الرواية فى مصر الآن

obeikandl.com

ليس دائمًا يعمل... قانون الوراثة

لاشك أن العنوان هو المفتاح الأولى الذى يتناوله القارئ ليدخل به عالم أى نص. فهو الذى يحدد اتجاه تخيله، ومسارات رؤيته.

و"قانون الوراثة" هو العنوان الذى اختاره "ياسر عبد اللطيف" لروايته الأولى التى يدخل بها عالم الإبداع الروائى.

والعنوان للوهلة الأولى يحيل إلى الحكم الشرعى للمواريث، غير أن عملاً روائيًا من المستبعد أن يكون هذا موضوعه، إذ أن قدر التخيل فيه لابد محدود، إن لم يكن معدوم. كما أن تناول عوامل الوراثة من الناحية الجينية، قد لا يكون فيه جديد من الناحية الإبداعية أو التخيلية.

أما خرق تلك القواعد، فذلك ما يخلق أفقًا تخييليًا، وينشئ عوالم جديدة يكون فيها من الإبداع أكثر مما فيها من الحقائق والقواعد الثابتة. وهذا ما يمنح العمل فرصة بناء عمل متخيل يتفق وطبيعة البناء الروائى، وهو ما يخلق من العنوان بوصلة تحدد لنا اتجاهنا وتضعنا على عتبات الولوج إلى مسارات النص. وقانون الوراثة كذلك، قانون يتناول تأثير الأجداد على الأحفاد، وتناوله فى عمل روائى، يعطى الإحساس ويفتح أفق الترقب لقراءة رواية أجيال، فكيف استطاع ياسر عبد اللطيف أن يتناول سيرة الأجداد والأحفاد فى رواية لم تتجاوز صفحاتها التسعين إلا بصفحتين؟.

إذا ما تجاوزنا العتبة الأولى – وهى العنوان – وما تضفيه على

القارئ من ظلال ورؤى، نجد الكاتب يقدم لروايته بعنوان فرعى سماه "مقدمات" تحتوى خمس تناولات يمكن أن نعتبرها المشهد الآنى، الذى يعيشه السارد، أو المشهد الاجتماعى للمجتمع المصرى فى الوقت الراهن، وإن كانت المقدمات تحمل فى طياتها بذور المشهد الذى أدى إلى النتائج التى جاءت فى نهايات الرواية تحت عنوان "أحمد شاكر.. أو رييب العائلة" مرورًا بثلاثة عناوين فى الوسط تعد بمثابة التفصيل للمقدمات والتمهيد للنهايات. ولم يكن فى استخدام ياسر عبد اللطيف لهذا العنوان "مقدمات" أى تجاوز أو اختلاق، حيث جاءت هذه "المقدمات" بمثابة التمهيد، أو وضع القواعد الأساسية التى بنى عليها بنيانه الروائى.

وإن كان هذا التقسيم الشكلى قد يوحى بتقليدية الشكل الروائى الذى استخدمه ياسر فى روايته الأولى، إلا أن ذلك ليس بالشئ المعيب فيها، حيث التقليدية هنا مجرد توصيف وليس حكم قيمى، وحيث كانت قدرته فى توصيف المجتمع وتحديد موقف الشباب خاصة منه، ما يعطى رؤية متعمقة للمشهد المجتمعى، وما يجعلنا نتناسى الجانب الشكلى، وصولاً للبؤرة التى ما كتب الكاتب روايته إلا لجعلها رسالة زاعقة صارخة بما نحن فيه وما نحن قادمون إليه. وهنا أيضًا أسارع بالنفى عن الرواية ما قد يتبادر للذهن من الجانب الوعظى أو المدرسى، إذ أن التقنية المستخدمة لا تعطى هذا بسهولة، فالرواية رغم صغرها النسبى، وسلاسة حكيها، إلا أنها تظل عصية على الاستسلام إلا بعد طول المحاولة.

وحتى لا ندع مجالا للوقوف عند هذه التصنيفات، فلنتخط العتبة الأولى والمتمثلة فى العنوان وندخل لاستكشاف ما بالداخل بأنفسنا.

نتعرف فى المقدمات على السارد وهو طفل لم يزل فى استقبال والده الذى سافر إلى بلاد النفط تاركًا إياه (أمانة) لدى عمه، والأم

التى تلد فى غياب زوجها تاركًا – زوجها – إياها فى رعاية (دنيا) ابنة الثمانية عشر ربيعًا، ليتفتح أنف الصبى على – ابن العاشرة – على نهديها لتكون {كبديل له امتياز الإرضاء الجمالي} - عن الأم بالطبع -. ويعود الأب محملاً بحقائب الملابس و(بالأحلام المؤجلة)، ليكون الابن قد بدأ أولى خطوات السير نحو المخدرات بتذوق أول (نفس فى السيجارة) خاصة بعد أن كان المدرس هو الآخر قد سافر إلى السعودية بعد أن كان هو الحصن التالى أمام هذا الابن منبهًا ومحذرًا {مسافر أبوك للسعودية... أنت الأخ الأكبر.. مسئولية... قدوة حسنة... صدق الله العظيم...}. وحتى المَدرسة، تطلب المُدرسة رسم طبيعة صامتة، وكأنها تطلب منهم الصمت، وعندما يبدأ فى أن يكون له دور رافض باختيار مقطع من أبيات نجيب سرور قائلة:

{.. أنا لست أحسب بين فرسان الزمان

إذا عُد فرسان الزمان

لكن قلبى كان دومًا قلب فارس

كره المنافق والجبان

مقدار ما عشق الحقيقة

وكانت فى خلفية الصورة طاحونة هواء عليها غراب الخرائب

ورأت المعلمة أن وجود الغراب بالصورة ينفى كونها طبيعة صامتة..}[1].

– ولنتأمل هنا نظرة الطفل وتفكيره والعناصر المستخدمة فى الصورة يرسمها (طاحونة الهواء، الغراب، الخرائب) وهو ما

---

(1) ص ١٣.

سيتضح فى تحديد معالم الجيل فيما يلى -.

وتتضافر كل تلك العناصر لتجعل من الطفل الذى صار الآن شابًا، أمام كل هذا، وعلى طريقة عبد المنعم مدبولى جامعًا كل ذلك وكأنه يرمى بهم خلف ظهره قائلاً للجميع (شكرًا)، وكأنه يقول لهم جميعًا (طظ)، حاملاً خيباته فى الجميع، ليبدأ حياته بدونهم منغمسًا فى كل ما يبعده عنهم وينسيه إياهم:

{.. عاد حاملاً قصته، كما عاد حاملاً صورته فيما مضى خلفه ذيل طويل من خيبة الأمل، ومصاب باحتقان فى آماله.

معلمة الرسم، أعضاء مؤسسة الحرية، جامعة القاهرة.... شكرًا...}[1].

وينخرط الراوى لا فى سيجارة مختلسة فقط يتوارى بها عن أعين المدرس، وإنما شاهرًا بها فى عين أى ممن يمكن أن يوجه له ولو نظرة عتاب: {ينفث دخانًا أزرق، ويدفع مع كل نفس شحنة غضب نحو مثل هذه اللحظات يتوعد من يضبطه هذه المرة بأن يفقأ عينه بلهب سيجارته..} حيث ينخرط فى شرب (المتوهات) المسميات بالمخدرات، باحثًا عن الجديد فيها ما بين (التوسيفان) و(الهيو) و(الباركينول) وغيرها.

وقد رسم ياسر عبد اللطيف بهذا صورة الشباب التائه المغيب عن الفعل، لا فى الشكل الخارجى فقط، أو فى المضمون فقط، وإنما باستخدام ما يمكن تسميته أيضًا بـ:

السارد السلبى

اتخذ الكاتب طريقة وحيدة للسارد هو السارد الغائب الحامل

---

(1) ص ١٤.

للضمير (هو) ليظل السارد بمنأى عما يحدث، وكأنه مجرد شاهد وراوٍ لما يدور من الخارج.

فيبدأ من البداية مؤكدًا ذلك حيث يقول:

{.. صباح مثل آلاف الصباحات منذ سنوات بعيدة قريبة، طفلاً كان بعد يدخن بجوار سور المدرسة..} ف.. طفلاً كان.. تعطى الانطباع بالانفصال وانقطاع الصلة بين السارد وبين ذلك الطفل الذى كان. ويظل السارد على هذا النحو السلبى بطول الأحداث — إن جاز استخدام الأحداث — لا يستثنى من ذلك إلا فى حالة الحديث عن المخدر والمخدرات، حيث يلتحم السارد بالراوى ويتوحد بالفعل فى هذه الحالة، فيختفى الفعل كان، الممثل للفعل الماضى، ويحل محله الفعل المضارع، ويأخذ الحديث صيغة المتكلم {.. جئت إلى هذا المكان، وكنت قد تناولت كمية كبيرة من الأقراص المهدئة...}[1]، {.. وعندما خرجت حاملاً الكيس البلاستيكى حاويًا الزجاجات الست انتصبت الخمسة هياكل وبُعثت أجسادًا بعد أن دبت فيها الروح..}[2]، فلم يقف التلاحم على شخص السارد فقط، وإنما توحدت الذوات لتصبح مجموعة الشباب، وليصبح جيلاً بأكمله هو الذى لم يتواجد إلا فى لحظة التوهان، لحظة التعاطى، بينما هى فى غير ذلك فهى المغيبة، وهى السلبية المتوقفة عن الفعل، حيث ظل السارد متخذًا الجانب الحيادى التقريرى الذى لم يستبطن أيًّا من الشخصيات المقدمة، حتى فى ذلك الموقف الذى كان يستدعى تفاعله مع الحدث، فى مشهد مظاهرات الطلبة عام واحد وتسعين وتسعمائة وألف، يظل السارد مجرد راوٍ لما يدور، دون أن يكون له أى دور، أو أى تفاعل معها.

---

(1) ص ٢٨.

(2) ص ٦٢.

وقد استطاع ياسر بهذا أن يقدم لنا شخصية روائية، لا بالمعنى التقليدى للشخصية، ولكنها النموذج الذى أراد تقديمه لإنسان العصر الحالى، ولشبابه تحديدا، الشباب المغيب عن الفعل.

غير أن هذا السارد لم يكن هو المساعد بالدرجة الكافية فى خلق تناسق انسيابى بين وحدات العمل، حيث ساهم فى التحديد القاطع بين "المقدمات" والتصاعد والنهايات.فإذا كان من المهام الأساسية للتمهيد أو الفصول الافتتاحية لأى عمل، هى استثارة روح الفضول لدى القارئ، وإيقاظ عنصر التشويق الذى يشده لمواصلة القراءة. فإنه فى "المقدمات" قطع على قارئه الطريق، حيث كانت المقدمات تحمل فى طياتها نتائجها المنطقية، والتى لا تحمل فى رحمها ما يوحى بالاحتمالات أو التوقعات.

فأن يسافر الأب إلى السعودية، وتنخرط الأم فى آلام الولادة التى لا تمنحها فرصة الانشغال بغيره من آلام أو مهام، وأن يترك الأبن (أمانة) لدى العم، ويسافر المدرس الموكول إليه التحذير والتوجيه بعد الأب، فماذا يمكن أن نتوقع من نتائج تجاه هذا الأبن غير النتيجة المنطقية التى لا اختلاف عليها؟ فالسارد هنا تحدث بضمير الغائب الذى يعطى الإحساس بأن المسرود هو شئ عام، أى يخضع للمنطق العام. بينما إن تحدث بضمير المتكلم لأعطى إمكانية التملص من المنطق، حيث يصبح له فى هذه الحالة منطقه الخاص، والذى ليس بالضرورة يخضع للمنطق العام.

المقابلة

يعتمد ياسر عبد اللطيف المقابلة والثنائية لإبراز الشئ من عكسه – إن لم يكن ضده – ولتحديد معالم الأمس من اليوم، فى محاولة لإبراز الصورة، ولرسم المشهد الحالى، والخلفية التى

صنعت ذلك الشاب المُغيب، متخذًا من وسط المينة (القاهرة) – كما فى أغلب روايات القرن الجديد – نموذجًا ومكانا، وعلى أساس أن منطقة وسط هى الممثلة للبلد - ولننظر هذه المقابلة المباشرة الدلالة:

{.. كنت قد حكيت حكاية ميللر لأقول إن المبنى الذى كان ورديًا صار الآن رماديًا، لا بفعل الزمن، وإنما بفعل نقاش حاذق انتقى له لون الطلاء المناسب كى أقف الآن بعد عشرين عامًا أتأمل طفولتى الأولى.

أى طفل يقبع الآن داخله سيقف بعد عشرين عامًا أخرى ليتأمله؟ وكيف سيكون لونه؟ لعله من الأنسب للأيام القادمة أن يكون أسود، وأن تطلى شبابيكه وأبوابه ذات الأقواس المدببة بالأحمر لتتناسب مع مطاعم الوجبات الجاهزة الأمريكية المقابلة له على الرصيف الآخر.}[1]

فبينما كان لون المبانى (ورديًا) بالأمس، صار اليوم (رماديًا) أى لا لون له حيث اختفت الأصالة والشخصية، وأصبحت اليوم بلا لون ولا هوية، ولو سارت الأمور على ما هى فإن اللون فى الغد لابد سيكون أسود، وهى الرؤية التى يوحى بها المشهد الآن والتى تساهم مع ما سبق الإشارة إليه فى تكوين رؤية الجيل الثالث، وما سيأتى إيضاحه فيما يلى.

مسيرة الأجيال

بينما استطاع الجد أن يجد لنفسه مكانًا فى المجتمع ويصعد إلى درجة أعلى مما هو عليها بجده وبقدراته، من بارمان إلى وظيفة

---

(1) ص ٢٩.

إدارية بمقر الحزب، وينتقل بها من مستوى اجتماعى إلى مستوى آخر، لم يكن ذلك إلا بفضل اطلاعه على ما يصدر من كتب وتكوين رأى فيها، وههنا كان كتاب " فجر الإسلام " لأحمد أمين الذى كان لم يمر على صدوره كثير وقت، فالطريق أمامه مفتوحة والآمال أمامه رحبة.

بينما الجيل التالى، الجيل الأوسط، أو ما سماه جيل الستينيات، وما يمكن تسميته أيضًا بجيل النكسة، نظرًا لتفتح وعيه على آلام فجيعتها فقد {.. ولد فى أعقاب الطفرة التى انتقل على أثرها إلى مصاف الموظفين..... تخرج فى كلية الهندسة، جامعة عين شمس، قسم ميكانيكا الإنتاج ١٩٦١، وتم تكليفه بالعمل فى المصانع الحربية، مهندسًا من جنود حلم التصنيع الثقيل للعهد الناصرى الطوباوى، واضعى أساس غد لن تشرق شمسه إلا على سواد مطبق. وبعد انحسار موجة الهزيمة الطاغية ٦٧، ووفاة الأخ المعلم ترك خدمة الحكومة ليجرب حظه فى الأعمال الحرة.. ومن إخفاقٍ لآخر، هاجر فى منتصف السبعينيات إلى السعودية مع من هاجروا، ليعود مع انتصاف عقد الثمانينيات. وهو الذى رأيناه عائدًا فى المطار، يدفع عربة الحقائب فى أول صفحات هذا الكتاب.}[1]. والذى كان فى استقباله الطفل (الأمانة)، والذى يمثل الجيل الثالث، أو جيل التسعينيات الذى يمثله ياسر عبد اللطيف – ولا يفوتنا التحديد الزمانى والمكانى فى هذا المقتطف (١٩٦١، جامعة عين شمس) لإضفاء الواقعية على هذه الفترة الزمنية والتأكيد على تأثيرها الفعلى فى هذا الجيل الثانى، وانقطاع سير الجينات فى الأجيال لتفعل فعلها، وكأنها توقف نموه -.

---

(١) ص ٤٣.

وهكذا كان الجيل الأول هو جيل التفتح والجد والمستقبل الأفضل، وكان الجيل التالى هو الجيل الذى ضاع مستقبله فى تيه ما بعد النكبة الكبرى فى ٦٧، والذى راح يعوض ما فاته بالحقائب يكدسها من بلاد النفط، وترك الجيل الثالث بلا رعاية ولا توجيه ليجد نفسه فى حضن المخدرات والمتوهات. وهكذا كانت الظروف المحيطة، وكانت نكبة الخامس من يونيو، أكبر من قوانين الوراثة، فعطلتها واستنبتت أجيالاً لا تحمل من جينات أجدادها ما تستطيع به أن يكون لها دور فاعل، يستثنى من ذلك ميراث الألم الذى يعانيه السارد فى أسنانه – وكأنه يود القول إن ما ورثه هو الألم فقط -: {.. وفى المساء، كنت ممدًا على الكرسى الرهيب بعيادة طبيبة الأسنان..... وبعد أن انتهت من عملها... سألتها: لماذا تتلف أسنانى الواحد تلو الآخر وأنا شديد العناية بها. أجابت بلهجة قاطعة:.. هى عوامل الوراثة}[1]. فرأينا أجيالاً مُغيبة وغائبة. وعندما تفيق من غيبتها، تبحث عن ذلك الماضى، عن الجدود والأعمام، تجده هلامى يتفلت من بين يديها، حيث نجد الراوى/ الجيل الثالث، ما أن يتعرف على أحمد شاكر فى أحد المقاهى ويحاول اللحاق به، يتفلت الأخير بين الشوارع كالمطارد الهارب، فلا يستطيع الراوى اللحاق به: {.. ورأيت ظهره يبتعد فى الزحام، مسرعا فى مشيته على حافة الركض، يتلفت خلفه كمطارد حقيقى. كنت أجاهد لألحق به، بذلك الوجه ذى الملامح الغامضة التى أعادت إلى ذكرى حكاية قديمة. بينما هو يفر أيضًا من ملامح قديمة عرفها، ملامح أبى وأعمامى التى تسكن وجهى.}[2].

---

(1) ص ٤٥.

(2) ص ٩٢.

هكذا غيرت السياسة وجه المجتمع، تغيرت خريطته، وانفصلت روابطه، وجلس ياسر عبد اللطيف مع أبناء جيله على مقهى الحياة، يتأملون، ويدرسون، وينتجون. جيلاً جديدًا من الروائيين، لهم رؤيتهم، ولهم إبداعهم الذى سيظل شاهدًا عليهم كما هو شاهد على العصر.

obeikandl.com

كائن العزلة.. وبطولة اللافعل

انكسر العرب فى ١٩٤٨، وفى ١٩٦٧، وقام صدام حسين باحتلال الكويت، فقامت أمريكا باحتلال العراق، وفى مصر، تقمع حرية الطلبة فى التعبير عن رفضهم لما يدور حولهم، فيمنع الحرس الجامعى الطلبة من الخروج، ويسرى الفساد ليلوث الجو، ويبدى الناس غير ما يبطنون، خاصة أولائك المتأسلمون، الذين يفعلون ما لا يتماشى مع ما ينادون به، ثم، يتمسكون بالبكارة وكأنها خاتم الصلاحية، وهم يعلمون أنها ليست الدليل القاطع على صدق حياتهم، فلا يكون أمام المرء سوى الهروب، الهروب إلى الماضى، أو الانسحاب من الواقع إلى العزلة، بعد أن تتملكه الإحباطات ويسيطر عليه اليأس من القدرة على التغيير، وفيها يصنع عالمه المتخيل الخاص ، عله يجد التواؤم مع النفس، وقد.. تصيبه العزلة بالجنون.

ذلك ما صنعه محمود الغيطانى ببطل روايته "كائن العزلة"، التى وفق فى اختيار العنوان لها، حيث حول الإنسان، إنسان هذا العصر، وإنسان هذه المنطقة من العالم مجرد كائن، وكأنه يحوله من إنسان إلى مسخ، فساهم العنوان فى رسم صورة بطله على نحوٍ مشوه، فكيف كان ذلك؟ هذا ما سنحاوله.

كائن العزلة تمثل بشكل واضح رؤية هذا الجيل من الشباب للأحداث من حوله، ذلك الجيل الذى لم يعد يرى فيما حوله شيئًا

يخصه منذ أن فقد الانتماء، عندما أصبح يرى أن لا دور له فيما يدور، يرى الفساد فلا يستطيع تغييره، يرى الانكسار فلا يستطيع رفع رأسه أو التعبير عن نفسه سوى بالكلام فنرى الراوى يقول: -

{.. أنا ليس عندى أى نوع من الحلول، كل ما هنالك أننى أحد هؤلاء الأشخاص الذين يتأملون الواقع المحيط بهم بكل ما فيه من هوان، وسياسات متخبطة حمقاء وعفنة.....

خلاصة الأمر أنه إذا كنا نريد كأمة عربية أن نفعل شيئًا ما، من البديهى أن الفعل أقوى كثيرًا من القول، وهذا هو المنطقى الذى لا ننتظر الآخر كى يقوله لنا، إلا أن كل ما نفعله الآن مجرد كلام....}[1]، بل إن الحديث عن الأوضاع العربية عامة والفلسطينية خاصة أصبحت تثير بطلنا وتشعره كأنه مصاب بمرض عضوى وليس نفسى فقط:

{.. فلتذهب الثقافة والوطنية وكل هذه الهراءات إلى الجحيم إذا كانت داعيًا لمثل هذه الحالة التى تنتابنى كلما تأملت حالهم، كانت دائمًا ما تهتاج علىّ معدتى فى مثل هذه الأوقات فأشعر بلهيب قاسٍ يكاد أن يحرق معدتى ليتصاعد إلى مريئى الملتهب...}[2]

وأمام هذا الرفض للواقع المضطرب ومع عدم الرضا عنه، يهرب بطلنا تارة إلى الجنس الذى جاء استخدامه هنا – رغم كثرته – مبررا وغير مجانى، مؤكدًا هو ذاته ذلك فى قوله: -

{.. أذكر أن أحدهم قال فى حالات الانكسار القومى والحروب الطويلة يلجأ الإنسان إلى التغلب على تلك الحالة بالانغماس فى ممارسة الجنس..}[3].

---

(1) كائن العزلة - مطبوعات سنابل - ص ٧٢.

(2) ص ٧٣.

(3) ص ٥٨.

إلا أن هذا لم يكن الدافع الأوحد الذى استخدم الكاتب الجنس من أجله، حيث يمكن قراءته – الجنس – إلى جانب ذلك أنه نوع من المادية التى يحياها العصر، ويمكن قراءته كنوع من الرغبة السائدة فى كسر التابوهات أو اقتحام الثوابت – أيضًا كما هو لغة العصر. وفى النهاية فإنها كلها تساهم فى وضع الرواية على خريطة الكتابة الروائية الجديدة.

ولم يكن الجنس هو الوسيلة الوحيدة التى يستخدمها الراوى فى الهروب والعزلة عن الواقع المعاش والمرفوض، وإنما كان الهروب إلى الماضى هو أيضًا نوع من الرفض للواقع – إذا كان فيه ما يتصوره وضعًا أفضل – فيصطحب صاحبنا رجل مسن مجهول الهوية – هو الزمن نفسه – ليعود به إلى الزمن الجميل – كما يتصوره – فيرى منطقة وسط البلد بشوارعها الجميلة النظيفة ورخص سبل المعيشة فيها، وشهامة أهلها الذين يهبون لرفض الخطأ. إلا أن محمود الغيطانى من فرط إعجابه بالماضى وما فيه لا يتوقف عند عرض صورته المتخيلة، وإنما يمتد كذلك لاستخدام لغتهم – وما سنعود إليه بعد قليل -.

وإذا كان محمود الغيطانى يمثل فى روايته الأولى كتابات القرن الواحد والعشرين، والتى لم تعد تعتمد على التورية والمواربة، وتعتمد على الحياة اليومية المباشرة وكتابة الذات، فأصبح الكاتب والراوى يتوحدان فى شخص واحد مما يقرب الكتابة من السيرة الذاتية، لكنها ليست بالضرورة السير الشخصية للكاتب بقدر ما هى سيرة جيل يختط لنفسه موضعًا على خريطة الإبداع مزاحمًا به تلك الأجيال التى كان آخرها جيل الستينيات الذى كان يعبر عن التخبط الناتج عن هزيمة يونيو ٦٧ بعد فترة من الحكم الفردى الديكتاتورى، فاعتمد على الرمز والتورية، أقول

إنه قد جاء هذا الجيل ليتجاوز ذلك ويعتمد على المباشرة، إلا أن محمود الغيطانى يتجاوز تلك المباشرة فى الجزء الأخير من "كائن العزلة" ليصنع فعلاً إبداعيًا يتوج به عمله، حيث نرى لينا، تلك التى كانت طاغية الحضور، إلى الحد الذى يصل بها إلى مرتبة البطل الحقيقى للرواية، وتلك التى كانت هى الوجود المادى فى حياة بطلنا، ذلك الذى يعيش حياته كمثقف ومتعال طول الوقت، أقول نرى "لينا" تتحول من وجود مادى إلى وهم كبير وعلامة استفهام أكبر، هل هى حقيقة أم خيال؟

وينجح الكاتب فى الإبقاء عليها بين الحالتين، فلا هو يقرر أن يجعلها حقيقة، ولا أن يبقيها خيال، ليس لدينا فقط، وإنما لدى البطل الراوى نفسه، إذ هناك من الأدلة المادية التى تقول بأنها حقيقة بشرية وجدت بالفعل، مثل (السونتيان) الموجود فى دولاب البطل، والكتاب باللغة الفرنسية الذى كان معها حينما اشترته بالأمس.

وكذلك هناك الأدلة التى تقول بأنها وهم فى خيال الراوى الذى أثرت عليه العزلة والانطواء، فجعلته يتصور أشياء ليس لها وجود، مثل شهادة الشهود وعلى رأسهم صديقه الوحيد والذى كان السبب فى تعارفه معها، بل وقام بالصلح بينهما فى كثير الأحايين.

فضلاً عن أن اختفاء لينا – وهى التى تمثل للراوى التواؤم والتحقق – هو اختفاء للحلم والمثال، ففيابها غياب للتواؤم، وبالتالى يعطى المبرر والسبب للعزلة التى يعيشها، ولليأس الذى يحياه.

فإلى جانب إثارة التساؤل والدهشة لدى القارئ، وجعله مشاركًا فى صنع الحدث – وهو ما تقول به نظريات القراءة – فإنه يصنع البطل المنسحب والمتقوقع داخل ذاته، الهارب من الفعل والمشاركة، وصولاً إلى حالة التوهان، وربما الجنون، ووصولاً لفعل

المجتمع المضطرب والمتضارب على الإنسان الفرد، ووصولاً لحالة مجتمعية مريضة فى حاجة عاجلة لتدخل طبى، حتى لو احتاج الأمر لتدخل جراحى.

وقد استخدمت كلمة (البطل) هنا على الراوى رغم سلبيته وعدم إتيانه لفعل، إلا أنه يظل بطلاً، حيث تحرض سلبيته للفعل، إذن فهو فاعل رغم عدم فعله، وهو الأمر الذى جاء متسريًا من أساليب السرد السابقة، والتى تؤكد تواصل الأجيال رغم الثورة عليها، والتى تمثلت فى كتابات القرن الواحد والعشرين واختطت لنفسها طريقتها وتمثلت فى كتابات البعض مثل "ملاعب مفتوحة" لمحمد هاشم، "خيانات شرعية" لسمير عبد الفتاح، وبشكلٍ ما فى "لهو الأبالسة" لسهير المصادفة ثم روايتنا هذه والتى يمكن أن نحدد فيها بعض عناصر الرواية الجديدة – إضافة إلى ما سبق فى اختفاء الحبكة، فالرواية تعتمد على التسلسل التصاعدى دونما تشعب أو تداخل، فلا منحنيات ولا تباعدات ولا تلاقيات فى الخط الدرامى للحدث – إن كان هناك حدث -.

كذلك قلة عدد الأشخاص أو الشخصيات، فلا نجد هنا سوى الراوى ولينا، ثم الصديق (البعلى) وهو شخصية ثانوية غير مؤثرة أو فاعلة، وذلك الشخص الذى يتوقف عند كونه رمز للزمن، ذلك الذى يصطحب الراوى إلى الزمن الماضى. إذن فلا تعقيد فى حدث أو فى شخصيات، واعتماد على الحياة اليومية المعيشة المرتبطة بحياة الراوى، وحياة المجتمع، الناقدة المتذمرة الرافضة لواقع، ليس بواقعهم. كذلك استخدام المعلومات التى تستند إلى المراجع، فنراه يورد العديد من المعلومات المرجعية عن منطقة وسط البلد التى سبقه إليها فى الحديث علاء الأسوانى فى "عمارة يعقوبيان" ومن قبله خيرى شلبى - فى "صالح هيصة وعن منطقة معروف

تحديدًا، تلك هى أهم مميزات الرواية الجديدة، رواية القرن الواحد والعشرين، فى تصورنا والتى نرى فى "كائن العزلة" النموذج لها.

وإذا كنا نرى محمود الغيطانى يرى فيما هو ماض كل شئ جميل حتى فى لغتهم، فإنه يصر على استعمال لغتهم هو أيضًا، فجاءت اللغة غريبة فى موضعها حتى نراها فى الكثير من الآحايين تبدو غير منطقية، بل وقد توحى بالافتعال. فنراه يستخدم بإسراف تعبيرات كلاسيكية مثل {.. يا لتلك المكبوتات التى لا تنتهى، يا لهذا الوغد الذى يحاول إخراج آلامى، يا لتلك الرائحة.. يا لتلك الفاتنة، يا لتلك النظرات، يا لتلك اللعينة..} وغيرها كثير جدا بصورة تفسد الإحساس وتوحى بالصنعة.

كذلك استخدام (أن) كثيرًا كذلك فى {حتى كاد أن ينفجر، له رائحة نتنة تكاد أن تقرب من رائحة النشادر، عيناها اللتان أعشقهما كادتا أن تدفعانى للتراجع، بلهيبٍ قاسٍ يكاد أن يحرقنى....} وغيرها كثير مما يكون فيها حذف (أن) يدخل الجملة فى الحدث مباشرة، حيث تبدو أن هنا كالفاصل، فالجملة {حتى كاد ينفجر} أكثر إيجازًا ودقة من {حتى كاد أن ينفجر} وهكذا.

كذلك {إنه فى حاجة إلى هؤلاء ذوى الدربة الخاصة}، فإن حذف هؤلاء أيضًا يعطى تركيزًا فى اللغة التى جاءت فى كثيرٍ من المواضع مترهلة أو متصنعة فى مثل أن يصف الراوى لحظة شبقية متوهجة يصفها {.. سمعتها تقول لرجلها قبل الصرخة الأخيرة ذات الرحلة الجميلة الأبدية كفاك مضاجعة.. لقد أذهلتنى..}[1].

كذلك محاولة التفلسف فى غير موضع التفلسف، حيث يخرج

---

(1) ص ٦٥.

المتحدث – الراوى – عن حالته البشرية، فما كان المثقف صنمًا وإنما هو بشر، له سقطاته وله أحاسيسه البشرية ونقاط ضعفه، فأن يظل مثقفًا وغير بشرى فى تلك الحالة الحيوانية، لأمر يخرج بالقارئ عن التفاعل والإحساس بالصدق الفنى، فنرى الراوى يدعو صديقته لحاجة جنسية ملحة، وعندما تأتيه يقول لها: -

{.. لقد شعرت بحاجة ماسة إليك كى أتخلص من ذلك الشعور الشديد بالخواء الذى انتابنى، مجرد وجودك المادى فى الحدود المادية للمكان يجعلنى أتناسى العالم بمن فيه..}[1].

ثم

{.. أتأمل كتفيها العاريين فى منشفتها الملفوفة على جسدها ذى الأبعاد المترامية..}[2]

فانسياق الكاتب وراء التعبيرات الكلاسيكية مثل (بلى) و(كلا) والأبعاد المترامية، يوقعه فى التناقض، حيث رغم وصفه المتعدد لجمال وفتنة صديقته وتناسق جمالها، ينساق هنا وراء التعبير الشائع (الأبعاد المترامية) التى عادة ما كانت تستخدم لوصف الصحراء ذات الأبعاد، على جسد صديقته، والتى تحيل جسمها إلى مسافات ومسافات متباعدة.

كذلك التعبير الذى يوحى بممثلة تقف على مسرح الأربعينيات ما تقوله لينا للراوى:

{.. إلق ما فى معيتك كيفما اتفق...} مما يبعد بالقارئ عن الإحساس بالصدق الفنى والمعايشة، وما يجعل من لغة الرواية لغة غير واقعية، ولست بالضرورة هنا أطالب الكاتب لكتابة الحوار

---

(1) ص ٦٥.

(2) ص ٧٣.

بالعامية، فله أن يكتب بما يشاء، ولكن فقط أطالبه الكتابة بما يوحى بالصدق، وبالمعايشة، ثم يكتب بما يشاء، المهم أن يقنعنى كقارئ. وأن تكون لغته سليمة لا توحى بالقلق والمعاناة.

ويأتى أيضًا فى استخدامات اللغة: -

{.. وما أن تبدأوا إلا وستجدون وابلاً من القنابل..}[1]، ففضلاً عن القلق فى العبارة، نجد حرف (إلا) الذى يستخدم للاستثناء مما يسبقها، يستخدم هنا فى غير موضعه، فلا استثناء هنا ولكن المراد هو وما أن تبدأوا (حتى) تجدوا وابلاً من القنابل. و{انظر لعينيها النائمتين (اللواتى) تدعوانى للتفاوض} وصحتها (اللتان)، {.. اسمع الرجل يحكى بينما أشاهد ما يقوله رؤى العين}، ورؤى تكون لغير المرئى، بينما هنا يعنى (رؤية العين) أى أن ما يحكيه الرجل يتجسد أمام صاحبنا مجسدًا مرئيًا رؤية العين. وغيرها كثير مما يحتاج من الكاتب معاودة دراسة اللغة التى يكتب بها، ولكنها فى النهاية أخطاء البدايات الطبيعية التى يشعر فيها الكاتب بالرغبة فى التعبير عن ذاته متسرعًا، فيركز على الرسالة، متغافلاً – فى بعض الأحيان – الوسيلة التى تحمل تلك الرسالة.

تقول (لينا) لصديقها: {هل هناك ما يسوءك؟} فيرد عليها فى تكثيف رؤية الكاتب ورسالته فى الرواية: {.. من الأفضل صياغة سؤالك هكذا.. هل هناك ما يرضيك حولك؟}[2].

وتلك هى رؤية الجيل الجديد لواقعه والتى يسعى للتمرد عليها، حتى لو جاء التمرد بالفعل السلبى أو اللافعل، باحثًا عن طريق، حتى لو سعى نحو اللاجهة.

---

(1) ص ٦٨.

(2) ص ١٣١.

والجنة مثوانا فى.. بهجة العمي[1]

لاشك أن الأحداث الكبرى تولد أدبًا مغايرًا. فإذا كانت الحياة فى أربعينيات القرن العشرين شبه مستقرة – نسبيًّا – من الناحية الاجتماعية على الأقل، فكانت هناك قيم معينة تسود المجتمع المصرى، وكان الخروج عليها يعتبر خروجًا على المجتمع، ويقابل بالرفض والامتعاض، فسادت الروايات التى تتحدث عن الريف وما يسوده من الهدوء والاطمئنان، فكانت الحكاية هى أساس الأعمال الروائية، حيث كانت هى المتنفس والملاذ قبل ظهور التليفزيون، وسيادة الراديو الذى لم يكن يملكه إلا الخاصة من الناس، فظهرت روايات طه حسين (البؤساء ١٩٤٤)، والتى عُنيت بتناول التغيرات المجتمعية فى الصعيد، ويحيى حقى (قنديل أم هاشم ١٩٤٤)، والتى عُنيت بانتقاد العادات السائدة والتغير الذى بدأت بوادره بعد بداية الاحتكاك بالغرب، وعبد الحميد جودة السحار وغيرهم.

وبعد العام الثانى والخمسين منه، تغيرت أشياء كثيرة، سلبت حقوق ومكتسبات، واستجدت حقوق ومكتسبات، وبالطبع من سلبت منه حقوق أو مكتسبات كان غاضبا وساخطًا ورؤيته بالضرورة تختلف عن ذلك الذى استجدت له حقوق ومكتسبات، ولا يهم بعد ذلك إن كانت هذه المكتسبات مستحقة أم غير ذلك.

---

(1) بهجة العمى ـ ياسر إبراهيم ـ ميريت للنشر والمعلومات ـ طبعة أولى ٢٠٠٣.

المهم أنها أحدثت موجات من المتغيرات الاجتماعية والفورات التى غيرت من الخريطة الاجتماعية. فظهرت الروايات المعبرة عما كان يعانيه أبناء الطبقة الفقيرة من المصريين قبل ٥٢ والذى صور رجال تلك الفترة أنهم إنما جاءوا من أجلها، فبرزت روايات عبد الرحمن الشرقاوى (الأرض، والفلاح وغيرها)، ويوسف إدريس (الحرام ١٩٥٩ ومشكل عمال التراحيل، فضلاً عن روايات يوسف السباعى والتى حاولت تشويه ما قبل ١٩٥٢ (رد قلبى، فى بيتنا رجل) لتبرز أن ما حدث فى ١٩٥٢ إنما كان للخلاص من هذه السوءات على المستوى التحتى – إن جاز التعبير – بينما كانت روايات إحسان عبد القدوس تعرى ما كان يحدث فى المستوى الفوقى، وإن لم تخلو من مغازلة طبقة العمال، أو التأكيد على قيمة العمل. ثم جاء فتحى غانم – وقبله ومعه وبعده يأتى نجيب محفوظ الذى أعتبره المؤرخ الاجتماعى الأول فى القرن العشرين بما قدمه فى العديد من رواياته والتى تحتاج لدراسة خاصة – أقول إن فتحى غانم كتب فى تلك الفترة (الرجل الذى فقد ظله ١٩٦٢) وبها بدأ الحديث فى التغير، حيث بدأت فى التنويه لما يحدث تحت السطح من فساد وكأنه النار تحت الرماد، وهو ما تولدت عنه الأحداث فى ١٩٦٧، وما أحدثه من بركان أخرج كتل العفن والإفساد الذى دمر وهز كل المخبوء وأثمر تياراً جديداً من الكتابة الروائية تميزت بشكلٍ عام ببداية تفتت الجملة وتشتت الموضوعات وتشظى الفكرة، وما أصبح علامة لما سُمى بكتابة الستينيات وكان أبرز أبطالها بهاء طاهر وجمال الغيطانى وإبراهيم أصلان وصبرى موسى وغيرهم.

وبعد العام الثالث والسبعين منه أيضًا (القرن العشرين)، والذى رغم أنه يبدأ بنصر أكتوبر، إلا أن ما تلاه من عمليات السلام ثم الانفتاح الاقتصادى، والذى أساء المجتمع فهمه لتعارضه مع كثيرٍ

من مصالح الطبقتين المتوسطة والفقيرة - ظاهريًا -، إلى جانب إساءة الكثيرين من المنتفعين به، الأمر الذى ساهم فى عملية الرفض من جانب الطبقتين السابق ذكرهما، فحدث زلزال جديد فى الخريطة الاجتماعية، وتحطمت بعض الثوابت وبدأت شرائح جديدة فى الظهور وشرائح تتخلى عن مواقعها. فبدأت الكتابة الروائية تأخذ جانب الرفض والتعبير عن الشعور بالضياع والتوهان، وكأن الإنسان المصرى فقد الأرض التى يقف عليها وأنه مقبل على مجهول يثير لديه الشعور بالخوف وعدم الاطمئنان. فبدأت الحكاية تغيب عن الرواية، وبدأ البطل الفرد فى الاختفاء ليحل محله أبطال من نوعيات جديدة. وهو ما يتضح بصورة جلية فى الرواية الأولى للكاتب ياسر إبراهيم وعنوانها بـ"بهجة العمى"، والتى لا تخلو من المفارقة الداعية للتأمل، إذ جعل البهجة مرافقة للعمى!!! فهل أصبح العمى فى زماننا شيئًا مبهجًا؟! وهل عاد لزماننا ما يمكن أن يكون مبهجًا؟! ثم من هو الأعمى وما هو العماء الذى يعنيه؟

يعفينا الكاتب من مشقة البحث عن الإجابة ويقدم هو – فى سياق عمله – بحثًا عن معنى العمى، الأمر الذى يثير أولى إشكاليات هذا العمل، وهو تضمين العمل الروائى بحثًا معجميًا من خلال العمل ذاته – فضلاً عن التماس الواضح مع أبرز من اتصفوا بهذه الصفة من الكتاب والأدباء والشعراء من أمثال طه حسين وأبى العلاء المعرى ومحمود صبح وغيرهم، وذلك فى الصفحات من ٩٤ وحتى نهاية ٩٦ والتى أنهاها بقوله:

{قاموس العمى لم يحسم المعنى وإلى أى معنى تنتمى الكلمة...} فى محاولة لإدخالنا فى متاهة عدم اليقين والتى تتفق – شكلاً ومضمونًا مع ما قدمه فى عمله -. ولم يكن هذا فقط، وإنما قدم لنا بحثًا آخر عن العمى فى الأمثال الشعبية – حيث تعتبر

الأمثال هى المعبر الأول عن الضمير والمعنى المخبوء فى حس ووجدان المجتمع، وذلك خلال الصفحات من ٩٤ حتى ٩٧.

والإشكالية هنا هى تقديم هذه الصفحات البحثية فى سياق العمل. فى تصورى أن هذا ليس بالشئ المعيب، حيث ابتعدت الرواية – الآن – عن عملية الاستتامة التى كانت سمة من سمات الرواية، فلم تعد تعتمد (الحدوتة أو الحكاية)، وإنما أصبحت الرواية شيئًا معرفيًا، إلا أن الأمور لابد أن تؤخذ بحذر، وتقدم بقدر، فإن زادت الأمور عن الحد المعقول تتحول الرواية إلى عمل بحثى بعيد عن العمل الإبداعى المتخيل، ولكن تقديم (كبسولة) معرفة وسط صيدلية تخيل لهو شئ لا بأس به، وأعتقد أن الصفحات التى قدمها ياسر إبراهيم ضمن عمله البالغ مائة وخمسين صفحة، ليست بالشئ الزائد، بل إنها ساهمت فى إيقاظ المتلقى للمعنى الضمنى الذى أراده للقارئ من ضرورة التنبه إلى أنه لا يقدم له (حدوتة قبل النوم) وإنما هو يوقظه من النوم وينبهه لضرورة الانتباه لما يحدث ويدور. فما هو هذا الذى يدور؟

تتناول الرواية الفترة الزمنية الممتدة من ١٩٧٣ وحتى ١٩٨٥ متضحًا ذلك من الحديث عن أبرز مكفوفى البصر مستيرى البصيرة كعلامة تاريخية ومعنوية دالة:

{.. وقبل أن يتبخر طيفه كسحابة دخان فى ١٩٧٣ كختام تراجيدى لمسار العمى الفردى، تزامن معه تجلى العمى فى صورته الجديدة، عندما اكتشف الأعمى سر الخاتم وتواطأ مع صمت النساء الثلاث، مع المجتمع، ليكون بمثابة الإعلان السرى عن تحول العمى، الذى ظهر بعد ذلك ب ١٢ عامًا فى صورته الفنية الحديثة..}[1].

---

(1) ص ١١٧.

فإذا كان العام ١٩٧٣ هو تاريخ رحيل العميد (وهو ما يشير به الكاتب لطه حسين) فإن برحيله وهو الكفيف البصر، بدأ العمى الفعلى، وغابت البصيرة التى حولت الكفيف من مجرد قارئ للقرآن على المقابر إلى أستاذ بالجامعة وصاحب رسالة تنويرية أضاءت للمبصرين طريقهم رغم أنه لا يراهم:

{.. كان وحيدًا، ويريد أن يرى الأصوات التى سمعها، كان ثمة فقدان للنور الذى لمس به خضرة البرسيم ونوار القطن وزهر التيل وهو يسير على حافة الترع والمصارف بينما كان (كانت) قدماه فى حجم حافر عنزة صغيرة، عندما لم يستطع أن يرى، خلق تلك الصيغة لفرانكفونية، لإناس مجهولين يصاحبونه، يراهم ويكتب لهم وربما عنهم، أو ربما كان يقصد أن يكون (الصوت المتوحد للروح) كما يقول هوسرل، ربما كان يريد أن يجعلنا جميعًا صوت الروح، لقد مضى كثير من أفكاره، إنها تغيب برغم حضورها – أقصد استدعاءها – ثم راح يقيم بناءً خلف الآخر ليترك لنا ميراثًا من سلطة مطلقة ساهم فى بنائها بكل ما أنجزه من أفكاره الحاضرة فى أذهاننا مثل حلم قابل للتحقيق، فى هذه الفكرة عاشت الخديعة، استطاع أن يجعلنا نصدقها، حيث أفكاره مستحيلة التحقيق، لأنها قريبة من (الجمهورية) ولأنه قد كتبها لـ(نا) نون الجماعة، جماعته المتخيلة الغامضة، التى كان يكتب لها ويحلم لها ويرى لها ولم يكن له علاقة بنا ولا بعالمنا...}[1].

إذن فقد غاب العميد، غاب الأعمى الفردى، ليبدأ العمى الجماعى، غاب الحلم بالجمهورية الفاضلة، ليبدأ ظهور الجمهورية الفوضوية، غاب الإحساس ب الـ(أنا) الفردية الشاعرة بذاتها

---

(1) ص ١١٧.

والمعتزة بها، ليظهر المحو وتغيب كل (أنا) ولتبقى أنا واحدة فقط، هى أنا الرئيس، أى رئيس، بينما تتسحق كل أنا أخرى {.. كذلك فإن حجم أى رئيس دولة فى حجم ناطحة سحاب، لذلك لا يرى الناس رءوسهم، ينظرون دائمًا إلى أقدام الرؤساء..}[1].

وإذا كان عام ١٩٧٣ هو عام رحيل العميد البصير، فإنه أيضا عام أول نصر يتحقق للعرب، ولا ينكر ياسر إبراهيم ذلك ورغم ما بان على السادات بعدها من خطيأته التى شوهت ما أتى به من عبقرية فيما عمله فى ٧٣ وما بعدها، لذا يسارع بالإيضاح بأن هذا التضخم لأنا الرئيس لم تبدأ من هنا – فقط – وإنما بدأت من قبل، عندما استسلمنا للخديعة التى أوقعنا فيها الزعيم الأسبق عندما عرض علينا تمثيلية التنحى بعد أكبر (وكسة) تعرض لها عالمنا العربى، ورغمها يقف - الزعيم الأوحد – على تل الخرائب المتعالى حتى يراه الجميع – بل لم يروا غير قدميه كما ذكر العمل سابقًا - وليعلن الانفراد والبقاء:

{.. أثناء هذا كانت [ذات] تعيش ذلك التحول، وجاءت لتفضح ذلك النصر المتوازى مع التغيرات التى حدثت للساحر السياسى. ربما باستلهام من "ناصر" نفسه، أكثر الديكتاتوريين استخدامًا لتلك الإيحائية السحرية التى قامت بأكبر عملية إخصاء، ببداية مسيرة الإخصاء كعملٍ دائم، كشعارٍ سياسى، سرى، حين وقف بحس درامى متقن، يعلن عن تنحيه وهو يضع يده بجيب بنطلونه ربما ممسك بموسى أو مطوى ويزر عينيه خوفًا من فشله فى استخدام لعبة البراءة – ماذا لو لم ينخدع الجمهور بتلك اللعبة وقبل الجميع تنحيه؟ هل كان سيترك الحكم؟ هل كان سيترك الموسى أو

---

(1) ص ٦٧.

المطوى فى جيبه دون استخدام؟ لقد كان مرعوبًا من ذلك، حيث كانت صورة محمد نجيب لا تزال تلعب دور صبى الساحر فى مخيلة الجميع، وحاضرة فى الذهن، وربما تهدد خططه، لذا كان عليه أن يضع محمد نجيب فى منزله حتى الموت. أولاً لكى تختفى البراءة المتمثلة فى الديمقراطية من مخيلة الجمهور الذى تجمع أمام القصر فى ذلك اليوم، وثانيًا: لكى يثبت للأبد، الجمهور الذى وقف أمام شرفة القصر التى يخطب منها، ويظل الجمهور يهتف دون توقف حتى لو استبدل به أى شخص آخر..}[1]

ففضلاً عن تناول المقتطف السابق لاستعداد الجماهير للانقياد وراء أى ممن يقف فى الشرفة خاطبًا، فإنه يوضح كيف يستغل – هذا الواقف فى الشرفة – لسهولة القياد وسهولة الخديعة – السحرية – والانفراد بالسلطة، ومن هنا تغيب الديمقراطية ويغيب محمد نجيب فى بيته محددًا إقامته، وتتولد الديكتاتورية التى تسحق الفرد وتغيب (الأنا) الذاتية.

ولم يتوقف دور ياسر إبراهيم على ذكر ذلك صراحةً، ولكنه يقدم ذلك بشكلٍ فنى، حيث جاء الراوى هنا غير واضح المعالم، وإن كنا نستطيع التعرف على كونه أستاذًا بالجامعة – مثل العميد – مثقفًا، من خلال حديثه الذى يتناول العديد من الشخصيات الثقافية والأعمال الأدبية والأفلام السينمائية، التى تأتى فى السياق دون تزيد أو افتعال أو تصريح، وإنما جاءت كجزء من تركيبة الراوي/ الرمز، ومن تركيبة الفعل الضمنى. وكذلك لم يكن الراوى وحده هو الذى جاء على هذه الشاكلة الرمزية، وإنما جاء رفيقه (رمزى) الذى يحمل مع اسمه مضمونه، والذى فى

---

(1) ص ٣٤، ٣٥.

النهاية يتماهى فى شخص الراوى ذاته ليتوحدا ويصبحان رمزًا واحدًا، وكأن الراوى فى عملية خداعنا يتحدث طوال الصفحات لنفسه، وهو ما يساعد فى إبراز صورة الانسحاق الفردى وتماهيه فى وحدته وفى عزلته، فضلاً عن بعض الأسماء التى تظهر فجأة وتختفى فجأة لتؤدى دورًا وجانبًا من صورة الراوى، دون أن نعلم لها ملامح مثل هشام وهانى. وبذلك يقدم لنا الكاتب تعبيرًا عن اختفاء البطل فى حياتنا، ذلك الذى كان يمثل النموذج والمثل فى روايات فترة سابقة.

وأيضًا لم يكن اختفاء البطل هو ما قدمه ياسر، كتطور فى الرؤية الروائية، وإنما اختفاء (الحكاية) أو الحبكة، التى كانت تمثل الرواية السابقة – أيضًا – كمعادل للحياة المستقرة القابلة للحكى والإنصات والصبر على تتبع وقائعها، إذ أنه لا يوجد ما نستطيع القول عليه (حكاية الرواية)، وإنما هى بعض من مغامرات الراوى التى تعرض لها بحكم كونه (أعمى) البصر، متناصًا فيها مع بعض الأعمال التى تناولت شخصيات مكفوفى البصر وعلى رأسها بالطبع " بيت من لحم " للقدير يوسف إدريس، بل إنه استعمل هذه القصة فى نسيج عمله عندما تحدث عن النساء الثلاث والخاتم الذى كن يستخدمنه لخداع الكفيف. ومتكئًا على تيمة العمى التى تتيح لصاحبها كثيرًا مما لا يتاح لغيره من حرية ومن مواقف موحية، ومضحكة مبكية فى ذات الآن، مستعيضًا بها عما كان يستخدم من فقد القدرة على (الكلام) للتعبير عن كتم الحريات وتكميم الأفواه، فضلاً عن استخدام صفة الإخصاء التى تناولها فى المقتطف السابق. فحين أراد التعبير عن قدرة (الأعمى) على القول، وكيف أوقعه ذلك فى الخديعة التى إن عبرت، فإنها تزيد تكثيف الإحساس بوطأة القهر وسيادة القوة المخابراتية التى هى رمز الديكتاتورية وغياب الحرية:

{.. أخذت أفكر طوال الليل فى أن أرد على مَا حدث للعميد، أن أكون منورًا، وفى محاضرة اليوم التالى تحدثت عن قانون الاشتباه والطوارئ بوصفهما قوانين مقيدة للحريات. لقد تكلمت عن هذه القوانين كأنها عُصابة على عينى الشعب. وتركت نفسى أتحدث بحرية، ولأول مرة أعبر عن تلك الفكرة من خلال تجربة العمى، وفى النهاية ودون أن أدرى سمعت نفسى أقول: إن العمى مثل الحرية. العمى حرية مجانية. كنت مخرفًا كبيرًا وسعيدًا بهذا الهذيان، لكنى توقفت فجأة ودون أن أفكر فى تكرارها بعد أن اقترب منى صوت وقال لى عند خروجى من المدرج، بعد نهاية المحاضرة، انسى الكلام الفاضى اللى قلته وحياة أمك.. وإياك تكرر الكلام الزبالة ده تانى.. أنت فاهم أنا مين طبعًا..}[1].

وهنا تبدو المفارقة على المستويين، الشخصى والجمعى. فعلى المستوى الجمعى، يتضح ما هو سائد من سطوة يد الحكم (المخابرات)، وعلى المستوى الفردى، يبدو ما يقع فيه مكفوف البصر من خدع، حيث يتبين له فيما بعد أن ما فعل هذا إنما هو أحد الطلبة، استغل ما يدور ليوقع بأستاذه فى مزحة مضحكة مبكية، إلى جانب إبراز صورة العلاقة بين الطالب والأستاذ التى آلت إليها فى هذا الزمن الردئ. مؤكدًا ذلك فى عقد المواجهة بين ما كان وما هو كائن بين الماضى والحاضر لتكثيف الشعور، وإحداث الأثر:

{.. وكلما أتذكر اليوم "اللي" حاولت أعمل فيه ثورجى.. أضحك.. لقد كان العالم قبل ذلك يساعد على خلق هؤلاء الثورجية.....

لقد كنت مبصرًا على نحوٍ ما، إنهم فى الحقيقة عاشوا حياتهم

---

(1) ص ١٠٩.

كلها فى لحظة نشوة واحدة، هى التى عشتها فى الليلة التى أخذت أفكر فيها كيف أكون زعيمًا وتخيلت نفسى نابليون وهتلر ومصطفى كامل وأحمد عرابى والبقرى والخميسى وجيفارا...}[1].

وإذا كان كل هؤلاء قد ثاروا على الاحتلال الأجنبى، فإن الثورة على الاحتلال المصرى لا تقل عنهم شأنًا، إذا ما عرفنا أن البقرى والخميسى الذى ساقهما الكاتب ضمن الثوار، هم من تم إعدامهم من أولئك العمال الذين ثاروا على النظام فى ثورة العمال فى عام ١٩٥٤، وربما كانت تلك الثورة هى التى أخضعت النظام – فى ذلك الوقت – لمحاولة كسبهم، فصدرت القوانين التى لم تزل سارية حتى الآن، دامغة متسائلة – ٥٠٪ عمال وفلاحين -!!!!!!.

ولم تكن تلك هى المقابلة الوحيدة التى أراد بها الكاتب أن يضع بين أيدينا ما كان وما صار إليه حالنا، وإنما اختفاء الحب العذرى الذى يعتبر أحد سمات الطهر والنقاء، ذلك الذى كان بينما العلاقة أصبحت هى العواطف الحسية التى غرق فيها الراوى، مصورًا ذلك المستقبع الذى آلى إليه حالنا، ليس هو الذى فعل، وإنما هو المفعول به. استغلت النساء، الشابات منهن والعجوزات، من الطبقات المختلفة، لا فرق بين مستوى وآخر، كلهن يردنه، لقضاء المتعة الحسية، لا يذكر أسماءهن، ولا يرى هو أين يأخذنه، ربما فى المراحيض، ربما تحت بير السلم، ربما على سرير الزوجية، فهو لا يدرى، إنما المجتمع يسعى للمتعة الحسية، ويتخفى، ليظهر غير ما يبطن، فهن فى العلن سيدات – وربما آنسات – (محترمات)، وأمام هذا (الأعمى) ربما (غير ذلك):

{.. بعد أن بكت وقبلت يدى، أثناء ما كنت – على ما يبدو

---

(1) ص ١١٠.

راكعة عند قدمى – تريد بطريقة مؤثرة، كلمة الحب الباهتة التى لم أستطع فى يوم لمسها أو مضغها، لكننى قد سمعت بأن ذلك مشهد سينمائى مألوف}[1].

وقد كان تناول ياسر إبراهيم لهذا، يتميز بالجرأة التى ربما تكون قد خانته فى العديد من المواقف التى انزلق فيها لحضيض التجربة الحسية مستخدمًا فى ذلك أسلوب ألف ليلة وليلة، وربما أراد أن يزيد إحساسنا بحضيض ما وصلت إليه الأمور، وتدنيها، لتفوح منها رائحة المراحيض، ونسمع فيها أصوات (المو....)، إلا أن الأمر يصل فى بعض المواقف لما كان يمكن الاستغناء عنه واستبداله بما لا يجرح الشعور والذائقة العامة.

غير أنه – الكاتب – لا يخذلنا فى ذلك. إذ بعد أن يغوص بنا فى هذه البيئات التى تفوح منها تلك الروائح غير المستحبة، والتى أراد لنا بها أن نعيش ونتأثر بها وكأنه يغمسنا فيها ونشعر أكثر مما نقرأ، مستغلاً فى ذلك الحواس التى اعتمد عليها وعاشها فى ظلامه راويه (الأعمى)، والذى أراد أن يبصرنا بمصباحه الكاشف. أراد أن يخرج بنا من ذلك المستنقع ليقف معنا وقفة تأمل جاد، وكأننا كنا نشاهد فيلمًا وانتهى الفيلم وأضيئت الأنوار، فبعد الحديث عن كل الأعمال التى تناولت العمى، وإيضاح أنها كانت عمى البصر فقط يصل للقول:

{.. حتى هذا النص يتستر خلف العمى، فلم أكن أريد أن أكتب عن هؤلاء أو عن هذا التاريخ، كنت أتمنى أن أكتب فقط عن ذلك اليوم بالليلة، تلك الساعات القليلة التى قضيتها مع هشام الذى ربما وضمن أشياء كثيرة مفتقدة، لا يرى، ولأنه فى تلك

---

(1) ص ٥١.

المسيرة من العماء لن يستطيع ذلك النص أن يقول شيئًا على الإطلاق، إنه تصفيقة من الجوقة المكفوفية التى لن تتوقف عن عملها لحظة واحدة، سوف أحبس تلك التفة التى فى فمى لأنها لن تحرق تلك الأوراق كما لن يمس رذاذها أى وجه....}[1].

بل وإمعانًا فى إرضائنا ومكافأتنا على تحمل الأذى، يذهب بنا فى النهاية إلى الجنة، وكأنه ثواب الصابرين، لا على تحمل عمله البديع، وإنما على تحمل الديكتاتورية وما نعيشه من كبت وحرمان، ولنستمتع فيها رجالاً ونساءً ببعضنا بعضًا – فى الحلال وفى النور نأكل الثمار الناضجة ونسكر ونضحك ونتدحرج على الروابى المفروشة بالخضرة على مدى البصر. ثم يقول: {ربما تكون هذه النهاية المثالية ملائمة إلى حد ما}.

(1) ص ١٢٢.

عباس.. الأميبا.. لمن هو عبد

إذا كانت الغربة والاغتراب قد أصبحت سمة عامة فى كتابات الشباب، فإن التعبير عنها قد اختلف من كاتب لآخر. وكما قيل إن الأفكار على قارعة الطريق، لكن التعبير عنها هو الذى يميز كاتبًا عن آخر. فإذا كانت الوقائع من حولنا ازدادت تأزمًا ليصح ضغطها فوق ما نحتمل، فكان الهروب والعزلة هى الحل فى الكثير من الأعمال، فإن ما حدث ويحدث يرعبنا، يصيبنا بالخوف، والخوف يجعلنا ننكمش ونتقوقع على أنفسنا، تصيبنا الهلاوس والهواجس، فهى أيضًا نوع من العزلة، وإن كانت عزلة حركية، لكنها حركة فى المكان، حركة من النوع الاستاتيكى، والتى تصبح أقرب للجلبة منها للفعل، وتلك كانت حياة عباس العبد، أو تلك كانت حياة كائن أحمد العايدى فى روايته "أن تكون عباس العبد"[1].

وإذا كانت هزيمة يونيو ١٩٦٧ قد أصابت جيل الستينيات بالدوار الذى أدار برءوسهم وأفقدهم الوعى حين اكتشفوا أنهم واقفون على الأرض، فإن الجيل التالى قد تفتحت مداركه على تيه وضياع، فقدوا الإيمان والأمان والثقة فى الآباء، وتشككوا فى الأخوة، فإذا بالراوى فى "أن تكون عباس العبد" يصرح لنفسه، قبل أن يصرح لقارئه:

---

(1) أن تكون عباس العبد – دار ميريت – الطبعة الثانية ٢٠٠٥.

{.. قل لنفسك ما تقوله للآخرين، لكن لا تصدقها. فى مصر كان هناك جيل "النكسة". نحن الجيل الذى يليه. جيل "معنديش حاجة أخسرها". نحن جيل من المتوحدين نحيا تحت السقف نفسه، مع غرباء لهم أسماء تشبهنا.

هذا أبى، وتلك أمى، وهؤلاء، حتمًا أخوتى.

أنت تحلق ذقنك فى المرآة وتصفر ثم تصطدم بأخيك – صدفة – فى طريقك نحو غرفتك، وكأنه نزيل أجنبى فى الفندق نفسه...}[1]. فالعزلة قائمة فى أشد الأماكن أنسة وأمان، وأصبح الفرد واحدًا متوحدًا مع ذاته، وعندما تشتد الوحدة تشتد الخيالات، ويشتد الخوف، ويضغط الخوف، ليصبح الخوف من كل شئ:

{.. [بانو فوبيا] الخوف من كل شئ.

"متخافش"..

[فوبوفوبيا] الخوف من الفوبيا.

"متخافش"..

[إيلوثروفوبيا] الخوف من الحرية.

"متخافش"..

[...] الخوف من...

[...] الخوف من....

[...] الخوف من..}[2] ويتحول الخوف والوحدة إلى حالة مرضية، فينقسم الفرد كما لو كان يتوالد، أو كما الأميبا تنقسم على

---

(1) ص – ٤١.

(2) ص ٦٩.

نفسها، ويصبح الراوى ليس وحيدًا، بل ينقسم منه صديق فى المكان، مضاد فى الاتجاه، ذلك هو عباس، عباس العبد، العبد للخوف:

{.. لم أسأله عن اسمه. ولم أعرف ما لون مشرويه المفضل. كان صامتًا طوال الوقت، يتجاهله الآخرون وكأنه هواء...}

{.. يبتسم (عباس) ويقول:

وأنا إيه وأنت إيه، ما أنا وأنت واحد..}.

وبينما يكون الراوى أشبه بالبكر، الخالى من التجارب، يكون عباس هو النقيض، ويوضح الحوار التالى مدى المسافة بين الأصل والصورة، بين الراوى وعباس:

{.. لا أعرف كم مكثت مع (عباس)، لكنها فترة تكفى ليتحول صوته لمذيع فى قناة (استاكيوس).

يترر (عباس – لسبب مجهول – أن يجنى ثوابًا لأن:

"شكلك مش عاجبنى خالص، قوللى يا شقيق، إيه نظام الحريم معاك؟"

"مش فاهم"

"أنت هتتصلبط عليا، بأقولك إيه نظامك فى الحريم، يعنى مصاحب، مرافق، كده يعني"

والله فيه حاجة بس مش متأكد إذا..

شاهندة؟؟

تقدر تقول كده

ركّبت الفيشة ولا..

ما تحترم نفسك يا بنى آدم شوية

يابا حقك ع اللى جابونى، أنا قصدى وصلتو لفين؟

أطرق برأسى مفتونًا بالأرض و..

يعنى بنتكلم كل يوم، خرجنا مرتين تلاتة، الجو ده، أنت فاهم

أكنت أكذب؟

ربما

اااااااااه..أيوا أيوا.. أنت فاصل الكهربا.. هممم.. أستيكة يعنى أستيكة يعنى إيه؟؟؟

يعنى ميح.. فيسو.. أبيض.. الباكو لسا بالأستك.. البغبغان لسا ماشخش فى القفص.. مالعبتش عريس وعروسة.. أقول كمان؟}[1].

وليس هذا ما يحاول الراوى المستوحد به أن يؤنس وحدته فى محاولة الاكتمال، بل إنه يختلق مغامرة نسائية، يسوق إليه (عباس) فتاتين لهما نفس الاسم (هند) ليقابلهما معًا فى نفس المكان ونفس الزمان، إحداهما فى الطابق الأول – وربما كانت تمثل الطابق السفلى منه، بطبيعة شخصيتها واتجارها بجسدها – والأخرى (هند) أيضًا فى الطابق الثانى – وربما أيضًا تمثل الجانب الأعلى منه بطبيعة شخصيتها كذلك وطريقة حديثها – وكأن إحداهما للحب والأخرى للمادة، أو للتطهر، حيث هى التى تساعده فى محاولة الإيقاع بعباس فى يد البوليس، وكأنه الجانى يبلغ عن جريمته فى محاولة للتطهر أو التخلص من عبأ ما فعل، أو أنه الانتحار الذى يصبح المخرج أمام من تزايدت عليه الضغوط النفسية.

وليس ذلك – أيضًا – فقط، وإنما يزيد الراوى من الوجود حوله، فيختلق كذلك شخصية عونى، الطبيب النفسى، من نفسه

---

(1) ص ٧١.

كذلك حيث يتضح أن عونى ليس إلا الراوى ذاته{تقولها (هند الغزالى) بينما تقترب الأخرى منى وتحتضننى فى صمت، فأدفعها بغلظة فتسحب فى اندفاعها الطاولة لتنقلب معها.

بعد موت (عبد الله) لم يبق سواى: (عباس) / (عونى).

اتجه نحو (عباس) الذى أشار بكفه نحو الحافة وقال: " اتفضل يا برنس المنط من هنا.

نحن لسنا بقايانا، ولا نشبه من نكون.

الجمهور مستنيك تحت، ومالى الدنيا صفافير.. سامعهم؟؟

عونى.. عونى.. عايزين عونى

لأنك تريد لموتك أن يملأ العالم، تريد أن يشاهد الناس صورتك ونخاعك يغطى الأسفلت..}[1]

وفى المقابل يختلق شخصية "شاهندة" وكأنه – كما سبق أن ذكرنا – الأميبا المنقسمة التى سرعان ما تصبح عددًا من الخلايا بعد أن كانت مجرد خلية واحدة.

ولم يكن الخوف وحده هو ما يضغط وجود الراوي/ عباس، وإنما كفرد مصرى يحمل على أكتافه تاريخ من الحجارة التى أثقلت كاهله حتى بات ينوء بحملها، ويرى خلاصه فى الخلاص أو التخفف منها:

{.. هنا انفجر (عباس) كمجرور لم يعد يطيق الإهانة.

أتريد أن تتقدم؟؟

إذن احرق كتب التاريخ، وانس حضارتك الميتة الثمينة.

توقف عن استجلاب الماضى.

---

(1) ص ١٢٢.

اتلف تاريخك الفرعونى.

ثم توقف، رجاء، عن ثقب جدار جديد فى الهرم.

بم سيفيدك اكتشاف المدخل الحقيقى أو معرفة (الأنتريه) الذى كان يستقبل فيه الفرعون الأعظم (سبوبته) من مبعوث دولة صديقة قبل تقديم (البيتفور) له؟؟؟

حاول الاستغناء عن تجارة الموتى. سننجح، فقط عدما نحول المتاحف إلى مراحيض عامة..}[1].

وفى لحظات اليأس يلجأ المأزوم إلى ما يتيه عقله، إلى المخدرات والحبوب التى يرى فيها انعتاقه وتحرره:

{.. ممكن أعرف حضرتك إيه الحبوب دى؟

يقولها شاب خجول قصير القامة، فتبتسم (شاهندة) وتقول:

دا علاج جديد يا علاء اسمه (بارتاكوزين)

تريد الانعتاق؟ أن تكون حرًا. لو كنت تريد أن تحيا حياتك بالطول والعرض فهذه فرصتك..}[2].

تلك كانت عناصر الخطاب الذى أراد أحمد العايدى أن يبثه عبر عباسه العبد الذى يسعى للانعتاق. والذى حاولنا تجميع أشلائه من نواصى النص المحكم الذى يبدو غير ذلك، وبأسلوبه ولغته التى جاءت متميزة معبرة عن جيل ضائع تائه، له لغته الشبابية التى هى لغة النواصى فى تجمعات الشباب فى شوارع مصر. والذى أراده مغايرًا متخليًا عن أسلوب السرد التقليدى فجاءك:

---

(1) ص ٣٩.

(2) ص٦٥.

التجديد فى الثوابت:

يقول آلان روب جرييه[1]:

(ليست المشكلة هى تأسيس نظرية أو قالب موجود سلفًا نصب فيه كتابة المستقبل. وعلى كل روائى، وكل رواية، أن يخترع شكله الخاص).

والواقع أن أحدًا لا يستطيع اختراع شكل خاص به دون الاستناد إلى الموروث من تقاليد الكتابة المتعارف عليها، وإلا أصبحت الأمور دون ضابط، ويكون لكل أن (يشطح) وفقما اتفق، وحينها يقول إن هذا تجديد وتطوير، ولكن الأمر يتطلب – فى نظرنا – ضرورة (هضم) القائم حتى أستطيع التمرد عليه أو تطويره أو من خلاله تقديم ما يحمل خصوصيتى، وهذا ما فعله أحمد العايدى فى "أن تكون عباس العبد".

فإذا كانت الرواية التقليدية تقوم على العناصر الأربعة الحاكمة (الحدث/ الفعل، الشخصية/ الفاعل، الزمان/ التوقيت، المكان/ مسرح الحدث).

وإذا كنا قد ذكرنا فى دراسات لأعمال سابقة، أن الرواية الجديدة فى بدايات القرن الجديد (القرن الواحد والعشرين) قد تخلت عن الكثير من تلك العناصر، خاصة الحدث أو الفعل وكذلك الشخصية، فإننا لا نستطيع أن ندعى بتغافلها كلية، ولكن ما يؤكد قيام هذه الأعمال على أسس صحيحة، هى محاولة الثورة عليها، أو التجديد فيها، تحقيقًا للخصوصية والتجديد، وعدم الالتزام بها حرفيًا.

---

(1) من دراسة للأستاذ محمد جبريل بعنوان "التجريب فى القصة الحديثة".

فإذا ما أردنا تحقيق ذلك على روايتنا هذه "أن تكون عباس العبد" لاستطعنا دون مجاهدة الوقوف على سعيها الواضح فى شق طريق خاص بها، ولقلنا بوضوح إن لأحمد العايدى شخصيته الخاصة فى الكتابة – وكما سبق أن أوضحنا كذلك أن الرواية الأولى هى التى تحدد شخصية الكاتب وتعطى بطاقة تعارفه مع القارئ -، فإنه لم يهدم المعبد القديم تمامًا، وإنما هو استفاد منه كقاعدة بنى عليها معماره. فكيف كان ذلك؟

الحدث / الفعل:

يتجلى هذا العنصر أكثر ما يتجلى، فى الروايات البوليسية التى تعتمد على فعل محدد قام به شخص ما، ثم يمتد هذا الفعل، أو يتفرع عنه، عملية البحث عن الفاعل. وفى رائعة الكاتب العالمى نجيب محفوظ "اللص والكلاب" نستطيع تحديد الحدث الذى هو البؤرة التى تتحرك منها الخيوط وتتشعب فى تلك الدروس التى يلقنها "رءوف علوان" لـ"سعيد مهران" الذى يعتبر هو التجسيد الحى لأفكاره، حيث منه تأخذ الخيوط امتداداتها، وتأخذ الرواية استمراريتها. وحيث كان الزمن زمن فعل، أو الحث على الفعل.

أما وقد غاب الفعل فى الزمن الحالى، وانحصر فى طبقة الحكام، أو تحديدًا فى شخص الحاكم، وأصبح المواطن العادى مهمشًا، لا فعل له، فقد غاب الفعل فى الرواية الآن.

ففى "أن تكون عباس العبد" نستطيع القول إنها بلا فعل أو حدث، اللهم إذا اعتبرنا تلك المقابلة بين الراوى والفتاتين "هند" و"هند" هو حدث، خاصة أنه هو الذى أدى إلى النتيجة النهائية فى الرواية – كتابة رقم الموبايل فى المراحيض – على أنه الرغبة فى الانتحار، التى تراود الراوى، والتى يراها المخرج من أزمته، أزمة الوطن، وأزمة العصر.

إلا أن هذا الحدث يتوه فى غمرة التصويرات التى يقوم بها الكاتب للتعبير عن ضغوط الوطن، وضغوط العصر، فلم يعد هو الحدث الفاعل الضاغط على القارئ، الذى يسيطر عليه طوال عملية القراءة أو بعدها، إذ ما يتبقى فى النهاية؟، إن ما يتبقى بعد القراءة هو تصوير الفرد المنسحق فى هذا الوطن، وهو التيمات، أو الأفيهات التى تصور فرد هذا العصر، خاصة أن الكاتب أمعن فى تضفيرها بين السطور بصورة مكثفة وضاغطة حتى يمكن القول إنه أوقع القارئ فى أثرها، خاصة تلك المتعلقة باصطلاحات العصر، من لغة الشباب، واستخدامات أجهزة العصر مثل الموبايل والكمبيوتر، وما يرتبط بها من اصطلاحات، بحيث باتت ضاغطة الوجود على القارئ، مثلما هى ضاغطة الوجود على إنسان هذا العصر.

فنستطيع إذن القول إن الحدث الذى هو العمود الفقرى فى الرواية – فيما سبق – استعيض عنه، وأصبح شبه حدث – إن جاز التعبير -، أو هو توارى دوره وتراجعت أهميته، وأخلى مكانه للتصوير العام لأحوال الوطن، أو للفرد فى هذا المجتمع.

الشخصية/ الفاعل:

لا أعتقد أن أحدًا ينكر أن أكثر النماذج وضوحًا فى تحديد معالم الشخصية، هى شخصية السيد أحمد عبد الجواد فى ثلاثية نجيب محفوظ، تلك الشخصية التى استطاع نجيب محفوظ أن ينحتها بإزميل نحات ماهر، حتى يتبين القارئ أنها شخصية حية بيننا، تجسدت على الورق من لحمٍ ودم، فيها من الشخصية الحية كل مقوماتها، فى لحظات قوتها ولحظات ضعفها، فى الإحساس بمشاعرها، والوقوف على انفعالاتها حتى باتت نموذجًا للشخصية الروائية ليس على مستوى الأدب العربى فقط، وإنما فى الأدب

العالمى أيضًا، مثلما شخصية هاملت فى رائعة شكسبير الشهيرة، وشخصية "عبد الهادى النجار" فى "زينب والعرش" للرائع فتحى غانم. ولا شك أن خلق مثل هذه الشخصيات جاء فى عصر كان للشخصية وجودها، ممثلة فى بروز بعض الشخصيات القومية – على المستوى السياسى أو الثقافى – لها وجودها وتأثيرها الفاعل، فكان وجود الشخصية الفاعلة والمؤثرة فى ذلك الحين، يتفق وطبيعة المجتمع والعصر. فما هى حدود الشخصية فى رواية القرن الجديد، وفى رواية العايدى نموذجًا؟

طبيعة المجتمع والعصر فى هذا القرن – رغم أن البعض قد يعترض بأنه لم يمض منه الوقت الذى يمكن معه تحديد معالم له – إلا أن ما يقدم الآن ليس ابن هذه السنوات، وإنما وضعت بذرته فى أواخر القرن الماضى وبدأت هذه الثمار فى الإنبات، أقول إن طبيعة المجتمع باتت لا تنبت تلك الشخصية الفاعلة، اللهم شخصية الرئيس المصنوعة من جموع المنتفعين حوله، ليس فى مصر وحدها، وإنما فى كل بلاد المشرق العربى، وباتت كل الشخصيات من حوله نماذج باهتة، هلامية، تعيش وتفعل مثلما يراد لها أن تفعل. فجاءت الشخصيات فى روايات هذا الجيل مثلها، باهتة، هلامية، غير واضحة المعالم. فها هى شخصية الراوى، أو عباس العبد، هى بالفعل شخصية عبد، عبد للماضى، لا وجود لحاضرها، عبد للخوف من المستقبل، فجاءت مسحوقة مهزومة مستسلمة لما يفعل بها. إلا أنها لا تعدم بعض مواقف المقاومة التى قد تظهر على استحياء، لتؤكد وجود عنصر الشخصية/ الفاعل، ولكن بما يتواءم مع طبيعة العصر. فالراوى – فى "أن تكون عباس العبد"، لا نعرف عن ماضيه شيئًا، ولا كيف تكونت شخصيته، فقط هو شخص موجود حاليًا فى هذا العصر، يخضع لضغوطه، وقد يثور على مسالبه، يريد

صديقه/ الشخص الآخر بداخله، أن يخرجه من عذريته، (بياصى) له تجربة غريبة، اللقاء بفتاتين فى وقتٍ واحد وفى مكانٍ واحد، وكما هى شخصية ابن هذا العصر، يفشل فى التعامل معهما، فعندما يذهب مع إحداهما إلى بيته، وبعد أن يدفع، لا يستطيع أن يفعل: {أحك ذقنى النابتة وأوليها ظهرى فيما يعرفه المتزوجون باسم: شد (الكوبرتا) و(استغطا)

"أنت بتعمل إيه؟"

"يعنى أكون بعمل إيه يعنى، حتخمد شوية "}.

والأخرى بدلاً من أن يقيم معها علاقة عاطفية رومانسية، يستخدمها فى عملية الانتحار، بالاتفاق معها على كتابة التليفون فى الأماكن التى تدفع بالمسئولين للوصول إليه والقبض عليه. فالشخصية هنا أصبحت مفعولاً بها، وليست فاعلة مثلما المقصود بالشخصية / الفاعل فيما سبق.

الزمان / التوقيت:

على الرغم من أن هذا العنصر ليس بالوضوح الذى عليه فى القصة القصيرة مثلاً، حيث قد يمتد فى الرواية ليشمل أجيالاً بأكملها – مثلما أيضًا فى ثلاثية نجيب محفوظ -، إلا أنه كان من اليسير تحديد بداية ونهاية هذا الزمن، مثلما كانت الحدود واضحة والتحديدات بين الأشياء واضحة، إلا أن الوضوح لم يعد من سمات هذا العصر، والغائمية والضبابية أصبحت هى السمة العامة، لذا جاء الزمن هنا – فى عباس العبد – غير واضح الحدود، غير أنه لا زال موجودًا فى الخلفية، فى المستتر أو فى العام، فتستطيع أن نتبين أن هذا العباس موجود فى هذا الجيل: {..فى مصر كان هناك جيل النكسة. نحن الجيل الذى يليه}. وإذا

كانت هذه هى البداية، فإن النهاية مفتوحة ممتدة، لا أحد يستطيع معرفة متى يسدل الستار على هذا الحدث، الذى هو الحركة أو الفعل الذى يصل بالمشاهد للخروج من ساحة المسرح.

فالزمن هنا أيضًا موجود، لكنه الزمن الممتد غير المحدد، وكأنه يدور فى اللامنظور.

المكان / أو مسرح الحدث:

فى "ثرثرة فوق النيل" لنجيب محفوظ أيضًا، دارت الأحداث أو الحدث فى عوامة على النيل، وكان للجو العام فيها تأثير مباشر ومساعد فى إيضاح كيفية سير الحدث ورسم الجو العام الذى يحيط بشخوصها ويستخرج مكنوناتها، ويتحرك المكان بكامله بفك حبال العوامة لتسير فى الماء وتتعرض للغرق فى محاولة لإيضاح أن الوطن بكامله يغرق، فالمكان إذن له وجود ملموس ومؤثر، بل وفاعل فى إيصال الرسالة للقارئ، وكذلك فى كل أعماله – تقريبًا – يمكن تحديد المكان بسهولة، حيث ارتبط الكثير منها وسميت الأعمال بالمكان، وفى كل أعمال الكاتب المصرى المتمكن خيرى عبد الجواد، تدور الأحداث فى أحد أحياء القاهرة وهو "بولاق الدكرور" وهو أيضًا مرتبط ومؤثر فى سير الأحداث وتكوين الشخصيات.

أما فى عباس العبد، فلا نستطيع تحديد مكان بعينه، حتى عندما ذهب الراوى مع فتاته – هند – إلى بيته، لا نستطع تحديد معالم هذا البيت، ولا مكانه، وحتى ذلك المكان الذى ضرب فيه عباس الموعد للراوى لمقابلة الفتاتين، نعرف أنه (بيكارى) المهندسين، فإذا كنا نعرف حيًا باسم المهندسين، فإننا لا نعرف ما هو (البيكارى)، كما أنه لم يكن لأى من المكانين، بيته أو

البيكارى، أى دور أو تأثير فى الحدث، إذ لو كان اللقاء فى أى مقهى أو كازينو أو فندق لما اختلف الأمر. حيث أصبح التركيز فى الرواية الجديدة عامة، وفى عباس العبد تحديدًا، على رسم الصورة العامة للوطن وللعصر، فالمهم أن هذا العباس واقع تحت تأثير متغيرات هذا العصر، ومضغوط بضغوطه الساحقة، فلم يعد هناك حاجة لتحديد المكان تحديدًا دقيقًا، حيث لم يعد فاعلاً.

الرسم بالكلمات أو تطابق الشكل والمضمون:

قد يسارع البعض للقول بأن (حكاية) الشكل والمضمون قد عفى عليها الزمن، إلا أننا – وكما سبق أن أوضحنا، ليس التجديد هو ترك الماضى كلية، ولكن ما المانع من استخدامه – كما هو – ما دام سيؤدى إلى الهدف الرئيسى من الدراسة، وهو إضاءة النص، الهدف الذى نتمسك به فى كل تناول لعمل أدبى، فإذا كنا فى القراءة السابقة حاولنا تفكيك ما عقّده وركبه أحمد العايدى، حيث أراد أن يقدم لنا شخصية مريضة نفسيًا، معقدة متداخلة وسائل التأثير عليها، فكان حتمًا أن تتداخل تصرفاتها وتختبئ وراء الدوافع المستترة، فجاء التعبير عن التداخل والتضارب داخل الشخصية مربكًا للقارئ العابر، فاستعاض الكاتب عن السرد العادى بالرسم بالكلمات، فحين أراد التعبير عن شخصية الراوى المركبة، وكأنها مجموعة من الشخصيات المتداخلة رسم التعبير هكذا:

{أنا لست سوى عشر أقواس وجملة سخيفة:

(أ(داخ(أ(داخ(أنا)ل)ا)ل)ا)ل)ا)}.

وحين أراد التعبير عن التداخل أو التوحد بين عباس وعونى والراوى معًا رسمها هكذا:

{.. بداخلى كانت الأقواس التى وضعها (عباس) حول (عونى) هكذا:

[عب(عونى)اس]..}

فنستطيع بوضوح إدراك أن الراوى فى الرسم الأول ليس فردًا واحدًا واضح المعالم سهل الوصول إلى ملامحه وصفاته، وإنما هو شخص مركب من عدد من المستويات المتداخلة، وفى الرسم الثانى نستطيع تبين احتواء عباس لعونى وكأنه الجنين داخل الرحم، حيث لا نستطيع تحديد ملامح الجنين إلا من خلال الأم، كما أن الأم ذاتها – فى حالة الحمل تتغير ملامحها وتتغير عناصر تركيبها لوجود مخلوق آخر بداخلها. وكأن الكاتب يساعد القارئ على الفهم، أو كأنه يقدم الرسم التوضيحى لما أراده بالكلمات، حتى تتم المعادلة الإبداعية (كاتب - رسالة - متلق)، ويتم الارتياح أو الإشباع.

السحر الأسود.. يُكفّن الحاضر

{.. أصابنى مس.. عليل، ومريض بهذه الآلة التى أعرفها كما أعرف لون أظافرى وسوء طويتى، الكاميرا المخبولة، الوحش، تقترب وتفضح، تبتعد وتكشف، تغوص فى التفاصيل، تبصر الأعمى، تصدم وتذل، تُجمل وتُكذب وتعرى الجميع من الثياب والنيات، تصطنع وتدارى، تجمع الأضداد والتناقضات، مزهوة بوجودها وحده، تسلبنى الإرادة والاختيار، متهورة وهمجية، بربرية من زمن الأصنام الجديدة...}[1].

بهذه الفقرة يكثف حمدى الجزار رؤيته الكلية، ورسالته التى أراد توصيلها عبر مائة وواحد وسبعين صفحة معنونة بـ"سحر أسود".

تنتهى الفقرة بجملة شديدة الإيجاز وقوية التعبير "بربرية من زمن الأصنام الجديدة". البربرية تفتح منجمًا على العشوائية، المادية البهيمية، اللاقانون، زمن إنسان الغابة، كل يفعل ما يريد، أو بدقة أكثر كل ما يستطيع.

و"زمن الأصنام الجديدة"، فى هذا العصر، كل يصنع لنفسه صنمًا يتعبد له، فهذا يجعل الجنس معبده، وذاك يجعل من المال ديدنه، والجميع يعيش حياته حياتين، حياة ظاهرية أمام الآخرين، ويتوارى بها عن حياة أخرى حقيقية وراء الظاهر، لا ترى بالعين الطبيعية فاستعان بعين الكاميرا، تلك التى عشقها، تلك التى تبتعد وتكشف، وتقترب وتفضح، تجمل وتعرى، وتجمع الأضداد.

---

(1) سحر أسود – حمدى الجزار – ميريت – ص ١٦٢.

تبدأ الرواية بفصل مستقل – سماه د. مجدى توفيق الفصل صفر – ثم يبدأ عد الفصول بعده، فيبدو كمقدمة، أو افتتاحية لفصول الرواية. يتحدث الفصل عن عم ريحان، يتردد الراوى فى البداية فى ذكر اسمه، يعرفه بـ"الرجل العجوز"، وكأنه يريد أن يتركه للمطلق، ثم يعود ويحاول إدخالنا فى حظيرة الواقع المعاش، فعرفنا أنه عم ريحان. شغلته صنع الأكفان، ويصنع الكفن من قطعة من القماش الأبيض، يخيطها ريحان من طرفيها بالخيط الأبيض، وكأنه يصنع منها كيس ليوضع الميت بداخله.

وتبدأ بعد الفصل التمهيدى لريحان، فصول الرواية وتتعدد، على شكل الفصول المنفصلة المتصلة، كل فصل يتحدث عن مشهد من مشاهد الكاميرا كاشفة عما وراء السطح. ويبدأ أولاً فى الحديث عن والده، امتلأ وجه أبيه بالبثور والتجاعيد، وجهه مستطيل، فماذا صنعت فيه الكاميرا {.. كان يبدو لى من خلف العدسة بلا بثور فى خديه، ولا تجاعيد عميقة على ناصية وجهه المستطيل الكبير..}[1].

صنعت الكاميرا من الوجه شيئًا آخر غير الحقيقى: -

{.. حينما تتلاحق الصور، تتسلسل فوق شاشة المونيتور الصغيرة تصبح شيئًا آخر غير الذى رأيته بعينىّ رأسى الواسعتين الكبيرتين. العينان اللتان استغنيت عن النظر بهما منذ سنوات طويلة، وركبت مكانيهما عدسة واحدة زجاجية واسعة ودقيقة، تضع على الواقع غلالة رقيقة شفافة، تجعل الألوان الكابية الكالحة ألوانًا ساطعة مبهجة، وتجعل المشهد مكثفًا موجزًا مقطوعًا من الحياة، شريحة دقيقة واضحة التفاصيل..}[2].

---

(1) ص ٢٠.

(2) ص ٢٣.

إلا أنها ليست دائمًا تحيل القبيح جميلاً، بل غالبًا ما يكون العكس هو الصحيح: -

{.. كنت أنظر إليهم هؤلاء المتحدثين المهذبين المحترمين فى شاشة المونيتور الصغيرة أمامى، فأراهم بنى آدمين آخرين غير هؤلاء، مخلوقات أخرى غير تلك التى أراها بعينى رأسى بشحمهم ولحمهم وستراتهم الأنيقة وألسنتهم الطويلة يزعقون ويخطبون من خلف منصتهم الفخمة ووجوههم فقط هى الظاهرة والمرئية. وجوههم وجوه ممثلين محترفين يجيدون إخفاء أنفسهم خلف خشبة المنصة، كانوا لا يرتدون ملابس داخلية تستر أعضاء أجسامهم وعوراتهم المسترخية. كنت أرى أفخاذهم السمينة مترهلة وشاحبة تكسوها التجاعيد والعروق الزرقاء النافرة، والدوالى المنتفخة، وأعضاءهم (وأعضاؤهم) المنذورة للإثمار منطمئة نائمة رخوة، مجدبة مثل بركة آسنة سوداء...}[1].

تستعرض الرواية بعد ذلك العديد من سلبيات المجتمع، ويركز بصفة خاصة على التليفزيون، بصفته مصورًا، ولما للتليفزيون من تأثير سلبى على المشاهد، حيث يحيل المشاهد إلى متلقٍ سلبى، ثم لما للتليفزيون من سلطة وقدرة على تكوين وجدان المشاهد: -

{.. فقط أحس جردل ماسبيرو الضخم الملئ بكل شئ فى هذه الدنيا ينسكب فوق دماغى لآخره، ويترك ملابسى قذرة ملوثة، وجسدى عفن خربان، يحيلنى إلى آلة جيدة لحشو أدمغة الخلق بالزيف والباطل والحقائق والأوهام والجمال والقبح والمتعة. آلة تفكير جبارة، هائلة، متعددة الوظائف، تفكر للجميع، وتبنى لهم عالمًا وهميًا من اختراعها. آلة تلاحقك بالصور والأفكار والأحداث

---

(1) ص ٢٤.

حتى تصير أمامها أعمى، كامل العمى لا ترى شيئًا على الإطلاق.

لا يمتلك أحد الآن فرصة ابتكار تليفزيونه الخاص، بنفسه، لنفسه. لا منفذ...}[1]. ويستطيع الجزار هنا رسم صورة قلمية تصور إحاطة التليفزيون بالمشاهد بما لا يدع له فرصة الفرار أو التفكير، أحال الناس إلى كتلة سلبية، مستسلمًا، ولا فرار، ولا منقذ. ويؤكد ذلك على نفسه هو وكيف أنه تحول إلى آلة تصنع ما يريده الآخرون، لا ما يريده هو، حيث يحيل إنسان العصر إلى مجرد آلة خالية من المشاعر، مؤكدًا ذلك فى استمرار علاقته – الراوى – مع فاتن مجرد علاقة جسدية، فهو إنسان لا يعرف ما هو الحب:

{.. ونحن عائدين إلى القاهرة، قالت فاتن إن باسم كان يحب لمياء حبًا عميقًا.

يجوز، على الرغم من أننى لست متأكدًا أبدًا من معنى كلمة "يحب" هذه. أبدًا.}[2]، رغم طول العلاقة وكل ما دار بينه وبين فاتن هذه، وحيث يعود ويؤكد - كرمز لجيل بأكمله – اختفاء الرومانسية والعمق والانخراط فى السطحية والمادية: -

{.. إن الكلمات الأكثر ابتذالاً من قبيل: الحب، الغرام، الهوى، العشق.. إلخ، مجرد أصوات تخرج من الحنجرة، والأحبال الصوتية، واللسان والشفتين، أصوات مبهمة، قاصرة، عاجزة، مكررة، لا تقول شيئًا، لا معنى لها، ولا دلالة، ولا غاية. أصوات لاشئ، ولكن ماذا يمكننى أن أفعل، وأنا الذى لا أهوى الكتب والقصص للأسباب نفسها، ولا أجد ضرورة للتعبير بالكلام..}[3].

---

(1) ص ٤٥.

(2) ص ١٠٩.

(3) ص ١١٠.

فإذا ما ربطنا بين تلك الرؤية ورؤيته – الراوى – للجنس، ذلك التعبير المادى – عندما يخلو الجنس من الجانب المعنوى ويتوقف عند كونه استمتاع جسدى، نستطيع أن نشكل تلك الصورة القلمية التى سعى حمدى الجزار لرسمها: -

{.. أخذتها فى حضنى، وصرت أثرثر، أتكلم كلامًا كثيرًا يأتى من مكانٍ عميق مجهول فى نفسى. الجنس.. الجنس أيقونة أيامنا هذه. أيقونة وحيدة صارت مقدسة، ربما أكثر من أى شئ قدسه الناس طوال تاريخهم الطويل. الجنس بكل صوره ولغاته وأنواعه وأوضاعه طافح كفيضان عظيم هائل فى ثرثرات النساء على عتبات الدور فى الأحياء الشعبية، وفى النوادى الخاصة والأثرياء، فى الأحاديث والدردشات والنكت التى يتبادلها العمال والموظفون والأطباء والفلاحون والسياسيون والفنانون ورجال الأعمال، وكل الأعمال.. فى البيوت، والشوارع وعلى كراسى المقاهى والمكاتب والبارات... إلخ}[1]، فهكذا تحول الجنس كممارسة جسدية مادية بحتة إلى أيقونة حياة، وهكذا احتل المنزلة الأولى فى حياة مجتمع بكافة مستوياته وطبقاته وانتماءاته.

وهكذا ينجح الجزار فى رسم صورة لمجتمع احتلت فيه المادية منزلة أولى حتى اختفى الجانب المعنوى، أو كاد.

- ويتلاقى الجزار فى هذه الجزئية (ما للتليفزيون من تأثير على المشاهد) مع رواية "خيانات شرعية" لسمير عبد الفتاح حيث دارت بالكامل، تقريبًا، حول نفس الفكرة.

كما يتلاقى مع رواية "كائن العزلة" لمحمود الفيطانى فى تصوير سلبية المشاهد واستسلامه، الأمر الذى يشكل من الروايات الثلاث

---

(1) ص ٦٢ – ٦٣.

– مع غيرها – رؤية جديدة لأساليب العصر وتأثيرها على الفرد والمجتمع، والتى تشكل أحد إرهاصات تولد رواية جديدة للقرن الواحد والعشرين، معتمدة على البعد الواحد للرؤية.

فإذا كانت رواية الستينيات من القرن الماضى قد اعتمدت على الرمز كأحد أساليبها فى الهروب من سطوة السلطة وتسلطها، وهروبًا من بطشها، وامتدت الرواية فيما بعد الستينيات على التهويمات والغموض تعبيرًا عن الضياع والتشتت وعدم وجود الهدف القومى الجامع، وعدم الرؤية الواضحة للمستقبل، وضبابية الرؤية، فإن ذلك كله أدى إلى السلبية وعدم الانتماء والعزلة، خاصة عزلة المثقف الذى رأى غياب دوره ومعدومية تأثيره، فتقوقع فى عزلته مشاهدًا من بعيد، يرقب حركة المجتمع فى إضطرابه وفوضاه، وسطحيته، وفى ظل انفتاح الكلام، وإتاحة فرصة (الجعجعة) فى الفضائيات والصحف المستقلة، فأصبحت الرواية تسير على السطح، تستعرض أكثر مما تتعمق وتبحث فى الأسباب، لم يعد هناك حدث يتتبعه الكاتب من البداية إلى النهاية، فلم يعد هناك أحداث جسام تستوجب التتبع والمتابعة، وأصبحت الرواية تسير فى خط عرضى مستقيم، بعد أن كانت تسير فى خط رأسى، أو متعرج، وأصبحت ذات رؤية أحادية ومستوى واحد للقراءة، بعد أن كانت تحمل أكثر من مستوى.

وبعد استعراض الرواية – سحر أسود – للعديد من مسالب المجتمع وسلبياته، وبعد تغافل متعمد لريحان – صانع الأكفان – على مدى ثلاثين فصلاً، يعود الراوى ليتذكره لسببين:

أولهما، ليدخله فى نسيج العمل وأحد المؤثرات على وجود وتكوين الراوى، حيث يقول: -

{.. ما أعرفه عن ريحان كثير، لدرجة أننى تائه داخله، فيه، لدرجة أننى أكاد أنسى عنه كل شئ. إنه موجود فى ركن مظلم من جسدى (وانظر هنا تعبير الكاتب – من جسدى – ولم يقل من روحى) مثل سلسلة عمودى الفقارى، أعرف أنها موجودة هناك، قلما أراها أو ألمسها كى أتأكد من وجودها فى موضعها. ريحان فقرة فى هذه السلسلة المنسية. شبه المجهولة فى ظهرى، ولكن لا قيام ولا حركة ولا انحناء بدونها.. إنه موجود دائمًا فوق دكته الخشبية..}[1].

إذن فوجود ريحان ملاصق للراوى لصق الموت المتتبع له المتربص القابع فى عموده الفقرى، وهو التعبير الرمزى الوحيد فى الرواية. وهو الخيط اللامرئى من عناصر الرواية الأساسية التى يحافظ عليها الجزار، مع بقية من حبكة – أيضًا غير منظورة – الأمر الذى يحسب للجزار، حيث يبين كيف أنه درس الرواية فى أصولها وهضمها، ثم حاول الخروج من عباءتها دون التمرد عليها، ودون افتعال التحديث، فجعلها كالخط المائى فى العملة الورقية، وهو أحد ما تميز به حمدى الجزار فى روايته الأولى، وإن كان بها قد تجاوز العديد من أخطاء البدايات، مما يجعلها تتجاوز العمل الأول.

فريحان إذن يدخل فى جسد الراوى فاعلاً ومؤثرًا، الموت بمعناه الإكلينيكى الملتصق بالبشر عامة، والموت بمعناه الذى جاء فى الرواية (التطهر) الملاصق للمثقف المسكون به، والساكن فيه، والموت باعتباره رمزًا للموت، هو ما يقودنا إلى العنصر الثانى، أو الرؤية الثانية لوجود ريحان، ثم تأخر ظهوره طوال هذه الفصول.

فلننظر ماذا يفعل ريحان طوال اليوم: -

{.. كان كل مساء حين يكون على وشك إغلاق دكانه

---

(1) ص ١٥٦.

يمسك الكفن الذى قضى يومه فى خياطته بين يديه المعروقتين الماهرتين، وببطء يبدأ فى فك الخياطة محاذرًا أن يحدث أى قطع فى الكفن. يفك ما خاطه ليعود الكفن كما كان، قطعة قماش بفته كبيرة طولها نحو المترين وعرضها متر، يطويها بعناية ويضعها على الرف الخشبى إلى جوار قماش الأكفان الأخرى.

فى الصباح يأتى بهذا القماش نفسه ليبدأ فى خياطته من جديد. هكذا كل يوم، يخيط القماش فى النهار ويفضه فى المساء...}[1].

فريحان كل يوم ينتظر من يموت غير الموت فى شحيح فى هذه الأيام: {.. ولأن الموتى قليلون هذه الأيام..} ، ولكن لماذا الموت شحيح هذه الأيام؟. يجيب الجزار:

{كنت أعرف أن الكفن مثل ملابس الإحرام التى يذهب بها الحجاج إلى بيت الله الحرام لا تخيط. فقط قطعة قماش أبيض تلف الجسد، تستر العورة ويترك بقية الجسد عاريًا، ثوب بسيط أبيض نقى مثل لفة الوليد. الوليد والحاج والميت ثلاثة أنقياء يستحقون هذا الملبس الرحيم..}

فالموت هنا هو الطهر، هو الدخول كأحد أضلاع المثلث الطاهر، الطفولة والحج والموت، وهو ما يريده الجزار لوطنه، لا يريد له الموت، ولكن يريد له التطهر، العودة للبراءة، العودة للنقاء. ولكن ذلك يبدو مطلبًا لا يتحقق فكل يوم يبحث ريحان عمن يتطهر، عمن يموت، غير أنه فى كل يوم يصنع الكفن وينتظر، لكن أحدًا لا يموت، فالموت عزيز هذه الأيام.

وعندما ظهر ريحان فى الفصل التمهيدى، فرش القطعة الأولى من الكفن، وظل ينتظر من يرقد حتى يخيط الجزء الثانى من

---

(1) ص ١٥٧.

الكفن وليغطى الميت، غير أن سلسلة الخطايا التى طالعتنا طوال الفصول المتعددة ويصورها المتعددة، وقبيل النهاية، نهاية الرواية، ونهاية يوم ريحان، يجمع كل تلك الخطايا والسيئات والسوءات، يضعها على القطعة المفروشة من الكفن، ويوسدها، ثم يخيط عليها القطعة الأخرى، وكأنه يدفن كل تلك الرزايا ، وكأن الجزار يود دفن السلبيات، وتطهير المجتمع، فى رواية جاء أسلوبها طبيعيًّا سلسًا مناسبًا فى مواضعه، متدفقًا حتى لا يدع مجالاً للقارئ فى الهروب، بعد ما غابت أساليب التشويق التقليدية من حبكة ظاهرة، أو غموض فى الحدث، فى رواية غاب فيها الحدث، وإن كثرت فيها الحوادث.

obeikandl.com

بمناسبة الحياة.. "مرتيجى نتمرد"

عندما يجلس شخص للحديث مع آخر، وتمر كلمة تذكر الآخر بشئ، يبادر بالتقاط طرف الحديث قائلاً بالمناسبة.....، ويبنى الحديث على ذلك الشئ العابر.

وهكذا يتذكر "ياسر عبد الحافظ" فى لحظة أن هناك شيئًا اسمه الحياة، فأراد أن يلعب لعبة بهذه المناسبة، فقال "بمناسبة الحياة"[1] هيا نلعب لعبة، فسأله رفيق الحديث: أية لعبة؟

فقال: فلنرفضها!

إذن فاسم هذه اللعبة "التمرد".

ولم يفكر ياسر فى تحديد نوع التمرد، بل أعلنه على كل شئ، على كل الثوابت، ما هو فى المتن، وما هو فى الهامش، فليكن التمرد على الوجود ذاته، وما يستتبعه ذلك من خرق للقواعد، وهدم لما هو قائم. فهل من حق المبدع الإعلان عن تمرده، حتى لو كان صادمًا؟

الفنان والمبدع إنسان فى طبعه التمرد، لاختلاف وحساسية رؤيته للأشياء من حوله عن رؤية الآخرين، الأمر الذى يؤدى إلى وجود التصدع الدائم فى العلاقة الاجتماعية بين الطرفين، ويعبر د. مصطفى سويف عن هذه العلاقة فى:

---

(1) دار ميريت – الطبعة الأولى ٢٠٠٥.

[إن العلاقة بين الخارج والداخل (الخارج المادى والاجتماعى، والداخل المادى والعصبي/ النفسى) علاقة على درجة عالية من التعقد والتوثق. ويكفى أن نفكر فى بزوغ الأنا (نواة الشخصية) حتى ندرك أن الخارج والداخل على درجة عالية من التواصل، يجعل الداخل مشروطًا بالخارج إلى حد كبير، بل تكشف عن أن قدرًا كبيرًا من "الداخل" ليس سوى هذا الكيان الاجتماعى المحيط وقد تحول إلى شفرة عصبية نفسية..][1].

وهذا هو الأمر الذى يدفعنا إلى دراسة علاقة الرواية بالمجتمع أساسًا، باعتبار الكاتب المبدع – على الرغم من تفرده – فهو الفيلم الخام الحساس الذى عليه يمكن قراءة حالة المجتمع، وما يعتريه ويعتوره من مآخذ أو مسالب. ومعنى هذه القراءة، أنه لا بد أن يكون هناك تواصل، وحتى يتم التواصل، لا بد من وسيلة له، ولابد أن تتضمن هذه الوسيلة، تلك الإشارات المتفق عليها بين طرفى العملية، المبدع أو الكاتب وبين القارئ.

وإذا كان الكاتب هو صاحب الرسالة، ويهمه بالدرجة الأولى وصول رسالته إلى مستحقيها، فإنه هو الباحث أولاً عن سلامة تلك العلاقة، والتى منها أن يبذر له فيها ما يجذبه للسعى نحوها، وكذلك الابتعاد – قدر الإمكان – عن ما يمكن أن ينفره، حتى يسعى ويصر على عملية التلقى.

فإذا ما أخذنا على سبيل المثال لا الحصر رواية لاقت نجاحًا هائلاً وانتشارًا واسعًا هى رواية "شيفرة دافنشي" لدان براون. فلا شك أن الكاتب كان لديه ما يريد توصيله، أى أن لديه رسالة ما، سعى لتوصيلها، وعلى الرغم من أن الكثير مما بها كان صادمًا

---

(1) مجلة فصول – المجلد الحادى عشر – العدد الأول – ربيع ١٩٩٢.

للكثيرين، إلا أنك ما أن تبدأ القراءة – على طولها الذى يقارب الخمسمائة صفحة – لا تستطيع تركها، ليس فقط لانتهاج أسلوب الكتابة البوليسية، ولكن كذلك لما استطاع به أن يشد القارئ وراءه من تقطير للرسالة، ووجود الحدث الذى يلهث وراءه القارئ.

ولا نريد بذلك أن نفرض أسلوبًا معينًا على الكاتب، فهذا مرفوض تمامًا، ولكن دراسة النماذج هى أفضل الأساليب للحكم على الأشياء. فإذا كان الحدث هو القاطرة التى تحمل العمل الروائى وتجر الصفحات، وهى التى تحمل القارئ حتى تصل به إلى المحطة النهائية، وغيابها يسير بهما معًا للحركة (محلك سر) فلا يرى سوى المشهد الأول، فهو يبذل المجهود لكنه لا يرى المساحات الواسعة على طول الطريق، أو حتى أعمدة التليفون المتدافعة للخلف التى تحدث عنها محمود تيمور.

ونستطيع أن نقول إن ياسر عبد الحافظ قد أعاد لنا صور الشباب المتمرد الذين اشتهر منهم "جون اوسبورن" صاحب "انظر وراءك فى غضب"، والتى صاحبت ظهور" اللامنتمى " لـ "كولن ولسن" يكاد يشخص شعور بطل روايتنا – إن صح أن هناك بطل – حين يقول:

(وكان حتمًا على الذين يعرفون شعور اللامعنى، الإحساس بغربتهم عن المجتمع. وقد توصلنا إلى نتيجة، وهى أن الآداب الجديدة فى الستين سنة الماضية قد عبرت عن معنى الغربة والانسلاخ، حتى يمكن تسميتها ب " أدب الاحتجاج ")[1]. حيث قام ياسر عبد الحافظ نموذجًا للرفض والاحتجاج، كصورة من صور شباب المجتمع المصرى والعربى فى هذه الحقبة من الزمن، غير أنها لم تتوقف عند حد الاحتجاج والرفض، وكأنه غاية وليس وسيلة،

---

(1) كولن ولسن – ما بعد اللامنتمى – ترجمة يوسف شرورو – منشورات دار الآداب – بيروت – ١٩٦٥.

وإن كان الاحتجاج الذى تحدث عنه "كولن ولسن" فى النصف الأول من القرن الماضى كان احتجاجًا فلسفيًا وجوديًا، فإن الفلسفة فى بدايات القرن الواحد والعشرين لم تعد لها نفس الدور الذى كانته، وأخلت موقعها للظرف الاجتماعى الحياتى. ومهمتنا هى بحث كيف عبر الكاتب عن هذا الاحتجاج فنيًا؟

إذا ما بحثنا فى "بمناسبة الحياة" عن ما يحملنا منذ البداية فلا نجد غير مشهد الأب فى حالة احتضار، وعندما يتحرك القطار/ الحدث، نرى الأب فى حالة الدفن. على الرغم من وجود البذور المنتشرة التى كان من الممكن أن تصنع خطوطًا درامية كثيرة، كمشهد احتضار الأب، وعودة الأب سيرًا على الأقدام من حرب يونيو ٦٧، وموقف الأب من كل من جمال والسادات، والعديد من مواقف الراوى من مرسى ومجموعة البلطجية، وغيرها العديد من المواقف التى يمكن أن تكون بدايات لسلاسل من الخطوط، غير أن كل هذه المواقف جاءت مبتورة منبتة الصلة، مثلها مثل ذلك المشهد الذى أعلن فيه الرغبة فى تنظيم مظاهرة ضد الله. فجاءت شذرات لا تخدم السياق، ولا تدفع عجلة.

ونبحث عن سائق القطار فنجده شخص يشعر بتفرده عن جميع من حوله، وكل ما يفعله الآخرون هراء، هو وحده الذى يعرف ما لا يعرفون، فنراه فى لحظات دفن أبيه ينظر إلى ما يفعلون (باحتقار) ويقول فى نفسه:

{.. نشترك فى أداء أدوارنا بكفاءة حتى يشير المخرج بالتوقف.. هل يدركون ما أعرف، فلماذا لا أجد لى رفيقًا بينهم، هل يتعامون عن بلاهة ما يفعلون.. مم يخافون؟!}.

ثم نراه يتحدث عن الأب والأم بصورة ليس للعاطفة فيها وجود، بل تخالف كل القوانين وكل المشاعر، فأن يتحدث الابن عن أمه

تداعب عضو أبيه، وأن يتحدث عن الرجل والمرأة اللذين أنجباه فى لحظة نشوة:

{.. ففى منطقة مثل التى نسكنها يتم تقديس من أتى بك فى ساعة نشوة جنسية..}

{.. كان علينا تبجيلهم لأننا من صنعهم ولو كان أيهم فقد قدرته على الانتصاب فى اليوم الموعود لما أتينا..}[1].

وعند وفاة الوالد نجد هذا الراوى يقول:

{.. نولد ليدفن أحدنا الآخر. هكذا تصبح الخسارة مدخلى لاكتشاف فلسفى أوقن بسذاجته لكنه يؤكد لى صلابة القلب.} وعلى الرغم من ذكر {صلابة القلب} إلا أن كل التصرفات والأراء التى يبديها تعلن موت القلب، فها هو يكمل: {.. كنت أنظر فى العيون المتتابعة التى يقف أصحابها أمامى أبحث عما يجبرهم على إضاعة الوقت..} ولنتأمل كلمة إضاعة الوقت، وهو الذى لا يقيم حسابًا للوقت، فلم نره يفعل ما يفيد استغلاله له، أو حتى الإحساس به، كما أن حالة استقبال مثل هذه الحالة – دفن الأب – هى حالة بالدرجة الأولى حالة عاطفية وجدانية، وحالة الرفض حالة عقلية ذهنية، وتغليب الحالة العقلية فى هذا الموقف، يفقده الصدق الفنى، والارتياح المرجو من الكتابة لدى القارئ، ثم يكمل: {.. قضاء الواجب

"دين أم الواجب"

"ما تسيبش الدين لأن ربنا ممكن يطلع دين أمك.. خد عظة من الموت "..}[2]. إلا أنه لا يأخذ هذه العظة فضلاً عن هذا الاستهزاء والسخرية.

---

(1) ص – ٣٣.

(2) ص – ٤٧.

وعندما يريد الكاتب أن يصل برفضه لكل شئ إلى منتهاه، نراه يثور أيضًا على القوة العليا، أو الحث على ذلك:

{.. فالنار من أسرار الإله وترويضها يعنى أننا قد كسبنا جولة ضده. شوقى فى الحقيقة كان يثير فينا خوفًا لم نعترف به أبدًا فقد كان أصدقنا فى اعتراضاته على الإله. ظل طويلاً يقنعنا بالانضمام إليه لتنظيم جمعية أهلية تخاطب الجهات الخارجية لدعم نشاطها، وأولى هذه النشاطات حث كل سكان الأرض على الخروج فى يوم معين بساعة محددة للتظاهر ضد ممارسات الرب.....

آه ويبقى شعار المظاهرة: يا رب يا ربنا عايزينك تبقى مننا...}[1].

ومثل هذا التصريح الصادم يثير السؤال من جديد، هل حرية الكاتب أن يقول كل ما يشاء، وهل الحرية حرية مطلقة؟ فى حين أن الحرية المشروطة أكثر صعوبة، وأكثر فنية، إذ الحرية المطلقة لا يبذل الكاتب من خلالها مجهودًا كبيرًا حيث يقول كل ما يريد دون البحث عن بدائل، أما فى الحرية المشروطة فيسعى الكاتب للتعبير عما يريد بطرق مختلفة عن طريق التورية والكناية والاستعارة، الأمر الذى يُشعر القارئ باحترام عقليته ويدعوه للمشاركة فى إعادة خلق العمل، ويشعره بما بذل الكاتب من مجهود من أجله، كما أنه يساعد فى خلق الجانب الجمالى للإبداع. إضافة إلى ما يقوله د. رمضان بسطاويسى حول الحرية والإبداع:

[.. فالحرية الإنسانية ليست حرية مطلقة، بل تمر بمرحلة من الصراع والتناقض، حتى تصل إلى مرحلة الوجود الضرورى، التى فيها يصبح اختيارها لذاتها مجرد تعبير زمنى عن حقيقتها الأزلية، وفكرة الوعى بالمصير والوعى الكلى ليستا سوى تعبير فلسفى عن تلك الضرورة الوجودية فى صميم الإبداع لا ينفصل عن الحرية، أما

---

(1) ص – ٧٣.

الوعى بالمصير فهو ذلك الموقف الذى يجد الفنان نفسه فيه، فلا يمكن أن يتصور أن يوجد آخر أو يكون موجدًا آخر.... فالفنان يكبل نفسه بقيود هى شروطه الخاصة.. ![1].

وأود أن أؤكد هنا أننا لا ننظر بمنظور دينى، ولا نريد أن نعيد محاكم التفتيش، ولا نصادر حرية الكاتب فيما يكتب، وإنما ننظر بمنظور فنى، هل مثل هذه المشاعر يمكن أن تعبر عن صدق فنى؟ وهل مثل هذه المواقف يمكن أن تصنع شخصية حقيقية؟. كما أننا لا نفرض على الكاتب اتباع منهج معين أو الالتزام بالمواصفات الصارمة للكتابة – إن كان هناك قواعد صارمة – وإنما إذا ما أراد الكاتب أن يثور على المتعارف عليه، فعليه أن ينشئ لنفسه آلياته الخاصة التى يتواصل بها مع قارئه. فعندما تناولنا رواية " أن تكون عباس العبد " مثلاً لأحمد العايدى، تناولنا كيف أنه لم يلتزم بتلك القواعد التقليدية للرواية، ولكنه خلق لنفسه البديل الذى استطاع به أن يخلق معمارًا روائيًا، وصل به إلى حالة الإشباع لدى القارئ.

أما فى تصورنا أن الكاتب - هنا – فقد دخل العمل ولديه نية مبيتة أن يكتب شيئًا (جريئًا) عن الرفض، ومجرد وجود النية والإصرار عليها يفسد التفاعل الإنسانى ويحيل العمل الأدبى إلى رؤية فكرية أقرب إلى الدراسة أو المقال منها إلى العمل الأدبى، فقد راح يرفض الأب، والأم، والآباء جميعًا، والحكام، والرسول، والإله. وجاءت الشخصية أشبه بالنموذج – غير البشرى – أو الآلة التى تتحرك وتنطق بما يريده الكاتب أن يحمله من آراء وأفكار.

---

(1) مجلة فصول – المصدر السابق.

دستور خيرى فى.. "كتاب التوهمات"

طبعة جديدة تصدر فى العام السادس من القرن الجديد من رواية خيرى عبد الجواد الأولى "كتاب التوهمات" الصادرة لأول مرة فى العام الثانى والتسعين من القرن الماضى.أى أن أربعة عشر عامًا قد مضت على ظهور الرواية الأولى، الأمر الذى يجعل الرؤية لها رؤية تاريخية بعد أن سارت دراساتنا السابقة برؤية جغرافية، بمعنى أن رؤيتنا للروايات السابقة كانت تبحث فى موقع الرواية والكاتب من الإبداع الروائى فى هذه الحقبة، بينما تفرض رواية كتاب التوهمات الرؤية إليها – إلى جانب ذلك – موقعها فى إبداع الكاتب، وما موقعها فى التاريخ الكتابى للكاتب، وكيف تكون النظرة إليها بعد أربعة عشر عامًا.

أستطيع القول من البداية إنه رغم مرور هذه السنوات فإن الرواية تقرأ كما لو أنها كتبت هذه الأيام، بل لو أنها قرأت بعد مائة عام من الآن لقرأت أيضًا، ذلك حيث اختار كاتبها موضوعًا أزليًا سيبقى ما كانت هناك حياة، إذ أن الحياة لابد أن يتبعها الموت، فكتاب التوهمات – مثلما "كتاب الموتي" الفرعونى يدور حول رحلة الموت أو الرحلة نحو النهار، حيث لم يكن الموت هو النهاية وإنما كان الرحلة إلى الخلود أو إلى النهار – كذلك يدور كتاب التوهمات عن رحلة الموت، موت أمينة والدة الراوى التى رحلت من كوم الضبع إلى بولاق الدكرور لتتزوج ممن يكبرها بمائة عام إلا ستين، ها هى الآن ترحل من بولاق الدكرور إلى كوم الضبع

محمولة فى رحلتها الأخيرة، كذلك نفس الرحلة بالنسب للأب من وإلى كوم الضبع، ثم رحيل كل من عرف الراوى، حتى وكأن كل من على الأرض رحلوا ولا يبقى سوى ملك الموت، فيأمره الله بقبض روحه فيموت هو الآخر وكأن "طباخ السم بيدوقه".

فالموت إذن هو المهيمن على العمل، ولكن الموت موضوع قديم قدم الوجود، غير أن خيرى عبد الجواد يعترف بأن الأفكار ملقاة على قارعة الطريق، والمهم كيف تتناول هذه الأفكار. فكيف كان تناوله للفكرة؟

أصدر خيرى عبد الجواد خمس روايات بعد "كتاب التوهمات" فضلاً عن مجموعتين قصصيتين – وكان قبلها قد أصدر ثلاث مجموعات أخرى – والمتابع لهذه الأعمال لابد واجد كتاب التوهمات واضحًا فيها بقوة، وكأنه بها قد وضع الأساس وما جاء بعدها أعمدة البنيان المعمارى الذى يحمل اسم خيرى عبد الجواد، والتى تتمثل بصفة عامة فى الإخلاص والصدق مع البيئة الشعبية التى يمكن معها القول بأنه إذا كان نجيب محفوظ قد نحت روائعه الباقية من داخل الحارة وانطلق منها إلى القضايا الأوسع من الحارة، فكان ضغوط الوطن القاهرة فى العديد منها (اللص والكلاب، ثرثرة فوق النيل، ميرامار، وغيرها وغيرها) وكذلك القضايا الأوسع من الوطن (أولاد حارتنا)، فإن خيرى عبد الجواد – أيضًا – قد نحت أعماله من داخل الحى، حى بولاق الدكرور، ذلك المكان الذى احتشد فيه العديد من الظواهر الشديدة الخصوصية، والتى استطاع منها خيرى أن ينطلق إلى الرؤى الأرحب والعوالم الأوسع. فما هى الخصائص الأسلوبية التى أرساها فى كتاب التوهمات وتفرعت فيما أتى بعدها من أعمال حتى أنه يمكن القول بأن "كتاب التوهمات" كان بمثابة الدستور الذى تفرعت منه القوانين فيما تلا من أعمال؟

العناصر الدينية

١ - القرآن

للدين فى المناطق الشعبية دور هام وحيوى، وللقرآن فيه قدسية تعلوها فى المناطق الأخرى، وإن كان أكثر وجودًا فى الموت، يقرأونه حين الموت، ويقرأونه عند المقابر، ويقرأونه فى العزاء، إلا أنه أيضًا محرك أساسى فى كل لحظة من حياتهم، به يتعبدون، وبه يبدأون كل أعمالهم، وبه أيضًا ينهونها. فهو متغلغل فى نسيج الحياة، لذا فقد نسجه خيرى عبد الجواد فى سرده كما ينسج الخيط الأبيض مع الخيط الأسود فى الثوب الواحد، حتى لتستطيع القول بأن السرد فى كتاب التوهمات جاء سردًا قرآنيًا، وإن لم يزل سردًا بشريًا تشرب لغة القرآن. فإذا كان القرآن يدعو الأبناء للرحمة بالآباء والأمهات، وأن يصاحبوهم فى الدنيا معروفا، ويضيف المفسرون بأن الأم هى التى حملت الابن فى بطنها وخارج بطنها بينما هو صغير لا يقوى على الفعل، بينما نرى فى " كتاب التوهمات " أن الإبن هو الذى حمل الأم وسعى بها نحو الطبيب، وهو الذى حملها إلى كوم الضبع بعد أن أخبره الطبيب بأنها تموت، فنرى الراوى – الفاعل – يقول:

{.. لكن أمى عاندتنى، هى التى لم تقل لى أفٍ من قبل ولا نهرتنى، وصاحبتنى فى الدنيا معروفًا..}[1] وكأنه كذلك يعبر عن رحلة الحياة – لا الموت – وكيف أن الوليد يحبو ثم يصير شابًا فكهلاً فشيخًا، وكأنما يعود طفلاً من جديد ﴿ وَمَن نُّعَمِّرْهُ نُنَكِّسْهُ فِى ٱلْخَلْقِ ﴾[2]. ويجعل خيرى من الرحلة إلى بولاق الدكرور

---

(1) كتاب التوهمات – طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٦ – ص ٢٦.

(2) سورة ياسين.

رحلة الحياة ورحلة العودة إلى كوم الضبع رحلة الموت، لتكتمل بهما رحلة الحياة ينسجها باستلهام الآيات والأحاديث:

{.. إن العودة آتية لا ريب فيها، تكاد تخفى عن أعينكم، فاذكروا كوم الضبع تذكركم، ومن أتاها هرولة حرمت جسده على دود الأرض، وحرمت الشجاع الأقرع أن يمسه بقرح – هذه وصيتى فاستوصوا ولاتهنوا ولا تحزنوا..}.

٢ – الأولياء

للأولياء فى المناطق الشعبية والريفية دور خطير فى التبرك وسؤال الحاجة فى انتظار الكرامات المنجيات من أزمات الدنيا، بل قد يصل إلى حد التقديس، وللأولياء فى أعمال خيرى عبد الجواد وجود ضاغط وفاعل، يعبر به عن روح تلك المناطق – الشعبية والريفية – حيث يمضى فى استلهام آيات القرآن أيضًا فى التعبير عن منظور تلك المناطق للأولياء، مستخدمًا الآيات الدالة على حديث موسى الكليم لربه ورغبته فى رؤيته – حين قال ﴿ وَلَمَّا جَآءَ مُوسَىٰ لِمِيقَٰتِنَا وَكَلَّمَهُۥ رَبُّهُۥ قَالَ رَبِّ أَرِنِيٓ أَنظُرۡ إِلَيۡكَۚ قَالَ لَن تَرَىٰنِي وَلَٰكِنِ ٱنظُرۡ إِلَى ٱلۡجَبَلِ فَإِنِ ٱسۡتَقَرَّ مَكَانَهُۥ فَسَوۡفَ تَرَىٰنِيۚ فَلَمَّا تَجَلَّىٰ رَبُّهُۥ لِلۡجَبَلِ جَعَلَهُۥ دَكّٗا وَخَرَّ مُوسَىٰ صَعِقٗاۚ فَلَمَّآ أَفَاقَ قَالَ سُبۡحَٰنَكَ تُبۡتُ إِلَيۡكَ وَأَنَا۠ أَوَّلُ ٱلۡمُؤۡمِنِينَ ﴾ [1] كى يعبر عن مدى نظرة أفراد تلك المناطق للأولياء فنرى أمينة حينما تتحدث عن الشيخ عبد الله الضبعى – ولى القرية وتصف ما دار بينهما من حوار فى رؤيا رأتها:

{.. سلام عليك أمينة يوم ولدت ويوم تموتين ويوم تبعثين حية. فرددت عليه بمثل ما قال ويزيد.

قلت: أرنى أنظر إليك. قال: لن ترينى، ولكن انظرى إلى شفتى

---

(١) سورة الأعراف – سورة ٧ – آية ١٤٣.

فإن تحركتا فسوف ترينى.

فلما نظرت إليهما خررت صعقة، ولما أفقت تأسفت فى قلبى، وعلمت أن رؤيته محال، وخفت غضبه منى قلت مولاى اجعل لى آية...}[1].

إلا أن الكاتب لم يرد أن يفهم القارئ الحوار والنظرة بأكثر مما يريد، فأراد أن يرد الحوار إلى البشر فأتى بحوار موسى – كذلك – مع الخضر[2] كى يكون الحوار بشر مع بشر فيكمل الحوار الدائر بين أمينة والشيخ الضبعى: {.. وقال: مع السلامة يا أمينة. ثم قال: وهذا فراق بينى وبينك. فعلمت أن زمن الموت آت لا ريب فيه..}.

ثم يستمر الراوى فى إظهار نظرة تلك الأم – أمينة – إلى الولى – الضبعى – وما له من قدرة حيث تستمر الأم فى الحديث عن رؤيتها للضبعى بعد أن ناخ المرض عليها:

{.. لحظة أتانى فى المنام، ضم نفسى إلى نفسه فكدت أفارق، لكنه طمأننى، وأشار لى بالكلام وأذن بالشكوى فبدأت: طبيبى معى جرح واجعنى، أخاف أقول آه لكلام الناس يوجعنى. طبطب على ظهرى فكان بردًا وسلامًا فأكملت: الصبر منى اشتكى يا ضهرى. الحق أقول لكم، طيب خاطرى، ووعدنى بالشفاء..}[3].

الموروث.. روافد وانعكاسات

لا يستطيع قارئ لكتابات خيرى عبد الجواد - قصة أو رواية – إلا أن يجد نفسه يغوص فى طين الحارة، ويملأ أنفه عبق الزمن

---

(1) ص – ٣٢.

(2) سورة الكهف.

(3) ص ٦١.

والتاريخ، ويشعر بملمس الأوراق الصفراء الناضحة بعرق الجدود. وكأنه الراوى الشعبى الشفاهى يحمل ريابته، يوهمنا بأنه يحكى عن الراحلين، بينما هو يبكينا على العائشين. فالجذور هى التى تحدد الثمار، والجذور هى الملتصقة بالأرض، وجذور الإنسان هى تاريخه، فلمعرفته، كان لابد من معرفة الجذور. فالمتوارث من عادات وأقوال الجدود، هو المعبر عن طبائعهم وسلوكهم، وهو الممتد فى شعيرات غير مرئية عبر الزمن ليتغلغل فينا.

ولقد لعب الراوى الشفاهى بريابته المحببة دور المؤرخ الحاكى عن من مضوا.

وفى كتاب التوهمات، يحمل الراوى ريابته، ويجلس على دكة المنشد المغنى وراح يستعرض ما فات من الراحلين متكئًا على كل عناصر الموروث والتى تمثل بعضها فيما يلى:

١ – الراوى والريابة

يمسك الراوى بريابته، يجلس على الدكة وسط جمع من الناس المشدودين إليه بحبل خفى، بحثًا عن بطولات السابقين، ومخلص الضعفاء من المتجبرين والظالمين، مستثيرًا مخيلة سامعيه، وشدهم إليه باستخدام الشعر الشعبى والسجع من الكلام.

وعلى الرغم من وجود أجهزة الإعلام الجبارة، إلا أن الإقبال على هذا النوع من التجمع الشعبى لا زال يجد رواجًا، خاصة بين الشباب، ربما بحثًا عن المنقذ أو المخلص فى سير السابقين، وكأنهم لا زالوا فى انتظار أبو زيد الهلالى أو الزناتى خليفة، أو عنترة. ولاشك – عندى – أن هذا يؤصل حقيقة وجدت فى الإنسان العربى عامة، والمصرى خاصة، وهى الجلوس وانتظار المخلص. هو لا يفعل، ولكنه ينتظر – وربما – يبحث عمن يفعل.

وخيرى عبد الجواد باستخدامه هذا الأسلوب، فكأنه يضع أيدينا على خاصية أصيلة فى الشعب المصرى، ربما يضعنا فى مواجهة أنفسنا، فقد تدفعنا رؤيتنا لأنفسنا فى المرآة، إلى التغيير، ومحاولة التغيير. ففى معرض توهم راوينا يؤكد هذا المعنى ويرسمه وكأنه يحمل الكاميرا ويدور بها لينقل لنا المشهد:

{.. توهمت أننى منشد ربابة، وهو توهم طالما تمنيته واشتهيته. أمسكت ربابتى، آلة حكيى الحبيبة، وبين يدى اجتمع نفر من الناس، وأنا جلست على دكة خشبية متربعًا..}

ويحمل راوينا ربابته ويبدأ منشدًا:

{.. أنا أول ما نبدى القول نصلى على النبى. نبى عربى لم يعد نوره نور، بعد مدحى فى جمال محمد، اصغوا لكلامى عن وجوه أخيار...}[1].

ويصل بالراوى تلبس دور الراوى الشعبى حين يتواصل مع سامعيه – وقارئيه –، وكأن بالقارئ للرواية قد جلس فى لمة السامعين ويسمع المنشد يقول:

{.. فربابتى على كتفى، والقوس فى يدى، ولسانى لا يتوقف، آه لسانى، هل تصدقون أن صاحبى قتله لسان، أسمع من يقول: وكيف كان ذلك؟ صلوا على من يشفع فيكم:..}[2].

٢ - العدودة

والعدودة هى احتفال من نوعٍ ما، تمارسه النسوة فى المناطق الشعبية والريفية، وهو مجموعة من الأشعار التى تؤدى فى حالات الموت، بل وهو أحد روافد الفن الشعبى الذى يعد تعبيرًا عن الهلع

---

(1) ص ٩.

(2) ص ١١٠.

وإظهار الحزن، وإظهار أهمية المتوفى، تردد النسوة مجموعة من الأشعار التى من كثرة ترديدها لدى كل ميت باتت من المأثورات الدالة على تلك المناطق، وحتى بات لكل منطقة عدودتها المميزة لها.

وإذا كان "كتاب التوهمات" هو كتاب الموتى، فما كان له ألا يستخدم العدودة كأحد وسائله للوصول إلى مكنون تلك البيئة التى أخلص لها وأبى على نفسه إلا أن يكشف خباياها، مستخدمًا ذلك المصباح الكاشف عن الأعماق أكثر مما هو كاشف عن الظاهر.

فإذا كان الرجل هو العمود الأساسى فى البيت، وبموته تهدم البيت، نجد خيرى يسوق تلك العدودة التى تكشف تلك النظرة دون شرح أو توضيح:

[كان عندنا منه، كان عندنا منه، وموت الرجال هو الخراب كله]، [يا مرحبا الليلة – يامّا القبر بقولك – يامرحبا الليلة، نورت قبرك وعتمت على العيلة].

ويفتتح خيرى معظم الفصول بعدودة مصرية ليدخل قارئه فى جو الموت، وطقوسه، كى يشركه معه فيما هو فيه من حزن، وليجعل من ذلك الغطاء لذلك الحزن الذى أرادنا أن نشاركه فيه عندما قال: {.. يا أيها الناس، إذ أقص عليكم خبر موت أمى، فاستمعوا وأنصتوا لعلكم تبلغون من الحزن ما أنا بالغه..}[1].

٣ - الموال

الموال هو أحد العناصر الأساسية فى التعبير عن أفراح وأحزان المناطق الشعبية والريفية، لذا فما من عمل لخيرى عبد الجواد إلا وكان للموال فيه وجود ملحوظ، يدخل فى سياق العمل أو يلقى الضوء على الأحداث أو المواقف أو يساعد فى تكوين الشخصية.

---

(1) ص ٣٩.

فعندما يحاول رسم شخصية الوالد البالغ من العمر سبعين عامًا وسط مجموعة ممن يصغرونه فى العمر، وعند مجلسه المعتاد على قارعة الطريق، يناكف الرائح والغادى، يحاول أن يلفت نظر الجميع ويشاكسهم، يحاول أن يثبت لهم أن لديه ما لا يعرفونه، إنه قادر على إعجازهم، يسوق الموال الملغز، ويفرح عندما لا يستطيعون حل اللغز فى:

{.. طلع البلكونة بسكينته، يقول جرح فى قلبى سكنته، يا ناس وسعوا لى سكة أنتو..}[1]

وإذا كانت القراءة ورسم الحروف يوضح الكثير من المعنى، فإن السماع للموال – خاصة من ذلك الشيخ – يرسم صورة لتلك المحاولة التى يطمس بها الحروف فى محاولة لإدخال الحيرة على السامعين والتى تترك للقارئ تخيل الصورة التى يكون عليها ذلك الشيخ وسامعيه

٤ - الليالى

ارتبطت كل فنون القول – تقريبًا – بالليل، الشفاهى منها خاصة، لذا كان العمل الجبار المعروف باسم (ألف ليلة وليلة)، وكان هو المصدر والصانع للآلاف من الكتاب والكتابات، العربى منها وغير العربى، حتى أن ماركيز اعترف بأنه كان أحد مصادره الأولى، وكان يصطحب نسخة منه فى حله وترحاله.

إلا أن تأثر خيرى عبد الجواد بها كان أكبر، إذ لم يتوقف تأثره بها عند حد التشرب فقط، وإنما اصطبغت كتاباته بها وأخذت صورتها فى العديد من كتاباته، إذ ربما – دون وعى منه – أراد النفاذ إلى جوهر الإنسان الساعى نحو الغريب والمدهش

---

(1) ص ٧٨.

والعجيب من الأخبار والحكايات التى تقوم عليها الليالى – وهو ما نستطيع التعرف على وجوده بسهولة فى النسبة الغالبة من كتاباته. فعندما نجده فى "كتاب التوهمات" يولد الحكاية من الحكاية وكأنه فى سلسال لا ينقطع من الحكايات – وهى أسلوب ألف ليلة وليلة – يولد الحكاية من الحكاية وعلى الرغم من استقلال كل حكاية عن غيرها، إلا أن السامع – القارئ – لا يستطيع أن يغادر، فكأنه مربوط إلى الراوي/ السارد بحبل غير مرئ فها هو الراوى – فى التوهمات – يصف كيفية خروج الروح كما حكتها الحكايات، بعد أن كان قد استخرجها من حكاية أخرى، فنرى الراوى يقول: {.. وليس هذا بأصعب من لحظة قبض الروح، ومباشرة سيدنا الملاك صنعته، وإذا لم تصدقونى فاسمعوا الآتى:..}

ويبدأ الراوى فى حكاية كيفية خروج الروح ثم ما يكاد يفرغ منها حتى يشدنا للدخول فى حكاية أخرى:

{.. ثم يجذبونها إلى الحلقوم فتقع فى الغرغرة، وتسل كما تسل الشعرة من العجين، ويقبضها وفى يده حريتان: واحدة من نور، وأخرى من سخط. اللهم احفظنا، كأنى ما تبت والله، فما أكاد أنتهى من توهم صعب، حتى أدخل فى توهم أصعب منه، وكأن موتاى لا ينتهون، فما تنتهى سيرة حتى تسلمنى نهايتها لسيرة أخرى جديدة، وهكذا، سلسال أعرف أنه لن ينتهى إلا بموتى، فريابتى على كتفى، والقوس فى يدى، ولسانى لا يتوقف، آه لسانى، هل تصدقون أن صاحبى قتله لسان، أسمع من يقول: وكيف كان ذلك؟ صلوا على من يشفع فيكم:..} ويضع الكاتب نقطتين فوق بعضهما، بما يعنى بدء قول جديد أو حكاية جديدة، على الرغم من أن الحكاية الجديدة تحمل عنوانًا جديدًا وفصلاً جديدًا من فصول الرواية، فالحكى متصل ومستخرج كل واحدة ممن سبقتها.

ولا يتوقف الأمر عند استلهام أسلوب استخراج الحكى فقط، وإنما استلهام طريقة الحكى كذلك، بل ربما يصل الأمر استخدام بعض الألفاظ الدارجة التى كانت تستخدمها الليالى. فننظر مثلاً: {.. وذلك له سبب عجيب، وأمر مدهش غريب، نحب أن نسوقه على الترتيب حتى أن المستمع يلذ ويطيب، بعد ألف صلاة ترضى الحبيب..}[1]. فالسجع والتطابق هنا واضح جلىّ وهو أحد الأساليب المعروفة فى الليالى، فكأنى بالكاتب قد تلبسته روح كاتب الليالى وهو يكتب كتابه، فى توهم حساب أمه وحسابه.

خصائص أخرى

١ - من كيفية استلهام الكاتب لأسلوب حكى الليالى، يتبين كيف أن الرواية تقوم على مجموعة من الحكايات، التى قد تبدو متجاورة، فلا تقوم على الخط الدرامى المتصاعد الذى كانت تقوم عليه الكتابات الروائية فى الحقب السابقة، وإذا كانت روايات القرن الواحد والعشرين - فى أغلبها – تقوم على الخط العرضى، كاستعراض لمجموعة من اللوحات المتجاورة التى تشكل فى النهاية المشهد الكلى. فإن خيرى عبد الجواد بهذا يكون له نصيب من السبق فى استخدام هذا الأسلوب من الكتابة، ويجعل صدور طبعة جديدة منها فى القرن الجديد ليس مستغربًا ولا مستهجنًا، ويضعها فى قلب الحدث وجزء من المشهد الروائى فى هذا القرن الجديد.

٢ - ومن هذا العنصر حيث يتضح عدم وجود خط درامى يشد القارئ نحو النهاية، يلجأ الكاتب لخلق نوع من الدراما التى يستعيض بها عن هذا الخط وهو تنوع الأسلوب، الذى يجعل القارئ

---

(1) ص ٤٩.

يشعر بالتنوع والتشكل. فبينما نرى الأسلوب يسير على نمط فى الحكى عن الأم، يعتمد على استلهام الآيات، والموروث، نجده يختلف فى الحكى عن غيرها فيما تلا من الحكايات، فتراه يتخلص من الاستلهامات – إلا قليل – وأخذ طريقة الحكى المباشر الصريح. ففى الجزء الأول نرى الراوى يقول:

{.. وكنت أظننى قلت ما عندى واسترحت ولكن قلبى مفعم، وخاطرى جياش، ومالى لا أبسط حكاياتى كل البسط، بل أدعها مغلولة بالإيجاز، وأمر مر الكرام على سبب نشأتى وأحق الناس بمودتى.. إلخ}[1]. فالاستلهامات هنا واضحة والأسلوب فياض بالدلالات والإيحاءات. بينما هو فى سرده حول غير أمه نرى الأسلوب على نحو:

{.. وكنا نظن فى البداية أنه عفريت عزيز قد ظهر ويان، وكنا نقف على جسر طابق الديابة نترقب ظهوره، وما عرفنا أنه عفريت أمه غير بعد حين، فزين النواحى ولى زمانه وما عاد يجئ.. إلخ}[2]. إذ نرى هنا استخدامات كنا وكنا، وهى استخدامات وسيلة الحكى الطبيعية (كان يا ما كان) أى الحديث فى زمن الماضى.

٣ – من المقتطف السابق: وما لى لا أبسط حكاياتى كل البسط، بل أدعها مغلولة بالإيجاز، يقر خيرى عبد الجواد حقيقة جلية فى كتاباته، وهى الإيجاز. فلا توجد فى كتاباته ترهلات أو زيادات، بل هو الموجز غير المخل، على الرغم من وجود الحكى وطريقة ألف ليلة وليلة، التى تشجع على الاستمرار فى السرد والحكى، غير أن خيرى يمتلك القدرة فى إلزام نفسه بالتوقف عندما يرى أن المزيد لن

---

(1) ص – ١٠، ١١.

(2) ص ١٢١.

يزيد، ولهذا نجد رواياته تتميز بالحجم الصغير.

٤- النهايات المفتوحة. الموت موجود وسيظل ما كانت هناك حياة. وعندما تحدث "كتاب التوهمات" عن حديث الله ﷻ لملك الموت للسؤال عمن بقى ولم يمت، ثم أمره بأن يموت هو الآخر، فيموت، وبهذا تنتهى الحياة وتكون النهاية. ولو توقف الكاتب عندها لأغلقت الحلقة ووصل القارئ لبر النهاية، غير أن الكاتب أراد أن يقول ألا نهاية ما دامت هناك حياة والحياة لم تنته بعد، فيعود ويبدأ البداية من أولها، وكأننا نبدأ الحكى من جديد:

{.. اعتدل فى جلسته، رفع يده بالقوس، لكنه سقط، أمسكه مرة ثانية، وبيد كلت مرره على الأوتار، وعلى لحن الرباب حرك لسانه: أنا أول ما نبدى القول نصلى على النبى..... نبى عربى... نوره.....}[1]. وهو ما بدأ به القول، وكأن الحكى سيبدأ من جديد وكأن الحياة ستبدأ من جديد.

---

(1) ص ١٤٨.

خيانات.. سمير عبد الفتاح.. غير الشرعية

عندما يخدع الإعلام الفرد العادى ويستغل حاجته، فتلك خيانة، وعندما يزيف الإعلام الواقع ويصوره على غير حقيقته، فتلك خيانة، وعندما يتنكر المجتمع لأبنائه واحتياجاتهم، فتلك خيانة، وعندما يعجز الحكم عن تلبية أبسط وسائل الحياة لأبنائه، فتلك خيانة، وعندما تهجر الأم بيتها للتزوج من الأعمى دون أن تنتظر ابنها العائد بخيباته، فتلك هى كبرى "الخيانات" التى يراها صفوان عبد الفضيل "الغير شرعية"، وعندما يكون هناك فرصتان لتتفتح الرواية على النهايات المفتوحة ويسترسل الكاتب لينهيها النهايات المقفولة، فتلك هى "خيانات سمير عبد الفتاح الشرعية".

فالخيانة التى يراها صفوان عبد الفضيل فى تصرف الأم، خيانة غير شرعية لأنها وإن صح ما يسميها به (كخيانة) هى خيانة مبررة، فلم يكن أمام أم تركها ولدها بعد أن جردها من ذهبها وراح يبحث عن (حلول) فاشلة فى بيروت والعراق، بعد أن كان قد:

[.. أخذ منها ما كانت تدخره للزمن: ذهب لم تعد تلبسه، رصيد فى مكتب البريد كانت تدخره لآخرتها.. وعدة بطاطين تركها المرحوم، وراديو قديم.. ولم يبق سوى جسمها الهضيم وشعرها الأشيب القليل..][1]، تركها ولم تجد:

[..لا ابن يرعى، وزوج يستر ولا أخ يخلص، ولا جار لديه ما يمنح]

(1) خيانات شرعية – الطبعة الأولى ص١٠.

فهل تعمل خادمة؟ حاضنة؟ وهى التى تعانى من آلام الركبتين وتحتاج لمن يرعاها. وينهضها عن الأرض؟!]"[1]

إضافة إلى أن صفوان ليس بالشخص الطموح ولا أحلام كبيرة له، فهو:

[.. لم يكن صاحب رسالة.. ولا موهبة من أى نوع، ولا يهمه أن يحوز ذلك..][2].

ثم:

[.. لقد أتى بالجريدة. ولكنه لم يتصفحها.. ولا يحب أن يقرأ كل ما فيها، فهو لا يحب السياسة، ولا ينحاز لأى فريق، ولا يفهم فى الرياضة، ولا يؤمن بالحظ أو يحب الكلمات المتقاطعة، وليس لديه صبر على استكمال مقالة، أو متابعة موضوع، فقد اشتراها لهدف واحد، وهو أن يبحث عن أى وظيفة..][3].

وبعد تجربة كان من الممكن أن تصنع منه بطلاً، يعود مستسلمًا ليعيش مع تلك التى سبق وأن قال لها: [.. بأنه لا يحب النساء، وإن قدر له الزواج مستقبلاً، فلن يتزوج من عاملة حقيرة مثلها..][4]. فهو إذن إنسان خامل، وهو إنسان خائن، خائن لنفسه، خائن لأمه، خائن لبلده.

أما خيانات سمير عبد الفتاح فهى خيانات غير شرعية، حيث أصر على حبس الجنى المارد فى قمقمه، تجلى ذلك أكثر ما تجلى عندما ظن فارسه (صفوان عبد الفضيل) أنهم زرعوا له الكاميرات

---

(1) ص ٩، ١٠.

(2) ص ١٢.

(3) ص ١٦.

(4) ص١٢.

فى منزله، فراح يحطم كل شئ فى طريقه وقد اعتورته الثورة التى كانت كفيلة بإخراج كل ما فى جوف العمل من ثورة على الواقع المرير ورفض لكل سلبياته، غير أنه سرعان ما صب المياه الباردة على السطح الملتهب، فلم يخمد ثورة صفوان عبد الفضيل فقط، وإنما أخمد ثورة القارئ أيضًا، فحول عمله إلى عمل عادى بينما كان من الممكن أن يكون كرة من اللهب يقذفها على سطح الإبداع البارد فيشعله.

وصفوان عبد الفضيل، شاب من آلاف الشباب المتعطل، حصل على دبلوم التجارة، طرق كل أبواب العمل، فوجدها موصدة، غير أن الصدفة تطرق بابه، يأتيه عمل غير عادى، فيطرق بابه عدد من العاملين بإحدى القنوات الفضائية الحرة، لم يطلب منه عمل محدد، فقط أن يعيش حياته أمام الكاميرا، مقابل مبلغ لم يحلم به، ألفى جنيه فى مقابل أن تسلط عليه الكاميرات فى كل صغيرة وكبيرة من حياته العادية، أن تخضع تصرفاته للعرض على الجميع، لكنه يرى فى ذلك تكبيلاً لحريته، يستمر فى اللعبة إلى أن يصير نجمًا، يجد الفرصة لاستغلال تلك النجومية فيرى حقه فى رفع أجره، غير أن صاحب القناة التليفزيونية يرى ضرورة تأديبه، فيأتى ببديل يشبهه ليكمل الفترة المحددة والسابق الإعلان عنها (دوبلير) ولتنتهى رحلة صفوان عبد الفضيل مع التجربة الحلمية بالعودة إلى بيته القذر المتعفن ورفيقته من ذات البيئة (نوال) وليتنسم حرية الحركة من جديد:

[.. وما كادت المياه الباردة تسقط على جروحه المفتوحة حتى شعر بسياطها تلهبه، ومع ذالك شعر بارتياح لم يشعر به قبلاً، ربما لأنه يشعر بنسائم الحرية، وعبق الإرادة، وربما لأنه يستطيع – الآن – أن يقول لا.. وأن يتجرد من كل ملابسه – وأقنعته – دون أن

يخاف جمهورًا، أو يخجل من كاميرا.. [(1)]. وكأنى بالكاتب يقرن الحرية بالفقر، فأى إرادة تلك التى مارسها صفوان عبد الفضيل فى حياته؟! وأى حرية تلك التى مارسها وهو المهزوم فى جولاته، المستسلم للتجربة الساقطة عليه من السماء، المجبر على تركها دون حتى أن يحصل على باقى مستحقاته؟!.

فقد ظل صفوان عبد الفضيل رجلاً عاديًا تعرض لظرف غير عادى، ولم يتحقق، ولم يصنع الظرف منه بطلاً كان يمكن أن يكونه، والسؤال: هل المناخ والظروف والبيئة كانت مهيأة لخلق ذلك البطل، وخان سمير عبد الفتاح التجربة وأبقى عليه شخص عادى تعرض لظرف عادى؟

الإجابة عندى نعم. فالفقر والإحباطات والفرصة المناسبة تساعد على خلق بطل، والأمثلة على ذلك كثيرة، غير أن التركيبة الشخصية التى خلقها سمير عبد الفتاح فى صفوان عبد الفضيل، جعلت منه إنسانًا غير طموح وغير متطلع، وما فعله صفوان، إنما هو استغلال لظرف طارئ، ولم يستغل أو يستخدم سمير عبد الفتاح معطيات كثيرة كانت متاحة لخلق ذلك النموذج المنشود، ولتظل تلك المعطيات معلقة فى الفراغ تبحث عن دور، فوجود قصر عابدين، وما يمكن أن يمثله من دور تاريخى فى عهود سابقة، وما يمثله فى الوقت الحاضر من دلالة فى تحويله لمتحف للعوام، بل، ذلك القصر وذلك الحى الذى تفوح منه كل روائح التاريخ حيث:

[.. ظل عرابى على حصانه، حين صاح فى وجه الخديوى وفيه أيضًا نزلت الإمبراطورة أوجينى، وتفيأ بظلاله ونستون تشرشل ومونتجمرى، وحاصره رجالات الثورة، وتغنى بجماله الشعراء

---

(1) ص ١٢٣.

والأدباء والرؤساء، قبل أن يصبح متحفًا للعوام.. [1].

كل ذلك لم يحرك دوافع كامنة، أو يخلق روحًا متوثبة تستوحى أى من تلك الفترات التى عاشها القصر وعاشها الحى، ليظل صفوان هو ذلك الخامل المستغل الذى جاءت الفرصة التى يمكن أن تصنع منه بطلاً، لكنه ظل مجرد نجم بزغ – بغير إرادته – وانطفأ – بغير إرادته. فإنسان فقير محبط ضائع (صائع)، شئ عادى، أما إنسان متيسر، محاط بكل ما يمكن أن يجعله يعيش الحياة بارتياح لكنه محبط وغير متحقق، فذلك الذى يمكن أن يخلق السؤال، يخلق الصراع ويخلق الحركة التى قد تساعد القارئ ذاته نحو الحركة، وبذلك يمكن أن تصل الرسالة التى يحملها العمل. علاوة على إشارة أخرى فى موضع آخر كان – أيضًا – من الممكن أن تكون مفتاحًا أو مدخلاً لقراءة جديدة – لم تتم عندما عدد شيوع استخدام اسم صفوان فى كل شئ فيما يشبه الموضة وإشارة إلى ذلك الاستخدام الساذج والمعبر عن النفاق للرؤساء فذكر من بين ما ذكر [شارع صفوان – أنور السادات سابقًا -][2]. إلا أن هذه الإشارة – أيضًا لم تستغل ولم تستثمر. أيضًا جملة ساقها سمير عبد الفتاح فى جوانية صفوان كان من الممكن أن تجر العديد من التداعيات وتوسع الرؤية وتعدد القراءات لو أنها لم تظل حبيسة جوانيته وخرجت إلى النور، أو حتى فعلت فعلها فى تحريك صفوان ليخرج عن فرديته ويتحول إلى البطل متخليًا عن بقائه مجرد صفوان:

[.. وعليه أن يعتذر للجميع وعلى الهواء مباشرةً. ويحذرهم من غوايات الحل الفردى.. فقد مضى عصر شمشون، وأدهم

---

(1) ص٢٤.

(2) ص٥٢.

الشرقاوى، وانقضى عصر الفتوحات الصغيرة، وبات على من يرغب فى تعلم الرقص أن يتعلم المشى أولاً ومن يتعلم صيد الغزلان أن يتعلم كيف يقاوم النمور..]"[1]. فكم هى جملة مشحونة بالبارود غير المنفجر.

كذلك [.. كان صفوان يوقن أننا جميعًا نلبس هذا القناع، كل بطريقته..]"[2]

كل ذلك يؤكد أن الرواية زاخرة بالمفاتيح والبؤر التى كان يمكن أن تخرج عملاً أكثر إحكامًا وأكثر تأثيرًا لو أنها وظفت تلك الإشارات، واستغلت تلك الإحالات لتخرج عملاً غير أحادى القراءة.

تبدأ رواية سمير عبد الفتاح "خيانات شرعية" بخطين متوزيين هما صفوان عبد الفضيل ونوال، خطان لا يلتقيان، ثم تختفى نوال، ويلعب صفوان عبد الفضيل منفردًا، وفى النهاية تظهر نوال من جديد لينتهى التوازى فيلتقى الخطان ولتتكشف الرؤية، وكأننا أمام رواية تقوم على المراحل التقليدية للرواية – بداية ووسط ونهاية –. وإذا كان العمل الأدبى يقدم الأسئلة أكثر مما يقدم الأجوبة، فإن سمير عبد الفتاح يقدم الأسئلة فى جزئه الثانى من العمل – إن جاز استخدام ذلك – لكنه يخشى علينا ويشفق، فيقدم الإجابة فى جزئه الثالث من عمله. فى الوقت الذى كان أمامه أن يتوقف عن الكتابة عند نقطتين كانا من الممكن أن يغيرا من مسيرة العمل، ومن مسيرة الكاتب. الأولى عندما عاد الدوبلير إلى بيت صفوان وادعى أنه بيته، كل منهم يدعى أن البيت بيته، واختلط على الناس من فيهم الأصل ومن الدوبلير، من فيهم الأصل ومن الصورة،

---

(1) ص٩٠.

(2) ص ١١٩.

واشتبك الاثنان، فلو توقف الكاتب هنا لظلت الأسئلة تلح على رأس القارئ فيجافى جنبه الرقاد. الثانية عندما عاد صفوان من التجربة إلى بيته وداعبته نوال بالتليفون موحية له بأنها تراه، قام صفوان على محتويات شقته محطمًا كل ما فيها بحثًا عن كاميرات ظن أنهم زرعوها فى بيته، فلو توقف الكاتب عند هذا الموقف، لاشتعلت الأسئلة تحرق رأس القارئ وتعددت الرؤى للعمل وتعددت مستويات قراءتها. وذلك ما يدفعنا نحو التسليم بأن سمير عبد الفتاح - رغم شيوع روح التجريب فى قصصه القصيرة - كاتب غير مغامر فى روايته الأولى " خيانات شرعية، ليس لما سبق فحسب، وإنما لاستخدامه الجمل والألفاظ كذلك.

فحين يقول الكاتب [.. حين باع ملابس أبيه وأغراضه القديمة لبائع متجول..] نرى أن استخدام (بائع متجول) توحى بالتعالى على الاستخدام العامى الذى يمكن أن يكون أكثر إيحاءً وأقرب إلى روح المعايشة، ولو أنه مثلاً قال لبائع روبابكيا، لكنت أقرب إلى البيئة التى أراد أن يصورها لنا فى المقابلة المباشرة التى عناها عندما قدم جانبًا من حى عابدين [.. فى الميدان الأنيق المحاط بالنباتات الباروكية والمورسكية الشاهقة... إلخ.] ثم يقدم الجانب الآخر من الميدان فى رغبة من الإقامة المقابلة [.. وما إن ينعطف نحو عابدين حتى شعر بالبؤس والفقر إلخ] وإن كان صفوان ينتمى إلى الشريحة الثانية، فكان الأوقع به أن يستخدم كلمة الروبابكيا بدلاً من بائع متجول.

كذلك فى لقاء صاحب القناة الفضائية عندما يلتقى بموظفيه ليوبخهم، يقول سمير عبد الفتاح على لسانه: [.. لكن قسمًا عظمًا (لأدخلنكم) فى دوامات، ما حد فيكم يعرف رأسه من فأسه.. ولا

فانلته من لباسه..] [1] فإن استخدام (لأدخلنكم) غير موفق، علاوة على مجاورتها لباقى الحديث الجارى بالعامية، فضلاً عن التعسف فى استخدام الجناس فى (راسه من فاسه).

ويبقى أنه على الرغم من رفض الكثيرين لمبدأ تقسيم الإبداع إلى أجيال، إلا أننا نرى أنه تقسيم لا بد منه للأسباب الدراسية، ولكن ليس على سبيل التقسيم العمرى للمبدع وإنما على أساس الإبداع ذاته إذا ما جد جديد من الظواهر التى تختلف عن سابقها.

فإذا كان ما عرف بجيل الستينيات قد ساد إبداعه حول نزعات المشروع القومى والوحدة العربية، وجاء بعده من فعلت النكسة فعلها فيهم فظهر الحديث عن الجسد والمكان وسادته روح الغربة والضياع، فإن ظاهرة جديدة بدأت فى الظهور، وهى الحديث عن المشكلة الآنية، هموم الوطن والمواطن ومعاناته فى ضياع الديمقراطية والحرية، بدأت برواية سهير المصادفة الأولى "لهو الأبالسة"، وتبعها محمد هاشم فى روايته الأولى كذلك "ملاعب مفتوحة"، ثم تأتى رواية سمير عبد الفتاح "الأولى أيضًا خيانات شرعية" لتسير فى نفس الاتجاه ولتكون لبنة فى بناء كتابة جديدة فى الرواية المصرية، ولتكون كذلك إضافة جديدة فى مسيرة سمير عبد الفتاح الإبداعية.

---

(1) ص ٥٠.

العابثون فى الملاعب المفتوحة

على الرغم من أن التاريخ العربى عامة، ليس تاريخًا تراكميًا رأسيًا، وإنما هو تاريخ أفقى متجزئ، إلا أن محمد هاشم يبنى روايته الأولى ملاعب مفتوحة على أنه تاريخ تراكمى بشكلٍ ما، ولكنه تراكم كالركام المتصدع من انهيار على الرءوس، يسحقها ويحيلها إلى ركام، فهو تراكم مجموعة من الأخطاء والخطايا التى أدت إلى حالة من الاضطراب والتخبط أدت فى النهاية إلى ما آل إليه المجتمع الآن، وما آلت إليه روايته فى شكلها الذى خرجت عليه من التداخل والتضارب والاضطراب والتخبط العشوائى فأحالت الوطن إلى ملاعب مفتوحة للعب غير المنظم وغير المنضبط.

لم يكتف محمد هاشم بما أتاحه لجيل جديد من الشباب يمثل ظاهرة روائية لبدايات القرن الواحد والعشرين، بفتح دار ميريت ذراعيها لهم وتبنيهم، وإنما أراد أن يدلو بدلوه لتأكيد تلك الظاهرة، وليثبت أنه ليس مجرد ناشر أو مثقف فقط، وإنما هو مبدع أيضًا يتمتع بأسلوب خاص متميز هو أقرب إلى السهل الممتنع، يستطيع به الإمساك بتلابيب القارئ منذ أن تقع عينه على السطر الأول، يجد نفسه منساقًا ومنومًا حتى يصل السطر الأخير، ليفكر فى معاودة القراءة من جديد، وعلى الرغم من أنها روايته الأولى، فلا تجد فيها أخطاء البدايات، وكأنه كاتب متمرس له من السوابق الكثير.

يحتفظ محمد هاشم من كتابات جيله - العمرى - فى ملاعبه المفتوحة بالحبكة الروائية والخط الدرامى الواضح. لكنه لا يلتزم بالتتابع الزمنى الأرسطى الصارم، فرغم أن زمن الحدث محدد بعام ثمانية وستين وتسعمائة وألف كبداية ويمتد به إلى اللحظة الآنية، إلا أنه يستحضر أيًّا من فترات تلك الحقبة فى مواضع مختلفة بما يساعد فى إحداث التراكم الضاغط والمعبر عن تأثير كل تلك المراحل والأحداث فى تحديد الفترة الراهنة، وكأنها من صنع كل ذلك، وصولاً إلى رسم صور الواقع المعاش والآنى، وهو ما يتفق فيه مع تيار رواية القرن الواحد والعشرين والذى أصبحت السمة الغالبة عليه هى الرفض السلبى، يأسًا من القدرة على التأثير فيه، والانسحاب الإجبارى ضمنًا، الاختيارى ظاهريًّا إلى العزلة والفرجة من بعيد، والتى كثفها محمد هاشم فى بداية ملاعبه المفتوحة فى كلمات ضاجة بالمرارة والكبت والمعاناة والصراع واليأس والعجز، وليجعلها مفتتحًا لذلك الإحساس المسيطر على بطله ومواطنى وطنه: {عندما تضاءلت تدريجيًّا قدرتك على التنازل. اختفت للأبد قدرتك على التكيف، لتنسحب من بين الناس تدريجيًّا، تسلم روحك لرياحٍ مجهولة وتبكى..}

وملاعب محمد هاشم هى ملاعب كرة القدم فى الطفولة، عندما كان الراوى وصديقه سيد ابن المعلم دسوقى هما الوحيدان اللذان يملكان كرتين "يلعب بهما الكبار"، والتى برغم ما فيها من عشوائية وفجاجة فى كثير من الأحيان، إلا أنها تظل ملاعب الطفولة، ومرفأ الحنين، ومنبع الذكريات، ويظل لها بهجتها وسحرها، وأصبحت من "مسروقات" الزمن التى لم يعد بالإمكان حصرها: {.. حلقة الذكر فى الجامع أيام الخميس والدعاء بعودة بركة رمضان فى اليوم الأخير. الكحل الإجبارى يوم سبت النور

وصبيان وبنات وشم النسيم، مراجيح أم الهنا فى العيد، وعبد الكريم الأراجوز وأخوه سيد.....} [1]. الحنين إلى تلك الفترة التى كانت {.. تعم البهجة أرجاء البيت حين يعرف الأولاد أنهم "مسافرين البلد"..... غيطان كبيرة، وبقر وجاموس وحمير وجمال، أكل حلو وأراضى كبيرة بنلعب فيها وما فيهاش عربيات.... وعندما يعودون كانوا يوزعون قطعًا من الفطير والجبن القريش، وقطعة جبنة قديمة ممزوجة بقليل من المش..... و... يعود رزق حاملاً على كتفه جرة سمن فلاحى، جميل الرائحة...} [2] فإذا كانت هذه هى ذكريات الصبا وملاعب الطفولة، هى نقطة الانطلاق. فكيف أصبحت ملاعبه الآن؟

{..بينما يواجه الضلع الثالث لمثلث الجامع جسر السكة الحديد الممتدة، والذى يتجاور فيه دكان الشناوى لتصليح الكاوتش، ودكان تعبئة الملح وجباسة العزقلانى لمواد البناء، فتحها بعد أن عاد هو وبدير الملاح من حرب اليمن، لبسا الجلابيب البيضاء، وراحا يدخنان الشيشة أمام المحلين ويتكلمان حول حرب اليمن، ويتساءلان إذا كان من الضرورى مشاركتهما فى الحرب...} [3].
حيث اختفت البراءة والطبيعة، اختفى الطبع الريفى وخيرات الأرض التى تحولت إلى دكاكين، واختفى اللعب وجلس أمام الدكاكين لابسى الجلابيب البيض، وتحول الحديث إلى الحرب وجدواها وما جرته على الإنسان المصرى.

وبين النقطتين مر خمسة وثلاثين عامًا، فكيف كانت تلك الأعوام؟.

---

(1) ص ٣١.
(2) ص ٤١.
(3) ص ١٧.

فيها يخفت الصوت الفردى وكأنه اللحن الأساسى فى سيمفونية قدرية ليعلو صوت الآلات النحاسية والوترية فى الحركة الثانية من اللحن. يعلو الصوت الجمعى الضاغط على الفرد ليحدث فيه تأثيره وفعله. ويبدأ بالجذور التى أدت إلى البداية لفترته السابق تحديدها، إذ لم يكن العام الثامن والستون ليظهر منبت الصلة بما أدى إليه. فما الذى أدى إليه؟ ذلك ما يسوقه محمد هاشم بصورة ساخرة وشبه عابرة فى مكرٍ فنى:

{.. يتميز هذا الطريق الرئيسى بتغطيته شبه الكاملة لأرض الملعب القديم حيث يبدأ بسور الحاج شوقى للمفصلات، الذى مات وعبد الحليم يغنى "على راس بستان الاشتراكية.. قاعدين بنهندس على المية.. ومعانا جمال.. بنغنى غنوة فريحية" أولاً.}

و.....

{.. فتحها بعد أن عاد هو ويدير الملاح من حرب اليمن، لبسا الجلابيب البيضاء، وراحا يدخنان الشيشة أمام المحلين، ويتكلمان حول حرب اليمن، ويتساءلان إذا كان من الضرورى مشاركتهما فى الحرب، ويتذكران القتلى والسلاح الذى سرقه اليمنيون، وأنهما كانا لا يعرفان من الذى يحاربانه بالضبط. ولماذا سافرا أصلاً..}[1].

و...

{.. رغم ولادتك قبل عام من ذلك الذى دعى فيه المئات من الشيوعيين المصريين، لوليمة ضخمة من كافة الأصناف، عصى وكرابيج، وكهرباء فى أى وقت يحبون نهارًا أو ليلاً. مات شهدى عطية الشافعى وهو يهتف باسم الرئيس عبد الناصر، ونفذ الدكتور لويس عوض مبتسمًا رغبة شاويش ما فى الحفاظ على

---

(1) ص ١٧.

البيئة قبل أن يكون للبيئة جهاز بسنوات طويلة فحمل الخراء صامتًا. رغم أن ذلك لم يكن يوقف تحية الضرب فى طابور الصباح وطابور المساء، بالإضافة إلى بعض التسالى الليلية التى تعرض لها سعد زهران ورفاقه فكان يضرب على ساقه الوحيدة، دون أن يشعر أحدهم بالخجل، الكبار الذين يصدرون الأوامر، ويقسمون باسم المنجزات القومية على ذبح أى معترض على استكمال المسيرة الثورية، أو الصغار الذين ينفذون الأوامر بمزاج سادى، واستعداد فطرى للأذى..}[1].

ثم يصل إلى النتيجة الحتمية، إلى ذروة الانحدار والانهيار والتصدع، يصل إلى الزلزال النفسى الذى كان بداية اللحظة الآنية لصاحبنا:

{.. الزمن، والقدر، الأحباء الراحلون، كل الأعداء الغامضين أصبحوا وروحك نسيجًا واحدًا يطارد البهجة ويشيع الألم، حضرة الخميس والشيخ أحمد أبو سنة، الذى كان يصدح مناديًا الله والرسول، سخونة حلقة الذكر، صعودها لأقصى الدرجات فى نداء أخير بائس بعد وكستنا الغريبة أمام إسرائيل والاستعمار وأعوانه – الله.. الله.. الله، ثم خفوت الصوت وتسلله وانسحاب القشعريرة المتصاعدة عند ذروة النداء، انخرطوا جميعًا فى بكاء مر. دهان الشبابيك بالأزرق، صيحات الدفاع المدنى: طفوا النور، وصفارة الغارة والخوف من طيارات العدو بعد فضائح الطيران والتساؤل عن المسئولية فى محاكمات الطيران. تيمور الملوانى كان يصيح فى هندسة الاسكندرية " عبد الناصر المسئول.. لا صدقى ولا الغول..}[2]. حيث تلتحم وتتوحد المرارة الفردية والمرارة الجمعية

---

(1) ص ٢٣.

(2) ص ٢٦.

فى عزف لحن المرارة الجنائزى.

تلك الشعارات الجوفاء والغناء الثورى المزيف، وتلك المغامرات غير المدروسة التى أودت بشباب الوطن فى حرب غير معلومة الهدف – ظاهريًا – وذلك الإذلال لرموز الوطن الذى طال رموز الاشتراكية نفسها كشهدى عطية فى عام ١٩٥٤، وأحد رموز الثقافة والفكر – لويس عوض – كل ذلك كان البداية التى وصلت براوى روايتنا إلى عام ١٩٦٨ الذى خرج فيه من بلدته مطرودًا مطاردًا ليبدأ الشتات والتشتت، ويبدأ فيه أول موت فى مسيرتنا " الحاج شوقى صاحب أول مصنع يحمل رمز الصناعة الوطنية رغم بساطته، والذى استتبعه موت الخبرة فى أبنائه فى الجمهورية الثانية، ليتواصل مسلسل الموت، لا المادى فقط وإنما المعنوى كذلك بتوالى مراحل جمهوريات مصر المنكوبة بجمهورياتها الثلاث:

{.. ثم مات ثلاثة من أولاده الكبار، القادرين على الإدارة والتصرف، تباعًا فيما عدوية يعلن سلطة السح الدح إمبو، ونجوى فؤاد ترقص لنيكسون وكيسنجر، الذى أعلنه السادات صديقًا لكونه رجل ثقافة واستراتيجى، وتنازع الأولاد الباقون حول ملكية الأرض الخراب، والمكن المتوقف، وتاهوا فى الأسواق بعد أن صرفوا آلافًا كانت كثيرة فى مشروعات لا يعرفونها، بعد إعلان السادات، القوانين التى قال إنها سوف تزيل الفقر، وتغرق البلاد فى نعيم "البزنس" بعد التخلص من صداع الحرب ونكد فلسطين..}[1].

إذن أبانت الحقيقة سذاجة الأحلام والأوهام المتفتقة عن الكارثة فى جمهورية مصر الأولى، وتاهت الحقيقة بين وهم الثراء وخديعة البزنس فى جمهوريتها الثانية، واستمر مسلسل الكبت

---

(1) ص ١٤.

والبصاصين والتوهان فى جمهوريتها الثالثة لتصل براوينا وبنا إلى اللحظة الآنية:

{.. إنكم جميعًا موجودون دفعة واحدة أمام عدسات السى إن إن، والنايل .t.v فى الوقت نفسه، يقولون هنا ما لا يقولونه هناك. المغنية التى تتلوى، من أجل توشكى، والمغنى الذى يقول بعد ثلاثين عامًا من عبور القناة يا حلاوة الضربة الجوية، نقترب من ثلاثين عامًا من القتل المستمر، وضرب الذين ما زالوا يخرجون للصراخ فى الميادين المحاصرة، لم أعد قادرًا على تصديق شاعر توشكى والضربة الجوية، والسلام السلام فى عز الحرب، وعز الضرب..}[1].

فأدى به ذلك إلى:

{.. امتلأ صدرك بالحشيش، وروحك بالإهانة لمجرد أن تصافحهم وتضطر لمجالستهم، تلك الدبابير التى تهوى اللدغ، والأذى والشر المجانى، أبناء الحوارى المتسلقين كجرذان المجارى.. تصرخ؟ نعم كان لا بد من إعلان قرفك من روائح النساء اللائى يسرحوهن، خمارات الفقراء أو النايت كلوب لتصيد الأخبار والأحلام، العجين السياسى الخاص بابن الرئيس، القاعد على الكرسى من سنة ١٩٨١ يطلع مبتسمًا فى عيد العمال، أمام نفر من النقابيين الصفر، وآخرين من العمال، يهتف واحدهم سنويًا "المنحة يا ريس" ويضحك الريس وتضج القاعة بالتصفيق والضحك، والرئيس يعلن قيمة المنحة ويستمر مسلسل الضحك والتصفيق، والعمال يتركون المصانع دفعات خلف دفعات أخرى، تريد إشعال حجر آخر حجر يتيم وحيد قبل أن يصحو أطفالك للمدرسة...}[2].

---

(1) ص ٨٩.

(2) ص٩٤.

ففى جمهورية مصر الثالثة، يستمر مسلسل الضحك والتصفيق، لينسحب الفرد/ الراوى ليدخن الحجر الوحيد الباقى، ربما استطاع به الهروب من واقع مزيف مر، أمام سطوة بصاصين مزيفين يبحثون عن خبر أو حلم يلتقطونه ليهرسون به الفرد الذى لم يعد أمامه سوى الهرب والعزلة... والبكاء، لنصل إلى الحركة الثالثة فى سيمفونية الوطن، وكأنه الكمان ينسل منفردًا فى أنينٍ خافت بعد أن أخذت باقى آلات الأوركسترا فى التباعد والتلاشى.

الأسلوب والبنى الكلامية

قلنا فيما سبق إن محمد هاشم يبحث فى ملاعبه المفتوحة عن الزمن الجميل، حيث يرى فى ملاعب الطفولة البراءة والخير الذى لم يعد موجودًا فى جمهوريات مصر المتعاقبة، وإذا ما تصورنا – برؤية بنيوية – أن الماضى هو الفعل الموجب، أو هو البناء، وما تلاه هو السالب، أو الهدم، وفقًا لما عليه صيرورة الحياة القائمة على الهدم والبناء، يبنى محمد هاشم - أيضًا – أسلوبه على هدم ما هو مبنى، انطلاقًا من فعل تلك الجمهوريات. فإذا ما نظرنا إلى عبارات من مثل:

{.. لأن هناك كرة وفريقين وربما بعض المشجعين، فإن صفارة مباراتنا كانت تنطلق مع نهاية " الماتش " بغالب ومغلوب، مما يؤدى لإطلاق المشاعر البريئة، التى تؤدى بدورها لتبادل بعض السباب الردئ، الذى يصف الأم بالمومس والأب بالقواد، والبنات فى العائلتين ب"شراميط"المستقبل.....}

فبينما يستدرجنا الكاتب نحو السكون فى استخدامه لكلمة البريئة "المشاعر البريئة" مما يعتبر فعلاً إيجابيًا، أو فعل بناء، فسرعان ما يداهمنا "ببلدوزر" يهدم تلك المشاعر والأحاسيس التى

ولدتها كلمة البريئة، حيث يداهمنا إحساس مناقض، بل وحاد عندما يدخلنا فى دوامة الأحاسيس المتولدة عن استخدام كلمات "مومس" و"قواد" و"شراميط".

كما لا أرى من تعسف القول إن قلت بأن تقديم البناء/ الموجب فى "البريئة" على الهدم/ السالب فى "مومس" و"قواد" و"شراميط" فيه ما يتفق والرؤية الكلية الشاملة فى العمل بكامله والذى يرى أنه كان يوجد ما هو بناء/ موجب، تلاه ما هو هدم/ سلبى، لتتفق الرؤية مع الوسيلة – ولا أود القول اتفاق المضمون مع الشكل، خشية اعتراض البعض بماضوية القول ومرور الزمن عليه -.

فضلاً عن المقابلة التى تنشأ بين الإحساسين الناشئين فى العبارة الواحدة وما يؤديه من خلق حركية ديناميكية تجعل القارئ فى حالة من الصحيان المترقب القلق، والتى تتسارع بأنفاسه وراء السطور – رغم عدم تسارع الأحداث.

وكما يقيم محمد هاشم حوارًا جدليًا بين ما هو خاص وما هو عام – فى مثل ما سبق ذكره حين الحديث عن {.. مصنع الحاج شوقى الذى مات وعبد الحليم يغنى " على راس بستان الاشتراكية..... إلخ

و{ثم مات ثلاثة من أولاده فيما عدوية يعلن سلطة السح الدح إمبو... إلخ}

كذلك فإنه يمارس فعل التلاعب اللغوى بالكلمات حين يجمع المتناقضات ويقيم بينها حوارًا يشكل تقابلاً حواريًا حركيًا فعالاً، فى مثل:

{... أرض الأسفلت السوداء يلمع فيها "البلك" صيفًا، ويختلط بالطين شتاءً، والسيارات تمضى عليها بطيئة لكثرة المطبات

والحفر، قد يحدث أن تتعطل إحداها أو تصطدم بها أخرى، فتندلع مشاجرة تصحصح الجو، ويجد أهل السكة تسلية..... إلخ}[1].

حيث إلى جانب رسم صورة السكة بما فيها من عورات ومن فيها من بشر لهم طبائع مميزة تخصهم، فهى أيضًا تُخلّق الأشياء من نقيضها وكأنه حوار بين طبيعتين متناقضتين، فمن بين المشاجرة بما تعنيه من ضرب وكسر ودم، يستخرج ما يصحصح الجو بما توحيه الكلمة من انتعاش وصحوة ونشاط، ثم.. ويجد أهل السكة تسلية، بما توحيه أيضًا من راحة بال، ونفض للكسل والوخم، وما يؤديه هذا الحوار بين الكلمات من إثراء وحركية فى السرد يجعل القارئ فى يقظة دائمة.

الأسلوب وبنية التراكم

لا شك فى أن محمد هاشم فى ملاعبه المفتوحة أثبت أنه يملك أسلوبًا مميزًا أشبه فيه بلاعب الملاكمة خفيف الحركة الذى يحوم كفراشة ويلدغ كعقرب، فبينما هو يخدعك بالحديث الهادئ الناعم السلس لتستتيم وتستسلم له، فإذا به يغافلك ويلطمك بضربة خطافية سريعة، وقبل أن تفيق، يكون قد عاد لحديثه العادى الناعم، وكأن شيئًا لم يحدث، وكأنه ما صدمك بتلك الخطافية، ولتفيق فى النهاية لعدد الضربات التى طالك بها، فإذا بها قد هدت قواك ولم تعد تقدر على غير الاستسلام والانسحاب من الساحة، لتجد نفسك وحيدًا، وربما تبكى. ساعده فى ذلك استخدام بنية التراكم التى تتميز بكونها مفتتة، تجميعية.

فإذا ما تتبعنا الاستشهادات السابق ذكرها حول جمهورية مصر الأولى وحدها، وغيرها كثير فى الرواية – لم نشأ ذكرها جميعًا

---

(1) ص٥٤.

– لوجدناها مبعثرة بطول الرواية جميعها حيث وردت فى صفحات ١٤، ٢٣، ٤٠، ٥٣، ٧٣، ٨٨، ٨٩. أى أنه فتت الوحدة الواحدة وبعثرها على طول الصفحات، وكأنه جسد أوزوريس / النص، تبعثر بطول الوطن، وعلى إيزيس / القارئ، جمعه وإعادة تركيبه.

وعلى الجانب الآخر فإنه يجمع ويحشد ويكرس ويكدس العديد من الأشياء والمعارف والخبرات فى جملة أو فقرة، مما يدير رأس القارئ باحثًا عما يحدث. فإذا ما راجعنا تلك الفقرة السابق الاستشهاد بها مرة أخرى – رغم طولها –:

{.. يتميز هذا الطريق الرئيسى بتغطيته شبه الكاملة لأرض الملعب القديم حيث يبدأ بسور مصنع الحاج شوقى للمفصلات، الذى مات وعبد الحليم يغنى "على راس بستان الاشتراكية.. قاعدين بنهندس ع المية.. ومعانا جمال.. بنغنى غنوة فرايحية"، ثم مات ثلاثة من أولاده الكبار، القادرين على الإدارة والتصرف، تباعًا فيما عدوية يعلن سلطة السح الدح إمبو، ونجوى فؤاد ترقص لنيكسون وكسينجر، الذى أعلنه السادات صديقًا لكونه رجل ثقافة واستراتيجى، وتنازع الأولاد الباقون حول ملكية الأرض الخراب، والمكن المتوقف، وتاهوا فى الأسواق بعد أن صرفوا آلافًا كانت كثيرة فى مشروعات لا يعرفونها، بعد إعلان السادات، القوانين التى قال إنها سوف تزيل الفقر وتغرق البلاد فى نعيم "البزنس" بعد التخلص من صداع الحرب ونكد فلسطين.}[1].

فتجمع هذه الفقرة الواحدة وتكثف الرؤية الكلية لحقبة زمنية تمتد من بدايات الستينيات، وما تضمنته من شعارات غنائية ساذجة عبرت عن مرحلة الجمهورية الأولى فى مصر، امتد الحديث ليشمل مرحلة المفاوضات فى الجمهورية الثانية، وما تلاها من فترة الانفتاح،

---

(1) ص ١٤.

وكأنه جمع زمن الرواية – ملاعب مفتوحة – فى فقرة، الأمر الذى جعل الرواية رغم صغرها النسبى – وهى أيضًا السمة العامة لرواية القرن الواحد والعشرين – باستثناء لهو الأبالسة لسهير المصادفة – جعلها مكثفة تسير إلى الهدف مباشرةً فى أقل الكلمات. وهو أيضًا ما يضعها فى مكانها فى رواية القرن الواحد والعشرين، رغم اختلاف عمر الكاتب عن كتاب هذه المرحلة كما سبق أن ذكرنا.

اختلاف السارد باختلاف السرد

لقد أصبح من المعروف أن تحديد نوع السارد يحدد زاوية الرؤية فى السرد، وقد استعمل محمد هاشم ثلاثة أنواع من السارد، سارد أنطقه بضمير المتكلم. وقد استعمله فى الجانب الشخصى من السرد، ذلك عندما يريد استبطان الشخصية، أو يريد الحديث عن المستتر عن السارد العادى، وهذا النوع هو الغالب فى الرواية، فى مثل:

{.. وحيدًا كنت بعد بناتٍ سبع، وكان سيد وحيدًا للمعلم وزوجتيه وعشرة عريجية....}

{.. يتصادف كل بضع سنوات أن أمر من هنا...}

ويساعد ذلك فى منح السرد حميمية ويجعل القارئ يشعر كما لو كان يقرأ سيرة ذاتية، وهو ما يخدع الكثيرين ويقع بهم فى وهم اتحاد السارد والكاتب فى شخصية واحدة.

السارد المستتر، وهو السارد العليم غير محدد الضمير، ويتميز بالحيادية. ويستخدمه الكاتب فى تلك الحالات التى لا تتطلب تحديد موقف محدد، ورؤية محددة، إنما يجئ السرد فى هذه الحالة كنوع من التمهيد لحدثٍ ما أوموقف ما سيأتى فيما بعد. وهو هنا فى مثل:

{.. إبراهيم ربعة الجزمجى مات بعد انتفاضة يناير ١٩٧٧ بشهور

تاركًا زمزم والأولاد فى عهد الله، وظل حتى مات يؤكد أن يظل "العبد وسيده على المحطة"....}

{.. والولد ماكى ابن مناعه، الحرامى كان محبًا للأذى بطبعه....}

ثم السارد المتحدث باسم المخاطب، وفيه يقترب السرد من المواجهة أو المحاكمة، فى مثل ما استخدمه الكاتب فى:

{.. رن جرس الهاتف ليخبرك المحامى، بأن ستة شهور سجن فى انتظارك، لعدم سداد دين عبثى. تتحول لشخصٍ آخر، عندما يحط عليك الفلس، يكتم أنفاسك، ويفرض عليك شعور سخيف بأن كل من يرى وجهك يكتشف للوهلة الأولى بجيبك الجنيه وربع التاريخيين نفسيهما}

{.. امتلأ صدرك بالحشيش، وروحك بالإهانة لمجرد أن تصافحهم..}

و{.. قالوا لك إنهم طلعوا فى الجرنال، بعد تبادل حوار قصير استمر لثلاث ساعات..}

وهكذا يتبين أنه رغم قصر الرواية – نسبيًا – فإنها حافلة بالكثير من تقنيات السرد التى تضع محمد هاشم فى مصاف كتاب الرواية المخضرمين ، رغم أنها روايته الأولى. وأثبت أن ملاعبه المفتوحة لم تزل مفتوحة على مصراعيها يدخل إليها العابثون لا اللاعبون، ويحكم فيها كل من يحمل طبلة أو سيفًا يرفعه لمن يرى الخطيئة ويريد أن يقولها، لا من يحمل فيها صفارة يطلقها عندما يكون هناك خطأ.

متاهة مريم

متاهة جيل من الروائيين

هـذه الكعبـة كنـا طائفيهـا والمصـلين صـباحًا ومسـاء
كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها كيف بالله أصبحنا غرباء

تلك الغربة التى تحدث عنها إبراهيم ناجى، هى نفسها التى عاشتها مريم يوسف التاجى، والتى حاولت نسجها بخيوط كخيوط العنكبوت "منصورة عز الدين" فى محاولتها الروائية الأولى "متاهة مريم". والتى تمثل ما أحب أن أسميه رواية الذات، أو رواية الفرد، فبعد أن ساد الرواية طوال العقود الأولى من القرن العشرين الجانب الاجتماعى الذى ازدهر على يد طه حسين، توفيق الحكيم، يحيى حقى، عبد الحليم عبد الله، نجيب محفوظ، يوسف السباعى إحسان عبد القدوس وغيرهم. وفى العقود الوسطى عندما ارتفعت الحرارة السياسية كانت الرواية السياسية أو الجمعية، تلك التى حاولت صنع البطل المنتظر أو البطل المنعقدة عليه الآمال وتمثلت فى كتابات عبد الرحمن الشرقاوى، يوسف إدريس، فتحى غانم. ثم بعد انكسار ذلك البطل، ارتد الكاتب على نفسه مؤنبًا أو هاريًا وإن ظلت عينه على الوطن وهمومه آنًا، فظهرت كتابات ما عرف بجيل الستينيات والذين من أبرزهم بهاء طاهر، خيرى شلبى، جمال الغيطانى، إبراهيم أصلان، وصنع الله إبراهيم، وآنًا آخر اتسعت رؤيته إلى أبعد من حدود الوطن، ليس

ابتعادًا عن مشاكل الوطن فقط، وإنما انغماسًا أكثر فى الذاتية متمثلاً فى البحث عن المطلق، ويمثل هذا الاتجاه أكثر من غيره الجيل التالى لجيل الستينيات وأبرزهم خيرى عبد الجواد وإدوار الخراط - على الرغم من انتمائه عمرًا ونشرًا إلى خمسينيات القرن.

إلى أن ازدادت الشرنقة حول الكاتب وازداد توغله داخل ذاته فظهر ما يمكن تسميته بالرواية الذاتية التى اقتربت كثيرًا من السيرة الذاتية، فأصبحت تدور حول ذات الراوى وابتعدت عن الهم الجمعى، متخذة من الجسد والأشياء والحياة الخاصة مادة لها، ومن كتابها من يمكن تسميتهم بجيل التسعينيات من أمثال منتصر القفاش، مصطفى ذكرى، مى التلمسانى، نجلاء علام، وها هى منصورة عز الدين تنضم إليهم - إلا أنه يجب التأكيد على عدم وجود ذلك الخط الفاصل بين تلك المجموعات، وإنما هى كألوان الطيف المتداخلة المتدرجة، والتى ينبثق بعضها من بعض - أو أن كل مجموعة منها كالابن من الأم يرتبط وجوده بها لفترة، ويعتمد عليها فترة، ثم لا يلبث أن ينفصل ويستقل عنها وتكون له شخصيته المستقلة.

ففى "متاهة مريم" لم تستطع الراوية أن تخرج عن ذاتها أو تخرج من قهرها لتلتحم بالمجموع أو أن تتعايش مع المجتمع، ملقية التبعية والعبئ عليه، مستسلمة لما ظنته دواعى قهرها، وأسباب تيهها، منذ المولد، وإن كانت قد حاولت زرع ابتسامة باهتة فى السطر الأخير، إلا أنها لا تعدو أن تكون مجرد شمعة فى ليل صحراء مترامية مظلمة.

فمنذ البداية وجدت مريم نفسها وسط أب بساعد واحد، وكأن الكاتبة أرادت دمغه بالعجز من البداية، ولم تكتف بكونه (حشاش)، أدمن الحشيش فى أحقر الغرز، بل كان يصر على اصطحاب ابنته معه فى تلك الغرز، وكذلك فى زياراته

للامرأة الثانية، تلك التى سعت للتعرف على "نرجس" زوجته الأولى، لا لشئ سوى لسؤالها سؤالاً واحدًا هو: هل يتحدث إليها أثناء ممارسته الجنس معها؟ مما يعطى الدلالة بالانفصال النفسى بين الأب يوسف والأم نرجس، وهو ما انعكس بالضرورة على تكوين ونفسية الابنة مريم التى لا تستطيع التحديد بين ما تعيشه إن كان حلمًا أم هو واقع معاش، فبينما تحب يحيى وتلتقى به – وأيضًا لا نعلم إن كانت قد التقت به فعلاً أم هو محض خيال – نجدها تسعى إليه فى المجلة التى يعمل بها، فتفاجأ بأنه لا يوجد بالمجلة شخص بهذا الاسم، تبحث فى صفحات المجلة لسنوات سابقة، فلا تجد أثرًا من مقال أو خلافه لهذا الاسم، وتكون تلك هى المعول الثانى فى هدم شخصية مريم ومصباح أطفئ أمام عينيها ليزيد من العتمة حولها، لتفسح المجال لمصباح آخر يطفأ عندما تعود إلى بيت الطالبات لتسمع ما يدور بين صاحبة البيت وبين صديقتها رضوى وما تفصح عنه صاحبة البيت من علاقات رضوى بالغرباء الذين تأتى بهم فى غياب صديقتها وما لم تكن مريم تعلمه ولا تظنه فى صديقتها، ثم عندما تذهب للبحث عنها فى بيتها للسؤال عنها فلا تجدها، ولم نعرف – ولا هى أيضًا – هل ذهبت بالفعل إلى والدها منذ ثلاث سنوات أم أن المرأة تكذب ولـ.. كلام المرأة يعنى إما أنها فقدت ذاكرتها أو عقلها..] وفقدان العقل ليس دخيلاً عليها أو جديدا فقد وصلت إليه بالفعل جدتها " صوفيا ". فإذا ما عدنا إلى البداية الأولى، إلى العائلة، نجد أن كلاً من أفرادها يعيش فى جزيرة منعزلة، الجدر قائمة بين أفرادها حيث نجد الراوى - أو الراوية – يتحدث عن مريم وأسرتها: [.. تعرف أن الكلور + الصوديوم يعطينا كلوريد الصوديوم، والهيدروجين مع الأكسجين ينتجان الماء، غير أنها لم تعرف ناتج يوسف مع نرجس. لم تدرك أى

الجزئيات فى كل منهما منع التفاعل بينهما. تخيلت كل من فى سرايا التاجى كعناصر غير قابلة للتفاعل مع ما يحيط بها.. [1] فمريم عاشت العزلة منذ بداياتها، سرايا واسعة ملآنة بالدهاليز والقاعات الواسعة والشبابيك والشرفات الرحبة، ذلك الاتساع فى المكان، وتلك الغربة بين الأفراد شكل ضغطًا وعبأً على أعماق مريم فزاد من الإحساس بالوحشة والغربة، تلك التى عاشتها بين الناس فى المدينة، وعاشتها فى عودتها إلى البلدة [.. ما زالت فى هذا العالم الذى دأب على لفظها خارجة منذ لحظتها الأولى فيه..] [2]، [.. أحست دائمًا أن الشوارع تحتضنها، تشتاق إليها، لذا كانت خيبتها مفزعة حين تنكرت لها المدينة وأقصتها عنها.. تنظر مريم فى الوجوه حولها فلا ترى أحدًا ولا يراها أحد...] [3]. وكذلك عاشتها فى عودتها إلى البلدة وكأن التيه يطاردها أينما ذهبت وأينما حلت [.. شئ ما بداخل مريم أخبرها أنه ليس لها مكان هنا، لكنها لم تستطع أن ترتد بعد أن أصبحت قريبة هكذا من الوصول إلى مفاتيح المتاهة التى وجدت نفسها فيها رغمًا عنها..] [4]. وهكذا تظل المتاهة فردية ذاتية دون أن تقنعنا منصورة عز الدين أن هناك بعدًا آخر يمكن أن تتسع إليه الرؤية رغم وجود ما كان يمكن أن يساعد على ذلك. فإذا كانت ميرال الطحاوى قد استخدمت ما يشبه السرايا فى "نقرات الظباء" واستخدمت أيضًا صندوق الجدة، إلا أنها "ميرال الطحاوي" استخدمت ذلك للولوج إلى عالم الأمس ووضعه فى مواجهة الحاضر لتوسيع الرؤية وتعدد

---

(1) ص ٨٠.

(2) ص ٦٥.

(3) ص ١١٨.

(4) ص ١٢٤.

الدلالات، فإن منصورة عز الدين هنا حصرت استخدام السرايا وصندوق الجدة فى تكثيف الإحساس النفسى الضاغط والصانع للشخصية الذاتية وزيادة السير إلى أغوارها. حتى عندما جاء ذكر عبد الناصر لم تدخل من خلاله إلى عالم الوطن الرحب وإنما جعلت من انكساره وانكسار الجميع مجرد حكايات على لسان نرجس تصيب مريم بالضجر: [.. واكتفت بتحويله إلى حكاية تصيب مريم بالضجر..][1]، كذلك لم تستغل اغتيال الزعيم المؤمن غدرًا سوى لتكون أحد حكايات صالح عن الجنازات ولتظل أيضًا متاهة مريم متاهة فردية ذاتية. كذلك استخدام اسم مريم، بل مريم يوسف وما كان يمكن أن يكون مدخلاً لعالم أوسع وأرحب فى الربط بينها وبين مريم العذراء، خاصة أن الكاتبة لعبت على ذلك حيث جعلت مريم يوسف تلد دون زواج، حيث تجد مريم فى بحثها فى صندوق جدتها "صوفيا" تجد عقد زواجها من يحيى (وأيضًا اسم يحيى اسم موح فى نفس الاتجاه) بينما هى موقنة من أنها لم تتزوج من يحيى، فقط هى حلمت كثيرًا بأنها عارية فى أحضانه وهو كذلك عار، ثم بعد ذلك [.. يهيأ لمريم أحيانًا أن ثمة طفلاً صغيرًا كان يشاركهما حياتهما معًا لكنها لا تتذكر أى شئ يخص ذلك الطفل فيما عدا شعره الأشقر وعينيه العسليتين.. هل كان ابنها؟ هى لم تمر بتجربة حمل أو ولادة، وإلا كانت انحفرت فى أعماقها.. ثم إن جسدها لا يحمل أيًّا من آثار هذه التجربة..][2]. إذن كل تلك مفاتيح كان الجيل السابق على منصورة عز الدين يستخدمها فى توسيع الرؤية وزيادة مساحة الدلالة، إلا أن هذا الجيل الجديد أصبح مهمومًا بذاته وأبعاده هو، وأصبح هو مدار

---

(1) ص٥٣.

(2) ص ٧٢.

بحثه ومدار تجربته. اللهم ما يمكن أن يستشف من تكرار استخدام الدم كوصمة من وصمات العصر، حيث نجد استخدام الدم بصورة مكثفة، والدم المتخثر القانى تحديدًا فى أكثر من موضع:

[.. ارتجت الشرفة فوجدت نفسها بين الأطياف التى بدأت فى التحلل السريع، تلاشت كأنها لم تكن قط مخلفة وراءها مجرد بقع دموية متخثرة..][1]، [.. بعد وقت قليل من بنائه للسرايا دهست عجلات عربة التاجى جسد أحد الخدم، كونت الدماء ما يشبه بحيرة صغيرة متجلطة قبل أن تجف ملتصقة بالأرض.. لسنوات طويلة لم يفلح أى شئ فى محو أثر تلك الدماء..][2]، [.. بقعة دماء متجلطة فى أذنه اليسرى..][3]، بل تدمى الكاتبة دماء الأسرة كلها وتجعل منه وشمًا على جسدها وكأنها تشير بأصابع الاتهام نحو تلك الأسرة التى جعلت منها هذه الشخصية السلبية التائهة المتوهة [.. فى أحلامها كانت تراه كشبح عملاق يلاحقها ويداه ملطختان بالدماء.. تقبع أمامه جثث التاجى وزينب وصوفيا ويوسف غارقة فى دمائهم. يضع النمر كفيه فى الماء ويطبعها على جسد مريم كوشم لا ينمحى لأكف دموية متجاورة تلطخ جلدها..][4] فإذا كان الجلد هو ما يلازم المرء أينما حل وأينما عاش فإن أكف الأسرة ودمائهم التى تجرى فيها وليس على جلدها فقط يطبع بصمته عليها ويشكل وجودها. كما أن الربط بين الأب وبين النمر – القاتل الأجير هو اتهام وإدانة للأب ووضع للمسئولية على عاتقه [..لم تحتك مريم بالنمر إلا مع بداية اصطحاب يوسف لها إلى الغرز والمقاهى

---

(1) ص ٨.

(2) ص ١٩.

(3) ص ٢٢.

(4) ص ٩١.

التى كان يرتادها. علاقة غريبة ربطت بين الرجلين، ألفة غير مفهومة جمعتهما معًا رغم اختلاف الشخصيات والبيئات، ألفة بدت للجميع دائمًا أكبر من كون النمر مورد الحشيش والأفيون ليوسف ذى الذراع المبتورة والمزاج المتقلب..]"[1]. مما يبين مدى محاولة الغضب واللوم على الأب، بل يصل الأمر لإغفال ذكر العلاقة فى مراحل كثيرة وكأنها تخجل منها، حيث تتحدث الرواية فى بداياتها ولصفحات كثيرة تتحدث عن يوسف كفرد مستقل وعن مريم كشخص آخر مستقل دون ذكر العلاقة التى تربطهما معًا.

وهكذا ركزت "متاهة مريم" بالدرجة الأولى على تكوين شخصية مريم كشخصية يمكن أن يقال عنها إنها شخصية مريضة نفسيًا فنجحت فى رسم أعماقها النفسية.

إلا أن "متاهة مريم" تحمل من أخطاء البداية ما لا يعد بالخطأ الجسيم، إلا أن الإشارة إليه واجبة، ذلك الخطأ الذى يقع فيه الكثيرون فى عملهم الأول، وهو الخوف من عدم الوصول إلى القارئ، فيصرح بما كان يمكن السكوت عنه، فنجد مريم عز الدين تتدخل فى بعض المواضع لتفسر لنا سر تصرف من تصرفات شخصياتها ما تخشى علينا عدم فهم مراميها منه مثل:

[.. أغلب الظن أن إدمانه للحشيش يرجع بالأساس لرغبته فى الاختباء خلف سحب الدخان الكثيفة الداكنة..]"[2] فى معرض حديثها عن والدها يوسف، وعنه كذلك [.. بدا يوسف كما لو كان يرغب فى مقاومة الفناء بإعادة تعريف نفسه..]"[3] وهكذا تصر منصورة عزالدين على الإفصاح عما يمكن السكوت عنه.

---

(1) ص ٩١.

(2) ص٣٨.

(3) ص٤٨.

لقد استطاعت منصورة عز الدين بما لديها من قدرة على تضفير الحلم بالحقيقة والدخول والخروج بسلاسة من عالم اليقظة إلى عالم الحلم ومن عالم الوعى إلى عالم الجنون فجعلتنا لا نعيش متاهة مريم فقط، وإنما نعيش متاهة جيل بأكمله جنى عليه آباؤه، وداسته عجلات التاريخ فشوهت معالمه، فارتد إلى نفسه قابعًا فيها زاهدًا عما حولها محاولاً استكشاف نفسه من جديد، خروجًا من تيه وجد نفسه فيه رغم أنفه.

obeikandl.com

الأبالسة تلهو.. بمستقبل الوطن

أثمرت تجربة محمد حسين هيكل فى سويسرا أولى الروايات العربية "زينب"، وأثمرت تجربة توفيق الحكيم فى فرنسا "عصفور من الشرق"، وأثمرت تجربة كل من الطيب صالح ويحيى حقى فى انجلترا روايتى "موسم الهجرة إلى الشمال"، "قنديل أم هاشم" فاستنكرت سهير المصادفة أن يأتى التنوير كله من الغرب فقالت على لسان بطلتها "مها السويفي": - [.. منذ قفز الناس من سور برلين إلى غربه والدنيا تحاول إقناعى بأن الشمس تشرق من الغرب..] رافضة فى تجربتها الروائية الأولى "الأبالسة تلهو" أن تشرق الشمس من الغرب فقط بتأكيدها فى "تحاول إقناعي" حيث توحى برفض الاقتناع، فتراها تشرق من الشرق أيضًا - إن لم يكن فقط -. مستفيدة من تجربة ما يقرب من قرن كامل فى عمر البشرية، فعلى الرغم من أن القرن العشرين كان مشحونًا بالعديد من الدوامات والتقلبات والصراعات والحروب الإقليمية وحركات التحرر، فضلاً عن حربين عالميتين أذاقت العالم ويلات لا حصر لها، إلا أن ذلك لم يصل تأثيره على السلوك الإنسانى، والقناعات الجمعية مثلما أثر عليها انهيار ما كان يسمى بالإتحاد السوفيتى، ذلك الكيان الضخم القائم على مفاهيم وعقائد تمس التصرفات الفردية – قبل الجماعية – إن سلبًا أو إيجابًا -، حيث لعبت دورًا مؤثرًا وفاعلاً فى كلتا الحربين العالميتين، ودورًا جوهريًا فى العديد من الحروب الإقليمية على مدار النصف الثانى من القرن

العشرين تحديدًا، كما كان له انعكاساته الفاعلة على المفاهيم والمعتقدات المحددة للسلوك الفردى، وتوجهات المجتمعات، وما كان منعكسًا بالضرورة على كل مناحى الحياة، سياسيًّا واقتصاديًّا، واجتماعيًّا، وعلى الرغم من ذلك الدوى الذى أحدثه ذلك الانهيار، وما انعكس منه على تغيير فى سلوك ومواقف المجتمعات والأفراد، إن تأييدًا أو استهجانًا، وعلى الرغم من تناول ذلك بالتحليل والدراسة النظرية فى العشرات من الكتب ومئات المقالات والدراسات والرسائل العلمية، إلا أن القليل جدًا – على حد علمنا – هو الذى تناول الحدث روائيًّا.

ومن هنا تأتى فرادة العمل الروائى الأول ل "سهير المصادفة" "لهو الأبالسة" والذى استغل الحدث روائيًّا بطريقة لا تحمل أخطاء العمل الأول أو سلبياته فيما عدا ملحوظة صغيرة سنبينها بعد، حيث تجاوزت كل ذلك بطريقة تؤكد مهارة فى الصنعة وقدرة على الإخفاء والمواربة.

فأولاً اعتمدت الكاتبة على منهج تيار الوعى المتولد من منهج التحليل النفسى – تاريخيًّا – فجاء متسقًا مع ما قدمته من استبطان للمشاعر وانعكاسات للأحاسيس.

وابتعدت – ثانيًا – عن الكتابة المباشرة إلا من بعض الإشارات الطفيفة التى تستخدم لتوضيح بعض أسباب فشل التجربة الشيوعية ككل مثل الإشارة إلى أن كل رجال الأعمال الآن هم أصلاً من الشيوعيين السابقين، ومثل قول بطلة العمل للمحقق: - [.. ما دخل الشيوعية فى قتل مأمورك؟ الشيوعيون بتوع كلام بس..] ص ١٣٥

فى إشارة إلى أن أحد أسباب انهيار الشيوعية هو اعتمادها على النظرية دون أن تكون صالحة لمواجهة الواقع الفعلى، كما تعتبر إشارة إلى التحول لدى الأفراد من الشيوعية والشعارات النظرية –

كما سيتضح من عرضنا للعمل لاحقًا - فضلاً عن تلك النكتة التى تسوقها فى ص ١٧٤ والتى أفضل اجتزاءها كاملة والتى توضح كيف يعيش الإنسان فى ظل الشيوعية محرومًا من أبسط الأشياء - وأذكر جيدًا فى ستينيات هذا القرن (القرن العشرين) أن ما كان يحرص على حمله معه كهدايا من كان ينوى السفر إلى روسيا (الإتحاد السوفيتى) هو اللبان وأنواع البرفانات أو الأقلام الجافة: -

[.. تعرفان أنه كان هناك سور برلين، يفصل بين ألمانيا الشرقية الشيوعية، وألمانيا الغربية. كان هناك طفلان يلعبان على سور برلين، قال الطفل من ألمانيا الغربية:

- نحن لدينا موز وأنتم لا.

قال الطفل من ألمانيا الشرقية:

ونحن لدينا شيوعية وأنتم لا.

قال الطفل من ألمانيا الغربية:

ليس مهمًا، غدًا ستأتى لنا الشيوعية.

قال الطفل من ألمانيا الشرقية:

إذن لن يكون لديكم غدًا موز.].

وعلى الرغم من ذلك تتساءل "مها السويفي" الشخصية الرئيسة فى العمل وتقع فى الحيرة وربما هو ما سبب لها ألا تصبح سوية - طبقًا لمفهوم علم النفس - وتنطلق منه رؤيتنا الكلية للعمل ولفهم شخصيتها حين عودتها بعد ذلك التحقيق السابق الإشارة إليه: -

[.. أحاول أن أصدق أن دولة عظمى بكاملها، قد وقعت مثل طائرة، وطار من متنها علماء بحقائبهم الدبلوماسية الرخيصة، التى تحتوى على آخر أبحاثهم عن الفضاء والذرة والعلوم الإنسانية والميكانيكا، وراقصات باليه تعلمن الرقص الشرقى وانتشرن فى

قصور العالم العربى وباراته، أحاول أن أصدق أن دولة عظمى كهذه، تقع إذا ما وقعت فكرة قيامها..!.

فهكذا تسقط دولة عظمى وكأنها دولة هشة تطايرت مع الريح ما إن هبت عليها ريح واقعية، وتبدأ الكاتبة فى تبيان الرابطة بين ما حدث من انهيار الإتحاد السوفيتى وبين وطنها الأم فى: [.. سيسقط البرلمان. والبرلمان الروسى محبوس فى بيته الأبيض، وأنا محبوسة فى فضاء سيهبط بى إلى حى "حوض الجاموس"..] ص١٣٨ ولا يفوتنا نظرة التأمل التى تدفعنا إليها الكاتبة مع الابتسامة المريرة فى تحول راقصات الباليه إلى الرقص البلدى فى قصور العرب وباراتهم!!. مؤكدة أن ما أخذته مصر – والعرب جميعًا – من التجربة الروسية لم يتعد القشور والظواهر دون الاستفادة من المضمون والجوهر، ولتؤكد الكاتبة مهارة الصناعة فى تطابق الرؤية – أو ما كان يسمى المضمون فى مدارس النقد الجديد – والشكل، حيث يتطابقان ويندمجان حين تقدم الكاتبة بطلة عملها بعد عودتها من روسيا لتظل منعزلة عن الحى الذى عادت للعيش فيه – إلا من بعض المشاركات الخفيفة – دون أن تتصهر فيه ودون أن يستفيد الحى "حوض الجاموس" من تجربتها فى روسيا. كما تقدم الفقرة - على إيجازها – كمًا هائلاً من الشحنات والدلالات وكأنها غطاء شفاف يخبئ تحته كنز من الإيحاءات ويفجر ينابيع العمل ككل، فأولاً [.. والبرلمان الروسى محبوس فى بيته الأبيض..] فالحبس هو تعطيل العمل، تعطيل الحرية، شل للحركة الحرة، والبرلمان هو بيت التشريع والمحاسبة، هو رمز الديمقراطية، وغياب الحرية عنه هو أيضًا السوس الذى نخر فى جذع الشيوعية وكان سببًا أساسيًا من أسباب انهيارها، وقد يعزز رؤيتنا تلك ما ساقته الكاتبة عن حكاية بشير وبشاير (المخرج المسرحى والممثلة من لينينجراد) مع سفير سوريا فى روسيا

واللذين أرادا تقديم عرض فى أحد المهرجانات بسوريا وعرض موضوع المسرحية على السفير فرأى فيه (شتيمة لرئيسهم) ورفض رفضًا باتًا سفرهم، حاولوا إقناعه بكل الطرق ألا شتيمة للرئيس فى المسرحية التجريبية التى يريدون عرضها، وليدور الحوار على هذا المنوال: -

[.. ما بالعرض أية شتيمة يا سيادة السفير، هل شاهدته؟

- ولو.. العرض كله شتيمة، ما احنا جمهورية؟ احنا جمهورية. ما بالعرض شتيمة على رئيس جمهورية؟ مليان يازول. ماذا لو أن المتفرجين هناك بيفهموا شوية وعرفوا أن هذا رمز لشتيمة رئيسنا نحن، وحتى إذا كانوا ما بيفهموا، كفاية أن نحن بنفهم حتى نمنعكم من عرضه هناك..] ص٢٠٤، ويستمر الحوار على هذا النحو حتى يضطر بشير ويشاير إلى القول بأن بالعرض شتيمة على الرئيس فيكون ذلك اعترافًا منهما، وهذا سبب كاف لمنعهما من السفر أو العرض. وربما كان ذلك من الأمور التى رأت بطلتنا معها أن السوس الذى نخر فى جذع الإمبراطورية الضخمة فأدى إلى انهيارها، هو الذى ينخر الآن مع غيره من مظاهر وعلل إلى انهيار أمتنا، خاصة أن رؤيته لا تقتصر على حى "حوض الجاموس" فى مصر فقط بل تتعداه إلى أمتنا فى قولها [.. كان يصرخ فينا دائمًا لماذا نحن العرب بالذات ودونًا عن جنسيات الأرض كلها نكره الجمال؟ هل كان بينه وبين جدنا الأول ثأر؟..] ص٣١٣ وهو أيضًا الأمر الذى أدى ببطلتنا "مها السويفي" أن تصبح [..محبوسة فى فضاء سيهبط بى إلى حى "حوض الجاموس"..]، لتصبح عالقة فى الفضاء لا هى استطاعت نقل ما شاهدت من مظاهر رأت فيها جمالاً، ولا هى استطاعت الانغماس فى حياتها الجديدة فى حوض الجاموس، ظلت متأرجحة فأدى بها ذلك إلى ظهورها بتلك الصورة

التى رسمتها عليها الكاتبة، الشخصية المهزوزة غير السوية، والتى نحاول الولوج إليها وإلى العمل كله الآن.

مها السويفى، شديدة الجمال بالقدر الذى قد يعجز المرء عن النظر إليها طويلاً، فعندما ينظر إليها أحمد القط [.. لم يختلف تأثيرها عليه عن تأثيرها على سائر البشر..] ص٢٣٥، وكأنها الجمال قد حط وسط القبح ليزيد من الإحساس به – فبضدها تتميز الأشياء –، أو كأنها المثال القادم للواقع الحاضر حيث تؤكد ارتباطها ودورها التنويرى بهذا الحى [..عندما أموت سأفتح النور على هذا الحى على آخره..] ص٢٢٠، تعود من رحلة تعليمية فى روسيا، تصر أن تعيش مع أختها نجوى فى حى كان يسمى "الزريبة" ثم أصبح اسمه "حوض الجاموس" رافضة أن تنتقل مع زوجها "أحمد الدالي" فى شقته التى يعيش فيها مع زوجاته المتعددات، (وهنا يتحتم البحث عن دلالة ذلك فى مقابل عدم قدرة الزوجة "مها السويفي" على الحفاظ على الحمل، إلى جانب عدم ذكر أن واحدة من زوجاته قد حملت، فهل يعتبر العجز هنا هو عجز الزوج؟ إلا أننا لا نميل إلى هذا التأويل حيث أنه لا دور فاعل للزوج فى العمل بصورة تعطيه هذا الدور، ونفضل رؤية عدم قدرة الزوجة على الإنجاب واستمرار تساقط الدماء منها على أنه عدم القدرة على حمل الرسالة التى كانت تبتغيها فى نقل مشاهد الجمال أو التقدم – إن شئنا التوضيح – وهو – كذلك – ما قد يعضد رؤيتنا لشخصية مها المريضة نفسيًا قبل أن يكون عضويًا)، ليعود إليها بين الحين والحين، لم يرها يومًا نائمة، وتظل العلاقة بينهما فى كر وفر فهى لا تستقر على حال – وذلك من سمات شخصيتها المريضة نفسيًا (حتى الآن، حيث ستصبح جسمانيًا بعد ذلك) –، يمنع عنها أدوات الرسم، فيبدو أنها تكرهه، يبتعد عنها فتشتاق إليه، تلجأ للكتابة، يحتار الجميع ماذا تكتب؟

لنتبين فى النهاية أنها ما تكتب إلا الحياة من حولها، وما الحياة من حولها إلا [..طابور طويل من العشش التى لا تشبه واحدة منها الأخرى، فإحداها مغلقة بستار من قماش قديم، وأخرى بقطع من صفيح من علب السمن الفارغ أو أكثر من لون ونوع من الأخشاب المتراصة المثبتة بالمسامير..] ص١٧، ومثل هذه العشش ما ينتظر الإنسان أن يرى فيها غير الفقر والمرض والأوبئة [.. وكل ما يخجل منه الإنسان..]، وما تستعرضه الرواية من مظاهر عشوائية فى المسكن والعادات والتى يتحول الحى معها إلى مصنع للخطايا والرزايا، يزيد من قتامتها ذلك النور المنقطع عن الحى لعدة سنين تاركًا للأشباح الساحة لترتع فيها حيث المجال الخصب لحياتها خاصة فى الليالى الباردة [.. سمح الشتاء القارص هذا العام أن تدرب الأشباح نفسها على القفز عاليًا فوق الأحجار الموضوعة وسط مياه البرك المتجمعة من الأمطار أو المجارى وكانت قد استطاعت منذ زمن المرور بسلام بين أكوام القمامة والتمييز بينها وبين عشش مخلوقات الله..] ص٢٢١، فجمعت الكاتبة فى هذه العبارة الموجزة صورة الحياة فى هذا الحى الذى هبطت عليه مها السويفى.

قدمت الكاتبة عملها على مستويين، مستوى يمكن أن نقول عليه رومانسى حيث يعتمد على الشاعرية والتركيز والإيحاء، ويعتبر كضوء غير مباشر يضيء حركة المستوى الآخر الذى يمكن القول عليه أنه مستوى واقعى حيث يعتمد على الوصف والعرض والحوار وعنونته بـ"حوض الجاموس"، وعنونت المستوى الأول الافتتاحى للفصول بعنوان "سمكة الجيتار"، التى عرفتها بأنها تتفرج على الحياة، وهو ما فعلته مها السويفى، حتى يمكن القول إن مها السويفى هى مها السويفى على المستوى الواقعى، وهى سمكة الجيتار على المستوى الرومانسى، وهى أيضًا "فالنتينا" على المستوى الرمزى، وإن كنت رغم البحث لم أهتد إلى سمكة محددة بهذا

الاسم، الأمر الذى أرانى فيه مقتنعًا بأنه اسم رمزى، حيث السمكة لا تستطيع العيش خارج الماء فإن هى خرجت ماتت، ومها السويفى رفضت العيش خارج حوض الجاموس، رغم محاولات زوجها، فهو رمز للموسيقى والرومانسية على نحوٍ ما ساقته الكاتبة فى أكثر من موضع فى وصف سمكة الجيتار مثل: -

[.. ستسد سمكة الجيتار أذنيها كما فعل بيتهوفن لكى تضع موسيقاها الخاصة..] ص ٢٧٣. ولنتناول على سبيل المثال الفصل الأول من المستوى الأول أو مفتتح الفصل الأول وكيف كان هو الضوء المسلط على الحركة الداخلية، أو هو الموسيقى الافتتاحية التى تؤسس للفصل، بل مفتتحًا للعمل ككل.

تقول الكاتبة عن سمكة الجيتار: -

[.. تنزلق عارية إلا من جلدها، على ذراعيه المتوحشتين، تغفو قليلاً..] فتحيلنا إلى تلك الرسومات التى كان يرسمها على ذراعيه بعض الأفراد الشعبيين كالسمكة أو الأسد، فتجعل الذهن يتجه إلى تلك الحكايات الشعبية التى تصاحب تلك الرسومات والتى لا تتواجد إلا فى البيئة الشعبية أو إن شئنا فى البيئة التحتية. ثم تمضى: - [.. تغفو قليلاً، عيناها مفتوحتان على اتساعهما لتبتلع المشهد بأكمله..] فتقدم هنا دور الشخصية المحورية فى العمل، فهى وإن كانت تتحدث عن سمكة الجيتار، إلا أنها تتحدث فى الوقت ذاته عن مها السويفى التى سيتوقف دورها على المشاهدة لما حولها وتكتبه، ولتوحى فى الوقت ذاته بأن ما سيقدم إن هو إلا استعراض لما يجرى فى الحياة من حولها، فتجمع المشاهد من هنا ومن هناك، دون أن تتدخل – ظاهريًا – فى انتقاء ما تعرض له ولتبدى أن التداعى هو الذى يسوقها، وهو نهج الكاتبة فى العمل وما تؤكده على لسان مها لأختها: - [.. لا فائدة يا نجوى، لا

فائدة.. سأظل أحبه حتى الموت. هناك قانون ما يجعلنا نتكئ معًا على حافة الأرض لنرفض السقوط معًا أو الدخول معًا، لا توجد طريقة لحل هذا الاشتباك حتى الموت نفسه، إذ أننا سنموت معًا، كل المأساة يا نجوى أننا مختلفان، فـ"أحمد الدالي" لا يجيد إلا الفعل، أى أنه يعيش الحياة، وأنا لا أجيد إلا البوح، أى أننى مثل سمكة الجيتار أتفرج على الحياة، ومن المفترض ألا نجتمع أبدًا، ولكننا اجتمعنا..] ص ٢٩١. فسمكة الجيتار تفتح عينيها على المشهد بأكمله، ترى الرؤية الكلية، أى لا تقف على التفاصيل، بينما تفتح مها السويفى عينيها على التفاصيل، سمكة الجيتار ترى أعماق البحر والمحيطات، ترى المخلوقات البديعة والمياه فى صفائها بعيدًا عن التلوث، بينما ترى مها السويفى ذلك العالم المكتظ بالقبح والعنف والفوضى، ترى " بطة " تنام تحت حمارها حتى يفقأ بطنها، وترى "وردة" تقطع زوجها وتوزعه فى أكياس على امتداد النيل ولا تندم، ترى "انشراح السبتانى" تتنقل بين الرجال وتعرى من تعترض من زوجاتهم على قارعة الطريق، ترى "أحمد القط" يصبح مطربًا بينما صوته لا يختلف عن أنكر الأصوات فى شيء، وعندما يفيق و(يتدروش) تكون أمه انشراح السبتانى أول ضحاياه، بينما يروح هو بيد أخيه.

كما يمكن النظر إلى العبارة الأخيرة فى المقتطف السابق [..فـ "أحمد الدالي" لا يجيد إلا الفعل، أى أنه يعيش الحياة، وأنا لا أجيد إلا البوح، أى أننى مثل سمكة الجيتار أتفرج على الحياة، ومن المفترض ألا نجتمع أبدًا، ولكننا اجتمعنا..] فنراه يعكس حالة التقابل الأبدى بين النظرية – التى جاءت بها مها السويفى من روسيا – وبين الواقع – الذى أصبحت تعيشه – بين الروح – التى تمثلها سمكة الجيتار – وبين المادة – التى تمثلها مها السويفى، ذلك الذى خلق نوعًا من القلق الداخلى والصراع النفسى الذى تعانيه بطلة

العمل، وذلك الذى استعاضت به الكاتبة عن تنامى الحدث الظاهرى - فى الرواية الستينية أو ما قبلها -.

وتستطرد الكاتبة فى مفتتح الفصل الأول عن سمكة الجيتار: -

تنساب من بين أحضانه تاركة إياه يصفعها على كل جزء من أجزاء جسدها، يجرجرها فى دوامة بعد دوامة فتستريح قليلاً على كتفيه ثم تواصل الانفلات، يغطى عريها بزيده، ينهشها بزئيره العالى فتستكين قليلاً تنتفض وتشق بذيلها صدره وتمضى قدمًا نحو الشاطئ، يهيأ لمن يراها أنها سوف تملأ الفضاء بلحن لم يسمع من قبل فيشرع آذانه وينتظر وينتظر.. ! ص٧.

فتفصل الكاتبة ذلك القول الموجز بالواقع المعاش لها السويفى، إذ يظل الجميع من حولها، ويظل القارئ معهم ينتظر وينتظر ما سوف تعزفه على أوراقها، تظل هى تكتب والجميع من حولها يتساءل عما تكتب، ويظل القارئ فى شغف لمعرفة ما أحيط بهذه الكتابة من غموض – وقد لجأت الكاتبة لهذا أيضًا للتغلب على تنامى الحدث والذى يعتبر هو عامل التشويق فى الأعمال الدرامية، والذى استطاعت به بالفعل الإمساك بقارئها حتى النهاية رغم طول العمل إذا ما قيس بالأعمال الروائية الحديثة لأقرانها – تقع الرواية فى ثلاث وسبعين وثلاثمائة صفحة، فى حين تتراوح روايات أقرانها فى متوسط مائة وعشرين صفحة -، ساعدها كذلك اعتمادها على تيار الوعى الذى ساعد فى خلق نوع من الاضطراب بين الصعود والهبوط والتعرجات التى تجعل القارئ فى يقظة دائمة من جانب وتعكس الحالة النفسية الداخلية للشخصية المحورية فى العمل من جانب آخر، فساعد على التزاوج الشرعى بين الشكل والمضمون، أو بين المظهر والجوهر، كما ساعد أيضًا القدرة على التنقل بين حياة الأشباح وحياة البشر، ففى الوقت الذى نبدأ فيه

معايشة البشر، نجدنا ننساق معهم دون أن ننتبه إلى أننا نعايش عفاريت بطة، أو نلهو معهم فى بيت سكينة العامية، إضافة إلى الخط الآخر الذى استخدمته لشد القارئ حتى النهاية، وكأنها تضع الجزرة أمامه كلما سار وجدها أمامه وأعنى بها غياب النور غير الطبيعى وغير المبرر حيث تظل مها السويفى تبحث عن النور من البداية وحتى ما قبل النهاية، وقد كان يمكن أن يئول ذلك ببحثها للحى عن التنوير، إلا أن الكاتبة سقطت فى فخ البدايات فى نهاية هذا البحث وما يجعلها نقطة الضعف الوحيدة فى العمل الممتع، فإذا كانت نهاية البحث عما تكتب قد تكشف فى النهاية عن كتابتها للحياة من حولها، وهو ما يلقى ضوءًا ويعطى مفتاحًا للولوج إلى الرؤية الكلية للعمل، فإن البحث عن النور يسفر فى النهاية عن أن النور لم ينقطع عن الحى قط وأن هذا لم يكن إلا إرهاصًا داخليًا لمها السويفى فقط، وهنا تكون النهاية متسقة مع ما حاولت الكاتبة تقديمه لشخصية مها السويفى غير السوية، أما أن يكون ذلك لأن مها السويفى كانت فى السابق تحب شخصًا اسمه "نور" وغاب عنها، فذلك يعود بالنهايات إلى النهايات التيمورية وما قبلها، وما يهدم كثيرًا من عمق الشخصية وسطحها. إلا أن ما نجحت فيه الكاتبة من دفعنا نحو استبطان شخصيتها المحورية والتوترات التى عاشتها فى ظل مجتمع تناسته الطبقات الفوقية أو تناست أنه هو القواعد التى عليها انبنى بنيانه، مجتمع يموج بالاضطراب والتخلف والعفن، يموج بالفقر والظلمة والجهل، تعبث فيه الشياطين والجن والعفاريت والأبالسة حتى توشك على تصديع أركانه ودعائمه، فتكاد تنهار به كما انهارت من قبله دولة كبرى كان بها الكثير من أسباب المواجهة والبقاء، غير أن السوس كان ينخر فى القواعد، فانهار، ولم يعد غير عبرة ومادة للتاريخ.