لا أحد ينام فى الإسكندرية

تغريبة البطل : وهم اغتراب الذات والكون أم إنتصار الإنسانية

لإبراهيم عبد المجيد

تنهض رواية لا أحد ينام فى الإسكندرية، لإبراهيم عبد المجيد، فنياً علي أساس تغريبته: الأولى حقيقته، والثانية مجازية. الأولى تغريبة إجبارية مزدوجة دفع إليها بطلا الرواية/ الشيخ مجد الدين وصديقه دميان، للخروج من قريتيهما فى الدلتا وأسيوط، فتوجه كلاهما بدون اتفاق مسبق بينهما، إلي الإسكندرية. والثانية قام بها كلاهما مجبراً كذلك من الإسكندرية إلى العلمين بعد أن وقع عليهما اختيار رئيسهما لتولى مسئولية محطة سكة حديد ومزلقان العلمين بالساحل الشمالى. وعلى الرغم من أن الرواية لا تدخل في علاقة تناص من أي نوع من السيرة الهلالية، وبخاصة التغريبة، فقد آثرت إطلاق لفظة التغريبة على مجموع الأحداث الروائية التى تناولها إبراهيم عبد المجيد فى عمله، وذلك لوجود تشابه ظاهرى بين العملين علي الأقل من حيث التهجير الإجبارى باتجاه الغرب تلافيا لمخاطر كثيرة تنذر بالموت.

فقد خرج بطلا الرواية، من بلديهما، مطرودين بسبب إشاعات وجرائم قديمة ليسا مسئولين عنها وإن اصطليا بنارها رغم ذلك.

على أن اللافت للنظر أن التوقيت الذى بدأت فيه تغريبة مجد الدين بصفة خاصة، وهو يوم الجمعة أول سبتمبر سنة ١٩٣٩، فى الرابعة و٤٥ دقيقة على النحو الذى حدده الكاتب، بدأ العالم كله يدخل فى تغريبة من

نوع آخر، وهى التغريبة الكوتية التى أطلقت عليها مجازا لفظ تغريبة. فقد آذن هذا التاريخ بافتتاح كتاب الجحيم، واشتعلت الحرب العالمية الثانية، التي لم تترك من العالم بقعة واحدة إلا وقد لفها الدمار والتخريب والهجرة شرقاً وغرباً.

فالرواية تبدأ بفصلين قصيرين متتاليين الأول منهما يتناول الزعيم النازى هتلر لحظة تأهبه لإعلان قرار الحرب العالمية الثانية بغزو هولندا أولاً، والثاني يتناول الشيخ مجد الدين وقد تلقى إنذاراً قصير المدى من العمدة بمغادرة قريته إلي أي مكان آخر يختاره. ومثلما تسبب البهى شقيق مجد الدين فى إشعال الحرب بين العائلتين الكبيرتين فى قريته، مما أدى إلي طرد مجد الدين آخر من تبقى على قيد الحياة من أبناء الطوالبة، وكذلك طرد زميله الآخر ممثل العائلة الثانية، وآخر من تبقى على قيد الحياة منهم؛ فقد تسبب هتلر فى تغريبة كونية كذلك، وهى تغريبة باهظة النتائج حين رفض وساطة ملكة هولندا، مما أدى إلي إشتعال الحرب.

والغريب أن حسم مصير التغريبتين معاً، كان فى الإسكندرية، على وجه التحديد. فالرواية تنتهى بنهاية غربة مجد الدين، وغربة العالم، حينما تتوقف الحرب العالمية بهزيمة دول المحور فى صحراء العلمين، فى ذات الوقت الذى يعلن فيه العمده اعتذاره عن نفى مجد الدين، الذى يؤثر العودة إلى موطن تغريبته الاختيارية هذه المرة إلي الإسكندرية.

وطبقاً لهذا المنظور السابق، فإن الرواية تدور فى فضاء حكائي يتسع اتساعاً هائلاً، وتتعدد أبعاده وزواياه بتعدد الأماكن التي دارت فيها المعارك العالمية التي إجتاحت العالم من جنوب أفريقيا حتى سيبريا، ومن أمريكا حتى الصين واليابان ومرورا بكل بلدان أوربا وآسيا وأفريقيا، غير أن هذا الفضاء الحكائي يعود فينكمش ويتبلور متوقفا عند الإسكندرية، بأحيائها، وبما جاورها من بلدان كالساحل الشمالى وكفر الدوار والقاهرة، غير أن اختيار الكاتب لهذا الفضاء الحكائي المنفتح في

لانهائية وتعددية لابد أن يستوقف القارئ منذ الصفحة الأولى من الرواية، جعله يلتقط هذا الفضاء فى حالة موارة بالحركة العنيفة والضجيج والصخب على المستويين الحقيقى والنفسى، وهو أمر كما نعرف موكول إلى قصد الكاتب ووعيه الأيديولوچى أو الإنسانى المتمثل فى زاوية رؤيته، أو رؤيته للعالم وقت الكتابة. وهى رؤية ساهمت إلى حد كبير فى توجيه كل العناصر البنائية والدلالية فى الرواية بدءاً من طريقة السرد والزمان والفضاء والشخوص الحكائية، ثم دلالة كل هذه الاختيارات، لاسيما إذا ارتبطت بعدة ظواهر أسلوبية وأخرى موضوعية يجدر بنا مناقشة بعضها.

يحتاج فضاء حكائى بالمواصفات السابقة إلى راوٍ بانوراما يمكنه الإحاطة بما يحويه هذا الفضاء من معطيات متعددة ومتنوعة، محلية، وعالمية، عسكرية ومدنية وقد سيطر راو واحد علي أحداث وفصول الرواية منذ اللحظة الأولى، وهو راو لا يتحدث بضمير التكلم أو يتقمص دور الفاعل لأحداثها، وإنما تم توجيه الأحداث كلها عن طريق راو سارد، غير مشترك فى الفعل، لكنه يجمع مادته السردية عن طريق اتخاذ سمت شاهد عيان على الأحداث. وهو أمر يجعله مستحقا لأن يطلق عليه لقب الراوي من الخلف الذى يقترب منقضاً من الشخوص والأحداث، بقدر ما يبتعد عنها، وتسمح له صلاحياته الواسعة بأن يصف كل شيء يراه ويسمعه ويقرأه، بل إنه يتغلغل داخل نفوس الشخوص الحكائية المختلفة راويا عنها أدق خلجاتها ومشاعرها، وهو لذلك عليم ببواطن الأمور، أيضا، محايد، أو يرغب الكاتب فى إيهامنا بأن كذلك في معظم فصول الرواية، باستثناء بعض التعليقات والتأملات التى كان يبديها أحيانا، وبسرعة، لكنه يعود بعدها إلي ما كان عليه من السرد. أقول إن الكاتب أراد إيهامنا بحياد راويه، على الرغم من أن أسلوب السرد القائم على واقعية منتقاه من خلال توظيف ما يعرف بالكولاج والمونتاج، تعني أنه عن طريق هذا الراوى كان يختار الأحداث التى يسردها بوعى مقصود لكى تنسجم مع رؤيته للعالم في الرواية.

وعلى الرغم من كون هذا الراوى يتمتع بمواصفات بانورامية واسعة فنحن لا نشعر بقفزات زمانية علي الأقل في طريقة السرد، مثلما لا تواجهنا الرواية بقفزات مكانية، فقد استعاض الراوي بأسلوب الكولاج لقصاصات الصحف والمجلات والنشرات والروايات الشفاهية المروية على السنة بعض شخوص الحكاية عن هذه القفزات التى لو وجدت فى الرواية بدون هذا الشكل التجميعى والوثائقى لكانت تمثل عيباً أصليا فى طريقة السرد ذاتها نظرا لعدم وجود الإطار المتسع (الفانتازى أو الصوفى مثلا)، الذى يمكنه استيعاب هذه المادة الهائلة المسرودة والقادمة من قضاء حكائي كوفى بتعاصر أحداثه ويرويها الراوى فى تزامنها الذى وقعت به حقيقة فى أماكنها وأزمنتها.

اتخذت الرواية من الرحلة (التغريبة) عنصراً أساسياً فى مجرى الحكى. والكاتب باختياره عنصر الرحلة هذا يؤدى لبنية الرواية وظيفتين لا تخلوان من معنى : أولهما ما تتيحه الرحلة من تغيير على مستوى المادة المحكية وتنويع ثرى لها، وبخاصة التنويع فى الشخوص أو الأصوات والحواريات فى الرواية.

وثانيهما أن منظورات السرد وزوايا الرؤية قد تختلف باختلاف الأماكن التى يعبرها البطل في تغريبته من قريته نحو الإسكندرية ثم العلمين، ومعني هذا أن الشخصية تزداد غنى وخصوبة بوجود هذا العنصر، غير أن اتساع الفضاء الحكائي خلال هذه الرحلة المحلية العالمية، يساهم مع غيره من عوامل فى كسر عمودية السرد ذاتها. فنحن بإزاء هذا الحشد الهائل من الأحداث والمعطيات والشخوص لا نجد أنفسنا بإزاء أحداث معسلسلة، اللهم إلا فى الفصول الأول والأخيرة من الرواية، فقد هيمن أسلوب التقطيع السردى والانتقال الزمنى على الفصول الوسطى من الرواية. صحيح سوف نتمكن من التعرف علي خط سردى صاعد يجمع الأحداث كلها، وذلك بعد انتهاء أحداث الرواية جميعاً فيما يعرف

بالخطاب الروائي ذاته. أما قبل ذلك فقد وظف الكاتب أسلوب التداخل التناصي (المقحم) من بنيات سردية أخرى سابقة، ساهمت في تقطيع السرد وتفكيكه لكي يتمكن الكاتب من تضفير وتكينها داخل بنية السرد الأصلي، وأقول مقحمة لأنها تنتمي إلي أبنية سردية مغايرة في المحتوى تماما لخط السرد الأصلي من حيث المحتوى المضمونى لها، والذى يبدو بالغ الغرابة والتميز عن الخط الأصلي وتبلغ درجة الفارق بين همزة البنيات الدخيلة على الخط الأصلي للسرد ومرجعيتها الخارجية، صفرا، لأنها ببساطة مستقاة من مصادرها الأصلية بوصفها نقولا وقصاصات إخبارية وثائقية في الغالب، والفارق الوحيد أن مصادرها مختلفة، ومتنوعة، وتمت منتجتها بطريقة تتفق ورؤية الكاتب للعالم. وقد تسبب (إقحام) هذه البنيات في أحيان كثيرة في إيقاف أو تأجيل حركة السرد تماما، الذى كان سرعان ما يستأنف مرة أخرى بعد انتهاء هذه المعطيات الدخيلة، التى ظلت وظيفتها في تأطير وتوكيد رؤية الكاتب، للعالم مستمرة دون توقف مماثل. وإذا كان السرد يغلب عليه طابع التقطع والتفكك، فإن الزمان بوصفه الظاهرة المرتبطة بالمكان ارتباطا عضويا لأنه المحل الذى تتم فيه أحداث متزمنة بطبيعتها، يغلب عليه طابع التفتت بالمثل ولو ظاهريا. ويمكن التعرف علي ملامح الزمن في الرواية من الطريقة التى يصف بها الراوى الأحداث ومن خلال خطوط السرد ذاتها. فالرواية يستوعبها زمنان: زمن السرد، وزمن البنيات المقحمة على خط السرد ذاته. ويتميز زمن هذه البنيات المقحمة بأنه ينتمى إلى الزمن المنقضى - الماضى - ذلك أنه زمن قد جمعت أشلاؤه من القصاصات الإخبارية السابق نشرها، وهو ماض مستغرق في انقضائه، والراوى في هذه البنيات بانورامى كما أشرت، ويمكنه قراءة معظم الأحداث العالمية، والمحلية التى حدثت على النحو الذى تعكسها به الصحف والمراجع السياسية.

أما زمن السرد فيمكن التقاط أجزائه وقد تفتت (ولو ظاهريا) - إلى أكثر من ثلاثة أزمنة. أولها الزمن الماضى، الناتج من صلاحيات

الراوى الكبيرة والذى يكمل زمن القصاصات السابق ذكرها. ويشمل هذا الزمن معظم فصول الرواية، فلا تشذ عنه أنواع الزمن الأخرى إلا فى حالات يمكن حصرها وأعنى بها الزمن المستقبلى الذى يعكس بشدة صلاحيات الراوى العليم ببواطن الأمور، والذى تعد الرؤى والأحلام أحد وسائله لاستجلاء المستقبل، ثم هناك الزمن الحاضر - الآنى - الذى يكون فيه الراوى مع الشخصيات ولا يقف خلفها، ويتجه الوصف السردى فيه نحو ما يعرف بالسرد المشهدى القائم علي حوار بين شخصين فى الغالب من الشخوص التى سيطرت على بعض الفصول، وأخيرا هناك الزمن الماضى داخل الماضى، وأعنى به الماضى البعيد المستدعى عن طريق (الفلاش باك) داخل بنية زمنية ماضية لها السيادة الغالبة كما رأينا.

(نماذج)..

[١] «... كل صباح كان هناك كثيرون لا يركبون الترام يأخذون طريقهم صاعدين المنحدر الصغير عابرين الكوبرى، يتوزعون على شاطئ المحمودية من الجنوب، يذهبون شرقا إلي شركة الغزل ... وسيمشي مجد الدين غربا كثيرا بعد ذلك وسيعمل فى شركات زيوت وصابون حتى يصل إلي مينا البصل ليعمل فى شركات محالج، وكبس القطن، ذلك كله سيكون فيما بعد. الآن هو لا يعرف شيئاً عن هذه المصانع الكائنة بكفر عشرى ومينا البصل، وهو الآن محصور بين راغب وكرموز»...

[٢] «... قامت وهى تضحك بلا انقطاع، جرى إخوته الرجال يبحثون عن المكين، فلم يجدوها فى أى مكان، سيجدونها بعد ذلك فى قلب صحن الدار، وسيندهشون كيف لم يرها أحد ذلك اليوم، سيجدونها صدئة يفركها أحدهم بيده فيفتتها...»

[٣] «... جلس علي مقعدته، ووجد مكانا يمد فيه ساقيه. وأغمض عينيه للحظة فوجد نفسه يمشى فوق سطح قطار سريع وحوله جنود من كل سحنة يتحدثون بكل لغة، يحملون بنادق كأنها رماح ويمشون فى رمال

تغوص فيها أقدامهم فوق سطح عربات القطار. وفوقه وفوقهم طيور سوداء ضخمة لا يعرف أسماءها...»

تتقاسم أحداث الرواية مجموعة من الشخوص الحكائية التى تعبر عن أصوات مختلفة وانتماءات طبقية متباينة، نظرا لاتساع نطاق الفضاء الحكائى وتنوعه كما مرّ بنا. وهى أصوات تعبر عن رؤي مختلفة ما بين شخصيات تلتقى بها من قبل التغريبة فى قرية مجد الدين، وأخرى تقابلنا أثناء التغريبة فى الإسكندرية أو العلمين؛ كثيرة ومتنوعة، لكنها تؤدى دورها المنوط بها تاركة لنا شخصيتى مجد الدين ودميان فى قلب بؤرة الأحداث بينما يأخذ الكاتب فى تهميش دورها وإقصائها، من ساحة السرد. ويظل دميان ومجد الدين بوصفهما وجهين لعملة واحدة أحد وجهيها شيخ مسلم حامل للقرآن والثانى مسيحى لا يخلو من ورع يمارسه بطريقة شعبية بسيطة. وتتميز شخوص الرواية بمجموعة من السمات لعل أهمها ما يلى:

١ - إن بطل التغريبة الشيخ مجد الدين، وينطبق هذا بالمثل على دميان بطلها الآخر، يتميز بمجموعة من الصفات التى تبتعد به عن تقمص دور البطل الإشكالى. ذلك أن شخصية مجد الدين تتسم بأنها شخصية قدمت إلينا جاهزة التكوين، بحيث لم نلحظ تغييرا ما جوهريا أو ثانويا فى تركيبها النفسى أو فى الدور الذى لعبته على مستوى القص فى الرواية. فهى تتسم بالانسجام مع النفس والتصالح مع الآخرين ومع الكون، وقد اتشحت بقوة روحية بالغة العمق. لعل أهم مظاهرها الشديد حملها للقرآن، ختمه مجد الدين منذ طفولته، ثم استمر فى تلاوته فى كل الأوقات وبخاصة أوقات الأزمات. مما كان يمثل بالنسبة إليه مخرجاً واسعا. وحامياً من التصدعات النفسية والعقلية التى يعانى منها البطل الإشكالى عند لوكاتش مثلا. ويكفى أن تكون شخصية مثل مجد الدين قد اتسعت رؤيتها للعالم لكى تحتوى المسيحى والمسلم، الفقير والغنى، الغانية

والقديسة، العربى والمصرى وغيرهما، بنفس القدر من الانسجام والتوافق، وهو أمر ينطبق على دميان مع فروق طفيفة فى توقيت اقتراب دميان من عالم الدينى فى الكنيسة الذى انخرط فيه متأخراً عن رفيقه. صحيح أن كلاهما اصطدم وعيه بالواقع المرفوض، وصحيح كذلك أن كلاهما كان يحتلئ طموحا واستشرافاً لمستقبل أفضل، لكن وسائلهم لمعالجة هذا الواقع المرفوض لم تكن مرفوضة كذلك، فقد استقبل كلاهما قوار الطرد والنفى والشتات بسبب إشاعات لا يد لهما فيها، دون أدنى مقاومة، وكأنهما ينفذان مشيئة غامضة ليس لها القدرة على ردها.

نماذج:

[١] «... وخرج مجد الدين من دار خلف مدركاً لأول مرة أنه إنما ينصاع لأمر العمدة، ليس خوفا ولا إذعانا، لكن لرغبة قوية عميقة فيما يبدو لترك القرية. لم يصدق العمدة أنه سيترك القرية بسهولة، لكنهم شاهدوه بالفعل يبتعد عن القرية ... أطلقت عدة أعيرة نارية للترهيب، لم يشأ مجد الدين حتى أن يلتفت، إنه حقا يريد الخروج...».

[٢] «... قال إنه فجأة هتف واحد من أهل القرية أن السيد يسخرون كافر. ولماذا هو كافر السيد يسخرون. قال الرجل لأنه لم يتم تعميده وهو طفل والحقيقة أنه كان هناك نزاع بين عائلتين على قطعة أرض، واستطاع الخصم أن يروج هذه الإشاعة عن السيد يسخرون. قال مجد الدين: كان واجب جدك يتعمد من جديد. ضحك دميان وقال: رفض بشدة، صمم أنه قد تم تعميده، وأنه لن يخضع للمكائد، لكنه كان فى داخله حزين، نام ولم ينهض إلي اليوم، المهم، أبى وإخوته كرهوا البلد، قسموا الأرض بينهم وساروا فى البلاد، أبى عمل بالتجارة حتي ضاعت فلوسه، وأفلس تاركا أمى وأنا والبنتين وولدا آخر مات بالتيفود. وهكذا تشردت عائلة كبيرة من أجل كذبة صغيرة...»

[٣] «... وكان دميان قد اهتدى إلي الوضع نفسه، لكن كانت اهتزازت عربته أكثر وأعنف فهى الأخيرة فى ذيل القطار. وفى الوقت الذى كان فيه دميان يقول: أنت هو الله الرحوم مخلص كل أحد الذى تجسد لأجل خلاصنا الذى أضاء لنا نحن الخطاة ... فى هذا الوقت كان مجد الدين يتمتم «وأن ليس للإنسان إلا ما سعى وأن سعيه سوف يرى، ثم يجزاه الجزاء الأوفى، وإن إلى ربك المنتهى وأنه هو أضحك وأبكى، وأنه هو أمات وأحيا...» ولا يزال القطار يميل الميل العنيف، ويهتز وتقعقع عجلاته، هذا نذير من النذر الأولى، أزفت الآزفة، ليس لها من دون الله كاشفة... ويدخل ضوء القنابل من النوافذ، يشعل فضاء العربة. إنها إحدى عربات القطار قد سقطت فوقها قذيفة هى التى تقاوم الانفصال، وهى التى يجرها القطار على الأرض، دميان دميان، إذا كانت العربة الأخيرة هى التى أصيبت فقد ضاع دميان... صرخ لكنه رآه يرتفع وسط النار ذهبى الجسد والوجه يمسك فى يده الذهبية رمحاً ... الفارس محاصر لا يبالى، دميان، وقد ارتفعت به الفرس يسبح نحو السماوات العلى تطارده النار فتراجع ليجلس على أقرب مقعد، مدركاً لأول مرة أنه يتيم دميان دميان الرحمن علم القرآن خلق الإنسان علمه البيان دميان دميان والسماء رفعها ووضع الميزان دميان دميان، كل من عليها فان دميان دميان يسأله كل من فى السموات والأرض كل يوم هو في شأن دميان دميان. لم يمت ولم يحرقه الله بل رفعه إلي السماء ولقد رآه دميان دميان. وراح يعبد تلاوة السورة الجميلة التى لم يعد يتذكر من القرآن غيرها الآن واسم صاحبه حتى صحبه النوم، والنوم سلطان...»

ومعنى هذا أن الشخصيات التى تقاسمت بطولة العمل باكمله، أو التى وضعها الكاتب فى بؤرة العمل، لم تكن تعانى من ذلك التصدع بين الداخل والخارج، ولم تسلك السبيل المعوج لإصلاح الواقع المعوج. وبصفة عامة فإنه، من خلال شخصيتى مجد ودميان وانفلاتهما من أسر البطل الإشكالى حدثت التغريبة واستطعنا التقاط خط السرد الممتد حتى النهاية.

(٢) إن أغلب شخصيات الرواية من غير بطلى البؤرة، رغم حضورها القوى والمؤثر واحتلالها مساحة واسعة على مستوى السرد فيها، إلي الحد الذى قد تزاحم فيه البطل لتحجب وجوده مؤقتا على الأقل فى المساحة التي احتلتها، على الرغم من ذلك فإنها قد قدمت إلينا جاهزة بدورها وبالشكل الذي قدمت إلينا به بالمثل، ومثلما قدمت إلينا بغموض يكتنف بداياتها، فإن نهاياتها كانت غامضة ومربكة، رغم كثرتها وتعددها تعددا لافتاً، يدفع بنا إلى القول بأن كل فصل تقريبا شهد مصرع أو اختفاء واحدة من هذه الشخصيات على التوالى دون معرفة السبب المباشر وراء ذلك. وربما كانت شخصية البهى شقيق مجد الدين بطل الرواية، وهو السبب الرئيسي وراء اندلاع موجات الثأر فى قريته، التى انتهت بطرد مجد الدين، هى أشهر هذه الشخصيات، وإن كانت مصارع عشيقته لولا، والفتى الأحنف، واختفاء حمزة وكاميليا، هذا فضلا عن الأدوار التى أدتها شخصيات أخرى فى تغريبة العلمين مثل الجنود السودانيين والباكستان والهنود، والملازم الإنجليزى مشرف محطة السكة الحديد بالعلمين، وقادة الحرب العالمية الثانية، تؤكد صدق ما أقول.

اللافت هنا أن اختفاء هذه الشخوص بالموت أو الإبعاد على مستوى القص لم يكن يهز بنية الرواية كثيرا، هذا على الأقل ظاهريا - أما فى حقيقة الأمر فقد لعبت هذه الشخوص دورا بالغ الأهمية فى تجنيب الرواية خلال كل فصولها هيمنة الصوت الوحيد للمؤلف أو وقوعها فى أسر النمط المونولوجى للرواية، الذى لا يرى سوى وجه واحد. للحقيقة هو ما يمليه المؤلف علينا، فقد عملت عمل الأصوات المتعددة التى أسبغت الطابع الحوارى علي الرواية، حيث عبرت وجهات نظر متباينة ومتضادة، دون أى تدخل من الكاتب للتنسيق بينها أو تعديل رؤاها أو لغتها، فهى ذوات فاعلة لها صوتها المباشر الدال فى الوقت ذاته. ولذا لم يكن اختفاء هذه الشخصيات من فوق مسرح القص فى الرواية ليغيبها أو يسلبها الدور، فقد عبرت عن رؤيتها للعالم، وأدت دورها الحوارى مع غيرها بوصفها

علامات ذات طبيعة اجتماعية طبقية، لاسيما فى أوقات الاضطرابات الاجتماعية عندما تتصادم المصالح المتباينة للطبقات وتتقاطع على أرض اللغة. وجميع هذه الأصوات، التى ظهرت فى الرواية ربما كان غرضها الأول ترشيح وتزكية رؤية الكاتب الخاصة للعالم في مجموعة من القيم مثل الحب والحرب والسلم والموت والصداقة والدين والسياسة إلخ... إنهم أصوات أو لغات تتحاور ولكنها تختلف عن اللغة المتعارف عليها إشاريا، فهم الملفوظ والخطاب المثقل بالقصدية الواعية المتمردة علي المطلق لصالح النسبى المتعدد فى ابتعادها عن دلالة المعجم واحتضانها لمعانى المتكلمين داخل الرواية، كما يقول محمد برادة فى مقدمته للخطاب الروائى عند باختين.

بقى الآن أن نتوقف عند بعض الظواهر الأسلوبية التى برزت علي سطح الرواية ويمكن التقاط بعضها بشكل موجز:

(١) أول هذه الظواهر أن علاقة التناص تظهر للمرة الثانية على مساحة القص من خلال توظيف الكاتب لمجموعة من التضمينات ذات المصادر المتعددة المتمثلة فى كثير من الأقوال المأثورة وأبيات الشعر المنثور أو فقرات من أساطير قديمة، بحيث أورد خمسة من هذه الأقوال قبل بداية الرواية، ثم استهل كل فصل واحد منها، والنظرة العاجلة إلي هذه الأقوال المتناثرة خلال الرواية توضح لنا أنها تبدو بمثابة التلخيص الموضوعى لأحداث الفصل، كل فصل، وإن كنا لا نستخلص هذا إلا بعد الانتهاء من قراءته، هذا فى البداية، ثم أصبح هذا القول المأثور فى بداية الفصل مؤشراً بشكل أو بآخر عن الكيفية التى سوف تدار بها الأحداث فيه. يضاف إلى هذا أن الأقوال الخمسة الأولى السابقة على الرواية تمثل هي الأخرى تلخيصا عاما ورمزيا للعمل التام. وإن كان استخلاص هذا الرأي يفترض القراءة أولاً كذلك.

وبصفة عامة فإن هذه المجموعة من التناصات المتنوعة تدل على ذوق

وثقافة عميقة ومتنوعة من ناحية، ومن ناحية ثانية فإنها ترتبط عضويا (البدايات بالنهايات). فالتناص الأول لبول إيلوار «من اللذه إلي الجنون ومن الجنون إلي النور أبني نفسي كاملا...» يرتبط عضويا بحالة الصحوة الأخيرة التي اغتسلت فيها الإسكندرية من الحرب والدمار، وحين نسي عامل الكهرباء إطفاء الأنوار نهارا، فظلت مضاءة ليلاً ونهاراً، وكأن الكاتب أراد أن تذوب الإسكندرية فى فيض من النور يحوطها لغويا في بداية روايته، وحتي النهاية، فلا ينام فيها أحد، فالصحوة نور، والدينة خرجت وضيئة، ودميان تلبس صورة جورجيوس وصعد محاطا بالنور الأبدى.

(٢) الظاهرة الثانية فى الرواية تتمثل أساسا فى أن الكاتب، وهو ينحو منحى واقعيا فى سرد روايته لجأ إلى كثير من الوسائل التى يستمد منها هذه الواقعية الوثائقية، التى اتخذت السمت الإخبارى أو الإعلامى المرتكز على علاقات تناص آلية من الصحف والمجلات، والمراجع السياسية كما سبق أن أوضحت فيما يتعلق بإقحام بنيات تناصية أدت إلى تفكك خط السرد، قد وظف الكاتب أسلوب الكولاج والمونتاج لهذه الأخبار والمرويات الوثائقية، هذا بالإضافة إلي إحلال الحكايات والمرويات الشفاهية المأخوذة وبعض الشخصيات الشعبية فى الرواية، والتى يتم تناقلها علي هيئة إشاعات تنتشر بسرعة لتأخذ وضعية المعتقد الشعبى السائد، وهو أسلوب لجأ الكاتب فيه للاستعاضة أو لإكمال دور التناص الإخبارى الوثائقى السابق، فإن لم يوجد الاثنان لجأ إلى إيراد بعض الأحاديث الإذاعية والخطب المسجلة.

ما يعنينا هنا أن الكاتب لجأ إلي هذا الأسلوب الوثائقى ليقدم المادة السردية التى يحتاج إليها الراوى. والأهم من هذا أن القصد من حشد هذه الأخبار الوثائقية وبالطريقة التى قدمها إلينا بها الكاتب تعد نوعا من استحضار خطاب الآخر بعدة طرق منها اللعب الساخر باللغات وأقوال الشخصيات والأجناس المتخللة المدرجة فى نص الرواية من شعر ومواويل

وأمثال أو رسائل، وهي طريقة تزكى وتؤيد تعدد الأصوات السابق الإشارة إليه. يتصل بهذه الماده اتصالا وثيقا كيفية إجراء عملية المونتاج عليها. فالأخبار التي يتم تجميعها وإقحامها على خطية السرد الأصلى شديدة التضارب والتناقض وهى نموذج للتضاد الصارخ بين نوعية الأخبار المحتشدة فى الرواية من حيث الكم والكيف. وهو تضاد نجح في توليد نوع من الكوميديا السوداء عن طريق تلاعب الكاتب بالملفوظات المتعددة مع غيره من الأساليب التي سبقت الإشارة إليها من أجل استحضار الآخر وإحداث ثنائية فى الصوت واللغة، فيما يمكن أن يقترب مما يعرف بالبارودى. ويبدو هذا واضحاً مثلاً حين يقبض السارد في الحديث عن حادثة محلية صغيرة، مثل العثور علي جثة قتيل وردت أخباره في ذيل صفحة داخلية لإحدى الصحف، بجانب خبر حشد خمسة ملايين جندى من جنود المحور لمجابهة عشرة ملايين جندى روسى من جنود الحلفاء فى صدر الصفحة الأولى من جريدة أخرى، أو من نفس الجريدة. وقد يجمع السارد في صفحة واحدة بين وسائل الإخبار والتوثيق السابقة من الصحف والمجلات والمرويات الشفاهية والإذاعة إلخ ...

وقد لاحظت شيئين بهذا الخصوص.

أولاً: أن كثافة عملية إقحام هذه البنيات التناصية على خط السرد تزداد بازدياد التوتر الناشئ عن وقائع الحرب وازدياد ضراوتها وما تسببه من دمار إنسانى شامل، وكأن الكاتب كان يجارى بأسلوب البارودى هذا توترا نفسياً مريراً يهدد الحياة فى كل لحظة. فلا يجد أمام هذا الطوفان المزعج من القتلى والموتى والجثث المجهولة، إلا زيادة جرعات الكوميديا السوداء المتفجرة من هذه الصيغة، ومن هنا زال الإقحام أو خف بشكل لافت للقارئ فى الفصول الأولى والأخيرة التى تعبر عن توتر أو أقل وأخف حدة.

والشيء الثاني:

أن هذه اللقطات التى تزداد فيها كثافة جرعات البارودى فى الرواية

كان يسبقها ويعقبها فترة من الصمت والهدوء الذى يبدو غريبا ومنبت الصلة عما يعقبه من أحداث فى شدة سكونه وهدوئه إذ إن مثل هذه اللقطات الهادئة إنما كانت تتولد فى الرواية نتيجة لإشاعة نوع من الرومانسية والشاعرية الحالمة ممثلة فى قارب ينزلق على وجه المحمودية حاملاً عشيقين صغيرين ينتمى كل منهما إلي عقيدة مغايرة للآخر وحد بينهما العشق، أو فى لحظة غزل حميم بين زوجين فى غرفة مظلمة، أو لحظة تأمل صوفى فى صحراء ممتدة ساكنة لا يمزق هدوءها ورتابة مشاهدها صوت أو حركة وهى أمور قد ساهمت فى خلق التضاد اللازم بين العنف الدموى فى اللقطات الحربية وهذه اللقطات الساكنة، كما لاحظ بهاء طاهر فى الداخلة النقدية التى ساهم من خلالها بكثير من الملاحظات أثناء إلقاء هذه الدراسة.

نماذج

نموذج (١)

«... وكان العالم لا يزال يتابع تقدم اليونانيين المدهش علي حساب الإيطاليين فى ألبانيا وسط حيرة الألبانيين أنفسهم الذين لم يستقروا بعد علي محتل واحد للبلاد حتى الآن، ووجه الهر هتلر رسالة إلي الجيش الألماني أحصى فيها انتصارات ألمانيا فى السنة الماضية ووعد بانتصارها النهائي في العام الجديد...

«إن جيش الإشتراكية الوطنية الألمانى قد أحرز انتصارات باهرة عام ١٩٤٠ وهذا الجيش وهو على أعتاب عام جديد قد استعد بتسليح لم تعرفه البشرية»

وكانت بيا عز الدين فى القاهرة قد أعلنت أنها ستبدأ برنامجها الجديد علي مسرح الماجستيك برواية اطلع يانمس، التي سيكون بينها

مونولوجات لمحمد عبد المطلب، وفتحية محمود وثريا حلمى وسيد فوزي، ورقص المحتفلون وأكثرهم من جنود الكومنولث فى المونسنيور علي الأضواء الخافتة، ولم يفهم مجد الدين أو زهرة للمرة الثانية لماذا يلقى الناس بأشيائهم القديمة من النوافذ آخر العام، وحضر الملك فاروق حفلا بعيد رأس السنة بدار الأوبرا للترفيه عن الجنود الإنجليز بالشرق الأوسط، وسقطت طبرق سقوطا مدويا واستسلم فيها ثلاثون ألفاً أسير وبلغ مجموع الأسرى الإيطاليين أكثر من مائة ألف فتهاوي الجيش الضخم وسقط من الحساب كقوة عسكرية، وعرض يوسف وهبى مسرحية صفارة الإنذار، كما عرضت سينما أوليمبيا فيلم دنانير لأم كلثوم، وصدر قرار قومندان قلم المرور محمد شكرى بك بتوحيدزى سائقى الأجرة بأن يرتدئ كل منهم معطفاً من التيل الكاكى فوق ملابسه أسوة بسائقى البلاد الإفرنجية وضرب حمزة كفا بكف وهو يرى الأسرى الإيطاليين الشباب حليقى الرءوس حفاة مشحونين في عربات قطارات البضاعة، وحمزة يعلق علي أعدادهم الهائلة قائلا: إن جار عليك الزمن يا بن الكرام طاطي وعف نفسك ولا تمشيش ورا الواطي، وكان روزفلت قد خطب وأعلن أن أمريكا ستصبح مصنعاً للسلاح للدول الديمقراطية، واشتكت عاهرات الإسكندرية المرخصات من قلة الزبائن، وطالبن الدولة أن تستخدمهن في الترفيه عن الجنود الإنجليز في معسكراتهم نظير دخل ثابت، وأعلنت الصحف عن إعدام المتخلفين عقليا في ألمانيا، واحتفل الأزهر بالسنة الهجرية ولا يزال غفارة يضع الطربوش الواقى من الغازات علي وجهه، وفى نفس الوقت أهدى الملك حديقة حيوان الجيزة حيوان الوبر البرى الذي اصطاده فنشرت جريدة الأهرام تعريفا لحيوان الوبر هذا نصه .....»

ومثلما استمدت الواقعية الوثائقية معلوماتها من المصادر المدونة السابقة فقد استمدتها مما كان يتداوله أهل الإسكندرية من إشاعات لا تلبث أن تتحول إلي معتقدات شعبية راسخة، ولقد كانت أم حميدو إحدى الشخصيات مصدراً مهما لهذه الروايات الشفوية، مثلما كان ديترى، وهو

شخصية ثانية مصدراً آخر لهذه المعلومات التي كانت تجد منفذا لها من خلال جهل الشيخ مجد الدين وزوجته بكثير من أخبار الإسكندرية وتاريخها، فتوليا إعلامهما بما يجهلان. لقول أم حميدو :

« ... إسكندريا ماريا وترابها زعفران، يقولون إن الذي بنى الإسكندرية واحد مجنون اسمه الإسكندر، وملأها مصانع خمور فكانت الناس ترقص وتغني طول النهار والليل وتتبغدد مع النسوان، وإنهم حتى الآن يجدون آثار للإسكندر وللإسكندرية القديمة. وجدوا مرة برنية فخار مملوءة بنقود ذهبية مختومة بخاتم الملكة ناعسة اليونانية التي حكمت الإسكندرية زمان، أبوه أمال الحتة اسمها جبل ناعسه لبه، كانت الملكة تسكن فيها، ويقولون إنها كانت جبارة لذلك فسكان جبل ناعسة جبارين، تجار مخدرات ولصوص ... »

وكذلك استخدمت الواقعية مادتها من الخبرة الحياتية اليومية بطرق الحياة فى الإسكندرية وأسماء الطعام وأنواعه، والأسماك المعروضة فى بحرى، ثم من الإطالة فى المعلومات الجغرافية والتاريخية التي أوردها السارد لمنطقة الساحل الشمالي، تاريخيا وجغرافيا، وعن طريقة وكيفية العمل الذي يؤديه عمال السكة الحديد لمد خط حديدي جديد أو تطويله، مثلما تظهر بجلاء من تلك المعرفة العميقة للسارد أو الكاتب بالدين المسيحي شهدائه وقديسيه وطقوسه، وبالقرآن والشعر. والمواويل الشعبية والحكم الخ.... وقد أدى تمسك الكاتب بالواقعية الوثائقية أنه كان يورد حديث الملازم الانجليزي في العلمين بنصه باللغة الإنجليزية، مما جعل هذا الأسلوب الوقائعي يدخل في علاقة تناغم وانسجام تلقائي مع علاقات التنامي الإخبارية السابق الحديث عنها.

وبعد : فما هي نوعية الخطاب الروائي الذي رغب الكاتب فى إيصاله إلينا ؟ بمعني ماالذي الكاتب أن يقوله من خلال هذا المبنى الحكائي الشاهق؟

الرواية بشكلها الراهن تطرح علينا مجموعة من الخطابات الروائية التي تمثل بدائل متباينة طبقا لطريقة وزاوية الرؤية التي ينظر بها إليها. يمكننا هنا مناقشة أحد البدائل القوية على الأقل. هل كان خطاب الكاتب تاريخيا ووثائقيا، بمعنى هل أراد أن يؤرخ للحرب العالمية عامة؟- للإسكندرية في الحرب العالمية؟- مقتربا بذلك أو متوحدا مع الرواية التاريخية التي نعرفها جميعاً؟

إن التأمل في نوعية الأخبار التي حشدها الكاتب على مساحة القص في روايته وكذلك في مصادرها المتعددة ودرجة وثائقيتهامن ناحية، ثم في الطريقة التي يقحم بها مثل هذه الأخبار داخل بنية السرد الأصلية، ومدى كثافتها من حيث توزيعها على الفصول المختلفة، سوف يوضح على الفور أن الرواية ليست رواية تاريخية، ولم يكن المقصود منها الالتفاف حول واقعة تاريخية بعينها ثم نسج خيوط فنية جذابة تغلفها، لتحيلها إلي رواية. صحيح إن كثيرا من هذه الأخبار كانت حقيقة، ومتعاصرة مع الحرب العالمية الثانية، أي أنها ذات طبيعة وثائقية، لكنها لم تكن تمثل المصدر الإخبارى والوثائقى الوحيد، فقد واكبت الحرب العالمية الثانية بنية ثانية هى تغريبة مجد الدين / دميان، التي مثلت الخط الرئيسي للسرد، ولجأ الكاتب خلالها إلي إقحام البارودى فنجح فى تفجير مصادر ثرة للكوميديا السوداء، التى ليست من هموم الرواية التاريخية، لأنها باختصار أخبار الطبقة المسحوقة من البشر فى الغالب، وأخبار المتلقين والبرجوازيين من تجار الحروب، كذلك فإن العلاقة بين زمن السرد وزمن المتن الحكائى، متفاوتة تفاوتاً كبيراً وهو أمر لا يحدث عادة فى القصص التاريخية، فقد أدت هذه الظاهرة إلي أن يتعاور زمن السرد أكثر من شكل ومن زمن علي النحو الذى مر بنا.

إذا ما نوع الخطاب الروائي الذي كان الكاتب يهدف إلي إيصاله، هل هو خطاب سياسى أراد به الكاتب أن يفضح القوى المتسلطة على

مقادير الناس والشعوب؟ بمعنى هل هو خطاب إيديولوچى اتخذ من هذا الرداء التاريخى مجرد غطاء له، وقصد عن طريقه، ومن خلال تغريبتين كبيرتين أن يوضح أن الجنس البشري كله يعانى من الاغتراب وانعدام الدور الفاعل، ما دام أدق ما يخصهم من أمور وهى شئون الحياة والموت ليست بأيديهم؟...

إن نظرة سريعة علي التغريبة المزدوجة لمجد الدين/ دميان، ثم تغريبة العالم توضح ذلك علي النحو الذى شاهدناه. فدميان ومجد الدين طردا لأسباب لا يد لهم فيها، والعالم سيق سوق الأغنام، إلى مذبحة الحرب لأن هتلر أراد هذا، وبين الإرادتين المتعاندتين تنمو طحالب البشر من تجار الحروب تقتطف ثمار القتلى والجرحى أموالاً مكدسة. هل كان هذا هو قصد الكاتب؟...

إن التأمل فى أحداث التغريبة الأولى علي الأقل ربما يؤكد لنا أن المغزى كان إنسانيا أكثر منه سياسيا أو وثائقيا. فالإسكندرية ذلك الكون الصغير الذى اتسع قلبه للبشر من كل الأجناس ومن كل الطبقات منذ بداية إنشائها، لا يعادلها فى هذا الاتساع سوى قلب مجد الدين ودميان. كلاهما اتسع قلبه للمسلم وغير المسلم، للجاهل والمثقف، الذى لم يأخذ دور المعترض أبداً ومع ذلك لم يكن ليقبل الضم علي نفسه أو زوجته ولو للحظات، إن الكونين الصغيرين يعانيان معاً من إحباطات شتى، ودماء شتى، لا ذنب لهم فيها، وعندما ينصهران معا فى بوتقة الألم يعودان معا من جديد أكثر بريقا وتألقاً، إنهما عنقاوان؛ الإسكندرية طهرتها الدماء والمطر من العدوان ومجد الدين عاد من رحلة التغريبة أكثر شفافية وقوة، لكنه يؤثر أن يعود للعنقاء الأولى للإسكندرية هذه المرة، فى تغريبة اختيارية، ليصبحا معاً جزءاً لا يتجزأ من تاريخ البحر المتوسط بل والعالم كله.

لقد ناقش ميخائيل باختين ظاهرة الكرنڤال فى كتابه الخطاب

الروائي، والتأمل فى هذه الظاهرة لديه يوضح لنا أن رواية عبد المجيد ليست بعيدة عن فكرة باختين فالكرنڤال احتفالية جماعية شعبية ينقلب بها الترتيب الهرمى رأساً علي عقب، فيغدو الحمقى عقلاء، والملوك شحاذين، وتختلط الأضداد، الحقيقة بالوهم، النعيم بالجحيم، وينتهك المقدس وتعلن النسبية المنتشية بسط نفسها علي كل الأشياء فيتحطم كل ما هو سلطوى جامد أوجههم، ويتفكك ويصبح موضوعاً للسخرية والاستهزاء، ولم تكن رؤية الرواية أقل وعيا بما دار ويدور الآن مما يشبه كرنڤال باختين لكن الوهم يتخلى، والحقيقة هى الراسخة، النار تأكل العالم وتخرج الإسكندرية أكثر صفاء، ومن بين كل النيران يخرج المسلم والمسيحى أشد تصافيا وأكثر قدرة على البقاء، فيتحول أحدهما إلي نور أبدى، وتنفتح أمام الآخر كشوف إشراقية لا حد لها، لا سلطة، لا جهامة، ولكن شيء واحد اسمه الإنسان/ الصداقة/ الحب/ الوطن/ الكون، ثنائيات، ثلاثيات، رباعيات رائعة متناغمة وبالغة الطزاجة والإدهاش.