الفصل السابع

الشكل التاريخى
وعنصر الزمان

التاريخ بين المضمون والشكل

- ١ -

الشكل التاريخى غير الرواية التاريخية ، وهما غير الأخبار التاريخية .

الأخبار التاريخية هى ما تناثر فى الكتب القديمة من حوادث ، اختلط فيها الواقع بالخيال ، والتاريخ بالأسطورة . مثلما نجده فى كتب وهب بن منبه ، وعبيد بن شرية الجرهمى ، والهمدانى ، والطبرى ، وابن الأثير .

وقد رأى الاستاذ فاروق خورشيد فى مثل هذه الأخبار ، ما يسميه بالرواية العربية ، وراح يلتمس ما فى هذه الرواية من إمكانات فنية ، مثل الاختلاط بين الشعر والنثر ، والاعتماد على الراوى .

ولا بأس من هذه التسمية مع احتراز لابد منه . وهو أن تكون هذه التسمية مقابلا لما أسميته فى الفصل السابق بالشكل التراثى ، وهو شكل يمثل لحظته التاريخية ، وليس حتما أن يمثل اللحظة الراهنة ، ولا أن يكون من صنع الأجيال الحالية .

الأجيال الحالية قد تبدأ منه ، بل يجب أن تبدأ منه ، ولكن لتؤسس عليه ، ثم تتجاوزه ، بمعنى أن تضيف إليه بما يثبت أنها حية متفاعلة ، وأنها غير الآباء والأجداد ، وإن كانت تنتسب إلى الآباء والأجداد .

والرواية التاريخية هى ما عرفة تاريخ الأدب العربى فى العصر الحديث ، من أعمال تقوم فى مادتها الأصلية على الأخبار التاريخية ، المتناثرة فى الكتب القديمة ، ثم تصوغها فى شكل روائى ، وفد إلينا من أوروبا مع الاحتكاك الحضارى فى العصر الحديث . وتقابل ما أسميناه فى الفصل السابق بالرواية التقليدية .

فالرواية التاريخية تقوم على أسس الشكل التقليدى ، من تصوير للشخصية ، وبداية مشوقة ، وعقدة محبوكة ، ونهاية موحية ، وغير ذلك من عناصر عرفتها الرواية الواقعية فى العصر الحديث .

ولعلى لا أبعد لو قلت : إن الرواية التاريخية بهذا المفهوم التقليدى ، إنما هى جزء من الرواية الواقعية بطريقة ما ، فهى تحاول أن توهم بالواقع التاريخى ، وأن تستحضر الفترة ماثلة ، ويلجأ مؤلفها إلى الصدق فى تصوير الموقف ، وإدارة الحوار ، وتوجيه الشخصية ، بما يساعد فى مجموعه على استحضار تلك الفترة ، ماثلة حية ، فهى إذن

تعتمد على عنصر الخداع « الإيهام » ، وتحول القارئ إلى متلق « يندمج » فى عالم الرواية ، الذى يحبكه له المؤلف فى قدرة ، وهو مؤلف عارف بكل شئ ، قادر على كل شئ ، شأن وظيفة المؤلف فى الرواية التقليدية .

إن ما يصنعه مؤلف الرواية التاريخية ، هو عين ما يصنعه مؤلف الرواية التقليدية ، وكل ما هنالك أن الأول يستمد مادته من واقع التاريخ ، أما الآخر فهو يستمدها من واقع الحياة المعاصرة ، ويبقى بعد ذلك أنهما يعتمدان على شكل واحد ، يقوم على تقاليد إغريقية أوروبية ، ويخضع لعنصر الزمن التاريخى . الذى تتوالى فيه الأحداث مطردة ومسببة ، حتى تصل إلى قمة نضجها ، ثم تأخذ فى الانحدار حتى الغروب .

ويمكن أن نلتمس هذا النموذج عند بلزاك وزولا وغيرهما من كتاب الرواية الواقعية التى تمتاح من التاريخ المعاصر ، أو عند والترسكوت واسكندر ديماس وغيرهما من كتاب الرواية الواقعيه ، التى تمتاح من التاريخ القديم .

أما محاكاة النموذج فإننا نجدها عند جورجى زيدان ، وعلى الجارم ، وباكثير ، وأبو حديد ، والعريان ، وغيرهم كثيرون ممن نشأوا جنبا إلى جنب وفى فترة واحدة مع كتاب الرواية التقليدية من أمثال : هيكل ، المازنى ، لاشين ، طه حسين ، نجيب محفوظ .

تعتمد الرواية التاريخية على مضمون يضرب بجذوره إلى التراث ، ولكن درجة الاقتراب من التراث . تختلف من كاتب إلى كاتب .

بعض الكتاب يعيد التراث دون أن يؤوله ، فقط يحسن عرضه من خلال « التكنيك » ، الذى اكتسب بعض ملامحه من الرواية الأوروبية فى مفهومها التقليدى ، وأكبر مثال على ذلك هو السحار ، كما ذكرنا فى فصل « عودة التراث » .

وبعض الكتاب يعمدون إلى تغريب التراث ، ويحولونه إلى أرضية باهتة تلعب دور « الديكور » ، أو دور « التابع » فى الأفلام السينمائية ، الذى يقف بجوار البطل ، لكى يظهر عملاقا ، يستبد بمعظم المساحة ، وأكبر مثال على ذلك هو جورجى زيدان ، كما ذكرنا فى فصل « تغريب التراث » .

وبعض الكتاب يؤولون التراث ، هم يعتمدون عليه كنقطة انطلاق ثم يحاولون أن يعطوه معنى جديداً ، يغرقه فى شكل مبتذل ، تختلط فيه الحكايات بالروايات البوليسية بالأفلام السينمائية ، فيضيع التراث داخل بهلوانية الشكل . وأكبر مثال على ذلك هو الجارم ، وغيره

ممن كانوا صدى للنزعة التوفيقية ، فى المجال السياسى والمجال الاجتماعى ، فحاولوا أن يوفقوا بين التراث وبين القوالب الأوروبية ، فكانت النتيجة انتصارا لهذه القوالب على حساب المضمون ، كما شرحنا ذلك بالتفصيل فى فصل « النزعة التوفيقية ١ » .

ولكن الشكل التاريخى تجاوز النزعة التوفيقية، وتخلص من الثنائية الحادة، وانطلق من التراث فى المضمون وفى الشكل معاً ، وتصالحت على أرضه بقية الأطراف .

- ٢ -

قلنا من قبل إن الشكل التاريخى غير الرواية التاريخية ، وهما غير الأخبار التاريخية .

ونضيف الآن أن هذه الأنواع الأدبية يترتب بعضها على بعض تاريخيا . فالأخبار التاريخية معبرة عن قضايا عصرها ، ولكنها لا تستطيع أن تعبر عن قضايا عصرنا ، لسبب بسيط ، وهو أن قوم تبع وطسم وجديس والعماليق لم يعيشوا القضايا التى يعيشها الإنسان المعاصر .

والرواية التاريخية هى استيحاء للمضمون دون الشكل ، وما كان لها أن تكون استيحاء فى المضمون والشكل معاً ، لأنها خضعت للنظرة الأوروبية فى كل شئ ، إنما تغير ذلك حين تغيرت النظرة ، وبدأ الشبح الأوروبى يخف ، ليفسح الطريق أمام أطياف أخر .

ونضيف هنا أمرا ثانيا ، وهو أن سعد مكاوى قد لعب دور همزة الوصل التى تصل بين الرواية التاريخية والشكل التاريخى ، فقد قام بخطوة واسعة نحو الشكل التاريخى ، تعتمد على المضمون ، وتضيف بعض القسمات « التيمات » المستمدة من الشكل التاريخى ، مثل توظيف عنصر الشعر ، والاعتماد على شخصية الراوى .

قضيتان أساسيتان تشكلان عالم سعد مكاوى ، الأولى تتمثل فى السلطة ، ويمكن أن نرمز لها برواية « الكرباج » ، والأخرى تتمثل فى الشعب المقهور ، ويمكن أن نرمز لهـا برواية « السائرون نياما » ، والعنوانان دالان ويترتب كل منهما على الآخر ، فالكرباج هو رمز القهر ، وقد أدى إلى تلك النماذج المخدرة ، والتى كأنها تسير أثناء النوم فاقدة الإدراك .

والمؤلف من أجل إبراز عنصر المقاومة ، يعتمد على التراث الصوفى ، المتمثل فى الأولياء والأضرحة والكرامات وغير ذلك من أحلام يجترها الشعب ، وتتحول عنده إلى

مانعة صواعق ، يتشبث بها حتى لا يفقد ذاته .

ومن هنا تناثرت في رواياته لغة صوفية موحية ، وعبارات مكثفة كأنها الشطحات تعكس ذلك الجو الأثيري ، فإذا أضيف إلى ذلك اعتماده على الراوي ، وتوظيف الشعر ، كانت النتيجة ما سبق أن ذكرناه من أن سعد مكاوى قد وقف على عتبات الشكل التاريخي ، وإن كان لم يقتحمه .

هو لم يقتحمه بسبب هذا التمسك الحرفي بأحداث التاريخ ، فهو يحدد فترته التاريخية في رواية « الكرباج » ويذكر منذ البداية أنها تغطي عشرين سنة ، تمتد ما بين السنوات العشر الأخيرة من القرن الثامن عشر ، والسنوات العشر الأولى من القرن التاسع عشر ، وهو يحدد الفترة التاريخية لروايته « السائرون نياما » خلال ثلاثين سنة (١٤٦٨ ـ ١٤٩٩ م) في عمر سلطنة المماليك التي حكمت تاريخ مصر والشرق ٢٦٧ سنة كما يقول .

وهو أمر يثير الغرابة أن يلجأ فنان إلى مثل هذا التحديد التاريخي الصارم ودون مبرر ، وكأنه مؤرخ دقيق يحدد البداية والنهاية ، ويحاول أن يغطي ما بين البداية والنهاية ، بأمانة ودون خروج عن الفترة الزمنية . إن الفن ليس تسجيلا تاريخيا ، ولا تحديدا صارما ، إنه لمحة تبحث عن الجوهر في التاريخ ، وهو جوهر يتخطى الحدود الزمنية ، ويبقى ثابتاً ومستمرا لحادث تصنعه الأجيال .

ومن هنا وقعت رواياته تحت قبضة التاريخ ، وكأنه معلم يقدم الأحداث ، ويستخلص العبرة : فهو في « الكرباج » حريص على متابعة الجبرتي ، واستقصاء الشخصيات من أمثال قبطان باشا وخورشيد باشا ومحمد على والألفى .

وهو حريص أيضاً على تلك النهاية ، التي تؤدى إلى إعدام البطل على باب زويلة . وحتى يبررها أضاف إليها جملة تعليمية إرشادية ، وكأنه معلم يحذر طلابه من الوقوع تحت دائرة الاستبداد ، فيرسم إلى مواصلة الكفاح ، فيقول في أسطر ينهى بها روايته :

« وخايلت سعيد وهو يتقدم من الخية ، صورة وجه عمر مكرم ، وهو يستقبل في دمياط فرج الله ومروان وآخرين ، ليبدءوا مرحلتهم النضالية الجديدة ، على طريق الحرية ، الذى لا يتوقف عند جيل ، ولا تحده نهاية » .

وربما كانت روايته « لا تسقنى وحدى » ، هى أفضل رواياته فيما نحن بصدده ، فهى قد تخلصت من التحديد الصارم فى عقدين أو ثلاثة ، وهى تدور حول شخصيات تراثية ، من أمثال السهروردى والجعبرى وابن الفارض وابن عربى وعز الدين بن عبد السلام ، وغيرهم ممن لا ينتمون إلى فترة تاريخية محدودة ، ولا إلى إقليم واحد ، فبعضهم من مصر ، وبعضهم من العراق ، ولكن جميعهم يمثلون روح المقاومة الممتدة على مدى العصور والأمكنة .

وقد أدى هذا إلى توظيف « المقهى » بطريقة لم يسبقه إليها سابق ، وأصبح تعبيرا عن روح الجماعة ، يجلسون عليه وينشد لهم صاحب الربابة قصة الحاكم الطيب والوزير اللئيم (ص ٤١) ، ويروى لهم عمران قصة الشابة التى تزوجت من الوزير العجوز (ص ٦٤) ، ويرسل لهم علاء الدين مواويله الشاكية ، وغير ذلك من أحاديث تدور على المقهى ، وتتناثر بين الحين والحين ، فتعكس أهميه هذا المكان ، وإن كانت لم تصل به إلى حد أن يلعب دور البطولة ، فيشكل الأحداث ، ويقرر المصائر .

حقا ، تقدم سعد مكاوى فى هذه الرواية خطوة أو خطوتين ، وربما أكثر ، ولكنه ظل متردداً دون أن يقتحم الباب ، ويستقبل الفضاء الواسع .

وهنا نجده يقع فى حرفية من نوع جديد ، فإذا كان فى « الكرباج » أو فى « السائرون نياما » قد وقع تحت قبضة فترة تاريخية محددة ومحدودة ، فإنه فى « لا تسقنى وحدى » ، وقع تحت حرفية نوع من التصوف ، سبق أن شرحته فى الكتاب الأول ، ورأيته ينتهى بأصحابه إلى عزلة يجترون فيها شطحاتهم فى لذة سرمدية .

قد يخيل للقارئ أن عنوان « لا تسقنى وحدى » عنوان يشير إلى مشاركة جماعية ، فهو لا يريد أن يستأثر بالكأس وحده ، ولكنه يريد أن يشرك معه الآخرين .

« والآخرون » ليسوا هم جماهير الشعب ، الذين رأينا لهم تواجدا فى رواية « الكرباج » ولكنهم مجموعة من المتصوفة ، ينتمون إلى فكرة وحدة الوجود ، وهى فكرة استسلامية غريبة ، وبعيدة عن الزهد بمعناه الإسلامى ، الذى يتحول إلى مقاومة ، تضحى بالمادة من أجل العقيدة ، إن الموال الذى أنشده علاء الدين (ص ٤١) وتلقاه عن شيخه السهرورى يفسر لنا هوية هذه الجماعة ، التى تبحث عن « الثمل » بكأس الصوفية :

« اسقنا .

اسقنـا ووحدنا واهدنـا أن نتلاقـى ونتواصـل .

واسق معى كل العطاشى ، ولا تسقنى وحدى .

اسقنا من عين وجودك ، ومن معين جـودك » .

ومن هنا نرى هذه الجماعة تتوارد على ألسنتهم مفردات مثل العطش والسكر والذكر والحقيقة والعشق والجمال والسكينة . وغير ذلك مما يمثل عالما خاصاً ، لا يختلف عن الشطحات الغامضة التى كان يرسلها أصحاب وحدة الوحدة .

إن الشيخ الجعبرى يقدم نصائحه للبطل التى نستخلص منها مثالية صوفية ، تبتعد عن أرض الواقع ، لتستمتع بجنة الخيال فمرة يقول له « لا أراك إنسانا يا علاء الدين بل موقفا » ، وأخرى يقول له « أنت فى آخر الحساب وعند الحقيقة موال لا رجل » .

وقد أصبح علاء الدين عند حسن ظن معلمه ، يرسل المواويل ، ويبتعد عن أرض الواقع ، حتى ضاقت به زوجه وقالت :

« طول حياته لم يفعل شيئاً نافعا واحدا ، مواويل فى مواويل ، دعينى أفكر ، أقفلى الباب علىّ واتركينى أتأمل ، ارفعى يدك عنى وكفانى عذابات زمانى ، لم يستطع حتى أن يجعلنى مولد ، مملأ علىّ حياتى ، أو بنت تشغل وقتى » .

وتأتى النهاية مستسلمة وقد اعتزل هؤلاء فى جبل المقطم ، يصادقون الظباء ، وينشدون الأشعار ، ويتبادلون كئوس السكر . وقد حاول المؤلف كعادته أن يخفف من هذه النهاية ، التى أدت إليها التمسك بحرفية التصوف بمعناه الغريب ، ولكن محاولته بدت ملفقة ومتكلفة ، فالجنود يداهمون الجماعة فى جبل المقطم ، وبدلا من أن يقاومهم علاء الدين ، يقف فى حركة صبيانية ، وكأنه فوق خشبة المسرح ، لينشد مواله الذى ينهى به الرواية :

مجـدا فـى شـوق مجدول

وطريقـــى مـوج موصـول

لا حـا أكســـر الأرغـــول

ولاحـا أبطـــل أقـــول

كانت روايـات سعد مكاوى همزة الوصل بين الرواية التاريخية والشكل التاريخى ، ولكنها فى الوقت نفسه مسئولة عن « المأزق » الذى وقع فيه الشكل التاريخى ، فقد حددت له بعض المعالم ، ليتحول هذا الشكل عند غير الموهوبين إلى تقليد . وكأنه شئ أمرنا به الشارع ولا نعقل له معنى ، إذا استعرنا هذا الاصطلاح من أفواه الفقهاء .

إن تركيز سعد مكاوى على العصر المملوكى ، تحول إلى تقليد يتبعه الروائيون دون تساؤل ، ودون أن يعوا المأزق بكافة أبعاده ، وتوالت الروايات التى تستوحى العصر المملوكى ، لدرجة أنها يمكن أن تشكل رسالة جامعية كبيرة تحت عنوان « صورة العصر المملوكى فى الرواية العربية » .

فى تركيبة المبدع العربى شئ أقرب إلى « غريزة القطيع » ، فما إن يبدأ رائد ما خطوة جديدة ، حتى تتوالى الأعمال تتابع هذا الطريق ، بدأ هيكل وصف القرية ، وبدأ جورجى زيدان الهجوم على من يسميه رجل الدين ، وبدأ أصحاب مدرسة الفجر يدعون إلى الشكل الجديد ، وبدأ تيار العبث يظهر عند يوسف الشارونى وإدوار الخراط ، وبدأ سعد مكاوى يركز على صورة العصر المملوكى ، وإذا بكل هذا يتحول إلى تقاليد يجترها اللاحقون عن السابقين دون تساؤل .

إن العصر المملوكى يمثل حلقة « انحراف » فى مسيرة التاريخ العربى الإسلامى ، وغاية المبدع ، وهنا قمة المأزق ، أن يصور أبعاد هذا الانحراف ، وقد تتسع نظرته فيصور عوامل المقاومة الممثلة فى جهاز المناعة ، ولكنه بعد ذلك لا يستطيع أن يتجاوز هذه الأبعاد ، إن تعبير انحراف يعنى أننا إزاء حالة مرضية ، تستغرق جهود المبدع ، ومن هنا نرى جميع الذين استوحوا هذا العصر ودون استثناء ، يقعون أسرى هذه الحالة المرضية ، فجاءت رواياتهم تعبيراً عن مرض وتشخيصه وأحيانا علاجه ، ومن هنا لم يستطيعوا أن يعبروا عن جوهر تلك الحضارة ، ولا عن رؤيتها الخاصة والمستقلة ، والتى هى نتيجة حالة صحية ، تأخذ وتعطى ، إن المرض قد استهلكهم فجاءت رواياتهم مريضة ، ولو تجاوزوا المأزق واختاروا فترات صحية لجاءت رواياتهم صحية ، تعبر عن موقف فى تلقائية ودون عجز .

ـ ٣ ـ

إن كل ما سبق يعد مقدمة أولى ، تضرب إلى الجانب التاريخى ، الذى يرصد فكرة

التطور فى مسيرة الخبر التاريخى والرواية التاريخية والشكل التاريخى ، فى محاولة لتحديد مفهوم الشكل التاريخى ، الذى يمثل الخطوة الأخيرة ، على أرضها يتصالح الطرفان، فالمضمون يصبح جزءا من الشكل، والشكل يصبح جزءا من المضمون .

ونضيف الآن مقدمة ثانية ، تقترب إلى الجانب الفنى أكثر من الجانب التاريخى ، وتتعلق بالمقارنة بين الشكل التاريخى والشكل الشعبى ، فى محاولة للاقتراب من هوية كل منهما .

فقد سبق أن تحدثنا عن نقط الالتقاء بين الأدب الفصيح والأدب الشعبى ، ونحن بصدد البحث عن القاسم المشترك في فصل « الشكل الأصيل » . وذكرنا أنهما ينبعان من وجدان واحد ، ويضربان إلى جذور مشتركة .

ونتحدث الآن عن نقط الافتراق ، وهى أقوى فى الدلالة على الخصوصية . قد تؤكد نقط الالتقاء من جانب الأصالة ، أما نقط الافتراق فهى تؤكد من جانب التميز داخل التجذر .

الأدب الشعبى تلقائى ، وحين افتقد النقاد الذين يضعون له الأصول ، أخذ يبحث عن وسائله الخاصة ، التى يهتدى إليها الفنان الشعبى بفطرته ، وهى وسائل تتناسب مع مستمعه ، قد تكون ميلودرامية أو فانتازية ، ولكنها على أى حال تؤدى دورها مع مستمع من نوعية معينة .

أما الأدب الفصيح ، والذى نطلق عليه منذ هذا الفصل تسمية الشكل التاريخى ، لأنها تسمية تساهم فى الاقتراب من طبيعة هذا الشكل ـ أقول أما الشكل التاريخى فإنه يقوم بالدرجة الأولى على الصنعة .

وقد لقيت صفة الصنعة نفورا من كثير من النقاد المعاصرين ، وحين يقولون هذا أديب صنعة فإنهم يعنون به أنه أديب حرفى ، يقل درجة عن الأديب التلقائى ، ثم يصفونه بالتقعر والتكلف ، وإذا كان التكلف ممقوتاً يدل على قسر للموهبة أو على فقدان للموهبة ، فان صفة « الصنعة » ليست ممقوتة بل هى مطلوبة ، لأن كل فن يقوم على صنعة ، وكل فنان مطالب بأن يتفهم أدوات صنعته ، وكل من يقول بغير ذلك فإنه يخفى عجزه أو ضمور موهبته .

ومن هنا فإن الحركة التى ظهرت فى الستينيات ، كرد فعل للحركات الجماهيرية

الغوغائية ، أخذت تعلى من دور الأدب الشعبى على الأدب المصبح ، بحجة التلقائية والنفور من الصنعة والمسحة البورجوازية . إن مثل هذه الحركة بعيدة عن منطق الفن ، الذى هو فى جوهره صنعة قبل كل شئ ، وقريبة من منطق السياسة الذى ينافق الجماهير . وإذا كانت السياسة قد أثبتت بين الحين والحين فشل الحركات التى تقوم على الغوغائية دون فكر يسندها ، فغير بعيد أن مثل هذه الحركة التى تلبس رداء العلم ، وتسهل كل شئ بحجة العلم ، سوف تلاقى المصير نفسه .

قد يكون فى هذا الكلام ما يفضل جانب الأدب الفصيح على الأدب الشعبى ، ولكنه لن يكون فى تفضيل جانب الشكل التاريخى على الشكل الشعبى ، إذ لا محل لهذا التفضيل ، فكلاهما يصدران عن أديب مبدع ، وكلاهما يمتاحان من واقع مشترك .

فالشكل الشعبى ليس تلقائيا ، مثله مثل السيرة الشعبية والمواويل والأمثال والعديد ، وغير ذلك من أمثلة مجهولة المؤلف وتدور على ألسنة الشعب ، إنه شكل يصدر عن فنان مثقف ومعروف ، يلجأ إلى المادة الشعبية ، ويعمل فيها بمبضعه ويحاول أن يستوحيها ، فهو إذن يقوم على مبدأ الصنعة ، التى تنقل المادة الخام من أصلها الأول ، وتحرفها إلى شكل جديد . مثله مثل الشكل التاريخى ، وكل ما لك هنا أن الصنعة هنا تختلف عن الصنعة هناك ، باختلاف المادة الخام المطروحة للتشكيل .

وفى هذا الفصل سوف نقوم بتحديد معنى الصنعة فى الشكل التاريخى ، على أن نرجئ تحديد الصنعة فى الشكل الشعبى إلى الفصل القادم .

يقوم الشكل التاريخى على صنعة ، تقلد الكتب القديمة فى التأليف مما يمكن أن نسميه بالصنعة التأليفية ، وتقوم على صنعة تقلد لغة الكتب القديمة مما يمكن أن نسميه بالصنعة اللغوية .

ويحاول الأديب خلال الصنعة التأليفية ، أن يكون عمله الأدبى صورة قريبة من الكتب المؤلفة ، وهدفه أن يوهم بالثقة ، وأن يسحب قدرا من العلمية والحقائق المؤكدة على عمله ، وهو هدف لا يفرض على العمل الأدبى ، وإنما ينبع من خلال هذه المظهرية الخارجية ، ويصير جزءا من بنية العمل الفنية .

وهو من أجل ذلك يستخدم الهوامش فى أسفل . ويورد الاقتباس ، ويستخدم أى التفسيرية ، ويلجأ إلى التعبيرات الحذرة المتشككة ، ويكثر من التقسيمات والتفريعات .

وهو لا يفعل ذلك خضوعا لمنهج علمى ، بل يخضع لروح الفن أولا وقبل كل شئ ، ومن هنا فإن الهوامش والاقتباسات والتعبيرات العلمية ليست عشوائية ، بل هى تأتى لتؤدى دورها داخل البنية الفنية .

جورجى زيدان فى هوامشه يشير فى بعض الأحيان إلى مصدره التاريخى ، ولكن هذا الصنيع لا يصل إلى حد الالتحام بالبنية الفنية ، فالمصادر حقيقية ، وهو يقوم بعمل علمى لكى يوثق معلوماته ، ويؤكد للقارئ إن هذا الأمر حقيقة يعتمد على مصادر علمية ، خاصة إذا كان هذا الأمر يتصادم مع تركيبة الإنسان الشرقى .

وهذا غير محمد مستجاب الذى يلجأ إلى هوامش ، ليست تحيل إلى مصادر حقيقيـة ، لأنه لا يكتـب بحثا علمياً ، بل هو يقصدها لمظهر فنى ، يوحى بالحقيقة ، وأحيانا كثيرة يستلئ بنبرة تهكمية . فالهامش هنا ليس بعيدا عن المتن ، إنه جزء منه ، ملتحم به ، ويعمل على تطوير حركته ، وإن كان قد وضع لأسباب فنية أسفل الصفحة .

أما الصنعة اللغوية فهى تأتى من أن لغة الكاتب ، تكون قريبة من لغة المؤلفات والقواميس القديمة ، فى محاولة لإيهام القارئ بهذا البعد التاريخى ، وحتى يخلع على عمله « هالة » ، ويحوله إلى شئ شبيه بالتراث : فتكون له القوة المستمدة من التاريخ ، لأنه يتكلم بلغة التاريخ .

ومن هنا لا نستطيع أن نحكم على هذه اللغة بأنها حوشية ، أو قاموسية ، أو ميتة بعيدة عن واقعنا المعاصر ، لأن كل هذه الصفات مطلوبة هنا ، ويتعمدها المؤلف ، حتى تصبح لغته تاريخية ، تحمل لوازم الكتب التاريخيه فى المفردات والتراكيب .

وهى ظاهرة يعمد إليها الغيطانى منذ مجموعته الأولى ، فيحاكى الأصل التاريخى ، بطريقة لا تستطيع فيها أن تفصل فيها بين الأصل والفرع .

وقد لاحظ الدكتور مراد فى كتابه « العناصر التراثية فى الرواية العربية » ، إن الغيطانى ينقل صفحات كثيرة من ابن إياس ، دون أن يشير إلى ذلك ، ودون أن يكتشف القارئ أمر ذلك ، ولكن بقى على الدكتور مراد أن يكشف فيما إذا كان الغيطانى يفعل ذلك عن عمد أو عن عجز ، وفيما إذا كانت هذه الاقتباسات تندمج فى لغته الخاصة ، بحيث لا يستطيع القارئ أن يفصل بين الأصل والفرع ، أو أنه يترك القلم يتحكم به ، وينقل ما لا يستطيع هو التعبير عنه بلغته الخاصة .

ـ ٤ ـ

تحدثنا فيما سبق عن مقدمتين ، كان الهدف منهما بلورة الشكل التاريخى ، وقد اقتربنا بذلك خطوتين ، إحداهما تعنى أن مفهوم الشكل التاريخى يقوم على المضمون والشكل معاً . والأخرى تعنى أهمية الصنعة التى توهم بهذا الشكل التاريخى وكأنه قد بعث لتوه من بطون الكتب .

وتبقى الآن المقدمة الثالثة لتنفخ الحياة فى هذا الشكل ، فقد يبعث كامل المظهرية ولكنه يخلو من الحياة ، مثله مثل المومياات الفرعونية ، كل ما فيها سليم وثمين ، ولكنها تنتظر « الكاه » الذى يمثل عودة الروح .

و« الكاه » تعنى هنا وجهة النظر الخاصة ، التى يخلعها الأديب على الشكل ، فتدب فيه الحياة ، وبدلا من أن كان تاريخا ميتا ، يصبح تاريخا حياً .

وقد تتحقق فى الشكل التاريخى كل الشرائط ، التى تجعله مطابقاً للكتب التاريخية فى الصنعة التأليفية ، وفى الصنعة اللغوية ، ولكنه يخلو من وجهة النظر الخاصة ، فيصبح ميتاً ، ويصبح الخبر التاريخى خيراً منه ، لأنه كان حيا فى حينه .

كتب طه حسين رسائل أدبية، نشرها فى الهلال ثم ضمنها كتابه «نفوس للبيع» ، قلد فيها الجاحظ بكل لوازمه الأسلوبية ، وخاصة فيما يتعلق بالتقابل والطباق ، وقد جد فى هذا التقليد ، حتى صارت الرسالة نسخة أمينة ودقيقة ومطابقة لرسائل الجاحظ .

وكتب الحكيم « أشعب » تقليداً أمينا للمقامات ، كما سبق أن ذكرنا ، وتخلو من كل هدف ، سوى المتعة والتسلية كما هو الشأن فى النادرة العربية .

ولكن رسائل طه حسين ورواية الحكيم ، تخلو من وجهة النظر الخاصة التى تؤدى دور وظيفة « الكاه » وتجعل المومياء القديمة تبعث من مرقدها من جديد .

وكل ما أضافه طه حسين أو الحكيم هو بعض الإضافات التى اكتسبها من الفن القصصى أو المسرحى الحديث ، كتلك البدايات المشوقة والنهايات الموحية عند طه حسين ، أو كذلك الحوار ورسم الموقف وتصوير الطبيعة عند الحكيم ، ويبقى الشكل فيما عدا ذلك شبيها بأصله ، خاليا من وجهة النظر المعاصرة .

وتعبير وجهة النظر الخاصة يعنى التفرد ، الذى ينبثق من رؤية الأديب الخاصة ، ومن رؤية حضارته ، فالخصوصية هنا تعنى خصوصية ذاتية وخصوصية حضارية ، أو قل

هما شيء واحد ، لأن الأديب العبقرى يصل إلى لحظة يذوب فيها فى وجدان أمته ، ويصبح الناطق بلسان حالهم .

وقد تكون هناك وجهة نظر ، ولكنها محلية من ذات أخرى ، ومن حضارة أخرى ، ويصبح الأديب فى تلك الحالة صوت سيده ، كما لاحظ سارتر وهو يقدم كتاب فانون « معذبو الأرض » ، فهو يشيد بهذا الكتاب لأنه يحاول أن يشق للعالم الثالث طريقا مستقلا ، بينما هذا العالم غارق فى ترديد الأصوات الخارجية التى تأتيه من السادة المستعمرين ، يقول السيد « حرية » فيأتى الصدى « يه ، يه ، يه » .

ـ ٥ ـ

تلك هى المقدمات الثلاث ، التى تقربنا خطوات من مفهوم الشكل التاريخى ، وبقى هذا الكلام فى مجال الدائرة النظرية ، التى يرسلها الناقد ، ولا تتحول إلى حقيقة ملموسة إلا من خلال الأديب المبدع .

وربما كانت رواية نجيب محفوظ « حديث الصباح والمساء » ، هى النموذج التطبيقى للشكل التاريخى ، الذى يحول التجريد النظرى إلى واقع ملموس .

نجيب محفوظ لم يكن طيلة حياته « طُلَعة » ، بمعنى أنه لم يكن ممن يقتحمون طريقا جديداً ، أو يشيرون إلى مستقبل فى علم الغيب ، ولكنه ينتظر الرائد ، ويجتر عمله ، ويصبر ، ثم يصدر عملا أقرب إلى المطلوب ، مما كان يتصوره الرائد الطلعة .

لم يكن أول من كتب الرواية التاريخية ، ولا الواقعية ، ولا العبثية ، ولكنه كان أفضل من كتب ذلك ، فى كفاح طيبة ، وفى الثلاثية ، وفى ثرثرة على النيل .

والأمر كذلك فى الشكل التاريخى ، فقد سبقه فى هذا الميدان الكثير من أدباء الستينيات ومن بعدهم ، ولكنه طالع وصبر واجتر ، فكانت رواية « حديث الصباح والمساء » صورة نموذجية لهذا الشكل .

وفى هذا ما يحسب له ، وفيه ما يحسب عليه أيضا .

فهو ليس ممن يتميزون بالدفقة الفنية ، ولا بمواجهة الرائد ، الذى يرى ما لا يرى الآخرون ، ويقتحم من الميادين ما يخشاه الآخرون ، ويصيح بقومه أن هلموا ، فالرائد لا يكذب قومه .

هو مهندس معمارى ، ينفذ « الماكيت » الذى وضعه فى ذهنه ، يضع طوبة فوق

طوبة ، وخشبة فوق خشبة ، حتى يستوى البناء قائماً ، جليلا وقويا وحسب المطلوب .

وربما كانت المقارنة بين موزار وبيتهوفن تقربنا مما نريد . فموزار فنان حتى النخاع ، تسيطر عليه موهبته . فيتدفق خلال ألحان شاعرية أثيرية ، تتحرك خلال آلات النفخ مثل آلة البوق Horn فى كونشيرتو البوق ، وآلة الناى Flute فى كونشيرتو الناى ، فيشكل الهواء فى نفحات عذبة رقيقة ، لا يغطيها الضجيج ، منسابة ومنسجمة دون أن ينتقل فيها من نغمة عالية إلى أخرى خفيضة .

والأمر غير ذلك عند بتهوفن ، فهو فى السيمفونية التاسعة بنوع خاص ، يتحول إلى مهندس معمارى ، يبنى هرما جليلا ، ويتدخل بذكائه وعقله فى الشعر والكورال ، وينوع فى الألحان ، ويفاجئ المستمع بالتنقل المفاجئ من لحن عالٍ إلى آخر خفيض وهامس ، قد لا يصل إلى القلب مباشرة ، وقد يضيق المستمع بتلك الانتقالات المفاجئة ، وبتلك الخبطات والدقات والإيقاعات التى توقظ الأخرس من صمته ، ولكن فى النهاية يعجب بذكائه وصبره وهندسته .

ونجيب محفوظ هو بتهوفن الرواية العربية ، فرغم برودة الفن ومعماريته الصارمة . فإن النتيجة النهائية إزاء هرم قد فرض نفسه على الساحة المحلية والساحة العالمية .

وهذه التركيبة عند نجيب محفوظ جعلته لا يتطور بسرعة ، ولا ينتقل من مرحلة إلى أخرى ، إلا بعد مدة قد تطول ، بعد أن يستنفذ كل إمكانات المرحلة السابقة .

إن فكرة الخط التطورى تسيطر على نجيب محفوظ ، فهو ينتقل من مرحلة إلى مرحلة ، ومن جيل إلى جيل ، ومن حالة نفسية إلى حالة . وهى فكرة ضاربة بجذورها لم تسلم منها حتى مرحلة الشكل التاريخى ، الذى يتمرد على الزمن التطورى ، ويعتمد على الزمن التراكمى ، الذى تتداخل فيه الأزمنة وتتقاطع .

لم تكن « حديث الصباح والمساء » أول رواية لنجيب محفوظ فى مجال الشكل الأصيل ، فقد سبقتها فى ذلك « الحرافيش » و « ليالى ألف ليلة وليلة » .

وقد ألقت فكرة « الزمن التطورى » بظلالها على الحرافيش والليالى ، فهو ينتقل من مرحلة إلى مرحلة ، ومن جيل إلى جيل ، وفى كل مرحلة تكتسب الأجيال شيئا ، حتى تعم العدالة ، وتسود كلمة العامة [1] .

---

(١) انظر : مقالات فى النقد الأدبى ، الجزء الرابع .

ولم تسلم « حديث الصباح والمساء » إلى حد ما من هذه الفكرة ، فالعنوان يشير إلى الزمن التطورى ، الذى يتابع الأحاديث أو الأحداث منذ بدايتها فى الصباح ، وحتى نهايتها فى المساء . وقانون الوراثة ربما يطل برأسه أحيانا على شخصيات الرواية ، وهو قانون ربما تابع فيه نجيب محفوظ ، زولا فى صرامته العلمية ، يقول عن « جميلة سرور عزيز » إنها ورثت عن أمها بشرتها العاجية ، وعن أبيها [illegible] عن غرائزه .

ولكن هذا لا يمتد كثيرا فى بنية الرواية ، فما فى العنوان يظل محصورا داخل العنوان ، وما يقوله عن جميلة سرور وعن غيرها من الشخصيات ، لا يتجاوز التعليق القصير . الذى يظل محصوراً داخل الشخصية ، وما عدا ذلك فإن هذه الرواية تكسر لأول مرة صرامة الزمن التطورى عند نجيب محفوظ ، وتضعنا مباشرة فى مواجهة الزمن التراكمى .

الرواية تقلد مظهر القواميس العربية ، وتترجم للشخصيات وترتبها حسب الحروف الهجائية ، وهذا يعنى كسر حدة الزمن التطورى ، فالأجيال لا تترتب ترتيبا تاريخيا بعضها عقب بعض ، ولكنها تترتب حسب الحرف الأول من اسمها ، إن شخصية مثل « رشوانة عزيز يزيد المصرى » تأتى فى الذكر قبل أبيها عزيز ، وقبل جدها يزيد .

كان من الممكن أن تنتهى الرواية عند « وحيدة حامد عمرو » ، فهى نموذج للجيل الأخير جيل الأحفاد ، الذى يهاجر من مصر نهائياً ، ويفتقد الانتماء ، ولكن المؤلف يضيف « يزيد المصرى » ، وهو من الجيل الأول الذى يأتى إلى القاهرة من الإسكندرية ، قبل الحملة الفرنسية بأيام ، والذى يشيد قبره بجوار ضريح شيخه نجم الدين ، حتى يدفن فيه بسلام .

إن هذه النهاية تكسر حتى مجرد الوهم بالحس التاريخى ، فهى تنتهى بالحملة الفرنسية ، مع أنها أول الأحداث فى تاريخ الرواية ، وبذلك تعود النهاية إلى البداية ، وتتداخل الأحداث ، ويتكور بعضها فوق بعض ، وتنقفل الدائرة ، فلا تعرف البداية من النهاية .

وكل شخصية تتحول إلى عالم قائم بنفسه ، ووحدة مستقلة بذاتها على حسب ما نراه فى كتب التراجم العربية . ولكنها جميعا تخضع لرابطة عامة ، كأنها الخيط فى العقد الفريد ، أو كأنها عباب اليمانى الذى يمسك فى داخله أشياء كثيرة ، أو غير ذلك من تشبيهات أطلقناها ونحن نتحدث عن مثل هذه الرابطة فى الكتاب الثانى وفى فصل الأدب .

والرابطـة العامة فى هذه الرواية تتمثل فى تلك الخيوط الدقيقة التى تضم الشخصيات ، فكل شخصية تربطها بالأخرى صلة إنسانية ، قد تكون القرابة أو الوطن ، أو حتى الحب والغضب وغير ذلك من صلات كأنها أسلاك التليفون .

فهو إذن يخرج فى هذه الرواية عن مفهوم الوحدة العضوية ، التى بشربها أرسطو ، والتى تقوم على توالى الأحداث فى خط تطورى صاعد ، وفى الوقت نفسه يقترب من مفهوم الوحدة التركيبية ، التى تعتمد على وحدات مستقلة داخل رباط عام ، كما سبق أن شرحت فى الكتاب الثانى .

إن مظهر كتب الترجمة يضفى على الرواية بعدا حضاريا ، وتحولها إلى تسجيل تاريخى معتمد ، وكأنها المصادر الأولى ، التى يعتمد عليها الدارسون فى استقراء التاريخ ، إن تاريخ مصر الحديث يتحول إلى ترجمة ، والشخصيات التى يقدمها المؤلف هى شخصيات وهمية ، ولكنها وهمية فى الاسم فقط ، أما فى واقع الأمر فهى حقيقية ، تسجل تاريخ مصر بأمانة .

وحتى يكون هذا المظهر تاما ، فإن نجيب محفوظ يسجل كل شخصية ، أو كل وحدة كشئ قائم بنفسه ، كما يفعل الأقدمون ، فهو يتابع قصة حياتها بأمانة ، يسجل ميلادها ونشأتها وأهلها ومكان ولادتها ، وثقافتها ، وزواجها ، وعدد أولادها . والدور الذى أدته ، وينهى كل ذلك بوفاتها .

وقد ألقى كل هذا بظلاله على اللغة من ناحية ، وعلى الخلفية الحضارية من الناحية الأخرى .

فاللغـة تسجيلية ، تعتمد على أسلوب الحكى ، ويكثر فيها استخدام الزمن الماضى « كان يا ما كان » ، وهى باردة حيادية ، تخلو من الزخرفة والصناعة ، وأيضا سردية تعتمد على الراوى ، فلا حوار ، ولا صراع ، ولا تمثيل للموقف ، ولا تصوير للطبيعة ، ولا غير ذلك مما نراه فى الرواية التقليدية .

هو يبدأ قصة « خليل صبرى المقلد » ، فيقول : « بكْرى زينة صغرى بنات سرور أفندى ، ولد ونشأ فى مسكن الأسرة فى بين الجنائن ، فى مستوى متوسط حسن ، بفضل ارتفاع مرتب أبيه النسبى ، يعتبر أفضل من مستوى جده ، الذى توفى قبل زواج أمـه مـن أبيـه ، وكـان أشبه الأحفاد بخاله لبيب » ، ومثل هذه البداية تتوالى بصورة أو أخرى فى بقية الشخصيات ، فتعطينا مثلا لهذه اللغة التسجيلية الباردة ، التى تلعب

دورها الفنى فى سياق الجنس الأدبى الذى تنتمى إليه ، وهو جنس الواقعية التسجيلية وليست الواقعية التقليدية .

أما الخلفية الحضارية فهى تتمثل فى تلك الروح الدينية العميقة التى تلجأ إليها الشخصيات وقت الأزمات ، إنهم يبدون كأنهم معلقون بين أصبعين من أصابع الرحمن يقلبهما أينّما شاء ، على حد تعبير الحديث النبوى ، مما يضفى على الرواية نوعا من الحركة ، يسمنها جميعا ، ويسبغها رباطا عاما ، يضم جميع الشخصيات ، ويوحد بين الوحدات المستقلة .

وهذه الرؤية الحضارية لا توغل فى الفلسفة ، ولا ترفع من حدة الصراع ، ولا تتعامل مع قضايا إنسانية تجريدية ، كما هو الشأن مع الرواية التقليدية ، التى تجعل المحلى سبيلا للإنسانى ، والخاص مطية للعام ، أما هنا فلا إيغال ولا تحليل ولا فلسفة ، وكل شئ يتناسب مع هذا الشكل التاريخى ، ومع كتب الترجمة القديمة ، التى تقف عند المكونات المتضامنة ، وتردد الآيات القرآنية ، والأحاديث النبوية ، وتتسم بالرضا والسكينة والتوكل .

وتأتى وجهة النظر المعاصرة هادئة ، دون تحليل ولا تأويل ، إذ تصبح الرواية نوعا من التعليق على تاريخ مصر المعاصر ، ومن خلال حدقتى مؤرخ يسجل بأسلوب محايد ، ظواهر هذا التاريخ وخفاياه .

الرواية تشمل تاريخ مصر الحديث ، بدءا من الحملة الفرنسية (انظر : يزيد المصرى) ، وانتهاء بعصر الانفتاح فى عهد السادات (انظر : قدرى عامر عمر الذى اعتقل فى حركة سبتمبر سنة ١٩٨١ م) . وبين البداية والنهاية تتناثر إشارات إلى ثورة سنة ١٩١٩ ، وإلى سعد زغلول والوفد ، والإخوان المسلمين ، والشيوعيين ، وثورة ٢٣ يوليو ، وجمال عبد الناصر ، والسادات .

ورغم الأسلوب المحايد والنبرة التسجيلية ، فإن المؤلف ينحاز إلى الجيل القديم أكثر من الجيل الجديد ، فالشخصيات الكبيرة تبدو راضية مستقرة يحركها قدر كبير من القيم والتقاليد ، أما الشباب فيبدو ساخطاً ، منقطع الجذور ، يفكرون فى الهجرة إلى بلاد النفط ويقطعون الصلة بالآباء والأمهات ، وظهرت فى المجتمع عوامل سلبية جديدة ، تتمثل فى المحسوبية والوصولية والانتهازية والثراء الفاحش ، تقول هنومة حسين قابيل وقد رأت انحراف زوجها « هل أصبحت الحياة الشريفة مستحيلة حقا » ولكنها مع ذلك

ترضخ للواقع ، فهو أقوى من أن تعانده ، ولولا المال الحرام لما استطاع زوجها أن يوفر لبناته حياة الاستقرار فى بيوت أزواجهن .

ـ ٦ ـ

أظننا اقتربنا من مفهوم الشكل التاريخى ، عن طريق التجريد النظرى ، وعن طريق النموذج الفعلى ، إن مواصفات الشكل التاريخى التى حددناها فى الصنعة التأليفية ، وفى الصنعة اللغوية ، وفى وجهة النظر المعاصرة ، نجدها محققة فى رواية « حديث الصباح والمساء » ، وأظننا بذلك نمتلك قدراً من الأرضية النقدية ، نمتحن به الروايات فى الساحة العربية .

فقد أصبح هذا الشكل « موضة » ، وتوالت الروايات التى تقلد مظهره وثيابه الخارجية ، دون أن تعى فلسفته ورؤاه ، ودون أن تفصل بين الزخرف والجوهر .

فبعض الروايات تنتمى إلى الرواية التقليدية فى صورتها الواقعية ، وليس لها من هذا الشكل إلا الزخرف الخارجى ، والمتمثل فى بعض العناوين وبعض الاقتباسات ، مما يبدو كالطلاء الممسوخ .

وبعضها يفتقد الرؤية التاريخية ، ويقع فى تفصيلات الحياة اليومية ، والمانشيتات الصحفية ، فيبدو الشكل عنده مثل الأزياء الشعبية التى تعرضها المتاحف الفنية .

وبعضها ينطلق من اقتباسات تاريخية ، ليطوعها لرؤية عبثية ، فيصبح كأنه سارتر ينفكه ببعض « النقولات » التراثية .

وحتى لا نقع فى التجريد النظرى ، فإننا سنقف وقفة خاصة عند أربع روايات ، تمثل بيئات عربية مختلفة ، وأجيالا عربية مختلفة ، حتى نجد ما آل إليه هذا الشكل حين تحول إلى « موضة » ، وافتقد الخلقية التاريخية . ولم يتعمق أصحابها فى الرؤية الجوهرية للحضارة العربية الإسلامية بل اختطفوا « نتفا » من هنا وهناك ، وأصبحوا كحاطب ليل على حد التشبيه العربى القديم .

والروايات الأربع هى « رحلة ابن فطومة » لنجيب محفوظ و« حدث أبو هريرة قال » لمحمود المسعدى ، و « الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل » لأميل حبيبى ، و « مقامات الفقد والتحول » لسعيد عبد الفتاح .

١ ـ ٦

رحلة ابن فطومة ليس لها من الشكل التاريخى سوى البداية والنهاية ، فهى تبدأ

هكذا « نقلا عن المخطوط المدون بقلم قنديل محمد العنابى الشهير بابن فطومة » ، وهى تنتهى هكذا « بهذه الكلمات ختم مخطوط رحلة قنديل محمد العنابى الشهير بابن فطومة » .

وفيما عدا هذه الجمل فهى لا تحمل أى شئ من المخطوطات ، لا فى المفردات ولا فى الأسلوب ولا فى اللوازم ، ولا توحى بشئ من نكهة التاريخ .

هى رواية عصرية فى اللغة وفى الرؤية .

أما اللغة فهى تهتم بقضايا عصرية ، مثل الوطن والقانون والنظام والحرية ، وتركز على فلسفات لا تحتملها المخطوطات القديمة ، مثل الحديث عن الحياة والموت والغربة والانتماء ، إن الافتتاحية التى أوردها تحت عنوان « الوطن » ، يمكن أن تصلح استشهادا على كل ذلك ، فهو يقول : « الحياة والموت ، الحلم واليقظة ، محطات للروح الحائر ، يقطعها مرحلة بعد مرحلة ، متلقيا من الأشياء إشارات وغمزات ، متخبطا فى بحر الظلمات ، متشبثا فى عناد بأمل يتجدد باسما فى غموض . عم تبحث أيها الرحالة ؟ أى العواطف يجيش بها صدرك ، كيف تسوس غرائزك وشطحاتك » .

أما الرؤية فهى تعليق من رحالة يهتم بحال العالم الإسلامى المعاصر ، لقد افتقد الأمن والأمان فى بلده ، فراح يبحث عنه فى دار الجبل ..

والبطل يحمل فى داخله عناصر هزيمته ، فهو ابن شيخ جاوز الثمانين ، وهو يترك الديار فرارا من ظلم الوالى ، وهربا من خيانة الأم والزوجة .

وهو رافض للعالم الإسلامى ، لا يرحل داخله كما فعل ابن بطوطة الرحالة القديم ، الذى أخذ يجول داخل العالم الإسلامى ، ويسجل ثقافته ، وتنوع عاداته وتضاريسه ، ويشير إلى أشياء جوهرية توحد بين العالم الإسلامى من لغة وعقيدة وأعياد ومواسم .

يتجول ابن فطومة الرحالة المعاصر فى بلاد كثيرة مثل : دار المشرق ، ودار الحيرة ، ودار الحلبة ، وغيرها من بلدان يحاول من خلالها استعراض الحضارات المعاصرة ، سواء فى الشرق أو فى الغرب ، حتى يصل إلى نتيجة ترفض العالم الإسلامى المعاصر ، وتقول تحت عنوان « دار الأمان » :

« إن لدار الحلبة هدفا وقد حققته بدقة ، وإن كذلك لدار الأمان هدفا وقد حققته بدقة ، أما دار الإسلام فهى تعلن هدفا وتحقق آخر باستهتار وبلا حياء وبلا محاسب ،

فهل يوجد الكمال حقا فى دار الجبل » .

لو كان الأمر يقف عند حد نقد ما تعانيه الأمم الإسلامية المعاصرة من تخلف ، أو عند نقد بعض الأنظمة المسئولة عن هذا التخلف ، لو كان ذلك كذلك لهان الأمر ، ولكن نجيب محفوظ ينقد جوهر الحضارة الإسلامية ، ويتخذ من دار الجبل رمز لهذا الماضى الذى يتطلع إليه المسلمون ، كنموذج يحثهم على البعث الجديد ، ففى النهاية وبعد تجوال هنا وهناك ، يدور بين الرحالة ودليله الحوار الآتى :

« ـ دع وطنى الأول ، فأهله خافوا دينهم .

فقال بخشونة :

ـ إذا لم يتضمن النظام الوسيلة لضمان تطبيقه فلا بقاء له .

ـ إننا لم نفقد الأمل بعد .

ـ إذن لم كانت الرحلة إلى دار الجبل .

فقلت بفتور :

ـ العلم نور .

فقال ساخراً :

ـ ما هى إلا رحلة إلى لا شئ » .

إن هذا الحوار يشير إلى أن دار الجبل هى وهم ، وبذلك يسجل فشل ابن فطومة الذى ينتهى إلا لاشئ ، فقد كان يحمل فى داخله عناصر هزيمته ، فهو ابن شيخ قد تجاوز الثمانين ، وهو بذلك يشير إلى أن الهدف الذى كان يسعى إليه قد استنفد أغراضه ، فحضارته قد شاخت ، ولا سبيل لها أن تسترد العافية، فهى لا تملك الوسيلة التى تحيل المثاليات والأحلام إلى واقع ملموس .

وبذلك كانت تلك النهاية اليائسة نتيجة منطقية لموقف الرفض من البطل . الذى يخرج من موطنه فرارا ، وينتهى به الأمر إلى الكفر بكل ما فى منطقته من مثاليات وأحلام .

وفى ظنى أن رواية « رحلة ابن فطومة » هى أخطر من رواية « أولاد حارتنا » فالأخيرة هى تطبيق فنى لمقولة أوجست كونت عن قانون المراحل الثلاث للمسيرة البشرية ، من مرحلة غيبية تتمثل فى الدين ، إلى مرحلة ثانية ميتافيزيقية تتمثل فى

الفلسفة ، إلى مرحلة ثالثة وأخيرة وضعية ، وتتمثل فى سيطرة القانون العلمى .

أولاد حارتنا ، تتحدث عن الحضارة الإنسانية بوجه عام ، أما هذه الرواية فهى توجه طعنة نافذة إلى الحضارة الإسلامية ، التى شاخت وفقدت مبررات وجودها ، وربما كانت الضجة التى ثارت حول أولاد حارتنا هى المسئولة عن شهرتها ولفت الأنظار إليها ، وربما كان الأسلوب المراوغ فى رحلة ابن فطومة يخفى طعناتها التى توجه فى قفاز من حرير ناعم .

٢ـ٦

وتكاد تجربة محمود المسعدى تكون أقدم التجارب العربية حول الشكل التاريخى ، فهى تعود إلى سنة ١٩٣٩ ، وصاحبها يعيها ، ويتحدث عنها فى مجلاته ومن مركزه المسئول فى تونس ، ويتحدث عنها نقاده بفخر شديد .

وقد جاءت التجربة عند المسعدى ناضجة ، منذ أن كتب روايته « حدث أبو هريرة ، قال » (١٩٣٩) ، بداية من العنوان الذى يشير إلى استخدام منهج الحديث ، الذى يعتمد على الراوى وسلاسل الرواة ، وحتى ذلك الأسلوب الجزل ، الذى يعتمد على التراكيب القديمة ، ويقتبس من القرآن الكريم ، ويذكر بأسلوب الجاحظ ، ومرورا بعنصر الوصف ، وتوظيف الشعر ، وتداخل القصص ، والتنقل بين حكايات المتصوفة والظرفاء والشعراء والصعاليك والفرسان والعشاق ، وأصحاب الأديرة ، مما يستحضر صورة الكتب القديمة ، مثل الأغانى والعقد الفريد والإمتاع والمؤانسة .

وليس هذا بدعا من رجل قد جمع إلى ثقافته الفرنسية ، ثقافة عربية متمكنة ، ولم يكتف بحسو الطائر ، فيلتقط نتفا من هنا وهناك ، ويزعم أنه قد ألم بأصول الثقافة العربية ، فالمسعدى قد حفظ القرآن الكريم منذ صغره ، وهو يعتز بذلك ويؤكده فى الحوار الذى أداره مع ماجد صالح السامرائى « نشأت بهذه القرية طفلا ، أو ابنا لرجل كان إمام الصلوات الخمس ، وإمام خطبة الجمعة فى قريته ، فى مسجد جامع القرية ، ونشأت فى رعاية مؤدب شيخ ، علمنى القرآن إلى حدود السن الحادية عشرة [1] » ، وإلى هذا الوالد الكريم يهدى روايته « إلى أبى رحمه الله ، الذى رتلت معه صباى على أنغام القرآن وترجيع الحديث ، مما لم أكن أفهمه طفلا ، ولكنى صنعت من إيقاعه منذ الصغر لحن حياة ، وربانى على أن الوجود الكريم مغامرة طهارة ، جزاؤها طمأنينة النفس

(١) مجلة الأقلام العراقية العدد ٢ لسنة ١٩٧٩ م .

الراضية فى عالم أسمى فأسمى ، وفى أثناء ذلك كله علمنى بإيمانه سبيل إيمانى » .

ولكن كل هذا الإنجاز قد وقع تحت قبضة الوجودية .

وليس هذا باكتشاف من عندى ، بل هو شئ يردده المسعدى بإلحاح ، ويردده نقاده المقربون بابتهاج .

ففى الحوار السابق يكاد لا يمر سطر إلا وتذكر فيه هذه الكلمة على لسان المسعدى ، الذى يقولها صراحة : « الإبداع فى معناه الأصيل عندى ، هو أن يأتى ، أو أن يعطى جهد المبدع ، كاتبا أو شاعرا أو مفكرا ، إلى ما أسميه : الفتوح الفكرية أو الفتوح الوجودية » ، ويؤكد ذلك توفيق بكار فى مقدمة الرواية ، ويصفها بأنها مغامرة وجودية جريئة .

وليس الأمر على إطلاقه فى إطلاق صفة الوجودية على المسعدى ، لأن الوجودية رؤية متسقة مع واقع اجتماعى عرفته فرنسا ، عقب الهزيمة أمام المحور ، ومع واقع حضارى مرت به أوروبا ، وتنكر فيه كل ما هو خارج النطاق البشرى ، وتحمل الإنسان مسؤلية صنع قراره ، وتكوين شخصيته ، خلال المواقف الذى يتواجد فيه ، وحده هو المسئول دون أن يستمد العون من أية قوة « خارج نفسه » أيا كانت سلطة هذه القوة .

ولكن الوجودية عند المسعدى هى مجموعة أفكار حماسية ، وغير محددة ، وتختلط بنزعة مسيحية عن الخلاص والألم والندم وتقويض الجسد ، وغير ذلك من أفكار تودى بالبطل إلى أن يهجر دنياه ، ويبحث عن الخلاص فى عالم آخر أسمى وأبقى .

ذكرنا آنفا أن الإبداع ، كما يراه المسعدى ، يؤدى إلى الفتوح الفكرية أو الفتوح الوجودية ، وقد أشرنا إلى الفتوحات الوجودية ، أما الفتوحات الفكرية فإن هذه التسمية تؤدى إلى ابن عربى فى كتابه الفتوحات المكية ، وهنا أشير إلى المصدر الثانى فى رؤية المسعدى الذى يتمثل فى فتوحات المتصوفة من أصحاب وحدة الوجود ، وعلى رأسهم ابن عربى ، وهو مصدر لا يقل فى أهميته عن الفتوحات الوجودية ، بل يختلطان ويتداخلان ويؤديان فى النهاية ، عند المسعدى ، إلى رؤية حماسية وغير محددة .

ذكرنا فى الكتاب الثانى ، وفى فصل « الحكمة العربية » أن وحدة الوجود تمثل تيارا غريبا عن العالم الإسلامى ، ورأينا هذا التيار يعود بفلسفته إلى فكرة مسيحية عن اتحاد اللاهوت بالناسوت ، وقد أدى بأصحابه إلى موقف معتزل ، يتوحدون فيه بالذات

الإلهية ، ويتعالون فيه على الخلق ، إن ما يهمهم هو المثال وليس الإنسان ، وقد رفض أهل السلف هذا التيار ، وحكموا على أصحابه بالكفر والزندقة ، أى بالخروج عن الرؤية الحضارية التى يعتنقها المجتمع .

وأبو هريرة فى الرواية ينتهى به الأمر إلى نوع من الفناء فى الله ، يرفض فيه العالم الخارجى بما فيه من ألم وحيرة ، ويتجه نحو العالم السامى ، وقد لخص المسعدى المراحل التى مر بها أبو هريرة ، فجعله ينتقل من الحس ، إلى الحب ، إلى الحيرة فى الناس ، إلى الحيرة فى الله ، حتى يصل إلى المقام الأخير وهو ما يسميه مقام العشق والفناء « حين يسمو إلى نوع من الكيان ، كأنه وسط بين الحياة وحياة أخرى ، ألا وهو الكيان الصوفى الذى يشرف على نهاية حدود الحياة البشرية على وجه الأرض من جهة ، ويتسامى به إلى نوع من الاتحاد بالعالم العلوى من جهة ثانية » [1] ، وهو المقام الذى وصل إليه من قبل الغزالى والحلاج ، كما يذكر المسعدى .

فأبو هريرة يبدأ من سارتر ، الذى يتخذ قراره بنفسه ، حتى لو أدى هذا القرار إلى الانتحار ، ولكنه ينتهى إلى ما انتهى إليه ابن عربى ، وهو الفناء فى عالم مطلق غير هذا العالم السفلى ، والارتماء فى تجريديات تؤدى بصاحبها إلى انتحار من نوع آخر .

نحن إذن إزاء ثنائية قاتلة : تلقى بثقلها على أجزاء الرواية ، فتصيبها بالتمزق ، يبدأ المؤلف شرقيا ، ثم ينتهى به الأمر إلى أن يكون غربياً ، ويبدأ مع الأصالة ثم ينتهى مع الغيرية .

أبو هريرة ذلك الصحابى الجليل ، الذى كان يعيش فى ظل حضارة متسقة ، تؤدى به إلى السكينة والرضا والتصالح مع الإنسان والكون ، ينتهى به الأمر إلى أن يصبح قلقا متوترا ، يبكى فى كل مناسبة ، ويسح دموع الندم ، ويعتزل الناس والمجتمع ، ويرقص ويشرب الخمر ويعاشر النساء ، وهو فى كل ذلك لا يحس بالرضا ، وينتهى به الأمر إلى أن يلقى بنفسه على الصخور فى جو احتفالى . تختلط فيه ثنائية الفرح وقطرات الدم .

والرواية تبدأ مع البعث الأول فى جو من البهجة والمتعة ، ثم تنتهى مع البعث الأخير وأبو هريرة يبكى ويصرخ ويفارق الدنيا .

وفصول الرواية تبدأ فى جو عربى بهيج ، ثم تغرق فى تيار عبثى غريب . « فحديث القيامة » يبدأ فى غناء وشعر ثم ينتهى بعاصفة تدمر كل شئ ، و « حديث الحاجة »

---

(١) مجلة الحياة الثقافية (تونس ـ ابريل ١٩٧٦ م) .

يبدأ بأخبار الصعاليك ثم ينتهى بحكايات عن حيرة أبى هريرة . و « حديث الغيبة تطلب فلا تدرك » يبدأ بقصص الحب التى كانت تتواتر عن الأديرة المنتشرة فى الجزيرة العربية ، ولكنه ينتهى وفتاة الدير يصيبها مس من أبى هريرة فيقلب حياتها . و« حديث الكلب » يبدأ فى جو من النبل والفروسية ولكنه ينتهى والكلب يعوى عواء مقبضا . و« حديث التعارف بالخمر » يبدأ فى مجلس أنس وغناء ثم يقع فى جو من الحزن والبكاء . و « حديث المزح والجد » يبدأ بقصة ريحانة والوليد ، على أرض نجد ، ولكن القارئ لا يعايش شعرا ولا حبا كما كان الحال فى قصة قيس وليلى على أرض نجد ، إذ سرعان ما يدخل فى مأساة قاتمة . و « حديث الحكمة » الذى يعارض به قصة موسى والخضر ، لا ينتهى وقد وصل موسى إلى اليقين ، ولكنه ينتهى وأبو هريرة فى حيرة قد وقع تحت قبضة أبى رغال ، وباختصار فإن المسعدى فى روايته وفى فصوله وأحاديثه ، يبدأ خطوته من العقد الفريد والامتاع والمؤانسة والأغانى ، ولكنه لا يستمر ، فما أسرع أن تغرق كل هذه الكتب فى جو مقبض عابث .

وقد تسللت هذه الثنائية إلى عناوين الفصول ، وإلى خواتيمها .

فالمسعدى قد اعتاد العنوان المكون من مفردة واحدة ، وإذا خرج يوما عن عادته فإنه يختار عنواناً يحمل تلك الثنائية ، من مثل : حديث المزح والجد ـ حديث الحق والباطل ، حديث الجماعة والوحشة .

والخاتمة غالبا ما تحمل تلك الثنائية ، فالرواية تنتهى وأبو هريرة يتناثر دمه على الصخور ، ويصيح صيحة يقول عنها المؤلف إنها كصيحة الفرح ، وحديث البعث الأول ينتهى وأبو هريرة يصلى ويستغفر ثم يستجيب لنداء الحس . وحديث المزح والجد ينتهى وريحانه « ذهب حسنها إلانور منه فى العين » . وحديث التعارف بالخمر ينتهى وقد اختلطت المتعة بصاعقة من نار . وحديث الحق والباطل ينتهى وأبو هريرة ينشد أشعارا على ضوء نار لظى حتى يأتى الليل .

وهذه الثنائية التى تنخر بسوسها فى عظام الرواية ، إنما هى انعكاس لتركيبة المسعدى ، فهو يحمل فى داخله جرثومة التأرجح بين الشرق والغرب ، ولما يصل إلى جدلية تتجاوز الأمرين فى منظومة جديدة . ومن هنا نراه ممزقا ، يبدأ تحت نور الشرق الساطع ثم ينتهى به الأمر إلى ضبابية قاتمة ، يبدأ تحت عباءة الشكل الأصيل ليقع تحت « فاوستية » حائرة ، إنه كما تقول الاستعارة التمثيلية ، يقدم رجلا ويؤخر أخرى .

وهو فى ذلك لما يخرج عن النزعة التوفيقية ، التى تابعنا فصولها فيما سبق ، والتى انتهت ، كما رأينا فى الكتاب الثالث ، إلى انتصار النموذج الأوروبى ، لأنها فى حقيقتها تهدف إلى كسب الشرعية لهذا النموذج ، والبحث عن جواز مرور حتى لو كان مزيفا . وإذا كان البطل المراوغ كما ذكرنا ، قد بدأ فى المقامات تلقائيا ، يتحرك فى جو من المتعة والبهجة ، ثم انتهى عند الجيل المعاصر إلى عبثية قاتمة ، فالأمر كذلك فى رواية المسعدى ، فهى تبدأ منذ العنوان تحت مظاهر الشكل الأصيل ، ولكنها تنتهى فى حديث البعث الأخير إلى وجودية عابثة .

٣ـ٦

الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل ، ليس لها من الشكل التاريخى سوى هذا العنوان ، أما ما عدا ذلك فلا .

العنوان يذكرنا بالكتب التاريخية ، التى تورد الوقائع بأسلوب الرواية والسرد ، والرواية كذلك تعتمد على راوٍ يؤثر أسلوب السرد . ولكنها فيما عدا ذلك تقع تحت قبضة اللحظة الراهنة ، التى لا تنظر أبعد من موطئ قدميها .

فهى تدور حول معركة الصراع مع إسرائيل ، وتتخذ نبرة تهكمية ، تسخر من اليهود ، وتشيد بالمقاومة والصمود .

فالرواية إذن هى رواية تحريضية بالدرجة الأولى ، وقد انعكس ذلك على أسلوبها ، فهو أسلوب يعرق فى اللحظة الراهنة ، ويخلو من النكهة التاريخية ، ويعتمد على الأسلوب الصحفى الشائع ، ويقوم بدوره فى التحريض من خلال الأدوات المشحونة ، والجمل المليئة بعلامات الاستفهام والتعجب وحروف التحذير والإغراء .

ونحن لا نلومه على ذلك ، فهو يخلص لدوره كمقاتل فلسطينى ، يعيش فى قلب المعركة ، ويحرمه صوت المدافع من الاستغراق فى تأملاته ، وقد أدت الرواية وظيفتها من هذا المنظور ، فهو يكثر من أدوات التحريض المشحونة ، وهو يردد أسماء الأمكنة والأعلام ولا يمل ، وهو يريد بكل ذلك أن يتشبث بأرضه .

لا ألوم أميل حبيبى على ذلك ، ولكنى أسجل قصور النظر فى تلك الرواية ، كناقد لا يكتب من أجل لحظة راهنة ، ولا تدفعه عواطفه إلى الانحياز القومى على حساب القيمة الفنية ، ويتطلع إلى أن تكون إشارته معلقة فى الهواء ، فى انتظار من يلتقطها من الأجيال القادمة .

الشكل التاريخى ليس هو عنوانا ، أو اقتباسا من المسعدى أو من ألف ليلة وليلة ، وليس هو ترديداً لحكاية مدينة النحاس ، ولا تضميناً لأبيات من الشعر ، أو لجمل من الحكمة ، أو لأخبار من التاريخ ، إنه شئ فوق ذلك ، ويتجاوز كل ذلك ليصبح رؤية متسقة ، تلقى بظلالها على المفردات والأسلوب ، وعلى الشكل والمضمون .

أما الرؤية عند أميل حبيبى فهى وقتية ، لم نستطع أن تظل بعيداً عن دخان المعركة ، إن سعيداً فى روايته يختفى ، ويدع الفلسطينين يتحملون مصيرهم دون أن ينتظروا المخلص .

وذلك هو الهدف من رواية « الوقائع الغريبة » ، وهو هدف تلخصه أبيات لسميح القاسم ، أوردها المؤلف قبل البدء فى الرواية ، ولكن تحت عنوان « مسك الختام » ، وهى أبيات فى جوهرها تنادى الرجال ، وتنادى النساء بأن يدعوا الانتظار ، ويخلعوا ثياب النوم ، ويعتمدوا على أنفسهم ، فلن تأتيهم رسائل من مخلص يعيش عبر السماء .

تلك هى النبرة التى تدور حولها الرواية ، وتلخصها أبيات سميح القاسم ، ومن هنا كانت لفته ذكية من المؤلف أن يضع هذه الأبيات فى أول الرواية ، تحت عنوان « مسك الختام » ، وإن يعيد هذا العنوان فى خواتيم الرسالة ، ليؤكد هذا الهدف ، الذى يضم الرواية من أولها إلى آخرها .

وربما كانت رواية أخطية أكثر تطورا ، فهى قد صدرت عقب الرواية الأولى بأكثر من عشر سنوات [1] . وأفادت من التاريخ بصورة أفضل فى العناوين الداخلية ، وفى الاقتباسات ، وفى ليالى الشعر والغناء ، وخلال أسلوب يقطر أسى وحنانا ، ويغوص فى الذكريات ، ويردد بلذة أسماء الأعلام والأمكنة .

والرمز فى أخطية أكثر عمقا ، فأخطية وسروة أكثر دلالة من يعاد وباقية فى الرواية الأولى . إن أخطية ليست مجرد فتاة من لحم ودم ، بل هى تتحول إلى رمز باق ، تلخصه تلك الجملة التى تنتهى بها الرواية « ذهب الذين أحبهم وبقيت أخطية » . وهى جملة يكررها المؤلف فى غنائية ولذة ترفع من قيمة الرمز . ومن هنا كان من الأفضل أن تسدل الرواية أستارها عند نهاية هذه الجملة ، وأن يتخلص المؤلف من تلك الأسطر الثلاثة ، التى ألقت ماء باردا على موقف ساخن .

وعلى الرغم من هذا التطور ، ومن هذا الأسلوب الغنائى ، الذى يصل إلى حد

---

(١) صدر الكتاب الأول من رواية « الوقائع الغريبة » سنة ١٩٧٢ ، والكتاب الثانى فى أواخر سنة ١٩٧٢ ، والكتاب الثالث فى أواسط سنة ١٩٧٤ . أما روايته « أخطية » فقد نشرت فى مجلة « الكرمل » سنة ١٩٨٥

الشاعرية ، فإن المؤلف لم يتجاوز لحظته التاريخية ، ولم يوظف الشكل كبعد تاريخى ، يجعل الرواية تضرب بأذرعها الأخطبوطية إلى تضاعيف الماضى . إن الشكل التاريخى ليس مجرد مظهر استعراضى ، بل هو نكهة تاريخية ، ورؤية فى الشكل والمضمون ، تمنح الرواية بعدا تراثيا ، يقوم بدوره فى التأكيد على أبعاد الهوية ، وفى حفظ الشخصية من التلاشى .

إن التأكيد على الهوية لا يأتى من خلال الأسلوب التحريضى ، وترديد الأماكن والأعلام ، واستخدام الأدوات المشحونة ، فقد يكون هذا من وظيفة الشعر ، وقد أدت الأشعار ، التى اقتبسها أميل حبيبى ، هذه الوظيفة ، سواء كانت لسميح القاسم أو لغيره ، بل إن الأغنيات التى أوردها لفيروز فى عناوين روايته « سداسية الأيام الستة » تؤدى هذه الوظيفة وتزيد . أما الفن القصصى ، والرواية على الخصوص ، فإنها تحتاج إلى نفس هادئ ، وإلى رؤية أبعد عمقاً .

كتب فيركور روايته « صمت البحر » ، وشاعت هذه الرواية بين أبطال المقاومة الفرنسيين ، أثناء كفاحهم ضد الاحتلال النازى . ولم تكن هذه الرواية تحتوى على أناشيد ، ولا أشعار ، ولا أسلوب تحريضى مشحون .

إن النازى يتمثل فى ذلك الجندى الذى يقيم مع عائلة فرنسية ، ويفرض نفسه على ديارها ، إنه جندى فنان يعشق الموسيقى ويكره الحرب ، ولكن النازى قد فرض عليه الحرب ، إنه يشعر بحب نحو تلك الفتاة الفرنسية ، ويعزف لها الموسيقى ، وعلى الرغم من أن الفتاة كانت تشعر نحوه بالحب أيضا ، إلا أنها لم تفصح عن عواطفها ، وظلت صامتة صمت البحر ، ذلك الصمت العميق الذى يعبر أكثر مما تعبر آلاف الأناشيد والخطب ، كانت تقف أمام المكتبة ، وتستعرض أسماء فولتير وغيره من صناع حضارة قومها فتحس بالقوة ، وبأنها كالبحر سوف يبتلع أمامه كل ما هو زبد .

٤ ـ ٦

أما رواية « مقام الفقد والتحول » (١٩٩١) فهى امتداد لهذا النوع من الروايات الذى يدور حول القرية ، من قبل رواية هيكل ومن بعدها .

وهذا النوع قد يكتبه صاحبه بعيداً عن القرية ، فيغلف ذكرياته بشئ كثير من الرومانسية كما هو الحال فى قرية هيكل ، وقد يكتبه كواحد من أبناء القرية ، فيدفعه الحنين إلى أن يحشد روايته بشئ كثير من التفصيلات ، قد يكون لها دلالة بالنسبة

للمؤلف ، ولكنها قد تسيء إلى عنصر الانتقاء فى العمل الروائى .

ورواية سعيد عبد الفتاح مليئة بالتفصيلات عن القرية كهذه الأحاديث حول ترعة القرية ، أو المشاجرات بين الفتيات ، أو ثرثرة الحلاقين ، أو مشكلات الإنجاب والنساء ، إن مقامـا مثلّ مقام الصبر ، تحول إلى مجموعة ذكريات لا يربطها بالشخصية الرئيسة شيء ، ولكنها قد تمت بحميمية إلى نفسية المؤلف .

والشخصية المحورية فى هذه الرواية ، هى شخصية « العم صالح الخواص » . وهى شخصية صوفية ، يتجمع حولها الناس ، ويلتمسون عندها الأمان ، وتتحول هذه الشخصية إلى رمز ، يعمقه المؤلف ، ويجعل روايته مميزة بين الكثير من الروايات التى تدور حول القرية ، وتقف عند مظهرها الخارجى .

وقد أفاد المؤلف من ثقافته الصوفية ، التى جعلته يتمكن من أسلوب شفاف ، يعبر عن أبعاد هذه الشخصية ، ويستطيع أن يوحى بالمواقف الصوفية ، التى تحتاج إلى لغة أثيرية ، لا تقف عند مجرد الدلالة القاموسية ، بل تتجاوزها إلى دلالة منتزعة من لب الرواية ، ومتناسبة مع أبعاد الشخصية المحورية ، كأن يقول :

« بكى الجميع ، وأشرأبت أعناقهم نحو النعش الخارج من باب الجامع الكبير ، وكسر ضوء الشمس نظرات الأعين نصف المفتوحة ، هفت القلوب لرؤيته ، ولم يصدق أحد أن هذا نعش العم صالح الخواص ، ثار بين الجوانح شيء ، كطيور صغيرة تحلق ، فى فضاء النفس ، ثم عاد إلى ما تحت الصدور ، يحـز فى القلوب الكليمة ، ويفتح فجوات ليستقر فيها » (ص ١٥) .

تتكون هذه الرواية من عشرة مقامات ، كل مقام يسبقه اقتباس ، وهى اقتباسات تأتى عشوائية ، لا تساعد على نمو الحركة فى الرواية ، فهى من ناحية لا تتميز بالخصوصية ، بمعنى أن الاقتباس فى كل مقام لا يدل على خصوصية هذا المقام ، فيمكن أن تضع اقتباسا مكان اقتباس دون أن تحس بالتغيير ، وكأنك تلعب بأوراق الكونشينة ، وهى من الناحية الثانية لا تتناسب مع شخصية عم صالح ، فهو رجل أمى لا يستطيع أن يتفوه بمثل هذه الاقتباسات ، التى تحتاج إلى ثقافة واسعة ولغة دقيقة ، وكل ما هنالك أن المؤلف انتزع هذه الاقتباسات خلال قراءاته المتنوعة فى كتب المتصوفة ، وألصقها على الرواية كبطاقات تكسبها مظهرا صوفيا .

فالرواية إذن رواية واقعية ، تدور أحداثها داخل قرية ، وينجح مؤلفها من هذه الزاوية

فى رسم الشخصيات ، وتصوير المواقف ، وحبك الصراع ، وجدل الذروة وإثارة التشويق ، والتحرك حركة نامية مطردة من فصل إلى فصل .

واستخدم كلمة « من فصل إلى فصل » عمدا ، وكبديل لتسمية المؤلف هذه الفصول بالمقامات . إذ يورد نحوا من عشرة مقامات ، مثل مقام القرب ، ومقام التوكل ، ومقام المجاهدة ، ومقام المحبة ، ومقام الشك . فالرواية فى تحليلها الأخير من نوع الروايات التقليدية الواقعية ، وليس لها من الشكل التاريخى سوى تسمية « المقام » وهى تسمية شكلية لا تتعلق بالمحتوى ، إذ يمكن نقل العنوان من مقام إلى مقام دون أن يضر ذلك بالمحتوى ، بل يمكن حذف عنوان المقام كلية ، وتحويل الرواية إلى فصول : فصل أول ، وثان ، وهكذا حتى الفصل العاشر والأخير .

قد نفهم المراد بمقام الفقد فى العنوان ، لأن هناك مقاماً داخل الرواية يحمل العنوان نفسه ، وهو يدور حول فقد العم صالح الشخصية المحورية فى الرواية ، ولكننا لا نفهم مقام التحول فى بقية العنوان ، فليس هناك مقام تحت هذا العنوان ، وليس هناك تحول يذكر بعد وفاة العم صالح ، سوى هذا التحول فى شخصية سامبو ، وهو تحول يتم فى المقام الأخير « مقام الصبر » ، وهو مقام لا يمثل امتدادات لشخصية العم صالح . ولا تحولا جذريا فى بنية الرواية ، إنه بالكاد يصل إلى نصف صفحة ، تتحدث عن حال سامبو بعد وفاة العم صالح ، وهو حال يرثى لها ، فقد أصبح زائغ العينين شارد العقل ، أقرب إلى الجنون منه إلى الحكمة ، إنه مقام يمثل العزاء ويدعو إلى الصبر كما يوحى عنوانه ، ويرى فى الناس داء بعد أن كانوا دواء كما يدل ذلك الاقتباس أول هذا المقام ، ومن هنا فهو يضفى على الرواية خاتمة حزينة ، لا يمثل تحولا ولا امتدادا ، فقد كان سامبو يسير فى الطريق كالمجنون ، ويتمتم بكلمات دون أن يجد لها صدى بين الناس .

والخلاصة أن رواية « مقامات الفقد والتحول » هى رواية تقليدية بكل أبعادها ، وليس فيها من الشكل التاريخى سوى العناوين ، وهى أمور شكلية لو حذفت أو بدلت لما أصاب الرواية شىء .

ـ ٧ ـ

تلك هى عينة من رحلة الشكل التاريخى ، تناولت أشهر التجارب فى عالمنا العربى ،

وتنوعت من بيئة إلى بيئة ، ومن جيل إلى جيل ، لتعطى مسيرة هذا الشكل ، التى امتدت منذ أن بدأ المسعدى التجربة سنة ١٩٣٩ ، وحتى جيل التسعينيات .

وإذا كنا قد وقفنا عند درجة الانحراف عن النموذج ، فإن هذا لا يعنى أن المسيرة قد استنفدت أغراضها ، فهى لا تزال ممتدة ، وتأخذ طريقها فى رسم بيانى صاعد ، يتمثل فى خطوط كثيرة تتزاحم هنا وهناك ، وتغطى مساحة كبيرة من خريطة الرواية فى عالمنا العربى .

ونكاد نستبين بين هذه الخطوط خطين بارزين ، سنسعى للكشف عنها فيما يتبقى لنا من هذا الفصل ، أحدهما يشير إلى جمال الغيطانى ، والآخر يشير إلى محمد جبريل .

الغيطاني والحنين للماضى

ـ ١ ـ

سوف يدور الحديث عن الغيطانى ، خلال مفتتح ومنتهى وبينهما ثلاثة مدارج (مدرج أول ، ومدرج ثان ، ومدرج ثالث) ، وهى عناوين قد استوحيتها من عالمه الروائى ، ومن باب ما يسمونه فى البلاغة بالمشاكلة .

ـ ٢ ـ

مفتتـــح :

يتحرك الزمن فى العمل الإبداعى على مستويين :

مستوى تاريخى يتنقل فيه القارئ من فترة إلى فترة ، وفى خط يتصاعد على مراحل ، وكل مرحلة تؤدى إلى الأخرى ، وحتى نهاية الأحداث .

وهذا المستوى يرتبط بحركة الشمس الظاهرية ، التى تبدأ صغيرة ، ثم تتنامى حتى ذروتها فى الظهيرة ، ثم تسير إلى نهايتها عند الغروب .

وهذا المستوى نراه متحققا فىّ الرواية التاريخية ، التى تسير فيها الأحداث فى خط متصاعد ، يبدأ ثم يصل إلى الذروة ثم يسير نحو النهاية .

ويستطيع القارئ أن يخمن بهذا المستوى مسبقا ، لأنه مرتبط بحركة الظواهر الكونية ، ويعيشه فى حياته اليومية ، فهو يتوقع سير الأحداث فى خطة مرسومة ، لا تحمل الكثير من المفاجآت .

أما المستوى الآخر ، فإن أحداثه لا تسير فى خط مستقيم ، ولكن يقاطع بعضها بعضا ، ويتوازى بعضها مع بعض ، ويتراكم بعضها فوق بعض ، على هيئة عناقيد ، تتداخل حباتها ، ويتكدس بعضها فوق بعض ، ولكن فى عمومها تلتزم بحركة تطورية . ليست عقلية ولا منتظمة ، ولكن على هيئة مجموعة أو عناقيد ، تتداخل ثم تكدس ، وكل عنقود فى حركته يتداخل مصيريا مع العناقيد الأخرى ، وعند مرحلة معينة ، وعندما يبلغ الكتاب أجله ، تتحرك العناقيد معاً ، حتى تصل إلى نهايتها المقدرة .

وقد شرحنا فى الكتاب الثانى « من الوسطية العربية » ، الفلسفة الحضارية التى تكمن وراء كل مستوى من هذين المستويين ، وذكرنا أن الوحدة العضوية تدور فى نطاق

من الزمن التسلسلى ، وأن ما أسميناه بالوحدة التركيبية يدور فى نطاق من الزمن التراكمى .

إن الفلسفة الزمنية هى التى تفصل بين حضارتين ، حضارة تعلى من قدر العقل البشرى ، وتخضع الأعمال الإبداعية لتصورات هذا العقل ، التى يستخلصها من حياته اليومية ومما يراه من ظواهر كونية ، تسير فى خط تسلسلى مرسوم ، تتوالى فيه الأحداث بترتيب يقوم على الضرورة أو الاحتمال على حد تعبير أرسطو ، بصدد تعريفه لماهية الوحدة العضوية .

وهذا الخط المعلوم قد يصبح مع توالى الأجيال تقليداً مكروراً وقد يفقد تجدده ، لأن القارئ يخّمن بما سيأتى ، أو بما ستوصله إليه توالى الأحداث ، ومن هنا يفقد العمل احتمالاته الأخرى التى قد لا تكون فى الحسبان . وإذا قلنا فى الكتاب الأول إن هذه الفلسفية العقلية ، قد أدت إلى السكون ، فإننا نضيف أن هذا السكون قد انعكس على الأعمال الإبداعية التى تخضع لصرامة الوحدة العضوية ، فبدت هذه الأعمال منسقة بطريقة عقلية ، تعتمد على قالب مرسوم ، لا يترك المنافذ مفتوحة ، أمام مفاجآت لم تكن محسوبة .

أما الحضارة الأخرى ، فهى عند مرحلة ما تتمرد على القوالب العقلية ، وتترك المنافذ مفتوحة أمام قوة خارجية ، لها منطق غير المنطق الظاهرى ، الذى يستنتجه العقل من حركة الظواهر الكونية ، إن المستوى الزمنى فى تلك الحضارة لا يسير فى تسلسل عقلى مطرد ، فقد تتقاطع الخطوط ، وتتداخل المصائر ، وقد تأتى مفاجأة على هيئة معجزة أو كرامة ، فتقلب الحسابات رأسا على عقب .

ومن هنا فإن الأعمال الأدبية فى ظل هذا المستوى ، تتجدد مع كل شئ مفاجئ وغير متوقع ، إن القارئ يتنقل من خط إلى خط ، ومن جد إلى هزل ، ومن شعر إلى نثر ، ومن غزل إلى حكمة ، وغير ذلك من متقابلات تمثل منهجا يتعمده أصحابه ، ويؤكدون عليه فى مقدمات كتبهم ، فالجاحظ وأبو الفرج وابن عبد ربه والحصرى ، يذكرون فى خطب كتبهم . إنهم لا يقفون عند الشئ وما يماثله ، بل ينتقلون من الشئ إلى ما يقابله ، حتى ينشط القارئ ، ولا يقع فى منطقة السأم .

- ٣ -

وألف ليلة وليلة يمكن أن تقدم نموذجا تطبيقيا عن تلك المستويات الزمنية فهى تدور حول مستويين :

مستوى تاريخى تتحرك فيه الأحداث ، خلال ما يزيد عن ثلاث سنوات (ألف ليلة وليلة) ، يتقدم فيها شهريار فى العمر ، ويصبح له أولاد ذكور من شهرزاد بعضهم يحبو ، وبعضهم يمشى ، وبعضهم على الكتف ، وتأتى النهاية المطردة فى الليلة الأخيرة ، وهم فى سعادة يشوبها إحساس كبير بالزمن .

ومستوى آخر داخل هذا المستوى التاريخى العام ، تتراكم فيه الأحداث ، وتتداخل الأزمنة ، وتتقاطع الخطوط ، فما إن توغل شهر زاد فى حكاية ما ، ويصبح المستمع ، ممثلا فى شهريار ، متابعا لها ، مندمجا فى أحداثها ، حتى تدخل عليه مفاجأة جديدة ، وتذكر حكاية أخرى . ومن هنا نجد المستمع يقطع استرساله ، ويقاوم رغبة فى الاستسلام لأخطبوط الحكاية الأولى ، ويبدأ من جديد ، ويدخل فى حكاية ثانية . ولكن ما إن يستنيم للحكاية الثانية ، ويندمج فى أحداثها ، حتى تفاجئه شهر زاد بحكاية ثالثة . تتداخل مع الحكاية الأولى ، والحكاية الثانية .

وإنجاز ألف ليلة وليلة ، لا يتبدى فى المستوى التاريخى ، فهو مجرد رابطة عامة ، كالخيط فى العقد الفريد ، أو كعباب اليمانى يضم الشئ ونقيضه ، ولكن انجازها يتبدى فى ذلك المستوى الآخر . الذى يقوم على تداخل الحكايات ، وتقاطع الخطوط ، ومن أجل وظيفة فنية مقصودة ، تهدف إلى إيقاظ القارئ ، ونقله من قارئ متلق ، يندمج فى الأحداث ، إلى قارئ مشارك واع ، يتوقع مفاجأة ، جديدة ، تدفعه إلى أن يترك حالته الأولى إلى حالة ثانية ، فثالثة ، فرابعة .

ـ ٤ ـ

كانت هذه المقدمة لازمة ، لفهم التجربة التى بدأها الغيطانى ، فى روايته الأولى « الزينى بركات » (١٩٧٠) [1] ولابد من وقفة عند هذه الرواية لأنها تنتمى إلى « الأعمال الرائدة » ، بكل ما للريادة من حسابات هى لها ، وأحيانا تكون عليها ، فالريادة عادة تشغل بشق المجرى الجديد ، وهى فى مشغوليتها قد تشغل عن بعض التفصيلات ، ومن هنا فمع تأكيد فضل الريادة ، لابد من تسجيل بعض ما تاه منها . ليس رغبة فى إظهار العيوب ، فإن هذه الرغبة رغبة شريرة لابد أن يبرأ منها النقد ، ولكن محاولة لبعض الإصلاحات فى الطريق الجديد ، حتى يصبح ممهدا ومؤديا إلى غايته .

(١) كتب هذه الرواية فى الجمالية سنة ١٩٧٠ ، ثم نشرها لأول مرة سنة ١٩٧٤ .

وهذه الرواية الأولى للغيطانى قد غامرت فى طريق جديد ، وقدمت رؤية جديدة جذبت إليها الانتباه . وكل هذا خير ، ولكنه فى الوقت نفسه قد خلقت ما أسميه بأزمة الشكل التاريخى ، فقد ألقت هذه الرواية بثقلها على مسيرة الفن الروائى ، وأصبح الغيطانى بعد ذلك يقلد نفسه ، وأصبح كثيراً من الروائيين يقلدون الغيطانى أيضا . وعادة التقليد عادة مزدولة تصيب العملية الإبداعية فى جوهرها ، فالابداع حرية تبحث عن الجديد ، والتقليد عبودية تبحث عن القيد ، وكل هذا يشخص أزمة الشكل التاريخى ، ولا نجاة من هذه الأزمة إلا من خلال حوار ، لا يهدف إلى التشهير كما قلت ، ولكن يهدف إلى الخلاص من المأزق فيما أرجو .

-٥-

تدور رواية « الزينى بركات » على مستويين من الزمن :

المستوى التاريخى الذى يعالج فترة زمنية ، تمتد من سنة ٩١٢ إلى سنة ٩٢٢ هـ ، وهو فى هذا المستوى يتابع ابن إياس فى كتابه « بدائع الزهور » ، ويقسم كتابه إلى حوليات وشهور وأيام ، ويحاول أن يرصد بعضا من الأحداث التاريخية ، التى تمت خلال هذه الفترة .

وكان الغيطانى فى هذا المستوى صورة أمينة لابن إياس ، جعلت الدكتور مراد فى كتابه « العناصر التراثية فى الرواية العربية » ، يقدم الجداول المستخلصة من الرواية ، والتى تؤكد هذا السير فى درب ابن إياس ، فجدول عن أهم الألقاب المملوكية التى استعارها من ابن إياس (ص ١٨٤)، وثان عن أهم الشخصيات التى استعارها من ابن إياس (ص ١٨٧) وثالث عن أهم الأمكنة التى استعارها من ابن إياس ص (١٩٠) . بل وأكثر من ذلك اكتشف الدكتور مراد الكثير من نصوص ابن إياس ، وردت فى ثنايا الرسالة ، وبلغ التشابه حدا ، لا يستطيع فيه القارئ أن يفصل بين نص لابن إياس وآخر للغيطانى ، إلا إذا تحلى بمثل صبر الدكتور مراد ، وهو يتابع وينقب ويقارن وينسب كل نص إلى صاحبه .

وكل هذا فى الظاهر فقط ، لأن المستوى الزمنى الآخر ، يأتى فيكمل الصورة ، بل ربما يعدلها تماما ، وهو مستوى يتمثل فى كسر الحاجز التاريخى ، فما إن يبدأ الغيطانى بمقتطف « أ » ويورخه سنة ٩٢٢ هـ ، حتى يقفز وبسرعة فوق هذا الحاجز ، ويدخل فى السرادق الأول الذى يعود إلى سنة ٩١٢ هـ ، إنه لا يواصل التسلسل

التاريخى ، ويتحدث عن السنوات التالية سنة ٩٢٢ ، بل يكسر الحاجز فى أول فرصة ، ويخترق المتتاليات التاريخية . ثم يقسم الرواية إلى سرادقات ، وكل سرادق يضم مجموعة من الأوراق ، وكأنه الملف الذى يحوى داخله مجموعة من المكاتبات ، حقا إن عنوان السرادق الأول « ما جرى لعلى بن أبى الجود ، وبداية ظهور الزينى بركات ـ شوال سنة ٩١٢ » ، ولكن هذا السرادق لا يقف عند حدود عنوانه ، بل يضم مجموعة من الأوراق هى : سعيد الجهينى ـ مرسوم شريف ـ زكريا بن راضى ـ بركات ـ كوم الجارح ـ الأربعاء عاشر شوال ـ أول الليل ـ لفتة أولى ـ لفتة ثانية ـ إلى الزينى بركات ابن موسى ـ وغير ذلك من أوراق تنضام لتكون ملفا . وقل مثل هذا عن بقية السرادقات . التى تتحول إلى ملفات ، وكل ملف يضم مجموعة من الأوراق .

وهناك رابط بين جميع السرادقات ، يتمثل ـ أولاً ـ فى أن بعض الأوراق ، لا يكتمل خط سيرها إلا فى الملفات الأخر . خذ مثلا سعيد الجهينى فإن المؤلف لا يقدمه بالطريقة التقليدية ، ويجعل ملامحه تكتمل منذ أول وهلة ، بل إن أخباره ـ أو أوراقه ـ تتناثر فى بقية السرادقات ، فى السرادق الأول ص ٢٢ ، وفى السرادق الثانى ص ٧٣ ـ ١٠٧ ـ ١١٥ ـ ١١٩ ، وفى السرادق الرابع ص ٢٠٧ ، وفى السرادق الخامس ص ٢٥٠ ، وفى السرادق السادس ص ٢٧١ ، وفى السرادق السابع ص ٢٧٧ .

ومن هنا فإن سعيد الجهينى حاضر فى بقية الأوراق ، ولا تكتمل ملامحه منذ السرادق الأول ، بل إنه يأخذ فى الاكتمال مع كل سرادق ، كتلك اللعبة عن الصورة المقسمة إلى أجزاء ، ويحاول الطفل أن يضع كل جزء فى مكانه ، حتى تكتمل الصورة على يديه ، ويحس فى النهاية بالنشوة وقد تخلقت الشخصية بفضل مشاركته فى اللعبة .

هذا عن الرابط الأول الذى يضم الأضابير فى سرادقات ، وكل سرادق يتضام مع الآخر ، وتربطه به صلة من نوع خفى ودقيق . أما الرابط الآخر فهو يتمثل فى تلك الغاية التى تتوخاها السرادقات ، حقا ، هى مجموعة وحدات تبدو مستقلة ، ولكنها جميعها تهدف إلى غاية واحدة .

وغاية الرواية هى تصوير لحظة تاريخية معينة : تتمثل فى تلك الفترة المباشرة لهزيمة المماليك على يد العثمانيين ، وتكهنات الناس حول هذه الهزيمة ، ثم اكتشاف الحقيقة ، وتبين أبعاد الهزيمة .

تبدأ الرواية بمقتطف للرحالة البندقى (فياسكونتى جانتى) يعود إلى رجب سنة ٩٢٢ الموافق أغسطس ١٥١٧ م . وتنتهى بمقتطف أخير للرحالة نفسه ، يعود إلى سنة ٩٢٣ هـ . المقتطف الأول يصف حالة الترقب عند الناس ، وهم يتطلعون إلى أخبار السلطان على الجهة ، ويستمعون إلى التكهنات حول هزيمته ، والمقتطف الأخير يسفر عن الحقيقة ، وتتضح أبعاد هزيمة السلطان أمام العثمانيين . هى لحظة « درامية » مكثفة ، من المفروض ألا تزيد عن ساعات هى الفترة بين الترقب واكتشاف الحقيقة ، ولكن المؤلف يطيل هذه الفترة ، ويجعلها شهورا قد تصل إلى سنة كاملة . وبذلك يبطئ من الحركة ، ويضعف من حدة الترقب ، لو أنه جعل المقتطف الأول يعود إلى أول النهار ، وجعل المقتطف الأخير يعود إلى آخر النهار ، فى يوم من أيام رجب سنة ٩٢٢ هـ ، وحصر لحظة الترقب فى بضع ساعات ، تلعب دورا كبيرا فى مصير الأمة ، لو أنه فعل ذلك لكان أدق فى تصوير تلك اللحظة الدرامية المكثفة .

والمؤلف يصور هذه اللحظة الدرامية ، بطريقة تناسب للغاية مفهوم الشكل التاريخى ، فهو أولا لا يصور هذه اللحظة من خلال وقعها على نفسه وتحديد أبعادها الشعورية الداخلية ، مما نراه كثيرا فى رواية « تيار الشعور » أو فى رواية التحليلات النفسية بوجه عام . وهو ثانيا لا يتابع تسلسل الأحداث حول فترته التاريخية المحددة ، مما نراه فى الرواية التاريخية ، التى تحرص على تسلسل الحدث ، من البداية إلى الذروة وحتى النهاية . إن الغيطانى يتجاوز رواية تيار الشعور والرواية التاريخية ، ليقدم بناء أقرب إلى مفهوم الشكل التاريخى ، ويتحول المقتطفان فى أول الرواية وفى آخرها ، إلى مجرد خيط يربط السرادقات فى « عقد » واحد .

والمؤلف من أول خطوة يتخطى الحاجز التاريخى المتسلسل ، ويعود إلى نظام السرادقات ، أو الوحدات الكلية ، التى تضم كل وحدة مجموعة من الأوراق مختلفة فيما بينها ، ولكنها موضوعة داخل ملف واحد ، لحاجة فى نفس المؤلف سنكشفها فيما بعد .

بل إن كل مقتطف من هذين المقتطفين ، يتحول إلى وحدة قائمة بنفسها ، تلعب دورها فى بنية الشكل التاريخى ، ولنأخذ فى تحليل المقتطف الأول خلال هذا المنظور ، الذى ينظر إليه كلبنة فى بناء الشكل التاريخى .

إن الرحالة البندقى يصف هذه اللحظة التاريخية المأساوية ، وكأنه مؤرخ يسجل ،

ويذهب فى « كأنه » هذه إلى حد كبير ، فهو لا يقف عند المشابهة والمحاكاة ، بل يصل إلى درجة المماثلة التى تجعلنا أمام ابن إياس وهو يرصد ويسجل ، ولا يجد غضاضة فى نقل الحكايات التى تدل على الانحراف الجنسى ، والغيطانى ، على لسان هذا الرحالة البندقى ، لا يساير المنطق التسلسلى للأحداث ، إذ يقطعه بالدخول فى تيار آخر ، ويأخذ فى حكاية أخرى ، حتى إذا أحس باندماج القارئ وميله إلى الاستنامة وتلقى الأحداث ، فإنه بسرعة ينبهه ، وينهى استطراده ، ويخبره بأنه سيعود من جديد إلى حكايته الأولى . وبهذه الطريقة يتحول الملف الذى يشكل المقتطف الأول ، إلى صورة مصغرة للرواية ، ليس فقط فى تقديم الشخصيات الرئيسة والتمهيد لجو الأحداث ، ولكـن أيضـاً فى هذا الشكل التاريخى ، والذى هو صورة مصغرة لبناء الرواية فى شكلها العام .

وهنا يمكن أن نحدد بالضبط إنجاز الغيطانى ، المتمثل فى هذا المستوى الزمنى الأخير ، وهو مستوى يمنحه خصوصية يستحق معها صفة الريادة .

وقد سبقت الغيطانى محاولات للدخول فى ميدان الشكل التاريخى ، حاول ذلك يحيى حقى فى روايته « قنديل أم هاشم » خلال جملة فى بداية الرواية وأخرى فى نهايتها ، ثم اعتماد على عنصر السرد بين البداية والنهاية . وحاول ذلك أيضا محمود المسعدى فى روايته « حدث أبو هريرة فقال » خلال اقتباسات وأسلوب يقلد فيهما مظهر المؤلفات التاريخية ، وحاول ذلك كذلك سعد المكاوى ، كما سبق أن وقفنا عند تجربته بالتفصيل .

ولكن كل هذه المحاولات تقف على عتبات الشكل التاريخى ولا توغل فيه ، لأنها تتحرك خلال المستوى الزمنى الأول ، الذى يحرص على تسلسل الأحداث ، وتطورها بطريقة منطقية تقوم على الضرورة أو الاحتمال . وكل هذا يختلف عما فعله الغيطانى الذى توغل داخل حرم الشكل التاريخى ، وتوصل إلى مفهوم الزمن التراكمى ، الذى وضعه مباشرة فى قلب الشكل التاريخى .

وهذه الخصوصية عند الغيطانى ، تجعله يختلف تماما عن ابن إياس ، وتبدو المماثلة بينهما ، التى لفتت أنظار كثير من الباحثين ، وعلى رأسهم الدكتور مراد ، إنما هى مماثلة من الخارج ، وربما كانت متعمدة من المؤلف كعنصر فنى من عناصر شكله التاريخى .

إن ذكر الحوليات والأشهر والأيام ، وأحيانا يقطع اليوم الواحد إلى أوله وآخره ، إنما هو مظهر يوحى به المؤلف إلى المحاكاة الخارجية لابن إياس ، إنه لا يقصد التسلسل التاريخى ، بل إن بعض التواريخ تبدو مضطربة غير دقيقة ، مما يدل على أن المؤلف لا يحرص على فكرة التسلسل التاريخى ، وإنما تأتى هذه التواريخ من باب المحاكاة التى توهم بالشكل التاريخى ، تماما كتلك المفردات اللغوية ، أو التعبيرات الأسلوبية ، أو أسماء الأماكن ، أو الألقاب المملوكية ، أو غير ذلك من عناصر مقتبسة من ابن إياس ، لكى توهم بهذا الشكل التاريخى .

إن إنجاز الغيطانى يتبدى فى فكرة المستوى الزمنى المتراكم ، الذى لا يسير فى خط معلوم حتى النهاية المرسومة ، ولكن يتقاطع ويتوازى ويتداخل على هيئة عنقودية . والغيطانى واع بهذا الانجاز ، فهو لا يفعله صدفة ، ولديه حساسية فنية تنبهه حين يسترسل فى الحكاية ، بأن الوقت قد حان ، وأن الديك قد صاح ، لكى يوقف استرساله ، وينتقل إلى حدوتة أخرى ، تعتمد على مستوى زمنى أخر ، يتقاطع مع المستوى الأول .

وهذه الحساسية نجدها متيقظة عند الغيطانى ، ليس فى العمل ككل ، بل حتى داخل العمل الواحد فى فصوله وأجزائه وثناياه . وقد وقفنا من قبل عند المقتطف أ الذى بدأ به الرواية . فقد أخذ الرحالة البندقى يصف مشاهداته وغرائبه ، وما إن أحس بأن القارئ قد اندمج معه ، واستراح إلى استرساله ، حتى قطع هذا الاسترسال وأخذ فى قصة الجارية الرومية مع الشيخ كبير السن ، ثم عاد إلى استرساله مرة أخرى .

بل إن الشخصية عنده لا تسير فى تسلسل منطقى ، يتطور بها وجدانيا وسلوكيا حتى نهاية الأحداث ، ففى روايته تلك نقرأ أعلاماً لشخصيات تلعب دورا رئيساً مثل على بن أبى الجود ، والشهاب زكريا راضى ، والشيخ أبو السعود ، والشيخ سعيد الجهينى ، والشيخ عمرو . وقد يخيل للقارئ المعتاد على الشكل التقليدى ، بأنه سيرسل نفسه مع تحليل للشخصية ، يكشف عن أبعادها النفسية والتاريخية ، ولكن القارئ يكتشف أن المؤلف يتوقف عند نقطة معينة ، ومطلوبة فى هذا الوقت بالذات ، ثم يأخذ فى موضوعات أخر ، ثم بعد مدة ، وربما فى سرادق آخر يظهر بعد جديد من أبعاد هذه الشخصية ، ثم يتوقف المؤلف ، وبعد فترة أخرى يقدم بعداً آخر ، حتى تكتمل الشخصية فى نهاية الرواية ، أو بعبارة أخرى : حتى يلم القارئ أجزاء الشخصية المتناثرة خلال هذا الكتاب ، ثم يصب عليها ماء الحياة ، فتكتمل فى النهاية أبعادها واضحة ، وكأننا إزاء قصة الخلق من جديد .

وكل هذا يعنى أن الغيطانى واع بإنجازه ، وإن الأمر عنده لا يأتى صدفة ، أو من باب التقليد الأعمى لابن إياس أو لغيره ، فالصدفة لا تتكرر بطريقة منظمة ، والتقليد لا يخضع لنسق فى ذهن المؤلف ، حقا هو يختلف عن النسق التاريخى المتسلسل ، ولكنه نسق على أى حال ، يخلق مصطلحاته الخاصة ، ويسير سيرته الخاصة .

إن هذا الإنجاز عند الغيطانى إنما يعنى لب الشكل التاريخى ، فهو يمثل خصوصية فى مسيرة الغيطانى تجعله رائدا لهذا الاتجاه ، وهو فى الوقت نفسه يمثل خصوصية للشكل التاريخى ، تميزه عن بقية الأشكال الأخر .

فهو إنجاز جوهرى ، ليس مجرد مظهر خارجى يعتمد على عنوان هنا أو هناك ، وليس إنجاز جزئيا ، يعتمد على جملة فى البداية والنهاية ، ثم ينساق مع الأحداث فى تسلسلها التاريخى كما فعل يحى حقى فى « قنديل أم هاشم » ، وليس إنجازاً يعتمد على بعض المقتبسات التراثية ، ثم يأخذ مجراه خلال مراحل تاريخية يترتب بعضها على بعض كما هو الحال فى « حدث أبو هريرة فقال » . إنه إنجاز جوهرى يتوغل فى لب الشكل التاريخى ، ويلقى بظلاله على كل منحنى من منحيات الرواية .

ومن هنا نرى الغيطانى يتخفف من الوسائل الفنية التقليدية ، فهو لا يحفل كثيرا بعنصر الحوار ، وهو لا يتوغل كثيرا داخل شخصياته ، ولا يميل إلى التحليل النفسى ، ولا إلى الصراع بمعناه الدرامى ، ولا يهتم بعنصر المكان كبطل يلعب دوره فى توجيه الأحداث ، أو على الأقل كديكور تتحرك خلاله الشخصيات .

وإذا كان الغيطانى قد تخلص من هذه الحيل الشائعة ، التى تهدف إلى الإيهام بعالم يوازى العالم الواقعى ، ويعمل على محاكاته ، فإنه قد خلق حيله الخاصة والمناسبة ، التى تزيد من وعى القارئ ، ولا تخدعه عن نفسه .

ومن هنا كان الوصف هو العنصر الأساس فى تجربة الغيطانى ، وهو يختلف عن الوصف فى الرواية التقليدية ، الذى يحاول أن يخدم الموقف ، أو يربط بين حدث وحدث ، أو بين حوار وحوار . إن تصوير الموقف هو العنصر الأساس فى الرواية التقليدية ، ويأتى الوصف لخدمة هذا الموقف ، أما هنا فالوصف فى حد ذاته مقصوداً ومتعمدا ، وليس تابعا يأتى بقدر .

إن الرواية التقليدية هى مجموعة مواقف ، توحى للقارئ بعالم موازٍ للعالم الواقعى ،

أما الشكل التاريخى فهو مجموعة فقرات أو أوراق تتضام داخل ملف ، إن المؤلف داخل الشكل التقليدى يوحى من بعيد ، ويتجنب المباشرة والسرد حتى لا يتعقبه نقاد هذا الشكل فى ضراوة لا ترحم . أما المؤلف للشكل التاريخى فهو يصف ، وقد يلجأ فى وصفه إلى المباشرة والتسجيل ، وقد يتدخل فيعلق وينقد ، ولا يجد ناقده فى ذلك غضاضة ، لأن منطق هذا الشكل يتطلب ذلك .

للرواية التقليدية إذن هدفها ، وللشكل التاريخى أيضا هدفه ، كل هذا يخلق خطته ومصطلحاته الخاصة . قد يختلف الهدف ، وقد تختلف الخطة ، ولكن فى النهاية لابد من هدف وخطة ، وإلا تحول العمل الفنى ، أيا كان نوعه إلى مهارة فارغة أشبه بالكلمات المتقاطعة . وهنا تكون البداية مع الغيطانى ، إنه حقا ينقل ويقتبس ، وإنه حقا يضع كل ذلك داخل سرادقات أو ملفات ، ولكنه لا يفعل ذلك عبثا ودون خطة ، وإلا لتحولت سرادقاته إلى « دكان الألف صنف » ، وهنا نراه يختلف عن ابن إياس اختلاف جذريا ، إن ابن إياس يجمع أوراقه من أجل التاريخ ، أما الغيطانى فهو يجمعها من أجل هدف معلوم وخطة مرسومة .

والهدف فى رواية الزينى بركات يتلخص فى تصوير جو الرعب ، وهو هدف يتحكم فى انتقاء الأوراق ، واختيار الاقتباسات ، وتكديس الملفات ، وينعكس على المفردات وأسماء الأعلام والأماكن . فالسرادقات تتوالى عن البصاصين ، وبعضها يتحول إلى بحوث عن تاريخ البصاصين ، وعن علم البصاصين ، وعن مؤتمرات البصاصين .

حقا ، إن الغيطانى لم يحمل شكله التاريخى نوعا من التأويل الفلسفى ، وهو منطقى مع مقتضيات هذا الشكل ، الذى يضيق بالتشقيقات الذهنية والجدل الفلسفى ، ويفضل عليها الحكمة القصيرة ، التى تأتى فى حينها لتلخص المغزى .

وإذا كان الغيطانى محقا فى هذا الجانب ، فإنه غير محق فى جانب آخر ، فقد اكتفى بتصوير حالة عامة من الخوف والإرهاب ، ولم تعكس روايته رؤية الحضارة العربية كخلفية تمسك أبطالها من الضياع وقت الأزمات ، وإحساس الغيطانى بمسيرة التاريخ العربى باهت ، يكتفى فيه بالتقاط الأمثلة ، والأحداث المتفرقة ، والمراحل الزمنية المحددة ، دون أن يكتشف الجوهر وراء العارض ، والعام وراء الجزئى .

نحن هنا إزاء الدلالة المضمونية فى أعمال الغيطانى ، والتى هى القسيم الآخر للتكنيك الفنى فى شكله التاريخى ، ودون هذين القسيمين لا تأتى الرؤية واضحة،

وبهما معاً نستطيع أن نضع تصوراً كاملاً للشكل التاريخى .

تبدأ رواية « الزينى بركات » بمقطف أ للرحالة البندقى ، وتنتهى بمقتطف أخير للرحالة نفسه ، ثم تتوالى مقتطفاته فى ثنايا الرواية على النحو الآتى :

١ ـ ص ١٣٩ مقتطف ب يعود إلى سنة ٩١٤ هـ ، ويتضمن تعذيب على بن أبى الجود .

٢ ـ ص ١٩٥ مقتطف جـ يعود إلى سنة ٩٢٠ هـ ، ويتضمن بداية الضيق بالزينى بركات .

٣ ـ ص ٢١٧ مقتطف يعود إلى سنة ٩٢٢، ويتضمن نصا ينقله الرحالة عن صديقه ابن إياس .

وهذه المقتطفات الخمسة تمثل نقلات رئيسة داخل الرواية ، وتكشف عن الدور الرئيس للرحالة البندقى ، فهو يقوم بدور الراوى ، الذى يسجل ويعلق ، وهو دور يمثل عمودا فقريا فى التراث القصصى عند العرب ، كما نرى فى المقامات ، وألف ليلة وليلة وسائر أنواع القصص التراثى ، الذى يلعب فيه الراوى دورا يتفوق على دور البطل نفسه .

والرحالة البندقى هو نموذج من رحالة الغرب ، الذين يرحلون فى بلاد الشرق بحثا عن الغريب والمدهش ، لا يقفون عند الحقائق ، ولا يتفهمون تركيبة إنسان المنطقة ، إنهم يتجولون كالسائح فى متحف انثرويولوجى ، يثيره الغريب والشاذ .

إن افتقار الرؤية الكلية فى هذ الرواية ، يعود إلى أن هذا السائح الغريب يلعب الدور الأساس فى نقلات الرواية ، وفى اختيار الأحداث ، وفى التعليق عليها .

قد يكون توفيق الحكيم فى « عودة الروح » منطقيا بعض الشئ ، حين جعل مفتش الآثار الفرنسى ، يعلق على أصالة مصر ، ويشيد بتاريخ مصر ، فهو عالم متخصص يستطيع أن يدعى أنه ملم بتاريخ الحضارات ، ويعى دور الحضارة المصرية فى مسيرة الحضارات الإنسانية ، وأنه يستطيع أن يخترق الظواهر والسطح لينفذ إلى الجوهر والروح .

كان أفضل للغيطانى أن يسند دور الراوى ، الذى يسجل ويعلق ، إلى ابن إياس بدلا من هذا الرحالة البندقى ، فابن إياس قد أرخ لهذه المرحلة ، والغيطانى معجب به وينقل عنه ، وقد جعله فى قصته القصيرة « عودة ابن إياس » يعود إلى الحياة ، ويعلق

على الأحداث عقب هزيمة سنة ١٩٦٧ م ، وهى قصة كتبها الغيطانى فى فترة مبكرة ، وضمها إلى مجموعته الأولى التى صدرت سنة ١٩٦٩ ، مما يدل على عمق الصلة بينه وبين ابن إياس .

وفضلا عن ذلك فقد كان ابن إياس صديقا للرحالة البندقى ، وقد نقل عنه الأخير فقرات كثيرة فى المقتطف جـ (ص ٢١٧) ، والتقى به فى المقتطف الأخير يجول فى أحياء القاهرة ، بعد هزيمة المماليك ، فوجده كسيرا حزيناً . فإذا كان الأمر كذلك ، وإذا كان الرحالة البندقى يعتمد بالدرجة الأولى على ابن إياس ، فلم لم يختصر الطريق ، ويسند دور الراوى والمعلق إلى المؤرخ العالم ابن إياس ، فلعله يستطيع أن يصل خلال حدقتى ابن إياس إلى رؤية تاريخية كاملة ، بديلا من هذه الغرائب والمدهشات ، التى تثير حاسة رحالة أجنبى .

وقد سجل ابن إياس فى كتابه تلك اللحظة التاريخية ، التى تمثل انعطافة حاسمة فى تاريخ مصر من مرحلة إلى مرحلة . وقد أنشد فى ذلك شعراً أتحدث فيه عن الظلم ، الذى لابد أن يؤدى إلى هذه النتيجة الحتمية :

أين الملوك الذين فى الأرض قد ظلموا ∴ والله منهم لقد أخلى أماكنهم

فاستغن بالسمع عن مرآهم عظةً ∴ فأصبحوا لا ترى إلا مساكنهم

فابن إياس قد التفت إلى تلك اللحظة المأساوية ، والتى هى موضوع رواية الغيطانى نفسه ، بل لعلى لا أبعد لو قلت إن رواية الغيطانى هى تنويعات روائية على نص ابن إياس ، وكلاهما ، أى الرواية والنص ، يستقطران الحزن فى مرارة وأسى .

وكل هذا يفرض على الغيطانى أن يسند إلى ابن إياس ، دوراً أكبر من دوره الذى يأتى عرضا وعلى لسان رحالة أجنبى ، فهو بذلك يحقق هدفا قوميا وآخر فنيا . فنحن هنا إزاء شخصية من المنطقة ، تعرف تاريخ المنطقة ولغة المنطقة ، وأولى أن يسند إليها دور المعلق على الأحداث ، بديلا من هذا الاسم الأعجمى الذى يعكس عقدة الخواجة . ونحن أيضاً إزاء كتاب لابن إياس ، يمثل الأصل الذى أراد الغيطانى أن يبتعثه على هيئة رواية تعتمد على الشكل التاريخى ، ولا شك أن اجتلاب الأصل يمكن أن يمنح الرواية أبعادا فنية ليست فى الحسبان .

وكل هذا قد أوقع الرواية فى رؤية جزئية ، تحتفى بالغريب والمدهش ، وحرمها من

الرؤية الكلية ، التى يمكن أن يستخلصها الشكل التاريخى من المسيرة الحضارية ، وهو أولى الأشكال بهذه المهمة ، لأنه ينطلق من التراث ، لا كعملية إحياء ، أو كتركيز على فترة محددة أو على حالة جزئية ، بل لكى يبحث فى التراث عن الجوهر الذى يحرك العمل الفنى .

وقد أدى ذلك إلى نتيجة خطيرة ، أوقعت الرواية فى أسر اللحظة التاريخية المحدودة ، وهى لحظة تثير بلا شك عوامل الأسى والحزن ، ونحن نرى البلاد لا تثبت أمام المحنة . إن الغيطانى لم يتجاوز أسر تلك اللحظة، فوقعت روايته فى حالة من الحزن والأسى ، يشخصها ذلك الرحالة البندقى بصورة مبالغة ، شأن كل الرحالين الذين يبحثون عن الغرائب ليجسدوها . حتى عنصر الأمل الذى كان يمثله سعيد الجهينى ، يسقط فى نهاية الرواية، ويقول فى السرادق السابع والأخير جمله واحدة « آه ، أعطبونى وهدموا حصونى »، فهذه الجملة هى كل ما فى السرادق ، وتستطيع فى حروفها القصيرة أن تلخص كل ما فى السرادقات الأخر من حزن وأسى ، بل إن قصرها نفسه يتحول إلى عنصر فنى دال ، فهى كحشرجة المحتضر ، أو رقصة المذبوح ، أو صرخة الغريق .

قد يقول الغيطانى إن الفترة كانت كذلك ، وقد يقول إنه يتابع ابن إياس ، ولكن الفنان يتجاوز اللحظة المحدودة ، ولا يساير الطرق المعبدة ، والغيطانى يكتب شكلا تاريخيا ، وليس يستعرض فترة تاريخية ، وفرق كبير بين الحالتين ، حالة من يستعرض التاريخ وحالة من يكتب الفن منطلقاً من الشكل التاريخى ، الحالة الأولى له عذر من يلتزم بالفترة التاريخية ولا يخرج عن دلالاتها الخاصة ، أما الحالة الثانية فهى حالة الفنان الذى يتبين فوق ركام التاريخ رؤى مستقبلية ، يكتشف من خلالها حركة التاريخ ، فقد يجد فى لحظة التأزم إرهاصا بمستقبل موعود ، وقد يلتمس وسط الظلام طاقة نور ، وإذا كان لابن إياس عذره ، كمؤرخ ، فى أن يقف عند تلك اللحظة الراهنة ، وأن يقف على الأطلال يبكى ويستبكى ، فليس للغيطانى عذر فى أن يقف فوق الأطلال ، فالمطلوب منه كفنان أن يبنى قصراً من ركام الأطلال .

إن فقدان الرؤية التاريخية قد يصيب الشكل التاريخى فى مقتل ، وقد يحيله إلى بناء سامق يخلو من الحياة ، كبيت الوقف الذى يخلو من ساكنيه ، وتعبث فيه أشباح بلا أرواح . وقد يتحول الشكل التاريخى بسبب ذلك إلى شكل هزلى ، يخلو من الجدية ، ويشبه الروايات البوليسية ، التى لا تهدف إلا إلى خلق جو من الإثارة والغموض .

ـ ٥ ـ

كان لابد من هذه الوقفة مع الرواية الأولى للغيطانى ، لنحال ما لها من جانب الشكل التاريخى ، أو ما عليها من جانب الرؤية التاريخية ، وكانت هذه الوقفة لازمة ، لأن هذه الرواية قد وضعت الحجر الأساس فى بناء الشكل التاريخى . وهو أساس قد انعكس بعد ذلك ، سواء على مسيرة الغيطانى نفسه ، أو على من ساروا بعد الغيطانى فى طريق الشكل التاريخى .

أما أن هذه الرواية قد انعكست على مسيرة الغيطانى ، فتلك هى القصة التى نتابع فصولها منذ الآن :

فقد أصدر الغيطانى اثنتى عشرة رواية ، منذ سنة ١٩٧٤ م وحتى تاريخه (١٩٩٣ م) وهى تتوالى تاريخيا على النحو الآتى :

١ ـ الزينى بركات (١٩٧٤ م) .

٢ ـ الزويل (١٩٧٥ م) .

٣ ـ وقائع حارة الزعفرانى (١٩٧٦ م) .

٤ ـ الرفاعى (١٩٧٨ م) .

٥ ـ خطط الغيطانى (١٩٨١ م) .

٦ ـ التجليات : السفر الأول (١٩٨٣ م) .

٧ ـ التجليات : السفر الثانى (١٩٨٥) .

٨ ـ التجليات : السفر الثالث (١٩٨٧ م) .

٩ ـ رسالة فى الصبابة والوجد (١٩٨٧ م) .

١٠ رسالة البصائر فى المصائر (١٩٨٩ م) .

١١ ـ شطح المدينة (١٩٩٠ م) .

١٢ ـ هاتف المغيب (١٩٩٢ م) .

وهذه الروايات تستوحى القصص التراثى بمعظم تنويعاته المختلفة ؛ ما بين الأخبار

التاريخية ، والرسائل الأدبية ، والأدب الصوفى ، وأدب الرحلات ، وغير ذلك مما يوظفه الغيطانى داخل رواياته ، وتتداخل عنده هذه التنويعات ، بحيث لا نستطيع أن نصنف الرواية الواحدة فى خانة مستقلة ، ولكن من باب التسهيل العلمى ، يمكن أن نصنف الروايات السابقة ، فى ثلاثة محاور ، أو إذا أردنا أن نقترب من لغة الغيطانى فى ثلاثة مدارج ، هى :

١ ـ رواية الخبر التاريخى ، وتشمل : الزينى بركات ، وقائع حارة الزعفرانى ، خطط الغيطانى ، رسالة البصائر فى المصائر .

٢ ـ رواية الأدب الصوفى ، وتشمل : التجليات بأسفارها الثلاثة ، رسالة فى الصبابة والوجد .

٣ ـ رواية أدب الرحلات ، وتشمل : الزويل ، شطح المدنية ، هاتف المغيب .

أما رواية « الرفاعى » فلا نستطيع أن نصنفها فى محور من المحاور السابقة ، فهى من ناحية لا تتخذ الشكل التاريخى ، وهى من الناحية الأخرى أضعف رواياته فنيا ، لأنها مجرد تسجيلات لمراسل عسكرى فى حرب سنة ١٩٧٣ ، تميل إلى الرصد والتقرير ، ومن هنا فسوف نسقطها كلية من هذه الدراسة .

وكل محور من المحاور السابقة يحتاج إلى وقفة خاصة لأنه يضيف شيئا جديداً إلى فكرة الشكل التاريخى ، وتتعاون المحاور كلها فى تقديم صورة ، أطمع أن تكون كاملة ، عن عالم الغيطانى .

ـ ٦ ـ

مدرج أول : رواية الخبر التاريخى :

قد يكون مستغربا أن نضع رواية « الزينى بركات » فى محور واحد ، مع « حارة الزعفرانى » و « خطط الغيطانى » و « رسالة البصائر » ، فراوية الزينى بركات تتخذ من العصر المملوكى مسرحا ، أما الأخريات فهى تدور على أرض الواقع .

ولكن هذا الاستغراب يزول إذا عرفنا أن الروايات الأخر تتخذ من التاريخ مسرحا ، مثلها مثل الزينى بركات ، فعلى الرغم من مظهرها العصرى ، إلا أن المؤلف لا يصور حارة معاصرة بالمعنى الواقعى ، الذى يحلل الشخصيات ، ويتابع تطورها النفسى ،

ونموها العاطفى والعقلى ، كما كان يفعل نجيب محفوظ فى ثلاثيته ، التى تستعرض نماذج بشرية متنوعة ، ان الحارة فى الزعفرانى وفى الخطط هى حارة تاريخية ، يغرم المؤلف بوصف آثارها التاريخية ، ويحولها إلى نموذج لتاريخ معاصر ، يمكن أن ينطبق على كل حارة فى مصر .

ونستطيع أن نقول بعد ذلك إن رباعية الغيطانى : الزينى بركات ـ حارة الزعفرانى ـ خطط الغيطانى ـ رسالة البصائر ، تتوالى تاريخيا على تعميق لحظة الهزيمة ، التى تمثلت صورتها العسكرية فى نكسة سنة ١٩٦٧ م ، وتحلل تلك اللحظة فترتد بها إلى جذورها الأولى ، أو تقف عند ملامحها الآنية ، أو تشير إلى نتائجها المستقبلية .

فرواية الزينى بركات تركز على الجذور التى أدت إلى الهزيمة ، ومن هنا سر اهتمامها بالبصاصين وعلومهم ومؤتمراتهم ، وبجو القتل والتعذيب ، واستعراض الشخصيات التى تسلطت عليها شهوة الحكم ، فانطلقت كالذئاب الضارية ، وقد أدى كل ذلك إلى لحظة الهزيمة ، ووقوع مصر تحت سيطرة المحتلين .

ورواية حارة الزعفرانى تصور مصر بعد الهزيمة ، وقد أصابها طلسم العجز ، فتوقفت عن ممارسة أى شئ حتى الجنس ، ووقعت تحت سيطرة « الشيخ عطية » ، فأخذ يديرها بطريقة تتفق وهواه ، وخلال مجموعة من البصاصين الذين يروجون لمعتقداته ، ويدفعون الحارة كلها نحو الاستسلام ، وتكون النتيجة عقدا نفسية واحساسا بالدونية من ناحية ، أو إحساسا بجنون العظمة من الناحية الأخرى .

إن شخصية حسن أنور هى شريحة معبرة عن تلك الحارة ، وقد يخيل للقارئ للوهلة الأولى أن المؤلف قد أسرف فى تحليل تلك الشخصية ، فأورد عنها أخبارا كثيرة تواردت فى صفحات متناثرة (مثلا ص ٦٢ و ٩٨) ، وعقد لها فصلا كاملا تحت عنوان « ملف خاص لتفصيل أحوال حسن أنور » ، امتد من ص ٢٣٤ إلى ص ٢٤٩ ، مما يجعل هذه الشخصية وحدها يمكن أن تتحول إلى رواية مستقلة . وقد يصل القارئ بسبب ذلك إلى نتيجة مؤداها . أن التحليل النفسى لهذه الشخصية جعلها تفلت من ميدان الشكل التاريخى ، وتقع تحت سيطرة الرواية الواقعية ، التى تميل إلى تحليل الشخصيات ، والتجسس على نوازعها الداخلية ، والكشف عن عقدها ، مما نراه شائعا فى جيل الرواد ، وخاصة عند محمود طاهر لاشين فى « حواء بلا آدم » ، ومحمود تيمور فى « نداء المجهول » .

كل هذا يمكن أن يتوارد عند الوهلة الأولى ، ولكن بعد التدقيق يكتشف القارئ أن هذه الشخصية غير منفصلة عن المجرى العام للرواية ، فهى شريحة معبرة عن حارة الزعفرانى بعد الهزيمة ، وجنون العظمة عنده هو الوجه الآخر للإحساس بالإحباط والدونية ، فالتفصيل إذن فى أخبارها هو تفصيل عن الحارة كلها .

والمؤلف منذ الصفحات الأولى فى روايته « خطط الغيطانى » ، يصرح بأنه يعنى بذلك مصر « أعلم أن الله خير حافظ ، جعل الخطط متوسطة الدنيا ، فسلمت من الحر الشديد والبرد القارس ، طاب هواؤها ، وضعف قيظها ، ورق بردها » ، والرواية تصور الخطط ـ مصر فى السنوات التالية للهزيمة ، وتكشف عن نتائج العنف المتمثلة فى ظهور جماعة الخلاوى .

وتتابع « رسالة البصائر » نتائج الهزيمة ، وقد تمثلت فى هجرة المصريين من بلادهم ، وتتابع أمثلة من هؤلاء المهاجرين فى الخليج واليونان ولندن ، وهم يمارسون حياة أقرب إلى العدم والفاقة ، ثم يعودون إلى بلادهم ، إن عادوا ، بروح تدمر كل شئ حتى أصحابها .

ونستطيع أن نقول بعد هذا الاستعراض القصير : إن رباعية الغيطانى هى امتداد تاريخى لثلاثية نجيب محفوظ ، وإن كانت تختلف عنها فى الرؤية .

ثلاثية نجيب محفوظ تصور مصر فى فترة الثلاثينيات والأربعينيات ، أما رباعية الغيطانى فهى تصور مصر فى فترة الستينيات والسبعينيات .

ولكن الرؤية تختلف لأن الواقع التاريخى اختلف .

كانت مصر فى الثلاثينيات والأربعينيات متماسكة ، وتعرف طريقها ، وكان أبناؤها يحبون الاستقرار ، ولا يبغون لبلادهم بديلا ، ويرون فى الغربة إهانة ، لأن « من خرج من داره قل مقداره » كما تقول عجائزهم . وكانت مصر فى تلك الفترة تعج بتيارات ثقافية مختلفة ، وأحزاب سياسية مختلفة ، حقا ، هى تيارات مختلفة وأحزاب مختلفة ؛ ولكنه الاختلاف الذى يعمق ويغنى السيرة ، وليس لاختلاف الذى يفرق ويعوق المسيرة . وكان كل شئ يخضع لقدر متعارف من الأخلاق والتقاليد .

وجاءت ثلاثية نجيب محفوظ لتصور تلك المرحلة التاريخية ، وخلال ذلك الشكل التقليدى الواقعى ، الذى يرصد التيارات الفكرية والسياسية المختلفة ، ويصور نماذج من الشخصيات المختلفة ، قد تكون هناك شخصيات شاذة أو منحرفة ولكن بجانبها شخصيات

أخرى طيبة ، وتضحى من أجل المجموع ، وكل الشخصيات مرسومة بعناية ، وكل شئ فى موضعه ويخضع لعقل منظم ، والكل يتحركون فوق أرض الحارة ، التى تمثل حقيقة جوهرية ، هى الباقية وكل من عليها فان ، ومن يخرج عنها حتى إلى شارع آخر ، سرعان ما يثوب ويعود ، تحتمل أخطاء الجميع ، فالكل أبناؤها ، تحنو على المريض والضعيف ، وعلى التائب والمسئ ، وتترقب عودة الغائب ، وتتمسك بآل البيت ، وتعتصم برصيدها المخزون ، المتمثل فى الإيمان والرضا بالقضاء والقدر ، وتتقبل الموت ، وتندفع نحو التضحية ، وتؤمن بأهداف وطنية ودينية ، وتقاوم الاستعمار والدخيل .

وتجهض تلك اللحظة التاريخية التى صورها نجيب محفوظ ، وتفرغ حمولتها التى كانت تحفظ عليها التوازن ، وتأتى الهزيمة العسكرية فتغير كل شئ ، وتقع مصر تحت لحظة تاريخية أخرى مختلفة تماما ، لم تعد هناك قيمة ما ، إن كلمات مثل الوطن والأهل والأرض تفقد معانيها ، وتصبح الخطط أرضا طاردة ، يسعى أبناؤها للخروج منها بكل الوسائل ، ثم يعودون إليها إما مرضى أو موتى أو بروح مدمرة .

وامتلأت بشخصيات مثل الأستاذ تهدم وتقتل ، وبقدر قدرتها على التخريب تكون مزلتها فى إدارة البلاد .

ويصور الغيطانى تلك اللحظة التاريخية ، وتأتى كل شخصياته مريضة ومتداعية . تتحرك فوق أرض غير ثابتة ، ولم يعد هناك معنى لكلمة مثل الانتماء ، فقد فقدت الكلمات معانيها ، وأصبح الانحراف هو القاعدة .

إن القارئ لرباعية الغيطانى يحس بأن هناك دورا تتداعى ، وأعمدة تتهاوى ، وحجارة تتناثر ، وأرضا تسوخ ، وحجارة تتناثر ، وأرجلا تهتز ، وبوما تنعق .

وقد وقع الغيطانى أسير تلك اللحظة التاريخية ولم يفارقها ، وجاءت رباعيته رصداً للخراب ووصفا للأطلال .

تنتهى رواية « الزينى بركات » والرحالة البندقى يرصد لحظة الهزيمة والانكسار ، وبأسلوب مأساوى حزين .

وتنتهى « حارة الزعفرانى » وقد انتصرت تعاليم الشيخ عطية ، وأصبح كل من فى الحارة « مخصيا » لا يستطيع الإنجاب ولا الممارسة .

وقد خيل لى أن الغيطانى سوف يتبنى حركة « الخلاوى » فى خططه ويجعلها

رمزا للخلاص ، ولكن سرعان ما ذابت تلك الحركة ، وأصبحت أقرب إلى نشيج الجسم المريض منه إلى مقاومة الجسم السليم ، وتأتي النهاية تحت عنوان « سياحة الفناء » لتؤكد هذا المعنى ، وفى جمل قصيرة كأنها نقرات الندابة :

« تصفق أيد ، يضيع صوت الهاتف الخفى ؛ تدبدب أقدام ، تشخص عيون ، يصرخ رجل من أعاجم الخطط : يا أيام الكفاح عودى ، يندب آخر أيامه فى الخطط ، يزعق ثالث : الغواث ، الغواث ، الغواث » .

وتنتهى رسالة البصائر لتتحدث عن المصائر ، التى انتهت إليها الأحوال ، بأسلوب جنائزى ، يبكى على الأطلال ، ويستسلم للواحد القهار ، فكل من عليها فان :

« ولكن فى البدء ليس لنا خيار ، كذا فى الانتهاء ، فما شاء الله كان ، منه نستمد العون ، فسبحان من لا يدركه التبديل ، العليم بأحوال العباد ، هو حسبنا الله ونعم الوكيل » .

هكذا كل نهاية ، وهكذا كل بداية ، وهكذا كل شاهد داخل هذه الرباعية ، يصيح بين الأعمدة المهدمة .

١ ـ ٦

لم يكن الغيطانى ممن يتأولون التاريخ ، ويحملونه بقدر كبير من الفلسفة تخرج به عن مجراه . كما فعل الكثيرون من أصحاب الرواية التاريخية ، ممن يتخذون من التاريخ « مشجبا » للقضايا الفلسفية ، والتأويلات الذهنية .

وهو يتخلص من كل عنصر فلسفى أو صراع ذهنى ، ولديه حساسية كبيرة فى التخلص من هذا الجانب ، فما إن تكون الفرصة مواتية لتتحول إحدى الشخصيات إلى رمز فلسفى ، حتى يسارع فيفرغها من كل رمز . إن حكاية مثل حكاية « النزيف » فى « رسالة البصائر » تعطى فرصة لكى يتحول هذا النزيف إلى رمز فلسفى ، قد يصل به إلى حد عبثى ، يشبه رأس الجمل فى إحدى قصص يوسف إدريس ، أو غصه روكانتات فى رواية سارتر . ولكن الغيطانى يوقف نفسه ولا ينساق مع تيار الرمز ، ويكتشف القارئ أن هذا النزيف بسبب أحداث تاريخية ، يحكيها المؤلف دون فلسفة ولا رمز ، وكأنه يورد واقعة من وقائع ابن إياس ، يسوقها للعظة والاعتبار .

وكل ما فعله الغيطانى هو بعض التأملات ، التى تتناثر خلال روايته ، والتى تأتى أحيانا عن طريق الحكمة ، وأحيانا ثانية عن طريق العظة والخطبة ، وأحياناً ثالثة على

هيئة بيان أو مرسوم أو اقتباس . وكل هذا يتناسب مع مفهوم الشكل الأصيل كما سبق أن شرحناه ، وهو مفهوم لا يوغل فى فلسفة ولا يتعمق صراعا ، وكل هذا يبرر موقف المباشرة وعلو الصوت وتقديم النصيحة ، مما نراه شائعا فى روايات الغيطانى .

والغيطانى لا يلجأ إلى الشكل التاريخى ، كمجرد حليه تجارى التيار العام ، وتقف عند العنوان ، أو عند البداية ، أو عند النهاية ، ثم يأتى كل شئ بعد العنوان ، وفيما بين البداية والنهاية ، على نسق ثقافى ، وبأسلوب المثقفين ، وقضايا المثقفين .

نجيب محفوظ فى « رحلة ابن فطومة » . ليس له من الشكل التاريخى ، سوى العنوان والبداية والنهاية ، فهو فى البداية يذكر انه عثر على مخطوطه ، ثم تأتى رحلته بعد ذلك متسقة متسلسلة ، تخلو من رائحة التاريخ ، ومن لغة المخطوطات ، ويحس القارئ أنه يعيش فى جو نجيب محفوظ أكثر مما هو يعيش فى جو المخطوطات ، بما فيها من لوازم لغوية وأسلوبية ، حتى تأتى النهاية فتذكره بالبداية وبأن المخطوطة قد انتهت .

ولكن الغيطانى لا يقف عند البداية أو النهاية ، إنه يتجاوزهما إلى عناصر كثيرة ، تتسرب إلى كل حنية من حنايا رباعيته ، حتى إلى المفردة اللغوية ، فهو يميل إلى الاستطراد ، ويعتمد على الوصف ، ويلجأ إلى الحكمة والاقتباس ، وهو يخلط الشعر بالنثر ، ويوظف الراوى ، وهو ينثر الحكايات التاريخية حول الغلمان والجوارى والمتع الحسية ، وهو يستخدم لوازم الكتب التاريخية ، ويحيى الأساليب القديمة .

وبعد ذلك كله أو قبل ذلك كله ، فإن الغيطانى قد كسر حدة الزمن التسلسلى ، ورأينا أن رواية « الزينى بركات » تتحرك خلال زمن تراكمى ، تتداخل فيه الأحداث وتتقاطع ، ثم تتحرك على هيئة عنقودية ، وهذه الفكرة قد تنامت بصورة أقوى فى بقية الرباعية ، فلم تعد الحركة تتم خلال شخصيات مثل على بن أبى الجود والزينى بركات وغيرهما ممن يشكلون رواية الزينى بركات ، وتتداخل مصائرهم ، أما الحركة فى بقية الرباعية فهى حركة مجموعات ، والتداخل لا يأتى على المستوى الفردى ، بل على مستوى مجاميع ، أو ما يسميه بالخطط فى رواية « خطط الغيطانى » ، أو ما يسميه بالملفات فى حارة الزعفرانى ، أو السور أو الحى أو المنطقة فى « خطط الغيطانى » أيضا ، وغير ذلك من تسميات تعمق من فكرة العنقودية ، وتحيل الرواية إلى خانات متداخلة ومتشابكة وكأنها فى خلية من خلايا النحل ، تسيطر عليها فكرة المجموعة .

وربما كان هذا هو السبب ، الذى دفعنا إلى أن نتحدث عن « حارة الزعفرانى »

و « خطط الغيطانى » و « رسالة البصائر » وكأنها روايات تعتمد على الخبر التاريخى ، على الرغم من موضوعها المعاصر ، الذى يحلل عناصر الهزيمة بعد نكسة سنة ١٩٦٧ م . لأن الغيطانى فى هذه الروايات حاكى كتب التاريخ بكل لوازمها اللغوية والأسلوبية ، مما جعـل الواقع المعاصر يحمل بصمة التاريخ ، وجعل هذه الروايات الثلاث لا تختلف عن « الزينى بركات » التى تنطلق من بداية العصر العثمانى .

-٧-

مدرج ثانٍ : رواية الأدب الصوفى :

استطاع الغيطانى أن يفجر إمكانات الشكل التاريخى ، وأن يوظف ما فيه من قدرة على التنويع . وقد يخيل للناقد منذ الوهلة الأولى أن الغيطانى قد التزم قالبا صارما ، صار كاللازمة لا يستطيع التخلى عنها ، سواء كانت روايته عن الأخبار التاريخية ، أو الصوفية ، أو أدب الرحلات . ولكن عند التدقيق يكتشف أن هذا الشكل يتخذ صورة فى الأخبار التاريخية يختلف عنها فى الأدب الصوفى ، أو فى أدب الرحلات ، وبذلك أمكن للغيطانى أن يعزف على « التنويعات » التى يتيحها التراث القصصى . وهى تنويعات تتخذ صورة فى كتب التاريخ ، وثانية فى الأدب الصوفى ، وثالثة فى أدب الرحلات ، ورابعة فى المقامات .

فالشكل التاريخى فى الأخبار التاريخية يتخذ صورة تختلف عن الشكل التاريخى فى الأدب الصوفى ، وذلك لاختلاف زاوية الرؤية عند كل .

فهو فى الأخبار التاريخية ، يتابع الأحداث فى صورتها الواقعية ، سواء كانت فى الماضى (الزينى بركات) ، أو كانت فى الحاضر الذى ينظر إليه الغيطـانى وكـتاريخ . (وقائع حارة الزعفرانى) ، وهذا الاقتراب من الواقع يتيح للفنان رؤية تفصيلية دقيقة ، أما الشكل التاريخى مع الأدب الصوفى ، فإن الغيطانى ينظر فيه إلى الواقع من مسافة بعيدة ، قد تكون وهو يسبح فى الخيال مع الملائكة والمريدين ، ومن هنا تختفى الملامح فى بحر نورانى ، وبين شخصيات كطيف أثيرى .

وقد ألقت هذه الزاوية من الرؤية بصداها على مستويات عديدة من الرواية ، فاللغة مع رواية الأخبار التاريخية تأتى دقيقة أرضية تشبه التقارير التى توضع فى الملفات ، بينما هى فى رواية الأدب الصوفى تأتى مريشة ، تشبه الشطحات الصوفية . والحدث فى رواية الأخبار التاريخية يتراكم ويتزاحم ، وهو فى رواية الأدب الصوفى قليل يغرق فى تهويمات

أو فى تيار شعورى . والشخصيات مع رواية الأخبار التاريخية تأتى واضحة ، وبعضها يقع فى منطقة التحليل النفسى كما نرى فى شخصية حسن أنور ، بينما هى فى رواية الأدب الصوفى تسبح فى فضاء أثيرى ، وتعايش الأرواح أكثر مما تعيش فى الحياة ، وغير ذلك من لمسات ترسمها ريشة فنان مدرب يستطيع من خلالها أن يرسم صورة هنا تختلف عن الصورة هناك ، وأن ينقذ الشكل التاريخى من أن يتحول إلى قالب سابق على التجربة ، ثم يلقى عليها فيحتويها ، ويحرمها من أن تشكل نفسها بنفسها .

وإذا أردنا مثلا توضيحيا على ذلك ، فإننا نلتمسه فى الموازنة بين رواية « رسالة البصائر فى المصائر » وهى من نوع الروايات التى تعتمد على الأخبار التاريخية ، وبين مقام الاغتراب فى الجزء الثانى من رواية « التجليات » ، وهى من نوع الروايات التى تعتمد على الأدب الصوفى .

والموازنة هنا مبررة على أساس أن كلا منهما تتابع موضوع المصريين ، الذين تركوا مصر عقب النكسة ، وهاجروا إلى بلاد بعيدة ، سواء كانت هذه البلاد من دول النفط أو من دول أوروبا . فالموضوع واحد ، ولكن الرؤية هنا تختلف عنها هناك ، مما يلقى بظلاله على سير الروايتين ، فرسالة البصائر تتزاحم فيها الشخصيات . ويتابع المؤلف هذه الشخصيات حتى مصائرها ، ثم يقدمها عبرة لأولى البصائر . أمام مقام الاغتراب فإنه يلمس هذا الموضوع من فوق ، ويقدم بعض الأمثلة خلال سطور قليلة ، لتضيع ملامح الشخصيات فى جو مشحون بالأسى والوجوم .

١ ـ ٧

مال الأدب الصوفى إلى استخدام شكل الرحلة من الأرض نحو السماء . وتأصل هذا الميل بصورة لافتة ، سواء عند الأدباء العرب أو الفرس أو الترك ، أو غيرهم ممن تأثروا بالحضارة العربية الاسلامية إذ اكتشفوا أن هذا الشكل يتيح امكانية التخلص من الجاذبية الأرضية ، والتهويم بين الأفلاك مع الشطحات الصوفية .

وهذا الشكل يضرب بجذور عميقة إلى العصر الجاهلى ، فقد كان العرب فى تلك الفترة يمرون بما يسميه علماء الكلام بمرحلة الإرهاص ، وهى من نوع المراحل التى تسبق التغييرات الكبيرة ، ويكون المجتمع فيها فى حالة مخاض انتظارا للجديد ، ومن هنا كثرت الأخبار فى هذا العصر عن الكهنة والعرافين ، الذين كانوا يستعينون بالجن لكى يتلصصوا على أخبار السماء .

ثم جاء الإسلام وتجاوز مرحلة الإرهاص ، ووضع المجتمع فى غايات محددة ، وبعث الله على الشياطين والجان شهابا رصدا كما ذكرت سورة الجن ، ومنعتهم من التلصص على أخبار السماء ، حتى لا يختلط الحق بالزيف ، ولا أخبار الشياطين بأخبار الوحى .

ثم كانت رحلة الإسراء نحو المسجد الأقصى ، وبعدها رحلة المعراج نحو السموات العلا حتى سدرة المنتهى ، وعاد النبى صلى الله عليه وسلم وقد امتلأ يقينا بعد أن رأى آيات ربه الكبرى .

جاءت رحلة الإسراء والمعراج فى ظروف نفسية قاهرة ، وفى عام الحزن الذى فقد فيه صلى الله عليه وسلم زوجه الحنون وعمه الشفوق . وتكاتفت عليه قوى الظلام ، فكانت هذه الرحلة تطهيرا لقلبه ، عاد بعدها ليتجاوز مرحلة الأحزان ، إلى مرحلة العزم واليقين .

وبعد ذلك تنقل هذا الشكل فى ميادين كثيرة ، وتحول إلى قالب يستجيب لموضوعات عديدة . قد تكون لغوية (رسالة الغفران) ، أو أدبية (رسالة التوابع والزوابع) ، أو فكرية (رسالة الخلود لمحمد إقبال) ، أو تاريخية (مأساة واق الواق للزبيرى) أو صوفية (تجليات الغيطانى) .

وهذا الشكل فيما أرى يعكس فكرة الوسطية فى الخيال العربى . وهى فكرة ـ كما حددتها فى الكتاب الثانى فى فصل الفن ـ تجمع بين العالمين : عالم الحقيقة وعالم الخيال دون أن يطغى أحدهما على الآخر .

وقد تجسدت هذه الفكرة عن طريق التشبيه بنوع خاص ، وهو عنصر يولع به العرب كثيرا كما سبق أن ذكرت فى فصل الأدب ، ربما بسبب أن التشبيه يجمع العنصرين : عالم الحقيقة (المشبه) ، وعالم المجاز (المشبه به) ، وعن طريق رابطة وهى أداة التشبيه ، سواء كانت مذكورة أو محذوفة .

وقد جاء شكل الرحلة بين الأرض والسماء قريبا من هذا المفهوم، فهى رحلة تجمع بين العالمين : عالم الواقع وعالم ما وراء الواقع .

ومن هنا كانت الرابطة تلعب دورا أساسيا فى هذا الشكل ، لأنها دائما تذكرنا بوجه الشبه ، أو بالصلة بين العالمين ، وقد تكون الرابطة معراجا من فضة ، أو معراجا من كلمات يصعد بها صاحبها نحو السماء ، كما هو الحال فى رسالة الغفران ، التى تحولت فيها رسالة ابن القارح إلى معراج صعد عليه أبو العلاء ، وهو يبدأ رحلته نحو

السماء ، وقد تكون الرابطة شيخا أو مرشداً يقوم بدور الدليل .

على أى حال حمل هذا الشكل معه ظروف نشأته ، ورؤية حضارته . لأن الأشكال الفنية ليست هى قوالب مصنعة فى مصانع جاهزة ، بل هى تطور تاريخى وحضارى ، يتشكل خلال رؤى دلالية وفنية ، وتظل هذه الرؤى مصاحبة له ، حتى لو انتقل إلى بيئة أخرى فإنه يحمل معه ظروف نشأته الأولى . فالأشكال القصصية الحديثة ، مثلا ، وفدت إلى الثقافة العربية من عالم الغرب ، وجاءت تحمل معها ظروف نشأتها ورؤاها الحضارية ، ولم يستطع المبدعون العرب أن يفلتوا من ذلك ، وكل ما استطاعوه هو عملية توفيقية بين المضمون العربى والشكل الأوروبى ، كانت نتيجتها لصالح الغالب على حساب المغلوب .

وشئ من هذا يمكن أن نقوله عن شكل الرحلة نحو السماء ، فقد نشأ هذا الشكل فى بيئة عربية ، وحمل معه ظروف نشأته ورؤاه الحضارية ، وقد انتقل إلى الحضارة الأوروبية ، وظهر فى صورة واضحة فى كوميديا دانتى ، ولم تفلت هذه الكوميديا ـ كما أثبت علماء الأدب المقارن ـ من ظلال هذا الشكل فى ظروف نشأته الأولى .

وفى موازاة الرحلة من الأرض إلى السماء ، تمت رحلة أخرى عكسية من السماء إلى الأرض ، وتقوم على رجل ميت من العالم الآخر ، يبعث حيا من جديد فى عالم الأرض ، ويقوم بمقارنة بين العالمين ، كما نرى فى الباشا فى مقامات المويلحى ، أو فى أهل الكهف عند توفيق الحكيم ، أو فى عودة أبى العلاء المعرى عند المنفلوطى ، أو عودة نوح عند محمود طاهر لاشين .

وسواء كانت الرحلة من الأرض إلى السماء ، أو من السماء إلى الأرض ، فإنها تنتمى إلى هذا الشكل الذى يجمع بين العالمين ، ولكن الرحلة من الأرض إلى السماء فى صورتها التطبيقية تجنح نحو التهويم ، بينما نجد الرحلة من السماء إلى الأرض تجنح نحو نقد الواقع ، فالأمثلة التطبيقية التى أشرنا إليها كلها تجعل الميت بعد أن يبعث حيا ينقد ويقارن ويقوم ، وذلك باستثناء « أهل الكهف » التى وقعت تحت قبضة القضايا الذهنية .

والغيطانى استخدم هذا الشكل فى وجهيه المتوازيين ، فهو فى مجموعته الأولى « أوراق شاب » يجعل ابن إياس يعود إلى الأرض ، ويرصد التغييرات الجديدة فى المجتمع المصرى بعد نكسة سنة ١٩٦٧ ، وهو فى تجلياته يقوم برحلات عديدة نحو السماء ،

ويعايش تهويمات كثيرة تطغى على الأحداث الواقعية . بل إنه في تجلياته يجمع بين الرحلتين ، فهو في بعض مقاماته أو أحواله أو أسفاره ، يرحل نحو السماء ، ثم يعود إلى الأرض ، ليبدأ رحلة أخرى ، ثم يعود منها ، وهكذا في حركة دائرية مقفله ، سنشرحها بعد قليل .

٢ ـ ٧

كانت هذه المقدمة عن تطور شكل الرحلة من السماء أو إليها ، وكانت بطبيعة الحال قصيرة ، لأن هذا الشكل كنتاج أدبي يحمل رؤية حضارية ، يحتاج إلى رسالة جامعية تتابعه في مسيرته التاريخية ، وفي دلالاته المضمونية ، وفي رؤاه الفنية .

ولكن هذه المقدمة كانت ضرورية لتقويم تجربة الغيطاني في تجلياته الذي يحاول بأجزائه الثلاثة أن يوظف إمكانات الأدب الصوفي .

وتأتي تجربة الغيطاني مع هذا الشكل بعد مسيرة طويلة لمفكرين قبله ، طوعوا هذا الشكل لأفكارهم اللغوية والأدبية والفلسفية والصوفية ، بل يأتي أيضا بعد مسيرة طويلة للغيطاني نفسه ، إذ أن تجلياته تمثل الرواية السادسة بعد خمس روايات ، وبعد أن كتب قصته القصيرة « عودة ابن إياس » سنة ١٩٦٩ م .

وهنا التحدي الأكبر لكي يبدأ الغيطاني من حيث انتهى الآخرون ، ولكي يتفوق على نفسه بعد رحلة طويلة صاحب فيها هذا الشكل منذ سنة ١٩٦٩ م .

ولكن الغيطاني لم يثبت كثيرا أمام هذا التحدي ، فوقع تحت قبضة « الذاتية المفرطة » فلم يتفوق على نفسه ، ولم يبدأ من حيث انتهى الآخرون .

أراد الغيطاني أن يكتب له سيرة ذاتية ، فاتخذ من الشكل التاريخي قالبا لهذه السيرة .

وهنا برز التناقض الرهيب الذي مس التجليات في بنيتها الأساسية .

السيرة الذاتية تركز بحكم طبيعتها على حياة الكاتب الذاتية ، وتشير إلى المعالم التي يراها الكاتب ذات دلالة في مسيرته الخاصة . وقد يمس الكاتب خلال سيرته الذاتية بعض القضايا الاجتماعية أو الفلسفية ، ولكن دائما تكون نقطة البداية من الذات ، ودائما يتطرق الكاتب إلى ما هو خارج الذات عن طريق الذات .

أما شكل الرحلة نحو السماء فهو قد تقلب على أيدي الصوفيين ، حتى استقر في قالب يخرج فيه الكاتب عن ذاته ليفنى في الوجود الكلي ، إن الصوفي هنا لا تعنيه

سيرة حياته ، ولا الوقوف عند معالم ذاتية ذات دلاله على شخصيته ، إنه مشغول بقضايا ميتافيزيقية كبيرة ، يتجاوز فيها الواقع إلى ما هو وراء الواقع .

وهناك كان التناقض فى تجليات الغيطانى ، إن أحداثا يومية عابرة ، وإن شخصيات يصادفها فى حياته لا تختلف عن الملايين ممن تمتلئ بهم الأرض ـ يخلع عليهم ثوب الجلالة ، ويحولهم إلى أقطاب يتحكمون فى سير الكون ، وهنا يبدو الأمر مضحكا وكأننا إزاء « سلاطين الحسين » ممن يمتلئ بهم هذا الحى العريق ، يلبسون ثياب غيرهم ، ويتكلمون بلغة الأباطرة والسلاطين .

خذا مثلا هذا العنوان الكبير « حال الجهات الأربع » فى الجزء الثالث من التجليات ، إنه يتحدث عن الجهة الجنوبية ، والجهة الشمالية ، والجهة الشرقية ، والجهة الغربية ، ويضع أمام كل جهة آية من القرآن ، وقد يوحى هذا من الوهلة الأولى أننا إزاء حالات من أحوال الصوفيين ، ممن يكسرون حدود الزمان والمكان ، ويحلقون فى الجهات الأربع ، ويعايشون الحياة الأثيرية بكل ما فيها من خروج عن المألوف ، وتأتى مقدمة هذا الحال فتمهد لهذا الشعور : « قبل إيغالى فى هذا الحال تجب الإشارة إلى أن حال الفوت ما زال غالبا مسيطرا ، إنه فى موقع المجرة بالنسبة لشموسها ، أو الشمس التى تأسر كواكبها ، وتشدهم فى دوران أبدى إليها » ، إنها مقدمة تنتمى إلى الشكل الأثيرى أكثر مما تنتمى إلى واقع الحياة اليومية ، ولكن القارئ يصاب بالدهشة اذ يكتشف أنه يعنى بالجهات الأربع ، تلك الجهات التى تحيط بغرفته الصغيرة فوق السطح ، كدورة المياه فى الجهة الجنوبية ، والأسطح المجاورة الجهة الشرقية ، وغير ذلك من معالم لا تتناسب مع هذا الجو الصوفى ، ولا مع التمهيدات التى يبدأ بها كل جهة من جهاته الأربع .

وقد يقال إن هذه الاشارت ذات دلالة نفسية عند الغيطانى ، وقد صرح هو بذلك ، فقال فى أول الجزء الثانى : « أعرف أنها لحظة لا تعنى شيئا عندكم ولكنها بالنسبة لى عمر ومعنى وهوى ، فاحتملونى ولا تملونى » ، ولكن كل ذلك لا يعنى شيئا ، فالكاتب لا يكتب لنفسه ، ولكن يكتب من خلال عقد بينه وبين القارئ ، يتفقان فيه بنية مسبقة ، على أن يتعاملا مع قضايا مشتركة ، وإن كل ما هو خارج عن هذا الاتفاق ، أمر من خصوصية طرف ، ولا يهتم به الطرف الآخر .

٣ـ٧

وقد تحولت هذه الذاتية إلى أخطبوط يلقى بأذرعه ، على كثير من مظاهر الرواية

عند الغيطاني ، نقف بنوع خاص عند ظاهرتين ، هما :ـ

١ ـ الحنين للماضى .

٢ـ الدائرة المقفلة .

٤ ـ ٧

الزمن الماضى أثير عند الغيطانى ، منذ مجموعته الأولى « أوراق شاب عاش منذ ألف عام » وحتى روايته الأخيرة « هاتف من المغيب » ، وكذلك ما بين مجموعته الأولى وراويته الأخيرة .

والقصة الأساس فى مجموعته الأولى ، والتى تحمل عنوان المجموعة ، يكتبها المؤلف عن حاضره ، ولكن بعد أن يحيله إلى أوراق بالية ، وإلى مخطوطة قديمة مضى عليها ألف عام ، وأصبح تاريخا يرويه الغيطانى كما هو « فيما عدا توضيحات بسيطة راعينا أن تكون فى أضيق الحدود » على حد قوله فى مقدمة القصة .

وروايته الأخيرة يدونها من يسمى « جمال بن عبد الله » بعد أن تمت أحداثها ، ويرويها عنه شاهد عيان « حتى تبقى التفاصيل لمن سيحل بعدنا ، فلا تذرى مع الذاريات ، إلى أن يقضى الله أمرا كان مفعولا » على حد قوله أيضا فى ثنايا الرسالة (ص ١٠) .

وبين المجموعة الأولى (١٩٦٩م) ، والرواية الأخيرة (١٩٩٢م) ، يسيطر الزمن الماضى على كتابات الغيطانى .

فرواياته التى كتبها عن التاريخ المعاصر ، لم يكتبها إلا بعد أن حوله إلى تاريخ ماض ، لا يختلف عن التاريخ المدون عند ابن إياس أو غيره. إن « حارة الزعفرانى » ، « خطط الغيطانى » ، لا يختلفان فى شئ عن « الزينى بركات » ، على الرغم من أنهما يتناولان أحداثا معاصرة ، لأن المؤلف ، كما سبق أن ذكرنا ، يحول هذه الأحداث المعاصرة ، إلى تاريخ لا يختلف عما جرى وقت دخول العثمانيين .

وأيضاً التجليات بأجزائها الثلاثة ، لم يكتبها المؤلف إلا بعد أن عاد من تهويماته ، وهو يؤكد ذلك منذ الأسطر الأولى فى الجزء الأول فيقول ! « فلما رجعت بعد أن لم أستطع صبراً ، وكيف أصبر على ما لم أحط به علما ، لما اكتمل إيابى ، فرغت إلى نفسى أستعيد وأسترجع » (٥/١) .

الماضى إذن هو الزمن الأثير عند الغيطانى ، ويعايشه بكل تفصيلاته ويقسمه إلى

مستويات ، فماضٍ قريب ، وماضٍ بعيد ، وماضٍ أبعد . فهو فى الجزء الثالث من التجليات يتحرك خلال مستويين من الزمن الماضى ، مستوى بعيد يعود فيه إلى ذكرياته عن أبيه ، ومستوى قريب يعود فيه إلى ذكرياته عن مدينة فاس .

والغيطانى لا يهتم بالحاضر إلا بعد أن يجمده ويحيله إلى ماض قريب . ففى التجليات يتحول الغيطانى إلى شخص بديل يعيش مع أسرة بديلة ، غير الغيطانى الذى نما وترعرع بين أسرته الأصلية ، وهو يبغى بذلك أن يوازن بين الماضى كما تمثله أسرته الأصلية التى كانت تعيش فى « مقام الوداد » ، وبين الحاضر بعد أن تشتت المصريون فى أقطار الأرض ، ولكنه لا يقوم بهذه الموازنة إلا بعد أن يحيل الحاضر إلى ماض ، إلى مجرد ذكرى يمكن أن يقارنها بذكرياته فى الماضى البعيد عن أسرته الأصلية .

وشىء مثل هذا يمكن أن نقوله عن روايته « الزويل » ، فهو يريد أن يعلق على حاضره ، وأن يدين ما فيه من مظاهر الرعب والفساد ، ولكنه لا يفعل ذلك إلا بعد أن يهاجر إلى أرض الزويل ، ويتحول الحاضر عنده إلى ماض ، يستحضره كذكريات وهو على الحدود فى الصحراء بعيدا عن العمران .

وقد أشرنا آنفا إلى أن أسرته الحقيقية كانت تعيش فى « مقام الوداد » ، ونحن نقتبس هذا التعبير من التجليات (٣ / ٥٣٤) ، لنشير إلى أن الجنة المفقودة التى يحن إليها الغيطانى دائما إنما تكون فى الماضى البعيد . فمقام الوداد هو مقام الأمن الذى كان يعيشه بين أسرته الحقيقية ، حينما كان طفلا فى ذلك الزمن البعيد ، بينما نجد حديثه عن أسرته البديلة ، التى تمثل الماضى القريب ، فيه الكثير من النفور والضيق بالتكلف .

وكانت النتيجة أن الغيطانى فى تجلياته لم يتحدث عن أسرته الجديدة (زوجه وأولاده) إلا قليلا . ولم يتحدث عن أصدقائه وزملائه وعمن هم فى مثل سنه إلا أقل القليل . إن الشخصيات التى يكثر من الحديث عنها غالبا ما تكون فى مثل سن والده ، وهو يضمر حبا عميقا ، وتقديرا قويا لمثل هذه الشخصيات ، ويرى فى زملاء أبيه صورة لأبيه .

إن الشخصيات الرئيسة الثلاث التى دارت حولها التجليات هى شخصية الحسين ، فشخصية أبيه ، فشخصية عبد الناصر . وهذا الترتيب الذى استخدمت فيه حرف « الفاء » التى تفيد التعقيب ، لم أخترعه من عندى ، ولكنى استوحيته من الصورة التى وردت فى التجليات (٢/ ٥) ، وقد وقف فيها الحسين فى الوسط ، وعلى يمينه أبوه ، وعلى يساره عبد الناصر .

وتتكرر هذ الشخصيات فى الأجزاء الثلاث ، وتدور حولها معظم الذكريات ، وتطفو على وجدان المؤلف فى مناسبات كثيرة ، وتتداخل فى مصائرها ودوافعها . ففى الجزء الأول يطفو على ذهنه لحظة خروج أبيه من القرية متوجها إلى مصر ، وقد ارتبطت هذه الحظة فى ذهنه بخروج عبد الناصر معلناً الثورة ، وبخروج الحسين ثائرا على الباطل (١/ ١٧١) . وبعد ذلك بصفحات يجمع بين أبيه وعبد الناصر والحسين فى كربلاء يتأهبون للقتال ويتحدث عن أخبارهم التى أهملها المؤرخون (١٩٤/١) . وفى الجزء الثانى وتحت عنوان « الخرجات » (١٦٣/٢) ، يعيد المشهد نفسه ، فيتحدث عن خروج الحسين ، وخروج عبد الناصر ، وخروج أبيه .

إن هذا مثال واحد من أمثلة كثيرة ، يكرر فيها المؤلف الحديث عن الشخصيات الثلاث رغبة فى سرد الذكريات ، والانسياب مع الاستطرادات التى تضرب بعرق داخل نفسية الغيطانى ، وقد أدى هذا إلى أن ظاهرة التراكم عند الغيطانى ، قد انحرفت إلى ظاهرة التكديس .

ذكرنا من قبل أن خصوصية الغيطانى قد تبدت فى ظاهرة التراكم الزمنى ، فهو لا يسير فى خط واحد يتطور حتى الذروة ، وإنما يقطعه فى خطوط متوازية ومتقاطعة ، تمثل مستويات زمنية أخر يتداخل بعضها فوق بعض .

ولكن هذا التراكم قد ينقلب إلى التكديس ، وقد تكثر الاستطرادات والتداخلات ، فتجعل الرواية تنكمش على نفسها فى حركة مغلقة ، كما سنفصل بعد ذلك حين نتعرض لفكرة الدائرة المقفلة .

إن ما يذكره الغيطانى تحت عنوان « حقيقة » (١ / ٥١) ، هو عين ما يذكره تحت عنوان « بيان » ، أو عنوان « إشارة » دون اختلاف إلا فى العنوان .

وإن عناوين مثل « وصل فى فصل » (١ / ٩١) ، أو « وصل فى وصل » أو « وصل فى وصل فى فصل » هى عناوين متداخلة ، لا يضيف العنوان أى خصوصية ، يختلف بها عن غيره ، بحيث لو حذفنا عنوانا ، أو وضعنا عنواناً مكان الآخر لما أثر ذلك على بنية القصة . وإن « مقام الجوى (٢٠١/٢) لا يختلف عن مقام الحزن . فالنبرة المسيطرة عليهما معاً هى نبرة الحزن ، مع الاختلاف فى الدلالة اللغوية بين الجوى والحزن .

وهكذا تتداخل العناوين والأمثلة والمقامات ، وتتكدس الذكريات ، حتى تصل الرواية إلى ثلاثة أجزاء ، تزيد على ٨٠٠ صفحة ، وهى فى حقيقة أمرها

بضعة ذكريات ، يمكن أن يقوم بها جزء واحد لا يزيد عن مائة صفحة ، فقط لو تخلصت الرواية من ظاهر التكديس .

٥ ـ ٧

تبدأ تجليات الغيطانى بتجليات الفراق فى السفر الأول ، وتنتهى بحال الوداع فى السفر الثالث . وهذا يعنى أن الغيطانى خلال ما يزيد عن ٨٠٠ صفحة يدور حول نفسه من الفراق إلى الوداع ، فالرواية تسلمه من أولها إلى آخرها ، ومن آخرها إلى أولها ، فى دائرة مقفلة ليس لها أول ولا آخر .

وهو أمر نبسطيع أن نقتنصه بين سطور الغيطانى ، فهو يبدأ السفر الثالث فى تجلياته مجال الوداد ، وهو يمهد لهذا الحال بالحديث عن طفولته ، ولكن الطفولة عنده لا تعنى بداية قصة تتحرك ، ولكنها تعنى البداية والنهاية فى وقت واحد ، تعنى طلوع الشمس وغروبها معاً ، وهو يحشد من أجل هذا التعريف الكثير من الدلالات اللغوية ، وهو يستشهد على ذلك بالآية الكريمة ﴿ **ومن نعمره ننكسه فى الخلق أفلا يعقلون** ﴾ وهو ينهى هذا السفر بمقام الوداع ، وهو يصدره بالحديث عن الدائرة التى يلتقى طرفاها ، فيقول « صال علىّ زمنى ، وكرّت أيامى ، فاستدلت الأمور إلى أصولها ، ودنت الغصون الأقاصى من جذوعها . قال الشيخ الأكبر : ما إن التقى طرفا الدائرة حتى حدث المحيط ، إذ يكتمل فإنما يدل على نقطة الدائرة التى أوجدها ، فالمحيط بحفظ النقطة علما ، والنقطة تحفظه وجودا ، أمى كانت المحيط وأنا بمنزلة النقطة ، الإجابة فرع من السؤال ، والسؤال عريض ، منتهى الدائرة نقطة بدئها ، ينعطف الأول على الأخر ليتلاشى كل منهما » (٣ / ٧٨٤) .

وهذه الدائرة المقفلة تحيل كل مقامة من مقامات التجلى ، وكل حال من أحوالها إلى وحدة قائمة بنفسها . تأتى خاتمة « مقام الاغتراب » (٢ / ١٠٥) ـ من باب المثل ـ وقد طرد إلى الدنيا لا ليبدأ حياة جديدة ، ولكن ينتظر ليبدأ من حيث عاد ، فالمقام الذى يليه « مقام الضنا » يعود فيه إلى حالته الأولى ، ثم يليه « مقام القربى » ليعود إلى سيرته الأولى . وهكذا تتحول المقامات والأحوال إلى وحدات مقفلة ، تتكاثر فيها الرواية على نفسها ، كهذا النبات الفطرى الذى يتكاثر حول نفسه ، ويحمل فى داخله خصائص الذكورة والأنوثة معاً ، ويلقح نفسه بنفسه ، دون أن يحتاج إلى آخر خارج ذاته .

إن الدائرة المقفلة عند الغيطانى إنجاز ، يصل إلى حد الإعجاز ، فهى تجسيد للتجلى الصوفى فى معادل روائى ليم يسبق إليه من قبل .

يتهيأ الصوفى لحالة التجلى ، يكرر لفظ الجلالة (الله . الله ...) يهز رأسه فى حركة يعودو أولها إلى آخرها ، وآخرها إلى أولها ، حتى يغيب عن حواسه ، فى سياحة سرمدية .

وهنا قيمة التكرار ، إنه ليس عجزا ولا مللا كما يخيل لهؤلاء الذين لا يفقهون ، إنه يعمل على إضعاف أدوات الحس ، وتفريغ اللغة من دلالاتها الأولى ، لم تعد مطلوبة من أجل ما تحمله من مضامين مسبقة ، حتى يصاب الشخص بالملل ، وهو يكرر هذه المضامين ، إن التكرار والحركة وهز الرؤوس يضعف من الإحساس المادى ، ويهيئ الشخص للغياب عمن حوله ، وانتظار أن تفتح الأبواب ، لكى ينطلق بلا حجب ، ولا مادى ، ولا معنى لغوى .

سورة الرحمن مثلا سياحة ملكوتية ، تتكرر فيا الآية الكريمة ﴿ **فبأى آلاء ربكما تكذبان** ﴾ ، وتسرع الأيات ، وبعضها يقصر حتى يصل إلى كلمة واحدة ، وتتوالى الآية الكريمة ، وتعمل علامة التثنية بما فيها من ألف ترتفع فى نبرتها ، ثم تعقبها نون كالإيقاع الأخير ، الذى يتكرر مع كل آية ـ تعمل على الاندماج فى ملكوت الله ، إن كل الأشياء المادية من لؤلؤ ومرجان ، وزبرجد واستبرق ، تتحول إلى معانٍ سماوية ، إن القارئ لا يشتهى هذه الأشياء ، ولكنه يرنو إلى الاستغراق فى حالة الجلالة ؛ حتى تأتى الآية الأخيرة ﴿ **تبارك اسم ربك ذى الجلال والإكرام** ﴾ ، فتذكره بأن التجلى قد بلغ غايته .

والقارئ يدور مع الغيطانى فى تلك الدائرة المقفلة ، يتحرك من أعلى إلى أسفل ومن أسفل إلى أعلى ، حتى يفقد حواسه ، ويصبح فى حالة سكر لا يفيق إلا ليبدأ من جديد ، وهنا سر المفردات التى تتوالى فى هذه الرواية عن التلاشى ، والغياب والفناء .

٦ ـ ٧

تتكون رواية الغيطانى من وحدات مستقلة ، وكل وحدة مقفلة على نفسها ، ويصبح من الصعب على الناقد أن يعرف فيما إذا كان هو أمام رواية أو مجموعة قصصية . خذ مثلا « الزوبل »، إن المؤلف تحت عنوان « صدر للمؤلف » يصفها بأنها مجموعة قصصية ، ولكن الناقد يمكن أن ينظر إليها كرواية ، تدور حول وحدات مستقلة ،

ويجمعها موضوع « الزوبل » كرابطة تربط بين هذه الوحدات . وخذ مثلا ثانيا مجموعته الأولى « أوراق شاب » ، تتكون من خمس قصص قصيرة ، ويمكن للناقد أن ينظر إليها كرواية من وحدات مستقلة ، تصور جو الهزيمة الذى أحاط بمصر عقب النكسة .

وفى ظنى أن الغيطانى أقرب إلى روح القصة القصيرة منه إلى الرواية ، فبعض رواياته تبدو تفصيلا لبعض المواقف القصيرة . إن روايته « رسالة فى الصبا والوجد » هى تطوير لحكايات قصيرة فى التجليات عن الصعود عن طريق المرأة من المادة إلى عالم الحقيقة .

ومجموعته الأولى « أوراق شاب » حملت البذور الأصلية ، لكثير مما جاء فى رواياته ، أن قصته « هداية الورى لبعض مما جرى فى المقشرة » عن أيام السجن التى فصلها بعد ذلك فى روايته « التجليات ». وقصته « أيام الرعب » تقدم الأساس لما جاء بعد ذلك فى حارة الزعفرانى وفى الخطط . وقصة « كشف اللثام عن أخبار ابن سلام » تقدم ما جاء بعد ذلك فى الزينى بركات ، فهى عن الفترة نفسها ، وقد ورد فيها ذكر الزينى بركات ، الذى اتخذته الرواية بعد ذلك بطلا لها . بل إن هذه القصة القصيرة قد أدت ما غفلت عنه الرواية ، إذ حولت ابن سلام إلى بطل خلقه الشعب المصرى ، لكى يقاوم واقع الهزيمة ، ويذكرون أنه تعرض للزينى بركات « وبهدله آخر بهدله » ، وأوقعه من حصانه ، وقد تحول ابن سلام بعد أن شنق على باب زويلة إلى بطل فى خيال الشعب ، يتناقلون أخباره ، ويشيعون جنازته ، ويطلقون الأساطير حوله .

٧ ـ ٧

قلنا من قبل إن الغيطانى قد اقتبس من الأدب الصوفى ، شكل الرحلة من الأرض إلى السماء ، ونضيف الآن أن هناك ظواهر أخر قد اقتبسها الغيطانى من الأدب الصوفى ، يمكن أن نشير إلى بعضها على النحو الآتى :

أ ـ ما وراء العقل المنطقى .

ب ـ التيار الصوفى .

جـ ـ اللغة .

د ـ الحب والتصوف .

ما وراء العقل المنطقى هو ما أشرنا إليه فى الكتاب الأول من الوسطية العربية ، تحت عنوان « عناية الله » . وذكرنا أن الحضارة العربية الإسلامية تتبنى منطقا فوق منطق العقل البشرى ، الذى يقوم على السبب والمسبب ، وعدم اجتماع النقيضين ، وغير ذلك من مبادئ كلية ، حددها المنطق الأرسطى .

إن الحضارة العربية الإسلامية لا تتنكر للعقل المنطقى ، ولا تقلل من دوره ، ولكن تضعه فى موضعه على أساس أنه ميزان الله فى أرضه على حد تعبير الغزالى ، ولا تغالى فى الاعتماد عليه ، ولا تجعله قائدا للعربة يحفظ التوازن بين الجوادين على حد تعبير أفلاطون ، إنه مجرد آلة بشرية كالميزان ينتفع بها الإنسان فى عمارة الكون ، وبجانبه قوة أخرى تحفظه من الغرور والجموح ، حتى لا يدمر نفسه وغيره .

وقد أشرت فى هذا الكتاب إلى قصة موسى مع الخضر ، ورأيت فى تفسيرى لها أنها تمثل صراعا بين عقلين : العقل الظاهر الذى يقف عند الأسباب وهو ما سميناه بالعقل المنطقى ، والعقل الباطن الذى يتجاوز الأسباب ، وهو ما سميته بحكمة الله التى تتجاوز الظاهر فى رؤية شاملة .

وقد انتصف القرآن الكريم لحكمة الله التى يمثلها الخضر ، فقد أراد أن يلقن موسى درسا ، حين سئل عمن هو أعلم الناس فأشار إلى نفسه ، وأدخله فى تجارب عديدة ، تبرهن له على قصور العقل البشرى أمام الحكمة الإلهية ، وأن علمه الذى يغتر به لا يساوى ، فيما تذكر كتب التفاسير ، قطرة ارتشفها عصفور من محيط واسع .

والغيطانى فى تجلياته يعى دور ما وراء العقل المنطقى فى بنية الحضارة العربية الإسلامية ، ويشير فى أكثر من موضع إلى قصة موسى مع الخضر ، ويجعل من نفسه صورة لموسى فى قلقه ، ويجعل من الحسين صورة للخضر ، الذى دائما ما يلقنه الدرس ، ويلفته إلى الحكمة الإلهية .

إن ما ذكره الغيطانى تحت عنوان « خاتمة هذا المقام » (٢ / ١٠٥) ، يجسد لنا هذا الوعى عنده ، فهو فى وقت واحد يرى نفسه فى فاس ، وفى مكة ، وفى القاهرة . وهو يتبدل فى صورتين ، أو كما يقول « فصورة منى بقيت فى مكانى تصغى وتجيب السائل ليس لى من أمرها شئ ، وصورتى التى انجذبت تجاه الرجل الغريب طوعا وصبرا ، كما ينجذب الحديد إلى المغناطيس ، والنيزك الضال إلى جاذبية الفلك الدوار » (٢ / ١٠٩) .

ويبلغ به التهويم حده ، حين ينتهى إلى المقام الذى لا مقام بعده ، ويرى أولياء الله الصالحين قد تجمعوا فى مسجد الحسين ، يأتون من أماكن متباعدة ، ومن عصور متباعدة ، ثم يتجمعون للصلاة يؤمهم النبى عليه الصلاة والسلام .

ولكن الغيطانى فى تجلياته لم يع الدرس تماما ، كما وعاه موسى عليه السلام ، فهو فى كل مرة لا يصبر ، ويعيد السؤال ، وتداخله نبرة من الاعتراض ، وتكون النتيجة عقابا أليما ، فينبذ فى نهاية الرواية من رحمة الله ، وتسيطر عليه حالة شديدة من الحزن ، وينهى تجلياته ، وهو يشكو إلى أصحابه : ـ

« أما الآن فادنوا منى ، وحنوا علىّ ، ففقدانى قريب ، ولا تبخلوا بدموعكم لتكون أنيسا فى وحدتى ، ورحمة بما فى غربتى ، التى لا تنتهى إلا لتبدأ ، ولا تنقطع إلا لتتصل ، فيا حسرتى على القرب بعد بدء البعاد » .

وهنا نصل إلى موقف الندم واليأس الذى انتهى إليه الغيطانى ، وهو موقف يحتاج إلى تفصيل ، لأنه يبلور رؤية الغيطانى نحو التراث .

الماضى كله عند الغيطانى من التراث ، ويضع الجميع فى سلة واحدة ، مرشده مرة يكون الحسين ، وثانية ابن عربى ، وثالثة أبو حيان التوحيدى ، دون تميز بين الشخصيات ، ودون رؤية محددة تبين الدخيل من الأصيل ، والعرض من الجوهر ، والمنحرف من المستقيم .

محمد إقبال يبدأ رسالة الخلود برؤية محددة ، يبسطها فى الفصل الأول ، ثم يؤكدها فى الفصل الأخير ، وهو ينصح ابنه بها كرمز للجيل الجديد :

« إننى أخشى هذا العصر الذى ولدت فيه ، هو مستغرق فى البدن ، قليل المعرفة بالروح . فعندما يرخص البدن من قحط الروح ، يختفى رجل الحق من ذاته ، فلا يعثر الباحث على ذلك الرجل ، وان كان يراه وجها لوجه ، فلعلك يا بنى ، لا تفقد الشوق إلى البحث عنه ، رغم مئات المشكلات التى تقع فى طريقك » .

وبين البداية والنهاية يتابع إقبال رحلته محملا بهذه الرؤية ، فيلتقى بشخصيات مختلفة متعددة الاتجاهات ، مثل : جلال الدين الرومى ، والإسكندر ، وزرادشت ، والمسيح ، وجمال الدين الأفغانى ، ومصطفى كامل ، والمهدى السودانى ، والحلاج نيتشه . وهو يتعرض لقضايا سياسية وفكرية ، مثل : الاستعمار ، والشيوعية . والعلاقة

بين الشرق والغرب ، وبين الدين والدنيا ، واحترام الإنسان ، والحرية ، وحقوق المرأة . وهو يعلق على تاريخ الهند ومصر وكشمير والسودان وإيران وأفغان والانجليز ، وهو فى كل ذلك لا يتخلى عن رؤيته ، يناقش ويعلق ويقبل ويرفض .

ولكن الغيطانى شئ يختلف عن هذا ، إنه لا يصدر عن رؤية محددة ، ابن عربى مثل ابن سينا ، يحب كل ما هو من الماضى ، يتغنى بأبيه وبمن هم فى سن أبيه .

وكانت النتيجة أن رؤية الغيطانى اختلطت بعناصر فلسفية وصوفية ، بعيدا عن جوهر الحضارة العربية الإسلامية .

إنه فى رحلته نحو السماء لا يعود كما عاد الرسول صلى الله عليه وسلم ، محملا باليقين قد استمد العون من المدد السماوى ، وعزم على أن يبلغ الرسالة ، ويؤدى الأمانة .

ولم يعد كما عاد إقبال ، وهو أشد يقينا برؤيته ، ينقد المذاهب المعاصرة ، ولا يغريه بريقها ، ولا مؤسساتها العسكرية والاقتصادية .

أو حتى كما عاد الزبيرى من رحلته ، وقد غسل أوضار قلبه كما يقول ، وعرف موقع بلاد . على الأرض . ويتشوق إلى أن يطأها « « فى موكب العائدين الأحرار » ، وتلك هى آخر جملة ينهى بها روايته « مأساة واق الواق » .

ولكن الغيطانى يعود محملا بعقدة الذنب ، مطرودا من رحمة الله ، يعيش دنياه ليكفر عن خطيئته ، إنه ينهى السفر الثانى فى التجليات ، وقد عاد مطرودا يعيش دنياه جسدا بلا روح « فأين أنا يا أحبائى ، لا أنا حى ولا أنا ميت ، لا أنا قريب ولا أنا بعيد ، لا أنا راحل ولا أنا ماكث » .

إن روحه تهيم حول اللوح المرصود ، مع الحسين ومع أبيه ومع عبد الناصر وسائر الأحبة ممن فارقوه ، أما جسده فهو يمارس بقية حياته كنوع من العقاب ، وينتظر سقوط ورقته من « شجرة الخلق » ، لكى يلحق بالأحبة .

هكذا تكون نهاية الغيطانى ، جسد بلا روح .

وهى نهاية كل من فقد رؤيته المحددة ، وأصبح نهبا للتيارات المختلفة ، وصدقت عليه الآية الكريمة « الذين ضل سعيهم فى الحياة الدنيا ، وهم يحسبون أنهم يحسنون صنعاً » .

ولم أذكر هذه الآية الكريمة من باب الوعظ فقط ، ولكن لأن الغيطانى قد وضعها بعد عنوان « المنتهى » . وهو آخر عناوين السفر الثانى . وقد عاد الغيطانى مطرودا من رحمة الله ، يحس بأن سعيه قد ضل فى الحياة الدنيا .

وهى نهاية تلقى بظلالها على السفر الثالث والأخير ، وتودى بالغيطانى إلى هذا الموقف ، الذى يحس فيه بأنه لم يحسن الصنع فى شئ .

وهو موقف من اختيار الغيطانى ، ونتيجه للزاوية التى انطلق منها .

وإذا كان قد توقف عند الآية السابقة التى تتحدث عن الخائبين الذين لا يحسنون صنعا ، فإن القرآن الكريم ملئ بآيات كثيرة تفتح له أبواب الرحمة ﴿ **قل يا عبادى الذين أسرفوا على أنفسهم ، لا تقنطوا من رحمة الله ، إن الله يغفر الذنوب جميعا ، إنه غفور رحيم** ﴾ .

فقط على الغيطانى أن يطرق الباب الصحيح ، وسوف يجد من ينتظره عند عتبته ، لكى يأخذ بيده نحو طريق جديد .

٨ـ٧

سبح الغيطانى فى تيار صوفى رقراق ، لا نستطيع أن نحدد أوله من آخره ، ولا أن نعين فيه الماضى من المستقبل . إن الأماكن والشخصيات والأحداث تتخفى داخل هذا التيار ، وتبدل مواضعها وهويتها ، من منطلق يختلف عن ذلك المنطلق الذى عرفته الرواية التقليدية ، والتى تكون الأحداث فيها محددة ، والزمن يسير فى خطه التطورى المرسوم ، والمكان معد بعناية ، والبطل واضح الملامح .

والغيطانى يدرك ذلك بوعى كبير ، فهو يقطع تسلسل الأحداث ليقول : «سأنتقل إلى طور جديد ، لن أرى الأمور فى تسلسلها ، إنما أراها فى تجمعها وتجاورها » (٢ / ٩٥) .

وهذا الطور الجديد الذى يعيه الغيطانى تماما ، ينعكس على رؤيته للزمن وللمكان ، وللشخصيات .

فهو يقول عن زمن التجليات : « إن الأزمنة متجاورة ، متداخلة ، فلا حد ، ولا غد ، ولا أمس ، ولا فصل ، لا قبل ولا بعد ، لا علامة ، ولا ظاهرة طبيعية ، ولا حدث بعينه يمكن اتخاذه علامة » (١ / ٢٤٥) .

وهو يقول عن أمكنة التجليات : « اختلط الزمن علىّ ، وتداخلت الرؤى ، واشتد التجلى ، دخلت إلى عدة أماكن فى وقت واحد ، نزلت مدنا متباعدة فى آن معاً ، رحلت إلى الأزمان المختلفة ، فكنت أرى شوارع المدينة الواحدة عند بداية إنشائها ، وأسمع ضجيج حركتها بعد قرن من زمانها » (١ / ٧٤) .

والشخصيات عنده تتبدل وتتحول ، فهو قد يصير أباه ويتوحد به (١ / ٢٢٤) ، وأبوه يصير عبد الناصر فى مواضع كثيرة من التجليات (مثلا : ٢ / ١١٧ ـ ١٣٦ ـ ١٤٢ ـ ١٤٣) . بل يبلغ به التجلى إلى درجة أن يتحول إلى « لورا » ، ويصبح هو كيانا أنثويا ، ذاته تعشق ذاته ، دون أن يحتاج إلى عامل خارجى .

إن الغيطانى خلال هذا التيار الصوفى الذى يرجع إلى جذور تراثية ، يلتقى فى حالات كثيرة مع تيار الشعور الذى يرجع إلى جذور أوروبية .

فتيار الشعور أيضا لا يقف عند الحدود الصارمة : إنه يبدل من أزمنته وأمكنته وشخصياته ، وقد قلت شيئاً شبيها بذلك فى كتابى « الأدب وتجربة العبث » : ـ

« نحن خلال هذا المنطق ، نستسيغ مثلا شخصيات فرجينيا وولف فى روايتها « الأمواج » المضببة المهتاجة مثل « قطعة من الفلين على سطح بحر ثائر على حد قولها ، ونستسيغ لغتها المشحونة بكلمات ترتد بنا إلى شعور الإنسان البدائى وهو يواجه الطبيعة ، وتنقل بنا انتقالات مفاجئة من حاملات الجرار فوق نهر النيل إلى بلاد الهند ، ونتقبل أيضا عالم الكبار خلال رؤية طفل صغير ومريض فى رواية جيزيله ليستر « الأقزام والعمالقة » ، فهؤلاء الذين يسيرون فوق كوبرى ما هم إلا ظهور وصدور تظهر لتختفى ، إنهم رؤى لا يختلفون عن ظله الذى يحادثه ، ولا عن صورته فوق الماء ، التى تنهض كلما نهض ، وتجلس كلما جلس . ونتقبل أيضا رواية بنجن للأحداث فى رواية « الصخب والعنف » ، إنها رواية معتوه ـ يظنونه كذلك وهو شاهد على الحياة ـ حطمت الفواصل الزمنية ، وتزاحمت فى رأسه صور الطفولة والشباب ، واختلطت الأحداث بعضها ببعض ».

ولكن هناك فارقا أصيلا بين التيار الصوفى وتيار الشعور . الأول يدور فى جو صوفى ، ويفقد عند غلاته الدور الفعلى للإنسان ، فيصبح ألعوبة لتياراته ، وتتحول لغته إلى شطحات غامضة ، أقرب إلى ما يسمى بالكتابة الأوتوماتيكية "automatic writing" ، التى لا يسيطر عليها الوعى الإنسانى .

أما تيار الشعور فهو لا يزال يدور داخل فعالية الإنسان ، حقا هو يتمرد على الصرامة والخطوط المرسومة ، ولكن من أجل أن يسبر أغوار الإنسان ، وأن يفتح منافذ جديدة ، إنه يحاول أن يخفف من تحكم العقل المنطقى ليصل إلى ما يسميه مارسيل بروست إلى منطقة الصمت والظلام ، بحثا عن « الزمن المفقود » كما توحى بذلك عنوان روايته الشهيرة .

إن التيارات الداخلية سواء كانت تنتمى إلى التيار الصوفى أو إلى تيار الشعور ـ تخضع للسيطرة فى حالتها الفنية ، لأن المؤلف يتعمد من التقليل من سيطرة المنطق العقلى ، لكى يصل إلى حالة أقرب إلى التنويم المغناطيسى ، تفيض خلالها الشوارد ، ويتهيأ للإلهام ، ثم يعود إلى الاستيقاظ من جديد ، لكى ينظم هذه الشوارد فى سلك فنى .

إنه لا يقع دائما تحت حالة الاسترخاء ، ويتحول إلى قشة تعبث بها الرياح ، إنه يتعمد هذه الحالة ، لكى يفتح المنافذ أمام الشوارد حتى إذا ما اصطادها عاد من جديد إلى حالة الوعى . والأمر كذلك مع الغيطانى ، إنه يعى دائما تياراته الداخلية ، ويحركها من أجل هدف فى نفسه ، كما سنرى ذلك خلال لغته ، التى تتبدل مع تبدل المواقف .

٩ـ٧

وقد انعكست هذه الرؤية الصوفية على لغة الغيطانى ، فجاءت نورانية توحى أكثر مما تنص ، وتقول أكثر مما يقوله القاموس ، يمزجها بالحكم المريشة والتعبيرات القرآنية ، فتكون قادرة على الإيحاء بهذه الرؤية الصوفية ، وعن اقتناص هذه التجربة التى تند بطبيعتها عن الاقتناص .

إن الغيطانى عازف ماهر ، يجيد التعامل مع اللغة ، ويستطيع أن يخلق لها مستويات عديدة ، وكل مستوى يتناسب مع منطق تجربته فلغته ، ليست لغة « منطفئة » كما ادعى فاروق عبد القادر فى إحدى المجلات الأسبوعية ، فلعل هذا الناقد لم يتفهم المستويات العديدة للغة الغيطانى ، فوقف عند مستوى بعينه ، ثم سارع بتعميم حكمه .

والغيطانى كما وصفته عازف ماهر ، ينتقل من مستوى إلى مستوى ، قد تكون لغته أقرب إلى لغة التقارير والملفات ، وقد تكون نورانية مريشة ، ولكنه على أى حال يعرف متى يعزف هذه النغمة ، ومتى ينتقل إلى نغمة أخرى .

لنضرب مثلا يوضح مستويات اللغة عند الغيطانى ، فقد اجتلب فى مجموعته الأولى ابن إياس فى قصة « المقتبس من عودة ابن إياس » ، وأعاده إلى واقع الحياة المعاصرة ، وجعله يعلق على الأحداث التى جدت بعد نكسة سنة ١٩٦٧م . ثم يلتقى بابن إياس مرة أخرى فى تجلياته (١ / ١٩) ، وفى موقف صوفى ، ويدور بينهما حوار .

إن لغة الغيطانى مع ابن إياس فى المرة الأولى ، تختلف عنها فى المرة الثانية .

ففى المرة الأولى يدور حوار بين ابن اياس والمذيعة ، على النحو الآتى :

« ـ يهمنى معرفة رأيك ، قل لى ما اسمك وسأكتب ما تجيبنى به . أليس لك رأى فى رجوع الكرة أو عدم رجوعها .

ـ آه ، أنت ضد الكرة ، لأنك شيخ ، يهمنى أكثر معرفة رأيك ، ما اسمك .

ـ محمد بن أحمد بن إياس .

ـ ألم تعرف عن الأهلى .

ـ لا أعرف شيئاً من هذا ، لا تعجبى ، فأنا لا أعرف ما تقولين .

ـ ما اسمك ، إننى أعرفك ، ما الذى أتى بك إلينا .

ـ لا أعرف ، أهكذا توقفين الرجال ، وتسألينهم عما يفهمونه ولا يفهمونه .

ـ هذا عيشى ، .. لم جئت » .

أما فى المرة الثانية ، فإن الحوار مع ابن إياس ، يدور على النحو الآتى :

« قلت :

ـ اذكر عودتك أيام الهزيمة ، ولكنك تركتنى .

قال :

ـ ينأى الحكيم عن حميمه ، إذا أوحشت الدار .

قلت :

ـ القلب سليم ، والود بين جوانحى مقيم .

سألنى :

ـ لكنى أراك مكدودا .

قلت :

ـ مات أبى وأنا فى غربة ، لم أر إغماضة عينيه ، ولم أحمل جثمانه ، ولم أشهد لحظة مواراته ، ولم أدر ، ولم أعرف ، ولم أدرك ماذا رأى فى اللحظات الختامية ، أو أى الصور أو الأطياف التى تجلت وتبدت له .

قال :

ـ هل لك علامة .

قلت :

ـ ثقل قلبى حتى موتى .

قال :

ـ يا حبيبى ، لا تحجبنك الحيرة عن الحيرة ، أنى للمقيد بمعرفة المطلق .

قلت :

ـ زدنى يا خلى .

قال :

ـ تجل ، وتجل ، إن النائم يرى ما لا يراه اليقظان » .

فاللغة هنا تختلف عنها هناك ، فى المرة الأولى نجدها لغة عملية ، تعمد إلى هدفها بأقصى الطرق ، ولا تخلو من نبرة سخرية ، أما فى المرة الثانية فانها لغة مكثفة ، سريعة وقصيرة ، تتخللها عبارات مثل قلت وقال وسألنى ، فتضفى عليها من لوازم الأسلوب التعليمى ما يتناسب وهذا الموقف .

١٠ ـ ٧

درج متصوفة المسلمين على أن يتخذوا من حب المرأة ، معراجا إلى الحب الإلهى . وركزوا فى ذلك على الحب العذرى ، فقصة مثل قصة « ليلى والمجنون » تحولت فى مضمونها الذى يدور حول علاقة عذرية بين فتى وفتاة ، إلى مضمون صوفى يتدرج

فيه العاشق من حبه العذرى ، حتى يصل إلى حب المطلق ويفنى فيه ، ويصبح مجنونا فى هذا الحب ، رافضا كل شئ فيما عداه .

وترتد هذه الفكرة إلى أصول إغريقية ومسيحية وهندية ، فصلنا الحديث عنها فى الكتاب الأول ، وقلنا إن علماء الإسلام وقفوا موقف الرافض لهذه الفكرة وفرقوا بين التصوف والزهد ، فالتصوف فى صورته التى تلغى الاثنينية وتجعل الوجود وجودا واحدا يتحد فيه الخالق والمخلوق ، هو شئ خارج عن الإسلام ، الذى يجعل لكل عالم حدوده التى لا تختلط مع العالم الآخر . أما الزهد بمعناه الإسلامى فهو نوع من الجمع بين الدنيا والدين ، مع دعوة إلى عدم التكالب على أمور الدنيا ، أو الاستغراق فى أمور الآخرة ، وهو بهذا المفهوم صورة أخرى من صور الوسطية العربية الإسلامية .

وقد عارض أراجون ، وهو من أصل عربى مسلم ، تلك الفكرة الصوفية التى كان عليها والده فيما يزعم ، لأنها فكرة مثالية تؤدى إلى رفض الحقائق المادية ، ثم قلب الدياليكتيك التصوفى على حد تعبيره ، وطرح مفهوما واقعيا للتصوف ، يبدأ من البشر ويعيش بين البشر .

وقد انتهى كل ذلك ـ سواء فى صورته المثالية أو المادية ـ إلى الغيطانى ، فخلط بين الأوراق ، ووضع الكل فى سلة واحدة . فهو فى تجلياته يتحدث عن لورا (١ / ٩٠) ، وعن سناء (٣ / ٧٦٣) حديثا حسيا يذكر بكتاب الأغانى والعقد الفريد ، ولكنه يسرف فى الجانب الحسى حتى يصل إلى درجة الفناء فى المرأة ، ويصبح الجميع حقيقة واحدة ، لورا هى سناء (٣ / ٧٨٥) ، وهى أيضا الغيطانى الذى يتوحد بها وينتقل من كيانه الذكورى إلى كيان أنثوى (٢ / ٩٠) ويستشهد بقصة ابن عربى مع فتاة مكة التى أنشد فيها شعرا يعبر عن نظرية وحدة الوجود . (٢/ ٨٨) .

ثم يوقف رواية كاملة هى « رسالة فى الصبابة والوجد » للتعبير عن هذه الرؤية التى تختلط فيها مصادر كثيرة ، بعضها وافد والآخر غير وافد ، وبعضها حسى والآخر غير حسى .

ذكرنا من قبل أن الغيطانى قد يأخذ قصة قصيرة ، أو موقفا قصيرا ، ثم يحيله إلى رواية . وذكرنا أيضا أن هذا قد يؤثر على بنية الرواية ، فيوقعها تحت ظاهرة التكديس . فتمتلئ الرواية بالتفصيلات ، وتستطيل .

وهذا ما تؤكده « رسالة فى الصبابة والوجد » ، فإن الموقف قصير قد ورد من قبل

فى « التجليات » ، ولكن المؤلف يمطه ويغطى به ما يزيد عن ١٤٠ صفحة .

الرواية عن قصة لقائه مع « فاليريا » فى بخارى وسمرقند . يعلق بها فيكون هذا هو الصبابة . ثم يتغنى فى جسدها فيكون هذا هو الوجد . ويستغرق فى هذا الوجد حتى يتحول إلى درجة الفناء ، وتصبح « فاليريا » هى هدفه ، وينهى روايته بهذا الدعاء « ولهذا أسعى بلغك الله ما تتمنى » .

الرواية لا تزيد عن هذه الحادثة القصيرة ، ولكن المؤلف يحولها إلى رسائل أدبية على النظام التأليفى القديم ، ويوغل فى الوصف والسرد . وخلال أسلوب الرسائل الذى يبدأ بالأدعية ، وينتهى بالأدعية ، ويمتلئ باقتباسات من جلال الدين الرومى ومن أشعار الأقدمين ، وكل هذا يؤدى بلغة « كلاسيكية » جزلة ، تذكر برسائل الجاحظ ، وبما نشره طه حسين فى كتابه « نفوس للبيع » .

-٨-

مدرج ثالث : رواية أدب الرحلات :

روايـة الرحلات غير رواية أدب الرحلات . الأولى يصف فيها المؤلف واقعا غير واقعه ، كما نرى فى رحلات الرومانتيكين إلى بلاد الشرق ، وفى بعض روايات محمود تيمور وأنيس منصور . وهى فى بنيتها الفنية من نوع الرواية التقليدية ، فى الإيهام بالواقع ، وتصوير الشخصيات ، وتمثيل الموقف بطريقة واقعية ، فقط يحل فيها واقع محل واقع آخر .

أما رواية أدب الرحلات فهى تتعلق بالإنجاز الشكلى ، الذى تتمرد فيه على البنية الواقعية للرواية التقليدية ، وتحاول أن تتخذ إطارها من لوازم أدب الرحلات كما يقدمه لنا التراث القصصى ، فهى من نوع ما أسميته بالشكل التاريخى .

يقدم الغيطانى فى « رواية أدب الرحلات » نوعية جديدة من الشكل التاريخى ، تختلف عن نوعية هذا الشكل فى المدرجين السابقين ، وهذا الاختلاف لا يعنى التباين ، ولكنه يعنى تنوع هذا الشكل من تجربة إلى أخرى . وهو مع كل تجربة يكتسب عناصر جديدة ، تضاف إلى امكاناته الفنية ، فيبدو متجددا بطريقة تحميه من الثبات والتقولب .

فالشكل التاريخى فى المدرج الأول (رواية الأخبار التاريخية) يجمع الأحداث ، ويستند إلى الوثائق والملفات والخطط ، ويكثر من ذكر الشخصيات وإيراد الوقائع تحت

لوازم تاريخية معينة من مثل : وفيه حدث .. وفيه جرى ... الخ .

وفى المدرج الثانى (رواية الأدب الصوفى) ، يقلل من الأحداث والوقائع ، ويغرق فى التهويمات والشطحات ، حتى يصل إلى حالة التجلى ، التى تلغى حدود المكان والزمان .

أما الشكل التاريخى هنا فى المدرج الثالث (رواية أدب الرحلات) ، فهو يعمد إلى خلق الجو المثير ، المليء بالغرائب والمدهشات ، أشبه بما أشرنا إليه من قبل عن جو الإثارة فى رحلات السندباد .

إن كلمة مثل كلمة « عجيب أو « غريب » أو « مثير » ، تتكرر كثيرا فى رواية « هاتف المغيب » ، وتأتى حين يبدأ الراوى فى قص مغامراته فى الصحراء والأماكن النائية ، فيمهد لذلك بتعليق منه أو من المدون (جمال بن عبد الله) ، يفيد أن هذا الأمر عجيب ، بل هو أعجب مما سبقه ! « ولكن ظننت أن ما جرى له مع القافلة ، وفى الواحة ، غريب ، ولكن ما قدر لى تدوينه فيما بعد أعجب » (ص ١١٨) .

١ ـ ٨

ومما ساعد على تكثيف جو الإثارة فى هذه النوعية من رواية أدب الرحلات ، أن الغيطانى استغل إمكانات شكل الرواية البوليسية .

ويبدو أن الغيطانى مولع منذ الصغر بقراءة الرواية البوليسية ، ففى خططه يذكر أن خالداً كان يقرأ روايات أرسين لوبين فى خفية من والده ، وخالد هذا هو صورة من المؤلف ، كما تدل ذكرياته التى وردت فى الخطط من ص ١٦٥ إلى ص ١٦٨ ..

وتعبير « الرواية البوليسية » قد شابه الكثير من الانتقاص ، لأنها انحرفت على المستوى العالمى إلى الابتذال ، وأصبحت رواية الفئات غير المثقفة ، يلجأ إليها من باب التسلية وإزجاء الفراغ ، تماما مثل قرقزة اللب ، ولعبة الورق ، والكلمات المتقاطعة .

ولكننى لا أعنى هذا المعنى بمفهومه المبتذل ، فكثير من الكتاب العالمين يولعون بقراءة الرواية البوليسية ، ويفيدون من إمكاناتها الفنية فى خلق جو الإثارة ، وقد لاحظت ذلك من قبل فى روايات كافكا (انظر : الأدب وتجربة العبث ص ٦٢) ،ولاحظته أيضا فى أعمال آلان روب جرييه (انظر : لقطات ص ٥٣) .

إن العبرة ليست فيما آلت إليه الرواية البوليسية ، ولكن العبرة تتمثل فى القدرة

على توظيف الامكانات الفنية لهذا الشكل .

وهى قدرة اختلفت عند الغيطانى من رواية إلى رواية باختلاف السياق الروائى ، ففى بعض الروايات يتحول الشكل البوليسى إلى شكل مفرغ ، وفى بعضها نجده موظفا بطريقة فنية تنمى من جو الإثارة . فالعبرة كما قلت بالسياق الروائى ، فقد لا يتطلب السياق جو الإثارة ، فيصبح الشكل البوليسى حينئذ عبئا على الرواية ، وقد يتطلب السياق جو الإثارة ، فيصبح الشكل البوليسى حينئذ موظفا لخدمة السياق .

وإذا انتقلنا من العموم إلى التفصيل ، فإننا نجد الشكل البوليسى عند الغيطانى ، يختلف فى رواية الأخبار التاريخية ، عن فى رواية أدب الرحلات .

الغيطانى متأثر بجو الرواية البوليسية منذ مرحلة « رواية الأخبار التاريخية » ، فمثلا فى روايته « خطط الغيطانى » تتوالى بعض العناوين على النحو الآتى :

(نقطة تفتيش تابعة لإدارة أمن الخطط ـ حارة الحصار ـ الشارع الثالث ويعرف بشارع الوشاية ـ قبوخفى يتصل بأقبية أخرى ـ زقاق المفاجأة ـ منحنى مفاجئ ـ درب النكد ـ صوت مجهول ـ جزء من خلاء غير مطروق ـ زقاق التحريض ـ مسافة معتمة أولها فائدة ـ درب المذبوح ـ سكة الاعتقال ـ عملاق الضاحية ـ المغارة ـ حارس الخطط ـ الجعران ـ المعبد الليلى) .

إن القارئ يتنقل بين هذه العناوين ، فيحس بجو الإثارة وكأنه يطالع رواية بوليسية . ولكن هذا الجو المثير يتنافى مع السياق الروائى ، فنحن إزاء شكل يعتمد على الأخبار التاريخية ، ويمتلئ بالنصوص الدينية ، والاقتباسات التراثية ، ويزدحم بالشخصيات التى تقوم بدور التعليق على الأحداث الجارية ، وبالوقائع التى تشير إلى بعض ما يجرى فى الواقع . وكل هذا يقتضى شكلا بعيدا عن الإثارة ، لأن الإثارة فى مثل هذه الحالة تصبح صورية ، لا تخدم السياق الروائى ، بل تقوم بعملية تغريب عن الوقائع ، وتحيل الرواية إلى بيت للوقف تسكنه أشباح بلا أرواح كما سبق أن ذكرت .

والأمر يختلف مع رواية أدب الرحلات ، لأن السياق الروائى يقتضى الإثارة ، ويأتى الشكل البوليسى فى هذه الحالة ليجسد تلك الإثارة خلال تكنيكه المعروف .

٢ـ٨

قلت آنفا إن الغيطانى قد استغل إمكانات الشكل البوليسى ، ونضيف الآن أن هذا لا يعنى أنه يكتب رواية بوليسية من النوع الهزلى ، الذى يرضى نوازع الفئة غير المثقفة ،

مما نجده فى المسلسلات البوليسية ، التى تدور حول جو الجريمة والمحققين ، وذكاء شرلوك هولمز ، وبراعة آرسين لوبين ، ثم فى النهاية ينال اللص عقابه من مبدأ أن الجريمة لا تفيد .

إن الغيطانى لا يقف عند حدود هذا الشكل الهزلى ، ولا يعتنى بكل هذه التفصيلات . ولا بتلك النهاية التى تقوم على عنصر الجزاء والعقاب ، إنه مثل كبار الكتاب العالميين يستغل الإمكانية الفنية لشكل الرواية البوليسية دون أن يقف عند محتواها الهزلى . هو يدرك بحاسته الفنية ما فى هذه الإمكانية من قدرات على الإثارة وبث الغموض ، فيستخلص هذه القدرات من سياقها البوليس ، ويضعها فى سياقه الروائى .

إن العناصر التى استخلصها الغيطانى من سياقها البوليسى ، يمكن الإشارة إلى بعضها على النحو الآتى :

* المكان .
* الشخصية .
* اللغة .
* الصوت .
* عنصر المفاجأة .

٣ـ٨

تقع أحداث رواية « الزويل » فى مكان صحراوى ، بين مصر والسودان كأنه حد الصراط على حسب تعبير المؤلف . وتقع أحداث « شطح المدنية » فى مدينة أوروبية بعيدة بمبانيها العتيقة ، وأبراجها القديمة ، وجوها المضبب . وتقع أحداث « هاتف المغيب » فى الصحراء على أطرف المحيط .

فالمكان فى « رواية أدب الرحلات » عند الغيطانى ، يثير معانى البعد والاغتراب ، فهو ليس مكان إقامة ، ولكنه دائما مكان يرحل إليه القارئ ، بعيدا عن الأشياء التى يألفها . وهو فى الوقت نفسه مكان على الأطراف والثغور ، بعيدا عن العمران والاستقرار . وهذا البعد يمنحه الغموض ، ويسمح للشائعات أن تتنامى .

ومن هنا نجد « الفسطاط » أو « المدينة المعلقة فى الهواء » أو « القاعة المقدسة »

فى رواية « هاتف المغيب » ، تبدو كأمكنة غامضة ، تثير الخيال . وتدفع إلى الأقاويل ، ويظل المؤلف حتى النهاية ممسكا بمفاتيح هذا الغموض ، ويظل القارئ معه لاهث الأنفاس كالمدينة المعلقة فى الهواء .

٨ ـ ٤

صورة الغلاف لرواية « شطح المدينة » تلخص عالم هذه الرواية . اللون البنى المحروق يسيطر على خلفية اللوحة ، والسماء تظهر فى مساحة صغيرة مضببة ، تتناثر خلالها بعض الطيور التى تبدو غامضة ، ولا يستطيع المشاهد أن يحدد نوعيتها بالتمام والكمال . وقد تصدرت اللوحة ثلاث شخصيات ، يمثلون الشخصيات الرئيسة فى الرواية (الجامعى ، والفتاة ، والمغربى) ، وقد بدوا فى ملامح غير واقعية ، واستطاع الفنان خلال الخطوط الحادة أن يجسد نظرات الدهشة والاستغراب ، العين اليمنى للجامعى تختلف عن اليسرى ، والفتاة لا تبرز فيها إلا عين مفتوحة على نهايتها ، وكأن شيئا مفاجئا قد أثارها ، أما المغربى فإن شاربه يهتز ويكون مع « زر الطربوش » حركة يحس بها المشاهد كأنها تنتمى إلى عالم الجن والعفاريت .

إن الفنان « حلمى التونى » فى تلك اللمحة الفنية لا يجسد عالم الرواية فحسب ، ولكنه يجسد فى لحظة إلهام عالم الغيطانى فى رواياته التى تتخذ شكل الرحلة . فاللون البنى المحروق لون أثير عند الغيطانى ، يصف به سائق النقل ويصف به أول زوبلى يقابله فى رواية « الزويل » ، ويصف به أول عجوز تقابل فى رواية « شطح المدينة » .

وشخصيات الغيطانى فى رواية أدب الرحلات لا تحمل اسما ، ولا يقدمها المؤلف فى صورة محددة ، فقط نجد لها صفات عامة من مثل : سائق النقل ، أو الشيخ الملثم ، أو الزويل الكبير ، فى رواية « الزويل » . أو مثل : الحضرموتى ، أو قصاص الأثر ، أو عاشق الطير ، فى رواية « هاتف المغيب » .

ويقدم الغيطانى هذه الشخصيات فى صورة تثير الغرابة ، فهو يقول عن سائق النقل : « طويل الجسم ، نحيله ، لونه يميل إلى البنى المحروق ، لم يكف عن الكلام معظم الطريق من قنا إلى القصير » (الزويل ص ١٠) . وهو يقول عن أول زوبلى يقابله : « نحيل ، لونه أقرب إلى البنى المحروق ، رقيق الفم ، مفلطح القدمين » (الزويل ص ١٧) . وغير ذلك من ملامح تقدم لنا شخصيات غريبة ، بعضها يظهر

فجأة ثم تختفى فجأة ، وكأننا فى رواية بوليسية . إن المغربى فى رواية « شطح المدينة » يظهر فجأة ، ثم يختفى دون أن يترك أثرا . وإن الراوى يتجول فى تلك المدينة ذات الأبراج العتيقة والقلاع القديمة ، وقد أصبح غريبا ، فاقد الهوية وكأننا فى عالم « كافكا » الغريب .

وأقول « كأننا » لأن غربة الغيطانى ، ليست تماما مثل غربة كافكا ميتافيزيقية ، تضرب إلى صميم الوجود ولا حل لها . إن غربة الغيطانى هى غربة من يبحث عن الانتماء ، وقد أشارت الرواية إلى طريق الانتماء ، ممثلا فى تلك الجمل الأخيرة ، التى يحن فيها الراوية إلى القاهرة ، ويصيح خلال أدوات للاستفهام ترفع من شحنة الأنفعال ، ويقول : « شب فيها وغض ، وحماه السعى فيها من نوبات القتامة ، فمن يصله بها الآن ، من » .

٥ ـ ٨

واللغة فى هذه الروايات ليست جزلة « كلاسيكية » ، كما كانت فى رواية الأخبار التاريخية ، وليست أيضا شفافة نورانية كما كانت فى رواية الأدب الصوفى . إنها لغة سلسة ، تقل فيها الاقتباسات الدينية ، والنصوص التراثية ، والمقدمات الدعائية ، وتعمل على تجسيد جو الإثارة بأقصر الطرق .

وقد لجأ الغيطانى إلى وسيلة مبتكرة تجسد جو الإثارة ، وهى القدرة الفائقة على تصوير الصوت ، والتنبه الحاد لدرجات الصوت ، فبينما تكون الرواية فى موقف إثارة ، نجد المؤلف يشير إلى بعض الأصوات التى يسمعها حوله . وليس حتما أن تكون الأصوات مرتفعة صاخبة ، فإن بعض الأصوات الخافتة قد تلعب دورا فى تصوير جو الرعب والإثارة ، خاصة إذا كانت رهيفة دقيقة لا تلتقطها الأذن العادية . إن أصواتا مثل فرقعة أوراق اللعب على المقاهى ، أو طشيش الطعمية المقلية فى الزيت ، أو الصوت الخافت المنبعث من البيوت ، أو صرير آلات الطباعة الصغيرة فى الشوارع العتيقة ، أو أطيط شبشب الجارة فى الدور العلوى ، أو خرير المياه المتساقط وراء محلات الزهور ، أو دبيب النمل فى الجحور ، أو رفرفة ريش العصافير ، أو زحف الحيات فى أوكارها ، أو احتكاك الموجة بالموجة ، أو تزحزح الحارة عن موضعها فى قاع المحيط ، أو ملامسة ذرة رمال لذرة أخرى ، أو غير ذلك من أصوات دقيقة ، لا تلتقطها إلا الأذن الرهيفة ، تتناثر خلال رواية أدب الرحلات ، فتضفى إيقاعا يجعل الأعصاب متحفزة للتجاوب مع

أى نغمة ، حتى لو كانت صغيرة .

ويتداخل عنصر المفاجأة مع دقة الصوت ، فيزيدان من حدة الإيقاع . إن عنصر المفاجأة فى رواية « الزويل » ، يقتحم مشاعر القارئ منذ البداية ، إن الصديقين يكونان فى الصحراء ، وفجأة يقتحمهما صوت ، يستحضر الراوى على إثره « صورة كلب بارز الأسنان ينبح بصوت عال ، أو زعقة خفير ليلى مرعبة فى قرية صغيرة على حافة الصحراء ، أو عربة تندفع ثم تقف فجأة ، أو حجارة تتدحرج وترتطم كان الصوت صادرا من رجل من الزويل ، لونه أقرب إلى البنى المحروق .. رأسه مثقل بشعر هائش كثيف ، يتدلى على ظهره » (ص ١٦) .

إن الاقتباس السابق من رواية الزويل ، يوظف عنصر الصوت ، وعنصر المفاجأة ، وعنصر تصوير الشخصية ، ويجسد كل ذلك بداية لرواية بوليسية تستحوذ على القارئ .

ويتحكم الغيطانى فى لغته حسب سياقها الروائى ، فاللغة لا تسيره ولكنه هو الذى يسيرها من رواية إلى رواية ، ومن موقف إلى موقف .

خذ مثلا نهاية « هاتف المغيب » ، وقد وصل الرحالة إلى دنو أجله ، واقترب من غروب الشمس . إن اللغة هنا ترف وتشف ، وتمتلئ بالظلال والضباب ، ويعقد فصلا تحت عنوان « الظلال » ، يصف فيه أنواع الضباب ، ما بين خفيف هين ، وكثيف كاللبن ، أو متداخل مثل الكرات الحلزونية الهائلة ، وهو خلال هذا الفصل الذى يمتد من ص ٢٨٤ إلى ص ٣٠٤ ، ينثر مفردات عن العشق والضوء الخافت والمغيب والظلال والضباب والغروب والشفافية والنوم والحلم والهدوء والطيبة والسكينة والمرئيات والحنين والاشتياق والرحيل والغياب والسفر والدنو والأجل والصفرة . وينثر أيضا أصواتا عن « خرير ماء ربما ينحدر من مرتفع ، أو يتدفق من صنبور إلى حوض مرمر ، يترقرق فى جدول مفروش بالحصى ». أو ينثر صورا عن انعكاس لهب شمعة تحنو عليها مشكاة على بلاط مبلل بقطر المطر ، أو انعكاس ضوء على قماش أخضر يغطى ضريح أحد الصالحين ، أو يتخيل نفس وهو يطير فى السماء ، أو يسبح تحت الماء .

وكل هذه الوسائل التى تصورها لغة الغيطانى فى مفرداتها وصورها ، تتضافر فى نهاية الرواية على تجسيد لحظة الغروب ، التى كان البطل يهدف إليها منذ أول الرواية .

٦ـ٨

قلنا منذ البداية إن الشكل التاريخى عند الغيطانى ، يختلف من مدرج إلى مدرج . ونضيف الآن أنه حتى داخل المدرج الواحد قد يختلف من رواية إلى رواية . فالشكل ، مثلا ، فى رواية « الزويل » ، يختلف عنه فى رواية « شطح المدينة » ، وعنه فى رواية « هاتف المغيب » .

الشكل فى « الزويل » يقترب فى حالات كثيرة من رواية الخيال العلمى ، يبدأ الصديقان رحلتهما على أرض غريبة ، هى أرض الزويل ، وكأنهما فى كوكب آخر . ويصف المؤلف الزويل وكأنهم من جنس غير البشر ، فى هيآتهم المادية ، وفى سلوكهم ، وفى عاداتهم ، وفى الأساطير التى تدور حولهم . ويبالغ المؤلف فى ابراز ملامح الشخصيات ، بحيث تبدو فى النهاية وكأنها كائنات مختلفة ، لا تنتمى إلى عالم البشر والحقيقة .

تدور الرواية حول مستويين من الزمن ؛ مستوى الحاضر على أرض الزويل ، ومستوى الماضى فى مصر . ويراوح المؤلف بفنية شديدة بين المستويين ، ويهدف خلال هذه المراوحة إلى الإيحاء ، فإن الزويل الذى يثيرون الرعب ، ويهدفون إلى السيطرة ، ويتعقبون ذنب الجد فى الحفيد ، إنما هم موجودون بيننا ، ويعيشون فى مدينتنا ، « كأنى لم أغادر مدينتى ، شوارعها تزدحم عند الأمسيات بالزويل ، العيون نفس العيون ، شعر الرأس ، ما يفكرون فيه يأكلونه » (ص ٦٠) .

يلعب الغيطانى إذن على مستويين من الزمن داخل هذه الرواية ، وأحيانا يخلط بينهما فى حركة فنية يراوح فيها بين أحدهما والأخر . ولكنه فى حالات كثيرة قد يجمد الزمن تماما ، بمعلومات معرفية عن الزويل ، يعود بعدها إلى تحريك الزمن من جديد .

وهذه المعلومات المعرفية تخدم المظهر العلمى لرواية الخيال العالمى ، حقا إن هذه المعلومات من صنع المؤلف ، لأن الرواية كلها متخيلة ، ولكنها تأتى لتوهم بجو الخيال العلمى ، الذى يتعانق فيه الجو العلمى مع الخيال ، كما يوحى مصطلح « الخيال العلمى » ، فنحن إزاء خيال وهو علمى فى الوقت نفسه . ومن هنا نجد هذه المعلومات المعرفية تتوارد حول : ابن الزويل ـ معلومات عن الزويل ـ لمحة فى عقائد الزويل ـ بعض أنواع الوحوش الموجودة بالمنطقة ـ عادة زويلية ـ الليل فى مناطق الزويل ـ وغير ذلك من معلومات تضفى المظهر العلمى على الخيال الروائى .

وتأتى النهاية فتدعم كثيرا من هذا المظهر ، إنها تدور حول تعليقين : أحدهما للدكتور عنتيلى سوس أستاذ التاريخ ، والآخر للدكتور فتحى السرنجاوى . ويجىء التعليقان فى لغة علمية تقريرية ، واعتمادا على وثائق زويلية ، تحاول أن تحقق الموضوع المطروح ، وخلال وجهتين من النظر مختلفتين ، إحداهما تدافع عن الزويل ، والأخرى تهاجم نوايا الزويل . وكلاهما يتخذان أسلوبا ساخرا خلال المظهر العلمى الموضوعى ، ويلمحان حتى إلى نوايا المؤلف (جمال الغيطانى) الذى قدم معلومات مفصلة لا يعرفها إلا من كان على صلة بالزويل .

أما رواية « شطح المدينة » فمنذ الأسطر ، بل منذ لوحة الغلاف للفنان حلمى التونى ، يحس القارئ أنه إزاء أجواء تمت إلى عالم كافكا . فالشخصيات بلا أسماء ، وصفاتها لا تمت إلى الواقع ، والأمكنة غريبة وكأننا فى قلعة كافكا ، والتساؤلات غامضة وكأننا إزاء تساؤلات « ك » فى قضية كافكا ، وتتوالى عناوين مثل : المقهى وصاحبه ـ عود إلى الأرياء ـ الفلاسفة الأربعون ـ المسائل السبعة ـ البرج ـ البوابات السبع ـ بنايات ـ متاهة ـ مناقشات أولية ـ مفتتح إجرائى ـ وغير ذلك من عناوين تتوالى ، فتوحى بأجواء كافكا ، ومتاهاته ، ، وجدله حول أمور تافهة ، وجو يضغط على الأعصاب ، ويكبس الأنفاس ، ويؤدى إلى فقدان الهوية ، لولا أن الغيطانى فى النهاية يتغلب على كل ذلك ، ويبحث عن الانتماء ، خلال تطلعه إلى مدينته البعيدة .

أما رواية « هاتف المغيب » ، فإنها تحتاج إلى وقفة خاصة وطويلة ، لأنها فى ظنى أفضل روايات الغيطانى ، وتمثل تطورا فى روايته يتجاوز به مراحله السابقة .

٧ ـ ٨

جاءه الهاتف بأن يرحل نحو المغيب ، فانطلق كذى القرنين فى سورة الكهف ، حتى بلغ مغرب الشمس ، فوجدها تغرب فى عين حمئة .

كانت فى داخله سورة نفسية . تدفعه إلى أن يهجر مضجعه وقت الفجر والناس نيام . لا يبالى بالمصاعب ، ولا يستجيب للإغراء ، إنه نوع مميز من الناس يختلف عن هؤلاء الذين يركنون إلى الأهل ، ويعلقون بالمكان ، يدور حوار بينه وبين الكاتب يسأله فيه : « لماذا المواصلة إذن ، وقد بلغت ما بلغت » فيجيبه : « ولكن ليطمئن قلبى » (ص٢٨٧) .

يسمى المؤلف هذه السورة بالحنين « لم يهلكنى إلا الحنين إلى ما لا يمكن إدراكه » (ص ٣٠١) . وهو من نوع تلك العاطفة التى تتلبس بعض الناس ، فتدفعهم

إلى القلق والبحث عن جديد ، من مغامرة إلى مغامرة حتى تغرب الشمس ويبلغ الكتاب أجله ، ويتساءل فى النهاية ما الذى جناه .

لا يقدم المؤلف إجابة عن هذا التساول ، إنه يتعمد ألا يقدم أية إجابة ، لأن الإجابة قائمة فى حياة البطل التى أصبحت سيرة ، يدونها جمال بن عبد الله ، بناء على أوامر السلطان ، لكى تكون عظة للأجيال القادمة .

تبدأ الرواية وقد عاد البطل (أحمد بن عبد الله) من رحلته فى موقف مثير . يدخل المدينة وهو حامل مخلاته ، وبعد أن يلتقى بالشيخ الأكبرى ويقدمه للناس ، يبدأ يروى وهم « ما بين مكذب ومصدق ، لكن فى كلا الحالين بدهشة وعجب » كما يقول المؤلف (ص ٩) .

البداية هنا تشابه بداية السندباد ، وقد عاد من سفراته السبع ، وأخذ يقص العجائب والنوادر ، تماما كصاحبنا هنا يتنقل من عجيب إلى عجيب ، وكل مرحلة كما يقول أشد عجبا من الأخرى .

تبدأ الرحلة إذن بعد أن عاد البطل ، وأخذ يقص العجائب ، وتدور عبر مستويات عديدة من الماضى ، تتمثل فى هذا الماضى القريب ، أو الحاضر المفترض ، حين وصل إلى المغرب وأخذ يقص . وفى ذاك الماضى البعيد حين أخذ يروى عجائب عن رحلته التى تمت ، ثم فى ذلك الماضى الأبعد حين يقص « آمر القافلة » ذكرياته القديمة على أحمد بن عبد الله ، الذى يقوم بقصها على جمال بن عبد الله ، الذى يقوم بدوره بتدوينها ، فنحن إذن إزاء سلسلة تاريخية ، كل حلقة فيها تمثل مستوى زمنيا من مستويات الماضى . وتتم خلال أمكنة يتنقل فيها البطل من مرحلة إلى مرحلة ، ويخيل للقارئ أن الرواية تسير مطردة ، وهى تتنقل من مستوى إلى مستوى ، ومن مكان إلى مكان .

ولكن كل هذا فى الظاهر فقط ، لأن النهاية ، كما سنذكر ، تأتى فتقلب كل هذا النسق ، ونكتشف أن البطل لم يغير الأمكنة ، ولم يتنقل بين المستويات ، وبهذا يعود الغيطانى إلى طريقته المفضلة ، التى تجعل الرواية تتحرك داخل نفسها ، وبطريقة تراكمية ، حتى إن بدت متحركة باطراد ، فإن هذه الحركة وهمية وتتم فى الظاهر .

وقد تخلصت الرواية من أشياء كثيرة . لاحظناها من قبل على روايات الغيطانى . فهى ابتعدت عن التكديس الذى يثقل خطوات الرواية . وابتعدت عن الإسراف فى

الذاتية وإقحام السيرة الخاصة ، وكل هذا جعلها تخلص لجو المتعة ، وتقتصر على الحس الجمالي . ولا تستطرد إلى اسقاطات اجتماعية أو نفسية ، فتلتقى بذلك مع التيارات العالمية السائدة ، التى تنادى بالشكلية ، والتركيز على البناء الفنى ، وتدعو إلى « موت المؤلف » أى حذف كل ما يتعلق بحياته الاجتماعية والنفسية ، فى محاولة للاقتراب من النص كعالم مستقل بذاته .

وتأتى النهاية فى صفحات قليلة ، تمتد من ص ٢٨٤ إلى ص ٣٠١ ، فتعيد ترتيب الرواية ، وتحد من تطورها النسقى . ويمكن أن نتبين ذلك خلال محورين :

أ ـ يكتشف القارئ فى النهاية أن غروب الشمس هو غروب حياة الراوى ، الذى يصل بعد هذه الرحلة الطويلة ، أو هذا الحلم الطويل ، إلى وهم يستوى فيه عنده من سعى نحو إدراك الحقيقة ، ومن بقى فى داره لما يبرحها .

ونتيجة لهذه النهاية تدور تساؤلات ، تحمل بذرة التمرد ، ولكن المؤلف ينسجم مع واقع حضارته ، فلا يجعل هذه البذرة تنمو حتى نهايتها ، وتؤدى به إلى الكفر ، أو إلى العبث الميتافيزيقى . إن الراوى يصل إلى حالة من « الهدوء الأتم والطيبة والسكينة » (ص ٣٠١) . وهذه الحالة هى نتيجة الإيمان بالقضاء والقدر ، ذلك الإيمان الذى يؤدى ـ كما ذكرت فى الكتاب الأول ـ إلى حالة السكينة ، وهى ملمح من ملامح الوسطية العربية ، تتجاوز حمية الجاهلية كطرف ، وتتجاوز السكون كطرف ثان .

ب ـ وتأتى فى الصفحة الأخيرة إشارة هينة ، ولكنها تغير وضعية الرواية من أساسها ، فإن القارئ يكتشف أن المدون هو الرواية ، ومن هنا تتداخل المستويات الزمنية ، وتصبح الحركة داخل مراحل الراوية حركة فى الأحلام ، لا تفيد التطور التاريخى « لم يكن رحيله إلا رحيلى ، مدارجه مدارجى ، أنه جاء إلى الدنيا لحظة وفادتى ، إنه فطم وحبا وسعى معى وعندما بزغ الهاتف لبيت فى ثباتى ، واستجاب عبر رحيله ، لذلك غيابه غيابى ، بعينيه أتطلع » .

ويكف جمال بن عبد الله عن أن يرفع ما دونه للسلطان ، فهو يحس أن الأوراق تخصه ، وأن الموضوع كله ملك له وحدة ، وتدور داخله أسئلة صارخة :

« هذا غروبنا المدبر ، ومجهولنا المسفر ، فأين قرارنا المكين » .

وتنتهـى الرواية بهذا السؤال ، الذى يعبر عن حالة قلق ، لا تصل إلى حد الكفر أو التمرد ، بل تظل تبحث عن السكينة ، فى ظل قوة عليا ، من الصعب الإحاطة بحكمتها ، وعلى المرء أن يخضع لمصيره ، فكل ميسر لما خلق له .

ـ ٩ ـ

منتهـــى :

ذكرنا فى الكتاب الأول أن الوسطية بحسبانها تجسيداً لجوهر الحضارة العربية الإسلامية ، إنما تتمثل فى مجموعة خصائص استخلصتها تلك الحضارة خلال مسيرتها التاريخة ، ويمكن أن نشير إلى أهم هذه الخصائص على النحو الآتى :

أ ـ الإيمان بقوة عليا ، تفوق المنطق البشرى ، وأشرنا فى هذا الصدد إلى قصة موسى مع الخضر ، على أساس أن الخضر يمثل تلك الحكمة الإلهية ، التى تتجاوز الظاهر والعلاقات المتعارف عليها ، وتعى علاقات قد لايدركها العقل البشرى ، الذى يغرق فى آنية تقوم على الأسباب المتعارفة .

ب ـ التجاور بين الشيئين ، فى موقف لا يركز على طرف ويتجاوز الطرف الآخر . وقلنا إن الوسطية فى هذا المفهوم تختلف عن وسطية أرسطو ، التى تقوم على « جدلية » بين الشيئين ، تضيع فى نهايتها ملامحهما ، ليبقى شئ جديد يختلف عنهما تماما . واستشهدنا لتقريب مفهوم الوسطية العربية الإسلامية ، بالآيات التى ترى أن الله خلق الزوجين معاً ، كل فرد يقابل فردا آخر ، أما الواحد الأحد فهو من صفات المطلق ، وبالآيات التى ترى أن الله خلق البحرين (العذب والملح) يلتقيان ، وبينهما برزخ لا يبغيان .

جـ ـ الحركة بين الطرفين ، واستشهدنا فى هذا الصدد بالحديث النبوى ، الذى يرى أن قلب المؤمن بين أصبعين من أصابع الرحمن ، وبالتشبيهات التى أوردها الغزالى لتوضيح هذا الحديث ، فقلب المؤمن فى حركته مثل عصفور يتقلب ، أوكرة تتدحرج ، أو ريشة فى مهب ريح .

والغيطانى فى ظنى هو أقرب الروائيين العرب تمثيلا لهذه الملامح التى ترمز إلى جوهر الحضارة العربية الإسلامية ، فروايته تشير كثيرا إلى عالم الحكمة الإلهية ، وقد استشهد مرارا بقصة موسى مع الخضر ، وجعل من نفسه فى بعض المواقف صورة من

موسى ، وجعل من الحسين رمزاً للخضر الذى يرشده ويهديه .

وهو أيضا يميل إلى النظرة التى تجاور بين الأشياء دون أن تخلطها ، وقد استشهدنا له من قبل بنص من التجليات يصرح فيه بأنه لا يرى الأشياء فى اتساقها واطرادها ولكنه يراها فى تجمعها وتجاورها ، وقد انعكس هذا حتى على أسلوبه الذى يميل إلى المتقابلات ، وخاصة فى المقدمات الدعائية فى روايته « رسالة فى الصبابة والوجد » التى تذكر بأسلوب الجاحظ وميله إلى الازدواجية والمقابلة والطباق ، والغيطانى أخيرا يصرح بعنصر الحركة ، الذى يعمر قلوب المؤمنين دون أن يتركها خرابا كالخشب المسندة ، وأن كان يعتمد فى هذا العنصر على استشهادات يسندها إلى ابن عربى (انظر التجليات ٢ / ٢٦ _ ٣٤) .

وسواء كان الغيطانى قد قرأ الوسطية أو لم يقرأها ، فإن اللقاء بين الاثنين حتى لو كان من باب توارد الخواطر ، يمثل لقاء بين النظرية ممثلة فى الوسطية ، وبين التطبيق ممثلا فى روايات الغيطانى . وهذا يعنى أن الطريق الصحيح قد بدأ نحو التأصيل لرواية عربية ، وأن هذه البداية سوف تتحول بإذن الله إلى ظاهرة شاملة لا تقف عند فرد أو فردين ، بل تتحول إلى تيار يأخذ موضعه بجانب الأشكال الروائية الأخرى ، وقد يتفوق عليها لأنه تعبير عن جوهر حضارة عريقة ، لها خصوصيتها فى مجال الفكر والإبداع معاً .

ولكن الخصائص السابقة تتوارد عند الغيطانى دون غربلة ، فهو مأخوذ بالتراث ، يتقبله على علاته ، يضع الكل فى سلة واحدة ، ابن عربى بجانب الغزالى ، وابن سينا بجانب الحسين . دون أن تكون له رؤية خاصة ، منتزعة من مسيرة التراث ، ويستطيع من خلالها أن يميز بين ما هو جوهرى وما هو عارض ، وما هو محسوب للتراث وما هو محسوب عليه .

ومع ذلك ، فإننى أعتقد أن الغيطانى هو المرشح الوحيد للوصول إلى بلورة الرواية العربية ، فهو من أشد أدبائنا التصاقا بالتراث ، وإحساسا بنبضه .

محمد جبريل
وهموم الحاضر

- ١ -

منهج التحقيق فن معاصر ، عرفه الدارسون فى العصر الحديث ، بعد تقدم النزعة العلمية . التى تحاول البحث عن الحقيقة بكل الوسائل العلمية ، من استقراء ومقارنة وتصنيف واستنتاج . وغير ذلك من أدوات معاصرة تأثرت بالمناهج العلمية الحديثة . وقد تحول التحقيق فى العصر الحاضر إلى علم قائم بذاته ، له قواعده ومتخصصوه ومؤلفاته .

والتحقيق شئ يختلف عن التراث ، وإن كان فى حالات كثيرة يلتبس به ، فالتراث ينتمى إلى الماضى ، هو مجموعة المؤلفات والرسائل التى كان يمليها الشيوخ على الطلاب ، ويكتبها النساخون ، كل ناسخ حسب اجتهاده ودقته ، ومن هنا تعددت النسخ واختلفت باختلاف قدرات كل ناسخ ، وقد وصل إلينا الكثير من هذ النسخ أو المخطوطات ، محفوظة فى الخزائن ، وأروقة المساجد ، وأرفف المكتبات .

أما التحقيق فهو منهج معاصر ، يلجأ إلى تلك النسخ المتناثرة ، ويقارن بينها ، ويحاول أن يصل خلالها إلى الصورة الدقيقة ، التى كانت ماثلة فى ذهن المؤلف ، وهو يملى على طلابه ، ويستخدم المحقق ثقافته العلمية الواسعة ، التى تجيد اتقان القديم ، وتستخدم المناهج المعاصرة ، وتعرف الكثير منن حياة المؤلف ، وملابساته الاجتماعية والشخصية والثقافية ، وغير ذلك مما يعينه على الاقتراب من الحقيقة ، أو النسخة الأصلية ، إلى أقصى حد ممكن .

إن كتابا مثل « تفسير الطبرى » يعد من أمهات الكتب التراثية ، ومؤلفه رجل ينتمى إلى العصور الماضية ، وهو يجمع آراء القدماء وأهل السلف حول الآيات القرآنية ، ولكن تحقيق هذا الكتاب ، أو أجزاء منه على يد الشيخ شاكر عمل علمى معاصر . فالشيخ شاكر رجل يعيش بيننا ، وهو يستخدم المناهج العلمية الحديثة ، التى تستقرئ وترجح وترد وتقارن وتستنتج ، وهو يستشير علوم التاريخ والجغرافيا والفقه والنحو والصرف والعروض ، وغير ذلك مما يقربه إلى المراد من المؤلف الأصلى .

والمحقق فى كل ذلك ، سواء كان الشيخ شاكر أو غيره ، يورد مقدمة يتحدث فيها عن نسخ المخطوط ، وكيفية الحصول عليها ، ومنهجه فى معاملة هذه النسخ ، ثم يتحدث عن الكتاب ، وحياة المؤلف ، وشيوخه، وتلاميذه ، وثقافته ، وحالة عصره

الاجتماعية والسياسية ، وغير ذلك مما يلقى الضوء على الكتاب . ولا ينسى فى نهاية عمله أن يورد الفهارس اللازمة ، وأن يسرد مختلف المصادر والمراجع التى استشارها أثناء عملية التحقيق .

- ٢ -

وقد اصطنع محمد جبريل فى روايته « من أوراق أبى الطيب المتنبى » منهج التحقيق ، وهيأ لها كل مظاهر هذا المنهج المعروفة ، فهو منذ العنوان وعلى الغلاف يذكر أنها « تقديم وتحقيق محمد جبريل » ، وهو يريد بذلك العنوان أن يوهم القارئ أنه إزاء مخطوطة قديمة منسوبة إلى المتنبى ، وهو يعمل جهده فى تقديم هذه المخطوطةوتحقيقها ، حتى تكون قريبة من الصورة التى أرادها المتنبى .

وتأتى مقدمته ، ويأتى تحقيقه ، وسائر حيله الفنية للإيهام بمنهج التحقيق ففى المقدمة يتحدث ، شأن المحقق ، عن العثور على هذا المخطوط ، ويورد الروايات فى أى الأماكن ترك أبو الطيب المتنبى هذه الأوراق ، ومن الذى عثر عليها للمرة الأولى » . ثم يستعرض هذه الآراء ، ويبنص فى نهاية المقدمة على منهجه وأهمية مخطوطه .

أما تحقيقه للمتن فقد توافر له كل المظاهر العلمية الدقيقة ، يذكر التواريخ ، ويحدد أوراق المخطوطة ، ويتحدث عما فيها من طمس أو حذف ، ويورد الهوامش الكثيرة التى تعرف بالأعلام والأماكن ، وتعلق على الأحداث ، وترجح بعض الآراء ، وتشير إلى الملابسات التاريخية .

ويورد فى نهاية مخطوطه المصادر والمراجع التى اعتمد عليها ، وهى مصادر ومراجع شاملة ، قديمة وحديثة ، وتدل على جهد « المحقق » الذى يخلص لموضوعه ، ويحاول أن يصل إلى الحقيقة ، التى تتمثل فى الأوراق فى صورتها الأولى .

ويتخذ لذلك ، خلال روايته ، أسلوبا علميا تقريريا ، يتعمد فيه أن يخلو من الزخرفة البيانية ، وأيضا من المسحة الشعرية ، التى لا تتناسب ولغة المخطوطات ، إنه أسلوب سهل يعمد إلى هدفه بأقصر الطرق . ويقوم على الافتراض ، وتقليب الآراء ، وترجيح بعضها ، ومحاولة الاستنتاج « تختلف اجتهادات المؤرخين فى تسمية المتنبى ، هل كانت لادعائه النبوة أم لسبب آخر ، وعموما فإن ادعاء المتنبى للنبوة مشكوك فيه ، لأنه يرجع إلى ثلاث روايات شفاهية ، فضلا عن أن ديوان المتنبى لا يشير على أى نحو إلى إدعاء النبوءة » .

ويختلف جبريل فـى هـوامشه عن كثير من معاصريه ، ممن يسيرون فى هذا الطريق . فالكثير فهم يضع هوامشه اختراعا ، دون أن يهتم بأن يكون لها رصيد تاريخى أو واقع علمى . أما جبريل فهو يتميز بالأمانة العلمية ، فالكثير من هوامشه لها مصدر تاريخى أو مرجع علمى ، حتى إذا اضطر فى حالات يفرضها السياق الفنى إلى مخالفة التاريخ ، أو إلى إضافة شخصية مخترعة أو حدث مبتكر ، فإنه يلجأ إلى حيلة فنية تفيد أن هذه الإضافة لم يجدها فى المصادر التاريخية التى تعرضت للمتنبى ، وإن كانت قد أشارت إليها هـذه الأوراق للمرة الأولى ، وهو فى هذه الحيلة يضرب عصفورين بحجر واحد ، فهو لا يزال مطرداً مع نسق التحقيق ، الذى يبحث ويحاول ، وهو أيضا يوحى للقارئ بأن هذا الحدث إنما هو من اختراعه .

وقد تمادى جبريل فى التمسك بالحرفية التاريخية ، لدرجة أضرت بحركة الرواية ، فى مرحلتها الأخيرة ، ففى الصفحات الختامية ، يحس القارئ بأن المتنبى يراجع موقفه ، فهو قد خرج من مدح الولاة صفر اليدين ، فلا ولاية قد نال ، ولا بكرامته قد احتفظ ، وهذا هو المعنى الذى يقوله له الراوى فى النهاية :

« أنت صناجة العرب ، ورب قافيتها الشرود ، قصائدك ملأت الآفاق بالمدح ، وشغلت الدنيا . فماذا لو حققت الفعل ذاته بإعلان الحدث المرتقب ، تنشر ثورة المصريين على الطاغوت والطغمة الفاسدة ، تمس قصائدك الصوت الذى يرتفع فى كل الأقطار ، يتحدث عن سريان الدم فى الجسد الذى توهموه مواتا ، انبلاج الفجر فى الليل الذى طالت رقدته » .

وفعلا يصغى المتنبى إلى هذا الهاتف ، ويزمع على العودة إلى مصر بروح جديدة، ويخاطب نفسه « لن أنام ليلتى حتى أستكمل ما بدأت » (ص ١٤٩) .

ولكن الرواية تقف عند هذا الحد ، ولا يطور المؤلف من شخصية المتنبى الجديدة ، ولم تكن هناك فرصة لنمو هذه المرحلة ، سرعان ما انبعثت وسرعان ما اختفت ، لأن المؤلف متمسك بالأمانة التاريخية ، وأنهى الرواية بحادثة مقتل المتنبى فى الطريق ، فقد ظهر له فاتك الأسدى ومعه عشرون من قومه ، فى النعمانية بالقرب من دير العاقول ، وفتكوا به فى الطريق بسبب هجائه لابن أخته ضبة.

حرصت فى الأسطر السابقة على ذكر أسماء الأعلام والأماكن وبعض التفصيلات ، التى ذكرهـا جبريل نقلاعن المصادر التاريخية ، لأكشف عن أمانة المؤلف العلمية ،

تلك الأمانة التى أجهضت المرحلة الجديدة ، التى راودت المتنبى ، فقد انتهت الرواية بهذه الجملة ، التى يتساءل فيها المتنبى : « فهل يتاح لى الوصول إلى مصر ، قبل شهر الصوم » .

ولكن المؤلف لم يمهله وقضى عليه فى الطريق . لو أنه وقف به عند حد العودة من مصر ساخطا على كافور ، ناقما على المصريين ، لما اعترض عليه أحد . فهكذا هو التاريخ ، وهكذا رؤية المؤلف للتاريخ . أما أنه يفتح باب مرحلة جديدة فى نهاية الرواية ، ثم يقفل هذا الباب دون إشباع ، فهنا التساؤل والاعتراض .

إن الفرصة كانت مواتية لجبريل ، لكى يفيض فى رؤية جديدة ، تمنح الرواية تعددا فى المستويات ، وتخلصها من قصر النفس ، شأن الكثير من رواياته ، فهى بالكاد تصل إلى ١٥٣ صفحة من القطع المتوسط .

وقد يقال إن جبريل آثر ألا يضيف مراحل جديدة على حياة المؤلف ، تختلط بحياته التاريخية الحقيقية ، وتحدث شيئا من الالتباس قد يسئ إلى التاريخ والفن معاً . ولكن جبريل ، ولله الحمد ، يملك من الموهبة الفنية ما يستطيع به أن يلجأ إلى حيله الفنية الغزيرة ، التى تفصل بين الحقائق التاريخية والإضافات المخترعة ، فهو عن طريق هوامشه التى يوظفها فنيا ، يتستطيع أن يقوم بعملية الفصل هذه دون أن يحس القارئ بشئ من الالتباس أو التشويش ، فمثلا فى ص ١٤٨ حين راودت المتنبى فكرة للعودة إلى مصر ، وبداية حياة جديدة ، يعلق المؤلف على ذلك فى الهامش ويقول : « خلت كل المصادر من الجهة التى كان يقصدها المتنبى فى ختام رحلته ، ولكنه فى هذه الأوراق يصرح بتلك الجهة » .

وهذه الحيلة الفنية تتيح له أن يستطرد فى تفصيلات هذه المرحلة ، وله عذره فهو ينقل من مخطوطه ، الذى اخترعه اختراعا ، وقامت على أساسه فكرة الرواية ، ولا يضيره فى شئ أن تخلو المصادر والمراجع من هذه الأحداث الجديدة .

— ٣ —

ولكن السؤال لا يزال مطروحا، فيما إذا كانت رواية « من أوراق أبى الطيب المتنبى » تحسب فى الشكل التاريخى ، بسبب ما فيها من منهج تحقيق التراث .

ولمحاولة الإجابة عن هذا السؤال ، يمكن أن تقارنها برواية مستجاب « نعمان عبد الحافظ » ، لأنها ، أى الأخيرة ، سلكت كذلك منهج الهوامش والتعليق والترجيح ،

واتخذت أيضا ذلك الأسلوب العلمي المتشكك ، والذى يتخذ مظهر الحذر والدقة . بل إنهما يكادان يتشابهان حتى فى العنوان ، فرواية جبريل هى « من أوراق أبى الطيب المتنبى » ، ورواية مستجاب هى « من التاريخ السرى لنعمان عبد الحافظ » ، وكلاهما يتخذان مظهر التاريخ ، وينحازان نحو أسلوب المؤرخ الذى يميل إلى التشكيك ، واستخدام اللوازم الحذرة من مثل : أشك ـ أكاد ـ لست أدرى ـ ربما ـ قد .

ولكن البطل عند جبريل ينتمى إلى شخصية معروفة ، لها وزنها فى تاريخنا القديم . أما البطل الوغد (مقالات فى النقد الأدبى ٤ / ٥١) ، فهو ترجمة للمصطلح الإنجليزى anti hero وهو نوع من الشخصيات ظهر فى الرواية الحديثة ، من باب المعارضة للشخصيات النبيلة . ومستجاب نفسه يصرح منذ الأسطر الأولى بان هذه الشخصية انما تنتمى إلى العصر الحديث « واحد فى هذه الدنيا لا يمكنه أن يحدد العام الذى ولد فيه النعمان . يقينا كان الراشيستاغ الألمانى قد أحرق ، تمهيدا لأن يتخلص أدولف من المعارضين للرايخ الثالث ، كما أن لينين كان حتما قد مات ، وسلم روسيا الاشتراكية إلى خلفه العنيد ، ومن المتعذر أن نعتقد أن تشمبرلين قد تولى أمور بريطانيا العظمى » .

إن الانتماء الطبقى لكل بطل يحدد هويته ، فبطل جبريل كلاسيكى مشهور ، له وزنه فى التاريخ ، أما بطل مستجاب ، فهو هزلى من النوع الخفيف ، يسخر به المؤلف من البطل النبيل ، على طريقة سرفانتس فى روايته « دون كيشوت » .

إن مستجاب يتخذ منهج التحقيق ، ويلجأ إلى أسلوب حذر متشكك يعتمد على الهوامش ، هو فى ذلك مثل جبريل ، ولم يقل أحد إن رواية مستجاب هى نوع من رواية الشكل التاريخى ، ومن ثم لا نستطيع أن نزعم أن رواية جبريل هى نوع من الشكل التاريخى ، بسبب هذا المنهج الذى يفيد من فن التحقيق ، كعلم تحددت ملامحه فى العصر الحديث .

هذا هو جزء من الإجابة ، أما الجزء الآخر فيتلخص فى أن كلا من رواية مستجاب ورواية جبريل ، إنما ينتميان ، إن أردنا التصنيف ، إلى ما يمكن أن نسميه بالرواية التوثيقية ، التى ظهرت حديثا ، متأثرة بالنزعة العلمية ، ومعتمدة فى ذلك على الوثائق ولغة المخطوطات .

وقد تأثرت الرواية العالمية بالنزعة العلمية فى مظاهر عديدة ، تسللت إلى الكثير من الاتجاهات الأدبية ، فقد عرفها أصحاب الرواية الجديدة فى فرنسا ، خلال التركيز على

الوصف الدقيق والمفصل ، والذى يتخذ مظهر الموضوعية الباردة (انظر لقطات ص ٢٥) ، وعرفها أيضا بعض كتاب العبث من خلال تحليلاتهم التى يقصدون بها أن تكون مملة تثير الأعصاب (انظر الأدب وتجربة العبث ص ١٧) ، وعرفتها أيضا الرواية الأمريكية ، كما فى بعض روايات فولكنر وهيمنجواى« إن رواية فولكنر « الصخب والعنف » تتنوع لغة فصولها بتنوع شخصية كل فصل ، وقد جاء أحد هذه الفصول فى لغة تقريرية جافة لأن بطل هذا الفصل تاجر يتعامل مع المادة والأرقام ، ولا يعرف لغة التشبيهات والبيان . أما هيمنجواى فى « لمن تدق الأجراس » فقد اعتمد على الوثائقية فى كثير من مواقف روايته ، وخلال لغة محايدة أشبه بالتقارير الصحفية ، لأنه كتبها وهو على جبهة القتال فى أسبانيا ». (انظر : القصة القصيرة فى الستينيات ص ٧٣) .

وهنا يمكن أن نتحدث عن شكل جديد فى الرواية المعاصرة ، وهو الشكل التوثيقى ، وقد برز مصطلح جديد تناوله النقاد العالميون ، وهو مصطلح التماسية short crcuit . ويعنون به إزالة الحواجز بين الوهم والحقيقة ، بين الخيال والموضوع ، وهم من أجل إزالة هذه الحواجز ، يقتربون بالرواية من مظهر الحقيقة العلمية ، ويعتمدون على الوثائق ، واللغة الجافة ، والتفصيلات الباردة ، وغير ذلك من مظاهر يقول عنها الناقد الأمريكى إيهاب حسن « إنها فى مجملها تقوم بنوع من مقاومة الشكل anti form ، وتحاول أن تجعل القارئ يكف عن الوهم فإنه إزاء عمل فنى يبعده عن الحقيقة ». (انظر مقالات فى النقد الأدبى ٣ / ٥٤) .

ويمكن أن نضرب مثالا على الرواية التوثيقية فى أمريكا ، برواية « بروتيجان » Brautigan والتى عنوانها « صيد السمك فى أمريكا » trout fishing in America ، فقد أورد فيها وثائق فعلية ، وأوهم القارئ بأنه يكتب سيرة ذاتية حقيقية ، وكان يحيل كثيرا إلى صورته على الغلاف . ويمكن أيضا أن نضرب مثالا على هذا النوع من الرواية فى مصر ، برواية مستجاب ورواية جبريل .

ـ ٤ ـ

لست هنا مولعا بالتقسيم والتصنيف وكثرة الجدل العقيم ، لأننى أهدف من كل هذه المقدمة إلى ملمحين واضحين فى عالم جبريل الروائى ، وهما :

١ ـ نزعة المعاصرة .

٢ ـ النزعة العلمية .

ـ ٥ ـ

أصدر جبريل حتى تاريخه (١٩٩٣ م) سبع روايات ، هى :

١ ـ الأسوار (١٩٧٢ م).

٢ـ إمام آخر الزمن (١٩٨٤ م) .

٣ ـ من أوراق أبى الطيب المتنبى (١٩٨٨ م) .

٤ ـ قاضى البهار ينزل البحر (١٩٨٩ م) .

٥ ـ الصهبة (١٩٩٠ م) .

٦ ـ قلعة الجبل (١٩٩١ م) .

٧ ـ النظر إلى أسفل (١٩٩١ م) .

ويهمنا فيما نحن بصدده فى البحث عن الشكل التاريخى ، أربع روايات هى :

١ ـ الأسوار .

٢ ـ إمام أخر الزمان .

٣ ـ من أوراق أبى الطيب .

٤ ـ قلعة الجبل .

ـ ٦ ـ

وجدنا أنفسنا فيما سبق ونحن ننطلق من رواية « من أوراق أبى الطيب المتنبى » ، أننا إزاء ملمحين أساسيين (النزعة العصرية والنزعة العلمية) فى عالم جبريل الروائى ، ونواصل رحلتنا مع رواية جبريل ، لنستكمل بقية الملامح الفنية ، مركزين كما ذكرنا على الروايات ذات النزعة التاريخية ، وسوف ننهى هذه الدراسة خلال العناصر الآتية :

أ ـ النزعة العصرية وهموم الحاضر .

ب ـ النزعة العلمية وسعة الثقافة .

جـ التكنيك الفنى الحديث .

د ـ روح المقاومة .

هـ ـ معالم الشكل التاريخى .

و ـ تقييم ختامى .

ـ ٧ ـ

جاءت هذه الدراسة تحت عنوان « جبريل وهموم الحاضر » ، لتقحمنا مباشرة فى جوهر الزمن عند جبريل ، وهو الزمن الحاضر الذى يستغرق جل اهتماماته ، وتستوى فى ذلك رواياته التى ترصد الواقع حوله ، ورواياته ذات النزعة التاريخية ، فكل رواياته مشغولة بالحاضر ، ومحاولة تعميق وعى القارئ بهذا الحاضر ، فمثلا روايته « قاضى البهار ينزل البحر » ، تهتم بالواقع الذى يؤثر على بطلها « قاضى البهار » ، ويقتحم عليه حياته ، ويحيلها إلى رعب وقلق ، ويضطر إلى أن ينزل البحر لعلة يستريح من هذا الواقع ، وهى بذلك تختلف فى منحاها العام عن روايته « من أوراق أبى الطيب المتنبى » ، الذى هو مشغول برصد العوامل السلبية حوله ، والتى تقف ضد طموحه ، وتدفعه فى النهاية إلى أن يغادر مصر محبطا .

ومن هنا نستطيع أن نقول : إن روايات جبريل ذات الطابع التاريخى إنما تتخذ من التاريخ قناعا ، لتطل من خلاله على هموم الحاضر ، ولا نستطيع أن نستثنى رواية ما من هذا الميل الضارب فى أعماق روايات جبريل . فالأسوار إنما هى مشغولة بالحاضر ، الذى يدفع بالأستاذ وتلاميذه إلى أن يعيشوا بقية حياتهم داخل أسوار المعتقل . ويمكن أن تقول هذا : بصيغه أو بأخرى ، عن « إمام آخر الزمن » ، وعن « من أوراق أبى الطيب التنبى » ، وعن « قلعة الجبل » .

والقناع التاريخ عند جبريل شفاف ، يطل من خلاله بلا عناء على مشكلات حاضره ، وهو حاضر يضغط على جهاز جبريل النفسى والعصبى ، وهو جهاز لا يتحمل كثيرا عملية الضغط ، ليس من صلب يحتفظ بالبخار داخله حتى يحين الحين ، ولكنه ينفجر فى حالات كثيرة ويصرخ بصوت عال ، يمزق أستار القناع ، ويهتك الحاجز الرمزى بين الحقيقة والخيال ، متنبى جبريل قد يسخط على المصريين فى موقف فيعبر فى إفاضة ولكنه فى موقف آخر وفى نهاية الرواية قد يرضى عن المصريين فيعبر فى إفاضة أيضا ، وهو فى كلا الموقفين يصدر عن مزاج شاعر أكثر مما يصدر عن تحليل روائى .

والهم السياسى هو الذى يشغل جبريل فى حاضره ، ويركز فى ذلك على فكرة

« القهر السياسى » ، الذى يعانى منه الأستاذ وتلاميذه فى « الأسوار » وتعانى منه الجماهير فى « أمام أخر الزمان » ، وتعانى منه عائشة فى « قلعة الجبل » .

وهو بذلك يقع على « السمة الأساسية » فى التاريخ المصرى المعاصر ، والتى لفتت نظر معظم الروائيين ، واعتبروها مسئولة عن الإحباط والهزائم التى تعانى منها الأمة العربية .

ولكن شخصيات جبريل لا تزال تحمل شيئاً من القيمة الكلاسيكية القديمة ، ففى رواية « الأسوار » نجد بعض الشخصيات فى لحظة مكاشفة ، تحس بالخجل من دورها التآمرى ، وتلمح نظرات الإدانة فى أعين الآخرين .

ولكن هذه الصورة تتطور فى الأجيال التالية بشكل عنيف ، ويرصد الغيطانى هذا التطور فى خطته ، ويختفى الخجل تماما ، وتنقرض القيم القديمة ، وتصبح الخيانة قيمة ، والتآمر ذكاء ، والقسوة قوة.

١ ـ ٧

كانت تلك المقدمة عن موقف جبريل بين التاريخ والواقع ، وعلاقة كل منهما بالعالم الفنى، الذى يقتضى منطقا يختلف عن التاريخ ، ويختلف أيضا عن الواقع . وقد تكون هناك علاقة ما بين التاريخ والواقع، فالتاريخ واقع قد مضى، والواقع فى سبيله أن يصبح تاريخا ، ولكن كلا منها تمثل المادة الخام ، التى يشكل منها الأديب واقعه الخاص .

وهذه المقدمة النظرية يمكن أن نجد لها تطبيقا فى رواية « إمام آخر الزمان » ، وهو تطبيق يقدم « المثل » الذى يمكن أن ينطبق على بقية رواياته ذات الطابع التاريخى . ، وهو مثل يأتى من « باب أولى » لأن هذه الرواية تتعرض لفكرة موغلة فى جذور التاريخ العربى الإسلامى ، منذ ظهور البوادر الأولى للقهر السياسى ، أى إنها تلجأ إلى قناع له جذوره التاريخية والاجتماعية والفكرية ، فهى مثال يصلح أن ينطبق على بقية الروايات من باب أولى ، لأنها ، أى بقية الروايات ، قد تتعرض لمجموعة من المعتقلين (الأسوار) . أو لشاعر يتصادم طموحه الشخصى مع واقعة السياسى (من أوراق أبى الطيب المتنبى) . أو تتعرض لملك وتسعى جبينه وضعفه على الرغم من مظهره الاستبدادى (قلعة الجبل) .

يبدأ جبريل روايته بهذا التقديم :

« هذه الرواية نسج خيال .

وإذا كان إطارها يبدو دينيا ، فإن مضمونها أبعد مايكون عن تناول القضايا الدينية ، إن الذى ينشد أمور دينه ، عليه أن يفتش عنها فى كتب الدين ، وما أكثرها .

وإذا توالت الأسماء خلال الأحداث لأماكن وبشر ، فى هذا القطر العربى أو ذاك ، فمرد ذلك إلى الواقع الفنى ، وليس إلى الواقع التاريخى .

وأكرر : هذه الرواية نسج خيال » .

يقع جبريل بحسه الفنى على هذه الأسطر القليلة ، التى لا تعنى ، كما يوهم ظاهرها ، مجرد كلمات تقديمية للتوضيح وتبرئة الساحة ، ولكنها تتخذ دورها داخل القناع الفنى ، وتلتحم مع بنية الرواية فى مستوياتها التاريخية والواقعية والفنية . قد يقف « المستبد السياسى » عند جملة « هذه الرواية نسج خيال » ، وقد يقنعه تكرارها ، فهو يقف عند السطح كما يريد المؤلف أن يوحى إلينا . أما القارئ الآخر الذى يخاطبه جبريل ويتراسل كل منهما مع الآخر خلال لغة مشتركة ـ فهو يجد بين السطور شيئا يتجاوز الظاهر ، ويجد فى التكرار والتأكيد ما يكشف عن القهر السياسى ، الذى يجعل الكاتب يتوارى وراء السطور ، ويخشى أن يوضح موقفه ، ويبرئ ساحته بمختلف الوسائل .

إن هذه الأسطر القليلة ليست من باب الصدفة أو مجرد توضيح ، ولكنها تتحول إلى لبنة تندمج مع البنية الفنية للرواية. التى تتوالى لإدانة القهر السياسى خلال فكرة « المهدى » التى تتنامى عبر العناوين الآتية :

١ ـ تحقيق مطول عن بواعث اختفاء المهدى وبواعث ظهوره .

٢ ـ فلما اشتدت الأزمة ، وعانى الإسلام من الغربة ، ظهر المهدى فى الفتح .

٣ ـ وحتى لا ينطق الإمام عن الهوى دعا إلى حكم القانون .

٤ ـ فأنقذ سبحانه وتعالى المسلمين بحزب الله .

٥ ـ الثورة عنف ، فلماذا لا ندعو إلى الإصلاح .

٦ـ وخرج الإمام بالسيف ، علامة أكيدة على أنه منتظر .

٧ ـ وعلى رصيف مقهى السيالة ، اعتقل رجل تؤكد معظم الروايات أنه ، بالفعل ، هو المهدى المنتظر .

إن هذه العناوين تتوالى على مراحل : يصل المؤلف من خلالها إلى فكرة تعنى فشل هذا المنتظر فى خلاص الجماهير ، وأن على الجماهير أن تتولى أمر خلاصها بنفسها ، ويأتى السطر الأخير فيؤكد هذه النتيجة :

« سيكون كل شئ على ما يرام ، حين يسقط النظام على أيدى الجماهير ، وليس عن طريق فرد أو أفراد أيا كانوا » .

وهذا المغـزى فى رواية جبريل ، يلتقى فيه مع رواية نجيب محفوظ « ليالى ألف ليلة » ، التى ظهرت سنة ١٩٨٢ قبل روايته بعامين . ولكن محفوظ أكثر فنية ، فهو لا يميل إلى السرد والوصف ، وتأتى مراحله غنية بالمواقف ، ومبررة فنيا ، فكل مرحلة تلى الأخرى وتضيف إليها . بينما نجد مراحل جبريل تتشابه إلى حد كبير ، ويحس الناقد أنه يستطيع أن يتخلص من بعض هذه المراحل ، لأن إحداها قد تغنى عن الأخرى .

وربما كان السبب فى ضعف هذه الرواية ، أن القناع فيها قد بلغ درجة عالية من الشفافية ، تجعل المؤلف يغرق فى الواقع الحاضر ، ولو على حساب الواقع الفنى ، والقارئ لا يحتاج إلى ذكاء شديد لكى يعرف الشخصيات الواقعية التى يعنيها المؤلف ، أو الأحداث الجارية التى يشير إليها ، بل إن المؤلف يوفر عليه حتى عملية الاستنتاج والتخمين ، ففى أكثر من موضع يصر على توضيح إشاراته ، خلال جمل تنقل الرواية من عالمها التاريخى إلى عالمها المعاصر ، فهو فى ص ٣٨ ينص على أن عبد الرازق سالم هو بائع الحلوى فى الحسينية ، وأن فيصل الشبراوى هو مدرس اللغة العربية فى المعهد الدينى ، وغير ذلك من صفات توضيحية تزيح عالم القناع التاريخى ، وتجلب على الخشبة العالم المعاصر فى سفور لا يحتاج إلى قناع . وهو أيضا فى ص ١٢ يشير إلى موت الإمام ، ولكنه يستخدم من الصفات ما يصرح بمشاعر المؤلف ، فهذا الإمام هو السادات الذى جاء موته خلاصا لمحنة دامت اثنى عشر عاما . وغير ذلك من قضايا كانت تشغل الإعلام وقت كتابة الرواية ، وتزاحمت على أعصاب المؤلف ، وعبرت عن نفسها بطلاقة تتمرد على الواقع الفنى ، وذلك مثل الصلح مع إسرائيل ، وعصر الانفتاح .

إن ضغط الحاضر على رواية « إمام آخر الزمان » أدى إلى نتيجتين :

إحداهما : تتمثل فى أن جبريل خالف عادته المتبعة فى بقية رواياته ، والتى تتبين فيها روح المقاومة التى تتجاوز القهر بكل أبعاده السياسية والاجتماعية ، مما سنذكره فيما بعد بشئ من التفصيل . فهو فى هذه الرواية يدعم فكرة الفشل والإحباط ، فيتابع فكرة

الخلاص على مراحل عديدة ، وكل مرحلة تنتهى بالفشل . لأن جبريل ينتقل من واقع معاصر ، ويكتب فى موازاه اللحظة الراهنة ، ويتابع تجارب مصر المعاصرة مع حكامها ، حتى انتهت بهذا الفشل الذريع ، الذى رصدت الرواية أبعاده بكل أمانة .

وقد يقال إن المرحلة الأخيرة تتبنى شيئا من الأمل ، خلال هذا السطر الذى انتهت به الرواية « سيكـون كل شئ على ما يرام حين يسقط النظام على أيدى الجماهير » ، ولكن هذا لا يكفى ، فقد جاءت هذه المرحلة فى أقل من صفحتين ، واعتصر المؤلف نتيجتهـا فى سطر يلخص مغزاها ، ولم يتركها تنمو خلال المراحل السابقة ، ولم يمهد لها بما يجعل هذا الأمل حتميا وضروريا ، وربما كانت هذه المرحلة المعتصرة عند جبريل هى بسبب تأثره برواية نجيب محفوظ ، الذى جعل الجماهير فى النهاية هى التى تسود وتفرض العدالة ، ولكن محفوظ قد مهد لهذه المرحلة ، وجعلها نتيجة حتمية ، وصورها بطريقة تلقى بثقلها على سير الرواية .

أما النتيجة الثانية فهى تتمثل فى اهتزاز الرواية فى الرؤية ، فلا يستطيع القارئ أن يصل فى النهاية إلى هدفها بوضوح ، ويتأرجح بين فكرتين :

أ ـ فقد يكون الهدف تاريخيا ، يشير فيه المؤلف إلى بيان مثالية الحضارة العربية الإسلامية ، تلك المثاليةالتى لا تستجيب للتطبيق العملى ، وهو يشير إلى هذا الهدف فى الفصل الأول « تحقيق مطول عن بواعث اختفاء المهدى وبواعث ظهوره » ويرى خيط البداية ، كما يقول فى السطر الأول ، فى شخصيةالرسول صلى الله عليه وسلم ، ثم يتابع هذا الخيط وقد امتد خلال الإمام على والحسين وغيرهما من آل البيت ممن يمثلون فكرة مثالية ، تقف على خط مستقيم لا يستجيب للمتغيرات الواقعية .

والمؤلف خلال هذا الفصل قد خلط بين أقوال الرسول والصحابة ممن يمثلون جوهر الإسلام ، وبين أقوال منحرفة عن جوهر الإسلام وتبتعد عن تعاليمه ، ووضع الجميع فى سلة واحدة ، أدت إلى إدانة الجذور الأولى للحضارة العربية الإسلامية ، والحكم بفشلها فى التطبيق ، لأنها تقوم على مثاليات لا تتناسب والتركيبة البشرية ، وهو حكم خاطئ تاريخيا ، فالتعاليم النظرية للإسلام تتسم بالفطرة والواقعية ، وهى من الناحية التطبيقية قد اثبتت نجاحها على مستوى الجزيرة العربية أولا ، وعلى المستوى الحضارى الإنسانى ثانيا .

ب ـ وقد يكون الهدف معاصراً ، يشير فيه المؤلف إلى أهمية دور الجماهير فى

التغيير ، كما يدل على ذلك السطر الأخير من الرواية ، وهو هدف يأتى فجائيا وفى الصفحتين الأخيرتين ، فبدا كما لو كان ملصقا نتيجة قراءات فى روايات سابقة .

٢ ـ ٧

وتتخذ النزعة العصرية مظهرا فنيا فى روايات جبريل ذات الطابع التاريخى . وهو مظهر يمت إلى تقليد الرواية بمعناها العالمى ، ويحتفى بالرمز ، وتحليل الشخصية ، وتوظيف الحوار ، وتصوير الموقف ، وتأزم الصراع ، والإيحاء ، وغير ذلك من سمات فنية عرفتها الرواية العالمية التقليدية ، ثم انتقلت إلى العالم العربى خلال ذلك الشكل التقليدى ، سواء كان هذا الشكل يستوحى الواقع فيما يسمى بالرواية الواقعية ، أو يستوحى التاريخ فيما يسمى بالرواية التاريخية .

وقد امتد هذا المظهر الفنى إلى كل روايات جبريل ذات الطابع التاريخى ، وسوف نكتفى بتحليل رواية « قلعة الجبل » كمثال نكشف من خلاله عن السمات الفنية للرواية العالمية فى شكلها التقليدى .

إن المظهر الفنى الذى يقوم على تقاليد عصرية ، يتخذ فى هذه الرواية سمات فنية كثيرة ومتنوعة ، يمكن أن نتابع بعضها على النحو الآتى : ـ

أ ـ الرمز .

ب ـ تحليل الشخصية .

جـ ـ السخرية .

د ـ توظيف الحوار .

هـ ـ تصوير الموقف .

٣ ـ ٧

منذ العنوان يقتحم الرمز عالم رواية « قلعة الجبل » ، وهو رمز معاصر فى مفهومه ، لا يكتفى بالتشبيه أو البديل ، شأن الرمز بمفهومه القديم ، الذى يقوم على افتراض عالم آخر ، مثل عالم الحيوانات ، ويأتى ما يعنيه المؤلف من رمز متخفيا وراء هذا العالم الآخر وغير مندمج فيه ، أما الرمز فى عالم جبريل فهو يخلق عالمه الخاص ، وتتحول الفكرة منذ العنوان ومنذ الأسطر الأولى إلى رمز للقهر السياسى ، ممثلا فى السلطان خليل ،

الذى يعشق السلطة ، ويغتصب النساء ، ويقضى على العلماء .

ويلقى هذا الأمر بظلاله على كل منحنيات القصة ، فعائشة ، مثلا ، التى يشتهيها السلطان ، هى من عامة الشعب ، لا يغريها الجاه ولا المال ، ولا تفضل حياة القصور والثراء ، وتؤثر أن تعيش مع زوجها وأبيها وجيرانها الطيبين ، وينمى المؤلف هذه الشخصية بطريقة تلقائية ، حتى تتحول إلى رمز لمصر كلها ، ويتجمع حولها الناس ، وتلعب فى نهاية الرواية دورا كبيرا فى افتضاح نوايا السلطان .

إن صورة المرأة هنا ممثلة فى عائشة، تختلف عن صورة المرأة فى روايات جورجى زيدان ، والتى سبق أن تحدثنا عنها فى فصل « تغريب التراث » ، فالمرأة عند زيدان مخادعة ماكرة، تحاول أن توقع الشخصيات القيادية فى هواها ، وأن تحولها إلى لعبة فى يدها ، وأن تشوه دورها التاريخى ، أما المرأة عند جبريل فهى رمز لمصر ، وتحركها دوافع قومية ، تفضح المستبد ، وتتسلل إلى داخله ، فتعرى نفسه عن طريق التحليل النفسى ، الذى يغوص إلى الأعماق فنكتشف فى النهاية أن الاستبداد هو الوجه الآخر للضعف النفسى ، فالسلطان رغم قوته لا يعرف الحب الراقى ، ولا يستطيع أن يتسلط على قلب امرأة ، وبدلا من أن يعترف بضعفه ويحاول أن يتجاوزه ، فإنه يتمادى إلى الوجه الآخر ، ويصبح كالطفل ويكسر لعبة زملائه ، وتحركه نوازع للأثرة والأنانية .

٤ ـ ٧

نحن إذن إزاء نوع من التحليل لشخصية البطل ، وهو تحليل لم يعرفه التراث القصصى ، لأنه لم يكن يهدف إليه ، ويعتبره نوعا من الإيغال ، يتنافى وهدفه فى لمس الأمور بخفة ، والوقوف عند سطح الأشياء .

إن شخصية السلطان هى مثال لتحليل الشخصية عند جبريل ، وهو تحليل نفسى ، لا يقف عند الوصف المادى للشخصية ، إذ يتسلل إلى داخلها ، ويعرى نوازعها ، ويبدو المؤلف هنا واسع المعرفة ، يعرف عالم الشخصية أكثر مما تعرفه الشخصية عن نفسها ، فقد تكون هذه الشخصية من الغفلة والجهل ما لا تستطيع به أن تفهم نفسها حق الفهم ، فلا تعرف الدوافع الخيرة من الشريرة ، وتقع فى النهاية ضحية لشهوة النفس المتمثلة فى السلطة والجاه وقهر الآخرين .

إن هذا الموقف من جبريل هو إحياء لدور المؤلف التقليدى ، وهو مؤلف واسع المعرفة ، لا نريد أن نشبه بالإله كما يشبهه نقاد الحداثة ، ممن يتمردون على هذا الدور ،

لأنه يجعل من القارئ شخصية متلقية ، تندمج فى عالم المؤلف ، ولا تستطيع أن تشاركه فى خلق العمل الأدبى ، وأن تساهم معه فى بناء الشخصية ، بدلا من أن تستلمها جاهزة ، محددة المعالم ، سواء فى صورتها المادية أو النفسية .

٥ ـ ٧

ويلجأ المؤلف إلى الأسلوب الساخر ، عن طريق هذا المؤرخ الذى يكتب سيرة السلطان خليل ، إنه يتحدث عن إنجازات هذا السلطان ، ويقلب مساوئه إلى محاسن ، ويتخفى وراء السطور قدر كبير من السخرية والتهكم ، فهو يعقد فصلا تحت عنوان « فصل حب السلطان خليل للعلم والعلماء » ، وهو يعقد الباب الحادى عشر كله للحديث عن إنجازات هذا السلطان ، وهو فى مرات كثيرة ينتهز الفرصة للحديث عن جهود السلطان ، يقول فى إحدى هذه المرات « أما مؤاخذة السلطان على حرصه أن يقبل الداخل إليه ، مهما علا مركزه ، الأرض من تحته ، أو يقبل قدميه ، أو يسجد أمامه ، وارجاع ذلك إلى العادات التى عرفها السلطان فى بلاد طفولته ، فهو افتراء باطل ، لأن السلطان لم يبتدع ما كان غير معروف ، سبقه إليه من سبقوه ، وحرص عليه لتأكيد المكانة والأبهة ، ولإبقاء الذلة فيمن يظن نفسه شيئا » .

فجبريل فى هذا الأسلوب يلعب على مستويين ، مستوى ظاهرى يدافع فيه عن السلطان . وآخر تهكمى يسخر فيه من السلطان ، وهو بذلك يشبه مقدمته فى « أيام آخر الزمان » ، التى يكرر فيه عبارته « إنها من نسج الخيال » ، ويهدف بتكراره إلى إبراز عنصر القهر السياسى ، الذى يجعل الكتاب يتسترون وراء التورية والإيحاء ، والأمر كذلك فى روايته « قلعة الجبل » فهو يبرز صورة القهر السياسى ، الذى يغير من الحقائق ، ويقلب الأوضاع ، ويجعل العلماء يخشون من التصريح .

٦ ـ ٧

الحوار عند جبريل وسيلة مفضلة فى جميع رواياته ، وهو حوار قصير دال ، يجدله المؤلف فى عبارات قصيرة وسريعة ، توحى بالكثير مما هو خارج لفظها .

يدور فى بداية الرواية حوار بين السلطان وعائشة على النحو الآتى : ـ

« ـ ما اسمك .

ـ عائشة .

ـ بنت من .

ـ عبد الرحمن ، القفاص بالشيخونية .

ـ هل يأذن لك أبوك بمغادرة البيت وحيدة .

ـ أمرى بيد زوجى » .

إن هذا الحوار يتحرك بسرعة خاطفة ، خلال جمل قصيرة ، توحى ما لا تستطيعه الصفحات الكثيرة ، وتنمى من عنصر الرمز الذى يلقى بأبعاده على الحوار والموقف وتصور الشخصية . وإذا كان السلطان قد أدرك من هذا الحوار أن عائشة « تجمع إلى الجمال الخلاب سرعة البديهة » على حد تعبير المؤلف ، فإن هناك مستويات أخر ، يدركها القارئ الفطن ، تتعلق بشخصية السلطان وبشخصية عائشة وبطبيعة الرمز ، وغير ذلك من إيحاءات لم يدركها السلطان ، لأنه وقف عند المستوى الظاهرى لهذا الحوار .

ـ ٧ ـ

تمتلئ روايات جبريل بالمواقف القصيرة الدالة ، والتى تأتى أيضا فى عبارات مركزه ، توحى أكثر مما تنفى ، فهو مثلا :

« علم الجنادرمة بما كان من أمر الخليفة وعائشة ، أعادوها إلى حيث كانت ، وأبلغو السلطان ، كان قد مضى قليل على استفاقته من النوم ، كأنما لسعته عقرب ، اهتز فى سريره ، وتغيرت ملامحه حالا » .

فالجمل هنا قصيرة مباشرة ، تخلو من حروف العطف وأدوات الوصل ، حتى تكون سريعة ، تصل إلى هدفها من أقصر الطرق .

ـ ٨ ـ

كان من الممكن أن ندرج الحديث عن المقاومة ضمن عنصر الرمز ، أو حتى كان من الممكن أن ندرجه كعنصر مع مجموعة العناصر السابقة ، ولكنى آثرت أن أفرده بحديث مستقل ، لأن المقاومة عند جبريل تمثل محورا أساساً فى روايته لا يقل فى أهمية عن محور « القهر السياسى » .

وعنصر المقاومة لا يأتى ملصقا فى الكثير من روايات جبريل ، بل يأتى مصاحبا لخطوات الرواية من أولها إلى آخرها ، ففى « قلعة الجبل » يقدم شخصيتين رئيستين

هما : السلطان خليل وعائشة ، الأولى تشير إلى محور « القهر السياسى » ، والأخرى تشير إلى محور « المقاومة » .

وعلى الرغم من بطش السلطان ، فإن شخصية عائشة تبدو فى صورة أقوى منه ، فمنذ اللحظة الأولى والسلطان مشدود إلى جمالها ، ويدور فى فلكها ، ويحاول أن يلتمس ولو نظرة منها ، ولكنها تأبى ، وتتحول إلى رمز ، وتشعل نار الثورة فى قلوب أهل القاهرة مرتين : ـ

المرة الأولى فى الباب العاشر وقد تجمع الناس فى صحن الأزهر ، ونادوا بالإفراج عن عائشة ، وضرورة نزولها من القلعة ، بل هاجموا القلعة ، واضطروا السلطان إلى أن ينادى بالأمان وإلى أن يفرج عن عائشة .

ويسجل المؤلف ذلك فى موقف من مواقفه القصيرة الدالة ، وتحت عنوان « فصل » لا يزيد عن سبعة أسطر هى :

« سكنت الفتنة فى مهدها .

ارتفعت القلاقل ، وهدأ الهرج ، وسالم كل مخالف .

استقرت خواطر الناس واستبشروا ، وابتهجوا بالفرح ، وهاص الناس فى الشوارع والدروب وزاطوا ، وفتح العلماء أبواب الأزهر ، وتركوا أسلحتهم ، وانصرف كل لشأنه . اعتبروا نزول عائشة من قلعة الجبل ، وعودتها ـ بملاءتها التى أصرت على ارتدائها ـ إلى حدرة الحنة ، مناسبة بهيجة ، وفرح لكل أبناء البلاد المصرية » .

وعلى الرغم من أن المؤرخ قد سجل أحداث هذه الثورة بأمانة ، وأفاض فى الحديث عن أهل القاهرة ، إلا أنه فى النهاية يعلق على ذلك بأسلوبه الساخر ، الذى يشير بأصابع الإدانة إلى القهر السياسى ، أكثر مما يدافع عنه ، فيقول :

« فاعلم أن السلطان لم يخل سبيل عائشة ، ويعيدها إلى بيتها ، لخوف من هياج العامة ، لم تصدر عن آلاف الواقفين أسفل القلعة ، كلمة نابية فى حق الحضرة السلطانية ، ولا هتفوا ضده ، إنما هى توسلات ومناشدات ، ترجو الرحمة وعفو القادرين . امتثل السلطان ، لا رهبة ولا نكوصا ، لوساطات العلماء وملوك الدول الأخرى ، ولميله شخصيا إلى العطف والمودة والعدل » .

والمرة الثانية فى الفصل الثانى عشر ، فقد قبض السلطان على عائشة من جديد ، وتسارع الناس ، وهبوا نحو القلعة ، ويأتى فصل تحت عنوان « فى اختطاف عائشة من القلعة » ، ليسجل انتصار العامة ، والهروب بها إلى أماكن لا تصل إليها يد السلطان .

كان من الممكن أن تغنى إحدى المرتين عن الأخرى ، لولا حرفية المؤلف فى التمسك بالتاريخ ، فيخيل لى إنه يكتب وفى ذهنه مرحلة تاريخية معينة يحاول أن يرصدها ، ولعله يشير إلى ثورة القاهرة الأولى ، وإلى ثورة القاهرة الثانية ، فى عهد الحملة الفرنسية ، لأن النتائج تأتى متشابهة ، فإن القائد الفرنسى قد أباح صحن الأزهر وعربدت خيوله فى أروقته ، وأيضا أباح السلطان مدينة القاهرة كما يسجل المؤلف ذلك فى فصل عنوانه « فصل فى إباحة مصر والقاهرة » .

فعنصر المقاومة إذن يمثل سمة أساسية فى روايات جبريل ، يستحق أن نفرد له حديثا مستقلا ، وقد اتخذ مظاهر عديدة فى رواياته منها :

١ ـ الجوقة (الكورس) كما فى رواية « إمام أخر الزمان » .

٢ ـ ألسنة الخلق ، كما فى رواية « قلعة الجبل » .

٣ ـ النهاية الموحية ، كما فى رواية « قاضى البهار ينزل البحر » .

ويمكن أن نفصل هذه المظاهر على النحو الآتى :

١ ـ فى رواية « إمام أخر الزمان » وعقب كل فصل ، تجتمع مجموعة من الأصدقاء على مقهى ، ويقومون بدور الرواة ، والتعليق على ما حدث . وجبريل بهذا يطور وظيفة الراوى من الصوت المنفرد ، إلى صوت المجموعة (الجوقة) .

وتعليق الجوقة هنا يعبر عن صوت الجماهير ، التى تدعو إلى التماسك وخاصة عندما تشتد الأزمة ، إن الفصل الأخير من الرواية ، يأتى تحت عنوان « وعلى رصيف مقهى السيالة ، إغتيل رجل تؤكد معظم الروايات أنه بالفعل هو المهدى المنظر » ، فالفصل كما يوحى عنوانه يشير إلى ضياع الأمل ، ولكن الجوقة ممثلة فى مجموعة الأصدقاء ، يجتمعون على المقهى ، ويدور بينهم حوار طويل عن الزعامة والوصاية ، ينتهى بهذه الجملة على لسان ياقوت نافع : ـ

« ـ سيكون كل شيء على ما يرام ، حين يسقط النظام على أيدى الجماهير ، وليس عن طريق فرد أو أفراد أيا كانوا » .

وعند هذه الجملة تنتهى الرواية ، لتبعث الأمل الذى كان يخبو ، ولتشير إلى مرحلة جديدة من المقاومة ، كانت تحتاج إلى مزيد عناية من المؤلف .

٢ ـ فى رواية « قلعة الجبل » يبطش السلطان بكل الشخصيات التى تساند عائشة ، يختطف زوجها ، ويسجن أباها ، ويقبض على خالها ، وعلى خطيب المسجد ، وعلى القاضى ، وعلى الخليفة ، وعلى خوند جنان .

ولكن الجماهير تقاوم هذا القهر ، وتحول الشخصية إلى أسطورة ، يتحدثون عنها ، ويسندون إليها الخوارق والكرامات ، وكأنها ولى من الأولياء ، يضع عليه أهل القاهرة أمالهم كرمز للخلاص ، ويلهجون بذكره . فتحت عنوان « فصل فيما رواه الناس عن اختفاء خالد عمار » يتحول خالد زوج عائشة إلى أسطورة تتردد على ألسنة الناس ، وكأنه حقيقة ماثلة بينهم « ووضع فيه الكثير من الأزجال والمواليا والبلاليق ، حفظها العامة وأولاد الناس ، وصاروا ينشدونها فى الأسواق والأسمار وخلف المشربيات » .

٣ ـ فى رواية « قاضى البهار » كل الظروف تؤدى إلى سقوط البطل ، رجال الأمن الذين يتابعونه ، المؤامرات ، الإحباط الذى يحيط به من كل جانب ، الجو الكافكاوى الخانق ، إنه رجل طيب يعيش فى حاله ، ولكن المناخ حوله قد فسد لدرجة لا تسمح للطيبين بأن يعيشوا ، ونفرض عليهم الاختفاء تحت أمواج البحر .

كل هذا يرشح الرواية لأن تكون من نوع الروايات الاستسلامية ، ولأن تؤدى إلى تضخيم عنصر القهر على حساب عنصر المقاومة ، ولكن تأتى أسطر قليلة فى نهاية الرواية ، فتقلب الأوضاع ، يقول المؤلف :

« ولكن محمد قاضى البهار نزل البحر واختفى . ذلك ما رأته الأعين التى رافقت رحلته الأخيرة ، من البيت إلى داخل الموج ، لا يلغى ما حدث إخفاقنا فى العثور على جثة قاضى البهار ، أو ما يدل على غرقه ، ولا تلك الابتسامة الغامضة ، التى واجه بها تحرياتنا عن ظروف موته ، أبواه والجيران وزملاء العمل ورواد المقهى ، حتى أبناء الموازينى الذين لم يكونوا على صداقة بقاضى البهار ، إذا جاءت سيرته ، وظروف اختفائه ،

تسللت إلى شفاههم تلك الابتسامة الغريبة ، المحيرة . كأنها العدوى » .

إن هذه الأسطر القليلة ، كأنها زر صغير يفتح أمام القارئ مستوى أخر من القراءة ، يلقى بظلاله على مجرى الرواية ، إذ تصبح بعد تلك الأسطر محملة بدلالات جديدة ، إنها ليست رواية استسلامية كما كان القارئ يتوقع ، إن الأسطر الأخيرة أحالتها إلى روايـة من نوع دامغ ، وكأن كل الأحداث السابقة تمهد لتلك الابتسامة الغامضة والمحيرة ، والتى تنتقل من شفة إلى شفة وكأنها العدوى .

ـ ٩ ـ

تتخذ النزعة العلميه عند جبريل مظهرين : أولهما يتمثل فى سعة النظرة ، وثانيهما يتمثل فى دقة النظرة .

فهو فى روايته « أسوار » يورد الكثير من الاقتباسات ، التى تدل على فهم شامل لتاريخ مصر ، لا يقف به عند مرحلة معينة ، بل يمتد ليشمل العصور المختلفة ، ابتداء بالفراعنة وحتى العصر الحديث ، ومرورا بالإغريق والقبط . وهذه الاقتباسات تلعب دورا فنيا ، لأنهـا تمثل « القماشة » للخلفية التاريخية ، التى تكشف عن أصالة الحضارة المصرية ، وأن كل ما يدور داخل « الأسوار » إنما يمثل لحظة عارضة ، سوف تذوب لتبقى مصر رمزا لهذه الحضارة الممتدة على مختلف العصور .

وهو أيضا لم يكتب روايته « من أوراق أبى الطيب المتنبى » إلا بعد أن أحاط علما بأشعار المتنبى وأخباره ، التى جاءت تتناثر داخل الرواية ، وتضفى عليها الإحساس بجو المخطوطة .

وإن كان الناقد يحس فى بعض الحالات ، إن أشعار المتنبى قد اجتلبها المؤلف رغبة فى هذه الأشعار فى حد ذاتها ، دون أن تخدم السياق الفنى للرواية ، فهو مثلا فى ص ١٣٤ يورد ثلاثين بيتا كاملة ، من القصيدة الرائية التى قالها المتنبى فى واسط بين الكوفة والبصرة ، وهى أبيات جميلة فى حد ذاتها ، ولكنها تبطئ من حركة الرواية .

وهو فى روايته « إمام أخر الزمان » يتابع فى الفصل الأول حوادث التاريخ الإسلامى ، بطريقـة تدل على إحاطته بهذا التاريخ ، وبنسق فنى يستخدم فيه لغة أقرب إلى لغة المؤرخين .

وكانت النتيجة لهذه الرؤية الشاملة أن جبريل لم يقع ـ شأن الكثيرين من كتاب

جيله ـ فريسة حادثة جزئية ، قد تهم فردا أو فردين أو جيلا بأكمله ، بل إن قضاياه تتميز بالطابع الشامل ، الذى يمس الإنسان فى كل مكان وزمان . وبطريقة تضرب إلى عالم الفن أكثر مما تضرب إلى التجريد الفلسفى ، فهو مثلا فى روايته « الأسوار » يتعرض لقضية الفداء والخلاص ، خلال صورة الأستاذ مع تلاميذه داخل المعتقل ، وهى صورة تذكر بالمسيح فى رواية « قرية ظالمة » للدكتور محمد كامل حسين .

أما الدقة العلمية فقد كانت نتيجة منهجه التوثيقى ، فى روايتيه « قاض البهار » و« من أوراق أبى الطيب » ، وقد استخدم فى الرواية الأولى لغة تقريرية ، تشبه لغة القضاء والمحققين ، واستخدم فى الثانية منهج تحقيق التراث ، بما يعتمد عليه من هوامش ومتابعة وتعليق .

وهو فى هذه الرواية لم يخلط بين الأخبار التاريخية والأحداث المبتكرة ، إذ توصل إلى حيلة فنية ترضى دقة المؤرخ وحرية الفنان . فالأحداث المبتكرة يعلق عليها فى الهوامش بأنها لم ترد فى كتب التاريخ ، وأنه لأول مرة يعثر عليها فى هذا المخطوط ، ضمن أوراق المتنبى .

وهنا نصل إلى الانجاز الفنى . الذى أضفاه جبريل على المظهر العلمى لروايته ، فهو يعرف أنه ليس عالما ولا مؤرخا ولا محققا ، وهو يعرف أيضا أنه فنان بالدرجة الأولى ومن هنا وظف هذا المظهر العلمى لخدمة روايته ، ولم تعد هوامشه جزءاً خارج المتن ، يضيفه المحقق الباحث إلى مخطوطه ، بل إن الهوامش عند جبريل هى جزء من المتن ، ولبنة من البناء الفنى للرواية ، ولم يضعها فى أسفل الصفحة إلا بسبب هدف فنى ، يوهم بالمظهر العلمى ، ويحقق قدر من الإيحاء بجو المخطوط ، يمنح قضاياه شيئا من القيمة العلمية والتاريخية .

ـ ١٠ ـ

ولم تكن الهوامش هى العنصر الوحيد الذى يوهم بالشكل التاريخى ، فإن جبريل استطاع أن يوظف عناصر أخر ، يمكن أن نشير إلى بعضها على النحو الآتى :

١ ـ الشعر : ذكرنا فى كتاب « قصص العشاق النثرية » ونحن نتحدث عن البنية الفنية لهذه القصص ، أن الشعر كان يأتى فى ثنايا القصص العربية كوظيفة فنية ، وهى تكثيف المواقف الوجدانية ، التى لا يستطيع النثر أن يحيط

بظلالها وتداخلها ، فيأتى الشعر معادلا فنيا لهذه اللحظة الخاصة ، وينجح فى الإحاطة بأبعادها أكثر مما ينجح السرد والنثر .

وقد لجأ جبريل فى روايته « من أوراق أبى الطيب » إلى الشعر ، واقتبس الكثير من قصائد المتنبى ، ولم يكن يهدف إلى هذا الاقتباس من أجل الاستشهاد كما هو الحال فى الكتب العلمية ، ولم يكن يأتى أيضا من أجل المتعة الفنية التى يوفرها الشعر ، وخاصة إذا كان شعرا فى مستوى شعر المتنبى ، ولكن جبريل كان يوظف الشعر لهدف فنى ، يخدم سير الرواية ، فهو من ناحية يستخدم إمكانات الشعر التى تميل إلى التكثيف والإيحاء ، فى التعبير عن المواقف الثرة ، وهو من الناحية الأخرى يوهم بجو المخطوطة التى تدور حول شعر المتنبى ، وهو بهذا وذاك ، يرضى النزعتين العلمية والفنية ، ويوازن بينهما بذكاء شديدة .

٢ ـ الراوى فى القواميس العربية اسم فاعل من روى يروى ، بمعنى ينقل الحديث أو الشعر ، وهو عمدة فى الثقافة العربية التى تعتمد على المشافهة والرواية ، ووجود الراوى الثقة فى النص يمنحه دقة ويحيله إلى مرجع . يعتمد عليه الباحثون فى الاستنتاج .

وقد انتقل الراوى من هذه المهمة العلمية ، إلى مهمة فنية فى التراث القصصى العربى ، وأصبح المؤلفون يوردون سلسلة الرواة فى الكتب الأدبية ، ليس من أجل الوظيفة العلمية البحتة ، ولكن من أجل الإيهام بالثقة ، وإضفاء الواقعية على الخبر الأدبى ، ولم تكن سلسلة الرواة فى كتب الأدب دقيقة بل إن الكثيرين من الأدباء كانوا يخترعون هذه السلسلة لغرض فنى فحسب ، يقرب الأحداث من صفة الواقعية ، ويقوم بالتوازن مع وظيفة الشعر ، فالشعر يجنح إلى المثالية والخيال ، ولكن عنصر الراوى يشده إلى الواقعية ، وبذلك تقترب القصة من الذوق العربى الوسطى ، الذى لا يضرب فى الخيال ، ولا يسرف فى الواقع .

ولكن جبريل فى رواياته أعطى هذا العنصر بعدا أوسع من مفهوم الراوى بمعناه القديم ، وتتمثل إضافة جبريل فى أمرين :

فهو فى رواية « من أوراق أبى الطيب » قد اخترع راوية سماه عبد الرحمن الإسكندرى » وقال عنه فى إحدى هوامشه « خلت كل المراجع من ذكر هذا الاسم . ومرد غياب الشاب عن كتب المؤرخين ، فى تقديرنا ، أنه لم يكن من أهل الدولة ،

أو من المشهورين فى زمانه ، وإن كان تأثيره فى تطورات الأحداث واضحا » .

وتأثيره لا يعود إلى أنه مجرد عنصر فنى يوحى بالواقع والثقة ، كما هو الحال فى الرواية القديمة ، ولكنه هنا يقوم بدور إيجابى ، ربما يفوق دور المتنبى نفسه ، فهو يتحول فى حالات كثيرة إلى مرشد للمتنبى ، ومعلق على مواقفه (انظر الصفحات : ٢٧ ـ ٤١ ـ ٥٣ ـ ٥ ـ ٨٤ ـ ١١٤ ـ ١١٥ ـ ١٤٧) .

الراوى عند جبريل ليس ظلا تابعا للبطل كما هو الحال فى المقامات ، بل هو عنصر فعال لا يقل دوره عن دور البطل ، ينقل عنه ، وينقل إليه ، ويرشد ، ويشرح له الأمور الغامضة ، ويتحول فى نهاية الرواية إلى مرشد يعيد تقييم تجربة المتنبى من أساسها ، ويكشف له عن مساوئها ، ثم يحرضه نحو مرحلة جديدة يقف فيها مع الشعب المصرى ، ويكون لسانه المعبر عنها ، بدلا من أن يكون لسان كافور أو غيره .

ويقدم لنا جبريل ، وهنا الإضافة الثانية ، فى رواية « قلعة الجبل » نموذجين للراوى ، ذلك الراوى التقليدى المتمثل فى المؤرخ الذى يدون أخبار السلطان بلغة سردية ، تحمل فى طياتها نبرة ساخرة ، تمثل نموذجا ثانيا للراوى يتطور به جبريل من الحالة الفردية ، إلى الحالة الجماعية ، التى تتمثل فى مجموعة من الرواة ، يجلسون على المقهى ، ويتحدثون بلسان الشعب ، فيعلقون على الأحداث ، وينحازون إلى الجماهير ، ويلعبون دورا كبيرا فى إعادة تقييم الأحداث وفى إعادة توجيهها .

٣ ـ ويوظف جبريل اللغة فى مستويات عديدة ، تخدم كلها فكرة الشكل التاريخى ، بدءا بالعناوين وحتى التراكيب ومرورا بالمفردات .

فالعناوين فى « قلعة الجبل » مثلا ، يتوالى بعضها على النحو الآتى :

(فصل فى نشأة السلطان خليل ـ فصل فى صعود خليل بن الحاج أحمد إلى منصب السلطان ـ فصل فيما جرى من السطان أساس الدولةعندما التقى للمرة الثانية بعائشة ـ فصل فى ترحيب السلطان خليل بعائشة للإقامة فى قلعة الجبل ـ فصل فى عدل السلطان خليل ـ فصل فى رجوات الناس للسلطان كى يفرج عن عائشة ـ فصل فيما أسداه السلطان خليل إلى رعيته ـ فصل فى اختطاف عائشة من قلعة الجبل) .

والتراكيب فى رواياته تتغير بحسب سياقها الفنى ، فهو فى رواية « من أوراق أبى الطيب » يستخدم لغة شعرية تتناسب ومستوى المتنبى ، وهو فى روايته « قلعة الجبل »

يميل إلى السرد والتقريرية ، ويستخدم لوازم المؤرخين . فيبدأ بالحمد لله والصلاة على نبيه وأوليائه . ويختم بالدعوات التقليدية ، ويقتبس من المأثورات الدينية ، والأحاديث النبوية ، ويستخدم لوازم المؤرخين من مثل : أما بعد ، فاعلم ، وفقك الله .

والمفردات ذات النكهة التاريخية تتناثر خلال رواية « من أوراق أبى الطيب » على النحو الآتى :

(حواصل ـ شاذروانات ـ الوكايل ـ الخانات ـ الشون ـ القياسر ـ السقائين ـ البوادرية ـ القصاص ـ المقشرة ـ الحسبة ـ التجريس ـ كبس ـ شلحوا) .

وهو يتعمد أن يورد بعض المفردات الغريبة من مثل : التوسيط ، كراع ، الجراز . ثم يشرحها فى هوامشه ، وبذلك يضرب عصفورين بحجر واحد : فهو من ناحية يوهم بالجو التاريخى عن طريق هذه المفردات المتكلسة ، والتى تنتمى إلى عصور تاريخية قديمة . وهو من الناحية الأخرى يوحى بمنهج التحقيق عن طريق شرح هذه المفردات خلال الهوامش التى تعلق على المتن الأصلى .

إن العناوين والتراكيب والمفردات . تشكل فى مجموعها لغة أقرب إلى لغة المؤرخين ، ولكن جبريل لا يقف عند حد المحاكاة الخارجية ، فالفنان داخله يتدخل فى الوقت المناسب لتوظيف لغته من أجل لحظته الحاضرة ، إن عينه دائما على واقعه ، وهو حين إذ يستخدم اللغة التاريخية إنما لكى يوحى بعبرة التاريخ التى تفيد أبناء جيله .

ـ ١١ ـ

تتصارع عناصر الشكل التقليدى فى رواية جبريل ، مع عناصر الشكل التاريخى ، ثم تصرعها . وتكون النتيجة فى محصلتها النهائية . أننا إزاء رواية واقعية ، تهتم بهموم الحاضر ، وتخلص للشكل التقليدى فى مثول الموقف ، وتوظيف الحوار ، وتصوير الشخصية .

وأمران فى ظنى وقفا دون أن يصل جبريل إلى جوهر الشكل التاريخى هما : ـ

الأول : تركيزه على الشخصية المصرية بمعزل عن البنية العربية الإسلامية ، فهو يصف روايته « الأسوار » على الغلاف بأنها لحظات مصرية . وعلى الرغم من أن روايته «من أوراق أبى الطيب» تتخذ من الشاعر العربى المشهور نقطة انطلاق ، إلا أنها تركز على فترة حياته فى مصر ، لتكون منطلقا إلى اسقاطات حول الوضع المعاصر فى مصر ، يجعل

من شخصية مثل شخصية الراوية « عبد الرحمن الاسكندرى » ودور مصرى صميم ، يجعل منه المرشد ، الذى يلفت المتنبى إلى أشياء كثيرة تغيب عنه ، وهو أيضا يكتب « إمام أخر الزمان » و « قلعة الجبل » وعينه على مصر وأزمتها مع الاستبدد السياسى .

وجبريل فى هذه الروايات ، يعتبر امتدادا لفكرة الشخصية المصرية ، التى برزت فى أوائل هذا القرن ، ووجدت تعبيرا لها عند حسين قورى ، ولاشين ، وأحمد خيرى سعيد ، وتوفيق الحكيم .

ونستطيع أن نستنتج رؤية جبريل لفكرة المصرية ، من الاقتباسات التى شحن بها روايته « الأسوار » ، وهى اقتباسات تغطى الحضارات التاريخية المتعاقبة التى عرفتها مصر ، مثل الفرعونية ، والبيزنطية ، والرومانية ، والقبطية والإسلامية والأوروبية .

نحن لا ننكر فكرة تعاقب الحضارات ، ولا نقلل من دور مصر ، ولكن الذين ننكره أن نعامل الشخصية المصرية بمعزل عن الجيران حولها . نعم إن الحضارات تتعاقب ، ولكن كل حضارة تمثل طبقة « جيولوجية » تتوارى لتفسح الطريق أمام طبقة أخرى ، إنها لا تزول ولكنها تظل ثابتة فى مكانها ، وتعطى للقشرة الأخيرة التى تبرز على السطح ، متانة وتماسكا تحفظها من الزلازل والبراكين وسائر الظواهر الطبيعية المفاجئة . إن الطبقة الأخيرة إنما هى نتيجة للطبقات الأخرى ، وإذا كنا نتحدث عن تعاقب الحضارات ، فيجب أن نتحدث أيضا وبنفس القدر من الأهمية عما أسميه « الامتصاص الحضارى » ، الذى يرفع فوق السطح الحضارة الأخيرة ، بعد أن تكون قد امتصت الصالح والجوهر من الحضارات السابقة والمتعاقبة .

ومصر فى طبقتها الأخيرة تنتمى إلى الحضارة العربية الإسلامية ، التى امتصت الصالح من الحضارات السابقة والمتعاقبة ، وحولته إلى خلفية تاريخية ، تمنحها قدرا كبيرا من الثبات ، وتحميها من الترنح وقت الأزمات . إن هذه الخلفية تمثل التاريخ ، أما الحضارة العربية الإسلامية فهى تمثل الواقع والمحصلة الأخيرة.

وقد قلت شيئا شبيها بهذا فى الكتاب الثالث من « الوسطية العربية » بصدد الحديث عن الدكتور جمال حمدان فى كتابه « شخصية مصر : دراسة فى عبقرية المكان » ، فقد ركز حمدان على دور مصر بمعزل عن الجيران ، واهتم بالبيئة الجغرافية والحدود المكانية ، أكثر من اهتمامه بالانتماء الثقافى والحضارى الذى يتخطى الحدود والأمكنة ، ليصافح جيرانه من حوله .

إن رؤية جبريل حول الشخصية المصرية ، إنما هى امتداد لمدرسة الفجر فى الأدب ، ولثورة ١٩١٩ ، التى كانت تمثل عودة الروح إلى الشعب المصرى ، الذى لم يكتشف فى تلك الفترة امتداداته خارج حدوده الجغرافية .

وقد يكون هذا مقبولا فى تلك الفترة، التى كانت فيها مصر تحاول أن تتخلص من النفوذ الاستعمارى، وأن تؤسس دعائم شخصيتها المستقلة ، ولكنه لن يكون مقبولا بعد أكثر من نصف قرن، ومن محمد جبريل، لأنه يؤدى إلى غياب الرؤية العربية الإسلامية ، وهى إحدى الدعائم الأساسية للشكل التاريخى ، الذى يزعم جبريل أنه أحد رواده .

والأمر الثانى الذى حال دون أن يوغل جبريل إلى جوهر الشكل التاريخى ، يعود إلى سيطرة الزمن على روايته بمفهومه التقليدى ، الذى يعتمد على الهيكل الحكائى ، ويتطور بالحدث فى خط تصاعدى ، يعكس حركة الشمس من بداية وذروة ونهاية .

وقد أوردت عند الحديث عن لغة جبريل فيما سبق بعض العناوين ، وهى عناوين اخترتها عن قصد ، لأوحى بفكرة الزمن التاريخى ، وخلال هيكل حكائى يتعلق بنشأة السلطان وصعود نجمه ، وقصته مع عائشة من البداية إلى النهاية .

حقا ، قد أنجز جبريل بعض « التكنيك » فى فكرة الزمن ، فهو فى رواية « قلعة الجبل » مثلا لم يبدأها بالبداية المعهودة ، ولكنه بدأها لحظة أن رأى السلطان عائشة فى الطريق ، ثم عاد بعد ذلك يتابع نشأة السلطان وتاريخ حياته . وهو فى رواية « الأسوار » يعتمد على فكرة القطع السينمائى ، التى تقدم لحظات منفصلة أقرب إلى الأفلام التسجيلية .

ولكن كل هذا ، سواء فى « قلعة الجبل » أو فى « الأسوار » أو فى غيرهما ، له مكانه داخل مصطلحات الرواية التقليدية ، وقد رصدها النقاد تحت عناوين مختلفة من مثل « الفلاش باك » أو المونتاج » ، أو غيرهما من مصطلحات حرصت على أن أكتبها بنطقها الأجنبى ، إشارة إلى مصدرها الغربى الذى جاء مصاحبا للرواية التقليدية .

أما فكرة الزمن بمعناه التراكمى ، الذى يمثل جوهر الشكل التاريخى ، فهى غائبة تماما فى روايات جبريل ، ومن هنا يظل فى تقييمه الختامى ، منتميا إلى هموم الحاضر ، أكثر من حنينه نحو الماضى .