاشعور، نظرة شاملة إلى الحياة على مختلف مستوياتها، تمد جذورها إلى أعمق خبرات الإنسان البدائي وتستشرف آفاق إنسان الغد، من خلال تركيزها على أزمة الإنسان المعاصر. هذا - في كلمة واحدة - أديب قد خلف أغلب أدبائنا أشواطاً وراءه، ومضى - بشجاعة العبقرية - يواجه المجهول.

من تجليات الحداثة فى القصة المصرية

ملاحظات حول خمسة نصوص قصصية لإدوار الخراط

اختناقات العشق والصباح

«ذلك أن الذاكرة هى جذر العبقرية المبدع..» هكذا كتب الشاعر والناقد الإنجليزى المعاصر ستيفن سبندر. وربما كان الاهتمام بالذاكرة وآلياتها من أبرز معالم الحساسية الحديثة فى أدب عصرنا. إننا نجده - إذا ارتددنا إلى الوراء قليلاً - فى شعر وردزورث خاصة قصيدته الطويلة المسماة «المقدمة». وفى روايات مارسل بروست، وجيمز جويس، وتوماس مان، وفى شعر ت. س. إليوت، ورلكلة. ثم نحن نجده - على أكثر الأنحاء وضوحًا وسطوعًا - فى عمل إدوار الخراط المسمى «اختناقات العشق والصباح» الذى صدر عن دار المستقبل العربى بالقاهرة عام ١٩٨٣، وضم خمسة نصوص قصصية كتبت ما بين القاهرة وأوكسفورد والإسكندرية فى الفترة من ١٤ فبراير ١٩٧٩ إلى ٢ نوفمبر من نفس العام.

الديمومة البرجسونية، ذلك السيال المتدفق بلا توقف، هى الإطار المرجعى لهذه النصوص، إذا أردنا لها موازيًا فلسفيًّا. إن إدوار الخراط - صاحب مجموعتى «حيطان عالية» و«ساعات الكبرياء» ورواية «رامة والتنين» - يواصل هنا ذلك الجهد الذى بدأه منذ أربعين عامًا فى مطلع الأربعينيات: جهد الغوص على الخبرة الذاتية، وجذبها إلى دائرة النور، واستنطاق الصامت من جوانبها، واستجلاء الغامض من معالمها، وربطها بما سبقها وما تلاها، والذاكرة عنده ليست ذاكرة فردية فحسب: إنها عدسة لاقطة مفتوحة على تطورات المجتمع وأحداث التاريخ. هذا

التجاور بين الذاتي والموضوعي ملمح آخر من ملامح الحداثة في أعلى تجلياتها. إنه يتجاوز اتجاهين لهما حدودهما: رومانسية القرن التاسع عشر التي تغلب فيها الهموم الذاتية على البعد الاجتماعي، وناتورالية نفس القرن التي تندفع في الاتجاه المضاد، وإن كان هذا ينفي ـ بطبيعة الحال ـ أن فناني الرومانسية لم يكونوا منقطعي الصلة بعصرهم، ولا ينفي أن فناني المدرسة الطبيعية لم يكونوا جاهلين بآمال الذات الفردية وآلامها. إنما هي مسألة درجة.

الخبرة الشخصية في هذه النصوص تواكب الخبرة الاجتماعية منذ أول نص «نقطة دم». هنا تتحدد ملامح البطل الذي يعاود الظهور في الكتاب: إنه يعيش في زمن رديء، مجلة «جيروزالم پوست» تنشر على غلافها صورة لمظاهرة فلسطينية يضربها الجنود الإنجليز، وعنوانًا رئيسيًا عن مستعمرة جديدة لليهود في الصحراء. والبطل يرتدي جاكتة طويلة زرقاء داكنة، علق عليها شعارًا معدنيًا بالإنجليزية «الجلاء»، وهو يمر في محطة قطارات القاهرة بين صفوف من الجنود الأستراليين. إنه شاب منخوط في الكفاح الوطني، قرب نهاية الحرب العالمية الثانية، ولكنه أيضًا شاعر، إلا يكن بالفعل فبالإمكان. في جيب جاكتته نسخة من طبعة «پنجوين» لمجموعة من الشعر الإنجليزي الرومانتيكي، وفي قلبه أشواق.

وفي «قبل السقوط» نجد بطلاً آخر ـ أو لعله نفس البطل ـ يصعد إلى سطح البيت في الحارة الشعبية التي يقيم بها، وفي يده «جمهورية أفلاطون». ويحكي لجارته البنت «منى» التي يحبها، وهي تنشر الغسيل، عن جمهورية أفلاطون، وكيف أن «الذي يحكم فيها هم العقلاء والحكماء وليسوا العساكر، وليس فيها إنجليز، وليس فيها حرب، وأن الناس يجب أن يتعلموا الموسيقى ويعزفوها، منذ صغرهم». ولا ينسى المؤلف هنا أن يورد رد «منى» البسيطة التي لا تقرأ الكتب، ولا تعذبها

هموم الراوى (كل هذه النصوص مكتوبة بضمير المتكلم المفرد). إنها تضحك وتقول له إنها تحب أن تتعلم ضرب العود معه، وأن تغنى وهو يلعب على العود، وتضيف أنها تحب أسمهان جداً وتموت فى أغانيها، وتحب رجاء عبده أيضاً. هنا يقيم المؤلف تضاداً بين الفتى المثالى الحالم بالعدل الشامل والمدينة الفاضلة من ناحية، والبنت البسيطة التى تعيش على هذه الأرض - بخيرها وشرها - من ناحية أخرى. وثمة تقابل آخر مضمر بين السمو والابتذال، بين موسيقى الأفلاك التى كان يستمع إليها أفلاطون - شاعر الفلاسفة، وأبو الرومانتيكية - وأغانى أسمهان ورجاء عبده. هذا التضاد بين المثالية والواقعية مصدر آخر لعذابات الراوى، فهو يحيا فى وحدة روحية، ولكنه يحب «منى» رغم ذلك. إنه فى غرفته الداخلية التى تطل على المنور ينقل قصائد جبران خليل جبران - بطرق الرومانسية العربية - فى أوراق صغيرة مقتطعة من فواتير أبيه القديمة. و«منى» تشكو من أنه لا يعرف شيئاً أبداً، ولا يختلط بأولاد الحارة، ولا يعرف أن يقول أغانى فريد الأطرش.

وفى «على الحافة» نجد البطل حالماً بالعدل الشامل والحرية الإنسانية، أبطاله هم «دوستويفسكى وعرابى والطهطاوى وكيتس وتروتسكى وشكسبير» الذين يلصق صورهم فى كراسات المدرسة. هذا خليط لا يخلو من غرابة ولكنه، على وجه الدقة، ما يجتذب المراهق: من الانجذاب للجمال الحسى (كيتس) والعدل (عرابى) ورؤيا الثورة الأبدية (تروتسكى) والاستنارة (الطهطاوى) والبصيرة السيكولوجية، والمواقف الدرامية، والرؤية الإنسانية الشاملة (شكسبير ودوستويفسكى).

وفى نفس النص نجد إشارات إلى سقوط تشيكوسلوفاكيا فى يدى النازى، وإعلان الحرب على ألمانيا بتوقيع الملك «جورج السادس» ملك بريطانيا العظمى.

لكن البعد التاريخي ما يلبث أن ينفتح على ديكورات العصر الذى نعيشه: كوبرى ٦ أكتوبر، والكورنيش، وميدان التحرير، ومبنى الاتحاد الاشتراكى القديم، والهيلتون، ومبنى ماسبيرو. إن البطل يحيا خبرة زمنية متطاولة، فيها ذكريات الماضى وآلام الحاضر ورؤى المستقبل.

والانشغال بالذاكرة يطالعنا من أول سطر فى الكتاب:

«رأيت أننى تحت بوابة شاهقة الأركان، مقوسة السقف، وحدى. بين أعمدة حجرية سامقة بيضاء مشدودة الجلد ناعمة دسمة اللحم، فى النور النقى الحاد.

درجات السلم ترتفع أمامى، عريضة خاوية. أصعد عليها فى الفضاء الفسيح. وقع خطوى له أصداء بين الأعمدة».

اللغة هنا تواكب الخبرة المراد تصويرها وتجسدها. ثمة حس بالاتساع «عريضة» والفراغ «خاوية» والامتداد «الفضاء الفسيح». ووقع الأقدام يتردد صداه فى الذاكرة، متلاشياً كلما ابتعدت الأقدام.

هى ذاكرة قوية لا يكاد يند شىء عن قبضتها. تخلو من الإبهام الذى يسىء إلى قسم كبير من الأدب الرومانسى، وتمتاز بتحدد الخط ووضوح القطع. نحن نقرأ بعد سطور قليلة:

«رائحة الماعز الجبلى تأتى من الحوش الترابى القاحل الذى يمتد ببطء، متموجا وصلبا من وراء شبكة الأسلاك العالية، إلى الوجار المظلم الفتحة. وذكر وحيد قارع القرون، يبدو صغيراً جداً، وحده، على قمة كومة من التراب والحجر وكتل الأسمنت».

هذه الفقرة ـ بكثافتها الشعرية ـ نموذج لكتابة الخراط، شاعر العينى والمحسوس والمجسد. إن كلماته تنقش ذاتها على صفحة الوعى مثلما ينقش إزميل المثال الحجر. نحن هنا نواجه خبرة كلية تتلاقى عندها معطيات الحواس (وهو ملمح آخر من ملامح الحداثة منذ بودلير).

فرؤية الكاتب شاملة، تزاوج ـ كما أسلفت ـ بين العالم الداخلى والعالم الخارجى. وحساسيته مركبة تغوص عموديًا وتنتشر أفقيًا فى آن واحد.

انظر أيضًا إلى هاتين الفقرتين من «قبل السقوط».

«جدران مخازن فورد العالية أحجارها رمادية وضخمة تقطعها النوافذ الكبيرة المغلقة بزجاج شديد القتامة، تلمع عليه من الخارج قضبان حديدية سوداء، وليس فيها نور. ولا تنتهى الأبواب الحديدية الهائلة عليها أضلاع المتاريس المتقاطعة، وتحت الجدران صف واحد متلاحق من سيارات الأوتوبيس الزرقاء منتفخة البطن، سطوحها مقوسة وداكنة فى العتمة التى تتكاثف وكأننى أحس لها قوامًا وجسمًا.

رائحة المطاط القديم فى عجلات الأوتوبيسات المرصوصة تختلط بنفث التراب السخن من الشلالات والخضرة الجافة وعبق الزهور اليابسة الحمراء التى تفتتت وغطت بقعًا واسعة تحت الأشجار المحترقة من الشمس طول النهار. وأنفاس البحر الليلية تأتى إلىّ من فوق المدافن الشاسعة المزدحمة بالموتى».

إن الكاتب يتوسل هنا إلى ثلاث من الحواس على الأقل: البصر، واللمس، والشم. ثمة ـ كما فى شعر الرمزيين ـ تراسلات بين معطيات الحواس، وامتزاج للألوان والأصوات والروائح. أبرز ما يميز كتابة الخراط هو شمولية الخبرة وتراكبها، فهى موسيقى بوليفونية متعددة الأصوات، عميقة النغمات، وليست عزفًا محدودًا على آلة وحيدة الوتر.

والتعبير الرمزى ـ الذى يجاور الحس الواقعى ـ يتبدى أيضًا فى مثل قول الراوى من «أقدام العصافير على الرمل» (وقد نقلها إلى الإنجليزية دينيس ـ جونسون ديڤيز): «كنت وحدى لا أعرف كيف أدخل البحر الواسع العميق المخيف السحر، ولا أعرف كيف أرجع منه». إن البحر هنا بحران: أحدهما بحر الإسكندرية الذى يقف الراوى وڤيكتوريا على

شاطئه، ولكنه أيضا بحر الخبرة الجنسية الذى يقف المراهق ـ حديث العهد بالنضج ـ مترددا هيابا على شاطئه.

ونجد ـ في نفس النص ـ نموذجا لشاعرية الخراط وغنائيته، لا يكاد يقصر كثيرا عن «أعراس» كامى، ذلك الاحتفال الرائع بآلهة الشمس، والماء، والهواء. والحجر. إن إسكندرية الخراط ـ مثل تيبازا الكاتب فرنسى اللغة جزائرى المولد ـ عرس من أعراس الطبيعة، ومهرجان للروح والعقل والحس:

«كنت أمشى على حافة الماء، على سيف الشاطئ، والعالم مهجور. وفى جسمى إنهاك طيب الحس من يقظة دماء الصبا والاحتراق تحت شمس البحر. كان الماء لم يجف بعد، أراه يلمع على سطح الجلد فى جسمى الذى يتوهج وينبض فى حرارة منتظمة الدقات.

كانت المياه الزرقاء الصافية تحت قدمى قليلة العمق، تكاد تكون ساكنة إلا من رقرقة خافتة بطيئة النغم، فيها انفساح السماء المقلوبة المحبوسة، أعمق قليلاً فى زرقتها من الخواء الشاسع المنير بالشمس، وتمتزج بمهد الرمل الناعم الذى لم تكد تترك قدماى فى سطحه أى أثر، أملس هادئ الصفحة من جديد».

ليست هذه المقتطفات قطعاً أرجوانية تلفت النظر إلى ذاتها. ليست محاولة لكتابة نثر «شاعرى». ليست وصفًا تقليديًا مما يكثر فى أعمال القصاصين. إنها نمط من الإدراك، راسخ وأصيل. هى انعكاس لحساسية مركبة، ووعى مرهف مثقف. الكاتب هنا يفكر بالصورة ولا يتعامل مع مجردات.

وهذا التفكير بالصور، الصور الأولية الضاربة بجذورها فى قرارة الوعى، يكاد يشفى أحيانًا على السريالية، وهى اتجاه أدبى أثر فى الخراط، ودعاه إلى ترجمة أجزاء من بول إيلوار، وآرابال، وغيرهما. انظر إلى هذ: الفقرة قرب نهاية «قبل السقوط»:

«كانت نائمة أو ممددة على السرير، لا أعرف، تحت أغطية كثيرة وناعمة وغنية النسيج. وكنت أعرف أنه لا سيقان لها، ولا وجه لها، وأنها أنثوية، ودمثة الجسد، ولا أستغربها ولا أنفر منها، ولا أرفضها. بل أحس أنها تجتذبني إليها، كأنها تدعوني. وكانت حية باردة الدماء، وقد استكنّت في الفراش، وكانت تنتظرني.

وعندما اقتربت منها وانحنيت عليها كان قلبي واجفًا ولكن يدىَ ثابتتان. ربتّ على كتفها الغض وكأنه مكسو بفرو أبيض حيّ، تغوص فيه أصابعي. وكانت داجنة وراضية وعيناها مدورتان فاهمتان. ومن خلال الفرو أحس تحت يدى بكتف امرأة، ناعم الدوران. وكانت تخرج أصواتًا أليفة، شبعانة، دون كلمات».

الصورة السريالية هنا مؤكدة لا شك فيها. هذا الجو الكابوسى (فالنص كله كابوس واحد متطاول)، هذا الفراء الذى يعرف قارئ فرويد دلالته على العضو التناسلي الأنثوى، هذه التمتمات في الأحلام.. لقد التقينا بها كلها في لوحات سلڤادور دالى، ورينيه ماجريت، وإيف تانچى. وهذا التواصل بين فن أداته الكلمة وفنون أخرى أداتها اللون ملمح آخر من ملامح الحساسية الحديثة.

ومما يؤكد ملامح هذه اللوحة السريالية إنها تخفى تحتها نغمات مقلقة لا تكاد تبين، ولكنها تمس وترًا غائرًا في النفس. ثمة إيحاء بالنيكروفيليا أو عشق الأموات. ثمة طرق على أبواب محرمات بعيدة العهد في جوف التاريخ. وثمة، في بعض المواضع، إيحاء بالزنى بالمحارم، وهو خيط سبق أن التقينا به في قصة «محطة السكة الحديد(١)» من مجموعة «ساعات الكبرياء».

يتأكد هذا الانطباع حين نلحظ ملمحًا متكررًا في عدد من نصوص الكتاب هو ميل الراوى (المراهق عادة) إلى الوقوع في حب امرأة تكبره سنًا. إنه الموقف الأوديبى النموذجى. الراوى في «أقدام العصافير على

الرمل» منجذب إلى فيكتوريا صديقة أمه، والبديل الرمزى للأم. والراوى فى «على الحافة» يحب لندة التى تكبره بثلاث أو أربع سنوات على الأقل (ولعله مما لا يخلو من دلالة أن يدعوها الراوى «أوفيليا الفلاحة التى لم أفهمها» وكأنه يستدعى المأزق الهملتى الراجع - فى جزء كبير منه - إلى مركب همليت الأوديبى واشمئزازه اللاشعورى من رغباته الشخصية).

هذا الانجذاب إلى امرأة أكبر سنًّا يعكس توقًا إلى الارتواء من نبع الأمومة، ويعبر عن ظمأ لا تنقع له غلة، أو الأحرى أنه من نوع لا يمكن أن تُنقع له غلة. إن بطل الخراط لم يُفطم وجدانيًا، يعانى من شعور التهديد وعدم الأمان كما يعانى من شعور الذنب والإثم. إنه فى «محطة السكة الحديد(٢)» (مجموعة «ساعة الكبرياء») يخطو بين أجسام المحارم الميتة الممددة على القضبان. وفى «محطة السكة الحديد» (مجموعة «حيطان عالية») لا يملك تذكرة الركوب، ومن ثم يواجه خطر التحفظ عليه. وفى «محطة السكة الحديد(٣)» يواجه شعور النبذ والهجران حين تتركه أمه وأخواته البنات. ليس من الغريب أن يكتب إدوار الخراط ثلاث قصص مسرحها محطة السكة الحديد - إحدى ديكوارته المفضلة - فالكاتب الحق يعيد كتابه ذاته فى كل مرة، ويجد فى خبرته أبعادا جديدة كلما زادها تأملا. إن كتابات أى شاعر ليست سوى قصيدة واحدة متصلة. والخراط ليس بشىء إن لم يكن شاعراً.

إزاء هذا الميل اللاشعورى إلى الزنى بالمحارم وعشق الأموات، هذا الاقتراب الخطر من عتبات محرم أجمعت كافة الثقافات والديانات البشرية على تحريمه، يلوح موت أخت الراوى - بالتيفود فى «محطة السكة الحديد(٣)» - أقرب إلى عقاب تنزله السماء بصاحب الرغبة المحرمة. والأخت هنا نسخة أخرى من نسخ أوفيليا الطاهرة البرينة: أقصى ذنوبها أن تعتكف فى غرفتها لكى تقرأ خلسة رواية غرامية من

روايات الجيب، وتتعرض لضرب أخيها لها على وجهها. وربما كان موت الأخت، أيضاً، آلية دفاعية هدفها إزاحة الإغراء الذى يمضّ الراوى ويعذبه، لكنه يخلف وراءه ذكرى موجعة، وندماً ممضًّا لا ينزاح.

أنتقل الآن إلى تجلّ آخر من تجليات الحداثة فى الكتاب. إنه انبهام الحدود بين الحلم والواقع. ودوران الأحداث فى شفق انفعالى غائم. هذه النصوص أحلام - أو بالأحرى كوابيس تطل برأسها فى نومة العقل الصاحى. ونوم العقل - كما علمنا جويا - يولد المسوخ. إن كل نصوص الكتاب خبرة متزامنة تقوم على التجاور والتراكم، وتنم على آليات الحلم المألوفة من إزاحة وإبدال وترميز. وفى موضع واحد على الأقل («على الحافة») نجد إشارة صريحة إلى هذا الطابع الكابوسى:

«وقبل أن تندّ عن حلقى المسدود صرخة كابوس الفجر المعتادة التى أعرف أنها قادمة الآن، تبدأ متحشرجة، ثم تنفجر، تدوى فى الصمت بجنون لا يعى شيئاً. بجموح يهتز له أول الصباح..»

ليس فينا (لأننا جميعاً نلتقى فى سراديب اللاشعور) من لم يخبر هذا الشعور الآخذ بالخناق والجاثم على الصدر يفدحه: شعور الصرخة المحبوسة التى لا تريد أن تنطلق، عجز الأطراف عن الحركة إزاء الخطر المهدد، انفجار الرعب بضوء ساطع وحشى يعشى الأبصار. إن إدوار الخراط الذى لا يفقد صلته أبداً بالنماذج الأولية المركوزة فى اللاشعور الجمعى يغوص على أعمق المخاوف والرغبات، ويعود لنا من رحلاته إلى العالم السفلى ببضع أزهار وحشية رائعة الجمال.

يتجسد هذا الجو الكابوسى فى ختام «أقدام العصافير على الرمل» حين يرى الراوى «أغلفة «ساعات الكبرياء» حمراء اللون تبيض بين ألسنة اللهب وأوراقها البيضاء تنثنى على نفسها وتسقط أطرافها محمومة بالناره ويسمع أصوات أصدقاء قدامى سقطت أوراقهم من تقويم السنين، ويرى أناساً يجرون ناحيته وناحية النار يتنادون بطلب

لجدة لن تجيء: «ثم انفجرت النيران فى دوى ساطع النور». فى ختام قصة «فى الشوارع» (من مجموعة «ساعات الكبرياء») يسمع الراوى نداء يهتف به: إدوار.. إدوار، والصوت فى هدوء الشارع يأتيه فى الليل. وفى هذه القصة يرى مجموعته القصصية الثانية تحترق بين ألسنة النيران. ليست هذه نرجسية لا ترى أبعد من موقع أنفها. ليست ذاتية عاجزة عن الخروج من إهابها. إنها آية على شمول رؤية الفنان وجسارته. فهو لا يخشى أن يُدخل ذاته فى عمله مثلما لا يخشى أن يُدخل فيه الآخرين. لا بل إن الذات والآخر هنا يتوحدان، وتنفتح المعابر بينهما حتى لتتدفق الخبرات من الواحد إلى الآخر ذهابا وجيئة. إن الأنا شخص آخر كما يقول كاهن الحداثة الأكبر: آرتور رنبو. ويلاحظ توفيق حنا - فى مقالة له نافذة عن «اختناقات العشق والصباح» بمجلة «إبداع» (فبراير ١٩٨٤) - أن احتراق مجموعة الخراط هنا أشبه باحتراق الكتب فى فيلم «فهرنهيت ٤٥١» للمخرج الفرنسى فرانسوا تريفو عن قصة راى برادبرى. إن انفجار النيران هنا فى دوى ساطع النور يزداد فاعلية حين يجيء بعد فترة ترقب من الصمت والرتابة، تنحبس فيها الأنفاس، مترقبة الكارثة المقبلة.

ملمح ثالث من ملامح حداثة الخراط هو اتساع رقعته الوجدانية، وموقفه من أبطاله هذا الموقف الذى يجمع بين السخرية والتعاطف. إنها سخرية متعاطفة، أو تعاطف ساخر. فى «نقطة دم» تكتب البطلة للراوى:

«يا صديقى، يا أعز صديق، إننى أحتاج إلى وجودك الملائكى بجانبى، أنا فى أزمة خانقة لقلبى فأنا أحبه ولا يمكن أن أخذله، وهو كما تعرف يحبنى. وأنت صديقنا الوحيد الذى نبيحه أسرار قلبينا... إلخ»

واضحة نبرة السخرية فى اختيار الكلمات. إن توكيدات الصداقة،

والمبالغات المسرفة فى العاطفية «وجودك الملائكى»، والكلشيهات التى تزخر بها الروايات الغرامية الرخيصة وأعمدة المراسلات العاطفية على صفحات الجرائد والمجلات «أسرار قلبينا»، تؤكد كلها موقف الكاتب من هذا الأسلوب. لكن المفارقة هى أن هذه الرثاثة التعبيرية لا تلغى - بالضرورة - صدق الإحساس الكامن وراءها. قد لا تكون البطلة هنا كاتبة من أعلى طراز، ولكن ذلك لا يقدح فى صدق وجدانها. إن الكاتب هنا يسخر ويتعاطف فى آن واحد.

وبطلة «نقطة دم» أستاذة فى فن الكتابة، ذات قدرة ملحوظة على ضبط النفس، واجتناب الكلشيهات البالية، إذا قورنت ببطلة قصة باكرة للخراط هى قصة «مغامرة غرامية» (١٩٥٥) (من مجموعة «حيطان عالية»). إن هذه البطلة الأخيرة زوجة وأم، لكنها لا تجد إشباعًا فى حياتها العاطفية، ومن ثم تقع فى حب جارها الشاب، الذى يصغرها سنًا، وتسطر له هذه الرسالة البليغة:

«حبيبى يا أعز حبيب لماذا تصمم على هجرى؟ هل نسيت حبنا أم تريد أن تتناسى؟ إننى أحبك حبًا ملك علىّ حواسى، فحرام هذا التجاهل، ماذا تريد؟ إننى طوع أمرك، إننى أسهر الليالى انتظارا لعودتك من ملاهيك دائما فلا أنام إلا إذا أويت إلى مضجعك فأنام أنا الأخرى متخيلة أنك معى، وأنتظرك صباحا لأراك عند ذهابك إلى عملك فإن لم أرك أظل طول يومى شقية معذبة لأن فى رؤياك عزائى.

حبيبى هب لى من لدنك يوما نتلاقى فيه وسيكون آخر لقاء كما تريد وإن لم يكن فخطاب مطول أقرأ فيه حبى الذى مات ولم يولد بعد أو أى شىء يذكرنى بهذا الحب الذى كان. وسأبتعد عنك ولا أتهافت عليك وأنطوى على دموعى وأحزانى وفشلى فى حبى الوحيد».

مرة أخرى نجد أن الكليشهات الرومانسية البالية لا تلغى صدق العاطفة التى أملتها. فهى صادرة عن جوع حقيقى ضار، ورغبة فى

السعادة لا تعرف الكلل، وتوق مشج ـ لأن كل أعراف المجتمع وقيوده تتحالف عليه ـ إلى التحقق والإشباع.

إن الخراط في أعماقه رومانتيكي لا شفاء له، ولكنه ـ على المستوى الواعي ـ عدو للرومانتيكية، يبصر ـ مع الخبرة ـ ألوان سرفها، وضلالتها الوجدانية، وخداعها للذات وللآخرين. وانسياقها وراء سحر الكلمات، وتحطم مثلها العليا ـ بصورة دائمة، تقريبا ـ على صخرة الواقع. ولكنه يظل، رغم ذلك، محتفظًا في ركن بعيد من قلبه بحنين إلى أشواق الصبا، لا تتحيف منه مرارة الخبرة.

هذا الموقف المناهض للرومانتيكية ينعكس على أفكار الراوي حين يلتقي بالبطلة، عبر فنجان شاي، في حديقة الحيوان («نقطة دم»):

«قالت لي إن قريبًا لها يشتغل في مصلحة المحاجر والمناجم تقدم لخطبتها وإنه يملك بيتًا في شبرا وأرضًا في الصعيد وإنه عجوز تجاوز الخامسة والثلاثين وله كرش ولُغد ونظارة مدورة وعينان ضيقتان وفيهما نظرة احتياط وحسابات مستمرة، وقالت لي إنها على استعداد لأن تموت ولا تقبل هذا الزواج وإنها ستنتظر إلى الأبد، ولكن أمها تبكي ليل نهار خوفًا على عَدَل بنتها وخشية من فقدان العريس اللُقطة، وإن أباها لا يكلمها.

وقلت لنفسي إنها ستتزوج قريبًا، وتنسى هذا الحب الرومانتيكي وتخلف الأولاد والبنات وتعكف على طبيخ بيتها وغسيل زوجها وأولادها.

وقلت لنفسي إن الحلم سينقضي وإننا نعيش في عصر لا يرحم وإن جوليت كانت وهمًا من أوهام الإقطاعيين في مدينة أوربية في آخر العصر الوسيط».

هنا يعمد الراوي إلى السخرية من الموقف الرومانتيكي، ويصطنع رطانة الماركسية التي تفسر الأحداث بعللها الاقتصادية، ولا تقيم وزنًا

كبيرا لهذه الأشواق المسرفة في العاطفية. لكن ضراوة هذا الهجوم على الحب الرومانسي تخفي وراءها إيمانًا من الراوي لا يتزعزع بأنه واقعة صادقة لا تبديل لها، وأنه لا التفسير المادي للتاريخ، ولا مشاغل الحياة اليومية القاسية، ولا الحس الأنثوي العملي الذي لا يستنيم إلى الأبد لحب لا أمل فيه، بقادرة على أن تمحو كلية، من قلب البطلة هذا الحب، أو أن تجعله وهما من الأوهام. إن البطلة قد تتزوج من هذا الكهل المنفر وقد تنجب، ولكنها ستظل - في بُعد غائر من بعاد نفسها - وفية لحبها الأول الذي لم يتحقق وستظل هذه العاطفة الصادقة التي نبض بها قلبها العذري - ذات يوم - نواة صلبة لا تنزاح، وحقيقة في القلب توجعه وتضنيه.

لاحظ الناقد الأمريكي إدموند ولسون يومًا أن الحملة على الرومانتيكية - كما في حالة إليوت - هي أبلغ دليل على الانجذاب إليها. والخراط - مثل فلوبير ولافورج وكورنيير - يسخر من العاطفة لأنه أدرى الناس بسلطانها. إن هذا الازدواج الوجداني، هذا الموقف المتناقض من أهواء النفس، ملمح آخر من ملامح الحساسية الحديثة.

من هذه الملامح أيضًا استخدام الكاتب لحنًا دالاً أو مترددًا (لايتموتيف) يدخل في أبهاء العمل ويخرج منه على أنحاء متقطعة. إنها حيلة لقنها الكتاب من فاجنر ذلك الذي أثر في الرمزيين الفرنسيين (وخاصة بودلير)، وفي إليوت حين كتب «الأرض الخراب». وظيفة هذا اللحن الدال هي أن يمنح الكتاب نغمته الوجدانية، ويضبط موجة الإرسال وموجة الاستقبال على السواء.

ونحن نجد في هذا الكتاب خيطًا مترددًا في أكثر من نص، مما يؤكد عمق جذوره في وعي الكاتب وخبرته الحياتية والفنية. إنه مفارقات العاطفة التي تجعلنا نحب من لا يحبوننا، وننصرف عمن يريدوننا. في «نقطة دم» يحب الراوي (دون بوح) حبيبة صديقه، ولكنها لا تعده

أكثر من صديق حميم يوثق به. وتحب الراوى قريبته جميانة ولكنه لا يحبها.

وفى «قبل السقوط» يحب الراوى جارته «منى» وهى تحب ابن خالها، وينضجه هذا العذاب فيدرك أن «العالم قسوة واحدة متصلة».

وفى «أقدام العصافير على الرمل» يحب الراوى فيكتوريا، ولكنها - فيما يبدو - لا تعده أكثر من مراهق لم ينضج بعد.

إنه الموقف النموذجى الذى عبر عنه الشاعر العربى بقوله:

جُنّنا بليلى وهى جُنّت بغيرنا وأخرى بنا مجنونة لا نريدها

ومن خلال هذه الإحباطات الفردية ينتهى الكاتب إلى دلالات عامة. فى «نقطة دم» نجد - كما أسلفنا - أن الراوى يحب حبيبة صديقه، ولا يعير كبير اهتمام لقريبته جميانة التى تحبه. والمعادل الرمزى لهذا الموقف هو أننا نرى فى حديقة الحيوان «البؤة» تلوح كإحدى نمور دلاكروا - يتسلل حيوان ضئيل إلى قفصها: ربما كان فأرا، أو أرنبا، أو سنجابا، أو ثعلبا صغيرا (يقارنه الكاتب بكتكوت ولكنه يضيف أنه ليس كتكوتا):

«نظرت إليه اللبؤة بكسل وملل ثم تثاءبت، وانفتح فمها الواسع المظلم بأنيابه الحادة دون صوت إلا فحة انسحاب الهواء فى نفس مشفوط عميق، وأغمضت عينيها.

وتقدم الشىء الحيوانى الأبيض المرهف الجسم بخطوات سريعة ولكن مطمئنة بل كأن فيها شيئا من الخفة والنزق، حتى وصل إلى القدم الضخمة بأصابعها المفلطحة ومخالبها الكامنة، ومد فمه يتشمم بفضول.

ودون أن تتحرك عضلة واحدة فى الجسم الممدد البذىء انطلقت المخالب المقوسة فجأة سكاكين مشحوذة السن، وبضربة واحدة خفيفة، كأنها بلا مبالاة، طعنت العنق الأبيض المشدود.

سقط الحيوان الدقيق على جنبه، هامداً، وتفصدت نقطة دم واحدة على الفرو الأبيض، مدورة، حمراء داكنة، ليس هناك غيرها».

إن مفتاح هذه السطور هو عبارة «ودون أن تتحرك عضلة واحدة..» إنها محاولة واعية لاجتناب السرف الرومانسى، واستدرار الشفقة. وهى تعبير عن هذا البطش الكونى، هذه اللامبالاة المركوزة فى قلب الطبيعة. إنه قتل مع سبق الإصرار والتعمد، قتل بدم بارد كما يقول التعبير الإنجليزى.

ويكتمل مغزى المشهد حين نقرأ فى آخر فقرة من النص:

«كان هذا الجانب من الحديقة مهملاً ومهجوراً وليس فيه ناس، ولم أر حارس الباب وكانت وحشة الغروب والحزن الخفيف تثقل قلبى. وكنت أعرف أننى لست فى الحديقة وأننى لست فى ذلك الزمن، وأن جميانة ليس لها وجه هذه الفتاة، وكان وجهها مثل وجه قديسة، ورأيت لأول مرة، دون دهشة، جرحًا دقيقًا يلف رقبتها كأنه حز أحمر رفيع جداً، كأنه أثر ذبح بسكين ذات حد مرهف الرقة. ولم أحتمل. فانحنيت عليها وقبلتها فى فمها. وانفجر الدم من شفتيها».

هنا تندغم جميانة فى حبيبة الصديق، وتغدو المرأتان امرأة واحدة، حيث إن كلاً منهما تعيش نفس الموقف: عذاب الحب غير المتحقق. جميانة تحب الراوى، والأخرى تحب صديقه. وعبارة «وانفجر الدم من شفتيها» هى لحظة التنوير التى تمنح النص كله معناه. ثمة تقابل بين نقطة الدم الوحيدة وهذه النافورة الغزيرة من الدماء. كلا الفتاتين تنزف دمًا إذ هى معذبة فى حبها. ومن تمام صنعة الكاتب أن يجىء انبجاس الدم الغزير فى أعقاب القبلة، رمز الحنان الذى كان خليقًا أن يخفف من الألم لا أن يزيده. إن التحكم (الذى ترمز له نقطة الدم الواحدة) يعقبه انهيار السدود (الذى يرمز له انبثاق نافورة الدم)، ومجىء الانهيار على أثر الكبح يزيده بلاغة وقوة. إن عذابات القلب الموحش ومواته البطىء

أقسى من الموت الفيزيقى الذى تحدثه اللبؤة بضربة واحدة مفاجئة من مخالبها. وقسوة القتل لا يلزم أن تكون صادرة عن مخالب حادة مهلكة، فقد تكون «بسكين ذات حد مرهف الرقة». وعبارة «وكان وجهها مثل وجه قديسة» توحى - بالنغمة الصحيحة تماما، ودون إسراف فى التوكيد - بعذاب هذه الشهيدة. إن كلمة «مثل» تقيم المسافة الضرورية بين جميانة والشهداء، فهى تدنو منهم ولكن ليس تماما. إنها حيلة أخرى من حيل الكاتب لاجتناب السنتمنتالية.

من الخيوط المترددة أيضاً فى الكتاب تخلل الحس الجنسى، واندلاع شرارات الرغبة، وهى عادة رغبة غير متحققة (سمى الدكتور صبرى حافظ مقالته عن قصص الخراط (مجلة «الآداب» البيروتية آذار ١٩٦٩ ونيسان ١٩٦٩): «أقصوصة الرغبات المحبطة»). لقد كتب الأديب الإنجليزى سيريل كونولى يوماً يقول: إن وجهاً جميلاً نراه فى المترو فى الصباح قد يعصف بسلامنا النفسى بقية النهار. وهذه المقالات العابرة، هذه الشرارات الصغيرة التى لا تكاد تتوهج حتى تنطفئ، موقف متردد فى نصوص الخراط. إن بطله كثيراً ما يرى فى الترام أو القطار وجهاً يجذبه بجوعه الجنسى وحاجته الوجدانية (ثمة موقف مشابه فى ختام رواية غالب هلسا «الخماسين»). نحن نقرأ فى «نقطة دم»:

«وأخذت الترام المفتوح من باب الحديد إلى الجيزة، وكانت تجلس أمامى امرأة لم تتوقف عن النظر إلىّ بعينين طويلتين عميقتين فيهما شبق وخجل، وجهها أبيض مغسول مسحوب كوجوه الشهيدات فى الأيقونات القبطية..»

وفى «محطة السكة الحديد (٣)»:

«قرقعة القطار تتوقف... وامرأة ممتلئة القوام فى ملاءتها التى تراخت على كتفها، وكشفت عن صدرها النازل من فتحة فستانها الواسعة، مصمصت بفمها الشهوانى ورفعت حاجبيها المحفوفين،

قوسين رفيعين على عينيها اللامعتين من الالتصاق بأجسام الرجال..»

ومن قبل رأينا هذا المشهد في قطار «محطة السكة الحديد(٢)» (من مجموعة «ساعات الكبرياء»):

«انحسر ثوبها الأسود عن فخذ سمراء ممتلئة فاجرة تبدو للعينين كأنها سخنة الملمس، في رقة عظمها الحادة، لا ينطفئ جوعها، ومازالت تكرر في صوت آلي لا أمل فيه: طب بس يا واد، اسكت بقى، طب بس، والولد عيناه لا تفهمان، والوجبة البذيئة لا تفرغ، مازال الولد على فخذها العريانة يصرخ صرخته المحرقة المتجددة».

إن نساء الخراط أرضيات حسيات، والكاتب ذاته ـ مهما أمعن في التحليق إلى سماوات أفلاطون ـ ذو حسية صراح لا تعرف الخجل، وتتلذذ بتأمل العمليات البيولوجية البشرية. إنه ـ على رهافة حسه أو بسبب من هذه الرهافة ـ يجد في الابتذال جاذبية لا تُقاوم، شأنه في ذلك شأن كاتب آخر كبير هو يحيى حقي.

لكن هذه الحسية تواجه ـ كأنما في توازن حرج دقيق ـ روحانية مقابلة. إن «وجوه الشهيدات في الأيقونات القبطية» توحي بتجاور التعبدي والإيروتيكي؛ وتداخلهما كما في قسم كبير من الشعر الصوفي العشقي، وفي سفر «نشيد الإنشاد»، وفي قصائد رتشارد كراشو الباروكية، وفي تمثال «القديسة تريزا في نشوة» للمثال الإيطالي برنيني حيث لا تدري إن كان فم القديسة المفتوح فاغراً عن صيحة شهوة أو عن وجد صوفي. إن اجتماع العذراء والعاهرة، المادونا والمجدلية، في المرأة الواحدة دليل آخر على شمول رؤية الخراط، وغناها بالظلال، وبعدها عن التبسيط المسطح.

ومن دلائل الصدق الفني لدى الكاتب وخبرته بأغوار النفس أن تتجاور النقائض داخل شخوصه كما تتجاور في الحياة. إن لندة، في «على الحافة»، تطيع دوافعها الأنثوية الغريزية إلى الزينة، وتكذب

حانثة باليمين، ثم تبكى فى وحدتها ندماً على كذبها:

«وفى نور المغرب رأيت وجنتيها متضرجتين بنار نضرة. وكانت أنفاسها متسارعة، وهى صامتة على غير عادتها، وعيناها تلمعان بسواد ساطع. كان هذا غير الأحمر الذى أعرف أنها، تضعه عندما تبلل قطعة حمراء من القماش المشبك تبيعها البلانة لصبايا القرية ونسوانها فيبللنه بالريق ويمسحن به الخدود والشفاه. وكان ذلك هو زواقها يوم الأحد عندما تأتى إلى الكنيسة. وكنت أعرف أن أمها تدعو عليها وتستمطر لها التوبة من الله عن هذه النيلة التى تعملها فى نفسها، وتدعو لها بالعدل وابن الحلال الذى يكفيها ويشكمها، وأنها هى تحلف بحياة الصليب أن هذا اللون ربانى وما ذنبها فيه، ثم توقد شمعة أخرى للاستغفار من الحنث بيمين الصليب، وتصلى بحرقة وتترقرق عيناها بالدموع فى القداس».

وكما يجاور إدوار الخراط بين الحلم واليقظة يجاور بين الواقع والأسطورة. إنه ـ مثل فاليرى وبيتس وإليوت ولورنس وجويس من أقطاب الحداثة ـ صانع أساطير. فى «محطة السكة الحديد»(٣) تمر المحطة بلون من التحولات الأوفيدية حتى تغدو معادلاً عصرياً للابيرنث كريت الذى تغلب فيه ثيسيوس ـ بفضل خيط أريادنى ـ على المينوتور. وفى «أقدام العصافير على الرمل» نجد نوعاً آخر من الميثولوجيا أو الميستيك: إن الراوى ـ وهو الشاب المثقف الحالم الذى يعيش بين صفحات الكتب أكثر مما يعيش على أرض الواقع ـ ينجذب إلى سائقى سيارات النقل، ممثلى البروليتاريا الذين تجمع بينهم أخوة الكفاح على نحو أعمق من أية كلمات. لقد خبرنا هذا الموقف من قبل: انجذاب البورجوازى إلى الطبقة العاملة. نحن نجده عند سارتر العقلانى المسرف فى عقلانيته، المثقل بظاهريات هوسرل وميتافيزيقا هيدجر، والذى ينجذب ـ ربما لهذا السبب ـ إلى تبسيطات الماركسية التى وإن خرجت

من معطف هيجل فقد قلبت فكره رأساً على عقب. ونحن نجد مثالاً آخر لهذه الظاهرة في انجذاب أودين وسيسل داى لويس وستفن سبندر - من مثقفي الشريحة العليا من البورجوازية البريطانية - إلى اليسار خلال عقد الثلاثينيات. وأنا أدعو هذا الموقف أسطورة، بمعنى من المعاني، لأنه لم يكن صادراً (كما اكتشف بعض هؤلاء الرجال فيما بعد) عن نظرة محايدة، قدر ما كان نابعاً من حاجة شخصية، وشعور بالذنب إذ يرى المثقف ذاته ناعماً بالمال والراحة وثمار الفن والفكر بينما الغالبية العظمى من حوله تكدح تحت وطأة الحاجة المادية، والفقر الروحي. إن بطل الخراط يرى في الطبقة العاملة تجسيداً لقيم الرجولة والفتوة والأخوة، ورمزاً لما كان يسميه ولت وتمان (الذي كان، عرضاً، جنسياً مثلياً) روح الزمالة الحقة بين العمال، وإعلاء لقيمة العمل - الذي به يغير الإنسان الطبيعة - على التأمل النظري الصرف:

«أردت بحافز لاعج لا يقاوم أن أقترب من حلقة السائقين. وعرفت معرفة يأس كامل أنهم لا يرونني، ولو اتجهت إليهم بالحديث لما سمعوني. وأردت أن أتحرك إليهم مع ذلك..»

لكن الخبرة قد علمتنا - وا أسفاه! - أن الأمور ليست بهذه البساطة، وأن الشرور ليست دائماً حكراً على أوغاد الأرستقراطية البائدة والبورجوازية التي أخذت مكانها.

من ملامح الحداثة أيضاً في هذه النصوص تجاور النظام والحرية فيها. إن الخراط - مثل يوسف الشاروني، وشفيق مقار، ونعيم عطية - يجمع بين الانضباط الكلاسيكي والانطلاق الذي يكاد يكون تعبيرياً في كثافة نسيجه، وزخم مضمونه، وغوصه على أعمق الأسرار. إنه يحقق التوازن الذي نجده في أعمال جويس وإليوت وڤاليري: التوازن بين حساسية رومانتيكية في جوهرها، وحس كلاسيكي بالشكل. وهو - مثل أدونيس - يجاوز السريالية إلى أفق آخر مركب يجمع بين النقائض،

ويتسع لما وراء الواقع كما يتسع للواقع. هو، أيضًا، يسكب دورق الحلم والدموع، ويعيش أبدًا على سفر.

وأخيرًا فإن من تجليات الحداثة في «اختناقات العشق والصباح» تأبيها على التصنيف الدقيق، نظرًا لكونها تضرب بسهم في أكثر من جنس أدبي. إنها تزيل الحدود بين الشعر والنثر، بين القصة والدراما، بين الوصف الخارجي والخبرة الداخلية. لقد امتنعت عن تسمية هذا الكتاب رواية أو مجموعة قصصية، وآثرت أن أستخدم في وصفه كلمات المؤلف: نصوص قصصية. لم يكن هذا تهربًا من مواجهة الصعوبات التي يجبهنا بها هذا الكتاب، وإنما كان إقرارًا - آمل أن يشاركني فيه قارئه - بأن قسمًا كبيرًا من الأدب الحديث قد جاوز مرحلة التقسيمات التقليدية، وحطم السدود بين الأجناس الأدبية المختلفة، وبدأ يسعى إلى تخليق مركب أدبي جديد يراسل ما جاء به عصرنا من معطيات.

روايات التسعينيات

تشكل روايات إدوار الخراط في عقد التسعينيات «يا بنات إسكندرية» (١٩٩٠) «مخلوقات الأشواق الطائرة» (١٩٩١) «أمواج الليالي» (١٩٩١) (يدعو المؤلف هذا العمل الأخير متتالية قصصية) ثلاث مراحل على طريق مغامرة روحية ومغامرة شكلية في آن واحد. ولا انفصال بين الأمرين. فالروح، في غمرة جيشانها، تبتدع أشكالاً فنية قادرة على التعبير عن ذكرياتها وانشغالاتها وأحلامها ورغباتها ومخاوفها. والشكل (أو التقنية) هو - كما علمنا مارك سكورر وغيره - سبيل لاكتشاف الخبرة، وتقليبها على كافة أوجهها، وسبر أغوارها حتى النخاع.

هذه الروايات، على المستوى الفلسفي، مجابهة لمواقف حدّية، لا يرقق شيء من حدة حوافها، جارحة مثل شفرة من فولاذ، ومنطوية رغم ذلك على لون من عزاء كوني شامل، لأنها توحي على الأقل بأننا جميعاً في نفس الوضع الإنساني. الإنسان في عالم الخراط مهجور ومتروك لموارده الخاصة - كما يقول التعبير الإنجليزي - لا توجد هنا إهابة بمتعال أو إيمان مسلم به، وإنما يوجد شوق وجودي لاعج إلى مثل هذا المتعالي، وسعي حثيث إلى تحقيقه من خلال علاقات بشرية محكوم عليها سلفاً بالعرضية والزوال. هذا فن ديني، لا بمعنى أنه يتضمن عقيدة معتنقة، وإنما بمعنى أنه بحث مستمر عن عقيدة، رفض لتقبل الآن والهنا باعتبارهما البداية والنهاية، طموح إلى ما وراء الحسي والعضوي والجسداني دون إنكار للإمكانات المتفجرة التي يزخر بها حضور الجسد، وواقعية المادة، وامتلاء الكينونة الأرضية. نحن، باختصار، مع

فنان لا يخشى مواجهة الأسئلة الكبرى، فيزيقيًا وميتافيزيقيًا. وأبرز هذه الأسئلة فى عمله سؤال الموت: إنما الموت هو ما يحيل حياة الإنسان إلى قدر، على حد تعبير أندريه مالرو. وإذ يتقدم الكاتب فى السن، وتستطيل الظلال، تزداد واقعة الموت حضوراً فى عمله، وتكتسب رنينًا تتردد ذبذباته فى ردهات العمل، وتتعانق ـ على نحو لا فكاك منه ـ مع خبرة الحب، مثلما يتعانق الجمال والرعب. إن الحب فى هذه النصوص قرين الموت ونقيضه فى آن واحد. فهو يفتح بوابة الخبرة الحسية بحلقاتها الثلاث من ميلاد وجماع وموت، ولكنه ـ على الوجه المقابل ـ انتصار على الفناء البدنى، وتأكيد لديمومة النفس فى وجه الصيرورة، وطبع لآثار الروح الإنسانى على رمال الزمن.

وعلى المستوى النفسى، أو مستوى الخبرة الوجودية المعيشة، يقيم المؤلف تقابلا مستمراً بين حالين من أحوال النفس: البراءة والخبرة. فالراوى يخرج من شرنقة الطفولة إلى متع المراهقة وعذاباتها، إلى هموم الرجولة ومسئولياتها، إلى ذكريات الشيخوخة وحنينها إلى فردوس مفقود، وذلك مع تجاور لكل هذه الأطوار وتداخل بينها وانتقالات، يحكمها منطق الخيال، من إحداها إلى الأخرى. ويستخدم الكاتب آليات الحلم الفرويدية من ترميز وتكثيف وإزاحة وإبدال، وصوراً كابوسية تتولد عند نوم العقل كما فى تصاوير جويا، ويوظ بين التقرير والاستفهام فى محاولة لإلقاء الشك على المسلمات ووضع الخبرة ذاتها موضع السؤال. إن الراوى هو المؤلف وضده وغيره فى آن واحد. فالذات تتكثر، كأنما فى قاعة من المرايا، تتململ حينًا وتتضاءل أحيانًا أخرى، وتكتسب أبعاد سُخرية (جروتسك) شائهة أو تتحرك فى منطقة شفقية يختلط فيها النور بالظل، كأنما خلال مرآة، على نحو معتم. ولا ينفصل وعى الشخصيات عن المكان ـ الإسكندرية بوجه خاص ـ فالمكان عند هذا الكاتب حدث بحقه الخاص. إن ما نجده عنده

إنما هو متصل من المكان ـ الزمان ـ الشخصية. وإذا كان المكان والزمان ـ كما يقول كانط ـ معطيات قبلية سابقة للخبرة، مقولات تنصب فيها الخبرة البشرية انصباب السائل في القدح، فإن الذات قادرة أيضا على تغيير معنى المكان وتحوير دلالاته. هكذا تصبح الإسكندرية نقطة على خريطة وحالة من حالات الروح معا، ويرتبط الوعي ببحرها وسمائها ورملها وملاحاتها وصحرائها وشوارعها ومقاهيها وخماراتها ارتباط الجنين بالحبل السري: جذّه صدمة فظة وحشية وإن تكن ضرورية، أولى الضربات التي يُمنى بها الوليد حين يخرج من دفء الرحم وأمنه إلى عُرى العالم الخارجي وبرده. ومن بعدها سوف تتوالى صدمات الفطام، وتهديد الخصاء، ومركبات أوديب وإلكترا، وإحباط الرغبات، وانكسار الأحلام، وأنقاض العلاقات الإنسانية من زمالات ومعاشق وصداقات.

والذكرى هي قوام هذه النصوص ومرجعها الإشاري. فالهبوط إلى مناطق الماضي وأغوار الوعي أشبه بهبوط إلى العالم السفلي. هناك شعور ملازم، ومخامر، بالإثم وهو إثم يرتبط بالخبرة الجنسية ويكاد يُشفى أحيانًا على الزنى بالمحارم. وهناك وقوع معذب وآسر في آن واحد في قبضة الكابوس، وكأنما نشهد صورة متجمدة بالتصوير البطيء.

تتوحد نساء الراوي من خلال خبرة العشق والموت، ويتوحد الراوي الذكر معهن، وتتواشج قوى الحياة وقوى الموت مثلما يتواشج قلب وأسنان التنين في رواية «رامة والتنين»: كلاهما ناشب بالآخر دون رحمة، دون انفصال.

هكذا تكوّن هذه الروايات الثلاث سيرة ذاتية متطاولة مثل قصائد ولت وتمان أو كتابات هنري ميللر عن طفولته ومراهقته وشبابه ورجولته. وتحضرني هنا عبارة من رواية «الزمن الآخر»: «حلم داخل حلم داخل حلم»: كأنما نحن بإزاء صندوق صيني كلما فتحت أحد أدراجه وجدت بداخله درجا آخر أصغر حجمًا، وهكذا. فالخيط

الرئيسى هو الزمن وما يفعله بذكرياتنا وأفكارنا وعواطفنا.

وعلى المستوى الاجتماعى - وهو لا يقل أهمية عن المستويين الفلسفى والنفسى - توحى الروايات بالجيشان السياسى، والصراع الطبقى، وندوب الحروب التى دخلتها مصر منذ الأربعينيات، وتوزع الشباب بين كثرية وفدية، وأقلية ليبرالية وماركسية (أقرب إلى التروتسكية لدى نخبة المثقفين)، وأصولية إسلامية، وفاشية وليدة فى حزب «مصر الفتاة» وغيره من التنظيمات الموازية للعسكرية. وحضور الأجانب فى مصر - خاصة فى الإسكندرية الكوزموبوليتانية - مشعور به فى هذه النصوص، يغنى الطرح الاجتماعى ويعمّق من الوعى بالنفسية المصرية من خلال التوازى والتطابق والتضاد. وفى غمرة الأشواق الميتافيزيقية، وعذابات الحب الأول والثانى والثالث نجد حسًّا أرضيًّا راسخًا، وانغماسًا فى تفاصيل الحياة اليومية وديكورات الحقبة، وانشغالاً بالسعى وراء لقمة العيش، وكفاحًا - بطوليًّا وعقيمًا فى آن واحد - من أجل البقاء، وتعاطفًا صادقًا مع الفقراء والمسحوقين والمهمّشين دون انزلاق إلى العاطفية الرخيصة التى كثيرًا ما تشوب مثل هذا التعاطف لدى كُتّاب الواقعية الاشتراكية ممن كانوا يملكون - من الناحية الفعلية - الساحة الأدبية حين ظهرت مجموعة الخراط الأولى «حيطان عالية» فى ١٩٥٩.

الروايات الثلاث إذن محاولة، فى سياق محاولات سابقة، و - هل نأمل؟ - لاحقة أيضًا، من أجل رسم خريطة لذات الكاتب (وهى تتضمن بالضرورة شرائح من ذوات الآخرين وذات الوطن والعالم والكون). خريطة تقدم تضاريس النفس فى علوها وانخفاضها، بكل كائناتها وأدغالها ومحارييها وبحارها وأناسها وحيواناتها ونباتها ومعادنها الخبيئة. إن جغرافيا الروح هنا تجاوز (وإن ظلت تتضمن) جغرافيا المكان؛ وهى سعى دائب من أجل معرفة أصدق وأوثق بالنفس فى

خبرتها الحية. لا سبيل إلى اليقين هنا، ولا إجابات نهائية، وإنما ثمة حركة نحو وضع السؤال وضعاً صحيحاً، حركة لا تنتهي بوقفة، لأن من طبيعة السؤال أن يتجدد دائماً، في كل فترة وفي كل ذات فردية وفي كل مكان.

هذا عن الخبرة الروحية التي تقدمها الروايات. أما الخبرة الفنية - وهي تساوق ما أسلفت وتجسده ولا تنفصل عنه - فهي محاولة لإضفاء الدوام على ما هو زائل وعابر، سعي إلى اقتناص حالات الوعي المتحولة في شبكة اللفظ. إن عالم الخراط هو عالم التغير الهيراقليطي، حيث لا يضع المرء قدميه في نفس النهر مرتين؛ عالم التحولات الأدونيسية والهجرة في أقاليم الليل والنهار، حيث الأمواج مقيمة والجزر على سفر. في هذا الكاليودوسكوب المتغير الأشكال على نحو لا ينقطع نجد نقطة واحدة ساكنة كمحور العجلة في قلب الدوران: إنها الطموح إلى مجاوزة الخبرة، ومعانقة الأبدي المتعالي على عرضية الوجود. وسبيل الكاتب إلى هذا - كما لا أحتاج أن أقول - هو اللغة مسكن الوجود، زوجة الكاتب وعشيقته في آن واحد. ففي لعبه بالألفاظ لعباً هو - في الحقيقة - عين الجد، وفي مجاورته بين مستويات السجل اللغوي المختلفة من فصحى وعامية وما بينهما ورطانات ولهجات ولغات، وفي ارتداده إلى طبقات اللغة الكامنة تحت الوعي وأحدث ما في رطانة العصر، يكشف الكاتب عن الالتحام الوثيق بين خبرته الوجودية وخبرته اللفظية. إنا نفكر ونشعر بالألفاظ، ولكن الألفاظ أيضاً لا تتحدد إلا بفكرنا وشعورنا.

وعنصر الإصابة في هذه النصوص - كما في بعض شعر أدونيس، وعفيفي مطر، وحسن طلب، ومحمد آدم - (انظر مقالات أحمد عبدالمعطي حجازي المضيئة، على صفحات «الأهرام»، حول هذه النقطة) ليس لعباً لفظياً فارغاً، وإنما هو محاولة للقفز فوق الدلالة

المعجمية المحددة للألفاظ إلى دلالة صوتية عالية اللغة، مثل الموسيقى. فالخراط، دون أن يفقد لحظة واحدة ارتباطه بالعينى، يتحرك نحو لون من التجريد الموسيقى، وكأنه بعد أن اخترق قشرة الخبرة وسكن لبها وعرفها ظهرا لبطن يطمح إلى تذبيت الجوهر الباقى وراء الأشكال المتغيرة. ويريد أن يضم أوراق الكون المبعثرة فى كتاب واحد، مثلما كان يريد دانتى.

وهذه التجربة اللغوية ترتوى - إلى جانب حس المؤلف الخاص - من عديد من الينابيع: لغة القرآن الكريم ومسحات المتصوفة، الخيال المسيحى وبطولة الشهادة فى عصر دقلديانوس، الأسطورة الإغريقية، الأفلاطونية الجديدة فى سياقها الهلنستى حين يمتزج تراث اليونان بصوفية الشرق، كتاب الموتى المصرى القديم، أصداء من الأدب والموسيقى والنحت والمعمار. وتولّد كثافة النسيج أحيانًا حسًا بالامتلاء والتخمة والكظة، ولكنها لا تنزلق قط إلى الترهل اللفظى أو الزوائد الفكرية. ثمة - من وراء الغنى الباذخ لكلمات الخراط وصوره - صرامة ونقاء وتقشف.

وتطور إدوار الخراط منذ ١٩٤٣ - حين بدأ يكتب أولى قصص «حيطان عالية» - إلى ديسمبر ١٩٩٠ - حين انتهى من كتابة «أمواج الليالى» - إنما هو تطور نحو مزيد من الحرية، والانعتاق من أنماط الفكر والشعور المقولبة والمصبوبة صبًا. إن صلابة عالمه الباكر تفسح السبيل لسيولة متدفقة، ولكنها عجينة صلبة القوام رغم ذلك. ومن خلال تجاور الأزمنة، وتراكب طبقات الوعى، والصوفية الشبقية فى آن واحد، والغوص على جذور الشخصية المصرية فى سياق الزمان والمكان، ومذاق الراوى الساخر اللاذع الكاوى الحامض، يحقق الكاتب نوعًا من الانصهار بين عدة ثنائيات: الذكر والأنثى، المسيحية والإسلام، الماضى والحاضر، الفرعونى والعربى، الواقع والحلم. إن الحساسية الحادة، وإن

تكن ضيقة نوعًا، في أعماله الأولى، «حيطان عالية» و«ساعات الكبرياء»، تكتسب الآن بعداً شموليًا اغتنى من العمر والخبرة فأصبح يجمع بين الامتداد الأفقي والبعد الرأسي، إن تحليقًا أو غوصًا.

والدافع الكامن وراء هذه النصوص - بل، بدرجات متفاوتة، وراء كل ما كتب الخراط - إنما هو سعي إلى رد الكثرة إلى وحدة، والوصول إلى نوع من الواحدية تنحل معها الثنائيات بل المتعددات التي تكاد، لفرط غناها وتنوعها، تصيب الوعي بالجنون. إن العالم مليء بالعجائب بأكثر مما نتصور - على حد تعبير الشاعر الأيرلندي لوي ماكنيس - العالم أكثر جنونًا مما نعتقد، متعدد لا سبيل إلى ربطه، فنحن نقشر البرتقالة، ونبصق الحب، ونحس سُكْرَ الأشياء المتنوعة.

هذه النصوص نص واحد مفتوح قابل للامتداد إلى ما لا نهاية - تقريبًا. لقد انهارت السدود أمام الكاتب، وبقي أن تنهار أمام القارئ الذي ثلمت حساسيته لفرط ما تراكم عليها من طبقات الصدأ، وتعودت على الكليشيهات السهلة الجاهزة. ولو نجحت كتابات الخراط في رد شيء من هذه البكارة المفقودة، هذه الطزاجة في الرؤية والتعبير والفكر والشعور، لما كانت سنواته الخمسون، أو أكثر، من الكتابة قد ضاعت هدرًا، ولأصبح وجود القارئ أمضى فكرًا، وأرهف وجدانًا، وأيقظ ضميرًا، وأصفى لغة، ولاقتربنا - على حد تعبير إليوت - من نقطة السكون في هذا العالم الدوّار. إن الخراط - في قلب الأنقاض والشذرية والتشظي - يحلم بقيم العدل والحرية والمحبة، ويطمح إلى رأب الصدع في كيان الإنسان منذ أكل آدم وحواء من شجرة المعرفة المحرمة، وتم الانشطار - القديم قدم التاريخ - بين البدن والروح، بين الرغبة والتحقق، بين موطننا على هذه الأرض وموطننا الأول.

حجارة بوبيللو

أول ما يلاحظ على رواية «حجارة بوبيللو» (دار شرقيات ١٩٩٣) هو أنها امتداد طبيعي لأعمال الخراط السابقة، فهناك تناص داخلي - إذا جاز القول - بينها وبين قصصه القصير وروایاته ومتتالياته القصصية. قيل يومًا إن كل أعمال الشاعر العظيم إنما هي قصيدة واحدة، وكل أعمال القاص العظيم إنما هي قصة واحدة، وكل أعمال المسرحي العظيم إنما هي مسرحية واحدة، يعيد الأديب في كل عمل جديد كتابتها والتنقيب في زواياها وإجراء تنويعات لا حصر لها على خيطها الأساسي. ويبدو أن هذه المقولة صادقة في حالة بعض الأدباء، وهي تصدق على الخراط يقينًا.

فابتداءً ثمة في «حجارة بوبيللو» شيء من نَفَس مجموعة الخراط الأولى «حيطان عالية» الصادرة في ١٩٥٩. ولكنه هنا نفس أعرض وأعمق وأطول. عندما صدرت «حيطان عالية» كان من رأيي، رغم إعجابي البالغ بها، أنها من عمل فنان ثانوي Minor، ممتاز ولكنه محدود الرقعة. الآن أدرك أني كنت مخطئًا وأن الخراط كان فنانًا كبيرًا Major منذ البداية. لم تكن «حيطان عالية» إلا قمة جبل الجليد المختفي تحت الماء. ومع كل كتاب جديد يصدر له كانت تتكشف أعماق لهذا الجبل حتى بلغ الآن علوًا شاهقًا. هكذا تلقى أعمال الحاضر ضوءًا ارتداديًا على أعمال الماضي، ويغير الحاضر الماضي مثلما يحمل الماضي في رحمه بذور المستقبل.

في الرواية ما يذكرنا بأقصوصة «طلقة نار» (١٩٤٤) من مجموعة «حيطان عالية»، وهناك المعلم جورجي وأبا أرسانى من قصة «البرج

القديم» بمجموعة «ساعات الكبرياء». وهناك أصداء من المتتالية القصصية «أمواج الليالي». و«نفيسة» و«منى» تردانا إلى «طائر الصبا ساقط على البحر» أول نصوص رواية «يا بنات إسكندرية» ويمكن أن نعثر على توازيات بين قطع من «حجارة بوبيللو» وقطع من «رامة والتنين». خذ خيط القهر مثلاً، والتعذيب البدنى والنفسى، فى «بوبيللو»:

«عصبوا عينيه طوال المدة فى طرة، فى أبو زعبل، وضعوا الأسلاك المكهربة فى ذكره وحول خصيتيه وعلى حلمتى صدره، كسروا أسنانه بلكمات قوية، أوقفوه فى الماء البارد عاريًا، وعلقوه من قدميه حتى فقد الوعى، وقالوا اعترف.. اعترف.

فى بكين وبرلين، فى روما وقرطاجنة، فى لورنزو ماركيز وبيونيس أيرس، فى دمشق وبغداد، فى سيول وهانوى، كلهم سواء» (ص ٦٩).

وهو ما يردنا إلى «رامة والتنين»:

«قال ميخائيل لنفسه: تل الزعتر وأبو زعبل، ساحات الكوليزيوم ومقبرة كاراكالا وأقباء محاكم التفتيش وخوذات الڤايكنج والكلاب المدربة على نهش السود فى زيمبابوى وسيطرة صكوك الغفران وبيانات المكاتب السياسية واللجان المركزية، سبارتاكوس ويسوع وحسين بن منصور مصلوبين مع اللصوص والثوار والآبقين، زنازين الباستيل وسيوف الصليبيين وسلاسل الصلاحيين، بغايا سايجون وضحايا أيلول الأسود وحزيران الأسود وكل الشهور السود». (ص ٢٥٨) إلى آخره..

لك أن تقول إذن إنه يحدث فى أعمال الخراط نوع من التوالد الداخلى، أو الزنى بالمحارم إن شئت. إن هذه القصة تتزوج قصة أخرى وتنجب منها، ولكن النسل لا يلبث أن يتزوج أبويه أو شقيقاته أو خالاته أو عماته. هذه ظاهرة ملحوظة أيضًا فى الأدب الاستبطانى الذى يكتبه يوسف الشارونى وشفيق مقار ونعيم عطية وبدر الديب. هنا

تنكفئ الذات على نفسها، وتحدق إلى وجهها في المرآة. ولكن الأمر الغريب هو أن المرآة لا تعكس وجه البطل المأزوم وحده وإنما تعكس - عن قصد من جانب الكاتب أو عن غير قصد - مشهداً اجتماعياً بأكمله. هنا امتياز هؤلاء الكُتّاب.

ولكن إذ كانت «حجارة بوبيللو» امتداداً لأعمال الخراط السابقة فإنها تنقل الخبرة الفنية إلى مناطق حياتية لم يستكشفها من قبل. إن قصصه السابقة تتحدث عن الإسكندرية أو الصعيد أو القاهرة ولكنه يتحدث عن جزء من الدلتا - قرية الطرانة بالبحيرة - بنفس الثقة والمعرفة الحميمة والدقة. وحضور الطبيعة في الرواية ماثل شاخص ليس مجرد إطار أو خلفية لحركة الشخوص وإنما هو جزء لا يتجزأ من وعيها وصورتها.

وكما أن أعمال الخراط تقدم ذاتها - عن طواعية - للنقد السيكولوجي باعتبارها وثائق نفسية بالغة الثراء فإنها تقدم ذاتها أيضاً، في هذا العمل وما سبقه من أعمال، لمؤرخ التغير الاجتماعي، ومؤرخ السياسة. وكما أرخت رواية «أيام الإنسان السبعة» لعبدالحكيم قاسم للتغير الذي طرأ على القرية، كما يراه عبدالعزيز، فإننا نجد في «حجارة بوبيللو» عديدا من اللقطات للمشهد الاجتماعي. وتنتقل عدسة الكاتب، بأسلوب القطع السينمائي، لتقدم لوحات بانورامية مفعمة بالدلالة لشرائح من العالم الحديث. يتوسل الخراط إلى تحقيق ذلك باستخدام ذاكرته فائقة الحيوية من ناحية، وإيراد مقتطفات من جرائد ومجلات قديمة من ناحية أخرى. يستطيع مؤرخ المستقبل أن يرجع إلى «حجارة بوبيللو» لكي يعرف وظائف عريف الكنيسة وكبير الشماسين، أو طقوس تحضير الحلاوة لنزع الشعر، أو محتويات دكان بقال ريفي. بل تمتد شبكة الكاتب واسع الأسفار لكي تقتنص مشاهد من البرازيل مثلاً.

ووراء هذه الحفاوة بكل ما هو عيني وأرضي وجسداني، هذه العين اليقظة إلى أدق التفاصيل والأذن المرهفة لأخفت الأصوات والحواس الصاحية المشحوذة، رغبة حارقة في تمزيق الأقنعة وتقليب الحقيقة على أوجهها الألف. فهذا، رغم كل جمالياته وألاعيبه التقنية، فنان أخلاقي صارم مطلبه الصدق: في الحياة الشخصية والحياة العامة على السواء، في الفكر والتعبير على السواء.

والبعد التاريخي في الرواية بعد غائر عميق ينبع من رؤية شاملة للخبرة الإنسانية. فالأشجار التي يذكرها موجودة منذ عهد الفراعنة، وأحراش الدلتا هي ذاتها الأحراش التي عرفتها إيزيس، والمعدية أشبه بمراكب الشمس.

والتراث التوراتي الإنجيلي يتمثل في إشارات إلى إبراهيم الخليل، ويسوع، وشاول الطرسوسي. ويحدث اندغام بين أليصابات أم يوحنا المعمدان وستي أماليا أم يونان. وهناك إشارة إلى قصة يوحنا المعمدان. على أن الخراط يخلط في أحد المواضع بين اسمي هيرودس وهيرودوت. يساوق هذا استخدام للغة العهد القديم والعهد الجديد.

والتراث العربي والإسلامي يتمثل أساسا في هذه اللغة التي هي عشق الكاتب ومبدؤه وإن لم تكن منتهاه. هناك عدة أصداء قرآنية (في شهادته بعدد مجلة «فصول» عن الأدب والحرية يذكر الخراط أن تأثره بلغة القرآن وفواصله وإيقاعاته أبعد أثرا من تأثره بلغة التراث اليهودي-المسيحي). وهناك التصوف الإسلامي وذكر لإمام العاشقين ابن الفارض، ومقتطف من «الأنوار القدسية» للإمام الشعراني يتصدر الكتاب.

وأعود إلى موضوع التناص - الخارجي لا الداخلي هذه المرة - فأجد في الرواية أصداء من كتاب ألف ليلة وليلة، وشعراء الصحراء عمر بن أبي ربيعة والمجنون وجميل بثينة وامرئ القيس، وإبراهيم ناجي وهو شاعر

له مستقبل كما لاحظ أحمد عبدالمعطى حجازى فى مقال له، بمجلة «الآداب» البيروتية، ذات يوم. ويغتنى هذا التراث الأدبى بعامية الصعيد ومصطلح الحياة اليومية وأغان ومواويل من التراث الشعبى وأغان لأم كلثوم وعبدالوهاب وغيرهما. وهناك مقتطفات من الرسالة التى تركها محمد منير رمزى على مكتبه قبل أن ينتحر. ومنير رمزى شخصية حدثنا عنها يوسف الشارونى فى كتابه الصغير المهم «اللامعقول فى الأدب المعاصر» (سلسلة المكتبة الثقافية) فقال:

«لم يكن إدوار الخراط وحده بل كان له زملاء فى هذا الاتجاه لعل من أبرزهم محمد منير رمزى الذى كتب مجموعة شعرية صغيرة لم تنشر بين عامى ١٩٤٣ و١٩٤٥ وهى مجموعة تتفاوت بين الرومانسية الحزينة والرمزية والسريالية لا سيما فى رباعياته. ولعلنا نستطيع أن نتعرف على اتجاه منير رمزى مما دونه تحت عنوان «بقايا شموع» وقد كتبها بالإنجليزية وترجمها إلى العربية صديقه إدوار الخراط. قال صاحبها فى أولها إنها «علامات الطريق فى تاريخ حياتى».

الميلاد: تنفيمات الرماد الذى لم يحترق تماماً ـ وقود آلية شاذة مريضة.

الحب: سبب الوجود Raison d'être لطفيلى، رجيم بلعنة وعيه بنفسه.

النساء. فخار الصينى، قذر خشن، يصقله ويعبده الشعراء والبلهاء» (ص ٥٤ ـ ٥٥) إلى آخره.. وبعد أيام من كتابة هذه السطور وضع محمد منير رمزى حداً لحياته.

ويخيل إلىّ أن الخراط كان يستبقى فى ذهنه يوسف أبو رية حين يستخدم عبارة «الضحى العالى» وهى اسم مجموعة قصصية للكاتب الشاب ـ أو الذى كان شابا وقتها.

ومن التراث الإغريقى هناك إشارة إلى المعداوى خارون، ناقل الموتى

بقاربه فى العالم السفلى (هاديز)، وعملة الأوبول التى كان يتعين على كل ميت أن يدفعها له لقاء نقله. وهناك، قبل ذلك، أبولو الذى تحمل الرواية اسمه، محرفًا، رب «الشعر والنظام والعقل والموسيقى».

وثمة ما يغرى فى قصة حميدة البرصا بأن نردها إلى عنوان رواية «قبلة الأبرص» لفرانسوا مورياك. ولكن ربما كان هذا من أثر وقوع الحافر على الحافر كما كانت العرب تقول، وليس اقتباسا شعوريًا أو لا شعوريًا.

إدوار الخراط، كما لاحظ د. نعيم عطية ذات مرة، وصّاف من الطراز الأول، خياله البصرى نافذ عميق. فنحن نجده مثلاً يشير إلى لوحات ماتيس وهو فنان روّج له الدكتور غالى شكرى على صفحات مجلة «القاهرة» حين تولى رئاسة تحريرها. والخراط ناقد للفن التشكيلى بمثل ما هو ناقد للأدب: فله كتابات عن أحمد مرسى، وأخرى عن عدلى رزق الله، وثالثة عن رمسيس يونان. وعرضا ألاحظ أن عدلى رزق الله محظوظ حقًا مع أدبائنا؛ فقد ظفر بقصائد نثر من الخراط، وبقصيدة من حجازى ـ أعظم شاعر مصرى بقيد الحياة اليوم ـ وبقصائد أخرى لبعض شعراء السبعينيات، ولست أشاركهم حماسهم ـ الذى يبدو لى مبالغًا فيه ـ لهذا الفنان. ولكن ربما كانت هذه مجرد نقطة عمياء من جانبى.

الخراط فى هذا العمل كما فى أعماله الأخرى مهموم بالأسئلة الكبرى: حقائق الحياة والموت، قضايا الحرية والعدل، الحب والجنس، المعاناة والتطهير. ويستحق الجنس كلمة خاصة فى هذا المقام. فلا يوجد كاتب عربى ـ باستثناء أدونيس مصور الشهوة التى تتقدم فى خرائط المادة ـ توغل الخراط فى هذه المنطقة التى مازالت إلى حد كبير من المحرمات. إنه يقبل المقارنة بالكاتب الأمريكى جون أيدايك ـ أعظم الروائيين الأمريكيين بعد الحرب العالمية الثانية فى رأيى ـ وذلك فى واقعيته وشاعريته وميتافيزيقاه فى آن واحد وذلك حين يتناول الخبرة

الجنسية ويوصل لها فى أرض الوعى.

وإلى جانب حذقه البالغ فى تتبع دهاليز الرغبة ومسالكها المستخفية نجده يميل أحياناً إلى التعبير الصراح وكأنما يرغب فى أن يصدم القارئ صدماً ويقتحم المحرمات اقتحاماً. انظر مثلاً إلى وصفه لرقص الغازية، أو عشار ثور وبقرة، أو وصفه جاموسة تتبول، أو الشبقية العارمة فى هذا المشهد:

«فى الهيش والحلفا المرعرعة، وراء الطاحونة، حدست حضوراً غير غريب.

تأوهات المرأة الشبقية وهتافاتها المكبوحة: آه يانى.. آه.. ياويلى يا سواد ليلى. اوعى علىّ ياخويا بالراحة، من غير هبش ياوله جاك هبشة.. آه يانى.

وزحير الرجل الذى ينهج بصوت أجش خشن. أصوات الليل والعهر، أنين اللذة المترعة وقسوة النشوة المبحوحة، كانت أرعب عندى من عواء الوحوش التى لا أعرف ما هى» (ص ٨٥ ـ ٨٦).

تذكرنى هذه القطعة بمشهد من لوحة قلمية للمازنى ـ وهو من أبطال الخراط المعدودين فى حقل القصة العربية ـ عنوانها «ليلة سوداء» من كتاب «خيوط العنكبوت». هنا يتجول الراوى ليلاً بين المقابر على حافة الصحراء فيكتشف عاشقين اتخذا من مقبرة مكاناً لإطفاء جذوة حبهما، ويسمع بينهما الحوار التالى:

«ـ بقى مبسوطة وأنا متنكد؟

ـ آه مش انت لعبتى؟

ـ لعبتك؟

ـ آه لازم أخلق لك حاجات تعذبك ولازم أكيدك ولازم أسمع إنك بتعيط. وبسرعة أمسح لك دموعك وأبوسك.

وكأنما التقت الشفاه فى قبلة طويلة مستغرقة فقد صمتا هنيهة ثم

تنهدت الفتاة تنهد الرضى والاغتباط ثم صار صوتهما أخفت وهى تقول أو تهمس: خدنى على سدرك. لأ مش قوى كده. بالراحة، خلينى كده شوية» (ص ٢٩٥).

إن منطق الكاتبين واحد تقريبًا. ولكن الخراط يمضى شوطًا، بل أشواطًا، أبعد مما فعل المازنى، فليس من يكتب فى ١٩٩١ كمن يكتب فى ١٩٣٥.

وهناك استخدام كلمات جارحة، مثل «طياز وبز».

هناك ملامح فنية أخرى أكتفى بأن أشير إليها إشارة سريعة: المزاوجة بين استخدام ضمير المتكلم وضمير الغائب فيما يخص الراوى؛ التدفق اللفظى الذى يكاد يكون سيرياليًا فى بعض المواضع؛ التوزيع الطوبوغرافى للكلمات كما فى ختام الفصل الرابع «نافذة علوية زرقاء الزجاج»:

«هل أنت - حقًا - من ضيّع فى الأوهام عمره؟

أو كما قال؟

لا أستسلم.. أستسلم.. لغواية اليأس..

لا .. لا أستسلم..

أستسلم..

لا أستسلم..

لا..» (ص ٩٠).

ونحن نجد ما يشبه هذا فى كثير من الشعر الحديث، وخاصة الشعر العينىّ الذى يخاطب البصر قبل أن يخاطب السمع. إن صلاح عبدالصبور (وإن لم يكن شاعرًا كونكريتيًا) يعمد أحيانًا إلى تكسير الأبيات ليولد شعورًا بالشذرية والتفكك كما فى ختام قصيدته المسماة «تأملات ليلية»:

لا شىء يعينك.. لا شىء يعينك

لا شيء يعينك لا شيء يعين
لا شيء يعينك لا شيء
لا شيء يعينك
لا شيء
لا . .

وذلك بمثل ما كتب إليوت قرب ختام قصيدته «الرجال الجوف».

لأن لك الملك
لأن لك
إن الحياة
لأن لك الـ . .

والمشهد الأخير من الرواية، حيث يفاجئ الراوى الست حنينة زوجة المعلم جورجى فى غرفة نومها وهى تخلع ثيابها وتلقم عم باسيلى ـ الشقيق المشلول لزوجها ـ ثديها فى فمه. وكأنه طفلها الذى ترضعه (ألم أحدثك عن الزنا بالمحارم؟) فى مزيج من الشهوة والحنان، مشهد مروع حقًا، لا يُنسى. إنه بمثابة لحظة التنوير التى تلقى الضوء على كل ما سبقها (ولو أن الخراط يعد مثل هذه المصطلحات من قبيل القوالب الجاهزة والوصفات المعدة سلفًا التى جاوزها قص الحداثة منذ زمن بعيد). والمشهد «انتصار للمرأة الأم العشيقة» فعالم الخراط عالم أمرى (ماتياركى) فى المحل الأول، الأنثى هى الممسكة بناصيته وموجهته مهما بدا غير ذلك. ولكنى لا أستبعد أن يظهر فى المستقبل القريب ناقدات نسوانيات يصببن جام غضبهن على الخراط، مهما بدا من تمجيده الظاهرى للمرأة، مثلما صُب جام الغضب النسوانى على د.هـ. لورنس وهنرى ميللر ونورمان مايلر وغيرهم. ذلك أن الخراط، فى الحقيقة، لا ينظر إلى المرأة إلا من زاوية الرجل. وحتى أهم بطلاته، رامة ـ ليست فى الحقيقة إلا إسقاطا لخيالات البطل الذكر ورغباته ومخاوفه.

وصورة مرتسمة على شاشة وعى ميخائيل، همه الأول والأخير. يستطيع فلوبير أن يقول: «مدام بوفارى هى أنا». ولكن الخراط لا يستطيع أن يقول إن رامة أو لندة أو رحمة هى أنا. فهو فى الواقع من أكثر الكُتَّاب ذكورية إن جاز القول. إن مجتمعه، من حيث التراتب الرسمى، ذكرىّ بطريركى راسخ، ونظرته إلى الجنس، كنظرة فرويد، محافظة فى جوهرها، تستديم القسمة التقليدية بين الذكر والأنثى مهما بدا من طموحها إلى التوحد والالتئام.

تبقى كلمة أخيرة عن اللغة فى أعمال الخراط. إن له ثلاثة أنماط أسلوبية وربما أكثر: النمط الأول يمثله هذا المقتطف من قصة «الأوركسترا» بمجموعة «حيطان عالية».

«وهو يدرج على هذا السطح الزلق المسدود الأملس، هذا الصدر الصلب الذى لا مسام فيه، يدرج عليه كأنه قطرة الزئبق، تتدحرج وحدها على الصلابة الرافضة المصقولة، تتدحرج ضئيلة، لا تكاد تمس هذا السطح، ولا تترك خلفها أثراً ولا تخدش هذه الملاسة من الأسفلت الممتلئ بقوة مشحونة مقوسة، ولا تدع فيه أقل تجويف..» (ص ١٣٠).

هذا نموذج ممثل لأسلوب الخراط فى مرحلته الباكرة. نثر رصين، قوى العضل، محكم مغلق على ذاته، كالرصيف الأسفلتى الذى يصفه هنا، تكثر فيه أدوات النفى وعلاماته، نثر يكاد يصد القارئ صداً بصرامته بل جهامته. إنه مفتول وثيق التركيب ولكن فيه افتقاراً معيناً إلى المرونة.

والنمط الثانى مقابل للنمط الأول. فهو أشبه بقوام مائى متسايل متماوج، انكسرت أمامه السدود. إن عماء الهيولى قد حل محل صرامة الشكل، وهذا نموذج له من رواية «الزمن الآخر»:

«عجيج العُباب يعربد فى قاع القوقعة التى عصفت بها الأعاصير وعركتها فتعرت إلا من تعاشيب الربيع العافى: لكن طعنة أعياد العطايا تتعدى العدم إذ نتطاعم نُعْمَى المتع تتشعع فى عمود الضلوع.

عسف العلل والتياع عقابيل الروع عادت بعد أن كان التعرى يلتمع بشعار الأعراس..» (ص ١١٠).

لئن كان الكاتب فى المقتطف الأول ينحت من صخر، إنه هنا يغرف من بحر. وفى القطعة عنصر لا يُنكر من اللعب لأجل ذاته على حرف العين، وقد علمنا حسن طلب ـ فى ديوانه «آية جيم» ـ أن اللعب، على ما يقول شيللر وغيره من الفلاسفة، يمكن أن يكون جداً ما بعده جد. والتجربة، رغم غرابتها، ناجحة صناعة مقتدرة. ولكنها لا تبرأ من تهمة ما سماه الشاعر اللاتينى قطعًا أرجوانية Purple Passags أى قطع توجه النظر إلى ذاتها وليس إلى ما يفترض أن تشير إليه.

و«حجارة بوبيللو» هى النمط الأسلوبى الثالث الذى توصل إليه إدوار الخراط بعد تجارب فنية عديدة. إنها أنجح تجاربه الأسلوبية لأن اللغة فيها تكافئ تمامًا ما تقوله، لا أكثر ولا أقل. هنا يتم التلاؤم بين طريقة القول والشيء المقول، وتغدو اللغة وسيطًا شفافًا ننظر من خلاله ولا ننظر إليه. إن كلماته لا تحاول أن تلفت النظر إلى ذاتها، وإنما تؤدى وظائفها بكفاءة ودقة وجمال. وهى تبرأ من تصلب أسلوبه الأول ومن هلامية أسلوبه الثانى.

من الشائق أن نقارن لغة الخراط بلغة ثلاثة قصاصين آخرين هم فى رأيى أبرز معالم القصة المصرية: يحيى حقى، ونجيب محفوظ، ويوسف إدريس. إن يحيى حقى يستبق الخراط فى حفاوته باللغة، وعشقه للمعجمات، وعكوفه على الفروقات الدقيقة Nuances بين معانى الكلمات وظلالها، وجمعه بين مستويات الفصحى والعامية. إنه فلوبير القصة المصرية: فى أناقته وقصده وتكريسه وبحثه عن «الكلمة المضبوطة». أما الخراط فهو فلوبير وهنرى ميللر معًا، هو أبولو وديونيزوس فى آن. فهو أستاذ فى القصد وفى التدفق المهضب على السواء.

ونجيب محفوظ حالة محيرة. إنه فى مجموعه أعظم من الخراط، ولكنه ـ مهما بدا فى هذا من مفارقة ـ يحقق إنجازاته الفنية ومؤثراته الغائرة فى أحشاء النفس والمجتمع لا بفضل لغته، وإنما بالرغم منها تقريبًا. ففى كتابة محفوظ ـ إلى جانب الضربات البارعة الموفقة ـ بعض نسيج ضام ميت، وكليشيهات بلاغية محفوظة، ورصانة تتحول أحيانًا إلى ترصن. والسؤال: كيف تسنى له أن يكون روائيا عظيما رغم هذه العيوب؟ وماذا يكون العمل إن لم يكن كلمات على الورق؟ يخيل إلىّ أننا فى فن الرواية ـ أكثر مما هو الشأن فى الشعر ـ نستطيع أن نغتفر عددًا من العيوب الأسلوبية لأن ثمة ما يعوضها: فمن وراء كلمات الكاتب تتخايل أمور أخرى مثل التحليل النفسى، ورسم الشخصية، والمشهد الاجتماعى، والتأملات الفلسفية، ومتعة الحكى والحوار والوصف. إن اللغة فى الرواية لا يُدفع بها إلى المقدمة بقدر ما يحدث فى الشعر. إنها مسألة اختلاف فى درجة التصدير Foregrounding، ففى الشعر يُدفع باللغة إلى المقدمة دائمًا. أما فى الرواية فقد تتقدم أو تستأخر، بدرجات متفاوتة من البروز.

وماذا عن يوسف إدريس؟ إنه حالة أبعث على الحيرة حتى من محفوظ، فهو عبقرية برية جامحة لا تخضع لقواعد، ولا حتى قواعد الكتابة الجيدة المتعارف عليها. إنه يزداد غموضًا مع الزمن، كما لاحظ أحمد عبدالمعطى حجازى فى رثائه له بمجلة «إبداع». إنه عبقرية جاهلة، بمعنى من المعانى، ولا أظنه كان يحسن قراءة صفحة واحدة من الجاحظ، أومن إحدى المعلقات قراءة صحيحة. ولكنه عبقرية رغم ذلك عوضت قصورها الثقافى بالامتياح من موهبة فطرية عظيمة، وتجربة حياتية غنية، وأسفار مفيدة، ومن كنوز التعبير الشعبى والموروث الفولكلورى وثراء اللغة المحكية. إنه ظاهرة طبيعية كالزلازل والبراكين والفيضانات والأعاصير تتأبى على الإخضاع، ويعوزها الصقل والتهذيب.

روى لى إدوار الخراط يومًا ـ وقوله عندى مصدق ـ أن يحيى حقى قال معلقًا على قصة الخراط «مركب فى آخر البحيرة»، التى أصبحت فيما بعد الفصل الثانى من رواية «رامة والتنين»، بعد أن قرأها الخراط عليه للنشر فى مجلة «المجلة»: أى ثراء! وقالها بالفرنسية Qunelle Richesse. هذه شهادة من فنان كبير فى حق فنان أكبر. فالخراط نثراً، كأدونيس شعراً، يمثل أعلى مستويات التعبير التى توصلت إليها لغة الإبداع العربى فى عصرنا.

obeikandl.com

يقين العطش

«يقين العطش» هي الحلقة الثالثة من Triptych صدر منها قبل الآن «رامة والتنين» و«الزمن الآخر». إنها ثاني ثلاثية عظيمة في أدبنا العربي بعد ثلاثية نجيب محفوظ وإن اختلفت عنها من كل الوجوه. وأرجو ألا يُتبعها الخراط بجزء رابع فأضطر إلى تنقيح كلامي لأقول إنها ثاني رباعية عظيمة بعد «الرجل الذي فقد ظله» لفتحي غانم وإن اختلفت عنها أيضًا من كل الوجوه، أو أن يُتبعها بجزء خامس فأضطر إلى أن أدعوها أول خماسية روائية في أدبنا بعد خماسية عبدالرحمن منيف. لكن احتمال الإضافة إليها قليل فهناك آفاق أخرى تظفر بنصيب من اهتمام كاتبنا، مثل بوبيللو وكل ما يتعلق بها، وهناك رواية «صخور السماء» التي ما تني تناوشه منذ سنوات، وتتراكض كالجنين في رحمه الخلاق، وتوشك أن تنزلق إلى عالم النور(*).

يصدّر الخراط روايته - مثلما ذيل «رامة والتنين» بأبيات للحلاج - بكلمات لأبي القاسم الجنيد: «قد مشى رجال باليقين على الماء أما من مات على العطش فهو أفضل منهم يقينًا». هكذا تتقرر ثنائية الظمأ والرى - على كافة المستويات، جسدانية وروحانية، منذ الصفحة الأولى، وتتطور عبر فصول الرواية التسعة لتنتهي بمفارقة مؤداها أن «الارتواء الكامل هو يقين العطش». ولكننا قرب نهاية الرواية نعود فنتذكر مع الكاتب أنه حتى هذا اليقين ليس نهائيًا، وإنما هو موضوع تساؤل، ولولا هذا ما كانت ثمة حاجة أصلاً إلى فعل الكتابة عنه.

كتب الخراط الرواية في الفترة من يوليو ١٩٩٤ إلى سبتمبر

(*) انزلقت فعلا

١٩٩٥، والشخصية الأساسية فيها ـ رغم كل ما قد يبدو من أهمية رامة وبروزها ـ تظل ميخائيل: ذلك الدون كيشوت في رأى نفسه، أو الدون چوان المقلوب في رأى رامة، مع لمسات من هملت، وفاوست ـ فاوست آخر موضة معدّل بشرطة على حد تعبير الكاتب في إحدى لحظات نزقه التعبيرى أو ذرابة لسانه اللفظية Glibness. ليست رامة في الحقيقة إلا إسقاطاً على شاشة ميخائيل النفسية، ونحن لا نراها كائناً متفرداً مستقلاً وإنما نراها دائماً بعيني ميخائيل المراقبتين المُقيمتين. عبثاً يضفر ميخائيل قلائد الزهور في مدح جسدانيتها وروحانيتها فإنما هو ذكرىّ مغرق في الذكورة، لا يختلف ـ إلا من حيث السفسطة والتعقيد ـ عن أسلافه من الرجال. أتوقع يوماً ـ بعد أن تزول فورة حماس الإناث من قراء الخراط ونقاده وتنجاب غاشيتها ـ أن تفتح على هذا الكاتب نار شديدة من جهة أصحاب المذهب النسوى وصاحباته، فهو في الواقع ـ رغم كل استنارته ـ عاجز عن رؤية المرأة إلا من منظوره الذكورى المحدود بالضرورة؛ وقد فُتحت نيران كهذى على د. هـ. لورنس وهنرى ميللر ونورمان مايلر. والويل في طريق الخراط قادم يوماً، لا محالة..

مسرح الرواية أساساً هو القاهرة مع ارتدادات إلى الإسكندرية والصعيد والدلتا. وفي المؤخرة تتخايل كوناكرى كجوهرة سوداء متألقة (لم يكتب الخراط بعد خبرته الإفريقية، وهو من أوسع قصاصينا علماً بالقارة وأكثرهم أسفاراً). ولكن مسرحها الأكثر أساسية هو جدران النفس وأطلالها وما يتسلق عليها من ذكريات ومخاوف ورغبات. هل كان من قبيل المصادفة أن يجعل الخراط بطله مرمماً للآثار؟ إنما هو في الواقع مرمم لجروح ذاته العميقة الغائرة، ومفتح لجروح مماثلة في الآخرين. إنه يحاول أن يرمم قطعاً من العمر، ويظل حتى النهاية يجد رامة غامضة ملتبسة، ويظل الخيط الرئيسى للعمل ـ كما في كثير من أعمال الخراط ـ هو محاولة اجتياز أسوار الوحدة العميقة والتواصل مع

الكون والآخرين. «أليس مأثوراً ومجرباً أننا نعيش فى تلك الجزر الإنسانية الضيقة المشهورة التى تكلم عنها ـ ومنها ـ الكثيرون؟». ليكونُ من قبيل التبسيط المبتذل أن يقال إن ميخائيل يبحث عن السعادة، ولو أن هذا، طبعًا، يدخل ضمن مساعيه. إنه باحث، أولا، عن المعرفة والفهم، وبعد ذلك قد تجيء السعادة أو لا تجيء. قال: «غريبة! أنا لا أكتب هذه الكلمة «السعادة» قط، لا أعرفها، ليست فى معجمى، أنا أعرف النشوة أو التحليق أو المجد أو التحقق إلى آخره. لكن حتى مفهوم السعادة ليس من عدتى الفكرية أصلاً، صدقينى». يتذكر المرء هنا مقولة سان جوست من رجال الثورة الفرنسية ـ ملاك الإرهاب كما دعاه الدكتور حسين فوزى: «إن السعادة فكرة غريبة عن أوربا»؛ وهى غريبة عن ميخائيل أيضًا.

«يقين العطش» من طراز الروايات الكبرى التى لا تخشى الأسئلة الكونية الكبرى، وطرح تساؤلات وجودية ممضة قد أرقت الإنسان منذ البداية، ولا تخشى أن تُشفى أحيانًا على تخوم المقالة. هذا جنس أدبى قد عرفناه فى روايات توماس لف بيكوك ولورنس وهكسلى وغيرهم. ليس الروائى هنا كلى القدرة، عالمًا بكل شىء، مستخفيًا داخل عالمه على طريقة فلوبير. ليس إلهًا صغيراً يراقب العالم فى حياد، ويسوى أظافره لا مباليًا على طريقة جويس. إنه منخرط حتى النخاع فى هموم شخصياته، متورط ومشارك، ولكنه قادر على إصدار الأحكام أيضًا. ليس أعجب من زعم البعض أن الخراط كاتب ذاتى، مغلق على عالمه الخاص، مشغول بالتجريب الشكلى عن الواقع اليومى. إنه أكثر انخراطًا فى هذا الواقع من أغلب كُتّابنا، بالمعنى العميق للانخراط الذى هو محايثة ومفارقة معًا. وراء قصة ميخائيل ورامة تستطيع أن تجد فلذات حية مقتطعة من لحم الواقع الطرى: المتغيرات الاجتماعية وصداها، الهم القومى المرتبط بالتزام سياسى قديم ولكنه محدد، مافيا

الآثار، الفتنة الطائفية (مع بعض توثيق أعمق كثيراً مما يعمد إليه صنع الله إبراهيم، وغيره، فى «ذات»)، وصف للعشوائيات السكانية وما تستتبعه من تلاصق بدنى حميم تزول معه كل خصوصية عن أكثر التصرفات شخصية، وتنهار ـ تحت وطأة الواقع الفادح الملح ـ تابوهات الدين والعرف والمجتمع، انهيار الذوق نتيجة حتمية للانهيار الحضارى والأخلاقى:

«يومها فى كازينو كليوباترا أفاضت فى شرح ما أسمته ظاهرة سحر حمدى الراقصة الشهيرة، وفى وصف جسمها، وابتذالها، واعتبرت أن كل شىء فى مصر هو هذا الابتذال، الشيوع، التفاهة، قالت إن جسمها أشبه شىء بالأخطبوط، متعدد الأطراف، متموج، يهبش ويقبض ويعتصر، كأنما بالوغم منه، وكالرشوة والفساد والانفتاح، جسم لزج محيط ينز، مدوّر وملفوف، أطراف رقيقة ولكن قوية كاسرة، جمبرى طويل يهتز فى موج الشهوات والجشع، هكذا قالت، وله شعر منسدل وشائك وسام».

رضع الخراط، منذ طفولته بل ربما قبل ولادته، لبان أربعة أقانيم: الفرعونية، والمسيحية القبطية، والتراث العربى الإسلامى، والغرب. ليست هذه جدائل منفصلة تجرى متوازية وقد تتلاقى فى عمله؛ إنها عين لحمة نسيجه وسداه، وهى مبعث هذا الثراء الفريد فى عمله إن الأسطورة الإغريقية تتجاور لديه وتتحاور مع المعتقدات المصرية القديمة والكتاب المقدس وتراث العبرانيين والمسيحية (حزقيال، يوحنا المعمدان وسالومى، إنجيل متى، أكل آدم من شجرة المعرفة المحرّمة، تقديم إبراهيم ابنه للذبح مثلما فعل أجاممنون ـ استرضاء للآلهة ـ بابنته إفيجينيا، مشى بطرس فوق الماء، اعترافات القديس أوغسطين)، لا فواصل بين هذا وبين تجربة ـ تجارب ـ ذى النون المصرى (بلديات ميخائيل)، وابن الفارض سلطان العاشقين، وأبى منصور الحلاج. جامع

سنجر الجاولى يقوم جنباً إلى جنب مع آثار الفراعنة. وثمة ضوء واقعى حاذق يريقه الكاتب على هذا كله ليزيل عنه شبهة الوقار المصطنع والأبهة المتكلفة Pomposity . يقول ميخائيل: «صحيح. ليست الآثار عندنا محل هيبة ورهبة على الإطلاق، ليست متاحف محوطة بالإجلال والتوقير، لا يعاملها الناس معاملة «متاحف» أو «آثار» بل معاملة «أشياء الحياة» وأحياناً أشياء الفرجة والنزهة والتهريج، انظرى كيف يُطبل طلبة الجامعة ويرقصون ويتقصعون على واحدة ونص فى الكرنك، تحت هامات الآلهة». وربما كان هذا، فى النهاية، جزءاً من عبقرية مصر المميزة: إنها، رغم كل احتفالها بالموت، لا تنظر إليه إلا فى سياق الحياة، باعتباره امتداداً لها بشكل ما. الموت عندها مناسبة للاحتفال، وتوكيد للنقيض.

والحضور العربى ماثل فى هذه اللغة التى يديرها الخراط بين أصابعه (فى أحيان قليلة تدور هى به) ويصنع بها الأعاجيب. هناك لعبه المألوف على الإصاتة، وهو هنا يلعب بخمسة حروف: الباء، والعين، والضاد، والفاء، والطاء، وهناك ابتعاثات، مهما تكن خافتة، لعالم ألف ليلة وليلة وعبقرية شهرزاد (ربما كان ما يجذب الخراط إليها هو عين ما يجذبه إلى الشعب المصرى: قدرته المدهشة على البقاء رغم كل دواعى الانحطاط والتآكل والفناء). وهناك البعد الغربى فى ثقافة الخراط، عالم روسو الجمركى وكهف دلاكروا الصحراوى، سوناتة هايدن رقم ٦، سوناتة الفلوت والهاربسيكورد من مقام سى صغير لباخ، موسيقى مونتفردى الدينية، وكونشرتو التورمبيت والأوركسترا لألبيونى، أوبرات الإيطاليين وفاجنر وموزار وغيرهم، كونشرتو بولانج للأرغن والوتريات، ثم ـ كأنما يعيدنا الخراط فجأة إلى الأرض ولكن دون ارتطام بجيوب هوائية ـ نجده يبتعث لوحات أحمد صبرى، أو يبتعث بولا (إقبال) الحوامدى حفيدة أمير الشعراء شوقى بك، أو عبدالوهاب

القديم يشدو بلون نجواه وشجاه: «لما انت ناوى تغيب على طول»، أو استجاشة العواطف الوطنية مع أغنية «مصر التى فى خاطرى وفى دمى»، أو وردة الجزائرية «خدنا حلاوة الحب كله».

فى أعمال الخراط ما يشبه أن يكون تزاوجًا داخليًا، أو حتى سفاحًا بذوى القربى. إن مجموعة «حيطان عالية» تحوى بذور أغلب ما تفرع فى أعماله التالية. محطات السكة الحديد التى ظلت تناوش وعيه عبر السنين، مثلاً، تعاود الظهور هنا فى مطلع الفصل الرابع «جسد غامض الوضاءة». يقول علماء الوراثة إن هذا النوع من زواج الأقارب يثمر فى الغالب نسلاً ضعيفًا مهزولاً. ولكن الخراط قد حطم بعضًا من قوانين الوراثة، مثلما حطم أشياء أخرى كثيرة (ليست كلها بالمناسبة، مستحقة للتحطيم)، فالقديم لا يفتأ ينبعث فى كل عمل جديد له ناضراً بماء الحياة، يسرى نسغ الحيوية فى عوده.

من نافلة القول أن يتحدث المرء عن البعد الإيروطيقى فى عمل الخراط، فهذا جانب قد أشبعته الأقلام بحثًا. حسبى أن أذكر هنا مدى تغلغل الوعى الفيزيقى حتى فى جغرافية عمله: «جسد الدلتا مفتوحة الساقين على البحر المختلط بالأوشاب والأكدار والطمى الخصيب» أو «جسد الصعيد القضيبى المنتصب رمحًا سمهريًا لا عوج فيه». كتب سارتر يومًا فى «أورفيوس الأسود» يقول إن الشاعر الإفريقى يمنح الطبيعة عضواً تناسليًا. والخراط يصنع شيئًا من هذا القبيل إذ يُؤرس (بالسين نسبة إلى إيروس) ظواهر الطبيعة الساكنة، وليس السلوك البشرى وحده.

والصورة السريالية - إلى جانب التعبير الواقعى (بل الناتورالى) الدقيق المحسوب - من أدوات الخراط الأساسية: «رأى أن قلعة صلاح الدين قد اقتطعت من بين خاصرتيها وحلقت فى الفضاء منزوعة من جذورها، سبحت فى سحاب ملوث بالزرقة الكامدة، كان طيرانها فوق

القاهرة غير مرئى لأحد غيره وهو ينظر إليها دون دهشة، بل بشىء من الملل، ورأى فى مكان انتزاعها من الأرض أثداء نسوية منطرحة على جسد التراب المبلل قليلاً، مبتورة ولكن بضة باللبن المحجوز الذى لا ينسكب». هذه كلمات قد كان ليفهمها ـ على نحو أعمق من أى منا ـ مصورون من طراز فؤاد كامل، أو أحمد مرسى، أو رمسيس يونان صاحب «العشق المفترس».

حسية الخراط تتمثل فى إدراكه اليقظ للمرئيات والمسموعات والمشمومات والملموسات والمتذوق، وفى حديثه (على لسان نور الدين) عن «أساليب صنع الحب، وأوضاعه الخلفية والأمامية وعلى جنب، فى الآداب الشبقية الهندية والعربية، وفى المنمنمات الإيروسية»، وفى تلذذه ـ كأنما يتلمظ بشفتيه ـ بتعداد أصناف الغذاء: «أطباق الستيك المفلفل نصف النىء ينضح بعصارته الشهية المتبلة البنية المحمرة، والجمبرى المشوى بطراوة لحمه متماسك القوام وطبق البطاطس المقلى والزواق من الخضار السوتيه، مع رابع أو خامس زجاجات الاستيللا المثلجة». هذا كاتب يدرب حواسنا، التى فلت من حدها الألفة، ويعلمنا من جديد كيف نتذوق ثمار هذه الأرض، الأقوات الأرضية بتعبير أندريه جيد.

فى الختام أقول: نحن محظوظون إذ عشنا فى زمن إدوار الخراط، وتلقفنا كل كلمة من كلماته إذ تخرج طازجة ساخنة من المطبعة. قال دريدن يومًا وقد أذهله ثراء المادة الإنسانية فى «حكايات كانتربرى» لتشوسر: ها هنا وفرة الفيض الإلهى Here is God's plenty. وفى عمل الخراط شىء من هذه الوفرة الإلهية ـ مع بعض وفرة شيطانية أيضًا. ولكنه يظل أساسًا هيومانى المنظور، الإنسان عنده مقياس كل شىء، من هذه الأرض وإليها يتحدث.

صخور السماء

يقول الغلاف الخلفي للكتاب ـ ترى من كاتب كلماته؟ ـ «ليست رواية فولكلورية ولا قبطية ولا صعيدية وليست سيرة ذاتية.. رواية مصرية أساسًا وإنسانية». وأقول: كلا، بل هي ذلك كله في آن، متى كان أي طرف في هذه المعادلة ينفي باقي الأطراف؟ أليس تعدد المستويات وتراكم الطبقات الدلالية من أوضح خصائص كتابة الخراط؟ ألا يكاد هذا يكون أمرًا بدهيًا عودنا عليه عبر أكثر من أربعين عامًا بحيث يغدو تقريره ـ مجرد تقريره ـ من نافلة القول، ومن الأوليات التي لا تحتاج لفرط وضوحها إلى أن تقال؟

في مقالة للخراط عن المكان في الرواية، عنوانها «مطارح العشق من الإسكندرية إلى أخميم» نشرت بمجلة «الهلال» في عدد أبريل ٢٠٠٠، يتحدث عن هذين القطبين المكانيين اللذين يترجح بينهما بندول إبداعه (ولنضف إليهما قطبًا ثالثًا هو الطرانة مسرح «حجارة بوبيللو») فيقول عن أخميم ـ ولندع الإسكندرية الآن جانبًا، موعدنا معها مع صدور «طريق النسر»: أخميم «بلد أبي وأسلافي الصعايدة العظام الذين ماكتبت صخور السماء إلا على سبيل تكريمهم وإسداء الولاء لهم والتمرد عليهم في آن معًا، ذلك شوق لا يريم من بين أشواق لاعجة أخرى تلهم هذه الرواية».

في الصفحات التالية لا أحاول كتابة مقالة متماسكة الحجة متطورة من نقطة إلى نقطة، وإنما هي مجموعة ملاحظات لا تكاد توجد رابطة بينها ـ وتوجد بينها، على مستوى أعمق، روابط عديدة، أسوقها هنا كما عنت لي عند قراءة الرواية ـ أتراني قد اخترت الطريق الأسهل،

فراراً من عبء البناء والترتيب؟ ـ وأعطى كل ملحوظة رقمًا. هذه ـ إن شئت ـ غاية الإهمال وإيثار السهولة، إن لم نقل الاستهانة بالقارئ وبسمعة كاتب هذه الكلمات.

١ ـ مبعث قوة الخراط هو شمول رؤيته وإلمامه بأطراف الخبرة من كل جوانبها. هو ـ دحضًا لأرسطو ـ الشيء ونقيضه معًا. قل عنه ما شئت وستجد أن عكس ما قلت أيضًا صحيح. قل، كما يحب هو أن يقول عن نفسه، إنه علمانى لا دينى. وأقول: أجل، ولكنه أيضًا مغروس حتى صياصى القدم فى حساسية دينية لا تجد مثيلاً لها إلا عند كبار الهراطقة الذين كانوا، بطريقتهم الخاصة، مسيحيين عميقى المسيحية كنتشه ولورنس وكامو. لغته ترتوى من بلاغة الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديدومن القرآن الكريم ومن ديانات شرقية قديمة وحديثة. قل إنه كاتب رمزى يستخدم تقنيات انطباعية وتعبيرية وسريالية، وأقول: أجل، ولكنه أيضًا واقعى بل ناتورالى، وما الناتورالية سوى واقعية دفع بها إلى أقصى حدودها. قل إنه ـ وهو التروتسكى القديم ـ ملتزم سياسيًا واجتماعيًا بقيم يقتضى تحقيقها عملاً سياسيًا وجماهيريًا. وأقول: أجل، ولكنه أيضًا ملتزم بالجمال المنزه عن الغرض، شاك فى كل شعارات الأيديولوجيا، فيه بذرة فوضوى متمرد على تعليمات الحزب، أى حزب. قل إنه، كالمعرى، مؤمن بالعقل، الإمام الناطق فى الكتيبة الخرساء. وأقول: أجل، ولكنه مؤمن أيضًا بما وراء العقل، لا فواصل عنده بين الطبيعة وما وراء الطبيعة. للأسطورة عنده مكان مشروع كما للعلم، مسلم بوجود أشياء لا تحلم بها فلسفة هوراشيو بين الأرض والسماء.

٢ ـ «صخور السماء» امتداد لأعمال الخراط السابقة، وإعادة كتابة لها أيضًا. مرة أخرى يكاد يكون هذا قولاً رثًا معادًا لمن عاش مع فن الخراط كل هذه السنين. نحن نلتقى هنا ـ صراحة ـ بعبارات من قبيل

حيطان عالية، محطة السكة الحديد، ساعات الكبرياء، يقين العطش، صيحة وحيد القرن. تطالعنا شخصيات سبق أن تعرفنا عليها: هناك ذكر لأجيه بطلة ـ هل «بطلة» هي الكلمة الصحيحة؟ ـ قصة «جرح مفتوح»، تلك التي وقعت فريسة للعربان أو الذئاب أو النداهة، وراحت قبل أن يطلع عليها الفجر، في لحظة غفلة ممن كان يجب عليه أن يحوطها برعايته ولا تغفل عنها عينه لحظة واحدة. هناك إعادة تمثيل Reenactment لقتل هنية ـ في قصة «في داخل السور» ـ وراء سور الجنينة القبلية على أيدي أقاربها زكري وشفيق وبقطر، وذلك إذ يقوم هؤلاء الثلاثة أنفسهم هنا ـ هؤلاء القتلة الضحايا في آن ـ بقتل منة، ولأسباب مشابهة، رغم مرور عشر سنوات تفصل بين الحدثين. إن النص القديم يتعدل معناه، ويكتسب أبعاداً مضافة من جراء النص الجديد.

وتبقى حقيقة مؤداها أن مشهد قتل هنية أقوى كتابة كثيراً، وأعلق بالذاكرة، من مشهد قتل منة. أترى ذلك يومئ إلى تدهور في قوى الخراط الخلاقة؟ لا أظن، بل هو مجرد كسل من الكاتب، كسل يصيب ـ بين حين وحين ـ كل من جرب عناء الكتابة. في اقتصاد الكتابة يحلو لصاحب الرصيد المصرفي أحياناً أن يسحب من رصيده القديم، بدلاً من أن يودع رصيداً جديداً. فصل «الدير الكبير» يبدأ بصفحات كاملة من قصة «أبونا توما» الموجودة في مجموعة «حيطان عالية» والمكتوبة في ١٩٤٤، والفصل التالي «أهل الهوى» ينتهي بآخر جملة من قصة الراهب الذي شق أحشاء زميله في غمرة بحران جنسي كذلك الذي كان يطارد أبا الرهبنة المصرية في صومعته، وقد صوره فلوبير في روايته الغنائية، «غواية القديس أنطونيوس».

هل يؤذن لي هنا باستطراد شخصي؟ لقد التقيت بقصة «أبونا توما» وأنا في السادسة عشرة أحاول ـ بين ما أحاول ـ أن أقرض الشعر وقد

كتبت من وحيها أبياتًا ظلت ناقصة، أوردها هنا، وليغفر لي القارئ أنه لا يكاد يوجد فيها بيت واحد خالٍ من كسور عروضية فادحة، فقد أوتيت واأسفا أذنًا جافية لا تحسن إقامة وزن بيت أو مراعاة عروض. قلت، وكلامي مثقل بكلمات الخراط وصوره في قصته:

هناك في صحرائنا وعند ديرنا ضوامعٌ كثيرة
تكومت مهجورةً وجوفها يصاعد الأنين
كأن ذئبةً معقورةً ببطنها جنين
أغفت على ترابها وسال من أحشائها دم ثخين

ثم يتغير البحر فأقول:

قد ألقى الصخر ذراعيه
في هذا الكابوس الليلي
وتكوم جسمهُ في صمتٍ
قد فغر الفاهَ بلا صوتٍ
وهياكلُ عظمية قديمة
رقدت في الليل على الرملِ
وهناك جماجم مرمية
صارت بيضاءَ من الشمس
لم تعرف أعينها الراحة
وأطل الدودُ من المقلة.

هكذا بدأ تأثير الخراط ـ كسم بطيء ولكنه ناجز المفعول ـ يسري في أوصال شاب خارج لتوه من زعازع المراهقة وشكوكها الدينية وقنوطها الجنسي وحيرتها السياسية وتمردها وانصياعها معًا. لقد صرت (كما كتب إليوت عن باوند، دون مقارنة طبعًا بيني وبين أول هذين العملاقين) في السنوات الأخيرة ألعن الخراط بما فيه الكفاية، لأني كثيرًا ما أكتب شيئًا وأكون راضيًا عنه، ثم إذ بي أكتشف بمحض

المصادفة ـ وبعد زمن يطول أو يقصر ـ أنى قبست عنه كلمات وصوراً وعبارات كاملة دون أن أدرى، تمثلتها وجرت منى مجرى الدم فى العروق.

تأثرت بقدوته الأخلاقية وصدقه وأمانته ورفضه التنازلات، وإن كنت كثيراً ما أقصر عن ذلك كله. أما أثره فى حساسيتى ـ أعنى طريقة استقبالى للأشياء ووقعها علىّ ـ فأمر أعصى من ذلك على التتبع كثيرا، لأنه ليس كالأصداء اللفظية التى يمكن رصدها. إنى مدين لإليوت وسارتر ـ فى مرحلته الوجودية الفوضوية العدمية الباكرة ـ والخراط وأدونيس بخير ما فى كتابتى. هؤلاء الأربعة هم الذين صنعونى، إلى جانب مؤثرات أخرى كثيرة بطبيعة الحال. انتهى هذا الاستطراد الذى لا أعتذر عنه.

٣ ـ ألوان الخراط ساطعة كامدة معًا، فرشاته تمر أحيانًا على القماشة مر النسيم، وتتحول أحيانًا أخرى إلى سكين غائرة تغوص فى قلب النسيج. الرقة والقسوة يتناوبان فنه، كما يتناوبان منحوتاته الصعيدية راسخة البنيان. القتل والأورجازم، العشق والدم بتعبير إبراهيم عبدالمجيد، صنوان عنده: «من فرص [فرط] لذة الضربة انتصبت يا لعازر يا خوى، وفوجئت بأننى أقذف فى نوبة أورجازم من الرعب والمتعة الخالصة» (ص ١٠٥). لا عجب أن نراه فى أحد المواضع يثنى على المركيز دى ساد العظيم.

٤ ـ شمول نظرة الخراط، فضاؤه العضوى والهندسى معًا حيث تتلاقى السماء والأرض، الجسدانية والروحانية، انعكاس لتعدد أوجه الحقيقة. إنه ـ ولأستعر هنا عبارة من إحدى قصائد أدونيس ـ أشبه بالماسة، يضرب العيون شعاعها ثم يعود إلى بؤرتها الصلبة، نواتها الساكنة. ميتافزيقاه قائمة على شىء أشبه بالحلولية، تلك الهرطقة القديمة التى لا تطيق الأرثوذكسية ـ وقد رضع لبانها طفلاً ـ صبراً

عليها : «الظهور الإلهى فى كل شىء، من رفة جناح العصفور إلى قعقعة رعد تداعى الجبال، من رقرقة مياه النيل فى الفجر الصامت المهيب إلى اشتعال قيظ بئونة الحجر» (ص ٤٠). وفى موضع آخر : «الإله كامن فى كل تجسد وكل تمثل وفى كل الخيالات أيًا كان اسمها» (ص ١١٨).

٥ ـ الرواية، ككل الأعمال الكبيرة، لا تخشى اقتحام الأسئلة الوجودية الكبرى، وتتخذ أحيانًا شكل مقالات مسهبة، على نحو ما نجد فى روايات توماس لڤ بيكوك، وألدس هكسلى، و«عنقاء» لويس عوض. ثمة تأملات دوستويڤسكية عن مبرر عذاب الأطفال أو موتهم (ص ٣٨٣)، تساؤلات قديمة قدم سفر أيوب عن معضلة الإله الخير الذى يسمح بوجود الشر ويمتحن الأبرار على حين كثيرًا ما ينجو الأشرار بفعلتهم، مناقشة لعقيدة التجسد والتثليث التى تقع من الدوجما المسيحية فى الصميم (الفصل السادس عشر)، تأملات فى طقس العماد يتساءل معها الراوى ـ ولكن لا تنخدع بانبثاقته العاطفية فهو يظل لا دينيًا راسخًا فى الإنكار : «أمام بهجة هذا الطقس الجميل ما معنى التفسير العلمى أو التحليلات الفرويدية أو الرجوع إلى مقومات اللاوعى ومخزون الذاكرة الطفلية أو حتى رصيد الأساطير البدائية الجماعية وأيًا كانت صحة ذلك كله أو خطله؟» (ص ٢١٥ ـ ٢١٦). وهناك رؤية للمسيح بعد قيامته من الأموات (ص ١٦، ص ١٣٠) تذكرنا بأشياء سابقة : أقصوصة أوسكار وايلد الأجورية الدينية «العملاق الأنانى»، قسم المحقق الأكبر من رواية دوستويڤسكى «الإخوة كارامازوف» حيث ينزل المسيح إلى الأرض ويتحدث مع رئيس محكمة التفتيش، ولكن هذا الأخير لا يريده، ولا يرحب به، والمسيح مع ذلك يطبع على شفتيه قبلة محبة بشفتيه الباهتتين الشاحبتين، قصة د. هـ. لورنس «الرجل الذى مات» ولها ترجمة عربية بقلم الدكتور رمسيس عوض. يهتف الراوى فى غمرة ازدواجه الوجدانى، قبوله ورفضه معًا :

«ما أعظم الإيمان، وما أفدح فقدانه، وبالكبر العقلانية التى لا معدى عنها» (ص ٢٣٦ ـ ٢٣٧) وفى موضع لاحق يقول: «أما البار فإن المراحم القدسية وحدها تحمله ـ أحيانًا ـ على أجنحة علوية، حتى قدمى العرش. أو هكذا تجرى أسطورة الأمانى الساذجة» (ص ٣٣٧). وهناك مناقشة، من زاويتى نظر مختلفتين، لمسألة تجلى السيدة العذراء النورانى (ص٣٦٣). وعلى مستوى أدنى، فى المرتبة الدينية، يتجلى الملاك ميخائيل للمعلم منقريوس. ليست رواية قبطية؟ هراء. بل هى الرواية القبطية، بامتياز، مستقطرة وذائبة فى غمرة شىء أكبر كثيراً. قال أدونيس فى مقدمة مختارات له من شعر يوسف الخال: شعر يوسف الخال هو فاتحة التجربة المسيحية فى الشعر العربى، هل لنا ـ قياساً على ذلك ـ أن نقول: «إن «صخور السماء». (وما سبقها من أعمال الخراط بالطبع) هى فاتحة التجربة المسيحية، قبطية أرثوذكسية، فى الرواية العربية؟ يكاد الخراط يجيز لنا ذلك حين يقول قرب ختام فصل «التجسد»: «لكن حسًا دينيًا ـ بمعنى واسع وشامل ـ يظل محرقًا ومؤرقًا يعنينى ويضنينى دون هوادة، هو هم مخامر لا يريم بمسألة الكينونة والوجود والمصير، مسائل الحق والعدالة والحرية أى الخير والشر» (ص ٤١٥). ويغدو هذا التوق إلى العدل صيحة الراوى: «معت: يا ذات الريشة العالية، أين ميزانك الذهبى؟» (ص ٣١٠).

٦ ـ كلمة عن تقنيات الكتابة الحداثية وما بعد الحداثية فى هذا النص. معلوم ـ أعتذر عن تكرار هذه الأمور المعروفة ـ أن البويطيقا الحديثة، فلوبير وجويس وإليوت، تؤمن بلا شخصية Impersonality الإبداع الأدبى، وضرورة توارى الكاتب وراء مخلوقاته، وكأنما هو ـ بتعبير ستفن ديدالوس فى رواية جويس «صورة فنان شاب» ـ إله لا مبال، قابع فى سمائه، يقلم أظافره. كان هذا رد فعل ضد تقنيات روائيى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ـ فيلدنج وثاكرى وشارلوت برونتى

وغيرهم - ممن كانوا لا يتحرجون من مخاطبة القارئ مباشرة، وتذكيره بوجود المؤرخ العليم بكل شيء وتدخله - إذا دعا الحال - في مجرى الأحداث، إيضاحاً لمستبهم، أو إجراءً للعدالة الشعرية، إذ يوشك الأبرار أن يهلكوا، وينجو الأشرار (ثمة في رواية شارلوت برونتي «جين إير» عبارة يبدأ بها أحد الفصول، غدت الآن مشهورة: «أيها القارئ، لقد تزوجته» Reader, I married him إشارة إلى زواج جين إير الراوية من مستر روشستر الأعمى. تذكر سنتمنتاليات نجاة الصغيرة وصالح سليم وكلبه - كان الكلب أفضل الجميع تمثيلاً! - في فيلم «الشموع السوداء»). والخراط يتمرد هنا حتى على الحداثة التي شب عليها فنه فيرتد بنا إلى أساليب مخاطبة القارئ «وعند هذا الحد يا عزيزي يمكنك إذا شئت أن تكف عن القراءة وأن تطوى ما بقي من كلام في هذا الباب» (ص ٣٠). ويورد في ختام الرواية قائمة بالشخصيات الرئيسية والثانوية، تنص على وظائفها وسنها والعلاقات بينها، على نحو ما نجد في رواية معقدة الحبكة مثل «وذرنج هايتس» لإميلي برونتي خرائط إيضاحية وقوائم تبين تسلسل الأجيال ما بين سكان وذرنج هايتس من ناحية وثرشكروس جرينج من ناحية أخرى، ويرتد الخراط إلى تقنية الرسائل التي كانت عماد بعض روائيي القرن الثامن عشر، مثل صمويل رتشارد سن صاحب «كلاريسا» وغيرها، فتحفل روايته هنا برسائل مختلفة الأعراف اللغوية، متعددة المستويات، تتجاور فيها الكلشيهات اللفظية الفارغة مع المصالح الدنيوية وطلب زيادة المصروف «شيء مش كويس لصالحكم فأرجوكم إرسال مطلوبنا خوفًا من الزعل في المستقبل والسلام» (ص ٩٨). هكذا يكتب عباس عبدالمسيح للخواجة قلدس قلادة في ٧ ديسمبر ١٩٣٨، وثمة رسائل تنتهي بمعادلات جبرية، وإدوار في ذلك كله يواصل موروث الرسائل العظيم الذي بدأته بطلة قصة «مغامرة غرامية» (١٩٥٥) زوجة مقاول النقل المشغول عنها

والمولعة بجارها الشاب فتكتب له خطابًا يقول: «حبيبى يا أعز حبيب لماذا تصمم على هجرى؟ هل نسيت حبنا أم تريد أن تتناسى؟ إننى أحبك حبًا ملك علىّ حواسى فحرام هذا التجاهل، ماذا تريد؟ إننى طوع أمرك، إننى أسهر الليالى انتظارًا لعودتك من ملاهيك دائمًا فلا أنام إلا إذا أويت إلى مضجعك فأنام أنا الأخرى متخيلة أنك معى، وأنتظرك صباحًا لأراك عند ذهابك إلى عملك فإن لم أرك أظل طول يومى شقية معذبة لأن فى رؤياك عزائى. حبيبى هب لى من لدنك يومًا نتلاقى فيه وسيكون آخر لقاء كما تريد، وإن لم يكن فخطاب مطول أقرأ فيه حبى الذى مات ولم يولد بعد، أو أى شىء يذكرنى بهذا الحب الذى كان. وسأبتعد عنك ولا أتهافت عليك وأنطوى على دموعى وأحزانى وفشلى فى حبى الوحيد». إزاء نص عظيم كهذا، بارودیا فائقة الإحكام هى بمثابة نقد لنص أصلى غير مفصح عنه، لا يملك النقد إلا أن يقف خاشعًا، فالصمت هنا أبلغ من أى كلام.

من التقنيات التى غدت الآن مألوفة أيضًا تزامن الأحداث، والنقلات من مكان إلى مكان فى زمن واحد، كما ينتقل بنا سارتر فى ثلاثية «دروب الحرية» من دار المستشارية حيث هتلر، ومن ميونخ وبرلين إلى مقهى باريسى، أو كما يفعل إبراهيم عبدالمجيد فى «لا أحد ينام فى الإسكندرية». هكذا يتزامن لهو الملك فاروق، ومغامرات دون جوان الأربعينيات ـ أحمد سالم النجم السينمائى ـ مع تأملات ومشاعر وخبرات فتى «تمضه أشواق الإيمان والعدل والحرية ويحلم فى قلب الصعيد الجوانى بأنه يحب حبًا لم يعرفه أحد ويحلم بتغيير الناس والعالم، ويستعد لامتحان الجبر والهندسة فى مدرسة أسيوط الثانوية» (ص ٢٩٤).

وعلى نحو ما يعمد جمال الغيطانى وصنع الله إبراهيم وغيرهما إلى استخدام وثائق ومقتطفات من صحف ومجلات قديمة ومعاصرة، وعلى

نحو ما فعل الخراط ذاته في بعض أعمال السنوات السابقة، نجده يورد هنا مقتطفات من المقريزي ومجلة «المصور» وجريدة «وطني» خاصة فيما دعي بالفتنة الطائفية. وكما وثب فوق الحداثة وثبًا نراه هنا يصطنع تقنيات ما بعد حداثية كالتأمل في فنه القصصي الخاص، والنظر إليه نظرة ناقدة، «هل هذه رواية؟ نعم ربما بالمعنى المألوف، وربما لا». «هل ما حدث بين مادلين منة ولعازر أغابيوس قد حدث فعلاً أو هل حدث فنًا؟ شأنه في ذلك ما بين مارينا رامة وهذا الراوي الذي لا يفصح عن اسمه مباشرة قط، أم أن ذلك كله ثرثرة بلا غناء؟» (ص ٣٩٣). هذا ما يندرج تحت عنوان: ما وراء القص أو القص الشارح Meta - Ficton على نحو مساوق لما وراء النقد الشارح Metacriticisn حيث توضع الخبرة الإبداعية أو النقدية ذاتها موضع الفحص والسؤال. وأذكر أن الخراط قال لي مرة بلهجة لا تخلو من كلبية وكأنما ينقد ذاته ورفاقه من الكُتَّاب: ما هذا الذي نكتبه؟ «ثم أغلق الباب» أو «وراح ينفث دخان سيجارته». لحظتها تساءلت: أجل، لماذا حقًا؟ هل ثمة ضرورة حقيقية لإعادة إنتاج الواقع، أو حتى خلق واقع مواز، أو حتى مجاوزة للواقع إلى واقع أغلى وأغنى، بينما الوجود حولنا وداخلنا مليء إلى حد الكظة؟ أنحتاج حقًا إلى الفن، والواقع يتسايل فوقنا وأمامنا ووراءنا وفي قلب أحشائنا؟

ينثر الخراط في تضاعيف نصه سطوراً باللغة القبطية على نحو ما تكثر في «أناشيد» إزرا باوند - وغيره من الحداثيين - مقتطفات باليونانية القديمة أو اللاتينية أو الإيطالية أو الصينية أو الهيروغليفية. وتراسل معادلاته الجبرية في ختام الرسائل تلك النوتات الموسيقية التي نعثر عليها في أعمال من قبيل رواية جويس «يوليسيز» أو مسرحية إليوت «حفل كوكتيل». وتحفل كتابته بمختلف المستويات اللغوية، قاموسية مهجورة وفصحى معيارية وعامية دارجة، ولهجات صعيدية أو

سكندرية. بعض عباراته تكاد تكون محاكاة ساخرة للغة يحيى الرخاوى. «ما لا ينقال» «تنعرف» (٣١ ـ ٣٢). ويسخر من لهجة «صعايدة التلفزيون» من أول حمدى غيث حتى سناء جميل مرورا بأحمد زكى أو يحيى الفخرانى» (ص ١٥) وذلك على نحو ما نفى عن أفلام البورنو ـ فى رواية له سابقة ـ أى إثارة إيروطقية حقيقية لفرط إتقانها وإحكام صنعتها البلاستيكية، وكأنها جنس معلب محكم اللف والإغلاق لا أثر فيه للشىء الحقيقى The genuine article. وتلوح بعض عباراته أشبه بتصاوير أحمد مرسى الذى كتب عنه الخراط صفحات من أجمل ما عرفه النقد التشكيلى المصرى: «كانت تحتل موقعها فى صدفة قوقعة ضخمة مفضوضة، تسع جسمها كله، وقد حملتها أمواج الفيضان من هضاب الحبشة، فتحت فخذيها الناحلتين المسفوعتين بشعاليل مكتومة وما بينهما غير مضنون به، ثعبان الكوبرا الملكى الطويل» (ص ٣٩١).

ختاماً ـ هل يجوز استخدام كلمة الختام فى صدد كاتب كإدوار الخراط لا يعرف إبداعه ختاماً وإنما هو، كتلك الصناديق الصينية أو تلك الأبواب المسحورة فى كتاب «ألف ليلة وليلة» لا تفتأ تنفتح باباً وراء باب، وكتاباً وراء كتاب، عن أكثر الخبرات غرابة وعجائبية؟ ـ أقول: هذا أهم روائى عربى بعد نجيب محفوظ. إننا محظوظون إذ عشنا فى زمن إدوار الخراط، وقرأنا كلماته طازجة ساخنة فور خروجها من تحت عجلات المطبعة على حين لن تقرأها الأجيال القادمة إلا مطبوعة محققة مخزونة على أرفف المكتبات أو على شاشات الكمبيوتر. لم تعد نظرتنا إلى الناس والأشياء والعالم هى ما كانت عليه قبل أن نقرأه، وليس فى معجم ثنائى أكبر من هذه الكلمات.

طريق النسر: بين الفن والسياسة

أكثر من أربعين عامًا - ما بين نشوء وحضانة واختمار واكتمال - احتاجها إدوار الخراط (وقد غدونا الآن على معرفة أفضل بغرائب طرائقه في العمل) كي يكتب رواية «طريق النسر» الصادرة في ٢٠٠٢.

أول إشارة إليها - وقد انقطعت كل الإشارات بعد ذلك على نحو ملغز - وردت على الغلاف الخلفي للطبعة الأولى من مجموعته القصصية الأولى «حيطان عالية» (١٩٥٩) إذ كتب: «يكتب رواية طويلة: طريق النسر ولا يفكر في كتابة مسرحية». دعنا من التظارف - الذي لا ظُرف فيه - في هذه العبارة الأخيرة، فهي على أية حال تزيِّدٌ ومن نافلة القول، ولنتوقف عند فعل يكتب. أتراه كان يكتب حقًّا؟ أم هو لا يعدو أن يعبر عن نية لم تخرج بالمصطلح الأرسطي - وهو مصطلح يسوقه الخراط ذاته في موضع ما من الرواية - من الإمكان إلى التحقق، من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل؟

تجد مفتاحًا لعنوان الرواية - عتبة نصها - في آيات من سفر الأمثال بالعهد القديم يوردها في صدر الرواية: «أربعة لا أعرفها: طريق نسر في السماوات، وطريق حية على صخر، وطريق سفينة في قلب البحر، وطريق رجل بفتاة، كذلك طريق المرأة الزانية أكلت ومسحت فمها وقالت ما عملت إثمًا»، ما فتئ العهد القديم منجمًا ثَرًّا للإلهام كما يعرف قارئ «نشيد الإنشاد» لتوفيق الحكيم، و«إبراهيم الكاتب» للمازني، و«رؤيا مهنا الطاغوطي» لشفيق مقار وقلائل عرب آخرين.

الرواية مروية بضمير المتكلم تبدأ بالراوي وهو ينتظر أقدام رجال

المباحث الثقيلة على الدرج لتقتاده إلى مصير مجهول، وتنتهى به وهو يمد يده إلى أفق بعيد، جارح ولكنه موجود، شاخص هناك وإن يكن بعيداً، بالغ البعد. تبدأ الرواية بلا يقين وتنتهى بنوع من اليقين - وإن يكن يقيناً مؤرجحاً على حافة الاستحالة - وتمر خلال ذلك بألوان من التحقيق والإحباط، النشوة والعذاب، الإيمان والإنكار.

الرواية مجموعة من الأسئلة - هل أعمال الخراط جميعها: قصاً ونقداً وحتى ترجمات سوى سؤال واحد ممتد؟ - على أكثر من مستوى. على مستوى ميكروكوزم الرواية - عالمها الأصغر - لا نفتأ نتساءل: هل يحضر رجال المباحث الليلة للقبض على الراوى أم لا يحضرون؟ كيف أمكن للراوى الجمع بين أشعار طاغور وبودلير - وبينهما بُعد المشرقين - فى محراب قلبه؟ هل هناك معنى ميتافيزيقى فى كل العمل الثورى الذى انخرط فيه؟ هل يخلط بين الوقائع والتواريخ ويصنع من الحقائق خيالات ومن الأوهام أحداثاً؟ هل - وهو سؤال ميتاقصصى - ينتهك مواضعات القص حين يتدخل بشخصه معلقاً وشارحاً؟ أترى حلمى الريس قد أوقع بزملائه من الثوريين ووشى بهم لدى المخابرات إذ كان الوحيد الذى يعرف بمكان لقائهم وموعده فى قهوة البوابين والفراشين النوبيين بشارع شريف؟ هل هذا كله قد حدث على أرض الواقع أم لم يحدث؟ هل ذهبت بلا رجعة أشواق العدل والحرية وموسيقى الصبا الجياشة بالأمل والقوة؟ هذه كلها أسئلة لا تتلقى إجابات قاطعة أو حاسمة، وربما لم تكن هناك إجابات عن مثل هذا النوع من الأسئلة أصلاً. وعلى مستوى أبعد - مستوى الماكروكوزم أو العالم الأكبر الذى تنخرط الرواية فى سياقه - يطرح الخراط أسئلة من قبيل: منذ متى كان المنطق هو المعيار فى الثورة أو فى الفن؟ ما العلاقة بين النسبى والمطلق؟ هل تبرر الغاية الوسيلة؟ ما العلاقة بين الحلم والواقع؟ أين ينتهى أحدهما ليبدأ الآخر؟ يتذكر المرء هنا أبياتاً لشاعر صينى: صحوت ذات

صباح بعد حلم وأنا لا أدرى إن كنت إنسانًا حلم بأنه صار فراشة أم أنى فى الحقيقة فراشة كانت تحلم بأنها إنسان. ويختم الكاتب الفصل العشرين بعبارة تقول: «لم أجد إجابة. هل وجدت إجابة قط عن أى سؤال؟».

تثير الرواية أيضًا أسئلة الخيانة والولاء فى القضايا العامة والعلاقات الشخصية على السواء، وقضايا تقنية - بطبيعة الحال - تتعلق بوجهة النظر أو منظور رؤية الأحداث، والعلاقة بين تصوير الواقع الخارجى والواقع الداخلى، واستخدام العنصر الأوتوبيوغرافى، وتقنية الكولاج الذى يستخدم مقتطفات من صحف الفترة ومجلاتها، والتناص مع كتابات الآخرين وكتابات الكاتب ذاته، واستخدام الرسائل الشخصية (ثمة رسائل من الراوى إلى أمه ومن أمه إليه) والمذكرات، إلى آخره.

لا تخشى الرواية - فى غمرة سعيها إلى كسر حدود القص التقليدية ورغبتها فى المزج بين الأجناس الأدبية وطموحها إلى شمول الرؤية فكريًا وإبداعيًا - أن تقدم أطروحات مسهبة عن قضايا سياسية واجتماعية ونفسية وذلك على نحو ما صنع هرمان هسه ولورنس وهكسلى وآخرون فى رواية النصف الأول من القرن العشرين. النثر هنا استطرادى discursive فى مواضع ينأى بجانبه - عن عمد - عن النقاء الفلوبيرى الخالص من كل شائبة (كان حلم فلوبير أن يكتب رواية عن لا شىء، وهو معكوس رغبته - التى لا تقل عن ذلك حرارة - فى أن يُضمّن روايته كل شىء) هكذا نجد أحاديث عن الصراع - فى الدولية الأولى - بين دوجماطيقية ماركس وفوضوية باكونين، عن تروتسكى - ذلك المثقف الرفيع، غربى الطراز، وإن يكن فى النهاية لا يقل دموية عن خصمه الجورجى الجلف - إذ يتحدث عن الثورة الدائمة ومبادئها وأهدافها، ويناهض سياسات ستالين، مع لمحات عن پرودون صاحب

مقولة «الملكية سرقة»، ومحاولات للتوفيق بين الاشتراكية وسيكولوجية فرويد، وهياماً باكراً بالشعر الرومانطيقي الإنجليزي، وجدلاً بين دعاة حرق المراحل ودعاة الالتزام بالتدرج في الدعوة إلى الجمهورية الاشتراكية، ومقتطفات من مقالة للراوي عن الهو - أم نقول الهي؟ - عند فرويد مكتوبة باقتدار وتمكن قد لا يقدر عليهما كثير من أساتذة علم النفس المتخصصين، وذكراً لكتاب هربرت ريد «الفوضوية». وفي غمار هذه المناقشات يبتعث الكاتب صوراً لا تُنسى لاجتماعات الخلايا الثورية ومناقشاتها وصراعاتها وتناقضاتها، واعتصامات طلبة الجامعة، والمظاهرات ضد الإنجليز والملك، مختلطة بصور من كومبونة باريس ورجالها وراء المتاريس في مواجهة جنود حكومة ڤرساي (كتب فلوبير يوماً: لو أنهم قرءوا كتابي «التربية العاطفية» لما حدث هذا كله!) وساحة قصر الشتاء في سان بطرسبورج والجموع الهادرة تغير عليه في ثورة ١٩٠٥ التي كانت تمهيداً لثورة أكتوبر ١٩١٧، مع نقلات بين الإسكندرية والقاهرة. والراوي - في غمرة هذا كله - طالب حقوق يذاكر لليسانس وهو يعمل في مخازن كفر عشري، ويتخرج بليسانس لا يبدو أن أحداً يحتاج إليه، ويتلطم شهوراً بحثاً عن عمل، ويقيد نفسه في نقابة المحامين تحت التمرين، ويترك العمل مترجماً ومحرراً بمجلة «البصير» ثم يلتحق بوظيفة في البنك الأهلي، ويسعى - في مختلف أطوار حياته - إلى عدالة مطلقة يعرف قبل غيره استحالتها بالعمل الثوري الاجتماعي أولاً ثم بالعمل الفني بعد ذلك.

وتتجاور في الرواية - ديدن الخراط وهجّيراه - سبحات خيال سريالي وتوثيق تاريخي دقيق، إننا ننتقل من أشياء من قبيل: «أجد المرأة كمنجة ذائبة على تاج عمود من رخام النخيل المضفور وهي تحتضن شعر الخيل الأشعث المخايل بالشطح في سهوب سيبيريا المثقلة بعرق لينين

وديستويفسكى والديسمبريين. الجواد القنطور يدير رأسه الإنسانى إليها فتشد اللجام الحديدى حول فكيه المطبقين. لا يستطيع أن يتكلم بما رآه فى حلمه الطويل وعلى صهوة سفينة تمخر عُباب وجنة امرأة تتلاطم أمواج الغضب تحت عينيها المفتوحتين..» إلى قائمة طويلة بأسماء من ألقى القبض عليهم من أبرز رموز الثقافة والنضال الوطنى فى ١١ يوليو ١٩٤٦، ومقتطفات من مقالة للطيفة الزيات فى مجلة «روز اليوسف» عام ١٩٦٧، وحديث مع الأستاذ عبدالعظيم أنيس بكلية العلوم فى ١٩٤٧، ومقالة للدكتور محمد مندور فى صحيفة «الوفد»، وأبيات وطنية للشاعر كمال عبدالحليم - مَن الآن يذكره؟ - ومحاكاة ساخرة لأساليب أحمد الصاوى محمد وتوفيق الحكيم بقلم سعد التايه فى «السفير» عام ١٩٤٧، ولقاء مع رمسيس يونان مصور العشق المفترس، وذكر لشخصيات حقيقية مثل يوسف إدريس وألفرد فرج (الذى يتخفى تحت قناع ألفونس الشفيف) وأحمد حسنين رحالة الصحراء الغربية والشخصية شبه الأسطورية عشيق الملكة نازلى وهى - بتعبير بيرم التونسى الذى يورده الخراط - الوزة اللى قبل الفرح مدبوحة والعطفه قبل النظام مفتوحة، وعاشق أسمهان - وهى زوجة أحمد سالم - وقد تبادلا إطلاق النار تنافسا عليها.

«طريق النسر» - مثل «عنقاء» لويس عوض - رواية عن العمل السياسى تحت الأرض، وصراع الأيديولوجيات فى مصر أواخر الأربعينيات ولكنها - قبل هذا كله - رواية فلسفية عن علاقة الذات بالآخرين وبالعالم الأوسع. ومشكلات الاختيار المعنوى، وعذابات الروح ما بين معاشق الصبا، وأحلام اليوتوبيا، وانكسار الآمال. والتجربة المحورية التى ينسج الخراط على نولها هذه الجدائل كلها هى تجربة المعتقل الذى قضى فيه الراوى، عشرين شهراً من ١٥ مايو ١٩٤٨ إلى فبراير ١٩٥٠. إنه يفتح كتاب «التنين الذهبى» - وهو مختارات من

الشعر الإنجليزى - ويقرأ شعر بايرون وهو محتجز فى قسم كرموز قبل أن يُرسل إلى المعتقل. وهناك يواصل نشاطه السياسى مع سائر المعتقلين - بحيطة وحرص طبعا - فيصدرون مجلة للحائط، ويترجم مسرحية جوركى «فى الحضيض» وتمثل فى المعتقل، ويحاول تعلم الألمانية والروسية كما يتقن الفرنسية فى العنبر رقم ٧ ويطلب من أهله فى رسائله إليهم كتباً - يشطب عليها رقيب المعتقل (واضح أن المستويات الثقافية كانت أيامها أفضل كثيراً!) - منها الترجمات الإنجليزية لـ«رسائل من تحت الأرض» و«بيت الموتى» لدوستويفسكى، و«التطور الخلاق» لبرجسون و«عبر روسيا» لجوركى و«التربة العذراء» لتورجنيف. وينتقل من معتقل أبى قير إلى معتقل الطور. ويلتقى بنماذج إنسانية - من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار وكل ما بينهما - تمثل النبل والشجاعة والجلد وأخرى تمثل الخيانة والوصولية والنفاق بلا حياء (من أجمل شخصيات الكتاب - والخراط يرسمها بضربات سريعة واثقة من فرشاته - كامل الصاوى البورجوازى المترفع الذى اعتنق الماركسية لأسباب عقلية خالصة باعتبارها منطق التاريخ الحتمى زاعماً أنه لا أثر فى موقفه منها للعواطف، وفاطمة موديل الرسام أحمد قنديل). ومن آيات براعة الخراط بل عبقريته، اختلاف مذاق المعتَقَلَين كما يصفهما: الأول - وهو يستأثر بالعدد الأكبر من الصفحات - يسجل الحياة اليومية للراوى وزملائه، وعلاقتهم بالضباط والصولات والجنود، والثانى - معتقل الطور - مفتوح، إذا جاز القول، إذ لا مهرب منه إلا إلى البحر أو الصحراء، وكلاهما هلاك محقق. وثمة أمسية يقيمها الزملاء احتفالاً بيوم ميلاد الراوى - وقد نسيه تقريباً، ولم يكن يذكره حتى فى أيام حريته - تؤكل فيها أطايب جهدوا فى الحصول عليها من الخارج، ويستمعون إلى مقطوعة «شهرزاد» لرمسكى كورساكوف إذ يأكلون الاستاكوزا ويشربون النبيذ، وعلى بعد أمتار منهم أمواج البحر المتجهم

البارد تخر عبابه سمكة قرش مهددة ـ أم تراه دولفين؟ ـ ثم تختفي بين الأمواج. وعلى امتداد الرواية تتردد أصداء من أورفيوس جلوك جنباً إلى جنب مع أغان لأم كلثوم وشكوكو، ومواويل إسكندرانية.

شاسعٌ هو البون بين معالجة خبرة الاعتقال السياسي هنا والمعالجات السابقة لشريف حتاتة، ونوال السعداوى، ولطيفة الزيات، وصافي ناز كاظم، ورفعت السعيد وغيرهم وغيرهن. نحن نجد هنا الخبرة بكل ثرائها وتعقيدها وتراكب مستوياتها وتعدد طبقاتها. وربما كان العمل الوحيد الذى يرقى إلى مستواها هو أقصوصة يوسف الشارونى العظيمة «الطريق إلى المعتقل» ـ نشرت، على سبيل التقية، تحت عنوان «الطريق إلى المصحة» ـ وبعض كتابات عربية من سوريا والعراق ودول الخليج والمغرب ترصد تجربة الاعتقال بمعرفة حميمة، وتقنية كفؤ.

«طريق النسر» ـ فى توجهها العام ـ رواية ضد الرومانتيكية، وإن حفلت بأشواق الصبا، وذكريات الطفولة والمراهقة والشباب، وضمت لغتها ـ على سبيل البارودیا غالباً، ولكن ليس دائماً ـ كلشيهات سنتمنتالية. يعلق الراوى على مصرع جمالات فى مظاهرة فيقول: «لم يكن الموت جميلا حتى إن كان نبيلاً»، هذا مثل للنضج الفكرى ـ بل الوجدانى، وهو أصعب ـ الذى يرفد الرواية ويجعلها، رأسا وكتفاً، فوق أية أعمال سابقة.

ويتجاور، فى نسيج الرواية، الأسلوب الانطباعى، والتعبير الشعرى المقطر، والواقعية التى دُفع بها إلى أقصى تخومها. ثمة وصف دقيق ـ يكاد يكون ناتوراليا ـ لقضاء المعتقلين حاجتهم فى العراء (قارن مشهداً مشابهاً فى ثلاثية سارتر «دروب الحرية») وقطع البراز ما بين صلب وسائل ومائع ورائحة البول النوشادرية النفاذة فى أولى ليالى المعتقل قبل أن يستعد أصحابه لاستقبال كل هذا العدد من السجناء. ولكن من

الإنصاف ـ والخراط منصف دائماً، يعطى حتى الشيطان حقه ـ أن نضيف أن كلا جانبى العسف قدّر هذه الضرورة الإنسانية، فجىء فى اليوم التالى بالسباكين الذين أعدوا ترتيبات الصرف الصحى اللازمة. وهناك ـ قرب نهاية الرواية. دوار البحر والغثيان الذى يصيب الراوى على ظهر الباخرة عايدة فيرد ما فى جوفه ولكنه لا يلبث أن يلطمه على وجهه مع الهواء القوى البارد رذاذ القىء، وتهاجمه رائحته الحمضية النفاذة بعصاراتها الثقيلة اللزجة.

التناص مع نصوص الآخرين ـ إنه، فى حالة كاتب قرأ فى الأدب العالمى شرقيه وغربيه، قديمه وحديثه، لا يكاد يستحق الذكر لفرط ما هو بدهى، وطبعى، وعفوى. عندما يقول الكاتب عن مكتبة شوارتز فى شارع صفية زغلول بالإسكندرية: «كانت هذه المكتبة مكانًا نظيفًا وأنيقًا وحسن الإضاءة» فإنه لا حاجة بنا إلى أن نتذكر أقصوصة همنجواى المسماة «مكان نظيف حسن الإضاءة» وهى أقصوصة ذات عدمية مروعة Nada. فالخراط يأخذ هذه الأمور فى خطاه أو فى ركابه كما يقول التعبير الإنجليزى، ولا يتلبث عندها. وأما الإحالات إلى نصوصه الخاصة فهى أكثر عددًا وربما أعمق دلالة. ثمة إشارات إلى الست دولت بطلة قصته «مغامرة غرامية» (أبريل ـ مايو ١٩٥٥) من مجموعته القصصية الأولى «حيطان عالية». وحين يتحدث عن قلعة قايتباى الشامخة البعيدة التى لا تُنال، يردنا إلى قصة «أمام البحر» من المجموعة ذاتها. وثمة صفحات تكاد تكون منقولة من أقصوصته المسماة «بار صغير فى الكراستة» حيث إسكندرية عوض الواشى الخائن وبنت الليل زيزى ـ تُذكر الراوى بسافو دوديه، وانا زولا، وغادة الكاميليا ـ يفتحان عينى الراوى على حقيقة مهمة «عرفت أن الخيانة والنقاوة لهما طرق خفية». وفى موضع آخر يتأمل هذه المفارقة: «كأنما كنت أنحدر فى طريق اللامقاومة الغاندية فى داخل تيار كاسح من

المقاومة».

فى الرواية هفوتان أو ثلاث. يشكل الكاتب، فى مطلع الفصل الثامن عشر، كلمة «عُنوة» بضم العين والصواب فتحها، فهى من العناء. يترجم عنوان رواية أولدس هكسلى Eyeless in Gaza إلى «بلا عينين فى غزة». لم بلا عينين؟ العينان موجودتان وإن انطفأ فيهما نور البصر. لقد اقتبس هكسلى العنوان من قصيدة ملتون المسماة «شمشون فى نزاله» Samson Agonistes وفيها يصف البطل وقد فقأ أعداؤه عينيه بجر ـ كثور معصوب العينين ـ معصرة الزيوت فى دورة مكرورة مغلقة. إن Eyeless هنا تعنى «أعمى» أو «ضرير» ومن ثم تكون ترجمة العنوان «ضرير فى غزة». ويترجم عنوان هكسلى Brave New World إلى «العالم الجديد الجرىء». إن Brave هنا ـ كما بينت فى بعض كتاباتى السابقة ـ لا تعنى «جرىء» أو «شجاع» وإنما تعنى، فى استخدامها القديم: جميل أو رائع. والعبارة اقتبسها هكسلى من مسرحية شكسبير «العاصفة» وقد كان هكسلى مولعًا باقتباس عنوانات رواياته من أعمال أدبية سابقة (روايته «بعد عدة أصياف» تستعير عنوانها من قصيدة لتنسون، إلخ..).

لا معنى للثناء على إدوار الخراط كما أنه لا معنى للانتقاص من قدره فهو ـ كالأعاصير والزلازل والبراكين ـ ظاهرة طبعية جليلة تروعنا برسوخها ودوامها وحتميتها نحن الفانين. «طريق النسر» التى انتهى من كتابتها فى ١٠ سبتمبر ٢٠٠٠ علامة أخرى على طريق لاحب طويل بدأ منذ عام ١٩٤٤ بل قبل ذلك، ومازال يواصل رحلته نحو الكشف المعرفى بذات الحيوية والنضارة والزخم، وإن سقطت فى الطريق أشياء وانضافت أشياء. إننا ننمو معه، وبه. قد نحبه أو نكرهه ولكننا نظل فى كل حال مدينين له برسم أفق توقعاتنا، ورفع سقف القراءة الذى نقرؤه تحت ظله. إنه، شئنا أم أبينا، صائغ الذوق الذى

نقرؤه به، ومُشكل المعجم اللفظى الذى نكتب به عنه، وصاحب الإطار المرجعى الذى ترتد إليه أحكامنا عليه، إيجابية كانت أو سلبية. نحن جميعًا ـ كقراء ـ من صنع إدوار الخراط، ولكننا أيضًا ـ كقراء ـ نصنعه ونعيد صنعه مع كل قراءة جديدة. وهذا الجدل الخصب بين النص والكاتب والقارئ هو الذى يمنح فعل الكتابة معناه، وفعل القراءة متعته، وفعل النقد مشروعيته، بل هو الذى يمنح الكاتب والقارئ والنص جميعًا مبرر وجودهم ذاته.

obeikandl.com