الفصل السابع

الشكل التاريخى

وعنصر الزمان

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 نجد فى كتب وهب بن منبه ، وعبيد بن شرية الجرهمى ، والهمذانى ، والطبرى ، وابن الأثير .

وقد رأى الأستاذ 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 اسميته 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 عرفه 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 . فتقابل ما أسميناه فى الفصل السابق بالرواية التقليدية .

فالرواية التاريخية تقوم على أساس 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 ان 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 الواقعية ، التى تمتاح من التاريخ القديم .

أما محاكاة النموذج فإننا نجدها عند جورجى زيدان ، وعلى الجارم ، وياكثير ، وأبو حديد ، والعريان ، وغيرهم كثيرون ممن نشأوا جنبًا 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 عملاقًا ، 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 انتصاراً 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 معًا ، وتصالحت على أرضه بقية الأطراف .

٢

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

ونضيف أن هذه الأنواع الأدبية يترتب بعضها على بعض تاريخيًا . 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 اليوم .

والرواية العربية هى استيحاء للمضمون دون الشكل ، وما كان لها أن تكون استيحاء فى الشكل والمضمون معًا ، لأنها خضعت للنظرة الأوروبية فى كل شئ ، إنما تغير ذلك حين تغيرت النظرة ، وبدأ الشبح الأوروبى يخف ، ليفسح الطريق أمام أطياف أخرى .

ونضيف هنا أمرًا ثانيًا ، 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 لها برواية « السائرون نيامًا » ، 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 فى رواياته لغة صوفية موحية ، وعبارات مكثفة كأنها الشطحات تعكس ذلك الجو الأثيرى ، فإذا أضيف إلى ذلك اعتماده على الراوى ، وتوظيف الشعر ، كانت النتيجة ما سبق أن ذكرناه من أن سعد مكاوى قد وقف على عتبات الشكل التاريخى ، وإن كان لم يقتحمه .

هو لم يقتحمه بذلك التمسك الحرفى بأحداث التاريخ ، فهو يحدد فتراته التاريخية فى رواية « الكرباج » ويذكر منذ البداية أنها تغطى عشرين سنة ، تمتد ما بين السنوات العشر الأخيرة فى القرن الثامن عشر ، والسنوات العشر الأولى من القرن التاسع عشر ، وهو يحدد الفترة التاريخية لروايته « السائرون نيامًا » خلال ثلاثين سنة (١٤٦٨ - ١٤٩٩ م) فى عمر سلطنة المماليك التى حكمت تاريخ مصر والشرق ٢٦٧ سنة كما يقول .

وهو أمر يثير الغرابة أن يلجأ فنان إلى مثل هذا التحديد التاريخى الصارم ودون مبرر ، وكأنه مؤرخ دقيق يحدد البداية والنهاية ، بأمانة ودون خروج عن الفترة الزمنية . إن الفن ليس تسجيلاً تاريخيًا ، ولا تحديداً صارمًا ، إنه لمحة تبحث عن الجوهر فى التاريخ ، وهو جوهر يتخطى الحدود الزمنية ، ويبقى ثابتًا ومستمراً لحادث تصنعه الأجيال .

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

وهو حريص أيضًا على تلك النهاية ، التى تؤدى إلى إعدام البطل على باب زويلة . وحتى يبررها أضاف إليها جملة تعليمية إرشادية ، وكأنه معلم يحذر طلابه من الوقوع تحت دائرة الاستسلام ، ويدعوهم إلى مواصلة الكفاح ، فيقول فى أسطر ينهى بها روايته :

« وخايلت سعيد وهو يتقدم من الخية ، صورة عمر مكرم ، وهو يستقبل فى 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 افضل 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 تعبيرًا عن روح الجماعة ، يجلسون عليه وينشد صاحب الربابة قصة الحاكم الطيب والوزير اللئيم (ص ٤١) ، يروى لهم عمران قصة الشابة التى تزوجت من الوزير العجوز (ص ٦٤) ، ويرسل لها علاء الدين مواويله الشاكية ، وغير ذلك من أحاديث تدور على المقهى ، وتتناثر بين الحين والحين ، فتعكس أهمية هذا المكان ، وإن كانت لم تصل به إلى حد أن يلعب دور البطولة ، فيشكل الأحداث ، ويقرر المصائر .

حقًا ، تقدم سعد مكاوى فى هذه الرواية خطوة أو خطوتين ، فإذا كان فى « الكرباج » أو فى « السائرون نيامًا » قد وقع تحت قبضة فترة تاريخية محددة ومحدودة ، إنه 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 .

وقد 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 تواجدًا 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 اجل 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 .

اسقنا وحدنا واهدنا أن نتلاقى ونتواصل .

واسق معى كل العطاشى ، ولا تسقنى وحدى .

اسقنا من عين وجودك ، ومن معين جودك » .

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

إن الشيخ الجعبرى يقدم نصائحه للبطل التى نستخلص منها مثالية صوفية ، تبتعد عن أرض الواقع ، نستمتع بجنة الخيال فمرة يقول له « لا أراك إنسانًا يا علاء الدين بل موقفًا » ، واخرى 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 زوجته وقالت :

« طول حياته لم يفعل شيئًا نافعًا واحدًا ، مواويل فى مواويل ، دعينى أفكر ، أقفلى الباب علىّ واتركينى أتأمل ، ارفعى يدك عنى وكفانى عذابات زمانى ، لم يستطع حتى أن يمتعنى بولد ، يملأ 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 ان يخفف من هذه النهاية ، التى أدت إليها التمسك بحرفية التصوف بمعناه الغريب ، ولكن محاولته بدت ملفقة ومتكلفة ، فالجنود يداهمون الجماعة فى جبل المقطم ، وبدلاً من أن يقاومهم علاء الدين ، يقف فى حركة صبيانية ، وكأنه فوق خشبة المسرح ، لينشد مواله الذى ينهى به الرواية :

مجداً فى شوق مجدول
وطريقى موج موصول
لا حا أكسر الأرغول
ولا حا أبطل أقول

كانت روايات 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 ان تشكل رسالة جامعية كبيرة تحت عنوان « صورة العصر المملوكى فى الرواية العربية » .

فى تركيبة المبدع العربى شئ أقرب إلى « غريزة القطيع » ، فما ان يبدأ رائد ما خطوة جديدة ، حتى تتوالى الأعمال تتبع هذا الطريق ، بدأ هيكل وصف القرية ، وبدأ جورجى زيدان الهجوم على ما 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 دون استثناء ، يقعون أسرى هذه الحالة المرضية ، فجاءت رواياتهم تعبيراً عن مرض وتشخيصه وأحياناً 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 روايتهم مريضة ، ولو تجاوزوا المأزق واختاروا فترات صحية ، تعبر عن موقف فى تلقائية ودون عجز .

٣

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 جزءًا من الشكل ، والشكل يصبح جزءًا 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 وأن تحدثنا عن نقاط الالتقاء بين الأدب الفصيح والأدب الشعبى ، ونحن بصدد البحث عن القاسم المشترك فى فصل « الشكل الأصيل » . وذكرنا أنهما ينبعان من وجدان واحد ، ويضربان إلى جذور مشتركة .

ونتحدث الآن عن نقاط 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 الأدب التاريخى ، لأنها تسمية تساهم فى الاقتراب من طبيعة هذا الشكل - أقول أما الشكل التاريخى فإنه يقوم بالدرجة الأولى على الصنعة .

ولقد لقيت صفة الصنعة نفورًا 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 ممقوتًا يدل على قسر للموهبة أو على فقدان للموهبة ، فإن 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 الفصيح ، 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 تلقائيًا ، مثله مثل السيرة الشعبية والمواويل والأمثال والعديد ، وغير ذلك من أمثال 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 هنالك هو أن 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 قدرًا من العلمية والحقائق المؤكدة على عمله ، وهو هدف لا يفرض على العمل الأدبى ، وإنما ينبع من خلال هذه المظهرية الخارجية ، ويصير جزءًا 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 خضوعًا لمنهج علمى ، بل يخضع لروح الفن أولاً 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 أن هذا الأمر حقيقة يعتمد على مصادر علمية ، خاصة إذا كان هذا الأمر يتصادم مع تركيبة الإنسان الشرقى .

وهذا غير محمد مستجاب الذى يلجأ للهوامش ، ليست تحيل إلى مصادر حقيقية ، لأنه لا يكتب بحثًا علميًا ، بل هو يقصدها لمصدر فنى ، يوحى بالحقيقة ، وأحيانًا كثيرة يمتلئ بنبرة تهكمية . فالهامش هنا ليس بعيدًا عن المتن ، إنه جزء منه ، ملتحم به ، ويعمل على تطويره وحركته ، وإن كان قد وضع لأسباب فنية أسفل الصفحة .

أما الصنعة اللغوية فإنها 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 التاريخية 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 او 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 .

٤

تحدثنا فيما سبق عن مقدمتين ، كان الهدف منها بلورة الشكل التاريخى ، وقد اقتربنا بذلك خطوتين ، أحدهما تعنى ان مفهوم الشكل التاريخى يقوم على المضمون والشكل معًا . 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 فيها الحياة ، وبدلاً من أن كان تاريخًا ميتًا ، يصبح تاريخًا حيًا .

وقد تتحقق فى الشكل التاريخى كل الشرائط ، التى تجعله مطابقًا للكتب التاريخية فى الصنعة التأليفية ، وفى الصنعة اللغوية ، ولكنه يخلو من وجهة النظر الخاصة ، فيصبح ميتًا ، ويصبح الخبر التاريخى خيرًا منه ، لأنه كان حيًا 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 » تقليدًا أمينًا 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 أو النهايات الموحية عند طه حسين ، أو كذلك الحوار ورسم الموقف وتصوير الطبيعة عند الحكيم ، ويبقى الشكل فيما عدا ذلك شبيهًا بالأصل ، خاليًا 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 شئ واحد ، لأن الأديب العبقرى يصل إلى لحظة يذوب فيها فى وجدان أمته ، ويصبح الناطق بلسان حالهم .

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

٥

تلك هى المقدمات الثلاث ، التى تقربنا خطوات من مفهوم الشكل التاريخى ، ويقى هذا الكلام فى مجال الدائرة النظرية ، التى يرسلها الناقد ، ولا تتحول إلى حقيقة 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 انه لم يكن ممن يقتحمون طريقًا جديداً ، أو يشيرون إلى مستقبل فى علم الغيب ، ولكنه ينتظر الرائد ، ويجتر عمله ، ثم يصدر عملاً 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 فوق النيل .

والأمر كذلك فى الشكل التاريخى ، فقد سبقه فى هذا الميدان الكثير من أدباء

الستينيات ومن بعده ، ولكنه طالع وصبر واجتر ، فكانت رواية « حديث الصباح والمساء » صورة نموذجية لهذا الشكل .

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

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 قائمًا ، جليلاً وقويًا 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 بيتهوفن ، فهو فى السيمفونية التاسعة بنوع خاص ، يتحول إلى مهندس معمارى ، يبنى هرمًا جليلاً ، ويتدخل بذكائه وعقله فى الشعر والكورال ، وينوع فى الألحان ، ويفاجئ المستمع بالتنقل المفاجئ من لحن عالٍ إلى أخر 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 بيتهوفن الرواية العربية ، فرغم برودة الفن ومعماريته الصارمة . فإن النتيجة النهائية إزاء هرم فرض نفسه على الساحة المحلية والساحة العالمية .

وهذه التركيبة عند نجيب محفوظ جعلته لا يتطور بسرعة ، ولا ينتقل من مرحلة إلى مرحلة إلا بعد مدة قد تطول ، بعد أن يستنفد 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 شيئًا ، حتى تعم العدالة ، وتسود كلمة العامة[١] .

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 أحيانًا 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 لفحات حارة من غرائزه .

ولكن هذا لا يمتد كثيرًا فى بنية الرواية ، فما فى العنوان يظل محصورًا داخل العنوان ، وما يقوله عن جميلة سرور وعن غيرها من الشخصيات ، لا يتجاوز التعليق القصير . الذى يظل محصورًا 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 ترتيبًا تاريخيًا 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 .

وكان من الممكن أن تنتهى الرواية عند « وحيدة حامد عمرو » ، فهى نموذج للجيل الأخير جيل الأحفاد ، الذى يهاجر من مصر نهائيًا ، 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 .

---

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

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 ، 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 جميعًا 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 .

والرابطة 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 من هذه الرواية عن مفهوم الوحدة العضوية ، التى بشر بها أرسطو ، والتى تقوم على تطور الأحداث فى خط تطورى صاعد ، وفى الوقت نفسه يقترب من مفهوم الوحدة التركيبية ، التى تعتمد على أحداث مستقلة داخل رباط عام ، كما سبق أن شرحت فى الكتاب الثانى .

إن مظهر كتب الترجمة يضفى على الرواية بعدًا حضاريًا ، 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 تامًا ، 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 ادته ، وينهى كل ذلك بوفاتها .

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

فاللغة تسجيلية ، تعتمد على أسلوب الحكى ، ويكثر فيها استخدام الزمن الماضى « كان ياما كان » ، وهى باردة حيادية ، تخلو من الزخرفة والصناعة ، وأيضًا 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 الجناين ، فى مستوى متوسط حسن ، بفضل ارتفاع مرتب أبيه النسبى ، يعتبر أفضل من مستوى جده ، الذى توفى قبل زواج أمه من أبيه ، وكان أشبه الأحفاد بخاله لبيب » ، ومثل هذه البداية تتوالى بصورة أو بأخرى فى بقية الشخصيات ، فتعطينا مثلاً لهذه اللغة التسجيلية الباردة ، التى تلعب دورها الفنى فى سياق الجنس الأدبى الذى تنتمى إليه ، وهو جنس الواقعية التسجيلية وليس الواقعية التقليدية .

أما الخلفية الحضارية فإنها 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 نوعًا من أنواع الحركة ، يشملها جميعًا ، ويعطيها رباطًا عامًا ، 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 سبيلاً 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 نوعًا من التعليق على تاريخ مصر المعاصر ، ومن خلال حدقتى مؤرخ يسجل بأسلوب محايد ، ظواهر هذا التاريخ وخفاياه .

الرواية تشمل تاريخ مصر الحديث ، بدءًا من الحملة الفرنسية (انظر : يزيد

المصرى) ، وإنتهاء 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 ساخطًا ، 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 حقًا » ولكنها مع ذلك ترضخ للواقع ، فهو أقوى من أن تعانده ، ولولا المال الحرام لما استطاع زوجها ان يوفر لبناته حياة الاستقرار فى بيوت أزواجهن .

٦

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 قدرًا من الأرضية النقدية ، نمتحن به الروايات فى الساحة العربية .

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

فبعض الروايات تنتمى إلى الروايات 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 ، وأجيالاً عربية مختلفة ، حتى نجد ما آل إليه هذا الشكل حين تحول إلى « موضة » ، وافتقد الخلفية 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 فقال » لمحمود السعدى ، و « الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل » لأميل حبيبى ، و « مقامات الفقد والتحول » لسعيد عبد الفتاح .

١-٦

رحلة ابن فطومة ليس لها من الشكل التاريخى سوى البداية والنهاية ، فهى تبدأ هكذا « نقلاً 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 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 استشهاداً على كل ذلك ، فهو يقول : « الحياة والموت ، الحلم واليقظة ، محطات للروح الحائر ، يقطعها مرحلة بعد مرحلة ، متلقيًا من الأشياء إشارات وغمزات ، متخبطًا فى بحر من الظلمات ، متشبثًا فى عناد يتجدد باسمًا 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 فرارًا من ظلم الوالى ، وهربًا 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 هدفًا وقد حققته بدقة ، وإن كذلك لدار الأمان هدفًا وقد حققته بدقة ، أما دار الإسلام فهى تعلن هدفًا وتحقق آخر باستهتار وبلا حياء وبلا محاسب ، فهل يوجد الكمال حقًا فى دار الجبل » .

لو كان الأمر يتوقف عن 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 رمزًا لهذا الماضى الذى يتطلع إليه المسلمون ، كنموذج يحثهم على البعث الجديد ، ففى النهاية وبعد تجوال هنا وهناك ، يدور بين الرحالة ودليله الحوار الآتى :

« – دع وطنى الأول ، فأهله خافوا دينهم .

فقال بخشونة :

– إذا لم يتضمن النظام الوسيلة لضمان تطبيقه فلابقاء له .

– إننا لم نفقد الأمل بعد

– إذن لما كانت الرحلة إلى دار الجبل .

فقلت بفتور :

– العلم نور .

فقال ساخرًا :

- ما هى إلا رحلة إلى لا شئ » .

إن هذا الحوار يشير إلى أن دار الجبل هى وهم ، وبذلك يسجل فشل ابن فطومة الذى ينتهى إلى لا شئ ، 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 لموقف الرفض من البطل . الذى يخرج من موطنه فرارًا ، وينتهى به الأمر إلى الكفر بكل ما فى منطقته من مثاليات وأحلام .

وفى ظنى أن رواية « رحلة ابن فطومة » هى اخطر من رواية « أولا 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 واخيرة 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 .

٦-٢

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 ،

ومروراً 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 نتفًا من هنا وهناك ، ويزعم أنه قد ألم بأصول الثقافة العربية ، فالمسعدى قد حفظ القرآن الكريم منذ صغره ، وهو يعتز بذلك ويؤكده فى الحوار الذى أدراه مع ماجد صالح السامرائى « نشأت بهذه القرية طفلاً ، 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 اكن أفهمه طفلاً ، ولكنى صنعت من إيقاعه منذ الصغر لحن حياة ، وربانى على ان الوجود الكريم مغامرة طهارة ، جزاؤها طمأنينة النفس 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 لا يكاد 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 ، كاتبًا أو شاعرًا أو مفكرًا ، إلى ما اسميه : 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 من واقع اجتماعى عرفته فرنسا ، عقب الهزيمة أمام المحور ، ومع واقع حضارى مرت به أوروبا ، وتنكر فيه كل ما هو خارج النطاق ، وتحمل الإنسان مسئولية

---

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

صنع قراره ، وتكوين شخصيته ، خلال المواقف التى يتواجد فيها ، وحده هو المسئول دون أن يستمد من أية قوة « خارج نفسه » أيا كانت سلطة هذه القوة .

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

ذكرنا آنفًا 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 اهميته 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 تيارًا غريبًا 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 علي 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 ، وكأنه وسط بين حياة 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

---

(١) مجلة الحياة الثقافية (تونس - إبريل ١٩٧٦)

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 بالتمزيق ، يبدا المؤلف شرقيًا ، ثم ينتهى به الأمر إلى أن يكون غربيًا ، 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 الكون ، ينتهى به الأمر إلى أن يصبح قلقًا متوترًا ، يبكى فى كل مناسبة ، ويسح دموع الندم ، ويعتزل الناس والمجتمع ، 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 » 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 . لكنه ينتهى وفتاة الدير يصيبها مس من أبى هريرة فيقلب حياتها . و « حديث الكلب » يبدأ فى جو من النبل والفروسية لكنه ينتهى والكلب يعوى عواء مقبضًا . 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 شعرًا ولا حبًا كما كان فى قصة قيس وليلى على أرض نجد ، إذ سرعان ما يدخل فى مأساة قاتمة . و « حديث الحكمة » الذى به قصة موسى والخضر ، لا ينتهى وموسى قد وصل إلى اليقين ، ولكنه ينتهى وأبو هريرة فى حيرة قد وقع تحت قبضة أبى رغال ، باختصار فإن المسعدى فى روايته وفى فصوله

وأحاديثه ، يبدأ خطوته من العقد الفريد والإمتاع 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 يومًا عن عادته فإنه يختار عنوانًا يحمل تلك الثنائية ، من مثل : حديث المزح والجد - حديث الحق والباطل ، حديث الجماعة والوحشة .

والخاتمة غالبًا 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 إلا نور منه فى العين » . وحديث التعارف بالخمر ينتهى وقد اختلطت المتعة بصاعقة من نار . وحديث الحق والباطل ينتهى وأبو هريرة ينشد أشعارًا على ضوء نار لظى حتى يأتى الليل .

وهذه الثانية التى تنخر بسوسها فى عظام الرواية ، إنما هى إنعكاس لتركيبة المسعدى ، فهو يحمل فى داخله جرثومة التأرجح بين الشرق والغرب ، ولما يصل إلى جدلية تتجاوز الأمرين فى منظومة جديدة . ومن هنا نراه ممزقًا ، 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 رجلاً 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 مزيفًا . وإذا كان البطل المراوغ كما ذكرنا ، قد بدأ فى المقامات التلقائية ، 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 .

٣-٦

الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل ، ليس لها من الشكل التاريخى سوى هذا العنوان ، أما ماعدا 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 يغرق 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 إشاراته معلقة فى الهواء ، فى انتظار من يلتقطها من الأجيال القادمة .

الشكل التاريخى ليس هو عنوانًا ، أو اقتباسًا من ألف ليلة وليلة ، وليس هو ترديدًا لحكاية مدينة النحاس ، ولا تضمينًا 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 تستطع 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 لفتة ذكية من المؤلف أن يضع هذه الأبيات فى أول الرواية ، تحت عنوان « مسك الختام » ، وأن يعيد هذا العنوان فى خواتيم الرسالة ، ليؤكد هذا الهدف ، الذى يضم الرواية من أولها إلى آخرها .

وربما كانت رواية أخطية أكثر تطورًا ، 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 وحنانًا . ويغوص فى الذكريات ، ويردد بلذة أسماء الأعلام والأمكنة .

والرمز فى أخطية أكثر عمقًا ، 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 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 باردًا على موقف ساخن .

وعلى الرغم من هذا التطور ، ومن هذا الأسلوب الغنائى ، الذى يصل إلى حد 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 بعدًا تراثيًا ، يقوم بدوره فى التأكيد على أبعاد الهوية ، وفى حفظ الشخصية من التلاشى .

---

(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 .

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 أقتبسها أميل حبيبى ، هذه الوظيفة ، سواء كانت لسميح القاسم أو لغيره ، بل أن الأغنيات التى أوردها لفيروز فى عناوين روايته « سداسية الأيام الستة » تؤدى هذه الوظيفة وتزيد . أما الفن القصصى ، الرواية على الخصوص ، فإنها تحتاج إلى نفس هادئ ، وإلى رؤية أبعد عمقًا .

كتب فريكور روايته « صمت البحر » ، وشاعت هذه الرواية بين أبطال المقاومة الفرنسيين ، أثناء كفاحهم ضد الاحتلال النازى ، ولم تكن هذه الرواية تحتوى على اناشيد ، 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 أيضًا ، إلا أنها لم تفصح عن عواطفها ، وظلت صامتة صمت البحر ، ذلك الصمت العميق الذى يعبر أكثر مما تعبر آلاف الأناشيد والخطب ، وكانت تقف أمام المكتبة ، وتستعرض أسماء فولتير وغيره من صناع حضارة قومها فتحس بالقوة ، وبأنها كالبحر سوف يبتلع أمامه كل ما هو زبد .

٤-٦

أمام 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 بعيدًا 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 تسئ إلى عنصر الانتقاء فى العمل الروائى .

ورواية سعيد عبد الفتاح مليئة بالتفصيلات عن القرية كهذه الأحاديث عن ترعة القرية ، أو المشاجرات بين الفتيات ، أو ثرثرة الحلاقين ، أو مشكلات الإنجاب والنساء ، إن مقامًا مثل مقام الصبر ، تحول إلى مجموعة ذكريات لا يربطها

بالشخصية الرئيسية شئ ، 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 ابعاد 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 ان هذا نعش عم صالح الخواص ، ثار بين الجوانح شئ ، كطيور صغيرة تحلق ، فى فضاء النفس ، ثم عاد إلى ما تحت الصدور ، يحز فى القلوب الكليمة ، ويفتح فجوات ليستقر بها » (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 اقتباسًا مكان اقتباس دون أن تحس بالتغيير ، وكأنك تلعب بأوراق الكوتشينة ، 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 مظهرًا صوفيًا .

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 .

واستخدام كلمة « من فصل إلى فصل » عمدًا ، وكبديل لتسمية المؤلف هذه

الفصول بالمقامات . إذ يورد نحواً 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 مقامًا داخل الرواية يحمل العنوان نفسه ، وهو يدور حول العم صالح الشخصية المحورية فى الرواية ، ولكننا لا نفهم مقام التحول فى بقية 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 تحولاً جذريًا فى بنية الرواية ، إنه بالكاد يصل إلى نصف صفحة ، تتحدث عن حال سامبو بعد وفاة العم صالح ، وهو حال يرثى له ، فقد أصبح زائغ العينين شارد العقل ، أقرب من 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 أو هذا المقام ، ومن هنا فهو يضفى على الرواية خاتمة حزينة ، لا يمثل تحولاً ولا امتداداً ، 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 شئ .

٧

تلك هى عينة عن رحلة الشكل التاريخى ، تناولت اشهر التجارب فى عالمنا العربى ، وتنوعت من بيئة إلى أخرى ، ومن جيل إلى جيل ، لتغطى مسيرة هذا الشكل ، التى امتدت منذ أن بدأ المسعدى التجربة سنة ١٩٣٩ ، وحتى جيل التسعينيات .

وإذا كنا 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 عنهما فيما يتبقى لنا من هذا الفصل ، أحدهما يشير إلى جمال الغيطانى ، والآخر يشير إلى محمد جبريل .

obeikan.com

الغيطانى والحنين للماضى

١

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

٢

مفتتح :

يتحرك الزمن فى العمل الإبداعى على مستويين :

مستوى تاريخى ينتقل 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 فى الغروب .

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

ويستطيع القارئ أن يخمن بهذا المستوى مسبقًا ، 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 بعضًا ، ويتوازى بعضها مع بعض ، ويتراكم بعضها فوق بعض على هيئة عناقيد ، تتداخل حباتها ويتكدس بعضها فوق بعض ، ولكن فى عمومها تلتزم بحركة تطورية . ليست عُقَلِيَّةً ولا منتظمة ، ولكن على هيئة مجموعة أو عناقيد ، تتداخل ثم تكدس ، وكل عنقود فى حركته يتداخل مصيريًا مع العناقيد الأخرى ، وعند مرحلة معينة ، وعندما يبلغ الكتاب أجله ، تتحرك العناقيد معًا ، 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 الفلسفة 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 فى الحسبان .

أما الحضارة الأخرى ، فهى عند مرحلة ما تتمرد على القوالب العقلية ، وتترك النوافذ 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 رأساً على عقب .

ومن هنا فإن الأعمال الأدبية فى ظل هذا المستوى ، تتجدد مع كل شئ مفاجئ وغير متوقع ، إن القارئ ينتقل من خط إلى خط ، ومن جد إلى هزل ، ومن شعر إلى نثر ، ومن غزل إلى حكمة ، وغير ذلك من متقابلات تمثل منهجاً يعتمده أصحابه ، ويؤكدون عليه فى مقدمات كتبهم ، فالجاحظ وأبو الفرج وابن عبد ربه والحصرى ، يذكرون فى خطب كتبهم . إنهما 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 نموذجًا تطبيقيًا 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 الكنف ، 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 أن توغل شهرزاد فى حكاية ما ، ويصبح المستمع ، ممثلاً فى شهريار ، متابعًا لها ، مندمجًا فى أحداثها ، حتى تُدخل 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 أن يستنيم للحكاية الثانية ، ويندمج فى أحداثها ، حتى تفاجئه شهرزاد بحكاية مماثلة . 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 إنجازها 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 .

٤

كانت هذه المقدمة لازمة ، لفهم التجربة التى بدأها الغيطانى ، فى روايته الأولى « الزينى بركات » (١٩٧٠)[١] ولابد من وقفة عند هذه الرواية لأنها تنتمى إلى « الأعمال الرائدة » ، بكل ما للريادة من حسابات هى لها ، وأحيانًا تكون عليها ، فالريادة عادة تشغل بشق المجرى الجديد ، وهى فى مشغوليتها قد تشغل عن بعض

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

التفصيلات ، ومن هنا فمع تأكيد فضل الريادة ، لابد من تسجيل بعض ما تاه منها . ليس رغبة فى إظهار العيوب ، فإن الرغبة رغبة شريرة لابد أن يبرأ منها النقد ، ولكن محاولة لبعض الإصلاحات فى الطريق الجديد ، حتى يصبح ممهداً ومؤديًا إلى غايته .

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 كثير من الروائيين يقلدون الغيطانى أيضًا . وعادة التقليد عادة مرزولة تصيب العملية الإبداعية فى جوهرها ، فالإبداع 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 ٩٢٢ هـ ، وهو فى هذا المستوى يتابع ابن إياس فى كتابه « بدائع الزهور » ، ويقسم كتابه إلى حوليات وشهور وأيام ، ويحاول أن يرصد بعضًا 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 حدًا ، لا يستطيع القارئ فيه ان 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 تمامًا ، وهو مستوى يتمثل فى كسر الحاجز التاريخى ، فما إن يبدأ الغيطانى بمقتطف « أ » ويؤرخه 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 هـ ، 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 ، حقًا إن عنوان السرادق الأول « ما جرى لعلى بن أبى الجود ، وبداية ظهور الزينى بركات - شوال سنة ٩١٢ هـ » ، ولكن هذا السرادق لا يقف عند حدود عنوانه ، بل يضم مجموعة من الأوراق هى : سعيد الجهينى - مرسوم شريف - زكريا بن راضى - بركات - كوم الجارح - الأربعاء عاشر شوال - أول الليل - لفتة أولى - لفتة ثانية - إلى الزينى بركات ابن موسى - وغير ذلك من أوراق تتضام لتكون ملفًا . وقل مثل هذا عن بقية السرادقات . التى تتحول إلى ملفات ، وكل ملف يضم مجموعة من الأوراق .

وهناك رابط بين جميع السرادقات . التى تتحول إلى ملفات ، وكل ملف يضم مجموعة من الأوراق ، لا يكتمل خط سيرها إلا فى الملفات الأخر . خذ مثلاً سعيد الجهينى فإن المؤلف لا يقدمه بالطريقة التقليدية ، ويجعل ملامحه تكتمل منذ أول وهلة ، بل إن أخباره - أو أوراقه - تتناثر فى بقية السرادقات ، وفى السرادق الأول ص ٢٢ ، وفى السرادق الثانى ص ٧٣ - ١٠٧ - ١١٥ - 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 ، حقًا ، 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 هـ 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 شهورًا قد تصل إلى سنة كاملة . وبذلك يبطئ من الحركة ، ويضعف من حدة الترقب ، لو انه 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 دورًا كبيرًا فى مصير الأمة ، لو أنه فعل ذلك لكان أدق فى تصوير تلك اللحظة الدرامية المكثفة .

والمؤلف يصور هذه اللحظة الدرامية ، بطريقة تتناسب للغاية مفهوم الشكل التاريخى ، فهو أولاً لا يصور هذه اللحظة من خلال وقعها على نفسه وتحديد أبعادها الشعورية الداخلية ، مما نراه كثيرًا فى رواية « تيار الشعور » أو فى رواية التحليلات النفسية بوجه عام . وهو ثانيًا 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 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 المأسوية ، 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 الاستتامة 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 ، وليس فقط فى تقديم 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 يحى حقى فى روايته « قنديل أم هاشم » خلال جملة فى بداية الرواية وأخرى فى نهايتها ، ثم اعتماد على عنصر السرد بين البداية والنهاية ، وحاول أيضًا محمود المسعدى فى روايته « حدث أبو هريرة فقال » خلال اقتباسات وأسلوب يقلد فيهما مظهر المؤلفات التاريخية ، وحاول ذلك كذلك سعد المكاوى ، كما سبق أو 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 تمامًا عن ابن إياس ، وتبدو المماثلة بينهما ، التى لفتت أنظار كثير من الباحثين ، وعلى رأسهم الدكتور مراد ، إنما هى مماثلة من الخارج ، وربما كانت معتمدة من المؤلف كعنصر فنى من عناصر شكله التاريخى .

إن ذكر الحوليات والأشهر والأيام ، وأحيانًا 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 ان المؤلف لا يحرص على فكرة التسلسل التاريخى ، وإنما تأتى هذه التواريخ من باب المحاكاة التى توهم بالشكل التاريخى ، تمامًا 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 على خط معلوم حتى النهاية المرسومة ، ولكن يتقاطع ويتوازى ويتداخل على هيئة عنقودية . والغيطانى واع بهذا الإنجاز ، 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 وجدانيًا وسلوكيًا حتى نهاية الأحداث ، ففى روايته تلك نقرأ أعلامًا لشخصيات تلعب دورًا رئيسيًا 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 ياخذ فى موضوعات أخر ، ثم بعد مدة ، ربما 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 بأن 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 ، حقًا هو يختلف عن النسق التاريخى المتسلسل ، ولكنه نسق على أية حال ، يخلق مصطلحاته الخاصة ـ ويسير سيرته الخاصة .

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

فهو إنجاز جوهرى ، ليس مجرد مظهر خارجى يعتمد على عنوان هنا أو هناك ، وليس إنجازاً جزئيًا ، يعتمد على جملة فى البداية والنهاية ، ثم يتساق 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 منحنيات الرواية .

ومن هنا نرى أن الغيطانى يتخفف من الوسائل الفنية التقليدية ، فهو لا يحفل كثيراً بعنصر الحوار ، وهو لا يتوغل كثيراً 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 الواقع ، 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 ومتعمداً ، وليس تابعًا 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 أيضًا 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 حقًا ينقل ويقتبس ، إنه حقًا يضع كل ذلك داخل سرادقات أو ملفات ، ولكنه لا يفعل ذلك عبثًا ودون خطة ، وإلا لتحولت سرادقاته إلى « دكان الألف صنف » ، وهنا نراه يختلف عن ابن إياس اختلاف جذريًا ، إن ابن إياس يجمع أوراقه من اجل 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 .

حقًا ، إن الغيطانى لم يحمل شكله التاريخى نوعًا 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 محقًا 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 فيها 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 القسمين لا تأتى الرؤية واضحة ، وبهما معًا نستطيع أن نضع تصورًا كاملاً للشكل التاريخى :

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

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

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

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

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

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

إن افتقار الرؤية الكلية فى هذه 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 » منطقيًا 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 افضل للغيطانى أن يسند دور الراوى ، الذى يسجل ويعلق ، إلى ابن إياس بدلاً 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 .

وفضلاً عن ذلك فقد كان ابن إياس صديقًا 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 كسيرًا حزينًا . 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 ، بديلاً 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 شعرًا تحدث فيه عن الظلم ، الذى لابد أن يؤدى إلى هذه النتيجة الحتمية .

أين الملوك فى الأرض قد ظلموا ... والله منهم لقد أخلى أماكنهم
فاستغن بالسمع عن مرآهم عظة ... فاصبحوا لا ترى إلا مساكنهم

فابن إياس قد ألتفت إلى هذه اللحظة المأسوية ، 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 ، دورًا أكبر من دوره الذى يأتى عرضًا وعلى لسان رحالة أجنبى ، فهو بذلك يحقق هدفًا قوميًا وآخر فنيًا . فنحن هنا إزاء شخصية من المنطقة ، تعرف تاريخ المنطقة ولغة المنطقة ، وأولى أن يسند

إليها دور المعلق على الأحداث ، بديلاً من هذا الأسم الأعجمى الذى يمثل عقدة الخواجة . ونحن أيضًا إزاء كتاب لابن إياس ، يمثل الأصل الذى أرد الغيطانى أن يبتعثه على هيئة رواية تعتمد على الشكل التاريخى ، ولا شك أن اجتلاب الأصل يمكن أن يمنح الرواية أبعادًا فنية ليست فى الحسبان .

وكل هذا قد أوقع الرواية فى رؤية جزئية ، تحتفى بالغريب والمدهش ، وحرمها من الرؤية الكلية ، التى يمكن ان 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 اسر 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 جملة 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 شكلاً تاريخيًا ، وليس يستعرض فترة تاريخية ، وفرق كبير الحالتين ، حالة من يستعرض التاريخ وحالة من يكتب الفن منطلقًا 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 إرهاصًا 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 قصرًا 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 خلق جو من الإثارة والغموض .

كان لابد من هذه الوقفة مع الرواية الأولى للغيطانى ، لنحلل 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 . هو 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 تاريخيًا على النحو الآتى :

١- الزينى بركات (١٩٧٤ م)
٢- الزويل (١٩٧٥ م)
٣- وقائع حارة الزعفرانى (١٩٧٦ م)
٤- الرفاعى (١٩٨٧ م)
٥- خطط الغيطانى (١٩٨١ م)
٦- التجليات : السفر الأول (١٩٨٣ م)
٧- التجليات : السفر الثانى (١٩٨٥ م)
٨- التجليات السفر الثالث (١٩٨٧ م)
٩- رسالة فى الصبابة والوجد (١٩٨٧ م)
١٠- رسالة البصائر فى المصائر (١٩٨٩ م)
١١- شطح المدينة (١٩٩٠ م)
١٢- 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 نصف 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 ، وهى :

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

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

٣- رواية أدب الرحالات ، وتشمل : الزويل ، شطح المدينة ، هاتف المغيب .

أما رواية « الرفاعى » فلا نستطيع أن نصفها فى محور من المحاور السابقة ، فهى من ناحية لا تتخذ الشكل التاريخى ، وهى من الناحية الأخرى أضعف رواياته فنيًا ، ومن هنا فسوف نسقطها كلية من هذه الدراسة .

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

٦

مدرج أول : رواية الخبر التاريخى :

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

ولكن هذا الاستغراب يزول إذا عرفنا أن الروايات الأخر تتخذ من التاريخ مسرحًا ، 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 ، إن 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 - حارة الزعفرانى - خطط الغيطانى - رسالة البصائر ، تتوالى تاريخيًا 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 ، ووقع مصر تحت سيطرة المحتلين .

ورواية حارة الزعفرانى تصور مصر بعد الهزيمة ، وقد أثابها 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 عقدًا نفسية وإحساسًا 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 أخبارًا كثيرة تواردت فى صفحات متناثرة (مثلاً ص ٦٢ و ٩٨) ، وعقد لها فصلاً كاملاً 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 شائعًا 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 اخبارها هو تفصيل عن الحارة كلها .

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

وتتابع « رسالة البصائر » ، 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 تمثل مصر فى فترة الثلاثينيات والأربعينيات ، أما رباعية الغيطانى فهى تصور مصر فى فترة الستينيات والسبعينيات .

ولكن الرؤية تختلف لأن الواقع التاريخى اختلف .

وكانت مصر فى الثلاثينات والأربعينيات متماسكة ، وتعرف طريقها ، وكان أبناؤها يحبون الاستقرار ، ولا يبغون لبلادهم بديلاً ، 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 ، حقًا ، هى تيارات مختلفة وأحزاب مختلفة ، ولكنه الاختلاف الذى يعمق ويغنى السيرة ، وليس الإختلاف الذى يفرق ويعوق المسيرة . وكأن 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 أنواعًا 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 ، وهى الباقية وكل من عليها فان ، ومن يخرج عنها حتى إلى شارع آخر ، سرعان ما ينوب ويعود ، تحتمل أخطاء الجميع ، فالكل

أبناؤها ، تحنو على المريض والضعيف ، وعلى التائب والمسئ ، وترقب 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 تمامًا ، لم تعد هناك قيمة ما ، إن كلمات مثل الوطن والأهل والأرض تفقد معانيها ، وتصبح الخطط أرضًا طاردة ، يسعى أبناؤها للخروج منها بكل الوسائل ، ثم يعودون إليها إما مرضى أو موتى أو بروح مدمرة .

وامتلأت بشخصيات مثل الأستاذ التى تهدم وتقتل ، وبقدر قدرتها على التخريب تكون منزلتها 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 دورًا تتداعى ، وأعمدة تتهاوى ، وحجارة تتناثر ، وأرضًا تسوخ ، وحجارة تتناثر ، وأرجلاً تهتز ، وبومًا تنعق .

وقد وقع الغيطانى أسير تلك اللحظة التاريخية ولم يفارقها ، وجاءت رباعيته رصدًا للخراب ووصفًا 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 « مخصيًا » لا يستطيع الإنجاب ولا الممارسة .

وقد خيل لى أن الغيطانى سوف يتبنى حركة « الخلاوى » فى خططه ويجعلها رمزًا للخلاص ، ولكن سرعان ما ذابت تلك الحركة وأصبحت أقرب إلى نشيج الجسم المريض منه إلى مقاومة الجسم السليم ، وتأتى النهاية تحت عنوان « سياحة الفناء » لتؤكد هذا المعنى ، وفى جمل قصيرة كأنها نقرات الندابة :

« نصفق أيد ، يضيع صوت الهتاف 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 .

١-٦

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 « مشجبًا » للقضايا الفلسفية ، والتأويلات .

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 أحيانًا عن طريق الحكمة ، وأحيانًا عن طريق العظة والخطبة ، وأحيانًا ثالثة على هيئة بيان أو مرسوم أو اقتباس . وكل هذا يتاسب مع مفهوم الشكل الأصيل كما سبق أن

شرحناه ، وهو مفهوم لا يوغل فى فلسفة ولا يتعمق صراعًا ، وكل هذا يبرر موقف المباشرة وعلو الصوت وتقديم النصيحة ، مما نراه شائعًا فى رواية الغيطانى .

والغيطانى لا يلجأ إلى الشكل التاريخى ، كمجرد حلية 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 لها من الشكل التاريخى ، سوى العنوان والبداية ، فهو فى البداية يذكر أنه عثر على مخطوطة ، 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 والنهاية ، إنه يتجاوزهما إلى عناصر كثيرة ، تسرب 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 او 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 » أيضًا ، 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 « رسائل البصائر » وكأنها روايات تعتمد على الخبر التاريخى ، على الرغم من موضوعها المعاصر ، الذى يحلل عناصر الهزيمة بعد نكسة ١٩٦٧ م . لأن الغيطانى فى هذه الروايات حاكى كتب التاريخ بكل لوازمها اللغوية والأسلوبية ، مما جعل الواقع المعاصر يحمل بصمة التاريخ ، وجعل هذه الروايات الثلاث لا تختلف عن « الزينى بركات » التى تنطلق من بداية العصر العثمانى .

٧

مدرج ثان : 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 قالبًا صارمًا ، صار كاللازمة لا يستطيع التخلى عنها ، سواء كانت روايته عن الأخبار التاريخية ، أو الصوفية ، أو أدب الرحالات . ولكن عند التدقيق يكتشف أن هذا الشكل يتخذ صورة فى الأخبار التاريخية يختلف عنها فى الأدب الصوفى ، أو فى أدب الرحلات ، وبذلك أمكن للغيطانى بأن 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 منهما .

فهو فى الأخبار التاريخية ، يتابع الأحداث فى صورتها الواقعية ، سواء كانت فى الماضى (الزينى بركات) ، أو كانت فى الحاضر الذى ينظر إليه الغيطانى وكتاريخ . (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 مثلاً توضيحيًا 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 .

١-٧

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 الإسلامية إذ اكتشفوا أن هذا الشكل يتيح إمكانية 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 نوع المراحل التى

تسبق التغييرات الكبيرة ، ويكون المجتمع فيها فى حالة مخاض انتظاراً 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 والجن شهاباً رصداً كما ذكرت سورة الجن ، ومنعتهم من التلصص على أخبار السماء ، حتى لا يختلط 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 يقيناً 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 تطهيراً 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 ادبية (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 - كما حددتها فى الكتاب الثانى فى فصل الفن - 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 كثيراً 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 قريباً من هذا المفهوم ، فهى رحلة تجمع بين العالمين : عالم الواقع وعالم ما وراء الواقع .

ومن هنا كانت الرابطة تلعب دورًا أساسيًا فى هذا الشكل ، لأنها دائمًا تذكرنا بوجه الشبه ، أو بالصلة بين العالمين ، وقد تكون الرابطة معراجًا من فضة ، أو معراجًا 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 شيخًا أو مرشدًا 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 ، مثلاً ، وفدت إلى البيئة 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 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 - كما أثبت علماء الأدب المقارن - 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 حيًا من جديد فى عالم الأرض ، ويقوم بمقارنة بين العالمين ، كما نرى فى الباشا فى مقامات الميلحى ، 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 حيًا 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 فى تجلياته يجمع بين الرحلتين ، فهو فى بعض مقاماته أو أحواله أو أسفاره ، يرحل نحو السماء ، ثم يعود إلى الأرض ، ليبدأ رحلة أخرى ، ثم يعود منها ، وهكذا فى حركة دائرية مقفلة ، سنشرحها بعد قليل .

٢-٧

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

ولكن هذه المقدمة كانت ضرورية لتقويم تجربة الغيطانى فى تجلياته الذى يحاول بأجزائه الثلاثة أن يوظف إمكانات الأدب الصوفى .

وتأتى تجربة الغيطانى مع هذا الشكل بعد مسيرة طويلة لمفكرين قبله ، طوعوا هذا الشكل لأفكارهم اللغوية والأدبية والفلسفية والصوفية ، بل يأتى أيضًا بعد مسيرة طويلة للغيطانى نفسه ، إذ أن تجلياته تمثل الرواية السادسة بعد خمس روايات ، وبعد أن كتب قصته القصيرة « عودة ابن إياس » سنة ١٩٦٩ م .

هنا التحدى الأكبر لكى يبدأ الغيطانى من حيث انتهى الآخرون ، ولكى يتفوق على نفسه فى رحلة طويلة صاحب فيها هذا الشكل منذ سنة ١٩٦٩ م .

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

أراد الغيطانى أن يكتب له سيرة ذاتية ، فاتخذ من الشكل التاريخى قالبًا لهذه السيرة . وهنا برز التناقض الرهيب الذى مس التجليات فى بنيتها الأساسية .

السيرة الذاتية تركز بحكم طبيعتها على حياة الكاتب الذاتية ، وتشير إلى المعالم التى يراها الكاتب ذات دلالة فى مسيرته الخاصة . وقد يمس الكاتب خلال سيرته الذاتية بعض القضايا الاجتماعية والفلسفية ، ولكن دائمًا تكون نقطة البداية من الذات ، ودائمًا يتطرق الكاتب إلى ما هو خارج الذات عن طريق الذات .

أما شكل الرحلة نحو السماء فهو قد تقلب على أيدى الصوفيين ، حتى استقر قالب يخرج فيه الكاتب عن ذاته ليفنى فى الوجود الكلى ، إن الصوفى هنا لا تعنيه سيرة حياته ، ولا الوقوف عند معالم ذاتية ذات دلالة على شخصيته ، إنه مشغول بقضايا ميتافيزيقية ، يتجاوز فيها الواقع إلى ما هو وراء الواقع .

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

خذ مثلاً هذا العنوان الكبير « حالات 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 غالبًا مسيطرًا ، 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 إذ يكتشف أنه يعنى بالجهات الأربع ، تلك الجهات التى تحيط بغرفته الصغيرة فوق السطح ، كدورة المياه فى الجهة الجنوبية ، والأسطح المجاورة فى 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 الإشارات ذات دلالة نفسية عند الغيطانى ، وقد صرح هو بذلك ، فقال فى أول الجزء الثانى : « أعرف أنها لحظة لا تعنى شيئًا عندكم ولكنها بالنسبة لى عمر ومعنى وهوى ، فاحتملونى ولا تملونى » ، ولكن كل ذلك لا يعنى شيئًا ، 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 .

٣-٧

وقد تحولت هذه الذاتية إلى إخطبوط يلقى بأذرعه ، على كثير من مظاهر الرواية عند الغيطانى ، نقف بنوع خاص عند ظاهرتين ، هما :

١- الحنين للماضى . ٢- الدائرة المقفلة .

٤-٧

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 وروايته 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 تاريخًا 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 الذرايات ، إلى أن يقضى الله أمرًا كان مفعولاً » على حد قوله أيضًا فى ثنايا الرسالة (ص ١٠) .

وبين المجموعة (١٩٦٩ م) ، والرواية الأخيرة (١٩٩٢ م) ، 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 أحداثًا معاصرة ، لأن المؤلف ، كما سبق أن ذكرنا ، يحول هذه الأحداث المعاصرة ، إلى تاريخ لا يختلف عما جرى وقت دخول العثمانيين .

وأيضًا 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 صبرًا ، وكيف أصبر على ما لم أحط به علمًا ، 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 ان يحيل الحاضر إلى ماض ، إلى مجرد ذكرى يمكن أن يقارنها بذكرياته فى الماضى البعيد عن أسرته الأصلية .

وشئ 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 بعيدًا عن العمران .

وقد أشرنا آنفًا إلى أن أسرته الحقيقية كانت تعيش فى « مقام الوداد » ، ونحن نقتبس هذا التعبير من التجليات (٥٣٤/٣) ، لنشير إلى أن الجنة المفقودة التى يحن إليها الغيطانى دائمًا إنما تكون فى الماضى البعيد . فمقام الوداد هو مقام الأمن الذى كان يعيشه بين أسرته الحقيقية ، حينما كان طفلاً 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 قليلاً . ولم يتحدث عن أصدقائه وزملائه وعن من هم فى مثل سنه إلا أقل القليل . إن الشخصيات التى يكثر من الحديث عنها غالبًا ما تكون فى مثل سن والده ، وهو يضمر حبًا عميقًا ، وتقديرًا قويًا 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 حروف الفاء التى تفيد التعقيب ، لم أخترعه من عندى ، ولكنى استوحيته من الصورة التى وردت فى التجليات (٥/٢) ، وقد وقف فيها الحسين فى الوسط ، وعلى يمينه أبوه ، وعلى يساره عبد الناصر .

وتتكرر هذه 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 ابيه من القرية متوجهًا إلى مصر ، وقد ارتبطت هذه اللحظة فى ذهنه بخروج عبد الناصر معلنًا الثورة ، وبخروج الحسين ثائرًا على الباطل (١٧١/١) . وبعد ذلك بصفحات يجمع بين ابيه 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 » (٥١/١) ، هو عين ما يذكره تحت عنوان « بيان » ، أو عنوان « إشارة » دون اختلاف إلا فى العنوان .

إن عناوين مثل « وصل فى فصل » (٩١/١) ، 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 عنوانًا ، أو وضعنًا عنوانًا مكان الآخر لما أثر ذلك على بنية القصة . وإن « مقام الجوى (٢٠١/٢) لا يختلف عن مقام الحزن . فالنبرة المسيطرة عليهما معًا 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 ظاهرة التكديس .

٥-٧

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 ، فالروية تسلمه من أولها إلى آخرها ، ومن آخرها إلى أولها ، فى دائرة مقفلة ليس لها أول ولا آخر .

وهو أمر نستطيع أن نقتنصه بين سطور الغيطانى ، فهو يبدأ السفر الثالث فى تجلياته فى 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 معًا ، 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 ، وكرت 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 يحفظ النقطة علمًا ، والنقطة تحفظه وجودًا ، أمى كانت المحيط وأنا بمنزلة النقطة ، الإجابة فرع من السؤال ، والسؤال عويص ، 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) – من بابا المثل – وقد طرد إلى الدنيا لا ليبدأ حياة جديدة ، ولكن ينتظر ليبدأ من حيث عاد ، فالمقام الذى يليه « مقام الضنا » يعود 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 داخله خصائص الذكورة والأنوثة معًا ، ويلقح نفسه بنفسه ، دون أن يحتاج إلى آخر خارج ذاته .

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

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

وهنا قيمة التكرار ، إنه ليس عجزًا ولا مللاً كما يخيل لهؤلاء الذين لا يفقهون ، إنه يعمل على إضعاف أدوات الحس ، وتفريغ اللغة من دلالتها الأولى ، لم تعد مطلوبة من أجل ما تحمله من مضامين مسبقة . حتى يصاب الشخص بالملل ، ويكرر 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 مثلاً سياحة ملكوتية ، تتكرر فيها الآية الكريمة « فبأى آلاء ربكما

تكذبان » ، وتسرع الآيات ، وبعضها يقصر حتى يصل إلى كلمة واحدة ، ثم تعقبها نون كالإيقاع الأخير ، الذى يتكرر مع كل آية – تعمل على الاندماج فى ملكوت الله ، إن كل الأشياء المادية من لؤلؤ ومرجان ، وزبرجد وإستبرق ، 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 ، ومن هنا سر المفردات التى تتوالى فى هذه الرواية عن التلاشى ، والغياب والفناء .

٦-٧

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 مثلاً « الزويل » ، إن المؤلف تحت عنوان « صدر للمؤلف » يصفها بأنها مجموعة قصصية . ولكن الناقد يمكن أن ينظر إليها كرواية ، تدور حول وحدات مستقلة ، ويجمعها موضوع « الزويل » كرابطة تربط بين هذه الوحدات . وخذ مثلاً ثانيًا 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 اقرب إلى روح القصة القصيرة منه إلى الرواية ، فبعض رواياته تبدو تفصيلاً 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 روايته ، 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 عن الزينى بركات ، فهى عن الفترة نفسها ، وقد ورد فيها ذكر الزينى بركات الذى اتخذته الرواية بعد ذلك بطلاً 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 « ويهدله آخر بهدلة » ، 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 .

٧-٧

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 - ما وراء العقل المنطقى .　　ب - التيار الصوفى .
ج - اللغة .　　د - 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 منطقًا 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 قائدًا 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 تفصيلى لها أنها تمثل صراعًا 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 درسًا ، 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 التفسير ، قطرة ارتشفها عصفور من محيط واسع .

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

إن ما ذكره الغيطانى تحت عنوان « خاتمة هذا المقام » (١٠٥/٢) ، 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 طوعًا وصبرًا ، كما ينجذب الحديد إلى المغناطيس ، والنيزيك الضال إلى جاذبية الفلك الدوار » (١٠٩/٢) .

ويبلغ به التهويم حده ، حتى 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 تمامًا ، كما وعاه موسى عليه السلام ، فهو فى كل مرة لا يصبر ، ويعيد السؤال ، وتداخله نبرة من الاعتراض ، وتكون النتيجة عقابًا أليمًا ، فينبذ فى نهاية الرواية من رحمة الله ، وتسيطر عليه حالة شديدة من الحزن ، وينهى تجلياته ، وهو يشكو إلى أصحابه :

« أما الآن فادنوا منى ، وحنوا علىّ ، ففقدانى قريب ، ولا تبخلوا بدموعكم لتكون أنيسًا 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 محدودة ، 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 وإن كان يراه وجهًا لوجه ، فلعلك يا بنى ، لا تفقد الشوق إلى البحث عنه ، رغم مئات المشكلات التى تقع فى طريقك » .

وبين البداية والنهاية يتابع إقبال رحلته محملاً بهذه الرؤية ، فيلتقى بشخصيات مختلفة متعددة الاتجاهات ، مثل جلال الدين الرومى ، والإسكندر ، وزادشت ، والمسيح ، وجمال الأفغانى ، ومصطفى كامل ، والمهدى السودانى ، والحلاج ، نيتشه . وهو يتعرض لقضية سياسية فكرية ، مثل : الاستعمار ، والشيوعية . والعلاقة بين الشرق والغرب ، وبين الدين والدنيا ، واحترام الإنسان ، والحرية ، وحقوق المرأة . وهو يعلق 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 اختطلت بعناصر فلسفية وصوفية ، بعيدًا عن جوهر الحضارة العربية الإسلامية .

إنه فى رحلته نحو السماء لا يعود كما عاد الرسول ﷺ ، محملاً باليقين قد استمد العون من المدد السماوى ، وعزم على أن يبلغ الرسالة ، ويؤدى الأمانة .

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

أو كما حتى 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 محملاً بعقدة الذنب ، مطروداً من رحمة الله ، يعيش دنياه ليكفر عن خطيئته ، إنه ينهى السفر الثانى فى التجليات ، وقد عاد مطروداً يعيش دنياه جسداً 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 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 نهباً للتيارات المختلفة ، وصدقت عليه الآية الكريمة « الذين ضل سعيهم فى الحياة الدنيا ، وهم يحسبون أنهم يحسنون صنعًا » .

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 مطروداً من رحمة الله ، يحس بأنه سعيه قد ضل فى الحياة الدنيا .

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

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

وإذا كان قد توقف عند الآية السابقة التى تتحدث عن الخائبين الذين لا يحسنون صنعًا ، 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 جميعًا ، إنه غفور رحيم » .

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

٨-٧

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 ، ومن منطلق يختلف عن ذلك المنطلق الذى عرفته الرواية التقليدية ، والتى تكون الأحداث فيها محدودة ، والزمن يسير فى خطه التطورى المرسوم ، والمكان معد بعناية ، والبطل واضح الملامح .

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

وهذا الطور الجديد الذى يعيه الغيطانى تمامًا ، 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 » (٢٤٥/١) .

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

والشخصيات عنده تتبدل وتتحول ، فهو قد يصير أباه ويتوحد به (٢٢٤/١) ، وأبوه يصير عبد الناصر فى مواقع كثيرة من التجليات (مثلاً : ١١٧/٢ - ١٣٦ - ١٤٢ - ١٤٣) . بل يبلغ به التجلى إلى درجة أن يتحول إلى « لورا » ، ويصبح هو كيانًا أنثويًا ، 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 أيضًا لا يقف عند الحدود الصارمة : إنه يبدل من أزمنته وأمكنته وشخصياته ، وقد قلت شيئًا شبيهًا بذلك فى كتابى « الأدب وتجربة العبث » :

« نحن خلال هذا المنطق ، نستسيغ مثلاً 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 أيضًا 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 أيضًا رواية بنجن للأحداث فى رواية « الصخب والعنف » ، إنها رواية معتوه - يظنونه كذلك وهو شاهد على الحياة - حطمت الفواصل الزمنية ، وتزاحمت فى رأسه صور الطفولة والشباب ، واختلطت الأحداث بعضها ببعض » .

ولكن هناك فارقًا أصيلاً بين التيار الصوفى وتيار الشعور . الأول يدور فى جو صوفى ، يفقد 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 ، حقًا هو يتمرد على الصرامة والخطوط المرسومة ، ولكن من اجل 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 ، بحثًا عن « الزمن المفقود » كما توحى بذلك عنوان روايته الشهيرة .

إن التيارات الداخلية سواء كانت تنتمى إلى التيار الصوفى أو تيار الشعور - 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 دائمًا 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 دائمًا تياراته الداخلية ، ويحركها من أجل هدف فى نفسه ، كما سنرى ذلك خلال لغته ، التى تتبدل مع تبدل المواقف .

وقد انعكست هذه اللغة 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 ، وقد تكون نورانية مريشة ، ولكنه على أى حال يعرف متى يعزف هذه النغمة ، ومتى ينتقل إلى نغمة أخرى .

لنضرب مثلاً 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 ١٩٦٧ م . ثم يلتقى بابن إياس مرة أخرى فى تجلياته (١٩/١) ، وفى موقف صوفى ، يدور بينهما حوار .

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

ففى المرة الأولى يدور حوار بين ابن إياس والمذيعة ، على النحو التالى :

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

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

- محمد بن أحمد بن إياس .

- ألم تعرف الأهلى .

- لا أعرف شيئًا من هذا ، لا تعجبى ، فأنا لا أعرف ما تقولين .

- ما اسمك ، أننى أعرفك ، ما الذى أتى بك إلينا .

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

– هذا عيشى ، .. لم جئت » .

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

» قلت :

– اذكر عودتك أيام الهزيمة ، ولكنك تركتنى .

قال :

– ينأى الحكيم عن حميمه ، إذا أوحشت الدار .

قلت :

– القلب سليم ، والود بين جوانحى مقيم .

سألنى :

– لكنى أراك مكدودًا .

قلت :

– مات أبى وأنا فى غربة ، لم أر إغماضة عينه ، ولم احمل جثمانه ، ولم أشهد لحظة موراته ، ولم أدر ، ولم أعرف ، ولم أدرك ماذا رأى فى اللحظات الختامية ، أو أى الصور أو الأطياف التى تجلت وتبدت له .

قال :

– هل لك علامة .

قلت :

– ثقل قلبى حتى موتى .

قال :

– يا حبيبى ، لا تحجبنك الحيرة عن الحيرة ، أنى للمقيد بمعرف المطلق .

قلت :

– زدنى يا خلى .

قال :

– 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 فإنها لغة مكثفة ، سريعة قصيرة ، تتخللها عبارات مثل قلت وقال وسألنى ، فتضفى عليها من لوازم الأسلوب التعليمى ما يتناسب وهذا الموقف .

١٠-٧

درج متصوفة المسلمين على أن يتخذوا من حب المرأة ، معراجًا إلى الحب الإلهى . وركزوا فى ذلك على الحب العذرى ، فقصة مثل قصة « ليلى والمجنون » تحولت فى مضمونها الذى يدور حول علاقة عذرية بين فتاة وفتى ، إلى مضمون صوفى يتدرج فيه العاشق من حبه العذرى ، حتى يصل إلى حب المطلق ويفنى فيه ، ويصبح مجنونًا فى هذا الحب ، رافضًا 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 وجودًا واحدًا 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 اصل عربى مسلم ، تلك الفكرة الصوفية التى كان عليها والده فيما يزعم ، لأنها فكرة مثالية تؤدى إلى رفض الحقائق المادية ، ثم قلب الديالكتيك التصوفى على حد تعبيره ، وطرح مفهومًا واقعيًا للتصوف ، يبدأ من البشر ويعيش بين البشر .

وقد انتهى كل ذلك - سواء فى صورته المثالية أو المادية - إلى الغيطانى ، فخلط بين الأوراق ، ووضع الكل فى سلة واحدة . فهو فى تجلياته يتحدث عن لورا (٩٠/١) ، وعن سناء (٧٦٣/٣) حديثًا حسيًا 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 أيضًا الغيطانى الذى يتوحد بها وينتقل من كيانه الذكورى إلى كيان أنثوى (٢/٩٠) ويستشهد بقصة ابن عربى مع فتاة مكة التى أنشد فيها شعرًا 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 موقفًا قصيرًا ، ويحيله إلى رواية . وذكرنا أيضًا 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 االرسائل 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 :

رواية الرحالات غير رواية أدب الرحلات . الأولى يصف فيها المؤلف واقعًا 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 ، وتمثل 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 إمكاناته الفنية ، فيبدو متجدداً 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 ... إلخ .

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 ، الملئ بالغرائب والمدهشات ، أشبه بما أشرنا إليه من قبل عن جو الإثارة فى رحلات السندباد .

إن كلمة مثل كلمة « عجيب » أو « غريب » أو « مثير » ، تتكرر كثيراً 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 اعجب » (ص ١١٨) .

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 خالدًا 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 عن المستوى العالمى إلى الابتذال ، وأصبحت رواية الفئات غير المثقفة ، يلجأ إليها من باب التسلية وإزجاء الفراغ ، تمامًا مثل قرقزة اللب ، ولعبة الورق ، والكلمات المتقاطعة .

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

إن العبرة ليست فيما آلت إليه الرواية البوليسية ، ولكن العبرة تتمثل فى القدرة على توظيف الإمكانات 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 موظفًا بطريقة فنية تنمى من جو الإثارة . فالعبرة كما قلت بالسياق الروائى ، فقد لا يتطلب السياق جو الإثارة ، فيصبح الشكل البوليسى حينئذ عبئًا على الرواية ، وقد يتطلب السياق جو الإثارة ، فيصبح الشكل البوليسى حينئذ موظفًا لخدمة السياق .

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

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

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

وإن 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 شكلاً بعيداً 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 .

٢-٨

قلت آنفًا 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 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 البوليسى ، ويضعها فى سياقها الروائى .

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

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

٣-٨

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

فالمكان فى « رواية أدب الرحلات » عند الغيطانى ، يثير معانى البعد والاغتراب ، فهو ليس مكان إقامة ، ولكنه دائمًا مكان يرحل إليه القارئ ، بعيدًا عن الأشياء التى يألفها . وهو فى الوقت نفسه مكان على الأطراف والثغور ،بعيدًا 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 ممسكًا بمفاتيح هذا الغموض ، ويظل القارئ معه لاهث الأنفاس كالمدينة المعلقة فى الهواء .

٤-٨

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 الرئيسية 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 شيئًا مفاجئًا 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 يمثل 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 زويلى يقابله فى رواية « الزويل » ، ويصف بها أول عجوز تقابل فى رواية « شطح المدينة » .

وشخصيات الغيطانى فى أدب الرحلات لا تحمل اسمًا ، 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 من قنا إلى القصير » (الزويل ص ١٠) . وهو يقول عن أول زويلى يقابله : « نحيل ، لونه أقرب إلى البنى المحروق ، رقيق الفم ، مفلطح القدمين » (الزويل ص ١٧) . غير 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 أثرًا . وإن الراوى يتجول فى تلك المدينة ذات الأبراج العتيقة والقلاع القديمة ، وقد أصبح غريبًا ، فاقد الهوية وكأننا فى عالم « كافكا » الغريب .

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

٨-٥

واللغة فى هذه الرواية ليست جزلة « كلاسيكية » ، كما كانت فى رواية الأخبار التاريخية ، وليست أيضًا 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 ، والتنبيه الحاد لدرجات الصوت ، فبينما تكون الرواية فى موقف إثارة ، نجد المؤلف يشير إلى بعض الأصوات التى يسمعها حوله . وليس حتمًا أن تكون الأصوات مرتفعة صاخبة ، فإن بعض الأصوات الخافتة قد تلعب دورًا فى تصوير جو الرعب والإثارة ، خاصة إذا كانت رهيفة دقيقة لا تلتقطها الأذن العادية . إن أصواتًا 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 المحارة 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 إيقاعًا يجعل الأعصاب متحفزة للتجاوب مع أى نغمة ، ولو 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 السنان 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 صادرًا 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 حسب سياقها الروائى ، فاللغة لا تسيره ولكنه هو الذى يسيرها من رواية إلى رواية ، ومن موقف إلى موقف .

خذ مثلاً نهاية « هاتف المغيب » ، وقد وصل الرحالة إلى دنو اجله ، واقترب من غروب الشمس . إن اللغة هنا ترف وتشف ، وتمتلئ بالظلال والضباب . ويعقد فصلاً 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 . ينثر أيضًا أصواتًا عن « خرير ماء ربما ينحدر من مرتفع ، أو يتدفق من صنبور إلى حوض مرمر ، يترقرق فى جدول مفروش بالحصى » . أو ينثر صورًا عن انعكاس لهب شمعة تحنو عليها مشكاة على بلاط مبلل بقطر المطر ، أو انعكاس ضوء على قماش أخضر يغطى ضريح أحد الصالحين ، أو يتخيل نفسه 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 .

٦-٨

قلنا منذ البداية أن الشكل التاريخى عند الغيطانى ، يختلف من مدرج إلى مدرج ونضيف الآن أنه حتى داخل المدرج الواحد قد يختلف من رواية إلى رواية . فالشكل ، مثلاً ، فى رواية « الزويل » ، يختلف عنه فى رواية « شطح المدينة » ، عنه 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 إبراز 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 المرواحة 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 ، وأحيانًا يخلط بينهما فى حركة فنية يراوح فيها بين أحدهما والآخر . ولكن فى حالات كثيرة قد يجمد الزمن تمامًا ، بمعلومات معرفية عن الزويل ، يعود بعدها إلى تحريك الزمن من جديد .

وهذه المعلومات المعرفية تخدم المظهر العلمى لرواية الخيال العلمى ، حقًا 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 - معلومات عن الزويل - لمحة فى عقائد الزويل - بعض أنواع الوحوش الموجودة بالمنطقة - عادة زويلية - الليل فى مناطق الزويل - وغير ذلك من معلومات تضفى المظهر العلمى على الخيال الروائى .

وتأتى النهاية فتدعم كثيرًا من هذا المظهر ، إنها تدور حول تعليقين : أحدهما للدكتور عنتبلى سوس أستاذ التاريخ ، والآخر للدكتور فتحى السرنجاوى . ويجئ التعليقان فى لغة علمية تقريرية ، واعتمادًا على وثائق زويليلة ، تحاول أن تحقق الموضوع المطروح ، وخلال وجهتين من النظر مختلفتين ، إحداهما تدافع عن الزويل ، والأخرى تهاجم نوايا الزويل . وكلاهما يتخذان أسلوبًا ساخرًا 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 ، وصفتها لا تمت إلى الواقع ، والأمكنة غريبة وكأننا فى قلعة كافكا ، والتساؤلات غامضة وكأننا إزاء تساولات « ك » فى قصية كافكا ، وتتوالى عناوين مثل : المقهى وصاحبه - عود إلى الأزياء - الفلاسفة الأربعون - المسائل السبعة - البرج -

البوابات السبع - بنايات - متاهة - مناقشات أولية - مفتتح إجرائى - 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 تطورًا فى روايته يتجاوز به مراحله السابقة .

٧-٨

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

كانت فى داخله صورة 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 » (ص ٢٨٧) .

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 التساؤل ، 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 ، تمامًا كصاحبنا هنا ينتقل من عجيب إلى عجيب ، وكل مرحلة كما يقول أشد عجبًا 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 إزاء سلسلة تاريخية ، كل حلقة فيها تمثل مستوى زمنيًا من مستويات الماضى . وتتم خلال أمكنة ينتقل 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 ينتقل 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 الجمالى . 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 - 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 الحقيقية ، 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 - كما ذكرت فى الكتاب الأول - إلى حالة السكينة ، وهى ملمح من ملامح الوسطية العربية ، تتجاوز حمية الجاهلية كطرف ، وتتجاوز السكون كطرف ثان .

ب - 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 الرواية حركة فى الأحلام ، لا تفيد التطور التاريخى « لم يكن رحيله إلا رحيلى ، مدارجه مدارجى ، أنه جاء إلى الدنيا لحظة وفادتى ، إنه فطم وحبًا 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 وحده ، وتدور داخله أسئلة صارخة :

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

وتنتهى 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 ، بل تظل تبحث عن السكينة ، فى ظل قوة عليا ، من الصعب الإحاطة بحكمتها ، وعلى المرء أن يخضع لمصيره ، فكل ميسر لما خلق له .

٩

منتهى :

ذكرنا فى الكتاب الأول أن الوسطية بحسبانها تجسيداً لجوهر الحضارة العربية الإسلامية التاريخية ، ويمكن أن نشير إلى أهم هذه الخصائص على النحو التالى :

أ - 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 لا يدركها العقل البشرى ، الذى يغرق فى آنية تقوم على الأسباب المتعارفة .

ب - 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 عنها تمامًا . واستشهدنا لتقريب مفهوم الوسطية العربية الإسلامية ، بالآيات التى ترى أن الله خلق الزوجين معًا ، كل فرد يقابل فردًا آخر ، أما الواحد الأحد فهو من صفات المطلق ، وبالآيات التى ترى أن الله خلق البحرين (العذب والمالح) يلتقيان ، وبينهما برزخ لا يبغيان .

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

والغيطانى فى ظنى هو اقرب الروائيين العرب تمثيلاً لهذه الملامح التى ترمز إلى جوهر الحضارة الإسلامية ، فروايته تشير كثيرًا إلى عالم الحكمة الإلهية ، وقد استشهد مرارًا بقصة موسى مع الخضر ، وجعل من نفسه فى بعض المواقف صورة من موسى ، وجعل من الحسين رمزًا للخضر الذى يرشده ويهديه .

وهو أيضًا 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 أخيرًا يصرح بعنصر الحركة ، الذى يعمر قلوب المؤمنين دون أن يتركها

خرابًا 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 الأثنين حتى لو كان من باب توارد الخواطر ، يمثل لقاء بين النظرية ممثلة فى الوسطية ، وبين التطبيق ممثلاً فى روايات الغيطانى . وهذا يعنى ان 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 معًا .

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 التصاقًا بالتراث ، وإحساسًا 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 هذه 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 إتقان القديم ، وتستخدم المناهج المعاصرة ، وتعرف الكثير من حياة المؤلف ، وملابساته الاجتماعية والشخصية والثقافية ، وغير ذلك مما يعنيه على الاقتراب من الحقيقة ، أو النسخة الأصلية ، إلى أقصى حد ممكن .

إن كتابًا مثل « تفسير الطبرى » يعد من أمهات الكتب التراثية ، مؤلفه 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 المخطوطة وتحقيقها ، 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 ، وينص 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 اعتمدت 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 ، أسلوبًا علميًا تقريريًا ، يتعمد فيه أن يخلو من الزخرفة البيانية ، وأيضًا 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 ، وعمومًا فإن ادعاء المتنبى للنبوة مشكوك فيه ، لأنه يرجع إلى ثلاث روايات شفاهية ، فضلاً عن أن ديوان المتنبى لا يشير على أى نحو إلى إدعاء النبوة » .

ويختلف جبريل فى هوامشه عن كثير من معاصريه ، ممن يسيرون فى هذا الطريق . فالكثير فهم يضع هوامشه اختراعًا ، دون أن يهتم بان 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 هذه الأوراق للمرة الأولى ، وهو فى هذه الحيلة يضرب عصفورين بحجر واحد ، فهو لا يزال مطردًا مع نسق التحقيق ، الذى يبحث ويحاول ، وهو أيضًا يوحى للقارئ بأن هذا الحدث إنما هو اختراعه .

وقد تمادى جبريل فى التمسك بالحرفية التاريخية ، لدرجة أضرت بحركة الرواية ، فى مرحلتها الأخيرة ، ففى الصفحات الختامية ، يحس القارئ بان المتنبى يراجع موقفه ، فهو قد خرج من مدح الولاة صفر اليدين ، فلا ولاية قد نال ، ولا بكرامته احتفظ ، وهذا هو المعنى الذى يقوله 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 مواتًا ، انبلاج الفجر فى الليل الذى طالت رقدته » .

وفعلاً 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 ذكرها جبريل نقلاً عن 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 ساخطًا على كافور ، ناقمًا 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 تعددًا فى المستويات ، وتخلصها من قصر النفس ، شأن الكثير من رواياته ، فهى بالكاد تصل إلى ١٥٣ صفحة من القطع المتوسط .

وقد يقال أن جبريل آثر ألا يضيف مراحل جديدة على حياة المؤلف ، تختلط بحياته التاريخية الحقيقية ، وتحدث شيئًا من الالتباس قد يسئ إلى التاريخ والفن معًا . ولكن جبريل ، ولله الحمد ، يمتلك 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 ، يستطيع أن يقوم بعملية الفصل هذه دون أن يحس القارئ بشىء من الالتباس أو التشويش ، فمثلاً 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 اختراعًا ، وقامت على أساسه فكرة الرواية ، ولا

يضيره فى شئ أن تخلو المصادر والمراجع من هذه الأحداث الجديدة .

٣

ولكن السؤال لا يزال مطروحًا ، 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 أيضًا ذلك الأسلوب العلمى 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 - أكاد - لست أدرى - ربما - قد .

ولكن البطل عند جبريل ينتمى إلى شخصية معروفة ، لها وزنها فى تاريخنا القديم . أما البطل الوغد (مقالات فى النقد الأدبى ٥١/٤) ، 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 بأن هذه الشخصية إنما تنتمى إلى العصر الحديث « واحد فى هذه الدنيا لا يمكنه أن يحدد العام الذى ولد فيه النعمان . يقينًا كان الراشيستاغ الألمانى قد احترق ، تمهيدًا لأن يتخلص أدولف من المعارضين للرايخ الثالث ، كما أن لينين كان حتمًا 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 حديثًا ، متأثرة بالنزعة العلمية ، ومعتمدة فى ذلك على الوثائق ولغة المخطوطات .

وقد تأثرت الرواية العالمية فى مظاهر عديدة ، تسللت إلى الكثير من الاتجاهات الأدبية ، فقد عرفها أصحاب الرواية الجديدة فى فرنسا ، خلال التركيز على الوصف الدقيق المفصل ، والذى يتخذ مظهر الموضوعية الباردة (انظر لقطات ص ٢٥) ، وعرفها أيضًا بعض كتاب العبث من خلال تحليلاتهم التى يقصدون بها أن تكون مملة تثير الأعصاب (انظر الأدب وتجربة العبث ص ١٧) ، وعرفتها أيضًا الرواية الأمريكية ، كما فى بعض روايات فولكنز 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 مثالاً 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 كثيرًا إلى صورته على الغلاف . ويمكن أيضًا أن نضرب مثالاً على هذا النوع من الرواية فى مصر ، برواية مستجاب ورواية جبريل .

٤

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

١- نزعة المعاصرة .

٢- النزعة العلمية .

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

١- الأسوار (١٩٧٢ م) .

٢- إمام آخر الزمان (١٩٨٤ م) .

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

٤- قاضى البهار ينزل البحر (١٩٨٩ م) .

٥- الصهبة (١٩٩٠ م) .

٦- قلعة الجبل (١٩٩١ م) .

٧- النظر إلى أسفل (١٩٩١ م) .

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

١- الأسوار .

٢- إمام أخر الزمان .

٣- من أوراق أبى الطيب المتنبى .

٤- قلعة الجبل .

٦

وجدنا أنفسنا فيما سبق ونحن ننطلق من رواية « 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 - النزعة العصرية وهموم الحاضر .

ب- النزعة العلمية وسعة الثقافة .

ج - التكنيك الفنى الحديث .

د- روح المقاومة .

هـ- معالم الشكل التاريخى .

و - تقييم ختامى .

٧

جاءت هذه الدراسة تحت عنوان « جبريل وهموم الحاضر » ، لتقحمنا مباشرة فى جوهر الزمن عند جبريل ، وهو الزمن الحاضر الذى يستغرق جل اهتمامه ، وتستوى فى ذلك رواياته التى ترصد الواقع حوله ، ورواياته ذات النزعة التاريخية ، فكل رواياته مشغولة بالحاضر ، ومحاولة تعميق وعى القارئ بهذا الحاضر ، فمثلاً 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 لعله 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 محبطًا .

ومن هنا نستطيع أن نقول : إن روايات جبريل ذات الطابع التاريخى إنما تتخذ من التاريخ قناعًا ، لتطل من خلاله على هموم الحاضر ، ولا نستطيع أن نستثنى رواية 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 ؛ بصيغة أو بأخرى ، عن « إمام أخر الزمان » ، وعن « من أوراق أبى الطيب المتنبى » ، 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 كثيراً 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 أيضًا 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 « إمام 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 شيئًا 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 خططه ، ويختفى الخجل تمامًا ، وتنقرض القيم القديمة ، وتصبح الخيانة قيمة ، والتآمر ذكاء ، والقسوة قوة .

١-٧

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

وهذه المقدمة النظرية يمكن أن نجد لها تطبيقًا 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 واقعه السياسى (من أوراق أبى الطيب المتنبى) . أو تتعرض لملك وتعرى جبينه وضعفه على الرغم من مظهره الاستبدادى (قلعة الجبل) .

يبدأ جبريل روايته بهذا التقديم :

« هذه الرواية نسج خيال .

وإذا كان إطارها يبدو دينيًا ، فإن مضمونها أبعد ما يكون 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 ، والتى 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 - فهو يجد بين السطور شيئًا 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- تحقيق مطول عن بواعث اختفاء المهدى وبواعث ظهوره .

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

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

٤- فأنقذ سبحانه وتعالى المسلمين بحزب الله .

٥- الثورة عنف ، فلماذا لا ندعو إلى الإصلاح .

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

٧- 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 المغزى 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 فنيًا ، 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 بالمعهد الدينى ، وغير ذلك من صفات توضيحية تزيح عالم القناع التاريخى ، وتجلب على الخشبة العالم المعاصر فى سفور لا يحتاج إلى قناع . وهو أيضًا فى ص ١٢ يشير إلى موت الإمام ، ولكنه يستخدم من الصفات ما يصرح بمشاعر المؤلف ، فهذا الإمام هو السادات الذى جاء موته خلاصًا لمحنة دامت اثنى عشر

عامًا . 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 أخر الزمان » أدى إلى نتيجتين :

إحداهما : تتمثل فى أن جبريل خالف عادته المتبعة فى بقية رواياته ، والتى نتبين فيها روح المقاومة التى تتجاوز القهر بكل أبعاده السياسية والاجتماعية ، مما سنذكره فيما بعد بشىء 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 شيئًا من الأمل ، خلال هذا السطر الذى انتهت به الرواية « سيكون 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 نتيجتها فى سطر يلخص مغزاها ، ولم يتركها تنمو خلال المراحل السابقة ، ولم يمهد لها بما يجعل هذا الأمل حتميًا وضروريًا ، 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 – فقد يكون الهدف تاريخيًا ، يشير فيه المؤلف إلى بيان مثالية الحضارة العربية الإسلامية ، تلك المثالية التى 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 شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم ، ثم يتابع هذا الخيط وقد امتد خلال الإمام على والحسين وغيرهما من آل البيت ممن يمثلون فكرة المثالية ، تقف على خط مستقيم لا يستجيب للمتغيرات الواقعية .

والمؤلف فى 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 تاريخيًا ، فالتعاليم النظرية للإسلام تتسم بالفطرة والواقعية ، وهى من الناحية التطبيقية قد أثبتت نجاحها على مستوى الجزيرة العربية أولاً ، وعلى المستوى الحضارى الإنسانى ثانيًا .

ب- وقد يكون الهدف معاصرًا يشير فيه المؤلف إلى أهمية دور الجماهير فى التغيير ، كما يدل على ذلك السطر الأخير من الرواية ، وهو هدف يأتى فجائيًا وفى الصفحتين الأخيرتين ، فبدا كما لو كان ملصقًا نتيجة قراءات فى روايات سابقة .

٢-٧

وتتخذ النزعة العصرية مظهرًا فنيًا 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 :

أ- الرمز .
ب- تحليل الشخصية .
ج - السخرية .
د- توظيف الحوار .
هـ- تصوير الموقف .

٣-٧

منذ العنوان يقتحم الرمز عالم الرواية « 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 متخفيًا 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 ، مثلاً فى السلطان خليل ، الذى يعشق السلطة ، ويغتصب النساء ، ويقضى على العلماء .

ويلقى هذا الأمر بظلاله على كل منحنيات القصة ، فعائشة ، مثلاً ، 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 دورًا كبيرًا 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 ، وبدلاً من أن يعترف بضعفه ويحاول أن يتجاوزه ، فإنه يتمادى إلى الوجه الآخر ، ويصبح كالطفل ، ويكسر لعبة زملائه ، وتحركه نوازع الأثرة والأنانية .

٤-٧

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

إن شخصية السبطان 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 تعرف 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 نشبهه بالإله كما يشبهه نقاد الحداثة ، ممن يترددون على هذا الدور ، لأنه يجعل من القارئ شخصية متلقية ، تندمج فى عالم المؤلف ، لا تستطيع أن نشاركه فى خلق العمل الأدبى ، وأن تساهم معه فى بناء الشخصية ، بدلاً من أن تسلمها إليه جاهزة ، محددة المعالم ، سواء فى صورتها المادية أو النفسية .

٥-٧

ويلجأ المؤلف إلى الأسلوب الساخر ، عن طريق هذا المؤرخ الذى يكتب سيرة السلطان خليل ، إنه يتحدث عن إنجازات هذا السلطان ويقلب مساوئه ويتخفى وراء السطور قدر كبير من السخرية والتهكم ، فهو يعقد فصلاً 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 ، ويقول فى إحدى هذه المرات « أما مؤاخذة السلطان على حرصه لأن يقبل الداخل إليه ، مهما علا مركزه ، الأرض من تحته ، أو يقبل قدميه ، أو يسجد أمامه ، وإرجاع 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 شيئًا » .

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 فيها عبارة « إنها من نسج الخيال » ، ويهدف بتكراره إلى إبراز عنصر القهر السياسى ، الذى يجعل الكتاب يتسترون وراء التورية والإيحاء ،

والأمر كذلك فى رواية « قلعة الجبل » فهو يبرز صورة القهر السياسى ، الذى يغير من الحقائق ، ويقلب الأوضاع ، ويجعل العلماء يخشون من التصريح .

٦-٧

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

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

« - ما اسمك ؟

- عائشة .

- بنت من ؟

- عبد الرحمن ، القفاص بالشيخونية .

- هل يأذن لكى أبوكِ بمغادرة البيت وحيدة ؟

- 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 كان أدرك من هذا الحوار أن عائشة « تجمع بين الجمال الخلاب وسرعة 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 .

٧-٧

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

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

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

٨

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 محورًا أساسيًا فى روايته لا يقل فى أهميته عن محور « القهر السياسى » .

وعنصر المقاومة لا يأتى ملصقًا فى الكثير من روايات جبريل ، بل يأتى مصاحبًا لخطوات الرواية من أولها إلى آخرها ، ففى « قلعة الجبل » يقدم شخصيتين رئيسيتين 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 :

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 - بملاءتها التى أصرت على ارتدائها - إلى حدرة الحنة ، مناسبة بهيجة ، وفرح لكل أبناء البلاد المصرية » .

وعلى الرغم من أن المؤلف 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 :

« فالعم 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 نكوصًا ، لوساطات العلماء وملوك الدول الأخرى ، ولميله شخصيًا 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 إن تغنى إحدى المرتين عن الأخرى ، لولا حرفية المؤلف فى التمسك بالتاريخ ، فيخيل له أنه يكتب فى 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 ، وأيضًا أباح السلطان مدينة القاهرة كما يسجل المؤلف ذلك فى فصل عنوانه « فصل فى إباحة مصر والقاهرة » .

فعنصر المقاومة إذا يمثل سمة أساسية فى روايات جبريل ، يستحق أن نفرد له حديثًا مستقلاً ، وقد اتخذ مظاهر عديدة فى رواياته منها :

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

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

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

ويمكن أن نفصل هذه المظاهر على النحو الآتى :

١- 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 تدعوا إلى التماسك وخاصة عندما تشتد الأزمة ، إن الفصل الأخير من الرواية ، يأتى تحت عنوان « وعلى رصيف مقهى السيالة ، اغتيل رجل تؤكد معظم الروايات أنه بالفعل هو المهدى المنتظر » ، فالفصل كما يوحى عنوانه يشير إلى ضياع الأمل ، ولكن الجوقة ممثلة فى مجموع الأصدقاء ، يجتمعون على المقهى ، ويدور بينهم حوار طويل عن الزعامة والوصاية ، ينتهى بهذه الجملة على لسان ياقوت نافع :

« - سيكون كل شئ 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 من عناية المؤلف .

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

ولكن الجماهير تقاوم هذا الظلم ، 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 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- 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 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 الأمواج ، لا يلغى ما حدث إخفاقنا فى العثور على جثة قاضى البهار . أو ما يدل على غرقه ، ولا تلك الابتسامة الغامضة ، التى واجه بنا 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 ، وإذ تصبح بعد تلك الأسطر محملة بدلالات جديدة ، إنها ليست رواية استسلامية كما كان القارئ يتوقع ، إن الأسطر الأخيرة أحالتها إلى رواية من نوع دامغ ، وكأن كل الأحداث السابقة تمهد لتلك الابتسامة الغامضة والمحيرة ، والتى تنتقل من شفة إلى شفة وكأنها العدوى .

٩

تتخذ النزعة العلمية 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 ، ومروراً بالإغريق والقبط . وهذه الاقتباسات تلعب دوراً فنيًا ، لأنها تمثل « القماشة » للخلفية التاريخية ، التى تكشف عن أصالة الحضارة المصرية ، وأن كل ما يدور داخل « الأسوار » إنما يمثل لحظة عارضة ، سوف تذوب لتبقى مصر رمزًا لهذه الحضارة الممتدة على مختلف العصور .

وهو أيضًا لم يكتب روايته « من أوراق أبى الطيب المتنبى » إلا بعد أن أحاط علمًا 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 مثلاً فى ص ١٣٤ بورد ثلاثين بيتًا 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 ، بطريقة تدل على إحاطته بهذا التاريخ ، وبنسق فنى يستخدم فيه لغة أقرب إلى لغة المؤرخين .

وكانت النتيجة لهذه الرؤية الشاملة أن جبريل لم يقع - شأن الكثيرين من كتاب جيله - فريسة حادثة جزئية ، قد هم فرد أو فردين أو جيلاً 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 مثلاً 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 روايته « قاض البهار » و « من أوراق أبى الطيب » ، وقد استخدم فى الرواية الأولى لغة تقريرية ، تشبه لغة القضاء والمحققين ، واستخدام 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 الإنجاز الفنى . الذى أضفاه جبريل على المظهر العلمى لروايته ، فهو يعرف أنه ليس عالمًا ولا مؤرخًا ولا محققًا ، وهو يعرف أيضًا أنه فنان بالدرجة الأولى ومن هنا وظف هذا المظهر العلمى لخدمة روايته ، ولم تعد هوامشه جزءًا 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 ، وتحقق قدرًا من الإيحاء بجو المخطوط ، يمنح قضاياه شيئًا من القيمة العلمية والتاريخية .

١٠

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- 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 معادلاً فنيًا 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 اجل الاستشهاد كما هو الحال فى الكتب العلمية ، ولم يكن يأتى أيضًا من اجل المتعة الفنية التى يوفرها الشعر ، وخاصة إذا كان شعرًا 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 أو ذاك ، يرضى النزعتين العلمية والفنية ، ويوازن بينهما بذكاء شديد .

٢- الرواى 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 بعدًا أوسع من مفهوم الراوى بمعناه القديم ، وتتمثل إضافة جبريل فى أمرين :

فهو فى رواية « من أوراق أبى الطيب المتنبى » 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 واضحًا » .

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 - ٤١ - ٥٣ - ٥ - ٨٤ - ١١٤ - ١١٥ - ١٤٧) .

الراوى عند جبريل ليس ظلاً تابعًا للبطل كما هو الحال فى المقامات ، بل هو عنصر فعال لا يقل دوره خطورة 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 ، بدلاً 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 نموذجًا ثانيًا للراوى يتطور به جبريل من الحالة الفردية ، إلى الحالة الجماعية ـ التى تتمثل فى مجموعة الرواة ، يجلسون على المقهى ، ويتحدثون بلسان الشعب ، فيعلقون على الأحداث ، وينحازون إلى الجماهير ، ويلعبون دورًا كبيرًا فى إعادة تقييم الأحداث وفى إعادة توجيهها .

٣- ويوظف جبريل اللغة فى مستويات عديدة ، تخدم كلها فكرة الشكل التاريخى ، بدءًا بالعناوين وحتى التراكيب ومرورًا بالمفردات .

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

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

والتراكيب فى روايته 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 والتقرير ، 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 - شاذروانات - الوكايل - الخانات - الشون - القياسر - السقائين - البوادرية - القصاص - المقشرة - الحسبة - التجريس - كبس - 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 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 دائمًا

على واقعه ، وهو حين إذ يستخدم اللغة التاريخية إنما لكى يوحى بعبرة التاريخ التى تفيد أبناء جيله .

١١

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 :

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 منطلقًا إلى اسقاطات حول الوضع المعاصر فى مصر ، يجعل من شخصية الراوية « عبد الرحمن الاسكندرى » وهو مصرى صميم ، يجعل منه المرشد ، الذى يلفت المتنبى إلى أشياء كثيرة تغيب عنه ، وهو أيضًا يكتب « إمام أخر الزمان » و « قلعة الجبل » وعينه على مصر وأزمتها مع الاستبداد السياسى .

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

ونستطيع أن نستنتج رؤية جبريل لفكرة الشخصية 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 الذى 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 وتماسكًا 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 وبنفس القدر عن الأهمية عما أسميه « الامتصاص الحضارى » ، الذى يرفع فوق السطح الحضارة الأخيرة ، وبعد 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 قدرًا كبيرًا من الثبات ، وتحميها من الترنح وقت الأزمات . إن هذه الخلفية تمثل التاريخ ، أما الحضارة العربية الإسلامية فهى تمثل الواقع والمحصلة الأخيرة .

وقد قلت شيئًا شبيهًا 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 ، والتى كانت تمثل عودة روح الشعب المصرى ، الذى لم يكتشف فى تلك الفترة امتداداته خارج حدوده الجغرافية .

وقد يكون هذا مقبولاً فى تلك الفترة ، التى كانت فيها مصر تحاول أن تتخلص من النفوذ الاستعمارى ، وأن تؤسس دعائم شخصيتها المستقلة ، ولكنه لن يكون مقبولاً 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 .

حقًا ، قد أنجز جبريل بعض « التكنيك » فى فكرة الزمن ، فهو فى رواية « قلعة الجبل » مثلاً لم يبدأها بالبداية المعهودة ، ولكنه بدأها لحظة أن راى 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 غيرها من مصطلحات حرصت على أن أكتبها بنطقها الأجنبى ، إشارة إلى مصدرها الغربى الذى جاء مصاحبًا للرواية التقليدية .

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

الفصل الثامن

الشكل الشعبى

وعنصر المكان

البذور الأولى

والإضافة المعاصرة

١

يا طالع الشجرة ... هات لى معاك بقرة
تحلب وتسقينى ... بالمعلقة الصينى
المعلقة الصينى ... انكسرت منى
يا مين يجيبها لى ... دخلت بيت الله
لقيت حبيب الله ... قاعد على المنبر
فى أيده جوزين حمام أخضر ... بيلقمه سكر
يارتنى دقته ... لاجل النبى وزرته

نحن فى هذه الأغنية الشعبية إزاء نوع من الخيال المبتكر ، لا يقف عند حدود التشبيهات ولا عند الصور البيانية ، يكسر حدود المنطق ، ويحلق فى أجواء « اللامعقول » ، فالبقرة فوق الشجرة ، والحمام أخضر ، يلتقم السكر .

٢

وهذا النوع من الخيال نكاد لا نجده فى الأخبار التاريخية ، حتى فى تلك الأخبار الموغلة فى القدم ، والتى ترتد إلى الجاهلية الأولى ، ويختلط فيها التاريخ بالأسطورة ، وفى حالات كثيرة تغالب الأسطورة أخبار التاريخ ، كما فى مؤلفات الهمذانى وفيما رواه وهب بن منبه .

٣

ولعل هذا الخيال هو الذى جعل الروائيين يستوحونه فى أعمالهم الفنية أكثر مما يستوحون الأخبار التاريخية ، فإذا كنا نجد قلة قليلة هى التى تستوحى التراث التاريخى ، فإن كثرة كثيرة قد استوحت التراث الشعبى .

٤

ولم يكن الخيال وحده فى الأدب الشعبى هو الذى يمثل منطقة الجذب ، فإن البذور القصصية والعناصر الدرامية ، وخاصة فى السير الشعبية ، جعلت مواهب الروائيين تنطلق كما تهوى .

فالأدب الشعبى قد قطع خطواته فى عنصر القص ، أكثر مما قطعته الأخبار التاريخية وتحلل من القيود الكثيرة التى كانت تفرضها ثقافة الخاصة ، ولغة الخاصة ومقتضيات التاريخ . وانتقل البطل المراوغ كما عرفنا فى فصل « الشكل الأصيل » إلى ميدان أكثر رحابة . ومنحه من الإمكانات الفنية ما تجاوز به الخبر التاريخى والمقامات الأدبية .

٥

وأغنية « يا طالع الشجرة » تحمل مع جانب الخيال وجهًا آخر ، يشير إلى ملامح هذا الفن من الأدب الشعبى . إنها تحتوى على نوع من القدرية ، يصل إلى حد الاستسلام التام . فالرواى فى غيبوبة تلعق الأحلام ، ولا يريد أن يمد يده فى سبيل أن يحقق خطوة من حلمه ، فهو لا يطلع الشجرة ، ولا يقطف ثمرتها ، وهو لا يحلب البقرة ، وهو يتمنى أن يكون مثل العصافير الخضراء ، يطعمه هذا الولى الواقف على المنبر بملعقة من بلاد الصين .

٦

قلنا فى الفصل السابق أن الشكل التاريخى غير الرواية التاريخية ، وهما غير الأخبار التاريخية . ونقول الآن : إن الشكل الشعبى شئ يختلف عن الرواية الشعبية ، وهما يختلفان عن الأدب الشعبى .

٧

الأدب الشعبى هى المادة الخام ، التى يطلقها الشعب تعبيرًا عن آلامه وآماله ،

مثل الأغنية والمواويل والعديد والمثل ، وحتى السير الشعبية .

وهى المادة التى يتخصص فيها « الأكاديميون » فى مختلف الجامعات ، يجمعونها ، ويحققونها ، ويصنفونها ، ثم يقرءونها قراء نقدية ، ويدرسونها دراسة جامعية .

٨

أما الرواية الشعبية فهى التى تنطلق من الأدب الشعبى ، لكى تؤسس رواية على النسق التقليدى ، فهى تقابل ما أسميناه من قبل بالرواية التاريخية ، وهما معًا يكونان ضربًا من الرواية الواقعية ، التى سادت مصر والعالم العربى ، إبان الاتصال بالحضارة الأوروبية .

ويمكن أن نضرب مثالاً لها من رواية الحرافيش لنجيب محفوظ ، ولا نستطيع أن نقول عن هذه الرواية ما قلنا من قبل عن رواية سعد مكاوى ، من أنها تمثل همزة وصل بين الرواية التاريخية والشكل التاريخى : فسعد مكاوى قد كتب روايته فى فترة مبكرة ، وقبل أن ينتشر الشكل التاريخى ، أما نجيب محفوظ فقد كتب الحرافيش بعد أن ازدهر الشكل الشعبى وتداولته أيد كثيرة .

وكل ما نستطيع أن نقوله الآن عن الحرافيش ، إنها تحمل بصمات الشكل الواقعى أكثر مما تحمل بصمات الشكل التاريخى ، فنجيب محفوظ من النوع الذى لا يغير جلده بسهولة .

٩

أما الشكل الشعبى فهو بيت القصيد هنا ، وهو الذى يعتمد على إنجازات شكلية بالدرجة الأولى ، يستخلصها من مادة الأدب الشعبى ، ثم يمنحها وجهة نظر معاصرة .

وكثيراً ما يحدث الاختلاط فى أذهان المعاصرين ، بين الرواية الشعبية والشكل الشعبى ، فهما يختلطان لأنهما ينطلقان من منبع واحد ، وهو مادة الأدب الشعبى ، والفروق بينهما تحتاج إلى حساسية من نوع خاص ، ولعل تحليل الشكل الشعبى فى الأسطر القادمة يزيل من اختلاط الأوراق .

الشكل الشعبى كما قلنا هو بيت القصيد ، وهذا الفصل معنى بالكشف عن ملامح هذا الشكل الشعبى . فالأدب الشعبى قد قُتِل بحثًا من الأكاديميين ، والرواية الشعبية هى الرواية الواقعية ذات الشكل الواقعى ، التى عنى بها النقاد منذ أوائل هذا القرن وحتى اليوم .

أما الشكل الشعبى فهو الجديد فى الأمر ، وهو الذى بدأ يظهر مع الصحوة الجديدة ، التى أخذ فيها العالم العربى يبحث عن جذوره .

ومن هنا فلن نقف مع الأدب الشعبى ، أو مع الرواية الشعبية ، إلا على سبيل الموازنة مع الشكل الشعبى ، وهى موازنة تقربنا ولو خطوة نحو هدف تحديد ماهية الشكل الشعبى .

الشكل الشعبى يعتمد على الأدب الشعبى كمادة خام ، ثم ينطلق منه ، سواء فى الشكل أو فى المضمون ، ليحمل وجهة نظر خاصة .

فهو شكل قديم جديد ، قديم لأنه يعود بجذوره إلى تقاليد قديمة ، منبثة فى التراث الشعبى ، وهو جديد لأنه يعيد خلق هذه التقاليد فى رؤية جديدة .

وهو بهذا التصور يمكن أن يتدارك فترة الانقطاع بين القديم والجديد فى تاريخ الفن القصصى ، وهى الفترة التى شهدت هجومًا ضاريًا على المقامات ، جعل الأدباء ينصرفون عنها حتى دون أن يقرءوها ، ويتجهون نحو الشكل الأوروبى ، الذى نطلق عليه الشكل التقليدى ، كما كان الأوروبيون يسمونه .

ويأتى الشكل الشعبى (القديم الجديد) ، فيحاول أن يصحح الوضع ، وأن يبحث عن تقاليده فى التراث الشعبى ، ويتخطى فترة الانقطاع ، ويعيد التصالح بين القديم والجديد .

وإذا قلنا أن الشكل الشعبى ينطلق من مادة الأدب الشعبى ، ليشكلها فى رؤية معاصرة ، فإن كل هذا يعنى أن تحليل مادة الأدب الشعبى ، يمكن أن تفيد فى سبيل البحث عن تصور لماهية الشكل الشعبى ، لأن هذه المادة تمثل الأرضية لتأسيس شكل شعبى .

١٠

وقد حفلت « ألف ليلة وليلة » أكثر من غيرها بالبذور القصصية الصالحة للنمو ، ولفتت نظر المعاصرين فاستوحوها أكثر من غيرها ، فى أعمال روائية كثيرة ، من أهمها :

١- المدينة المسحورة : سيد قطب .

٢- أحلام شهر زاد : طه حسين .

٣- القصر المسحور : طه حسين وتوفيق الحكيم .

٤- ليالى ألف ليلة وليلة : نجيب محفوظ .

٥- أيام وليالى السندباد : ألفريد فرج .

٦- الحوات والقصر : طاهر وطار .

٧- حكايات للأمير : يحيى الطاهر .

٨- مالك الحزين : إبراهيم أصلان .

٩- ثلاثية سبيل الشخص : عبده جبير .

ومن هنا سنقف وقفة خاصة عند « ألف ليلة وليلة » . وسوف تدور هذه الوقفة حول محاور ثلاثة هى :

١- ألف ليلة وليلة والأدب الشعبى .

٢- ألف ليلة وليلة والرواية الشعبية ، التى تتمثل عند نجيب محفوظ وطاهر طار .

٣- ألف ليلة وليلة والشكل الشعبى . والذى يتمثل عند ألفريد فرج ، ويحيى الطاهر ، وإبراهيم أصلان .

وواضح أن هذه المحاور معينة بتحديد الفروق بين المصطلحات الثلاثة ، (الأدب الشعبى - الرواية الشعبية - الشكل الشعبى) ، وهى فروق تقربنا خطوة واسعة نحو ماهية الشكل الشعبى .

١١

ألف ليلة وليلة والأدب الشعبى :

ما اظن أن الذى ألف « ألف ليلة وليلة » هو الجماعة ، فيما يزعم علماء الفولكلور ممن يعّرفون الأدب الشعبى بأنه أدب مجهول المؤلف ، قد قامت الجماعة بتأليفه . إن تعبير « عقل الجماعة » هو تعبير غامض فى تحليله الأخير ، يشبه ذلك التعبير المثالى الذى اطلقه هيجل على عقل التاريخ . فالجماعة لا تمتلك عقلاً له من الآلية والميكانيزمية ما يمكنه من جانب التأليف ، إن عقل الجماعة هو مجموعة عقول الأفراد الذين يشكلون هذه الجماعة ، فالتعبير فى النهاية ، على الرغم من عصريته وطرافته ، إنما يعود إلى عقل الفرد .

وإذا كان ماركس قد قلب الديالكتيك الهيجلى من المثالية ، إلى مجموعة حقائق اقتصادية فى الواقع ، فإننى أقلب تعبير « عقل الجماعة » من مثاليته الغامضة ،

إلى إنسان بعينه من لحم ودم هو الذى قام بالتأليف ، قد يكون مجهول الأسم فنحن نسعى لمعرفته ، وقد يكون معروف الاسم ، فإن هذا لا يخرجه من دائرة الأدب الشعبى .

ولكن هذا الإنسان المؤلف ليس إنسانًا من عامة الناس ، لأنه « فنان الشعب » قد أوتى من الموهبة ما يمكنه من جانب « الصنعة » ، وهو جانب لابد أن يؤلفه عقل عضوى ، يمتلك الميكانيزمية والكيميائية ، ما يمكنه من الصنعة والتأليف ، فعنصر « القصد العضوى » وارد هنا بالضرورة .

وقد يحل الإشكال أن نقول : إن الذى ألف الليالى ، أو الأدب الشعبى بوجه عام ، هو فنان يملك من التواصل مع الشعب ، ما استطاع به أن يكتشف أحلامهم ، وأن يعكس هذه الأحلام فى رؤية فنية ، مست قلوب الناس ، « فتواطأوا » على تقبلها ، وعملوا على انتشارها . أو بعبارة أخرى : أصبحت ملكًا للشعب ، واختفى المالك الأصلى كعلم معرّف ، وإن كان يطل بين السطور بهويته وبصماته الفنية .

إن أغنية « يا أمه القمر ع الباب » ، قد نسيت اسم مؤلفها ، وما اظن أن غيرى يذكره ، ولكنها شاعت بين الناس ، وتواطأوا عليها ، ورددوها ، فأصبحت من الأدب الشعبى ، ولا يمنعها من ذلك أننا نستطيع بقدر قليل من التحرى أن نعرف اسم المؤلف ، فالعبرة ليست بالأسم وهو جانب خارجى يشبه « البطاقة » التى تلصق فى المطار على الحقائب ، ولكن العبرة بالمحتوى ، وفيما إذا كان يعكس أحلام الشعب من ناحية ، وفيما إذا كان قد لقى « القبول » من ناحية أخرى .

فهناك إذن جانبان فى الأدب الشعبى هما جانب التأليف وجانب الصنعة ، وهو جانب لا يستطيعه « عقل الجماعة » لأنه تعبير غامض لا وجود له عند التحليل العلمى ، والجانب الآخر هو جانب الجماعة ، الذى لا يتمثل فى عقل له عملياته الكهربائية والمغناطيسية ، ولكن يتمثل فى جانب « التواطؤ » على قبول هذا العمل .

وهو نوع من القبول يتم تلقائيًا . ودون الحاجة إلى أى نوع من القسر ، حتى لو كان من هذا النوع الحركى ، الذى يقوم به بعض من يحترفون « التأليف الشعبى » ويحاولون أن ينشروه عن طريق الإعلام والشلة ، وهم لا يملكون من الموهبة ما يمكنهم من القبول ويمنح أعمالهم صفة التواطؤ ، فتظل محصورة بين الكاتب ومجموعة من زملائه كما يتداولون كئوس البيرة .

ولن يتحقق وجود للأدب الشعبى ، إلا من خلال عملية التواصل بين العقل الفردى والتواطئ الجماعى ، ودون هذه العملية ، قد يصبح فرديًا خالصًا تتداوله جماعة مغلقة ، أو قد يصبح جماعيًا مجرد مادة خام ، لما تتشكل بعد فى خصوصية فنية ، وتظل مثل الكثير من الحاجات اليومية ، مجرد أصوات خشنة لا تختلف عن التجشؤ وتناول الطعام وقضاء الحاجات الضرورية .

فالأدب الشعبى فى التعريف الذى ترتضيه هذه الدراسة ، هو نوع من الأدب مثل بقية الأنواع الأخرى ، لابد أن يتوافر له عنصر « الصنعة » ، الذى ينقله من خط سير الحياة اليومية ، إلى خط التأليف والقصد .

وهذا النوع من الأدب المسمى بالأدب الشعبى ، يتم بين فنان موهوب ، ومتلق ينقل عنه ويتفاعل معه ، أو بعبارة أخرى : تتم له كل الأركان المطلوبة لجنس أدبى .

وقد يحس القارئ المعاصر ، وبعد أن مضت فترة طويلة على هذا الأدب ، أن قيمته الفنية بدائية وفطرية ، ولكن هذا لا يمنع أن هذه القيم كانت فى لحظتها التاريخية تعبر عن حاجة فنية ، إن القارئ المعاصر قد يرى فى الملحمة القديمة الكثير من الوثنية والأساطير ، ولكن هذه الملحمة كانت فى حينها تعبيرًا حقيقيًا عن وجدان الإنسان فى عصرها ، يعكس رؤيته نحو الكون ونحو العالم حوله .

إن المثل العربى القديم يقول « حرك لها حوارها تحن » ، وهذا عين ما فعله « فنان الشعب » ، حرك الأزرار اللامرئية لقلوب مستمعيه ، فاشرأبت إليه الأعناق وتعلقت به العيون ، فانطلق يصب فى أذانهم رؤاه وقيمه الفنية .

ومن هنا سوف نرصد القيم الفنية ، أو جانب الصنعة ، فى الأدب الشعبى ، منطلقين من الليالى كعينة تُغْنى عن بقية العينات ، مركزين فى الوقت نفسه على الإضافة التى حققها الفنان الشعبى ، وهو يشكل المادة الخام المتمثلة فى لغة الحياة اليومية ، ويحولها إلى واقع فنى ، يحرك « العرق » الخفى فى وجدان الجماعة ، الذى لا يكتشفه إلا فنان موهوب ، وسوف يدور هذا الرصد حول المحاور الآتية :

١- اللغة .
٢- الخيال .
٣- صورة المرأة .
٤- الغاية التعليمية .
٥- الرؤية الحضارية .
٦- الإبهار الفنى .
٧- التذكير بالموت والحس الدينى .

١-١١

انطلق الفنان الشعبى فى الليالى من لغة الحياة اليومية ، ولكنه لم يسلمها كما استلمها ، بل أضاف إليها من صنعته وثقافته ، ما نقلها من مادة خام خشنة إلى لغة أدبية تناسب جمهوره ، فهو يستشهد بالقرآن الكريم ، ويحكم الأولين ، ويقتبس شعر المتقدمين ، وأحيانًا كثيرة كان يضع الشعر بنفسه ، كتلك الأبيات التى قالها معروف الإسكافى ، بعد أن أصبح طريدًا مشردًا فى الآفاق :

غدر الزمان بشملنا فتفرقا ... والقلب ذاب من الجفا وتحرقا
يا طلعة البدر المنير أن الذى ... فى حبكم ترك الفؤاد ممزقًا
يا ليتنى لم اجتمع بك ساعة ... من بعد طيب وصالكم ذقت الشقا
مازال معروف بدينًا مغرمًا ... إذا كان صبابة فلها البقا
يا بهجة الشمس المنيرة أدركى ... قلبًا لمعروف المحبة محرقًا

إن الفنان الشعبى يدرك بحاسته الفنية ، أن هناك من المواقف الخفية ، ما لا يستطيع أن يصوره عن طريق الحياة اليومية ، ولا عن طريق اللغة السردية ، فيعمد إلى خلق لغة فنية ، تستطيع أن تحيط بأبعاد المواقف ، وأن تعبر عن ظلاله وإيحاءاته ، وقد يكون الشعر وسيلة لتصوير هذا الموقف ، كما رأينا فى الأبيات السابقة ، وقد يكون « النثر الفنى » وسيلة أخرى أيضًا ، كما فى هذا النص ، الذى يصف فيه بستانًا : « وتوجهوا إلى بستان فيه من كل فاكهة زوجان ، أنهاره دافقة ، وأشجاره باسقة ، وأطياره ناطقة » (٤/٣١٠) .

فهنا وسائل فنية تؤلف الشعر وتزخرف النثر ، وتلجأ إلى المحسنات من ازدواج وغيره ، مما يدل على أن جانب الصنعة متوافر ، وأن ركن النية والقصد موجود ، فهناك فنان ينقح ويضيف .

٢-١١

ويؤدى الخيال وظيفة فنية فى الليالى ، تعوض الجماهير عن الواقع القاسى ، فالفنان يحلق بها إلى عالم من صنعه ، موازيًا للعالم الواقعى ، ولكنه أكثر سعادة وبشاشة ، فمعروف الإسكافى مثلاً وصل إلى حالة من البؤس ، أشبه بحالة البطل المكدى فى المقامات والكتب القديمة ، ولكن الفنان الشعبى ينتشله من المصير

الحتمى للبطل المكدى ، الذى يتحايل من أجل رزقه ويلعن زمانه فيهيء له « أبو السعادات » ذلك الجنى الطيب ؛ الذى يلبى أوامره ، حتى يصبح « معروف » ملكًا ، ويولى وزيره من عامة الشعب .

كنا ونحن صغار نقرأ قصة معروف فى الليالى ، فنعيشها لا على أنها خيال بل على أنها حقيقة ، وأظن أن الحال كان كذلك مع المستمع القديم ، فهو يعيش هذه القصة على أنها حقيقة ، ويستمتع بأحداثها على أنه هو معروف الإسكافى .

وهنا خطأ بعض التربويين ممن أرادوا أن يقربوا قصص الليالى للأطفال ، فلعب بعضهم ، وأظنه كامل الكيلانى ، فى نهاية قصة معروف وأضاف أسطرًا تفيد ، أن معروفًا كان يحلم بهذه الأحداث السعيدة ، وأنه استيقظ على يد زوجته ، وهى تلكزه وتوقظه من نومه .

إن هذه الأسطر القليلة أصابت قصة معروف فى الصميم ، وألقت عليها ماء باردًا ، إن كامل الكيلانى يتحدث بمنطق الواقعية ، فيضيف أسطرًا تفصل بين الواقع والخيال ، وتضيف قدرًا من التبرير على هذه الأحداث ، على أساس أنها تجرى بمنطق غير منطق الواقع ، هو لم ينطلق من داخل القصة ، ولم يدرك أنها عالم سحرى ، يجرى على موازاة مع الواقع ، ويعدل به الفنان من نسق الواقع ، ويستغل الخيال كعالم جديد يعيشه المستمع ، دون أن يحرمه النشوة ، فبذكره بأنه كان يحلم .

٣-١١

حفلت ثقافة العصور الوسطى بصورة للمرأة ، على أنها هى أصل الخطيئة ، والمسئولة عن طرد آدم من الجنة ، وما تبع ذلك من شرور يلاقى منها الجنس البشرى .

وقد احتفظت الليالى بهذه الصورة ، كإطار خارجى ، يشكل البداية والنهاية ، فهى تبدأ وشهريار ناقم على النساء بسبب خيانة زوجه مع عبده الأسود ، وتنتهى ومعروف الإسكافى يهرب من نكد زوجه « فاطمة العرة » .

ولكن الفنان يحتفظ بهذا الإطار الخارجى ليعد له ، هو ينطلق منه كأرضية شائعة فى ثقافة العصور الوسطى لا يستطيع أن يتجاهلها ، ولكنه يحاول أن يضع بصمات جديدة تغير من هذه الصورة ، أو على الأقل تخفف منها ، فيعرض علينا صورة أخرى للمرأة تتناقض مع هذه الصورة الشائعة .

وشهر زاد هى الصورة الأخرى للمرأة ، التى يصفها الفنان الشعبى فى البداية بأنها « قرأت الكتب والتواريخ ، وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم الماضية ويصفها فى النهاية بأنها « عفيفة نقية حرة تقية » » .

وشهرزاد هى رمز للخير ، وهو رمز يتوارد فى الليالى ، منذ القصة الأولى « التاجر والعفريت » ، وحتى القصة الأخيرة « معروف الإسكافى » .

فالمرأة الخيرة فى القصة الأولى ، تتمثل فى تلك المرأة ، التى تخرج الغلام من سحره ، وتنقذه من مسخه ، وفى تلك الجنية المؤمنة التى تنتقم من الأخوين الظالمين ، وفى تلك الفتاة الطيبة التى تنتقم من الساحرة الشريرة ، وتحيلها إلى بغلة زرزورية .

أما قصة معروف الإسكافى ، فتقدم لنا صورة للمرأة الخيرة ، ممثلة فى ابنة الملك التى تخلص لزوجها فى محنته وتقول له : « ومادمت طيبًا ، وأنا طيبة ، لا أقطع عنك المراسلة والأموال » .

إن هذا النموذج للمرأة الخيرة ، يتناثر خلال الليالى ، ليقف فى مقابلة النموذج الآخر ، الذى انتشر فى ثقافة العصور الوسطى . ويقوم صراع بين النموذجين ينحاز فيه الفنان الشعبى إلى جانب الخير ، فتنتصر شهر زاد وتخلص الملك من عقده ، وتنتصر ابنة الملك على فاطمة العرة .

١١-٤

تبدو شخصية شهريار فى أول الليالى ، مريضة ، تحقد على الناس ، وتتصرف نتيجة عقدة ترسبت فى داخله ، لا يستطيع منها فكاكًا .

وتسعى شهر زاد إلى أن تخلص هذه الشخصية من عقدها ، وندرك منذ البداية أن مهمتها صعبة ، قد تكلفها حياتها ، ويحذرها أبوها من العاقبة ، ويضرب لها مثلاً « بحكاية الحمار والثور مع صاحب الزرع » ، التى تنتهى وقد نال الحمار جزاءه لتدخله فيما لا يعنيه .

ولكن شهر زاد لا تبالى بأن توصف بالحمار أو غيره ، لأنها صاحبة رسالة تدفعها لأن تخلص شهريار من عقده ، ولأن تأخذ فى حديث « يكون فيه الخلاص إن شاء الله » على حد تعبيرها .

فغاية هذا الحديث الذى استمر ألف ليلة وليلة ، غاية تطهيرية ، تلقى بظلالها على كل الحكايات ، من أولها إلى آخرها .

فمنذ البداية تنص خطبة الكتاب بعد الحمد والصلاة ، على أن « سير الأولين ، صارت عبرة للآخرين ، لكى يرى الإنسان العبر التى حدثت لغيره فيعتبر ، ويطالع حديث الأمم السالفة وما جرى لهم فينزجر ، فسبحان من جعل حديث الأولين عبرة لقوم آخرين » .

وهذه العبرة تؤكدها شهرزاد بين الحين والحين ، وتردد عبارتها الشهيرة بان حكايتها لو كتبت بإبر على أماق البصر ، لكانت عبرة لمن اعتبر .

وتزداد هذه النغمة التعليمية حدة فى الحكايات الأخيرة ، فقد أدركت شهرزاد أنها قد اقتربت من غايتها ، فأخذت تطرق على الحديد وهو ساخن ، فشهريار أخذ يتعلق بالحكايات ، ويسأل ، يقارن ويتأمل ، إن الفرصة مواتية لكى تباشر شهرزاد مهمتها بإلحاح ودون مواربة .

إن قصة « ورد خان » التى وردت فى الجزء الأخير ، ما هى إلا تلخيص لمأساة شهرزاد ، فهذا الملك « ورد خان » قد وقع أسير شهواته ، فجاءت النصائح تتوالى عليه ، مرة من أبيه ، وثانية من وزيره « شماس » ، وأخيراً من غلام صغير هو ابن شماس ، وهى نصائح تتوالى على شئ واحد ، وهو الدعوة إلى الانضباط وقمع الشهوات .

أن الخير والشر يتصارعان فى تلك القصة ، وكل منهما يحاول أن ينتصر على الآخر ، وأن يتخذ من الحكاية وسيلة لأداء مهمته . شماس رمز الخير يدعو الملك إلى التحكم فى النفس ، ويضرب له مثلاً بحكاية الصياد الذى أمسك بالسمكة ، وفرح بها ونسى نفسه ، حتى جرته إلى التيارات العميقة والمتضاربة ، فراح صريع أهوائه . ولكن زوج الملك رمز الشر ، تدعوه بأن يصم أذنيه عن النصائح ، وتضرب له مثلاً بحكاية الفتى واللص ، فقد أخذ الفتى يصغى إلى النصائح وكانت النتيجة ما لا تحمد عقباه .

ويبدو أن الشر قد انتصر ، إذا اندفع الملك مع هواه ، وقتل وزيره ، وبطش بمستشاريه ، وأصبح يميل إلى العنف وحب الدماء ، ولكنه انتصار وقتى ، فقد ضعفت

المملكة ، وطمع فيها الغريب ، وتنتهى الحكاية وقد ثاب « ورد خان » إلى رشده ، ورجع عن سفك الدماء ، وانتقم من زوجه الشريرة ، وأسند الوزارة إلى من يستحقها .

والأمر كذلك مع شهرزاد ، فقد انتصرت فى النهاية ، وطهرت شهريار من عقدته ، وحولته إلى إنسان جديد صالح ، يقول فى نهاية الليالى لوالد شهرزاد : « سترك الله حيث زوجتنى ابنتك الكريمة ، التى كانت سببًا لتوبتى عن قتل بنات الناس ، وقد رأيتها حرة نقية ، عفيفة زكية ، رزقنى الله منها ثلاثة أولاد ذكور ، والحمد لله على هذه النعمة الجزيلة » .

٥-١١

تبدو مغامرات السندباد (٨١/٣) . وكأنها « فانتازيا » : خوارق ، وخيال ، وعالم غريب ، مثير للدهشة .

ولكن هذه « الفانتازية » تتم داخل إطار من رؤية الحضارة العربية الإسلامية ، فقد أحس السندباد البرى (الحمال) بشئ من الاعتراض على حكم الله ، وأنشد فى ذلك شعرًا قال فيه :

وأصبحت فى تعب زائد	وأمرى عجيب وقد زاد حملى
وغير سعيد بلا شقوة	وما حمل الدهر يومًا كحملى
ينعم فى عيشه دائمًا	ببسط وعز وشرب وأكل
وكل الخلائق من نطفة	أنا مثل هذا ، وهذا كمثلى
ولكن شتان ما بيننا	وشتان بين خمر وخل

فأراد السندباد البحرى أن يلقنه درسًا لا ينساه ، وأخذ يقص عليه ما لاقاه من متاعب وأهوال ، حتى يعرف الحمال بواطن الأمور ولا يقف عند الظواهر .

تمامًا مثلما فعل العبد الصالح (الخضر) مع موسى ، الذى أخذ ينبهه إلى الحكمة الإلهية ، التى تتعدى الظاهر ، ومن هنا نجد الحمال يردد عبارات قريبة من عبارات موسى ، يقول فى بداية الحكاية « بالله عليك لا تؤاخذنى » ، ويقول فى نهايتها « بالله عليك لا تؤاخذنى بما كان منى فى حقك » ، وهو فى كلتا الحالتين يحس بالقصور إزاء الحكمة الإلهية ، ويصف نفسه بالسفه وقلة العقل ، ويقول لصاحبه « فإن التعب والمشقة وقلة ما فى اليد تعلم الإنسان قلة الأدب والسفه » .

وهذه الحكمة الخفية التى تتجاوز العقل المنطقى ، تلعب دورها فى مسيرة المغامرات ، فنحن إزاء مفاجآت تقلب الأمور رأسًا على عقب ، تنقل السندباد من حال إلى حال ، ولكن العناية تحرسه ، وتتدخل عندما يشتد الضيق ، وتدخره حتى يعود سالمًا ، ويكشف لصاحبه عن أسرار الحكمة الإلهية .

ويستوعب الحمال الدرس تمامًا ، ويكف عن الاعتراض ، وتكون المصالحة بينه وبين السندباد . وهى مصالحة بين فقير وغنى وتتم فى إطار من رؤية الحضارة العربية الإسلامية ، فلا عنف ولا حقد ولا كراهية . إن السندباد يقرب صاحبه ، ويقدم له الأطعمة ، وينتزع عن صدره الحسد الذى نطقت به أبياته السابقة ، وعقب كل حكاية يمنحه مائة مثقال ذهبًا ، وأصبحًا صديقين « ولم يزالوا فى عشرة ومودة ، مع بسط زائد وفرح وأفراح ، إلى أن أتاهم هادم اللذات » .

إن مغامرات السندباد هى مجرد مثال ، لأن الليالى تحمل فى كل حكايتها ذلك الإطار الحضارى ، الذى سبق أن حددنا معالمه فى الكتاب الأول ، فى فصل « الحكمة العربية » .

إن الرؤية لا تصبح حضارية ، إلا إذا انتقلت من أدمغة المثقفين ، إلى وجدان الناس . والحضارة العربية الإسلامية تحولت إلى جزء من وجدان الشعب ، واختلطت بحياتهم اليومية ، وبرؤاهم حول العالم والكون ، والتقط الفنان الشعبى هذه الرؤية ، وعكسها فى لياليه ، وتم له التواصل مع الشعب ، ونال ما سميته من قبل القبول ، الذى لا يأتى صدفة ولا قسرًا .

٦-١١

ترد على غلاف الليالى الأسطر الآتية :

« ألف ليلة وليلة ذات الحوادث العجيبة ، والأسطر المطربة الغريبة ، لياليها غرام فى غرام ، وتفاصيل حب وعشق وهيام ، وحكايات ونوادر وفكاهة ، ولطائف وطرائف أدبية ، بالصورة المدهشة البديعة ، من أبدع ما كان ، ومناظر أعجوبة من عجائب الزمان » .

وهى أسطر تحدد جو الإبهار ، الذى ينتزع القارئ عن واقعه ، ويحلق به فى عوالم مدهشة ، وحوادث عجيبة ، وصور بديعة ، ومناظر أعجوبة .

وقد احتشدت شهرزاد منذ البداية ، من أجل هذه الوظيفة ، وتواطأت مع أختها دنيازاد ، وأغرتها بأن تطلب منها حديثًا غريبًا يستعينون به على سهر الليالى .

ولم تقصر دنيازاد ، وتطلب الحكاية ، وتسترسل شهرزاد طيلة الليل ، فى جو من الإبهار والتحليق فى عوالم غريبة ، ويدور بينهما تعليق يحدد وظيفة الحكايات على النحو الآتى :

وتقول دنيازاد : « يا أختى ، ما أحلى حديثك وأطيبه وأعذبه » ، فترد عليها شهرزاد : « وأين هذا مما أحدثكم به الليلة القابلة ، إن عشت وأبقانى الملك » ، أما الملك فيهمس لنفسه ويقول : « والله لا أقتلها حتى أسمع بقية حديثها لأنه عجيب » ، ثم يبيتون متعانقين حتى الصباح .

إن دنيازاد تقوم بعملية « التسخين » ، وهى عملية ترفع من حدة الإبهار ، وتهيئ شهريار لكى يتقبل الحديث ، ولا يضيع مثلما يضيع الكثير من أنشطة الحياة اليومية ، وهى أشبه بوظيفة « الكورس » فى المسرح الأغريقى ، الذى يقوم بدور التعليق على الأحداث ، وهو دور يبلغ من الأهمية ما يغير مجرى الأحداث أو يفسرها وأحيانًا قد يحول الكورس إلى بطل مشارك فى الأحداث ، لا يقل فى أهميته عن البطل الحقيقى .

ويبدو أن وظيفة دنيازاد كانت شيئًا مشابهًا لهذا ، فقد أخذت تتساءل مع بداية الليل ، ثم تعلق فى نهاية الليل ، وكان هذا التساؤل يرتفع فى الليالى الأولى ، ثم أخذ يخفت تدريجيًا ، حتى صمتت وتلاشى الصوت نهائيًا .

ولكن صمتها له مغزى أيضًا ، لأنها ظلت موجودة تلقى بظلها حتى لو لم تعلق ففى صمتها دلالة على أن الأحداث قد بلغت ذروتها ، وأن شهريار قد وقع تحت قبضة الإبهار ، ولم يعد فى حاجة إلى من ينبهه .

إن الإبهار قد بلغ من الحدة ما يفوق قول كل معلق : فالأحداث تتوالى ، وشهريار مستغرق فيها ، ولا يحتاج الأمر إلى حوار أو تعليق ، فالحوار حينئذ قد يعتبر تدخلاً يقلص من عملية الإبهار ، ويقطع من تيارها ، ولهذا اكتفت بجملة تقليدية فى البداية ، وبجملة أخرى فى النهاية ؛ كانت الجملة فى البداية « بلغنى أيها الملك السعيد » وكانت فى النهاية « وأدرك شهرزاد الصباح ، فسكتت عن الكلام المباح » ، وبين الجملتين تسكت دنيازاد ولا تعلق ، فالملك مبهور الأنفاس ، متعلق بالحكاية حتى النهاية .

ولكن دنيازاد تعود فتطل برأسها من جديد ، ويرتفع صوتها فى نهاية الليالى بهذا التعليق : « ما أطيب هذه الألفاظ التى هى أشد أخذًا للقلوب من سواحر الألفاظ ، وما احسن هذه النكت الغريبة والنوادر العجيبة » .

وإن هذا التعليق الذى يرتفع بعد صمت طويل ، يشبه صيحة الانتصار ، تطلقها دنيازاد فى النهاية ، إعلانًا لنجاح الخطة بتمامها ، وبأن عملية الإبهار قد بلغت حدها .

ذلك هو الإطار الخارجى ، الذى تتم حوله عملية الإبهار ، وهو إطار مسرحى يدور حول ثلاث شخصيات ، لكل شخصية دورها المحدد .

الشخصية الأولى هى لشهرزاد وتقوم بدور الراوى ، والشخصية الثانية هى لشهريار وتقوم بدور الجمهور ، أم دنيا زاد فهى تقوم بدور المعلق ، ولم تجد شخصية دنيازاد من اهتمام الدراسين مثلما لاقته الشخصيتان الأخريان ، مع أن دورها غير منكور ، والليالى نفسها تهيئها لهذا الدور منذ البداية ، وتجعلها تشارك أختها فى القضاء على الشر ، وتخلع عليها من الأهمية مثلما تخلعه على شخصية شهرزاد ، فهى مثلها ابنة وزير ، وهما معًا « بنتان ذات حسن وجمال وبهاء وقد واعتدال » ، وهى ذات ذكاء تعرف أن تصمت متى ما كان الصمت واجبًا ، وتعرف أن تتحدث متى ما كان الحديث مباحًا .

وكانت شهرزاد مدركة لدور الراوى غاية الإدراك ، تسير حكاياتها لتنمية جو الإبهار ، فهى تبدأ والجمهور ممثلاً فى شهريار يصغى ، وحين تحس أنه قد بدأ يتراخى ويمل ، تخترع له حكاية ثانية وثالثة ، وهى خلال الحكايات ترتفع به إلى عوالم مدهشة ، وتعتمد على عنصر المفاجأة ، وتنقله من حال إلى حال ، ولا تقف بالشئ عند صورته الواقعية ، إن الإنسان قد يمسخ إلى قرد أو بغل ، والسمكة تتحدث ، والحصان يطير ، والبساط يتحرك ، والجن يخرج من الإبريق ، والمارد من القمقم ، وشمهورش يظهر ، والجن يتزوج الإنس ، والشجر يتألم ، والبخور يطلق ، والتمائم تتصاعد ، وغير ذلك مما يتداخل ويتقاطع ، ويكون فى النهاية عالمًا سحريًا ، يندمج فيه شهريار وينسى عقده وتجاربه المريرة .

إن الصورة التوضيحية التى رسمها الفنان على الغلاف وأيضًا داخل الليالى ، تلخص جو الإبهار ، وتجسد الأحداث والمواقف الغريبة ، ولن تستطيع أن ننقل هذه الرسوم ، ولكن يكفى أن نلتقط بعض تعليقاته فى أسف الصورة :

« الجنى ويبده سيف مسلول يجذب التاجر من وسط الشيوخ » (٩/١) .

« ومسكته من رقبته ، وصارت تصكه » (٣٤/١) .

« وإذا هى طابق من خشب ، فكشفته ، فبان تحته سلم » (٤٤/١) .

« العجوز شواهى ذات الدواهى ، ويبدها خنجر ، وهى داخلة على شركان وهو غرقان فى النوم هو وغلمانه » (٢٥٨/١) .

« قمرا لزمان وهو يوقظ السيدة بدور ، عندما استيقظ من نومه ورآها نائمة بجواره » (٧٧/٢) .

« المارد وهو يأخذ العروسة » (٢١٢/٢) .

« المرأة وهى تقدم اللحم إلى الدب ليأكله » (٢٥١/٢) .

« حاسب كريم الدين وهو داخل إلى التل ، الذى فيه الحيات » (٢١/٣) .

« الحية عندما نفخت على عثمان ، وهو يريد أن يأخذ الخاتم من أصبع السيد سليمان » (٢٧/٣) .

« بنات البحر وهن طالعات من البحر يرقصن ويلعبن » (٣ / ٣٠) .

« جانشاه وهو جالس على تخت مملكة ، وعلى يساره مماليكه والقرود حواليه » (٤٣/٣) .

« المركب التى أخذ فيها الوزير الأعور مريم الزنارية ، وسافرت من الإسكندرية » (١٠٥/٤) .

« المقعد الذى يجنى ثمار الشجرة ، والأعمى حامله » (١٥١/٤) .

« الجوارى والمغنون وهم يرقصون ويغنون فى منزل طاهر بن العلاء » (٢٠٩/٤) .

« معروف الإسكافى وزوجته قابضة على لحيته » (٢٨٩/٤) .

« المارد الذى خرج من الحائط ، عندما سمع معروف يبكى ويتضجر » (٢٩٢/٤) .

« التاجر معروف عندما عثر على الكنز » (٣٠٥/٤) .

إن مجرد الوقوف عند هذه العناوين يوحى بالجو الإبهارى ، ويدفع القارئ إلى أن يغطس فى عالم الجن والعفاريت وخاتم سليمان ، والمارد والقمقم ، والعفاريت واللصوص ، وبنات البحر والعجوز الشواء والدب والحيتان والمقعد والعمى والوزير الأعور ومريم الزنارية .

وتأتى لغة الليالى مندمجة مع السياق ، فهى لغة سحرية ، تعتمد فى حالات كثيرة على إذا « الفجائية » وعلى الجملة الحالية التى تجعل الموقف ماثلاً مثول العيان ، وعلى المفردات ذات الظلال الأسطورية ، وعلى التهويل والمبالغة ، وتلجأ بنوع خاص إلى الشعر ، الذى يتحول إلى بعد من أبعاد العالم السحرى ، لم يعد وزنًا أو قافية فحسب ، بل هو يقوم بدور الشعر فى الملحمة القديمة ، الذى ينتزع القارئ من واقعه ، ويحلق به من صور شعرية ، عجيبة وغريبة ، ولكنها تتضافر على خلق عالم سحرى ، إنه يلتحم مع التجربة الملحمية ، ويصيرا جزءًا من أجزائها ، بينما هو فى الرواية الواقعية يتصادم مع التجربة ، لأنها رواية تأتى معتمدة بالدرجة الأولى على المحاكاة والإيهام بالخارج ، والشعر حينئذ يكسر من هذا الإيهام ، ويحلق بها فى عالم خيالى ، تسئ إلى التجربة الواقعية .

٧-١١

يخطئ من يقف عند جانب الإبهار فى الليالى ، أو عند حكايات الحب والغرام ، وليالى الخمر والشعر ، ثم يحكى بعد ذلك بأن الليالى هى صورة للمتعة الحسية والأدب المكشوف .

إن هناك وجهًا آخر فى الليالى ، لا يقل أهمية عن ذلك وهو جانب التذكير بالموت والحس الدينى .

تعقد الليالى فصلاً تحت عنوان « جملة حكايات تتضمن عدم الاغترار بالدنيا والوثوق بها وما ناسب ذلك » (٨/٣) ، وتتوالى فى هذا الفصل حكايات عن الموت يتحول فيها ملك الموت إلى صورة إنسان ، يدخل على الملك أو الأمير أو الوزير أو العظيم وهو فى ذروة مجده ، ويدور بينهما حوار يسمعه الملك دون أن يسمعه من هو حوله ، ويطلب تأجيل منيته إلى أن يكبر الأولاد ، ولكن ملك الموت يكون حاسمًا ، ولا يرحم ضحيته ولو طرفة عين .

الحكاية الأولى فى هذا الفصل ، تصور الملك وقد خرج فى موكب عظيم لا مثيل له ، وقد نفخ الشيطان فى منخريه « نفخة الكبر والعجب ، فزها وقال فى نفسه : من فى العالم مثلى ، وطفق يتيه بالعجب والكبر ، ويظهر الأبهة ، ويزهو بالخيلاء ، ولا ينظر إلى أحد فى تيهه وعجبه وكبره وفخره » ، وفى تلك اللحظة بالذات يظهر له ملك

الموت فى صورة رجل من عامة الشعب ، ويأخذ بعنان فرس الملك ، الذى يثور على هذه الجرأة ، ويدور بينهما الحوار الآتى :

« فقال له الملك : ارفع يدك فإنك لا تدرى بعنان فرس من قد أمسكت ، فقال له : إن لى إليك حاجة . قال : اصبر حتى أنزل واذكر حاجتك . فقال : إنها سر لا أقولها إلا فى أذنك . فمال بسمعه إليه فقال له : أنا ملك الموت وأريد قبض روحك . فقال : أمهلنى بقدر ما أعود إلى بيتى ، وأودع أهلى وأولادى وجيرانى وزوجتى . فقال كلا ، لا تعود ، ولن تراهم أبداً ، فإنه قد مضى أجل عمرك » .

ولا يتوقف التذكر بالموت عند مجر حكايات ، تتضمن التحذير من الوثوق بالدنيا ، ولكنه يمتد فى بنية كل حكاية ، حتى لو كانت تدور حول الغناء واللهو ، وكثيراً ما تتردد عبارة « هادم اللذات ومفرق الجماعات » تقولها شهرزاد فى نهاية الحكاية ، وعند لحظة السعادة واجتماع الشمل .

بل إن شهرزاد فى نهاية الليالى ، تطيل من تلك العبارة ، وتضيف إليها أوصافًا أخرى . إن حكاية معروف الإسكافى هى آخر الحكايات ، وقد انتهت من الوجهة العملية نهاية سعيدة « وأقاموا مدة فى أرغد عيش ، وصفت لهم الأوقات وطابت لهم المسرات » . ولكن شهر زاد لا تقف عند هذه النهاية ، فما أسرع إلى أن تضيف إليها جملاً أخر تزيد عن الجمل السابقة فتقول عقب ذلك مباشرة : « إلى أن أتاهم هادم اللذات ، ومفرق الجماعات ، ومخرب الديار العامرات ، وميتم البنين والبنات ، فسبحان الحى الذى لا يموت ، وبيده مقاليد الملك والملكوت » .

والأمر كذلك فى حكاية شهرزاد نفسها مع الملك شهريار ، فقد نجحت فى مهمتها ، وخلصته من عقده ، وتزوجته ، وانتهت الحكاية نهاية سعيدة « وأقام هو ودولته فى نعمة وسرور ، ولذة وحبور » . ولكن شهرزاد لا تكتفى بهذه النهاية التى لا تتجاوز جملتين ، وما أسرع أن تضيف إليها جملا أخر ، تزيد عن ثلاثة أسطر ، وتذكر بالموت وحسن الخاتمة : « حتى أتاهم هادم اللذات ، ومفرق الجماعات ، فسبحان من لا يفنيه تداول الأوقات ، ولا تعتريه شئ من التغيرات ، ولا يشغله حال عن حال ، وتفرد بصفات الكمال ، والصلاة والسلام على إمام حضرته ، وخيرة خليقته ، سيدنا محمد سيد الأنام ، ونضرع به إليه فى حسن الختام » .

وهذا التذكير بالموت توجهه شهرزاد فى كل مناسبة إلى شهريار ، حتى لا ينكب على غرائزه ودنياه ، وينسى أخرته وعقباه ، وقد نجحت فى ذلك ، وتحول فى نهاية الليالى إلى رجل صالح ، يتصدق على الفقراء والمساكين ، « ولا يكلف أحدًا من أهل المدينة شيئًا من ماله » على حد تعبير شهرزاد .

فالليالى إذن ليست هى متعًا حسية ، ترمز إلى الشرقى الذى ينكب على شهواته وإلى حكاية الذين ينصرفون إلى غرائزهم ، كما يرى كثير من المستشرقين فى أفكارهم ، وكما يصور كثير من الفنانين فى لوحاتهم ، والتى سبق أن أشرنا إليها فى فصل « الفن » ، وضمنا بعضًا منها فى ملاحق الكتاب الثانى - ليست الليالى تصويرًا للعالم الحسى فحسب ، بل هى أيضًا تذكير بالموت ، ودعوة إلى حسن الخاتمة . وتأتى النهاية فيها مزدوجة ، لا تقف عند حد الزواج والرفاه والبنين والبنات ، بل إنها تذكر بالموت هادم اللذات ، ومفرق الجماعات ، ومخرب البيوت العامرات ، وشهريار ليس صورة للرجل الذى يجرى وراء رغائبه ، بل هو أيضًا العبد الصالح والملك العادل .

وتلك النظرة المركبة تعكس منهج التأليف الأدبى ، الذى سبق أن تحدثت عنه فى فصل « الأدب » من الكتاب الثانى ، وقلت إنه يعبر عن النظرة الوسطية ، التى لا تهتم بطرف دون آخر بل تجمع بين الطرفين ، من منطلق تركيبة الإنسان الذى يجمع فى داخله بين الجد والهزل ، وهذا المنطلق تحدث عنه ابو الفرج الأصفهانى والجاحظ وابن عبد ربه ، وغيرهم كثيرون ممن شرحوا فى « خطبة الكتاب » ذلك المنهج الأدبى ، الذى تعمدوه عن قصد حتى يدفعوا عن القارئ السآمة ، ويزيلوا عنه الملالة .

وكل الفرق أن الكتب الأدبية جمعت بين الجد والهزل عن طريق سرد النصوص ، أما الليالى فقد جمعت بينهما عن طريق رواية الحكاية ، إنها تحول السرد إلى موقف ، والمباشرة إلى حدث حتى فى التذكير بالموت تحول ملك الموت إلى صورة إنسان ، يعرف العربية ، ويتحدث ، ويذكر ، وتحشد من أجل ذلك المواقف المثيرة ، ولحظات الذروة ، وتنتقل بالإنسان من حياة إلى موت ، ومن غنى إلى فقر ، وتمكن طريق المفاجآت والضدية من المساهمة فى خلق جو الإبهار ، حتى لو كان الموضوع يدور حول الموت .

حقًا ، إن الليالى قد تحتوى أدبًا مكشوفًا ، وقد تستخدم عبارات خشنة ومفردات مبتذلة ، ولكن هذا فى الظاهر فقط ، وكإشارة إلى جانب من جوانب الإنسان لا يمكن إغفاله ، أما الحقيقة فهى أن هذا الجانب الدنيوى جانب عارض ، لا يساوى شيئًا قياسًا إلى الآخرة التى هى خير وأبقى ، ومن هنا كان الحديث عن « هادم اللذات ، ومفرق الجماعات ، ومخرب الديار العامرات ، وميتم البنين والبنات » ، يأتى فى جمل تفوق فى عددها ، تلك الجمل التى تأتى عن « السعادة والسرور ، واللذة والحبور » . ومن هنا تحول موقف البطل فى النهاية تحولا جذريًا ، وتاب عن غيه ، وتصدق على الفقراء والمساكين ، وأخذ يطلب من الله حسن الختام .

١٢

الليالى والرواية الشعبية :

أنطلق الفنان الشعبى فى الليالى من أرضية جماعية ، ثم أضاف إليها من فنه ما يقتضيه سياق الجنس الأدبى فجاءت إضافته متسقة مع انطلاقته ، ومنسجمة مع سياق الجنس الأدبى . يتحرك خلاله ، إنها تمثل الالتحام بين رؤية الفنان ووجدان الجماعة ، فجاء العمل الأدبى ، وهو هنا الليالى ، وكأنه من نتاج الشعب ، مع أنه فى حقيقته هو من نتاج فنان فرد ، يجيد صنعته ، ويعرف كيف يعزف على وجدان الشعب .

ونجيب محفوظ فى روايته « ليالى ألف ليلة » انطلق من الليالى كأرضية ، ولكنه أضاف إليها ما لا يتسق مع سياق الجنس الأدبى ، فكانت النتيجة أن روايته فى تحليلنا الأخير تنتمى إلى ما سميته من قبل بالرواية الشعبية ، التى لم تتخلص بعد من رواسب الشكل التقليدى ، ولم تنطلق حتى تصل إلى ما سميته بالشكل الشعبى .

وفى السطور القادمة سوف نعالج رواية نجيب محفوظ من محورين :

١- ليالى نجيب محفوظ والرواية الشعبية .

٢- ليالى نجيب محفوظ ورواسب الشكل التقليدى .

١٣

رأينا فيما سبق أن الفنان الشعبى أضاف إلى الليالى صنعته الفنية ، التى يهمنا منها الآن ثلاثة ملامح رئيسية ، هى :

١- الغاية التعليمية .

٢- الرؤية الحضارية .

٣- التذكير بالموت والحس الدينى .

وقد انطلق نجيب محفوظ فى روايته « ليالى ألف ليلة » من هذه الأمور الثلاثة مما سنفصله فى الأسطر القادمة .

١-١٣

تبدأ ليالى نجيب محفوظ وشهرزاد تعيسة ، حقًا إن السلطان قد أبقاها بعد حكايات دامت ألف ليلة وليلة ، ولكن المهمة لا تزال أمامها صعبة وطويلة ، فالسلطان لم يتطهر تمامًا ، ولا يزال فى قلبه آثار الكبرياء ، والمملكة مليئة بالنفاق .

يدور بينها وبين أبيها الذى جاء يهنئها بالنجاة ، الحوار الآتى :

« - ولكنك تعلم يا أبى أنى تعيسة .

- حذار يا ابنتى ، فإن الخواطر تتجسد فى القصور ثم تنطلق .

فقالت بأسى :

- ضحيت بنفسى لأوقف شلال الدم .

فتمتم :

- لله حكمته .

فقالت بحنق :

- وللشيطان أولياؤه » (ص ٧) .

فالرواية إذن تدور حول ملحمة الصراع بين الخير والشر ، وشهرزاد رمز الخير تقتحم هذه المعركة من جديد ، وبعد صراع دام ألف ليلة وليلة ، لم تستطيع خلالها أن تنزع الشر تمامًا من قلب السلطان ، إن رائحة الدماء لا تزال تفوح منه « كلما اقترب منى تنشقت رائحة الدم » على حد قولها (ص ٨) .

وتقتحم شهرزاد المعركة ، وتلجأ إلى مقام الصبر ، وتظل عشر سنين أخر تكافح نوازع الشر ، حتى ينتصر الخير فى ملحمة الصراع التقليدى بين الخير والشر ، ويستجيب شهريار لرغبة الشعب ، ويعين معروف حاكمًا جديداً ، وتنتهى قصة الصراع

بهذا السطر الأخير : « تعالت الهتافات مدوية ، وثمل العباد بالفوز المبين » .

ولا تكفى الرواية بهذه الغاية التعليمية ، ولكنها عقب ذلك تضيف قصة السندباد ، الذى استدعاه السلطان ليقص عليه حكايته .

وتتوالى عقب ذلك حكايات السندباد أمام السلطان ، وهى حكايات كلها ذات هدف تعليمى ، يبدأ السندباد كل حكاياته باستخلاص العبرة ، ثم يقدم المغامرة كدليل على تلك العبرة ، وعقب كل حكاية يدور بين السلطان والسندباد حوار ، يوحى بأن السلطان قد بدأ يتغير من داخله ، وأن نوازع الشر فى قلبه قد أخذت تتوارى .

واستوعب السلطان الدرس تمامًا ، وقال فى تعليقه الأخير مخاطبًا السندباد : « لقد رأيت من عجائب الدنيا ما لم تراه عين بشر ، وتعلمت دروسًا عن معاناة وخبرة ، فأهنأ بما رزقك الله من مال وحكمة » (ص ٢٥٣) .

وتؤتى الحكايات ، سواء من شهرزاد أو السندباد ، ثمرتها ، ويهجر السلطان العرش والمال والولد والزوج ويخرج متجردًا من كل شئ باحثًا عن الحكمة .

٢-١٣

شخصية الشيخ عبد الله البلخى ، هى إحدى الشخصيات الأربع الرئيسية فى الرواية : شهرزاد ، شهريار ، الشيخ ، مقهى الأمراء .

ويحرص المؤلف ، على أن يقدمها منذ الصفحات الأولى ، وهو يعد المسرح ، ويمهد لملحمة الصراع بين الخير والشر .

وقد لا أكون مبالغًا لو قلت : إن شخصية الشيخ هى أقوى الشخصيات حضورًا فى الرواية ، فشهرزاد هى تلميذته ، وشهريار هو نتيجة تعاليمه . يدور بينه وبين الطيب حوار يكشف عن دوره :

« فقال الطيب :

– الحناجر تدعو لشهرزاد ، بينما إنك أنت صاحب الفضل الأول .

فقال بعتاب :

– الفضل للمحبوب وحده .

- إنى مؤمن أيضًا ، ولكنى أتابع المقدمات والنتائج ، لولا أنها تتلمذت على يديك صبية ما كانت شهرزاد ، لولا كلماتك ما وجدت من حكايات ما تصرف به السلطان عن سفك الدماء » (ص ٩) .

وشخصية الشيخ أقوى حضورًا من شخصية المقهى ، التى يقدمها المؤلف فى البداية كواحدة من الشخصيات الرئيسية ، ثم تتوارى بعد ذلك ، ولا يبدو لها حضور مؤثر بل تتحول إلى مجرد مكان ، تثرثر فوقه بعض الشخصيات ، دون أن يكون لها دور فى صنع الأحداث ، وقد سبق لى أن قلت :

« أما المقهى فهى تلك الشخصية التى يستثمرها المؤلف بدرجة كافية ، وكان يمكن أن تفتح أمامه طاقات هائلة من الإبداع الفنى ، فهو ذو وظيفة فى الحياة العامة ، ودوره فى السير الشعبية واضح ، يجتمع فيه الجمهور ، وينشد الشاعر ، وتنطلق منه الربابة ، وكان من الممكن للمؤلف أن يستغل هذه الوظيفة ، وأن يستغل المقهى كشكل شعبى ، تنطلق منه الحكايات ، وكرمز جماهيرى يفرض وجوده ، ولكن المقهى يتلاشى إلا نادرًا داخل الرواية ، ويكتفى جمهوره بدور المعلق على الأحداث ، أما تقرير المصير فهو يتم بين العفاريت ، حتى الجماهير التى انطلقت فى ناهية الرواية مؤيدة معروف الإسكافى ، لم تبعث من المقهى ، وإنما انبعثت فجأة من مكان مجهول وبطريقة مسرحية زاعقة »[1] .

وتظل لشخصية الشيخ حضورها منذ بداية الرواية ، وخلالها ، وحتى نهايتها .

فمنذ البداية نعرف أن المعلم الأول لشهرزاد ، تقول عنه « أما أنا فاعرف أن مقامى فى الصبر ، كما علمنى الشيخ الأكبر » ، ويعلق أبوها « نعم الأستاذ ونعم التلميذة » .

وخلال الرواية يظهر فى الوقت المناسب ليعيد البطل المناسب ، للدور المناسب ، إنه يظهر فجأة لعلاء الدين أبى الشامات ، وتدور بينهما حوارات كثيرة ، يحاول الشيخ خلالها أن يعده للدور المناسب ، وأن يغرس فى قلبه حب اليقين والثقة بالله .

وتنتهى الرواية بهذا الحوار بين شهرزاد وشهريار :

« - ما أشبه حكايات السندباد بحكاياتك يا شهرزاد .

---

(١) مقالات فى النقد الادبى ٤/١١ .

فقالت شهرزاد :

– جميعها تصدر من منبع واحد يا مولاى » .

ونعرف من الحوار ومن أحداث الرواية أن الشيخ هو المنبع لهذه الحكايات ، سواء جاءت على لسان شهرزاد أو جاءت على لسان السندباد .

وهذه الشخصية ليست صورة لإنسان معين من لحم ودم ، يحرص المؤلف على تقديم ملامحه الجسدية والنفسية ، مثل كثير من تلك الشخصيات الروائية ، التى يحاول أصحابها أن تحاكى الواقع إلى حد كبير ، بل هى رمز للرؤية الحضارية ، وتجسيد للحكمة العربية الإسلامية .

وتتناثر أقواله خلال الرواية ، وكلها لا تخرج عن رؤية الحضارة العربية الإسلامية ، ولن نستطيع أن نرصدها جميعًا ، فهى تتواجد فى صور متوالية ، ولكن يكفى أن نلتقط بعضها كمثال عما ورد فى أولها وهو يتحدث عن شهرزاد ، أو كمثال عما ورد فى خلالها وهو يتحدث إلى علاء الدين ، أو كمثال عما ورد فى أخرها وهو يخاطب السندباد .

يعلق الشيخ على انتصار شهرزاد فى حواراته مع الطيب أحد تلاميذه :

« الفضل للمحبوب وحده » .

« من العقل أن تعرف حدود العقل » .

« رب روح طاهرة تنقذ أمة كاملة » .

« أحمد الله ، فلا السرور يستحقنى ، ولا الحزن يلمسنى » .

« شد ما تأسرنا الأشياء » .

ويقول فى حواراته خلال الرواية مع علاء الدين أبى الشامات :

« فساد العلماء من الغفلة ، وفساد الأمراء من الظلم ، وفساد الفقراء من النفاق » .

« نور الخلاص ثمرة مضنون بها على غير أهلها ، والله يتقبل منا ما دون ذلك ، ولكل على قدر همته » .

« من كان سروره بغير الحق ، فسروره يورث الهموم ، ومن لم يكن أنس فى خدمة ربه ، فأنسه يورث الوحشة » .

« كل ما عليها فان إلا وجهه ، ومن فرح بالفانى فسوف ينتابه الحزن ، عندما يزول عنه ما يفرحه ، كل شئ عبث سوى عبادته ، الحزن والوحشة فى العالم كله ناجم عن النظر إلى كل ما سوى الله » .

« من رزق ثلاثة أشياء فقد نجا من الآفات ، بطن خال مع قلب قانع ، وفقر دائم مع زهد حاضر ، وصبر كامل مع ذكر دائم » .

« عليك قبل أن تتلقى الخمر أن تطهر الوعاء وتنقيه من الشوائب » .

« طوبى لمن تم له تحويل القلب من الأشياء إلى رب الأشياء ، ليس يخطر الكون ببالى ، وكيف يخطر الكون ببال من عرف المكون » .

وفى النهاية تدور بينه وبين السندباد حوارات ، يزوده فيها بحكمه قبل الرحيل :

« اعلم أنك لا تنال درجة الصالحين حتى تجوز ست عقبات : أولها أن تغلق باب النعمة وتفتح باب الشدة ، والثانية أن تغلق باب العز وتفتح باب الذل ، والثالثة أن تغلق باب الراحة وتفتح باب الجهد ، والرابعة أن تغلق باب النوم وتفتح باب السهر ، والخامسة أن تغلق باب الغنى وتفتح باب الفقر ، والسادسة أن تغلق باب الأمل وتفتح باب الاستعداد للموت » .

« إذا أردت أن تكون فى راحة فكل ما أحببت ، والبس ما وجدت ، وارض بما قضى الله عليك » .

« طوبى لم كان همه همًا واحدًا ، ولم يشغل قلبه بما رأت عيناه وسمعت أذناه » .

« إذا سلمت منك نفسك فقد أديت حقها ، وإذا سلم منك الخلق فقد أديت حقوقهم » .

وغير ذلك من حكم وأمثال وحكايات للصالحين ، تتوارد على لسان هذا الشيخ ، وتقترب « إلى حد كبير » من مفهوم الحكمة العربية كما أوضحناه فى الكتاب الأول ، وهو مفهوم يقوم على فكرة الوسطية .

وأقول « إلى حد كبير » لأن نجيب محفوظ - كما سنذكر فى ملمح التذكير بالموت - مال فى نهاية الرواية إلى نظرة الصوفية من أصحاب وحدة الوجود ، واعتزل العرش والمال والولد ، وخرج من الدنيا يبحث عن الحقيقة ، وهو بذلك يبتعد عن

« الوسطية » التى لاحظناها بين الفلاسفة أصحاب الاتجاه العقلى ، والمتصوفة أصحاب وحدة والوجود .

٣-١٣

كان من الممكن أن تنتهى ليالى نجيب محفوظ عند حكاية معروف الإسكافى ، فهذه الحكاية هى آخر الحكايات فى ألف ليلة وليلة ، وهى عند نجيب محفوظ تمثل المرحلة الأخيرة ، التى انتهت بانتصار الخير على الشر ، وخروج الملايين من العامة يحتفلون بهذا الانتصار ، أو على حد تعبير نجيب محفوظ من السطر الأخير من هذه الحكاية « تعالت الهتافات مدوية ، وثمل العباد بالفوز المبين » .

ولو أن نجيب محفوظ وقف عند انتصار معروف الإسكافى فقط ، لما كان قريبًا من روح ألف ليلة وليلة . فالليالى فى صورتها الشعبية لا تقف عند النهاية السعيدة ، ولكنها تضيف إليها نغمة التذكير بالموت هادم اللذات ، ومفرق الجماعات ، ومخرب الديار العامرات ، وميتم البنين والبنات . فهى إذن تنتهى بنهاية مزدوجة تجمع بين السعادة والأسى فى وقت واحد .

ومن هنا أضاف نجيب محفوظ عقب حكاية معروف الإسكافى ، حكايتين هما : « السندباد » و « البكاءون » .

إن الحكايتين تحفلان بنغمة التذكير بالموت ، وتعتبران معادلاً روائيًا لجملة « هادم اللذات ، ومفرق الجماعات » ، فالسندباد بعد أن عاد من رحلته محملاً بالكنوز والحكمة ، يرى فى الحلم الرخ وهو يرفرف بجناحيه ، ويعلق الشيخ على هذا الحلم بقوله : « لعلها دعوة إلى السماء » . أما البكاءون فهى ترصد نهاية شهرزاد . وقد هجر كل شئ وهاجر بحثًا عن الحكمة ، ولكنه لم يصل إلى شئ ، وتنتهى الرواية « وقد تقوس ظهره وطعن فى السن » ثم انخرط فى مجموعة البكائين ، وأصبح روحًا من تلك الأرواح الهائمة .

وهذان الفصلان يمتدان من ص ٢٤٣ إلى ص ٢٦٨ ، ويحفلان بنبرة أسى عارمة ، عبر عنها نجيب محفوظ بحرارة ، جعلها تطغى على لحظة السعادة التى أحس بها العامة عقب انتصار معروف الإسكافى ، وتخل بالتوازن بين اللحظتين ، ومن هنا وقعت هذه النهاية فى قبضة العبثية .

إن كلمات مثل : هجر - اعتزل - دار العذاب - الأشباح - النور الهادى - الرائحة المخدرة - الماضى - البياض الناصع - الطريق بلا نهاية - المشى العقيم - غاص فى الماء - أنامل ملكية - لبى - عاريًا - هارب من الأيام - الفردوس - اللسان الأخضر - الصخرة - الزمن - الرجوع - الهلال - البكاء - ألم الفراق - إن كلمات مثل هذه تتوارد فى الفصل الأخير « البكاءون » ، فتعكس الحس العبثى ، فشهريار يهجر دار العذاب على حد قوله ، ويتخلى عن كل شئ ، ويتحول إلى روح هائمة ، ويقيم تحت النخلة قريبًا من اللسان الأخضر ، ينتحب مثل الآخرين ، وينظر إلى أشعة الهلال الباهتة .

إن مفهوم الحكمة عند نجيب محفوظ يختل ، فيؤدى إلى رجحان كفة أصحاب وحدة الوجود ، الذين يغرقون فى تصوف يهجرون فيه كل شئ ، ويعيشون فى لحظة فناء فى المطلق ، على حساب كفة الحكمة العربية التى تقوم على فكرة الوسطية بين العقل واللذة السرمدية .

١٤

انطلق نجيب محفوظ من الليالى كخلفية شعبية ، ليؤسس ما أسميناه بالرواية الشعبية ، والتى تتمثل فى « ملحمة الحرافيش » سنة ١٩٧٧ ، وفى « ليالى ألف ليلة » سنة ١٩٨٢ .

وهو شبيه فى ذلك بمرحلته فى الرواية التاريخية ، فقد انطلق من خلفية تاريخية ليؤسس ما يسمى بالرواية التاريخية ، والتى تمثلت فى « عبث الأقدار » سنة ١٩٣٩ ، و « رادوبيس » سنة ١٩٤٣ ، و « كفاح طيبة » سنة ١٩٤٤ م .

ومرحلة الرواية التاريخية عند نجيب محفوظ ، لا تندرج فى الشكل الأصيل أو الشكل التاريخى ، فهى فى جوهرها نوع من الرواية التقليدية ، تقوم على الإيهام بمحاكاة الواقع ، ولكن فى صورته الماضية وليست الحاضرة . ومن هنا فإن « تكنيك » الرواية التقليدية يسيطر على الرواية التاريخية ، من بداية وذروة ونهاية ، وما يتبع ذلك من تصوير للشخصيات ، وتوظيف للحوار ، ومثول للموقف ، وغير ذلك مما يوهم بعنصر المحاكاة .

والأمر كذلك بالنسبة لما أسميته « بالرواية الشعبية » ، فهى ليست من الشكل الأصيل أو الشكل الشعبى ، فقد انطلق نجيب محفوظ من الخلفية الشعبية ولكنه لم

يوغل فى العناصر الفنية التى يقتضيها سياق الجنس الأدبى ، الذى يتمثل هذه المرة فى الشكل الشعبى ، ولا تزال الرواية الشعبية عنده امتداداً إلى حد كبير لمرحلة الرواية التقليدية ، التى تلقى برواسبها على الرواية الشعبية ، مما يمكن أن نرصده فى الظواهر الآتية :

١- الرمز الثقافى .
٢- التحليل النفسى .
٣- الخط التطورى .
٤- اللغة والأسلوب .

١-١٤

الرواية التقليدية كما فى صورتها المعروفة عند بلزاك وزولا ، تتم على مستويين : المستوى الأول يمثل المادة الواقعية ، التى يستخلصها الكاتب من مجريات الحياة . أما المستوى الآخر فهو يمثل الواقع الفنى الذى يشكله الفنان ، وهو واقع يحمل وجهة نظره الخاصة ، ويوجه الأحداث والصراع والحوار لخدمة هذه الوجهة ، وهو يجتهد وسعه عن طريق صناعته الأدبية ، لكى يجعل هذا الواقع الفنى مشاكلاً للواقع الحقيقى ، إنه ينفخ فيه من الحياة ما يحيله إلى حياة جديدة ، توازى الواقع ، وتشكله ، وقد تتفوق عليه .

ونجيب محفوظ فى روايته « ليالى ألف ليلة » ، انطلق من مادة شعبية ، بديلاً من مادة واقعية أو تاريخية ، ثم شكل واقعًا فنيًا حمَّله وجهة نظره ، وجعل كل ما فى الرواية يوحى بهذه النظرة .

فهو بدايةً يقدم لنا أربع شخصيات يحَّملها رموزًا ثقافية ، فالشخصية الأولى - شهريار - يرمز إلى الشر . والثانية - شهرزاد - ترمز للخير . والثالثة - الشيخ - ترمز للبعد الثقافى . أما شخصية المقاهى فهى ترمز للبعد الشعبى .

وتوحى صورة كل شخصية برمزها الثقافى ، فشهريار يلوذ بمقام الكبرياء ، وشهرزاد تلوذ بمقام الصبر ، والشيخ « الرضا فى قلبه لا ينقص ولا يزيد » . أما المقهى فإن المؤلف يكتفى بوصفه ، كما كان يصف الأمكنة فى روايته الواقعية ، وخاصة الثلاثية ، مجرد « ديكور » يهيئه لحركة الشخصيات فوقه .

إن صورة الشيخ أقوى حضوراً ، وأشد تأثيراً ، من صورة المقهى ، فهو يمتد فى الرواية ، ويحرك الشخصيات ، ويلقى بظله على مجرى الأحداث ، أما المقهى فهو

مجرد « خشبة » للأحداث ، ولا يصل إلى حد أن يكون شخصية بارزة ، تؤثر على أقدار الناس .

ولهذا دلالته ، فنجيب محفوظ مهتم بالبعد الثقافى أكثر من البعد الشعبى ، إن الشيخ رمز للزمن كتاريخ وثقافة ، أما القهى فهو رمز للمكان كصورة شعبية ، وروايته على الرغم من مادتها الشعبية هى رواية زمن وتاريخ وثقافة ، والمظهر الشعبى فيها ممثلاً فى المكان هو مجرد مادة ، ينطلق منها المؤلف ليحرك رموزه الثقافية .

ويوظف نجيب محفوظ عناصر روايته ، بما فيها البعد الشعبى ، لخدمة رموزه الثقافية ، خلال مراحل تكسبها الشخصيات فى قضية الصراع بين الخير والشر ، حتى ينتصر الخير فى النهاية ، ويصبح معروف حاكمًا للحى ، تحقيقًا لرغبة الجماهير .

فالرواية إذن تسير فى خط ينتصر فيه الواقع على الخيال ، وما كانت تحلم به الجماهير فى المراحل السابقة ، أصبحت تعيشه فى عالم الحقيقة ، وما كانت تقوم به الجن والعفاريت ، أصبح الإنسان ينجزه بنفسه ، دون أن يحلم بخاتم سليمان أو بطاقية الإخفاء . وهذا يعنى أن رواية نجيب محفوظ هى نوع من « المعارضة » لرواية ألف ليلة وليلة ، تنتقل بها المواقف الخيالية إلى المواقف الفعلية . إن صورة الجن والعفاريت ، وصور الخيال والأحلام ، وعالم الحشيش والأوهام ، يقل تدريجيًا . حتى تنتصر إرادة العامة على أرض الواقع ، ويصلح معروفًا حاكمًا للحى ، فيقرب إليه عامة الناس ، ويحمل السلطان على أن يوفر لهم الأرزاق « فحلت بشاشة الإنس فى وجوههم محل تجاعيد الشقاء ، وأحبوا الحياة كما يحبون الجنة » على حد تعبير المؤلف وهو ينهى قصة انتصار الخير على الشر ، فالرواية إذن فى هدفها الأخير تفسر « ألف ليلة وليلة » تفسيرًا واقعيًا ، ينتقل بها من الخيال إلى أرض الواقع ، والبعد الشعبى فيها هو مجرد أرضية للإيهام بجو الليالى ، والمؤلف ينقل شخصياته من هذا الجو ، لكى يربطها بواقع هو أفضل من الخيال .

ومن هنا نجد الواقع المعاصر ، سواء فى صورته المحلية أو العالمية ، يطل بين السطور .

فنجيب محفوظ عينه على الواقع المعاصر فى وطنه ، وهو يرنو إلى انتصار قضية الديمقراطية ، وتحقيق العدالة بمعناها الاشتراكى ، حينئذ تختفى ثنائية الحاكم والمحكوم ، وتتلاشى صور العنف ويصبح الجميع فى سفينة واحدة ، لا فرق بين ربانها وركابها .

وهو أيضًا يطل على التيارات العالمية ، ويفسر صور العبث تفسيرًا منتزعًا من أجواء الليالى ، وقد سبق لى أن رصدت ذلك فقلت :

« إننا نقرأ هذه الرواية ، فنتذكر الإحساس المعاصر بالعبث والإحباط ، ولكن بلغة عربية ، وبأعلام مستعارة من ألف ليلة وليلة ، فالعضة التى تبدو فى الصباح على ذراع صنعان وتقلب حياته ، تذكرنا بنوبات روكانتان ، وإندفاعه نحو القتل مرغمًا يذكرنا بميرسول . وعفري طاقية الإخفاء يذكرنا بمفسيتوفوليس »[1] .

٢-١٤

مصطلح « الشخصية المركبة » يتردد كثيرًا فى باب الرواية التقليدية ، وهو يشير إلى البعد النفسى للشخصية ، والذى يميزها عن الشخصية المسطحة التى تقف عند الجوانب المادية ، إن الروائى من باب المثل لا يقف عند وصف البطل بأنه « نحيل القوام ، مشرق الوجه ، ناعس الطرف ، فوق كل خد شامة » كما يقول نجيب محفوظ عن بطل علاء الدين الشامات (ص ١٨٦) بل لابد أن تكون هذه الصفات موحية بالبعد النفسى لهذه الشخصية .

وهذا البعد النفسى للشخصية المركبة ، برز مع الدراسات النفسية الحديثة ، وخاصة مع حديث فرويد عن العقل الباطن ، الذى يشبهه بجبل من الجليد يتخفى معظمه فى قاع المحيط ، وقد ادى ذلك إلى ظهور التيار النفسى فى الرواية الحديثة ، وهو تيار يقوم على تحليل الشخصية ، والكشف عن أعماقها المطمورة .

ولسنا هنا فى مجال تقييم هذه النقطة عند العرب ، فقد سبق أن ناقشناها فى كتاب « نقاد الحداثة وموت القارئ » ، وأكدنا أن النقد العربى يلتقى مع نقاد الحداثة ، الذين ينفرون من البعد الثقافى والنفسى للشخصية ، ويقفون عند سطح النص كعالم مستقل بذاته ، له شفرته الخاصة ، ويقف الناقد عند حدود هذه الشفرة لكى يفك لغتها ، دون أن يتجاوزها إلى عمق معرفى ، يتعلق بالتاريخ أو المجتمع أو علم النفس ، أو غير ذلك من أعماق تتجاوز عالم النص .

وقد جنح نجيب محفوظ فى لياليه نحو « الشخصية المركبة » ، التى يتميز بها الأدب الواقعى فى صورته التحليلية ، فهو يغوص داخل الشخصية ، ويتجسس على

---

(١) مقالات فى النقد الأدبى ٤/١٣ .

عقلها الباطن ، ويتتبع تطورها النفسى فى خط مطرد .

إن شخصية شهريار تتطور نفسيًا داخل الرواية ، وتنتقل بين مراحل القلق والحيرة والكبرياء والحب ، حتى تصل إلى مرحلتها الأخيرة ، فتهجر كل شئ وتبحث عن الحكمة .

وحوار شهريار مع بقية الشخصيات يتم خلال الرواية عن هذا البعد النفسى ويتابع نمو شخصية من مرحلة إلى مرحلة ، وحتى النهاية :

« - لعل مولاى قد وجد التسلية المنشودة .

فتمتم الآخر :

- فرجة فى غموم القلب .

ثم بعد قليل :

- لم تعد جلسة الشعراء تطربنى ، ولا تهريج شملول الأحدب يضحكنى .

- تولاك الله بالرعاية يا مولاى .

فقال مخاطبًا نفسه :

- حلم قصير مذهل ، لا تتخايل فيه حقيقة حتى تتلاشى » (ص ٧٦) .

إن مثل هذا الحوار القصير يتوارد خلال الرواية ، ويتابع النمو النفسى للشخصية ، ويتسلل إلى أحلامها التى تصاحب هذا النمو النفسى ، مما يرشح شخصية « شهريار » عند نجيب محفوظ ، كنموذج للشخصية المركبة التى يشيد بها نقاد الرواية التقليدية .

٣-١٤

تعتمد الرواية الواقعية على هيكل حكائى ، يتطور تاريخيًا من البداية إلى النهاية ، ويمر خلال مراحل ، يؤدى بعضها إلى بعض ، اعتماداً على قانون الأسباب والمسببات ، والمقدمات والنتائج .

وهذا الخط التطورى يضرب بجذور عميقة عند نجيب محفوظ فى روايته الواقعية ، التى تتطور فيها الأحداث والأجيال بتلك الطريقة التاريخية ، التى تعتمد على « بداية ونهاية » ، وهو عنوان إحدى رواياته التى ظهرت فى فترة مبكرة فى حياته سنة ١٩٤٩ م .

وقد ألقى هذا بثقله على مرحلة « الرواية الشعبية » عند نجيب محفوظ ، والتى قلت إنها تتمثل فى « ملحمة الحرافيش » و « ليالى ألف ليلة » .

فملحمة الحرافيش تتحرك خلال عشر حكايات وتنتهى عند حكاية عاشور الحفيد ، فهى تدور داخل تلك الأسرة ، وخلال أجيالها المختلفة ، وعبر تجارب مريرة ، يسقط فيها الكثير من أبنائها ضحية الشهوة ، أو الجاه ، أو السلطة ، أو الطموح الزائف ، ولا يصمد إلا بعض الشخصيات ، التى تعتبر علامة فى الطريق ، من أمثال : عاشور الناجى ، شمس الدين ، فتح الباب ، وأخيرًا عاشور الحفيد .

ويتم هذا التطور خلال جو صوفى . يتمثل فى تلك التكية الغامضة ، وما يصدر منها من أناشيد بلغة فارسية لا يفهما أبناء الحارة .

تبدأ هذه الرواية منذ الأسطر الأولى فى جو من الغموض ، فتقول :

« فى ظلمة الفجر العاشق ، فى الممر العابر بين الموت والحياة ، على مرأى من النجوم الساهرة ، على مسمع من الأناشيد البهيجة الغامضة ، طرحت مناجاة متجسدة للمعاناة والمسرات الموعودة لحارتنا » .

ويظل هذا الغموض مصاحبًا لخطوات الرواية ، حتى تفضى « التكية » بسرها الموعود ، أو كما يقول نجيب محفوظ فى النهاية :

« عاد إلى دنيا النجوم والأناشيد والليل والسور العتيق ، قبض على أهداب الرؤية ، فغاصت قبضته فى أمواج الظلام الجليل ، وانتفض ناهضًا ثملاً بالإلهام والقدرة ، فقال له قلبه : لا تجزع ، فقد ينفتح الباب ذات يوم ، تحية لمن يخوضون الحياة ببراءة الأطفال وطموح الملائكة » .

إن هذا الخط التطورى الذى يلقى بظله الكثيف على الرواية الواقعية ، وعلى روايات نجيب محفوظ ، يفرض ما يمكن أن نسميه بالحتمية العقلية ، وهى حتمية تتوالى فيها الأحداث فى نظام صارم ، وتؤدى إلى نتيجة مرصودة مسبقًا فى بطن المقدمات ، ودون أن يسمح ذلك ، ولو لفرجة صغيرة ، لعنصر المفاجأة ، وخرق التسلسل .

إن الحضارة العربية الإسلامية تسمح لعنصر المفاجأة بأن يتواجد ، سواء كانت صادرة عن قوة شريرة فيما يسمونه السحر ، أو عن قوة خيرة فيما يسمونه الكرامة .

إن عنصر المفاجأة فى حالة الكرامة ، يقوم على خرق العادة ، ويتمرد على المنطق العقلى البشرى ، وإن كان يخضع لحكمة أقوى وأشمل .

وقد نلتقى أحيانًا بعنصر المفاجأة فى « ملحمة الحرافيش » ، فكثير من شخصياتها تظل فى حياة مطردة ، ثم يطأ عليها وهى فى سن متأخرة ما يقلب حياتها رأسًا على عقب ، فجلال ، وبعد الخمسين ، يتغير سلوكه فيما يشبه الانهيار ، على حد تعبير المؤلف (ص ٤٥١) فيكف عن الصلاة ، ويقتحم « البوظة » .

ولكن المؤلف يفسر ذلك خلال قانون علمى مطرد ، وهو قانون الوراثة ، فدماء الأسرة تجرى فى عروق جلال ، والناس يعلقون على مواقفه ويقولون : « مجنون ابن مجنون » .

إن قانون الوراثة يطل أكثر من مرة فى هذه الرواية ، ويؤدى إلى حتمية ميكانيكية ، أشبه بالحتمية التاريخية ، فالأسماء تتوارث وخاصة تلك الأسماء للمميزين من الأسرة ، من أمثال : عاشور ، وشمس الدين ، وجلال الدين ، وكذلك الصفات ، وكثيرًا ما يردد المؤلف عبارات مثل : « فى وجهه شبه من جلال » (ص ٤٦١) . « فى وجهه ملامح شعبية من وجه جده سليمان » (ص ١٤٣) . « لم أنس أسرتى ظلت تعيش معى فى الخارج » (ص ١٤٣) . « ذكر أباه بعملقة عاشور » (ص ١٢٦) .

إن نجيب محفوظ يفسر عنصر المفاجأة بقانون الوراثة ، وهو بذلك يمنطقها ويخلع عليها قانونًا علميًا ، فلا تصبح مفاجأة إلا فى الظاهر ، أما فى الحقيقة فهى تخضع لتفسير علمى ، يطرد وفق أسباب معروفة .

وهنا نجد « زولا » يطل بتأثيره على نجيب محفوظ ، إن زولا سار بواقعية بلزاك إلى أقصى حد ، ونقلها من الواقعية إلى الطبيعية ، وجعلها تعتمد على التفسير العلمى لقانون الوراثة ، التى تؤدى إلى حتمية ميكانيكية كتطوير للحتمية التاريخية عند بلزاك ، سواء فى صورتها عند بلزاك ، أو فى صورتها عند زولا .

وتسير ليالى نجيب محفوظ فى ذلك الخط التطورى ، الذى سارت فيه ملحمة الحرافيش . وتكاد تكون تكرارًا لها ، ولكن فى صورة أخرى . فكلتاهما تعبير عن ملحمة الصراع بين الخير والشر . والمتجسدة فى مسيرة التاريخ العربى الإسلامى ، خلال ثنائية الحاكم والمحكوم ، أو الخاصة والعامة ، أو السلطان والرعية ، أو الحرافيش والفتوات .

وتكاد ليالى نجيب محفوظ تسير فى الخط التطورى نفسه ، فهى أيضًا تتابع كفاح

العامة ، وترصد تجاربهم المريرة ، حتى يكتسبوا فى النهاية الخبرة والوعى ، ويتم لهم الانتصار على ارض الواقع ، بديلاً من عالم الخيال .

ولكن الليالى تتفوق على ملحمة الحرافيش فى نقطتين :

النقطة الأولى تتمثل فى ذلك الجو الإبهارى ، الذى يتفق وسياق الجنس الأدبى ، كالعفاريت واللصوص والجان وخاتم سليمان وطاقية الإخفاء ، والبساط الذى يطير ، والإنسان الذى يصبح بغلاً أو قردًا ، والحيوان الذى يتكلم ، وغير ذلك مما يشكل خلفية « فانتازية » تبتعد عن الجو الواقعى إلى ما هو وراء الواقع .

حتى عنصر المفاجأة فى هذه الرواية لا يجد نجيب محفوظ نفسه مضطرًا إلى أن يخلع عليه شيئًا من التفسير العلمى ، فهو عنصر يتم فى الخيال ودون ضابط مسبق ، لأن الخيال فى نظر نجيب محفوظ ، أقل من أن يحتاج إلى ضابط ، ومن أن يصل إلى مستوى الحقيقة ، إنه يجعله حالة بدائية وتعويضية تعيشها الشخصيات ، بعد أن فقدت إنجازاتها على أرض الواقع ، وحين اكتسبت مواقعها فى النهاية فى عالم الحقيقة يتلاشى الخيال ، وثمل العباد بالفوز المبين على حد تعبير المؤلف ، وأصبحوا ينعمون بالواقع أكثر مما ينعمون بالخيال .

أما النقطة الثانية فتتلخص فى أن الليالى أكثر إحكامًا من ملحمة الحرافيش ، فإن ما أدته فى ٢٦٨ صفحة ، قد قامت الملحمة بتأديته فى ٥٦٧ صفحة ، فوفرت فى ذلك ما يقرب من ٣٠٠ صفحة ، شغلتها الملحمة ، فى الاستطالة والتكرار[١] ، والوقوع تحت تأثير السينما[٢] ، وأحيانًا تحت تأثير المباشرة الشديدة[٣] ، وغير ذلك مما يدل على أن نجيب محفوظ قد فقد السيطرة على هذه الرواية ، فتمردت على سلطته ، وأخذت تتحرك فى بعض الحالات دون خوف من رقابته .

٤-١٤

عنوان « ملحمة الحرافيش » يضعنا مباشرة أمام مشكلة اللغة عند نجيب محفوظ ، فكلمة « ملحمة » من الكلمات التى ترددت حديثًا على ألسنة المثقفين ، وخاصة بعد

---

(١) انظر مثلاً : من ص ٣٤٣ إلى ص ٣٦٧ .

(٢) فصل « شهد الملكة » وأيضًا فصل « المطارد » ، يحفلان بمواقف سينمائية ، وكأنهما قد كتبا من اجل السينما والمسلسلات .

(٣) انظر مثلاً الصفحات : ١٣٢ - ١٤٣ - ١٤٩ - ٥٥١ .

ازدهار الفن القصصى عقب الاتصال بالحضارة الأوروبية ، وقد احتدم حوار شديد فيما إذا كان العرب يعرفون الملحمة بمعناها الإغريقى ، أو أن ما يعرفونه هو من جنس السيرة الشعبية .

فالعنوان يوحى بأن نجيب محفوظ . سوف يتحدث عن الحرافيش ، من منطلق المثقف الذى يتباهى بكلمات عصرية ، ولن يتحدث عنهم من منطلق السيرة الشعبية ، التى تفرض لغة تتفق مع عالمها ، كجنس أدبى خاص ، يختلف عن جنس الملحمة ، فى اللغة وفى سائر العناصر الفنية .

وهذا هو عين ما نراه فى لغة « ملحمة الحرافيش » ، فهى لغة صوفية ، صنعت بشفافية ، ووراءها فنان يملك طاقة شعرية ، وحسن مرهف يتنبه للظلال الدقيقة ، التى تميز بين كلمة وأخرى ، وبين أسلوب وآخر .

« عاد إلى دنيا النجوم والأناشيد والليل والسور العتيق ، قبض على أهداب الرؤية ، فغاصت قبضته فى أمواج الظلام الجليل ، وانتفض واقفًا ، ثملاً بالإلهام والقدرة » .

إنه يبدأ من دنيا النجوم والمناجاة ، ثم يعود فى النهاية إلى هذه الدنيا نفسها ، وبين البداية والنهاية لا يستطيع أن يغادر رؤيته الصوفية ، ولا أن ينوع فى لغته الصوفية[1] .

حقًا ، تبدو هذه اللغة مناسبة لجو الغموض والتصوف ، الذى تثيره تلك التكية ، القائمة هنا ، تصدر مناجاة غامضة ، وتحتفظ بسر لا تبوح به إلا للموعودين . ولكن هذا الجو بما فيه من لغته الخاصة ، لا يتناسب مع الجو الشعبى ، الذى ينطلق من الحارة ، ويتعامل مع مفردات الحرافيش والفتوات ، ويردد أعلامًا شائعة بين العامة . ومن هنا اقتربت هذه الرواية إلى عالم المثقفين خطوتين : خطوة من خلال هذا الجو الصوفى ، الذى ترمز إليه التكية . وأخرى من خلال هذه اللغة الشفافة .

وظلت لغة المؤلف هى اللغة المسيطرة على الليالى بمعنى أن نجيب محفوظ كصانع كلمات ، هو الذى صنع اللغة ، ويوجهها ، ويحملها بأفكاره ، ولم يتركها تنبعث خلال الجنس الأدبى ، وتفرض مفرداتها ولوازمها ، وتصنع نفسها بنفسها .

---

(١) انظر مثلاً الصفحات : ١٢ - ٨٧ - ١١١ - ١٥٩- ١٦٧ - ١٩٣ - ٢٤٠ - ٣٨١ - ٣٨٦ .

تبدأ الليالى على النحو التالى :

« عقب صلاة الفجر ، وسحب الظلام صامدة أمام دفقة الضياء المتوثبة » .

وتنهى الرواية على النحو التالى :

« من غيره الحق أن لم يجعل لأحد إليه طريقًا ، ولم يُيئس أحدًا من الوصول إليه ، وترك الخلق فى مفاوز التحير يركضون ، فى بحار الظن يغرقون ، فمن ظن أنه واصل فاصلة ، ومن ظن أنه فاصل مناه ، فلا وصول إليه ، ولا مهرب عنه ، ولابد منه » .

وبين البداية والنهاية تناثرت أساليب من مثل :

« شهريار ودندان يغوصان فى الليل ، يتبعهما شبيب رامة ، وقد تلاشت حركة الإنسان ، على ضوء المصابيح المتباعدة لاحت الدور والحوانيت والجوامع نائمة : وومضت النجوم فى الأعلى » (ص ١٥٤)[١] .

إن هذه الصيغ اللغوية ، لا تختلف فى صنعتها عن الصيغ اللغوية فى روايات نجيب محفوظ الواقعية ، والتى يُحملُها المؤلف بنواياه ، وهو يريد أن ينقلها إلى القارئ ، وإلى أن تدمجه فى تياره الواقعى . فهو فى بدايات فصوله[٢] ، وفى حواره[٣] . وفى وصفه ، يستخدم لغة مشحونة بنوايا المؤلف ، ومتسقة مع لغة الرواية التقليدية ، مما يدل على أن نجيب محفوظ لا يزال يعمل داخل شكله الواقعى ، ولم يستطع أن يغير جلده بسهولة ، وأن ملحمة الحرافيش و« ليالى ألف ليلة » يندرجان فى إطار الشكل التقليدى ، وكل ما فيهما هو التيار الشعبى إنما هو مجرد أرضية ، لا تختلف عن الأرضية فى رواياته التاريخية ، ولا عن الأرضية فى الرواية الواقعية ، إلا فى مجرد الاسم عن طريق الإحلال ، فبدلاً من الأرضية التاريخية ، أو الأرضية الواقعية ، أحل الأرضية الشعبية ، وبقيت التقاليد الفنية واحدة فى الجميع .

٥-١٤

تتلاقى روايات « الحوات والقصر » للطاهر وطار ، مع رواية نجيب محفوظ فى أمور كثيرة ، ولكن لا نستطيع أن نعرف السابق من اللاحق ، حتى نقطع بيقين فى معرفة

---

(١) انظر أيضًا الصفحات : ٦ - ١٣ - ٩٠ - ٩٣ - ١٧٢ - ٢٢٨ .

(٢) انظر مثلاً : ١٥٤ - ٢٢٨ .

(٣) انظر مثلاً : ٥٢ - ٥٣ .

المؤثر الأول . فرواية نجيب محفوظ صدرت سنة ١٩٧٧ ، أما رواية الطاهر وطار فهى تقدم تاريخين . سنة ١٩٨٧ وهو تاريخ صدورها فى سلسلة روايات الهلال ، وهى بهذا تأتى لاحقة لرواية نجيب محفوظ ، أما التاريخ الآخر فقد أورده المؤلف عقب انتهاء الرواية : وهو يوقع بهذه الجملة « سد غريب يوليو سنة ١٩٧٤ » ، وهو بهذا التاريخ - إن صحت هذه الجملة ولم تكن ساترًا - تعد سابقة لرواية نجيب محفوظ .

تدور رواية وطار . مثلما دارت رواية محفوظ ، حول مستويين :

المستوى الخارجى الذى يعتمد على إطار من التراث الشعبى ، وخاصة ألف ليلة وليلة .

والمستوى الثقافى الذى يضمنه المؤلف رؤيته المعاصرة ، سواء على المستوى الإنسانى ، أو على المستوى المحلى .

ورواية الطاهر تنطلق من ملحمة الصراع بين الخير والشر ، وهى ملحمة شعبية عرفتها الإنسانية منذ إيزيس وايزوريس ، والتى تنتهى عادة بانتصار الخير ، مهما بدا الشر قويًا عتيًا .

وعنوان الرواية « الحوات والقصر » يشير إلى هذه « القيمة الشعبية » ، فالحوات (وهى كلمة متداولة فى المغرب وتعنى الصياد) رمز للخير ، والقصر رمز للشر والكلمات من الكلمات المتداولة كثيرًا فى قاموس « ألف ليلة وليلة » .

ولا يقف التأثير بألف ليلة وليلة عند حد استعارة بعض المفردات من قاموسها اللغوى ، بل يتعداه إلى أمور أخر أكثر عمقًا ، ويمكن أن يشير هنا إلى أمرين :

الأمر الأول يتعلق بلغة الطاهر وطار ، وهى لغة سهلة متداولة ، تسير فى موازة مع لغة « ألف ليلة وليلة » ، وفى الوقت نفسه لا تتخلى عن قواعد الفصحى فهو مثلاً يصف الحوات فيقول :

« على الحوات الشاب الطيب ، الذى يشذ عن أخوته الثلاثة ، وعن كثير من أقاربه ، فابتعد عن طريق الضلالة ، ولم يسرق يومًا ، لم يكذب مرة ، لم يتعد على أحد ، لم يثلب فى عرض ، أو يتعرض بسوء لغيره ، كان مثال الشاب المستقيم » .

فهو فى هذا النص يوظف مستوى لغويًا ، ينتزعه من قاموس السير الشعبية ، ويحاكى به ألف ليلة وليلة . فالجمل قصيرة ، مباشرة ، تخلو من التأنق ، سريعة لا

تنتظر حتى تستخدم حروف العطف وأدوات الوصل « لم يسرق يومًا ، لم يكذب مرة ، لم يتعد على أحد » ، وهكذا تتوالى فى إيقاع سريع يؤكد معانيه ، ويتجه نحو القارئ بلا وسيط .

والأمر الثانى يتمثل فى خلق الأساطير التى يرددها العامة حول البطل ، وهى أساطير منتزعة من التراث الشعبى ، وخاصة ما يروى حول إيزيس وايزوريس ، وما تناقلته ألف ليلة وليلة : « يقال إن على الحوات رفع القصر بقوة خارقة ، صارت السمكة التى كانت فى إحدى برك القصر ، حصانًا بسبعة أجنحة ، امتطاه على الحوات ، وطار به إلى وادى الأبكار ، وإن الجنية الشبقة أعادت له كل الأعضاء وتزوجته » .

وتمضى الرواية فى الصفحتين الأخيرتين ، تسرد الأقاويل حول على الحوات ، وهى كلها تعلن انتصار الخير على الشر . ويردد كلمة « يقال ، يقال ، يقال ..... » ليشير إلى انتشار هذه الأساطير ، التى ينهيها بقوله :

« يقال إن على الحوات ما إن فقئت عيناه ، حتى صار وهجًا حتى ارتفع إلى السماء ، ثم صار شمسًا هبطت على القصر ، فتحول إلى دخان أزرق ، وعندما وصلت جيوش الانتقام لم تجد سوى الرماد » .

ولا يكتفى المؤلف بهذه الأساطير التى تعلن انتصار الخير ، بل إنه يتدخل مباشرة فى النهاية وبطريقة تضيق بها قواعد الرواية التقليدية ، فيؤكد على انتصار الخير ، ويلخص نتيجة الرواية ويقول : « كل الأقاويل تجمع على أن القصر انتهى ، وأن حلم المتصوفين تحقق ، والمهم فى كل حكاية على الحوات ، المهم أكثر من أى شئ ، أن الحقيقة تجلت ، وأن أعداء الحوات لم يستطيعوا أن يمنعوه من التعبير عن الخير الذى جاء يسم العصر » .

ولكن الطاهر وطار يستخدم هذا المستوى الشعبى ، ليحمله وجهة نظره ، حول العلاقة بين الحاكم أو القصر ، وبين المحكوم أو الحوات . وهو يلتقى فى هذا الإطار الثقافى مع نجيب محفوظ ، وهو يسير ببطله على الحوات فى خطوات تطورية ، حتى يصل به إلى النتيجة التى وصل إليها نجيب محفوظ أيضًا .

فعلى الحوات قد تجرأ يومًا على التفكير فى أمور القصر ، وهى أمور يعيدها غيره من المقدسات ، التى لا ينبغى أن يوسوس بها الشيطان لأحد .

وكما حدث مع « البطل الإغريقى » الذى عاقبته الألهة ، حدث لعلى الحوات أيضًا ، فتنتقل به الرواية من مرحلة إلى مرحلة ، وهو فى كل مرحلة يلاقى أشد العذاب .

ففى رحلته الأولى نحو القصر يفقد يده اليمنى ، وفى رحلته الثانية يفقد يده اليسرى ، وفى رحلته الثالثة فقد عينيه ، وفى رحلته الرابعة فقد لسانه « يا سيف ، خذ لسانه أسكته إلى الأبد » .

ويمضى البطل النبيل فى طريقه بدافع من البراءة والطيبة ، مثلما كان « البطل الإغريقى » يمضى فى طريقه ، وهو يثير مشاعر الخوف والإشفاق ، كما يقول أرسطو عن المأساة .

وأكرر للمرة الثانية تعبير « البطل الإغريقى » ، لكى أؤكد على أن المؤلف يسقط الكثير من مفاهيم المأساة الإغريقية على بطله ، فمنذ البداية نجد السمكة تدخل فى حوار مع على الحوات تنهيه بقولها : « لا تسأل كثيرًا يا على الحوات . لك قلبك وهو أدرى بكل شئ ، إن حدثك خيرًا فخير ، وإن حدثك سوءًا فسوء ، لقد اخترت أن تصعد إلى القصر فافعل ما اخترت ، أنا جئت من وادى الأبكار محمولة بين ذراعى جنيات فاضلات ، كل ما أمرت به أن أصعد إلى الحافة ، وأتمدد عند قدمك ، وها أننى فاعلة (ص ١٧) » .

ويمضى الحوار محملاً بالحديث عن القدر وضحاياه ، وتتحول السمكة إلى عراف المدينة الذى يحذره من عاقبة جرأته ، وكما صدق العراف فى نبوءة أوديب فإنه يصدق هنا مع على الحوات ، وغير ذلك من دلالات ثقافية وفلسفية ، تكشف عن أن المؤلف يتحدث بلغته ونواياه ، التى يحملها حواره وتصوره للشخصيات والمواقف ، ولا يتحدث بلغة الجنس الأدبى ، وهو السيرة الشعبية ، الذى يمثل هنا فقط مجرد إطار خارجى .

ويمضى الحوات فى رحلته ، أو بتعبير أدق يمضى به المؤلف نحو الغاية التى يلخصها على لسان إحدى الشخصيات : « بالنسبة لعلى الحوات ، إن التجربة الأولى أدت إلى اكتشاف الصوفية لطريقهم ، وإلى استعادة المخصيين لرجولتهم ، وإلى

خروج أهل التحفظ من تحفظهم ، وإلى انتماء بنى هرار ، وإلى بروز فرقة نصرة على الحوات ، وإلى خروج قرية التساؤلات إلى مرحلة الإجابة ، وقرية الحيرة إلى اليقين ، إن المرحلة القادمة هى مرحلة العمل الجماعى المتوحد » .

وهو بهذه النتيجة يعلن انتصار الخير ، وبطريقة يعارض فيها ألف ليلة وليلة ، فالخير فى الأخيرة ينتصر فى عالم الخيال والأحلام ، أما عند وطار فهو ينتصر على أرض الواقع والحقيقة ، وهو فى هذا يلتقى مع نجيب محفوظ فى قراءة الليالى قراءة معاصرة ، تعتمد على رؤية واقعية وعلى إسقاطات معاصرة .

فرواية وطار تتلاقى إذن مع رواية محفوظ ، فى البداية والنهاية والهدف وتفسير الأحداث ، وهى بذلك تسير فى الخط الذى اختطه محفوظ فى مرحلة الرواية الشعبية ، وهى رواية فى تحليلها الأخير تتكئ على أرضية شعبية لتقدم خلالها رواية واقعية ، تعكس ثقافة المؤلف ، وتستخدم تكنيك الرواية التقليدية .

بل فى ظنى أن رواية وطار تمثل انحسارًا للأفق الممتد فى رواية محفوظ ، وهو أفق يتسع لشخصيات عديدة ، وكل شخصية تمثل تجربة جديدة ومختلفة ، حتى تصل الرواية عبر التجارب المختلفة إلى مغزاها الأخير المتمثل فى سيطرة العمل الجماعى ، والذى يأتى نتيجة مواقف روائية ، وحياة حية تضاهى الحياة الواقعية .

أما وطار فإنه يتحرك خلال نموذج واحد وهو على الحوات ، الذى يقارب جمصة البلطى فى رواية محفوظ ، وإن كان جمصة لا يقف عند حال واحد ، فهو يتحول إلى شخصيات أخر ويمارس حياة جديدة ، بعكس على الحوات الذى يصل إلى المغزى الأخير والمتمثل أيضًا فى سيطرة العمل الجماعى ، وإن كان يصل إليه عن طريق جملة سردية ، تلصق فى النهاية ، ولا تتجسد خلال حياة ومواقف ، حسبما يقتضيه سياق الرواية التقليدية .

إن الأرضية التى يتحرك فوقها على الحوات ، لا تعدو بضعة تهاويل على هيئة أقاويل ، تشبه الأساطير ، ويرسلها الناس تخليدًا لذكرى البطل النبيل ، الذى وقع ضحية قدره ، ولم يستطع النجاة من نبوءة العراف الإغريقى .

١٥

ألف ليلة وليلة والشكل الشعبى :

ذكرت فى الكتاب الثالث « نحو وسطية معاصرة » أن هناك نموذجين للإنسان العربى المعاصر ، أحدهما النموذج الأوروبى ، الذى يطل عبر البحر ، متطلعًا نحو الآخر ، يريد أن يحاكيه فى حضارته ، خيرها وشرها ، حلوها ومرها . والآخر هو النموذج الإسلامى ، الذى يتطلع نحو الماضى ، ويحن إلى ليالى بغداد ، وأسواق بخارى وسمرقند ، وصخب قاهرة المعز ، وتجار دمشق ، ويحاكى لغتهم ، ويتشبه بزيهم ، ويحيى عاداتهم وتقاليدهم .

وذكرت أيضًا أن الوسطية المعاصرة تبحث عن نفسها خلال هذين النموذجين . هى تتولد منهما فى تركيبة جديدة ، تختلف عنهما وإن كانت لا تتناقض معهما ، كما يحمل المولود سمات الأب والأم ، ولكنه فى النهاية مخلوق جديد ، غير الأب وغير الأم .

والأمر كذلك مع الشكل الشعبى ، إنه يبحث عن نفسه خلال الأدب الشعبى الذى يتطلع نحو الماضى ، وخلال الرواية الشعبية التى تتجه نحو الغرب ، وهو يحاول أن يبلور نفسه خلال تركيبة جديدة ، تختلف عن الاثنين وإن كانت لا تتناقض معهما .

تبلورت الوسطية قديمًا فى أنظومة متكاملة ، لها فلسفتها ورجالها وجمهورها ، وقد ألقت بظلالها على مختلف نواحى الحياة ، من أدب وفن وسلوك ومنهج . أما الوسطية المعاصرة فهى لا تزال تتلمس طريقها ، ولم تتبلور بعد فى أنظومة كاملة ، يمكن أن نتابع تطبيقاتها فى مجالات شتى ، إنها تتشكل خلال الإحساس بضرورتها ، وخلال بعض التطبيقات هنا وهناك ، وهى تطبيقات فردية ، وتشير إلى أمثلة جزئية ، ولما تصل بعد إلى حد الظاهرة .

والشكل الشعبى ، كفرع من الشكل الأصلى ، يمثل أدب الوسطية المعاصرة . إنه يبدأ من الجذور ، ويحاول مجتهدًا أن يضيف إليها ، وأن يبحث عن خصوصيته ، إنه أيضًا مثل الوسطية المعاصرة ، لم يتبلور بعد فى ظاهرة ، ولم يتشكل فى خصوصية واضحة القسمات ، إنه لا يزال جنينًا يفتقد الخبرة ، ويفتقد حدة الملامح ، ولكنه يشى بالمستقبل ، ويشير إلى الطريق الصحيح .

ومن هنا فلن نستطيع أن نرصد هذا الشكل ، خلال تيار له تاريخه وتطوره وفلسفته الواضحة ، إن التحدى الذى يواجه هذا الشكل يتمثل فى أن مصطلحاته النقدية لم تتحدد بعد ، فمن السهل أن نتحدث عن مصطلحات الشكل التقليدى فى صورته الأوروبية ، لأن هذه المصطلحات متوافرة فى الموسوعات وفى كتب المصطلحات الأدبية ، وقليل من معرفة اللغة الإنجليزية ، يمكن الناقد من التعرف على هذه المصطلحات ، ومن متابعة تطبيقاتها .

أما مصطلحات الشكل الشعبى ، فهى من الصعوبة بمكان ، فهى لم تتبلور بعد ، ولم تتحدث عنها الموسوعات وكتب المصطلحات ، وتحتاج إلى ناقد يقوم بمهمتين فى وقت واحد ، مهمة التخلص من مصطلحات الشكل التقليدى ، حتى لا تعوق سيره وهو يتجه نحو الشكل الشعبى ، ثم مهمة البحث عن مصطلحات مستمدة من داخل هذا الشكل ، ويعتمد على حساسيته فى استنتاجها ، ودون أن ينتظر عونًا من كتاب ، أو إرشادًا من ترجمة .

ويخيل لى أن هناك ثلاث روايات ، قد وضعت رجلها على أول الطريق ، الذى يؤدى إلى شكل شعبى ، وهى :

١- أيام وليالى السندباد : ألفريد فرج .

٢- حكايات للأمير : يحيى الطاهر .

٣- مالك الحزين : إبراهيم أصلان .

وسوف نتناول هذه الروايات بالتفصيل خلال المحاور الآتية :

١- ألفريد فرج وحوت يونس .

٢- يحيى طاهر وملحمة القدر .

٣- إبراهيم أصلان والواحد فى الكل .

ألفريد فرج
وحوت يونس

١

يبدأ ابن فطومة رحلته فى رواية نجيب محفوظ ساخطًا ناقمًا ، ثم ينهيها لاعنًا رافضًا . أما السندباد بطل رواية ألفريد فرج « أيام وليالى السندباد » ، فهو يبدأ رحلته غضبان أسفًا ، ثم ينهيها مستغفرا تائبًا .

وكان لابد أن تختلف النهاية هنا عنها هناك ، فكل عمل يحمل داخله نهايته الحتمية بطل نجيب محفوظ هو ابن لرجل أنجبه فى الثمانين من عمره ، بعد أن شاخ واستهلك حياته ، يرفض واقعه وواقعه يرفضه ، الوالى يظلمه وأمه وزوجه تخونانه ، فهو يرحل خارج وطنه ، يحمل جرثومة « السخط والنقمة » داخله ، عوامل الكبر والشيخوخة قد ورثها فى دمه من أبيه ، فالنظرية تسكن داخله ، ولم تكن رحلته إلا برهانا على تلك النظرية ، وتتبعا لعوامل الشيخوخة حوله ، التى بدأت تسرى فى العالم الإسلامى ، ولا سبيل إلى دفنها ، لأنها شىء مطرد اطراد السنين .

فرحلته إذن ليست للشكف عن المجهول ، أو استشرافًا للمستقبل ، إنه يحمل نتيجتها مسبقا فى داخله ، هو يشرق ويغرب من أجل إثبات هذه النتيجة ، ومن هنا يعلنها فى النهاية لاعنا رافضا ، ويقولها بأسلوب مباشر يصل إلى حد السباب والشتم :

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

والأمر يختلف مع سندباد فرج ، فهو شاب فى مقتبل عمره ، ورث عن أبيه أموالا طائلة ، وهو محب لأصدقائه ، أخذ ينفق أمواله عليهم ببذخ ، وحين تنكر له الدهر تنكر له الأصدقاء أيضا ، فخرج من دياره « غضبان أسفا » .

وأكرر « غضبان أسفا » لأشير إلى قصة موسى مع أخيه هارون ، فقد عاد ووجد أخاه وقومه على غير ما يحب ، فتولى غضبان أسفا ، وأخذ برأس أخيه يجره إليه ، إنه غضب المحب ، الذى يحمل داخله صورة أخرى ، تضرب إلى عوامل الانتماء ، أكثر مما تضرب إلى عوامل « السخط والنقمة » .

فسندباد فرج منذ بداية الرحلة ، يحمل داخله عناصر عودته « مستغفرا تائبا » ، ويمكن أن نتبين هذه العناصر فى أمرين أشار إليهما المؤلف منذ البداية .

الأول حبه لحياة ذلك الحب الذى ملك عليه قلبه ، وعبر عنه منذ الصفحات الأولى للرواية « فهذه حبيبة روحى ، وخليلة نفسى ، وحياة قلبى » ، وقد اضطر أن يبيعها على مضض ، وبعد أن ذهب عنه كل شىء ، ومن أجل لقمة يعيش بها ، ومع ذلك ظل محافظا على حبها ، وسلمها للدلال وعينه تشرق بالدمع ، وهو يقول لنفسه :

« يا رب ، يقولون إن قتل النفس حرام ، وقد قتلت نفسى وزدت فقتلت حياة ، فانزل عفابك بى الساعة ، ولا تغفر لى شيئا من ذنبى » .

والأمر الثانى حبه للمكان ، فسندباد لم يرحل من بغداد مباشرة ، ولكنه يتركها إلى البصرة ، ويورد المؤلف فصلا تحت عنوان « النار لا تحرق المؤمن » يصور فيه البصرة كمدينة عربية ، لها وجودها الذى يسيطر على السندباد ، فهو يمر فى أسواقها وخاناتها ويرى المتسولين والعلماء ، ويشاهد مظاهر الحياة ، ولم تعد البصرة مجرد مكان ينتقل إليه البطل ليرحل عنه ، بل أصبحت مكانا له حضوره ، الذى يؤثر على البطل قبل رحيله ، ويحمله معه أينما ذهب .

إن عنوان الفصل « النار لا تحرق المؤمن » له دلالته ، فالمؤلف يورد مشهداً للدراويش ، وهم يقتحمون النار دون خوف ، ويصيحون :

« لا تحرق المؤمن ، بإذن الله .

لا تحرق الداعى ، باسم الله .

لا تحرق السائل بباب الله .

لا تحرق الحادى ، لسر الله »

إن هذا المشهد الخارق ، له دلالته داخل الرواية ، فهو يقضى على كل تردد عند السندباد ، وهو يمده بطاقة روحية ، ويدفعه إلى التوكل على الله ، وإلى أن يركب البحر ، ويبدأ مغامراته ، وهو يقول لنفسه :

« إذا كان الرجل بقوة عزمه وإيمانه ، يقتحم النار ليفوز ببضعة فلوس من صدقات الناس ، فكيف أقطع أنا رزقى لخوفى من ماء البحر » .

ويركب السندباد البحر ، وهو يحمل عناصر عودته ، ويتذكر حياة ، وتسيل دموعه ، وتبدأ السفينة بالرحيل ، والمغنى يضرب على أوتار عوده وينشد :

ما كنت أعلم ما فى البين من ألم ... حتى تنادوا بأن قد جئ بالسفن
قامت تودعنى والدمع يغلبها ... فهمهمت بعض ما قالت ، ولم تبن
مالت إلى وضمتنى لترشفنى ... كما يميل نسيم الريح بالغصن
واعرضت ثم قالت وهى باكية ... يا ليت معرفتى إياك لم تكن

فهذه الأبيات ، شأن الشعر فى كل الرواية ، تأتى فى حينها ، لتجسد هذا الموقف الذى يزدحم بمشاعر شتى ، ولتشير إلى عناصر العودة ، التى تتصارع داخل السندباد حتى لحظة الرحيل الأخيرة .

وتظل هذه العناصر داخله ، ففى كل مغامرة يقوم بها ، يتذكر حياة ، ويتذكر موطنه ، فينشد الشعر ، ويحن إلى دياره ، فهو فى مغامراته الأولى فى جزيرة القرود ، يتخيل حياة تنشده :

قفى ، ودعينا يا سعاد بنظرة ... فقد حان منا يا سعاد رحيل
فيا جنة الدنيا ، ويا غاية المنى ... ويا سؤال نفسى ، هل إليك سبيل

فيشتد به الجزع ، ويشق ثيابه ، ويغشى عليه ، ويخشى على نفسه من الضياع ، ويتمنى العودة إلى بلاده « شحاذا فقيرا تزجره الشرطة » على حد قوله .

وهكذا مع كل مغامرة ، يردد مثل هذه العبارة[1] ، التى تشده إلى المكان بكل ما فيه ومن فيه ، حتى يأتى الفصل الأخير تحت عنوان « عودة الغائب » . وقد عاد السندباد إلى زوجه وولده يضمهما إليه ، فى لحظة لا يجد جملة تعبر عنها أكثر من قوله « فيا لتلك اللحظات ، وتسأله زوجه فى نهاية الرواية ، وهى تغريه بالإقامة والكف عن الرحيل مرة أخرى ، تسأله عما جنى من سفراته الكبيرة ، فيجيبها بلا تردد : « حبكما ، حب دياري وبلادى وأهلى » .

---

(١) انظر مثلاً الصفحات : ٤٦ ، ٦٩ ، ٧٤ .

٢

ولم تكن رحلة السندباد عند الفريد فرج ، من أجل أن يثبت نظرية مسبقة ، كما هو الحال عند ابن فطومة ، الذى خرج رافضا العالم الإسلامى ، وساعيًا لكى يثبت إفلاس هذا العالم أما رحلة سندباد فرج فهى رحلة تأديبية .

إن السندباد البرى أو الحمال فى ألف ليلة وليلة لم يرض بما قسمه الله ، فأراد السندباد البحرى ، أن يلقنه درسا ، وأن يطهره من وساوس الشيطان ، حتى يرضى بقضاء الله ، ويقنع بما أعطاه . والأمر كذلك مع « سندباد فرج » ، هو صغير لم يثبت للمحنة ، ولم يرض بقضاء الله ، ونفس على الناس وعلى أصدقائه وعلى حبيبته ، وقسا على قلبه ، فكانت المغامرات التى مر بها هى من نوع التأديب جزاء نقمته وسخطه .

وكان الدرس مؤلما وجارحًا فى بعض الأحيان ، لم يكن المعلم سهلا كما هو حال السندباد البحرى ، الذى أخذ يعظ الحمال ويمنحه بعد كل حكاية الكثير من المال ، إن سندباد فرج ، لم يتخلص من جلده بسهولة ، فلم يكن شخصا سلسا كالحمال ، بل كان عنيداً يملأ قلبه الكبر ، قد ركبه الشيطان الذى يرمز له المؤلف بهذا العجوز الذى امتطاه وسخره لحاجته ، ويقدر ما فى قلبه من كبر كان الدرس مؤلما وجارحا .

تسخر منه حياة فى إحدى المرات ، وتجعله فرجة لأهل الحان ، يتصدقون عليه ، وينعتونه بأقذع الأقوال ، وكان هذا الدرس نتيجة للقسوة التى تسربت إلى قلبه ، عقب التجربة الأولى مع الأصدقاء ، فرفض الحب ، وسخر من الضعف ، وضحى بحياة وقال « ولكنى عزمت ذلك اليوم أن أتخلص من هذا كله ، وأن أبرأ من كل ضعف أو حاجة ، وأن أحيا قويًا كالعاصفة أو كموج البحر ، لا أحسب لغير قواى حسابا » .

ويتوه مرة ثانية فى صحراء العراق ، ويصاب بالهلوسة ، ويختلط عليه الأمر فلا يعرف الحقيقة من الخيال ، ولا يدرى إن كانت هى حياة أو هذا طيفها ، وكان الدرس قاسيا عقب مغامرته ، التى دفن فيها مع زوجه ، فأخذ يقتل الآخرين ، ويستولى على المال ، ويصيبه شىء من التوحش .

وهكذا يمر السندباد من مغامرة إلى مغامرة ، ومن درس إلى درس ، حتى يستوعب التجربة تماما ، ويتطهر قلبه ، حينئذ تظهر له « حياة » فجأة وعلى غير انتظار ، ودون أن يكلف نفسه عناء البحث ، ويتزوجها وينجبها ابنا .

لم يكن دور « الشيخ » قويا فى هذه الرواية ، فقد ظهر فى مرات معدودة يلقى نصيحته ثم ينصرف ، ولم يكن دوره كدور الشيخ في ليالى محفوظ ، الذى كان يتابع الأبطال ، ويتعهدهم ، ويعدهم للدور المنتظر .

ولكن الذى قام بدور المعلم خير قيام إنما هو حياة ، وكما فعلت شهر زاد مع شهريار فعلت حياة مع السندباد ، مع فارق جوهرى ، وهو أن شهرزاد كانت حنونة متوارية تؤدى رسالتها على استحياء ، أما حياة فقد كانت تعنف فى بعض الأحيان ، وتتفلسف فى أحيان ثانية ، وتغمض فى أحيان ثالثة .

إن « حياة » ، ولها من اسمها نصيب ، هى رمز للحب الذى انتصر فى النهاية على الحكمة ، وهى تعلن انتصارها بكل الطرق ، فهى مرة تنادى بطريقة ساخرة على تجربته فى المزاد وتقول « قردة أحبت عبد الله السندباد فى جزيرة القرود ، وظفر الرخ الذى طار به فى السماء ، والعصا التى ساق بها شيطان البحر السندباد .. » . وهى مرة ثانية تدعو لابنهما ألا يرث حكمته وتقول : « أتمنى ألا يرث عنك القلق والخلط والحيرة والطيش وسوء التدبير والقسوة يا عبد الله ، فهذه كلها بعض صفاتك التى تنطوى عليها ما تسميه أنت حكمتك » .

كدت أقول : إن الرومانتيكية تطل برأسها هنا ، وإن ألفريد فرج يتخذ من حياة رمزا لانتصار العاطفة على الواجب ، ولكننى توقفت عن ذلك ، فنحن هنا إزاء شكل أصيل هو الشكل الشعبى ، وعلى الناقد حينئذ أن يكف عن عاداته فى الإحالة إلى المصطلحات الأوروبية ، وفى المقارنة مع المذاهب الغربية ، وأن يلتمس مصطلحات هذا الشكل من داخله ، ويحدد رؤاه الفلسفية من مسيرته .

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن الفريد فرج على وعى بسياق الجنس الأدبى ، الذى يكتب من خلاله روايته ، فهو لم ينسق مع الرمز كثيرا ، ولم يسرف فى تصوير الصراع . ولو فعل لانتقلت روايته من مجال الشكل الشعبى ، الذى يتعامل مع الرمز ومع الصراع بخفة ودون إيغال ، إلى مجال الرواية الشعبية ، التى تقوم على مقتضيات الشكل الأوروبى ، فترفع من درجة الصراع ، وتتعمق فى أبعاد الرمز ، وتطرح قضايا ذهنية ، وتتخذ من شهر زاد رمزا لانتصار العاطفة على الواجب ، وتنحاز بذلك إلى جانب الرومانتيكيين ، فتنقل رؤاهم الفلسفية ، وتتأثر بطرائقهم الفنية الشعبية ، ويجعل الرمز

عميقا يلقى بظلاله على الحوار وتصوير المواقف وإدارة الصراع ورسم الشخصيات .

إن الرواية تشير إلى منطقة الرمز من بعيد دون أن توغل ، فهدفها لم يكن هو الرمز والصراع الذهنى ، ولكنها تهدف بالدرجة الأولى إلى « تأديب » السندباد ، جزاء على غضبه وتسرعه ، فتنقله من مغامرة إلى مغامرة وتأخذه أحيانا بالعنف ، حتى يطهر قلبه ، ويعود مستغفرا تائبًا .

تماما كما حدث مع يونس عليه السلام ، فقد ذهب مغاضبا ، ولم يستطع الصبر على قومه ، وخرج مسرعا نحو البحر ، فكان أن عاقبه الله ، وابتلعه الحوت وعاش فى ظلمات ، بعضها فوق بعض ، حتى تطهر قلبه ، وناجى ربه ، واستغفره ، فأنجاه من الظلمات ، وأرسله إلى مائة ألف أو يزيدون ، فآمنوا به فمتعناهم إلى حين .

والأمر كذلك مع السندباد ، إن رحلته رحلة تأديبية ، تتم تحت رعاية الله ، وتهيئ من الكرامات ، ما ينجيه مما هو أشد ظلاما من حوت يونس ، حتى يستوعب الدرس تماما ، ويعود إلى أهله ، يفرغ عليهم من حكمته ، وينثر عليهم من أمواله .

٣

ولم تكن قضية الانتماء هى الفارق الوحيد بين ألفريد فرج ونجيب محفوظ ، فإن هناك فارقا أشد خطورة ، لأنه يتعلق بالشكل ، وهو سبيلنا الأساس للكشف عن خصوصية الشكل الشعبى ، وللتمييز بين هذا الشكل وبين الرواية الشعبية .

كل من الروايتين تنطلقان من فكرة لمخطوط ، وكل منهما تبدءان كما يبدأ المخطوط ، وكل منهما تنتهيان كما ينتهى ، ولكن الفرق بينهما فيما هو بين البداية والنهاية .

نجيب محفوظ ليس له من المخطوط سوى البداية والنهاية ، أما ما هو بين البداية والنهاية فإنه يختلف تماما عن لغة المخطوط ، وأسلوب المخطوط ، وقضايا المخطوط ، ولوازم المخطوط ، ومن هنا تحولت البداية إلى مجرد إطار خارجى ، لا يندمج فى بنية الرواية .

أما ألفريد فرج فإنه يختلف عن ذلك ، إن ما بين البداية والنهاية هو جزء من المخطوط ، ويندمج الجميع فى بنية واحدة ، لم تعد فكرة المخطوط مجرد إطار خارجى ، يجلبه المؤلف من أجل الزخرفة أو من أجل المجاراة ، ولكنها فكرة

يستثمرها المؤلف ، ويجعلها تلقى بظلالها على اللغة والأسلوب والقضايا واللوازم ، وكأننا إزاء مخطوط فعلى ، يأتى على لسان السندباد ، وخلال لغته السهلة التى تبتعد عن الزخرفة ، وتكلف الفلسفة والتأويل ، وتميل إلى السرد والوصف ، وتوظف الشعر والغناء ، وتعتمد على الراوى ، وغير ذلك مما ينتمى إلى عالم المخطوطات القديمة .

نجيب محفوظ فى رحلته رافض لواقعه فرفضه واقعه ، وكان الجزاء من جنس العمل ، وحرم من سر الصنعة ، والبادئ أظلم .

أما ألفريد فرج فهو قد انطلق من واقعه ، وعاد إلى واقعه ، فباح له بالسر الذى يحتفظ به للموعودين ، وكشف له عن كنوزه ، كما يكشف جدار موسى عن كنزه الذى يبقيه للموعودين ، حتى « يبلغا أشدهما ويستخرجا كنزهما رحمة من ربك » .

٤

وكل هذا يعنى أن غضب « سندباد فرج » هو غضب الحبيب ، الذى يحمل فى وجهه الآخر الحب والانتماء . وقد انعكس هذا على الرواية فجاءت منتمية ، سواء فى المضمون أو فى الشكل

٥

المضمون

فى رواية « العجوز والبحر » يقف بطل هيمنجواى شامخا ، يستبد وحده بمعظم المساحة ، فوق الطبيعة ، وفوق كل شىء حوله ، يصارع سمك القرش وحده ، دون عون خارجى ، يلقى بمشاعره على البحر والموج والرياح وسائر الظواهر الطبيعية ، يحادث نفسه بنفسه ، ويهيب بها من أجل الصمود والكفاح ، ليس له من هدف سوى أن ينتصر على سمك القرش ، حتى لو كان الثمن أن يفقد سمكته ، وأن يتحول إلى هيكل عظمى ، كل سعادته أن يتناقل هذا الغلام الصغير ، الذى يرمز إلى التاريخ ، اسمه ، وأن يصير أحدوثة فى المستقبل وعلى كل لسان .

وليس الأمر كذلك مع « سندباد فرج » ، فالقدر يرميه فى بحر الصين ، ويمتطى حوتًا ، ويطاردهما سمك القرش ، ويتم صراع رهيب بين سمك القرش من ناحية . وبين السندباد والحوت من ناحية أخرى ، ويتم تصوير الصراع بصورة فانتازية خرافية ،

يتدخل القدر ، بطريقة يقصر العقل البشرى عن أن يستوعبها . لقد كان الحوت منذ قليل عدوه ، وهو الذى شق السفينة وألقاه فى الماء ، وها هو الآن يرتبط مصيره بمصيره ، ويهيب به وكأنه صديق قديم بأن يسرع وبأن يسابق سمك القرش ، وأخيرا وبشىء يشبه الكرامة التى لا يد للإنسان فى تصريفها ، ينجو السندباد من تلك المعركة الرهيبة ، التى تشبه ملحمة من ملاحم الصين ، ينتصر فيها البطل وينجو من ألسنة النيران التى يرسلها التنين .

سندباد فرج إذن محروس بعناية الله ، وكأنه موسى عليه السلام يصنعه الله على عينه ، ويتدخل فى الوقت المناسب لكى ينجيه من الشر العظيم ، ويدخره من أجل الرسالة الكبرى ، تلقيه أمه فى اليم صغيرا ، وداخل صندوق تعبث به الأمواج من كل جانب ، وليس معه أحد سوى الله ، وتحمله الحياة إلى بستان الملك وتقع عليه عين الملكة ، فيرق قلبها ، وتتخذه ولدا ، ويتحول فرعون من عدو إلى أب وراع .

وليس التشبيه بموسى عليه السلام اختراعا من عندى ، بل إن المقدمات توحى به ، ومقتضيات الرواية تفرضه ، وهو تشبيه كامن فى وجدان المؤلف ، إن لم يعلنه صراحة ، فإن سير الأحداث تفرضه نتيجة ، فمرة أخرى نجد السندباد يركب بحر الهند ، وينجيه الله من مهلكة كبيرة ، ويحمله زورقه الصغير ، وكأنه صندوق موسى ، إلى بستان الملك ، لم يكن الزورق زورقه ، فقد أعده الآخرون من أجل أنفسهم ، ولكنهم جميعا ذهبوا ضحية المال والشهوة ، وبقى هو وحده ، العناية تحرسه وتعد له ما لم يكن فى الحسبان ، وتراه ابنة الملك فى البستان ، ويرق فؤادها ، وتصبح له زوجة .

وهكذا فى كل مغامرة ، نجد عناية الله هى التى تحرس البطل ، كأنه ولى من الأولياء ، ونجد حكمة أخرى وراء قدرات الإنسان ، تتدخل فى الوقت المناسب ، وتقرضنا منطقا غير المنطق البشرى ، الذى يقوم على الأسباب والمسببات ، والمقدمات والنتائج ، هو منطق ، إن صحت هذه الكلمة له لغته المختلفة ، ووسيلته الخاصة ، التى تقوم على الخوارق والكرامات ، وسير الرواية يستوعب هذه الخوارق ، بل يقتضيه ، فلو تم كل شىء داخل الرواية بطريقة هيمنجواى ، لفسدت الرواية ، ولتحولت من جو الفانتازية والخوارق ، إلى جو عقلانى ، يضيع فيه السندباد ، ويصبح مثل الهيكل العظمى لسمكة العجوز ، يضعونها فى متحف للأحياء المائية . يتفرج عليها الصغير والكبير .

فعناية الله هى التى تسير رواية ألفريد فرج ، وهو المغزى الأخير الذى يستخلصه السندباد من تجاربه ، ويوصى به ابنه فى نهاية الرواية ، كنوع من التجربة تفوق الذهب والفضة وكل الجواهر الثمينة .

« وهبتك يا ولدى للقلق والمعرفة ، وهبتك للتجربة والأخطار والنجاة . للطبيعة وللإنسان ، ولعناية الله » .

١-٥

لم تكن « عناية الله » هى الملمح الوحيد ؟ الذى استخلصه ألفريد فرج من رؤية الحضارة العربية الإسلامية . بل هناك ملامح أخرى كثيرة . سنذكرها بعد قليل .

٢-٥

فى الكتاب الأول من « الوسطية العربية » ، لم أتحدث عن الوسطية ، كنظرية يمكن تلخيصها ، كما هو الحال فى وسطية أرسطو ، فى قضية عقلية وشكلية ، تحمل سلفا نتائجها مطمورة فى مقدماتها .

ولم أتحدث أيضا عن الوسطية من منطلق علماء الدين ، الذين يتابعون مظاهرها فى تطبيقات إسلامية ، فى العبادات والمعاملات .

ولكننى تحدثت عن الوسطية كرؤية حضارية ، لا تقف عند حد التنظير العقلى ، بل تمتد إلى موقف حضارى ينعكس على السلوك والمشاعر ، ولا تقف عند حد تطبيقات يفصلها علماء الإسلام ، ويستشهدون عليها بالآيات والأحاديث ، بل هى باختصار « رؤية » تعكس جوهر حضارة ، يعيش فى ظلالها المسلم وغير المسلم ، ويتأثر بها العربى وغير العربى .

والوسطية بهذا المفهوم لا يمكن تلخيصها فى جملة أو جملتين ، ثم نريح ونستريح ، لأنها فى تحليلها الأخير ، تعكس جوهر حضارة لها جذورها التاريخية ، ولها تطبيقاتها الواقعية ، وتشير إلى « خصوصية » حضارية ، تحدد منهجا وترسم موقفا .

وهى تقوم على تراث تاريخى ، يختلف عن التراث الذى تنتمى إليه وسطية أرسطو ، إن تراثها يضرب بجذور عميقة إلى « الحس الدينى » الذى يمثله إبراهيم عليه السلام وذريته من بعده ، والذى يقوم على الإيمان بقوة أخرى ، لها حكمتها التى تختلف عن

العقل الظاهرى ، والتى تحيل النار إلى برد وسلام ، والعصا إلى ثعبان ، والرياح العاتية إلى بساط ممهد ، والجن إلى جنود مطيعة ، وغير ذلك من معجزات لا يستوعبها العقل القاصر لأنها تقوم أساسا على « خرق القوانين الطبيعية » التى اعتادها الإنسان فى حياته اليومية ، واطردت على سنة واحدة .

تناثرت ذرية إبراهيم عليه السلام فى بقاع الشرق الأوسط ، ينشرون حكمته ، وكان من نصيب الجزيرة العربية أن حل بها إسماعيل عليه السلام ، يبشر بدعوة أبيه ، التى تقوم على الإيمان بالمطلق والخضوع لحكمته ، التى لا يستطيع العقل البشرى إدراك مراميها .

وتفاعلت هذه الدعوة مع مقتضيات المكان ، الذى يقدم الشيئين متجاورين ومتمايزين ، كما ذكرنا فى فصل « الطبيعة » من الكتاب الأول . فالليل يتجاور مع النهار ويتميز عنه ، وغير ذلك مما يمثل المسودة الأولى للوسطية العربية .

ثم جاء الإسلام فأبقى على هذه المسودة وانطلق منها ، ونفخ فيها من روحه ، ووضعها فى مهب التاريخ ، لقد استلها من التيار العام ومن اللاتشكل ، ومنحها خصوصية ، وشكلها فى أنظومة متكاملة ، لها رؤيتها المحددة ، وتطبيقاتها المنسجمة .

ولم تكن إضافة الإسلام متعارضة مع تراث المنطقة ، الذى يمتد قبل الإسلام وحتى دعوة إبراهيم عليه السلام ، أى ما يزيد عن خمسة وعشرين قرنا ، ولم تكن متعارضة مع عبقرية المكان فى شبه الجزيرة العربية وما حولها ، التى أضافت إلى تراث إبراهيم « تنويعة » جديدة تتفاعل مع بقية التنويعات . بل إن الإسلام انطلق من تاريخ المنطقة كصورة للزمان ، ومن البيئة العربية كصورة للمكان ، وأضاف إليها فكرة التوازن بين الشيئين المتجاورين ، عن طريق وعى لا يسمح لأحدهما أن يتضخم على حساب الآخر ، وجعل هذا التوازن لا يقوم على حساب عقلى ، ولا توازن رياضى ، بل على توفيق الله وهدايته ، وهو توفيق يؤدى إلى عقيدة التوكل ، والإيمان بالقضاء والقدر ، ويثمر ما يسمى بمقام السكينة ، وهو مقام يقوم على الحركة والأخذ بالأسباب ، ثم التسليم بالقوة العليا ، فهو غير السكون ، وهو أيضا غير حمية الجاهلية .

وخلاصة القول أن الوسطية ليست مجرد كلمة ، يمكن تلخيصها فى نتيجة عقلية ، بل هى رؤية حضارية ، سبق أن شرحتها فى الكتاب الأول الذى يقوم على متابعة

ملامحها والكشف عن خصوصيتها ، وسبق أيضا أن تابعت تطبيقاتها فى الكتاب الثانى ، خلال الفن والجمال والأدب والمنهج ، وغير ذلك مما يمثل رؤية متسقة ، ولكننى هنا يمكن أن أذكر بعض العناوين ، التى تمثل ملامح الوسطية :

١- الحس الدينى .

٢- تجاور الشيئين مع تمايزهما .

٧- الحركة بين الشيئين .

٤- ضبط الحركة بين الشيئين فيما سميته بالتوازن .

٥- التوكل .

٦- السكينة

٣-٥

حين كتبت الوسطية العربية لم أكن قد قرأت رواية الفريد فرج ، لأنها لم تكن قد صدرت بعد ، وما أظن أن ألفريد فرج قد قرأ الوسطية ، قبل أن يكتب روايته .

ولكن هناك بين الكتابين لقاءً غريبا يصل إلى حد التشابه فى الكثير من التفصيلات . إن ما عرضته من ملامح للوسطية ، كان يمثل الجانب النظرى ، الذى يفتقر إلى التطبيق فى أدبنا المعاصر ، وكل ما استطعت أن أعثر عليه من تطبيق ، ساعة صدور الكتاب الأول سنة ١٩٧٨م ، هو ما أورده « نيرفال » فى كتابه « رحلة الشرق » ، من حواديت شعبية ، كان يسمعها على مقاهى استانبول والقاهرة ، وأكثر ما لفتنى فى هذه الحواديت ذلك الحس الدينى ، وهذا التمرد على العقدة بمعناها التقليدى فى الرواية الواقعية ، والذى اعتذر عنه « نيرفال » فى نهاية كتابه .

ولكن هذه الحواديت كانت تفتقر الخصوصية ، والتجرد من الأساطير اليهودية وغيرها مما يمت إلى روح الشرق ، إن نيرفال يضع الجميع فى سلة واحدة ، وتمنيت وقتها لو وجد الكاتب العربى الذى يبلور الأمور ، ويبحث عن الخصوصية ، ويحدد الرؤية العربية داخل هذا التيار العام .

إن هذا اللقاء غير المتعمد بين كتاب الوسطية كنظرية ، ورواية ألفريد فرج كتطبيق ، لم يأت من باب الصدفة ، فكلاهما يصدران عن جذور واحدة . إن كل ما حددته من خصائص للوسطية كرؤية حضارية ، تأتى رواية الفريد فرج فتعكسه فى عمل

أدبى ، وتكون النتيجة كتابا تنظيريا ينتزع مصطلحاته من مسيرة تاريخية ، وعملا أدبيا ينتزع نكهته من رؤية حضارته . ومن هنا نستطيع أن نتخلص من عقدة الآخر وأن يكون تفكيرنا منا فينا ، مما يهيئ لوجود أرضية تسمح برؤية معاصرة ، تتأسس على الرؤية التاريخية للحضارة العربية الإسلامية .

تحدثت من قبل عن « عناية الله » التى تتأسس عليها رواية ألفريد فرج ، وتمنحها خصوصية ، تميزها عن رواية « هيمنجواى » وغيره من كتاب الغرب ، ونحاول الآن أن نتابع بقية الملامح فى تلك الرواية .

٤-٥

فى فصل الطبيعة أوردت ما ذكره ابن بطوطة عن صديق له ، قد عزم على الرحيل إلى مكة ، واشتد عليه الحر فى الطريق ، ونفد ما عنده من ماء ، فيقع متهالكًا ويكاد يموت ، لولا أن برد المساء ينعشه ، فيقوم ويسير فى بطن الوادى ، ويجد خيمة ، وتخرج فتاة تسقيه ماء وترد عليه الحياة .

ويصف « نيسنر » فى كتابه « رمال العرب » منظرًا يجمع بين وجهين متضادين فى وقت واحد ، ففى ناحية يجد الرمال والجفاف والموت وفى ناحية مجاورة ، يجد الماء والخصب والزرع ، مما يذكره على حد قوله ، بالسهول الخضراء فى وادى النيل ، والتى تحيط بها الصحراء القاحلة .

وقد علقت على هذا القول لرحالة قديم وآخر حديث ، بأن الطبيعة العربية ، كشريحة من طبيعة المنطقة ، تقدم الشيئين متجاورين فى لوحة واحدة ، الحياة مع الموت ، والظمأ مع الماء ، والخصب مع الجدب ، والزرع مع الرمال ، والشقاء مع السعادة .

ويقع ألفريد فرج على هذه الخاصية ، فبعد أن تحطمت سفينة السندباد على جبل المغناطيس ، وتلقى به المياه إلى شاطىء كله ركام وحطام ، يصعد السندباد فوق جبل فيجد منظرا مختلفا تمام الاختلاف « فلما وصلت فوق وجدت الدنيا غير الدنيا ، فإنى قادم من فوق ركام السفن ، والشاطئ الصخرى القاحل ، ومعالم الكوارث ، ومدافن الموتى ، إلى جنة خضراء ذات طيور وحياة » (ص ١٤٥) .

وهو شىء لا يأتى عرضا عند ألفريد . بل ينبث فى الرواية ، ويعيه المؤلف منذ البداية وحتى النهاية ، ويلقى بظلاله على أحداث الرواية .

ففى البداية وفى الفصل الأول ، يقدم المؤلف منظرا بهيجا للسندباد وصحبه ، يضحكون ويصخبون ويرقصون ويغنون . وعقب هذا المنظر مباشرة ، يقدم المؤلف منظرا آخر يختلف عن ذلك ، وبلا تمهيد أو رابط بين المنظرين ، فالأجراس تدق معلنة بيع كل ما يملك السندباد من ثروة ، ويصبح فقيرا ، وينتقل فى غمضة عين من حال إلى حال .

وفي النهاية وفى الفصل الأخير ، نجد زوجة السندباد وابنه فى حالة حزن بعد الأنباء بوفاة السندباد ، وفجأة وبلا مقدمات يدخل عليها السندباد ، فيرتميان فى أحضانه ، ويتبدل الأمر من حال إلى حال .

وتتعاقب مثل هذه المناظر وتتجاور ، وينتقل البطل فى أحيان كثيرة من حالة إلى حالة مضادة ، ويكون هذا الانتقال فجأة وبلا تمهيد . وقد يظن الناقد الذى تعود على الترتيب المنطقى ، وسياق الأحداث ، والتمهيد للانتقالات ، قد يظن أن هذه الرواية تفتقر الرابطة ، وتخضع للانتقالات المفاجئة ، ولكن ألفريد فرج يفعل ذلك عن وعى بسياق الجنس الأدبى ، الذى يكتب من خلاله ، وهو سياق يقتضى منطقا غير المنطق الذى تخضع له الرواية التقليدية .

فهذه الانتقالات المفاجئة التى تصل إلى حد التجاور بين الأضداد ، إنما هى مسيرة بقوة عليا ، يخضع لها السندباد خلال رحلاته ، ونجده ينتقل من حال إلى حال ، فجأة وبلا تمهيد ، وبطريقة يعجز عن إدراكها العقل الظاهرى ، فقد يكون غريقًا « وفجأة » ييسر الله له لوحا من خشب ، وقد يكون فقيرا « وفجأة يأتيه من يخبر بأن الوالى يبحث عنه من أجل وصية له مقدارها عشرة آلاف دينار ، وقد يكون سجينا وفجأة تأتيه فتاة تمشى على استيحاء وتيسر له سبيل الهرب ، وقد يكون ضالا فى الصحراء « وفجأة » ييسر الله له خيمة وقطرة ماء تمسك عليه الحياة .

تماما مثلما ما حدث مع موسى عليه السلام ، فقد يكون صغيرا ملقى فى اليم ثم ييسر الله له امرأة فرعون ، فتتخذه قرة عين ، وقد يكون ضالا فى الصحراء يدعو الله « رب إنى لما أنزلت إلى من خير فقير » ثم ييسر الله له فتاة تمشى على استحياء وتقول له « إن أبى يدعوك ليجزيك أجر ما سقيت لنا » ، ولم يكن التشابه بين القصتين من باب التأثر والتأثير أو من باب النقل المباشر ، بل لأن كل منهما يخضعان لتلك القوة العليا ، التى تسير الأحداث ، وتحرس البطل الموعود .

إن « فجأة » هنا إنما تكون كذلك بمنطق العقل الظاهر ، ولكنها بمنطق الحكمة الإلهية ليست « فجأة » ، لأنها خاضعة لرؤية شاملة ، تتخطى اللحظة الآنية ، وتكسر حدود الزمن ، وترى الماضى والحاضر والمستقبل فى لحظة خاطفة ، وحينئذ تختلف النتائج ، ويدرك العقل الظاهر قصوره وتسرعه فى الحكم ، إن العبد الصالح يكشف لموسى الحكمة الخفية ، وراء ما يراه خارجا عن المتعارف عليه .

والأمر كذلك مع السندباد ، فهو يدرك الحكمة الخفية ، ويرى أن الكثير مما ضاق به ، وسخط من أجله ، كان يحمل فى طياته الخير الكثير ، فرب ضارة نافعة ، وعسى أن تكرهوا شيئا وهو خير لكم ، وعسى أن تحبوا شيئًا وهو شر لكم ، وذلك هو المغزى الأخير الذى تعلمه من رحلاته فهو يكاشف زوجه فى النهاية وفى جلسة عائلية ، بأن هذه المغامرات لو لم تكن لما استطاع أن يعيش تلك اللحظة معها ومع ابنهما ومع تلك الخيرات التى تتوافر لهما .

وفى ظل تلك الحكمة الخفية تتغير المواقف ، فالإنسان هنا ليس مثل عجوز هيمنجواى ، يعتمد على ذاته فقط ، ويكافح دون سند خارجى ، إنه يعتمد على تلك القوة الخفية ، أو بعبارة أخرى إنه يتوكل ، وهذا عين ما فعله السندباد منذ البداية ، إنه يتعلم الدرس فى البصرة وقبل الرحيل ، فالنار لا تحرق هؤلاء الذين يقتحمونها بثقة ، وهكذا يمنحه التوكل قوة لا تعادلها قوة إنها قوة الاقتحام ، التى يوصيه بها شيخه حين راءه جزعا ساخطا بعد تنكر الأصدقاء له ، ولولا تلك القوة لما استطاع السندباد أن يصبر على مغامراته ، إنه يقتحم ثم يعود ، ثم يقتحم ليعود ، ويعود ليقتحم ، ويظل هكذا متوكلا على الله طالبا منه الهداية والعون ، حتى يفتح الله له مقام السكينة ، وحتى يصل إلى مقام الرضا ، ولكن بعد أن صبر ووعى الدرس ، ولم يعد شابا ساخطًا صغيرا ، يقف عند الظاهر ، وتحطمه أول تجربة ، يقول لصديقة :

« لم أعد ذلك الطفل الذى يبكى إن تنكر له الأصدقاء ، أو يقنط إن دار عليه الزمان ، تعلمت أن الحياة لها أطوارها وفيها الحلو والمر . وعلى الإنسان أن يرضى بها كما تكون ، وأن يقنع بما قسم الله » .

٥-٥

وهذه الدلالة المضمونية – أو قل هذا الحس الدينى – قد ألقت بظلالها على

كل منحنيات الرواية ، مما يمثل بؤرة ارتكازية ، لا تأتى صدفة أو عابرة ، ولكها تأتى من باب الوعى والقصد . ويمكن أن تشير إلى المعالم الرئيسة لهذا الحس الدينى داخل الرواية ، على النحو الآتى :

١ - يحمل السندباد رؤيته الحضارية داخله ، فمنذ البداية يخرج متوكلا على الله ، قد زوده شيخه بنصائحه التى تدعوه إلى اقتحام المجهول ، وعدم الخوف فإن الله معه ، وهو يشق كل مغامرة بإحساس أن هناك من يرعاه ، وعند اشتداد الأزمة لا يسقط ، ولا يعبث ، ولكن تطفو على لسانه الكثير من اللوازم الدينية ، التى ينثرها المؤلف خلال الرواية من مثل :

إن شاء الله - لا إله إلا الله محمد رسول الله - لا حول ولا قوة إلا بالله - الله الحامى - يا أهل الله - يا مسلمين - والله المنجى - وسبحان الله - الخيرة فيما اختاره الله - الله يسلم - والله معكم - الحمد لله - بارك الله فيك - بإذن الله - بعون الله .

وغير ذلك من لوازم تكرر لفظ الجلالة وترد على اللسان طواعية وعند الملمات ، وحين تغيب عن الإنسان معارفه ومكتسباته ، ولكن يبقى له هذا الوجدان داخله ، يطفر على لسانه فجأة ، وكأنه مانعة الصواعق ، تحميه من السقوط والتردى .

٢- تخضع هذه الرواية فى كثير من مواقفها إلى أشياء خارقة ، والى كرامات تند عن العقل البشرى ، لأنها لا تخضع للأسباب والمسببات ، ولا للمقدمات والنتائج ، ولا لغير ذلك من أوليات اعتادها العقل البشرى فى حياته اليومية والعملية .

إن كبير الهنود حين يسمع بنجاة السندباد من مغامراته لا يصدقه ، لأنه يحتكم إلى المقياس العقلى الذى اعتاده ، ويقول له ساخرا :

« شىء يصعب تصديقه ، أما لسانه فعربى ، ولكن سفره أربع سفرات مستحيلة ، ونجاته من الموت أربع مرات ، فى جملة عربية واحدة ، لا يستقيم فى النحو أو فى الصرف كما يقولون فى لغتهم . فضلا عن نجاته من وادى الماس ، الذى لم نعلم أن أحدا سقط فيه ، ونجا من افتراس الأفاعى » (ص ٥٧) .

ويزداد عجبه حين يفتشه ولا يجد معه سلاحًا ، فيتنهد ويقول « هذا أعجب ما فى » قصته ، نعم ، هذا أعجب ما فى القصة بمقياس العقل البشرى ، وبمقياس اللغة

التى يضعها البشر ، وتخضع للمعنى وللفهم ، أما بمقياس الحكمة الخفية ، فليس عجبا إن إنسانا لا يملك سلاحًا ، فيتغلب على الأفاعى والقرود والشياطين والقتلة والمجرمين ، ولا تمضى صفحات على هذه الجملة من كبير القوم ، حتى يرسل الله مطرا فيخمد النار التى أعدوها للخلاص منه ، وفى جو طقوس يبتعد عن المسلمات العقلية .

كأننا إزاء قصة إبراهيم عليه السلام تتكرر من جديد ، ولعل هذا يفسر إحالاتى من قبل إلى حوت يونس ، وصندوق موسى ، والآن إلى نار إبراهيم ، لكى أشير إلى هذا الجنس الأدبى ، الذى يدور تحت عناية الله ، ويخضع لحكمته .

إن فصل « الوصية » ملئ بالمفاجآت وبالأسرار ، فسندباد يكون فقيرًا ، وفجأة وعلى غير انتظار يأتيه صوت « قم فالقاضى يطلبك » ، ويتحول فى غمضة عين من فقير إلى غنى ، ويأتيه ثلاثة غرباء فى جو غامض ملئ بالأسرار ، ثم يتركونه بطريقة مثيرة وغامضة أيضا ، بعد أن يتركوا له محارة تصدر أصواتا سحرية ، أدرك منها أنها نداء البحر ، وأن قدره مرتبط بمغامرة أخرى فى جزيرة العشق .

وقد يضيق الناقد التقليدى بهذه المفاجآت والخوارق والأسرار ، ولكن الناقد الذى يتقمص هذا الجنس الأدبى ، يرى أن كل هذا مطلوب ومبرر ، لأنه إزاء جنس لا يخضع للصرامة العقلية ، ويتحرك خلال رؤية حضارية ، تدور تحت عين المطلق ، وتعطى للأسرار والخوارق حيزًا كبيرا فى تسيير الأحداث .

٣- ولعل هذا ما يبرر استخدام كلمة « فجأة » فى مناسبات كثيرة فى الرواية ، يتعب القارئ فى إحصائها[١] . ولكن يكفى أن نتأمل بعض الجمل :

« وفجأة رأيت فى عرض البحر سفينة » (ص ٤٤) .

« وفجأة رأيت من فوق تل مرتفع ذلك الشئ العجيب » (ص ٤٩) .

« داهمنا فجأة جبل شاهق » (ص ٥١) .

« رأيت فجأة شيئًا يسقط من حالك » (ص ٥٣) .

وغير ذلك من جمل تتوارد بكثرة ، لتشير إلى تلك القوة العليا التى تتدخل فى الوقت المناسب فتنقل الإنسان من حال إلى حال ولتعلمه أن دوام الحال من المحال ،

---

(١) انظر مثلا الصفحات : ٤٤ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٣ ، ٦٥ ، ٧١ ، ١٠٧ ، ١٠٩ ، ١١٢ ، ١٢٣ ، ١٣٤ ، ١٣٥ .

وأن الاعتماد على قدراته الذاتية ، حتى لو كانت فى مثل قدرات عجوز هيمنجواى ، شىء من الغرور ، يدل على الجهل وقلة الخبرة . إن موسى عليه السلام خطب يوما فى بنى إسرائيل بأنه أعلم الناس ، فأعطاه العبد الصالح درسا قاسيا ، وخلال تجارب لخصها فى النهاية بأن علمه لا ينقص من علم الله إلا مقدار ما ينقص حسو العصفور من هذا البحر الشاسع .

إن ألفريد فرج لم يخضع عنصر « فجأة » للتفسير العلمى ، كما أخضعها نجيب محفوظ حين فسرها بقانون الوراثة فى روايته « الحرافيش » ، أو كما يراها بعض الأدباء من أصحاب الرواية التقليدية نوعا من الجنون أو الاختلاط أو المرض كما نرى فى الشيخ سيد العبيط ، أو الشيخ جمعة ، أو عم متولى ، أو غير ذلك من نماذج أولع بها محمود تيمور ، وفسر سلوكها الغريب بالاختلاط والمرض والجنون .

إن عنصر المفاجأة عند ألفريد فرج له ما يبرره من واقع الجنس الأدبى ، الذى جاءت روايته على سياقه ، وهو جنس يخضع المفاجأة لمنطق يتجاوز المنطق البشرى ، قد تكون مفاجأة بالمقاييس العقلية المتداولة ، ولكنها بمقياس الحكمة الإلهية ليست مفاجأة ، لأنها تخضع لرؤية شاملة ، تلغى الحدود بين الماضى والحاضر والمستقبل ، ولا تقف عند لحظة آنية ، « إن يوما عند ربك كألف سنة مما تعدون » ، لأن المقاييس تختلف ، ولابد أن تؤدى إلى اختلاف النتائج ، فما تظنونه الآن شرا هو فى علم الله خيرا ، وإن مع العسر يسرا .

إن كلمة « فجأة » ترد بكثرة خلال صفحات الرواية ، ولا يعادلها فى ذلك إلا ورود كلمة « الله » كما رأينا عند استعراض اللوازم الدينية ، التى ترد على لسان السندباد عند الأزمات ، ومن هنا ينبغى أن نفهم عنصر المفاجأة فى مقابل العنصر الآخر الذى يمثله لفظ الجلالة . فعنصر المفاجأة . هنا يقابله عنصر القوة العليا ، فتحيلها إلى شىء مبرر ، وتخضعها إلى كلمة تتجاوز المنطق البشرى ، المحصور فى اللحظة الآنية .

٤- إن عنصر المفاجأة فى هذه الرواية لا يحمل معنى بدائيا ، يشير إلى انعدام المنطق ، وانحدار القيم العقلية ، بل إنه يشير إلى معنى قوة المنطق والعقل ، ويتصل بالحكمة الإلهية .

ومن هنا نرى أن ألفريد يجعل هذا العنصر أرقى من الخرافة من ناحية ، وأرقى من التفكير المادى من ناحية أخرى .

الخرافة ترتبط بالبدائية ، وتمثل الحد الأدنى فى سلم التطور البشرى . لأنها لا تخضع لضابط ، سواء كان هذا الضابط مستمدا من العقل البشرى ، أو مما هو وراء العقل البشرى .

وكاد السندباد يذهب ضحية الخرافة فى إحدى رحلاته ، فالمطر قد شح فى بلاد الهند ، وكان من طقوسهم أن يأخذوا فألهم على أول غريب يدخل المدينة « إن أمطرت السماء بعد الصلاة أكرموه ، وإن لم تمطر قصوا رقبته » ، وكان الغريب هذه المرة هو السندباد ، الذى ضاق بهذه الخرافة لأنها تمثل الجهل والتخلف ، وصاح محنقا : « اللهم أهلك هذه البلاد بالظمأ ، حتى يقتل كبيرهم صغيرهم ، ويفتك صغيرهم بكبيرهم . اللهم اقتلهم بغبائهم إن لم يفتك بهم ظمأهم ، فإن قتلهم الناس الأبرياء بخرافات الفال والتطير ، شر لا تعرفه قردة الغابات ، ولا يستحقون معه الحياة » (ص ٦٣) ولكن القوة العليا تتدخل فى الوقت المناسب ، وتنقذه بشىء يشبه الكرامة .

وفى رحلة أخرى إلى بلاد الهند ، يدور بين السندباد وملك الجزيرة حوار يكشف عن عقليتين ، العقلية الأولى يمثلها الملك الذى لا يؤمن إلا بما يرى ويسمع ، ومع ذلك يظن أنه يعرف كل شىء . والعقلية الأخرى يمثلها السندباد ، الذى يؤمن بالغيبيات التى هى وراء السمع والبصر .

ويبدو خلال هذا الحوار أن السندباد يمثل درجة أعلى فى سلم التطور الحضارى ، فالملك ضيق الأفق ، وجزيرته غير متطورة ، ويحتويه السندباد من موقفه الحضارى ، وببهره بمنتوجاته الصناعية ، وبقدراته على الحكايات ورواية الغرائب ، مما يجعل ابنة الملك تقول لأبيها : « أبقه يا أبى ، أبقه فى بلادنا ، ليحكى لنا مزيدا من أخبار مالم نر وما لم نسمع به » (ص ١٥١) .

إن كل هذا يعنى أن ألفريد منحاز لرؤية حضارته ، التى تقوم على الإيمان بالغيب ، ويرى ذلك تطورا فى درجة السلم الحضارى ، تفوق التفكير الخرافى كصورة بدائية متخلفة ، وتفوق التفكير المادى كصورة قاصرة غبية ، وبهذا يبدو السندباد عقب التجربتين مميزا ، فبعد سقوط المطر فى التجربة الأولى يكرمه القوم ، ويتباركون به . وهو فى التجربة الثانية يتحول إلى معلم ، ينقل شعب الجزيرة إلى حياة التحضر والرفاهية .

الشكل :

المضمون فى هذه الرواية يخلق شكله ، والشكل يخلق مضمونه ، ويتناغم الاثنان فى بنية واحد كالكائن الحى .

كتب الحكيم روايته « أشعب » وغلب جانب الشكل ، فجاءت تقليدا أمينا لمقامات الحريرى ، يخلو من الروح ، وتشبه « الأرابيسك » فى أضرحة الأولياء ، لا يبعث الحياة فيه أدخنة البخور ، ولا دعوات المريدين .

أعاد نجيب محفوظ أحداث الليالى ، وعكس أجواءها المبهرة ، ولكن فى شكل يزيد من حدة الصراع ، ويغرق فى الرموز ، ويشعل التوتر ، ويحمل الحوار الكثير من الدلالات الفلسفية ، فجاءت روايته أشبه بلعبة التحطيب يؤديها الراقصون على صخب الديسكو .

أما رواية ألفريد فرج فإن مضمونها يخلق شكلها ، وشكلها يخلق مضمونها ، ويندغم الاثنان فى بينة واحدة ، فجاءت جميلة ، متسقة الملامح ، تثير الحاسة الجميلة ، وترضى اللذة العقلية ، وكأنها عروسة المولد ملفوفة فى قصب من ذهب .

١-٦

تقرأ سندباد فرج فكأنك تقرأ سندباد الليالى ، التلقائية نفسها ، والفانتازية نفسها ، وقد أضيف إليهما صنعة فنان معاصر . يستخدم خبرته وثقافته فى خلق جو من الحركة يتميز بالإبهار الفنى ، والتحليق فى عالم الأساطير والخيال ، ويتحول فيه المؤلف إلى مخرج ماهر . ينتقل من الصين ، إلى الهند ، إلى عالم البحار ، إلى عالم الغابة ، إلى عالم المتوحشين ، إلى جزيرة القرود ، وكأننا إزاء فيلم مثير من الرسوم المتحركة ، يرضى الكبار قبل الصغار ، لأنه يخاطب جانب الطفولة عند الجميع ، فقد كان السندباد يحمل داخله براءة الطفولة ، التى ظلت كامنة ، لم تفسدها التجارب المريرة ، ولا تنكر الأصدقاء ، أو كما قال عنه شيخه : « ما زالت براءة الصبا فى قلب هذا الولد بعد كل ما عاناه ، فما أعجب ذلك » (ص ١٠٠) .

يبدو المؤلف فى تلك الرواية طفوليا تلقائيا ، ولكن عن خبرة وحنكة ، فهو يعرف

كيف يسكب قطراته : متى وأين ولمن . يرضى فى الكبير فضوله ، ويرضى فى الصغير براءته ، فتتعانق المعرفة مع البراءة ، كما تعانق من قبل المضمون مع الشكل .

٦-٢

الحركة فى رواية فرج ليست للبهجة ، وليست هى أشبه بالرسوم المتحركة إلا فى المظهر فقط ، لأن وراءها نغمة قدرية ، ويبدو السندباد خلال الرواية كأنه معلق بين إصبعين من أصابع الرحمن ، يقلبهما أنى شاء ، إنه مشدود وإلى تلك القوة الخفية ، تحركه النداءات والأسرار ، يبدو ملسوعا قلقا ، ولكن دون أن يصل إلى حد التوتر والسخط ، فهو قلق محكوم بالوسطية ، وخلال عنصر التوكل ، الذى يضفى عليه السكينة والرضا بقدره .

إن هذه النغمة القدرية هى نتيجة للقوة العليا ، التى تشكل مصير الإنسان ، ولا تتركه وحده يعتمد على قدراته الذاتية ، وقد فصلنا ذلك من قبل ، ونريد أن نضيف إليه الآن انعكاس هذه الحركة على « الصيغة اللغوية » فى أسلوب الرواية ، فجاءت جملها قصيرة ، لاهثة ، مليئة بمفردات المفاجأة من مثل : فجأة ، ومفاجئ ، وللوهلة الأولى واقتحم ، وأيضا بأدوات التعجب ، والاستغاثة ، وحروف الاستدراك والإضراب ، من مثل : « فما أعجب ذلك ! ». (ص ١٠٠)

« ولكن شيئا ما ضربنى على وجهى » . (ص ١٢٥)

« فهتفت بصوت مبحوح : النجدة ! » . (ص ١٢٥)

« كنا فى ممر وضحك وطرب ، ولكن صيحة ... » . (ص ١٣٢)

« وأخذتنى الغشية » . (ص ١٣٤)

« وخطفت قلوبنا المفاجأة » . (ص ١٣٤)

« فإذا الجند أحاطوا بى » . (ص ١٥٥)

« فما رأيت إلا باب القاعة يفتح على مسراعيه ، وتدخل حياة » . (ص ٢٠١)

« فما سمعنا إلا باب القاعة يفتح عنوة ، ويظهر منه الدلال » . (ص ٢٠٣)

« فما راعنى إلا رخ هائل يصفق بجناحيه » . (ص ٥٠)

وتتناثر مثل تلك الجمل المليئة بالأدوات المشحونة ، فتجسد عنصر المفاجأة ، وهو عنصر كما ذكرنا يخضع لقوة عليا ، تحركه من إصبع إلى إصبع ، ولكنها ليست قوة غاشمة عابثة ، لأنها ترعى الإنسان الموعود . ، والذى يحمل فى داخله قلبا نقيا ، وبراءة مثل براءة الأطفال ، وتلقنه الدرس بحكمة وبقدر ، وتهيئه لدوره المنتظر .

٦-٣

ألفريد فرج لا يقلد الليالى ولا يستوحيها ، بمعنى أنه لا يعيدها فى ثوبها القديم كما يفعل كهنة الماضى ، ولا يؤول لها فى رموز فلسفية كما يفعل عباد الغرب ، إنه ، ببساطة ، يخلق لياليه الخاصة .

هو حقا يستخدم مادة من مغامرات السندباد كما روتها شهر زاد . ولكنه بعد أن يدخلها فى معمل ، ويضيف إليها أحداثا من صنعه ، من نفس العينة ، وبنفس المقدار ، ويمزج الجميع فى هيئة جديدة ، هى سندباد فرج ، ينطلق من القديم ، ويختلف عنه ، ولكن لا يعارضه ، فالروح واحدة ، والثوب الخارجى واحد .

إن فصل « قسمة الكنز » ، مثلا ، ينطلق من مادة المغامرة التى قام بها السندباد فى ليالى شهرزاد نحو جبل المغناطيس ، ولكنه يضيف إليها مغامرات الرفاق بعد أن نجوا ، ووصلوا إلى الشاطئ ، ووجدوا الأموال والكنوز ، التى تركها أصحابها ، ولكن المغامرات الجديدة لا تختلف فى نكهتها عن المغامرات القديمة ، نفس الأهوال ، ونفس « الفانتازية » ، ونفس التلقائية ، حتى العبرة فى النهاية يستخلصها بنفس الطريقة : ولا يخرج عن رؤية حضارته ، التى تزهد فى المال وتنفر من الجشع :

« ها أنا أسبح فى النهر فوق كنوز قارون ، ولا أملك نفسى التى تجيش بالقشعريرة ، وأنا أتذكركم رجلا فقد حياته فوق هذا الكنز ، وكم من الأصدقاء والرفاق والأبناء والأرامل ، يبكون اليوم رجالا ماتوا هنا ، وهم لا يعرفون تفاهة السبب الذى قتل به أحبابهم » (ص ١٤٦) .

٦-٤

وقصة « حياة » مختلقة من أولها إلى آخرها ، ولكنها مع ذلك ليست مختلفة ، لأنها تخضع لمنطق الليالى فى ثوبها القديم ، فحياة مثل هند ودعد وسلامة وغيرهن مما تزخر بهن الكتب القديمة من أمثال مصارع العشاق وتزيين الأسواق . ولكن

ألفريد فرج يدمجها فى نسيج الرواية ، فلا تحس أنها مختلقة أو مصنوعة .

إنها تخضع لمنطق الرواية ، وتقف عند حدود قصص الحب ، وما تثيره من مشاعر أو انفعالات ، قد تكون غيرة أو هوى ، ولكنها على أى حال لا يخرج بها المؤلف عن مجال هذا الوجود الأدمى ، إلى مجال الفلسفة والرمز ، وحين يخرج المؤلف فى فصل « عودة حياة » أنه يقترب بها إلى عتبات الرومانتيكية ، وأنه يرمز بها إلى العاطفة التى تتغلب على العقل ، فإنه يفر من ذلك بسرعة ، ويعود إلى لياليه وغنائه شعره ، وإلى أحضان حبيبته ، وابنه الذى بشر به الساعة ، ويعتبره هديته الغالية .

ليست قصة حياة مثل قصص الحب الأخرى ، فى الرواية التاريخية . التى تستبد بالساحة ، وتصرف القارئ عن الأحداث التاريخية ، وتغرقه فى جو من الرومانسية والمتعة ، وقد يصل بها الأمر كما هو الحال مع جورجى زيدان ، إلى تشويه التاريخ ، وتحويل الأبطال إلى دمية فى يد النساء ، على نحو ما فصلنا من قبل فى فصل « تغريب التراث » . إنها قصة من داخل البيت ، ومندمجة مع السياق العام .

٥-٦

وما قلته عن قصة حياة ، أو عن جبل المغناطيس ، يمكن أن أقوله عن كل فصول الرواية وأحداثها . مغامرات مصنوعة لا تختلف فى روحها عن مغامرات السندباد كما ترويها شهر زاد ، نفس الإبهار ، والأحداث ، والحوار ، والنكهة ، وسائر الظلال . إنها رواية منتمية ، تأتى من داخل البيت ، وكل ما فيها مصنوع من البيئة المحلية ، الأخشاب والمادة والتراب والطين ، حتى البنائين والفعلة ، وتكون النتيجة بيتا من واقع البيئة ، يحس الإنسان بأنه من صنعه ، وبأنه من سكانه ، ويتحرك على راحته ، وتربطه ألفة بهذا البيت ، فلا توجد المدفأة الانجليزية ، ولا الستائر الغامقة ، ولا المدخنة ، ولا بيت الكلاب والخنازير ، ولا تكييف الهواء ، فكل شىء يتفاعل مع الطبيعة حوله ، والبناء يستغل حركة الرياح حوله ، وانكسار الضوء ، وحركة الظلال ، وملاقف الهواء ، فى تشييد بيت يندمج فى البيئة ، ويتبادل معها الدفء ، والظل والحنان .

إن سياق الجنس الأدبى يفرض مقتضياته على بنية الرواية ، وينعكس فى مظاهر عديدة تتخلل الرواية ، ويمكن أن نضرب المثال بثلاثة مظاهر هى :

الأول : صورة خارجية لمنهج التأليف الأدبى كما ارتضاه القدماء ، وهو منهج

شرحناه فى فصل الأدب من الكتاب الثانى ، وطبقناه على المقدمات فى فصل « الشكل الأصيل » من الكتاب الرابع .

الرواية تعتمد على الراوى ، وتميل إلى السرد ، وتستخدم ضمير المتكلم كما كان يفعل سندباد شهر زاد ، وهى تتنقل من الجد إلى الهزل ، ومن الحكمة إلى الغناء ، فبجانب الحس الدينى الذى يمثله فصل « الوصية »، نجد الشعر والغناء كما فى فصل « جوهرة »

إن القدماء تعمدوا هذا المنهج ، ونصوا عليه فى المقدمة ، أو فيما يسمونه « خطبة الكتاب » ، بقصد دفع الملل عن القارئ ، أو بقصد ما يسمونه « الإحماض » وهو أن تنتقل البعير من عشب إلى عشب ، وكذلك القارئ يتنقل فى هذه الرواية وهو يحس بالتجدد والنشاط ، فضلا عن أنها تثير متعة الحواس ، دون إسراف فى الجوانب العقلية أو التحليلات النفسية ، وكأن القارئ يلتهم قطعة من الفالوذينج حلوة المذاق .

الثانى : يتمثل فى توظيف الشعر ، فقد كان القدماء يستخدمون الشعر فى حكاياتهم القصصية ، يرضون الذوق العربى ، ويستخدمون إمكاناته فى مواقف أدبية ، سبق أن شرحتها بالتفصيل فى كتاب « قصص العشاق النثرية » .

ولم يقف ألفريد عند حد استخدام النصوص الشعرية كشواهد أدبية ، بل وظفها بطريقة تلقائية ، فتأتى ملتبسة بالسياق ، وكأنها ألفت من أجله ، أو ألف هو من أجلها .

فى الفصل الأول يمر السندباد بحالتين مختلفتين ، ولكنهما متجاورتين كعادة ألفريد فى النظر إلى الوجهين يكمل أحدهما الآخر ، كما يكمل وجها العملة الواحدة أحدهما الآخر . يكون السندباد فى الحالة الأولى سعيداً يغنى ويخرج مع أصدقائه ، وفجأة ينقلنا المؤلف إلى الحالة الثانية وقد أصبح السندباد فقيرا لا يملك طعام يومه .

ويأتى الشعر فيصاحب كل حالة ، ويلتبس مع كل موقف ، ونستمع إلى جوهرة وهى تغنى فى الحالة الأولى :

ما كنت إلا حلما رأته عينى فى الوسن
يا سمح الفعل ويا أحسن من كل حسن

ثم نستمع إليها وهى تغنى فى الحالة الثانية :

سلم الأمر للقضا فهو للنفس أنفع
كل ما راح وانقضى ليس بالحزن يرجع

والشعر فى كلتا الحالتين يأتى ملتبسا بموقفه ، لا نفور ولا تكلف ، ويحقق وظيفته الفنية ، فهو يدفع المستمعين فى الحالة الأولى إلى الخروج عن وقارهم ، فيلقون العمائم ويصيحون ويرقصون ، وكأننا فى مجالس السمر والمتعة التى وصفها لنا أبو الفرج فى أغانيه ، وهو فى الحالة الثانية يدفع شهر زاد إلى التأسى والرضا بالقضاء والقدر ، وهكذا الشعر فى كل فصول الرواية يأتى فى موضعه ومناسبا لروح الرواية حتى فى بحوره وتجزيئاته ، مما يجعل ألفريد فى هذا الجانب فريدا بين كتاب عصره .

الثالث : عدم الإيغال ، فالمؤلف يقف عند الطبقة الخارجية ، ولا يوغل إلى ما تحتها . فلا يسرف فى صراع ولا فى رمز ، ولا يجهد قارئه فى تحليلات نفسية وتشقيقات ذهنية ، فكل شىء يقدم نفسه بسهولة ، ويعرض ذاته كالغانية اللعوب ، ولكنها غانية ليست مبتذلة ولا من بنات الهوى ، إنها صورة من جوهرة أو حياة ، تقرض الشعر ، وتجيد الغناء ، وتعرف متى تقول ، ومتى تكف .

إن كل ما فى الرواية يتناسب مع سياقها كجنس أدبى ، يقوم على الخفة ، وهى خفة لا تعنى السطحية فهذا مرفوض فى عالم الأدب ، ولكنها خفة بمعنى الظرف والسهولة ، كقطعة الشيكولاتة تذوب على اللسان دون جهد ، ولن نستطيع أن نتابع انعكاسات هذه الخفة على جوانب الرواية ، ولكن يكفى من باب المثل ، أن نقف عند جنبين ، أحدهما يتعلق بجانب الدلالة ، والآخر يتعلق بالعناصر الفنية .

فالدلالة فى هذه الرواية لا توغل فى تساؤلات عن عناصر الكون ، ولا فى جدل فلسفى عن البيضة والدجاجة ، إنها سهلة تتصف بالحكمة العملية ، التى يستخلصها السندباد من واقع تجاربه ، وتتمشى مع عنصر الحكمة فى التراث القصصى ، الذى لا يوغل فى التجريديات ولكن يستخلص عناصره من مادة الحياة ، والخيال فيها يمتزج مع الواقع ، فى وسطية سبق أن شرحناها ونحن نتحدث عن « مفهوم اللذة » فى فصل « الأدب » ، وقلنا إنه مفهوم يبدأ من الحس ليصل إلى المطلق ، دون أن يغلب أحدهما على الآخر ، فلو غلب جانب الحس لكان من أهل المادة ، ولو غلب جانب

المطلق لكان من أهل التصوف من أصحاب وحدة الوجود ، وكلاهما يمثل إيغالاً تضيق به الوسطية التى تعكس تركيبة الإنسان العربى .

إن للمؤلف حاسته الفنية فى التهرب من القضايا الميتافزيقية ، لأنه يعى جيداً أن هذا لا يتناسب مع مقتضيات روايته ، فالسندباد فى فصل « الحياة بعد الموت »، يدفن حيا مع زوجه التى ماتت ، كما هى عادة أهل الهند ، ويتحول فى مقبرته إلى وحش ، يسطو على الأموات ، ويقتل وينهب ، ويصيبه شىء من التساؤل ، ينهى به هذا الفصل ويقول :

« إنى لم أكن فى حياتى أبدا غير هذا الشحاذ السراق الرث الفظ المتوحش المسكين ، أحمل جواهرى على كتفى ، وأطلب حياتى من الموت ، وزادى من الجوع ، ومائى من الظمأ ، وسعادتى من الشقاء ، والعدل من الظالمين ، كمن يطلب الماء والزرع من الصخر الصلد » .

يكاد السندباد هنا يلج إلى عالم الفلسفة ، ويدخل فى التساؤلات العبثية ، ويعترض على سنة الله ، وتكاد الرواية تخرج بذلك عن سياقها المعهود ، ولكن المؤلف بحاسته الفنية يتدخل ، فيوقف هذا الفصل عند تلك الأسطر المعدودة ، ويكف عن التساؤلات ، ويأتى الفصل الذى يليه « قطرة ماء » – وللعنوان دلالته – فيعاقب السندباد على وحشيته ، بل وربما أيضا على فلسفته وتساؤلاته ، فيتوه فى الصحراء ، ولا تنفعه كل أمواله من أجل قطرة ماء .

وقلنا إن للعنوان دلالته ، إشارة إلى أن الحكمة منتزعة من رؤية الحضارة العربية الإسلامية ، وهى رؤية تحذر من الجشع والتكالب على المادة ، وتدعو إلى القناعة والتواضع والرضا ، فكل ما فى الدنيا من جواهر ومتاع ، جد السندباد فى الحصول عليه ، لا يساوى قطرة ماء ، وهذا هو الدرس الذى تعلمه موسى من العبد الصالح ، فحين اغتر موسى بعلمه أخبره العبد الصالح بأن كل ما حصله لا يساوى قطرة ماء يحسوها هذا العصفور من المحيط الواسع ، وهكذا يفر المؤلف بسرعة من منطقة التفلسف ، ويعيد بطله ، بعد تجربة مريرة ، إلى حياة الرضا والقناعة . التى تهدف إليها الرواية ، عبر تجارب ومغامرات ، تنتهى بالبطل إلى أن يتعلم الدرس .

أما العناصر الفنية فإن كل شىء فى الرواية يتم بخفة ، سواء فى تصوير الشخصية ،

أو رسم الصراع ، أو توظيف الحوار ، يظلل كل ذلك لغة سهلة ، كأنها لغة الحكايات الشعبية ، التى يحكيها الراوى على المقاهى .

إن الحوار مثلا يأتى امتدادًا طبيعيا للموقف الذى تعيشه الشخصيات ، لا ظلال مفروضة للمؤلف ، ولا إسقاطات معاصرة ، ولا رموز فلسفية ، إن الحوار فى ليالى نجيب محفوظ يختلف عن ذلك ، فهو حوار من مؤلف يسير على الرواية ، ويفرض ظلاله على لغتها وإيحاءاتها الرمزية ، أما هنا فإن الجنس الأدبى هو الذى ينطق ، ويتكلم بلغته ، ويعكس دلالاته ، وكدت أذكر فى هذا الصدد عبارة « موت المؤلف » التى يلهج بها نقاد الحداثة ، ولكننى أسكت ، حتى لا أفرض على هذا الجنس التلقائى الساذج ، الكثير من المصطلحات ، وخاصة إذا كانت جارحة وكأننا فى حلبة صراع ، ولابد من موت منافس من أجل منافس آخر .

٧

وبعد ...

فكل مذهب حى أدبه ، الذى يعكس رؤاه فى مواقف حية .

وللتاريخ شواهده الدالة على ذلك ، سواء فى القديم أو فى الحديث .

كان للفلاسفة المسلمين أدبهم الذى يتمثل فى قصة « حى بن يقطان » ، وغيرها مما يعكس فلسفتهم ، ويكشف عن مصادرها .

وكان للمتصوفة المسلمين أدبهم الذى يتمثل فى « شطحات الصوفية » وغيرها مما يعكس موقفهم من العلاقة بين عالم الأمر وعالم الخلق ، ويكشف عن مصادرهم أيضًا .

كذلك كان لأهل السنة والوسط أدبهم ، الذى يتمثل فى الأدعية المأثورة ، أو ما يسمونه ، « رقائق العباد » لأنها تعكس مواقف الخشية فى علاقة الإنسان بربه .

وشىء فى هذا يمكن أن نقوله عن المذاهب السياسية والفكرية والأدبية فى العصر الحديث .

فالرأسمالية تمثلت فى الواقعية النقدية ، إلى تعكس الحرية الفردية ، وتلقى بظلالها على المسرح والرواية والشعر وغير ذلك من الظواهر الأدبية والفنية .

والماركسية تمثلت فى الواقعية الاشتراكية ، إلى تفسح المجال للجماهير ، وتفرض ديكتاتورية الطبقة العاملة ، وقد عكست رؤاها فى ظواهر فنية وأدبية .

وللوجودية أدبها الذى تمثل فى مسرح سارتر بنوع خاص ، وخلال مواقف حية متوترة ، يصنع منها الإنسان نفسه بنفسه دون سند خارجى إلا من نفسه .

ولو مثلت بعد ذلك كله ، وما هو أدب الوسطية المعاصرة ؟! لأجبت بلا تردد ، إنه يتمثل فى رواية « أيام وليالى السندباد » لألفريد فرج .

مع فارق جوهرى يعكس وضعية الوسطية المعاصرة ، فالأمثلة السابقة ، سواء فى القديم أو فى الحديث ، تمثل تيارا يمتد إلى نماذج كثيرة ، وينعكس فى ظواهر عديدة . أما الوسطية كرؤية حضارية معاصرة ، فهى تتمثل فى نموذج أو فى بضعة نماذج ، مما يعكس وضعية الوسطية المعاصرة كما قلت ، فهى لا تزال تتحسس طريقها ، وتبحث عن خصوصيتها ، ومن هنا كان عنوان الكتاب الثالث « نحو وسطية معاصرة » ، وكان عنوان الكتاب الرابع « نحو رواية عربية » .

ويوم أن تتحول هذه الأمثلة المعدودة إلى تيار ، حينئذ تكون الوسطية قد عرفت طريقها ، وفرضت وجودها ، وتمثلت فى تيار أدبى ، يعكس خصائصها فى شكلها الذى تريد ، وحينئذ يتغير عنوان الكتاب الثالث إلى « الوسطية المعاصرة » ، وعنوان الكتاب الرابع إلى « الرواية العربية » .

ولو سئلت حينئذ بعد ذلك كله ، ومن هو رائد الرواية الوسطية فى أدبنا المعاصر ؟! لأجبت بلا تردد أيضا : إنه ألفريد فرج .

يحيى الطاهر
وملحمة القدر

١

الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة .

ذلكم هو عنوان رواية ليحيى الطاهر ، وهو عنوان يمكن أن يكون مدخلا لقراءة رواياته .

فالأعمال الروائية ليحيى الطاهر تبدو من نوع الرواية التقليدية ، التى ترسم الشخصيات ، وتحاكى الواقع ، وتصور المواقف ، وتتحرك فى خط تطورى نحو نهاية ، تتحكم فى سير الأحداث ، وانتقاء الواقع .

ولكن هذا فى الظاهر فقط ، فيحيى الطاهر يتمرد على « الحقائق القديمة » ، ولا يكتب رواية تقليدية كجيل الرواد ، ولا يرسم شخصيات ذات أبعاد نفسية ومادية ، ولا يهدف فى رواياته إلى التعليق على أحداث الواقع ، كما كان يفعل محمود طاهر لاشين ومحمود تيمور .

إنه يتخذ من مادة الواقع منطلقا لشىء آخر جديد ومثير للدهشة ، إن ما عنده من شخصيات أو أحداث ، أو غير ذلك مما يحاكى به الواقع فى ظاهر الأمر ، هو فى حقيقته مجرد أرضية ، ينطلق مها المؤلف نحو أمر آخر .

من الخطأ أن نقف عند ظاهر روايته « الطوق والأسورة » ، ونراها تصويرا للفلاحين فى صعيد مصر ، وعرضا لمشكلاتهم وهمومهم ، كما هو الحال فى رواية « زينب » أو فى رواية « الأرض » .

ومن الخطأ أيضا أن نقف عند ظاهر رواياته « حكايات للأمير حتى ينام » ، ونتوهم أنها إسقاط لمشكلات معاصرة ، كمشكلة الفتاة الصغيرة التى تتزوج غنيا من أجل ماله ، كما فى « حكاية الريفية » ، أو « حكاية أم دليلة وطاهية الموت » ، أو كمشكلة الصعيدى الساذج كما فى « حكاية الصعيدى الذى هده التعب فنام تحت حائط الجامع القديم » - من الخطأ أن نقف عند ظاهر هذه الرواية ، ونراها امتدادًا لقصص محمود طاهر لاشين ، التى تستعرض مشكلات بيت الطاعة ، وإهمال الزوجة ،

وشرب الخمر ، وسوء تربية الأولاد ، وغير ذلك من موضوعات شغلت جيل الرواد .

لو أنا وقفنا عند حد الظاهر ، لما تبينا الإضافة الحقيقية ليحيى الطاهر ، ولما وجدناه يختلف عن جيل الرواد ، ولا عقدنا له فصلا خاصا في كتاب يهتم بالإضافات الأصيلة فى مسيرة الرواية العربية .

منذ الوهلة الأولى ، ومنذ متابعة العناوين ، ندرك أن هناك اختلافا جذريا بين جيل الرواد وجيل الطاهر . فالرواد يقفون عند زينب ، ويتابعون تطورها المادى والنفسى ، ويرصدون مشكلاتها حتى النهاية . أو يقفون عند « الأرض » كشىء غال يحرص الفلاحون على ملكيته ويتقاتلون من أجله ، أو يقفون عند « بيت الطاعة » و « تعدد الزوجات » كما تقول بذلك عناوين لمحمود طاهر لاشين أو يقفون عند شخصيات غريبة مثل « الشيخ سيد العبيط » و « الشيخ جمعة » و « الحاج شلبى » ، كما توحى بذلك عناوين لمحمود تيمور . يقف الرواد عند أمثال هذه الشخصيات ، ويجدون فى الكشف عن أبعادها المادية والنفسية ، ويتخفون وراءها للتعليق على الواقع . ويحاولون أن يجعلوها صورة من الطبيعة ، التى يتخذونها نموذجا ، لا يتحركون ولو قيد أنملة عن أبعادها .

يقف الرواد عند هذا الحد ثم يكفون .

ولكن يحيى الطاهر ينتقى بعض هذه العناصر ، ثم يحركها نحو شىء آخر ، جديد ومثير للدهشة .

وهذا الشى الجديد لا يجعله دون الواقع يحاكيه ، ويتخذه نموذجا يتعبد فى محرابه ، بل يعطيه جرأة على الواقع ، ينتهك أبعاده ، ويحيله إلى « قماشة » ينطلق منها ويرسم عليه بريشته الخاصة .

ومن هنا اختلفت وسائله عن وسائل الرواية التقليدية ، فإذا كانت الرواية التقليدية أمينة على الواقع ، تحاول أن تكون منطقية مع لغته ، فلا يبدو الحدث فيها فجائيا ، أو مقتطعا ، أو مبالغا فيه ، أو غير ذلك مما يخرج بالرواية عن مقتضيات العقل والمنطق – إذا كانت الرواية التقليدية كذلك ، فإن يحيى الطاهر يمكن أن يكون فجائيا ، أو يأتى بحدث مبالغ فيه ، أو يخرج عن المنطق ، أو يقطع سير الرواية لينتقل إلى شىء مختلف .

وإذا كان المؤلف فى الرواية التقليدية ، يحاول أن يتخفى وراء ستار ، ويجعل الرواية تتحرك من داخلها وبمنطق أحداثها ، فإن يحيى الطاهر ، يظهر دوره فى تسيير الرواية ، ويطل فى حالات كثيرة متحديا وصارخًا ، ومستخدما ضمير المتكلم ، ويحس القارئ بأن المؤلف يعلق ويصرح ، وأحيانا يزعق ويخرج لسانه . ولكن الرواية رغم هذا لا تخرج عن إطارها الفنى ، ولا تهبط إلى أرض المقالة أو السرد ، لأن يحيى الطاهر لا يكتب بمنطق القصة التقليدية ، ولا يحرص على مصطلحاتها ، إنه يتجاوز ذلك كله ، ليكتب رواية تعتمد على الحقائق القديمة ، ولكنها تثير الدهشة ، وتخلق لها مصطلحها الخاص .

٢

لا زلنا حتى الآن ندور حول استكشاف الشىء الجديد عند يحيى الطاهر ، وإذا قلنا إنه يختلف عن الرواد فى بنية الرواية ، وإن اتفق معهم فى الظاهر ، فإن هذا وحده لا يكفى ، ولابد من الاقتراب كثيرا من تحليل بنية روايته ، للوقوع على خصوصيته .

وربما استطاع عنوان روايتيه « الطوق والأسورة » و« حكايات للأمير حتى ينام » ، أن يقربنا كثيرا من جوهر تجربته . مسرح الرواية الأولى هو صعيد مصر ، ولم يكن عنوانها زينب أو الأرض ، ولم تلتمس شخصية تثير الغرابة أو الطرافة ، ولم تسجل كعالم اجتماع مشكلات الصعيد ، فإن يحيى الطاهر قد تجاوز ذلك كله ، نحو عنوان يقوم كشىء متعال ، يفرض سطوته على جميع أحداث الرواية ، إنه عنوان « الطوق والأسورة » ، ذلك العنوان الذى لا يشير إلى شخصية ، ولا يمثل مشكلة اجتماعية ، ولكنه يلقى بثقله على كل منحنيات الرواية ، ويحولها من رواية شخصيات ومواقف ، إلى رواية أدوات تسيرها قوة عليا ، إنها مسيرة من خلال قيد هو الطوق والأسورة ، وهذا القيد هو بطل الرواية ، فليس البطل هو حزينة ، أو نبوية ، أو بخيت البشارى ، ولكن البطل هو ذلك القدر الذى يلقى بظله على كل الشخصيات ، فلا تستطيع منه إفلاتا ، وهو قدر مسيطر لا يرحم ، يعاقب الطموحين الذين تسول لهم النفس بأن يتجاوزوا وضعيتهم ، ومن هنا فإن الإضافة الأولى ليحيى الطاهر تتمثل فى عنوانه « الطوق والأسورة » ، والتى سميتها فى عنوان هذا المحور بملحمة القدر .

أما الرواية الثانية « حكايات للأمير حتى ينام » ، فهى تمثل الإطار الذى يتحرك

خلاله القدر . إن قدر يحيى الطاهر ليس قدرا ميتافزيقيا مغيبا ، ولا هو مجلوب من بلاد برة يسحب معه عبثية الكون وإحباط الوجود ، ولكنه قدر يصوره من خلال حس شعبى مستمد من مواد محلية .

إن حكايات للأمير حتى ينام ، تبدو أنها تعليق على الواقع المعاصر ، وأحيانا رصد لبعض شخصياته وهمومه ، ولكن ذلك فى الظاهر فقط . أما فى التحليل الأخير فإن الراوى ، خلال ضمير المتكلم ، يدس حكايته أيام الأمير ، ويسير أحداثها بما يخفيه ، ليس البطل هو ذلك الأمير الذى تحمل الرواية اسمه ، وليس الراوى هو مجرد « مهرج » فى قصر الأمير يمتعه ويسليه ، ولكن البطل فى حقيقة الأمر هو ذلك الراوى الذى يقص الحكايات ، وينتقى ما يريد من أحداث ، ويختار العناوين ، ويقفز من حكاية إلى حكاية ، ويستخدم أحيانا عنصر المفاجأة ، ويعلق ويسرد ويورد الحكم ، ويؤطر كل ذلك فى شكل شعبى ، لا ينفصل فيه القدر عن الحس الشعبى ، أو قل هو مخلوق واحد يبدو بوجهين ، كتلك الرسوم الشعبية على الحوائط الريفية .

ذلكم هما الوجهان اللذان يمثلان خصوصيه يحيى الطاهر ، ويحيلان روايته من حقائق قديمة ، إلى شىء جديد ومثير للدهشة ، ويمكن من خلالهما تكوين قراءة جديدة لرواياته .

إن القراءة الجديدة للطوق والأسورة ، أو لحكاية الريفية ، أو لحكاية طاهية الموت ، أو لحكاية الصعيدى الذى هده التعب ، تتجاوز مفهومها الظاهرى ، ولا تقف كثيرا عند مجرد تصوير البيئة الصعيدية ، أو عند مجرد التعرض لمشكلة الفتاة التى تتزوج من عجوز ، أو مشكلة الصعيدى الساذج . ولكنها تكشف عن بطش القدر الذى يحرك الشخصيات كالدمى ، وخلال إطار شعبى ، يتبنى حركة خفية داخل الرواية ، تزداد حدتها كلما ازدادت ضربات القدر إن حكايات مثل : « حكاية الريفية » و « حكاية أم دليلة طاهية الموت » و « حكاية الصعيدى الذى هده التعب » ، قليلة الحدث ، لا يعدو هيكلها الحكائى جملة واحدة ، هى على الترتيب :

- الفتاة الفقيرة والغنى العجوز .
- الصغيرة التى تقتل زوجها العجوز لكى ترثه .
- الصعيدى الساذج فى المدينة الكبيرة .

ولكن هذه الجمل تمثل مجرد الأرضية الخام ، لأن كل حكاية تتحول إلى ملحمة ، تجسد ضربات القدر ، ويروى يحيى الطاهر ملحمته خلال الطقوس الشعبية .

وتلك هى إضافة يحيى الطاهر إلى الموروث الشعبى ، هو لم يقف عند ، كمادة خام ، أر كعارض جميل لأحدث الأزياء ، أو حتى كمحب للتراث الشعبى يقدمه فى لغة أدبية جميلة ، كما كان يفعل زكريا الحجاوى ، وعبد الرحمن الخميسى ، ورشدى صالح ، وفاروق خورشيد ، وعباس خضر . إنه ينقح فى هذا التراث ، ويحيله إلى شىء جديد ، يحمل بصمته ، ويكتسب خصوصية مثيرة للدهشة ، ويصبح فى صيغته الجديدة منتميا إليه أكثر مما هو منتم للجماعة .

إن النظر إلى كل حكاية من حكايات الأمير ، كملحمة ذات إيقاع شعبى ، يفضى إلى مفتاح سرها الذى يفض مغاليقها .

حكاية أم دليلة طاهية الموت ، مثلا ، تستحضر صورة دليلة تلك العجوز الداهية فى سيرة على الزيبق ، ولكن فى صياغتها الجديدة تختلف عنها .

وحكاية الصعيدى الذى هده التعب ، تستحضر صورة معروف الإسكافى ، ولكنها تختلف عنها أيضا فى صياغتها الجديدة .

وهكذا كل حكاية من حكايات الأمير ، تتحول فى صياغتها الجديدة إلى ملحمة مثيرة ، يعارض بها المؤلف ليالى شهر زاد فى مادتها الأصلية .

إن أسلوب الملحمة يلقى بثقله على كل شىء فى الحكاية ، على المفردات والعناوين والصور ، وعلى ما هو أهم من ذلك مما يتمثل فى الإيقاع الملحمى السريع .

فى « حكاية الريفية » ، وتحت عنوان « الحافة » ، يورد يحيى الطاهر هذه الصورة : « كان من عادة صفية ، فى الليلة التى يكتمل فيها القمر ، أن تركب العربة ، التى يجرها حصانان أبيضان ، بسوطها الحوذى ، بجيبه المسدس الفاتك بالأرواح ، وتنظر من وراء ستائر « الدانتلا المخرمة » .

قد تكون هذه الصورة غير واقعية ، ولكنها مبررة بمنطق الملحمة ، الذى يتجاوز الواقع فى لغة مهولة ، وصورة أقرب إلى الخيال منها إلى الواقع .

وتأتى فى نهاية هذه الحكاية ، فتعزف على هذا الإيقاع الملحمى ، وتسمح

للمبالغة بأن تتجاوز حدها ، حتى فى التعبيرات التى تبدو نافرة على منطق ابن البلد ، ولكنها مبررة بمنطق الملاحم :

« جاء يوم ، ورأى ملاك الموت ، وهو يطوف ، شجرة الحياة ، تحمل فرعين يابسين متباعدين ، فقصفهما وطوحهما لريح الخريف الأبدية » .

قد تكون جملة « ريح الخريف الأبدية ، جملة كبيرة ، لا تتناسب ووضعية الريفية ولا تساير منطق الحكاية الشعبية ، ولكنها مبررة هنا بمنطق الملحمة الشعبية ، التى تحتمل المبالغة ، وتهدف إلى تقديم القدر فى صورته التى تبطش ولا ترحم ، كما لا ترحم ريح الخريف . ذات المنطق الأبدى ، الذى قد ينتظر ولكنه يتربص .

وقد يجد الناقد أيضا فى هذه الحكاية ، وفيما كتبه يحيى الطاهر تحت عنوان « الثلاثاء » ، قد يجد الكثير من المبالغة فى صوره ، التى يرد بعضها على النحو الآتى :

- يذبح الجزار البقرة .
- يمد الحصان الشريد فمه ، ويأكل من غلة مكومة ، فتنهال على بدنه العصا .
- ويغنى المجنون ! ولع الوابور يا جوده .. القطنة أكلتها الدودة .

ولكن هذه الصور ، ومثلها كثير ، تهدف إلى غاية أبعد من الرصد الواقعى ، وهى تصوير الجو الملحمى العنيف ، ورصد الإيقاعات السريعة .

وحكاية « أم دليلة طاهية الموت » ، تتوالى عناوينها ، على النحو الآتى :

أ – وضع القدر على الكانون .

ب – القدر فوق نار هادئة .

ج – تحت القدر نار حامية

د – بعد ما ينضج الطبيخ يرفع القدر .

هـ – رش الملح والتوابل .

وهى عناوين ليست شكلية ، مثل كثير من العناوين التى يولع بها القصاص من باب المباهاة ، أو من باب التقليد الأعمى . إن كل عنوان يلعب دوره ، ويشير إلى فعل من كيد هذا العجوز تلقنه إلى ابنتها ، وهى عناوين فى الوقت نفسه تنجح من خلال مفرداتها فى تجسيد الجو الملحمى ، الذى هو كالنار أو أشد .

ويبدو الصعيدى فى حكايته ملسوعا ، كأنه يتحرك فوق قيلولة نهار صيفى شديد الحرارة ، إن الجنية تظهر له فى البداية وهو يجرى منها ، ويلجأ إلى حامل البخارى وحافظ كتاب الله ، ولكن دون جدوى : « كانت اليد الكبيرة - يا أميرى - قد رسمت له الطريق ، خطين حديديين تجرى فوقهما القطارات ، وأعمدة خشب تشد أسلاك التلغراف » ، ويسير فى طريقه المعلومة ، وتنتقم اليد الكبيرة من أحلامه ، وتلقيه فى نهاية الحكاية طريحًا تحت عمارة كبيرة ، قد ضيع عمره « كما ضيعت بائعة اللبن الحمقاء اللبن » على حد قوله فى السطر الأخير .

ولا يقف الأمر عند كل حكاية على حدة ، فإن يحيى الطاهر ينسج حكاياته تحت هدف عام يسيطر على كل الحكايات ، ويحيلها إلى أجزاء لا تكتفى بعالمها كحكاية مستقلة ، ولكنها تتداخل مع بقية الحكايات .

إن الأمير ماثل فى هذه الحكايات ، يلقى بظله كثيفا على الرغم من أنه لم ينطق حرفا واحدا طيلة الرواية ، هو أمير كقطعة الحديد الصماء ، لا يتطور من حكاية إلى حكاية كما كانت شهر زاد تتطور ، ولا تتطهر نفسه فى النهاية كما تطهرت نفس شهر زاد .

إن يحيى الطاهر يخلق ملحمة كبيرة من التراث الشعبى ، قطباها الرئيسان : الحاكم ممثلا فى الأمير ، والمحكوم ممثلا فى الراوى .

إن الراوى هو نموذج من هذا الشعب المغلوب على أمره ، إنه ينتهز الفرصة لكى يخاطب الأمير بقوله « يا أميرى » ، فى محاولة من بعيد للكشف عن عاقبة النفخة الكذابة ، والسيطرة الغاشمة ، ولكن الأمير يسترسل فى نومه دون مبالاة ، ودون أن يبادل الراوى كلمة واحدة ، وكأن الراوى جزء من آلة مسخرة لخدمته .

٣

أصدر يحيى الطاهر حتى تاريخه ، خمس روايات ، يمكن أن نرتبها حسب تاريخ النشر على النحو الآتى :

١ - الطوق والأسورة سنة ١٩٧٥ م .

٢ - الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة سنة ١٩٧٧ م .

٣ - حكايات للأمير حتى ينام سنة ١٩٧٨م .

٤ – تصاوير من التراب والماء والشمس سنة ١٩٨١ م .

٥ – حكاية على لسان كلب سنة ١٩٨٣ م .

وانطلاقا من خصوصية يحيى الطاهر فى تصويره للقدر خلال ملحمة شعبية ، ورصدا لتطوره الفنى ، يمكن أن نقسم رواياته إلى مرحلتين . هما :

١ – مرحلة الطوق والأسورة وملحمية المكان .

٢ – مرحلة حكايات الأمير وملامح الشكل الشعبى .

٤

كل أسرة حزينة فى رواية « الطوق والأسورة » ، انتهت نهاية حزينة .

بخيت البشارى يتبول على نفسه ، وحزينة تصاب بالعمى ، ومصطفى ، أشد أفراد الأسرة قوة وأكثرهم طموحا ، يصاب بالشلل ، ويجره حمار فوق منحدر ترابى ، أما نبوية ، التى تمثل الجيل الثالث فى هذه الأسرة فقد اجتزت رأسها .

وبذلك برهن اسم حزينة على معناه ، وأصبح كاللعنة تتبع الأسرة ، من الجيل الأول وحتى الجيل الثالث .

هى مأساة يمهد لها المؤلف منذ البداية ، ويرصد نتائجها فى النهاية ، ويتابع حركتها بين البداية والنهاية .

منذ البداية ، وفى القسم الأول ، وتحت عنوان « من حكم الليل معلم القرى » ، يورد المؤلف هذه الحكمة :

« نجمة مشتعلة هوت من السماء الزرقاء العالية ، واحترقت قبل أن تبلغ الأرض ، لو مست البشر أو الحيوان أو الزرع أو حتى الجن ، لتحول فى التو إلى رماد » .

وهى أسطر قليلة قد تبدو منبتة الصلة بأحداث الرواية ، ولكنها بمنطق المأساة تلتحم ببنية الرواية ، وتصبح كغراب البين ، يزعق فوق الأطلال ، منذرا بخراب الديار .

وتأتى النهاية فتسجل آثار هذه المأساة ، خلال حديث حزينة إلى نفسها :

« الدمع جف فى المحجرين ، والضوء انطفأ فى العينين منذ زمان ، وها أنت يا حزينة بعد مرور الزمان ، مع الابن المقعد داخل المكان ، رحل الزوج ورحلت البنت ،

وهلكت بنت البنت ، وحولك المشفقون والحدادة الشامتة ، ولا ضوء ولا نار بموقد » .

وبين البداية والنهاية تتأرجح مقادير الأسرة ، وكأنهم سمكة فى أنشوطة ، أو لعبة فى كف عفريت ، وتتوالى عناوين الرواية ، فتشير إلى تلك القبضة الحكمة :

« الصبية مضطربة ، والليل رفيق الأفكار » .

« ما قال الحجر ، وما قالت الغجرية » .

« قلب العذراء فى الصندوق » .

« ما يخافه البشر » .

« نهر الحياة لا يتوقف عن الجريان » .

« خير الماكرين » .

« على غير توقع حدث كل هذا » .

« الذى لا يقدر على منعه أحد » .

وغير ذلك من عناوين ، كل عنوان يصبح كالبطاقة تشير إلى ما هو مكتوب على الجبين ، أو كالطوق والأسورة لا سبيل إلى الإفلات منهما .

ويبلغ الكتاب أجله ، وتتم المأساة دورتها ، ويظهر ما هو مسطر فى ظهر الغيب ، ويحل الخراب بالبيت ، وينط ذكر الأرنب فى ساحته بلا رقيب .

١-٤

هى مأساة ليست من صنع البشر ، ولكنها من صنع المكان .

وبطلها ليس شخصية من أفراد أسرة حزينة ، ولكنها بطلها هو ذلك المقهى الصغير القابع بجوار « خوص البوص » ، يجتمع عليه الناس ، ويلوكون سيرة فلان وعلان .

ويحاول مصطفى أن يتحدى ذلك المكان ، وأن يصرخ فى نهاية الرواية فى الصمت والرجال والبيوت والنسوة والصبية والنخيل والحيوان والشجر ، أن يصيح مستخدما ضمير المتكلم « كلكم يعرف من أنا ، كلكم يعرف من أكون » .

ولكنها صرخة المذبوح ، فقد أحكم « الطوق » قبضته ، ويقع مصطفى مهزوما ، وتجره عربة ككومة لحم ، يسحبها حمار ، ويرميها الأطفال بالطوب والحجارة .

وينتصر المكان ، ويسقط البطل وتأتى حكاية « الجنيات الثلاث » فتكون تعبيرا عن روح المكان ، تقول فهيمة لنفسها :

« ثلاث أرامل ، ثلاث شقيقات ، يلبسن الأردية السوداء الطويلة ، التى تغطى الرأس والقدم ، يظهرن فى الظهيرة وقت تكون الشمس وسط الماء ، عين حمراء متوهجة كجهنم ، بينما ظل السائر وتدًا مدقوقًا بالأرض ، وتلال القبور تفتح أفواهها ، فتطلع منها ألسنة النار ، ثلاث أرامل ، ثلاث جنيات ، يمسكن بالرحى الكبيرة التى تدور ولا تتوقف قط ، تطحن الكلاب والقطط الضالة ، فتتكسر العظام فى طقطقات عالية ، ويختلط الدم باللحم ، ويطفر الدم من اللحم ساخنا ، يضرب وجه الجنيات ، بينما عينهن تقدح بالشرر، ووجوههن تطفح بالشهوة الحمراء ، صراخهن المجنون يصل إلى السماء ، ترتج له طبقات الأرض » .

حرصت على أن أسرد هذه الحكاية ، لأصل إلى استنتاج مؤداه : على الرغم من أن المكان هو البطل الحقيقى فى رواية « الطوق والأسورة » ، وعلى الرغم من أن مفهوم المكان عند يحيى الطاهر يمتد ليشمل ما يحويه هذا المكان من أساطير وثقافة على الرغم من كل ذلك ، فإن الأسطورة فى هذه الرواية قصيرة النفس ، قليلة العدد ، إن أسطورة الجنيات الثلاث ربما كانت أكثر الأساطير تفصيلا ، أما بقية الأساطير فهى مجرد إشارة ، لا تشطح بعيدا ، ولا تفيض فى عالمها الخيالى ، وتأتى متقطعة ، مندمجة مع الواقع المعيش وكأنها جزء منه ، أو كأنها عالم الحقيقة ، يعيشها الإنسان ويقتات عليها ، وتؤثر فى سلوكه وتصرفاته .

وربما كان هذا انعكاسا لروح تلك البيئة ، فهى بيئة فقيرة ، قاسية ، تعيش فى ماديتها المحدودة ، وتتعامل مع الضروريات من أكل وشرب وزواج ، حتى ما ذكره تحت عنوان « أراجيف وأسمار ووقائع أيضا » ، ينتمى إلى عالم الوقائع أكثر مما ينتمى إلى عالم الأراجيف ، فهى بضعة صفحات عن الحياة السياسية ، وعن الروح الوطنية .

ربما كان هذا كما ذكرنا انعكاسا لتلك البيئة الفقيرة ، فى كل شىء حتى فى عالمها الخيالى ، ولعل الأصح هذا ربما كان انعكاسا لتصوير يحيى الطاهر لتلك البيئة ، فلم يؤت ، على الأقل فى تلك الرواية الأولى ، من سعة النظرة ، ما يجعله يتجاوز الواقع المادى ، لقد غرق فيما هو أمامه ، واستهلكته الأحداث ، وعاش فى

الذكريات ، ولم يستطع أن يلمح شيئًا وراء كل ذلك .

وذكريات يحيي الطاهر عن تلك البيئة مرة ، فإن حديثه عن العم والخال وعن سائر الشخصيات يكشف عن روح قاسية ، تضرب ، وتعنف ، وتشتم ، وتستولى على الأرض ، وتحقد ، وتنتقم . ولم يملك المؤلف من سعة النظرة ، وسعة الخيال ، ما يستطيع به أن يتجاوز ذلك ، أو على الأقل يبرره بالظروف القاسية التى يعيشها هذا الإنسان ، والتى هى وراء مثل هذه التصرفات .

٢-٤

تحطم بطل « البوسطجى » عند يحيى حقى ، كما تحطم بطل « الطوق والأسورة » عند يحيى الطاهر .

ولكن هناك فرقا فى الرؤية بين الكاتبين ، يعكس البنية الثقافية عند كل كاتب .

تحطم بطل يحيى الطاهر بفعل المكان ، أما بطل يحيى حقى فقد تحطم لأنه لم يفهم المكان .

والفرق بين الموقفين كبير ، ويعكس البنية الثقافية عند كل كاتب .

غرق يحيى الطاهر حتى أذنيه فى الواقع ، فوقع ضحية هذا الواقع ، أما بطل يحيى حقى فهو غريب عن الواقع ، ومنذ البداية يبدو غير منتم ، لم ينشأ فى الريف ، ولم يعش فى الصعيد ، وكان يحس بالوحدة والغرابة ، حين يجد أقرانه يأتون بعد الإجازة الصيفية ، ويتحدثون عن الأهل والجيران ، وعن الارض والزرع ، أما هو فيبدو غريبا طافيا فوق السطح .

فالخطأ فى بنية البوسطجى ، وليس فى بنية المكان ، هو لم يستطع أن يحتمل المكان ، فسقط صريعا ، لأن تركيبه النفسى لم يهيئه لذلك منذ البداية ، أما المكان فقد ظل شامخا ، يتمثل فى الطبيعة ، وفى حقول الفول ، وفى مشاعر الناس التى هى كأسلاك التليفون تتشابك ، وإن كان لا يدركها قصير النظر .

وهذه الرؤية عند يحيى حقى جعلته يعى الوجه الآخر للمكان ، والذى خفى عن يحيى الطاهر . فهو ، أى يحيى حقى ، لم يقف عند الوجه القاسى المتجهم وراء قصة الحب التى تدور فى الخفاء ، وتحمل سرها الخطابات ، إن هذه البيوت المقفلة ،

وهؤلاء النسوة المتحجبات ، وهؤلاء الرجال الذين لا يتكلمون كثيرا ، يحملون من العواطف الإنسانية ما يتجاوز كل ذلك . مما لم يتنبه إليه يحيى الطاهر ، لأنه اندمج فى واقع وعاش فى ذكرياته الأليمة ، وقسا قلبه ، فلم يبحث عن الوجه الآخر ، أو حتى عن المبرر وراء الوجه الظاهر .

٣-٤

وتتدخل هنا خاصية يحيى الطاهر فى تحويل الشىء المألوف إلى شىء مثير ، يبالغ فى تصويره بطريقة ملحمية ، إن روايته « الطوق والأسورة » ، شأن كثير من الروايات الواقعية ، تصور إقليم الصعيد ، وتقف بنوع خاص عند الوجه القاسى ، الذى يبدو كقيلولة النهار ، ولكن يحيى الطاهر يتلاعب فى الخطوط ، ويطيل فى القسمات ، ويبالغ فى حدة الملامح ، حتى يخرج الرواية من صورتها الواقعية . ، إلى صورة ملحمية عاصفة .

وهو بذلك لا يخضع لما يسمونه منطق الرواية ، ويعبرون عنه فى عبارات من مثل « إن الرواية هى التى تسير المؤلف » أو « هى تتخلق من داخلها وتفرض نفسها » أو « منطق الحدث هو الذى يريد » أو « الرواية تسير من داخلها » ، إنه يطيح بكل ذلك ، وتبدو شخصيته واضحة ، فهو يقوم بقفزات فجائية ، وهو الذى يحرك الشخصيات ، ويجمع بين المتناقضات ، وهو بذلك يرغم الرواية على أن تتخفف تدريجيا من تقاليد الرواية الواقعية ، وأن تقترب من الطابع الملحمى ، الذى يبدأ من الواقع ، ولكن لا يقف عنده ليحاكيه بأمانة ، إنه يمكن أن يحوره ، ويتلاعب فى نسبه ومعدلاته ، فيبدو كالرسوم الكاريكاتورية ، التى تبدأ من الشخصية ، ولكن تبالغ فى إظهار قسماتها ، والتركيز على بعض جوانبها ، ويتحول الرسم إلى تعليق على الشخصية ، وإلى نقد موجه من الفنان .

وينعكس هذا الجو الملحمى على لغة الرواية ، وعلى صورها الفنية ، وعلى الكثير من ظواهرها الأدبية .

فمفردات الرواية تبدو وحشية عنيفة تنذر بالمأساة ، وتتآزر من أولها إلى آخرها على تقديم هذا الجو العنيف ، ومن الصعب إحصاء ذلك لشيوعه ، ولكن يكفى أن نعود إلى صفحة واحدة ، وهى صفحة ٣٧٩ ، ونرصد بعض مفرداتها على النحو الآتى :

حمراء – جهنم – نار – طحن – تكسر – تطقطق – الدم – ساخن – يطفر – يضرب – يقدح – يطفح – صراخ – ترنح – أنياب – ذئاب – مجنون – شرر – جنيات – ينبح – يعوء – تنق – تدق – طحين – تك تك – يدب – حجر – يرتعش – ساخن – موقد – الحمى – المدكلم – فصده ، موسى – محجام – أزرق – دم – يعكر – فزعة – ساخن – موقد .

وتتوالى الصور الفنية فى هذه الرواية فتزيد من حدة الإيقاع الملحمى ، إن المؤلف يبالغ فى إبراز القسمات ، ويخرج عن النسب المعهودة ، ويسرف فى إطالة الخطوط ، فالغجرية تتدلى الحلقان من الأنف والأذنين (ص ٣٤٨) ، والقطار حديد يمشى على حديد ، ويلقى وراءه دخانا أسود (ص ٣٤٨) ، وملك الموت يضرب بجناحيه الكبيرين ، وينثر التراب (ص ٣٥٥) ، وخبطات الهواء تحرك الأوراق الخشنة لشجرة الدوم ، وتجعلها تحتك ، وتصدر أصواتا ، أشبه بزحف الحيات وسط دغل الحلفاء (ص ٣٥٥) ، والمعبد ذو بوابات سبع ، وفوق كل بوابة تطل شمس ذات جناحين ، بها ثعبانان حارسان (ص ٣٦٤) ، والشوق فى القلوب كنار الله الموقدة (ص ٣٩٣) وصوت الفتى أصبح خشنًا كمنجل الحاصد تعمل فى البرسيم ، ونبوية ذات أنف شامخ كبرج حمام ، وعينين سوداوين كليلة شتاء لا تنفذ فيها سكين ، ورموش طويلة كأنها مذراة .

ويتناثر خلال ذلك وصف الطبيعة ، فيزيد من تجسيد هذا الجو الملحمى ، فالرياح تخبط شجرة الدوم (ص ٣٥٥) ، وطيور الماء تلتقط السمك (ص ٣٨٥) ، والريح كالخيل الجامحة (٣٩٤) ، والفرس تجمح وتشق الدروب ويبدو عرفها كأنها نار (٤٠٣) ، وغير ذلك من صور تنتقل فيها الطبيعة من صورتها التقليدية فى الرواية الواقعية ، والتى كانت تقوم فيها بمقام الديكور ، الذى يعد المسرح لاستقبال البطل ، إن الطبيعة هنا تندمج فى الجو الملحمى ، وتخرج عن النسب المعهودة ، وتبالغ فى ملامحها ، حتى تتحول إلى لبنة فى البنية الكلية للرواية .

وقد سبق لى فى كتاب « القصة القصيرة فى الستينيات » (ص ١١٦) ، أن رصدت هذا الجو العنيف منذ البدايات الأولى فى قصص يحيى الطاهر ، وقلت :

« إنه يرسم وقع هذه البيئة القاسية على الصغار ، والتى تحول نفوسهم البريئة

الساذجة إلى نفوس جبلية متوحشة ، إن الصغير فى « الوارث » يسرق مطواة خاله ويصطاد السمك ويطلع النخل • حتى يعد نفسه لهذا اليوم الذى يسرد فيه ميراثه المغصوب ، إن أمه تدفعه إلى هذا ، وتعايره بأنه لا يزال صغيرا ، وأنها ترقب اليوم الذى يكبر فيه ، ولا يكون مثل أبيه « فقد كان متسامحا عليه الرحمة » . إن صورة الجد تتكرر كثيرا فى قصته فإذا هى صورة فظة وعنيفة ، إن الجد فى قصته « جبل الشاى الأخضر » شىء رهيب ، وهو يمسك بسيخ ، ينتهى بحلقة وخطاف ، ويقلب الجمر ، ويصب الشاى المغلى ، إنه كصورة إله البركان ، وهو يصيح فى ابنه ، ويستحثه على تأديب حفيدته « اضرب ، اضرب يا كامل » ، والجد حسن ، فى قصة مسماة بهذا الاسم ، مخلوق لا يلين ، مثل أحجار المعابد القديمة ، التى بنى منها منزله ، حتى مداعبته ثقيلة ولكنها مستساغة فى تلك البيئة التى تؤمن بطابع العنف ، إن اللون الأحمر لون أثير عند يحيى الطاهر ، وكلمة « الدم » و « ترعة الدم » تتكرران كثيرا فى قصصه ، فتعكسان طابع العنف ، والصور النارية الوحشية تتوالى كتعبير عن روح هذا الإقليم » .

٤-٤

تلتقي رواية « الطوق والأسورة » ، مع رواية طه حسين « دعاء الكروان » فى أمرين : فى ذلك الجو العنيف الذى يمتلئ بالشخصيات القاسية ، ويتكرر فى منظر الدم واللون الأحمر ، وتتردد فيه أساطير عن الغول واللصوص والجن والأشباح ، هذا من ناحية ، ومن الناحية الثانية ، فإن طه حسين أيضا قد قدم هذا الجو فى صورة ملحمية ، تطيل من الخطوط ، وتبرز القسمات ، وخاصة ذلك المنظر الذى صرعت فيه هنادى فى ذلك الفضاء الواسع العريض ، والكروان يرسل دعاءه الحزين ، والدم ينبجس حارا مندفعا ، ترتوى منه الأشباح الحمراء .

ولكن طه حسين يفترق عن يحيى الطاهر فى أمرين ، فى قوة التحدى التى يصارع فيها البطل قدره أولا ، وفى ذلك الشكل الفنى المنبثق من سياق الرواية .

إن رواية « الطوق والأسورة » تنتهى وقد تحطم البطل ، أما آمنة فهى صورة شهرزاد تسعى لتطهير المهندس ، وتنجح فى دورها ، وتنتهى الرواية وهو يخاطبها « لقد كان من الممكن أن نفترق قبل أن يغمرنا هذا الضوء ، أما الآن فقد أصبح افتراقنا شيئا لا

سبيل إليه ، أليس من العجب أن يكون هذا الضوء الذى يغمرنا شرا من الظلمة التى خرجنا منها ، إن أحدنا لا يستطيع أن يهتدى فى هذا الضوء ، إلا إذا قاده صاحبه ، إن العبء ، لأثقل من أن تحمليه وحدك ، وإن العبء لأثقل من أن أحمله وحدى ، فلنتحمل شقاءنا معنا ، حتى يقضى الله أمرا كان مفعولا » .

ويأتى الشكل الفنى فى « دعاء الكروان » ، مناسبًا للسياق الروائى ، وهذا ما أكدته من قبل فى كتاب « مقالات فى النقد الأدبى » (٩٣/٢) ، وقلت :

« إن الرواية تعتمد على تلك الذكريات التى تنبجس داخل الإنسان ، وهى لا تنبجس مرتبة واضحة الصلة بما قبلها ، وانما هى ترتفع فوق السطح بحسب أثرها على المتذكر ، وهنا ندرك تلك البداية الرائعة ، إنه استهل بموقفين قد يبدوان منفصلين ، ومتباعدين ، وإنهما كذلك ، فأحدهما يتحدث عن أول لحظة واجهت فيها آمنة المهندس ، الذى كان يتحداها فى يقظتها ونومها . أما الآخر فهو ذلك المشهد العنيف عن مصرع هنادى فى ذلك الفضاء العريض ، وتحت بصر الطائر الحزين ، ولكن الموقفين مترابطان ، لا ارتباط سبب بمسبب ، ولكنه ارتباط له ما يبرره من الحركة النفسية ، ومن سيل الذكريات ، الذى يتداعى بحسب التأثير » .

حرصت فيما سبق أن أشير مرة إلى يحيى حقى ، وأخرى إلى طه حسين ، لأبين أهمية الثقافة فى تشكيل رؤية الكاتب ، فالموهبة وحدها لا تكفى ، والإخلاص وحده لا يكفى ، لأن الثقافة تؤدى إلى نضج التجربة ، وتحفظ الإخلاص من أن يتحول إلى مجرد عاطفة جياشة ، وتوسع من رؤية الكاتب ، وتمكنه من أن يلمح الوجه الآخر للأشياء ، وأن يتجاوز ظروفه ، وأن يتفهم حركة واقعه .

٥-٤

كانت « الطوق والأسورة » تمثل الخطوة الأولى فى مسيرة يحيى الطاهر ، ومن هنا جاءت ذات نظرة قاصرة من ناحية ، ولم تلج عالم الشكل الشعبى ، واكتفت بأن تطرق الباب دون أن تقتحمه .

ولكن السيرة تمادت بعد ذلك ، وتفوق يحيى الطاهر فى مرحلته الثانية على نفسه .

٥

مرحلة حكايات الأمير وملامح الشكل الشعبى :

وهذه المرحلة تشمل بقية الروايات ، وقد أوردناها جميعا تحت عنوان واحد ، لأنها تشترك فى إطار الشكل الشعبى ، وفى أن يحيى الطاهر فى جميعها يطل برأسه ، ويخرج لسانه للمجتمع فى تحد شديد .

وقد خصصنا « حكايات للأمير » بالعنوان دون غيرها ، لأنها ، فيما أظن ، أقوى رواياته على الإطلاق ، وأقربها إلى الشكل الشعبى ، ولأن صلة يحيى الطاهر بألف ليلة وليلة متجذره عنده ، يعود إليها بذاكرته وهو طفل ، وتؤثر على بداياته الأولى فى قصصه القصيرة معه حتى رواياته الأخيرة .

فى الفقرة/٣ رتبنا روايات يحيى الطاهر بحسب تاريخ النشر ، وهو ترتيب مضلل . لا يستطيع الباحث أن يعتمد عليه فى رصد الحركة التطورية للكاتب ، لأن فرصة النشر فى عالمنا العربى تخضع للحظ ، فقد تتلكأ رواية فى أدراج الناشرين ، أو فى ماكينات الطباعة ، أو بسبب أزمة الورق ، فيسبقها غيرها مما كتب بعدها .

ومن هنا فسوف نتجاهل هذا الترتيب التاريخى ، ونقوم بتصنيف هذه الروايات إلى محورين ، يساعدان على الاقتراب من هدف هذه الدراسة ، التى تعنى بالكشف عن ملامح الشكل الشعبى .

١ – المحور الأول تحت عنوان « مغامرات الإسكافى والبطل المراوغ » ، وسوف ندرس خلاله رواية « الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة » ، ورواية « تصاوير من الماء والتراب والشمس » ، وقد أدرجناهما فى محور واحد ، لأنهما فى ظنى رواية واحدة ، فالبطل « إسكافى المودة » هو البطل نفسه فى كلتا الروايتين ، وهو يمارس مغامراته مع الخواجة مخالى فى كلتا الروايتين أيضا ، فهما رواية واحدة فى أبطالها وفى شخصياتها وفى لوحة العرض .

٢ – المحور الثانى وعنوانه « حكايات للأمير والإطار الشعبى » ، وسوف أقصره على رواية « حكايات للأمير » ، متجاهلا بذلك رواية « حكاية على لسان كلب » ، لأنها لا تضيف شيئًا إلى « حكايات للأمير » ، فهى أيضا تعزف على نغمة الرجل

الطموح ، الذى يتمرد على وضعه ، ثم يعاقب على تمرده ، ويكون العقاب شديدا ، حتى لا يعود هو أو غيره إلى التمرد على النظام مرة أخرى ، ويأتى هذا التحذير على لسان كلب ، هاجر من قريته إلى المدينة . وغير اسمه إلى « ميزو » ، والتحق بسيرك ، وعلا نجمه ، ولكنه لا يستطيع أن يتخلص من ماضيه ، ويلجأ إلى السائل الأصفر ، وتصيبه الأمراض .

وهذه النغمة قد تكررت كثيرا فى « حكايات للأمير » ونلتقى بها فى : حكاية الريفية – حكاية الصعيدى الذى هده التعب – حكاية بزخارف – حكاية ميلودرامية – ترنيمة للأمير .

ومن هنا فان « حكاية على لسان كلب » ، يمكن أن تتحول إلى حكاية من حكايات الأمير ، مثل الحكايات السابقة ، يرويها الراوى أمام أميره ، ولا أجد مبررا لفصلها فى رواية مستقلة ، فهى قصيرة لا تزيد عن ١٥ صفحة ، ولا تضيف جديدا فى « التكنيك » الفنى لحكايات الأمير ، بل يخيل لى أنها أقل مستوى ، فالسخرية فيها ضحلة ، والحس الشعبى فيها ضعيف ، وتعطى نفسها بسهولة ، وتقترب من عالم كليلة ودمنة ، التى تصلح للصغار قبل الكبار ، ولأمر ما تجاهل يحيى الطاهر هذه الرواية ، ولم ينشرها فى حياته ، فلعلها من أوائل أعماله ، التى كان فيها يجرب نفسه ، ويبحث عن أسلوبه الخاص ، الذى وجده فى « حكايات للأمير » .

٦

مغامرات الإسكافى والبطل المراوغ :

« الدنيا بنت الحيلة ، ومثلى إن لم يتحايل على المروق من خرم الإبرة ، مات ميتة الكلب الجربان » .

تلك الجملة يقولها « إسكافى المودة » ، بطل روايتى تصاوير من الماء والتراب والشمس » و « الحقائق القديمة صالحة لإثارة الدهشة » .

وهى واحدة من تلك الجمل ، التى تتصدر كل قسم من أقسام رواية التصاوير ، وتأتى فى أسلوب يتميز بالأناقة والإيقاع والتكثيف والجمل القصيرة ، وكأنها حكمة من حكم الإسكافى ، التى سارت مسرى الدهر ، واستحقت من أجل ذلك أن يستفتح بها الكاتب كل قسم من أقسام الرواية .

وهذه الجملة يمكن أن تكون مدخلا لفهم تركيبة هذا البطل ، الذى يقوم بمغامرات فى قاع المجتمع ، ومع شخصيات لا تملك من حطام الدنيا ، سوى التراب والماء والشمس ، وهى من هذه الزاوية يمكن أن تكون امتدادا لبطل المقامات ، الذى سبق أن تابعنا ملامحه فى فصل « الشكل الأصيل وتصالح الطرفين » .

ويقوم الإسكافى مع أصدقائه (رجب وفتح الله وقاسم) بمغامراته ، من أجل تحقيق الحد الأدنى من العيش ، وتدور معظم أحداث هذه المغامرات داخل خمارة الخواجة مخالى ، وتأتى النهاية وقد صدرها الإسكافى بالجملة الآتية ، التى تحمل قدرا كبيرا من الأسى والحزن ، فيقول :

« كنا أربعة ، ولم نعد أربعة ، وفى الذى جرى قولان ، وجرم له دافع ، وجنون حاصد وفى الذى جرى أسوأ ختام » .

فشل الأصدقاء الأربعة فى التحايل على الواقع ، وانتهوا نهاية الكلب الأجرب ، ويلخص الإسكافى مصيرهم ، فى تلك الأسطر الآتية :

« أنا محتال راغب فى العيش أحب الخمرة ، ورجب قرد مكشوف العورة ، وفتح الله خطاف بقلب شديد ، نال من الحياة أكثر مما نلنا ، أما أنت يا قاسم فشقى ، فقدت الولد والزوجة وعافية البدن ونور العين ، ونصيبك من الدنيا قليل » .

ويأتى ما يسميه أسوأ ختام ممثلا فى مأساة قاسم ، الذى دهمته سيارة وفرت بلا مبالاة ، ويحمله أصدقاؤه إلى المستشفى ، ويكافحون من أجل الحصول على لتر من الدم يحفظ عليه الحياة ، ولكنهم يفشلون ، ويعجزون ، حتى عن أن يدفنوه ، وتنتهى الرواية عند تلك الجملة :

« فالمستشفى الحكومى إذا ما حل الموت بالحى ، قامت بواجبها نحوه ، أفضل ألف مرة من أحياء كالإسكافى ورجب وفتح الله » .

وتواصل رواية « الحقائق القديمة » هذا المصير ولكن بصورة أشد ، فالإسكافى يغامر فى خمارة مخالى ، ويتفنن من أجل الحصول على ما يسد الرمق ، ويتحول مرة إلى خروف ، وأخرى إلى جرادة ، ويصف نفسه مرة بأنه قرد وثانية بأنه كلب . وهو فى كل مغامرة يقابل بالطريق المسدود ، فيرثى لنفسه ويقول لصاحبه وهو مخمور :

« عشت حياة القرد المكشوف العورة ، طعام تافه ورخيص وأحيانا بلا طعام ، ما بل العطر جلدى قط ، وهذا ثوبى والشتاء بأسنان ، كان الحكم أن أموت ، نعم يا سيدى كان على إسكافى المودة أن يموت منذ زمن . بعيد ، إلا أنى قد دافعت عن نفسى بقدر ما استطعت ، كرهت الشتاء وقلت سيأتى الصيف ، فلما جاء الصيف كرهت الصيف وقلت سيأتى الشتاء » .

ويقوم الإسكافى بالانتقام ، ولكن فى الخيال وتحت تأثير الأفيون ، ويحول قبضته إلى مسدس يصوبه نحو الأعداء ، ولكن حتى هذا الفعل الوهمى يتحول إلى جريمة ، وتنتهى الرواية بتلك الجملة :

« وقال إسكافى المودة الإسكافى المودة المخمور :

– وكالعادة يأتى الشرطى ، ويمسك بقفاى ، ويجرجرنى إلى المخفر القريب لأنظف مرابط الخيل » .

كان بطل المقامات مراوغا يتميز بالذكاء وقول الشر ، وكان يجد تعاطفا من الناس ، يتتبعه الرواى ، ويتسقط أخباره ، ويتابع شعره ونوادره وكثيراً ما تنتهى مغامراته بالحصول على ما يريد ، وقد تحول إلى صاحب طريقة يورثها من يشاء من بعده .

أما بطل يحيى الطاهر فهو أكثر من مراوغ ، هو بطل منسحق ، لا يزيد عن جرادة ، إنه يعاقب حتى على الخيال ، ويموت ميتة الكلب الجربان .

فقولنا من قبل : إن بطل يحيى الطاهر هو امتداد لبطل المقامات ، قول يمثل نصف الحقيقة ، أما الحقيقة كاملة فهى : ليس بطل يحيى الطاهر امتدادا لبطل المقامات فحسب ، ولكنه امتداد معارض لبطل المقامات أيضا .

وتتمثل إضافة يحيى الطاهر إلى مسيرة هذا البطل التاريخى فى روح البهجة التى تتملق بها رواياته . حقا إن بطله يقوم بمغامرات فى قاع المجتمع ، وينتهى نهاية فاشلة ، ويعاقب حتى على الخيال ، وحقا إن المؤلف يعلو صوته ، ويصف بطله بمناسبة وبغير مناسبة ، بأنه كالكلب وكالقرد وكالجرادة ، ولا يساوى حتى قبضة التراب ، حقا إن كل ذلك صحيح ، ولكن القارئ لا يحس بالقتامة والجهامة ، ولا يجد نفسه محصورا فى هذا الميدان الذى شغل جيله من الحديث عن الإحباط والتقزز والجهامة والقبح ، وغير ذلك من مفردات ترددت عند جيل الستينيات ، وسبق لى أن ألمحت إليها فى كتاب « القصة القصيرة فى الستينيات » .

ولكن يحيى الطاهر يختلف عن ذلك فهو يحيل القتامة إلى جمال ، والشر إلى زهور على حد تعبير بودلير فى ديوانه « زهور الشر » . إن الناظر إلى غلاف أعماله الكاملة ، يجد الفنان مولعا بتصوير شخصيات محبطة كئيبة ، تثير التقزز والنفور ، ولكن هذا الفنان (صلاح عنانى) ، وقف عند حد الظاهر ، ولم يصل إلى الجوهر الحقيقى فى روايات يحيى الطاهر ، وهو جوهر يجعل الجمال يورق فى الوحل ، والزهور تطلع فى عالم القبح . إن عناوين بعض أعماله تشير إلى هذا البعد فى روايته ، إنه يتحدث عن « ثلاث شجرات تثمر برتقالا » وعن « الدف والصندوق » ، وعن « أنا وهى وزهور العالم » وعن « الرقصة المباحة » ، بل إن العنوان الواحد يشير إلى هذه الازدواجية ، فى عالمه ، فهو حين يتحدث عن البطل الذى لا يملك من أمر دنياه سوى التراب والماء والشمس ، فإنه يقدم ذلك خلال تصاوير ، وهو حين يستعرض الحقائق القديمة ، فإنه يغلفها بما يثير الدهشة ، وبما يجعلها تبدو شيئًا جديدا .

وربما كان تعبيرنا بأن عالم يحيى الطاهر يحمل « ازدواجية » الجمال والقبح والخير والشر ، لم يكن دقيقا ، وربما كانت كلمة « تكاملا » أفضل من كلمة « ازدواجية » فى هذا السياق ، فالفنان الحقيقى تتصالح على أرضه الثنائيات ، ويصبح قانونه الفنى مختلفا عن القانون الأخلاقى ، فالمرء فى عرف الأخلاق ينفر من الشر لأنه شر ، أما الفنان فقد يجد فى الشر منطقة جذب ، وقد يجد فى تصويره جمالا ، وهو حين يصوره لا يغرى به ، ولا يدفع إلى تقليده ، لأنه غير مبال بذلك ، إنه يكفيه أن يخلق عالمه الجمالى ، وأن يجد فى هذا الخلق متعته الفنية ، وأن ينقل هذه المتعة إلى الآخرين .

وقد لمست ذلك عند يحيى الطاهر منذ فترة مبكرة ، وابتداء من مجموعته الأولى « ثلاث شجرات تثمر برتقالا » ، ولاحظت فى كتابى « القصة القصيرة فى الستينيات » ، إن عالم البهجة عنده يعود إلى اهتمامه بعنصر اللون ، وتنبهه لدرجات اللون الواحد ، فتحولت قصصه إلى حزمة من الألوان ، أشبه بثياب مغنيات الأوبرا ، أو باللوحات التأثيرية التى ترسم أشعة الشمس ، وخضرة البرسيم ، ولمعان الماء ، وضوء القمر .

ويزيد من عنصر البهجة عند يحيى الطاهر ميله إلى استغلال عنصر النكتة من ناحية ، وإلى روح الطفولة من ناحية ثانية .

إنه يستغل النكتة حول الصعايدة فى « حكاية الصعيدى الذى هده التعب » ، ويستغل نكت « أبو لمعة » مع الخواجة « بيجو » ، فى مغامرات إسكافى المودة مع الخواجة مخالى ، أو فى مغامراته مع خفير الدرك ، فيضفى على الرواية روحا خفيفة ، تتمشى مع الطابع الشعبى لأن النكتة هنا مستمدة من تراث ابن البلد ، فهى ليست لاذعة ولا جارحة ، ولكنها تضحك ولا تجرح ، وتثير المتعة ولا تؤلم .

وكثير من المواقف فى رواية يحيى الطاهر ترد على لسان ثعلب أو ذئب أو أسد أو طير ، أما الكلب فهو يروى « حكاية على لسان كلب » ، وغير ذلك مما يذكر بحكايات كليلة ودمنة ، وقصص كامل الكيلانى ، ومما يضفى على الرواية نوعا من البهجة .

إن النكتة وقصص الحيوان يتداخلان ويبرزان من عنصر البهجة وخفة الروح .

٧

حكايات للأمير والإطار الشعبى :

صلة يحيى الطاهر بألف ليلة وليلة قديمة ، تعود إلى مجموعته القصصية الأولى ، وخاصة قصتيه « محبوب الشمس » و « الوارث » ، كما سبق لى أن أوضحت ذلك فى كتاب « القصة القصيرة فى الستينيات » .

ولكن هذه الصلة تتطور فى رواية « حكايات للأمير » ، وتتجاوز المشابهات الحية ، التى تقوم على التذكر واستحضار مواقف مماثلة ، إنه فى هذه الرواية يتخلص من الإعجاب المباشر ، فلا يقف عند مجرد حادثة جزئية ، أو يكرر حكاية بعينها ، إنه باختصار يحيى شكل ألف ليلة وليلة .

كل حكاية من حكايات الأمير وحدة قائمة بنفسها ، ويمكن أن نعدها بسبب ذلك مجموعة من القصص القصيرة ، كما فعل ناشر أعماله الكاملة إذ وصفها فى الفهرست بأنها مجموعة قصص ، ولكن هذا فى الظاهر فقط ، أما عند التأمل فإن هناك رابطة بين هذه الوحدات ، تحيلها إلى عمل روائى متكامل .

وهى رابطة تختلف عن الرابطة التطورية فى الرواية التقليدية ، التى تقوم على هيكل حكائى ، يتطور بالعقدة من البداية إلى النهاية ومرورا بالذروة .

إن وحدة « حكايات للأمير » تقوم على الراوى الذى يحكى الغرائب ، وعلى

الأمير الذى يتمتع بهذه الحكايات ، وكل منهما ينتمى إلى طبقة مختلفة ، تقوم على فكرة التقسيم الثنائى ، بين طبقة الحاكم من ناحية ، وطبقة المحكوم من ناحية أخرى ، وهى فكرة يتقبلها الناس كحقيقة واقعة لا تقبل المناقشة .

إن بطل المقامات لاقى الكثير من العنت والاضطهاد ، ولم يجاهر بالاعتراض على هذه الفكرة ، وينهى الاعيبه وهزله بالتوبة والاستغفار .

وإن الحمال فى مغامرات السندباد تحدثه نفسه بالاعتراض ، ولكن السندباد البحرى ظهر له ، وكأن الأرض قد انشقت عنه ، ويعطيه درسا ، ويكرر عليه هذا الدرس كل يوم ، حتى يحفظه ويرعوى عن غيه .

والأمر كذلك فى حكايات يحيى الطاهر ، فالأمير منعم مترف ، يعيش فى عالمه الخاص به ، كأنه من جنس غير جنس البشر ، إن الرواية لم تتعرض له بالوصف ، ولم تورد شيئًا من الحوار أو التعليق على لسانه ، حتى الحوار التقليدى الذى كان يدور بين شهر زاد وشهريار عند بداية الحكايات ، ويطلب فيه شهريار المزيد ، أو يهدد شهر زاد إن لم تستمر ، حتى هذا الحوار لم يرد فى حكايات الأمير .

يبدو الأمير هنا سابحا فى عالمه الخاص ، وكأنه من كوكب آخر ، أو كأن الراوى مجرد قرد ، أو مهرج ، قد وكل بإمتاع الأمير .

ويتقبل الراوى هذا الوضع ، ويبدأ حكاياته بحمد الله وحمد الأمير ، وينهيها بالثناء على الأمير ، والثناء بعد ذلك على الله ، وكأن الحكايات لم تطور من شخصية الأمير ، بل بدا أنه يغرق فى تقديس ذاته ، وتقديس الآخرين لذاته ، ففى البداية يبدأ بحمد الله ، ثم تأتى النهاية فيثنى على الأمير قبل الله .

ومن هنا خلت هذه الرواية أيضًا من التمرد على الأوضاع ، والمؤلف يعاقب بقسوة كل من تسول له نفسه بشىء من ذلك . إن حكايات مثل : حكاية الربفية ، وحكاية الصعيدى الذى هده التعب ، وحكاية بزخارف ، وحكاية ميلودرامية ، وحكاية هكذا تكلم الفران ، وحكاية للأمير عنوانها من يعلق الجرس ، وترنيمة للأمير- إن مثل هذه الحكايات تتوارد جميعها على معاقبة المتمرد .

ولكن يحيى الطاهر لا يتقبل هذه الأوضاع الاجتماعية تقبل الأعمى . كما كان يتقبلها الإنسان الشعبى فى العصور القديمة ، إنه يحاول أن يهزها ولكن بحذر شديد ،

فهو من ناحية يسخر من النفخة الكذابة ، وهو من الناحية الثانية ينتقم منها شر انتقام ، وهو فى كلتا الناحيتين لا يوغل ولا يخرج عن الطابع الشعبى ، الذى يقتضيه سياق الجنس الأدبى .

فهو يصور الكونت فى « من الزرقة الداكنة حكاية » فى صورة ساخرة ، يرقد على بطنه ، فوق مرتبة من المطاط ، محشوة بهواء رطب ، وتحت شمسية يتدلى منها ورق الزينة الأزرق ، وهو غافل عن نهايته ، وعن ملك الموت الذى يأتيه بلا موعد داخل عربة بستائر زرقاء ، فتحمله ، وتركض الخيل ، ويغطى الغبار كل شىء .

وفى « حكاية عبد الحليم أفندى وما جرى له مع المرأة الخرقاء » يصوره أجوف ، يميل إلى النفخة الكذابة ليعوض بها عن فراغه ، وتأتى فضيحته من أهون الأسباب ، إذ تطلب منه هذه المرأة أن يقرأ لها خطاب ابنها ، فيتكشف أمره ، وأنه لا يعرف القراءة ، وينهار ويصيح فى المرأة الخرقاء بصوت كله توسل وضعف : « أنا أفندى بثوبى يا أم ، وها أنا يا أم أشق ثوبى أمامك » .

ويحيى الطاهر فى سخريته من النفخة الكذابة عينه دائما على الأمير السادر فى غفلته ، فهو فى نهاية « حكاية عبد الحليم أفندى » يقول لأميره : « تلك هى حكاية عبد الحليم أفندى مع المرأة الخرقاء ، رويتها لك ، يا أميرى ، كما سمعتها من الرواة الثلاثة ، أنا الذى لم أشهد زمانها ، والله على صدق ما حكيت لك ، يا أميرى ، شهيد » . وتتكرر مثل هذه النهايات ، وبتلك الطريقة التى يستخلصها من التاريخ ، كعظة تنفع المؤمنين ، ودون أن يقع تحت طائلة القانون .

إن يحيى الطاهر يضرب على هذا الحس الشعبى ، الذى يسخر فى حكمه ونوادره من النفخة الكذابة ، ويجعل الفضيحة تأتى من أهون الأسباب ، من نملة أو دودة أو قطة ، وهو لا يوغل فى تصوير هذا الحس ، بطريقة تخرج عن فلسفة الرواية .

وربما كانت كلمة « فلسفة » هنا قلقة فى موضعها ، فيحيى الطاهر يساير مقتضيات الجنس الأدبى ، فلا يتفلسف ولا يوغل ، وكل شىء يأتى عن طريق التأمل ، وخاصة حول الزمن ، وحول ملك الموت الذى لا يفرق بين أمير أو حقير .

إنه ينهى روايته بسطر أخير يقول فيه « لا حول ولا قوة إلا بالله ، وآه من من زمن أعيشه » ، وهو سطر يمثل القرار الأساسى فى تأملات يحيى الطاهر ، والتى لا تخرج

عن تأملات العامة حول الزمان والدنيا ، والتى يستنتجونها من واقع الحيـاة حولـهم ، كلما تدور السواقى تدور الأيام على حد تعبير يحيى الطاهر .

١-٧

وليس هذا هو الشىء الوحيد ، الذى يربط حكايات الأمير بالشكل الشعبى ، فإن هناك الكثير من الظواهر فى تلك الرواية تنتمى إلى الشكل الشعبى ، من مثل :

أ - الراوى .　　ب - اللوازم الشعبية .

ج - العناوين　　د - اللغة .

٢-٧

الـراوى :

ليس البطل فى هذه الحكايات هو الأمير الذى تحمل الرواية اسمه ، وتُروى الأحـاديث من أجله ، إن الأمير غارق فى لذته ، لا يبدو منه سوى ظل ممدود على الأحداث،

ولكن البطل هو الراوى ، فهو الذى يخترع الحكايات ويقصها ، وهو الذى ينتقى الأحداث ويوجهها ، وهو الذى يستنبط العظة ويسوقها . ومن هنـا نـراه يطـل برأسـه ، ويخرج لسانه من أول الرواية إلى آخرهـا ، ويسـتخدم ضمـير المتكلـم ، ويعلـن عـن وجوده وحضوره بلا موارية .

وهذا الإعلان الصارخ لا يضر بفنية القصة ، لأنه متسـق مـع سـياق هـذا الجنـس الذى يعتمد على الراوى ، ويسمح له بأن يلقى العظة ولو مـن فـوق جبـل ، ويسـتخرج الحكمة ولو من بطون الكتب .

إن الراوى يعلن عن نفسه خلال ضمير المتكلم ، فهو فى الحكاية الأولى يبدأ بعد الحمد والصلاة بهذا الفعل « أقول » ، وهو فى الحكاية الثانية يعلن عن نفسـه بصـورة أكثر وضوحا « هنا ، أقول أنا » . وهو فى الحكاية الثالثة لا يبـدأ بـالفعل ولكـن يبـدأ بالضمير متحديا « أنا لم أشهد تلك الأيام ، ولكنى حضرت ليلة أحياها ثلاثة » .

وهو يستمر فى هذا الإعلان فى ثنايا الحكايات ، ففى الحكاية الأولـى : يسـتخدم الفعل « أقول » أول كل فقرة ، ثم يورد العظة خلال الفقـرة ، وكأنـه يقـول للأمـير :

أقول لك فانتبه لى . إنه لا يروى حكاية الكونت وحده ، ولكنه يروى حكاية كل مغرور سادر فى غفلته حتى لو كان الأمير نفسه ، وتأتى الخاتمة فى هذه الحكاية مبررة بمنطق هذا الشكل التعليمى « بعد الثناء عليك أميرى والصلاة على النبى ، فلله الحمد على هذه الخاتمة الحسنة » الخاتمة فى حد ذاتها ليست حسنة ، لأنها تتحدث عن ملك الموت وقد أتى فى عربته ، ثم حمل الكونت معه ومضى ، وتصاعد الغبار فغطى كل شىء ، الخاتمة بهذا المضمون المأسوى ليست حسنة ، ولكنها حسنة بمنطق التراث الشعبى ، الذى يجعل من الموت خلاصا ، ونهاية لكل متنفج مغرور .

وهنا نرى انحيازا من الرواية نحو الطرف الآخر فى ثنائية الحاكم والمحكوم ، فالبطل يحيى هو الأمير السادر فى ترفه وكأنه أحد الخصيان فى قصور الحكام ، ولكن الراوى هو البطل الحقيقى ، وهو ينتمى إلى طبقة المحكومين ، يتكلم منها ، ويستخدم لوازمها ، ويعكس عن همومها ، ويعبر عن طموحها ، وأخيرا ينتقم من أميرها بصورة ذكية ، لا توقعه تحت طائلة القانون .

حقا ، إن المؤلف لا يعلن عن الانتماء الطبقى لراويته ، ولا يتحدث عن صفاته المادية والنفسية ، ولا يشير إلى بيئته ، ولا ظروفه الحياتية ، ولكن كل شىء فى الرواية ، سواء فى اللغة أو فى الرؤى أو فى اللوازم ، يشير إلى أن هذا الراوى ينتمى إلى طبقة المغلوبين ، الذين لا يستطيعون أن يحققوا وجودهم فى الواقع الخارجى ، فيتخذون من الخيال وسيلة لتحقيق هذا الوجود .

ويسند المؤلف بعض حكاياته إلى سلسلة من الرواة ، وهو بذلك لا يهدف إلى مجرد المحاكاة الخارجية للشكل التراثى ، سواء فى صورته التاريخية أو فى صورته الشعبية ، ولكنه يهدف إلى إضفاء طابع اليقين على متنه .

فالحدث عنده ليس مجرد حكاية يلقيها مهرج أمام الأمير ثم ينصرف ، ولكنه حدث متواتر ، يصدر عن جماعة يستحيل تواطؤهم على الكذب كما يقول علماء أصول الحديث عن مصطلح الحديث المتواتر . إن الراوى يؤكد من خلال هذه السلسلة على إن تعاليمه يقينية ومؤكدة ، وتتناقلها الأجيال ، وكأنها الحكمة التى لا تقبل التشكيك .

إن الراوى فى حكاية عبد الحليم أفندى مع المرأة الخرقاء ، ينقل عن ثلاثة رواة ، يصفهم فى أول الحكاية بأنهم « ثلاثة من أفضل الرواة يا أميرى ، خطفهم الموت

الظالم فى علة واحدة ، عليهم رحمة الله ، لقد كانت خسارتنا فيهم كبيرة » . ويحكى الرواة الثلاثة ما سمعوه ، ويؤكدون بأن « رب الكون شاهد على صدق ما نحكى » .

ويقدم الراوى رواته فى صورة غريبة ، فأحدهم أكتع يدق على العود ، والثانى أخرس يصرخ ، والثالث أهتم يضرب على دف .

وهذه الصورة الغريبة لا تأتى من أجل الإثارة فحسب ، ولكنها تضرب فى بنية الحكاية ، فعبد الحليم أفندى من أصحاب النفخة الكذابة ، وهو خارج على طبقته ، يحاول أن يقلد الإنجليز والحكام فى كل شىء ، ولكنه فى حقيقته فارغ أجوف ، مجرد حادثة صغيرة تكشف عن خوائه ، فقد تقدمت إليه المرأة الخرقاء كما تصفها الحكاية ، وطلبت منه يقرأ لها الخطاب ، فوقع فى حيص بيص ، وكأنه سمكة فى شبكة على حد تعبير الحكاية ، فينهار ، ويعترف بأنه أفندى فى ثيابه ، وصرخ في المرأة « وها أنا يا أم أشق ثوبى أمامك » »، .

ليست المرأة خرقاء كما يدعى عبد الحليم أفندى ، لكنها فى الحقيقة تكشف عن الواقع المنهار ، إنه يضع سره فى أضعف خلقه ، وكما فعلت النملة مع سليمان ، وكما فعلت الدودة مع المنسأة ، يهيئ الله هذه المرأة الخرقاء لكى تكشف الحقائق .

وهنا تكشف الرواية عن مظهرها الجاد ، الذى يتخفى وراء قناع التسلية والطرافة ، إن الرواة الثلاثة يبدون فى صورة غريبة ، أكتع وأخرس وأهتم ، وهى صورة لا تأتى من أجل الإثارة فحسب ، ولكنها تلمح إلى مظهر جاد ، يتفق مع رؤية العامة من ناحية ، ومع رؤية هذه الحكاية من ناحية أخرى .

فالحكاية تشير إلى أن الأمور تجرى على غير ما ينبغى ، والوظائف تسند إلى غير أهلها ، فالأكتع يدق العود ، والأخرس يصرخ ، والأهتم يضرب على الدف .

وهذه الإشارة تلخص اعتراض العامة ، أو الطبقة المحكومة ، على النظام الذى لا تملك له تغييرا من ناحية ، ومن الناحية الأخرى فانها تتفق مع رؤية الحكاية ، التى تصور شخصية تنتمى إلى غير طبقتها ، وتمارس ما لم تخلق له ، وتدعى ما ليست أهلا له .

ومن هنا تظهر الرواية بمظهر جاد ، ينعكس على البداية والنهاية وعلى ما بين البداية والنهاية .

فالبداية تبدأ بالأيمان الغليظة من الراوى ، وأيضا من الرواة الثلاثة ، على أن ما يحكونه قد شاهدوه كأنه الليلة على حد تعبيرهم .

والنهاية تنتهى والراوى يقدم العظة لأميره ويقول : « تلك هى حكاية عبد الحليم أفندى مع المرأة الخرقاء ، رويتها لك . يا أميرى ، كما سمعتها من الرواة الثلاثة ، أنا الذى لم أشهد زمانها ، والله على صدق ما حكيت لك يا أميرى شهيد » .

وبين البداية والنهاية تتناثر تعبيرات مثل : « خلاصة القول يا إخوان » و « اسمعوا يا سامعين » و « وصلوا على طه النبى » و « وهكذا يا سادة » .

وكل هذا يضفى مظهر الجدية على الحدث ، ويحوله من مجرد حكاية صغيرة طريفة ، إلى أداة انتقامية ، يوجهها الراوى إلى الطرف الأول فى ثنائية الحاكم والمحكوم ، ممثلا فى ذلك النظام الذى يرمز له الأمير السادر فى غيه ، فتحذره بأسلوب غير مباشر ولكنه حاسم ، بأن مصيره سوف يكون مثل مصير عبد الحليم أفندى ، وهو مصير كل متبجح مغرور ، يدعى ما ليس له ، ويمارس ما لم يخلق له .

٣-٧

اللوازم الدينية :

تتوالى اللوازم الدينية فى التراث القصصى ، سواء فى البداية ، أو فى النهاية ، أو فيما بين البداية والنهاية .

وهى ذات دلالة على الخلفية الدينية التى تشكل رؤية الحضارة العربية الإسلامية ، فالدين فى تلك الحضارة ليس مجرد مظهر ثقافى ، ولكنه يمثل وجود هذه الحضارة ، والإنسان فى ظل تلك الحضارة مغموس فى الدين فى أفراحه وأتراحه ، وفى أعياده ومواسمه ، حتى حين يخلو إلى أهله ، وباختصار ، إن الدين فى الحضارة العربية الإسلامية هو صانع الحضارات وسابق لها ، وليس الأمر بالعكس كما هو حال الدين فى الحضارة الغربية ، إذ يمثل منتوجا حضاريا ، ورؤية فلسفية ، وفعلا إنسانيا .

وقد تحقق هذا المظهر الدينى فى حكايات الأمير ، سواء فى البداية ، أو فى النهاية ، أو فيما بين البداية والنهاية .

إن الحكاية الأولى تبدأ فتقول :

« الحمد لله الذى لم يسلبنى كل نعمة ، فمنحنى نعمة الخيال ، والصلاة على النبى الذى أجار غزالة البر لما استجارت به من شر صاحبها اللئيم ، والثناء الثناء عليك يا أميرى »

وتنتهى هذه الحكاية وتقول :

« وبعد الثناء عليك يا أميرى ، والصلاة على النبى ، لله الحمد على هذه الخاتمة الحسنة » . وتتناثر اللوازم الدينية خلال حكاية صيف مثل :

« والله واحد يا أميرى والشمس بوجهين » .

« وآه يا أميرى ، الليل أيضا برأسين » .

وغير ذلك كثير يتواتر خلال الرواية ، ويشير إلى مستويين :

ذلك المستوى شعبى ، الذى يحرك التراث داخل إنسان المنطقة ، ويخاطبه خلال رؤيته التى شكلها التاريخ ، أو هى التى شكلت التاريخ ، مما يجعل العمل الفنى يتسلل داخل وجدانه ، ويفعل فى نفسه ما لا نستطيع أن تفعله البداية المشوقة ، والنهايات المفتوحة ، ولحظة الذروة ، والعقدة ، والبناء الدرامى ، وإثارة نوازع الفضول ، وإخفاء الأوراق ، والجرى وراء ما هو خفى ومستور .

ويضاف إلى هذا المستوى الشعبى مستوى آخر ، يتخطى فيه الكاتب أسوار التراث ، ليصافح لحظته المعاصرة .

إن المؤلف يورد هذه اللوازم ، لا لكى يقف عندها ، ويكتفى بمحاكاة المظهر الثقافى ، ولكن لكى يقدم الخلاصة الأخيرة لأميرة .

ومن هنا تلونت هذه اللوازم بدلالة كل حكاية . إن حكاية « من الزرقة الداكنة – وهى الحكاية الأولى – عن النفخة الكذابة التى يمثلها الكونت ، وينهيها ملك الموت ، وتأتى اللوازم فى هذه الحكاية متلونة بهذا المضمون ، وتلمح إلى هذا الجانب عند الأمير ، فالراوى يخاطب أميره فى البداية وكأنه يخاطب الله والرسول ، بل إنه فى النهاية يخاطب أميره قبل أن يخاطب الله ورسوله .

أما « حكاية صيف » التى تلى الحكاية الأولى مباشرة ، فهى دعوة للمغلوب لكى ينتقم من غالبه ، وتأتى اللوازم الدينية فتؤكد هذه الدعوة ، إن الراوى يكرر فى لوازمه

بأن الله واحد والشمس بوجهين ، ويأن الليل أيضا بوجهين والله لا شريك له ، وهو بذلك يريد أن يقهر عوامل الخوف داخل بطله ، فالله فى ملكه هو الواحد الذى لا يقهر ؟ أما بقية المخلوقات فهى متغيرة لا تبقى على الدوام ، الشمس ليست دائمة ، ولا الليل ، ولا سائر الظواهر الطبيعية .

يقول ذلك البطل لنفسه ،ويؤكده الراوى خلال لوازمه الدينية ، ويمارس البطل فعل الانتقام ، ويحس بلذة الانتصار .

ويشعر الطرف الآخر فى ثنائية الحاكم والمحكوم ، والمتمثل هنا فى وريث الكونت ، بعنصر الخوف ، وهو عنصر لا يدفعه جدران من صاج متين ، ولا سقف من صاج متين ، ولا أبواب من صاج متين ، ولا عين مسحورة ، فقد يتسلل إليه على هيئة خادم ، يحمل قلة الماء أو صينية الطعام .

وتندغم هذه اللوازم الدينية مع بقية عناصر الحكاية ، فتجسد هذا الفعل الانتقامى . إن الحكاية عنوانها « الصيف » ، وهو صيف ليس ككل صيف « فهو الصيف لا يلطفه ماء ، ورطوبة الجو تخنق الأنفاس ، والشمس الكبيرة القريبة من الأرض لا غاية لها إلا أن تشب الحريق بعالمنا فى التو واللحظة » .

وتتوالى الحكاية فى مثل تلك اللغة المشحونة ، حتى أعلام الشخصيات تحمل هذه الشحنة ، فهى عن القرين والحداد والبكرى ، وتأتى اللوازم الدينية فى حينها ، فتتسق مع هذا الجو المشحون ، وتؤدى مهمتها فى تحذير الأمير والكونت ، ومن يرث الأمير أو الكونت ، وتدفع الطرف الآخر فى المعادلة إلى أن يتحرك ويمارس فعل الانتقام ، فقط عليه أن يبدأ ، وسيجد كل شىء بعد ذلك سهلا ، فالله واحد لا شريك له ، وسائر المخلوقات قابلة للمحو ، حتى لو كان الأمير نفسه .

٤-٧

العناوين :

تتوالى بعض عناوين حكايات الأمير على النحو الآتى :

« حكاية عبد الحليم أفندى وما جرى له مع المرأة الخرقاء » .

« حكاية الصعيدى الذى هده التعب ، فنام تحت حائط الجامع القديم » .

« حكاية أم دليلة طاهية الموت » .

وهى عناوين تلعب على مستويين أيضًا :

فهى من ناحية تشبه عناوين ألف ليلة وليلة ، وسيرة الأميرة ذات الهمة ، وغيرهما من حكايات التراث الشعبى ، وهى مشابهة تمتد الى تركيبة العنوان الأسلوبية ، وإلى استخدام المفردات اللغوية . إن بعض العناوين تتوارد فى ألف ليلة وليلة على النحو الآتى :

« حكاية أحمد الدنف وحسن شومان مع دليلة المحتالة وبنتها زينب النصابة » (٢١٢/٣) .

« حكاية الصعيدى وزوجته الإفرنجية » (١٦١/٤) .

« حكاية الشاب البغدادى مع جارته التى اشتراها » (١٢٩/٤) .

وتأتى عناوين يحيى الطاهر فتستحضر هذا الجو فى ليالى شهر زاد ، ليس فقط لأنها تعارض المضامين فى معروف الإسكافى ، أو فى حكاية دليلة ، أو الحكايات التى تدور حول مكر النساء ، ولكن لأنها تحاكى التركيبة اللغوية والأسلوبية أيضا .

وهنا نفهم الحكمة فى وصف يحيى الطاهر روايته بأنها حكايات للأمير ، وفى إصراره على إطلاق كلمة « حكاية » على كل قصة من قصص هذه الحكايات . إنه يعى تماما بأنه لا يكتب قصة بمعناها الأوروبى المعاصر ، ولكنه يكتب حكاية بمفهوم ألف ليلة وليلة ، يستخدم فيها كلمة حكاية ، التى وردت فى ثنايا ألف ليلة وليلة .

ولا يقف المؤلف كالعادة عند هذا المستوى التراثى ، ولكنه يطل من خلاله على الأحداث الجارية ، فروايته ليست هى ألف ليلة وليلة « ذات الحوادث العجيبة ، والقصص المطربة الغريبة » ، ولكنها حكايات للأمير ، تتخذ عنوانا حاسما يؤكد وظيفة الراوى التعليمية ، فهو ليس يحكى العجائب والغرائب من باب التسلية فحسب ، ولكنه يحكيها أيضا من أجل هدف تعليمى ، يحذر الحاكم من عاقبة غيه ، ويدفع المحكوم إلى الانتقام من ظالمه .

وهذا الجانب التعليمى هو الذى يبرر استخدام بعض المفردات والإشارات المعاصرة التى وردت فى عناوين حكايات الأمير ، فالرجل الذى فضحته المرأة الخرقاء يحمل

لقب أفندى ، والرجل الذى يحلم ليس هو معروف الإسكافى ، ولكنه الصعيدى الذى ذهب ضحية أحلامه فى عاقبة أشد من عاقبة معروف الإسكافى ، فالأخير قد استمتع فترة بخيالاته ، أما الصعيدى فقد عاقبته الأقدار بالموت نتيجة خيالاته .

٥-٧

اللغة :

يحرك الطاهر لغته أيضا على مستويين : ذلك المستوى الشعبى الذى يحاكى به التراث القصصى . وذلك المستوى العصرى الذى يوحى بثقافة المؤلف ، وانتمائه إلى لغة أدبية منتقاة .

يقول فى حكاية عبد الحليم أفندى :

« زوجة كبير ضباط المطار هذه يا حضرات ، كانت كريمة صفات ، مقيمة حفلات ، لها من الصاحبات العشرات ، بفضلها عرف الأكابر ، ونسوة الأكابر ، وأبناء الأكابر ، عبد الحليم أفندى الذى يتكلم كلام الإنجليز ، ويطبخ طبيخ الإنجليز ، ويصنع أحلى حلوى ، وبفضلها طار صيت عبد الحليم فبلغ المدن ، وعرفه المأمور والحكمدار ومفتش الصحة ، كما عرفته زوجة المأمور والحكمدار ومفتش الصحة » .

فاللغة هنا تبدو فى مستواها الشعبى فى استخدام المفردات ، واللوازم الأسلوبية ، والتكرار والسجع . ولكن هذه السهولة يكمن وراءها جهد فنان مثقف ، يعكس جانب الصنعة من اللغة .

ولا أعنى بكلمة « صنعة » أية إيحاءات تفيد التكلف أو التصنع أو الاصطناع ، ولكن أعنى ذلك الجو ، الذى يقوم على الصنعة الأدبية ، ويضيف إلى الموهبة الربانية ، إنه لا يسلم اللغة كما استلمها ، إنه يتصارع معها حتى ينقلها من مادة خام ، إلى مستوى يحمل بصمات الفنان .

يذكر يحى الطاهر فى حديث أجراه معه سمير غريب ، وورد فى نهاية أعماله الكاملة ، أنه لا يكتب ولكن يروى ، وهذا يعنى أنه لا يخاطب العين ولكن يخاطب الأذن ، إن خطاب العين قد يحيل اللغة إلى مجرد وسيلة للإفهام ، أما خطاب الأذن فإنه يحرص على الإيقاع ، حتى لا تضيع اللغة مع الموجات الصوتية .

إن اللغة العربية فى أصل نشأتها هى لغة رواية ، تخاطب الأذن ، وتحرص على الإيقاع ، وقد اختار يحيى الطاهر جانب الرواية ، فعرف كيف يحرك عبقرية هذه اللغة .

وهنا تبدو « صنعة الفنان » الذى يستلم اللغة كتراث ، ثم يلعب على أوتارها ، ويتلاعب بخصائصها ، حتى يسلمها وقد حملت بصمته الخاصة .

إن اللغة عند يحيى الطاهر تبدو منتقاة ، موقعة ، قصيرة الجمل ، متسقة الجرس . يقول فى حكاية أم دليلة :

« كحلت دليلة الرموش ، ورشت العطر على الثوب المنقوش ، وربطت العنق النافر بمنديل ملون ، وأمسكت بيدها وردة ، وطلعت على زوجها الراقد فوق سرير المرض ، بوجه يضحك ، وجسد يرقص ، وقالت : الآن ، قل قولك يا رجلى . ومالت . فقطف العجوز من الغصن الدانى قبلة ، وقال : أنا فى النعيم وأنت حورية ، وأنا فى الجحيم وأنت جنية » .

إن هذا الاقتباس يخفى وراء مظهره الشعبى ، مستوى خاصا يعكس شاعرية المؤلف ، وتوظيفه لفن القول الذى يروى ويوقع .

ومن هنا جاءت جمل يحيى الطاهر قصيرة ، موقعه ، متسقة الجرس ، فقد يقول : « وقع عبد الحليم أفندى فى حيص بيص ، وأحس أنه سمكه فى شبكة » . وقد يقول : « طعامها لحمة فى صينية ، أو حمامة مشوية » ، وقد يقول الكثير من أمثال هذه التعبيرات التى تعكس روحا سرية ، تنبثق خلال المستوى الشعبى .

وقد يضمن يحيى الطاهر بعض قصصه شيئًا من الشعر الشعبى ، الذى يتردد على ألسنة الناس ، وتبلغ الصنعة الفنية منتهاها ، فلا يستطيع السامع (ليس القارئ) أن يفصل بين صنعة يحيى الطاهر وصنعة الفنان الشعبى ، لأن الاثنين يندمجان فى بنية واحدة

فالمجنون مثلاً فى « حكاية الريفية » يغنى فى السوق ، ويقول :

ولع الوابور يا جودة ... القطنة أكلتها الدودة

والبنات عاوزة تتجوز ... الصبيان نفسها مسدودة

إذ هذه الأغنية تندمج فى لغة يحيى الطاهر يتحدث بلغة العامة ، أو إن العامة تتحدث من خلال يحيى الطاهر .

ولكن هذا التوازن بين المستويين يختل أحيانا ، وتميل بعض قصص يحيى الطاهر نحو المستوى العصرى الذى تعكسه ثقافة المؤلف وصنعته الفنية .

إن حكاية الريفية هى حكاية ذات طابع شعبى عن الفقيرة التى تطمح فى الزواج من عجوز غنى ، ولكن يحيى الطاهر بثقافته وصنعته الفنية يطل خلال التعبيرات ، والصور ، والعناوين الداخلية .

إن بعض عناوينه تتمثل فى : بعد وقوع الواقعة – النعيم – الحافة – الهاوية – السلام .

وبعض تعبيراته تستخدم الجمل الكبيرة من مثل : الطبيعة أم الكائنات – يلتقى أكابر القوم فى البورصة وينعبون لعبة الإنسان والقدر – لقد جربت وإلى الأبد من مصيرهم المعتم – السائرون فى طريق الانتقام .

وبعض صوره بعيدة عن الخيال الشعبى ، فالريفية تنظر وراء ستائر الدانتل المخرمة ، وملك الموت يرى فرعين يابسين فيطوحهما لريح الخريف الأبدية .

وكل هذا يعكس ثقافة المؤلف التى تطل وراء السطور ، ويجعل المستوى العصرى يعلن عن نفسه ، ويتوارى المستوى الشعبى قليلا ، فلا يبوح بكل أسراره .

٨

المعاصرة :

يجتمع الإسكافى مع صديقه فى خمارة مخالى ، ويدور بينهما الحوار الآتى :

« صرخ إسكافى المودة :

– دعونا نشرب ، نحن فى آخر الزمان .

– لنشرب ، إنه آخر الزمان .

ويصق المعلم بصقة كبيرة :

– لنشرب ، ولنطلب الستر لبناتنا ، ولنسب آخر الزمان حتى يرحمنا الله » (ص ٤٧٢) .

وينهى الراوى حكايته الأخيرة ويقول للأمير :

« هكذا يا أميرى فررت من مكان ، العشق على أرضه مستحيل ، وأنا أضرب

الكف بالكف من اختلاط الأمور فى هذا الزمان ، ولسان حالى يقول : لا حول ولا قوة إلا بالله ، وآه من زمان أعيشه » .

وتتوالى مثل هذه الإشارات فى كل روايات يحيى الطاهر ، وتقوم بعملية نقل الشكل التراثى إلى الشكل الأصيل ، الذى تلعب وجهة النظر المعاصرة دورا كبيرا فى تحديد ماهيته ، كما سبق أن أوضحنا فى فصل : « الشكل الأصيل وتصالح الطرفين » .

فالشكل التراثى هو شكل متجمد فى بطون الكتب ، هو حروف وحبر وأوراق ، قد كانت فى وقتها حية ومعاصرة ، ولكن خطوات الزمن المتحركة قد جمدتها ، ووضعتها فى خانة التراث ، ولا يمكن لها أن تنتقل من هذه الخانة إلى خانة المعاصرة ، إلا إذا أضافت إلى هذا التراث ، دماء جديدة ، كتلك العلاقة الأبدية بين الأب وابنه ، فالأب ينتهى دوره ، ولكنه يتجدد فى ابنه ، وهو فرح مستبشر لأنه يتجدد فى ابنه ، والابن أيضا فرح مستبشر لأنه يواصل رسالة أبيه .

هذا هو المفروض فى العلاقة بين الأب كجيل ، والابن كجيل آخر ، وهى علاقة صحية ، تسمح للتاريخ أن يتطور ، وللأجيال بأن تتواصل . أما إذا انحرفت وتحولت إلى علاقة مرضية ، وحل الصراع محل اللقاء ، حينئذ تبطئ عجلة التاريخ ، وتحتاج إلى إصلاح .

وقد استطاع يحيى الطاهر أن ينقل الشكل التراثى إلى الشكل الأصيل ، الذى تصالح على أرضه ثنائية الأصالة والمعاصرة .

ومن هنا ندرك أهمية التحول فى تركيبة الإسكافى فى نهاية مغامراته ، إنه يجلس على المقهى ، ويرصد أمثلة من حديث الناس حوله ، تغطى مختلف الطوائف ، وتعبر عن الواقع الجديد ، وهو واقع تافه ، ضائع ، يخلو من كل قيمة ، ويفتقد الهدف .

وتحت تأثير الكأس السابعة يهبط الوحى على الإسكافى ، ويقدم أبجدياته ، التى تقوم على الانتهازية ، والاستغلال ، والشرب ، والخمر ، والاحتكار ، والتهرب من الضرائب والجمارك ، وغير ذلك من أبجديات تعكس القيم التى شاعت فى عصره ، ويبلورها الإسكافى على هيئة نصائح كمبشر لهذا العالم الجديد .

حقا إن هناك خللا ما ، ولكن لاعيب فى الرواية ، إنها فقط تسجل ، وبصوت مرتفع ، وتشير إلى سقوط البطل تحت هلوسة الخمر وسيطرة الأفيون .