السرد ضد ذاته
قراءة نقدية تجريبية فى أصداء السيرة الذاتي

هناك أسباب تنظيريه وجماليه وتقنيه كثيرة ومعقدة كانت وراء انتقال الأنماط السردية في بنية القص العربي المعاصر من أنماط السرد الخطي التعاقبى أو المركزي، إلى أنماط السرد التشعبي، أو الشبكي المعقد الأبنية والتداخلات،لقد تكسرت مفاهيم الزمان والمكان والأحداث ومنطق التبئير بعد أن انتفت السببية والخطية التسلسلية للسرد وحل محلها التزامن والتداخل والتداعى والاستشراف، وتم تفتيت المركز الجمالي الواحد فى بنية السرد، إلى مراكز سردية شتى تتناوب القص والحوار والوصف وبناء الشخصيات ونقد الوعى الروائى من داخل البناء السردى نفسه حتى ليجمع السرد بين السردية وماوراء السردية معا فى بنية تخييلية تقرن النظام إلى اللانظام معا،لقد انتهت الحدود السردية الصارمة بين ما كان يسمى بالسرد الذاتي أو السرد الموضوعي أو السرد الاستشرافى، فلم يعد ثمة ذاتية نقية، أو موضوعيه خالصة، بقدر صار هناك موضوعيه ذاتية، وذاتية موضوعيه،أو حتى موضوعية تخييلية، والرغبة الحميمة في بناء سردي تخيلي يتجاوز جميع تصوراتنا المحددة عن الذات والآخر والوعي والواقع، لم يعد السرد الفنى وصفا أو تقديرا أو تجسيدا أو ترميزا للواقع المحيط بنا، أو حتى بناء رمزيا موازيا للواقع، بقدر ما صار شهوة جمالية عارمة في إنماء الحس الجمالي والنقدي والتفكيكى، وإعادة تأسيس الأنماط الرمزية الثقافية التي تحاصر رغبات وجودنا، انتقل السرد من وجوده اللغوي المادي الكثيف إلى سيولة الرؤى المتداخلة، وخفة الأسلوب التجريدي الذي يقطر جميع الأنظمة المادية، والأنساق اللغوية الرمزية، إلى خلاصات أسلوبية،وتشكيلات سردية فيها من الخفة اللغوية الوجودية، ما يطابق الكثافة المادية الحية للمخلوقات الطبيعية. ودون الدخول في التفاصيل الجمالية والتقنية العديدة التي تسم القص ما بعد الخطى، ولا أريد أن أقول الحداثي وما بعد الحداثي، لأن الفن غير الثقافة وإن كان نابعا منها، وتاريخ تحول الأفكار والتصورات غير تاريخ تخلق الأشكال الجمالية وتحولها- ودون الدخول في تفاصيل الحداثة السردية في القص العربي المعاصر – أود أن أشير إلى بعض الهموم الجمالية والتشكيلية من خلال سرد نجيب محفوظ فى ((أصداء السيرة الذاتية)) وعلاقة هذا السرد بنظرية النقد من جهة، وكيف تعامل نقاد نجيب مع فنه السردى

من جهة ثانية، ومن المعروف أن نجيب محفوظ دخل إلى رحاب السرد التجريبي في الأعمال الأخيرة خاصة في مجموعته الأخيرة (أصداء السيرة الذاتية) ومن قبلها (اللص والكلاب)) والمرايا، وثرثرة فوق النيل – والشحاذ،وأحلام فترة النقاهة،أحاديث الصباح والمساء،الباقى من الزمن ساعة) فقد خرج نجيب محفوظ عن النسق الخطي المركزي للسرد، تجاوز بنية الرواية بوصفها تسلسلا متعاقبا يصور أو يجسد أو يرمز إلى بنية سردية تعددية تكسر نسق التسلسل والتعاقب في الأزمنة والأمكنة والأحداث والشخصيات، إلى نسق السرد المعقد الدلالة، أو قل الغائب الدلالة و بداية تحول السرد إلى حاله شعرية – أو حالة لغوية جمالية كلية تستقطب كل عناصر البنية لصالح هذه الحالة اللغوية المعقدة مثلما فعل في (أصداء السيرة الذاتية) التي تمثل صور سردية شعرية عبر تشكيلية موسعه توازي الوجود الإنساني نفسه في تعقده وثرائه وانفتاحه اللانهائي.وفجواته المعرفية الكمينة،ومغيباته الجمالية، حيث تتحول مركزية الذات الراوية إلى مئات المراكز السابحة في سديم سيرتها المتشعبة المعقدة، يتحول الصوت المألوف إلى صدى غير محدد يسبح في جميع الآفاق الوجودية والانسانيه والكونية انه يصير حاله شعرية يستقطب إليها الحدود السردية المتغايرة، للعوالم المتعددة والمتباينة في حالة من الدوران البينى الدائم العبور المجازى من الحلم إلى الواقع ومنه إلى الحلم حتى ليضيع الخط الفاصل بين الحلم والواقع،والحادثة واللغة،والصوت والصدى، فدائما ثمة هذه المجازات العبورية البينية التى تقع على الحدود القصوى للتصورات والمستشرفات لتدفع بها من الوهم والحلم إلى النظام ومنها إلى اللانظام، يبدو أن الحقيقة تكتمل بهذه التشعبات التعددية للسرد، في صورة من الجدل البينى الصاعد إلى ما لانهاية.

كنت أود أن اكتب عن تخطي نجيب محفوظ لخطية النسق السردي وتعاقبه إلى تشعبه وتعدده وافتقاده المركز السردي الرابط لشعبه وأنماطه في عمله الأخير (أصداء السيرة الذاتية) بوصفها سردا تجريبيا جديدا في خط السير السردي لعالم نجيب محفوظ، والسؤال المهم هنا، هل استطاع نقاد نجيب محفوظ الإحاطه بالتقنيات الأسلوبيه المتعددة لعوالمه السرديه حتى يتسنى لنا ولهم رؤية (أصداء السيره الذاتيه) في سياقها السردى التجريبي لدى نجيب محفوظ بوصفه نهاية مرحلة فى القص العربى المعاصر لدى نجيب من جهة.ولدى الأجيال الروائية التالية لنجيب بوصفها عوالم سردية تجريبية متجاوزة لنجيب محفوظ من جهة ثانية.

ودون الوقوف أمام ملامح السرد التجريبى فى القص العربى المعاصر، وقد قدمت عنه دراسة من قبل فى معرض القاهرة الدولى للكتاب بمناسبة صدور رواية((العابرون)) للدكتور القاص محمد إبراهيم طه، فما أود الكلام عنه بصورة أساسية فى هذه الدراسة ينصب على فحص العلاقة النقدية الجدلية بين نظريات النقد السردى من جهة، ومعطيات الإبداع السردى العربى المعاصر من جهة ثانية، وسأجتزىء من هذا الموضوع المعقد بعلاقة نقاد نجيب محفوظ بإبداعه السردى وعلاقة هذا الإبداع بإبداع الأجيال اللاحقة لنجيب محفوظ، وقد دفعنى إلى اجتراح هذا الموضوع التخبط النقدى البادى بين معظم النقاد العرب بخصوص ضعف القدرة النقدية لديهم على الإحاطة التامة بجميع أعماله بصورة بنائية تطورية لنتعرف على الفواصل السردية الفارقة فى عالم نجيب من جهة، و عدم دقة النقاد فى ترسيم الحدود الجمالية الحاسمة بين سرد نجيب وسرد الأجيال اللاحقة له من جهة ثانية، وبالطبع نحن لانستطيع مهما ادعينا الموضوعية والدقة العلمية أن نعى العطاء السردى الخلاق للأجيال اللاحقة لنجيب إلا إذا رسمنا بدقة منهجية سير الخط السردى لإبداع تجيب بوصفه نهاية مرحلة سردية وبداية مرحلة أخرى فارقة لدى الروائيين المحدثين من جهة ثانية سواء فى مصر أو الوطن العربى كله.

لا أستطيع القول بأن الرواية العربية صارت فنا مكتملا بذاته منذ اللحظة الأولى فى أعمال نجيب محفوظ أو الروائيين المجايليين له، فلم تشب الرواية عن الطوق الجمالى وتصير فنا مكتملا إلا في كتاباتهم المتأخره نسبيا – فما بالك بالقدره على اجتراح التجريب، وهو مؤشر جمالي يوذن ببلوغ الأنماط السرديه الشائعة الحد الأقصى من النمو والإتقان إلى الدرجة التي يتمرد فيها السرد على ذاته، هناك فواصل أسلوبيه وتقنيه وثقافية حاسمه تفرق بين مراحل النضح الروائي عند الروائيين، فلا نستطيع مثلا أن نقارن بين روايه (السقا مات) ١٩٥٢ للسباعي وروايته (نحن لا نزرع الشوك) ١٩٦٨ كما أننا لا نستطيع إن نطابق الأبنية الروائية بين روايات نجيب محفوظ التاريخية ورواياته الاجتماعية مثلا والتي تبلغ قمة نضجها الفني والتشكيلي والبنائي في الثلاثيه التي تمثل دقة الإحكام البنائي، و نضج السيطره الجماليه إلى درجة أستطيع أن أطلق عليها درجة (التقشف الإجمالي) أو (الورع اللغوي والبنائي) في بناء الحدث والشخصيه والحوار والأزمنه والأمكنه ومختلف دلالات الفضاء السردي، لقد تنقل نجيب محفوظ مع المدارس الجماليه السرديه في نقلاتها الفنيه الحاسمه،

تنقل بين الروايه التاريخيه إلى الاجتماعيه فالواقعيه النقديه، فالواقعيه الرمزيه، فالواقعيه الوجوديه، فالسرياليه، فالفلسفيه إلى آخر الأنماط السرديه التي تنقلت معها الروايه في المغرب والشرق معا، وتنقل معها وعينا بذواتنا وطبيعة التكوينات السياسيه والاجتماعيه والثقافيه للعالم المحيط بنا، لكن السؤال الهام هنا:

هل ظل الفن الروائي لدى نجيب محفوظ وفيا أمينا – على طول الخط السردي – مع النظريات النقديه السرديه المعاصره ؟ أم استطاع نجيب محفوظ ولو بأخرة من فنه السردى تفكيك حدود الأنماط السردية السائدة فى النظرية النقدية ذاتها، ليخضع النظريه النقديه السرديه الى تكييف جمالي معرفى جديد نابع من فورة المصطلح الإبداعي السردي ؟ !! في نظري استطاع نجيب أن يضيف بإبداعه السردي المتأخر إلى النظرية النقدية ذاتها، وهذا باب لم يدق عليه النقاد، ولا طلاب البحوث الجامعية – ولست معنيا هنا بتقديم مسرد تفصيلي لبحوث الماجستير والدكتوراه التي قدمت عن نجيب محفوظ في الشرق والغرب معا، فقد قدم الباحث الدؤوب ماهر شفيق فريد بيبيولجرافيا خاصة عن نجيب محفوظ في الانجليزيه بالمجلد الثاني - ع ٢ – مجلة فصول القاهرية ١٩٨٢ كما قدم حمدي السكوت بيلوجرافيه عن (نجيب محفوظ والقصة القصيرة) قسم النشر بالجامعة الأمريكية بالقاهرة ١٩٧٥م،وهناك الببليوجرافيا الرائعة الأخيرة التى صدرت عن الهيئة المصرية للكتاب عن نجيب، وهناك أيضا رسائل جامعيه عربيه وأخرى أجنبية عن نجيب محفوظ، ودراسات ومقالات عن نجيب بمجلة فصول ،ولا ننسى هنا الدراسة التي قام بها جابر عصفور عام١٩٨١، عن (نقاد نجيب محفوظ) بمجلة فصول القاهرية في عددها الثالث من المجلد الأول عام ١٩٨١، وماكتبه محمود الربيعى عن علاقة إبداع نجيب محفوظ بنقاده،لقد تعددت تصورات النقاد عن نجيب حتى لتغطى جميع مراحل المذاهب والمدارس النقدية، إن كل تيار نقدى جديد وجد فى كتابات نجيب محفوظ ما يناسبه، فنجد كتابات عن نجيب فى الواقعية الاشتراكية والواقعية النقدية، وأنصار النقد الجديد، والنقد الوجودى، والنقد الإنسانى والنقد الحضارى، والنقد البنيوى الشكلى، والبنيوى التوليدى، ثم النقد الحداثى، ومابعد الحداثى، لقد تحول نجيب محفوظ فى الخطاب النقدى السردى المعاصر إلى حقل تجارب نقدية، وميدان جمالى واقعى لتجريب نظريات النقد نفسها على إبداعه، أو تجريب إبداعه على نظريات النقد، والحقيقة أن هذا التجريب النقدى الهائل حول إبداع نجيب محفوظ راجع إلى قدرته الإبداعية المتفردة، ورموزه

الجمالية المعقدة، واجتراحه للتجريب السردى على طوال نصف قرن من الإبداع الروائى، ومن هنا فقد دشن إبداع نجيب فكرة ((كورس النقاد)) التى تحدث عنها لويس عوض عام ١٩٦٢، فقال إن ((مصر لم تعرف كاتبا رضى عنه اليمين والوسط واليسار، ورضى عنه القديم والحديث ومن هم بين بين، مثل نجيب محفوظ، فمحفوظ غدا فى بلادنا مؤسسة أدبية مستقرة، تشبه تلك المؤسسات الكثيرة التى تقرأ عنها ولعلك لاتعرف ما يجرى بداخلها، وهى مع ذلك قائمة شامخة)) لكن السؤال الهام الذي طرحته من قبل يظل قائما على الرغم من هذا الحشد الحاشد من الدراسات النقدية السابقة حول نجيب محفوظ، والسؤال هو:

هل استطاع نقاد نحيب محفوظ أن يستخلصوا الإضافات التقنية والأسلوبية والفكرية التي قدمها نجيب لنظريات النقد، وسما بها على هذه النظريات جميعا ؟ أم كان هؤلاء النقاد مشغولين طوال الأعوام السابقة بمسألة التطابق والتماثل بين معطيات النظرية النقدية، ومعطيات الإبداع لدى نجيب مجيب محفوظ ؟ ! أظن أن الاجابه حول هذا السؤال تحتاج إلى دراسات كثيرة شاقه ومعقده، ولكني أسارع هنا بالا جابه على سؤالي السابق بأن معظم نقادنا — كانوا مشغولين على طوال خمسين عاما خلت من إبداع نجيب محفوظ بمسألة قياس المصطلح الإبداعي على المصطلح النقدي وليس العكس، أي قراءة النظرية النقدية ذاتها على ضوء معطيات الإبداع بوصفه حرية وتجاوزا سواء على المستوى اللغوي في كونه انزياحا عن المنظومة اللغوية السائدة والمستقر وعلى المستوى الوجودي الواقعي بوصفه عدولا عن مجمل الإنسان السياسية والحضارية والثقافية التي تشكل أنسقة الوعي والذات والواقع والعالم .إن مسألة قياس الشاهد على الغائب لا زالت متحكمة في العقل النقدي العربي إلى حد كبير، الشاهد هنا هو المصطلح النقدي، أو السياق الثقافي الغربي الذي نبت المصطلح النقدي بين ظهرانيه، والغائب هنا هو النص السردي لدى نجيب محفوظ، يقاس النص بصيغة المبني للمجهول إلى مقولات النظرية النقدية، ويظل النص السردي والنظرية النقدية مجهولين على طوال التطبيق النقدي المتعسف، لن يستطيع النص السردي الخلاق أن يتطابق ومقولات النظرية النقدية، ولن يستطيع نقادنا خلق بيئة نقدية خلاقه لتكييف النظرية النقدية لصالح النص السردي، ولو استعرنا تعبير الشاطبي في موافقاته فقلنا هناك فقه للنظر، وفقه للواقع، وفقه في كيفية إنزال فقه النظر على الواقع،فستكون الفريضة الجمالية والمعرفية الغائبة فى هذه الدراسات هى كيفية إنزال

فقه النظر النقدى على الواقع الإبداعى التجريبى بوصفه حرية وتجاوزا وتأسيسا!! وقد لحظ الدكتور شكرى عياد شيئا من هذا في دراسته المهمة بمجلة فصول عن(جماليات القصيدة التقليدية بين التنظير النقدي والخبرة الشعرية) ودعا إلى وجوب تقديم تصور نموذج متميز ومرن في الوقت نفسه، بحيث يشتمل على بعض الثوابت وبعض المتغيرات، ومن هنا تكون مقابلة التقعيد النظري مع ما يتضمنه من تثبيت قيم معينه، بالخبرة الشعرية الابداعيه التي تنطوي بالضرورة على قدر ما من الابتكار، مسلكا ضروريا لاستخلاص النموذج النقدي، وما أدركه شكرى عياد من وجوب وجود جدل بين النظرية والإبداع توصل إلى أثارة منه المبدع يوسف الشارونى فى دراسته عن القص والواقع الاجتماعى عندما قال إن الخصيصة الجمالية والبنائية لروائى الستينات والسبعينات تنحصر فى خصيصة ((البناء المفكك المحسوب)) مقابل الخصيصة البنائية للجيل السابق عليهم والتى تتمثل فى خصيصة((البناء الفنى المحكم)) وقد وقف الشارونى بدقة علمية مستوعبة أمام الأسباب الجمالية والمعرفية التى أدت إلى اجتراح التجريب الروائى الجديد فيما أطلق علية ((البناء المفكك المحسوب)) لقد تبين لنقاد الرواية وكتابها أن نمط التعاقب،والسببية والخطية السردية، منطق وهمى وكاذب،فقد تغير مفهوم الوعى الجمالى السردى تغيرا جذريا، وصارت القصة مادة فنية لا نرى فيها مقدمة ولاعقدة ولاخاتمة،ولاتسلسلا خطيا لأفق السرد، كما يقول عز الدين المدنى فى كتابه عن ((الأدب التجريبى))،لقد صار السرد إطارا كليا تداخليا متكسرا ومفتوحا ومتعددا، لقد صار السرد ميدانا للحرية واستبدل منطق الحتمية بمنطق الاحتمالية، ومنطق الصرامة بمبدأ التفكك كما قال يوسف الشارونى من قبل، أو استبدل منطق التعاقب المتسق بمنطق التعاقب المنفصل كما قال عز الدين المدنى، لقد كان هذا الإدراك النقدي المعقد الجاد ديدن الرواد الأوائل في إقامة حوار خلاق بين النظرية والواقع فى كافة مناحى الحياة والثقافة والإبداع،وكل هذه التصورات تؤكد حرص الجيل السابق على إقامة منطق التجريب السردى والنقدى معا، على قدرة الجدل الجمالى على المحو والإثبات معا، والنظر إلى منطق المحو على انه صورة من صور الإثبات، نرى هذا سواء لدى طه حسين والعقاد وشكري وأحمد أمين ومفيد الشوباشي، ومحمد مندور، ثم شكري عياد وعبد القادر القط وغيرهم كثيرون، ثم خلف من بعدهم خلف من النقاد، لم يؤسسوا لثقافة الحوار والجدل، مثلما أسسوا لثقافة نفي السياقات، وحرق المسافات بين

الثقافات.فمعظم نقادنا يقيسون الخبرة الجمالية السردية وهي عمل منظم خلاق على آليات المصطلح النقدي وهو تصور فلسفي جمالي مسبق، وعلى الرغم من الوعود المنهجية والاجرائيه لديهم بدراسة الإبداع السردي لدى نجيب محفوظ دراسة جماليه بنيوية ـ أقصد الصفة هنا لا المنهج ـ تنبع من النص لا من أي شئ آخر غير النص، لكن يبقى هناك فارق كبير بين المنهج بوصفه ادعاءا تصوريا ووعودا فكريه وبينه تحققا تطبيقيا خلاقا قادرا على تكييف نظرية النقد لمعطيات الابداع أكثر من لي عنق الإبداع لصالح النظرية النقدية، ومن المعروف أن ثمة فوارق حاسمه بين الوجود الجمالي الموضوعي للمصطلح الإبداعي، والوجود الفلسفي والجمالي المستقل للمصطلح النقدي، فالمصطلح الإبداعي أكثر حرية وخلقا وتعقيدا من المصطلح النقدي والفلسفي والمعرفي، فالإبداع يمنحنا معرفه غير مشروطة، وجمالا لا نهائيا، فإذا كان النقد يرضي ملكة التمييز والفحص، والفلسفة ترضي ملكة الوعي والتنظيم المنطقي، فالإبداعي يعلو على التصنيف والترتيب والأطر الجاهزة فيرضي ملكة الوجدان الحي الخلاق القادرة على الاستبصار الكلي دفعه واحده، فإذا كانت جلة معارفنا وفلسفاتنا وعلاقات واقعنا معنية برسم حدود الأطر، و تنسيق أنظمة الوعي، فإن الإبداعي – في شتى صوره وأنماطه – شعرا – قصة – مسرحا – فنونا تشكيليه – يخوض فيما لا يقترح بعد، ويمسك بالمجهول المتوامض في سماء الآتي، وهذا يعني أن ثقافة النص الإبداعي تختلف اختلافا كيفيا عن ثقافة النص النقدي، فالإبداع أيا كان شكله (قصه – رواية – مسرحيه – شعر – فنون تشكيليه – رقص.....) عبارة عن خلق أشكال جديدة للوعى والجمال والمعرفة بالمعني الفلسفي الواسع لهذه المعاني، وهو خلق مبدع مستقل يتجاوز أية شروط نظريه مسبقة وعندما يقوم نقادنا فى مصر بقياس إبداع نجيب محفوظ على مقولات النظرية النقدية سواء كانت اجتماعيه حضارية أو نفسية أو بنيوية أو أية تصور نقدى من خارج الحقل المعرفى للدب نفسه، فإنهم يمارسون تسلطا نقديا متعدد السياقات على أدبية الأدب، فهم يقومون بنفى الأدب لصالح الواقع المحيط به تارة، أو لصالح التكوين النفسى والاجتماعي لمبدعه تارة أخرى، أو لصالح مقولات المصطلح النقدى الغربى وآليات تكوينه فى الفكر الفلسفى الغربى تارة أخيرة، نجد هذا لدى نقاد نجيب مثل دراسة إبراهيم فتحى عن ((دراسة العالم الروائى عن نجيب محفوظ)) وبناء الرواية لسيزا قاسم، والرؤى المتغيرة فى روايات محفوظ لعبد الرحمن أبو عوف، واللا منتمى لغالى شكرى والله فى رحلة نجيب

محفوظ الرمزية لجورج طرابيشى، ومع نجيب محفوظ لأحمد عطية، والإسلامية والروحية فى أدب نجيب محفوظ لمحمد حسن عبد الله، ودراسة فى أدب نجيب لرجاء عيد، ونجيب محفوظ: الرؤية والأداة، لعبد المحسن طه بدر، ونجيب محفوظ لعلى شلش كما في دراسات محمود أمين العالم، أحمد الهواري، حلمي بدير، رجاء النقاش، فتحي العشري، أو أحمد كمال زكي (الفكر الإسلامي في أدب نجيب محفوظ) بمجلة إبداع السنة ١٢ نوفمبر ١٩٩٤، أو حتى دراسة الشيخ الدكتور سيد فرج الأستاذ بآداب المنصورة عن (أدب نجيب محفوظ وإشكالية الصراع بين الإسلام والتغريب) والذي قدم فيه غطاء إرهابيا لقتل نجيب محفوظ عام ١٩٩٨ ص٣ – والكتاب يبلغ ٣٢٥ صفحه من القطع الكبير، وكلنا لاننسى المعارك النقدية الهائلة التى فجرها جمال الغيطانى جراء كتاب الشيخ سيد فرج بمجلة (أخبار الأدب))، أقول أن هذه الدراسات وغيرها من الدراسات التي عالجت أدب نجيب محفوظ، سواء في مصر أو الوطن العربي كله مارست مستويات نقدية عدة من التسلط على النص السردي في الخطاب النقدي المعاصر، وكانت ممارساتهم النقدية التطبيقية تعانى من قصور نقدي متعدد الأشكال والتصورات والمستويات، ولا أريد أن أستقصى وجوها من هذا القصور النقدي فهو أمر يحتاج إلى دراسة تطبيقية عديدة ومستقلة، ولكنى أكتفي هنا فى هذه الدراسة السريعة بدراسة الدكتورة هدى وصفى، وأول أشكال هذا القصور النقدي نجده فى دراسة هدى وصفى عن رواية الشحاذ حيث قدمت دراسة((نفس بنيوية)) عن الرواية فى مجلة فصول، وقد قرأنا النقد العلمي الرصين الذي قدمه من قبل الدكتور سمير سعيد عن هذه الدراسة ودراسات أخرى لجابر عصفور وصلاح فضل وكمال أبى ديب، في كتابه المهم (مشكلات الحداثة في النقد العربي الحديث) وقد عاب سمير سعيد على دراسة هدى وصفي التوظيف الآلي الميكانيكي لمقولات المنهج البنيوي على عمل إبداعي هو بطبيعته حرية خلاقه، ليس هذا فقط، بل الأدهى والأمر أن الناقدة لم تكلف نفسها مؤونة عمل تكييف فلسفي ثقافي بين المنهج البنيوي في أصوله الفلسفية والجمالية الغربية و شكله عندما انتقل إلى نسق حضاري جمالي عربي مغاير جملة وتفصيلا من أجل تطبيقه على رواية الشحاذ لنجيب محفوظ، وعند تأملنا للمنهج البنيوي حال اشتغاله النقدي لدى هدى وصفي نلحظ وجوها من التسلط الثقافي والمنهجي على رواية نجيب تتمثل في فرض السياق الحضاري الغربي على السياق العربي، دون إبداء أي محاوله نقدية خلاقه تجري يد التعديل والتحوير والتكييف للنظرية البنيوية عند

انتقالها من سياقها الغربي المتماسك إلى سياق عربي يختلف عن سياقها الغربي جملة وتفصيلا، ووسط هذا الإقصاء للسياق الحضاري العربي، يتم إقصاء مماثل للإبداع نفسه متمثلا في رواية (الشحاذ) لمحفوظ، من خلال الاحتذاء الآلي المطلق فى صورة تطابق مطابقة تامة بين المصطلح النقدي والمصطلح الإبداعي، وهذا يعنى محو السياق العربي لصالح السياق الغربي، ناهيك عن إجراءات التلفيق والاعتساف حتى تتم عملية التوافق والتطابق بين مقولات النظرية ومقومات الإبداع،ويبقى السؤال النقدى هل استنفدت البنيوية النفسية رواية نجيب محفوظ جماليا ومعرفيا ؟! لقد أوضح هاوزر قديما في ((تاريخه الاجتماعي للفن)) أن التقدم الحضاري في كريت القديمة قد أدى إلى تجنب خطر التوحيد والنمطية، هذا في البلد الواحد نفسه، ناهيك عن انتقال الأنماط والنظريات من سياق ثقافي إلى سياق ثقافي آخر، إن نفس الأسباب لا تؤدي إلى نفس النتائج بالضرورة، فكثافة الفن تغاير صرامة العقل، ويعلق هاوزر على ذلك بقوله (كل ما يثبته ذلك هو أنه لا يتعين أبدا في تاريخ الفن، أن تؤدي نفس الأسباب إلى إحداث نفس النتائج، أو أن الأسباب ربما كانت أكثر عددا من أن يتسنى للتحليل العلمي وصفها بطريقه جامعه مانعه))

فإذا تركنا عصر هاوزر فى تاريخه الاجتماعى للفن، وانتقلنا إلى جيل نقادنا المعاصرين وجدناهم يؤثرون العيش الشكلى فى الواقع الثقافى المعاصر، فعلى الرغم من التطور الجمالي والفلسفي الهائل فى النظرية النقدية المعاصرة نجد نقادنا يعيشون وهم الأسباب التى تؤدى إلى النتائج المترتبة عليها، وإذا كان هاوزر يقول بأن نفس الأسباب لاتؤدى إلى نفس النتائج، فإن تطورا هائلا قد حدث فى نظرية المعرفة المعاصرة يجهل تصور هاوزر فى عداد الكلاسيكيات القديمة فقد تغيرت مفاهيم الواقع والذات وطبيعة الإدراك تغييرا جذريا حتى ليمكننا القول بأن الثلاثين عاما الأخيرة لم تكن امتدادا للتاريخ العلمى القديم، بقدر ما كانت ابتداء جديدا لعالم جديد، وقد عاش نقادنا هذا الواقع الجديد وأدركوا من مسألة الأسباب والنتائج التى أشار إليها هاوزر من قبل، ما تجاوز تصور هاوزر نفسه، فقد طرحت ثورة السبر نطيقا المعاصرة نوعا جديدا من العلاقات بين العناصر لم تشهده بنية العلم منة قبل، فقد انتفى الوعى الخطى الذى كان يرى (أ) تؤدى إلى (ب) واستبدلت السببية الخطية بالسببية الارتدادية أو الدورية القائمة على جدلية الأسباب والنتائج بصورة مزدوجة فى وقت واحد، فقد أوضح(وينر) أن فى السببية الدورية نجد العنصرين (أ) و (ب) يكونان سببا

ونتيجة فى وقت واحد، فكل من (أ) و(ب) يتجادلان ويتصلان وينفصلان فى وقت واحد، ينطبق هذا على الكائنات الحية وغير الحية ومن باب أول الكائنات المجازية السردية، لقد تداخلت الحدود وتجادلت من داخل بنية التداخل نفسه، نجد هذا فى تداخل العلوم النفسية والاجتماعية والبيولوجيا والهندسة الوراثية، بما يفتح الباب واسعا لسميوطيقا كونية تداخلية جديدة، ولكن أين نقادنا من بنية الثورات العمية وما أحدثته من ثورة مجازية جديدة فى الآداب وأنظمتها العلائقية، ومع ذلك ظل نقادنا ينظرون إلى إبداع نجيب محفوظ نظرة انطباعية سجالية أو نظرة مضمونية تطابق بين الإبداع بوصفه حرية وبين أفكار الكاتب بوصفها وعيا مسبقا، يخضع للصواب والخطأ، بل وصل التطرف المنهجى أقصاه عند الشيخ الدكتور سيد فرج بآداب المنصورة عندما حاكم أخيلة ومجازات نجيب محفوظ وطابق بينها وبين عقيدته وإيمانه ووصمه بتضييع الإيمان، وتغريب العقيدة، وحرض على قتله جهارا نهارا تقربا إلى الله تعالى ـ تعالى الله عن ذلك ـ وكلنا غير ناس الدراسات والمحاكمات التى قدمتها مجلة أخبار الأدب بخصوص ذلك كما أشرنا فى صدر هذه الدراسة، ومن هنا نستطيع أن نعد التطرف المنهجى فى الخطاب النقدى المعاصر جزءا من تطرف ثقافى أوسع ينال البنية الثقافية الرمزية التى تشكل العقل النقدى العربى المعاصر، وهو عقل ينحو باتجاه الاستهلاكية والتجزيئية والتلقينية، والنظر إلى الظاهرة الإنسانية ومنتجاتها على أنها ملكيات مادية منعدمة الروح والحدس والتجاوز و افتقاد القدرة على الحرية، وهو أمر له علاقته الوثقى بنظرة النظام السياسى نفسه لعقول المواطنين، وجوهر ذواتهم، حيث ينظر السلطان دائما إلى الذوات الإنسانية فى مصر نظرة امتلاك لا نظرة كينونة،لابوصفهم ذواتا بل بوصفهم أدواتا، واعتبار الذات الإنسانية وما تنتجه مادة للاشتغال السياسى، والضبط الاجتماعى، ونظرا لضيق المجال المتاح لهذه الدراسة لقدمت جهودا تطبيقية عديدة تقيم الأدلة النقدية الساطعة على صور التسلط المنهجى والرمزى التى مارسها النقاد على أدب نجيب محفوظ، الأمر الذى عاق تطور المصطلح الإبداعي لدى نجيب ولدى الأجيال الروائية من بعده.

إننا نعلم أن العلاقة بين أصل العمل السردي، وبين تكويناته الجمالية تكاد تمحي على المستوى الحرفى للدلالة ليدخل المتن الروائى فى تدلال مجازى مفتوح،نرى مصداقية ذلك إذا قمنا بعمل مقارنه بين الأصول المعرفية والنفسية والجمالية الخام التي رفدت تكوين البنية السردية في أصولها الأولى، وبين الاستقلال الوجودي الجمالي

لهذه البنية فى داخل بنيتها النصية، فمن البديهي أن أصول النص السردي ليست هي النص السردي، إن النص السردي ليس موضوعا مثل الفلسفة والتاريخ والاجتماع، إنه كائن عضوي جمالي يتمتع بنفس درجة الحرية الوجودية التي تتمتع بها جميع الكائنات الطبيعية، فما بالك عندما تختلف النصوص النقدية الغربية المستمدة من نصوص سردية غربية، عن النصوص السردية فى سياقها العربي، ناهيك أيها القارئ الكريم – عن انتقال النظريات النقدية الغربية بلحمها وشحمها الغربي، وبأنساقها الفلسفية والجمالية الغربية إلى السياق العربي وماله من خصوصية حضارية – حيث يتم تدجين النص الإبداعي الخلاق في أقفاص المقولات الفلسفية والجمالية للمناهج النقدية الغربية ؟!!

بالطبع ثمة علاقات وشجى معقده بين طبيعة هذا التسلط النقدي المنهجي الذي يمارسه نقادنا على نصوص الإبداع الحرة، وبين طبيعة العنف السياسي والاجتماعي والثقافي والاقتصادي الذي كون البنية الفكرية والروحية لنقادنا في مصر، بل الوطن العربي كله، وليس المجال متاحا هنا لبسط القول في هذا الموضوع وقد أشرت إلى بعض أسبابه في كتابي ((خطاب النظرية وخطاب التجريب:تفكيك العقل النقدى))،ولكن ما أود التأكيد عليه هنا في دراستي عن العلاقة بين إبداع نجيب محفوظ سواء في مراحله المبكرة – وخصوصا في مراحله المتاخره – وبين توجيه نقادنا هذا الإبداع لصالح نظريات النقد الغربية المعاصرة، وهدر السياقات الثقافية العربية، إن هذا يعد من أبرز الأزمات النقدية في التطبيقات المنهجية في الخطاب النقدي العربي المعاصر في شتى صوره (الأسلوبيه – البنيوية – التوليدية، النفسية – الاجتماعية، اللغوية،الثقافية) لم يحاول النقاد المصريون والعرب على طوال الخمسين عاما الماضية – على خلاف جيل الرواد العظام – أن يروضوا الأنظمة المعرفية والجمالية النقدية الصادرة عن حقول معرفيه أخرى غير الآداب – أو غير السياق الحضاري نفسه، لم يحاول النقاد أن يروضوا هذه الأنظمة بحيث تخضع لنسق معرفي نقدي صادر عن التكوينات التشكيلية الداخلية للمبدعات السردية العربية ذاتها، والسياقات الثقافية العربية نفسها، وعلى المقابل من ذلك استسلم نقادنا لخدر المعرفة الاجنبيه، وإبداء قدرتهم الاستعراضية على الاستحواذ على التركة العلميه الغربية، وتناسوا – أو أرغموا لا شعورهم بأن ينسى – أن هذه التركة العلمية الغربية محل جدل وحوار واختلاف وقبول ورفض في سياق الحضارة الغربية نفسها – ناهيك عن انتقالها لسياق

حضاري آخر يختلف عنها جملة وتفصيلا – ناهيك – ولله الأمر من قبل ومن بعد – عن تطبيقها الآلي المتسلط على بنية إبداعيه هي بطبيعتها تجسيد للحرية والتسامي والتجاوز، إن مصطلح رواية أو قصه على عمومه مصطلح رجراج للغاية يستخدم للدلالة على أنماط سردية غاية في التباين والاختلاف، فما بالنا باختلاف الأنماط السردية بين أديب وآخر في سياق حضاري غربى، واختلافهما لدى أدباء آخرين في سياق حضاري مختلف، لقد كان نجيب محفوظ أذكى وأكثر حرية من النقاد أنفسهم فى التحرز من المزالق السابقة على مستوى الإبداع، واستمع إليه يقول في أحد أحاديثه الصحفية:

(عندما بدأت الكتابة كنت أعلم أنني أكتب بأسلوب أقر نعيه بقلم فرجينيا وولف، ولكن التجربة التي أقدمها كانت في هذا الأسلوب، وقد تبينت انه إذا كانت لي أصالة في الأسلوب فهي في الاختيار فقط لقد اخترت أسلوبي الواقعي، وكانت هذه جرأه، وربما جاءت نتيجة تفكير مني، ففي هذا الوقت كانت فرجينيا وولف تهاجم الأسلوب الواقعي الذي لم نكن نعرفه حين ذاك..... وأحسست بأنني لو كتبت بالأسلوب الحديث سأصبح مجرد مقلد).

إن نجيب محفوظ لا يرد أن يفقد اصالته واستقلاله فيتبع النظريات السردية الحديثة دون مراعاة للسياق الحضاري والجمالي الذي ينتمي إليه، لن يكون نجيب محفوظ أصيلا حتى ولو اتبع أحدث التصورات النقدية والأسلوبية لبنية الرواية في الغرب، لأنه لن يكون في هذه الحالة إلا مقلدا، التقليد بنية واحده سواء قلد نجيب قصص ألف ليلة وليلة في تاريخه الجمالي القريب، أو قلد فرجينا ولف في السياق الغربي، التقليد ملة واحدة، التقليد ألا تكون نفسك، ألا تكتب ذاتك، ألا تجسد وعيها الخاص، ألا تكتب وجعها الفريد، وهنا يتبادر لنا سؤال مفاده:

هل كان بامكان نجيب محفوظ أن يصل إلى نوبل لو كان مقلدا عظيما لأعظم كاتب روائي غربي ؟! بالطبع لا . ولعل في ذلك تذكير لمبدعينا ونقادنا معا، يجب ألا ننظر لمسألة الأصالة والإبداع في الفنون على أنها مجرد مفهوم فكري نظري بحت، إن مسالة الأصالة والتطور في الفنون تعني القدرة على امتصاص الآخر المتعدد مضافا إليه ذاتي المبدعة مقرونة إلى مستشرفات الجمالية المرجئة، الإبداع الخلاق سياق مركب معقد الأصالة هو نوع من الاستبصار الحدسي الخيالي بجماع الذات والماضي والحاضر والمستقبل معا، الإبداع الحي ليس امتثالا لمثال خارجي مرجو يعادل فيه المبدع بين

أشواق ذاته الخاصة وأشواق النموذج المعد سلفا، لابد أن نفرق في خطابنا النقدي المعاصر بين جاهزية النظرية النقدية، وحرية التشكيل الإبداعي، لابد أن نبتعد عن سياسة حذف ونفي السياقات المعقدة في واقعنا الخاص، وسياسة حرق المسافات بين إبداعنا وإبداع الآخرين، يجب أن يتخلص الخطاب النقدي المعاصر من عادات عقليه ومنهجيه كثيرة منها النقل والاقتباس الأعمى، والاستعارة للجاهز لدى الآخر، والانتقائية النفعية، والاحتذاء المدجن، والمقارنة المتعسفة، والإقصاء المتسلط، والتلفيق المنافق، والادعاء الأجوف، والاعتذار الممقوت، والتحول الهروبي من المسؤولية الجمالية والمعرفية الشاقة.

لا أريد هنا أن أخضع تصورات النقاد عن أدب نجيب محفوظ لفحص منهجي شامل، فهذا جهد مؤسسي أرجو أن تقوم به جامعاتنا في مصر – جزاء وفاقا لشرف نوبل مصر – حتى الدراسة الوحيدة التي صدرت لجابر عصفور عن (نقاد نجيب محفوظ) خلت تماما من أي فحص نقدي منهجي خلاق لاختبار مقولات النظرية على محك مقولات الإبداع في سياقه المعقد لدى نجيب محفوظ، لقد آثر جابر عصفور حشد المعلومات التنظيرية،واستقصاء توجهات النقاد،وفحص آليات عملهم النقدى بوصفها آليات منهجية مسلم بها منذ اللحظة الأولى فوقع على ثقافة الاتفاق، وأغلق باب ثقافة الاختلاف والجدل والمراجعة وإعادة تأسيس الأصول، وعلى الرغم من الكم التنظير الهائل الذى قدمه جابر عصفور للكورس الحداثى المعاصر فكرا ومنهجا وثقافة، غير أن الادعاءات المنهجية شيء، والقدرة التطبيقية الخلاقة التى يجريها الناقد بين النظرية والإبداع شيء آخر،وهى الميرات الجمالى والمعرفى الريادى الحق للنقد والنقاد، التكييف النقدى للنظرية لصالح منطق الإبداع هو هول المعاناة فى خلق سياقات للجدل والتنامى والمراجعة والتأسيس.

لقد أصيب نقادنا بمصيبة العمود النقدى القديم فقالوا بالعمود النقدي الواحد، وعلى الرغم من كثرة الوعود المنهجية الجدية لدى النقاد اللاحقين، غير أن اللاحق يقلد السابق، لقد تساوت وجهات النظر النقدية، وقل الاختلاف بل انعدم، وآمن النقاد بالبعد الواحد والوحيد للنص السردي تسليما منهم – عند التطبيق – وإن ادعوا غير ذلك على مستوى المنهج – بأن ثقافة النص السردي تطابق مقولات النص النقدي وعلى كثرة ترداد النقاد بأن مشكلة الفن الكبرى مشكلة تشكيل وليست مشكلة توصيل، أي مشكلة شكل لا مضمون – لأن الشكل هو المضمون المادي المتشكل في بنية لغوية –

غير أن النقاد كشفوا فى معالجتهم لإبداع نجيب محفوظ عن فقر منهجي عام في مستوى الأداء النقدي التطبيقي، وكشف النقاد عن هدر ثقافي عام في تكرار مقولاتهم النقدية، و استنساخ إجراءاتهم التطبيقية.

والمتأمل في الأعمال التطبيقيه للنقاد يلحظ تكرار ذات الموضوعات تحت مسميات مختلفة، ووجه نظرك شطر الجامعة لتجد العجب العجاب، مئات الرسائل الجامعية تتكرر حول نجيب محفوظ ترى بينها الباحث ينقل كلام السابقين عليه، أو قل يعيد ترتيب نفس النتائج البحثية في رسالته تحت مسميات جديدة، وكأن مجرد التغيير الشكلي في اسم المنهج دون مراعاة السياق التطبيقي للمنهج يؤدي بالبحث والباحث إلى حقائق أسلوبيه وبلاغيه سردية جديدة، ولا داعي للخوض في هذا الموضوع (فربنا قد أمرنا بالستر)، ونحن بدورنا نقول هل لو تمت الاستجابات النقدية المنهجية المتعددة والمتطورة لسرد نجيب محفوظ – لو تمت هذه الاستجابة لأعفتنا مما حدث من أوجه التلفيق والجزئية والارتباك في المصطلح النقدي المعاصر ؟! إن الاستجابة النموذجية للمبدعات الاصليه تستوجب إدراكا حسيا للشكل وتستوجب قدره خاصة لدى النقاد على إخضاع المقولات المعرفية والجمالية للمنهج لنسق النص نفسه ونظامه الداخلي، وحريته الداخلية الخلاقة. إن الإذعان للنص يستوجب من النقاد توفير شرطي الحرية والتحرر في التعامل مع النص السردي، وأقصد بذلك تحرر الفكر النقدي للناقد من جميع المقولات الفلسفية والجمالية للمناهج النقدية المختلفة، ثم إخضاعها للعمل لصالح البني ألجماليه للنص، مع إعطاء النسق النصى الحرية الكاملة في تفتحه الجمالي والدلالي إلى ألدرجه التي يستطيع معها تكييف مقولات النظرية، وفحص نسقها الفلسفي لصالح نسق الإبداع نفسه في النص السردي، إننا نزعن للنص عن طواعية وحرية وحب ثم يستحيل الإذعان إلى حرية جدلية مطلقه بين ثقافة النظرية النقدية، وثقافة النص الإبداعي، بحيث ينتظم هذا الجدل الخلاق المتراكب تجاربنا الجمالية والمعرفية الخاصة، وتجارب التقاليد الجمالية العامة في موروثنا السردي المحلي أو الموروث السردي العالمي، وفي أعماق هذا الجدل الجاد بين النظرية والإبداع تحتشد جميع التجارب الجمالية والمعرفية السابقة على قنوات عده من الوعي النقدي والجمالي لدى النا قد، وتوزع على نحو هارموني متسق، ومن ثم تتم الاستجابة النوعية الفريدة لجدل النظرية والإبداع معا، بحيث يتم هذا التصدع الخلاق بين مقولات النظرية، وحيوية الإبداع، وفي خضم هذا التصدع يتم نقل مركزية الإبداع تارة من

النظرية إلى النص، و تارة أخرى من النص إلى النظرية، وهذا يعني أن الخيال الخلاق في النص السردي يحرض الوعي الجمالي والمعرفي السابق لدى المتلقي على التعالي على ذاته، والسمو على حدوده السابقة، ومن ثم الدخول في تصورات جديدة من الوعي والإدراك الجماليين للنص والعالم والفكر معا، فإذا كان المبدع هو المؤلف الأول، فالناقد هو المبدع الثاني من حيث القدرة على تفكيك التشكيل الجمالي للمبدع الأول، وإعادة صوغه وتركيبه وفق تصور جمالي معرفي جديد وهنا ننتقل من علاقة المبدع والمتلقي، أى من علاقة تلقينية تسلطية إلى علاقة نقدية تحررية، أى علاقة النظريه بالنص بما أنهما عمليتان متداخلتان متجاوبتان متناميتان تتناوبان الرياده والجسارة لتشكلان هذا التكامل الخلاق بين النظرية والإبداع.

يبدو أن شيئا من هذا لم يحدث فى الخطاب النقدى المعاصر فى مصر وهو أمر كانت له نتائجه الكارثية على أجيال ما بعد نجيب محفوظ من الروائيين الموهوبين، أو حتى الذين يتمتعون منهم بمواهب استثنائية والقادرين على اجتراح التجريب الروائى بجدارة، أمثال يوسف القعيد فى ((نوم الأغنياء)) وفؤاد قنديل فى (قبلة الحياة) وهالة البدرى فى (ليس الآن) وأحمد العايدى فى (أن تكون عباس العبد) وصلاح والى فى (فتنة الأسر)، ومحمد إبراهيم طه فى(العابرون)،وسلوى بكر فى البشمورى و (كوكى سودان كباشى) وغيرهم، ناهيك عن جيل موسى صبرى ومحمد جلال، والبساطى، والغيطانى، و إمبابى والجزار والقعيد ،وإقبال بركة، وزينب صادق، ولطيفة الزيات، وإبراهيم عبد المجيد، وغيرهم فى الوطن العربى.

ستظل هذه الأجيال الجديدة، تعانى أزمة النفى والإقصاء وتطرف ممارسات المصطلح النقدى فى الحكم على إبداعاتهم، طالما لم يستطع النقاد فى مصر أن يمارسوا الجدل الحر الخلاق بين مقولات النظرية وحرية الإبداع، وربما أكون متسلطا أنا الآخر، وربما لايكون قد حدث شىء من ذلك أصلا، وكان الأمر مجرد أحلام استباقية، لكن اليقين الذى لاأشك فيه لحظة واحدة يتمثل فى أننى أنتمى إلى جيل جديد من النقاد يعانى مرحلة جديدة من الوعى الجمالى والمعرفى معا.

نحن نؤكد مع بارت أنه لابد للباحث ((عند الشروع فى إجراء تحليل بنائى أدبى أن يكون باحثا واعيا لدرجة أنه لا يدهش من تعدد المحاولات التى يمكن أن تقع تحت نفس الشعار، وأن يكون حصيفا إلى الحد الذى يدرك فيه أن التحليل البنائى للأدب لايتضمن أى منهج قانونى صارم يمكن ان يقارن بمناهج علم الإجتماع أو الفلسفة مثلا،

ولا يضمن بمجرد تطبيقيه على نص ما بروز بنية ذلك النص، كما نفترض أن هذا البحث على قدر من الشجاعة الأدبية، يتيح له أن يتوقع وأن يتحمل عديدا من الأخطاء ويعترف بها ويصححها دون مكابرة أو مرارة، وانه يتمتع بحرية وقدرة على الخلق يجعلان بوسعه أن يرتاد مناطق الحساسية البنائية، ويستقطر كل ما توحى به إلى حدسه من معان متعددة دون أن يفقد الحس الجدلى، الذى ينتهى به إلى أن أن المهم ليس هو الوصول بشرح النص إلى نتيجة إيجابية تؤدى إلى دلالة أخيرة يمكن اعتبارها حقيقة العمل، وإنما المهم - على العكس من ذلك - هو الدخول - من خلال التحليل الدائب - فى لعبة الدلالة نفسها، بحيث تتراءى له أساسا فى اكتشاف تعدد وجوه النص وجماعيته))(١)

وما يشير إيه بارت هنا يضعنا فى صميم العقل النقدى الخلاق وعلاقته بالوظيفة الإنتاجية للنظرية النقدية المعاصرة، فإلى جانب توفر عنصر ((النمذجة)) فى النظرية أى أن تكون قادرة على وضع نموذج)(paradigme) شمولى إلى حد ما قادر على تقديم وصف كاف للظاهرة الأدبية، غير أن النموذج التنظيرى غير كاف بذاته على الإمساك بالحالة الكلية للحظة الجمالية فى النص الإبداعى، ولقد كان أصحاب التجريبية الساذجة فى الفلسفة المعاصرة ،أوأصحاب المادية الجدلية يظنون ان ما يجعل العلم علما هو أن العلماء - على عكس الفلاسفة التأمليين الكسالى - يلاحظون الطبيعة ويجمعون ملاحظاتهم ليكونوا بها صورة صادقة للأشياء: مركبا من كل الحقائق وليس من شىء غير الحقائق، ثم تطور الأمر فيما بعد فرأى العلماء أن الملاحظات التى ندركا لايمكن لنا إدراكها إلا من خلال النظريات التى يتأطر بها وعينا وليس من خلال الواقع التجريبى الفعلى فقط، فنحن لانلاحظ بصفء كامل ثم تاتى النظرية فى مرحلة لاحقة لنسرشد بها او لنعدل بها ما ندركه، إن الأمر على العكس من هذا فنحن نخبر العالم والواقع والأشياء والأحياء والنصوص الأدبية من جنس تصوراتنا التى كوناها سابقا فى مدارك الوعى، فليس هناك وعى غفل خالص، وليس هناك إدراك حسى خالص، فنحن لاندرك الواقع والنصوص إلا من خلال تصورات النظرية الكامنة فى الوعى، ولانوصف مانراه إلا من خلال ما تمكن فى وعينا المسبق من مفردات، بل نحن لانرى بدقة مانراه من ظواهر جديدة، إلا من خلال ما تسمح به انماط الرموز الثقافية الكامنة فى الوعى يقول فيرا أبند فى مقاله((مشكلات المذهب التجريبى)) (١٩٦٥) (إن ما هو مدرك يتوقف على ما هو معتقد، وإن كل نظرية علمية تفرض

خبرتها الخاصة ، ويقول فى دراسته((التفسر والرد والمذهب التجريبى) إن النظريات العلمية ليست سوى طرق معينة للنظر إلى العالم، وإن تبنى هذه النظريات يؤثر على توقعاتنا وخبراتنا' ويقول توماس كون فى كتابه ((بنية الثورات العلمية))(١٩٦٢) إن العلماء خلال الثورات العلمية يشاهدون أشياء جديدة ومختلفة حين ينظرون باللآلات المألوفة من المواضع نفسها التى نظروا منها من قبل، إذ إن تغيرات ((النموذج الشارحPARADIGM تجعل العلماء بالفعل يشاهدون بالفعل عالم أبحاثهم الخاصة بطريقة مختلفة تماما عن ذلك العالم الذى كانوا ينتمون إليه من قبل))(٢)

وبناءا على التصور المعرفى السابق يحق لنا ان نتسائل:،هل ظل الفن الروائي لدى نجيب محفوظ وفيا أمينا – على طول الخط السردي – مع المقولات المعرفية والجمالية للنظريات النقديه السرديه المعاصره ؟ أم استطاع نجيب محفوظ ولو بأخرة من فنه السردى تفكيك حدود الأنماط السردية السائدة فى النظرية النقدية ذاتها، ليخضع النظريه النقديه السرديه الى تكييف جمالي معرفى جديد نابع من فورة المصطلح الإبداعي السردي نفسه ؟ !! في نظري استطاع نجيب أن يضيف بإبداعه السردي المتأخر إلى النظرية النقدية ذاتها، أكثر مما أضافت إليه هذه النظرية، إن الاستجابة النموذجية للمبدعات الاصيلة تستوجب إدراكا حسيا للشكل وتستوجب قدره خاصة لدى النقاد على إخضاع المقولات المعرفية والجمالية للمنهج وإجراءاته لنسق النص الإبداعى وعرامة وحيوية نظامه الداخلي، إن الإذعان للنص يستوجب من النقاد توفير شرطي الحرية والتحرر في التعامل مع النص السردي، وأقصد بذلك تحرر الفكر النقدي للناقد من جميع المقولات الفلسفية والجمالية للمناهج النقدية المختلفة، ثم إخضاعها للعمل لصالح البني ألجماليه للنص، مع إعطاء النسق النصى الحرية الكاملة في تفتحه الجمالي والدلالي إلى ألدرجه التي يستطيع معها تكييف مقولات النظرية، وفحص نسقها الفلسفي لصالح نسق الإبداع نفسه في النص السردي، إننا نزعن للنص عن طواعية وحرية وحب ثم يستحيل الإذعان إلى حرية جدلية مطلقه بين ثقافة النظرية النقدية، وثقافة النص الإبداعي، بحيث ينتظم هذا الجدل الخلاق المتراكب تجاربنا الجمالية والمعرفية الخاصة، وتجارب التقاليد الجمالية العامة في موروثنا السردي المحلي أو الموروث السردي العالمي، وفي أعماق هذا الجدل الجاد بين النظرية والإبداع تحتشد جميع التجارب الجمالية والمعرفية السابقة على قنوات عده من الوعي النقدي والجمالي لدى النا قد، وتوزع على نحو هارموني متسق، ومن ثم تتم

الاستجابة النوعية الفريدة لجدل النظرية والإبداع معا، بحيث يتم هذا التصدع الخلاق بين مقولات النظرية، وحيوية الإبداع، وفي خضم هذا التصدع يتم نقل مركزية الإبداع تارة من النظرية إلى النص، و تارة أخرى من النص إلى النظرية، وهذا يعني أن الخيال الخلاق في النص السردي يحرض الوعي الجمالي والمعرفي السابق لدى المتلقي على التعالي على ذاته، والسمو على حدوده السابقة، ومن ثم الدخول في تصورات جديدة من الوعي والإدراك الجماليين للنص والعالم والفكر معا، فإذا كان المبدع هو المؤلف الأول، فالناقد هو المبدع الثاني من حيث القدرة على تفكيك التشكيل الجمالي للمبدع الأول، وإعادة صوغه وتركيبه وفق تصور جمالي معرفي جديد وهنا ننتقل من علاقة المبدع والمتلقي، أى من علاقة تلقينية تسلطية إلى علاقة نقدية تحررية، أى علاقة النظريه بالنص بما أنهما عمليتان متداخلتان متجاوبتان متناميتان تتناوبان الرياده والجسارة لتشكلان هذا التكامل الخلاق بين النظرية والإبداع. يبدو أن شيئا من هذا لم يحدث فى الخطاب النقدى المعاصر فى مصر، لكن دعونا نتحقق بعض هذه التصورا ت النقدية التى أطرحها هنا من خلال بعض المقاربات النقدية التطبيقية على الأثر الفنى االبديع ((أصداء السيرة الذاتية)) التى كتبها محفوظ بأخرة من عمره المدي

جيب محفوظ وأصداء السيرة الذاتي

فى البداية سوف ينصب بحثنا على بعض العينات القصصية التى تمثل طبيعة التقنيات الأسلوبية والبنائية للمجموعة، وسوف نتوقف أمام بعض القصص مثل ((النسيان ـ الطرب ـ التلقين ـ مفترق الطرق) وفى هذه القصص الموغلة في اقتصادها التعبيري (النسيان) (الطرب) (التلقين) (مفترق الطرق) نجد مفهوم الكتابة مؤسسا على تفكيك الرموز اللغوية والجمالية والثقافية والحضارية تفكيكا بينيا تصاعديا – لو صح التعبير – بما يتغير معه مفهوم العلامة نفسه بما هى تجسيد للوجود، إلى اعتبار لحظات الوجود نفسها علامات إشارية محتملة الحدوث، أو مفترضة الإمكان،أو بسبيلها إلى هذا الإمكان،ليس ثمة أصوات مركزية واضحة ومحددة فى هذا الكون، هناك أصداء،ورؤى واستشرافات وايحاءات، هناك نبض مشتعل متعدد ومتداخل للكون والواقع وليس هناك عقل بين ومستقيم القصد،هنا تتحول كثافة الحياة إلى محض ظلال موجية متنامية، ويتحول مفهوم الغياب الهش إلى صلابة وجود دافقة، ليس ثمة فواصل موهومة هنا بين ما يعد هامشيا أو مركزا أو كونيا، هنا انتشار رمزي

علامي وجودي مفتوح على اللانهاية،حيق تتحدد قوة النظام بتنامى اللانظام، وصرامة النسق بحرية الفوضى، حيث يتحول الغموض التعددي للرموز إلى إمكان قابل للوضوح، ويتحول الواضح والمركزي إلى وهم منتشر،بما يفكك الحدود السائدة بين الوهم والحقيقة،والشرعية والفوضى،واللغة والواقع،اللغة ليست تمثيلا للواقع، وقوة النظريات لاتساوى حيوية الأشياء،وجوهر الحقيقة . إن كان ثمة حقية أصلا . يكمن فى دفعة النشاط وحيوية الجدل والحركة وليس فى كم المعلومات وتملك اليقين المولد للجمود والتوقف،الكينونة حرية والتملك عبودية وصنمية، ولعل المتأمل في عناوين أصداء السيرة الذاتية يدرك عمق ما ألمحنا إليه هنا، حتى العنوان الرئيسي للعمل الفني وهو " أصداء " توحي بمفارقة الوجود الحي المعتاد، حيث الصوت هو السائد والغالب والممكن الوحيد، بينما الصدى هو الغياب الضئيل، والصمت المتلاشي،والهامشى المتردد عبر الآفاق غير المرئية، لكن أصداء السيرة الذاتية تقلب هذه المفاهيم كلها جماليا ومعرفيا، رأسا على عقب مؤسسة تصورات جد مغايرة لحدود النظريات، والمناهج، والذات، والواقع، والتاريخ، والثقافة والحضارة والكون نفسه، الحياة تكمن فى جدل النمو لا فى استقامة التصورات، النمو تعرجات وانحناءات وتداخلات، فهو حياة متراكبة النمو، متطفرة الصعود، مرهقة ومشاغبة،جدل الحياة هو القلق والترامى والحركة، لا الاتساق والحدود والمتعارف عليه، نجيب محفوظ يدفع جدلة الجمال وبنية الشكل السردى إلى أعماق معرفية وجمالية وشكلية جد مدهشة ومغايرة،وعند هذا الحد يرمينا محفوظ بعيدا عن اى حد،ولعلنا لو نظرنا فى الفقرة السردية رقم ١٧١ وهى بعنوان ((العقل)) لتحققنا من ذلك، ((قال الشيخ عبد ربه التائه:لقد فتح باب اللانهاية عندما قال (أفلا تعقلون)) وهذا يرينا أن بنية التعقل الخلاق أبعد من حدود العقل نفسهن العقل ليس نسقا موضوعيا صارما بل هو الفكر الحى النابض،يجب ان يقترن العقل بالحدس بالخيال ليكون اكثر تعقلا،التعقل يكمن فى القدرة على القفز خارج أى نسق يكونه العقل وبالعقل أيضا،التعقل فى الحركة لا فى الانضباط،يجب أن تعلم الرقص العقلى فى الهواء الطلق لا الحبو التنظيرى الكليل والبائس داخل الأطر والتصنيفات،يجب أن نؤسس لفكرة تعقل منهجى بينى تداخلى يقع بين التسليم بموضوعية ومنهجية الفكر من جهة، ونسبية وتحولية هذا الفكر من جهة ثانية،واحتمالية الافتراض لأفكار أُخر ممكنة كامنة فى بنية الواقع والثقافة من جهة ثالثة،إن جميع تصوراتنا ومناهجنا وفلسفاتنا وإجراءاتنا المنهجية تحاول أن تحل

الاستقرار والثبات اللغوى والعلمى والأيديولوجى والمنهجى محل اللاستقرار والتحول والتعدد التشعبى البنيوى الدينامى المتأصل فى بنى الوجود نفسه،وبالتالى النصوص، ومن هنا يجب يقع التجريب الوجودى والمعرفى والتخييلى الاستشرافى فى العمق من إدراك سر الحياة والوقائع والنصوص والحقيقة والخيال،مما يستتبع عدم التسليم بحدود الفكر العقلى الفلسفى الذى يسلم بالضرورة بالتماسك الموضوعى المنطقى حيث يحيا فى الأنساق، وهو إذ يفعل ذلك ينأى مباشرة عن قبول التناقض الجدلى الحى المفتوح الكامن فى نسيج الوجود والواقع والنصوص،وماتترامى إليه من شوق متعالٍ دوما للحرية والطلاقة والأصالة والتعدد، والتموج الحى الموار،هذا مايقود إليه التشكيل السردى البرقى رقم ٣٠٧ فى مقام ((الخيال)) (قال الشيخ عبد ربه التائه:قد يدرك المعمر يوما انه أطول عمرا من اجمل رموز الحياة)) نعم الحياة أكبر من جميع تصوراتنا عن الحياة، نحن نحاول ان نشد الحياة إلى فقر أفكارنا والحياة تتأبى علينا وترمى بنا دوما خارج حدود ذواتنا ومناهجنا واطرنا الفقيرة المدعية،الحياة نبض لاينتهى وعقولنا قيود لاتنتهى،إن تاريخ الوعى بالعالم هو تاريخ تجريد العالم من الوعى ايضا،الوعى هو النشاط والفرح والبهجة بالوجود،والانصباب الحسى الروحى فى رحم الوجود ودمه ولحمه،لماذا جعل نجيب الخيال هو الواقع مبتعدا عن فكرة تعقل الواقع؟! هل يريد نجيب أن يقول لنا ان الخيال أكثر واقعية من الوعى الوهمى بالواقع؟ نحن نعى مانتصوره فقط لكن كل ما يقع خارج تصوراتنا لايكون واقعا حتى وغن كان موجودا بالفعل لا بالقول،إن منطق الوجود أبعد من حدود العقل التجريبى المحض، والمثالى التصورى المحض، أوالتخييلى المحض، الوجود نفسه منغرس فى حيوية جدل العلاقة بين التجريبى والمثالى والعقلانى،كل مكان توجد فيه أنت لست فيه،بل انت توجد بصورة أخصب فى المكان الذى لاتوجد فيه!! ومن هنا رأى السرد التجريبى الجميل فى أصداء السيرة الذاتية ان يخلق معيار تجريبى آخر للبلاغة فى القطعة رقم ٧٨ ((البلاغة)) (قال الأستاذ (البلاغة سحر) فأمنا على قوله ورحنا نستبق فى ضرب الأمثال،ثم سرح بى الخيال إلى ماض بعيد يهيم فى السذاجة،تذكرت كلمات بسيطة لاوزن لها فى ذاتها مثل:أنت فيم تفكر؟طيب يالك ماكر ... ولكن لسحرها الغريب الغامض جن أناس.... وثمل آخرون بسعادة لاتوصف)).

البلاغة هنا هى القدرة على محو التاريخ النفسى والجمالى والمعرفى للبلاغة والمعبأ فى الكلمات والتراكيب والنظريات، والقدرة على قذف أصوات اللغة من جديد

فى نهر الوجود لتنهل من صفائه اللامع،وتكرع من العراء الوجودى المحض،البلاغة انغلال فى جسد البياض المكون لجسدية الأشياء من حولنا، الانغلال فى بياض نهر الحياة السابح فينا وحولنا وتحتنا وفوقنا دون ان نراه ابدا لأننا تعودنا ألا نرى إلا من خلال سجوننا اللغوية والرمزية والعقلية والمنهجية الشائعة،كيف نكون انفسنا وواقعنا بالضبط دون زيادة او نقصان، كيف نكتب بالفعل لا بالقول؟!كيف نعيش على بياض كما تقول العامة فى أمثالها العبقرية!يجب أن يبتل العقل والمنهج وافجراء بماء الوجود نفسه، فتتحول البلاغة من بلاغة تصف الأشياء والموجودات والأحياء إلى بلاغة تقول الأشياء والأحياء والموجودات،هنا يصبح الوعى مثل الماء طلاقة وحيوية وتعددا وصفاء وامتلاء أيضا،يجب أن نقترب مما نطلق عليه هنا ((الوعى المائى التموجى)) الذى يجمع بين الاتساق والقدرة على اللاتساق معا، ومن هنا فالوعى المائى الذى نقصد إليه هنا، فى ضوء البلاغة السردية التجريبية لدى نجيب فى فقرة ((البلاغة)) هو وعى متعدد وممتد ومتداخل بطبعه، لاتنفصل فيه حركة الغدو الفكرى عن الرواح التأملى لهذا الفكر،ولا حركة المد التعددى لحالات الفكر عن الجذر التركيبى لهذه الحالات، ولا القبض المعرفى الموضوعى عن البسط الذاتى والاستشرافى للوعى والإدراك، ولا المعرفة عن العرفان، ولا ينفصل فيه التجريدى عن الحسى عن الرمزى عن التخييلى فى وقت واحد، وبصورة تجريبية قبلية تبتعد إلى مراحل وجودية أعمق غورا وهى قبل لغوية،إن الوعى المائى بالأشياء والأحياء والتصورات يوسع من حدود الإدراك التجريبى والدلالى للعالم والوقائع والنصوص،وهو يتداخل فيما يعرف اليوم بالعلوم البينية التداخلية بعد ان ضاقت العلوم المعاصرة بصرامة الحدود العلمية التخصصية، التى باتت تفتقد الكثير من الثراء المذهل للواقع والعالم بسبب هذا التخصص الحاد،فاضطرت العلوم إلى تحطيم سياجات معرفية ومفهومية ومنطقية كثيرة فتداخلت مفهوماتها وتوالجت تصوراتها، لتحيا صورة جدلية جدسدة من الجدل تقوم على الحدود البينية للتصورات والمناهج والنظريات، وتتكاثر فى الفجوات المعرفية الغائبة فى الحياة الممكنة الكمينة،لا الحياة المألوفة السائدة، الحياة تتكون من الفراغ اكثر مما تتكون من الامتلاء، الفراغ هنا امتلاء بكر مندى بالوجود الحى يتنظر من يملؤه، ومن هنا يجب أن نعيد بناء فكرتنا الفلسفية، والمنهجية، والإجرائية للوعى الإنسانى بصورة جذرية،فليس لدينا منهجيا ومعرفيا أى وسيلة قبلية جاهزة لاختبار حقيقة الوعى ومنتوجاته الفكرية المتعالية إلا من خلال تعدد حركية الوعى ملتحمة

بتعدد حركية الوجود،وتعددية أنساق الفكر وتحولاته،بما ينقل الوعى الإنسانى نفسه، وما ينتجه من تصورات معرفية ومنهجية،إلى مدارك وجودية ومعرفية جديدة،ترى إلى الوجود رؤية لغوية رمزية استعارية فى المقام الأول، نحن كائنات لغوية سواء فى شعورنا ولاشعورنا وتخييلاتنا معا،ولاتستطيع اللغة التى هى أكبر منا والتى وجدت قبلنا وتموت بعدنا ان تمسك بصورة حقيقة وتامة بحسيات ومكونات ونشاطات الواقع والوجود،فاللغة إذ نستخدمها تستخدمنا،وبقدر ما نقيد العالم والنصوص فى الدلالة والقصد يفر منا العالم والنصوص طوال الوقت،فاللغة بتجريدها الفادح لاتمثل الواقع،والفكر لايساوى الأشياء،نحن دائما لانواقع مانود قوله، نحن دائما أمام مانود قوله وتوصيله أو بعده او فوقه او تحته، ولن نكون ابدا فى موقع مانود توصيله بالضبط،نحن إذ نفكر باللغة تفكرنا اللغة، فالنصوص والعالم من وادى واللغة من وادى آخر، ومن الاستحالة تطابق الواديين فى اتساق وانسجام تام،وهنا يصير نقيض الشىء او النص او الواقع والذات والتاريخ والعالم جزءا من تعريفه، والغياب يحدد الحضور، والنسيان يؤسس الذاكرة، من قال إن النسيان عكس الذاكرة،والعدم عكس الوجود، وانظر معى إلى فقرة النسيان رقم ٧((من هذا العجوز الذى يغادر بيته كل صباح ليمارس رياضة المشى ما استطاع إليها سبيلا ؟ إنه الشيخ مدرس اللغة العربية الذى أحيل إلى المعاش منذ اكثر من عشرين عاما،كلما أدركه التعبجلس إلى جوار الطوار أو السور الحجرى لحديقة اى بيت مرتكزا على عصاه مجففا عرقه بطرف جلبابه الفضفاض،الحى يعرفه والناس يحبونه،ولكن نادرا مايحييه احد لضعف ذاكرته وحواسه،أما هو فقد نسى الأهل والجيران والتلاميذ وقواعد النحو))

يصير الحاضر غائبا والغائب حاضرا هنا الحواس والذاكرة وقواعد النحو والهل والجيران كل ذلك يصير وهما،ولكن يبقى الغائب المسكوت عنه بوصفه الحاضر فى الخفاء دوما يصير هو التأسيسى،وكان نجيب يعيد ترتيب عقولنا وتصوراتنا وأخلاقنا وكل مايكون نسق قيمنا من جديد، يبقى الحب ويزول العقل،تبقى الحياة وتضمر المناهج،ينمو الجدل وتموت النظريات، يجب ان ينسى الإنسان كل ماكونه عن الوجود لينحل فى حسية حب الوجود نفسه،إن العجوز هنا يمارس عرقه وجريه وحركته وينسى عقله وقواعده وأشباح الحياة،انظر كيف يفرغ نجيب كل تصوراتنا الرمزية عن الحياة ليعبئنا بالحياة فى ذاتها ولذاتها ؟! مجرد حركة أجسامنا صوب جسم الحياة نعمة كبرى، ووليمة وجودية مشتهاة، لن نستطيع أن نكون انفسنا بحق إلا إذا نسينا

كل صورة كوناها عن انفسنا من قبل،وكأن القدرة على الوجود نفسه منحصرة فقط فى القدرة المستمرة على تفريغ عقولنا ومناهجنا وتربوياتنا من ثوابتها الفكرية والرمزية، هذا ما حدس به نجيب محفوظ فى سردية برقية خاطفة ومركزة، بعنوان ((التلقين)) ((جلست فى السرادق أنتظر تشييع الجنازة،خيمت فوقنا ذكريات العهد القديم وجاء رجال ذلك العهد يسيرون رجلا وراء رجل،كانت الأرض تزلزل لأى منهم إذا خطا اليوم،هم شيوخ ضائعون لايذكرهم احد،وجاء خلفاؤهم تنحنى الأرض من تحت وطأة أقدامهم،تقول نظراتهم الثابتة إنهم ملكوا الأرض والزمن : أخيرا هل النعش فوق الأعناق فتخطى الجميع وذهب)) نحن نظن أننا نلقن الأموات ورد رحمتهم ووعيهم بربهم هذه الحقيقة الثابتة الشائعة الذكر، لكن محفوظا يرى أن الميت هو الذى أحق بتلقين الأحياء درس الوجود،يصير المنسى هو الحقيقة والشائع هم الوهم!! لماذا نعجر دوما على الإمساك بكنه الوجود والواقع ، على حين نظن عكس لك دائما،يجب أن يظل الوعى الإنسانى مفتوحا على جدلية القبض والبسط حتى يرى أعمق ويتصور انصع، ويستشرف أنفذ، إن العلاقة بين تصوراتنا ((الدال)) والوجود والواقع ((المدلول)) جد بعيدة ومرهقة،إن اللغة والعالم ملتبسين بطبيعتهما، فالتناقض والجدل والسعى والنشاط مكونات أساسية من مكونات الوجود والفكر والثقافة والنصوص،ولايمكن حل هذ التناقض مهما حاولت العلوم والفلسفات ذلك،فحركية الحياة أعقد بكثير من حركية أى جدل يحاول تأطيرها،وحركة الجدل نفسها لاتتصاعد فى خط مستقيم كما تصور هيجل مثلا، الحياة ليست تلقينا، والتعقل ليس حضورا،واللغة ليست تمثيلا،الجدل ليس خطا مستقيما متعقلا كما تصور الفلاسفة حتى هيجل عندما بنى جدله على السلبى والإيجابى فى مرحلة أولى تمهيدا لمحاولة ثالثة وأخيرة . بما يغلق حيوية الجدل . لرفع التناقض وصولا إلى تحقيق وحدة المتناقضين فى وحدة أسمى، لم تعد تلك الوحدة الأسمى موجودة فى علوم اللغة،والمناهج، وتصورات الفلاسفة المعاصرين،لم يعد هناك دال ومدلول،كما تصور دى سوسير مثلا فى علم اللغة،كما لم يعد هناك معانى جوهرية سابقة وثابتة يستحضرها الدال فى الكشف والإبانة كما تصورت نظرية البيان العربى،لم تعد العلاقة بين الفكر واللغة والأشياء علاقة توافق وتكامل،بل علاقة جدل تفكيكى متناقض لاتنتهى تناقضاته أبدا،بل هو محكوم عليه بالشوق واللهفة وعدم الاتساق، بسبب هذا الانزلاق الأبدى بين الدال والمدلول،طالما الدال غارقا فى شعور ولاشعور وأنساق فكرية طبقية ترسبية طبقات من

فوقها طبقات سواء لدى المتكلم والمتلقى معا،وهذا يقاوم بطبعه الدلالة على طوال الوقت فى كل منحى من مناحى الحياة والواقع والتصورات والنصوص،يظل الدال فى وادى والدلالة فى وادى آخر، وبصورة حتمية على مدار الفلسفات والمناهج والإجراءات والنظريات،ثمة مسافات منهجية ونظرية ومعرفية أبدية بين الإنسان وذاته، وبين النظرية والنص، وبين الواقع والثقافة،وبين الوجود واللغة،ليس هذا فقط بل توجد ذات المسافات بين الواقع كما هو فى ذاته وما نتصوره على أنه الواقع،وبين النصوص فى ذواتها المتعددة الخبيئة والمعلنة والمستشرفة، ومانتصوره منهجيا وإجرائيا عن النصوص،إن كل شىء من حولنا على مقربة ومبعدة من نفسه فى ذات الوقت وبنفس قوة الجدل،ومن هنا يبطل تصور هيجل فى تخيله الواهم بانتهاء فكرة الجدل نفسها بعد الوصول إلى مرحلة التحقق من وحدة المتناقضين، الحقيقة ليس هناك متناقضين فقط بل هناك متناقضات ومتناقضات،وتداخلات بين المتناقضات،وفجوات بين المتداخلات، ليس هذا فقط بل المتناقض هو متناقض بالقياس إلى غيره، وبالقياس إلى ذاته وفى الوقت نفسه وبنفس القوة والحيوية، إن كل ماهية ملتحمة بانقسام،وكل حضور هو صورة من صور الغياب،وكل تماسك منسجم تتخلله ثغرات وثغرات،وكل ذكر موصول بنسيان،وكل جدل أصيل يصعد إلى مزيد من الجدل، إن حركة الدلالة كما يقول ديريدا ((لاتكون ممكنة إى إذا كان كل عنصر ينعت بانه (حاضر) يتعلق بشىء آخر غيره،محتفظا فى ذاته بالعنصر الماضى،وتاركا مجال احتفاره بعلاقته بالعنصر الآتى))(٩)

يجب أن تظل عقولنا وأفكارنا وتمثلاتنا فى منتصف الطرق وبصورة أبدية،هذا مانراه فى هذه الفلذة السردية التجريبية التى تقلب منظومات المعرفة والتعقل والتمنهج رأسا على عقب،يتجسد هذا فى التساؤل الفلسفى والجمالى المدهش للطفل الذى تعجب من تذكر الناس المستمر للغائب ونسيانهم المستمر للحاضر، وتسمية الناس الأشياء بغير أسمائها،وهذا يعنى وجوب حسن اًغاء إلى لون آخر من التعرف والجدل،ووجوب الانتباه إلى طرائق جديدة للوعى أشبه بالغرائب والصادمات المدهشات، فهل مانراه دوما على أنه الحقيقة الوحيدة يصبح هو الوهم الوحيد ؟! يجب أن ننتبه لزيف شرعية السائد ،يجب أن ننتبه إلى أن العلم والعالم والنصوص تنبنى جميعا بالفراغ والصمت والغياب مثلما تنبنى بالامتلاء والأطر والأنساق،فليس ثمة أى علاقة سببية منهجية دقيقة بين حقلين معرفين جد مختلفية بصورة جذرية،كما أنه ليس

هناك أى تصور منهجى معرفى بدون تلوث رمزى دلالى،إن عقولنا ومناهجنا وفلسفاتنا وسائر تصوراتنا المعرفية والمنطقية والإجرائية لاتتمتع بكثافة حياة البياض الوجودى الحى،،مناهجنا عقلية والعالم والواقع فوق العقل،ومعرفتنا جزئية منعزلة إجرائية والعالم والواقع والنصوص كلية تزامنية حية متداخلة،التصورات المنطقية والمنهجية واضحة محددة وموجودة بصورة كاملة منذ البدء فى عملية الوعى والتعقل والعوالم والنصوص تتخفى وتتمظهر،وتتجلى وتحتجب،ويلتبس بها الشعور باللاشعور بالافتراض بالتخييل بالوهم فى وقت واحد،وليس بها هذا التعسف المنهجي الفاصل بين الذات المدركة، والموضوع المدرك، واللحظة التى ندرك فيها معرفيا ومنهجيا وإجرائيا طبيعة النصوص الإبداعية هى نفس اللحظة التى نكون فيها قد حددنا إدراكنا لغياب هذه النصوص،فالكتابة هى إدراك للمحو بنفس قوة إدراكها لقوة الإثبات،نحن إذ ندرك التجربة ندمرها ونبعد عنها ونراكم علي جمرها الوجودى الحى تلال الرماد المنهجى والمعرفى والمنطقى والرمزى، السبب لايؤدى للنتيجة،ولا النتيجة لاحقة بالضرورة على الأسباب،هناك منطق دورى آخر يدور فيه السبب والنتجية فى وقت واحد، لقد تخلت المعرفة عن وهم اليقين، حتى لو كان نسبيا، وصارت محصورة فى حدود الوعى بما يمكن معرفته، وما لا يمكن معرفته، وتحول الجهل من منظومة منافية للعلم، إلى منظومة علمية تنحصر فيما يمكن معرفته، وما لا يمكننا معرفته، لقد صار الوعى بالجهل علما عظيما تجاه تعقد العالم وتداخله وتشابكه،وصار العلم فى أعمق معاقله التجريبية والإنسانية يسلم بتجل ((اللايقين)) ويعترف بالإبهام والالتباس إزاء التنوع الهائل والتعدد اللامتناهى للعالم، وشاعت طرائق جديدة، وتصورات مغايرة، فى آليات الوعى والتعقل والمعرفة مثل ((اللاتحديد . التضاد . التشوش . اللادقة . الفئات الغائمة . الاحتمالية . الالتباس .))وجميع اللآليات المعرفية السابقة، تمثل وجها أصيلا من وجوه الوعى العلمى والنقدى والفلسفى والجمالى المعاصر، وهى تمثل الأدوات الفلسفية، والذهنية، والمعرفية، والجمالية، الجديدة فى معالجة غموض الواقع، و التباسية العالم، وضبابية الحقيقة وتداخل وجوهها، وتعقيداتها الهائلة.ولعل هذا هو مادعا العجوز صاحب الصوت المطرب الجميل إلى أن يذكر الناسين لكيانه المادى المحسوس بصوته الشجى غير المحسوس، فى سردية ((طربية)) :

((اعترض طريقى باسما وهو يمد يده،تصافحنا وانا أسأل نفسى عمن يكون ذلك العجوز،وانتحى بى جانبا فوق طوار الطريق وقال: نسيتنى ؟!

فقلت فى استحياء:معذرة،إنها ذاكرة عجوز!! كنا جيرانا على عهد الدراسة الإبتدائية،وكنت فى اوقات الفراغ أغنى لكم بصوت جميل،وكنت أنت تحب التواشيح،ولما يئس منى تماما مد يده مرة اخرى قائلا:ولايصح أن أعطلك اكثر من ذلك،قلت لنفسى ياله من نسيان كالعدم،بل هو العدم نفسه،ولكنى مازلت أحب سماع التواشيح)).

هذا هو النسيان مكمل التذكر،والغياب مكمل الحضور،ولعله يذكرنا بأمثولة (النسيان) السابقة، إذ يرصد السارد حالة المدرس وهو يمارس حدودا وجودية أخرى، تتبدى كما لو كانت من داخل حدود وجوده ولكنها فى الحقيقة تبدأ منه فقط،ولاتنتهى إليه، بل تنتهى إلى مدار معرفى وجمالى وفلسفى خارج - أو فوق - نطاق حدوده الإنسانية، وخارج مسار التاريخ والأحداث والتصورات الحضارية السائدة، والأهم من ذلك كله خارج بنية اللغة نفسها، إنه يحول الكثيف إلى ظلى،والهامشى إلى أساسى،والمباشر فى انسيابيته الحسية المدهشة إلى ضوابط معرفية ممنهجة،ولعل هذا ما يربط هذه السردية بسردية اخرى مشابهة وغير مشابهة معا، وهى (الطرب) حيث تتحول نشوة الشجن المنبعثة من الحناجر الذهبية إلى هالة امرأة جميلة،ليس لها وجود مادى عيانى محدد!! ولكنا تقيم فى قلب وجود معنوى طليق خارج حدود الأطر والتصانيف والتعقل البشرى،فهى توجد وتقيم فى قلب الطرب نفسه،وهذا يؤكد أننا لانوجد فى المكان الذى نوجد فيه، بقدر وجودنا فى الأماكن التى لا نوجد فيها،الطرب هنا ليس نسقا متعارفا عليه بل هو نشاط طليق يخرج من ضيق حدود التعرف العقلى واللغوى إلى طلاقة مدى العرفان،دائما الحياة تقافز حيوى وجودى خلاق، تظل عقولنا قاصرة عن الإمساك به مهما ادعت عقولنا ومناهجنا وتصوراتنا وتخيلاتنا ذلك!! الحياة مقاومة وتفلت وجماح والتصورات معرفة وأنساق وثوابت وعرف عام،العرف العام دمار عام،وفرق كبير بين أن نعرف الوجود وبين أن نعشق الوجود، فرق كبير بين منطق المعرفة ومنطق الحب والعرفان،بالحب تتم المعرفة ولايتم الحب بالمعرفة،الحب هو قيمة القيم،فلانستطيع أن نعرف أى قيمة فى غياب الحب لكن الحب قادرا على تعريف نفسه بمعزل عن أى قيمة أخرى، و فرق كبير بين أن نعرف حد النشوة، وبين أن نكون فى حالة نشوة بالفعل، السرد هنا فى أصداء السيرة الذاتية تقشف تشكيلى صارم،وبلورة أسلوبية حادة لرحابة الممكن والمستشرف والمفترض فى وقت واحد، الأمثولة السردية فى الأصداء بلورات لغوية مشعة ينبعث منها إشعاع كلى بالوجود الحى النابض،فهى تأمل جمالي

معرفى وجودي تجريبى خالص لا يشوبه شوب العلامات الرمزية المتبعة بشائبة تصنيف أو تراتب أو إتباع،أو تعقل، على مستوى التشكيل الجمالى والتصنيف النقدى معا، إننا نعيش هنا خارج تشوش التعيين، وجمودية الشائع المستقر،وغلبة الأعراف العقلية والروحية التى تدشن وعينا ولاوعينا معا، ومن ثمة بدأ المدرس يرى غير ما كان يراه، بعد أن أحيل إلى المعاش أو قل بعد أن زحزح عقله ووجدانه وخياله ووعيه ولا وعيه معا من تسلط الرموز والعلامات والأنساق،المعاش تشويش وانغمار فى الأكدار، والخروج على المعاش خروج على النسق إلى تأمل النسق،وزحزحة للواقع إلى آفاق الإمكان،وترامى تجريبى إلى مالم يتخلق بعد فى حدود الوعى، بدأ المدرس بعد أن تجرد من سطوة العالم الرمزى الثقافى عليه – ينكر ذاته والتاريخ والحدود والواقع فلم يعد هناك قواعد للنحو،كما تبخرت علامات الوجود المادي الكثيف المتمثلة في وجوه الأطفال والتلاميذ والوجوه أى ذابت كل علائم الهوية من كل شئ،ذابت الإشارة،وانعدم التدلال، ثمة فراغ حي، وصمت مبين خلاق، وغياب يقوم بدور الحضور، وحضور يقوم بدور الغياب،وفراغ يقوم بدور الامتلاء، فهل ما نراه هو الحقيقة، أما ما غاب عنا هو الحقيقة؟!، أم تكمن الحقيقة فى هذا الجدل المعقد المتراكب بين الظاهر الباطن والممكن والمستشرف حتى لنعيد التحقق باستمرار بين ما نراه، وما رأيناه أو ماعودنا على ان نراه، وما نود أن نراه،حتى لتختفى مسافة الوعى الفاصلة بين منطق الحلم ومنطق الواقع ومنطق الإمكان،فندخل على الفور إلى المنطق التعددى البينى الغائم فى رؤية اللغة والواقع والذات والأحداث والوجود، ولعل أمثولة(الصورة المتحركة) تعمق من هذا التصور التجريبي الجديد للكتابة خارج الأنساق التنظيرية والجمالية والمعرفية السابقة، أوممارسة الكتابة بوصفها قفزا تجريبيا في العراء الجمالي والمعرفى والوجودي معا،لتأسيس ذاته الفريدة من جديد، فالحياة والعقل والذات والواقع وبنية الثقافة، والوجود نفسه إن هى إلا صور رمزية متحركة غير ثابتة، وأشباح متخيلة غير متعينة، وكثافة تثقلنا بمجرد دخولنا فى منفعتها وهدفها وقصدها،وهى أيضا بسبيلها إلى الاضمحلال والخفة التى تصنع الصلابة أيضا، حيث تتوارد على السارد كل صور الحياة من حوله وكأنها فراشات خبيآت انطلقت فجأة من صناديق الحياة المزركشة، حيث تبدو الحياة الحاضرة وكأنها الغياب النابع من الذكرى، وكأن اللاوعي هو الوعي، أو الافتراضي هو الواقعي الوحيد، وكأن الحياة تكمن في طبيعة التفلت والتحول والإمكان، وليس في حقيقة الحضور والمثول والممكن، إن مدلول أحلام نجيب

محفوظ تكتب اللاوعي الجمالى والمعرفى المفتوح والمترامى بوصفه لغة نصية واعية،وتحيلنا إلى تصورات جد متداخلة ومتصادية ومعقدة لمفهوم اللغة ذاته، ((فاللاوعي هنا يتطور وفق شكله الوجودي في النص والواقع على حد سواء، إنه يبذل أساسيات السرد مثل (المنظور) و (الرؤية) و (الخطاب) لينتج حكمة جديدة دون وعظ أو إحساس بمركزية الذات))(٤)

إن تقنية الحلم عند نجيب تمزج لا وعي الذات بلا وعي الثقافة والوجود معا في بنية تخيلية واقعية تفترض الواقع ضمن صور لا تنتهي من صور التوقع المتعدد الكامن في بنية الواقع الحسي المادي نفسه،أو بنية الواقع التخييلي المفترض، لا فرق بين ما نحلمه، وما نحياه،أوما راح منا أو ما كنا نتمناه، ففى قصة ((المليم)) ينسى الطفل الرواى ماذا أرادت منه أمه من حاجيات بالضبط عندما أرسلته للشراء، ومعه مليم،ولكنه كان متأكدا أن كل ما يريد شراءه لا يزيد على مليم، فما يشيده الخيال أكثر صلابة وحيوية من هشاشة الواقع الحسي الفعلي، المنطق أن تكون مع طلاقة الأشياء، وليس تحديدها بتصورات محددة،وأن ليس للإنسان إلا ما سعى،لا ما امتلك، والمتأمل فى دلالات الأصداء الجمالية وما يترامى إليه مدلول الصدى من دلالات فكرية وروحية وجمالية وحسية وخيالية وأسطورية يدرك تماما أن عنون نجيب لمجموعته السردية التجريبية كانت عنونة خلاقة بحق، ولعل هذا ما انتبه إليه يحى الرخاوى ولم يوفيه حقه من الجهد التأويلى والكد التفسيرى، على الرغم مما رصده من الدلالات المعجمية المتعددة للصدى فى كتب اللغة وعلاقتها بالدلالات الجمالية والمعرفية فى (أصداء السيرة الذاتية))،يقول الرخاوى ((إن محفوظا (ويحى حقى وكل مبدع اختلطت اللغة بلحمه ودمه) إذ ينتقى كلماته إنما يتخير ما يفيض به كيانه اللغوى دون علم محدد بكل أبعاد اللفظ،لكن اللفظ يتفق مع مايراد منه بكل دقة موضوعية حين لا يكون ثمة فاصل بين الكيان الذاتى والكيان اللغوى للكاتب،وفى هذه الحال يحدس المبدع تاريخ لغته بدقة شديدة الإحكام دون أى مراجعة رمزي))(٥)

لكننا نرى إلى الأصداء هنا . لا الصدى . يمثل فلسفة التكوثر الدلالى والجمالى والمعرفى الكامنة فى بنية العالم الواقعى والممكن معا، فهو لون من ألوان الحدس اللغوى التشكيلى الذى يتجاوز فيه الكاتب حب اللغة إلى عشق اللغة،أى يتجاوز فيه نمط القواعد المقررة بوصفها معيارا لتجريب معيار

آخر،إنه يضطر اللغة إلى قول ما لم تقله من قبل أو يجبرها على قول مالا تريد قوله او مايتفلت من قولها أو ماهى بصدد حجبه فى خوافيها المتصادية البعيدة، بما يجعلها تتجلى على يديه متكوثرة معقدة بكرا جديدة للمرة الأولى، حيث يحدس المبدع اللغة فى سياق كلى حدسى تركيبى تجاوزى فى وقت واحد،وكأن خيال المبدع ولغته أكبر من حدود معاجمه اللغوية، و حدود جوده الإنسانى الخاص ليلتحم فى بنية الوجود كله ماضيا وحاضرا ومستقبلا،وهنا يصير الصمت الساكت كلاما بصيرا مبينا،ويصير الغياب هو الحضور الواجب الذى غاب بفعل فاعل، هنا تظطر المثولات السردية لدى نجيب إلى تأسيس مجاهيل الصمت الغنية بالكلام الخارق الخلاق الذي لم يتأسس بعد ، إنه مشروع وجودي جمالى أسلوبى معرفى لإعادة تسمية الأشياء والأحياء والتصورات والاعتيادات المألوفة،والإكراهات الرمزية الكمينة والمعلنة من جديد ، يترامى السرد هنا إلى مشروع معرفى جمالى تجريبى ينتظر من يعقلنه ويؤطره ويشيعه ، وأظن أن هذا المشروع السردى الكامن فى بنية الأصداء الذاتية عكف على استنفار طاقات الصمت الكامنة في كل شئ - وأظنه مشروعا عظيما ، لأن تاريخ الصمت أغنى من تاريخ الكلام ، ومراقي التأمل أخصب من مدارج الكلام الشائع المكرور،وقوة التجريب البصير أعقد منقوة الثوابت السائدة، فالصمت والغياب هرطقة مبدعه ، وخروج بصير ، وتجاوز خلاق ، وتجديف محسوب ، وهدم حيوي خلاق ، وفي ذات اللحظة التي يقول السرد فيها دعني أصمت لأكون أجمل كلاما ، يتحول العالم أيضا ، فإذا كان الصمت يتجادل مع الصوت الغائب والسكوت المتأمل،والتجريب المجترح لحيوية الوجود، فإن شئ من هذا التأسيس الجدلي بين الصوت والصمت والصدى يحدث لعلاقات الواقع ، وأنساقه الرمزية المختلفة ، فيتم نوع من الانزياح السياسي والاجتماعي والحضاري والجمالى عن مجمل الأنساق الثقافية السابقة،والتصورات الأعرافية العقلانية والشعورية التي تجسد الوعي والوجدان والنظرية والممارسة والحالة العقلية العامة للمجتمع، ففي ذات

اللحظة التي تعود فيها للغة السرد طزاجتها من خلال محو الكلام العام ، وتأسيس الصمت القادر على قول الكلام الصامت ،- في ذات اللحظة التي يؤسس فيها التشكيل السردى هويته اللغوية التجريبية الخاصة ، يعود للوعي الإنساني والمجتمع والحضارة ولبنية اللغة،إشراقاتها الغائبة ، ويعود للواقع الاجتماعي حريته المنسية ، ونبلة المفتقد ، فعندما يغير الصمت من طبيعة اللغة الرسمية العامة ، وينقلها من وهم الكلام العام ، وسطوة المسموح به من الكلام ، يغير الصمت من طبيعة التفكير أيضا ، فالأصالة في التعبير هي أصالة في التفكير ، وهنا لا يكون الصمت والنسيان لدى نجيب محفوظ كما قلنا مرادفا للسكوت ، أو نقيضا للكلام، بل هو من نفس جنس الكلام ، لكنه يختلف عنه في النوع والقيمة والهدف وعمق المقاصد التجريبية المغامرة ، إنه كلام مسكوت عنه ، ووجود غائب يمارس كل واجبات الحرية والتحرر والخلق في أعماق السر والغياب وجلال الأصداء الخبيئة، إن الصمت والصدى والغياب هنا يكشف للسرد بالسرد وهم اللغة السائدة ، وخداع الشرعيات الشائعة بوصفها الإمكان الحضاري والوجودى والمعرفى الوحيد للوجود ، مخلقا وعيا إنسانيا ومنهجيا ومعرفيا وكونيا جديدا ، يستبدل فيه الهدر اللغوي الفادح بالتقطير المعرفى الفياض ، والدواميه اليومية الاستهلاكية بالتركيز المنهجى الخلاق ، والأنساق الرمزية العامة بالأصالة الذاتية الحرة ، والنظام المركزى المسلح بالأيديولوجيات السائدة، بالتعدد الفكرى والروحى والتخييلى الحر، وبذلك يكون السرد تأسيسا للوعي والإدراك، وتأسيسا اللغة ، وتأسيسا للوجود في علاقة جدليات تعددية متراوحة بين هويته ومهمته . حتى إذا انكسرت حدة حاكمية النظام النظري الواحد والوحيد لإنتاج الوعى والمعرفة، وخلق شروط الحقيقة بصورة عامة، والخطاب النقدي بصور خاصة، حتى تعود السياقات الغائبة واتسعت فكرة اللانسق إلى جوار فكرة النسق،وفكرة النشاط والجدل الدفاق الجسور إلى جوار فكرة المحافظة على النظام المعتاد العام، بما يمكننا من تصور نظام نقدى تجريبى جديد قائم على التصور النسبي والإمكان

الهامشى، والحوار مع الفعلى والممكن والمفترض، وتأسيس تركيبية الظواهر ضد واحديتها وتركيبية الإدراك ضد أحاديته، وتركيبية وانفتاحية بنية الإفصاح والإبلاغ،ضد تسلط العقل المؤسسى العام، والبلاغة الرسمية السائدة، بما يمكننا من التعايش مع منطق التجريب الذى هو منطق التناقضات والثغرات والفجوات المتفاعلة المتنادية، التى تقف على طرف نقيض مع اليقين العلمي الوهمى. والموضوعية المادية الصلبة،والحدود العلمية المنهجية الصارمة. وطالما أن يحى الرخاوى قد استشهد بيحى حقى فى هذا الموضع بالذات . أقصد موضع علاقة الإبداع باللغة،فقد كان موفقا حقا فى هذا التصور النقدى ولنا هنا ان نستطرد قليلا مع الرخاوى فى حسن هذا الاستشهاد بيحى حقى فى الوعى بمنطق اللغةوعلاقتها بالمبدع أو بالإبداع ، ويكاد هذا التصور الذى يبديه الرخاوى يوغل في إخلاص هذا الإرهاف الفنى للتشكل الجمالي اللغوى للسرد حتى ليصل التجسيد فيه حدا مرهفا من التجريد التصويرى الخالص، حيث ليتجلى السرد شكلا جماليا أكثر منه شكلا تمثيليا تعبيريا، فيتبدى الشكل كأظلال مجازية طيفية بينية مقزحة تقع بين الشئ واللاشئ في وقت واحد، والحضور والغياب،أو بين الصوت والصدى،أو فى رحاب أمداء الأصداء التى تعلو على كل صوت بعد أن تكون قد تجردت عن الوجود واللغة ومواريث الأشكال الجمالية المسبقة، لتستقطر الجسد الحيوى المادى للموجودات فى خلاصات أسلوبية سردية أصدائية تقع فى العمق المعرفى والجمالى البينى التعددى للأشياء والتاريخ والثقافة والذات،منفتحة على الغموض والتعدد والتداخل بما يدخلنا فى مجال التحقيل الدلالى التعددى، وليس البوح الدلالى الحادى، حتى لنقول مع الشاعر العربي :

رق الزجاج ورقت الخمر فتشابها فتشاكل الأمر

فكأنها خمـــر ولا قدح وكأنه قـدح ولا خمر

وهذا الذى يشير إليه الشعر فى مجازه ربما يسعفنا فيما نحن بصدده من محاولة الإمساك بحالة التشكيل التجريبى فى القصة القصيرة، وربما نسمي هذا التشكيل بـ ((بالتجريب المنظومى التعددى المتداخل)) والمتنامى عبر صورة من الوعى الشبكى التعددى، والأنساق البينية التعددية))،لا العناصر المتجاورة،أوالتمازجات الفنية الحدودية المحددة، ربما نسمى ذلك ((بالمساحات الفارغة المتلئة،أو بالامتلاء عبر الفراغ أو الفراغ عبر الامتلاء)) أو بتعبير آخر ((اللاشيئية الجمالية البينية المحكمة "))
لو صح تعبيرنا – يجب ان نسوق كل شئ في القوانين الجمالية والبنائية للقصة القصيرة في اللغة والحدث والشخصية والزمان والمكان والحبكة والبداية والنهاية ، إلى هذا المصطلح الجديد الذى نصكه هنا فى هذه " اللاشيئية الجمالية البينية المحكمة " بما هى مصطلح نطلقه هنا للجمع بين لحظات تشكيلية ومعرفية تعددية عبر نوعية جد متعددة ومتباينة ومتداخلة، ولكنها جميعا يهيمن عليها لحظتان جد قصويين ومتناقضتين معا : تجمع بين أقاصى حدود التجريد التعبيري ، وأقاصى إمكانات التجسيد الانفعالي والعياني ،وهما لحظتان تبينان أقصى لحظات الصراع التشكيلى بين الرغبة الخارقة فى التفسير وافحاطة والشمول، والرغبة الواعية فى العزل والسيطرة والاستغراق فى شىء محدد، وهنا يجد الكاتب الحاذق نفسه واقعا بين مطلبين جد عسيرين، أن يجمع بين قدرتي : التجريد للتمثيل العياني ، وقدرة التمثيل العياني للمجرد، ومن كليهما معا يبني هذا المصطلح المعقد " اللاشيئية البنائية البينية المحكمة "،إن الكاتب هنا يدفع بإمكانات التشكيل الجمالى المتوارثة فى كافة أشكال الفنون على اختلاف انماطها واشكالها ومقاصدها الجمالية والمعرفية، إلى أقصى مايمكن ان يصل إليه منسوبها البنائى حتى لتقف على ((الأعراف التشكيلية البينية)): بين حد أقصى متخم بالتشكيل السابق، وحد بدئى متخم بمغامرة إعادة تأسيس التشكيل،إنه بناء جسور يلائم بين حالات انعدام الفهم وحالات محاولة الفم،وبين حالات الوعى بالتشكيل المتوارث المستقر،وحالات ماهو بسبيله إلى اتخاذ شكل ولما يقر بعد ؟!لقد انتقل التشكيل التجريبى للقصة القصيرة من حالة امتلاك المعيار التشكيلى المستقر حتى هذه اللحظة إلى حالات تجريب معايير اللحظة والآن عبر مسالك

تشكيلية تجريبية استشرافية مغايرة،لقد رأى كتاب القصة القصيرة أن وصف العالم ورصده ومحاولة الاستغراق التأملى فيه خير ألف مرة من تفسيره وتأطيره وتصنيفه وكلها تصورات تشكيلية قبلية متهالكلة،فالواقع أكبر مما نتخيل،ومساحات المجهول اضخم من مساحات المعلوم،وتاريخ الصمت أغنى من تاريخ الكلام،وبلاغة اللامعنى والغياب، آصل من بلاغة المعنى والحضور، ولعل هذا ما دفع بالكاتب يحي حقي في " أنشودة البساطة " ان يفرق في دقة نقدية نافذة بين "((معرفة اللغة))" ، و بين ((" عشق اللغة)) ـ بالمعنى الفلسفى والفنى الواسع للغة ـ وبينهما بون شاسع وهائل فيما نرى هنا ، فعلى حين تمثل معرفة اللغة – فيما نرى أو على الأقل حدود مافهمنا من تعبير يحى حقى – القدرة على تجريد التمثيل العياني للأشياء والموجودات والأحداث والشخصيات وكل علامات الوجود من حولنا ،بينما يعني " عشق اللغة " القدرة على تمثيل وتجسيد العياني المجرد، وفتح ثغرات جمالية ومعرفية في جسده الحي الموار للإطلالة من المعلوم على المجهول معا .ومن النسق على اللانسق،ومن الأنظمة الجمالية والمعرفية السابقة على اللأنظمة البدئية التشكيلية التى هى بصدد ولادتها وتبلورها التجريبى الجديد،معرفة اللغة حالة من حالات التكبل وعشق اللغة حالة من حالات التكشف،معرفة اللغة وضع من اوضاع تحرير المصطلح وعشق اللغة هيئة من هيئات التحرر من المصطلح بنقله من بنية الأنظمة الثقافية المتواضع عليها إلى بنية الوجود الحسى التجريبى الحى والغامض والمعقد والمتداخل،ربما لانكون هنا فى حالة من حالات الطمأنينة والإدراك الوجودى والجمالى المشترك، ولكننا بالتأكيد فى حالة من حالات الأصالة والصدق مع الفن والواقع والذات، يقول يحي حقي ((" إن القاص مطالب بأن يختار أكبر قدر من الخبرة باللغة التي يعمل بها ، ويشكل منها تعبيره عن ذاته، لأن اللغة تختلف عن اللون والحجر بأنها كائن حي ، ليس تنقله من جيل إلى جيل من قبيل تناسخ الصور، حيث تنبت الصلة والشبه بين السابق والطارئ ، بل من قبيل التطور الذي لا تنعدم فيه في الجديد خصائص الأصل ، والوجوه قد تختلف ولكن الروح ، الغريزة ، الوحي ، الهمس ، الروابط ، القواعد، شجرة الأسرة كلها باقية ... ... لا بد أن تصل مع اللغة إلى الحد الذي تشعر فيه بأن هذه اللغة تناديك ، بجميع

ألفاظها وإمكاناتها لتظهر للوجود على يديك لا من قبيل الترف، بل لأن اتساع الرقعة الذهنية والروحية منوط بطلب كل أولئك جميعا))(٦)

ولعل أمر الخبرة باللغة يختلف اختلافا جذريا عن الوعي باللغة ، فعلى حين يمثل هذا الوعي الإحاطة بكل القوانين الظاهرة والمضمرة للظاهرة اللغوية نفسها ووضع اليد على أنساقها المعيارية العامة ، نرى على الجانب المقابل لهذا الخبرة المعيارية باللغة القدرة على زعزعة هذه الأساسات المعيارية الكلية للغة في حوارها الخلاق مع ظاهرات الوجود ، وأحداث الواقع ، وإمكانات الاستشراف ، يحيل الكاتب الجاد اللغة عن نسقها الدلالي المعياري العام،كما يزحزحها عن استقرارها التاريخى العتيد،موغلا ومخترقا كليتها الرمزية العامة، ليجعلها تبدأ من جديد على يديه المبدعتين بكرا متوهجة طازجة تتخلق في رحم غرائزها الوجودية معلنة عن لحم ودم الحياة الموارة من حولها بالتعقيد والتداخل والتنامى، ومن هنا فإن الفن بشكل عام ، والقصة القصيرة بشكل خاص يحاول كل منهما أن يرغم اللغة كما يقول يحي حقي سابقا على المناداة المبتكرة، أن تتنادي اللغة بجميع ألفاظها وإمكاناتها لتظهر للوجود على يديك معناه كما أفهمه من تعبير يحي حقي أن تعيد خلق الوجود من جديد ، اللغة التي تمثل الموازي الجمالي للوجود ، أو قل البديل الوجودي للوجود ، فالفن قد لا يكون موازاة للوجود بقدر ما هو مناوئة وتنازع ومناقضة لكل أشياء العالم المعلنة والمؤسسة، بغية بعث الصامت الساكت الجوهري ليستعلن من جديد في بنية اللغة والحياة والتصورات والأخيلة، وفي هذا يقول هيدجر في كتابه " متاهات " تحت فصل " الأصل في العمل الفني " : ((" واللغة هي أداة الإنسان لتحقيق العلانية ، وإظهار المستخفي ، أو هي تجلي الموجود البشري في العالم الخارجي ، وإذا كان وجود الصخرة او النبات أو الحيوان لا يستطيع التجلي أو الانتشار فذلك لأنه لا يملك لغة ، وما دامت اللغة هي المظهر الأكبر لخروج الإنسان إلى عالم العلانية ، ورفضه لكل امتزاج بالوجود المختلط المتخفي ، فإن هذا يدل على أن كل فن في جوهره هو صورة من صور اللغة ، وكما أن للغة طابعا تاريخيا ، فإن للفن أيضا صفته التاريخية ، التي تجعل منه مظهرا من يقظة شعب من الشعوب في سعيه نحو تحقيق شخصيته القومية ، وتأكيد عالمه الخاص)(٧)

وما يتصوره هيدجر في أن انفتاح بنية اللغة على أيدي الكتاب الأصلاء هو لون من ألوان اليقظة الذهنية والروحية والتخييلية ، ونمط من أنماط تأكيد الخصوصية الفنية ، واستجلاب العلانية – ولعل ما يتصوره هيدجر هنا بخصوص اللغة، يتوازى وتصور يحي حقي عن بنية القصة القصيرة ، ويطالب به الكاتب الأصيل القادر على الانتقال باللغة من العام إلى الخاص ،ثم تحويل هذا الخاص إلى العام في ذات الوقت ، يقول يحي حقي : ((" أنت تريد أن تحدثنا عن إنسان بالذات ، عن طائرة بالذات ، عن منضدة بالذات ، فينبغي لك أن تفرزها على العموم والشيوع ، وتحددها لنا تحديدا يجعلها لا تقبل الابهام والاختلاط بغيرها ، ولو كان هذا الغير من جنسها ، وليست هذه التحديدات مطلوبة " لخاطر سواد عينيها " إن على الكاتب أن يستخلص من كل شئ سريرته ، معرضا عن ملابساته العابرة ، وسطوحه الظاهرة)) وهذا يعنى فيما يرى يجى حقى أن نرى الأشياء والأحياء والأحداث والشخصيات والأزمنة والامكنة في ذاتها ولذاتها ، يجب ان نراها جميعا رؤية وجود حي لا رؤية تجريد ثقافي عام ، ولعل ما يتصوره هيدجر هنا بخصوص اللغة، يتوازى وتصور يحي حقي عن بنية اللغة لدى المبدع، ويطالب به الكاتب الأصيل القادر على الانتقال باللغة من العام إلى الخاص ،ثم تحويل هذا الخاص إلى العام في ذات الوقت ، يقول يحي حقي : ((" أنت تريد أن تحدثنا عن إنسان بالذات ، عن طائرة بالذات ، عن منضدة بالذات ، فينبغي لك أن تفرزها على العموم والشيوع ، وتحددها لنا تحديدا يجعلها لا تقبل الابهام والاختلاط بغيرها ، ولو كان هذا الغير من جنسها ، وليست هذه التحديدات مطلوبة " لخاطر سواد عينيها ")) .وهذا معناه أن على الكاتب أن يستخلص من كل شئ سريرته،وخلاصة تشكيلاته المعرفية والجمالية والتجريبية الخاصة، معرضا عن ملابساته العابرة ، وسطوحه الظاهرة،وشائعاته السائدة، يجب ان نرى الأشياء والأحياء والأحداث والشخصيات والأزمنة والامكنة في ذاتها ولذاتها،يجب أن ننغل فى دم ولحم الوجود،يجب ان ننغرس فى روح الطرب لا فى صداه الشجى كما يعلمنا نجيب محفوظ، يجب ان نرى الحياة والأشياء من حولنا جميعا رؤية وجود حي لا رؤية تجريد ثقافي عام ،وترميز فكرى شائع،وما يتصوره هيدجر من انفتاح بنية اللغة على أيدي الكتاب الأصلاء ،هو لون من ألوان اليقظة الذهنية والروحية والتخييلية، وهو نمط من أنماط تأكيد الخصوصية الفنية، واستجلاب العلانية بالمعنى التجريبى – إن هيدجر لا ينظر للغة فى الفن كأداة إيصال وإنما هى بعد من أبعاد الوجود نفسه، تتمتع بنفس كثافة وتعقيد بنية

الأشياء الحية فى الوجود، إن فلسفة هيدجر للغة عميقة للغاية وترجعنا إلى تصور اللغة بصورة أصيلة، وربما لو ألمحنا بصورة سريعة مختزلة إلى فلسفة هيدجر- وهى فلسفة يربكها أية درجة من درجات الاختزال . لتمكنا من تصور هيدجر للغة، فقد دعا هيدجر على غرار نيتشة إلى تفكيك الميتافيزيقية الغربية، القائمة على العقل ((اللوغوس)) بعد ان صارت الذات فى الفكر الغربى المثالى تفهم على كونها متمايزة من بنية الوجود، فهى تدرك الوجود بعد أن تحقق لنفسها مبدأ التمايز عن الجسد(الخارج) لتكون متعالية أو عارفة، كما تنفصل عن الوجود نفسه لتدركه، لكن هيدجر يقلب هذا التصور ناقلا مركز المعرفة من بنية التصورات العقلية المجردة إلى ساحة الوجود نفسه، حافرا فى بنية العقل الفلسفى الغربى على الفكر السابق على أفلاطون وأرسطو حيث لم تنفصل الذات عن الموضوع فى أفكار مثالية علوية عند أفلاطون، أو أفكار مادية محاكاة فى الطبيعة كما عند أرسطو، بل يتسع الوجود نفسه لاحتوائهما معا، فقد كان الحكماء الأوائل ينظرون للوجود على أنه شىء كلى يضم الكائنات العاقلة وغير العاقلة،ثم جاء أرسطو وأفلاطون فسجنوا الوجود داخل أقيسة العقل، وتصورات الفلسفة، لكن هيدجر يرجع بالوجود مرة ثانية إلى أصالته الأولى، أى إلى كليته المتجانسة المعقدة، فليس العالم موجودا ((هناك)) بعيد عنا من الممكن حبسه فى أقيسة منطقية، أو تأطيره داخل حجج عقلية،فالعالم((ليس موضوعا هناك خارجا يمكن تحليله عقليا، ليس معدا فى مواجهة لنراقبه،إننا ننشأ كذوات من داخل واقع لايمكننا أن نجعله موضوعا للنهاية... العالم ليس شيئا يمكن فكه، فله وجوده الخاص الفظ الحرون الذى يقاوم مشروعاتنا، ونوجد نحن ببساطة كجزء منه))(٨)

وبهذه المثابة الفكرية فإن الوجود يسبق اللغة، واللغة توجد فى الوجود كجزء حى من بنيته الأساسية،فهى الحاضن الكلى الحى للكائنات، والموجودات الحية، والمجازية معا، وقد أكد هوسرل فى فلسفته الظاهراتية من قبل أن العالم يسبق اللغة، والوجود يسبق الماهية، ثم جاء تلميذه ((موريس ميرلو بونتى)) ليخطو بالحقيقة خطوة أعمق من أستاذه((مؤكدا أن الذات والموضوع لايقبلان الانفصال تحليليا، وكان يأمل أن يتجاوز بهذه الصياغة المعرفية الواحدية نقطة الخلاف حول الذات والموضوع مرة واحدة إلى الأبد،فكل وعى فى نظر ميرلو بونتى هو علاقة موحدة من الذات والموضوع،..... وقد استخدم مبلو بونتى نظرية الإحالة لكى يتجاوز معضلة المثالية - الإمبريقية(التجريبية) وهى نفس الطريقة التى استخدمها كذلك فى

معالجته للغة، فاللغة كفعل قصدى ليست علامة لأحد المعانىن ولكنها تجسيد وحلول للمعنى، ويكون التجسيد أكثر كثافة، وأكثر غنى فى اللغة الشعرية، لأن العناصر التصورية وغير التصورية فيه(المعنى الانفعالى) تلعب أدوارا تعمل على تقريب أهميتها فى الحياة الشاملة للكائن الإنسانى))(٩)

ولعلنا نلحظ هذا التشابك الكلى الجدلى بيننا وبين ظاهرات الكون على عدة مستويات من المعرفة سواء على المستوى الفلسفى او المستوى الفيزيائى، وعندما ينقل هيدجر وميرلوبونتى جوهر الفلسفة من العقل أو اللوغوس إلى الوجود نفسه، فهم لايصدرون عن رؤى فلسفية مثالية أو حتى تصورات فكرية متعالية أو مقحمة على الحادثات والأشياء، بل هم يتلقون بصورة ملهمة عن حقائق الموجودات الحية، ويحسنون الإصغاء العلمى المنظم للأشياء والأحياء، فعندما نتأمل فى النقلات العلمية النوعية التى أحدثتها الثورات العلمية المعاصرة فى علم الفيزياء الحديثة، وعلم البيولوجيا البر مجية، نرى العلماء يقرون بما احدس به الفلاسفة الكبار من قبل، فينقلون حدوسهم الخلاقة من مجال الفكر والتصورات، إلى مجال الوقائع التجريبية، وقد تم هذا التوافق التعاضدى بين بنية العلم وبنية الفلسفة دون إتفاق مسبق بين العلماء والفلاسفة، مما يؤكد دقة وصحة هذا التوافق، فقد أكد هايزنبرغ فى الفيزياء الكوانتية أهمية الإخلالات التى يحدثها كل فعل من أفعل المراقبة على العناصر المراقبة، فما مبدأ اللاتعين الذى نادى به هايزنبرغ سوى انطلاق الجهود التى أقامت الدليل على الترابط والاتكال المتبادل بين أفعال وعى المراقب والظاهرات المراقبة، لدرجة أن المراقب كما أبان شرودنغر لم يعد مراقبا بقدر ما يعتبر مشاركا، وقد دلت المشاركة فيما بعد على علاقة الوعى بالمادة،.... لقد أوضح العالم الفيزيائى الأمريكى تارغ وبوتهون كيف تجاوزت الفيزياء الحديثة أفكارا عديدة مألوفة فى الفيزياء الكلاسيكية نذكر منها: فكرة انفصال الأشياء التى تمتلك خصائص، وإمكان معرفة خاصة بواسطة مراقبة لاتخل بالشىء،..... وبهذا الخصوص كتب كوستاده بوغار يقول: تمثل أمامنا مفارقة أينشتين وما تتضمنه هذه المفارقة هو وجود تداخل تموجى بين أفعال الوعى كلها، إرادية كانت أم معرفية، مهما كانت قصية عن بعضها على نحو زمانى أو مكانى: الكون كله يهتز للتساوق وألفة التناغم..... ونتيجة لكل ما سبق يصرح عالم الفيزياء فرتجوف كابرا بقوله: انقضى وقت طويل كانت فيه رؤيتنا للعالم من التقطيع والتجزئة وأعنى أنها كانت مشروطةب ((ماهو قابل للقياس))

انقضى هذا الوقت الطويل ونحن نخضع لسلطان الوهم أو ما هو قابل للقياس،ونعتقد بأننا متميزون عن بيئتنا ووسطنا، ونستطيع أن نتصرف بمعزل عنهما، الأمر الذى جعلنا سجناء قدر محتوم))(١٠)

وبديلا عن منطق الثنائيات الديكارتية يقترح هايدجر شكلا من أشكال الوجود في العالم يعتمد على التموضع فيه Situatedness. ومن ثم توفر العلاقة الجمالية، بالنسبة لهايدجر، بديلا للمنطق، أو المنهج، الديكارتي، ان الشعر يسمح لنا بنوع من "استعراض الوجود" بصورة ترفض الصيغ المفاهيمية التي تفصلنا عن العالم، انه يذكرنا بضرورة ان نكون آخرين، وأن نكون في اللغة، إنه يعلمنا التواضع، ويدعونا إلى الانصات. هناك جانب آخر من جوانب ما بعد الحداثة ينبغي إلقاء بعض الضوء عليه، وهو التشديد على ضرورة تذويب الفواصل بين الثقافة الرفيعة High Culture والثقافة الجماهيرية Mass Culture وهي دعوة تتطابق مع الهجوم على نخبوية الحداثة في الأدب والفن وتحول الحداثة الى مؤسسة جامدة. ويعني هذا أن تأويل الوجود والنصوص((لا يمكن تصوره بشكل انتقالي لأننا لسنا مهتمين بتفسير شيء ما، بل إن التفسير ينبغي أن يفهم على أنه طريقتنا للوجود في هذا العالم، وتلك طريقة في الوجود سابقة لأي معرفة أو نشاط فكري. هكذا فإن نظرية التأويل الوجودية تستعيض عن سؤال الفهم الذي يعنى بمعرفة ما يدور في هذا العالم بسؤال عن الوجود في هذا العالم. وينحصر اهتمام هايدغر الأساسي في نظرية التأويل في عمله "الوجود والزمن". إنه ينظر في الحقيقة إلى علم الظواهر لدى الوجود الميتافيزيقي على أنه مهمة تأويلية بشكل أساسي. ويرى أن الفهم شيء سابق على المعرفة، لا يفرض جوهره فقط الإلمام بالوضع الراهن بل يتعدى ذلك إلى التطلع إلى المستقبل. ويجب أن يكون ملماً بإمكانية الوجود التي ينادى بها الوجود الميتافيزيقي، إمكانية الوجود التي تعتبر شيئاً أساسياً في تركيب الوجود الميتافيزيقي. وهكذا فإن نظرية التأويل تشمل مظهرين في فكر هايدغر. إن عملية الفهم تظهر من الناحية الأولى النظام الوجودي الأقدم للوجود الميتافيزيقي، ومن ناحية أخرى، يشمل التفسير إمكانية الوجود الميتافيزيقي. والتفسير لدى هايدغر موجود دائماً ضمن شيء ما نعرفه بشكل مسبق، ضمن شيء لدينا بشكل مسبق، وضمن شيء نشاهده في أعيننا، ضمن شيء ندركه بشكل مسبق، ضمن مفهوم تم ذكره مسبقاً. إنها طريقة أخرى للقول بأننا لا نتناول أي شيء أو أي نص متحررين من الافتراضات السابقة حوله، إننا نمتلك دائماً تفسيراً موجوداً بشكل مسبق ويعزوه

هايدغر كله إلى الوجود الميتافيزيقي. ولفهم نص من وجهة نظر هايدغر فإن ذلك يتطلب منك ألا تبحث عن المعنى الذي وضعه المؤلف في النص بل إن عليك أن تكشف النقاب عن إمكانية الوجود التي يشير إليها النص. ويستلزم التفسير ألا نرمي بالمغزى على النص رمياً أو أن نضع عليه قيمةً وضعاً، بل علينا توضيح ما يحيط بالنص الذي نشف عنه عادة لدى قراءتنا الأولية للنص.))(١١)

وهنا يلتقى هيدجر وغيره من أصحاب الاتجاه الفلسفى الفينومونولجى مع احدث التصورات العلمية التجريبية فى الفيزياء الحديثة وخاصة تصورات عالم الفيزياء دافيد بوهم عندما رأى العالم نهرا كونيا لا لاينقطع سيلانه وجريانه، تماما كما نشاهد على ضفتى النهار المألوفة لدينا دوامات صغيرة تدور حول ذاتها وتمضى فى اتجاه معاكس لمسلك السيلان العام، هكذا يكون كل كائن بشرى، وكل شىء آخر، مهما كان منفصلا ومستقلا فى ظاهره لحظة مؤقته فى صدر ضخامة النهر الكونى، وقد تود هذه اللحظة قرونا او ملايين السنين لكنها مؤقتة أيضا وتنضوى تحت جناحى النهر العظيم طالم انها تستشف وجودها من كلية النهر الكبير، وقد أراد دافيد بوهم أن يسمى هذه الحالة الجديدة من إدراك الوجود والأشياء والأحياء والظواهر، فأطلق عليها((الكل اللامنقسم للدفق أو السيلان المتحرك)) وتتضمن هذه الرؤية معنى هو أن الدفق يحتل مكان الأولوية فى علاقته بالأشياء التى تبدو بأنها تتشكل وتنحل فى هذا الدفق، وفى هذا الدفق لايقوم انفصال بين المادة والروح لأنهما ليسا جوهرين متباعدين فهما معلمان مختلفان لحركة واحدة.))،فإذا كانت هذه هى حركة المادة فى الكون والواقع، كما تصورها علماء الفيزياء الحديثة،فيجب أن يدفعنا هذا القلق اللغوى بين الحقول العلمية التجريبية والحقول الإنسانية والجمالية إلى محاولة تامل قضية تمثيل اللغة للعالم من جديد،كما يدفعنا إلى وجوب أن نعى منطق اللغة فى بنية العمل الفنى بوجه عام والعمل السردى بوجه خاص وعيا متراحبا متغيرا متداخلا،اللغة أكبر منا،فهى فوق التاريخ وإن صنعته وتتفلت عن الواقع وإن تخلقت فى رحابه، فهى ليست عقلا محضا،لأنها تولد قبلنا ثم نكون بعضا منها فى حياتنا ثم تبقى بعد فنائنا واضمحلالنا،اللغة لاتمثل الواقع ودائما ينزلق الدال بصفة مستمرة إلى دوال اخرى يترابط معها روابط معرفية بينية تعددية،كما ينزلق المدلول أيضا على باقى المدلولات بنفس القوة والسعة، فلا يكون الدال نفسه على الإطلاق وإن حاول،ولايكون الدال دالا على مدلوله مرة واحدة وإلى الأبد،هناك منطق الفجوة

والثغرة كامن فى كل شىء فى الوجود من حولنا على المستوى المادى التجريبى كما رأينا آنفا لدى علماء الفيزياء المعاصرة،وعلى المستوى الفلسفى لدى علماء اللغة المعاصرين، ولامفر من قران الاتساق . الثابت إلى اللاتساق . التجريب . حتى نكون اكثر مقاربة للظاهرة الفنية والوجودية معا إن النص السردى الإبداعى قطعة من روح الحياة نفسها التى تتأبى على كل تفسير أو تنميط أو تصنيف،مما يدفع فكرة الجدل والنشاط والتداخل والتجريب والتعدد إلى أقاصيها البعيدة،بوصفها ضرورات معرفية وجمالية فى بنية العالم والنصوص معا، وليس مجرد إمكان جمالى معرفى ضمن إمكانات جمالية اخرى. ولعل ما أطلقنا عليه آنفا ((التحقيل الدلالى لمجازات الظلال)) لدى نجيب محفوظ، أن يؤسس فى أصداء السيرة الذاتية تشكيلها المجازى والتشكيلى الفريد، فمجازات الظل تشيد شمس الوجود في بنية أصداء السيرة الذاتية لدى نجيب محفوظ،مجازات الظل تلقى أثواب العتمة الشفيفة على التعرف والعرفان معا،مجازات الظل أصداء متعددة متباينة متداخلة يقودها منطق التجريب والتداخل والإمكان والتنادى إلى المغيبات الصامتات المستشرفات من الوجود والذات والحضارة والجمال والمعرفة،ويجب أن نعي هنا مجازات الظل على أنها تمثل حقلا فلسفيا وجماليا وعالما وجوديا متكاملا، يجب علينا ان ((نحقِّل عوالم مجازات الظل)) فى أصداء السيرة الذاتية لنجيب محفوظ، لنستطيع أن نتخذ منها تكأة جمالية ومعرفية قادرة على فك شفرات هذا النص السردى المنظومى البينى الكثيف،إن تحقيل مجازات الظل هنا يعني ((التأثيل المضموني والاستعمالي والنقلي والبنيوي والحقلي، وبهذا لا يقتصر حقل المفهوم على التأثيل الحقلي، فالاحتقال هنا يحيل إلى معنى الحياة، أي كل ما يملكه المفهوم بالحياة ولوازمها من الاتساع والحركة والنمو والتمكن والامتداد، إذ كل ما يزود المعنى الاصطلاحي للمفهوم بدلالات مضمرة، تمكن المفهوم من الحياة يعد تأثيلا "(((١٢).

فالمجازات الظلالية هنا ترى وتقلب وتحيل أوجه المعاني والذات والهوية وحقائق الفن، وكما تكون الحياة حية خلاقة بمتناقضاتها وتداخلاتها يكون الحقل كذلك حيا بالمفاهيم المتجاورة والمتقابلة وتحقيل مجازات الظلال هنا تعيدنا إلى تكوثر دلالات الوجود الفعلى والحلمي،الصوتى والأصدائى، فإذا كانت الشمس تنسخ الأشياء والأحياء والموجودات بظلها، لأن الظل كما يقول لسان العرب ((" الظل في الحقيقة إنما هو ضوء شعاع الشمس دون الشعاع " وبهذا المعنى فإن وجود الأشياء لا يمحى

بالظل بل يتكاثر ويتغير ويتحول ويتكوثر، إن الوجود يظل مشعا وغامضا في مجازات الظل، فلا يمكن أن يوجد بصورة محددة، ولا يمكن أن يتلاشى بصورة مطلقة، إنه الوجود الاستعاري على سبيل الحقيقة لا المجاز، يقول ابن عربي (بالظلالات عمرت الأماكن)، فمجاز الظلال يحول الأحلام إلى واقع فعلي طافر باتجاه المستحيل كما يحول الواقع الفعلي إلى إمكان واقعي ضمن ممكنات واقعية أخرى كثيرة

وفى هذا التصور الجمالى والمعرفى التجريبى الجديد هدم للوهم المنهجى والجمالى والمعرفى السائد فى النظريات النقدية السردية المعاصرة بين بلاغات الظل،وبلاغات الشمس،إن جدليات مستويات الضياء ومستويات الظلال التي يثيرها النص السردى ـ بعيدا عن حدية النور والظلام فقط ـ، وماتفرزها من ثنائيات سردية حدية غليظة تعتمد الكشف والخفاء،التصريح والسكوت،والإشارة والإهمال سوف يتجاوزها السرد هنا ويدفع بها وفق منطق سردى جمالى تعددى، إلى تصور منطق الفجوات المعرفية والتخييلية بين لحظة البوح السردى فى النص،ولحظة التخييل الحالة فى النص بوصفهما لحظتين جماليتين متزامنتين دوريتين تحكمهما تقنية النور الساطع والظل الشاحب، لا لحظتين متعاقبتين تحكمهما حدية النور والظلام،وغير خاف هنا العلاقة الوشجى التى تربط الظل بالشمس أو الشمس بالظل،فكلاهما درجات متدرجة من الضوء وخفوته عبر متصل إشعاعى جمالى واحد،أو قل درجات حرارة متعددة تتوالى على جسد نصى واحد،ولقد بينا فى كتابنا عن ((عقل النظرية وعقل التجريب:تفكيك العقل النقدى العربى))،مفاهيمنا عن ((مجازات الظل)) كما أصلنا فى كتابنا الصادر عن المجلس الأعلى للثقافة ((الشعرية القديمة والتلقى النقدى المعاصر:نحو تأسيس منهجى تجريبى) لـ ((مفهوم التحقيل التخييلى والمعرفى)) كما حاورنا عددا من النقاد والمفكرين العرب الجادين بخصوص طرح هذه المفاهيم الجمالية والمعرفية الجديدة فى حقول السرديات العربية المعاصرة،((التحقيل الدلالى لمجازات الظلال)) لدى نجيب محفوظ، أن يؤسس فى أصداء السيرة الذاتية تشكيلها المجازى والتشكيلى الفريد، فمجازات الظل تشيد شمس الوجود في بنية أصداء السيرة الذاتية لدى نجيب محفوظ،مجازات الظل تلقى أثواب العتمة الشفيفة على التعرف والعرفان معا،مجازات الظل أصداء متعددة متباينة متداخلة يقودها منطق التجريب والتداخل والإمكان والتنادى إلى المغيبات الصامتات المستشرفات من الوجود والذات والحضارة والجمال والمعرفة والسرد،ويجب أن نعي هنا مجازات الظل على أنها

تمثل حقلا فلسفيا وجماليا وعالما وجوديا متكاملا، يجب علينا هنا أن ((نحقِّل عوالم مجازات الظل)) فى أصداء السيرة الذاتية لنجيب محفوظ، لنستطيع أن نتخذ منها تكأة جمالية ومعرفية قادرة على فك شفرات هذا النص السردى المنظومى البينى الكثيف،إن تحقيل مجازات الظل هنا يعني ((التأثيل المضموني والاستعمالي والنقلي والبنيوي والحقلي، وبهذا لا يقتصر حقل المفهوم على التأثيل الحقلي، فالاحتقال هنا يحيل إلى معنى الحياة،أي كل ما يملكه المفهوم بالحياة ولوازمها من الاتساع والحركة والنمو والتمكن والامتداد، إذ كل ما يزود المعنى الاصطلاحي للمفهوم بدلالات مضمرة، تمكن المفهوم من الحياة يعد تأثيلا))،فالمجازات الظلالية هنا ترى وتقلب وتحيل أوجه المعاني والذات والهوية وحقائق الفن، وكما تكون الحياة حية خلاقة بمتناقضاتها وتداخلاتها يكون الحقل كذلك حيا بالمفاهيم المتجاورة والمتقابلة والمتداخلة والمستشرفة معا، وتحقيل مجازات الظلال هنا تعيدنا إلى تكوثر دلالات الوجود الفعلى والحلمي،الصوتى والأصدائى فى بنية السرد، فإذا كانت الشمس تنسخ الأشياء والأحياء والموجودات بظلها، لأن الظل كما يقول لسان العرب ((" الظل في الحقيقة إنما هو ضوء شعاع الشمس دون الشعاع " وبهذا المعنى فإن وجود الأشياء لا يمحى بالظل بل يتكاثر ويتغير ويتحول ويتكوثر، إن الوجود يظل مشعا وغامضا في مجازات الظل، فلا يمكن أن يوجد بصورة محددة، ولا يمكن أن يتلاشى بصورة مطلقة، إنه الوجود الاستعاري على سبيل الحقيقة لا المجاز، يقول ابن عربي (بالظلالات عمرت الأماكن)، فمجاز الظلال يحول الأحلام إلى واقع فعلي طافر باتجاه المستحيل كما يحول الواقع الفعلي إلى إمكان واقعي ضمن ممكنات واقعية أخرى كثيرة "((فالظل شخص الكلمة، إذ هو قوامها الذي به تكون ومستورها الذي يحمل وحي معانيها، ولونها الذي تعرف به، وهذا ما يوجزه تعريف الظل في المعجم العربي "((الظل من كل شئ شخصه وكنه، ومن النهار لونه إذا غلبته الشمس، هكذا يمكننا أن نعرف ظل المعنى، بأنه عمران الكلمة، وموضع سكنها المتجدد، والمسافة المتناسخة بين طلوع معنى وزوال معنى، وهو ما تعلم به الكلمات في خفاء، وتلقي به إلينا وتكتبه فينا، وتموت الكلمة متى ضحا ظلها))" ويقال للرجل إذا مات وبطل، ضحا ظله، ويقال فني الظل إذا صار شمسا، فقد بطل صاحبه ومات " تموت الكلمة وتفقد قدرتها على الحياة والإنسان إذا ضحا ظلها، أي إذا صارت شمسا، لا تخفى لتعلم، ولا تستر لتكشف، ولا تومئ فتلقى، ولا تضمر فتستفهم ولا تتعدد ظلالها فتعمر))(١٣).ووفق هذه التصورات اللغوية والجمالية

والمعرفية لمجازات الظل ولمفهوم التحقيل التخييلى والمعرفى: لا بد أن يحدث تفكيك كلي للمفاهيم والأنساق والتصورات والمناهج السردية والنقدية،بل كافة صور العلاقات والأنساق الثقافية والحضارية المحيطة بنا،والتى تدشن بنية وعينا ولاوعينا فى النظر للوجود والثقافة والنصوص والخيال، فإذا كانت شمس البنية الرمزية العامة المحيطة بنا قد أسست ورسخت طبيعة الأشياء من حولنا، وجعلت من حضور الذات والمعنى والقصد والهوية والماهية والتاريخ والانفصال بين مفهوم الخارج والداخل وترسيخ مفهوم الحد العلمى الصارم - جعلت من كل هذا الحضور المعرفى والجمالى حضورا معرفيا ومنهجيا كليا ملزما للتفكير وللمناهج وطرائق السرد، مما جعل معظم نقادنا وباحثينا يروا إلى بلاغة السرد بوصفها طباقا مع بلاغة السلطة والحقيقة الجمالية التى رسختها آنفا، ووفق هذا التصور لمجازات الظل لا بد أن يحدث تفكيك كلي للمفاهيم والأنساق والتصورات والمناهج، وكافة صور العلاقات الثقافية المحيطة بنا، والتى تدشن وعينا ولاوعينا ووعي الوجود من حولنا، فإذا كانت شمس البنية الرمزية العامة المحيطة بنا قد أسست ورسخت طبيعة الأشياء من حولنا، وجعلت من حضور الذات والمعنى والقصد والهوية والماهية والحد والعالم حضورا كليا ملزما للتفكير، فإن شمس الظلال، أو قل مجاز الظل سيكون تقويضا لكل ذلك " ((فالتفكيك تقويض لهذا الحضور لذلك لا تحضر شمس التفكيك (المجاز) هوية الأشياء ولا معانيها ولا مقاصدها ولا حقائقها ولا حدودها النهائية، فهي لا تحتفي إلا بآثارها، وكتابة هذه الشمس لا تحضر غير الأشباح والأطياف والآثار، الآثار أشبه ما تكون بطبع الأقدام، لكن من هو الذي مشي على الرمال ؟ لقد مشي أحدهم وخلف وراءه آثار أقدامه في كل مكان... الكلمات آثار ومعناها غائب، الكلمة تدل على أثر معناه مفقود، الأثر يحمل اختلافات وكل أثر يتحول إلى دال على غائب إلا من أثر... إن ما هو موجود في العلامة يحمل أثر ما هو غير موجود أي ما هو غائب أو كان موجودا)).(١٤)

إن إعادة الوعي بالوجود والذات والواقع وكافة صور الأنساق والعلاقات المحيطة بنجيب محفوظ في جسد الحلم الفني – أو جسد الصدى السيرى هي إعادة للظل لا للشمس، للصدى لا للصوت، للظلال التي تكوثر شبكة الدلالات في النص – الأثر – إن الحلم هو إعادة تمثيل للغة والمجاز والواقع من جديد، إنه لا يحضر المقاصد والحقائق والحدود الثابتة المألوفة فكل ذلك كان وهما من الأوهام، أو كان إمكانا واقعيا

مختزلا ضمن إمكانات احتمالية كثيرة أقصيت بفعل التدشين الأيديولوجي للبنية الرمزية العامة، ومن هنا قبض نجيب على الظل لا الشمس، الصدى المتكوثر لا الصوت المحدد الفقير،ولعلنا ندرك ذلك فى الأمثولة السردية (الأضواء) يقول نجيب محفوظ فى نصه:

(استعدت الكاميرا فى موقعها،وضبطت الأضواء،وأشار المخرج ببدء التصوير:تلاقى الحبيبان ودار حوار،انتهى تصوير اللقطة،همس الموزع للمنتج وهما يجلسان على مبعدة يسيرة وراء الكاميرا: لن تصلح لأداء الحب بعد اليوم،قلبى معها،أشعلت الممثلة سيجارة لتريح أعصابها من عناء التمثيل،ووقف المؤلف فى زاوية بعيدا عن الأضواء يصغى ويتابع ولا يبالى به أحد))،ونلحظ فى هذا النص السردى: الصدى لا الصوت والظل لا الشمس، والباطن لا الظاهر بل قل هنا جدل جمالى تعددى موار يتجاوز منطق الثنائيات السردية إلى منطق التعدد السردى البينى الغائم والذى تشترك كل حدود المعرفية والجمالية فى محاولة إكمال المعنى والدلالة والقصد فى الواقع والعالم من حولنا،بينما لانصل إلى لحظة الكمال أبدا بل نظل فى مجازات الظلال السردية نكدح صوب الكمال الذى بسبيله إلى الكمال الذى لايكتمل،بل تظل القيمة الجمالية والمعرفية الخلاقة فى هذا الجدل الثلاثى والرباعى والخماسى التعددى ـ كامنة فى منطق العبور والغياب والتعدد واللاتناهى الكامن فى مجاوات الظلال، فربما نرى بعمق أكثف إذا روقنا الضوء من أكداره الملهيات الغامضات،فلا يكفى أن نكون فى النور والضوء، بل يجب أن يكون فى النور والضوء مايستحق أن نراه ،وربما كانت العتمة أرقى بصرا وبصيرة واستشرافا من سطوع الضوء المعشى المميت،وانظر معي كيف يتجلى الواقع الشائع بكافة أنساقه الثقافية في نظر السارد ففي الحلم رقم (٤٥) نجد السارد يحضر مهرجانا عظيما تحضره رموز الأمم ويسلمه رئيس المهرجان كرة فيقرر السارد التبرع بها لأعمال الخير، لكنها تنفجر وتقسم كل شئ وتفجره: الإنسان والحيوان والنبات والجماد، إن الجائزة هي المكون الدلالي للعب الحر بالكرة، إنها الحركة الموغلة في الطلاقة والتفلت والامتداد، ويظل هذا المكون الدلالي الرمزي مكنوزا بالظلال في جريه وانحداره على الأشياء والأحياء فيحيلها عن جهتها المعلومة إلى جهاتها المجهولة، ويبدل من معقوليتها ومقاصدها إلى نقيض ذلك بالكلية لتنسرب إلى معقولية ومنهجية أخرى أكثر عمقا ورحابة، وكأن جميع البني الرمزية الثقافية التي تعقد العالم والواقع على وعي الأشياء والموجودات والكائنات بها،

جميع هذه البني تصير وهما من الأوهام، تصير عوامل تفجير لا تعمير، ورموز إخفاء لا رموز إيجاد،وتصير بنية الأحلام عل مستوى الكتابة هي الموازي الوجودي لبنية الأوهام التي تحدد جميع صور علاقاتنا بالذات والعالم والواقع من حولنا،إن الحلم السردى أوقل مجازات الظلال السردية، لدى نجيب محفوظ يقوم بدور الدال الرمزي الحر المحيل إلى دلالات إنسانية وواقعية وكونية وتجريبية وافتراضية بما يفتت مركزية الإحالة والمرجع إلى مراكز إشعاعية دلالية متكثرة متشابكة أشبه (بالمجاز الغابي) المعقد، أو ما أطلقنا عليه آنفا ((مجازات الظلال)) في مقابل البنية الرمزية للشمس الرسمية العامة،/ وكأن شيئا من المطلق قد حل فى النسبى،أو شىء من التفكيك الأبدى لفكرة الحضور الزمنى يحول دوما وبصورة مطلقة بين الواقع ونفسه،وبين الزمن وقدرته على التحقق بالفعل، وفي هذا المعترك الجمالي والمعرفى والتخييلى والوجودي الحرج يستبدل الموت فعل الحياة، وتنهار الحياة السائدة في سراب الموت وغواشى الوهم، وتقع نظرية النقد نفسها في العمق من هذا الجدل الجمالي المعرفي التعددي،إذ تضطر إلى إعادة إنتاج ذاتها من جديد، بشكل يلتبس فيه المدلول الثقافي العام الكامن في بنية النظرية والعقل والواقع بالظواهر التخيلية الافتراضية بما يعيد فنحن نفكر بالمجازات، ونحيا بالكنايات والاستعارات، وندشن أنساق حضاراتنا،وشروط الحقيقة من حولنا وفق أبنية رمزية استعارية فى المقام الأول والأخير. ومن هنا يجب أن تحتل اللحظة الجمالية الخلاقة المكانة الأرفع بين القيم جميعا لأنها هى نفسها قيمة القيم، فهى تهب المبدع والناقد والواقع أيضا الشعور بالحرية والقدرة على امتلاك العقل النقدى الخالق القادر باستمرار على تجاوز ذاته ، وبما أن الحرية هى القيمة المطلقة والمطلب النهائى للإنسان والمجتمع والعالم كله، فإن القيم الأصلية بل كل القيم الأصيلة يجب أن تنبع منها، ولعل تجربة الناقد من النص الإبداعى تعد تجربة مع الحرية فى المقام الأول، ومن هنا كنا نتصور أن فى أعماق كل ممارسة إبداعية أصيلة يرقد تصور نقدى جديد للفن والحياة،

المصادر والمراجع

١. رولان بارت،درجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد براده، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٢،ص٢٠٥

٢. رولان بارت،درجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد براده، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٢،ص٢٠٥

٣. Derrida Jacques:Marges-de la philosophie ed. DeMinuit,1972.p.19.

نقلا عن:د.رجاء بن سلامة،العشق والكتابة،دار الجمل،كولومبيا،ألمانيا،٢٠٠٣،ص٢١

٤ ـ محمد سمير عبد السلام، محفوظ.. السيرة والأحلام، القاهرة، ع٣٣٥، ١٢ سبتمبر ٢٠٠٦، ص١٨.

٥ ــ د. يحى الرخاوى،أصداء السيرة الذاتية،تقاسيم على أصداء السيرة الذاتية،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،ط١ ، ٢٠٠٦، ص١٠ ، ١١ .

٦ . يحي حقي ، أنشودة البساطة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص٣٥- ٣٦ .

٧ . نقلا عن : د . محمد شبل الكومي ، مبادئ النقد الأدبي والفني ، دراسة في المنظر والمنظور ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٧ ، ط١ ، ص١٥٨- ١٥٩ .

٨ ـ د. فؤاد عبد المطلب،التأويل فى الغرب، النشأة والمفهوم،مجلة الموقف الأدبى السورية،ص العدد ٤٤٠،كانون الأول،٢٠٠٧،ص

٩ ـ تيرى إيجلتون، مقدمة فى نظرية الأدب، ترجمة أحمد حسان، س، كتابات نقدية،١٩٩١،ص٨٤

١٠ ـ ترجمة د.عبد الفتاح الديدى،التناول الظاهرى للأدب، نظريته ومناهجه، مجلة فصول

obeikandi.com

١١ ـ ندرة اليازجى، التصور الحديث للعلم بين حكمة كريشنا مورتى وفيزياء دافيد بوهم، مجلة المعرفة السورية، ع٣٢٣، أغسطس، ١٩٩٠،ص٩ ،٣٠

١٢. د. طه عبد الرحمن، فقه الفلسفة، القول الفلسفي، كتاب المفهوم والتأثيل، ط١ [بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٩]. ص ١١ – ١٢،وراجع أيضا لنفس المؤلف:

فقه الفلسفة – ١ – الفلسفة والترجمة، ص٢٦٤ – ط٢ [بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٧].

اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ص١٧، ط١ [بيروت،المركز الثقافي العربي،١٩٩٨].

١٣ـ علي أحمد الديري، مجازات بها ترى، كيف نفكر بالمجاز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٦، ص١٨٥ – ١٨٦ .

١٤ . علي أحمد الديري، المرجع السابق، ص١٦٦ – ١٦٧ .

obeikandl.com