شطف النار
لجمال الغيطانى

كل عمل فنى لكاتب هو بمثابة لحظة. إنه تثبيت مؤقت لسيرورة الزمن على نحو ما تلتقطها نظرة الكاتب المنتبهة إلى أحوال الذات والمجتمع والعالم. ومن الطبيعى أن تشتمل اللحظة التى يختار الكاتب تثبيتها فى عمل ما على جوانب معرفية، تتواشج بروابط وثيقة الصلة بأعماله السابقة، بينما يمثل المتخيل الفنى تشكيلا جديدا يحيل إلى المعرفى بدرجات متفاوتة الوضوح.

اللحظة التى يختار جمال الغيطانى تثبيتها فى مجموعته القصصية «شطف النار» (١٩٩٦) لحظة تتقاطع عبرها ثلاث دوائر أساسية للشاغل المعرفى الثابت والمتجدد فى أعماله كلها.

يبرز من بين اهتمامات الكاتب المتعددة شاغل فلسفى محوره سؤال الزمن وحقيقة الوقت مقابل الوجود الإنسانى المحكوم بحتم الإنقضاء، والفوت الموجع والنسيان. وتظل أسئلة الزمن فى أعمال الغيطانى معلقة: كيف يمكن استعادة ما تستحيل استعادته؟ ماذا لو عاد الزمن؟ كيف سيكون المستقبل؟ وعلى حين يمضى الزمن فى سريانه اللانهائى، ما حيا ما قد مضى، جارفا أمامه الوجود الآنى، مغلفاً الآتى بضباب الجهول، تقف الذاتُ الكاتبة فى مهب السؤال، مدركةً أن القانون الوحيد الذى لا يتغير هو قانون التغير ذاته، متشبثةً - برغم ذلك - بصور تثبتها الذاكرة، على نحو ما نجد فى «التجليات» على سبيل المثال، أو يظهر هنا فى قصص «ظلّة السّبات» و«سريان» و«شطف النار».

أما الدائرة المعرفية الثانية التى يحيل إليها المتخيل القصصى فى هذه المجموعة فيدور محورها حول قضية الخصوصية الحضارية والهوية الثقافية وما

يتهددهما من مخاطر فى الداخل، بسبب ظواهر الإرهاب وملاحقة المبدعين من ناحية، وخطر تفتت الهوية وطمس معالمها وتذويبها بوسائل بالغة الخبث والدهاء والتسلل إلى الوعى، ترتبط - لا شك بالواقع السياسى الراهن، فى بعديه العربى والعالمى، وتشيّد قوة واحدة، مسيطرة على مقدرات العالم. وإذا كان الغيطانى قد أفرد أحد أهم أعماله، وهو رواية «شطح المدينة» لتقصى أبعاد قضية الهوية الثقافية المستهدفة من خلال المزج بين الرؤية الواقعية والحلمية الكابوسية والسياق الفانتازى الخيالى، فإنه يقدم هنا إضاءة جديدة حافلة بالتوجس والقلق فى قصتى «عودة» و«حفل»، بالإضافة إلى معالجته الفنية لظاهرة الإرهاب فى قصة «حراسة».

لجمال الغيطانى شاغل آخر أساسى، يمثل الدائرة المعرفية الثالثة فى هذه المجموعة ويظهر فى إطلالات متوالية على الواقع الاجتماعى، من خلال نماذج قصصية، معبرة عن الإنسان المصرى العادى فى مواجهة متغيرات الواقع، وانعكاس تلك المتغيرات على أحوال الناس، خصوصاً فى الأحياء الشعبية، وما طرأ على حيوات الناس فيها من اهتزاز لمعايير القيم وشروخ فى الوعى، أدت إلى أنواع من التمزق والتحلل والسقوط أو الانسحاق الاجتماعى، وهو ما نجده على سبيل المثال فى «وقائع حارة الزعفرانى» وفى «رسالة البصائر فى المصائر» وغيرهما من أعمال الكاتب. أما فى هذه المجموعة فتكشف النماذج القصصية فى قصتى «الحقيبة» و «الدكتور» عن نوع من الاغتراب والعجز عن التكيف والتعلق بالوهم، بينما تكشف قصة «الجهاز» عن أنواع من الاستغلال والفساد والخضوع القسرى للابتزاز، فى مقابل الحس الشعبى الأصيل لأولاد البلد ووقفتهم المناوئة للظلم، الساخرة أحيانا والعاجزة أحيانا أخرى، عن تغيير آليات القمع الاجتماعى.

تتكون المجموعة من عشر قصص تنقسم إلى وحدتين زمنيتين، تشير إليهما التواريخ المثبتة فى نهاية النصوص، بينما تستغرق دائرة الشاغل الاجتماعى زمنا كتابيا بين أغسطس وأكتوبر ١٩٩٢ وتشتمل على ثلاث قصص هى : «الحقيبة» و«الدكتور» و«الجهاز»، فإن زمن كتابة النصوص السبعة الأخرى يمتد من أكتوبر ١٩٩٥ إلى سبتمبر ١٩٩٦، ويستغرق دائرتى

الشاغل المعرفى السياسى الثقافى، على نحو ما يتمثل فى قصص «حراسة» و«عودة» و«حفل» من ناحية والجانب الفلسفى من ناحية ثانية، ويتحقق فى قصص «نبأ» و«طلة السبات» و«سريان» و«شطف النار».

تتصل الدوائر المعرفية الثلاث من خلال طرق التقنية المستخدمة فى المجموعة لتجسيد المتخيل الفنى. وتتمثل أهم خصائص التقنية هنا فى بناء القص على أساس التناظر والتقابل بين السرد الواقعى من ناحية وتوظيف الخيال الصوفى أو الفانتازى من ناحية ثانية، فضلاً عن عناصر السرد الأخرى مثل الشخصيات والأحداث القصصية وطبيعة دور الراوى فى معظم نصوص المجموعة.

إن البنية القصصية القائمة على التناظر والتقابل بين طرق السرد وعناصره تتيح للكاتب تقديم زوايا مختلفة للجوانب المعرفية المتداخلة، والمشتبكة بتجارب الكاتب الحياتية، ورؤيته للذات والواقع فى اللحظة التى أراد تثبيتها فى هذه المجموعة. أما العلاقة الثلاثية بين الراوى المتكلم أو الغائب والكاتب الفعلى نفسه، والشخصية القصصية فإنها تكتسب هنا نوعاً من التطابق الشفيف من خلال الإحالات النصية إلى واقع خارجى له سماته المميزة فى حياة الغيطانى وكتاباته الأخرى، فهناك مثلا إحالات متكررة فى قصص المجموعة إلى الأحياء الشعبية، خصوصا المقهى والأضرحة الأثرية فى مصر القديمة، وهناك إشارات متعددة إلى العمل الصحفى وضروراته ومهنة الكتابة والسفر إلى الخارج، فضلا عن تهديد حياة الكتاب وأحداثه القريبة، وذلك كله بالإضافة إلى إحالات نصية متعددة، وثيقة الصلة بالتراث من جانب وبالظرف التاريخى الراهن من جانب ثانٍ.

يجمع بين الشخصيات الرئيسية فى قصص «الحقيبة» و«الدكتور» و«الجهاز» تقديمهم من خلال منظور راو عليم بمجريات الأمور فى المقهى الشعبى، حيث يدور الحدث فى القصتين الأولتين، أو من خلال راو وثيق الصلة بخان الخليلى، وهو موقع الحديث فى قصة «الجهاز».

تتناظر الشخصيتان الرئيستان فى «الحقيبة» و«الدكتور» عن طريق سمات مشتركة. هما كهلان يرتادان مقهى شعبى، كلاهما يحضر فى ساعة

بعينها، لا تتغير فى جميع الأيام، الأول «يبدو مستغرقا، متداخلا فى بعضه، غير راغب فى المحاورة» (ص١٠٥) وكذلك الدكتور «يأتى جلوسه دائما منفردا، متوحدا، نائيا عن الجميع» (ص١٢٩) وغارقا فى الصمت. وبرغم احتفاء صاحب المقهى بهما فى القصتين، بوصفهما من الزبائن غير العاديين، فصاحب الحقيبة موظف كبير فى أحد المؤسسات الحكومية والدكتور يبدو عليه سمت الوقار، المقترن بأصحاب الألقاب العلمية، إلا أن ذلك لم يخرجهما من حالة الأغتراب والعزلة وعدم القدرة على التواصل مع رواد المقهى الآخرين.

الرجلان فى القصتين يرتبطان بعلامتين نصيتين، تصبحان محور الحدث. فكلاهما يتشبث بشئ ما خارجى، حقيبة جلدية قديمة، باهتة اللون، لم يفتحها الرجل الأول إلا نادرا، بينما يتأبط الدكتور المجلد الأسود الضخم، الذى لم يفارقه، منذ بدء تردده على المقهى فى أواخر الستينات، وإن لم يكن يفتحه قط.

تتكشف دلالةَ العلامةَ النصية المحورية فى القصة الأولى، إثر انفراط الحقيبة بسبب اضطراب طارئ انتاب الرجل فنسى فى تعجله إغلاقها فتناثرت منها أشياء هى، زجاجة دواء صغيرة، فوهتها مسدودة بقطن طبى وأقلام وبطاقات وصور وكتيب يحوى آية مقدسة وخاتم فضى يتوسطه فص أزرق ولفةَ خيط أبيض، مغروز فيها إبرتان.

إن الحقيبة وما تخفيه عن العيون تعد معادلا فنيا لهابة الرجل الظاهرية، أما ما بداخلها فيكشف جانبا من حقيقة واقع الرجل وظروف حياته، يلْمح النص إلى ذلك كله عن طريق تصوير تشعث الأشياء التى تحتويها الحقيبة وعن طريق خطاب وارد من الخارج أثارت قراءته فى نفس الرجل اضطرابا طارئا، ثم من خلال مصارعته لالتقاط الصور المتناثرة، التى لابد أن تكون لأهل أو لأعزاء، وربما تكون إحداها لصاحب الخطاب الوارد من الخارج.

إن انكشاف ال ـ المختفى فى الحقيبة، أو المتوارى خلف قناع المجالدة لهذا البؤس ذاته يعد نوعا من العرى المعنوى، الذى لا يحتمل ولا يطاق ولا يمكن مواجهته، فينقطع الرجل عن التردد على المقهى.

وإذا كانت القصة تعتمد المفارقة الساخرة بين المظهر وحقيقة الحال فإن السخرية هنا يغلفها التعاطفَ مع الوجود الإنسانى الهش، على نحو ما يظهر فى موقف صاحب المقهى وعماله، واستفسارهم الدائم عن الأستاذ وأسباب

انقطاعه عن المقهى. الموقف نفسه يتكرر من جانب المعلم رشدى وشقيقه بلال، إزاء الدكتور جبالى حين يكتشف أحد رواد المقهى حقيقة المجلد الضخم الذى يحرص عليه الدكتور بشدة، ويزعم أنه رسالة علمية لأحد طلابه، يقوم هو بمراجعتها بدقة قبل تحديد موعد لمناقشة . أما السؤال العابر، الماكر الودود في آن، والذى استفسر به عامل المقهى عن الموعد المنتظر، فكان القشة، التى جعلت الدكتور يخرج عن طوره، ويشتبك مع العامل ويطالب بطرده، ثم ينقطع بدوره عن المقهى، ومن خلال رواية أحد زبائن المقهى الدائمين ممن شهدوا واقعة الاشتباك يتبين أن المجلد الأسود الضخم ليس سوى أعداد مجلة صحية كانت تصدر فى العشرينات، وذلك رغم أن هناك من أن أكد أن الرجل حاصل بالفعل على درجة علمية من الخارج.

إن القارئ لا يعلم الشيء الكثير عن ظروف صاحب الحقيبة أو الدكتور لكننا نراهما فى لحظة كشف وقد التفت حولهما هذه الظروف، أيا كانت، فنهحس بمصيرهما المرسوم والذى لا يملكان معه سوى الخضوع لنوع من الجبر الاجتماعى، ما دامت التحولات الانفتاحية، وتراجع القيم، ولا معيارية الصعود الاجتماعى، قد أفضت إلى مضاعفة أزمة مثل هذه النماذج، المنتمية إلى الطبقة المتوسطة، وهم تقليديا من حاملى الشهادات الجامعية، والدرجات العلمية وكبار الموظفين.

غير أن نوعا آخر من الجبر والخضوع تفرضه آليات السلطة على الشخصية البسيطة الكافحة فى قصة «الجهاز».

إن عبد المنعم الشاب المجتهد الذى يعول امه وأشقائه الثلاثة يمثل النموذج المقابل للشخصيتين المغتربتين فى قصتى «الحقيبة» و«الدكتور» إنه ابن الحى الذى يسانده اصحاب المحال بالخان ليتخذ منضدة صغيرة وفترينة معلقة بجدار، وسيلة لكسب الرزق الحلال عن طريق إعداد سندويتشات الجبن بالمخلل البيتى، وسرعان ما يشتهر الأمر فى الحى كله لنظافته وطعمه اللذيذ. ذلك لشاب لا يفلت من استغلال صغار الموظفين وأمين الشرطة، إذ يفرضون عليه ابتزاز متصاعدا، يبدأ بمفتش الصحة، ثم ممثل البلدية، فيتقاضيان مبلغا متواضعا إلى جانب سندويتشات مجانية، ثم يظهر جندى الشرطة، حامل الجهاز اللاسكلى، لكى ينفذ أوامر الضابط فيناول عبد المنعم خمسين قرشا ثابتة، لقاء

أى عدد إضافى من السندويتشات، يطلبها الضابط لضيوفه، وحين يلتبس المطلوب على الجندى يلجأ إلى الجهاز فنقرأ:

«أزرق ينادى أحمر .. أزرق ينادى أحمر.. أحمر يسمعك... سيادتك يا فندم نسيت تقول التشكيلة .. حوّل»

وعندما يعرف الجندى المطلوب يقول «تمام يا فندم .. وأنا سلمت المذكور الخمسين قرشا».

وعلى نحو ما يستخدم الكاتب المفارقة الساخرة فى القصتين السابقتين ليكشف التباين بين ظاهر الشيء (الحقيبة - المجلد) وما يدل عليه فى حقيقة الأمر، فإنه يوظف هنا أيضا أسلوب المفارقة بين الغرض الأصلى للجهاز، أى تسهيل الاتصال لحفظ الأمن، والاتصال للاستفهام عن نوع المخلل. وإذا كانت المفارقة بالنسبة للنموذجين السابقين تفضى إلى التعاطف إزاء مجالدة البؤس أو التعلق الهش بالوهم، أو بالنسبة للجندى البسيط الذى ينفذ الأوامر، أو صغار الموظفين بسبب ضيق الرزق، فإنها تكشف فى قصة «الجهاز» عن بعض مظاهر الفساد واستغلال النفوذ فى جهاز السلطة مقابل جهاز القيم فى الأحياء الشعبية، المتمثل فى التضامن والمساندة والتمسك بالعمل الشريف وتحمل شظف العيش.

لقد استطاع الكاتب أن يلتقط مظاهر غنية وبسيطة لعلاقات الحياة وصراعاتها ونماذجها فى الأحياء الشعبية مما يكشف جانبا من الحقائق الاجتماعية اليومية، التى يتعايش الناس معها أو يتحايلون عليها، غير أن هناك حقائق أخرى تربط بين الاجتماعى والسياسى والثقافى وتصبح محور لدائرة الثانية المشتملة على قصص «حراسة» و«عودة» و«حفل».

إن الشخصية الرئيسية فى القصص الثلاث يمثلها كاتب مرموق، وعلى الرغم من أننا نتلقى السرد فى القصتين الأولى والثانية من خلال منظور المفرد الغائب، على حين أن الراوى المتكلم هو محور القصة الثالثة إلا أن المسافة بين الكاتب الفعلى كما ذكرت، والكاتب الضمنى والشخصية القصصية تكاد تتطابق مما له دلالة على القصد الذى يرغب الغيطانى فى بثه عبر تلك التقنية، يتمثل لى ذلك القصد فى الكشف عن أبعاد العلاقة بين الذات الكاتبة، بما إنها تمثل الهوية الثقافية من ناحية والذات الأخرى، النظيرة والمثيلة والحاملة للهوية الثقافية ذاتها، من ناحية ثانية لكنها تستبدل فى قصة «حراسة» الاختلاف

بالعنف، لأسباب سياسية واقتصادية واجتماعية متشابكة وبالإضافة إلى ذلك نجد العلاقة بين الأنا والآخر الغربي، بوصفه مجسداً لسياق ثقافي مغاير، لابد من التفاعل معه والإفادة من أوجه الحرية والديموقراطية والتقدم العلمي والفكري الكبير فيه، بغير تفريط في مكونات الخصوصية الحضارية والعربية، أو الاستنامة إلى وسائل الجذب وتذويب الهوية، وهو ما تنبه إليه قصة «عودة» وقصة «حفل».

إن الكاتب في قصة «حراسة» يفاجأ بتخصيص أحد رجال الأمن لحراسة مدخل بيته في الصباح بينما يتناوب الحارس مع آخر يحل مكانه في المساء هو نفسه لا يعرف سبب تعرض حياته للخطر فهو «لم يبادر بالأذى. فقط أشهر رأيَهُ عبر الكتابة» (ص ١٢٢)، وبرغم ذلك يجد نفسه محاصرا بين طرفين مجهولين بالنسبة له، أحدهما مكلف بإنهاء حياته والآخر يحاول منع الخطر بحراسة لم يسع هو إليها.

لكن الأمر ليس بهذه البساطة فالكاتب، برغم رفضه لظاهرة الإرهاب، يدرك أن «بعض من يتم تدريبهم الآن للانقضاض عليه، شباب يكن تعاطفا معهم، بطالة، انسداد مسارب الأمل، معاناة يعرفها جيدا، شيوع تفاصيل مفزعة عن الفساد، عن الثروات». (ص٢٤)

يستدعي ذلك الخطر المجهول زمنا سابقا، حين تم القبض على الكاتب نفسه في مطلع شبابه - إبان إقامته في بيت الأسرة بالجمالية - لأسباب ترجع إلى تعبيره عن آراء عدتها السلطة - آنذاك - مناوئة للنظام.

يقوم التناظر هنا بين زمنين متباينين، يكون الكاتب في كليهما هو المطارد بينما تتغير القوى المطاردة. فمن اعتقلوه بالأمس هم الذي يتولون حمايته الآن من خطر غامض محدق. غير أن ذلك لا يجعله يغفل الأسباب الحقيقية وراء انفجار ظاهرة العنف من ناحية ومصادرة حرية الرأي والتعبير والحياة ذاتها من ناحية ثانية. إن الكاتب يجد نفسه - بوصفه صاحب رأي وموقف - في وضع تصعب المفاضلة فيه فـ «إما البقاء مع وضع عطن يعرفه، أو قبول بديل غامض، عنيف، يستهدف الكتاب والكتابة. هنا تكمن المأساة» (ص٢٤).

تدور قصة «عودة» حول نوع آخر من الخطر المهدد لوجود الذات، وإن كان ينبع هنا من داخلها بسبب التوجس الدائم وتوقع الأذى في الغربة. الراوي

غريب، يستقل حافلة آخر الليل لكى يعود إلى مقر إقامته المؤقتة فى مدينة تاريخية أوروبية، بعيدة عن العاصمة، كان قد جاء إليها لحضور أحد المؤتمرات. ليس ثمة من يعرفه فى حافلة آخر الليل أو يترصده، لكنه لا يستطيع الخلاص من الاحساس بخطر يطارده، ففى «المدن الصغيرة الخالية، الوافدة من أنحاء الليل»، تصبح الشوارع «ممرات إلى الذاكرة»، تحمل «بريد اللحظات النائية» فيتضاعف «الإحساس بالنأى السحيق» (ص٧٩) وتبدو الذات، منفردة، عاجزة عن دفع هواجم العنف العشوائى الذى قد يحدث فى أى لحظة، بما يفضى إلى مكروه تتعذر معه العودة أو تستحيل.

تصبح الحافلة فى هذه القصة فضاءً تتقاطع عبره أنماط قيم وسلوك، تمثل بعض أوجه السياق الثقافى الغربى، وعن طريق استخدام التناظر والتقابل بين المشاهد التوالية داخل الحافلة وخارجها تتكشف قيمة الوقت من خلال راكب منكب على حاسبه الآلى، ومرح الشباب وانطلاقهم الحر، وانضباط سائق الحافلة والتزامه بقواعد المهنة بغير رقابة، وتتوالى من جانب آخر مشاهد دالة على التحلل الإباحى، مما يثير اشمئزاز الراوى وغثيانه بالإضافة إلى مظاهر الوحدة والعزلة والعنف والجنون.

يقيم الكاتب تناظرا آخر بين حضور أنثوى، يتسم بخصائص متشابهة فى قصتى «عودة» و«حفل»، إذ تلحق بالمرأة فى الحالتين صفات مثل «سامقة» «مرتوية الملامح» أو «علنية القوام» «قارهة» «متأردفة»، وكلها صفات دالة على حضور جسدانى بصورة أساسية، يخاطب الحواس ويستثيرها، فتصبح المرأة موضوعاً للرغبة، قد يؤجج شجى ذكريات قديمة و «ينثبت قطر الندى على حواف الروح» (عودة - ص ٨١)، لكنه يرتبط فى هذا السياق بخطر متوهم أو حقيقى، يهدد وجود الذات الراوية فى قصة «عودة»، أو يظهر فى سياق محاولة مدبرة لاستلاب الهوية فى قصة «حفل» وذلك مقابل وجود «أنثوى آخر، يوحد بين المرأة ونوع من الرؤية الصوفية وكلية الكينونة، على نحو ما نجد فى قصتى «سريان» و«شطف النار»، وسوف أعود إلى هذه النقطة فى موضع تالٍ.

تكشف قصة «حفل» عن مستويين للسرد، يظهر أولهما عن طريق حدث قصصى، ظاهره بسيط لكنه يكشف، من خلال إشارات نصية بعينها عن مستوى ثان، يحيطه غير قليل من الغموض والخفاء، مما يثير استرابة الراوى.

يدور الحدث حول تلقى الراوى - الذى يشغل موقعا مرموقا فى مؤسسة ذات ارتباط وثيق بالعمل الثقافى العام - دعوة لحضور حفل تقيمه جهة، أو مؤسسة ذات أنشطة متعددة من بينها الثقافى، وذلك بمناسبة انتهاء عمل «البعثة» فى مصر، وما يحيط طبيعة ذلك العمل من غموض دال فضلا عن مظاهر البذخ والترف والعناية البالغة بالمدعوين - وكلهم من الشخصيات العامة - والحرص على راحتهم وحسن استقبالهم عن طريق فتيات الاستقبال الجميلات ومن بينهم واحدة تتفرد بجاذبية خاصة وتتصرف بألفه مصنوعه ومحسوبه وتلحق بها صفات تستدعى فتاة الحافلة فى قصة «عودة» على نحو ما ذكرت.

أما الإشارات النصية الدالة والداعية إلى إثارة ريبة الراوى وحذره فتتمثل فى الحرص على تسجيل أدق البيانات عن المدعوين، حتى ما يتعلق منها بالوزن والطول، وكذلك الإشارة إلى علامة بعينها، هى شعار المؤسسة الداعية، ويظهر فى صورة عجلة قيادة لسفينة قديمة، مطبوعة على الأوراق وزجاجات الشراب وأدوات المائدة، بما يلمح إلى توجيه المسار إلى وجهه بعينها، فضلا عن إشارة السيدة البدينة، ذات الحيثية، والتى يشبه وجهها عجلة القيادة ذاتها، إلى أن البعثة قد قامت بعمل طويل، مخطط، متشعب ومتشابك الأنشطة التى تبدو فى الظاهر غير ذات علاقة، لكنها تتم على مراحل، أوشكت على بلوغ نهايتها، بما يحقق هدف البعثة.

لقد ذكرت فيما سبق التناظر الذى يقيمه الكاتب بين شخصيتين نسائيتين فى قصتى «عودة» و«حفل» بوصفه وسيلة فنية تجسد جانبا معرفيا، يرتبط بقضية الهوية الثقافية المستهدفة بالضياع أو التفتت والإذابة، غير أن الكاتب يقيم بين نهاية القصتين تناظراً آخر عن طريق استخدام الخيال الفانتازى. تنتهى قصة «عودة» بالعبارة التالية «يتطلع إلى يده، لا يلمحها، يتحسسها كأنها تمت إلى آخر، ما يقع عليه بصره يختفى، يغمض عينيه، يفتحهما» (ص٨٤). بينما تقرأ فى نهاية «حفل» «لا أرى جسدى، إنما أعى حركتى من وقوف وميل إلى الأمام صوب الوهج المسطوع، وتقدمى على مهل صوبه» (ص٩٩).

وبينما يتجسد الخيال الفانتازى فى نهاية القصتين من خلال صور دالة على غياب الرؤية البصريه فإن القارئ يستطيع أن يتبين دلالة غياب الرؤية فى هذا السياق، والانجذاب المنوّم إلى ذلك «الوهج المسطوع»، بينما يعبر عن رؤيا الكاتب الحائة على ضرورة التنبه واليقظة الكاملة فى هذه المرحلة التاريخية

الفارقة.

تتمثل دائرة الجانب الفلسفى فى هذه المجموعة فى انشغال عميق بحركة الزمن وحتم التغير والانقضاء والموت، بينما يظل المسعى الإنسانى متواصلا ومتشبثا بالحياة، وباحثا فى الذاكرة عن الزمن الضائع فى آن واحد، ويتحقق المعرفى من خلال التخيل الفنى فى قصص «نبأ» و«طلة السبات» و «سريان»، ثم «شطف النار» أجمل قصص المجموعة وعنوانها.

وعلى نحو ما أقام الكاتب المتخيل القصصى فيما سبق - على أساس التناظر بين الشخصيات والمواقف القصصية وطرق التقنية وتقابلها فإنه يقيم بين قصتى «نبأ» وطلة السبات» تناظر وتقابلا مشابها من حيث طبيعة الحدث، وإن اتسمت القصة الثانية بدلالات أكثر تركيباً.

تدور قصة «نبأ» حول حدث بسيط هو تلقى الراوى - عبر الهاتف - لنبأ موت الشقيق الأكبر لساع يعمل فى مكتبه ويكن له تعاطفا وودا بسبب الهمة التى يبديها الساعى فى عمله، إن النبأ يأتى على غير توقع أو انتظار، فيتزلزل كيان الساعى بينما يثير حيرة الراوى وارتباكه إزاء قانون الموت القاهر، الذى لا راد له.

أما الراوى فى قصة «طلة السبات» فإنه يقع أسيرا لحدس مفاجئ بأن موتا وشيكا ينتظره. يقول «مع بدء انحدار العربة صوب الميدان وقعت البارقة، مصحوبة بيقين أبتر، منبئ، منذر، يصعب إسناده إلى مرجع، هذا آخر أيامه. سيرحل اليوم» (ص ٤٨).

إن باعث هذا الحدس قد يكون أزمة صحية، مر بها الكاتب الراوى على نحو ما يرد فى النص، لكنه يشير أيضا إلى حقيقة الموت الكامن، المختفى فى قلب الوجود الإنسانى، والذى قد لا تدل عليه وقائع خارجية فى غير حالة ثمة يقين حدسى يتجلى فى أعماق الراوى فيمكث الوعى عليه، مستحضرا من الذاكرة صور الأعزاء الذين رحلوا، وهاجسا بما سوف يحدث إثر غيابه.

ذلك على الأقل هو المستوى السطحى للقصة. لكن قراءة ثانية متأملة جعلتنى أفترض دلالة أخرى للنص، حين أعدت النظر فى المعنى المقصود من عنوان القصة، بوصفه مفتاحا مهما لعالم النص القصصى، وذلك على أساس أن

الكاتب يولى عناية خاصة لاختيار عناوين أعماله الأدبية، مثل «التجليات» أو «رسالة البصائر فى المصائر» أو «رسالة الصبابة والوجد» أو «خلسات الكرى»... الخ.

إن دال طلّة يستخدم بمعنى زيادة نصيرة أو إطلالة على مريض، والسّبات - لغة - هو النوم أو أوله، وبناء على هذا يلمح العنوان - فى مستوى أول - إلى الأزمة الصحية والانشغال بالموت من حيث إنه سُبات نهائى. لكن حدس الموت يرتبط فى السياق القصصى بمصطلحات صوفية مثل «الشوارق» و«البوارق» والبارقة هى لائحة «تلوح على السالك ثم لا تلبث أن تنقطع، وقيل أول الكشف . وإذا سلمنا مع ابن عربى بأن وجودنا الملتبس بالمادة يمثل حالة نوم، وأن إدراكنا للعالم يتماثل على ما يراه النائم فى نومه، فإن الصوفى بموته الاختيارى الأول - فى حالة الفناء - إنما يستيقظ ويدرك ما لم يدركه فى حالة اليقظة المعهودة، وذلك بناء على تفسير ابن عربى للحديث النبوى «الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا» من هنا يصح أن نقول إن طلّة السبات بعد بارقة تشير إلى أول الكشف وأول النوم الذى هو اليقظة الحقيقية، المرتبطة بالإبداع الخيالى لدى المتصوفة، أوثق ارتباط.

من ناحية أخرى نجد أن لفظة طلّة (بتشديد الطاء واللام) مؤنث لكلمة الطلّ وهو المطر الخفيف . والطلة أيضا تستخدم بمعنى المرأة، والحسن المعجب، واللذيذة من الروائح، والنعمة فى المطعم والملبس، وكلها معان تناقض معنى الموت.

وإذا أحلنا العنوان إلى نوع من اللعب الحر للدوال، حيث تقترن نداوة الطل بالأرض المبتلة مثلا او بالمرأة، بكل ما يحيل إليه ذلك من رموز للخصوبة الإبداعية، على نحو ما تتراءى فى سبات أو فى الحلم، فإننا فى هذه الحالات كلها نجد معنى الحياة وليس الموت.

وإذا كان حافز الكتابة يرتبط فى هذه القصة بدفع هاجس الموت والتشبث بالحياة فإن قصة «سريان» تضىء هذا الجانب نفسه من أحوال النفس البشرية، فضلا عن ارتباطها بخبرة عميقة الجذور، يختزنها الوجدان المصرى، الموغل فى الزمن.

يتمثل الحدث القصصى فى اصطحاب الراوى لصديقين قادمين من المغرب الاقصى فى زياره لأحد الأضرحة القائمة فى قلب قرافة سيدى عقبة، الصحابى المعروف. الضريح يضم مراقد، حقيقية أو رمزية، لثلاثة من أعلام المتصوفة هم، ذو النون المصرى، ومحمد بن الحنفية - أحد آل البيت - ورابعة العدوية.

تتضافر فى القصة الإشارات النصية الدالةُ على البعد الروحى الصوفى من ناحية، ونوع خاص من التصوف، يربط بين الفيزقى والروحى من ناحية ثانية، ومن بين المراقد الثلاثة ينفرد ذو النون بحظوة خاصة لدى الراوى فهو «مؤسس علوم القوم»(ص١١).

وذو النون هو أحد الأقطاب الذين أخذ عنهم ابن عربى، وقد أفرد له ترجمة خاصة فى مؤلفاته بعنوان «النجم الساطع المجيد». ولقد ولد ذو النون فى صعيد مصر العليا عام ٢٤٦ هـ - ٨٦١م، ويقال إنه كان عارفا بالهيروغليفية وعلوم الكيميا القديمة، وإلى جانب هذا البعد الصوفى تتوالى فى النص عبارات ترتبط بالموروث الفرعونى مثل «ماله مشدود كأنه يرى الأفق الغربى للمرة الأولى» (ص٨) و«خط الأفق الغربى حيث تقوم الأهرامات» (ص٨) وكأن الموروث الفرعونى يمتد من خلال التصوف المصرى الذى كان عارفا بالهيروغليفية و «مؤسسا لعلوم القوم» لكى يكتف لدى الراوى، بالاضافة إلى طبيعة المكان، يقينا بـ «أن الأسرار المنبثة، لا حصر لها عبر تلك الدروب» (ص١٢)

هنا بالتحديد تندلع رغبة حية متأججة مبعثها التشث بالحياة بوصفها المقابل للموت، على نحو ما بدا لى فى تأويل قصة «طلة السبات» ومن الطبيعى فى هذه الحالة أن تتجسد المشاعر فى صورة امرأة من أهل المنطقة، تظهر بغتة، كأنها من بنات الخيال، نقرأ:

«لا يمكنه تحديد اللحظة التى ولجت فيها مجال حواسه، حاش شهقة عن الظهور .. ظهورها غير مسبوق بأى علامة، أو إشارة، التمهيد له منقطع، آثار ارتباكه، وجرقه فى جسده عن حضان خفيفة لمرآها» (ص١٢).

وإذا كان وصف المرأة ينصب على حضورها الجسداني بصورة أساسية فيقتصر في هذه الحالة على السمات الحسية الشكلية، على نحو ما ذكرت فيما سبق، فإن وصف المرأة هنا يمزجُ بين الفزيقي، وما يكاد يكون ظاهرة كونية ولا يخلو من حس صوفي نجد مثلا عبارات مثل «فارهة، دالة، عمارتها الأنثوية هادية...» (ص١٣) و«يتدفق شعرها الناعم مفترشا ظهرها الهروي المؤصل» (ص١٤)، «عبيرها مسكي»، «سموقيتها المعلنة»، «انبلاج خطوطها، تحدي استداراتها لكل بصر وحس» (ص١٤)

ومن جانب آخر ترتبط المرأة بعبارات مثل «تتوهج العناصر» و«فثي كأنها تسبح، متمهلة وهي مسرعة، كأنها قديمة، لن ينقضي مرورها أبدا» و «علامة سارية» و يفيض ماؤها على ما حولها، وما تسري بينه، على الشواهد الصامتة ...، على الكينونات النابضة والهامدة»، «تنصهر كافة الموجودات فيها (ص١٣ - ١٤).

وإذا كان ظهور المرأة في قصة «سريان» يعد علامة «نافية» للموت واحتفاءً حارا بالحيوية الفيزيقية والانغمار في الحياة، فإننا نستطيع أيض أن نعدة رمزا له كلية الكينونة واسترسال الأزل، كما إنه يمثل نوعا خاصا من التصوف، كما يمكن أن نطلق عليه صوفية دنيوية، إذا جاز التعبير، ويتناظر ظهور المرأة هنا مع جوهر أنثوي مغاير، فتكون المرأة في قصة «شطف النار» تجليا من تجليات هذا البعد الصوفي الخاص، بالإضافة إلى أنها تعد رمزا آخر للافتنان والكشف والمعرفة، يتيح سبرا لأغوار الذاكرة.

تمثل الصفات المقترنة بذلك الجوهر الأنثوي في القصة مزجا مدهشا لجوانب معرفية، استمدها الكاتب من مجالات متعددة، فهناك مثلا ما يرتبط بالأحجار الكريمة، خصوصا الياقوت، وهناك ثانيا تعبيرات تمزج بين الحسي والروحي، وغاليا ما يكتب هذا المنحى في التعبير طابع لغة جمال الغيطاني، وبصمته الأسلوبية الخاصة، وهناك ثالثا البعد الصوفي.

نقرأ الفقرة التالية: «هي.. بدهشتها الأولى بانفراجه شفتيها.. رقتهما، خمرتهما المزمومة القانية الياقوتية، تلك الدرجة النادرة التي يتردد صداها

وتلألؤها عبر فضاءات قصية. تعيد خلق الضوء. أخبرى صاحبى، خبير الأحجار الكريمة ... خاصة اليواقيت - هى ... المصاغة من أصداء ذلك البريق - أن هذا التضوى هو الأندر والأعسر، معروف عند أصحاب الشأن بشطف النار، درجة من الياقوت لا تبلى،ولا يمكن للغبار أن يعلق بها، ولا للطمر أن يخفض منها، لا يطالها النسيان.» (ص٣٨).

نقرأ أيضا فى هذا الجانب «شطف نارها الخبئ» (ص٤١) و «يغيب شطف لهيبها» (ص٤٣) و «تصفى باخضرارها» (ص٣٨) بما يشير إلى الزمرد أو الزبرجد.

من الجانب الثانى نقرأ: «أرجفت روحى» و«شعللت كينونتى» (ص٣٣) و«حنوها على سائر الموجودات» و«أرحل صوبها بنظرى» ويتدفق إليها بصرى» (ص٣٦) و «تهمز سكونى» و«هسيسها اللامرئى».

أما الجانب الصوفى فيتجلى فى عبارات مثل «سريانها الصامت فى الحضرة» (٣٣) و«الجهل يكون أحيانا مُرَسِّخا للسكينة، مطمئنا لخفاء ما يمكنُ لجلاء أمره أن يقلق الحضرة» (ص٣٥).

الحضرة فى الاصطلاح الصوفى هى سفر النفس إلى الحضرة الإلهية، التصفة بجميع الأسماء والصفات، وهى حقيقة الحقائق ومقام البقاء بعد الفناء. وللحضرة أيضا فى التعبير الصوفى مراتب ومقامات، فهناك مثلا حضرة الانفعال، بمعنى التأثر والإمكان، وهناك حضرة الجمال وهو باطن كل جمال وحسن وبهاء وزينة فى الذوات والأوصاف. والجوهر الأنثوى فى قصة «شطف النار» لا يبتعد كثيرا عن هذه الأوصاف.

ولا يقتصر البعد الصوفى فى القصة على ما ذكرت الآن إذ أن الحدث يدور حول التقاء الراوى بإمرأة تتطابق أوصافها الجسمانية والنفسية مع امرأة أخرى، عرفها الراوى نفسه منذ ما يزيد عن ربع قرن، المرأتان، الأولى والشبيهة، أو البديلة تمثلان جوهرا أنثويا بعينه. وفكرة البديل لها وشائج وثيقة بمفهوم الحلول الصوفى والنشأة، والأخرى من ناحية، كما إنها قريبة الصلة بتناسخ الأرواح من ناحية أخرى، بينما ترتبط فى التعبير الصوفى أيضا بأشخاص بعينهم، من سافر منهم عن موضع، ترك جسدا على صورته.

لقد ذكرت فيما سبق أن قصص هذه الدوائر تمثل الانشغال بمفهوم الزمن

وحركته مقابل حتم الفوت والموت، بينما يلجأ الإنسان إلى البحث فى الذاكرة عن الزمن الضائع محاولا استعادته، وتعد قصة «شطف النار» فى هذه المجموعة تجسيدا فنيا بارعا لهذا المسعى، إذ تنفرد ببناء السرد على أساس التوازى والتقاطع والمزج بين زمنين، يقع أولهما فى مطلع السبعينات، أما الثانى فهو زمن القص ويقع بعد مرور خمسة وعشرين عاما، أى أنه عام ١٩٩٥، على نحو ما يسجل الكاتب فى نهاية اقصة. ومن خلال التوازى والتقاطع والمزج بين الزمنين والوقائع المتباينة، المرتبطة بامرأة الزمن الأول من ناحية وامرأة الزمن الثانى من ناحية أخرى، ينشأ التوتر على مستوى السرد، بينما ينضغط الزمن المنقضى فى ذاكرة الراوى التى تعمل طوال الوقت على تثبيت الزمن الأول وإسقاطه على محور الزمن الثانى، لكن الراوى يدرك فى لحظة المكاشفة استحالة استعادة الزمن الضائع. من هنا تظهر دلالة العبارات التى صورت جفول الفتاة وارتباكها، إزاء إسقاط ما تختزنه الذاكرة من توق وولع، قديم متجدد، على ما لم تعشه هى «بدت ملامحها وكأنها تجمدت فجأة، ساعة كفت عن الدوران لحظة، تستأنف لكن فى الاتجاه المغاير» (ص٤٣).

هكذا يمضى الزمن فى سريانه اللانهائى، فلا يبقى منه سوى صور تثبتها الذاكرة. ذلك هو قانون الحياة .

أستطيع أن أقول إن هذه المجموعة تكشف عن توتر فنى خلاق ومتعدد الجوانب بين مبدأ الواقع ومبدأ الرغبة، على المستويين العام والخاص، فالواقع فى مجموعة «شطف النار» يجتاز مرحلة تحول تمس أوجه الحياة كافة فضلا عن المخاطر الخارجية، أما على المستوى الثانى فيتمثل مبدأ الواقع فى انشغال الكاتب العميق بهاجس الموت، وعلى الجانب الأخر يظهر مبدأ الرغبة فى تحدى الانسان لوجوده المحدود وتطلعه إلى وجود غير محدود عن طريق الحلم والفعل الإنسانى البناء. وما الكتابة إلا أحد أشكال التواصل والمواصلة التى ابتكرتها البشرية لكى تتناسل فى الأزمنة والأمكنة وتحيا فى ذاكرة الناس.