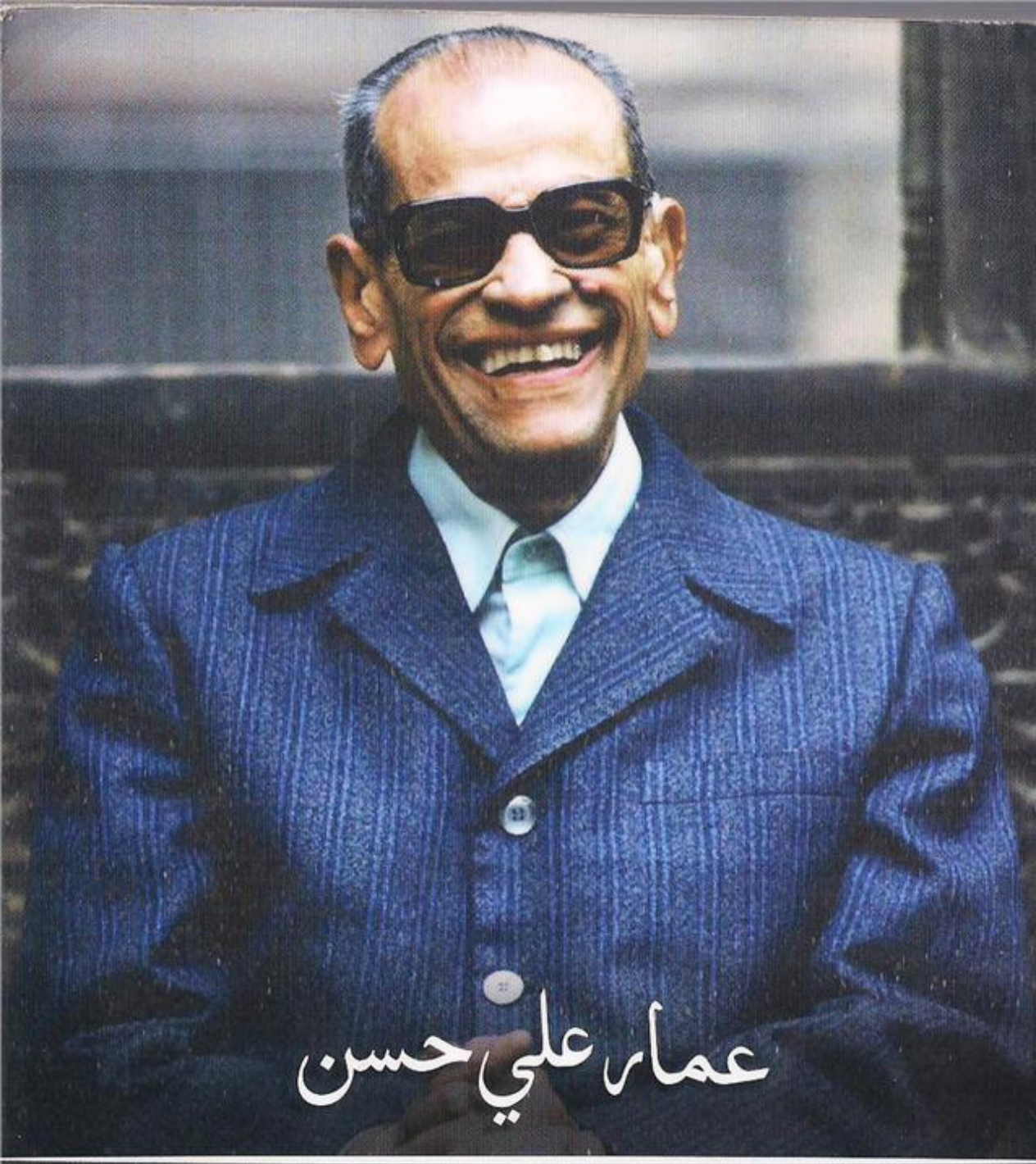

عمار علي حسن

بهجة الحكايا

على خُطى نجيب محفوظ

المجموعة الدولية
للنشر والتوزيع

بهجة الحَكَايا
على خطى نجيب محفوظ

د. عمار علي حسن

الطبعة الأولى: يناير
1438هـ 2017م

فهرسة أثناء النشر إعداد إدارة الشئون الفنية
دار الكتب المصرية
علي حسن، عمار
بهجة الحَكَايا/
د. عمار علي حسن - القاهرة: سما للنشر والتوزيع، 2016
360 ص؛ 13,7×19,5سم - (بهجة الحَكَايا)
تدمك 978-977-781-104-0
أ. العنوان
رقم الإيداع: 2016/26584
تدمك 978-977-781-104-0

جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة
لدار «سما» للنشر
يحظر طبع أو نشر أو تصوير أو تخزين أي جزء من هذا الكتاب بأية وسيلة إلكترونية أو ميكانيكية أو بالتصوير أو خلاف ذلك إلا بإذن كتابي من الناشر فقط.

دار سما للنشر والتوزيع
جمهورية مصر العربية
15 ش يوسف الجندي متفرع من شارع البستان - باب اللوق - القاهرة
تليفون: 24517300 202+ - 01271919100 2+
email: samanasher@yahoo.com
Web-site: publishing@sama-publishing.com

التوزيع
المجموعة الدولية
للنشر والتوزيع
80 ش طومان باي - الزيتون - القاهرة - جمهورية مصر العربية
تلفاكس: 24518068 202+ - 01099998240 2+
email:aldawleah_group1@yahoo.com

التنفيذ الفني

درج
للاستشارات وخدمات النشر
ali@daraj-eg.com

بهجة الحَكَايا

على خطى نجيب محفوظ

المحتويات

مقدمة 9

القسم الأول: قراءات في أدب نجيب محفوظ وسيرته 13

لماذا لم يكتب سيرته؟ 15

صاحب الذاكرة اللاقطة 19

المتحايل 25

المنضبط 35

المتصوف 39

المنسي 59

في معية السينما 63

في صحبة المهمشين 67

لا لرئاسة التحرير 77

الثورة كما رآها 83

القسم الثاني: أولاد نجيب محفوظ وأحفاده 91

طواويس مجهدة 93

حضور «المجهول» 99

أوهام افتراضية 105

فرد يسقط ومجتمع ينهار 111

شعر وسحر تقتلهما كوابيس مزمنة 121

غرائبية طمرها واقع اجتماعي تعيس 125

الأشياء حين تحدد مصائر البشر 131

صانع الدهشة 137

عندما غرد البليل 141

مقهورون في الصغر والكبر 145

سرد ينزع إلى النسوية والغرائبية 151

العالم حين يصير مجرد مقهى 157

عن الذين أهملهم مؤرخو السلاطين 163

حكم «محمد علي» في رواية أدبية 169

لوحة نيلية أسطورية 175

«مولانا» وما بين الرواية والسينما 183

عودة أبطال نجيب محفوظ من الموت 187

مراوحة بين صدمة الواقع وسحر الخيال 193

عن تجريب دائم 199
ما تخلخله السياسة يثبته التصوف 205
بين وجع «الهوية» وألم الروح والبدن 213
درة مكنونة في صدفتين 223
مسعى لإتمام ما نقص في "ألف ليلة وليلة" 229
خيانة زوجية صامتة 235
حال البشر ومآلهم 239
اللعب مع الزمن 245
مصر بعد مائة عام 259
اعترافات محجبة 265
تحرير جديد للمرأة 269
درس بسيط في أنسنة الحيوان 275
الريفي الأبدي 279
قليل لكنه ساحر 283
فن صناعة القلق 291
حياة العابرين في زمن الثورة 297
عن تاريخ العسس 301
الذين يتوقون إلى العدل والسلام 307
تنويعات عن عالم موجع غريب 313

حكايات عن المهمشين 317
تداعيات مبارة كرة متخيلة بين مصر وإسرائيل 321
دفقات سردية عن غواية الرهبان 327
رواية ومسرحية للعارف بالوسط الأدبي..... 333
بين الصورة والكلمة..... 337
الهامش المنسي والأحلام الغاربة..... 341
التشدد الديني طريقا للتفلت 349
من خلف النظارة السوداء..... 355
المؤلف في سطور 359

مقدمة

هـذه رؤى نقديـة كُتبـت علـى فتـرات متقطعـة، تحوي في شـكلها ومضمونها بعـد ما تحصلت عليه وارتقيت إليه فـي الصياغة والتفكير، وفي الاهتمام والانشغال بقضايا الأدب إبداعا ونقدا.

وأضـع ما يأتي بين دفتي هذا الكتاب بين يدي القارئ، لعله يجد فيه ما يفيده في تذوق وإدراك المعاني الكامنة في بعض النصوص الروائية، وكذلك مواطن ومفاتن الجمال التي تتزين بها أو تعرضها سـخية رخية على الأذهان والأفئدة.

وقـد بدأت هنـا بتصـورات حـول أدب نجيب محفوظ وشـخصه، بوصفه "المعلم الأكبر" في مسـيرة الرواية العربية، الذي تعددت زوايا علاقته بكل القادمين بعده، لتتراوح بين التأثر التام، الذي يصل إلى حد الاقتطـاف والتمثـل، وبين التمرد عليه وتحديـه، أو بمعنى أدق محاولة الخروج من عباءته، بغية التجديد في الشكل والمضمون، مرورا بأنماط متدرجة من التناص.

وأتبعت هذا بإسهامات نقدية حول روايات وقصص لأدباء مصريين وعرب من أجيال ومدارس مختلفة. وأردت من ذلك أن يقف القارئ على ألوان معبرة، أو عينة ممثلة، لمسيرة الإبداع في السنوات الأخيرة.

وسيلاحظ القارئ المتمهل، والدارس الواعي المدقق، أن كل ما ورد في هذا الكتاب قد اتبع منهجا واحدا في المعالجة، لم يخرج عنه، لا يقف عند حد الانطباع أو القراءة العابرة والمس الخفيف للنص الإبداعي إنما إخضاعه لأدوات منضبطة تنظر إليه ليس بوصفه تشكيلا جماليا للغة فحسب إنما أيضا باعتباره حاملا لمعان وقيم وتصورات، لا تنفصل عن السياق الذي يحيط به، والظروف التي تم إنتاجه فيها.

لا يعني هذا أنني قد ألزمت نفسي بقالب نقدي واحد في كل النصوص التي تناولها، فمثل هذه الطريقة الأداتية لا تروق لي، إنما تركت للنص فرصة تحديد المدخل الذي يُدرس، أو يُنقد، من خلاله. فكل نص يجود، حال قراءته بإمعان ثم التفكير فيه مليًا، بمفتاحه، أو جوهره العميق، ولذا إن أمسكنا به، فبوسعنا أن نفهم مرامي النص ومواطن جماله.

لقد آليت على نفسي ألا أقتصر في علاقتي بالأدب على إبداع الأقاصيص والقصص والروايات، كما يدل على ذلك مسرد أعمالي المذيل به هذا الكتاب، إنما أيضا قراءة ما ينتجه الأساتذة والزملاء ونقده بحب وإخلاص وتجرد. والمنهج المتبع هنا يزيد على ما التفت إليه أو اتبعته في كتابي «النص والسلطة والمجتمع: القيم السياسية في الرواية العربية» لأنني أزاوج في الكتاب الحالي، بقدر استطاعتي، بين

استقراء النص من داخله لكشف مواطن الجمال التي يكتنزها، وبين معرفة حمولاته وسياقاته لفهم المعاني التي يختزنها.

وبالطبع لا يفوتني في هذا المقام أن أؤكد أن كل نص قرأته بغية نقده قد أفادني في كتابة نصوصي القصصية والروائية. إذ من الضروري أن يتابع أي كاتب أعمال الآخرين، ليس فقط من الجيل الذي يسبقه، أو الأجيال الأقدم، إنما حتى من بني جيله، فهذا حقهم عليه، وواجبه نحوهم.

القسم الأول

قراءات في أدب نجيب محفوظ وسيرته

لماذا لم يكتب سيرته؟

ربما وجد نجيب محفوظ، الذي نمر في هذه الأيام بالذكرى الرابعة لرحيله، على الشاطئ الآخر من عمره أن مسيرته الحياتية موزعة بنسب متفاوتة على أعماله، مواقف وحالات ورؤى ومشاهد وأشواق وظنون، فآثر ألا يعيد نفسه فى سيرة سافرة، لم تكن لتضيف إليه كثيراً، لاسيما أن من طالبوه بتسجيل أيامه لم يقصدوا أن يركز على تاريخه الفنى والإبداعي، بل أسراره الشخصية وحياته الخاصة، التى هى ملك له، لا يجوز لأحد أن يسترق لها السمع، أو يمد إليها بصره، لاسيما أن أديبنا العربي الكبير كان كتوما حيال ما يجري في بيته، حتى أن المصريين لم يعرفوا اسمي ابنتيه واسم زوجته إلا بعد أن حصل على جائزة نوبل عام 1988، وهو في السابعة والسعبين.

لم يشأ محفوظ أن يكتب سيرته الذاتية، وظل هذا الأمر ثقيلاً على نفسه، رغم أنه يسير على قلمه الفياض، وكان يسوق دوماً مبررات قوية جعلته يحجم عن هذا العمل، الذى آتاه أدباء ومفكرون وعلماء كثر، تبدأ بإيثار السلامة، وهى سمة معروفة عنه، وصفة ملتصقة بذاته، وتنتهى بغضه الطرف عن قيام آخرين بكتابة جوانب من سيرته ومسيرته

الشخصية، متناثرة أو مجتمعة، استقوها من نصوص أعماله، أو من تصريحاته وأحاديثه الصحفية، أو خلال جلساته المنتظمة، فى الندوات الأدبية التى كان ينظمها ويقودها على بعض مقاهى القاهرة، أو لقاءاته مع أصدقائه ومريديه، التى صاحبته حتى مشارف الموت.

وكان محفوظ يرى أن سيرته الذاتية موزعة بين سطور قصصه ورواياته، لا تغفلها عين بصيرة ولا عقل متوقد، فأحياناً يكون محفوظ شخصاً بعينه من شخصيات الرواية، مثل ما هى الحال بالنسبة لـ«كمال عبدالجواد» فى الثلاثية، والتى اعترف كاتبها نفسه بأنه أقرب شخصية إليه.

وأحياناً تكون سيرة محفوظ كامنة فى فعل ورأى السارد أو الرواي، وهى مسألة ظاهرة بقوة فى رواية «المريا» التى تطوى بين دفتيها شخصيات رآها وخالطها محفوظ طوال عمره المديد، وكذلك فى رواية «قشتمر»، التى يعرض شخصياتها «كل أحد باسمه الفني» إلا الراوي، الذى توارى بين السطور، وقدم نفسه باعتباره واحداً من مجموعة أصدقاء يقول عنهم:

- «تضخمت جماعتهم بمن أنضم إليهم من الجيران، جاوزوا العشرين عدا، ولكن ذهب من ذهب بالانتقال من الحى أو بالموت، وبقى خمسة لا يفترقون ولا تهن أواصرهم، هؤلاء أربعة والراوي. التحموا بتجانس روحى صمد للأحداث والزمن، حتى التفاوت الطبقى لم ينل منه، إنها الصداقة فى كمالها وأبديتها. الخمسة واحد والواحد خمسة، منذ الطفولة الخضراء وحتى الشيخوخة المتهاوية،

على الموت اثنان منهم من العباسية الشرقية، واثنان من الغربية، الراوى أيضاً من الغربية، ولكنه خارج الموضوع».

وهذا الحرص على إخفاء الراوى بلغ مداه فى رواية «عصر الحب»، التى استهلها محفوظ بقوله «يقول الراوي: ولكن من الراوي؟ ألا يحسن أن نقدمه بكلمة؟ إنه ليس شخصاً معيناً يمكن أن يشار إليه إشارة تاريخية، فلا هو رجل ولا امرأة، ولا هوية ولا اسم له، لعله خلاصة أصوات مهموسة أو مرتفعة، تحركها رغبة جامحة فى تخليد بعض الذكريات.. وإنى إذ اسجله كما تناهى إلي، إذ أسجله باسم الراوي، وبنص كلماته فإنما أصدع بما يأمر به الولاء، وأنفذ ما يقضى به الحب، مذعنا فى الوقت نفسه لقوة لا يجوز المجازفة بتجاهلها».

وأعتقد أنه لم يكن من المناسب لأديب يلفه كل هذا الغموض حول رواته وساردیه وحياته الخاصة أن يكتب سيرته الذاتية. وفى ظنى فإن عدم إقدام محفوظ على كتابة سيرته كان قراراً صائباً، حقق له ما كان يحرص عليه دوماً من إقامة ستار حديدى بين حياته الخاصة، وبين كونه شخصية عامة، بلغت شهرتها الآفاق.

كما حافظ هذا القرار على مكانة محفوظ ورصيده عند كثير من الناس، إذ إن العديد من السير الذاتية خصمت من أصحابها، وألقت بظلال ثقيلة على أفكارهم، فى مجتمعات لا تفرق بين الكاتب والكتاب، ولا تميز بين النص ومؤلفه، فتخلط بين هذا وذاك، فإن كان بالسيرة ما يشين، سحبت هذا على أعماله، وراحت تحصى التناقض بين ما جرى له فى حياته الشخصية وبين ما خطه قلمه من مواقف وأحداث، ودأبت

على التنقيب عن مواطن النميمة، ونسجت شائعات لا تنتهى حول جملة وردت فى السيرة الشخصية أو اسم ما، أو تصرف معين.

وقد نأى محفوظ بنفسه من التصنيفين اللذين يوزع عليهما كتاب السير، وأولهما هو كتابة ما وعته الذاكرة من الحقيقة كما هو، من دون رتوش، وثانيهما تجميل ما جري، وإظهار صاحب السيرة فى أبهى وأنصع صورة ممكنة.

وأصحاب الصنف الأول إما ينشغل الناس بنقائصهم، فلا يحترمون إنسانيتهم، ولا يغفرون لهم ذنباً، أو يسترون لهم عيباً، بل ينظرون إلى صدقهم باعتباره نوعاً من الرياء، الذى يروم صاحبه أن يقول الناس عنه إنه صادق، حتى لو فضح نفسه، أو هتك أسرار آخرين.

أما أصحاب الصنف الثانى فهم عند غالبية الناس كذابون وانتقائيون ومحرفون، ينتصرون لأنفسهم على حساب الحق والحقيقة، فيخفون كل قبيح، ويبرزون كل جميل فى حياتهم، فيظهر الزيف من أول سطر فى سيرتهم، وبالتالى تفقد معناها ومغزاها، وقد يؤول الناس كلامها على عكس ما قصد به صاحبها.

وفى الحالتين يخسر الأدباء والمفكرون كثيراً من دورهم فى الحياة، من زاوية أن الناس ينظرون إليهم باعتبارهم رموزاً يشار إليها، وقدوة يحتذى بها. ونتيجة عدم قدرة العوام على التفرقة بين "الخاص" و"العام" فى مسيرة منتجى المعرفة والفن، فإن هذه القدوة تجرح، وقد تصاب فى مقتل، بينما منطق الأشياء يقتضى أن يشكل هؤلاء قادة للرأى فى مجتمعاتهم، الأمر الذى يفيدها فى السراء والضراء.

صاحب الذاكرة اللاقطة

في الذكرى الأولى لرحيل أديبنا العربي الكبير نجيب محفوظ أطلت ذاكرته من بين ركام السنين التي خلت كواحدة من علاماته المميزة، وقدراته الفريدة، وكشاهد عيان على قرن تقريبا من تاريخ وطن. فمحفوظ كان يتمتع بذاكرة لاقطة، واسعة الأرجاء، طوت في رحابها تفاصيل لا حصر لها، سمعها صاحبها ورآها طيلة عمره المديد، ثم جلس ليسجلها على الورق نثرا رائعا، توزع بين قصص وروايات.

لكن محفوظ بقي في الحالتين، وكأنه وثيقة اجتماعية وسياسية، التزم صاحبها في كثير من المواضع أمانة في طرحها، وكساها بلغة رائقة وبناء درامي محكم، ليصير أدبه تاريخا غير رسمي، أو شعبي، لمصر في القرن العشرين.

في البداية أراد محفوظ، الذي عاش خمسة وتسعين عاما، أن يعيد كتابة تاريخ مصر برمته في شكل أدبي، وأثمرت هذه الفكرة عن روايات ثلاث هي "عبث الأقدار" 1939 و"رادوبيس" 1943 و"كفاح طيبة" 1944، لكنه لم يلبث أن تخلى عن هذه الفكرة، منحازا إلى الكتابة عما عايشه، سمعه ورآه وتفاعل معه بذهنه ووجدانه. وبدأ محفوظ هذا

التحـول، الذي يعد علامة فارقة في مشـروعه الأدبـي، برواية "القاهر
الجديدة" أو "القاهرة 30".

وبعد هذا العمل المهم، راحت رواياته وقصصه تتتابع، خارجة مر
حشـايا المجتمـع المصري، راصـدة طريقة حياته وتحولاته، وأشـواق
الناس الدائمة إلى العدل والحرية.

وقـد رأت عينـا محفـوظ الدنيـا فـي لحظة فاصلـة مـن تاريخ مصر
الحديـث، كان فيها الاحتجاج ضد الاحتلال الإنجليزي ينمو في حناي
الجماعة الوطنية، والثورة تترتب على عجل، بعد أن أخفق جيش عرابي
في صد الغزاة، ، ورحل الزعيم الوطني الكبير مصطفى كامل عن الدنيا
قبـل أن يصبو إلى غايته فـي تحرير البلاد، ونفي خليفته محمد فريد إلى
باريس ليموت على سـطح أحد منازلها قبيـل أن تضع الحرب العالمية
الأولى أوزارها.

وكان محفـوظ فـي الثامنة من عمره حين هـب المصريون في ثورة
شـعبية عارمة سـنة 1919، زلزلت الأرض من تحت أقـدام المحتلين،
ودفعـت بسـعد زغلـول ورفاقـه إلى قيـادة الحركـة الوطنية، وتشـكيل
الحكومـة رغم أنف الإنجليز والملـك. ورأى أديبنا الكبير، بعيني طفل
واع ذي ذاكرة حديدية، المظاهرات والمصادمات الدامية، التي شـارك
فيهـا الناس بمختلـف أعمارهم وانتماءاتهم السياسـية، رجال ونسـاء،
مسلمون ومسيحيون، ريفيون وحضريون.

وحفظ محفوظ كل هذه المشـاهد ووعاها جيدا، ثم نسج تفاصيلها
الدقيقـة كاملـة فـي ثلاثيتـه الرائعـة "بين القصريـن" و"قصر الشـوق"

و"السكرية" التي بدأ كتابتها قبل ثورة يوليو 1952، لكنه لم ينشرها تباعا إلا في عامي 1956 و1957، ثم ظهرت تجليات ثورة 19 في كثير من أعمال محفوظ اللاحقة، سواء في شكل خواطر مكثفة تدور حول هذا الحدث الكبير، تحملها مشاهد قصصية، تصور رؤية الناس للحدث وتأثيره فيهم، مثل ما ظهر في "حكايات حارتنا" أو في صيغة جزء من السياق العام للرواية الذي يسافر في زمن طويل، يبدأ من ثورة 19 وينتهي عند فترة حكم الرئيس أنور السادات مثل ما جاء في روايتي "قشتمر" و"الباقي من الزمن ساعة".

وعبر كل هذا الزمن الطويل عرض محفوظ آلاف البشر ما بين أبطال لأعماله وشخصيات ثانوية من مختلف الانتماءات والولاءات والخلفيات الطبقية والمكانية ودرجة التعليم والتصور عن المجتمع والعالم والكون. وجميع هذه الأصناف من البشر كانت حصيلة مشاهدات أديبنا الكبير وأفكاره، والتي حوتها ذاكرته الحادة، التي أسعفته أن يستعيد الوقائع التي سمع عنها ورآها في الطفولة وميعة الصبا، بعد مرور عقود من الزمن، ويعيد إنتاجها في سرد بديع، يزاوج بين ثراء المضمون الاجتماعي وعمق الموقف والرؤية وبين جمال اللغة ومتانتها.

وقد عرفت هذه المزية عن محفوظ، ففاض كثيرون بمدح ذاكرته، التي استطاعت أن تحتفظ بملايين الصور والحوارات والتعليقات، التي عايشها في انخراطه العارم في تيارات الحياة المتلاطمة، حيث تنقل بين أماكن عدة، وخالط أصحاب حرف ومهن مختلفة، وزامل وصادق

أشتاتا من البشر، وتماثل مع الناس في كثير من سلوكياتهم، وكان يتعمد دوما أن يمعن النظر في كل ما يدور حوله، ليستخلص فكرة، ويستلهم حكاية، ويتدبر حكمة، ويحفظ معاني ومصطلحات، ويدرك إيماءات وإيحاءات، ويتكهن بما يدور في طوايا البعض ونواياهم.

وعلى التوازي مع السياق السياسي الاجتماعي الذي حفلت به أعمال محفوظ، ساعدته ذاكرته على أن يُضفر الزمان بالمكان، فيرسم ملامح أحياء مصر التي عاش فيها، بدءا بحي الجمالية في الحسين الذي ولد فيه، إلي حي العباسية، الذي انتقل إليه مع أسرته في شبابه، وانتهاء بحي العجوزة الذي انتقل إليه فيما بعد. وبين هذه الأماكن الرئيسة، عرض محفوظ العشرات من الأماكن الفرعية أو الثانوية التي مر بها، في القاهرة حيث أحيائها القديمة والجديدة. وفي الإسكندرية، التي كان ينتقل للعيش فيها خلال فترة الصيف، والتي مثلت المكان المركزي في روايتيه ""السمان والخريف" 1962 و"ميرامار" 1967، وظهرت بصورة أقل في رواية "الطريق" 1964، وقصة "دنيا الله" 1962.

ومما ساعد ذاكرة محفوظ على أن تبقي دوما متوهجة أن الرجل كان يجيد فن الإصغاء، فيجلس إلى الناس، يسمع أكثر مما يتكلم، حتى وصل الأمر به إلى أن استقى مما سرده على مسمعه أحد تلاميذه عن تجربة سجنه رواية كاملة هي "الكرنك" 1974، وعلى غرارها حول الكثير مما سمعه من "حواديت" الطفولة وحكايات الأصدقاء في المكاتب الوثيرة، وثرثرة العوام على المقاهي وفي الحوانيت والشوارع

إلى قصص عديدة، جعلت أدبه يشكل رافدا مهما لمعرفة تاريخ مصر الاجتماعي، بقدر ما هو تشكيلات جميلة، تحفل بلغة عامرة بالبيان، ولوحات وصور إنسانية محتشدة بالمعاني.

ولفت هذا الأمر انتباه ناقد ومفكر كبير هو إدوارد سعيد فكتب في مقال أثير لها وسمه بـ"نجيب محفوظ وقسوة الذكرى" ما يفيد بأن عالم محفوظ ملئ بالحيوية، ويصخب بالحركة الدائبة، إلى الدرجة التي تجعل رواياته ليس مجرد كلمات متجاورة، بل صور متتابعة، ترسم أمام أعيينا مشاهد حية، بلحمها وشحمها، وكأننا أمام فيلم سينمائي، نستمع فيه إلى صوت كل الأشخاص، وأصوات الذكريات القادمة من جوف الزمن البعيد.

وحتى في العالم الموازي والمتخيل الذي شيده محفوظ كاملا في بعض أعماله مثل "قلب الليل" 1975، و"ملحمة الحرافيش" 1977، و"رحلة ابن فطومة" 1983، فإنه استفاد مما حوته ذاكرته عن معالم الأمكنة، وعن ملامح الأفكار الفلسفية التي درسها بكلية الآداب جامعة القاهرة، في إبداع هذه العالم وصناعة تفاصيله، بما يجعل القارئ يعتقد أن ما تحويه هذه الروايات قد وقع على الأرض بحذافيره، وأن كل ما فعله محفوظ هو أنه قد نقل ما جرى، أو أعاد إنتاجه في قالب قصصي.

ويبدو التذكر شيئا طبيعيا بالنسبة لأديب يتعامل مع النسيان بوصفه مرضا عضالا، لابد للناس أن يشفوا منه، الأمر الذي تجلى في نهايات أجزاء روايته المثيرة للجدل "أولاد حارتنا" 1959، حيث أنهى الجزء الأول بجملة:

"لكن آفة حارتنا النسيان".

وأنهى الجزء الثاني بتساؤل يقول:

- "لماذا كانت آفة حارتنا النسيان؟".

ثم ختم الجزء الثالث بعبارة:

"وقال كثيرون إنه إذا كانت آفة حارتنا النسيان، فقد آن لها أن تبرأ من هذه الآفة، وإنها ستبرأ منها إلى الأبد".

ثم يعود نجيب محفوظ ليعنون مجموعة قصصية صدرت عام 1999 وحوت قصصا لم تنشر من قبل في كتاب، كان قد أبدعها في مطلع حياته بـ"صدى النسيان"، بعد أن أثبت في عمله الفريد "أصداء السيرة الذاتية" أنه قادر بعد ثماني عقود من الزمن أن يتذكر الكثير من التفاصيل الصغيرة لطفولته المبكرة.

المتحايل

أخلص نجيب محفوظ للرواية، ووجد فيها الفن الذي بوسعه أن يحمل كل ما يدور في رأسه من أفكاره إزاء السلطة والمجتمع، والحيز القادر على بناء جدل ناعم حول الأيديولوجيات والخواطر والرؤى، والطريقة الآمنة لنقد الحاكم الجائر، وفضح الفساد الطافح، وطرح التصور البديل الذي يرمي إلى وضع حد للسياسات الفاشلة، والمسالك المعوجة، والتصرفات العرجاء.

ورغم أن هناك فارقا بين الأديب وعالم السياسة، فإن هذا لا يهضم حق الأول في استخدام الوسائل والأساليب التي يستعملها الثاني، حين يريد أن يوثق بعض الأحداث السياسية الحقيقية في روايته، شريطة أن يتم عرض ذلك بوسيلة فنية، تحصن الأدب من أن يصير وعظا سياسيا فجا. والأدب حين ينتقد السلطة بشكل غير مباشر، ويواجه فسادها، ويفضح نقائصها ويؤرخ للمقهورين، ويسخر من الطبقات، أو الفئات، المتحالفة مع الحكم الغاشم، يصبح شكلا من أشكال المقاومة بالحيلة، خاصة حين يلتحف بالرمز، ويبتعد عن المباشرة.

وهذا أيضا لا يمنع الأديب من أن يتعاطى السياسة بشكل مباشر، بعيدا عن الصفحات التي يسطرها لتصير شعرا ونثرا بديعا، فكثير من الأدباء، في شتى أرجاء الأرض، تفاعلوا مع السياسة، بدرجات متفاوتة، تراوحت بين الاكتفاء بمتابعة الشأن السياسي والتعليق على الأحداث الجارية وبين الانضمام إلى تنظيم حزبي أو خلية سرية، مرورا بأشكال عدة من التحايل في التعامل مع السلطة السياسية.

وبين هذه الحالات جميعا من علاقة الأدب بالسياسة رسم نجيب محفوظ معالم طريقه، ليقدم نموذجا لكيفية استخدام الأدب في التعبير عن المواقف السياسية، دون أن يسلك الأديب دربا سياسيا وعرا، وقدم الأدب بوصفه نوعا من المقاومة بالحيلة للقهر الذي تمارسه هذه السلطة على الجماهير، أو مجالا لتنفيس المثقف عما يكنه في ضميره تجاه السلطة، ولا يستطيع أن يقوله بشكل مباشر، خوفا من المساءلة.

وقد أيقن محفوظ أن اللجوء إلى الرمز، وتغيير ملامح بعض الشخصيات، وإعطاؤها أسماء غير أسمائها، وإضفاء بعض الخيال على الأحداث، أو العودة إلى وقائع تراثية وإسقاطها على الحاضر في ثوب قصصي، أو صناعة بطل منقذ يقفز فوق الواقع المتردي ويأخذ بيد الناس إلى مجتمع أفضل، يجعل المثقف أكثر أمانا في مواجهة القوانين، التي تسنها السلطة للحد من حرية التعبير، وفي مواجهة الأذرع الأمنية الباطشة، التي تنكل بكل من تشتم فيه أو منه معارضة حقيقية للسلطة.

وقد أوغل محفوظ في المباعدة بين نصوصه الإبداعية ومواقفه السياسية إلى الحد الذي جعل ناقد بقامة غالي شكري يصفه بأنه «أجبن

إنسان وأشجع فنان». ووصل الأمر بمحفوظ إلى اعتبار الظروف التي تجبر الأديب على التحايل هي الأفضل للعملية الإبداعية برمتها، فهو حين سئل ذات يوم:

لماذا كان الإبداع الأدبي في فترة الستينيات بمصر أكثر غزارة منه في فترة السبعينيات، مع أن هامش الحرية، خلال الأخيرة، كان أكبر من الأولى، والأدب يحتاج إلى مناخ حر؟

فأجاب قائلا:

«إن المبدعين في السبعينيات كانوا أحرارا، في أن يقولوا ما يشاءون في أحاديثهم ومقالاتهم، وهو ما جنى على الجانب الإبداعي لديهم، حيث لم تكن أمامهم تحديات كتلك التي وجدت في الستينيات، والتي قادت إلى إنجاز الأعمال الإبداعية، بما فيها من رموز واسقاطات للتعبير عما يريدونه».

واقتنع محفوظ بأن المقاومة بالحيلة تساعد على مجابهة الإذلال والحرمان والإهانات، عبر تطوير ثقافات مستورة، تعد بمستقبل أفضل، سواء كانت «حكمة» تستخلص من التجارب الطويلة المضنية للانبطاح والنفاق البيروقراطي والاستلاب، مثل ما صورته رواية «حضرة المحترم»، أو «أساطير» عن عصبة أو بطل فردي أو حلم بالعدل والخير، مثل ما حملته رواية «ليالي ألف ليلة»، أو «رؤية» في المذاهب والفلسفات والأيديولوجيات السائدة، مثل ما طرحته رواية «رحلة ابن فطومة»، أو محاولة لطرح قضية جدلية مهمة حول تلاقح الأفكار السياسية والفلسفية وامتزاجها، دون ادعاء بأن إحداها هي الأفضل

أو الأنجع، مثل ما حوته رواية «قلب الليل»، أو عالم موازي يبحث المسحوقين فيه عن العدل، مثل ما تضمنته رواية «ملحمة الحرافيش».

لكن محفوظ حدد رؤيته السياسية بشكل أكثر جلاء على لسان أبطاله في العديد من رواياته، وفي مقدمتها «الكرنك»، «ثرثرة فوق النيل»، «ميرامار»، «اللص والكلاب»، «يوم قتل الزعيم»، «السمان والخريف»، «قشتمر»، «الباقي من الزمن ساعة»، وثلاثيته الشهيرة «بين القصرين» و«قصر الشوق» و«السكرية»، أي أنه جعل رواياته ساحة لطرح أفكاره السياسية، ووصل في اعتماد هذا النهج إلى درجة مرتفعة، بحيث يمكن القول أن رواياته قد تخلو من أشياء كثيرة، لكنها لا تخلو قط من السياسة.

وتتلخص هذه الرؤية، كما طرحها محفوظ على لسان خالد صفوان أحد أبطال رواية «الكرنك»، في:

أولا: الكفر بالاستبداد والدكتاتورية.

ثانيا: الكفر بالعنف الدموي.

ثالثا: يجب أن يطرد التقدم معتمدا على قيم الحرية والرأي واحترام الإنسان، وهي كفيلة بتحقيقه، رابعا: العلم والمنهج العلمي هو ما يجب أن نتقبله من الحضارة الغربية دون مناقشة أما ما عداه فلا نسلم به إلا من خلال مناقشة الواقع، متحررين من أي قيد، قديم أو حديث. إلى جانب ذلك كان لقضية الانتماء مكانة عالية في أدب محفوظ، لدرجة أنه تخصص فيها، أكثر من أي أديب عربي آخر.

وقد بدأت ملامح هذا الانتماء تتشكل في أدبه من خلال انفعاله وهو طفل بثورة 1919 ضد الاستعمار الإنجليزي ثم موقفه من حزب الوفد الذي كان يقود النضال الوطني آنذاك، في بعض أعماله الروائية مثل «المرايا» و«حكايات حارتنا»، وكذلك إحدى قصص مجموعته «صباح الورد».

وعلى عكس الرمزية التي غلف بها محفوظ انتقاده للعهد الناصري في رواية «ثرثرة فوق النيل» جاءت رواية «الكرنك» لتنتقد هذا العهد بشكل مباشر، فأبطالها إسماعيل الشيخ وزينب دياب وغيرهما، هم شباب آمنوا بثورة يوليو، وكانوا يعتقدون أن العسكر على صواب مطلق، لكنهم استيقظوا على واقع أليم، حين مروا بتجربة قاسية بعد أن اتهمتم السلطة، ظلما، أنهم من «أعداء الثورة».

وحين قابلوا رجلا يمثل الوجه الكريه للثورة وهو خالد صفوان، الذي أمر بانتهاك عرض زينب، وجلد إسماعيل، وإجبارهما على أن يكونا عملاء للمباحث، يتجسسون على رفاقهم، خاصة حلمي حمادة الشيوعي، رغم أنهما لم يرتكبا شيئا مخالفا للقانون، فإسماعيل أعتقل لمجرد أنه تبرع بقرش واحد لبناء مسجد تابعا للإخوان المسلمين، وزينب قبض عليها لأنها صديقته، وفي المرة الثانية اعتقلوهما بتهمة الانتماء إلى تنظيم شيوعي، وحلمي حمادة مات تحت وطأة التعذيب.

وتعرض الرواية مواقف نماذج مختلفة من البشر الذين يترددون على مقهى الكرنك من الثورة ومقارنتها بالعهد الذي سبقها، وتتطرق إلى عملية انتقاد الذات التي جرت عقب هزيمة 67، وكان من نتائجها

التخلص من صفوان، ولذا انتهى به الحال إلى الكفر بالاستبداد، والإيمان بالحرية. لكن محفوظ لم ينس أن يوضح، على لسان أبطاله، الجوانب الحميدة للثورة، ومنها الاهتمام بالعدل الاجتماعي والتعليم.

لكن محفوظ عاد ليحدد موقفه، بشكل أكثر صراحة، من مختلف حكام مصر، منذ الملك مينا وحتى الرئيس السادات، في كتاب «أمام العرش»، وفيه شرح مآثر وعيوب كل زعيم، من خلال محكمة رمزية تخيلها محفوظ، ضمت كلا من إيزيس وأوزوريس وحورس، وركز الكتاب على زماننا المعاصر، عاقدا مقارنة بين كل من سعد زغلول ومصطفي النحاس، وجمال عبد الناصر وأنور السادات. واتخذ محفوظ خطوة أكثر إيضاحا في تحديد موقفه من القضايا السياسية والاجتماعية التي فرضت نفسها على المجتمع المصري والعربي، من خلال الزاوية الصغيرة التي كان يكتبها في صحيفة الأهرام، والتي تم جمعها، في عدة كتب. وقد تطرق محفوظ في هذه الزاوية الصحفية إلى قضايا ومفاهيم عامة مثل التدين والتطرف والحرية والعدالة والتقدم والانتماء والهوية والعلم والعمل .. الخ.

وحول الانتماء والهوية، يقول محفوظ «مصر 1919 آمنت بمصريتها، ومصر 1952 آمنت بالعروبة. الآن الإسلام السياسي يطرح العالم الإسلامي كله كدائرة للانتماء، واجبنا أن نخلق من هذه الانتماءات الثلاثة انتماء أكبر، يحافظ على مكوناتها الأصلية، ويربطها برابطة تكاملية، تزيدها قوة وصلابة، بدلا من أن تهدر قواها في صراعات عمياء». وفي موضع آخر يقول:

« إن الدفاع عن الهوية لا لسبب إلا أنها هويتنا باطل، كما أن التنكر للهوية لا لسبب إلا الانبهار بهوية حضارة أخرى باطلا أيضا .. علينا أن نواجه عصر القرية الكبيرة الواحدة بكل شجاعة وثقة بالنفس».

أما عن الحرية والعدالة فيرى محفوظ أنهما قيمتان عظيمتان لا غنى للبشرية عنهما، ويؤكد: «الحرية وحقوق الإنسان لن تكون ضربة موجهة للعدالة، ولن تصادر الحرية والكرامة باسم العدالة وباللجوء للقهر والاستبداد والإرهاب الرسمي».

وينحاز محفوظ إلى الرأي الذي يؤكد أن الحرية ليست هبة ولا منحة، لكنه في المقابل يشير إلي أنها لا تتحقق بالشتائم واتهام الأبرياء وتوهم المكانة، إنما هي «ثمرة جهاد الأحرار، ولا تجيء نتيجة لوجود المجتمع الحر، لكنها تخلقه من خلال جهاد مر، لم يكف، قديما ولا حديثا، عن تقديم الشهداء والضحايا».

وكل ما سبق لا يعني أن محفوظ قد خرج عن الخط العام الذي حدده لحياته وهو الابتعاد عن السلطة، لا يطلب منها شيئا ولا يفعل ما يجعلها تطلبه أو تلاحقه، فهو إن كان قد طرق باب السياسة في رواياته فإن ركز على العموميات، ونأى بنفسه عن السياسة اليومية أو الصراع السياسي الوقتي بين هذا الحزب أو ذاك، ولذا لم يخض تجربة السجن، التي عاشها كثير من الأدباء المصريين، خلال ستينيات وسبعينيات القرن العشرين.

ويبقى أوضح رأي سياسي عبر عنه محفوظ هو ذلك الذي أثار عليه خلال عام 1998 زوبعة من النقد الحاد، ظل طيلة حياته حريصا

على تجنبها، فقد هاجم بضراوة التجربة الناصرية، واعتبر أن كثيرا من قرارات عبد الناصر المصيرية، والتي جلبت له شعبية جارفة، كانت متسرعة، وقادت مصر إلى انتكاسات وعرضتها للأخطار، ومنها مثلا تأميم قناة السويس، وحرب الاستنزاف. لكن حتى هذا الرأي الصريح لم يبعد محفوظ كثيرا عن نهجه السابق في عدم الدخول في مواجهة مباشرة مع السلطة، إذ أنه وجه انتقاداته لنظام وقائد رحل عن دنيانا، ولم يعد بمقدوره أن يلاحقه أو يحاسبه على ما قال.

وقبل هذا بسنوات مال محفوظ إلى تأييد اتفاقية السلام المصرية ـ الإسرائيلية، وهو موقف سبب له متاعب جمة من قبل رافضي «التطبيع»، وحاد بكثير منهم إلى الربط بين موقفه هذا وبين حصوله على جائزة نوبل عام 1988.

وإذا كان نجيب محفوظ قد عبر عن مواقفه السياسية على استيحاء، من خلال الزاوية الأسبوعية الصغيرة التي كتبها ـ وتنقل عنه الآن بوساطة محمد سلماوي ـ في صحيفة الأهرام المصرية، أو من خلال الحوارات والمقابلات الصحفية التي أجريت معه، فقد ظل في النهاية مخلصا للفن الروائي، الذي رأى فيه الحامل الأساسي والأكثر ديمومة لأفكاره ورؤاه السياسية.

وحتى نفهم موقف نجيب محفوظ من السياسة، وخياراته حيال السلطة، لا بد من أن ننظر إلى آرائه، التي حوتها رواياته، وأدلى بها في حواراته الصحفية، ودبجها بمقالاته القصيرة، في ضوء التراكم الإبداعي والنقدي، حول علاقة الأدب بالسياسة، وموقف الأدباء من أولى الأمر.

وبداية فإن التوسل بالحيلة لمقاومة السلطان الجائر أو لفت انتباهه إلى عيوبه ومثالبه، ليس بجديد على الأدب العربي، فهناك مخطوطة عربية مجهولة المؤلف بالمكتبة الوطنية بباريس يرجح عودتها إلى القرن الثالث عشر الميلادي تحمل عنوان، «رقائق الحلل في دقائق الحيل»، لم يعتمد كاتبها في نصحه للحكام على الأسلوب المباشر الذي اتبعه ميكافيلي، إنما سلك درب الحكاية والقصة كوسيلة لتعليم الحكام فنون الإدارة والحكم، وقسم حكاياته، إلى حيل الملائكة والأنبياء وأدعياء النبوة والملوك والسلاطين والوزراء والقضاة والفقهاء والعباد والزهاد، ليحذر من خلالها الحكام من مغبة الظلم والاستبداد، ويبصرهم بالفوائد العظيمة التي تترتب على حكمهم بالعدل.

لكن هذه الوثيقة وتلك الطريقة التي سلكها نجيب محفوظ لا تعني أن الأدب يقتصر على التحايل فقط في مواجهة السلطة، وفي الوقت ذاته لا تعني أن هناك ثمة علاقة طردية بين القهر السياسي وخصوبة الإبداع الأدبي، كما ذهب أديبنا الكبير. فالأدب طالما كان مواجهة مباشرة بين المثقف والسلطة.

على سبيل المثال، لا الحصر، يتداعى إلى الأذهان، في هذا المقام، الدور الذي لعبه الأدب في تقويض أركان النظم الشيوعية في أوروبا الشرقية، فهو لم يكن بعيدا عن الثورة التدريجية التي شهدتها المجر، نهاية عام 1989، وبداية عام 1990، وقادتها إلى أول انتخابات حرة.

والكاتب المسرحي فاتسلاف هافيل، الذي وصل إلى رئاسة تشيكوسلوفاكيا سابقا، قدم مثلا مهما على إمكانية أن يصبح الأديب سياسيا بارزا.

وفي رومانيا، شكل الأدباء المغبونون عاملا أساسيا من عوامل الثورة على نظام شاوشيسكو الفاسد.

وساهم الأدباء في التمهيد للثورة الفرنسية، في حين أدت رواية «كوخ العم توم» للروائية الأمريكية هاريت بيتشر إلى إشعال الحرب الأهلية في الولايات المتحدة لأنها رصدت الحياة القاسية التي يعيشها السود.

أما عن تأثير نمط السلطة على الأدب، فلا يمكن أن نأخذ رأي نجيب محفوظ، المشار إليه سلفا، على علاته.

فبداية، إذا كان هناك اتفاق بين كثير من النقاد على وجود علاقة ضرورية بين البنية السياسية لأي مجتمع وأدب هذا المجتمع، فإنهم مختلفون حول ما إذا كان توجه النظام السياسي يؤثر على مضمون وشكل العمل الأدبي، أم على المضمون فقط. ويمتد هذا الخلاف إلى ما إذا كان الأدب يزدهر مع التسلط، كما ذهب محفوظ، أم لا.

وبوجه عام فإن الأدب، بمختلف ألوانه، يلعب دورا سياسيا مباشرا، أو غير مباشر في الحياة السياسية، ففضلا عن كونه قد يكون أداة في يد السلطة لتشكيل وعي المجتمع بما يخدم مصالح طبقة أو فئة معينة، أو على النقيض، قد يصبح أداة لمقاومة استبداد السلطة بالحيلة تارة وعنوة تارة أخرى فهو أيضا أحد العناصر الرئيسية التي تكون وجدان الأمم، ويساهم مع غيره، من أدوات التشكيل الثقافي في صياغة شخصيتها القومية وبلورة هويتها الحضارية، كما يعتبر أحد المصادر الأساسية لدراسة الشعوب.

المنضبط

مـن يمعن النظر في حياة العرب الراهنـة يجدها، في الغالب الأعم، متخبطـة زائغة، لا يحددها هـدف، ولا تحكمها غايـة، تعج بالفوضى، وتفتقد إلى الانضباط والاتـزان، وتفتقر إلى الدأب، ويعوزها الإصرار على بذل الجهـد المنظم والمنتظـم، الذي يعد وسـيلة مهمة للإنجاز، والترقي في المعيشـة، وطريقة ضرورية لتحقيق جزءا كبيرا من أسـباب وجود الإنسان في الدنيا، بتعميره للأرض، وكدحه الدائم ومكابدته من أجل أن يكون اليوم أفضل من الأمس، والغد أحسن من اليـوم.

لكن هذه الصورة العامة الحافلة بالفوضى لا تخلو من مشاهد نادرة للانضبـاط والاتزان والدأب، تبرهن على كذب ادعاءات من ربطوا بين العبقريـة والتحلل، وبين الإبداع والهذيان، وتؤكد أن الجل الأعظم من التفرد والتميز يتكئ على بذل الجهد، وتدريب النفس على مشقة العمل الدائم، والعطاء المسـتمر، وتثبت كذلـك أن الموهبة كائن حي، تحتاج إلـى الرعاية المنتظمة، كي تنمو وتسـتوي على سـوقها، وتزدهر فتمنح صاحبهـا توهجـا دائما، فيعطي مجتمعه خير ما لديـه، وأفضل ما عنده،

فيكبر به وبأمثاله من أصحاب القرائح المتوقدة، والأذهان الثاقبة، والبصائر النيرة.

وقد كان نجيب محفوظ واحدا من الأمثال الراسخة للانضباط والجد والاجتهاد، فقد وضع لحياته نظاما صارما، لا يحيد عنه، ومد أذرع هذا النظام إلى مختلف مناحي معيشته، سواء في إبداعه الأدبي الغزير والفياض والمتميز، أو في مسيرته العملية المتتابعة، موظفا بوزارة الأوقاف ومشرفا على هيئة الرقابة على المصنفات الفنية، وكاتبا بصحيفة الأهرام، أو حتى في سلوكياته اليومية البسيطة، أو مراعاته لصحته، وترويضه لمرض السكر، الذي يحتاج إلى تصرفات محسوبة، والتزامات دقيقة في كل ما يدخله الإنسان في جوفه من طعام أو شراب.

وقد بلغ محفوظ في هذا حدا عاليا، يصلح أن يقدم للأجيال اللاحقة على حياته، نموذجا يحتذى، ومثلا يُقتدى به. فمحفوظ كان يعرف قيمة الوقت، وينظر إليه وفق الحكمة ذائعة الصيت التي تقول:

«الوقت كالسيف إن لم تقطعه قطعك».

ومن ثم فإنه أنجز كما هائلا من الأعمال الروائية والقصصية والحوارية والمقالات والترجمات، رغم أنه كان مضطرا للتوقف عن القراءة والكتابة لمدة ستة أشهر من كل سنة، بسبب مرض الرمد الذي أصاب عينيه، كان يقضيها في التأمل، والتخطيط الذهني لروايته، التي تتسم بمعمار قوي، راسخ الأركان، متماسك المكونات، حافل بلغة جميلة عميقة، ورؤى شاملة.

وكان محفوظ يؤمن بأن الجهد الفائق هو العمود الفقري للعبقرية، وأن الإبداع «عملية إرادية» ومن هنا كان حريصا على أن يجلس كل يوم ينعم فيه بالإبصار السليم المعافى كي يكتب، إلى الدرجة التي كانت تبدو فيه المنضدة جزءا عزيزا من جسده. وهذا الحرص جعله يكتب حتى الرمق الأخير، فلما شلت يمينه بعد محاولة اغتياله في عام 1994 راح يدرب يده على الكتابة بحروف مرتعشة، وكأنه طفل حديث عهد بالقلم، حتى تمكن من أن يخط سطورا قصصية جديدة، ثم انتهى إلى الإملاء على سكرتيره الخاص، حتى لا يكف عن الكتابة مهما حصل. ولما انقطعت صلته بتفاصيل المجتمع والناس لضعف سمعه وبصره لجأ إلى رؤى الليل وأحلامه، لينسج منها أقاصيص رائقة عميقة، جمعها في كتابه «أحلام فترة النقاهة».

وكان أشد حرصا على القراءة التي أوصى بأن تكون «بلا حدود وفي أي اتجاه»، فتابع في سنواته الأخيرة بعض الكتابات الأدبية الجديدة، وظل يحرص على الإلمام بما ينتجه بعض الكتاب الصحفيين المفضلين لديه، وكان سكرتيره يقرأ له ما يريد، حتى اليوم الذي دخل فيه المستشفي للمرة الأخيرة.

وعلى التوازي مع الإبداع كان نجيب محفوظ موظفا منضبطا خلال سنوات عمله المديدة في وزارة الأوقاف، فلم يتغيب عن مكتبه إلا لعذر قاهر، ولم يتأخر عن لحظة الحضور الرسمية أبدا، وبلغ في هذا مستوى عجيبا، جعل كثيرين يضبطون ساعاتهم على وصوله. فقد كان يخرج من بيته في حي العجوز في وقت لا يتغير، ثم ينعطف يسارا على

كوبري قصر النيل، ليتوغل في وسط القاهرة، حتى يصل مبنى وزارة الأوقاف الكائن بحي باب اللوق في موعده المحدد.

ولم يشعر محفوظ يوما، على قامته الإبداعية المديدة، أنه فوق الوظيفة، أو أنها قد ضاقت على موهبته الرحيبة، بل أداها بتفان شديد، وإخلاص كبير، وهمة عالية، وكرر السلوك ذاته حين انتقل للعمل في الرقابة على المصنفات الفنية، والكتابة في صحيفة الأهرام، فصار مضرب الأمثال في الجد والإخلاص.

أما الانضباط مع المرض فلم يقل عن نظيره مع العمل، فمحفوظ طبق نصيحة طبيبه بدقة، فصاحب مرض السكر، حتى روضه وطوعه تماما، وبلغ في احترام مرضه درجة أغاظت طبيبه نفسه فقال له يوما:

«إنني دائما أنصح مرضاي بأن يلتزموا بتعليماتي، أما معك فلأول مرة أجدني أرغب في أن أنصح مريضا بأن يخالفني».

رحم الله نجيب محفوظ، فقد تعلمنا منه أشياء أخرى، غير تواضعه وتأدبه الجم، وسرده الجميل المنطوي على كثير من القيم والمعاني الإنسانية الكبرى.

المتصوف

"إذا كان المؤرخون يسجلون يوميات السلطة فإن الأدباء يسطرون يوميات الجماهير" ... هذه مقولة تبلورت في ذهني، وتزداد رسوخا كلما توغلت راحلا في صفحات الأعمال الأدبية من روايات وقصص لمختلف الأدباء، لكن اعتقادي في صحتها ودقتها واكتمالها، لم يتأت لي على الوجه الأنصع إلا حينما انتهيت من قراءة الأعمال الكاملة لنجيب محفوظ. فأدبينا العربي الكبير له باع طويل في رصد التفاصيل الصغيرة لأفراح الناس وأتراحهم، ممن اختارهم أبطالا لأعماله العامرة بالمعاني والرؤى الكبرى.

وإذا كان النقاد قد أغراهم النظر في وجوه الحرافيش الضائعين والفتوات المتغطرسين باعتبارهم العلامة المميزة لأدب محفوظ فإن هناك طائفة أخري تطل بقوة بين الأمواج المتلاطمة من البشر في الحارة المصرية وفي جنبات المجتمع الرحيبة كان لها وقع في نفس محفوظ ومن ثم في أدبه ألا وهي المتصوفة.

فقد فتح محفوظ عينيه على راياتهم وبيارقهم التي ترفرف على هامات البيوت في حي الحسين بالقاهرة مسقط رأسه، وكانت

أناشيدهم التي يصدحون بها في وضح النهار وفي الهزيع الأخير من الليل من أولي الأصوات التي تناهت إلي سمعه وهو يحبو داخل المنزل. لا شك أنه تساءل في طفولته عن هؤلاء الذين يملأون الدنيا ضجيجا بطبولهم، ولا شك أيضا أن الإجابة لم تكن كافية لتشبع عقله المتوثب النهم فراح يجيل البصر هنا وهناك ويقدح الذهن بحثا عن حقيقة هؤلاء الدراويش.

ويبدو أن محفوظ قد شرب من الظاهرة الصوفية حتى الثمالة فأعماله التي تناول فيها هذا الصنف من الناس تدل إلي حد كبير على أنه هضم الكثير عن المريدين وشيوخهم. عرف الفرق بين الأولياء والأدعياء، وبين الباحثين عن رياضة روحية تشفي أنفسهم العليلة وتقربهم من الحق والحقيقة زلفى وبين القابضين على مصالحهم الدنيوية المتسترين بعباءة التصوف لتحقيق مآرب عاجلة لا تخرج بأي حال من الأحوال عن ثروة تتراكم من جيوب الغلابة أو جاه يقوى بكثرة الأتباع.

واختار في هذا الشأن، على سبيل المثال لا الحصر، بعضا من أعمال لمحفوظ تحوي تقريبا كل ألوان المنخرطين في صفوف الطرق الصوفية ربما ليس في مصر وحدها وإنما في العالمين العربي والإسلامي كافة. ولا أركز هنا على مدي استفادة محفوظ من التصوف في حقل اللغة أي وجود بعض مفردات القاموس الصوفي الثري بين سطور أدبه، ولا من مركزية "التصوف" في مشروعه الأدبي برمته، بدءا من قصصه القصيرة وانتهاء بملحمته الرائعة "ملحمة الحرافيش"، بل

انصب اهتمامي علي تعامل محفوظ مع الصوفية كظاهرة اجتماعية لها تجليات تنظيمية وفكرية وسياسية في الواقع المعيش.

فقصة "حكاية بلا بداية ولا ونهاية" تتطرق إلي عدة أشياء هامة ارتبطت بالظاهرة الصوفية المعاصرة منها تحالف بعض الطرق الصوفية المصرية مع الاحتلال الإنجليزي ومنها أيضا استغلال بعض المشايخ للطرق في جمع ثروات طائلة يصعدون بها إلي أعلى مراتب السلم الاجتماعي بينما يرزح مريدوهم في الفقر المدقع، وكذلك مسألة قيام المريدين بنسج الأساطير حول شيوخهم.

وفي رواية "اللص والكلاب" يقدم محفوظ نموذجا للمتصوف المنسحب من الحياة المنكفئ على أذكاره وأوراده بعيدا عن المجتمع وأحواله والناس ومشكلاتهم، ويكمل أديبنا تناوله لهذا الصنف من البشر ولكن باستفاضة في روايته لملحمة "الحرافيش".

وفي رواية "زقاق المدق" يلتقط محفوظ واحدا من أولئك الذين تعرضوا لاضطهاد شديد ووقع عليهم ظلم بين لتخرطوا في سلك الدروشة.

أما في رواية "يوم قتل الزعيم" يقدم مثالا لهؤلاء الذين يعيشون على حافة التصوف أملا في آخرة هانئة دون أن يخسروا تمتعهم بمباهج الحياة أو ينعزلوا عن دنيا الناس.

وفي رواية "رحلة ابن فطومة" يذهب محفوظ بالتصوف إلي آفاق بعيدة حيث يطرحه على أنه طريق الخلاص ودرب السلامة الذي ينتهي

إلي الحقيقة الكبرى في هذا العالم وهى الموت، وهذا ما أكده في عمله الإبداعي الفريد "أصداء السيرة الذاتية".

ونعود إلى التصور الأول الذي قدمه نجيب محفوظ عن الصوفية في "حكاية بلا بداية ولا نهاية" من خلال أسرة عبد الله الأكرم، وتبدأ القصة بإظهار كيف تتم صناعة الأسطورة في حياة المتصوفة بنسج الحكايات الخارقة للعادة حول المشايخ الأمر الذي يجذب المريدين إليه ويجعلهم ينظرون إليه على أنه زعيم كاريزمي يتمتع بكل خصائص القيادة الملهمة التي أوردها عالم الاجتماع الألماني "ماكس فيبر" في هذا الشأن فها هو أحد المريدين يقول:

"هنيئا لأهل مصر... هنيئا يا مصر اختارك الأكرم مأوى ومستقرا لشخصه ولذريته هنيئا لك يوم قصدك قادما من المشارق على قدميه جاء يستأنس وحوش البراري يخترق الجبال يسير فوق الماء يفجر العيون في الصخر وهل على القاهرة السعيدة كالبدر وتجول في أطراف متباعدة حتى استقر به المقام في هذه البقعة الطاهرة حيث يقوم مسجده وضريحه، هنيئا يا مصر وهنيئا يا حارتنا ويردد المريدون كل هذه الأساطير على أنه درب من الكرامات مع، الأكرم طبقا لما يصفه نجيب محفوظ ما هو إلا مجرم ارتكب جريمة شنعاء وهرب إلي مصر وأطلق على نفسه الأكرم بدلا من المجرم وجاء إلي الحارة أشعث أغبر عاري الجسد لا يختلف شيئا عن الحيوان الأعجم.

وهذا السر الخافي على محمود حفيد الأكرم يكشفه له رجل من رجال الطريقة الصادقين يدعي الشيخ تغلب الصناديقي كان قد ابتعد

عنها حين تحولت إلي مشروع لنهب أقوات البسطاء أو على حد قول الصناديقي ذاته "لم يبق من الطريقة إلا الأغاني والأذكار والنذور والعمارات".

وهذه الحقيقة التي صدمت محمود الأكرم الذي كان يعيش حياة مرفهة ويمتلك العمارات الشاهقة والعقارات المتنوعة من أموال الطريقة التي ورثها عن أبيه تكاد أن تكون هي الحالة الغالبة للكثيرين من أبناء الطرق الصوفية في أيامنا هذه فعلي سبيل المثال لا الحصر حين نشب نزاع منذ سنوات بين البيت البرهاني الذي يقوده رجل صوفي سوداني يدعي إبراهيم البرهاني وبين الطريقة البرهانية التي يتبعها البيت المذكور والتي يقع مقرها الرئيسي في شارع قصر الشوق -ذلك الاسم ألهم محفوظ عنوان واحد من ثلاثيته الرائعة- اتهم البرهاني أتباعه في القاهرة بأنهم اختلسوا أموال الطريقة والتي تقدر بملايين الجنيهات بينما اتهمه أتباعه بأنه دجال احترف النصب والاحتيال على البسطاء وراح يبيع لهم مجموعة من البخور ادعى أنها مباركة لأن أباه الشيخ محمد عثمان البرهاني أسبغ عليها كراماته ومع أن ثمنها لا يتعدى قروشا معدودة إلا أنه باع الواحدة منها فقط بعدة جنيهات فحقق من وراء ذلك ثروة طائلة.

ويسلط نجيب محفوظ في قصة "حكاية بلا بداية ولا نهاية" أيضا الضوء على نقطة هامة للغاية وهى تحالف بعض الطرق الصوفية في مصر مع الاحتلال الإنجليزي من خلال الطريقة التي يطلق عليها الأكرمية فهاهو الشيخ الصناديقي يصدم محمود مرة ثانية ويقول له:

"أبوك كان صديقا للإنجليز" ثم يعرف بعد ذلك أن عمته هربت في شبابها مع ضابط إنجليزي إلى إنجلترا.

وهذا الأمر ليس من صنع خيال نجيب محفوظ، فإن لم تكن هناك طريقة في تاريخ الصوفية المصرية باسم الأكرمية إلا أن مسألة تعاون بعض الطرق مع الاحتلال هى من الحقائق التاريخية الثابتة، فالطريقة الإدريسية الأحمدية مثلا كانت تحصل على مساعدات بريطانية كبيرة مقابل تزويد الإنجليز بالمعلومات عن تحركات الأدارسة في منطقة عسير بشبه الجزيرة العربية فيما وجد الإنجليز في معارضة الطريقة الميرغنية الخاتمية للمهدية في السودان ما يخدم مصالحهم فقدموا لها الدعم المادي والمعنوي كما ساند الإنجليز الطريقة الدمرداشية وكان شيخها مصطفي الدمرداش تربطه علاقة خاصة بالمندوب السامي البريطاني في مصر (1925 -1929) جورج لويد. بل وصل الحال بالسيد محمد إبراهيم الجمل شيخ الطريقة السمانية إلي جمع توقيعات ضد ثورة 1919 التي قادها الزعيم المصري سعد زغلول والدعوة إلي بقاء الإنجليز في مصر.

وفي المقابل فهناك بعض الطرق التي ناصبت الإنجليز العداء والتحمت مع المقاومة الوطنية للاحتلال مثل الطريقة العزمية التي سمح شيخها محمد ماضي أبو العزائم لجمعية اليد السوداء المناهضة للإنجليز باستخدام مطبعته لإعداد المنشورات التي تندد بالاحتلال الأمر الذي أدي إلي اعتقاله أكثر من مرة، كما أن الشيخ محمود أبو الفيض المنوفي شيخ الطريقة الفيضية الشاذلية تولي رئاسة جمعية

الفدائيين التي أصدرت مجلة لواء الإسلام الشهرية في الفترة من 1924 إلي 1930 وكانت تتضمن مقالات وأخبار تهاجم الاحتلال الإنجليزي

ويلمس نجيب محفوظ في قصة "حكاية بلا بداية ولا نهاية" كذلك قضية مطروحة بشدة على الحياة الصوفية المعاصرة وهي كيفية تفاعل ظاهرة تقليدية كالطرق الصوفية مع التحديث ومدي الصراع بين العقلانية التي تستخدم البرهان مع المعرفة اللدنية التي تعتمد على الحدس وذلك من خلال النقاش المحتدم الذي تشهده حارة الأكرم بين بعض طلبة الجامعة ومريدي الطريقة الأكرمية، فها هو أحد الطلاب يقول لمحمود الأكرم:

"صغار المريدين وهم الكثرة الغالبة حفاة خانعون لا يمتلكون حيال قوتكم إلا الرضا وإلا ماتوا جوعا ولكن لا شك أنهم يمرون حيارى بهذا البيت الكبير الغارق في الرفاهية والذي أقيم بأموال المريدين كسائر العمارات الشاهقة في وسط المدينة".

وبينما قاوم محمود الأكرم الطلاب دفاعا عن مصالحه فإن الصناديقي الذي يقدمه محفوظ على أنه المتصوف الحقيقي تفهم موقفهم، فمحمود يقول: "عرفنا ذات يوم أسماء جذابة كأرشيدس ونيوتن وحقائق غريبة كالجزئ والحركة ولم أتصور وقتذاك أنها ستطاردني بعنف كالزمن". أما الصناديقي فيقول عن هؤلاء الطلاب:

"لقد زارونى حدثوني عن العلم الذي يؤمنون به فحدثتهم عن العلم الذي أؤمن به تبادلنا الاحترام طيلة الوقت، قلت لهم إن العالم

من رجال الله إلا إذا أراد أن يكون من رجال الشيطان، قالوا ليس من أهل الطريق من يلهج بالفسق والجشع، فقلت ولا من العلماء من يهب قدراته للدمار".

وفي رواية اللص والكلاب يقدم نجيب محفوظ نموذجا لرجل صوفي زاهد يعيش أقصي الحياة مكتفيا بما يقتات به في سبيل التفرغ للعبادة وهو الشيخ على الجنيدي ذلك الشيخ الذي كان سعيد مهران بطل الرواية يذهب إليه مع أبيه وهو طفل صغير.

وحين خرج سعيد من السجن راح يقصده بحثا عن مأوي آمن بعيدا عن أعين الشرطة التي تطارده ومن خلال الحوار الذي يبنيه محفوظ بينهما يتضح كيف أن لكل منهما مذهبا في الحياة يختلف عن الآخر تماما فسعيد لص يستحل سرقة الأغنياء ويعتقد في أفكار اشتراكية تعلمها على يد صحفي يدعي رؤوف علوان يبرر بها السرقة وإثر ذلك دخل السجن وحين خرج وجد علوان نفسه قد انضم إلي طائفة اللصوص الأثرياء ووجد أن زوجته قد خانته وحرم من ابنته وسيطر علية شعور بأنه مضطهد وأن الدنيا مليئة بالظلم.

أما الجنيدي فعلى العكس من ذلك فهو لا يتحدث إلا عن الآخرة بعد أن اقتنع بأن الدنيا مليئة بالأوغاد، وحين قال له سعيد مهران:

- "هرب الأوغاد كيف استقر بعد ذلك.

رد علية قائلا:

- كم عددهم؟

فأجاب سعيد:

ثلاثة.

فقال الجنيدي:

ـ طوبى للدنيا إذا اقتصر أوغادها على ثلاثة.

ويتعامل الجنيدي مع الناس على أساس القاعدة التي تقول "المال لله" فهو يري أنه لا يمتلك شيئا حتى البيت المتواضع الذي يقطنه فها هو يقول لسعيد مهران حين سأله: ألا ترحب بي؟ ... ضعف الطالب والمطلوب فيقول له: لكنك صاحب البيت فيرد: صاحب البيت يرحب بك ويرحب بكل مخلوق بكل شيء، أما أنا فصاحب لا شيء.

وهنا يطرح نجيب محفوظ ركنا أساسيا من أركان التصوف هو الزهد الذي لا يمكن أن يتم التصوف إلا به.

هذا الزهد الجم في الدنيا وملذاتها منحت الجنيدي راحة لا تتقلقل وسكينة لا يصيبها غضب وهدوء ثابت لا يريم الأمر الذي أثار حنق مهران فقال لنفسه ذات مرة:

"ترى ماذا يصنع هذا الشيخ لو أنني صوبت مسدسي نحوه؟ متى يمكن أن يهتز هدوؤه المثير".

"بل جرب مهران أن يضع الجنيدي مكانه ليعرف كيف سيتصرف فقال له" مولاي: ماذا كنت تفعل لو ابتليت بمثل زوجتي، ولو أنكرتك كما أنكرتني ابنتي؟ لكنه رد عليه بنفس طريقته السابقة إذ قال : العبد لله

لا يملكه مع الله سبب ويبلغ التباين بين ما يراه مهران وما يراه الجنيدي منتهاه في هذا الحوار:

- خذ مصحفا واقرأ.
- غادرت السجن اليوم ولم أتوضأ.
- أنكرتني ابنتي وجفلت مني كأني شيطان ومن قبلها خانتني أمها.
- توضأ واقرأ.
- خانتني مع حقير من أتباعي، تلميذ كان يقف بين يدي كالكلب وطلبت الطلاق محتجة بسجني ثم تزوجت منه.
- توضأ وأقرأ.
- ومالي .. النقود والحلي استولى عليها وبها صار معلماً قد الدنيا وجمع أنذال العطفة فأصبحوا من رجاله.
- توضأ وأقرأ.
- لم يقبض على بتدبير البوليس، كلا كنت كعادتي واثقا من النجاة الكلب وشى بي بالاتفاق معها.
- توضأ وأقرأ: "قل إن كنتم تحبون الله فاتبعوني يحببكم الله" ... وقرأ "واصطنعتك لنفسي" وردد قول القائل: "المحبة هي الموافقة أي الطاعة له فيما أمر والانتهاء عما زجر والرضا بما حكم وقدر".
- وتنتهي العلاقة بين الجنيدي ومهران دون أن يفلح أحدهما في تغيير الآخر. فلا مهران توضأ ولا الجنيدي قال حرفا واحدا عن

دنيا مهران المترعة بالشقاء فها هو مهران يقول الشيخ: "من المؤسف أنني لم أجد عندك طعاما كافيا، كما هو مؤسف كذلك أن عقلي يتعذر عليه فهمك وسأدفن وجهي في الجدار ولكني واثق من أنني على حق".

وإذا كان الجنيدي قد اختار حياة التصوف عن اقتناع ورضا فإن الشيخ درويش أحد شخصيات رواية "زقاق المدق" قد اضطرته الظروف إلي أن يقع في درب الدروشة فهو كان مدرسا للغة الإنجليزية بإحدى مدارس الأوقاف وكان سعيداً في حياته.

ولما انضمت مدارس الأوقاف إلي وزارة المعارف سويت حالته الوظيفية كسائر زملائه من غير ذوى المؤهلات العليا فأصبح كاتبا بالأوقاف ونزل من الدرجة السادسة إلي الثامنة لم يسكت بل احتج وقدم الشكاوي والالتماسات لكن دون جدوى فانهارت أعصابه وأصبح كثير التبرم سريع الانفعال متحديا للآخرين من منطلق شعوره بذاته لذا نال غضب رؤسائه وذات يوم فاض به الكيل فطلب مقابلة وكيل الوزارة وبادره قائلا: " يا سعادة الوكيل لقد اختار الله رجله"

ولما طلب منه الوكيل إيضاح ما قصد قال :

ـ "أنا رسول الله إليك بكادر جديد"

وهكذا انتهت حياته الوظيفية بالرفت فهام على وجهه تاركا أهله ومعارفه وأضحى درويشا من الدراويش.

ويعيدنا نجيب محفوظ في قصة الشيخ درويش مرة ثانية إلي صناعة الأسطورة داخل التنظيمات الصوفية باختلاق الكرامات لأناس عاديين للغاية تتم إحاطتهم بهالة من القداسة فسكان زقاق المدق استبشروا خيرا بدرويش وقالوا أنه ولي من أولياء الله الصالحين يأتيه الإلهام باللغتين العربية والإنجليزية وذلك على الرغم من أنه لم يأت بشيء من المعجزات أو الخوارق.

وليس العامة فقط هم الذين اعتقدوا في ولاية الشيخ درويش بل إن أحد رجال السياسة ذهب مذهبهم وهذا أيضا ليس من صنع خيال محفوظ فهناك حقائق تاريخية ثابتة تؤكد أن رجال السلطة داهنوا بعض رموز الصوفية طوال قرون عدة فعلي سبيل المثال لا الحصر كان الظاهر بيبرس يخطب ود السيد أحمد البدوي ولجأ السلطان برقوق إلي رجل صوفي يدعي أكمل الدين البابرتي ليصلح بين اثنين من أمرائه نشب بينهم نزاع وبلغ المتصوفة شأنا في العصر الملوكي لدرجة رفع الكلفة بينهم وبين السلاطين وقد حرص الحكام على أخذ مشورتهم ولما ماتوا مشوا في جنائزهم.

ولعب الصوفي أبو السعود الجارحى دورا أساسيا في جمع الأمراء حول طومان باي بعد أن جاءت الأنباء بمصرع السلطان قنصوه الغوري تحت سنابك خيل العثمانيين في زحفهم إلي مصر ووصلت مكانة الجارحي لدرجة أن الشكاوي كانت ترفع إليه ويقف الأمراء على بابه طويلا حتى يسمح لهم بالدخول بل أن بعضهم حمل الطوب والتراب

في بناء زاويته وهناك عشرات الحكايات في هذا الشأن لا يتسع المقام هنا لذكرها.

ويرصد محفوظ في "زقاق المدق" أن أحد المرشحين لانتخابات البرلمان كان يجلس بين الناس في لمقهي ليشتري أصواتهم ويقول لهم أنه بعد ظهور النتيجة سيعطيهم المقابل المادي الذي اتفق معهم عليه لكن أحدهم يرد عليه قائلا: "وقبل ظهور النتيجة" فيخرج الشيخ درويش عن صمته قائلا:

- كالصداق له مقدم ومؤخر.

وعندئذ انزعج المرشح ولكنه سرعان ما أدرك حين وقع بصره على زيه- الجلباب ورباط العنق والنظارة الذهبية- أنه ولي من أولياء الله الصالحين فارتسمت على وجهه وقال: يا سيدنا الشيخ ادع لي فرد عليه درويش قائلا: "الله يخرب بيتك".

ولم يكن الشيخ درويش سوى رجلا يعيش عالة على أناس اعتقدوا في كراماته، أما في رواية ملحمة الحرافيش فيرصد نجيب محفوظ مجتمعا صوفيا كاملا يعيش عالة على الناس من خلال دراويش التكية والتكايا أو الخانقاوات والزوايا جزء من التاريخ المصري في العصر الوسيط فالأمراء والوجهاء كانوا يقربون الصوفية إليهم ويجزلون لهم العطاء كوسيلة لكسب الشرعية من الجماهير الغفيرة التي كانت تنظر إلي من يفعل ذلك على أنه حريص على الدين ويصف المؤرخون التكية التي أنشاها الناصر صلاح الدين الأيوبي والتي أطلق عليها "سعيد السعداء" بأنها كانت مؤسسة اجتماعية متكاملة حيث كان

بهـا الطبيب الذي يعالـج المتصوفة والوقاد الذي يضـيء لهم قناديلهم والبواب الذي يمنع من لا خلاق لهم من دخولهم والطباخ الذي يطهي لهـم الطعام والرشـاش الذي ينقل المـاء للأدوار العليـا والخدم الذين ينظفـون ويرتبون فضلا عن الواعظ وخادم الكتـب والمؤذن والخطباء والأئمة.

وكان للتكية مخصص يومي من الطعام والشـراب إلي جانب النقود وكان الأيوبـي يهدف مـن كل هذا إلي اسـتخدام الصوفية من المذهب السني لمحاربة "أيديولوجية" الدولة الفاطمية الشيعية.

وفـي راويـة يـوم قتـل الزعيـم يقـدم نجيب محفـوظ نموذجـا أخر للمتصوفين من خلال شـخصية محتشمي زايد فهو الدرويش المودرن علـى حـد وصف أحـد أبطال الراوية لـه وهو الرجل الـذي يعيش على حافة التصوف فها هو يقول عن نفسه:

"أغبـط الأولياء وأتوق إلـي الكرامات ولكني أقـف عند حافة بحر التصوف متمسكا بالعبادة قانعا بها في أحضان دنيا الله".

وعلـى العكـس مـن الشـيخ درويـش يحيا محتشـمي معتمـدا على المعاش الذي يتقاضاه عن مدة خدمته في وظيفة عمومية وعلى العكس من الشـيخ الجنيدي يعي محتشـمي الظروف الاجتماعية التي تحيط به وبأسـرته فهـو حزيـن لأن حفيده علـوان خريـج الجامعة لا يجد شـقة يتزوج فيها لذا يقول: "

وكيف استطيع تجنب هموم الدنيا ومعي حفيدي المحبوب".

ومع هذا فهو يحلم بحل هذه المشكلة الصعبة من خلال تجليات صوفية إذ يقول:

" لو وهبني الله نعمة الكرامات لأوجدت له شقة ومهرا".

ومحتشمي كان في الثلاثينات من شباب الحركة الوطنية وقد فصل من عمله كمدرس بتهمة تحريض الطلبة على الإضراب وشارك في المظاهرات وكان يحب سعد زغلول كثيرا ويغضب من مناهج التاريخ التي يدرسها حفيده والتي تدعي فشل ثورة 1919 فها هو يقول: "يتحدثون عن الثورة بلا معرفة لم يسمعوا عنها حكي لهم المؤرخ المأجور حكاية زائفة كاذبة يبدأ المدرس المغلوب على أمره درسه بالسؤال الخائن/ لماذا فشلت ثورة 1919؟.. يا أبناء الأبالسة ألا توجد قطرة حياء يا زبانية المعتقلات وعباد نيرون".

كما يغضب محتشمي من القرارات التي اتخذها الرئيس المصري أنور السادات في سبتمبر 1981 والتي انتهت باغتياله في أكتوبر من العام نفسه ويقول:

"ما هذا القرار أيها الرجل تعلن ثورة في 15 مايو 1971 ثم تصفيها في 5 سبتمبر تزج بالمصريين جميعا مسلمين وأقباط ورجال أحزاب وفكر لم يعد في ميدان الحرية إلا الانتهازيون... فلك الرحمة يا مصر".

وهذا الصوفي الواعي سياسيا ليس نموذجا خارجا على الواقع فبعض الدراسات الميدانية التي أجريت على المجتمع الصوفي أثبتت أن بعض المنخرطين في الطرق الصوفية يتابعون وسائل الاتصال المختلفة بانتظام ومن ثم يعايشون المشكلات المطروحة على واقعنا

المعاش فالمتصوفة خرجوا من صوامعهم وتماهوا في المجتمع وذابوا فيه فبعضهم ينتمي إلي مؤسسات مرموقة وبعضهم يتبوأ مناصب كبيرة في "الجهاز البيروقراطي المصري" وبين مريدي الصوفية يوجد أساتذة الجامعات والأطباء والمهندسون والصحفيون والضباط وغيرهم من فئات المجتمع التي نالها التحديث.

فشخصية محتشمي زايد تكاد أن تكون مثالا للعديد من متصوفي هذه الأيام، أولئك الذين يلجأون للصوفية بحثا عن راحة البال والطمأنينة بعد حياة مليئة بالشقاء فزايد مر بعدة مراحل في حياته يقول عنها:

"إيمان موروث، شك، إلحاد، عقلانية، لا أرادية ثم إيمان".

وهو رغم انغماسه في تفاصيل الحياة مثل عشقه للطعام أو رغبته في متابعة جسد الخادمة وهي تنظف شقته إلا أنه يؤمن بأن الدنيا طريق عابر فيردد: "ما مثلي ومثل الدنيا إلا كراكب في يوم صائف فاستظل تحت شجرة ساعة من نهار ثم راح وتركها". وهو يكره انغماسه في الحياة بهذا الشكل ويود لو طلق الدنيا إذ يقول:

"آه يا ربي متى تهبني الشجاعة لأنبذ الدنيا وما فيها. حتى متى أحن إلى كرامات لا تتيسر؟ متى أطير في الهواء أو أمشي فوق الماء ؟ متى أشير إلى الظالم فأصعقه وأريح الدنيا من شره؟

وحكاية محتشمي هذه تظهر إلي حد كبير صدق الأطروحات التي يقدمها علماء الاجتماع والسياسة حول دور التصوف في تطبيب العوز النفسي والمادي من خلال الاحتماء به من القهر والتسلط فظاهرة

التعلق بالأولياء واللجوء إليهم لجلب الخير ودفع الضرر تتنامى وسط القطاعات المقهورة من البشر وخاصة حين يعم الجهل والعجز وحيث يتعرض الإنسان لدرجات عالية من الاستلاب فالإنسان المقهور يكون بحاجة دائما إلي قوة تحميه تجسدت في الأولياء فكراماتهم التي بتداولها الناس تشكل النقيض والمنسقين وتقوم بتخدير قطاعات عريضة من المجتمع فتركن إلي السكينة في رحاب الأولياء والمشايخ وتنسى حقوقها الضائعة.

وإذا كان نجيب محفوظ قد عالج البعد الاجتماعي والفلكلوري في الأعمال الأدبية التي سبق ذكرها فإنه في روايته الرمزية "رحلة ابن فطومة" طرح لنا الصوفية باعتبارها حالة من التفاني في الذات الإلهية "النيرفانا" والترفع عن صغائر الدنيا والانغماس في الحقيقة الأبدية والانحياز إلي الحق الجلي إنها المثال والكمال الذي لا تشوبه شائبة ولا يقدر علية إلا من جاهد نفسه وصبر وهي النموذج الذي يجب اتباعه بعد أن سقطت النماذج والأيديولوجيات.

ومسألة مدي مساهمة التصوف في بناء نموذج أو مشروع للنهضة تؤرق الكثيرين من الباحثين والمفكرين والفلاسفة ومنهم الفيلسوف المصري الدكتور حسن حنفي فها هو يتساءل هل يمكن تحويل أيديولوجيا الصراع الداخلي (التصوف) إلي أيديولوجية للمقاومة الخارجية؟ وهل يمكن الانتقال من الفرد إلي المجتمع ومن النفس إلي الأنفس؟ وإذا كان التصوف طريقا يمر بثلاثة مراحل أخلاقية ونفسية وميتافيزيقية فهل يمكن إعادة بناء كل مرحلة من أجل إيجاد ثقافة

سياسية واجتماعية أكثر فاعلية؟ أم من الأجدى استبعاد الطرح الصوفي تماما؟

وفي هذا السياق تأتي رواية "رحلة ابن فطومة" التي يقدم محفوظ التصوف فيها على أنه مشروع للخلاص وتبدأ الرواية برغبة قنديل محمد العنابي الشهير بابن فطومة الذي يعيش بدار الإسلام في الترحال والسفر ليس للمتعة ولكن بحثا عن المعرفة التي تساهم في رفعة وطنه أو على حد قولة هو أريد أن أعرف وأن أرجع لوطني بالدواء الشافي ويمر ابن فطومة في رحلته بالعديد من الأماكن المتباينة في نظامها الاجتماعي، ويشرح العادات والتقاليد المتبعة والطقوس التي تمارس في كل مكان يزوره .

وتبدأ الرحلة بما أسماها محفوظ دار المشرق ويرمز به إلي المرحلة البدائية في حياة البشرية ثم ينتقل ابن فطومة إلي دار الحيرة التي يرمز بها محفوظ إلي عصر الملك الإله وبعدها يذهب إلي دار الحلبة ويرمز بها إلي الغرب الرأسمالي ومنها إلي دار الأمان وهي في نظره رمز للمجتمع الاشتراكي ويلمس ابن فطومة في كل دار يزورها عيوبا كثيرة ففي مقابل إعلاء بعض القيم النبيلة تهدر قيم أكثر نبلا، ولأنه كان يبحث عن دواء شاف لوطنه الذي يرزح تحت نير الجهل و الظلم فكان عليه ألا يتوقف بل يبحث عن دور أخري حتى انتهي به المطاف إلى دار الغروب .وربما قصد نجيب محفوظ بهذه الدار أنها الموت أو الدار الآخرة إذ أنه استعرض مسيرة الحضارة الإنسانية وتنقلها بين أيديولوجيات وتجارب شتي لم يحقق أي منها السعادة الحقيقة

للإنسان وليس بعد ذلك إلا الموت الذي يأتي ولا مراء في ذلك ولكن كيف يستعد الإنسان لهذه لحياة الأبدية؟ كيف يحصل على السعادة التي لا يشوبها كدر والعدل الذي لا يدنسه ظلم؟

ويجيب نجيب محفوظ على لسان شيخ صوفي يعيش في دار الغروب يعلم الذين يصلون إليه كيف يروضون نفوسهم الجامحة ويقتلون غرورها استعدادا للذهاب إلي ما أطلق عليها محفوظ دار الجبل.

ودار الغروب ليس لها حراس وليس لها حاكم ويوجد فيها فقط ذلك الشيخ الوضيء الوجه يقول عنه نفسه:

"أنا مدرب الحائرين"، ويقول عن الذين يتبعونه: "حياتهم هنا موافقة للحق ومفارقة للخلق، إنهم صابرون على مرارة البلوى لإدراك حلاوة النجوى، جميعهم مهاجرون من شتى الأنحاء يجيئون إعراضا عن الهواء الفاسد وليعدوا أنفسهم للرحلة إلى دار الجبل".

والاستعداد لدار الجبل هذه يكون باكتشاف الإنسان للقوى الكامنة فيه بالصمت والتركيز الكامل في ذاته، وعندما يستطيع الواحد منهم أن يطير بلا أجنحة، يعرف أنه قد أصبح مؤهلا للذهاب إلى هذه الدار التي تجري الحياة فيها بالعقل والقوى الخفية .. "فيها يكتشفون الحقائق ويزرعون الأرض وينشئون المصانع ويحققون العدل والحرية والنقاء الشامل".

وبالطبع فإن هذا ليس إلا التصوف في أبهى صوره وأسمى معانيه، إنه التصوف الخالص الذي سقط ملايين المريدين في رحلة الوصول

إليه كان حلمهم وأملهم الأخير لكنهم لم يتمكنوا من قهر أنفسهم المريضة لتصل إلى أقصى نقطة في عالم الروح وتتحول بذلك إلى قوة جبارة يخشاها الجميع ولا تخشى أحدا، زاهدة، غارقة في معرفة لدنية تحمل بين جوانحها حبا للجميع وسلاما مع الكل، لا يهزمها ضعف أمام جاه أو سلطان أو مال.

وأخيرا يمكن القول أن نجيب محفوظ قد تناول باقتدار الجوانب الاجتماعية للظاهرة الصوفية التي تعد جزءا لا يتجزأ من مجتمعنا المصري العامر بالظواهر الإنسانية التي تستحق أن نمعن فيها النظر لنخرج منها بآلاف المعاني كما خرج منها أديبنا العربي الكبير بعشرات الحكايات.

المنسي

تحل ذكرى ميلاد أو رحيل نجيب محفوظ من دون ضجيج أو صخب كبير. أفقد أهملتها أغلب المؤسسات الثقافية الرسمية المصرية، ولم يهتم بها سوى القلائل، وكأن الرجل كان عابراً على الدنيا، لم يحفر فيها أي علامة، ولم يترك أي أثر، أو كأن هذه المؤسسات تتعامل مع قيمة الرجل وقامته بالطريقة التي كان يفضل هو أن يتم التعامل معه بها، فمحفوظ كان يعشق البساطة والسكينة والسلام، وكان متواضعاً إلى أقصى حد، لم يته أبداً على الناس بموهبته ولا بإنجازه، ولم يطلب من أحد أن يحتفي أو يحتفل به، بينما كان هو دائم الحديث عن أساتذته وأقرانه، وبعضهم أقل موهبة منه.

وهذا الإهمال عانى منه محفوظ في مستهل حياته، فراحت قصصه ورواياته تتوالى من دون أن يلتفت إليها أحد، وتكرر الأمر في ختام مسيرته الإبداعية، إذ شكا الكاتب ثروت أباظة ذات يوم من أن روايات محفوظ كانت تصدر تباعاً ولا أحد يكتب عنها، نقداً أو شرحاً، أو حتى مجرد متابعة إخبارية وافية ضافية تليق بقدراته الإبداعية.

وكابد محفوظ طويلاً مما سلكه نقاد الأدب تجاهه، حين قدَّموا عليه من هم أدنى منه بكثير، لأن معتقداته السياسية كانت تختلف عن تلك التي يؤمن بها معظم النقاد في خمسينات القرن المنصرم وستيناته، ففي يوم من الأيام، كان النقاد في مصر يستفيضون في تناول القصص القصيرة التي كان ينشرها محمد صدقي، وكانوا يروجون له باعتباره أكثر موهبة من محفوظ، وأن أدبه أكثر إفادة للبشرية، وهو أولى بالرعاية والمتابعة، وكان محفوظ يراقب ما يجري من دون أن يُظهر تبرماً ولا تذمراً، إنما كانت تكسو ملامحه ابتسامة تعجب وسخرية، ولا يدع اليأس يدب في نفسه، بل ينكبّ على الورق ليكتب ويكتب، فتخرج أعماله إلى الدنيا، محتفظة بقدرة فائقة على التحقق والاستمرار، وباطمئنان صاحبها إلى أن الزمن كفيل بالحكم على من هو الأكثر إبداعاً ومن هو الأفضل والأنفع، وهو ما حدث بالفعل، إذ صار محفوظ وأدبه ملء الأسماع والأبصار، وانزوى صدقي بعيداً، يلفه النسيان والإهمال والشماتة.

وربما قاد هذا الوضع المختل نفس محفوظ إلى أن تنطوي على قدر هائل من التحدي، ورغبة عارمة في إثبات الذات، وإصرار على المزاوجة بين غزارة الإنتاج وجودته، مع تمكن جلي من ترويض الظروف القاسية، سواء تعلقت بالاغتراب الوظيفي، أو الخوف من تجبر السلطة، أو الإحساس الجارف بأن الزمن الجميل الذي عايشه إبان ثورة 1919 يتسرب من بين أصابعه، مع وصول الضباط إلى الحكم، وانقضاء الليبرالية المصرية المتعثرة.

إن ما يجري على محفوظ من إهمال ينطبق على كثيرين من مبدعينا، في الأدب والفن والعلم، تأتي ذكرى وفاتهم أو ميلادهم فتمر مروراً سريعاً، كأنها دفقة خفيفة من هواء، لا تهز شيئاً، ولا تثير أحداً. ومثل هذا الوضع يصيب تلاميذهم في هذه المجالات الثلاثة بإحباط شديد، لأنهم يدركون أن مصيرهم النسيان، حين يحطون رحالهم، ويفارقون الدنيا إلى غير رجعة، وأن ما هم فيه من حضور يرتبط بوجودهم على قيد الحياة.

لقد كفت إحدى كبريات دور النشر العربية عن طبع أعمال فيلسوف الأدباء وأديب الفلاسفة زكي نجيب محمود، بدعوى أنها لم تعد ذات جدوى اقتصادية في ظل تراجع توزيع الكتب. وتوازى مع هذا إهمال لهذا الرجل، الذي كان ينشر مقالاته العميقة في أكبر صحيفة عربية، وكان الناس يقبلون على كتبه إقبالاً شديداً، ويعجبون بأفكاره الجسورة، وتعبيراته الفياضة، ويتناقشون فيها طويلاً، ويعتقدون وقتها أن أعماله ستظل قادرة على مجاراة الزمن، وتجديد نفسها مع تغير القضايا والاهتمامات والانشغالات.

وهذه الحالة أشد قسوة من وضع نجيب محفوظ، الذي فارق دنيانا في الحادي والثلاثين من آب 2006، لكنها تنطبق على الأغلبية الكاسحة من مبدعينا، فقلة فقط هي التي استطاعت أن تواصل حضورها الكامل، مثل العقاد وطه حسين، وهناك من هم أقل حظاً، حيث تطبع بعض كتبهم دون الأخرى، مثل سلامة موسى والمازني، وهناك من

تنتهي أعمالهم إلى بضع نسخ صفراء على أرفف المكتبات العامة. أما لحظات ميلادهم ووفاتهم فلم تعد تعني أحداً.

إن العدل والصواب يقضيان بألاّ نتعامل فقط مع الحضور الجسدي للمبدع، فنهتم به ما دام يخالط الناس ويرونه رؤى العين، ونهمله حين يغادر الدنيا، فمن حيث المنشأ، فإن العلم صدقة جارية، ومن حيث المنتهى، فإن غصن المعرفة الذي تحط عليه عقولنا وأذواقنا يقف على جذور عميقة صنعها مَن قبلَنا، ومن الإنصاف والسلامة أن تكون الجذور حاضرة، وأصحابها موجودين دوماً.

في معية السينما

أعطت السينما نجيب محفوظ وأخذت منه.

ألهمته وأفادته وجارت عليه في آن.

لفتت انتباه القاعدة الشعبية العريضة إلى أدبه لكنها لم تعرض لهم كل ما فيه من أفكار عميقة وقيم إنسانية راسخة وصور جمالية ساحرة، بل شوهته أحيانا.

خلقت في أفلام عديدة نصا مختلفا في بعض جوانبه، وفي أخرى سعت إلى الحفاظ على روح النص المحفوظي وشكله، بقدر المستطاع.

قبل السينما كان محفوظ نصا متاحا لنخبة من القراء، يطالعونه ويعرفون قدره ويتيمون به. وبعد السينما صارت أعماله مطروحة للنقاش على المقاهي وفي الأسواق والمصانع والحقول وعلى المصاطب في ساعات السمر، وبات فتواته وحرافيشه وأبطاله الراسخين والإشكاليين، مثارا للجدل والثرثرة.

كل رجل يبحث عن نفسه في السيد أحمد عبد الجواد، وكل امرأة تضاهي نفسها بأمينة، وكل شاب يفتش في روحه ومساره في حياة كمال

عبد الجواد الحافلة بالأوجاع والمسرات، وكل موظف يحاول أن يقنع نفسه بأنه ليس «حضرة المحترم»، وكل متعالم أو متثاقف يضع نفسه في مرأة أحمد عاكف، وكل حالم بالعدل يستدعي «عاشور الناجي»، وكل متصوف يسعى وراء عبد ربه التائه، باحثا عن أصداء جديدة لسيرته الروحانية، وكل ثائر يجري وراء علي طه بطل «القاهرة الجديدة».

فرض محفوظ على نفسه قاعدة صارمة في التعامل مع السينما فاستراح وأرح. كان يقول دوما: «أنا في كتبي ولست في الأفلام المأخوذة عنها، فمن أراد أن يعرفني جيدا فليطالعها ولا يكتفي بالفرجة عليها مبثوثة على الشاشات البيضاء».

وبهذا أعطى فرصة لكتاب السيناريو أن يتعاملوا مع سرده الجميل وحواره العميق العامر بالحمولات الفلسفية والدينية والسياسية والاجتماعية، كيفما شاءوا.

وحافظ بعضهم على محفوظ دون جراحة شاملة أو غائرة مثلما رأينا في «اللص والكلاب» التي أضيفت إليها أجواء صوفية كفضاء أوسع لمشهد سينمائي مفعمة بالحركة أو خلفية لا بد منها لربط المعاني والتفاعلات الإنسانية بسياقها العام، والذي لا يمكنها الانفصال عنه. وكم كان جميلا، أن يحوي الفيلم شيئا من شعر ابن الفارض، ينشده صوت رائع رائق يفضي إلى البكاء. فبينما يتقدم سعيد مهران إلى الشيخ علي الجنيدي بحثا عن حل لأزمته، تتهادي إلى مسامعه ومسامعنا:

(يا حسرتي ضاع الزمان ولم أفز ... منكم أهيل مودتي بلقاء
وكفي غراما أن أعيش متيما ... شوقي أمامي والقضاء ورائي)

في حقيقة الأمر فهناك مخرجون جاروا على النص المحفوظي وغيروا في بعض الشخصيات تغييرا جوهريا مثلما رأينا في «خان الخليلي» حيث بدا عاكف أكثر ألفة وإنسانية وتواضعا مما ورد في الرواية. أما التغييرات الكبرى والجارحة التي وقعت على روايات محفوظ وقصصه حوتها أفلام «الأكشن» لاسيما تلك التي أخرجها حسام الدين مصطفى، وكان يغازل فيها مباشرة جمهور «الترسو» المولع بالنزال المستمر بين الفتوات والمنتظر في لهفة حارقة الحضور الأخير الحاشد للحرافيش الذي يغير معادلات القوة لصالح مقاومة الظلم والانتصار للحق وإقامة العدل. كما بالغ بعض المخرجين، ولأسباب تجارية بحتة، في تكثيف حالات الجنس والغواية الواردة في أدب محفوظ، وبينما وظفها هو فنيا باقتدار في ثنايا العمل، عرضتها بعض الأفلام تجارة رخيصة، أو لقطات ساخنة تلهب الغرائز. ويعد فيلم «شهد الملكة» المأخوذ عن جزء من ملحمة الحرافيش، مثالا صارخا على هذا.

في كل الاحوال فإن السينما نص جديد، يعتمد عناصر إضافية على ما يهديه إليها السرد الروائي، ورغم أن نجيب محفوظ، لاسيما في أعماله الأولى، كان حريصا على وضع القواعد الشافية الكافية للسياق الذي يحيط بأبطال الرواية وكذلك على رسم تفاصيل دقيقة لملامح هؤلاء الأبطال، فإن هذا لا يمنع ما تفرضه الضرورات الفنية المرتبطة بالسينما من تعديلات على عالم محفوظ ونصه، بالإضافة والحذف، سواء للشخصيات أو المضمون الذي ينطوي عليه هذا النص. فإذا كانت الترجمة من لغة إلى لغة في الشكل الفني الواحد، لا يمكنها،

مهما كانت احترافية المترجم وأمانته، أن تحافظ على النص كما ورد في لغته الأصلية، لاسيما من الناحية الجمالية، فإن من باب أولى أن يخلق الانثقال من شكل فني إلى آخر تغييرا بدرجات متفاوتة على النص الأصلي.

وكما أفادت السينما نجيب محفوظ فقد أفادها، ليس فقط من خلال قصصه ورواياته التي تحولت إلى أفلام مهمة، بل أيضا من زاوية انتقال أديبنا العربي الكبير نفسه إلى عالم الفن السابع مباشرة، كاتبا للسيناريو ورئيسا لجهاز الرقابة على السينما. وهذه المرحلة أفادت محفوظا ماديا ومعنويا. فالأدب لم يجلب له ما يجعله يعيش حياة كريمة وهو مجرد موظف في وزارة الأوقاف، فاضطر إلى أن يصبح "سيناريست"، وأخذته المهنة الجديدة وبرع فيها فكاد أن يترك الأدب إلى غير رجعة، حسب اعترافه في المذكرات التي نقلها عنه رجاء النقاش.

لكن هذه الإفادة امتدت أيضا إلى ما هو أبعد من النقود، فمهارة كتابة السيناريو سطعت فنيا على روايات محفوظ اللاحقة، فأصبح الحوار فيها أكثر ألفة واقترابا من اللغة المعيشة، دون أن يتخلى عن الفصحى السهلة أو "اللغة الثالثة" وفق اصطلاح النقاد.

صار حوارا بين شخصيات من لحم ودم، يجري سخيا رخيا من دون عنت ولا عناء ولا افتعال. ولم يقتصر تأثير السينما الإيجابي على اللغة الحوارية عند محفوظ بل امتد أيضا إلى الصورة. ويحتاج هذا إلى دراسات نقدية مستفيضة، يضاهى خلالها أدب محفوظ قبل اشتباكه المباشر مع السينما وبعده، لنكتشف تلك العلاقة المتبادلة، ظاهرة وخفية، معلنة ومضمرة، بين محفوظ والسينما.

في صحبة المهمشين

هناك اعتقاد سائد في أن أديبنا الكبير نجيب محفوظ صب جل اهتمامه على الطبقة الوسطى، التي انتمى إليها، ونسج على ضفافها أغلب أعماله الإبداعية الرائعة، من قصص وروايات، واقعية ورومانسية، نابتة من هذه الأرض وذلك المجتمع، أو متخيلة، تنحت عالما موازيا، لم يمر يوما على الدنيا.

لكن من يمعن النظر فيما كتبه محفوظ يكتشف أن الرجل أعطى الطبقة الدنيا وزنا كبيرا من انشغاله، ومن سطور أعماله، ليس فقط في عالم "الحرافيش" الذين يعانون من سطوة الفتوات وتجبرهم، أو عالم الفقر المدقع الذي تصوره رواية "بداية ونهاية"، بل أيضا بالنسبة للمهمشين، الذين يقطنون على أطراف المدن، في أحياء عشوائية، تعج بالفوضى والبؤس.

وهناك رواية رسم فيها محفوظ ملامح الأحياء العشوائية، التي باتت تشغل بال العديد من الأدباء مع مطلع القرن الحادي والعشرين، وهي رواية "قلب الليل"، ثم زاد عليها بما ورد في إحدى قصص مجموعته

"القرار الأخير"، التي نشرها عقب حصوله على جائزة نوبل في الآداب عام 1988.

ففي روايته هذه تطالعنا شخصية "جعفر الراوي" التي تأخذنا أشواقه ومشاعره إلى "عشش الترجمان" على طرف القاهرة، بعد أن أحب، وهو سليل العائلة العريقة ذات الجاه والصيت والمال، مروانة، التي ترعى الغنم مع والدتها، وتنتمي إلى طائفة "الغجر"، وتعيش في مكان بائس يصفه السارد في ثنايا الرواية بـ"معسكر الشياطين" مرة و"معسكر المتشردين" مرة أخرى.

وخلال رحلة الراوي إلى هذا المكان لا يهتم محفوظ كثيرا بمعالمه، بل يركز على سلوكيات وتصرفات سكان المناطق العشوائية، فيصفهم على لسان محمد شكرون، الصديق المخلص لجعفر الراوي، بقوله:

«أولئك الناس مع كل شر إلا الذي يسيل لعابك عليه».

ويقصد أنهم مستعدون أن يفعلوا كل الفواحش ما ظهر منها وما بطن إلا التفريط في شرف بناتهم. وقد دفع هذا الراوي إلى أن يقصد عشش الترجمان ليطلب يد مروانة من قريب لها.

وهنا يبين محفوظ جانبا آخر من سلوكيات هؤلاء الناس وحرفتهم التي يعيشون منها، حين يسرد على لسان شكرون قوله» «كنا أول غريبين يشقان سبيلهما في عشش الترجمان نهارا دون أن يتعرضا للموت. حدقت فينا أعين شريرة باستطلاع ساخر وتحد. وتوقفت الحركة دقيقة، حركة تدريب القرود وجز الغنم ووزن المخدرات وجلاء الأدوات

المسروقة ودق الطبول. وتجمع حولنا نفر من الغلمان، وراحوا يحيون الشيخ جعفر قائلين: شد العمة شد، تحت العمة قرد».

وما سبق يبين هامشية الحرف التي يمتهنها هؤلاء، وتعارض بعضها مع القانون، وخطره على المجتمع، بقدر ما يظهر سوء سلوكهم حيال الغريب، وبالطبع إزاء بعضهم البعض. ولا تقتصر هذه البذاءة على الصغار، بل إن الكبار أيضا يوصمون بها، وهو ما نكتشفه من الحوار الذي دار بين شكرون والرجل قريب مروانة:

«ومضينا إلى العجوز الجالس أمام كوخه، وأم مروانة واقفة بين يديه، وتصافحنا وكان طاعنا في السن حتى الموت، فقالت أم مروانة نيابة عنه:

ـ إنه يرحب بكما.

فقال العجوز يخاطبها بعد أن لكمها في ظهرها:

ـ لأنك أنت توافقين، عليك اللعنة..

فقال محمد شكرون:

ـ صاحبي من أصل كريم.

فبصق العجوز قائلا:

ـ طظ.

فقال محمد شكرون محرجا:

ـ وهو يعمل...

ولكن العجوز قاطعة:

- لا يهمنا العمل أيضا!

- أخلاقه...

فقاطعه العجوز:

- ولا تهمنا الأخلاق!

فقال شكرون وهو يتحلى بمزيد من الصبر:

- بكل إيجاز نريد كريمتكم على سنة الله ورسوله.

فضحك العجوز عن فم خال تماما وقال:

- مع ألف سلامة.. تكلم عن المهر.

- تكلم أنت .. فأنت كبيرنا.

فانتفخ العجوز قائلا:

- عشرة جنيهات في يدي هذه.

وبسط يده، فتحركت أم مروانة حركة غامضة، فقطب العجوز قائلا:

- لنقرأ الفاتحة..

وانطلقت من حولنا الزغاريد».

وفي موضع آخر من الرواية يبين السارد على لسان جعفر كيف استمر هذا الفحش في القول والفعل معه، بعد زواجه من مروانة، فهاهو يقول:

«وتسحبني من يدي لزيارة أمها وقريبها العجوز في معسكر الشياطين، ليضحك المخرف ويقول لي:

ـ ألم يكن من الأفضل أن تعمل إماما لجامع؟

أو يبارك بطن زوجتي قائلا للجنين:

ـ شرفنا وكن قاتلا، فقد ضقنا باللصوص والمهربين!

ويسخر من أصلي الكريم قائلا:

ـ من جدك الراوي؟ أنا جدك الحقيقي، واهبك هذه المرأة الجميلة، التي تمتص قذائف غرائزك الشريرة».

وهذا الفحش الأخلاقي والفوضى السلوكية امتدت إلى مروانة ذاتها، وانتقلت معها إلى عالمها الجديد، بعد أن اكترى جعفر لها شقة جديدة مجهزة بالخرنفش، هي في كل الأحوال أفضل بكثير من العشش والأكواخ التي كانت تعيش فيها، ثم عمل منشدا في جوقة شكرون، وهي مهنة أفضل وأرقي من كثير من المهن التي يعمل بها أهلها. فهاهو جعفر يصفها قائلا:»مروانة لا تحسن تنظيف الشقة، ولا طهي الطعام، وتمضي حافية نصف عارية منتفشة الشعر، تتحدى الخيال وتناقر الهواء». ثم يصفها في موضع آخر بأنها «إذا تجردت من رمز الإثارة الجنونية، فإنما تتمخض عن لا شيء البتة، أو تتمخض عن ذئبة»، وأنها «مجرد إثارة، ليست امرأة، لا هي ربة بيت، ولا هي أم، ولا هي سيدة بالمعنى، وصفاتها الجوهرية خليقة بأن تخلق منها رجلا، بل قاطع طريق». ويفصل هذا الرأي في موضع ثان الرواية حين يقول عنها: «إذا غضبت حطمت ما بين يديها، مزقت ملابسي، طوحت بكراسة الأغاني والتواشيح من النافذة، التحمت معي في عراك، وأصيح بها:

- إنك أبغض إلي من الموت.

فتصيح بي:

- إنك أبغض من القيح.

وفي موضع ثالث يزيد في وصف شراستها فيقول إنها «قوية متحدية سليطة اللسان طويلة اليد، كأنما خلقت لتقاتل».

وفي نظر السارد فإن عالم العشوائيات يبدو غريبا مستهجنا ومنبوذا بالنسبة لمن يعيشون خارجه، مثلما بان على شكرون حين اشمئز من الحوار الذي دار مع كبير سكان عشش الترجمان، لكنه آثر الصمت حتى لا يغضب صاحبه «لم يعلق محمد شكرون بكلمة احتراما لعواطفي»، إلا أن هذا العالم يظل أليفا حبيبا بالنسبة لأهله، فمروانة «معتزة بنفسها وبقومها، تكاد تسبغ قداسة على التراب الذي منه جاءت كوردة برية»، وهاهي تقول لجعفر: «لا يوجد رجال خارج عشش الترجمان».

لكن محفوظ انتقل في إحدى قصص مجموعة «القرار الأخير» إلى مستوى آخر من الحديث عن العشوائيات، انصبت هذه المرة على وصف المكان إلى جانب عرض السلوك والتصرفات. ففي قصة «المهد» يصف محفوظ أولاد الشوارع على لسان بطل القصة، وهو طفل، وصفا لا يختلف عما ورد في الرواية السابقة، إذ يرى أن:

«خرقهم للتقاليد المرعية فلا حدود له، يرددون الأغاني الفاحشة، فنشعر بالفطرة أنها ترشح من يحفظها للنار وبئس القرار».

لكـن بطـل القصة يمنحهـم صفات إيجابيـة، لم ترد فـي الرواية، إذ يصفهـم بأنهـم «على قدر كبير من خفة الروح» ثم يقول «ويوم يمر دون لقاء مع أولئك أو هؤلاء لا يحسب من العمر».

وعلى خلاف وصف العشـوائيات من الخارج في «قلب الليل» يلج محفوظ إلى داخلها لكن بتحسـب شديد وعلى استحياء، فهاهو يصف منظر أولاد الشـوارع بأن أسـمالهم بالية وأقدامهم حافية، ويصف بيت يقع في حي عشوائي، ويعد حالة لترييف المدينة، بقوله:

«وسط البيت مملكة تنعم بحرية مطلقة. سقفه سماء الفصول الأربعة بألوانهـا المتباينـة. وفي الأفـق قباب عديـدة ومآذن مفـردة ومزدوجة، تستوي بينهـا مئذنـة الحسـين كالعـروس بقدهـا الممشـوق المنطلق. الكتاكيت تتجمع وتتلاصق تحت الشعاع كأنها خميلة متكاملة الألوان. نفيق الدجاج يترامى من وراء الباب الخشـب. رءوس الأرانب تبرز من أفـواه البلاليص المائلة. وأنت تجمـع البيض في حجر جلبابك، وتقدم أعواد البرسيم للأرانب، وترمي الحب للكتاكيت».

وكل الاستشـهادات السابق ذكرها تبرهن على أن محفوظ لم يهمل تناول حياة «سكان المناطق العشوائية» في أدبه، لكنها ليست كافية بأي حال من الأحول لتثبت أن هذا العالم الهامشي، كان يحتل موقعا متقدما من اهتمام أديبنا العربي الكبير.

فمحفـوظ ظل فـي أغلب أعمالـه مخلصا للقاهرة الأولـى، قبل أن تترييف وتحط الأحياء العشوائية على جنباتها، أو تمتد على شكل زوائد دوديـة في جسـد بعـض أحيائهـا العريقة والجديـدة الغنيـة، لتدل على

تناقض طبقي صارخ، وانقسام اجتماعي حاد، تعيشه مصر في الوقت الراهن، بعد انهيار الطبقة الوسطى، التي أخلص لها محفوظ، ومنحها سمعه وبصره وقلمه، فرسم ملامحها، وفاض في عرض تفاصيل حياتها ببراعة شديدة، كان مردها الأساسي انتماء محفوظ إليها، ومعرفته التامة بها، وبطرائق معيشتها.

أما الأحياء العشوائية فقد نمت في وقت كانت فيه صحة محفوظ تتراجع، واهتماماته الاجتماعية تنخفض إلى الحد البسيط الذي سمح له به سنه المتقدم، وشيخوخته الضعيفة. فلما باتت هذه الأحياء الهامشية ظاهرة تقتحم العين اقتحاما، وتحتل حيزا كبيرا من انشغال علماء الاجتماع والسياسة، ومن تفكير صانعو القرار ومتخذيه بعد الربط بين «التهميش» و«الإرهاب» أخذ الأدب يلتفت إليها بشدة، ويكتب عنها باتساع، ويروي حكايات من قلبها، تحمل قدرا هائلا من الصدق الفني والواقعية.

أما محفوظ فلم يعايش سكان المقابر أو يتجول في العشوائيات، حيث الأكواخ وعزب الصفيح والشوارع المختنقة والبشر المتعبين البائسين، ومن ثم فلم يفلح في تصويرها على وجه دقيق، بل وقف على تخومها، وبنى معلوماته عنها إما من السماع أو القراءة العابرة.

ويأتي ذلك على العكس مما فعل مع الطبقات الدنيا في المدينة خلال رواية «بداية ونهاية» فقد راح محفوظ يصف حال أبطالها الفقراء، ويعرض تفاصيل حياتهم ومعيشتهم، في المأكل والمشرب والملبس والمأوى، وشكل الأثاث ونوعه، فنجح بذلك في تحقيق

أقل ما يطلبه «المكان» من الروائي، إذ إن وصف الأمكنة لا يتأتى على وجهه الأكمل من دون ربطه بمكوناته، أو بالأشياء التي تلتصق به، وتشكل جزءا أصيلا منه.

وفي هذه الناحية كان إبداع محفوظ عن العشوائية، سكنا وسلوكا، إبداعا باهتا، ليس على المستوى الكم فحسب، بل أيضا على مستوى الكيف. فمحفوظ رأى هذه الأحياء وسكانها من الخارج، خاصة في «قلب الليل» التي تتسم الشخصيات العشوائية فيها بالنمطية، وتتصف بالقبح الشديد، أو «الشر الخالص»، المتمثل في فحش القول والتصرف، وانهيار القيم وغياب التقاليد المتوافق التي ارتضتها الجماعة العادية والسوية وتوافقت عليها.

فحتى الشيء الذي أعجب بطل الرواية جعفر الراوي في مروانة ارتبط أساسا بإمكاناتها الجسدية، فهي في نظره «فاتنة بفطرتها، كلسان من لهب» و«تتدفق منها الفتنة والسحر والتحدي». وهذه الإمكانات تحولت في نظر الراوي إلى طاقة شر، لأنها جعلته يستسلم في رحابها كاشفا عن ضعفه بقوة وعنف، يجري كمطارد أو مجنون فاقد الوعي، وهنا يقول لشكرون: «إني ضحية الشهوة العمياء».

إن هذا الصوت الخافت لسكان العشوائيات في أدب نجيب محفوظ لا ينبع من تعمد الرجل إهمالهم، أو التعالي عليهم، فهم في خاتمة المطاف ينتمون إلى عالم «الحرافيش» الذي شيد محفوظ الجزء الكبير من أدبه على أحلامهم وأشواقهم إلى العدالة، إنما ينبع من عدم إلمامه الكاف بهذه الدنيا الجديدة، التي طفحت وفاحت رائحتها في

وقت كان فيه محفوظ يكاد أن يشرف على إنهاء مشروعه الروائي، بعد حصوله على جائزة نوبل وهو في ابن السابعة والسبعين عاما، خاصة بعد توعك قدرته على الكتابة إثر محاولة اغتياله عام 1994.

وفي ظني فإن الظروف لو كانت قد أتاحت لمحفوظ أن يلج إلى هذا العالم المتوحش، الغارق في البؤس والفوضي، فمن المحتم أنه كان سيسلط عليه ضوء مبهر في رواياته وقصصه الأخيرة، في ظل رغبته المتجددة في أن يواكب تطورات عصره، ويهتم بالتغيرات الاجتماعية والتحولات الطبقية، وهو ما بان من تعليقه على قصة «الحب فوق هضبة الهرم» التي عالجت مشكلات الشباب الجديد في الحصول على عمل مناسب وسكن وتجهيز بيت الزوجية.

لا لرئاسة التحرير

في عالم الكتابة عامة والصحافة خاصة يتمسك عديمو المواهب فقط بالمناصب، فمن دونها سيفقدون الجاه المصطنع والمكانة الزائفة، وسيخسرون الباب المفتوح على مصراعيه لملء جيوبهم من المال العام، سواء عبر لوائح شكلية تغطي هذه "السرقة المقننة" أو من خلال نهب مباشر، دون ورع ولا وجل، وسيفقدون المساحات البيضاء الماثلة في صدر الصفحات الأولى للجرائد والمجلات أو الحيز الألكتروني والتقني بالنسبة لوكالات الأنباء ومواقع "الإنترنت".

لهذا يتكالبون على المناصب، فإن وصلوا إليها أرادوا استقرارا أبديا فيها، حتى لو كسرت القوانين، وخرقت النواميس، وماتت في رحم المجتمع آلاف المواهب، التي كانت ولادتها ونموها سيقود إلى رقي المهنة، شكلا ومضمونا.

ولأن أديبنا الكبير نجيب محفوظ من أصحاب المواهب النادرة، والقريحة الوقادة المبدعة، والتواضع الجم والعفة وطهارة اليد، فقد رفض رئاسة تحرير إحدى المؤسسات الصحفية "القومية"، عندما عرضت عليه ذات يوم، وأبى أن يتم التمديد له في وظيفته بوزارة

الأوقاف، بعد أن وصل إلى سن المعاش، واعتذر عن عضوية مجمع اللغة العربية، التي يسيل لها لعاب الآلاف، لأن هذا كله من شأنه أن يؤثر سلبا على إبداعه، ليس بالقضم من وقته الثمين فقط، بل من الحيز الإبداعي المتوهج لديه أيضا، ذلك لأن الرجل كان سيؤدي ما أسند إليه من مهام بضمير وإخلاص وتفان، وليس بتلك السرعة والخفة التي يتعامل بها رؤساء المؤسسات في الوقت الراهن مع عملهم، فلا توجيه ولا ضبط إداري ولا انتماء، كل ما في الأمر فرص سانحة لتسيد "عزبة" أو "وكالة" من غير بواب، والجلوس على تل من المال العام، لا نهاية له، ما دامت الدولة مستعدة أن تعوض أي خاسر، وتكافئ أي ناهب، وتغض الطرف عن أي سارق.

يا ليت الأستاذ نجيب محفوظ كان قد قبل "رئاسة التحرير"، فقد كان سيسعى جاهدا إلى تخريج أجيال مرموقة مهنيا للصحافة المصرية، وكان سيضرب بشدة على أيدي السارقين، والمتكاسلين، ويحول المؤسسة، بدأبه واجتهاده الذي لا يكل ولا يمل، إلى خلية نحل، تنتج وتكبر، وتحافظ للصحافة المصرية على مكانتها، بدلا من تلك الحالة المتردية التي وصلت إليها، حين اعتلاها ضعاف المواهب، وصغار النفوس والعقول.

كان محفوظ سيوفر لمؤسسته مئات الآلاف من الدولارات سنويا، لأنه ببساطة يكره السفر، ويخشى ركوب الطائرات، وهذا معناه أن المؤسسة لن ينهب منها ألفان وخمسمائة دولار عن كل ليلة خارج مصر، وما أكثر الليالي.. ناهيك عن "الفيزا كارد" النهمة التي لا تشبع

من المرور السريع الناعم في ماكينات الصرف بكل مكان، لاستضافة هذا، وشراء هدية لهذه، والإتجار في السلع المستوردة مع ذلك أو ذلك، وتعويض قطع إكسسوار لعربات المؤسسة في سبيل أن تكون جاهزة في كل وقت لخدمة الأسرة الكريمة ... وكل ذلك من مال المؤسسة المسكينة.

لو قبل نجيب محفوظ رئاسة التحرير كان تواضعه سيمنعه من أن يدعي في كل مكان يحل به أنه استلم مؤسسة خربة، متخلفة عن الصحافة العالمية خمسة آلاف أو عشرة آلاف سنة ـ وكأنه في هذا التاريخ كانت هناك صحافة ـ

ولم يكن يطل على الناس، الذين لا يريدون رؤيته، كل بضعة أيام من التلفزيون، في برامج مدفوع لأجلها في ظل "الزيوس" الشهير، من مال المؤسسة المنهوبة، ليتحدث عن جهده في تطوير العمل، مع أن الحق يقال أن العمل في عهده قد تدهور، وتقاليد المهنة انهارت، وإجراءات الضبط الإداري خمدت دون حراك، وحلت مكانها فوضى، فلا قرار يتخذ، ولا توجيه، ولا إسناد، ولا احترام للتالين في المناصب، ولا حسن اختيار لهم.

لو قبل نجيب محفوظ رئاسة التحرير لم يكن لينفق عشرات الملايين من الجنيهات، التي جادت بها الدولة علي أحدهم من جيوب دافعي الضرائب وفلاحي الغيطان والعمال الكادحين، على ترميم عدة طوابق بالمؤسسة، وشراء بضعة عشرات من أجهزة الكومبيوتر، ومئات الكراسي، التي يكفي سعر الواحد منها لتأسيس مشروع صغير لشاب

عاطل ... فنجيب لا يهمه الشكل ولا المظاهر الكاذبة، ولا الادعاءات الخادعة، وهو إن كان مراوغا رمزيا في الفن أحيانا، فإنه في التعامل مع النقود، خاصة إن كانت من مال الناس، واضح وصريح، لا يحتفظ بإداريين يعبدون أمامه طرقا فجاجا للسرقة، ولا بقانونيين يضعون له إطارا للنهب، ولا تابعين منافقين يبررون له ما يفعل، ويشدون على يديه، من أجل منافع رخيصة وصغيرة، لا يقبلها رجال محترمون.

لو قبل الأستاذ رئاسة التحرير لكان كعادته، سيكتب ويكبر وينهض بمن حوله، ولا يتعامل مع موقعه على أساس القاعدة الأنانية النرجسية الجهنمية "أنا ومن بعدي الطوفان"، ولم يكن ليدعي أنه "أفضل صحفي في العالم" ولا "أحسن كاتب" مع أن من يدعي هذا، لم يكتب في حياته مقالا ذا بال، ولم يؤلف كتابا يستحق الإشارة إليه أو الوقوف عنده، ولا حتى يحسن الحديث في برامج التلفزيون التي يعايشها ليل نهار، وفي كل القنوات، الفضائية والأرضية، في مصر وخارجها.

تلك القنوات التي باتت المصدر الأساسي لما تنتجه المؤسسة المسكينة من مادة صحفية، بعد أن سد صاحبنا كل رافد طبيعي للنهوض بهذا المنتج، في انقلاب على تاريخها، وحط من مكانتها، ونيل من جدارتها، وإصرار عجيب على المساهمة في رمي الإعلام المصري في مؤخرة الصف، وذيل القائمة، ما أنه لا تنقصه إمكانات مادية، لو توقف هذا الرجل وزملاؤه عن النهب المنظم، وغلبوا المصلحة العامة على أطماعهم الشخصية الضيقة، وكانت لديهم القدرة على أن ينظروا بعيدا، ولو قليلا، عن موضع أقدامهم.

كان نجيب محفوظ سيعتمد في رحلته المباركة على جهده وموهبته، وليس على الخدمات التي أداها للمباحث، ولا التنازلات التي قدمها للأجهزة البيروقراطية، منذ ريعان الصبا وحتى أبواب الكهولة.

أستاذنا الجليل، صاحب نوبل، رحمة الله عليك، وأبقى ما تركته موهبتك الفياضة أعظم وأهم من كل مناصب الأرض، وأكثر من أمثالك، الذين نفتقدهم الآن تماما بعالم الكتابة والصحافة، في زمن يسيد فيه عديمو المواهب وأرباع الرجال.

الثورة كما رآها

لم تكن الثورة عند نجيب محفوظ أمرا متعينا في واقعه المعيش، وفيما يبدر عنه من سلوك وتصرفات. فالرجل كان يميل إلى الإصلاح الهادئ والناعم، ويختار مأمون العواقب من الأفعال والأشياء، وينفر من الدم والإرباك قدر نفوره من نزعة التسلط التي تنتاب بعض الراغبين في التغيير الجذري والجائح تحت طائلة «الشرعية الثورية» أو مواجهة «الثورة المضادة» عبر الإقصاء والتطهير. هكذا بان في موقفه من ثورة يوليو، حسبما تجلى في ثنايا بعض رواياته، أو في تعليقاته المقتضبة التي نقلت عنه، ونسبت إليه.

لكن محفوظ هو ابن شرعي لثورة عظيمة في تاريخ مصر، وما أبدعه من أعمال سردية هبة لهذه الثورة، ليس لأنها انعكست في أعمال عديدة له، موضوعا ومضمونا وسياقا وشخصيات ورؤى ومشاعر، بل لأنها شكلت وعيه بالمجتمع والعالم، وعاشت معه طيلة حياته، ينهل منها ويحن إليها ويقيس عليها. إنها ثورة 1919 التي أحبها حبا جما، وارتبطت في ذهنه بالتحرر والراحة، وهو ما يعبر عنه في كتابه الأثير «أصداء السيرة الذاتية» قائلا: «دعوت للثورة وأنا دون السابعة. ذهبت

ذات صباح إلى مدرستي الأولية محروسا بالخادمة. سرت كمن يساق إلى سجن، بيدي كراسة وفي عيني كآبة، وفي قلبي حنين للفوضى والهواء البارد يلسع ساقيّ شبه العاريتين تحت بنطلوني القصير. وجدنا المدرسة مغلقة، والفراش يقول بصوت جهير: بسبب المظاهرات لا دراسة اليوم أيضا. غمرتني موجة من الفرح طارت بي إلى شاطئ السعادة، ومن صميم قلبي دعوت الله أن تدوم الثورة إلى الأبد».

وظل سعد زغلول هو الزعيم السياسي والرمز الوطني المكتمل في نظر محفوظ، فما صوره إلا في أبهى الصور، وما أتى على ذكره إلا بأنبل وأفضل الكلمات في الغالب الأعم. هكذا يحصي ويجلي لنا مصطفى بيومي في كتابه المهم "سعد زغلول في الأدب المصري"، وهكذا نعرف من تتبعنا لما يقوله عنه أبطال الثلاثية (بين القصرين - قصر الشوق - السكرية) وما ورد في كتابه المختلف "أمام العرش". فهذه الصورة تبدأ باهتة قبل انطلاق الثورة، مثلما نفهم من من كلام أحمد عاكف بطل "خان الخليلي" حين يقول عن سعد رغم حبه له واتخاذه مثلا أعلى: "لقد مهد له صهره سبل النجاح، ولولا صهره ما كان سعدا الذي نعرفه"، بل إن طاهر الأرملاوي أحد شخصيات رواية "قشتمر" يبدي رأيا أكثر وضوحا وصراحة حين يبوح بأن والده ليس معجبا بتاريخ سعد. وبينما لا يلقي ياسين عبد الجواد بالا لسعد حين يذكر أسمه أمامه كأحد أعضاء الوفد الذي ذهب للتفاوض مع الإنجليز، يبدأ أخوه فهمي في تكوين فكرة أولية عن الزعيم، فيعول عليه مع الأيام أن يكون مثل مصطفى كامل ومحمد فريد، لنصل إلى

الشيخ هجار المنياوي أحد شخصيات "المرايا" الذي يعلم تلاميذه طرفا من سيرة سعد، والشيخ متولى عبد الصمد، أحد شخصيات الثلاثية، الذي يضيف اسم سعد إلى دعائه المسترسل الدائم.

ومع اندلاع الثورة ننتقل مع محمد عفت أحد شخصيات "الثلاثية" أيضا إلى وضع مقدس لسعد، حين يقول عنه: "أثبت دائما أنه جدير بإعجاب المعجبين، أما حركته الأخيرة فهي خليقة بأن تحله من القلوب في أعز مكان"، بل يصل الأمر عند فهمي عبد الجواد إلى أن يشبه مهمة سعد بمهام الرسل الكرام، حين يقول: "سيعمل سعد ما كانت الملائكة تعمله"، ويطلب أحمد عبد الجواد من جميل الحمزاوي، العامل في متجره، أن يعلق صورة سعد تحت البسملة، لأنه في نظره صاحب كرامات.

ويصل الأمر بإسماعيل قدري في "قشتمر" أن يجيب عندما يسأله أصدقاؤه عن تخيله لله سبحانه وتعالى: "لعله شيء مثل سعد لكنه يمارس سلطانه على الكون كله". ويؤكد منصور باهي الماركسي، أحد شخصيات رواية "ميرامار" على هذا المعني، حين يقول عنه سعد: "لقد عبده الجيل السابق عبادة". وحين يموت يتحول تاريخ وفاته إلى سنة تقاس عليها الأيام، إذ يقول عفت: "نحن في السنة الثامنة بعد وفاة سعد"، ليصبح سعد: "رجل ولا كل الرجال، لبث لحظة من الحياة باهرة ثم مضي"، ليترك حزنا دفينا حتى في نفوس الأطفال، كما نعرف من الحكاية رقم (23) من "حكايات حارتنا"، إذ يروي بطلها الطفل: "... أثب من الفراش مندفعا نحو الباب المغلق، أتردد لحظة ثم أفتحه بشدة لأواجه المجهول. أرى أبي جالسا. أمي مستندة إلى الكونصول.

الخادمة واقفة عند الباب. الجميع يبكون. وتراني أمي فتقبل علي وهي تقول: أفزعناك .. لا تنزعج يا بني. أتساءل بريق جاف: ماذا؟ فتهمس في أذني بنبرة مختنقة: سعد زغلول. البقية في حياتك!، فأهتف من أعماقي: سعد!، وأتراجع إلى حجرتي، وتتجسد الكآبة في كل منظر".

لكن هذه الثورة العظيمة لم تلبث أن تخبو ويشعر بطلها الأول وزعيمها بأن كل شيء يتسرب من حوله. ويستدل على هذا من حديث الكاتب عامر وجدي أحد أبطال "ميرامار" وهو يتذكر حوارا دار بينه وبين سعد عام 1925، حيث يقول له: "ها أنا شبه سجين في بيتي وعرائض التأييد تزف إلى الملك" وحين يواسيه قائلا: "زيف وكذب يا دولة الزعيم" يرد سعد متحسرا: "حسبت الثورة قد طهرت النفوس من ضعفها".

وفي كتاب "في حضرة نجيب محفوظ" ينقل محمد سلماوي عن أديبنا الكبير أنه شارك في المظاهرات التي أعقبت ثورة 19، وكانت أول مظاهرة شارك فيها هي التي اندلعت في ركاب الخلاف بين سعد زغلول والملك فؤاد عام 1924، وكان عمر محفوظ يومها لا يتعدى ثلاثة عشر عاما. والمرة الثانية كانت عام 1929 أثناء حكومة محمد محمود الثانية، وطارده ضابط هو وصديقه فلاذ محفوظ ببيت الأمة. والثالثة كانت ضد إسماعيل صدقي، وتعرض لمطاردة أيضا لكنه هذه المرة لاذ ببيت في حارة ضيقة، وتمكن من الهرب إلى سطح بيت مجاور.

أما في ثنايا النص السردي فإن محفوظ يتذكر كل هذا في الحلم الثامن من "رأيت فيما يرى النائم" حين يقول البطل: "رأيت فيما يرى النائم أنني عيسى بن هشام بطل مقامات الهمذاني ومريد أبي الفتح

السكندري، وأنني أعبر ميدانا في مكان وزمان غامضين، وترامي إلي هتاف مدو بحياة الاستقلال وسقوط الحماية، ثم وجدتني على حافة مظاهرة ضخمة تحدق بخطيب مفوه جهير الصوت، عرفته رغم بعده عني بزيه الأزهري وهو يمدد داعيا للثورة والفداء. وهجم الفرسان الإنجليز فنشبت معركة ثم وجدتني وجها لوجه مع الخطيب قريبا من مدخل جامع. قلت له: أنت أبو الفتح السكندري خطيب الثورة الحرة. فقال بحزن ملتهب: نفوا الزعيم الجليل نفاهم الله من الوجود".

ومع هذا تبدو الثورة في نظر محفوظ أحيانا نوعا من الجيشان العاطفي الذي لا يبحث عن معقول ولا منطق، إنما يستجيب لنداء الرغبة العارمة في التمرد والتحرر وكسر القيود. ونفهم هذا من الحوار الذي دار بين ابن وأبيه في "حكايات حارتنا" فالولد اشترك في المظاهرة من دون أن يعرف هدفها وغايتها ومسارها ومطالبها. فحين يسأله الأب: "هل عرفت وجه الخلاف بين سعد والملك؟" فيرتبك، ثم يأتي بإجابة عابرة لا ترد على السؤال مباشرة: "نحن مع سعد ضد الملك"، فيرد الأب: "عظيم. ماذا كان هتافكم في عابدين؟"، فيجيب: "سعد أو الثورة"، فيسأله: "ما معنى ذلك؟"، فيصمت ويطرق مفكرا ثم يقول: "معناه واضح. سعد أو الثورة".

وتذهب ثورة 19 بأيامها المستقرة في أعماق محفوظ ليجد نفسه بعد ثلاثة وثلاثين عاما أمام ثورة جديدة، وقف على مسافة منها، ولم يعلق عليها آمالا، ولم ير في زعمائها ما رآه في سعد زغلول، بل انعقد لسانه من الدهشة وآثر الترقب، فامتنع عن الكتابة ما يربو على خمس

سنوات، ثم عاد ليعمل قلمه فيها ناقدا وناقما ومتسائلا. ويوزع كل هذه المشاعر والمواقف على رواياته "ثرثرة فوق النيل" و"الكرنك" و"قشتمر" و"يوم قتل الزعيم" و"الباقي من الزمن ساعة" و"ميرامار"، متأرجحا بين قديم لا يراه شرا خالصا، وجديد لا يطمئن إليه. أو بمعنى أدق بين شعوره الجارف بالحرية ورغبته الملحة في تحقيق العدل. ويعبر حوار بين حسني علام وسرحان البحيري، من شخصيات "ميرامار" عن هذا بجلاء:

"- نحن مؤمنون بالثورة، ولكن لم يكن ما سبقها فراغا كله.

- فقال بعناد مثير:

- بل كان فراغا.

- كان الكورنيش موجودا قبلها، كذلك جامعة الإسكندرية.

- لم يكن الكورنيش للشعب، ولا الجامعة".

وتبلغ المفارقة مداها مع عيسى الدباغ بطل رواية "السمان والخريف" الذي ذهب في مهمة وطنية لإيصال السلاح إلى المقاتلين في مدن قناة السويس، وعاد ليجد نفسه خارج التاريخ، بعد أن قامت ثورة يوليو، واعتبرته من رجال "العهد البائد" ففقد مكانه وموقعه السياسي وخطيبته وتساقطت أحلامه تحت قدميه، فترك نفسه للضياع، متقلبا بين ماضي يتحسر عليه، وحاضر يتفطر منه ألما، ومستقبل لا يرى فيه أي بارقة نور.

وحتى الشباب الذين آمنوا بالثورة وعلقوا عليها آمالا عريضة لم ينجوا من الملاحقة والمطاردة والتعذيب والتضييق باسم "حماية الثورة". فإسماعيل الشيخ وزينب دياب وغيرهما من أبطال رواية "الكرنك" هم شباب آمنوا بثورة يوليو، وكانوا يعتقدون أن العسكر على صواب مطلق، لكنهم استيقظوا على واقع أليم، حين مروا بتجربة قاسية بعد أن اتهمتم السلطة، ظلما، أنهم من "أعداء الثورة"، فانتهك عرض زينب، وجلد إسماعيل، وأجبرا على أن يكونا عملاء للمباحث، يتجسسون على رفاقهم.

وجسد محفوظ موقفه بشكل أشمل في روايته الرمزية «ثرثرة فوق النيل» التي توقعت مآل الثورة حين تخلت عن أحد مبادئها، وهو الديمقراطية، فانحرفت وانجرفت إلى متاهة عميقة. فهاهي «العوامة» التي يجلس في جوفها مجموعة من «المساطيل» المنتمين إلى «الطبقة الوسطى» في الغالب الأعم، تنفك الحبال التي تربطها وتثبتها بالشاطيء، فتنزلق إلى جوف المياه، دون أن يعرف راكبوها شيئا عن مسارها ومصيرها. ويتكالب على الثورة المنتفعون في صيغة سرحان البحيري أحد شخصيات «ميرامار»، الذي يستغل نفوذه وموقعه في الاتحاد الاشتراكي، ليتربح ويسرق، وكذلك رؤوف علوان بطل «اللص والكلاب» الذي يقول كلاما عميقا عن العدل وتمضي تصرفاته في الطريق المضاد. لينتهي الأمر إلى الغرق في تفاصيل «الثورة المضادة» التي بدأت عقب الانفتاح الاقتصادي، لتطل شخصيات رواية «يوم قتل الزعيم» ونجد الشباب ضائعين من جديد في مسار بطلي قصة «الحب فوق هضبة الهرم».

وتأخذ الثورات عند محفوظ طبقات أعمق، فنجدها «ثورات دينية» في روايته التاريخية «العائش في الحقيقة» حيث إخناتون الباحث عن التوحيد في وجه تعدد الآلهة، و«أولاد حارتنا» حيث يأتي أدهم وجبلة ورفاعة وقاسم، ليتمردوا على الوضع السائد، ويجمعوا حولهم بسطاء الناس والمغلوبين والمقهورين، فيقيموا حياة جديدة، لا تلبث أن تتداعى لأن «آفة حارتنا النسيان». ونجدها كذلك «ثورات حياتية» في «ملحمة الحرافيش» حيث يتوق أهل الحارة إلى العدل، لكن يتعاقب «الفتوات» من دون أن يتحقق هذا الحلم، فكل منهم يصل إلى القمة محمولا على أكتاف المطحونين وهم يهتفون له: «اسم الله عليه» لكنه لا يلبث أن يستبد ويفسد، إلى أن يأتي في النهاية «عاشور الناجي» رمز العدل الإنساني المفرط، والذي لا يخون.

كما تأخذ الثورة طبقات أعرض، من خلال انتصار محفوظ لقيم الحرية والعدل والتقدم والتسامح، لكنه يبقى في أغلب الأحوال ممن يميلون إلى الإصلاح المتدرج والمستمر والهادئ أكثر ممن ينادون بتغيير جذري يقلب كل شيء رأسا على عقب. ولعل هذه هي خلاصة تجربته الطويلة من ثورتين، ولذا لم يكن من بين المطالبين بالانتفاض على نظام مبارك، وتمنى لو أنه قد أصلح من نفسه، وأنصت إلى صوت العقل والحكمة واستجاب لسنة التغيير، فتجنب المصير القاسي الذي آل إليه، بفعل ثورة 25 يناير، التي وقعت بعد رحيل محفوظ بسنوات، لكن بعض طليعتها كانوا إحدى ثمار القيم والأفكار التي آمن بها وهي الحرية والعدل والكرامة.

القسم الثاني

أولاد نجيب محفوظ وأحفاده

طواويس مجهدة

بعد انحياز لفن الرواية دام أحد عشر عاما عاد الأديب الكبير بهاء طاهر إلى النقطة التي انطلقت منها مسيرته الأدبية، فأصدر مجموعة قصصية جديدة وسمها بـ«لم أعرف أن الطواويس تطير» هي الخامسة له، إلى جانب روايات ست.

وتعكس هذه المجموعة الكثير من سمات المشروع الأدبي لطاهر برمته في مضمونه وشكله وسياقاته، وتتناص وتتشاكل وتتفاعل مع المعطى القصصي المصري في وجهه الكلاسيكي، إلى درجة التشابه النسبي بين القصة الأولى وعنوانها «انت اسمك إيه؟» مع قصة يوسف إدريس «لعبة البيت»، فيما تدخل بنا قصة طاهر الثانية وهي « سكان القصر» أجواء قريبة من عالم نجيب محفوظ، وهي مسألة لا ينكرها الراوي ذاته حين يقول عن ساكن القصر:

«هو بالضبط جبلاوي نجيب محفوظ، ولا أحد غيره! سئم أولاد حارتهم فانتقل إلى حينا المنكوب ليعذب أولاد الأفندية».

لكن طاهر، وهو أول من حصد جائزة البوكر بنسختها العربية، احتفظ بسمته في السرد، وبجملته المتفردة من حيث البساطة الآسرة

والرشاقة الظاهرة، والذهاب إلى المعنى من أقرب طريق، دون إشباع السرد بزوائد تثقله، أو بنتوءات تقطع انسيابه. ولم يكتف بهذا بل أضاف إلى «الشكل» كثيرا عبر طريقة للحوار مغايرة أو مختلفة أو غير مطروقة بشدة، لم يحد عنها في أغلب القصص الست لمجموعته تلك، لكنها سيطرت على قصة «كلاب مستوردة» تماما. فالراوي ينوب عن شخصيات القصة في تبادلها الحوار، على شاكلة:

«وقطعت هي الصمت حين قالت لزوجها بهدوء دون أن تنظر في وجهه إنه لا يفهم معنى الكلاب.

... هل يمكنها أن تشرح ذلك؟

... لا، لا، لا يمكنها، فهي مسألة حساسة لا يفيد فيها الشرح. الحساسية إما موجودة أو غير موجودة.

... ومع ذلك فسيكون شاكرا لو قدمت له مثالا واحدا، واحدا فقط على عدم حساسيته، وكيف لو سمحت جرح مشاعرها أو مشاعر الكلب؟

... هو مثلا لا يرى تعبيرات وجهه، حين يقترب منه ساكي».

إن هذا الحوار أشبه بـ«المنولوج»، وإن كان طاهر يعرضه في صيغة «ديالوج» مازجا بين الطريقتين، من دون أن يتوه منه خيط السرد، أو ينزلق عنه إلى مسارب جانبية لا تفيد البناء الدرامي.

أما لغة الحوار فقد تراوحت بين «الفصحى» في الأغلب، و«العامية» حين اقتضت الضرورة ذلك، لاسيما في القصة الأولى،

حيث كان الحوار يدور بين جد وطفل صغير، أو بين الأم والطفل. أما في بقية القصص فقد جاء الحوار بعربية جزلة، متسقة مع نضج وثقافة الشخصيات المتحاورة. وبين هاتين هناك «اللغة الثالثة» أو الفصحى البسيطة مثل تلك التي تظهر بحوار يسأل فيه أحدهم:

«هل لديه ترخيص بائع جوال؟»

فيجيب:

«لا هو بائع سريح يا باشا».

ويوجد تناص مع القرآن الكريم في بعض المواضع مثل هاتين الجملتين: «أشداء على الغرباء، لكنهم متعاطفون فيما بينهم». والموظف الكبير الذي كان مرؤوسيه يطلقون عليه: «مناع الخير المعتدي الأثيم».

وإذا كان طاهر يدخل إلى أجواء القصص بطريقة مباشرة، لا مواربة فيها، تجعل القاريء يمسك خيط السرد بإحكام منذ البداية، فإن النهايات لم تكن على مستوى واحد، فبعضها جاء فاترا لا يثير شجنا، ولا يهز بدنا، وبعضها انطوي على مفارقة، وآخر اتشح برداء رومانسي خالص، على غرار قصة «لم أكن أعرف أن الطواويس تطير» الذي منحت عنوانها للمجموعة كلها، إذ تنتهي قائلة:

«ونظرت نحو الطاووس المأسور الذي كانت بعض ريشاته الملونة تبرز من ثقوب الشبكة، وهو ينتفض، وقلت لنفسي وأنا أنصرف: يا طائري العجوز أشباه عوادينا».

وذلك في تعبير عن حال التوحد الوجداني بين الراوي، أو بطل القصة، وبين الطواويس، حيث يشعر كلاهما بالغربة، الأول في بلاد غير بلاده، والثانية في بيئة غير بيئتها.

ويتكرر هذا التوحد وتلك النهاية الشجية في قصة «قطط لا تصلح»، حيث تنتهي: «عندما رأته القطط ينصرف، بدأت تتقدم نحوي في بطء، وهمست لها وأنا أمد يدي نحوها: تعالوا يا إخوتي وأخواتي! فأتوا طائعين».

فالموظف، المريض بالضغط والمرارة، الذي أرسله رئيسه في العمل ليراقب عمال المنجم في الصحراء البعيدة، يشعر أنه لا يختلف كثيرا عن القطط التي أطلقتها صاحبتها الأجنبية في حديقة الفندق، الذي تمتلكه، بعد أن قامت بإخصاء ذكورها ونزعت أرحام إناثها. وتتكرر حالة التوحد تلك في قصة «كلاب مستوردة» حيث تتخذ السيدة من كلبها «ساكي» أنيسا لها، يعوضها عن غياب زوجها، رجل الأعمال، عنها فترات طويلة، وتقرب الكلب إليها، إلى درجة تثير غيرة الزوج، لكنه يرضخ للأمر الواقع حين يدرك أن «ساكي يشغلها عن الطفل أو الأطفال الذين لا تستطيع أن تنجبهم».

وما يلفت الانتباه في تلك المجموعة القصصية أن بهاء طاهر لم يفارق عالمه الأدبي كثيرا، فباستثناء القصة الأولى التي يحكي فيها خبرة جد مع حفيد له يعاني من «إفراط الحركة»، جاءت غالبية القصص لتعيد إنتاج بعض مشروعه الإبداعي، أو تقتطف منه، وتتوالد عنه.

لهذا نجد أن قصتي «الطواويس» و«الجارة» ينسجان على المنوال ذاته الذي ظهر في أعمال عدة للمؤلف، في مطلعها روايته البديعة

«الحب في المنفى»، حيث الإنسان الشرقي الذي يعاني الغربة ويواجه الثقافة الغربية في عقر دارها.

أما قصة «قطط لا تصلح» فتقع أحداثها على مرمى حجر من عالم الصحراء، الذي ظهر على استحياء في رواية «خالتي صفية والدير» ثم استوى على سوقه في آخر أعمال طاهر الروائية الموسومة بـ«واحة الغروب».

ونحت قصة «سكان القصر» منحى رمزيا، فبدا القصر فيها أشبه بـ«تكية» نجيب محفوظ تارة وببيت السلطة تارة أخرى، وحوله تدور شائعات تتوالد بكثافة واستمرار، لكن ما عليه من حراس وما يدور بينهم من ترتيب يشي بأن المؤلف يقصد السلطة السياسية على الأرجح، وليست أي سلطة دينية، ويسرد مكابدات فنان تشكيلي يقطن بشقة تطل على هذا القصر الغامض، الذي لا يملك أحدا إجابة تجلي الغموض الكامن في رحم الأسئلة المثارة حوله، وتنتهي القصة دون أن يقبض الفنان المأزوم على شيء حول ما يقض مضجعه، وهو ما تشي به نهاية القصة حيث تقول:

« ثم هب فجأة من مكانه، وفتح مصراعي الشباك بعنف وضجيج وصرخ بأعلى صوته: قولوا!!! ما الذي يحدث لنا؟ ما الذي يحدث؟ فجاوبه الصمت».

وتعد القصة الأخيرة «الجارة» هي الأروع والأكمل مقارنة بالأخريات، سواء في نزعتها الإنسانية وصفائها اللغوي، أو في معمارها القصصي المتين. وبها يحافظ طاهر على رومانسية أدبه وعلى الانتصار لروح الشرق وقيمه.

فالقصة تحكي عن أرملة، فارقها زوج كان يحب الحياة، وأودع فيها نصيحة غالية وعتها وتمثلتها وتماهت معها تقول ببساطة: لنعش سعداء بقدر ما نستطيع. وهنا تقول: «أنا لا أبكي حين أذكر زوجي. هو علمني ألا أذكره بالحزن، بل بالفرح».

وهذه الأرملة الفرنسية العجوز، التي تركها ابنه وذهب مع زوجته، كانت تمثل قدوة بالنسبة لبطل القصة، الشرقي المتزوج من أوروبية، وذلك في سعيه إلى السعادة والتفاؤل والعيش ببال رخي. فهاهو يقول لها حين أصيبت بإغماءة عارضة:

«لا! لا تخذليني يا جارتي الشجاعة! أنا ألتمس من شجاعتك الأمل الذي ضاع مع عمر انقضى دون معنى ولا فرح، فلا تتركيني وحيدا، هيا! عيشى ألف عام كما وعدت زوجك».

ثم يقول لها في معرض رده على اقتراحات بإرسالها إلى المستشفى أو بيت المسنين، جملة فارقة، انتهت بها القصة:

«بل ابقي معنا أرجوك. ابقى معنا دائما، فأنا أيضا أريد أن أعيش ألف عام».

إن هذه المجموعة لا تشق في شكلها ومضمونها طريقا جديدا ولا مغايرا في مشروع بهاء طاهر الأدبي، ولا توسع حيزه إلا على مستوى الكم، لكنها تقدم برهانا ناصعا على أن هذا الأديب العربي الكبير لا يزال وفيا للقصة القصيرة في زمن الرواية.

حضور «المجهول»

رغم غزارة إنتاجه في الرواية والقصة القصيرة وكتب الرحلات والسير والحوارات والمقالات فإن رواية الأستاذ يوسف القعيد الأخيرة «مجهول» استغرقت كتابتها زمنا طويلا، وصل إلى عشر سنوات تقريبا، ما يثير تساؤلات عن سبب هذا التمهل، هل هو التعثر كما يحدث أحيانا حتى لكبار الأدباء حين يعمدون إلى عدم تكرار عوالمهم أو دفع إبداعهم في خط بياني متصاعد حتى تكون الرواية اللاحقة أقوى دوما من السابقة؟ أم هو التأني؟ أم هي الرغبة في صناعة عمل مختلف عما عداه يقف على ذروة روايات وقصص له حققت ذيوعا، خاصة بعد تحول بعضها إلى أعمال سينمائية ودراما تلفزيونية؟

ظني أن الاحتمال الأول ليس قائما لأن عالم "مجهول" في طقوسه وصوره وشخوصه ورموزه هو الأثير لدى كاتبها، والذي قطع فيه شوطا بالغا، وهو عالم "القرية المصرية" الذي أبدع فيه وعنه أدباء بارزين مثل يوسف إدريس وعبد الرحمن الشرقاوي وعبد الحكيم قاسم وخيري شلبي ومحمد البساطي ويوسف أبو رية وآخرين، وليست هناك مشكلة أن يحفر أديب في بيئة اجتماعية ونفسية محددة ويلتقط منها أعماله،

طالما كان ينوع في موضوعه وشخصياته، والمثل الجلي الذي يضرب دوما في هذا المضمار هو حارة نجيب محفوظ التي أهدته روايات وقصصا عديدة.

أعتقد أن القعيد تأني في صناعة هذا النص، فكتبه ونقحه وأعاد صياغته حتى ظهر على هيئته تلك، بعد أن وضع فيه كل خبرته في السرد والوصف وترتيب الحوار والوقوف في منتصف المسافة بين الشفاهي والكتابي وخلق حبكة مغايرة ومحاولة جذب القارئ من السطور الأولى، والنفخ في أوصال الواقع بدفقات من الغرابة والتصوف والشجن.

وزع القعيد روايته على ستة أقسام هي : "كفر المرحوم، حقل المستخبي، نصف بيت، كفر الغيب، الجبل، المعبد" وداخل هذه التقسيمات الرئيسة هناك عناوين فرعية عديدة بعضها يشكل مفتاحا للجزء الذي يعتليه أو تلخيصا له أو نقطة جذب، لكن هذه الأقسام وتلك الأجزاء يربط بينها خيط سردي متين ينطلق من البداية إلى النهاية في بنية شبه دائرية وعبر لغة محكية تختزل المسافات بين العالم الموصوف والمرصود وبين القارئ.

والقارئ الذي يطالع الرواية، إن كان ذات خلفية ثقافية ريفية، سينتبه على الفور إلى تقارب بل تطابق الطقوس الشعبية والتجارب والمعارف والقيم والاتجاهات المصرية في جوانب عديدة بين صعيد مصر ودلتاها، لاسيما أن البيئة التي ينهل منها القعيد تتلاقي مع البيئة الصعيدية لأسباب اقتصادية واجتماعية وتاريخية، في ظل هجرات

أهل الصعيد إلى البحيرة على مدار القرون الأخيرة، ولذا سيشعر مثل هذا القارئ بألفة شديدة مع النص. أما إن كان القارئ ينحدر من خلفية ثقافية مغايرة سيطالع النص على أن به غرابة، وقد تغنيه التفاصيل التي اعتنى بها الكاتب عن الحيرة وكثرة الاستفهامات والتساؤلات، وعليه أن يمعن النظر في الكثير من التراكيب العامية المفصحة أو الفصيحة المعماة، والتي تنحدر من أمثال شعبية أو تعبيرات دارجة على ألسنة الناس، توارثوها أو أبدعوها وفق متقضى الظرف والحال، وقد التقطها القعيد من بيئته المحلية، وقطعا هي مستقرة في ذاكرته ووعيه، وأعاد زرعها في ثنايا روايته، لتؤدي وظيفة مزدوجة هي رسم ملامح عالم القرية بلغته وطريقة عيشه وفهمه ورؤيته للحياة وتصاريفها، وإظهار شخصية السارد، أو الراوي العليم هنا، بل وشخصيات الرواية أنفسهم باعتبارهم ترجمة أمينة وصادقة لمعطيات البيئة ومفرداتها.

تبلغنا الرواية منذ أول سطورها أن بطلها استجاب لـ "النداهة" فاختفى عند شط النيل ليفتح خلفه سيلا من التكهنات والتخمينات أقله دار حول سعيه وراء كنز يقال إنه مخبوء تحت جدران بيته أو رغبة في خلفة الولد بعد الزواج من امرأة أخرى غير زوجته التي أنجبت له البنات. وانتقال البطل من قريته أعطى الكاتب فرصة كي ينتقل من البيئة القروية التي سيطرت على أغلب رواياته وقصصه، إلى جانب موضوع الحرب، إلى عوالم المدن الصغيرة أو البنادر، لكن يبقى القعيد مخلصا لمقولته الشهيرة: "القرى من صنع الله أما المدن فمن صنع البشر"، لهذا تبقى القرية المحضة هي منبع الدهشة والأسرار

والفطرة الاجتماعية والحكايات التي تتناسل بلا هوادة، وعنها وفيها يكتب القعيد أفضل ما لديه.

كما منح هذا الانتقال المفاجئ والغريب الكاتب قدرة على الإبحار في عالمي الغيبيات والخرافات، بعد أن عجزت البراهين العقلية عن تفسير ما أقدم عليه بطل الرواية "حسن أبو علي" فأضفى هذا على الرواية مسحة صوفية تقاطعت في بعض المواضع مع التصورات الدينية النفعية التي تغلب على بعض شيوخ القرية من الوعاظ، وهي طالما تكررت في أعمال روائية عن القرية المصرية، لاسيما تلك التي كانت تتعامل معها باعتبارها وحدة مصغرة من الدولة أو تمثيلا اجتماعيا لوظائفها المادية والرمزية والاعتبارية، حيث يلعب فيها العمدة أو الشيخ دور الحاكم، ويمارس ذوي الأملاك دور الطبقة الممكنة أو العليا، ويبدو شيخ الجامع هو المؤسسة الدينية، ويلعب الخفر دور الشرطة، واللصوص هم سارقو القوت وصانعو الشر، ويبقى الفلاحون هم عموم الشعب، وهي المسألة التي طالما لمسها القعيد في رواياته السابقة، خاصة "الحرب في بر مصر".

ربما أعطى القعيد روايته عنوان «مجهول» اتكاء على مراوحة أبطالها بين الخوف والرجاء، خوف من آت غامض، ورجاء في أن يكون ما يأتي فيه خير وسعادة، لكن في الحالين يتعامل هؤلاء مع أمر ما غير معلوم في مخاوفهم وأمنياتهم، وقد لا يملكون خيارات بديلة راسخة ومضمونة في مواجهته. وهذا الوضع ينسحب على عموم المصريين في اللحظة الراهنة، مع اضطراب الأحوال وسقوط اليقين في السلطة

والنخبة السياسية والتيار الدين بشعاراته الزائفة ووثوقيته المصطعنة، وعندها بدا كثيرون في حالة استهواء شديد، يبحثون عن أي خيط أمل يتعلقون به حتى لو كان وهما، وهذه هي الوظيفة التي لعبها الكنز في الرواية، وهو مخرج نابعا من واقع معيش بائس تحول إلى ظاهرة في المجتمع المصري في العقد الأخير، حيث نشط الناس في الصعيد والدلتا، من سكان المدن والبنادر والقرى التي بنيت بيوتها فوق أرض كانت تمثل مراكز حضارية فرعونية، في النبش عن كنوز تحت جدران بيوتهم في محاولة لتحصيل ثراء سريع بعد أن أوصد الباب أمام الطرق المشروعة والمضمونة لتحقيق هذا الهدف عبر بذل الجهد، وإتقان العمل، واستغلال الوقت، والتدريب المستمر.

أوهام افتراضية

لم يعن إبراهيم عبد المجيد في روايته "في كل أسبوع يوم جمعة" سحر البيان وشاعريته، ولم يتوقف إلا قليلاً أمام القاعدة التي تقول «الأدب تشكيل جمالي للغة»، لكنه انحاز بكل كيانه إلى رسم لوحة قاتمة لواقع يزداد قبحاً وبؤساً.

وجذبت عبد المجيد فكرة تقديم شهادة جارحة عن الحياة الاجتماعية المصرية في الأعوام الأخيرة، لم ينفع في تبديد قتامتها أو اندمال جرحها أي هروب لشخصيات الرواية إلى ثلاثة عوالم افتراضية، تتهادى لنا في ما تتيحه «الشبكة العنكبوتية» من تواصل من بعد، وما يهبه لنا براح الأحلام من تخلص، ولو موقتاً، من ضيق الواقع وكوابيسه التي لا تنتهي، وما يمكن أيضاً أن نجده في صنف برئ من البشر، يعيش على سجيته، غير عابئ بلعبة تغير الأزمنة والأمكنة.

ومع هذا لم تخل الرواية، التي صدرت حديثاً عن الدار المصرية اللبنانية في القاهرة، من جمال لغوي في بعض مواضعها، انسجم مع ثقافة المتكلمين أو المتحاورين، وتماهى في حزن شفيف يهز شغاف الروح.

وقدمت هذه المواضع دليلاً دامغاً على أن المؤلف لا يعجز عن صوغ العبارات الفياضة الجميلة ـ وهو ما يتوافر بوضوح في أعمال أخرى له ـ

لكنه أراد لأبطاله أن يتحدثوا من دون تكلف، لا سيما أن حديثهم كان يتم عبر موقع إلكتروني تفاعلي وصفته التي أنشأته بأنه:

"موقع مفتوح، فكرته الصراحة .. اختبار قدرتنا على البوح".

وبعيداً من معطيات اللغة وطرائق سبكها فإن المؤلف تمكن باقتدار من إنشاء «معمار» متين لروايته الطويلة نسبياً، لم يتراخ في أي موضع، مع أنه استخدم أكثر من طريقة في البناء، تمثلت في «الخط المستقيم» و «الدوائر الناقصة» و «التطور الحلزوني» و «الاستعادة» أو «الفلاش باك»، علاوة على «التوالد الحكائي» الذي فرض نفسه باستمرار.

واستطاع المؤلف أن يمسك حكايته بيد صارمة فلم يته منه «خيط السرد» أبداً، على رغم التفاعل «الإلكتروني» المستمر بين تسع عشرة شخصية، تجسد أبطال الرواية، تختلف في المشارب والمآرب، وفي الخلفيات الاجتماعية والثقافية، وفي توقعهم للمصائر التي تنتظرها. وظلت الحكاية في منشئها ومسارها ومآلها مشوقة جذابة، تتملك عقل من يقرأها وخياله منذ البداية المحددة حتى النهاية المفتوحة.

ولم تنل من هذا التشويق أية منعرجات كان يدخل الراوي «العليم» إليها أحياناً فيغرق في التفاصيل مثل تصوير رحلة لا تتجاوز ثلاثة كيلومترات في صفحات عديدة، وعرض معلومات عن أمور وقضايا شتى.

ولم تنل منه أيضاً أية وقفات قاطعة بينما كان يمكن للسرد أن يطول. فالإسهاب لم يكن مملاً، والإيجاز لم يكن مخلاً، بل بدا كلاهما في كثير من المواضع مبررين تماماً. لكن ما يصعب تبريره هو جنوح المؤلف، أو لنقل شخصيات من الرواية، إلى تكريس بعض الصور النمطية عن مصر كوطن.

ويجسد قلب القاهرة، المكان المركزي للرواية، الذي لم يلبث أن يمتد استكمالاً وإسناداً إلى الإسكندرية والساحل الشمالي، وعرضاً إلى الخليج والولايات المتحدة وإيطاليا والبحر الأحمر.

أما زمانها فهو أيامنا هذه، أو بمعنى أدق الأعوام الممتدة من الخامسة وحتى الثامنة بعد الألفية الثانية..

ويستدل على الزمن من الإطار أو الخلفية الاجتماعية والسياسية التي تشكل ظهيراً واضحاً لمسيرة السرد والحوار وتصاعدهما الدرامي.

فنحن نجد وقائع الانتخابات البرلمانية التي جرت في مصر عام 2005، وحكايات معروفة عن التعذيب في أقسام الشرطة تداولها الإعلام بغزارة، وواقعة إسلام زوجة كاهن مسيحي أثارت جدلا عارماً في مصر وخارجها، وحادث اعتداء ضابط شرطة على قاض، وحريق منطقة «قلعة الكبش» العشوائية وسط القاهرة، وصعود جمال مبارك.

وتبدأ أحداث الرواية بتدشين سيدة اسمها الحقيقي نورا، واسمها الافتراضي على الإنترنت «روضة رياض» لموقع مفتوح أمام المصريين الراغبين في البوح بأسرارهم، فينجذب إليه فتيان وفتيات، ورجال ونساء، يحكي كل منهم ما يسقط عن نفسه عبء

الكتمان ووجعه، فيرسمون جميعاً صورة المجتمع المصري في هذه اللحظة التاريخية، لنرى كل شيء عارياً: الفساد السياسي، واستغلال النفوذ، والتزوير، والانتهازية، والدعارة، والمخدرات، والتزمت الديني، والتدين الشكلي، والاحتقان الطائفي، لكن بعضهم لم يكتف بالتواصل من بُعد إنما مد جسور لقاءات حقيقية، وصلت إلى حد أن تزوج شاب وفتاة، ووجدت امرأة في أخرى «سحاقية» تعويضاً عن زوجها الذي هجرها وتزوج غيرها، ووجد رجلا أطلق على نفسه اسم «لا شيء» من يحاول ـ من دون جدوى ـ أن يساعده في الوصول إلى ابنيه اللذين هاجرا إلى إيطاليا وانقطعت أخبارهما، ويجد أستاذ جامعي (إبراهيم) من يعتقد أن بوسعها أن تطلق رغباته الجنسية المكبوتة.

ولم يكن هذا فقط هو العالم الافتراضي الوحيد في الرواية، وإن كان الأكبر والأعرض، بل إنها نحتت عالمين آخرين، الثاني هو عالم ذوي الاحتياجات الخاصة الذي يعبر عنه أحد أبطال الرواية: «لا يقعون في خدعة الوقت التي يقع فيها الأسوياء، هم أقربنا إلى الحقيقة». ويتمثل هذا العالم في ثلاثة من «المنغول» أومن يطلق عليهم «أصحاب متلازمة داون».

الأول ثري يرتاد البارات وتقتله طامعة.

والثاني فقير عشق زوجة أخيه وتعلقت به من دون خطيئة، لكن زوجها المشغول عنها وحماتها القاسية تسببا في هروبه من البيت وراحت هي تبحث عنه ملهوفة في الزحام.

أما الثالث فهو زوج السيدة الفقيرة الجميلة التي أسست «المدونة» والتي كانت تخونه وهو يغط سادراً في نومه، ثم علمته كيف يشاركها قبل الرجال الذين تصطادهم عبر مدونتها.

وهناك أيضاً البكم والعمي والصمّ، الذين يحكي إبراهيم حكاياته معهم، ويثني على عوالمهم البسيطة، ويشاطره الرأي «مختار كحيل» الذي يميل إلى العدمية.

أما العالم الافتراضي الثالث فهو «أحلام اليقظة» الذي تسرد معالمه ابنة عامل شيوعي وزوجة موظف شيوعي أيضاً. كان الأب يضع أمام أولاده طبق الفول ويقول لهم: «تخيلوا أنه لحمة»، وكان يعلمهم أن يتعمقوا في أحلامهم كلما ازدادت حياتهم صعوبة: «تغيرت الحياة حولنا وازدادت الأسعار ومظاهر الفشخرة فدخلنا في الأحلام بقوة. علمنا أبناءنا أن يكونوا كذلك».

لكن هذه العوالم الافتراضية الثلاثة لم تفلح في تجميل الواقع القبيح، أو تلطيف غلوائه، أو تخفيف وطأته، أو تقليل مخاوفها المتعددة الأسباب، بل على النقيض من ذلك، يتمكن الواقع من نهش المثال، وتقتل الحقائق الأحلام، ويفسد «الأسوياء» كل من يصادفهم أو يعايشهم من «أصحاب العاهات»، ليسقط الجميع في الغواية والبؤس. فالموقع الالكتروني يتحول من «ساحة للبوح» إلى «مصيدة للقتل»، والأبرياء لا تنفعهم براءتهم في رد عالم يتوحش بلا هوادة، والأحلام لم يعد بمقدورها أن تقوي عزائم الحالمين في صد التشيؤ والتحلل

والخواء، بعد أن تتحول هي نفسها إلى وسيلة رخيصة للغش والتدليس والخداع.

لكل هذه الأسباب الوجيهة ينسحب بعض أعضاء «المدونة» ويختفي بعضهم من الحياة، قتلاً وشنقاً، ويسقط آخرون في الرذيلة والجريمة، ليفسد كل شيء، ويتحول إلى ملهاة، يجسدها اندماج الجميع عبر «غرف الدردشة» أو (الشات) في ترديد النكات، والإغراق في الضحك، قبل سطور من وصول الرواية إلى نهاية مفتوحة على الغربة والضياع، وسقوط اليقين، وغياب أي إطار أو مرجعية لكل أبطالها تقريباً، وهي حالة تكررت كثيراً في الكثير من أعمال إبراهيم عبد المجيد السابقة.

فرد يسقط ومجتمع ينهار

لـم يتخل الروائي الكبير محمـد ناجي في روايته "الأفندي" العريقة عـن سـمته فـي البنـاء وطريقتـه فـي السـرد ولا عـن عالمه المشـحون بالمعانـي، المفتـوح على مفـردات الكون كله، من أنـس وجان، ومادة وروح، وأسـطورة وواقع معيش، لكنه تخلى عن التردد والتقييد الذاتي الـذي فرضه علـى طاقتـه الإبداعيـة القوية في بعـض أعماله السـابقة، وأطلق العنان لقلمه السيال وخياله الجموح واحتفائه الشديد بالمعاني والقيـم الإيجابيـة والمثـل العليـا ليضع بهـذه الرواية علامـة مميزة في مشـروعه الأدبي الحقيقي الذي يكتمل علـى مهل وبعيدا عن الضجيج والمظهرية.

لكن الانطـلاق أو التخفف من القيود في هذه الرواية كان في بعض المواضع على حسـاب متانة السـرد التي ميزت عمل ناجي الأول وهو "خافيـة قمر" الذي ولد من رحم شـاعريته، فجـاءت جمله مقتصدة، وعباراتـه خاليـة من أي حشـو أو تزيد أو تكـرار، وأدت كل منها وظيفة في بناء الحكاية وتقدمها إلى الأمام في اتجاه النهاية.

إلا أن هذا لا يمنع أبدا من أن «الأفندي» رواية حافلة بالعديد من عناصر التميز بدءا بالجاذبية وانتهاء بالروح الملحمية النسبية مرورا بمتانة المعمار الروائي وعذوبة اللغة وتدفق السرد وعدم إهمال التفاصيل الضرورية للإيضاح والبناء والاستدلال وتعدد الشخصيات واختلاف طبائعها وأدوارها وتفاعلها الخلاق في المواقف والمواضع واتسامها بالحيوية التي تجعلها نابضة بالحياة، منتمية إلى هذا العالم، تتطور باستمرار مع تقدم الزمن، فلا ترتكن إلى النمطية الرتيبة ولا تدعي طهرا كاملا وإيجابية تامة.

والرواية تسرد حكاية لشاب مصري فقير، أبوه يعمل حلاقا وأمه ربة منزل، يعيش في حي شعبي بوسط القاهرة. كان الأب يعشق الثرثرة مع زبائنه، ويدعي امتلاكه معلومات غزيرة وقدرة على قراءة الأحداث السياسية، حتى أطلق عليه الناس «سي كلام»، والأم اعتبرت أن بإنجابها لـ«حبيب الله» قد انقضت مهمتها في الحياة حسبما كان يحددها زوجها.

أما العم فلم يكن له من شاغل في الحياة سوى الحديث عن الجد «حمروش» الذي لم تقطع الرواية بما إذا كان حقيقة أم خيال. والجد وقع في هوى جنية، فأورثه العشق خبلا وجنونا، فترك العالم وسار يبحث عنها في كل مكان دون جدوى. ماتت الأم وتداعت صحة الأب وقل رزقه مع ظهور قصات الشعر الجديدة التي صاحبت الانفتاح، فراح «حبيب الله» الذي كان قد التحق بكلية العلوم لدراسة الطبيعة والفلك، يبحث عن مصدر رزق، فالتقى نازك التي ألحقته معها في

تجارة العملة، ثم تطورت العلاقة بينهما إلى حب من جانبها وتلاعب من جانبه، كان ثمرته بنت اسمها نور، أخفتها أمها عن أبيها وسجلتها باسم أب غيره، واحتفظت بسرها حتى توفت فجأة، لكن الأحداث تطورت في اتجاه سمح له باكتشاف السر، ليعلم أن كل ظنونه حول نازك، وشكه في أنها كانت تمنح جسدها لرجال كثيرين، كانت مجرد هواجس خائبة، لا أساس لها.

وعلى هامش هذه القصة المركزية تتوالد حكايات فرعية عن فتاة عربية، شبه أميرة، تدعى موزة، تركت بلادها وجاءت إلى القاهرة هربا من قصة حب فاشلة، وكانت تقرض الشعر، فالتف حولها شعراء وكتاب ونقاد، استفادوا منها، وبحثت فيهم ومعهم عما يسري عنها همومها، خاصة «حبيب الله» الذي كانت تراه شخصا مختلفا، ونازك التي كانت تقرأ له الكف وفنجان القهوة وتزينها، لكن موزة لم تلبث في النهاية أن حزمت أمتعتها، وودعت الجميع وهي تؤكد لهم أنها لا ترغب في رؤيتهم حتى آخر العمر.

وهناك حكاية وداد قروي وهي مذيعة سابقة، تبكي مجدها وشهرتها الضائعة وتبحث عن استعادتهما بأي ثمن، فتتعلق بعرض غير جاد للقيام بدور في فيلم سينمائي، وتتعلق بحبيب الله بحثا عن حب افتقدته.

وتوجد حكاية فايز ناصف وهو شاعر توقف عن الإبداع، وتفرغ للنقد الانطباعي والتعليقات الشفاهية، يعمل بالصحافة، لكنه لم يتحقق فيها إلى الدرجة التي ترضيه، ويشعر دوما أن عمره يضيع بلا جدوى. وهناك حكاية الحاج حسين، صاحب محل في خان الخليلي،

والـذي احتضن حبيب اللـه بعد وفاة والده، ونقله مـن الإتجار بالعملة إلى السياحة، فوضعه على أول طريق الثراء على مصراعيه.

لكـن الحكايـات الفرعية تتقاطـع مع الحكايـة المركزيـة، فتضيف إليهـا، وتبنـي عليهـا، وتضيـف لها ثـراء ملحوظـا، وتصبح فـي النهاية مسـارات جانبية لبطل الرواية، الذي يلتقي أغلب الشخصيات، ويعرف عنهـا أشـياء كثيرة، لاسـيما أنه هو نفسـه «الراوي» الذي يرسـم ملامح الشـخصيات ويحدد تاريخها ويصـف الأماكن ويمنحهـا خصوصيتها ويطلق الحكمة ويعطيها حضورها الأخاذ في مواضع عدة من الرواية.

وإذا تركنا الحكاية وبطلها أو راويها «العليم» وذهبنا إلى بنية الرواية وبيئتها، فنجد أنها حافلة بمواطن التشـكيل الجمالي للغة في سـطورها المتتابعـة وجملهـا وعباراتهـا المتتالية، لاسـيما أن ناجي يحرص على المزاوجـة بيـن لغة مشـحونة بالبلاغة وبيـن أخرى تعتمد على السـهل الممتنع والبساطة الآسـرة، وهي مسألة ملتصقة بطريقته في الكتابة منذ عملـه الأول، لاسـيما أنه دخل إلى عالم الرواية من باب الشـعر، حيث كانـت الجماعة الأدبية تعرفه شـاعرا، حتى فاجأهـا بروايته الأولى عام 1994 وهو في السابعة والأربعين من عمره.

ورغـم مـا ذكرته سـابقا من حالات لترهل السـرد فقـد حافظ ناجي في بعض المواقع على اسـتخدام الكلمات الدالة، التي يغني حضورها عـن عبـارات عديـدة أو صفحات عدة، مثـل كلمة «حصـل» التي تأتي قبل المضاجعة أو كلمة «اشـتغلتها» التي تسد مكان حديث مسهب عن

التلاعب والمخاتلة والخداع، وكلمة «أنبض» التي تحل محل تناول معطول عن يقظة الشهوة الجنسية والتأهب للفراش.

ويطوع محمد ناجي الخيال لخدمة الواقع، لينطلق منه إلى التخيل، في لعبة دائرية تقوم على تبادل للمنافع والمواقع بين ما يجري في عالم الشهادة وما نعلمه أو نخمنه أو نتوقعه عن عالم الغيب.

وهنا تبرز الأشياء لتعطي معاني رمزية، مثل الأحجار الكريمة التي يوظفها لخدمة القضايا والمواقف التي تنطوي عليها الرواية، أو «نموذج الكرة الأرضية» الذي يقتنيه عم البطل، ليتابعها وهي تدور ويحكي حكاية الجد حمروش الأسطورية. وهناك أيضا حكاية «ستنا» التي تزينت لحبيبها فخدعها وصارت أمثولة أو «ولي» له مريدون ويقام له مولد.

وتوجد كذلك مسألة الكارنيهات والأختام التي يمتلكها الموظفون، ويراها الحاج حسين:

«تعاويذ العصر السحرية».

ويقول لحبيب الله، وهو يشير إلى شهادة الميلاد المزورة التي استخرجها لنور:

«بدون هذا التوقيع وهذا الختم لا وجود للإنسان في الحياة. ربك يخلق كما يشاء، وهم الذين يثبتون وجودك من عدمك في هذه الدنيا. أختامهم حجج، وتوقيعاتهم قضاء نافذ، وكل شيء عن أرزاقنا وأعمارنا مكتوب عندهم».

وهناك راديو (مذياع) سي كلام الذي مات وتركه فتحول في الرواية إلى رمز يدل على عالم حبيب الله القديم الذي افتقده، وكان كلما يحن إليه يعود إلى هذا المذياع ليتسمع وشوشاته البعيدة.

أما الواقع فيسيطر عليه الخيال، وتتحول الشخصيات إلى رموز، فيصبح حبيب الله رمزا لـ«الواطي» كما تردد نازك دوما، وتصبح نازك رمزا للتضحية، وهذه الرموز وتلك المعاني الكبرى المرتبطة بمبادئ وقيم راسخة في حياة الإنسانية تسيطر إلى عقل محمد ناجي وقلمه، فتجعل شخصيات روايته لا تدور في فراغ، إنما تحال دوما إلى ما تعارف عليه الناس في تقسيم البشر وتصنيفهم، تعبر عنه الرواية ذاتها على لسان حمروش حين كان يطوف كل ليل حول السور في انتظار الفجر ويقول:» البحر واحد، والسمك ألوان». وعلى هامش كل هذا تصبح سيدة الغناء العربي أم كلثوم رمزا عن مرحلة الأحلام العريضة و«الزمن الجميل»، وأحمد عدوية عن مرحلة التداعي.

والمدهش في هذه الرواية هو تناغم إيقاع اللغة مع طبيعة الأحداث والمواقف، وتطابق المعمار مع الوقائع، ففي الجزء الأول من الرواية الذي يغطي عقدي الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين جاءت اللغة غارقة في الشاعرية، متوائمة مع «الطرب السياسي» حسب تعبير المؤلف، الذي ارتبط بالأحلام الكبرى، وبوطن ممتد من «المحيط الهادر إلى الخليج الثائر»، فلما وصلت الحكاية إلى زمن الانفتاح تسارع إيقاع اللغة وخفت بلاغتها وحفلت بألفاظ وتراكيب عامية دارجة تتماشى مع طبيعة المرحلة.

وحين تحل المواضع الأسطورية في الرواية تكتسي اللغة بسجع يشبه المتعارف عليه في الحكايات العربية الشهيرة وفي مقدمتها «ألف ليلة وليلة»، أما حين يأتي الواقع تعود اللغة إلى الناس، فتنتمي إلى ألسنتهم، فصحى في الغالب، وعامية مصطفاة في مواقع نادرة، ثم يستقيم الحوار بين أخذ ورد متبع في حياتنا التي تجري.

ومن حيث المضمون المرتبط بالسياق الاجتماعي/ السياسي والعلاقات الزمانية/ المكانية نجد أن الرواية تنفتح الرواية على تأويلات مختلفة، وتبدو طيعة لقراءات ومداخل عدة، في مطلعها القراءة السياسية عطفا على لحظة البداية المرتبطة بميلاد بطلها «حبيب الله الأفندي» وقت حريق القاهرة في يناير من عام 1952 ولحظة النهاية المتوازية مع سقوط بغداد في التاسع من إبريل عام 2003، وما تخللهما من أحداث ذكرت تباعا في ثنايا السرد من قبيل الحروب التي خاضتها مصر وبناء السد العالي وسياسة الانفتاح والحادث الإرهابي الذي وقع بمدينة الأقصر عام 1997.

وهذه القراءة تجعل من الرواية شهادة بليغة لما جرى لمصر على مدار نصف قرن كامل، عبر تتبع المحطات التي مر بها بطل الرواية، بدءا بعلاقته بأبيه الذي كان يعشق عبد الناصر ولا يرتاح للسادات، ثم استفادته من «السداح مداح» الذي صاحب الانفتاح في الإتجار بالعملة ثم العمل بالسياحة فالسمسرة وفتح شركة صرافة وأخيرا الإنتاج السينمائي، وكل هذا جعله يحصد الملايين في سنوات قصيرة.

ويمكن قراءة «الأفندي» بمدخل فلسفي لأنها حافلة بأطر كلية أو نظرة محددة إلى الكون والحياة، تقوم على (الله/ البشر/ العالم/ الأسطورة/ الموت) فكل هذا حاضر في ثنايا الرواية، تلخصه عبارات عديدة مثل هذه التي جاءت على لسان نازك وتقول فيها:

«كل ما يخطر على بالنا لابد أن يكون، هل هناك شيء أكبر من قدرته، سبحانه».

وتلك التي أتت على لسان فايز ويقول فيها:

«ماذا يبقى في النهاية غير هذا الشعاع التائه الحزين، الفكرة»، والتي تناقضها عبارة يقولها حبيب الله في موضع سابق وهي:

«لا أفهم معنى أن تهب حياتك لفكرة، تظل تطاردها وتطاردك حتى يضيع عمرك. أنا أتشبث بنفسي، أتمسك بتلك الفرصة النادرة، الجسد».

ويبلغ الأمر ذروته مع التفلسف حول ما إذا كان الإنسان مجرد «حيوان له ذاكرة» والتي طرحها الراوي حين زار الحاج حسين بعد أن أصيب بالزهايمر فوجده خارجا عن العالم، وكذلك حين يتحدث عن أن «المادة لا تفني، وأننا لا يمكن أن نضيع سدى، وسنظل مندمجين في الكون بشكل أو بآخر»، وحين يقول أيضا: «أظن أن في داخل كل إنسان كائنا آخر متأملا، يستقبل الأمور بلا حزن وبلا ابتهاج».

كما يمكن قراءة الرواية قراءة اجتماعية تنبني في أولها على صورة المرأة في ثنايا النص، والتي جاءت سلبية، فهي إما متهربة من مواجهة

الحقيقة مثل موزة أو تافهة كوداد أو غامضة متلاعبة كنازك أو انسحابية كأم حبيب الله أو سليطة متواطئة كـ«أم لسان»، وتنبني في ثناياها على تأثير الانفتاح الاقتصادي على بنية المجتمع المصري والعلاقات الاجتماعية والحالة الثقافية، حيث سيطرت التفاهة على السينما والتي يسميها الراوي «السينما التبقيعية» أي التي تقوم على تلفيق المشاهد والمواقف وحشوها بالنكات السخيفة والحكايات الساذجة، وحدث الشيء نفسه للكتابات الأدبية، التي تأتي سريعة سطحية.

لكن الفهم المتكامل لهذه الرواية البديعة يتطلب استخدام هذه المداخل جميعا، سواء ما يرتبط بالبنية أو ما يتعلق بالسياق، كي نفهم كيف سقط بطلها وسقط معه كثيرون، بل سقط وطن بأكمله، ما تفصح عنه العبارة الأولى في الرواية والتي تقول: «كنت من أحباب الله مثل كل الأطفال، لكنني فقدت ذلك، أعتقد الجميع أيضا، يحدث ذلك بالتدريج».

شعر وسحر تقتلهما كوابيس مزمنة

لم يمهل القدر الكاتب الكبير محمد ناجي حتى يرى روايته الأخيرة «قيس ونيللي» مطبوعة في كتاب، بعد أن عكف على مراجعة مسوداتها ورسم غلافها الذي أبدعه أحمد اللباد، وإن كان قد تابع ردود الأفعال على نشرها مسلسلة في صحيفة «التحرير» القاهرية، مثلما كان يفعل مع رواياته الأخرى «خافية قمر» و«مقامات عربية» و«لحن الصباح» و«العايقة بنت الزين» و«رجل أبله .. امراة تافهة» و«الأفندي» و«ليلة سفر» إلى جانب ديوان شعره الوحيد «تسابيح النسيان» ناهيك عن روايتين لم ينشرا الأولى كتبها في مطلع حياته وظلت حبيسة الأدراج بعنوان «البوليتيكي» والثانية وضع لمساته الأخيرة عليها قبل أن يغيبه الموت وأسماها «سيدة الماسينجر» إلى جانب ديوان شعر آخر عنوانه «ذاكرة للنسيان»، نشرت جريدة «أخبار الأدب» بعض قصائده في ملف واكب الغياب الأخير لصاحبه.

بدأ ناجي رحلته الأدبية شاعرا، ونشر قصائد أولى متفرقة في دوريات ثقافية وألقى بعضها في ندوات وملتقيات أدبية، إلا أنه لم يلبث أن انحاز إلى السرد، لكن الشعر بلاغة ومفارقة وصورا وتكثيفا وبصيرة وبصرا لازمه طيلة حياته الروائية، مضمرا في عباراته القصيرة المتوالية التي تتقدم بوعي نحو اكتمال المعنى، أو في الحوارات التي

تدور بين شخوص رواياته، أو في وصف الطبيعة التي تحيط بما يجري لأبطاله، أو دخائل أنفسهم وبواطنها.

ولم يقف الأمر عند هذا الحد بل إن الشعر لازمه في عالمه الروائي كله من خلال بناء عالم فنتازي مدهش جعل كثيرين يطلقون عليه «ساحر الرواية» لاسيما مع روايته الأولى «خافية قمر» التي نشرها وهو في السابعة والأربعين من عمره، ولاقت استحسان النقاد والأدباء وحفرت لصاحبها اسما منذ البداية في عالم الأدب، وزودته هو بنكهة لم تفارقه في أعماله الأخرى لاسيما «مقامات عربية» التي حفلت بالتخييل والأسطرة جنبا إلى جنب مع الرمز من خلال إسقاط على حال العرب ومآلهم، مغموسة في الموروث الشعبي الذي مثل دوما معينا طالما غرف منه ناجي بطريقة غير مباشرة. وحتى أعماله الواقعية مثل «الأفندي» لم تخل من شخصيات أسطورية تعيش عالما خاصا موازيا، منعمة بتصورات مغايرة عن الذات والعالم، بل إن أكثر أعماله فجاجة، حيث الذين يعيشون في الهامش المنسي، صيغت بما جعل لهذا الهامش سحره وألقه المفعم بالمرارة المعتقة، والحافل بما يتداوله الناس من رؤى وأمثلة وحكم وتصورات وفهم وإدراك لأنفسهم وللحياة والكون كله.

وزاوج ناجي في أعماله بين عالمي الريف والمدينة بحكم المسار الذي سلكه، نشأة وتعليما وعملا، ومنحه تلك الخبرة التي صنعت موقفه من الحياة وأمدته بالشخصيات الثرية التي حفلت بها أعماله، وأغلبها إن لم يكن كلها شخصيات منكسرة قنوطة متحايلة، تحفر تحت جدر سميكة بغية أن تشق لنفسها مسارا بين الناس، أو تجد موضع قدم لها في الزحام. فناجي لم يحفل أبدا بصناعة «البطل الإشكالي»، المكتمل والمكتفي

بذاته أو الذي لا يفعل إلا كل ما هو خير، لكنه قدم باحتراف شخوصا من واقع الحياة، وحتى إن حلق فوق الواقع بخيال جامح فإن أساطيره أيضا حزينة مجروحة، تمتثل في النهاية لرؤى تذهب إلى أن الأصل في الحياة هو الحزن والكبد والكدح والوجع وأن المسرات عابرة وربما تافهة.

فحتى روايته الأخيرة «قيس ونيللي»، التي بدأ بها «مركز الأهرام للنشر» مشوار سلسلة تحمل اسم «روايات الأهرام» سرعان ما يواجه قارئها حقيقة موجعة وهي أنه ليس في رحاب قصة حب حافلة بالجمال والفرح إنما أمام مجتمع متوحش يقبض على رقاب المحبين وأرواحهم، فلا يجدون ما يعينهم على مواصلة العشق، الذي ما إن يولد حتى يموت، وهي مسألة تعينت بالفعل بموت أحلام البطل الشاب، موظف التحويلة في إحدى المؤسسات الصحافية الذي كان يتطلع ليكون صحافيا، وموت البطلة التي كانت تسعى لتصير ممثلة شهيرة فخطفها المرض الخبيث في ريعان شبابها، بعد أن أجبرها الفقر على أن تفقد شرفها في لحظة عابثة، وقبل هذا موت الشيئين اللذين جذب كل منهما للآخر في بداية الحكاية، فستانها اللافت وبذلته الوحيدة التي يتبادلها مع شخصين آخرين يقطنان معه غرفة بائسة فوق سطوح وسط القاهرة، حيث اضطرا في النهاية إلى بيعهما لتاجر ملابس قديمة، ليعلنا بذلك وفاة ما بينهما من عاطفة نبيلة، لم تجد بيئة صالحة كي تنمو وتصنع لهما بهجة كانا يتسولانها على قارعة الزمن.

العنوان الذي يشي بقصة حب سرعان ما يسرق الراوي منها الجمال والسعادة، ويوزعها على مسارات حياتية مفعمة بالفجيعة والوجيعة والأنانية والانتهازية والاستغلال والتطفل، تصنعها صحبة من العجائز

تتوزع على مهن مهمة، قاض وكاتب وضابط ورسام، يديرون حوارا طيلة الوقت حول واقع صعب، ويصنعون وقت الرواية أو زمنها، حيث الغزو الأمريكي للعراق، والظلال الثقيلة التي يرميها على هذه الشخصيات، ومعالم الطريق التي يرسمها للشاب والفتاة في تواطؤ خفي، فكما ضاع العراق ضاعا، علاوة على أن حوار هؤلاء يكشف جانبا من الفساد الاجتماعي والسياسي الذي تمدد في شرايين المجتمع وأوردته، ووصل إلى نخاعه وخلاياه، وأورث من يتابعه عن كثب ويعاني منه كآبة مقيمة.

تنطوي الرواية على جاذبية شديدة، فما إن تبدأ في قراءة عبارتها الأولى، حتى تشدك في نعومة إلى صفحاتها، ولا تدعك تفارقها حتى تنتهي منها، وأنت تتقلب بين غنائية وسخرية سياسية ومفارقات اجتماعية، تتابع في ثلاثة خطوط، الأول يرسمه الشاب والفتاة بعوزهما ومخاوفهما المبررة ولهفتهما على عيش حب حقيقي، والثاني تبينه التفاصيل التي تصنعها شخصيات تبتعد بمرور الوقت عن قلب الفاعلية والتحكم لكنها تتوهم أنها لا تزال قابضة على أشياء مهمة، والثالث ترسمه ريشة الفنان التشكيلي الماركسي الذي تتبع الرواية عبر مقاطع متباعدة لوحته الأخيرة، وتجعلها تتماشى مع كل ما يحدث له ولشخصيات الرواية من وقائع وأحداث.

بذا لا تختلف «قيس ونيللي» عن عالم محمد ناجي الذي تتحول فيه الأحلام الرومانسية البديعة إلى كوابيس حالكة السواد، وتنهار القيم الإنسانية أمام توحش مجتمعات الندرة الغارقة حتى آذانها في المادية، أو مستسلمة تماما لقسوة الحياة، ويهرب كثيرون إما في أشياء تغيبهم عن واقع تعيس أو أساطير تخطفهم إلى عالم لا يجدونه بين أيديهم.

غرائبية طمرها واقع اجتماعي تعيس

في غربته الاختيارية ترك محمد المنسي قنديل سفح جبل مونتريال وأرسل روحه وذائقته وجزءا من عقله إلى مسقط رأسه، مدينة "المحلة" الصناعية في وسط دلتا مصر، ليستولد، من الذكريات والمكابدات والرغبة الجارفة في فضح واقع بائس يوشك على الانفجار، بعض وقائع روايته الأخيرة "أنا عشقت" الصادرة عن "دار الشروق" مؤخرا.

في هذه الرواية حافظ الكاتب على لغته الشاعرية وصوره الحافلة بالمفارقات وسرده المتحتفي بالتشويق مع توالد حكائي عريض لم يلتزم فيه بخط واحد متصاعد بين بداية ونهاية إنما دخل بنا في تعاريج وفجاج وهو يلهث وراء حكايات وأقدار أبطال العمل، المختلفين في الثقافة والمكانة والطبقة والدور لكنهم جميعا يسعون بلا هوادة وراء تطبيب جراحهم التي لم تندمل ومغالبة ضعف أنفسهم الذي أوقعهم في حفر اجتماعية مظلمة ومزالق أخلاقية موجعة، وجعل بعضهم يهرولون وراء الثأر ممن ظلموهم دون أن يتغلبوا عن مخاوفهم الدفينة من المجهول.

لم يذهب قنديل هنا بعيدا عن عالمه القريب إلى نفسه، والذي مهد له مسربا وسيعا في عمله المدهش "انكسار الروح"، ففي الروايتان يتعانق زمانان في مكان واحد، وكأن الأخيرة مجرد متابعة أعمق وأعرض وأجدد للأولى، لاسيما أن البطل في الاثنتين يحمل الاسم نفسه "علي" والصفة ذاتها "طالب بكلية الطب"، وهو في الحالتين شاب حالم نقي يصارع من أجل ألا يفقد براءته وطهره في عالم ينزع إلى التوحش. لكن في "أنا عشقت" يغادر البطل مسقط رأسه، ويتوه في شوراع القاهرة، مثلما سبق أن تاه صابر الرحيمي بطل رواية "الطريق" لنجيب محفوظ، بعد أن هبط إلى المدينة ذاتها قادما من الإسكندرية للبحث عن أبيه، دون أن يدري أنه يبحث عن نهاية مؤلمة ومخذية.

تنطلق الرواية من نقطة أسطورية لفتاة أسمها "ورد" ما إن فارقها حبيبها "حسن" على محطة القطار حتى تجمدت مكانها، فانجذب إليها العابرون للفرجة والطبيب للعلاج والضابط لمعاينة الواقعة وموظفو المحطة لإبراء الذمة، لكن الحيل أعيت الجميع، رغم أنها بعضهم وقع بعضهم في هواها. ولم يكن أمام "علي" سوى أن يسافر بحثا عن الحبيب لعله يعيد إليها الحياة، لينقلب الوضع هنا من "علي" الميت عشقا في "انكسار الروح" الذي يقول لـ"فاطمة": "ابرزي لي. تجلي ذات لحظة. مسي قلبي بأطراف أصابعك لعله ينتفض وتعود شغافه الميتة إلى الوجيب" إلى "ورد" التي ما إن يعود إليها حسن الرشيدي حتى تسترد الحياة: "يمد ذراعه ويلفه حول وسطها، يأخذ جسدها الجامد كله في أحضانه، ينقل إليها بعضا من دفئه وشوقه

وتوقه ورغبته وحياته، يحرك يده على ظهرها ليزيد من ضمها إليه، يترك الفرصة لخلاياها حتى تتشرب هذه الدفقة الجديدة من الحياة، بعد برهة يختلج جسدها من جديد، يذوب تصلبه، يرتاح صدرها على صدر حسن ويميل رأسها قليلا على كتفه".

لكن كل هذا كان بعد "فساد كل شيء" ـــ حسب المفتاح الأثير لرواية انكسار الروح ـــ فحسن الذي عاد، غير ذلك الذي ذهب، فالانشغال بالسياسة الذي قتل أباه المناضل العمالي لم يلبث أن تسبب في رفته من عضوية هيئة التدريس بكلية الهندسة ودخوله السجن ووقوعه في حبائل رجل الأعمال "أكرم البدري" الذي يتفق معه على الانتقام ممن ظلموهم، فيأخذه إلى قتل رجل أعمال أكبر يلقب بـ"الحوت" يشيع أنه يشارك نجلي رئيس الجمهورية في مشاريع عدة، ويقتل خليلته، التي ذاقها حسن أيضا بعد أن أغواها أكرم وقدمها للحوت ليتلذذ بفض غشاء بكارتها ويعوضها عنه بمحل أزياء فتح أمامها بابا وسيعا للمال والصيت.

لكن هذا ليس كل شيء، فتلك التداعيات توالت في ركاب رحلة "علي" للبحث عن "حسن"، بعد أن حصل على معلومات قليلة عنه من أصدقائه في المحلة، عزوز المهرج، ومحروس الدش المخبر، وعطيه الزماني الحلاق. وقبل أن يرتاد "علي" القطار الذي أخذ "حسن"، يفتح المؤلف نافذة لكل هؤلاء أن يسردوا حكاياتهم مع الغائب والمدينة وقسوة الحياة، ثم تتابع الحكايات، فنعرف قصة سمية طالبة الهندسة التي غرر بها أستاذها حتى انتفخت بطنها ولم يكن أمها

سبيل سوى الإجهاض بعد أن تخلى عنها وراحت تسكنها الحسرات لأنها عرفت علي بعد فوات الأوان، وعبد المعطي عامل المتحف الذي وقع في هوى تمثال لملكة فرعونية، بدت وكأنها "المعادل القديم" لورد، ولم يلبث أن اتهم بسرقتها بعد أن سطا اللصوص على المتحف ودخل السجن، وذكرى البرعي سيدة الأعمال التي كانت عاملة فقيرة في محل بيع ملابس ابتلع البحر أباها الصياد وطمع فيها زوج أمها.

ويغرق قنديل هنا في تفاصيل دقيقة، ينسج بها معالم "السياق الاجتماعي ـــ السياسي" الذي يحيط بأبطاله، فيبدو إسهابه أحيانا جزءا من متن النص، منصهر في الخيط الأساسي للرواية أو ملتفا حول "البؤرة المركزية" لها، وأحيانا يبدو "حاشية" متخمة بسرد منداح في كل الاتجاهات، يتبعد عن المركز أو العمود الفقري للعمل، الأمر الذي يجعل "أنا عشقت" وكأنها عدة روايات أو حكايات، محتشدة في نص واحد وتحت عنوان موحد. ولولا قدرة الكاتب على إيقاظ التشويق دوما في ثنايا حكاياته الجزئية بوضع نهاية مثيرة لكل منها، لشكلت هذه المسارب الجانبية، أو تلك النتوءات، عبئا شديد الوطأة على النص، وربما أصابت من يقرأه بخيبة أمل، وهو يتوقع أن يبذل الكاتب وهو "طبيب" وبطل الرواية وهو "طبيب" أيضا" جهدا مضنيا في سبيل فك لغز تجمد الفتاة من فرط الهوى ولوعة الفراق، لاسيما أن الطب النفسي يحدثنا عن "الفصام التخشبي" الذي يتيبس فيه جسم المريض ويأخذ وضعا معينا يظل عليه لساعات أو أيام، وكأنه قد صار تمثالا، وهو ما حدث لورد، التي يقول عنها الطبيب الشرعي "كل شيء فيها ميت ما

عـدا قبلهـا" والتي رآها جمعة المحولجي في أول لحظة يكتشـف أحد تجمدهـا: "فتـاة، صبية، عـروس صغيرة، تقف ثابتـة لا يتحرك منها إلا شـعرها الذي يتطاير مـع الريح. تحدق إلى الأمام بنظـرة فارغة وعينين تلمعان مع ضوء المصباح".

ربما أراد الكاتب ألا يضع فتاته في تصنيف نفسي ـــــ عصبي معروف أو معهـود، وخلق منها "حالة أسـطورية" أو "غرائبيـة" نجح باقتدار في بلورتها حين تمكن من **أن** يرسـم العجب ويوقظ الدهشـة في عيون كل مـن رآوها للوهلة الأولـى، وكذلك في الحـركات والتصرفات التي قام بهـا كل هؤلاء وهـم يدورون حول "ورد" المتجمـدة تحت المظلة في محطـة قطار، يهبط فيهـا "علي" ويقلع منها "حسـن" لتبدأ رحلة الأول في تتبع آثـار الثاني، فينطـرح عالم جديـد، وتترى شـخصيات أخرى، وتأتـي بعجائـب أخرى، لكنهـا من رحم الحياة القاسـية، أو مـن الواقع الـذي يطفـح دوما بما هو أغرب مـن الخيال، حيث الفسـاد الاقتصادي و العوز الاجتماعي، والاسـتبداد السياسـي، والتـردي الأخلاقي، الذي سـحبه قنديـل في هدوء ونعومـة، وأطلقه في كل شـرايين الرواية، ففقد الجميـع براءتـه، حتـى "علي" الـذي أراد أن يهلك دونها، وجد نفسـه مضطرا أن يشـارك، مجبرا، في جريمة قتل، وساق بنفسه القاتل إلى ورد الجميلة الرائعة الطيبة المنتظرة والتي شـغف بها لكنها تتواطأ وتستغرب مـا يقول حين يصرخ فيها: "إنه ليس حسـن الذي أحببته، إنه قاتل، ليس قاتـلا عاديـا، ولكنه قاتـل محترف، يقتل بـدم بارد، وربمـا تكونين أنت ضحيته القادمة". وهكذا تمت الدورة وانقضى كل شيء.

الأشياء حين تحدد مصائر البشر

بين القاهرة وبيروت وباريس تدور أحداث المجموعة القصصية "وردة أصبهان" للمصرية سلوى بكر، التي تتباعت أعمالها على مدار ربع قرن حتى بلغت عشرين عملا، توزعت بين رواية ومجموعة قصصية ومسرحية.

وتحفل هذه المجموعة بإشارات وتلميحات وتوضيحات عن الدور الذي يمكن أن تلعبه الأشياء في تحديد مصائر البشر، وعن ارتباط بعض الناس بأمور، تتعدى لديهم كنهها المادي لتصير رمزا لفعل وحركة ونشاط إنساني، سواء كان إيجابيا أم سلبيا، واجترارهم ذكريات مفعمة بالأوجاع والمسرات.

وتشي هذه المجموعة، رغم صغر حجمها، باتساع عالم وتنوع خبرة كاتبتها، وتبين تطور العملية الإبداعية لديها، إذ إن إحدى قصص المجموعة يعود تاريخ نشرها إلى عام 1977 وأخرى إلى عام 1982 والبقية كتبت تباعا على مدار السنين الفائتة وحتى زمن قريب.

في الوقت نفسه تكشف المجموعة عن انتقال المؤلفة من الاستسلام لفخ الأيديولوجيا الزاعقة، الذي يرمي إلى تحويل السرد القصصي إلى

ما يشبه البيانات السياسية، إلى مجال الإبداع الأدبي الذي يحتفي بالمستوى الفني والجمالي.

كما توضح المجموعة قدرة صاحبتها على التقاط الحكايات من ركام التجارب مهما كانت صغيرة أو عابرة، وعدم تخليها في مختلف مراحل تجربتها الادبية، التي تمتد إلى ربع قرن عن تمسكها برؤية محددى للعالم، وارتباطها بنسق من القيم السياسية والاجتماعية، يدعو إلى العدل والحرية والمساواة.

وتحوى المجموعة اثنتي عشرة قصة تدور حول تجارب ذاتية أو اجتماعية، أو مزيج من هذا وذاك. فمن تجربة امرأة تعلقت برجل جذبه إليها العطر الذي ترش به جسدها، إلى أخرى تقف أمام جنود الاحتلال الإسرائيلي وعملائهم لتعبر برسالة من بيروت الغربية إلى الشرقية دستها في لباس رضيعها، ومن أطفال تعلقوا برجل مرح له أسنان بيضاء وشعر ناعم، اكتشفوا فيما بعد أنها مجرد باروكة وطاقم أسنان صناعي، إلى آخرين يتعذبون في المخيمات الفلسطينية تحت قصف الطائرات الإسرائيلية، لكن جروحهم ومعاناتهم لا تقتل روح التحدي لديهم، ومن مثقفين يتحدثون في أبراجهم العاجية عن "التحديث والحداثة" إلى سائق سيارة يؤمن أن هناك قوى شريرة تطاردها ولذا تكثر أعطالها وخبطاتها، ومن امرأة كانت بارعة في لعبة الكرة الطائرة تنفر من ارتداء الحجاب وتهرب من زميلاتها في العمل اللاتي يحاولن أن يقنعنها به بشتى الطرق إلى أخرى تبرر الحجاب وغيره بأنه وسيلة رخيصة لستر

الأبدان والحفاظ على الآدمية، إلى ثالثة معجبة بالراقصة المصرية لوسى وتحلم بأن يكون لديها بدلة رقص شرقي.

إنها التناقضات التي نعيشها، بين التزام وتفلت، وحب وبغض، وهي الحياة التي يجاور الحقيقي فيها المزيف، ويتعايش الصالح مع الطالح. وقد تمكنت سلوى بكر من أن ترسم ملامح هذه الأضداد، منحازة إلى كتابة أنثوية، إذ أن أغلب الرواة في قصص المجموعة من الإناث وأغلب الشخصيات من بنات حواء على اختلاف مشاربهن.

وهذا ليس مستبعدا في مجموعة كاشفة لرحلة تطور كاتبة يتم النظر إليها دوما باعتبارها واحدة من رموز الكتابة النسائية في مصر، أعطاها توجهها اليساري واندماجها الحركى قربا من أبطال أعمالها، بحيث نشعر دوما أنها تكتب عما تعرفه أو ما خبرته وعاشته عن كثب.

وقد أثر هذا على لغة القصص حيث تجاورت فيها الشفاهية مع الكتابية، فبعض الجمل منقولة أو منحولة أو مقتبسة من لغة الحياة العادية، ولم يقتصر هذا على الحوار بين شخصيات القصص وأبطالها بل امتد إلى السرد في متنه وجوهره. ولهذا نطالع على مدار تصفح المجموعة عبارات من قبيل "ليس ثقيلا سمجا طينته واقفه" و"فجأة وجدت الأمن المركزي مبدورا كالرز" و"أبتسم حين يعرضن علي عريسا لقطة" ... وهكذا. وتضفر سلوى بكر هذه الجمل الشفاهية مع عبارات صاغتها بإحكام تقطر بلغة شاعرية، تذهب مباشرة إلى التعبير عن المعنى الذي أرادته الكاتبة، ويكون هذا الذهاب من أقرب طريق، وربما ذلك هو الذي جعل الكاتبة تنحاز دوما إلى "الجملة الأسمية"

في أغلب سطور قصصها، مخالفة قواعد العربية التي نتعارف عليها، حيث تبدأ الجملة بفعل دوما.

ويغلب على البناء في هذه القصص الطابع التقليدي، إذ يسير السرد في خط مستقيم متصاعد بين بداية وذروة ونهاية، وقد جاءت النهاية مفارقة وحزينة في الغالب الأعم، وجاءت نهايات مفتوحة في بعض القصص، وقد برعت الكاتبة في أغلب النهايات إلى درجة أنك لا تستطيع وأنت تقرأ السطر قبل الأخير في القصة أن تتوقع نهايتها، وإن كانت بعض النهايات جاءت فجة ومباشرة مثل قصة "أما قبل وأما بعد" التي تنتمي نوعا ما إلى "الكتابة الأيديولوجية"، فالقصة تنتهي حين تقول البنت الصغرى وهي تسمع حديثا عائليا مطولا عن الاشتراكية والكفاح الثوري "هاتوا لي بالونة حمراء". وأصاب هذا العوار أيضا قصة "ملكة الفولي" التي تبدو تفصيلا قصصيا لتبيان موقف رافض للحجاب، ولذا جاءت نهايتها مفتعلة.

باستثناء ذلك انسابت النهايات قاتمة مفارقة، فابن عم الأم تزوجها بعد رحيل زوجها فانقلب حب أبنائها له إلى كراهية، والسيدة المكافحة فقدت حبيبها وانجذبت للبحث عن أي زجاجة جديدة من عطر "وردة أصبهان" التي أهدتها لها سيدة إنجليزية من أصل أفغاني، والسيدتان اللتان تنافستا عن بعد على حب رجل اكتشفتا في نهاية أول لقاء بينهما بعد سنوات من العذاب أنهما كانتا واهمتين. والمرأة التي انتظرت بدلة الرقص ماتت قبل أن تصلها، والسيدة التي تعيش في الخارج وتأتي مرة

كل سنة إلى بلدها تسافر مقهورة دون أن ترى شيئا في الوطن يستحق الرعاية سوى أشجار قليلة زرعتها في بيتها.

في خاتمة المطاف فـ "وردة أصبهان" وإن حوت اتجاهات متعددة توزعت على عناوين مختلفة، فإنها تدور جميعا حول فكرة مركزية لا تقتصر فقط على تعلق البشر بأشياء تحدد مصائرهم بل تمتد إلى فضح التأزم الاجتماعي والسياسي الذي يعيشه العرب المعاصرون.

صانع الدهشة

في صفحته على موقع التواصل الاجتماعي «فيس بوك» يطلق الأستاذ رضا إمام على نفسه «راهب الأدب»، قد تكون تلك قناعته بعد أن نظر مليا إلى حاله، وربما هي تسمية محبيه وبعض تلاميذه الذين استقر في يقينهم أنه قد منح القصة القصيرة والأقصوصة من خياله ورؤيته وجهده الكثير وكان عائده من هذا القليل، لكنه لم يقنط، ولم يقلع عن الإمساك بالقلم، وواصل مشاكسة كل من حوله، وما حوله، الحجر والشجر والبشر، ليستنطق هؤلاء جميعا، وما بينهم ومعهم وفوقهم وتحتهم، وعن يمينهم وشمالهم، ويجمع نثار الحروف صانعا سبائك سردية متينة البنيان، تقول بلا مواربة إننا أمام أديب كبير، يمتلك أدواته، ويشحذ دوما قريحته العامرة بالحكايا والخبايا، ويهديها إلينا بلا كلل ولا ملل، في ست مجموعات قصصية، وأخرى في الطريق.

حكايات متنوعة بين الريف والمدينة، بعضها ملتصق بالأرض، يشرب من ترابها حتى الثمالة، وبعضها يحلق في أجواز الفضاء البعيد، مكانا أو خيالا مجنحا. بعضها كتب بفصحى عتيدة، ووفق تراكيب خاصة بمن كتب، وبعضها باللهجة العامية أو الحكي الشفهي الدارج

والمتداول على ألسنة بسطاء الناس. لكن في الحالتين لا يتخلى إمام عن غنائيته، حتى لو اختلفت الضمائر عنده، "الأنا" و"الأنت" و"الهو"، متنقلا أحيانا بينها في القصة الواحدة، من دون أن يشعر من يقرأه بشيء ناشز، ولا غربة.

تتسم قصص إمام بالتكثيف الشديد، فأغلبها لا يزيد عن صفحة، وأطولها بضع صفحات تعد على أصابع يد واحدة، ومن بينها أقاصيص قصيرة جدا لا تتجاوز كلمات تشكل سطرا واحدا، تشي بأنه كان رائدا في هذا اللون السردي الذي يذيع صيته الآن، ويلقى تشجيعا ظاهرا. وهذا القصر يعمقه استخدام جمل قصيرة بشكل لافت، ومثال على ذلك ما جاء في قصة "الأرجوحة" حيث يقول: "انطلقت فيما يشبه الغناء .. الرغاء .. النعيق، وجاء نحل كثير، وأشجار راحت تتمايل، وطيور حامت، وطبول قرعت، ودفوف ضربت، وأصوات مختلطة راحت تتصاعد ما بين الغمغمة .. الصراخ .. الغناء، وهي على علت ضحكتها كل الأصوات".

والسمة الثانية لقصص إمام هو الميل إلى الخيال والتخييل، في اتجاه لخلق "واقعية سحرية" أصيلة، لاسيما في مجموعته "رجف الذاكرة"، حيث تتوحد عناصر الطبيعية ومفرداتها الجمادية، وتتفاعل مع الأحياء، نباتات وطيور وحيوانات وبشر، لصناعة أساطير مدهشة، تتصاعد دراميا لتصل إلى ذروتها قبيل النهاية، وتنتهي بمفارقة، لا يحبكها على هذا النحو إلا صاحب خيال خصب، وبصيرة نافذة، وعقل متوقد، وقلم عرك الحروف، ونفس كابدت كثيرا. وقد تبدأ القصة

نفسها بعنوان خيالي مثل قصة "حينما طارت الحمير صوب السحاب" و"هرولة الظلال" و"حديث النار" و"نهيق المقاعد" و"همس النخيل" و"لسع الغبار" و"شدو الصلصال" و"عطر الديدان" و"قلادة البحر" و"أشلاء البحر" و"موكب الأشلاء" و"أعشاب زجاجية" و"الرصيف أريكة مجانية للعابرين" و"جبال الهوى" و"بذور الدم".

فإن أتينا إلى التفاصيل نجد عصافير مصنوعة من الطين تطير، ورجلا يبيع الشمس حاملا إياها من سوق المدينة إلى القرى، وآخر يبعثر أوراده فوق الموج، ونهر يقرأ ما يكتبه الكتاب، وأطفال ظهرت لهم زعانف حين أصروا على مواصلة لعب الكرة بعد أن غرق الملعب وتحول إلى بركة، وحروف صارت جسرا يعبر عليه الغزاة .. الخ.

لا يقف إمام، المخلص لفن القصة القصيرة، عند حد نحت عالم خاص به ترسم قصصه وأقاصيصه ملامحه، عن الريف والشوارع الخلفية للمدينة والحرب والبحر والسوق والقنص والصحة التي يأكلها تقدم السنين، بل يجتهد عميقا لينحت تراكيب لغوية وأساليب خاصة به، يمزج فيها بين المتداول على ألسنة عموم الناس وما يصنعه هو من لضم ألفاظ عربية عتيقة وذات جرس لافت، ليتراوح بين عناوين تأخذ العناوين نفسها لأغاني شهيرة مثل "حكاية غرامي حكاية طويلة" و"منديل الحلو" أو دارجة مثل "ظهورات" و"عصافير الجنة" و"فردة حلق بدلاية" و"الفرة"، وبين أخرى مثل "الصراط" و"تداعيات خريفية" و"معراج العشب المحترق والرياحين" و"تجليات الحناء" و"غواية الأرصفة" و"استقصاءات الماء ووالياسة" و"مراوحات

الظل" و"خصف الرؤى" و"القمر وما طغى". وتلك المراوحة بين الدارج والآتي من بطن المعاجم، وبين العفوى والمدبر بعناية، وبين الخفيف والثقيل، لا يقتصر على العناوين إنما ينسحب على سطور القصص ذاتها، وفي هذا عدد بلا حساب.

قصص إمام مصبوغة بالغربة والوجع، ومسكونة بالمتاهات التي لا حصر لها، والتي يضيع فيها كل من على الأرض، بلا استثناء، وربما لا يجدوا فرصة للخروج منها سوى بإطلاق الخيال أو اجترار الذكريات.

عندما غرد البليل

لا يكون من المستساغ اعتبار ما انتهت إليه رواية الأديب الأستاذ محمد قطب "عندما غرد البليل" هو ميلاد الحب فجأة بين امرأة ورجل تزوجا بطريقة تقليدية، وأصيبت علاقتهما، بعد فترة وجيزة من الزفاف، بالرتابة والملل والتجاهل المتبادل وتبلد المشاعر والهجر، اللهم إلا إذا كان الكاتب يعالج تلك المسألة النفسية المعقدة من خلال التفكير بالتمنى، أو البحث عن النهايات السعيدة على طريقة حكايات الليل التي تروى لبعث الطمأنينة والتفاؤل في نفوس الصغار، أو الأفلام السينمائية العربية القديمة، التي تتساقط كل الحواجز التي تحول بين بطلها وبطلتها ليتعانقا قبل أن تظهر كلمة "النهاية".

لكن ما تختلف به الرواية عن هذا المسار التقليدي في الحكايات والأفلام هو نأي الكاتب عن الخط القديم في الحكي، إذ يبدو النص برمته أقرب في شكله إلى لوحات تتناثر فوق حائط أملس عريض، لا ينظم بينها إلا أن راسمها شخص واحد وبفرشاة واحدة، وتلبس أحيانا ثوب القصة القصيرة في التكثيف والاختزال أو الإزاحة. كما تختلف هذه الرواية في لغتها التي تغلب عليها بلاغة، من دون تكلف في أغلب

المواضع، وهي سمة في أسلوب قطب، الذي ينهل من قاموس عربي ثري، يزين به مفرداته، ويرسم به صوره، ويسعفه كثيرا في التعبير عن مكنون نفوس أبطاله، والتفاعل الدائم مع كل مفردات الطبيعة حوله.

بطلة الرواية فتاة حالت الظروف المادية لحبيبها أيام الجامعة دون زواجهما، فاستسلمت لضغط أسرتها وتزوجت تاجرا ثريا، بعد أن نجحت أمها في إقناعها بأن الجميع يذهب في هذا الطريق، إذ قالت لها: "لا تتعلقي بالأوهام .. كلنا تزوجنا هكذا .. اسمعي كلام أمك، تزوجي من يسعى إليك ويلح في طلبك"، ولم يكن أمامها بد من الانصياع، وكأنها تترجم عمليا ما قالته لوالديها: "لا رأي لي، حجر تحركونه، يمين شمال"، فدفعت ثمن انصياعها منذ ليلة زفافها، حين عاشرها بلا روية ولا مشاعر، فبدا لقاؤهما الأول أقرب إلى الاغتصاب، وانتابها هذا الإحساس كلما كان يضاجعها، حيث الخوف والضجر والتقزز والنفور، الذي لا يخف إلا حين تغتسل بعنف، وتكاد تقشر جلدها، لتمحو أي أثر له عليه، و"حين كان يرغب في سفر طويل كانت تحس أن حجرا ثقيلا ينزاح عن صدرها".

ولأنها لم تنجب، والزوج دائم السفر فقد عانت من الوحدة، وصارت مطمعا لكثيرين، وأكثر استهواء حيال نصائح كل من يقدم لها المشورة، ولم يكن يُسرِّي عنها إلا استدعاء ذكرياتها مع حبيبها الذي هجرها بغتة. ومع هذا يجعل الكاتب كل هذه المشاعر السلبية تنهار فجأة حين يعود الزوج من سفره ذات ليلة مصابا بعد أن آذاه "بلطجية" وسرقوه في ركاب الاضطراب الذي واكب الأيام الأولى لثورة 25

يناير، فيولد في نفس الزوجة شعور جارف بالخوف عليه، وتدرك من دون مقدمات طويلة أهمية وجوده في حياتها، فيولد حبها له في هذه اللحظة.

وتعبر الرواية عن ترميم العلاقة بين زوجين متباعدين، حين تولد الشفقة فجأة، من خلال نبوءة بمستقبل العلاقة بينهما، قائلا: "سيبرأ، وسيعود معافى في بدنه. أبتهل إلى الله أن يعود إلي عمله وعملائه وإلى بيته. ستعمل جهدها أن يعود إليها كل مساء محملا بالرغبة. ستخلع له ملابسه، وتسقيه فنجانه الساخن، وستجلس على حافة سرير، تنتظر أن يحكي لها عما فعله في يومه .. وما يمكن أن يفعله".

ورغم أن هذه حكاية معتادة تزخر بها الحياة الاجتماعية في كل الأمكنة والأزمنة، فإن الكاتب لم يمنحها لنا طيعة على هذا النحو المباشر، إنما وسط شكل مراوغ، ، يتسم بتعدد الرواة، وتفاوت مستويات السرد، وترك فراغات كثيرة مفعمة بالتكهنات والتخمينات، وضن علينا ابتداء باسم بطلته حتى عرفنا في صفحات متأخرة أنها "سميرة" وأخفى البطل الآخر، وهو الزوج، فلم يظهر في البداية والنهاية، رغم أن طغيان حضوره منعكسا في تفكير الزوجة وتدبيرها، وفي آمالها وآلامها، وفي ذكرياتها وخيالاتها، وفي حديث من حولها واقترابه، ناصحا أو طامعا.

ويبدو الاختلاط في استعمال الضمائر سمة أساسية لهذه الرواية، فالكاتب يتنقل بلا سد ولا حد بين ضمائر المتكلم والغائب والمخاطب، فيجد القارئ نفسه متأرجحا بين أنا وهي وأنت، وعليه أن

يبذل جهدا في التتبع والفهم، حتى لا يهرب منه مجرى الحكي، ويدرك متى ينتهي الرواي ليبدأ الكاتب، وقد امتد هذا إلى الحوار، الذي تناثر في ثنايا الرواية بين لوحات سردية، وهو إن كان قد أضاف كثيرا في نقل مسار الحكي إلى الأمام، فإنه هو الآخر يحتاج إلى قدر من التركيز، كي نعرف من يتكلم؟ ومتى؟ ولماذا؟

ووزع الكاتب روايته على عناوين فرعية، بدا كل منها مفتاحا لقراءة الجزء الذي يليه من النص، ومنها "الجرعة الأخيرة" و"بحر التيه" و"سحر الخفاء" و"ذئاب الريح" و"ذكريات" و"زيارة امرأة غريبة" و"حيرة روح" و"أساور" و"الدرج المظلم" و"أنامل الليل". ومن يمعن النظر في هذه العناوين يجد أنها تؤدي وظيفة في تقريب النص، بل تعبر عن مساره، ونزوعه إلى الاستبطان والحوار الداخلي للبطلة، والميل الشديد إلى سبر أغوار نفسها، وهي مسألة يوليها الكاتب اهتماما كبيرا في مواضع كثيرة من روايته.

في خاتمة المطاف نحن أمام رواية تتخذ من وقائع اجتماعية معتادة موضوعا لها، ولذا فإن شخصياتها نابتة من الواقع، وتتحرك في سياق اجتماعي تغلب عليه المحافظة، وحتى حين جاءت لحظة التغيير العارم، ممثلة في ثورة يناير التي ترد بعض أحداثها في القسم الأخير من الرواية، نجد البطلة المقهورة تبقى على حالها مستكينة خانعة، دون أن تجاري سياق مشبع بالرفض الواسع، بل تظلم نفسها حين تتوهم أن الشفقة على زوجها المصاب هو ميلاد للحب في قلبها، فهناك فرق كبير بين الشفقة والعشق.

مقهورون في الصغر والكبر

ما إن تطالع عنوان المجموعة القصصية الأخيرة للمصري مكاوي سعيد حتى تمسك مفتاح قراءة حكاياتها التي تقطر بالأوجاع والأحزان، وتتهادى على مهل، صانعة جوا مقبضا، لا يمنعك من أن تتعاطف مع تلك الشخصيات الموزعة على أعمار شتى، أطفال ومراهقون وكهول، وتروق لك بساطة اللغة ووصولها إلى المعاني المقصودة من أقصر طريق، وتعجبك بعض الصور الموصوفة أو المرسومة بعناية، والنهايات المفارقة التي تمنحك قدرا معقولا من الدهشة، وإلى جانب هذه الأمور المتعلقة بالشكل فإن عنوان المجموعة ومضمونها ربما جاء ليتماشى مع حالة الأسى والحيرة التي سيطرت على المجتمع المصري في السنوات الأخيرة جراء محاولة إجهاض ثورة يناير وحرفها عن مسارها، وهي الأجواء التي أبدع فيها الكاتب مجموعته عبر سنتين من الكتابة.

في "البهجة تحزم حقائبها" لا يكتب مكاوي عن عالم لا يعرفه، بل يلتقط في براعة تفاصيل حياة عايشها وكابدها وتأملها في روية، وسحب شخوصها وطقوسها على الورق لينسج منها حكاياته، التي

يضيفها إلى رصيد سابق من الروايات والقصص، يتراكم بمرور السنين، ويجعل منه واحدا من الشاهدين على أحوال قطاع عريض من المجتمع القاهري، ينتمي إلى شريحة من الطبقة الوسطى وكل درجات الطبقة الكادحة والضائعة والتائهة واللاهثة وراء أي لون من المسرات يخفف وطأة الألم الذي يخلقه القهر والخوف والمرض والتشرد والرغبة المحمومة في التحقق، ولا يخفف منه الهروب في التفاصيل أو اللجوء إلى الخرافات والمخدرات وكل أسباب تؤدي إلى الغياب المؤقت والزائف.

تشمل المجموعة التي صدرت عن دار "نون للنشر والتوزيع" في 137 صفحة من القطع المتوسط، إحدي عشرة قصة، أولاها أخذت عنوان «ثلاثة أشكال لأبي» وفيها طفل ضعيف يواجه غشم أب متجبر، ويتحايل على الإفلات من العقاب غير المستحق وترويض الخوف الذي ينتابه على الدوام. والقصة الثانية «أحيانا تعاودنا الدهشة» تسرد حكاية من تلك التي تجري في وسط القاهرة حيث شاب لا مهنة له سوى تحين أي أحوال غريبة يكون عليها المشاهير في مطعم فخيم ليتلقط لهم صورا ويضعها على صفحتيه على «فيس بوك» و«تويتر» وبالتالي يتحول إلى مصدر لتهديدهم، فيكرهونه ويتحاشونه، إلا أنهم لا يلبثون أن يتعاطفوا معه في النهاية حين يخذله أصدقاؤه ولا يأتون للاحتفال معه بعيد ميلاده في المطعم، فيصبح ضحاياه جميعا أصحابه.

والقصة الثالثة "لم يحدث مطلقا" تحكي عن شاب لديه جوع جارف إلى أن يعيش حالة حب مع فتاة في مثل سنه ويكابد من أجل

هـذا ويتعثر ويواجه الخيبـات المتلاحقة. والقصـة الرابعة "المتحول" تحكـي عن شـخص مضطـرب عقليـا يعتقـد أن كائنا خرافيـا هو الذي سـرق لوحة "زهرة الخشخاش" من أحد متاحف القاهرة، وهي حكاية حقيقية شـغلت مصر قبل ثـورة يناير. والقصة الخامسـة "الهابطون من السماء" عن صبي صغير يتسبب دون قصد في وفاة طفل صغير فيحل جفـاء بين أسـرتين جارتين وتظل أصابـع الاتهام تتجه إليـه رغم براءته ويتباعد أصدقاؤه عنه وكذلك زملاؤه بالمدرسة لتشاؤمهم منه. والقصة السادسـة "لا أحد يقدر على قهرها" عن فنانة تشـكيلية بوهيمية تسـعى إلى التحقق وتخشـى من رفض المجتمع للصورة العارية التي ترسـمها ولا تجد نفسـها إلا حين تطلب منها أم شـهيد أن تعيد رسم صورة ابنها علـى جدار في "شـارع محمد محمود" الذي ارتبـط بحركة الجرافيتي النابتة من رحم ثورة يناير.

والقصة السـابعة التـي تأخذ عنوان المجموعة عـن طفلين متحابين جمعتهما المدرسـة وفرقتها فتاة، إذ إن الانطوائي الثري ظفر في النهاية بحبيبـة البسـيط، حين طالهما الشـباب، فسـافر معها إلـى أمريكا وترك للآخـر الألم والوحـدة. والثامنة التي أخذت عنـوان بطلتها "صابرين" عن واحدة من بنات الشـوارع وجدت نفسـها في ميدان التحرير وعلى أطرافه وقت الموجة الأولى للثورة فمارست حضورها الإنساني وسط أبناء الطبقتين الوسـطى والعليا فـي لحظة تحقق لم تخطر لها على بال. والتاسـعة وهي أكثر القصص تكثيفا وشاعرية ونزعة للتفلسف عنوانها "الزيـارة" وتحكي كيـف يرى وليد للتو الدنيا التـي حوله وتلك التي

عاشها في شهر فقط قبل أن يغادر إلى السكون الأبدي، ساخرا من الأحياء. والعاشرة "آخر لياليّ الصيفية" عن قصة حب عابرة بين طفل وممرضة تنتهي بفجيعة سقوطها في الخطيئة مع ثري عربي، وتصور كيف ينظر المجتمع المصري إلى من يمتهن التمريض. والحادية عشرة والأخيرة وعنوانها "لم تترك خلفه ورودا" فعن مراهقين ترابطا بقوة، فأحدهما يسري عن الآخر قصص حبه الفاشلة، والثاني يقف إلى جانب صاحبه في موت أبيه، وينتهي الأمر بموت العاشق الذي يروق له دوما اصطياد الفتيات المفجوعات في الحب من على كورنيش النيل ليعيش معهن أي قصة حب عابرة.

يغلب على هذه القصص الحس الإنساني للراوي، الذي يبدو في أغلب القصص "بطلا إشكاليا" يحكي بضمير الغائب، كراو عليم، وأحيانا بضمير "الأنا"، دون أن يفقد في كل الأحوال هذه السمة، ويدخلنا دوما في قصص فرعية لتتوالد الحكايات مما يفقد بعض القصص التكثيف المطلوب أو البؤرة المركزية التي تدور حولها الحكاية، ويجعل مقتضيات الرواية تسيطر على بعضها، ومنها بالفعل قصص كان من الممكن أن تمتد إلى روايات كاملة، وأخرى كان من الممكن أن تكون بورتريهات لشخصيات من الحياة، وهي طريقة اعتادها الكاتب في عمليه "مقتنيات وسط البلد" و"أحوال العباد".

وعلى تميزها لا تبدو هذه المجموعة، وهي السادسة في مسيرة كاتبها، سواء في شكلها أو مضمونها مختلفة عن كثير من أعمال مكاوي، فهي إن كانت تضيف رصيدا جديدا من الشخصيات إلى العالم الواقعي

الذي يستلهم منه قصصه، وترسم جزءا من الجدارية التي يصنعها على مهل لحياة وسط القاهرة في ربع قرن على الأقل، بشخوصها وأماكنها وتفاعلاتها البشرية، فإنها لا تحمل أي مغايرة تجعلنا نقول إن الكاتب يجرب أشكالا جديدة أو يبتكر أسلوبا آخر عن ذلك الذي انتهجه في أعماله السابقة، خاصة روايته البديعة "تغريدة البجعة".

سرد ينزع إلى النسوية والغرائبية

ليس من قبيل المبالغة أو التجاوز والتجني أن نجد جسرا واصلا بين انشغالات عزة كامل واهتماماتها كحقوقية ذات خبرة ميدانية ورؤية نظرية لاسيما حول قضايا المرأة والتهميش الاجتماعي وبين ما أبدعته من قصص صاخبة في لغتها ومضمونها وأشكالها المختلفة ضمتها مجموعتها "النهر الراجف" التي صدرت عن (دار العين) مؤخرا، وهو صخب يأتي العنوان معبرا عنه إلى حد بعيد، فهو "نهر" متدفق من القصص المتنوعة، وهو "راجف" بحركة دائبة عبر جمل قصيرة متتابعة تجذب القارئ ليهلث وراءها وهي تنتقل من موقف إلى آخر، ومن صورة إلى أخرى، ومن نقطة قوة إلى موضع ضعف في سردها المتتابع.

في هذه المجموعة نجد نساء فضليات ومتسامحات وعاطفيات ومضحيات ونجيبات وجديرات بالاحترام وفي المقابل هناك رجال متوحشون وأوغاد وقتلة وجبناء ومنسحبون وخونة، ولا توجد لحظات يتساوى فيها الطرفان إلا تلك اللحظات الحميمة التي يلتحم فيها جسدا الذكر والأنثى، وكأن الراوي أراد طيلة الوقت أن ينبهنا إلى أن

الاحتياجات العاطفية العذرية والرغبات الجنسية سواء دليل قوي على أن الفطرة وطبيعة الخلق لا تفرق بين الجنسين، لكن ما يُكتسب من الأفكار والممارسات الاجتماعية هو الذي يخلق هذا التمييز، وهي مسألة يبدو أنها لم تكن بعيدة عن ذهن كاتبة تحمل درجة الدكتوراه في فلسفة التربية.

لكن ما يفسد هذا التصور هو أن تلك اللحظات الحميمة لم تخل في بعض القصص من نوائب، فواحدة قتلت قاطع طريق، خدعها بأنه شاب صالح، أثناء لقاء حميم، ورجل ريفي مهيب انتهت علاقته المحرمة بزوجة أخيه بكارثة له ولها، بل إن هناك من رأى أن الحالة الرومانسية العذبة تفسدها شهوة الجسد أحيانا. وكأن هذا التناقض بين الجنسين يمر عبر جملة وردت على لسان بطل قصة "يا لكم من أغبياء" الذي قال واصفا علاقته مع زوجته: "كنا نعيش في عالمين متنافرين".

والكاتبة كانت معنية طيلة الوقت بمقاومة الأفكار الخاطئة عن المرأة الراكدة في جنبات المجتمع والمعششة في أذهان بعض الرجال، كما انشغلت بتبديد الكثير من الأوهام التي خلقتها الطائفية والطبقية، ما يعني أنها تكتب بتدبير، وتتوسل بالفن في النزوع إلى القيم التي تؤمن بها مثل الحرية والتسامح وقبول الآخر، أو تحاول من خلال السرد أن تفهم العالم الذي تعيش فيه حتى تمهد الطريق لتغييره.

وفي المجموعة برهان قوي على الخبرة المتنوعة للكاتبة وعلى ثراء عالمها الموزع بين الريف والمدينة على مستوى المكان الذي يشمل أيضا المسجد والكنيسة والحقل والبحيرة والبحر والبار، وبين

مسلمين ومسيحيين على مستوى الدين، وبين فقراء ومتوسطي الحال وأثرياء على المستوى الطبقي، أما على مستوى المهن فهناك فلاحون وصيادون وطلبة وموظفون وفنانون، وهناك تصورات ومقولات الطبقة الأرستقراطية ومفردات عالمها المخملي، بمن فيهم من أناخ عليهم الدهر، وتوجد مضامين الموروث الشعبي بخرافاته وأساطيره وحكمه وأمثاله، وتوجد حالات صوفية ظاهرة مثل تلك الي تقول فيها الرواية: "إن الوصول إلى مقام العشق هو عذاب أبدي، يجعلك تصير مقتولا"، وهناك وجود للحيوانات والطيور بكثافة إلى جانب البشر بتنوعاتهم، ولهم وظائف وأدوار داخل النص.

تتكون المجموعة من خمسة عشر قصة تراوح بين واقعية فجة وخيال بازغ وفياض، بما ساهم إلى حد بعيد في جبر ضرر الصورة النمطية العامة للمرأة والرجل في القصص كافة، يضاف إلى هذا لغة ثرية عميقة، وإيقاع سريع، وصور جمالية مرسومة بعناية بفعل البراعة في الوصف والرسم والتصوير، وكأن الكاتبة تمتلك عدسة سينمائية مدربة، وهي مسألة ربما اكتسبتها من خبرتها الذاتية كرئيس للجنة تحكيم في الجائزة الخاصة بأفضل فيلم عن المرأة في مهرجان الإسماعيلية السينمائي لأربع سنوات متتالية، ورئيس لجنة تحكيم الأفلام الأجنبية في مهرجان مسقط الدولي لسنة 2008.

وهذا القاموس اللغوي الثري للكاتبة، بقدر ما هو مزية من دون شك نظرا لأن الأدب في النهاية هو "تشكيل جمالي للغة" فقد كان في بعض الأحيان عبئا على الحوار، حيث تساوت الشخصيات في التعبير عن

نفسها رغم تفاوت ثقافتها ومعارفها. وهذا لا يعني بالضرورة الاضطرار إلى استخدام اللغة العامية، إنما يعني أن تكون مفردات الفصحى التي يستعملها خادم أو فران أو نجار مختلفة عن تلك التي يستعملها أستاذ جامعي أو قاض مثلا، وقد أفاض من قبل نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم ويحي حقي في الكلام عما أسماها "اللغة الثالثة" التي تبدو عامية بينما هي من صميم الفصحى.

والعناية الفائقة باللغة ورسم الصور الجاذبة ألقى بظلال ثقيلة على تلقائية الحكي، فانساقت الكاتبة في مواضع كثيرة وراء شغفها بالمفردات والصور مما خلق أحيانا استطرادات غير مبررة ولا تضيف إلى خيط الحكايات، كما بدت ممسكة برقبة شخصياتها تحركها كيفما شاءت، وكأننا في مسرح للعرائس، وإن كان هذا قد أتاح لها أن تغوص عميقا في نفسيات شخصياتها وتفهم دواخلها جيدا وهي تدفعها بإحكام نحو نهايات مفتوحة، عبر راو عليم لا يكف عن إقحام نفسه في مسار الأحداث.

كما أتاح القاموس الثري والقدرة على صناعة الصورة المفارقة أن يتسم السرد بشاعرية ظاهرة من قبيل: "ينسكب النوم من عينيها" و"ترجل حلمها وسكن الفراغ" و"تورد غضبا" و"وجوه مطموسة كأن ملامحها قد غاردتها للتو" و"أوار المحبة" و"كان تجلو عن القلوب صدأ الذنوب" و"الدنيا لكها جسر تثقل عليه الحسنات والذنوب" وغير ذلك في كل القصص.

وفضلا عن العنوان الغامض للمجموعة فإن قصصها موشاة بسحر الغموض مثل: "شبح البحيرة" و"أجراس وصياح" و"فرس الليل" و"شراشف بيضاء" و"كئوس الشغف الأزرق" و"ورقة مطوية" و"فوق التلال المضطربة وريقات تتساقط في صمت" و"قلب هارب من النار" وهكذا، لكن هذه العناوين تمثل في كل الأحوال إما البؤر المركزية للقصص، أو ما تعتقد الكاتبة أنه الكلمات الدالة على مضمونها، أو المداخل الجاذبة للقراء.

تضع عزة كامل بـ "النهر الراجف" لبنة جديدة في مسار أدبي بدأته بمجموعة "حرير التراب" التي تنتمي قصصها أيضا هذا العالم المتنوع المتراوح بين الواقعي والغرائبي، لتنتصر دوما للمهمشين والمستبعدين والمهجورين والمقهورين في مجتمعنا العربي، وترسم جوانب من ملامح حياة زاخرة بالبشر الساعين إلى القوت والحرية والحب والذين يغرسون أقدامهم في طين الأرض ويرفعون هامتهم ليلطلقون العنان لخيالهم يأخذهم إلى حيث شاء.

العالم حين يصير مجرد مقهى

على النقيض من الأجواء "الغرائبية" التي اتشحت بها روايته "أحمر خفيف" اختار وحيد الطويلة واقعا قابضا وبائسا ليشكل منه مادة روايته "باب الليل" التي صدرت مؤخرا، من دون أن يتخلى عن طريقته المائزة في الحكي، حيث اللغة الشاعرية، والإغراق في الوصف، والولوج إلى الأبعاد العميقة للنفس الإنسانية، وتوظيف الخبرة والثقافة الشخصية، والسياق التاريخي ـ السياسي بإفراط، مع تناص واقتطاف مما أورده السابقين، يذوب في ثنايا السرد، ولا يشكل أي نتوءات أو انقطاعات، تضر بانسياب الكتابة أو الاحتفاء الدائم بالتشويق والإبهار والإثارة.

وكعادته ينبئنا الطويلة عن مكان كتابة روايته، وهو عبارة عن سبع مقاه في تونس وواحد في مصر، ويزيد هذه المرة في جعل المقهى هو المكان الأساسي لروايته تلك، بل يكاد يكون العمود الفقري أو "البؤرة المركزية" لها، ليبقى رواده هم الأبطال، وما بينهم من علاقات وتفاعلات وحكايات هي لباب العمل وقشرته، وكذلك مضمونه وشكله. ويسيح الأبطال في الأزمنة والأمكنة لتتناسل الحكايات لكنها لم تلبث أن تتجمع كلها داخل المقهى، الذي يبدو "عدسة لامة"

تلتحم على صفحتها كل الأشعة التي تصنعها لحظات البهجة والوجع، والأمل والقنوط، التي تمر بها شخصيات موزعة على جنسيات شتى، توانسة ولبنانيون وسودانيون وليبيون وأوروبيون، وقبلهم فلسطينيون، أو ثوار متقاعدون، "هم بطبيعتهم منكمشون على بعضهم في حالهم كأنهم يتامى" لأن "الشواطئ التي نزلوا عليها نبتت فيها أحجار كبيرة" ولذا صاروا مع الزمن "بقايا بشر بدون أظافر، يلهثون وراء لقمة يومهم يحلمون - بيأس وافر - بأي بلد يقبل أن يرحلوا إليه ولو في جزر الكاريبي، أو عن جواز سفر بأي اسم كان".

كل أبطال الرواية، التي اتخذت من أبواب مدينة تونس عناوين لفصولها، قد انهزموا في "المعارك الكبرى" فراحوا يبحثون، بالغريزة أو بالاحتيال والاحتياج والتعويض، عن "معارك صغيرة" يحققون فيها انتصارا. فبقايا الثورة الفلسطينية الذين انقطعت بهم السبل في تونس بعد أوسلو، وليبيون هاربون من قمع القذافي، وتونسيون يسكنهم الخوف من حكم ابن علي، ونساء فشلن في إقامة حياة أسرية آمنة، لم يجدوا بدا من أن يجعلوا المتعة الجنسية حياة كاملة، فيصيرون مجرد صيادين وطرائد، ويتبادلون الأدوار، رجال ونساء، في لعبة "القنص" التي تبدأ بتبادل أرقام الهواتف سريعا لحظة دخول حمام المقهى المنقسم بين الجنسين، وتنتهي بحروب عزلاء على أسرة لا تكف عن استقبال زبائنها أو فرائسها، لكنها تكون فرصة متجددة للهروب من القهر والاستبداد، فـ"الناس هنا تناضل في كرة القدم وفي عجيزات

النساء، في لقمة العيش، وتفكر بشره شديد في النقود". ومن أجل الأخيرة يعج المقهى ويضج بالسيقان الريانة والجيوب الخاوية.

وهنا أيضا يولع المؤلف بالتفاصيل الدقيقة، فلا يكتفي بإعطائنا فكرة عن رحلات هزائم شخصياته المجهدة، بل يغرق في رسم ملامح أجساد النساء، ليبرز فتنتها، والرجال ليظهر فتوتها، ثم يغوص بمهارة فائقة في إحاطتنا علما بكل ما يكتنف لحظات الشبق والاشتهاء من أمنيات وتصرفات، بدءا من مد البصر إلى أجساد بائعات الهوى اللاتي يرتدن المقهى وكذلك الباحثات عن متعة من دون مقابل، إلى لحظات الالتحام الكامل، الذي ينتصر فيه بعض الرجال، ولا يفلح بعضهم في تعويض خسارته معركته الكبرى الفائتة من أجل الوطن أو في سبيل حياة سليمة، يتنعم أصحابها في امتلاء الروح وسمو الأخلاق ويقضون أوطارهم كما ينبغي دون أن يستبد بهم سعار الجنس أو يكون هو كل ما يشغل أذهانهم.

ويكاد الطويلة أن يردم لنا كل مساحات التخيل عن أجساد نساء روايته أو أوقات المتعة التي يقضونها، بل يبلغ احتفائه بتلك "الإيروتيكا" إلى حد أنه يستعيض بها عن كل شيء وكل معنى في نظر شخصيات روايته، فيتبدل "النضال الثوري" إلى "جهاد في الفراش" وتصبح المرأة هي "المعادل الأجمل للبندقية"، ويصير العشق هو "الديانة الوحيدة التي تقام طقوسها وصلواتها بالبهجة، وتدق نواقيسها في غير ميعاد"، وتصبح المصطلحات المستخدمة في علوم السياسية والاجتماع والفلسفة والحرب مجرد مفردات في عوالم الجنس

وحالاته، ويصبح اللافتة العريضة للرواية كلها هي ما قاله بطلها أبو شندي: "خدعنا في الثورة، ولا يجب أن نُخدع في النساء".

وربما يمنحنا عنوان الرواية مفتاحا لقراءتها، إذ إننا ما أن نفتح "باب الليل" حتى نجد كل ألوان الظلام، ظلام الشهوة الطاغية الذي يعطي العقل والروح والأخلاق إجازة طويلة، وظلام الانسحاق أمام قهر السلطة السياسية المستبدة والتغيرات الكبرى التي يتبدل معها مصير الإنسان من دون حول منه ولا قوة، وظلام الانشغال بترويض الوقت والانغماس في توافه الأمور، بعد أن تتوارى المسائل الكبرى أو تغيب، أو يغيبها الإنسان مرغما ويسقطها من حساباته مضطرا.

وبالطبع ليس كل ما في الرواية عشق ولذة وشبق، كما قد تمنحه النظرة العابرة في هذا النص الثري، بل وراء الأجساد الساخنة الشرهة هناك مآسي حادة، ومواقف إنسانية جارحة، وتجارب حياتية مفعمة بقيم التضحية والفداء والبذل والعطاء. ويكفي هنا أن نشير إلى شخصيات مثل "أبو شندي" الذي قضي شبابه في تدبير عمليات ضد الإسرائيليين في أوروبا وترك قلبه في لبنان ليجد نفسه منفيا في تونس بعد أن وضع الاحتلال اسمه على قوائم الممنوعين من الرجوع مع عرفات، وأبو جعفر الذي كان همزة الوصل بين البعثيين وفتح ليجد نفسه هاربا إلى الأردن بعد أن غزا الأمريكان العراق وليس معه سوى تاريخه على ظهره، ونعيمة التي اصطادت فرائسها على سريرها في عمليات استخباراتية ناجحة لتجد نفسها في النهاية بائعة هوى، بعد أن سرقت

أختها منها حبيبها، ولم يعد لديها من تسرية سوى "دفن حكايتها في حكايات الآخرين".

ويتبدل العالم خارج المقهى، فيسقط بن علي، وتتساقط صوره المرشوقة على جدران حمام المقهى، فتركلها صاحبته "للا درة" بقدمها و"تحملها بأطراف أصابعها إلى سلة القمامة"، بعد أن كانت تتزلف لأصغر رجل أمن يدخل إلى المكان، وتعطيه ما يريد، نقود وفروج وأوقات هانئة. ولأن ما جرى في الخارج هو استبدال استبداد باستبداد آخر، لا تجد صاحبة المقهى نفسها مضطرة إلا لتغيير في الشكل، فـ"تزيج المجاهدات اللاتي تعبن من النضال" وتأتي ببنات هوى أخريات، وتعطي المقهى اسما جديدا، ويستمر ولاؤها لـ"ثورة الغرام" التي تعيش لها، و"تعرف أن عمرها سيطول حتى تحققها هي"، وتأتيها تلك التي يقولون أنها أنها مقهى كاملا من قبل، وأنها الآن في مفتتح عصر النهضة في هذا المقهى"، لتمضي الدائرة المفرغة في عهد "الضابط الشيخ أو الشيخ الضابط" الذي يرابط في المقهى بين الصلوات.

عن الذين أهملهم مؤرخو السلاطين

قبل عقدين من الزمن انشغلت الأوساط الأدبية برواية بديعة ألفها أستاذ مصري في علم الاقتصاد هو خليل حسن خليل عن تجربته الذاتية المفعمة بالمرارة، وسمها بـ«الوسية» انطوى بعض مضمونها على تجلية جوانب من التاريخ الاجتماعي ـ الاقتصادي لمصر في النصف الأول من القرن العشرين. وتجدد الانشغال في هذه الآونة بملحمة أثيرة تتكون من خمسة أجزاء تسرد تاريخ أسرة مصرية ممتدة منذ النصف الثاني من القرن الثامن عشر وحتى أيامنا تلك، عبر تفاعل خلاق بين الذاتي والاجتماعي، يحضر فيه السياق السياسي والاقتصادي بصورة ظاهرة، وتتراكم على ضفافه معلومات تاريخية محكمة، تمتزج بأفعال وأقوال وطقوس مجموعة من البشر، يناضلون من أجل أن يبقوا في صدارة المشهد الاجتماعي، فيدخلون في صراعات سافرة دامية ضد سلطة محمد علي باشا، بعد أيام طويلة من التحايل مع المماليك والعثمانيين.

هذه الملحمة التي أطلق عليها مؤلفها أحمد صبري أبو الفتوح اسم «السراسوة» صدر الجزء الأول منها مؤخرا تحت عنوان «الخروج» في

نحو خمسمائة صفحة من القطع المتوسط عن دار «ميريت» بالقاهرة، وهي الرواية الثالثة له بعد «طائرة الشوك» و«جمهورية الأرضين» علاوة على مجموعة قصصية أسماها «وفاة المعلم حنا».

ورغم الحمولات التاريخية المسهبة الجاثمة فوق صدر «السراسوة» فإنها احتفت بالجماليات الأدبية المتعارف عليها، عبر لغة شاعرية، وصور بالغة العذوبة، وفيض هائل من عناصر الجذب والتشويق، ولوحات طبيعية رائقة مرسومة بعناية لدلنا النيل وأطراف صحراء مصر الشاسعة، شكلت خلفية مناسبة لسلوكيات شخوص الرواية وأبطالها، ولعبت في الوقت نفسه دورا في البناء الدرامي، الذي سار في خط مستقيم متقدما في الزمن، ليحدد عالما موازيا للتاريخ الرسمي الذي نعرفه منذ حكم على بك الكبير (ت 1773 م) مرورا بمحطات تاريخية مصرية مهمة مثل الاحتلال الفرنسي (1798 ـ 1801) ثم حكم محمد علي (1805 ـ 1848) الذي ينتهي الجزء الأول من هذه الملحمة وهو على قيد الحياة، يروض أحزانه بعد أن أخفق مشروعه الامبراطوي حين تآمرت الدول الأوربية عليه، بينما كانت أسرة «السرسي» تروض مخاوفها وهي تفر في عمق الدلتا وعلى أطراف الأحراش والصحاري هاربة من رجال «الباشا» الذين يتعقبونها بعد أن قتل رجال منها أحد أمراء المماليك، كان مقربا من محمد علي، فأعطاه الأرض التي ورثها السراسوة عن جدهم الكبير موسى السرسي (أحد علماء الأزهر الكبار) فراح يخطط لإذلالهم والنيل من هيبتهم وكرامتهم وشرفهم.

ويقوم السرد على لسان راو عليم، هو المؤلف نفسه، الذي يحكي مسيرة أجداده، بعد أن سمعها من أبيه وجدته وعثر على بعض منها في الوثائق التاريخية وأعمال المؤرخين وعلى رأسها كتاب «عجائب الآثار في التراجم والأخبار» لعبد الرحمن الجبرتي. لكن جل ما احتوته الرواية اعتمد على النقل الشفاهي من السالفين، وهي مسألة يبينها المؤلف في المتن حين يقول:

« .. الاختيار وقع على أحمد، أما أسباب وقوع الاختيار عليه، فذلك ما لم أعرفه، إذ لم يعرفه أي من الرواة الذين تلقيت عنهم حكايات أسرتي، وأخص بالذكر أبي، وكان أكثر هؤلاء الرواة احتفاء بالتفصيلات الصغيرة، التي تجعل الحكاية نابضة بالحياة، وهي ميزة تلقاها عن أمه الحاجة رتيبة، فقد كانت تقص الحكايات بتفصيلاتها وإيحاءاتها وخلفياتها، وكان لي حظ اللحاق بقدر لا يستهان به من تلك الطريقة الرائعة في قص الحكايات».

ولا يستسلم المؤلف لتقريرية التاريخ وأحكامه الصارمة، ولا يكتفي بما سمعه من الأسلاف، بل يمنح مسيرة أسرته الكبيرة لحما ودما حين يتغلغل بخيال خصب إلى تفاصيل الحياة اليومية لأبطال روايته، في أفراحهم وأتراحهم، وقوتهم وضعفهم، وحلهم وترحالهم، وانشغالاتهم المعتادة بالحب والإنجاب وتربية الأبناء، وتعظيم الثروة، وتقلبهم بين اطمئنان وقلق، وشجاعة ورهبة، وسعيهم الدائب إلى أن يتركوا علامة في دنيا الناس، تليق بسمعة جدهم الكبير.

وهـذا الـراوي لا يمـس النـص من بعيـد، بل يقحم نفسـه فيـه دوما ويسـيطر علـى خيوطه، ويقفـز أحيانا فجأة من بين سـطوره وكأنه يقول للمتلقي، من دون مواربة: أنا هنا وعليك أن تتبعني.

ولم يخف المؤلف تواجده في النص، وهي مسألة كان من الممكن ألا تتـم، بل حرص من وقت إلى آخر على أن يظهر جهارا نهارا ليبرهن علـى «واقعيـة الروايـة» بطريقة مباشـرة مثل قوله: «سنتكشـف معا عبر أجزاء هذه الرواية» و«باستطاعتي وأنا على بعد قرنين كاملين من الزمان أن أرى بعين خيالي».

ويكـرر ذلك في موضع آخر قائلا: «أسـتطيع الآن وأنا جالس على مكتبي أن أرى بعين خيالي ذلك الجد الأكبر ...».

ورغـم أن هـذه العبـارات المتناثرة فـي ثنايا الرواية رسـخت اعتبار «السراسـوة» شـهادة تاريخية، لاسـيما بعد أن تم اعتماد الأدب مصدرا من مصادر كتابة التاريخ الاجتماعي للأمم، إلا أن تكرار العبارات تلك، والإلحـاح عليها، كان من الممكن أن يؤثر سـلبا على جماليات العمل أو أدبيتـه، لولا قـدرة المؤلف على أن يردم فجـوات الأحداث بما جاد بـه الخيال، ويحافظ بوعي على الفروق الجوهرية بين السـرد التاريخي والسـرد الأدبي، ويجهد ذهنه ليتجاوز باقتدار ما هو مألوف من التاريخ الرسمي ليقرب إلينا، بقدر الإمكان، طريقة عيش شخصيات الرواية في زمانهم الغابر، بشروطها ومواضعاتها وبعض مصطلحاتها وتعبيراتها.

وقـد يقـال إن المؤلف لـم يكلف نفسـه عناء اسـتعارة لغـة الحكي والتحـاور التـي كانت متبعة فـي الزمن الذي تـدور فيه وقائـع الرواية،

على العكس مما يحرص عليه كثير ممن يكتبون «الرواية التاريخية»، وأنه استبدل هذا بلغة يتم تداولها في زماننا هذا. لكن التزام المؤلف «الفصحى» في حواراته كافة جعله يتجنب أي مزالق يمكن أن يقع فيها جراء عدم الإلمام الكامل بلهجة الحكي السائدة في مصر قبل قرنين.

علاوة على هذا فقد راعى أبو الفتوح ما كان سائدا أيامها من ألقاب ومعاملات رسمية وأسماء البلدان والقرى وسياسات متبعة، وهذا ساهم إلى حد كبير في تقريب المتلقي مما كان متواجدا وسائدا في زمن الرواية. وما ساعد المؤلف على أن يتجاوز هذه العثرة أنه لم يلجأ إلى «الديالوج» إلا قليلا، وأفرط في السرد ورافقه بـ«المونولوج»، وحرص دوما، كما سبقت الإشارة، على أن يؤكد أنه الراوي، الذي يحكي ما مضى بلغة ولهجة وأسلوب أيامنا.

وبعيدا عن لغة السرد فإن الرواية حافظت على زمانيتها عبر استدعاء العديد من النصوص الشفاهية التي كانت سائدة في مصر مطلع القرن التاسع عشر، والمرتبطة بطقوس معينة مثل «العديد» و«أغاني الأفراح» والأشعار المرافقة لسباق الخيل (المرماح)، واستدعاء الكثير من الممارسات وأساليب العيش، مثل طرق بناء البيوت، ونصب الخيام، وحراسة مراكب التجارة التي تمخر عباب النيل، وتحصيل الجمارك والضرائب، وإعداد الطعام، وخريطة قرى الدلتا التي مرت بها الأسرة الهاربة.

وكذلك استدعاء بعض الشخصيات الحقيقية، خارج أسرة السرسي، مثل الشيخ هيكل شيخ قرية كفر غنام وهو جد الكاتب والمفكر الدكتور

محمد حسين هيكل صاحب رواية «زينب» التي يتفق أغلب النقاد على أنها أول رواية عربية، والشيخ علي أبو سيد أحمد شيخ قرية برقين، وهو جد أستاذ الجيل أحمد لطفي السيد.

وفي ظني أن هذه الملحمة إن احتفظت في أجزائها الأربعة المنتظر إصدارها تباعا، بعناصر القوة التي تميز جزءها الأول، شكلا ومضمونا، فإنها ستكون عملا أدبيا لافتا، يوفر لصاحبه مكانا مريحا في المشهد الروائي العربي المعاصر. وفي كل الأحوال ستبقى «السراسوة» عملا جذابا لكل من يريد أن يعرف تطور الاجتماعي لمصر الحديثة، بعيدا عن قوالب التأريخ الجاهزة والمصمتة.

حكم «محمد علي» في رواية أدبية

لا تعد الكتابة الروائية عن شخصية تاريخية بارزة، عرف الناس عنها إلى حد التشبع، مسألة يسيرة بأي حال من الأحوال، ففضلا عن المصادر المتنوعة والروايات المتباينة عنها، هناك الحضور الطاغي لها في الأذهان والنفوس، والذي عالجته كتابات تاريخية وسياسية وصحفية وجوانب من المعارف العامة لاسيما مع الانفجار المعلوماتي الذي نعيشه الآن، ويختلط فيه السمين بالغث، والصادق بالكاذب، والحقيقي بالأسطوري.

وهذه الصعاب قابلت كل من كتب رواية تاريخية، بطلها كان شخصا بارزا، وحاضرا في الآن على قدر حضوره فيما مضى. لكن هذا لم يمنع الأدباء من الانجذاب نحو هالات الضوء المبهر الذي يحيط بتلك الشخصيات، فكتب جابريل جارثيا ماركيز عن سيمون بوليفار محرر أمريكا اللاتينة رواية «الجنرال في متاهة» وكتب أبو المعاطي أبو النجا عن عبد الله النديم خطيب الثورة العرابية رواية «العودة إلى المنفى»، وكتب أحمد على باكثير عن السلطان قطز رواية «وا إسلاماه» وكتب على الجارم عن زبيدة التي تزوجت الجنرال الفرنسي مينو

رواية «غادة رشيد». واستمد شكسبير بعض مسرحياته من شخصيات تاريخية حقيقية، وكتب هاورد فاست عن سبارتاكوس محرر العبيد، وكتب مصطفى سليمان روايته «باربا روسا» عن اليوناني خير الدين باربا روسا الذي تولى حكم الجزائر، لحساب السلطان العثماني سليمان القانوني، وكتب المغربي بن سالم حميش رواية «العلامة» عن ابن خلدون.

ولو أن الأمر يقف عند حد كتابة السير مثلما فعل العقاد في العبقريات، وطه حسين ومحمد حسين هيكل وخالد محمد خالد فيما خطوه من تراجم لشخصيات تاريخية إسلامية، لكان هذا أيسر بالقطع، لكنه يصعب مع «رواية» يتوقع القارئ أن يجد فيها ما لا يوجد في كتب التاريخ والتراجم، وألا يشعر وهو يطالعها بطغيان التاريخي على الجمالي، وثقل الواقع على الخيال والتخييل.

كل هذه الملابسات أحاطت بالكاتب الأستاذ زكريا عبيد وهو يكتب روايته «جنة خانه» عن سيرة محمد على باشا، الغائب الحاضر في تاريخ مصر الحديث والمعاصر، فكان عليه ابتداء أن يعود إلى مراجع ومصادر تاريخية عدة ليس للوقوف على السياق الذي تدور فيه الأحداث فحسب، بل أيضا لاستدعاء المسكوت عنه، أو المهمل، أو المخفي، في سيرة محمد علي، الذي جرى الانشغال به منذ أن قرر علماء الأزهر أن يخلعوا الوالي التركي خورشيد باشا ويضعونه مكانه، إلى لحظة وفاته، بعد أن انحسرت إمبراطوريته الصغيرة إثر تآمر

الأوروبيين والعثمانيين عليه، أما طفولته وصباه، وحياته الخاصة، فلم تكن محل انشغال كبير، وكأنه قد ولد لحظة جلوسه على عرش مصر.

هنا يتجاوز الكاتب حدود انشغال المؤرخين والسياسيين لينبش في حياة محمد علي، ويعيد خلقه روائيا، هذه المرة، فيحل السياق الذي أحاط به، والظروف التي نشأ فيها، والشخصيات التي تركت بصمات عليه، والمواقف التي مر بها، وساهمت في صناعة شخصيته على النحو الذي عرفناه، ونعرف النبوءة التي أطلقها عنه صاحب أبيه، والأحلام التي كانت تراوده في مراهقته، والأشواق التي كانت تستعر في نفسه إلى أن يكون ذات يوم رجلا لا يمر على الدنيا مرورا باهتا خافتا سريعا، إنما يترك وراءه علامة وسيعة وعميقة، لا يمحوها الزمن.

في الرواية يتوج المكان بطلا إلى جانب الشخصية، فنجد حرصا شديدا على وصف الأماكن التي يحل بها بطل الرواية منذ أول لحظة إلى النهاية، إذ تقول أول عبارة فيها "كانت الشمس تميل للمغيب مرسلة آخر أشعتها التي تلونت بالاحمرار على طول الساحل الهادئ. وبدت السفن ومراكب الصيد الصغيرة الراسية في الميناء كلوحة سلويت رائعبة غابت عنها التفاصيل، وبدأت تسكن شيئا فشيئا الحركة الناشطة، بينما كان المشاعلية يستعدون لإضاء أرصفة الميناء"، بينما تقول آخر عبارة: "وقف محمد علي أخيرا عند سور القلعة المطل على ميدان الرميلة .. وفي صدارة المشهد الذي كان يبدو كلوحة رسمها فنان مبدع ارتفعت مآذن كثيرة عالية، كان يستطيع أن يميز الكثير منها: السلطان حسن، وطولون، والأزهر، وحتى مئذنة المشعد الحسيني

المميزة الرفعية، ومآذن لم يعد يستطيع أن يحصي عددها وقد تناثرت البيوت حتى نهر النيل، وتعبر عيناه إلى الأبعد فتصلان إلى أهرامات الجيزة".

وبين مشهدي البداية والنهاية تذهب الرواية عميقا في تعظيم حضور المكان، من خلال "جنة خانة" وهو بيت أبي محمد علي، الذي قضى فيه طفولته، ثم تتوالي الأمكنة الموزعة على فصول الرواية، فبينما اتخذ الفصلان الأول والثاني عنوانا "الفارس" و"أمينة هانم" جاءت الفصول التالية بأسماء أمكنة على النحو التالي: "في نصرتلي" و"في الأرض الموعودة" و "الطريق إلى القاهرة" و"تحت أسوار القلعة" و"على عرش مصر"، فيما فتح الفصل السابع فيها بابا وسيعا أمام شخصيات تاريخية أخرى احتفت بها الرواية، حين أخذت عنوانا هو "شعب يبحث عن حاكمه"، مثل "خسرو باشا" و"يوسف كتخدا، والمحروقي، وطاهر باشا، ومشايخ الأزهر: عمر مكرم والسادات والفيومي والمهدي والشرقاوي، ومراد بك وإبراهيم بك وعثمان بك البرديسي، والمؤرخ الشهير عبد الرحمن الجبرتي صاحب كتاب "عجائب الآثار في التراجم والأخبار" الذي يعد المرجع العمدة لفترة حكم محمد علي وما سبقها.

تنتهج الرواية بناء خطيا، يبدأ بطفولة محمد علي وحتى تمكنه من حكم مصر، وبين هاتين المرحلتين تتوالي المحطات الحياتية له، والسياسية للدولة العثمانية ومصر، وفق ما ورد في الحوليات التاريخية، الأمر الذي سهل على الكاتب هندسة معمار روايته تلك، إذ جعل لها

منذ اللحظة الأولى هدفا أو نقطة جذب مركزية، وضعها عنوانا ثانيا على الغلاف ألا وهي "قصة تولي محمد على باشا عرش مصر" وبالتالي فإن كل الأحداث والوقائع والحوارات والصور الظاهرة، وكل مضمر في هذا النص، وكذلك ما كان يتشكل في ذهن الكاتب وهو يبحث أو يكتب الرواية، صار خادما لهذا الهدف. وأدى هذا إلى حضور التاريخ بقوة، وتحكم محطاته المعروفة في سير الحدث الروائي، ليتلاقيا في محطات عديدة فارقة، منها لحظة مجيئ محمد إلى مصر، واحتلال نابليون بونابرت لها ثم رحيله عنها، وقيام ثورة ضد خورشيد باشا، وتطلع الشعب إلى محمد علي ليكون واليا على البلاد.

وقد حاول الكاتب ان يفلت من قبضة التاريخ المحفورة بقوة في الذاكرة وبطون الكتب، لأنه كان يدرك طيلة الوقت أنه يكتب عملا فنيا، فتعمق في بعض الأحيان في وصف الحالة النفسية لبطله، وللشخصيات التي أثرت فيه أو صاحبته في حياته، وزاد على هذا بسبك لغة بلغية، وصور فنية لافتة، وجعل الطبيعة تتشاكل وتتفاعل دوما مع الوقائع التي يصنعها البشر، وكذلك الأحوال الاجتماعية لعموم الناس، لكن لم ينس، كغيره من المثقفين، فكرة استدعاء محمد علي رمزيا للحظة الراهنة، في سياق ما جال بخواطر المصريين بعد ثورة يناير في البحث عن مخلص أو بَنَّاء كبير أو سياسي محنك يحول الثورة إلى رافعة للدولة، ومن ثم ظل الماضي موجودا في الحاضر، وأصبحت كثير من الأعناق مشدودة إلى الوراء، لاسيما مع غموض المستقبل أو فقدان اليقين في أن ما سيأتي سيكون أفضل مما مضى.

لوحة نيلية أسطورية

بعد سنوات خمس من صدور روايتها ذائعة الصيت «نوة الكرم» عادت نجوى شعبان لتضيف لبنة جديدة إلى مشروعها الروائي الذي تنسخ خيوطه على مهل وروية، وتعرض فيه صورا من تاريخنا الشعبي عبر حكي عجائبي يطل من أعطافه واقع مختلط بالأساطير، ويسير في جنباته بشر متعبين تحكمهم سلطة غاشمة، وتتعايش في رحابه الكائنات كافة ناس وحيوانات ونباتات وجمادات، وتحل فيه العديد من المتشابهات والأضداد، لتتفاعل كل هذه العناصر على أكتاف سرد لافت، يعطي صانعته مذاقا خاصا في المشهد الأدبي المصري الراهن.

وهذه اللبنة الجديدة هي رواية «المرسى» التي صدرت مؤخرا عن دار العالم الثالث، والتي تبدو متصلة ومنفصلة في آن عن سابقتها «نوة الكرم»، ووجه الاتصال يكمن في انتماء الاثنين إلى «الرواية التاريخية» التي اشتد ساعدها في الآونة الأخيرة حتى تم اعتمادها رافدا من روافد علم التاريخ، وكذلك في بنية الجملة السردية عند المؤلفة، حيث الشاعرية النسبية، والإحكام المصنوع بتدبير صارم، والخلو من الحشو، علاوة على بعض الغموض، الذي إن كان ينطوي على سحر

أخاذ وثراء ملحوظ، فإنه يفرض على المتلقي ضرورة بذل جهد فائق كي يحتفظ بيقظة تامة وحضور كامل يؤهله للإمساك بالخيط الرئيس أو العمود الفقري للرواية، من دون أن يفقد فضيلة تذوق مواطن الجمال فيها، وهي عديدة.

أما وجه الانفصال أو الاختلاف فيكمن في أن "المرسى" أسلس وأجلى من سابقتها، لسببين أساسيين الأول هو أن المؤلفة تبدو هنا أكثر سيطرة على شروط حكايتها سواء ما تعلق بطبيعة السرد أو بتفاعل الشخصيات الرئيسية والثانوية، فالرواية انقسمت إلى فصول ستة، احتوى كل واحد منها على عناوين هي في الغالب الأعم إما أسماء أبطال العمل مفردة أو في هيئة تفاعل بين اثنين منهم، أو بإضافة الشخص إلى المكان، أو بوصف الحالة والسلوك.

أما الثاني فيتكئ على قيام المؤلفة بتثبيت خلفية حكايتها بعناية اعتمادا على ذكر بعض الأحداث التاريخية المعروفة التي تشكل إطارا زمنيا للرواية، وكذلك الشخصيات الشهيرة مثل النديم ومحمد عبده وألمظ واسماعيل صدقي أو المؤسسات المعروفة (مستشفى قصر العيني) والتركيز على حيز مكاني يمتد من السويس والقاهرة في مصر حتى جنوب السودان، ويسيح غربا إلى دافور وشرقا إلى الحبشة، مرورا بتوشكي والشلالات ومعبد أبو سمبل ودراو وصحراء العتمور، ثم ذكر بعض المعلومات المفيدة مثل بعض أحياء الخرطوم، وطبيعة حياة طائر الكركي، ورواق الطلبة السودانيين في الأزهر الشريف.

ولهذين السببين فإن «المرسى» ليست مجرد نسائل حكي كقطع الأرابيسك الصغيرة المتجاورة التي تفصل بينها فراغات كثيرة، كما هي الحال في «نوة الكرم» بل تبدو في بنائها العام كقطعة خشب كبيرة موشاة بالزخارف والنمنمات المتواشجة أو المعشقة بعناية، بل يمكن هنا استعارة ما أوردته الرواية نفسها عن صناعة بعض الأشغال اليدوية لنساء السودان ليعبر عن البنية الفنية والجمالية لهذا العمل الأدبي، إذ تقول مؤلفتها:

«نساء السودان هن الأمهر في صناعة السلال والأطباق من أوراق شجر الدوم بعد تقطيعها إلى شرائح رفيعة لدرجة أنها كانت تحمل فيها الألبان والماء دون أن ترشح .. وكذلك الأمر في ضفر الحصر من ورق الدوم وقش الشعير والقطع الجلدية، وبلغن من الرهافة والإتقان أن الحصر لا تستعمل فقط في فرض الغرف بل كمفارش للمادة».

و«المرسى» تعتمد على إبحار في الأزمنة، وتنقل سريع في الأمكنة، دون أن يفلت خيط السرد الأساسي من الرواة المتعددين، وأولهم المؤلفة ذاتها، ثم شخصيات الرواية التي تحكي بطرق مختلفة، فهاهي ميشيل مثلا تورد قصة توارتية ثم تتبعها بالقول:

«أوه نسيت تقديم نفسي»

وتروي سيرتها، أو تقول المؤلفة بعد فقرة استهلالية بلغية:

«وتواصل الحبوبة حكيها».

وهناك من يحكي عن غيره، وكثيرون يروون حكاياتهم الشخصية. وتبدأ بعض الفصول بالدخول مباشرة إلى الحكي، وبعضها يبدأ بتمهيد قد يكون تعريفا للمكان ووصفا له، أو مثلا شعبيا دارجا مثل ذلك الذي يقول:

«عجب العجايب حبل الست والرجل غايب».

وهناك حرص عام على بدء أجزاء الحكايات بمفاتيح من أقوال مأثورة مقتبسة من كتب «كليلة ودمنة» و«مصر الخديوية»، أو منسوبة لأعلام مثل جرترود بيل وجورج سانيتانا ومختار العطار وواصف بطرس غالي.

ويبقى الاختلاف الجوهري بين «نوة الكرم» و«المرسى» هو كون الأولى تدور أحداثها في القرن السادس عشر وتمثل مدينة دمياط «الكوزموبوليتانية» آنذاك المكان الرئيس لها، لنرى الكثير مما كان يدور على الشاطئ الجنوبي للبحر الأبيض المتوسط وفوق مياهه، ويشكل البعد «المتوسطي» للحضارة المصرية. أما الثانية فتدور أغلب وقائعها في القرن التاسع عشر وتظهر ثنايا سطورها البعد الأفريقي لمصر، والدور الذي يلعبه النيل العظيم في تكوينها الاجتماعي والجغرافي والحضاري.

وترسم الرواية معالم حياة زاخرة بمسرات الآدميين وأوجاعهم، ويتحرك أبطالها على ضفتي وادي النيل وفي الصحراء ذهابا وإيابا بين مصر والسودان، فتنطلق القوافل من الثانية شمالا، وتسير التجريدات العسكرية والبعثات من الأولى جنوبا، فيمتزج شعبيهما في علاقات

متعددة الصور والأشكال، ويجدا نفسيهما في مواجهة المؤامرات والمخططات الاستعمارية الرامية إلى نهب خيرات الوادي الخصيب.

وتنطلق الرواية من لحظة وصول قافلة قادمة من أسيوط إلى دارو في وقت يتجه فيه مرسال إلى صعيد مصر لإحضار القبطان العوام الذي ساهم في اكتشاف منابع النيل، كي يفض نزاعا نشب نتيجة إصرار الأجانب على استبدال عاج الفيل بخرز زجاجي ملون.

ثم تنتقل من هذا المشهد الأول إلى عرض حكايات تتوالى على مهل، وتشكل مسارات متوازية، تأخذ في المجمل الأعم شكل أنصاف الدوار المتجاورة، حيث يسرد كل فصل جزءا من الحكاية الأساسية، ويظل مفتوحا ينتظر استكمالها في فصل آت، ليس بالضرورة الفصل الذي يليه.

وتقوم الحكاية الأم وما تلده من حكايات صغيرة على أكتاف شخصيات تنتمي إلى زمانها، المعتق بالأساطير والأحلام والأمنيات العريضة في تحسين شروط الحياة. وأولى هذه الشخصيات هي الحبوبة/ الجدة وهي امرأة سودانية عجوز عاشت ما يربو على قرن من الزمن وتدعى حكاية، وتبدو اسما على مسمى، لأنها تمتلك قدرة هائلة على التخاطر تجعلها تعرف كل ما يدور من وقائع وأحداث لشخصيات الرواية في مصر والسودان وبلاد الحبشة.

ثم تأتي شخصيات تنتمي إلى أسرتين أساسيتين الأولى تضم الجدة ماكيدا وهي أميرة حبشية وبنتها حكاية وحفيدتها شامة التي أحبت طبيبا يعمل في الدائرة الاستوائية، وسافرت معه إلى السودان فمات بمرض

فتاك وعملت هي ممرضة في السودان وتعرضت لحادث اختطاف وافتدتها جدتها التي كان جدها قد خسرها في لعب القمار.

وحين تحل شامة بالحبشة تدلنا الرواية على بعض أخبار الرهبان المسيحيين المصريين الذين كانوا يعيشون في الحبشة آنذاك. والثانية تضم زينب الدارفوية صانعة الحصر وبنتها عجوبة وحفيدتها غنية البارعة في تركيب السموم العطرية، والتي تعمل جاسوسة لحساب الفرنسيين وترسل إليهم رسائلها تحت جلود الجمال الحية الذاهبة في قوافل من مصر إلى السودان، ولغنية هذه عبدة أو خادمة تدعى مرحبة، التي تعمل دوما على التسرية عن سيدتها، فتأخذها إلى ساحرة "سيدة روحانية" تدعى كاجورة لتدخل بنا الرواية في عالم أسطوري مذهل.

لكن الأسطورة تبلغ ذروتها في مطلع الفصل الرابع من الرواية وتمهد لها المؤلفة باقتباس عن لورانس العرب يقول: "إن التاريخ لا يتكون على أية حال من الحقائق، فلماذا القلق"ن لنعرف بعده أن بعض شخصيات الرواية مثل الوجيه وغاية هما شخصان كانا يعيشان في مطلع القرن التاسع عشر، وماتا ثم عادا إلى الحياة، وهنا تخبرنا الرواية: "بعد أن لقيا حتفهما، كل في حادث يخصه، هام كل من الوجيه وغاية دون هدف في الفضاء، ليصبحا مثل زومبي خرج من القبر بتصريح للقرن 21".

وتحفل الرواية بشخصيات عديدة لها وضعها ودورها في بناء الحكاية الكلية وفي تقدم الرواية إلى الأمام باتجاه النهاية، وفي صناعة مساحات التنافس والصراع بين الأفراد من أجل الظفر بالنصيب الأكبر

سواء من الثروة أو المكانة أو النفوذ في مجتمعات تتسم بندرة كل شيء. ومن بين هؤلاء "حسان الجواب" الذي يؤدي التواشيح في مولد أبي الحسن الشاذلي بحميثرة، و"ميشيل" التي ولدت لأب سوري وأم فرنسية جاءت إلى مصر في رحلة سياحية، وجدها ظل بمصر حتى واتته المنية.

وهناك "زينب الدافورية" التي تصنع حصرا ترسم عليها وجهها الذي ينطوي على سحر خاص، وتوجد "التومة" التي تبيع الأعشاب الطبية المستوردة من شتى بقاع الأرض، و«لام» التي اختطفت من حضن أم شابة وربتها سيدة مسيحية سودانية من أصول مصرية، و«الضو» الذي سدت أمامه سبل العودة إلى تجارة العاج فعاد إلى مهنته الأولى كقاطع طريق، و«الواسطى» الرحالة الذي يركب البحر ويصف رحلاته الطويلة الممتعة.

وهناك شخصيتان محوريتان هما «بلام الأسد» الرجل المغامر الذي يعمل في أحد المناجم، و«الوجيه» القاسي الذي يشرف على العديد من المناجم والمواقع الأثرية، ويحلم أن تكون له فصاحة عبد الله النديم وسطوة إسماعيل صدقي وفتنة اسماعيل المفتش أخو الخديوي، ويتقمص هذه الشخصيات دوما، فتتبدل سلوكياته بامتداد الرواية.

وتجري أفعال هذه الشخصيات في عالم زاخر ترسم المؤلفة معالمه باقتدار، لتحكي لنا تفاصيل العمل في المناجم، وما يجري في موالد الطرق الصوفية، والحفلات الراقصة التي يحييها الخصيان، وطرق

مواجهة الأمراض الفتاكة التي تجتاح السودان، والأعشاب التي تشفي من الأوجاع أو تقوي الغرائز الجنسية، وصناعة السفن والمراكب، وأنواع وألوان الأزياء التي يرتديها الناس، والمساكن والبنايات البسيطة التي يقطنونها، طرائق العيش الذي يحيونه.

والسلوكيات التي تبدر عنهم، واللهجات التي ينطقونها، والتي حرصت المؤلفة على أن تبين معانيها، في المتن والهامش معا.

وتستعين المؤلفة بحكايات ووقائع مطولة من التاريخ إلى درجة أنها تفرد مساحة سردية كبيرة لمقارنة على لسان «سليم» المؤرخ بين معركة طبرية بين قوات الملك جي دولوسينيان ملك القدس وقوات صلاح الدين الأيوبي في يوليو 1178 وجردة هكس التي وقعت في فبراير 1883 بين الحملة المصرية بقيادة الجنرال وبين جيش المهدي. لكن هذه الحكايات يتم توظيفها داخل النص إما لتفسره أو تجلي غموض بعضه أو تعطيه إطارا زمانيا، وهي في جميع الأحوال لا تطغى على سرد تاريخ الناس، وهي وظيفة أساسية للرواية التاريخية تقاوم بها الفعل السيء لأغلب المؤرخين بتسجيل أيام السلاطين وأتباعهم.

إن «المرسى» تؤكد عمق المسرب الضيق الذي حفرته نجوى شعبان لنفسها وسارت فيه مطمئنة إلى الحصاد الوفير الذي تجنيه من استلهام التاريخ الشعبي وهضمه وإعادة إنتاجه على شكل قطع سردية بليغة ترسم لنا طرائق عيش تراوح بين الواقع والأسطورة لآدميين يسابقون الزمن ويقطعون المسافات الطويلة من أجل تحسين شروط الحياة.

«مولانا» وما بين الرواية والسينما

حين تحولت رواية "مولانا" لإبراهيم عيسى إلى عمل مسرحي، ثم عمل سينمائي، استدعيت التقليد الذي رسخه في حياتنا الأدبية معلمنا الكبير الأستاذ نجيب محفوظ، حين كان يقول: "أنا مسئول عما كتبت لا عما رآه كتاب السيناريو أو صوره المخرجون السينمائيون"، وهو موقف طالما عارضه أمير القصة القصيرة العربية يوسف إدريس، الذي كان يشاكس كل سيناريو يؤخذ عن قصة أو رواية له، ويذهب أحيانا إلى أماكن التصوير ليبدى اعتراضه ورفضه، ساعيا إلى أن يكون كل شيء يأتيه الممثلون مطابقا لما ورد في النص الأصلي، من دون زيادة ولا نقصان.

في حياتنا الفنية هناك أعمال درامية أو مسرحية انتقصت من الأصول القصصية أو الروائية التي أخذت عنها، فظلمت أصحابها، وعلى رأسهم محفوظ، الذي لا يزال فريق ممن لم يقرأوه إنما شاهدوا الأفلام المستمدة من سردياته العذبة العميقة، يتوهمون أنه الكاتب الذي احتفى بعالم الراقصات والغانيات والصراعات المتوحشة في

الحارات الخلفية بين الفتوات المتجبرين، جاهلين بالجمال الفني والقيم الإنسانية العميقة التي تنطوي عليها أعماله الخالدة.

وهناك أعمال سينمائية أضافت إلى النص وتسببت في شهرته، بل انطلقت منه لتبدع نصا أكثر إدهاشا ورسوخا، مثل فيلم "الكيت كات" المأخوذ عن رواية "إبراهيم أصلان" فشخصية "الشيخ حسني" التي أبهرت الجميع، لم تكن هي الشخصية المركزية في الرواية، بل كانت هامشية إلى جانب شخصية متكررة ونمطية هي شخصية ابنه يوسف، الطالب الجامعي العاطل الذي يحلم بالسفر إلى الخارج سعيا وراء الرزق. لكن ذائقة السيناريست بشير الديك، وقريحة المخرج الكبير داود عبد السيد، التقطت الرجل الضرير من بين ركام السطور، وتوجته بطلا عريضا مذهلا، فتفوق الفيلم على الرواية بكثير.

قد يكون إبراهيم عيسى في حماية من هذا، لأن روايته ذاع صيتها، فوصلت إلى القائمة القصيرة في الجائزة العالمية للرواية العربية "البوكر" بدورتها الأخيرة، وصدرت منها، حتى الآن، سبع طبعات، وتوالت الأخبار عنها غزيرة، وإن لم يكن النقاد قد التفتوا إليها، حتى وقتنا هذا، بالقدر الذي يرضي كاتبا متدفقا دؤوبا، تطغى، في نظر جمهوره العريض، كتاباته السياسية الملتهبة على ما تجود به قريحته الأدبية، التي أهدتنا عددا من الروايات بدأت بـ "مريم التجلي الأخير" ووصلت إلى - "مولانا"، مرورا بـ "مقتل الرجل الكبير" و"العراة" و"دم على نهد" و"أشباح وطنية" و"صار بعيدا" و"في وصف من يمكن تسميتها الحبيبة"، ومجموعة قصصية هي "عندما كنا نحب"،

إلى جانب سيناريو عنوانه: قصة حبهم"، ومع كل هذا ما يربو على عشرة كتب في السياسة والفكر الديني.

تبقى مولانا هي أهم وأنضج وأوسع الأعمال الأدبية لإبراهيم عيسى، وهذا ليس رأي النقاد أو اللجنة التي أوصلتها للقائمة القصيرة من البوكر، بل هو رأي عيسى أيضا الذي يصفها بأنها "أعز الروايات إلى نفسه"، ربما لأنها حققت له أكثر من سابقاتها تقدما لافتا في عالم الأدب، أو لأنه عاش معها زمن كتابة أكثر من غيرها، حيث بدأ أول سطر فيها مطلع عام 2009 ، وظل يعايشها حتى فرغ منها في سبتمبر من العام الماضي. فقد كان يهجرها إلى غيرها من كتابة صحفية يومية لاهثة، وتجارب جديدة في بلاط صاحبة الجلالة ومعاناة سياسية أوقعه فيها قلمه الجرئ، ثم يعود إليها ولعا بها، وحدبا عليها، يضيف إليها مما جادت به ذائقته من صور، وما أهداه إليه عقله من أفكار، وما منحته إياه الحياة من تجارب، حتى استوت على سوقها، وصارت على الهيئة التي يرضاها.

وتتسم "مولانا" بتنوع لغة السرد، ما بين تلك الدارجة في الواقع المعيش، وهذه الآتية من متن الكتب القديمة وحواشيها، وبين تلك التقريرية التي يغلب عليها الإبلاغ، وهذه الجمالية التي يسيطر عليها الإدهاش. وكعادة إبراهيم عيسى المولع بمشاكسة الأفكار والمواقف من دون تهيب ولا تحسب، تتصدى روايته تلك لقضايا مطروحة في سوق الدعوة الدينية، وتوظيف الإسلام كأيديولوجيا بحتة أو دعاية سياسية في الصراع على السلطة، حيث سنرى جدلا حول مسائل مثل

الإرهاب وتداعياته، والخلافات المذهبية وآثارها، ومدارس الفكر الإسلامي ورواسبها، وروافد أصول الفقه وجدلياتها، وسنعيش مع الداعية "حاتم الشناوي"، بطل الرواية، حكايات ومواقف عديدة، تشبه تلك التي يحياها من هم على شاكلته في واقعنا. وكل هذا مغلف بواقع اجتماعي وسياسي يضربنا كل يوم ذات اليمين وذات اليسار، من قبيل توظيف الدين في جني الثروة والجاه، وتعاون بعض شيوخ الدعوة مع أجهزة الأمن وأنظمة الحكم المتعاقبة، والخيط المتين الذي يصلهم بعالم المال والأعمال.

إن "مولانا" شهادة جارحة على جانبا من حياتنا المترعة بالشقاء، إذ تفضح ممارسات طالما تسربل سوادها برداء أبيض نُسج من جلال الدين وهيبته في النفوس، وهي تهتك أسرارا لا يعرفها عوام الناس عن وعاظ يقولون ما لا يفعلون، وتدين كل أولئك الذين يسيرون في ركبهم كالعميان بحثا عن سعادة عابرة، يتوهمون أنها واقفة على شفاه تجار الكلام الآتي من بطون الكتب الصفراء، وليست في أعماق أنفسهم لو كانوا يبصرون.

عودة أبطال نجيب محفوظ من الموت

لم يستعر إبراهيم فرغلي، المسكون بعالم نجيب محفوظ وأسلوبه وشخصياته، اسم الترجمة الأجنبية لرواية «أولاد حارتنا» فقط، ليوسم بها روايته الأخيرة «أبناء الجبلاوي»، بل اقتطف من محفوظ الكثير، وتمثّله في الكثير من مواضع هذه الرواية ذات السرد المكتنز، الذي يراوح بين إسهاب غير ممل، وإيجاز غير مخل.

وما يجعل الإغراق في الوصف، والتطويل في السرد مقبولاً نسبياً في هذه الرواية ليست الحبكة الجاذبة، بل اللغة المحتفية بشاعرية تلفت بذاتها، منذ الصفحة الأولى، وكذلك بالرؤية الفلسفية التي تتشح بها الرواية، والمفارقة المدهشة التي تنطوي عليها، وعالمها الذي يسير ذهاباً وإياباً بين الواقع والخيال، وبين الماضي والحاضر، وكذلك شخصياتها التي تنمو وتتراجع، تتقلب وتثبت، تسقط وتقف، لكنها تشكل في مجموعها لوحة إنسانية جديرة بالتأمل.

لا يريد فرغلي في روايته، التي صدرت عن دار «العين» في القاهرة في نحو 470 صفحة، أن يهدي القارئ حكاية مركزية تدور حولها سلباً وإيجاباً، بيسر أو بطريقة وافية، بل يغلفها بحكايات متوازية

تارة، ومتداخلة طوراً، يغرق فيها أحياناً فيكاد أن ينسى «خيط السرد الأساس» ثم يطفو فيعود إلى جوهر ما يريد، وفي بعض الأحيان يوظف تلك الحكايات المتوازية والمتداخلة لخدمة المقصد الرئيس، الذي لا يزيد عن التحري عن اختفاء كتب نجيب محفوظ من المكتبات العامة والخاصة، وهو التخيل الصادم الذي يبدأه المؤلف بقوله: «اختفت كتب نجيب محفوظ ربما إلى الأبد، مثلما اختفت قارة أنتركتيكا، واندثار الفراعنة، والغياب في الزمن والموت».

وفي غمرة الضجيج الإعلامي، والتحرك الرسمي والأهلي، المحلي والدولي، المصاحب لهذا الحدث المتخيل تبدأ شخصيات روايات محفوظ في الظهور ليلاً في شوارع القاهرة، فرادى أو مجتمعة، في تفاعل عجائبي، كأن يلتقي «عاشور الناجي» بطل «ملحمة الحرافيش» «أحمد عبدالجواد» بطل «الثلاثية - «بين القصرين»، «قصر الشوق» و «السكرية» - ثم يلتقي هذان، الشخصيات الحقيقية للرواية، «كبرياء» و «نجوى» و «كاتب». وهي مسألة أقرب إلى «الفانتازيا»، لكنها ترسم الملامح الرئيسة لعالم محفوظ في احتفاء ظاهر، وحدب لا يفتر، يصل إلى ذروته حين يتألم السارد لاختفاء تمثال محفوظ نفسه، وحين يجود المؤلف بشخصية «كاتب الكاشف» الذي يحاول أن يحل هذا اللغز، فيدخل إلى «القبو»، الذي لطالما اتخذه محفوظ مكاناً لبعض أساطيره، من أجل مقابلة الفتوات والحرافيش، ليجدهم مهمومين بالبحث عن خلاص أنفسهم وبلدهم، تحت رعاية «رادوبيس»، وهي الشخصية الفرعونية التي كتب عنها محفوظ رواية حملت اسمها، واستدعى فيها

الأساطير المصرية القديمة ووظفها في الإسقاط السياسي على واقع مصر في أربعينات القرن العشرين.

تكاد شخصيات فرغلي أن تتماهى مع نظيرتها عند محفوظ، فـ «كبرياء»، يبدو المعادل المعاصر لـ «عاشور الناجي»، فهو جاء إلى الحياة بفعل خطيئة أمه مع أبيه، فتربى في ملجأ للأيتام، ووافق رجل آخر هو «رفيق فهمي» أن يكون أباً له في الأوراق الرسمية، وهو عجوز يسرد مذكراته لـ «كبرياء»، الذي يعمل خطاطاً، فيسجلها له على ورق البردى.

أما «نجوى»، فتبدو هي المعادل المتنوع لكل النساء اللعوبات في روايات محفوظ وقصصه، وهو ما يتبين من وصف الراوي لها بأنها: «تعيش في مرحلة وسطى بين الحب والكراهية، ثم في منطقة أخرى بين الحب والريبة، ثم في مرحلة ثالثة من المرض النفسي والجنون». وعلى ضفاف هذه الصفات أو بفعلها، تملأ نجوى صفحات الرواية شبقاً مستعراً، يتمادى أحياناً إلى درجة التعمية على «بؤرة» الرواية، المتمثلة في فكرة مركزية وخيط سردي متتابع، يبهت ويزدهي، بحسب إرادة نجوى وغيرها، ممن يقحمون أنفسهم أحياناً على مسار السرد.

وكي تكتمل عملية التحري عن اختفاء كتب محفوظ، يتخذ فرغلي، راوياً عليماً، يسرد كل شيء، في إحاطة جلية، ثم يتمرد عليه، فتتعدد الأصوات، معلنة عن ذاتها بصراحة. فالبطل (الراوي) الذي يحمل اسم «كبرياء» يتوارى في الظل ويحل محله قرينه الذي يعلن:

«لم يكن في خطتي أن أقوم بهذا السرد على الإطلاق، ولم يكن لديّ أي أدنى رغبة، لكنني أصبحت مضطراً لذلك بعد اختفاء

«كبرياء»... قراري هذا مشبوه باغتصاب سلطة ليست من حقي، هي هنا سلطة السرد...». ثم لا يلبث هذا القرين أن يسلم راية السرد إلى غيره، وفي صيغة بالغة الصراحة تقول فيها الساردة الجديدة: «لن أعتذر عما فعلت، فبصفتي قرينة نجوى، كان عليّ أن أتسلم ناصية السرد من قرينة كبرياء».

لكن الرواة، من الإنس والجن معاً، يصنعون عالماً شبه ملحمي، ويصيرون أدوات طيعة نسبياً في يد المؤلف، يوظفها في مغامرته الروائية، التي تقوم على تجريب في الشكل والمضمون معاً، وانتقال لاهث بين واقع مراوغ يشكل خلفية للرواية، وأسطورة غير مكتملة تصاغ على مهل.

في مفتتح الرواية يخبرنا المؤلف أنها «مختلقة كاملة من الخيال، بكل ما يدور بها من وقائع، وكل ما فيها من شخصيات»، ولكن حين يشرع في السرد يغرق في تفاصيل واقعية، وتبدو شخصياته المتخيلة مجرد أنماط بشرية متكررة. بل إن الشخصيات الأسطورية، التي سبق أن نحتها محفوظ فجعلها فرغلي من لحم ودم وعظام وأشواق وأحوال، تئن تحت وطأة واقع حسي موزع على الرواية بتدبير، ولا يقصد به في معظم الأحوال إلا تمجيد اللذة وإعلاء سلطان الجسد. وربما هي محاولة لتوفير نوع من الجاذبية لقارئ يبحث عن كسر المحرمات المعهودة. فالرواية تبدأ بجملة «شقت الصرخة صمت الليل، فانتفضت»، وبعد قليل نعرف أن هذه الصرخة ليست عن ألم، بل «لغة شهوانية لروح ترفل في نشوتها».

وتنتهي الرواية بـ «متوالية صراخ» للسبب ذاته. وبين البداية والنهاية، يستمرئ المؤلف الاستغراق في وصف أجساد الفتيات ولحظات الشبق، التي تبدو في بعض المواضع غير موظفة فنياً بقدر كاف، وتقترب في مواضع أخرى من طريقة السرد الكلاسيكي، الذي كان معنياً بسد الفراغات، وطمس مساحات التخيل، عبر الإسهاب في الوصف والتجسيد، وهي مسألة قد لا تبدو مناسبة لرواية «مختلقة».

يتعدى تأثر فرغلي بأستاذه نجيب محفوظ، مجرد طريقة السرد التقليدية التي تجاوزها أبو الرواية العربية المعاصرة نفسه، ليتجلى في التناص مع محفوظ، عبر الاقتباس المباشر من نصوصه تارة، والتفاعل الخلاق مع قاموسه اللغوي وإعادة تشكيل مفرداته الثرية المشحونة بالدلالة، تارة أخرى، من دون مواربة ولا تورية. وهي مسألة ظاهرة عياناً في بعض عناوين أقسام الرواية، التي أخذت أسماء «صدى النسيان» و «الشيطان يعظ» و «أبناء الجبلاوي» و «حكاية بلا بداية ولا نهاية».

لكن هذا لا يعني أن فرغلي يفتقر إلى الصوت الخاص، فهو في النهاية كاتب راسخ الموهبة، يؤمن بأن الرواية تنحت معرفة ما، أو تعرضها في قالب سردي. ولأن المعرفة ذات طابع تراكمي، فإن روايته تلك تراكم على منتج محفوظ نصاً وأسلوباً وعالماً، من دون انسحاق أمامه، أو تسليم كامل بشروطه وطريقته. فعلى الأقل، إن معمار «أبناء الجبلاوي» يتمرد أحياناً على التقليد، ليبدو في مواضع عدة مختلفاً وحداثياً، ولو أدى هذا إلى حالة من التشظي أو التفكك والتعقيد وفقدان اليقين.

مراوحة بين صدمة الواقع وسحر الخيال

ينسج الروائي سعد القرش خيوط أعماله السردية على مهل، وبلا ضجيج، فتستوي على سوقها عفية لافتة، لكن تبقى أكثرها قوة من حيث المعمار الروائي والتخييل واللغة الشاعرية المقتصدة التي تؤدي الوظيفة بلا إسهاب ممل ولا إيجاز مخل هي ثلاثيته المراوحة بين التاريخي والفانتازيا، والتي وسمها تباعا بـ «أول النهار» و«ليل أوزير» و«وشم وحيد» وهي تغطي حكاية قرية مصرية متخيلة منذ القرن الثامن عشر وحتى نهاية القرن التاسع عشر، تعلو على كونها مجرد قطعة من الريف المصري الذي سجلته الجغرافيا ورصده التاريخ وصوره علم العمران، إلى كونها دويلة أو «وحدة اجتماعية». لكن القرش يتجاوز الرؤية التقليدية التي تطرح «عمدة القرية» معادلا لـ «رئيس الدولة و«الخفراء» كتعبير عن «جهاز الشرطة» وهكذا، ويجعل القارئ ينغمس في ثنايا العمل متجردا من هذه الحمولات المستهكلة وتلك المضاهاة المعهودة، ويعيش عالما موزعا بين سحر الخيال وصدمة الواقع، يملأه البطل المستمر «سيد أوزير» والمتحلقون حوله «الأهالي»، وبينهم وبينه مسافات متدرجة من الأحلام والأطماع والنزوات.

في «أول النهار» يرسم ملامح تلك القرية التي أعاد الجد «عمران» بناءها بعد أن جرفها الفيضان، ويعرض في انسياب تاريخ بعض المنسيين والمنفيين في الشوارع الخلفية، وهم يقاومون بطش الحاكم وتوحش الطبيعة، متوسلين بالثقافة الشعبية تارة، وبالفهم الإيجابي للدين الذي يحوله إلى طاقة إيجابية ترفض الخنوع وتمنح الأمل، طورا.

وفي «ليل أوزير» ينحرف حكم هذه الوحدة الاجتماعية من العدل إلى الظلم، ومن القسط إلى الجور، وهو ما تبينه عبارة جاءت على لسان منصور الذي اغتصب السلطة وهمش دور حفيد عمران، وكان ينصح ابنه خليفة قبيل وفاته قائلا له: « لو مت رد للناس حقوقهم قبل إعلان وفاتي، حتى لا يفترسوك، اعتذر عني، اطلب السماح، فيحسوا أنهم في عهد جديد، فيحبوك ويجتمعوا حولك، وينسوا بدايتك الشؤم». فبيت عمران الذي كان ملاذا للعبيد والفلاحين الهاربين من بطش أسيادهم، أخذ في التداعي، بقوة الانحراف عن طريق المؤسس، وسواد النبوءة التي توقعت أن تقع أسرته في حبائل كارثة كل نصف قرن، فجاء الفيضان ثم الطاعون، فالحريق وبعده تفرق الشمل والتيه.

أما في «وشم وحيد» فنحن أمام بطل مجروح بعبء الماضي وفداحة الحاضر معا، حيث قُتل أبوه في حفر قناة السويس، مع مائة ألف مصري استشهدوا ليفتحوا بابا للتجارة وأساطيل الاستعمار ثم يتركوا ريعا لأحفادهم. لكن الابن لم يعرف من قتل أباه؟ ولا أين طمروا جثته بين كثبان التراب والرمل، فقرر أن يقتل الخديوي نفسه،

ثم يعود بالجثة، بعد أن يجدها إلى أرض الأجداد «أوزير»، لكنه يفشل ويضيع في دروب الحياة القاسية.

وقراءة هذا العمل الملحمي يمكن أن تذهب بنا نحو الغرق في التفاصيل الدقيقة والاستشهادات المتوالية، سواء التي تستعرض الحكاية المركزية أو الحكايات الفرعية وأقدار الأبطال وتحولاتهم واللوحات الخلفية واللغة المستعملة في شاعريتها وتقريريتها، لكنني هنا سأنظر إليه كبنية متكاملة مركزا على السمات الشكلية والمضمونية الأساسية له، لاسيما أنه يختلف، مساحة وعمقا، عن الأعمال السابقة للقرش وهي روايتي «حديث الجنود» و«باب السفينة»، ومجموعتيه القصصتين «مرافئ للرحيل» و«شجرة الخلد». ويمكن ذكر هذه السمات على النحو التالي:

1 ـ المتصل المنفصل: حيث اتبع القرش تقنية جديدة في ثلاثيته تلك، إذ يمكن قراءة كل جزء منها على أنه وحدة عضوية متماسكة ومتكاملة أو رواية في حد ذاتها، لاسيما أن كلا منها تأخذ عنوانا خاصا، وإن كانت الأولى والثانية بينهما اتصال في العنوان معطوفا على تعاقب «النهار» و«ليل» ورمزيتهما هنا، فإن الثالثة بعيدة عن هذا تماما إذ لا علاقة بين «الوشم» و«وحيد» بعنواني الجزئين الأول والثاني. وحتى يُحكم هذا الانفصال اتبع القرش طريقة «الفلاش باك» ليعطي كل جزء عمقا تاريخيا يستدعيه الأبطال في التذكر أو الحوار أو يطلقه الراوي العليم في فضاء النص، مختزلا تفاصيل غزيرة في

عبارات مكثفة مشحونة بالدلالات والحمولات الآتية من رحم ما مضى. وعلى النقيض إن اتخذنا أسرة عمران الممتدة مدخلا للتعامل مع هذه الثلاثية سنجد بينها اتصالا ظاهرا.

وتنعكس هذه التقنية على الوحدات الأصغر التي تشكل كل جزء على حدة، والتي تسلسلت في أرقام متتابعة. ففي بعض المواضع يبدأ الجزء وكأنه وحدة قائمة بذاتها، لكن بمضي السرد إلى الأمام يتصل تدريجيا هذا الجزء بما سبقه ويفتح بابا لما يأتي بعده.

2 ـ العالم الموازي: فالقرش يختلق من الصفر عالما موازيا ويبنيه في روية، من حيث الأشخاص والبيئة والعلاقات الإنسانية، وهي طريقة رأيناها مع «ملحمة الحرافيش» لنجيب محفوظ و«أرض النفاق» ليوسف السباعي و«الخالدية» لمحمد البساطي و«مدينة اللذة» لعزت القمحاوي، و«مخلفات الزوابع الأخيرة» لجمال ناجي. لكن هذا الاختلاق لا ينبني على خيال محض، فنجد أنفسنا أمام عالم يحلق في الفراغ، بل يقوم على استعادة واقع لم يعايشه المؤلف بالطبع، لكنه قرأ عنه في أضابير كتب التاريخ، الأمر الذي دفعه إلى أن يقر بالعرفان في نهاية الرواية للمؤرخ الشهير الجبرتي وكذلك ساويرس بن المقفع، ومعهما بعض المؤرخين المعاصرين. فهؤلاء أمدوه بالخيط التاريخي الذي تسرى فيه أحداث الرواية، وكذلك بالسياق الاجتماعي الذي جعل المؤلف ملما بظروف حياة الناس في عصر المماليك وما تلاه، لهجاتهم وطرائق عيشهم وحدود عالمهم، وفعل هذا

باقتدار سواء حين بدأ بعالم الريف الغض على ضفاف النيل، أو في الصحراء وقت حفر قناة السويس، أو في قلب القاهرة حين جاء البطل هاربا من ملاحقة جنود الخديوي وعسسه.

3 ـ الماضي للحاضر: فالقرش في جانب من سرده، لا يقصد التاريخ لذاته، فيجعلنا نعيش في حكاية قديمة لا نرى لها صدى أو تجليات أو تمثلات في حياتنا الآنية، بل يوظف التاريخ في خدمة الحاضر، أو هكذا يستهلم القارئ أو الناقد، الذي بوسعه أن يتعامل مع التاريخي على أنه قناع للحديث عن الحاضر، من باب الرمز أو التحايل أو عدم تجنب الوقوع في التوظيف السياسي المباشر والفج. وهذا الاتصال التاريخي يرتبط بوعي الكاتب الحالي من جهة وما حصله عن الماضي من جهة ثانية، ورغم أن الكاتب يتحدث عن بقعة جغرافية ووحدة اجتماعية متخيلة تحضر مصر السياسية والاجتماعية كاملة في الرواية، فنجدها في أساليب أجهزة الأمن، وطرق الزراعة ونظم التملك وسلوك الفلاحين، والتقويم القبطي، وألوان الحكم وأسماء بعض الحكام والكفاح ضد الاحتلال الفرنسي، وعلاقة المسلمين والمسيحيين.

4 ـ المزاوجة بين الشفاهي والكتابي، فلغة الحكي في هذه الثلاثية حاضرة بقوة، لاسيما في الحوار «الديالوج»، حيث نجد الأساليب واللهجات المتداولة في الحياة اليومية، والتي تؤدي وظائف مختلفة كالعظة، عبر الحكم والأمثال، والسباب،

والتعبير عن الأفراح والأتراح، والتفاؤل والتشاؤم. بل إن المؤلف نجح في مواضع عدة بالرواية أن ينحت كلمات خاصة به، أو يستعيد أخرى مهملة في بطون القواميس ويعيد توظيفها بانسياب، فلا تشكل نتوءات داخل النص، ولا تبدو غريبة لمن يطالعها ضمن سياقها.

5 ـ استعمال التوالد الحكائي: فالراوي يأخذنا أحيانا في دهاليز جانبية تنبت من الحكاية المركزية، كي يعزز مسار السرد أو يشبعه أو يرممه، ثم يعود إلى المجرى الرئيسي متقدما في خط مستقيم، منحازا إلى حبكة روائية معتادة، لاسيما أنه يتتبع تاريخا لا يعود إلى الخلف إنما يسير إلى الأمام.

عن تجريب دائم

بدأ الروائي سعيد نوح مسيرته الأدبية شاعر عامية، وسمعت بعض قصائده في ندوة جريدة "المساء" مع مطلع تسعينيات القرن العشرين، وكانت رائعة، وانتظرنا جميعا ديوانه الأول، لكننا فوجئنا بأول رواية له "كلما رأيت بنتا حلوة أقول يا سعاد" والتي لاقت اهتماما مناسبا وقت صدورها لارتباطها بأمور إنسانية عميقة، ولبنائها المختلف وعفويتها.

وبمرور الأيأم أخذ النثر سعيد نوح من الشعر، لتصدر له روايات: "دائما ما أدعو الموتى" و"61 شارع زين الدين" و"أحزان الشماس" و"ملاك الفرصة الأخيرة" و"الكاتب والمهرج والملاك الذي هناك" ومتتالية قصصية بعنوان "تمثال صغير لشكوكو"، بينما تبقى له أعمال أخرى حبيسة الأدراج أو على قائمة الانتظار في دور نشر وسلاسل أدبية حكومية وهي روايات أخذت عناوين: "ما لم يقله المقدس فرج" و"كالماء أصله البحر" و"أم مليحة" فضلا عن مجموعتين قصصيتين عنوانهما: "لم يكن يجب على الملائكة" و"كما كان يجب على الملائكة"، وعدة سيناريوهات لمسلسلات وأفلام لم تجد طريقها إلى التنفيذ حتى الآن.

ولعل عناوين أعمال نوح دالة على عالمه الذي يرواح بين واقعية فجة قاتمة وكابوسية، وخيال مجنح وغرائبية لا تحدها قيود ولا تمنعها سدود، وفي الحالتين فهو لا يضع عينه أو يسخر قلمه لخدمة السائد والرائج والمطلوب إنما يكتب ما يروق له، معولا على أن الأيام وحدها ستنتصر له، حين يأتي من يتفاعل بإيجابية مع نصوصه، ويسبر أغوارها، ويفهم أعماقها، ويعطي صاحبها مكانه اللائق بين الساردين.

وهناك ثلاث سمات بارزة في المنتج الروائي لنوح، بشكل عام، أولها الكتابة العفوية المتدفقة التي تجعل قلمه في كثير من الأحيان مأخوذا برغبة جارفة في كتابة ما يعن على الذهن ويفيض به الوجدان. وثانيها العمق الصوفي الواضح في النظر إلى الطبيعة البشرية، وعلاقة الخالق بالمخلوق، والخير بالشر. والثالثة هي الرغبة في الاختلاف من خلال الدخول إلى مساحات غير مأهولة بطريقة جديدة في المعالجة وإن كان قد استفادت من المنتج الروائي الغرائبي العربي والأجنبي من دون أن تقلده أو تنقل عنه أو تقلده.

في "الكاتب والمهرج والملاك الذي هناك" نحن أمام ملائكة بوسعهم أن يشاطروا الناس كثيرا من أفراحهم وأتراحهم، وأحلامهم وآمالهم، ومخاوفهم ووساوسهم، ويقفون شهود على المفارقات والتناقضات والفواجع التي وصمت سلوك البشر وتدابيرهم في مصر على مدار ثلاثين عاما من حكم مبارك، وتتابع هروبهم من واقعهم المؤلم إلى عالم المخدرات لتغييب الذهن أو البحث عن سلوى خادعة.

وفي رواية "ملاك الفرصة الأخيرة" يقفز سعيد نوح قفزة غاية في الجرأة حين يعيد صياغة قصة الخلق بطريقة مختلفة عن تلك السائدة في الكتب السماوية أوفي الأساطير البابلية والفرعونية التي حوتها "الجيبتانا"، ويصنع مغامرة سردية في اتجاهين أحدهما فانتازي يهز الكثير من الثابت والراسخ والوثوقي ويفتح الجدل حول البدايات والمسلمات بلا حذر ولا تحسب، والثاني واقعي يدور حول فلسطين بوصفها قضية العرب المركزية، ولا يجد الكاتب أي عناء أو غرابة في التوليف أو المقاربة بين هذين الأمرين المتباعدين، لاسيما أن روايته نابعة من خيال واسع.

ويقوم نوح في روايته الموسومة بـ "61 شارع زين الدين" بتجريب مغاير حيث تتعدد الأصوات وتتنوع مستويات السرد، رغم أن الحكاية تغرف من الواقع وترصد جانبا من حياة المهمشين، فالنص يسرده راو عليم، هو الكاتب نفسه، الذي لا يجد غضاضة في الدخول إلى ثنايا النص ومتنه، والإمساك بمصائر الشخصيات، أو دفعها إلى التمرد في بعض المواقف، وإتاحة الفرصة لها لمراجعة المؤلف كي يعدل مسارها، مثلما نرى في حوار على لسان شخصيات الرواية التي تلاقت لتعرف المصير الذي اختاره لها المؤلف، ثم ترفضه لأنه في نظرها كاتب خائب يتجنى عليها، ولذا تقول له: "أيها السيد الكاتب المتحكم فينا، نحن عبيدك. يا على الجناب اسمع منا كلمة واحدة ووحيدة لا تغامر اذ يناديك السراب".

وفي رواية «كلما رأيت بنتا حلوة أقول يا سعاد» يستفيد نوح من تقنيات السينما، ولا يتقيد بالشكل التقليدي السائد للرواية، دون أن يفقد العلاقة الحميمة بشخصيات أعماله، لاسيما أن هذه الرواية هي تجربة خاصة له، حيث يعرض الارتباط العاطفي والإنساني النبيل والنازع إلى الصوفية بين أخ بسيط وأخت كانت محاطة بحب الجميع واحترامهم، لطهرها وصدقها وحدبها على كل من حولها. والأخ هنا هو المؤلف ذاته، والأخت في الرواية كانت أخته في الواقع التي انتقلت إلى رحمة ربها وهي في ميعة الصبا، ولهذا مارس سعيد طريقته التي حفلت بها رواياته اللاحقة بتدخله في النص وذكر شخصيات حقيقية، والانتقال العفوي بين تسجيل الواقع والتخييل.

أما في رواية «أحزان الشماس»، التي ظلت حبيسة الأدراج لسنوات عديدة، فيقتحم نوح عالم الرهبان في أحد الأديرة بصعيد مصر، عبر مسار طفل يدعى جرجس يبلغ من العمر 11 عاما وهو كفيف، وحين يزور الدير بصحبة أبيه يسمع ترنيمة «الأم الحنون» بصوت قساوسة وشمامسة، فتترك في نفسه أثرا عميقا، ويتمنى أن يتضخم إلى هؤلاء النساك المنقطعين للعبادة، ويكون له ما أراد، فتظهر له معجزات ويفيض الخير على يديه، وهذا يثير حفيظة الراهب «متى» فيتآمر عليه، وينجح في إبعاده عن تلقي الاعترافات، ويرسله إلى الجبل بدعوى أنه في حاجة ماسة إلى التطهر، وهناك يقابل «تريزا» ويتزوجها ويرزق منها بطفل، حين يأتي وقت تعميده لا يبكي، فيقال إنه من أوصى به المسيح وينتظره في الملكوت، ولذا ينشغل ذهن «جرجس» بابنه،

ومع هذا حرص على أن يبتعد عنه حتى لا يفرط في التعلق به، ويهمل شغله وأم ولده، التي تظن أن قلبه قد هام بامرأة غيرها، لكن يسترد وعيه حين يحضر تعميد طفل آخر لا يبكي فيقول عنه الكاهن ما قاله عن ابن «جرجس»، فيعود الأب إلى أسرته يرعاها لكن يفجعه موت ابنه وهو في الثامنة عشر من عمره، فيموت بعده بتسع عشرة ليلة. وفي ثنايا هذه الحكاية يرسم سعيد نوح ملامح الحياة داخل الدير، ويظهر معرفة بأسرارها وطقوسها ولغتها المتبادلة، ويميط اللثام عن المسكوت عنها في السرد المصري، باستثناء أعمال قليلة.

هكذا تمضي المسيرة الروائية لسعيد نوح نابعة من تجربته الذاتية أو خبرته الشخصية المباشرة والصريحة، والتي ينقل عنها من دون مواربة، وكذلك حصيلة تأملاته الوجدانية التي يحلو له هو أن يتحدث عنها طويلا واصفا إياها بـ «الميول الصوفية الجلية»، وأيضا قراءاته المتتابعة للآداب العربية والعالمية، وهي قراءة متأنية وعميقة إلى درجة أنه يضع خطوطا تحت عبارات تعجبه أو صور جمالية تروق له وتدهشه، وقد ينقلها في أوراقه الخاصة ليتدبرها قبل أن يقدم على عمل جديد أو أثناء كتابته، ليتناص معها أو يشاكسها.

ما تخلخله السياسة يثبته التصوف

ينهل محمود الورواري من معين الصوفية العامر بالحدس والمحبة والزهد والولاية، ومن درايته بالواقع السياسي والاجتماعي المعيش، ومن تجريبه لمختلف فنون السرد، لينسج خيوط روايته الأخيرة الجميلة «مدد»، التي تبدو في مطلعها وكأنها حكاية مكتوبة من وحي الثورة، أو للتفاعل مع زخمها الهادر، لكن سرعان ما تفارق هذه المحطة، وتتخفف تدريجيا من تأثير السياسي على الجمالي والفلسفي والاجتماعي، صانعة أمثولة افتراضية، ليست بجديدة، لمسئول كبير قضى الثوار على أحلامه المفرطة ونزواته فصار مطاردا، ولشريحة من الناس المتعبين الذين يهربون من قسوة الحياة باختلاق بهجة عابرة، يصنعها إدمان الحشيش تارة، والانشغال بالتفاصيل الدقيقة طورا، لكن الظروف تجعلهم جميعا يتقلبون في مساحات رمادية بين اليأس والرجاء، والألم واللذة، والعذاب والمتعة، والنجاح والفشل، والماضي والمستقبل، والشجاعة والجبن، والإقدام والإحجام، والكرم والبخل، والإفراط والتفريط، لنصير أمام عيش معلق في الفراغ، فلا هو يحط على الأرض ويغرس فيها جذورا عفية، ولا يطير

إلي جوف السماء البعيد متحررا في رحابها من كل القيود، التي يخلقها الفقـر والمرض والجهل. وتلك المنطقة الوسـطى بين كل شـيء وكل حال تبدو هي القيمة المركزية الساكنة في ثنايا هذه الرواية، وهي مسألة ظهـرت بجلاء في ذلك الاقتباس الذي تصدر الرواية من أقوال الأديب الروسي الشهير ديستوفسكي وهو: «الجنون هو عدم قدرة الإنسان على أن يحسم أمره بين عالمين متناقضين».

وعبر راو عليم، يمسـك بخيوط الحكاية ويحرك أبطالها كيفما شاء وينسـب إليهم كل ما يريد من تصورات وأفكار، يسـرد لنا الكاتب بلغة عذبـة، مفعمـة بالشـاعرية والمفارقات والصـور الفنيـة البازغة، مقطعا وافرا من مسـيرة حياة وزير في نظام مبارك أعطاه المؤلف اسـم «رياض كامل» الذي لم يسـتوعب الصدمة التـي خلقتها الثورة له فقرر الانتحار مـن خلال الامتناع عن تناول دواء السـكر والضغـط، لكن حب الحياة غلبـه، فلـم يجد من خيار سـوى الهـروب، ليس إلى خـارج مصر، إنما إلـى الجبانة حيث مقبـرة والده، الذي كان يعامله بقسـوة وهو على قيد الحياة جراء شـكوكه في سلوك أمه، وهناك يتعرف على بشر مختلفين، عـن أولئـك الذيـن عايشـهم خـلال رحلـة تصعيـده ليكون مـن رجال السـلطة. من هؤلاء «دردير» الهارب من ثأر في الصعيد، و«حسـن» الذي اسـتولى أعمامـه على ثروته وأخته «حياة» التـي تمتلك عربة لبيع الفـول، و«الشـيخ زوزو» الذي بـدأ حياته طالبا بالأزهـر وحرمته الفاقة من مواصلـة تعليمه فأصبح مقرئا على المقابر، و«على منولوج» طالب

الحقوق الذي أجبرته أجهزة الأمن على ترك الكلية ولم يجد سكنى سوى في المقبرة ولا عملا إلا كتابة الأشعار لمطرب يغني وراء راقصة.

بين هؤلاء يختفي الوزير، وهو الذي جاء من الريف مغبونا بعد أن عيَّره الأطفال بأمه، ليجد حياة لم يعركها من قبل، تأخذه قليلا من أوهامه، وتطلعه على جانب من حياة بسطاء الناس الذين كان غافلا عنهم، وشارك في سحقهم وقهرهم ووضعهم على الهامش بدم بارد. لكن التحول الجوهري في مسار «رياض كامل» يحدث حين يلتقي الشيخ «خيشة» الذي كان يأتي كل سنة إلى المقابر وينظم فيها حضرات الذكر مع مريديه، إذ نصحه بأن يخلي الدنيا وراء ظهره، ويمضي إلى الصحراء، حيث الصمت والجلال، فيمضي بهدوء في مدارج السالكين، لكن الرؤى التي تأتيه من «حسن» الذي استشهد في ثورة 30 يونيو ويوصيه برعاية زوجته وأخته و«دردير» الذي قتلته سيارة مسرعة، تجعله يعود من خلوته، لكن بروح ونفس وقيم وإدراك للذات والعالم، يختلف تماما عن ذلك الذي كان عليه في ميعة الصبا أو في صفوف السلطة.

إن ما اختاره الورواري لبطله من مصير يختلف تماما عن ذلك الذي اختاره نجيب محفوظ لـ«عيسى الدباغ» بطل رواية «السمان والخريف» الذي كان أيضا ضحية لثورة يوليو 1952، لكنه اتفق مع محفوظ في جعل التصوف خلاصا كما ذهب الأديب الكبير في روايته «رحلة ابن فطومة»، إذ جعل الورواري بطله يمر بمراحل ثلاث من الأحوال الصوفية أعطاها أسماء «القرب» و«الخلاص» و«الكشف» وجعل

منهـا عناوين لآخـر ثلاثة فصول في روايته، مجتهـدا في إيجاد مقامات وأحـوال صوفية تقترب من تلـك التي نحتها زهاد التصوف وفلاسـفته عبر سـنين طويلة. لكن يبقى السـؤال: هل يطرح المؤلف تطهير النفس حـلا لبطله، الذي يبدو هنا نموذجا لنظام مبارك كله، وبالتالي حلا عاما لمـا تمر به مصـر بعد الثورة؟ وهل مـا جرى في الواقـع يتطابق مع هذا أم أن أغلـب المباركيين عادوا بتصوراتهم وأحوالهم القديمة ليهاجموا الثوار ويعيدوا الأمور إلى سابق عهدها؟ هذان سؤالان ليس مطلوبا من الرواية أن تجيب عليهما، وربما أراد مؤلفها أن يطرح هو حلا مثاليا، أو يقصـر هـذا الحل على بطله مـن دون أن يحمله بأي مسـتويات عامة أو شاملة تنسحب على حالة المجتمع بأسره، وهذا حقه، لكن كنا ننتظر أن نرى تعميقا للمجاهدات التي مر بها «رياض كامل» حتى تصفو نفسـه، ويصيـر إنسـانا آخر، وهو مـا أفرط المتصوفة في الحديـث عنه في باب المقامات والأحوال ومدارج السالكين.

والضميـر الغالـب علـى الرواية هـو «المخاطب» الـذي إن كان قد أتـاح للمؤلـف أن يقيم حوارا داخليا عريضا بين البطل ونفسـه أو جعل بمكنـة الكاتـب أن يدين بطله ويجلده أحيانا، فإنـه بدا مجافيا في بعض المواضـع، لعلم الرواي بكل شـيء وإلمامه بكافـة التفاصيل وتحكمه فـي مصائر شـخصيات الروايـة من الابتـداء إلى الانتهـاء. وقد حرص الكاتـب علـى أن يظـل ضمير المخاطـب مصاحبـا لبطلـه الأول طيلة صفحـات الروايـة، فالجملـة الأولـى منهـا تقـول: «نفس الرؤيـة التي تطـاردك منذ طفولتك تأتيك هذه المرة بشراسـة أكثـر» فيما تبدأ العبارة

الأخيرة فيها بالقول: «تضحية كبيرة أن تغادر النوراني فيك، وتنحاز إلى الطيني مرة أحرى، تعود إلى ذلك البين الذي كرهته طويلا». على النقيض من ذلك كان المؤلف أكثر تحكما في رسم بقية الشخصيات عبر استخدام ضمير «الغائب»، ومن خلالهم طرح الكثير من تصوراته وقراءاته الفلسفية، من دون أن يخل بجماليات النص، إذ وظف تلك النزعة المعرفية في ثنايا العمل، عبر وصف وحوار متدفقين، ولغة فياضة، وشحنات إنسانية ظاهرة، خاصة أنه بدا متعاطفا مع المهمشين في روايته، وهم مهمشون في الحياة نفسها، وأراد أن ينفخ من ذائقته ودرايته في أوصالهم المتراخية ونفوسهم المهيضة، وكان متحمسا لهم إلى درجة أنه صنع بهم انقطاعا إلى حد ما في مسار روايته حين احتاج أن يرسم ملامحهم قبل أن يدخلهم في علاقة مع بطله الأول، وربما قيده «ضمير المخاطب» في أن يمزج هذه التفاعلات في السير الطوعي للأحداث.

وهذه النزعة القائمة بين السياسة والتصوف والفلسفة أيضا تبدو إحدى السمات الأساسية لمختلف إبداعات الورواري. فها هو يبدو في مسرحيته «سجن الرؤوس» ذا بصيرة نافذة، وخيال وثاب، وألهمه الله القدرة على النبوءة، فرسم عبر نص محكم بديع، يضاف إلى مسرحيات ثلاث وروايتين وثلاث مجموعات قصصية وأربعة نصوص سينمائية، ملامح المشهد العبثي المؤلم الذي نغرق الآن في تفاصيله المروعة.

فهاهو يتوقع انقسام المصريين بين «نعم» و«لا»، مثلما جرى إبان الاستفتاء على تعديلات الدستور في مارس 2011 ثم على الدستور المخطوف في ديسمبر الجاري. وهنا يأتي النص:

«حسنة: معقول هم أكثر منا.

أحمد: نعم أكثر .. بل راحوا وجمعوا أنفسهم .. حتى الذي لم يدخل المسجد طيلة عمره، سيدخله اليوم ليقول نعم.

حافظ: هل تعلمون أن مصائب التاريخ من أقدم القدم كلها جاءت نتيجة هذه النعم».

هذا المشهد هو جزء من نص حواري عامرة بالجمال والمعني، يدور في مجمله حول طقس ديني معتاد، وهو تقديم النذور، التي انحدرت من الأموال إلى العيال، إذ قدم الناس فلذات أكبادهم قرابين، بعد أن وضعوا أطواقا حديدية في أعناقهم، فنمت أجسادهم وجمدت رؤوسهم عند حالها، ومعها ضمرت قدرتهم على الفهم والربط والإدراك والإبداع فكانت لهم أجسام البغال وأفهام العصافير، وبذا صارت عقولهم سجينة باسم تدين مغلوط.

ومع تقدم النص يمارس رجال الدين السياسة، ويترجل المعارضون الحقيقيون في انكسار وانحسار، لتأتي صرخة الاحتجاج من النساء، اللاتي يرفضن الولادة، ويحتفظن بأجنتهن في أحشائهن خوفا عليهم من أن تسجن رؤوسهم في أطواق الحديد فيسدرون في بلاهة وعته وخمول. وحين يطلب منهن الرجال الإنجاب يقولن: "سوف نلد

أطفالنا في زمن أفضل وسوف نحتفظ بهم في بطوننا حتى لو أصبحوا شيوخا".

وتتضح الصورة أكثر في حوار بين "حسنة" إحدى بطلات المسرحية و"سند" أحد أبطالها:

"حسنة: أخاف من الغدر، لا أدري ماذا تخبئ لنا الأيام؟

سند: كل خير يا حسنة. ما دمت معي ستخبئ لنا الأيام سعادة، وأطفالا يلعبون أمام أعيننا.

حسنة: والله لا أخاف إلا على هؤلاء الأطفال الذين سيجيئون. أخاف من الطوق الذي سيوضع فوق الرؤوس".

و البطل الأول للمسرحية "أحمد" شاب ثائر لديه قدرة على توقع ما سيأتي، وهو ما تقول بشأنه "حسنة": "والله كل يوم يتأكد لنا صدق كلامه. كل ما قاله سابقا تحقق ويتحقق". في البداية يقاوم أحمد بالكلمات، فيبدع أشعارا يغنيها "علي المغنواتي" بصوت غارق في الشجن، لكن حين تضغط السلطة الجديدة الغازية الغاشمة يجد نفسه مضطرا إلى التفكير في اتجاه آخر. فحين يطالبه "القاضي" بألا ينجرف إلى العنف، ويدعوه "سند" إلى الهدوء، يرد أحمد: "من أين سيأتي الهدوء، وأنتم تقعلون آخر ما يذكرنا بأيامنا السابقة؟ كيف أهدأ وأنا أرى سكين الجزار قد غرست في عنق الضحية وبدأ الذبح؟ وماذا أنتظر؟ وأنتظر من؟ الجميع مخدر، مقلوع من جذوره، ناقم على الوضع وغير قادر على تغييره، مهزوم قبل أن يدخل المعركة".

وربما يأتي الرد على الشعور الوهن في موضع آخر من المسرحية على لسان فتاة تسمى "ظاظة" إذ تقول لأحمد حتى تقويه في وجه سياسة الترهيب والخوف: "هناك ما يستحق، هناك الإحساس، الذي يشعرك بكيانك، إحساس الصمود والتحمل، إحساس الدفاع عما تؤمن به، وهناك أيضا من يستحق".

ويقاوم القاضي على طريقته فحين يقول له كبير الحراس: "قلت لك تعال وتولى أنت الحكم بين الناس لكنك رفضت"، يرد عليه: "رفضت لأنني لا أقبل أن أحكم بغير قانوننا. هذا القانون الذي يلائم بلدتي، ويلائم عادات ومعتقدات أهلها".

وتنتهي الرواية بصرخة قوية من "حسنة": "أن تسحق رؤوس أطفالنا في الطوق حرام/ أن نقتلع من أنسانيتنا حرام/ أن نهان ونصمت حرام ... أن نكون خرافا في زمن كثر فيه الجزارون حرام/ الطوق الذي يوضع في عقولنا حرام/ الطوق الذي يوضع في أرزاقنا لنجوع حرام/ أي طوق في الحياة حرام».

بين وجع «الهوية» وألم الروح والبدن

سألتني باحثة في علم الاجتماع عن مصادر ومراجع تُمكنها من وصف وتحليل المسار الاجتماعي ـ الاقتصادي الذي سلكه المسيحيون في مصر صانعين به شبكات وأنماط مصالح وعلاقات وعالم خاص من المصطلحات والإشارات والرموز والتصورات والمدارك حيال الذات والآخر، بما يجسد «ثقافة فرعية» تصب في مجرى الثقافة العامة والأصلية للمصريين، وتأخذ حالات متعددة من التجاور والتفاعل والتنافس والمضاهاة والانسجام والتفاهم. أجبتها طارحا على مسامعها بعض الكتب والمراجع، ثم نصحتها أن ترجع إلى الروايات والقصص التي كتبها أدباء مصريون يدينون بالمسيحية، فبدت مندهشة لكنني قلت لها: ليس غير الأدب بوسعه أن ينبئك بما سكتت عنه المعارف الأخرى، ففيه الوصف والبوح وما خفي عن شبكات التواصل والعلاقات والأنماط والتقاليد والطقوس والرؤى، وهو وحده الذي بوسعه أن يحرق لك مراحل ستسغرق وقتا طويلا منك إن أردت دراسة «المجتمع المسيحي» عن كثب، بالمعايشة أو

الملاحظة بالمشاركة، أو على الأقل يشكل لك خلفية متينة في التحليل والبرهنة.

في الحقيقة ليس أدباء مسيحيون فقط هم من انشغلوا بتفاصيل المجتمع المسيحي في مصر، واتخذوا منه عالما لأعمال سردية، قصصية وروائية، بل كثير من الأدباء المصريين الذين يدينون بالإسلام كانوا أيضا منشغلين، بل إنهم وجدوا في هذا المجتمع فرصا سانحة لسياقات وعوالم وحكايات مختلفة ومغايرة، أو كان لديهم الدافع لتقريب هذا المجتمع إلى عموم المصريين من المسلمين، الذين يجهلون الكثير عن الدين الذي يعتنقه شركاؤهم في الوطن، ولا يعرفون عنه إلا بما تجود به التفاسير والسير والتاريخ الإسلامي عن المسيحيين. من بين هؤلاء الأدباء بهاء طاهر في "خالتي صفية والدير" وسلوى بكر في "البشموري" ويوسف زيدان في "عزازيل" وسعيد نوح في "أحزان الشماس" وعادل سعد في "رمضان المسيحي" وعمار علي حسن في "جبل الطير"، وتوجد الرواية التي نحن بصددها في هذا المقام وهي "جسد ضيق" للكاتبة والأكاديمية هويدا صالح (دار الراية بالقاهرة ـ 2016).

تدخل بنا "جسد ضيق" في حذر معلوماتي، لكن بجرأة في التناول، إلى عالم الراهبات المعزول الغامض، عبر بطلة الرواية، وهي فتاة أحبت فتى مسلما، فقامت الدنيا من حولها ولم تقعد، ولم يكن أمامها من سبيل سوى الهروب إلى الدير، لتلوذ به من ضغط الأهل والنفس والزملاء والأقران والذي جعلها خائفة مضطربة حاضرها ومستقبلها.

لكن الكاتبة لم تكتف بهذا، بل غاصت إلى عمق إجتماعي أبعد، حين تناولت جانبا عريضا من حياة المسيحيين في صعيد مصر، ووضعت يدها متوسلة بالفن على كثير من الجراح التي تُنكأ، بين حين وآخر، وتتسبب في مشكلات وأزمات مثلما تواجه مصر الآن، وواجهت في سنوات سابقة، لاسيما منذ منتصف سبعينيات القرن العشرين.

تبقى مشكلة الروايات التي يكتبها أدباء عن الآخر، في سعي لاكتشاف ثقافة غير متداولة بغزارة بين العموم، أنهم قد يندهشون حين تقع عيونهم على ما لا يُدهش من يكتبون عنهم، ويكتفون بما يعتبره هؤلاء أقل القليل عنهم، أو العادي في حياتهم، لكن هويدا صالح عالجت هذا العيب عبر استفادتها من خبرتها الشخصية، كسيدة قادمة من صعيد مصر خالطت في مراحل تكوينها مسيحيات في القرية والمدرسة، ومن وعيها الذاتي وقراءتها عن حياة الرهبنة وعلاقة المسيحيين بالكنيسة وعلاقتهم بالمسلمين، وتأثرها أيضا بالسياق الحاصل والمكشوف أمام الجميع.

وجاءت المعالجة الأكبر في توسيع الكاتبة المساحة الإنسانية في عملها، والاتكاء على الجوانب النفسية والمنولوج في الوقوف على دخائل شخصيات الرواية، بوصفهم بشرا، يفرحون ويحزنون، ويخافون ويتشجعون، ويحبون ويكرهون، وكذلك "الرجع" الذي أتاح للكاتبة من خلال تقنية التذكر ألا تقع في ضرورة اللجوء إلى التفاصيل الدقيقة، مستعيضة عنها بالمواقف والمواضع المتقطعة، وهي الطريقة

التي تعمل بها الذاكرة، متنقلة من موقف إلى آخر، بلا ترتيب أو سير في خط مستقيم من الخلف إلى الأمام.

وربما لم تجد الكاتبة نفسها مجبرة على الخوض في التفاصيل أو الرسم الدقيق لحياة المسيحيين، إذ إن أغلب القراء يجهلون الكثير عنه، وهي مسألة تعبر عنها وهي تصف حال بطلتها حين تقول: "لا تعرف لماذا لا يتعامل المسلمون مع دينهم بهذا الغموض، صلواتهم مذاعة، وقرآنهم في تفاصيل الحياة اليومية. إذا دخلت محلا أو سرت في الشارع أو حتى نمت في سريرك يصلك قرآنهم عبر ميكرفونات تحرمك النوم أحيانا. أما تفاصيل وطقوس الدين المسيحي فهي سر من أسرار الكنيسة. تمنت كثيرا أن تتحدث عن دينها مثلما تفعل زميلاتها في الحجرة. تمنت أن تسمعهم آية من آيات الإنجيل مثلما تسمع هي ليل نهار القرآن والأحاديث».

كما لجأت الكاتبة إلى المقاطع أو "الاسكتشات" التي بلغت واحدا وثلاثين مقطعا، تبدو ملخصة لما يأتي بعدها، أو مفتاحا له، أو إشارة إليه، أو دليلا عليه، أو تمهيدا له، أو حتى محطات للربط بين أجزاء الرواية، والتقاط القارئ أنفاسه. وقد أعطت كل مقطع منها عنوانا لافتا على النحو التالي: عرائس المحبة القطنية/ الست سارة/ البحث عن الخلاص/ الخواجة حنا/ يا بائع الطين بع لنا حنة .. يا فاتح النار افتح لنا الجنة/ أم يوحنا/ ليس ثمة رجوع/ عن العروس/ كما ينبغي لعاشق/ فردوس/ فخاخ عزازيل في مسألة الجسد/ درب العشق يبدأ أنامل مرتعشة لضربة من قلب صدئ/ الأخوة/ ماري كما لا يعرفه

غيري/ ماريا/ كان البئر عميقا وباردا/ سلوى/ برسوم منير نخلة/ تـوادرس/ رغبة فـردوس الأكيدة فـي التحرر/ خطـوات نحو الرب/ امرأتان/ قوة الألم/ حين يسـيد يسـوع أبناءه على أرواح النساء/ قالت التائه لقدمه تعالي نمشـي من شـارع لشارع لعل الطريق يعرفنا أو نعرف نحـن الطريق/ حين بكت قبرة وحيدة/ وجع المحبة/ قديس روحها/ المنطقة الآمنة/ فيبي.

ورغـم أن عنوان الرواية هو "جسـد ضيق" فإننا نواجه فيها أجسـادا ضيقـة، أو أجسـادا تضيق بهـا الرغبة أو يضيق أخرون بسـعيها إلى تلبية نـداء الرغبـات الدنيويـة الطبيعية. فخلافا لفـردوس المعذبـة بالعقاب البدني في المدرسـة ثم بكبت رغبتها في المحبة الإنسانية، هناك دميانة التي برد اشـتهائها للرجال، وزوجها حنا الممرض الذي يتلصص على أجسـاد النسـاء لأن زوجته لا تشـبع رغبته، لكن الأمر يصل إلى ذروته مـع حيـاة الرهبنة، التـي تحاول، عبـر مجاهـدة طويلة، أن تسـمو على رغبات الجسـد وأشـواقه الدنيويـة. وكل هؤلاء لا يواجهـون ما يجري لهـم بالتصدي والتحدي إنما بالهـروب في الصبر والانتظار، وترويض الوقت والغريزة، والتوحد مع الذات، والانعزال في طريق العبادة.

ومـا بين البدايـة المقبضة والنهاية الغارقة في الهـروب تمر بنا الرواية عبـر بطلتهـا فـي محطـات اجتماعيـة عديـدة نعرف منهـا طبيعـة علاقة المسـيحيين بالمسـلمين فـي ريـف مصـر وحضرهـا، وفـي مؤسسـاتها ومدارسـها وجامعاتهـا ودور العبادة، ثـم العلاقة البينية عند المسـحيين أنفسـهم، لاسيما حياتهم الأسـرية وما يدور فيها، والمسار الذي يربطهم

برجال الدين، ويتم كل هذا عبر راو عليم، وبلغة تبتعد عن التكلف، وصور إنسانية وجمالية تتابع على مهل، وانتقال في الأمكنة، وترحال في الأزمنة، لتصنع بكل هذا سردا أكثر إحكاما وانسجاما مما ورد في أعمالها القصصية والروائية السابقة، ومنها بالطبع رواية «ممرات للفقد».

وفي هذه الرواية لم تخط الكاتبة مفتتحها هباء، بل جعلت منه مرشدا أمينا لكل من يريد أن يلملم أشتات نصها الذي يبدو مبعثرا إن نظرنا إليه للوهلة الأولى أو قرأناه على عجل، لكنه ينتظم أمام الأعين والأذهان إن أمعنا النظر فيه، وتعاملنا معه على أنه محاولة مختلفة في الشكل، وإن كان مضمونه متماثلا إلى حد بعيد مع نصوص سابقة للكاتبة أو روايات لآخرين تناولت مكابداتهم مع أمراض الروح والبدن.

فالمفتتح يبدأ قائلًا: "تلك كانت طريقتها في التذكر، تقوم بثبيت المشهد، تركب كادراتها المنتقاة بجانب بعضها البعض، تصحو من النوم محملة بكثير من مشاهد أحلامها المبعثرة"، بينما تقول في جملة من مفتتح ثان غارق في الشعر: "وحدها تجيد شحذ الذاكرة .. تتجول فيها"، فالعبارتان ترسمان معالم الرواية بأكملها، إذ أننا أمام مشاهد مبعثرة تستعيدها ذاكرة لديها قدرة على أن تتجول بحرية في الزمان والمكان، وتلتقط أشياء عديد تكون بمنزلة ممرات متجاورة حينا، ومتتابعة حينا، للغربة والألم والقهر.

تبدو الرواية، الصادرة عن الدار العربية للعلوم بالتعاون مع نادي جازان الأدبي في السعودية، متماهية إلى حد كبير في بنائها مع خبرة كاتبتها في رحاب القصة القصيرة والمتوالية السردية، إذ صدرت لها

من قبل مجموعة بعنوان «سكر نبات» ومتواليتين هما: «الحجرة 13» و«بيوت تسكنها الأرواح»، بل إن هذا التماهي يمتد إلى المضمون، حيث تعزف الكاتبة على وترها المعتاد حين تجسد حالات للقهر الواقع على النساء، دون أن تسقط في فخ الأدلجة النسوية، وتراوح بين الذاتي والموضوعي، أو بين خبرتها الشخصية وبين ما سمعته من أخريات وآخرين، وهو ما سبق أن تجلى في روايتيها «عمرة الدار» و«عشق البنات»، اللتين أخذتا شكلا مختلفا عن روايتها الأخيرة.

هنا تتعدد ممرات الفقد التي تلاقيها بطلة الرواية، التي تخاطبنا بلغة شاعرية لا تخلو من مراوغة، فهناك فقد بالرحيل الأبدي، الذي لا مناص منه، تعايشه في طفولتها حين يرحل والدها، وهناك فقد لأجزاء من جسدها يسبب لها ألم شديد، نفسي وبدني، مثل تجربتها مع الختان، وفض بكارتها ليلة عرسها، ثم قطع ثدييها بسبب اشتراء السرطان بهما لتصير مكانهما حفرتان سوداوان، وألم الحمل وما صاحبه من أمل في أن تلد لبنتها أخا يؤنس وحدتها، لكنه لم يلبث أن انتهي إلى سراب حين مات جنينها مخنوقا في شهره السابع بحبله السري، وترك في نفسها وجعا أشد من كل الآلام السابقة، ويصير كابوسا يطاردها أينما حلت، فها هي تقول: «وصرت كل يوم أحلم بوجهه الذي صار أزرق، وملامحه التي كانت تشبه أبي الذي تركني هو الآخر ورحل قبل سنوات. صرت كل يوم يأتيني وجهه، ويلومني لأنني سبب اختناقه، أنا التي خنقت صغيرها، ولم تفلح أغانيها أن تجعله طفلا سعيدا، أنا التي خنقت صغيرها، ولم تدعه حتى يكبر ويصير أخا لابنتها يشد عزمها».

لكن البطلة تبدو متجلدة وصامدة في وجه فقدان أجزاء من جسدها، لكنها تخشى أن تفقد روحها، حين تضيع منها هويتها، أو تكون غير ما تريد، فتقع في أتون صراع نفسي ضار، لا تملك في مواجهته سوى تذكر اللحظات القديمة من الطفولة البعيدة، حين كانت تتوق إلى ركوب الدراجة، أو اللحظات الأولى التي بدأت تشعر فيها بأنوثتها حين كانت أصابع المدرس تمتد خلسة إلى صدرها، وأيضا استدعاء كل ما في الروح والجسد معا من قدرة على المقاومة، وهنا تقول الرواية عن بطلتها بضمير المخاطب: «لا تعرف كم من السنين مرت وهي تمشي لقدرها بخطو ثابت، لم تتوقف لحظة لتقاوم كل ما يأتيها من الآخرين، تتألم في صمت يليق بقديسين، ثم تواصل الحياة، لكن كل لحظات الألم كانت تسكنها، تسكنها هناك في العمق من روحها. لم تستطع يوما أن تتجاوز كل ما يأتيها من آلام، لم تتجاوزها مطلقا، فقط تتلقى الصفعات وتصمت، تصمت دون مقاومة تذكر».

ولم تشأ الكاتبة أن تعرض هذه التجربة عبر حكاية خطية، أو تضعها في بناء تقليدي أو معتاد، إنما بثتها في شذرات أو مشاهد، يربط بينها الراوية، وآلام البطلة، وتتابع ممرات الفقد، التي بدت مع تصاعد الرواية أشبه بمحطات واصلة بين أزمنة مختلفة في حياة تلك البطلة، وكأن الكاتبة وضعت في رأسها تصورا ظل يحكم نصها من بدايته إلى نهايته وهو ذكر أصناف عدة للفقدان والألم، وإن لم تأت على هذا في ترتيب زمني، إنما كانت تذهب وتجيء في أيامها بحرية تامة، وتبوح بكل ما يرد على ذهنها أو يجول بخاطرها، فمرة تصيغه بلغة فصحى

جلية، ومرة بفصحى غامضة، وأخرى بالعامية الدارجة، وأحيانا بالشعر، حيث حفلت الرواية بمقاطع شعرية مثل:

«رجل وحيد

يرتل أوجاعه

يلملم خيوط الدهشة

ينثرها في وجه العتمة

ينتظر امرأة قرأ خرائطها الأولى ذات حلم».

أو تلك المقطوعة التي تقول:

«بنت تنتظر حبيبا يلون الحلم بألوان قزحية

يعيد للروح بهجتها ويفك شفرات حلمها

غابة روحي لم تعد تطرح دونك

أيها الواقف هناك في مفرق التيه

سلام إليك .. وسلام عليك

أنت المتدله في كل القلوب

الساكن منذ الأزل كل العصور والآهات».

هكذا تتنقل الكاتبة بين حالات نثرية وشعرية، تنسج منها خيوط عملها المفعم بالألم، تاركة لقارئ الرواية وحده أن يجمع المتفرق ويرتب المبعثر ويتمم الناقص أو يسد الفراغات، ويجمع الخيوط ويرسم ملامح بطلة مقهورة وراوية مختلفة.

درة مكنونة في صدفتين

هـذه روايتان فـي واحـدة، أو درة مكنونة في صدفتيـن، الأولى هي علاقـة زوجية غير متكافئـة، والثانية أحوال مهنية واجتماعية وسياسـية قاسية ومضطربة. وبالتالي نكون أمام ثلاثة نصوص متباينة، الأول حين تكتـب هـي حكاية توارثتهـا البنات مـن الأمهات بلغة تراثيـة غارقة في البلاغة والإحكام تناسب ولعها بـ "الف ليلة وليلة" وشكسبير، والثانية حيـن يروي هو بلغة لا تخلو من عذوبة تتماشـي مع كونه كاتبا ومحررا يعمـل بصحيفـة متخيلـة أسـمتها المؤلفـة "أندلسـية"، والثالثـة حيـن يتحـاوران معا بلغـة يومية دارجة يسـتعملها الناس في حياتهـم اليومية المفعمـة بالأوجاع والمسـرات، أو يدير هـو علاقاته برئيـس التحرير، المتحيز له، وزملائه باللغة ذاتها.

قـد يظـن من يقـرأ رواية د. سـهير المصادفـة "رحلة الضبـاع" التي صـدرت طبعتها الثانية عن "دار سـما" مؤخـرا أنها كانت قد فرغت من كتابـة رواية قصيرة تحاكي فيها الكتب القديمة أو تناظرها ثم أرادت أن تلبسـها رداء حكاية من أيامنا لا تختلف عن تلك السـارية والجارية في بيـوت الموظفين، وعالم الصحافة والكتابة. لكن من يمعن النظر يدرك

أن الكاتبة دبرت ما أرادت أن تبدعه بوعي منذ البداية، محاولة أن تجدد في الشكل، بقدر ما تجرب في اللغة وتعدد الأصوات داخل النص، وفي الوقت نفسه تقدم تصورا نسويا يرفع كل بطلاتها، ما عدا واحدة، ويحط من شأن كل الأبطال بلا استثناء، ويجعل روايتها في معناها المباشر حكاية عن امرأة مثالية ورجل وغد.

فعلى مستوى الرؤية يكفي أن الكاتبة قد وزعت سمات "الضباع" على بداية الفصول، قاصدة به الزوج الذي يفترس زوجته ويظن أنه لم يبق منها شيئا، ثم يفاجأ بتحققها بعد طلاقه لها، إثر عقمها الذي لا يرجى منه شفاء، حين يشاهدها ثائرة في "ميدان التحرير" وقبلها حين يتابعها من مكان عمله عبر كاميرات سرية في شقته فيجدها منهمكة في كتابة قطعة فنية عميقة يعجز هو عن إبداع مثلها، بدلا من مقالاته التي لا يقرأها أحد، وكأنه يترك المساحة التي يشغلها من الصحيفة بيضاء ناصعة، ثم حين تتزوج برجل أفضل منه، لا يجبرها مثله على ارتداء النقاب والعزلة المميتة بين جدران أربعة، بل يحفز طاقتها الإبداعية، ويشجعها حتى تعوض ما فاتها حين كانت محبوسة في جدران بيت الزوج الأول.

في ثنايا الرواية ينعت الزوج زوجته المثقفة الصبورة المنظمة النظيفة المثقفة الوديعة بكل الصفات السيئة رغم أنه قد تزوجها عن حب فيراها كما يرد في مواضع عديدة من الرواية "العاهرة" و"الفاجرة" و"الحشرة" و"كومة اللحم الأملس" و"الحيوانة الصغيرة"، ويصف زوجته الأخرى بـ "السوقية" و"البقرة" و"الغريبة".

ولا يقف الأمر عند زوجتيه بل تنبع رؤيته لهما من تصور أشمل لديه حول جميع النساء، فها هو يقول: "لطالما آمنت بأنه لا يفل النساء إلا النساء، ولطالما حلمت بأن يتحد كل رجال العالم، فيتركونهن ينتفن شعر بعضهن البعض، وينهشن بعض لحمهن البعض، ومن سيتبقى منهن سيكفي كل رجال الدينا". وفي مكان آخر يتساءل: "ألم يكن العرب أذكياء بدرجة كبيرة عندما اكتشفوا في الجاهلية أنهم لن يستطيعوا التخلص من فتنة المرأة وعارها إلا بؤأدها حية بمجرد ولادتها. أنا لم أفهم أبدا ما أهمية المرأة في الحياة، ذلك المخلوق البائس المكون من أعضاء لا تصلح كلها إلا للجنس والولادة". ويقول أيضا: "النقود في حقائب النساء مفسدة لا يدري سوى الشيطان فيم يمكن أن ينفقنها".

في المقابل فإن زوجته الأولى لا تسبه بشيء، بل تروضه بأنوثتها المتفجرة، وتضمن له في بيته السكينة، وتبذل جهدا فائقا في سبيل الحفاظ عليه، دون أن تهضم حقه في أن يكون له ذرية، وتبيع سيارتها من أجل أن يشتري هو سيارة جديدة، وتضحي بمستقبلها التعليمي، حيث كان بوسعها أن تواصل دراساتها العليا كخريجة متفوقة في كلية الآداب، لتصير في هيئتها الجميلة وتصرفاتها المتزنة بطلة "إشكالية" لا يملك القارئ إلا أن يتعاطف معها، وقد يولع بها، ويبحث عن مثلها في دنيا الآدميين.

ويعترف الزوج نفسه باكتمال زوجته فها هو يقول: "عام وأنا أحاول اتخاذ قرار بتركها، ولا أجد ثغرة واحدة في هذه المرأة لتنفيذ قراري. أقوم كل يوم بتأليف سيناريوهات جديدة تنهار جميعها أمام هدوئها

وحبها اللامحدود .. أعود من الجريدة فأجد بيتي نظيفا وغدائي جاهزا وهي في قمة الأناقة تنتظرني كعادتها في لهفة".

وفي ثنايا الرواية نكتشف أن هذه الرؤية المتخلفة للمرأة التي تعشش في رأس الزوج لا تعود إلى مقته لزوجته أو غبنه من عقمها إنما تنبع من رؤيته الرجعية لكثير من الأمور منها مثلا تلك التي يعتقد فيها أن كتابة الأدب شيء لا يليق بالرجال، إذ يقول: "كنت عندما أمر على محرري صفحة الأدب ويعرفونني إلى شاعر أو روائي أسلم عليه بكل احترام لكنني في الحقيقة بيني وبين نفسي كنت أشعر بغثيان ليس له حدود. لم أستسغ أبدا فكرة أنها وظيفة مناسبة لرجل .. رجل يجلس على مؤخرته طوال اليوم ليكتب قصصا وحكايات! لا أدري من أين أتتني فكرة أن الرجل لا يناسبه كل هذا القدر من التأمل والكسل، ربما أستسيغ أن يكتب فلسفة أو فكرا أو كتابا سياسيا أو في علم اللاهوت والأكثر كتابا علميا، ولكن رواية أو قصة، طالما سخرت بيني وبين نفسي من هذه الفكرة".

وتحفل الرواية بلغة شاعرية في كثير من المواضع، لأن كاتبتها شاعرة أيضا، وهي مسألة نجدها في كثير من العبارات مثل: "شعرها المبعثر على الوسادة كشلال من خيوط سوداء حريرية" .. "أدوسها كما السجادة" .. "قرأت صمتها" .. "لا يقطعها إلا لهاث جدتي ومحاولة ابتلاعها لهواء الغرفة كله حتى تستطيع إكمالها" .. "كانت رؤاي قد امتلأت عن آخرها بأظلاف الضباع ومناقير النسور وأظفارها

وسماوات تمطر جماجم فوق رأسي".. "تتعاقب على روحي الهشة شموس الله وأقماره"... الخ.

وتزداد هذه الغنائية مع الحكاية القديمة التي تكتبها البطلة حتى تحفظ وصية الجدات المتعاقبات عبر قرون طويلة، تكتبها لأنها عقيم وبالتالي ليس بوسعها ان تنقلها شفاهة قبل موتها بأيام لحفيدتها من ابنتها كما تؤكد الوصية. وتبدأ هذه الغنائية بعبارة دالة تقول: "لا أتذكر أين أو ممن استمعت إلى هذه الحكاية يا بنتي. ولكنها ظلت تتردد في أذني وأنا أمتطي الأتان التي سرقتها من حوش بني جحش، وأحاول المحافظة على مسيرة الشاة خلفي. تلك التي ربطتها في عنق الأتان حتى لا تهرب مني فأحرم من لبنها الذي قررت أن يكون زادي الوحيد طوال رحلتي بالإضافة إلى ما سأجده من تمرات في طريقي".

هذه الحكاية القديمة لا تجب الزمن الجديد للرواية، والذي يدور قبل ثورة يناير بقليل ويستمر حتى وقوعها، ويتعمق قبلها سنوات يستدل عليها من النقاش الدائر في صحيفة "أندلسية" حول مستقبل الصحافة الورقية، ورئيس التحرير الفاسد الذي يكتب له محرروه، والكتاب الذين هجروا الصحف إلى التلفزيون، لكن الكاتبة تعود عبر تتبع ماضي أبطالها إلى لحظات زمانية أبعد، يطوقها سياق اجتماعي وسياسي مقبض.

وتستخدم الكاتبة تقنيات عديدة في نسخ خيوط روايتها، فهناك حكاية أساسية، هي العمود الفقري للسرد، تتناثر على جنبيها حكايات صغيرة، تتوالد وتتناسل، لكنها لا تشذ عن الحدث الأصلي، ولا تشكل

عبئا عليه أو حمولات زائدة فوقه، إنما تعمق مجراه وتعززه مساره، وسط مجاراة لقانون "تداعي المعاني" والتنقل الحر عبر الأزمنة، والتبادل بين الشاعرية والتقريرية، لنجد أنفسنا في النهاية أمام عمل روائي مميز، يضاف إلى رواية سهير المصادفة اللافتة "لهو الأبالسة".

مسعى لإتمام ما نقص في "ألف ليلة وليلة"

لم تكتف منصورة عز الدين في روايتها "جبل الزمرد" الصادرة عن دار التنوير مؤخرا باستعادة حكاية قديمة من الأسطورة الخالدة "ألف ليلة وليلة" ومدها على اتساع رواية كاملة مثلما فعل البرازيلي باولو كويليو في "الخيميائي" حين التقط صفحات قليلة من الليالي ونفخ فيها من قريحته فصارت العمل الأدبي الأكثر توزيعا في العالم بأسره. كما أنها لم تستنسخ الليالي بلغة جديدة وبناء مختلف وهدف آخر مثلما فعل نجيب محفوظ في روايته الساحرة "ليالي ألف ليلة"، لكن الكاتبة ذهبت في طريق شقته من قبل التركية أليف شافاق في "قواعد العشق الاربعين" حين وازت بين حكايتين وقعتا في زمنين متباعدين ليصعدا دراميا معا، من التأسيس والانطلاق إلى صناعة الحبكة ثم الذهاب إلى حلها بطريقة جلية مبهرة، وكذلك اللبنانية هالة كوثراني في روايتها "كاريزما"، وأن كان موضوعها ولغتها ومراميها مختلفة تماما عن هاتين الروايتين.

ففي "جبل الزمر" لا تتوازي الحكايتان اللتان تختلفان من حيث الزمن والشخصيات والسياقات، إنما تتداخلان وتتواشجان إلى حد

كبير، فتتمم الجديدة منهما القديمة، وتفسر القديمة سريان الجديدة، وتؤسس كل منهما ذرائعيتها على الأخرى في صيغة من "الاعتماد المتبادل" مصنوعة بمهارة مناسبة، اتكاء على أن "الليالي" نص مفتوح يمكن الإضافة إليه أو التشاكل والتفاعل معه بطرق متعددة، لاسيما أن ما وصلنا إليه منه يتسم بهذه الخاصية، إذ يقال إنه نص شارك في كتابته على مدار قرون الفرس والشوام والمصريون، وأثر كثيرا في الإرث الإنساني، ليظل منهلا يغرف منه الأدب في الشرق والغرب من دون تحسب ولا تهيب ولا حرج.

هنا تريد الكاتبة أن تتمم إحدى حكايات هذه الأسطورة الكبرى، وهي مسألة لم تتركها للاستنباط إنما وضعتها جهارا نهارا في صدر عملها عبر عنواني فرعي يقول "أو الحكاية الناقصة من كتاب الليالي"، ومن أجل هذا راحت تستعين بمراجع مهمة أوردتها في ثبت محدد مثل "مسالك الأبصار في ممالك الأمصار" لابن فضل الله العمري، و"خريدة العجائب وفريدة الغرائب" لابن الوردي، و"منطق الطير" لفريد الدين العطار، و"عجائب الهند" لبرزك بن شهريار، فضلا عن "محاورة فايدروس" لأفلاطون، و"صيدلية أفلاطون" لجاك دريدا.

ويبدو أن الاعتماد على هذه الخلفيات المرجعية كان قويا إلى درجة أن الأسلوب يتفاوت نسبيا بين ما يجري في الزمن الحديث على أيدي شخصيات تسعى للوصول إلى حقيقة ما جرى لأميرة "جبل الزمرد" وذلك الذي تخيل مبدعو الليالي أنه قد وقع لها في الزمن القديم وبين ما حدث لشخصيات وصلت بالفعل إلى هذا الجبل العجيب عبر

مغامرات ومقامرات رهيبة، غارقة في المعاناة والأساطير والأماني المفرطة.

فلغة الحوار والوصف والسرد عن الزمن الجديد تتخفف من حمولات الرؤى والصور القديمة وطرق التعبير عن المدركات، ثم تُثقل بها حين يعود الحكي إلى زمن الليالي الأصلي، لكنها في الحالين لغة شاعرية وجزلة، وتصل إلى المعنى من أقرب طريق، متلافية أي زوائد أو إشباع للسرد، ومعبرة عن البناء المتناسق الذي شيدته الكاتبة، ولم يهتز منها إلا في مواضع بسيطة كانت تنجرف فيها وراء حكايات تفصيلية يمكن جذفها من دون أن تؤثر على مجرى الرواية، أو تقع أسيرة الالتزام ببعض خطوط الحكاية الأساسية المستمدة من الليالي، وهي مسألة لم تنكرها هي منذ البداية.

وهناك عبارة وردت في الرواية تمثل مفتاحا لقراءتها، أو تشرح الدافع الذي حدا بالكاتبة إلى إبداعها، حيث تقول: "لم تعرف شهريار أن خبر زمردة، كما وصلها وكما حكته لشهريار، لم يكن إلا تحريفا مشئوما لقصة حياة أميرة واقعية عاشت ذات يوم فوق جبل قاف السحري، حياة تلاشت ولم تخلف وراءها سوى حكاية خضعت لتحريف مستمر، وتنتظر من يخلصها مما علق بها من آثار التشويه، ويحيي ما مات من أجزائها، أو أغرق في ضباب النسيان". وهنا تصبح مهمة المؤلفة، عبر بطلتها الرئيسية، هو تنقية الحكاية مما شابها من تحريف وتحوير، دون أن تفقد حق الإضافة إليها، أو ملء الفراغات التي تركت فيها طيلة القرون الفائتة، وهذا لا يتم بشكل أحادي،

إنما عبر استحضار الشخصيات القديمة لتفعل ما لم تفعله، وتحقق ما رحلت دون أن تنجزه، وما تسبب في نقصان الحكاية أو بترها، واستدعى ضرورة البحث فيها أو السعى لإتمامها.

فالبطلة والراوية العليمة في آن: "بستان البحر" هي فتاة إيرانية ابنة آخر النساك الراحلين الحافظين لأسطور "جبل الزمرد" والمولودة على مقربة من "قلعة ألموت" جاءت إلى القاهرة لتفتش عما نقص من الحكاية في المخطوطات القديمة، وتتصرف طيلة الوقت على أنها "منذورة لشيء غامض" وليس أمامها من سبيل سوى المضي قدما والتوحد بمصيرها، بغية استعادة زمردة "أميرة قاف" سيرة ومعنى. وفي مصر، وبينما كانت أحداث ثورة يناير تجري في الشوارع، كانت "بستان" ماضية وراء هدفها، لتلتقي في رحلتها بفتاة مصرية ابنة أبوين منفصلين تدعى "هدير"، فيتساندا سويا، ومعهما شاب إيراني آخر يدعى "كريم"، ويسعون جميعا وراء هذه الغاية، فتقرأ الأولى تعاويذ على الثانية فتمكنها من السفر في الزمن: "بدأت في ترتيل تعاويذي وعيناي مثبتتان على الشابة الجالسة أمامي، ابتهلت بأقصى ما أملك من إيمان، مع آخر جملة قرأتها هدير، شعرت بأنها تطير، تطفو فوق العالم بتفاصيله التافهة، بمشكلاته الجادة، بأسئلته غير القابلة للإجابة، كانت خفيفة منسجمة مع نفسها، ومع الكون من حولها، شعور رائع بالصفاء والتناغم مع الذات هيمن عليها، أحست بأنها غير مرئية من الآخرين تعلو رويدا، وكلما علت أكثر تخففت من أعبائها. غاب جزء من ذاكرتها، واستعارت في مقابله جزءا بديلا من ذاكرة الجبل وأميرته".

وبهـذه العودة إلـى الماضي يمكن لبطلة الروايـة أن تكمل الناقص، ليس عبر الإملاء على من كتبوا النص الأصلي، بل تمكين الشخصيات الأسـطورية نفسـها من أن تحدد مصيرها ، وبهذا تمكنت الكاتبة نفسها مـن أن "تغلق الدائرة" التـي ظلت مفتوحة على حكاية أميرة قاف ردحا طويـلا من الزمـن، لتبرهن بجلاء على أن فن الرواية قد يكون الوسـيلة المثلـى ليـس فقـط للإضافة إلـى "ألـف ليلة وليلـة" أو اسـتلهامها في حكايات شـبيهة أو التناص معها أو توظيفها في شـحذ الخيال وترسيخ معالـم "الواقعيـة السـحرية" في السـرد العربي المعاصر، بـل أيضا في تجاوزها إلى حكايات جديدة، مستمدة من أساطيرنا الشفاهية المتداولة حاليا، أو خلق عوالم موازية مبتدعة صنعها خيال خصب، وهي مسـألة آن للأدباء العرب أن ينشغلوا بها أكثر في المستقبل.

خيانة زوجية صامتة

عزفت سعاد سليمان على وتر غير مشدود، باختيارها حكاية معتادة، قتلتها الأقلام تناولا، لتكون موضوعا لروايتها القصيرة "آخر المحظيات"، لكنها استطاعت أن تمنحها جاذبية إلى حد ما، عبر لغة شاعرية مقتصدة، وتقنية بناء ماكرة، حاولت من خلالها أن تعطي روايتها عمقا واتساعا على قدر المستطاع، وإن بدت الكاتبة، في المجمل، لا تزال واقفة فوق المساحة التي جربتها، ونجحت فيها، وهي فن القصة القصيرة، الذي أبدعت فيه مجموعتين لافتتين هما: "هكذا ببساطة" و"الراقص"، إلى جانب رواية من الفانتازيا السياسية هي "غير المباح".

سعت المؤلفة هنا إلى الخروج بعيدا عن عالم المهمشين، المحبذ لديها، والذي صنعت من ثناياه لوحات سردية بالغة الإحكام والجمال، لتتخذ شخصيات تنتمي إلى الشريحة العليا من الطبقة الوسطى لتكون أبطالا لروايتها تلك، التي تحكي فيها قصة زوجة اكتشفت خيانة زوجها بعد موته، عبر الضغط على أزرة هاتفه الجوال، الذي كان محرما عليها الاقتراب منه في حياته، وكذلك ملفاته الورقية المكدسة بمكتبته، التي لم يسمح لها بأن تقترب منها في حياته.

إنها حكاية "رامي" الحقوقي والمترجم بالأمم المتحدة وابنة عمه "زينة" التي تزوجها، وأنجب منها، ليهرب من عشيقته الفنانة التشكيلية "هدية"، وهي تنتمي إلى أسرة مفككة، فأبوها، طبيب القلب الشهير، تنكر لها، وأمها عجوز متصابية، منحدرة من سلسلة محظيات متوالية عبر تاريخ مصر الحديث، وطليقها سادي، مربوط بعلاقة شاذة مع أمه، حيث يحكي لها تفاصيل لقاءاته الحميمة بزوجته.

تبدأ الرواية بأسئلة توجهها الزوجة لزوجها الراحل: "لماذا مت؟ وكيف تموت دون أن أشفي غليلي منك؟ لماذا الآن؟ كيف أسترد حقي منك؟"، لتدور طيلة الوقت في سلسلة من التساؤلات اللاهثة خلف إجابات ناقصة، فتصنع منها الكاتبة تقنية متنامية للتشويق، والتقدم المتهمل نحو نهاية تنطوي على مفارقة.

وتقوم هذه التقنية على عكازين أساسيين، الأول يتمثل في رسائل هاتفية شاعرية مكثفة تبعثها العشيقة إلى الزوج من رقم ليس مسجلا باسم أحد في سجل الهاتف. والثاني يتعلق بخطابات قصيرة أحيانا ومطولة أحيانا، يطالعها من دون أن يرد عليها، أو يكتب على هوامشها قصائد قصيرة حزينة تائهة، وفي المرة الأولى والأخيرة التي يرد على أحد الخطابات، ينكشف المستور، وتعرف "زينة" لماذا أهملها "رامي"، وعاش معها حياة فاترة صامتة، لم يهتم فيها بإنسانيتها، بدءا من الانشغال بأحوالها النفسية التعيسة، وصولا إلى الاعتناء بإشباعها جنسيا في فراش الزوجية.

وربما أرادت الكاتبة أن تنتقم من بطلها، اللامبالي المغرور، حين جعلته موضوعا لتساؤلات الزوجة، ورسائل وخطابات العشيقة، من دون أن تعطيه أدنى فرصة ليبرر ما أقدم عليه، إلا في خطابه الأخير، الذي أظهره رجلا يهرب من طغيان عشق أورثه كآبة مقيمة، لأنه اعتاد ألا يكون ضعيفا أمام امرأة. وعلى النقيض تأتي صورتا الزوجة والعشيقة إيجابيتين، فالأولى صابرة صامدة، والثانية وفية رقيقة، إلى حد أن رسائلها وخطاباتها تجعل الزوجة، تعيد اكتشاف زوجها الذي لم تعرفه أبدا، فتهيم به عشقا بعد أن يفارق الدنيا.

وتوظف الكاتبة خبرتها كامرأة في التغلغل إلى أعماق نفس الزوجة المخدوعة المحرومة العاجزة، فتصور حيرتها، ثم رغبتها في الانتقام "المعنوى" ممن خدعها، والثأر لكرامتها، ومحاولة التغلب على النكد العارم، الذي يغرقها، حتى ينتهي بها الأمر إلى الاستسلام لقيام أختها بمسح رسائل العشيقة، فيما تقوم هي بحرق الخطابات وحملها إلى قبر الزوج كي تهيلها على جثته، وهنا تقع المفارقة، التي تنتهي بها الرواية: " فجأة تجسد الكابوس حقيقة أمامي، حقيقة لا تقبل الجدل أو التكذيب، يرقد رامي شبه عار، يحتضن امرأة من ظهرها، يضع يده اليسرى أسفل عنقها تعانق يدها اليمنى، وفوق خصرها تلتقي يدها اليمنى بيده اليسرى متشابكين، على وجهها ابتسامة الرضى".

وبينما عتق الزوج نفسه من طغيان العشق بالموت، قطعت العشيقة صلتها بسلسلة المحظيات في عائلتها بعدم الإنجاب، وهذا جعلها في خاتمة المطاف ممتنة للرجل الذي عذبها، فها هي تقول في

أحد خطاباتها: "لست غاضبة منك، لأنك رفضت أن تمنحني طفلا يهبني أمومة هي حلم كل نساء الأرض، فأنت بذلك وضعت النهاية لتاريخ المحظيات التعيسات، فكنت أخرهن". أما الزوجة، فرغم أنها الضحية، فهي لم تجد ما يشفي غليلها، لتجتر تعاستها، وتعيش هواجسها، وتنحني من جديد أمام إذلالها، ففي الوقت الذي ظنت فيه أن حرق الرسائل ورميها على جثة الزوج الخائن سيشفي نفسها المشتعلة حزنا، اكتشفت أن العيشقة متوحدة معه في موت هادئ، وهنا تصف الرواية حالها، على لسانها، في آخر جملة لها: "تلاشت معالم الطريق من أقدامي، وحيدة ضائعة، أحاول أن أصلب طولي، وأتلمس طريقا للخروج".

حال البشر ومآلهم

بعد سنوات قليلة من إصرار عالم المصريات محسن لطفي السيد على أن يعيد طباعة "كتاب الموتى"، وهو واحد من أهم الآداب الفرعونية، تحت عنوان جديد أسماه "الخروج إلي النهار" تأتي نجلاء علام لتستعيره كي يكون عنوان رواية لها، استفادت فيها من عطاء "الجيبتانا" وهي سفر التكوين عند قدماء المصريين، فيما حاولت الكاتبة أن تعيد وضع حال الإنسان الحالي، ذكرا وأنثى، في صورة نشأته الأولى من رحم "الألم واللذة"، ثم تأخذ خط الحياة على امتداه، لتطوي تاريخ البشر كله، أو هكذا تتصور.

لهذا لم يكن مستغربا أن يكون مفتتح الرواية، الصادرة عن دار الأدهم في 105 صفحات، مقتبسا من السطر الثامن والعشرين من كتاب الموتى: "بسلام إلى حقول الجنة من أجل أن يعرف"، وأن يكون مشهدها الأول عن الطريقة التي خلق بها العالم، وتبنت فيها مزجا بين نظرية انفجار الكون في زمن سحيق وبين ما أمدتنا به الكتب السماوية، لاسيما التوارة والقرآن، عن خلق الإنسان: "كرة مثقلة بالغازات ... انفجار هائل يجعل كل جزء يجري إلى مدار، كون استقر بعد عراك،

وبدأ يرى نفسه نجوما وكواكب وأجراما، أقمارا وشهبا ونيازك تجمعها مجرات .. والآن بعد الانفجار نشأت جاذبية جعلت كلا منها، يدور في فلكه دون أن يلتصق بأخيه أو يفلت إلى أعماق سحيقة .. وجاء الإنسان".

وبذا تفتح الرواية بابا فلسفيا لفهم مسار البشر في تاريخهم الطويل، بطريقة مختلفة عن تلك السائدة والمألوفة والتي حفلت بها كتب الأنثربولوجيا والآثار والتاريخ والاجتماع، بما يبرهن في خاتمة المطاف على أن الإنسان في حاجة ماسة إلى مراجعة كل ما يعرفه عن نفسه باعتباره "حيوان له تاريخ"، حتى يكون بوسعه أن يرى مستقبله بعين بصيرة، شريطة الإيمان بأن المحبة والتسامح هما القيمتين اللتين نفتقدهما وسط الظلم والكراهية والقهر.

وتنتقل بنا الرواية من عالم بسيط رائق مع بداية الخلق، حيث تقول على لسان "آدم" أبي البشر: "بين جدول صغير وعدة شجيرات أجلس، أرى أولادي يلعبون، وامرأتي تجلس أمام النار تنتظر نضوج الطعام" إلى عالم بشع، يفتقد إلى التعاطف الإنساني، تأسس منذ الجريمة الأولى حين قتل "قابيل" أخاه "هابيل" فأصبح نسلهما "أولاد غصب لا رضا" و"أولاد سفاح"، حسب نص الرواية، وهو ما يعبر عنه القاتل وهو يحكي عن أول مرة جامع فيها زوجته التي كانت من حق أخيه المقتول: "لم تمكنني من نفسها أبدا، إلا بعد عراك طويل يدمي جسدي وجسدها، وأستوحش لآخذها، وتلين بعد جهد، فيكون اللقاء، تهذي حينها: لماذا رهنت متعتي بالألم؟ أقوم من عليها وأنا أرتجف وأصرخ:

أأكون قد كتبت على ذريتي التعاسة؟ وتنتفض الكلمة نارا تحرقني (لمَ؟) فيعلو صوتي، وينفتح جرحي، وأبنائي من حولي يكبرون ويتكاثرون، يقبلون ويدبرون، يتغيرون وتختلف ألسنتهم وسحنهم، ولا أحد فيهم يواسي شيخا عجوزا، يقف وحده يعاتب مقتوله".

لكن الرواية تنقل تعاسة الإنسان فجأة من الجريمة الأولى في تاريخ الإنسانية إلى زمن «الآلة» و«الأتمتة» لكل شيء، حيث التوحش والتفاوت الطبقي الرهيب، والاغتراب القاسي، وهنا تقول الرواية على لسان بطلها: «لقد حرموا علينا المشاعر والعلاقات الجسدية وغيرها من الأمور التي تنحو في النهاية إلى عدم الموضوعية في الحكم على الأشياء والبشر، وها هم في النهاية يحكمون علينا بنفس الأشياء التي حرموها».

وتجسد الكاتبة هذه الرؤية الفلسفية في رجل وامرأة انحبسا تحت الأنقاض إثر انهيار أرضي، يلفهما ظلام دامس، ويجلسان القرفصاء، ويبقيان على قيد الحياة بفعل قدر من الطعام والشراب يلقى إليهما من حين إلى آخر. إنها صورة للسجن الدائم الذي أصبح الإنسان يعيش فيها بعد أن تشيأ كل شيء وغابت الحرية وسط القهر والجوع والصراع الضاري على حيازة الثروة والقوة والمكانة والجاه.

ولا تقف الرواية، وهي الثانية لكاتبتها إلى جانب مجموعتين قصصتين وأربعة كتب للأطفال، عند هذا الحد بل تقفز إلى المستقبل حيث سيفقد الإنسان تماما الأشياء التي كانت تمنحه المتعة والاختيار، وسيصبح البشر مجرد أرقام، كالسجناء، ليس لهم أسماء، وسيتحدثون

لغة قاصرة أسمتها «الفصّلا» في مجتمع أسمته «الهونا»، وسيصير كل ما نعرفه الآن مجرد تراث قديم مهمل، وهنا يتساءل البطل: «لماذا يخبئون الكتب؟» فيأتيه الرد: «حتى لا نصاب بالتشويش، فهي تحتوي شيئا مختلفا عما حفظ داخل الشريحة المعلوماتية الموضوعة في مخ كل واحد منا».

ولم تترك الكاتبة بطل روايتها وبطلتها في هذا السجن الغريب، بل تحررهما، عبر الخيال والثورة. ففي الخيال، يحلم البطل بالطيران، وحين يقال له إنه بلا أجنحة، يرد على محدثه: «سينبتان، إطق لخيالك العنان، طهر قلبك، اسمو بروحك، ارتفع .. ارتفع»، ويعول في هذا على الإرادة: «الطيران ليس جناحين وكفى، بل إنه تدريب للنفس ومحاولة اكتشافها وكلما وجدت داخلك شيئا جديدا جميلا، علوت وسموت، وربما ننصبك في النهاية ملكا للطيور».

أما الثورة فتنقلنا الرواية فجأة إلى تونس ومنها إلى مصر، وتستعرض مشاهد متناثرة من الاحتجاجات التي شهدها البلدان، وتجعل من بطليها جزءا من هذا الحدث، حيث يختلطان بالثوار، ويتحرران من كل القيود، بل إنها تجعل في التمرد حلا لمشكلة الإنسان المسجون منذ بدء الخليقة، من خلال إطلاق اسمي أبي البشر وأمهم على شابين من الثوار: «كنا نرغب في ميلاد جديد، وقد جاء .. لففنا آدم وحواء بقماش أبيض يكسوه العلم، صعدنا تحت إلحاح الجموع إلى أعلى منصة في الميدان، قالوا إنهما التجسيد الحي للانتصار، ويجب أن تراهما الأرض كلها، وعندما وصلنا رفعناها وسط هدير البشر، وانطلقت

الاحتفالات». لكن الكاتبة لم تشأ أن تترك مصير الإنسان لهذا الفرح النهائي، الذي ناله بالتمرد على المألوف عبر الخيال والاحتجاج، فالأحزان والخوف لا يمكنهما الذهاب بعيدا، ولهذا تنهي روايتها بتلك الجملة التي تعقب مشهد رفع الشاب والفتاة وسط الثوار: «ولكن كان هناك غراب أسطوري يحلق في السماء».

ولم يمنح زمن الرواية الطويل وعمقها الفكري كاتبتها فرصة لتوسيع نطاق ما كتبت على مستوى السرد والحوار والبناء، باعتبار الرواية فن يحتفي بالتفاصيل، وهذه إحدى الخصائص التي تميزه عن فن القصة القصيرة، إلا أنها أظهرت في المقابل قدرة كبيرة على التكثيف الذي جعل الرواية لا تخلو من تعقيد وغموض، وسط احتفاء بالمراوحة بين القصة والرواية، والنثر والشعر.

اللعب مع الزمن

في أول مسيرته الإبداعية فكر نجيب محفوظ أن يكتب تاريخ مصر متوسلا بفن الرواية، وأنتج على هذا الدرب روايات «عبث الأقدار» و«رادوبيس» و«كفاح طيبة» التي تدور في مصر القديمة لكنه لم يلبث أن أحجم عن المضي قدما، ونزل إلى أرض الواقع ليبني مشروعه الأدبي العملاق، وإن كان قد عاد في ثمانينات القرن العشرين إلى عهد الفراعنة ليكتب روايته «العائش في الحقيقة» عن حركة إخناتون التي لا يزال صداها يتردد إلى الآن حين يتيه المصريون المعاصرون بأن أجدادهم القدامي نادوا بالتوحيد.

وظل زمن الفراعنة الطويل يلهم أدباء مصر المحدثين والمعاصرين تارة بطريقة مباشرة، وطورا باستدعاء موروثه الحضاري ورمزيته وطبقاته الثقافية، حيث الحكم والأمثال والأساطير، التي لا تكف عن التجدد والتناسل بلا هوادة. وفي ركاب هذا التصور أنتج صبحي موسى روايته «صمت الكهنة» الصادرة عن (دار سما) مؤخرا في 139 صفحة، وإن كان قد سلك فيها طريقا مختلفة ربط فيه الآني بالذي وقع في الزمن السحيق، من خلال بطله الذي طاردته «لعنة الفراعنة»

فتماثلت حكايته مع حبيبته «مديحة» التي أغوته، مع حكاية «حور محب» مع معشوقته «آن»، ليمارس كهنة المعبد المقدس، بطقوسهم ورموزهم وطلاسمهم ومآربهم، دورا على حياة بطل الزمن المعاصر، مثلما فعلوا ذلك في الزمن الأول، وهو ما يعبر عنه هذا البطل من خلال عبارة وردت في الفصل قبل الأخير في الرواية تقول:»تكررت زيارتي إلى المعبد بصحبة أصدقائي الكهنة، لكنني لا أعرف أكان هذا بالجسد أم بالروح، فعادة ما كانوا يجيئون إلى غرفتي بعد وفاة أمي، وعادة ما كنت أذهب إليهم فيحدثونني عن تاريخ المعبد وساكنيه، وما كنت أفكر في مكان حتى أجدني هناك، أتأمل ما عليه من رسوم، وما يعلوه من تراتيل. فقط كان عليَّ أن أفك أزرار قميصي، وأكشف عن ريشتي، حينها أكون حيثما أفكر، ويكونون معي حيثما أحتاجهم».

والبطل كان «طفلا عنيدا تملؤه الهلاوس، طفل يعيش في عالم غير الذي يعيش فيه الآخرون» فصار طالبا جامعيا طيبا وبريئا، يعيش في «أشمون» التي كان أحد الحواضر الفرعونية العريقة، ويدرس الآثار، ومولع برسم صور الفراعين، قادته أقداره إلى أن يتمكن في طفولته الغضة من أن يزيح حجرا ضخما عجز عن رفعه الرجال الأشداء، ليجد نفسه هابطا إلى سرداب مظلم طويل أدى به إلى أن يجد نفسه بين كهنة المعبد القديم، فيصاب بداء غامض، يدخل على أثره المستشفى، ويشخصه الأطباء بأنه مرض نفسي عضال ويعالجونه على هذا الأساس، لكنه وحده الذي يعرف أن ما به هو بفعل غضب الكهنة لأنه أفشى لأهله السر الذي أئتمنوه عليه، وحذروه من أن يبوح به لأحد.

وبينما يحتار الأطباء في تحديد العلاج الناجع، يعرف المريض ما الذي أصابه؟ ويوقن بأن شفاءه ليس له سوى طريق واحدة وهي الكتابة والرسم، وهذه مسألة يعلن عنها الكاتب منذ البداية، حيث يقول في أول عبارة بروايته: «القلم يرتعش في يدي وأشعر أنني لم أقبض عليه منذ زمن بعيد، هذا صحيح، فليست لي علاقة به، لكن الفرق بينه وبين الريشة ليس كبيرا إلى هذا الحد، فكلاهما يستطيع بين جدران غرفة مغلقة أن يعيد تشكيل العالم .. الفرق الوحيد أن المداد مختلف».

وعلى ضفاف هذه الحكاية المركزية تتناسل الحكايات الأسطورية السائدة في الريف عن الجن والعفاريت ولصوص الليل، في «واقعية سحرية» تظهر توالد الخرافات التي تعشش في أذهان البسطاء في دلتا النيل، يستفيد فيها الكاتب من الموروث الشفاهي المتداول، الذي عايشه وكابده، وامتلك قدرة نسبية على التعبير عنه، بلغة فياضة زاوج فيها بين العامية المحكية والفصحى التي ينطق بها لسان راو عليم. وتخدم هذه القصص الفرعية في الغالب الأعم المجرى الرئيسي للرواية، وفي بعض المواضع تبدو زائدة شاردة، أشبه بقصص قصيرة أو أقاصيص في ثنايا الرواية.

ولأن الكاتب هو في الأصل شاعر، أنتج خمسة دواوين، فإن الشعر حاضر بقوة في سطور سرده، من زاوية الجزالة وسحر البيان والمفارقة والصور المصنوعة بإتقان، وذلك من قبيل: «أخذ عصاه ليدب على أكتاف الريح» .. «وحدها النجوم هي التي تصيح في الفراغ منذرة بالخراب» .. «المسافة التي ملأها العرق بين جسدي وملابسي تحتاج

إلى أن أسبح آلاف الهكتارات» .. «كان النجم الذي يتابعه حور منذ ليال مضت يكاد أن يطير في وجهه الآن» .. «وكانت عظام صدره هي القبر الذي يمكنني الدخول إليه، عظام نخرة كغاب النراجيل» «شجرة الموت تقع على جدران روحي».. الخ.

وإلى جانب الشاعرية تزخر الرواية بالرؤى المعرفية والفلسفية، التي تأتي في ثنايا السطور أو يبدأ بها الكاتب فصولها مثل: «لا يمكن للمرضي النفسيين أن يقيموا عملا متكاملا حتى لو كانت كتابة هلاوسهم» .. «الشجاعة هي ذلك الشيء النسبي الذي يتفاوت من شخص إلى آخر ومن زمن إلى زمن» .. «المرأة هي المرأة فلا تفتح صدرك كله لعطرها المقدس، فقط داعبها ، واترك ابتسامة هادئة ترفرف حول هالتها من بعيد» .. «النسوة كهنة آخرون يحركون العالم من بعيد، من خلف جدران معتمة» .. «ليس مفيدا أن تبحث في تاريخ من أصبحوا في منزلة أعلى من البشر، فأعمالهم لن تفيدك، والبحث عنها يؤدي إلى الموت» .. «الحكمة دائما تستند إلى بركان يغلق الأفواه قبل أن تفكر العقول في فتح الشفاه» .. «من رضي عن نفسه كان شيطانا يعيث في الأرض، أو إلها نزل من السماء ليمشي بين البشر، وذلك مستحيل».

وقد قصد الكاتب بث هذه الرؤى الفلسفية والحكم في نصه، وكانت إما فاتحة لما سيأتي بعدها، أو تلخيص لما ورد قبلها، أو محاولة للوصول إلى أعماق أبعد من السرد الظاهري أو الحوار الجاري على ألسنة شخصيات تعيش الحياة ككابوس مخيف.

لا تحفل هذه الرواية بالتفاصيل، ويفترض كاتبها فيمن يطالعها أنه عارف بالطقوس والتقاليد الفرعونية، فيختزل الكثير منها في سطور قليلة، يخدم بها المضاهاة التي يصنعها بين أقدار بطلين تفصل بينهما آلاف السنين، متكئا على تصورات مضمرة تبين أن حاضر مصر متصل بماضيها. وهذا جعل النص على سلاسته يغرق أحيانا في الغموض، أو يبدو تسجيلا للهلاوس المرضية التي تسيطر على البطل، بما جعله لا يتهادى لقارئه بيسر، ويتطلب منه أن يحيط بما هضمه الكاتب من مطالعات، وهي المسألة التي تفادها في روايته «أساطير رجل الثلاثاء» التي عني فيها بتسجيل التفاصيل مهما صغرت، رغم سياقها المعاصر، حيث تعد أشبه بسيرة ذاتية لتنظيم القاعدة.

ففي هذه الرواية بذل موسى جهدا بالغا في مطالعة مراجع ومصادر عدة كي يسجل سيرة تنظيم القاعدة وقادته، من جذوره إلى بذوره، في عمل روائي أعطاه عنوان «أساطير رجل الثلاثاء» والذي يمثل في حد ذاته لافتة دالة أو «جملة مفتاحية» لفهم العمل، فنحن أمام صناعة أسطورة دينية تم توظيفها لخدمة سياسات دولية، بطلها «رجل الثلاثاء» وهو اليوم الذي كان تتم فيه الاجتماعات الدورية لمؤسس جماعة الإخوان مع أتباعه واستمر هذا تقليدا لدى الجماعة العجوز التي خرجت الجماعات والتنظيمات السياسية ذات الإسناد الإسلامي من تحت إبطها، أو ولدت على كفيها، وهو اليوم نفسه الذي وقع فيه حدث الحادي عشر من سبتمبر 2011 بتفجير برجي مبني التجارة العالمي في نيويورك ومحاولة تفجير مبني البنتاجون والبيت الأبيض.

تنطلق على التوازي، في ثنايا الرواية، رحلة ثلاثة رجال، الأول ثري سعودي من أصل يمني، يبدو وكأنه ابن لادن، والثاني فلسطيني جاء إلى مصر وانضم لجماعة الإخوان أيام البنا وكأنه عبد الله عزام، والثالث باكستاني من بين «الطالبانيين». بينما تحتل المرأة دورا ثانويا فهي إما زوجة متبرمة أو أم شكاءة بكاءة، لكنها ليست فاعلة في معنى هذه الرواية ومبناها، وهو ما لا يتجاوز واقع يقول بوضوح إن قصة «الأفغان العرب» أو «المجاهدين» وكذلك «القاعديين» هي حكاية رجال حملوا أفكارا متطرفة في رؤوسهم وبنادق على أكتافهم.

وهذا التطابق الشديد بين الواقع الذي جرى وبين ما يقتضيه عمل روائي من عدم الاكتفاء بكونه مجرد مرآة عاكسة للوقائع والأحداث حاول الكاتب أن يردمه بسرد تفاصيل للمعارك والعودة إلى التراث للاقتباس والاقتطاف كي يخدم خيط السرد ويثريه، وتمكن بمهارة شديدة أن يحول ما يمكن أن يكون حاشية مستدعاة من بطن التاريخ القديم إلى متن متماه في الحاضر عبر سطور الرواية.

ورغم أن المؤلف شاعر معروف لديه خمسة دواوين إلا أن زخم المعلومات التي احتشدت أمامه ورغبته في رسم ملامح كاملة وربما أمينة لتنظيم القاعدة وأشباهه جعلت اللغة في الغالب الأعم ذات طابع تقريري مباشر ومحايد، تصل إلى المعنى من أقرب طريق، متجنبة إعطاء صور جمالية ومفارقات وشحنات عاطفية، ومبتعدة أيضا عن الإغراق في رصد التفاعلات الإنسانية الطبيعية بين الأبطال والموزعة بين حركات الأجساد ولغة المشاعر، لتصبح العلاقة بينهم ذات طابع

التي تهبط وتصعد لتخدم القصة الرئيسية المعانقة للواقع، أو الملتصقة به.

ليس معنى هذا أن الكاتب لم يفصح عن ذائقته الشعرية أبدا، بل جاد بها في مواضع قليلة، ليس عن عجز، إنما لأنه قرر منذ اللحظة الأولى أن يستخدم اللغة في خدمة راو عليم بكل شيء، مولع بالتفاصيل التي تحملها الأخبار والتقارير السياسية والكتب الفقهية والسير، لينتج رواية تراوح بين «المعرفية» و«التاريخية» و«التسجيلية» وتصبح، من دون مبالغة، مرجعا في تتبع سيرة القاعدة، ولا ينقصها حتى تحقق ذلك كاملا سوى وضع الأسماء الحقيقية مكان الأسماء المستعارة لأبطالها، ثم إعادة قراءتها لفهم كيف فكر قطاع من المتطرفين الإسلاميين، وكيف تحركوا في الزمان والمكان ليصنعوا ظاهرتهم التي تشغل العالم منذ عقود. وما يعزز مسار البرهنة على هذا التطابق أو التماهي أن الرواية حفلت بالأسماء الحقيقية لقادة المجاهدين الأفغان وقيادات من جماعة الإخوان وساسة وسعوديين ومصريين وسودانيين وروس وشخصيات دينية بارزة وقيادات حركية في تنظيم القاعدة، وبذلك انتهجت طريقة مختلفة عن روايات أخرى عالجت الظاهر ذاتها مثل رواية «أبو عمر المصري» لعز الدين شكري، و«القوس والفراشة» لمحمد الأشعري.

وقد يظن البعض أن السير على خريطة الواقع سيجعل العمل سهلا، لأن من يعرف ما جرى لن يبذل جهدا في قراءة الرواية، لكن في الحقيقة فإن «أساطير رجل الثلاثاء» تحتاج إلى يقظة تامة حين نطالعها، وربما

تحتاج أيضا إلى خلفية تراثية لتبيان مدى تواشج الاقتباسات من الكتب القديمة مع النص، أو مدى تأثير الماضي في الحاضر بشكل طاغ.

والجانب الفني في الرواية يظهر في ثلاثة أمور، الأول هو المعمار أو البناء، حيث بدأ المؤلف قصة القاعدة من منتصفها حيث ينتظر الشاب في محطة قطار بباريس الثري الرجل الفلسطيني المكلل بالجلال والمهابة، ثم يعود بنا مستخدما طريقة «الفلاش باك» في تتبع الأصل العائلي للشاب والمنبع الأيديولوجي للرجل، لنجد أنفسنا في اليمن ثم نجد وفي القاهرة، ويتبادل الشخصان الفصول الأولى للرواية ثم يتوقف السرد عند نقطة الجهاد الأفغاني ضد السوفيت، لتتصاعد الأحداث رأسيا بما يتطابق مع الواقع وتصل إلى نهاية مفتوحة يجسدها سؤال هو آخر جملة في الرواية يقول: «إلي أين الرحيل؟» وهي نهاية مبررة إذ أن لحظة إتمام الكاتب عمله وهو يوم 28 سبتمبر 2008، لم يكن البطل الحقيقي للرواية وهو أسامة بن لادن قد قتل بعد، وكان العالم كله يتساءل وقتها: أين هو؟ وما هو مصيره؟ وهل متواجد حقا على قيد الحياة أم قضي نحبه؟

أما الأمر الثاني فهو وصف الكاتب للمعارك الطاحنة التي دارت على أرض أفغانستان، وما ظهر فيها من بطولات وأساطير وآمال وآلام. ومع أنه لم يعش هذه التجربة، وكتب عن شيء لا يعرفه جيدا، فإنه أعاد صياغة ما قرأه في هذا المضمار بشكل فني، لتبقي مشاهد الحرب هي الأكثر إنسانية في الرواية برمتها.

والثالث هو محاولات الكاتب المتجددة في صناعة «التشويق» حتى لا يشعر القارئ بالملل أو ينصرف عن عمل قد يعرف نهايته بعد أن يمضي فيه قليلا. ولهذا جاءت الرواية عبارة عن مقاطع صغيرة متلاحقة، بعضها ينتهي بطريقة ملغزة تثير الحيرة، أو توقظ الرغبة في معرفة الآتي، أو تمهد لما يأتي بعدها في إحكام.

إننا مع «أساطير رجل الثلاثاء» أمام رواية «سياسية» باقتدار، لم تندفق السياسة فيها إلى النص عن غير قصد كما يحدث عند كثير من الأدباء، بل هناك عمدية ظاهرة لطرح قضية سياسية عبر عمل روائي، فالفكرة السياسية تلعب هنا الدور الغالب أو التحكمي، ولذا أصبح على الكاتب طيلة الوقت أن يجعل من فكرته تلك مادة حية تتحرك داخل العمل الروائي من خلال الشخصيات على هيئة أفعال وتضحيات، وأن يظهر العلاقة بين النظرية والتجربة، أو بين الأيديولوجيا والعواطف التي يحاول أن يقدمها، دون أن يجعل أطروحته المجردة تفسد الناحية الفنية للرواية وتقضي على حيويتها وعذوبتها وانتمائها إلى عالم الأدب وليس إلى الكتابة السياسية التي تتوسل بالسرد، وهو ما نجح فيه باقتدار.

ونتقل موسى من التاريخ البعيد جدا في «صمت الكهنة» والتاريخ المعاصر في «أساطير رجل الثلاثاء» إلى التاريخ الوسيط في رواية «الموريسكي الأخير»، حيث يغيب في حنايا التاريخ ويعود ومعه حكاية موجعة عن معاناة بعض المسلمين الذين بقوا في الأندلس بعد سقوط غرناطة آخر إماراتهم هناك سنة 1492م واضطروا إلى التظاهر

بدخول المسيحية، لينسج من تفاصيلها المعروفة وما جاد به خياله، خيوط روايته.

ربما أدرك الكاتب هنا الوظائف التي تنهض بها «الرواية التاريخية»، وهي مسألة ظاهرة لديه، وأولها ردم الحفر الهائلة التي تركها المؤرخون بفوقيتهم وتحيزهم ولهاثهم وراء يوميات السلاطين والملوك والأمراء والوجهاء وقادة الجيوش، ليبقى الأدب كما قال عبد الرحمن منيف «تاريخ من لا تاريخ لهم». وثانيها استعادة التاريخ لاتخاذه عملا رمزيا يتم إسقاطه على الواقع المعاصر، كرواية «الزيني بركات» لجمال الغيطاني و«السائرون نياما» لسعد مكاوي. وثالثها إعادة صياغة التاريخ بوقائعه وشخوصه وغموضه لصناعة «واقعية سحرية» ذات سمت خاص. ورابعها اختلاق تاريخ مواز للتاريخ الحقيقي، مثلما فعل نجيب محفوظ في «ملحمة الحرافيش»، وخامسها استعادة التاريخ كشريك للحاضر، يتفاعل معه ويتشاكل ويتلاقح بلا قيود أو سدود، مثلما فعلت الكاتبة التركية أليف شافاق في روايتها «قواعد العشق الأربعون» . وسادسها الكتابة عن شخصية تاريخية معروفة مثلما فعل المغربي بنسالم حميش في روايته «العلامة» عن ابن خلدون، وأبو المعاطي أبو النجا في روايته «العودة إلى المنفى» عن عبد الله النديم.

أما «الموريسكى الأخير» فتدور حول تاريخ معروف، وواقعة كبرى، وتحاول أن تفضح المسكوت عنه، وتدفع المنسى إلى سطح الذاكرة، وهي في الوقت ذاته رواية عن شكاية أو مظلمة، طالما مثلت عند أمم شتى مصدرا لأعمال سردية، أو دفع إنحياز أدباء لها بهم إلى

معارك مشهودة، مثل ما وقع للتركي لأورهان باموك في تعاطف مع مذبحة الأرمن، أو تعاطف بعض الأدباء في أوروبا وأمريكا اللاتينية مع القضية الفلسطينية، ودخولهم في مجادلات ومساجلات جراء هذا. وهنا يمكن اعتبار الرواية التي نحن بصددها تلفت الانتباه إلى ضرورة اعتذار أسبانيا للموريسكيين المسلمين وتمنحهم الجنسية وترد لهم حقوق المواطنة على غرار ما فعلت إسبانيا مع الموريسكيين اليهود.

لكن «الموريسكي الأخير» لم يقصد صاحبها فقط أن يعرض لنا حدثا تاريخيا جافا أو يعبر عن تعاطفه مع قوم ظلموا متوسلا بفن الرواية، إنما هو وقع على حكاية أثيرة منسية فراق له أن يمنحها من قريحته الأدبية حياة جديدة، ويجذب ماضيها ليمشي بيننا، من خلال بطل الرواية «مراد رفيق حبيب»، الذي يعيش في مصر، وشارك في ثورة 25 يناير ضد نظام مبارك، ومثلت مشاركته في المشهد الأول للرواية، لنتابع طيلة صفحاتها توازيا بين أزمنة ثلاثة، ماضي الموريسكيين في الأندلس حين تظاهروا بترك الإسلام حتى تم تهجيرهم نهائيا ما بين 1609 إلى 1613، وفي شمال المغرب حين كان يُعيَّر من هرب بإسلامه من محاكم التفتيش بأنه لم يعد مسلما، ثم تواجدهم في مصر خلال التاريخ الحديث حين جاء الجد الأكبر «عطية الله» وحصل على جفالك من محمد علي باشا ليبدأ رحلة تمكين لنسله في مصر، وهنا تقول الرواية عنه: "كان قد تقدَّم بطلب للحصول على نسخة معتمدة من حجة الوقف الخاص بالعائلة ورواق المغاربة، حين كتبها جده

عطية عام 1805 لم يكن يعلم أن محمد علي سيقضي على مهنة الملتزم، لكنه سعى لتأمين أسرته التي امتدت لعدة فروع". وأخيرا، حاضر الحفيد، وابنة عمه «ناريمان»، وهو الذي يعيش حريصا على نفسه بوصفه آخر نسل الموريسكيين بأرض النيل، ويسعى إلى استرداد وقف العائلة الذي خصصه جده الملتزم لعائلة الموريسكي ورواق المغاربة بالجامع الأزهر، ويرى في كل الأحوال أن «العالم أضيق من ثقب إبرة».

توازي الرواية أيضا بين ثورتين، الأولى فشلت وهي ثورة «البشرات» التي قام بها بقايا المسلمين في الأندلس بقيادة محمد بن عبد الله بن جهور رفضا للاضطهاد، بعد انتفاضة البيازين عام 1495 ، والثانية تعثرت وهي ثورة يناير في مصر، وهنا لم تخل الرواية من إسقاط الثورة الأولى ضمنا على الثانية. لتقول إن رومانسية الثوار وغدر السلطة طالما قتل أحلام الناس وأشواقهم في العدل والحرية.

و«الموريسكي الأخير» رواية هوية، إذ تجسد تدابير وأفكار وصور عديدة للتمسك بالهوية عند مجموعة بشرية تفرقت بين أفرادها السبل وتباعد الزمن. ومن هذه التدابير، ذلك التواصل، أو هذا الخيط الممتد في القرون، الذي تمنحه الرواية لهذه المجموعة بدءا من مشاركة آخر نسلها بمصر في لحظة مطالبة بالتغيير وانتهاء بالجذر الأول للمأساة حين سقطت غرناطة. وهناك أيضا خلق الأسطورة، وهي مسألة متكررة عند الأقليات المضطهدة عبر التاريخ، إذ تتداول أساطير

تمجدها وتحفظ قوامها وتقوي من ولاء أبنائها لها، وتعظم ما فعله الأجداد في نظر الأحفاد. ففي الرواية توجد ما تسمى بـ «العين الراعية» التي تحفظ الموريسكيين أينما حلوا، ويؤمنون هم بأنها تتابعهم وتدافع عنهم. ويوجد أيضا «حلم العودة» الذي لم يتخل عنه أبطال الرواية رغم تفرقهم في البلاد، كما يتم توظيف التفاصيل التي بقيت في الذاكرة لمأساتهم في ربط من لم يعشها بزمانها ومكانها، وأخيرا تحفل الرواية بذكر رموز وقادة وشخصيات حقيقية، كمساهمة، عبر الحكاية، في الحفاظ على تاريخ يراد لأصحابه أن ينسوه تماما، ولا يقل دور الشخصيات المختلقة أو أبطال الرواية في الحفاظ على الهوية عن الأبطال التاريخيين، فكل منهم يسلم «عميد العائلة» أيا كان سنة مفتاح الحكاية والحلم ويعينه حارسا على الذاكرة.

وهنا تقول الرواية واصفة لحظة تشييع مراد لجدته التي كانت «عميدة الموريسكيين» في مصر: «حين فكر في الصعود خلفها وجد الباب مغلقًا أمامه، فألقى بتحية السلام واستدار للنزول، سمع أصداء صوتها من خلفه تقول: (ولك مني السلام)، حينها أخذت أقدامه تتحسَّس الدرجات وروحه تحلِّق في البعيد، شاعرًا أنه نصفان، أحدهما يمشي على الأرض والآخر يطير في السماء، رأى النجوم مبعثرة في الفضاء، والموريسكيين يسعون خلفها على الأرض».

لكن إبراز الهوية لا يمنع من أن تكون «الموريسكي الأخير» رواية متاهة وضياع كامل، فبطلها «مراد» تعرض للخديعة دون أن يعرف من

الـذي خدعه، رجل الأمن الذي أوهمه بأنه أستاذ وحكـي له كثيرا عن مأسـاة الموريسـكيين؟ أم ابنة عمَّته التي سـافرت طويلا وعادت باسـم آخر «راشـيل» تسـتخدمه في جمع معلومات لموضوعاتها الصحفية ؟ ويمتد الضياع إلى أبطال الرواية القدامى خدعهم الأسبان حين عرضوا عليهـم أن ينهـوا ثورتهـم مقابـل حفاظ حقوقهـم فلما فعلوا تـم الفتك بهم، وتشـردوا في الأرض، لتأتي هذه الروايـة وتزيح بعض الركام عن حكايتهم الموجعة.

مصر بعد مائة عام

ما إن تبدأ في قراءة السطور الأولى لرواية انتصار عبد المنعم التي أعطتها عنوان «جامعة المشير .. مائة عام من الفوضى» حتى تصطدم بنبوءة كابوسية تعاند حركة التاريخ، وآمال الناس، وأحلام الثوار، وأماني من ضحوا بأوراحهم في ساحات الاحتجاج، وتتساوق مع ما ينشر عن مؤامرة غربية لتقسيم مصر إلى ثلاث دويلات، بلاد النوبة في الجنوب، وأخرى للمسيحيين أسمتها المؤلفة «قبطستان» ودويلة ثالثة، وهنا تكون الفجيعة الكبرى، تندمج فيها مصر وإسرائيل، فتحل «نجمة داود» محل النسر في علم مصر الحالى بألوانه الثلاثة، لتصير هي راية تلك الدويلة المتخيلة.

هناك نوعان من النبوءات، نبوءة محققة لذاتها، حيث يحدث بالفعل ما تنطوي عليه من توقعات، ونبوءة هازمة لذاتها، وهي تلك التي تحمل تحذيرا من أمور معينة، فيؤخذ التحذير على محمل الجد، لتوضع الخطط وتصاغ السياسات التي تعمل على تفاديها. وقد لعب الأدب دورا مهما في طرح النبوءتين على السواء، وهناك العديد من الأعمال الأدبية، العربية والأجنبية، التي تبرهن على وظيفة الأدب في

إثراء الخيال الاجتماعي والسياسي، من أمثال روايتي الأديب الفرنسي رابليه: «جورجونتوا» و «بانتاجيوريل» ورواية الأديب البريطاني جوناثان سويفت «رحلات جاليفر»، ورواية ألدوس هكسلي «عالم جديد شجاع، ورواية هـ. ج. ولز «شكل الأشياء في المستقبل»، ورواية جورج أوريل «1984» ورواية نجيب محفوظ «رحلة ابن فطومة ورواية جمال الغيطاني القصيرة «أوراق شاب عاش منذ ألف عام»، ومسرحيتي شكسبير «الليلة الثانية عشر»، و«حلم ليلة صيف»، ومسرحية توفيق الحكيم «رحلة إلى الغد»، ومسرحيات يوسف إدريس «الفرافير» و «الجنس الثالث» و«المهزلة الأرضية».

وأحسب أن رواية انتصار، تتقاطع أحيانا مع رواية أوريل « 1984» التي تنبا فيها بسيطرة قوة كبيرة على العالم تتقاسم مساحته، وتحول البشر إلى مجرد أرقام في «جمهورية الأخ الكبير» الشمولية، التي تعد عليهم أنفاسهم عبر التحكم الألكتروني، بعد أن تتحول القيم الإنسانية النبيلة إلى أمور تافهة، وتصبح الحياة خالية من العواطف والأحلام، ويتصرف البشر كأنهم آلات صماء، لكن «جامعة المشير» تبدو من «النبوءات الهازمة لذاتها» وإلا عدت تعبيرا عميقا عن قنوط شديد حيال مستقبل الثورة والدولة معا، لاسيما أن الكاتبة انتهت من تأليفها في أكتوبر 2012، حين كان الإخوان قد قبضوا على زمام السلطة في مصر، وحولوا الثورة، التي خانوها، إلى مجرد أداة لتحقيق مشروعهم الخاص، بعيدا عما طالب به الشعب المصري وكافح من أجله.

يقوم معمار الرواية على عمودين، كل منهما يحمل لحظة زمنية في مقابلة أخرى، الأولى وقت انطلاق ثورة يناير وأيام موجتها الأولى، وما حفلت به من تصرفات وتضحيات وشعارات وهتافات وشخصيات برزت على السطح، والثانية بعد مائة عام من الآن، يتوالى على حكم مصر فيها خمسة من جنرالات الجيش بعد زمن من حكم الإخوان، حيث تتبدل الأحوال تماما، فلا يعد الناس يتكلمون اللغة العربية، ويخفي الناس قراءتهم للقرآن والإنجيل ويجهرون فقط بقراءة التوراة، ويختفي الكتاب الورقي ويحل مكانه الإلكتروني، وتتحول «محطة الرمل» الشهير بالإسكندرية، حيث تدور أحداث الرواية، إلى «بلازا المعبد المقدس»، وتنتهي «جماعة الإخوان» إلى أن تكون «شبيبة مواطني الكابلاه»، وتصبح ساحة مسجد «القائد إبراهيم» أحد أماكن انطلاق الثورة المصرية مهملة، ويختفي الترام بعد أن تغطي شبكة المترو كل أنحاء الجمهورية الجديدة، وتختفي أقسام الشرطة لأن الخلايا الإلكترونية تراقب كل ما يجري عبر شاشات متطورة، وتمنع السلطة المواطنين من استخدام مواقع التواصل الاجتماعي مثل «فيس بوك» و«تويتر»، ولا يعد الناس يعرفون كلمات من قبيل «ثورة» و«مظاهرة» و«حرية»، بعد أن تتحكم السلطة في كل شيء عبر إمكانات إلكترونية فائقة تعرف حتى ما يفكر فيه الناس وما يأملونه و«حتى لهاث المضاجعة لا يغيب عن الرصد»، وكل من يخالف التعليمات يذاب في الحامض، وفي المقابل تتكفل الدولة بتوفير احتياجات الناس، وتحدد لكل واحد منهم دوره الاجتماعي بصرامة، بعد أن يمر بدورة تنشئة في

طفولته تصنع منه عبدًا خانعًا، وتؤهله لوضع اجتماعي يقسم المواطنين إلى «أشكناز» و«سفارديم»، مثلما هو حاصل في إسرائيل حاليا.

ويصل بين هذين الزمنين جسران، ابتكرتهما الكاتبة، كحيلة فنية تجعل المستقبل المتخيل يعانق الواقع المعيش بلا عنت ولا عناء، الأول يتمثل في رسائل كتبتها سيدة إلى ابنها الذي تاه منها لحظة انطلاق الثورة، ظلت تلك الرسائل مخبأة إلى أن وجدها شاب بعد مائة سنة، هو طالب في «جامعة المشير» فيطلع عليها زملاءه سرا، فيعرفون كل شيء عن الثورة. والثاني هو أن هؤلاء الطلاب يحملون أسماء ثوار زماننا هذا وكذلك أبرز مفكريه وعلمائه، فنجد منهم «شهدي عطية» و«نجيب سرور» و«جمال حمدان» و«عماد عفت» وأحمد بسيوني و«مصطفى مشرفة» و«سميرة موسى» و«أم كلثوم»، وكل منهم يؤدي الدور نفسه الذي كان يؤديه شبيهه في زماننا. وكأن مصر في هذا المستقبل البعيد نسبيا تستعيد نفسها وتستعد لعمل آخر كبير وتاريخي وملحمي، وهو ما يحدث بالفعل حين تنتهي الرواية بثورة جائحة، تحرر الوطن من الاحتلال، رافعة شعارات ثورة يناير نفسها «حرية .. عدالة اجتماعية .. كرامة إنسانية».

وتدخل المؤلفة، لتكون إحدى شخصيات الرواية، مرة بطريقة متوارية حين تسرد ما عاشته بنفسها أيام الثورة الأولى ومع جهاز أمن الدولة الذي استدعاها ليعرف تفاصيل أخرى عن كتاب «حكايتي مع الإخوان» الذي سردت فيه تجربتها مع هذه الجماعة التي كانت تنتمي إليها ثم خرجت منها قبل الثورة، ومرة بطريقة مباشرة حين يظهر اسم

«انتصار» كأحد شخصيات الرواية، وصديقة طلاب جامعة المشير، بعد تمهيد وتبرير يقول نصا: «من قال بنظرية موت المؤلف؟ نعم إنه رولان بارت، وطالما حكم الرجل علي بالموت بعد أن أنتهي من كتابتي لهذه الروايـة فقد قررت أن أمارس دكتاتورية مطلقة، وأتدخل مرة أخرى في السرد، قبل أن ينتهي، وأفقد معه حياتي».

لقـد حاولت انتصـار عبد المنعم فـي روايتها تلك، وهـي الثانية لها بعد «لم تذكرهم نشـرة الأخبـار» إلى جانب مجموعتين قصصيتين هما «نوبة رجوع» و«عندما تستيقظ الأنثى»، أن تتجاوز تفاصيل «الآني» في الثورة المصرية بتوقع «الآتي» لكن ربما جنح بها الخيال ليجعلها تعاند تقـدم التاريخ، وتقع في أحابيل التشـاؤم الذي عبر عنـه أمل دنقل ذات يـوم قائلا: «لا تحلموا بعالم سـعيد/ فخلف كل قيصـر يموت/ قيصر جديـد»، فمن عباءة هـذا البيت، وأحـداث الثورة المشـبعة بالتفاصيل وخيـال أورويل وتجربة المؤلفة الذاتية وقدرتهـا على التخييل، جاءت هذه الرواية، التي ستنضم إلى مصاف أدب الثورة المصرية الذي يتوالي بلا انقطاع، شعرا ونثرا.

اعترافات محجبة

جاهدت الكاتبة اللبنانية «مايا الحاج» حتى تمنح قارئ روايتها الأولى المفتاح الذي يدخل به إلى فضاء نصها، ليدرك مضمونه ويستمتع به في آن، عبر لغة بسيطة حميمة، يشعر معها وكأن الكاتبة تخصه بالبوح بمكنون أسرارها، وإطلاعه على كل ما تريد أن تخفيه، وكذلك من خلال شكل سهل نسبيا، لاعتماده على بناء مستقيم أو خطي يتقدم إلى الأمام، حيث تتوالى الصور والتعبيرات اللفظية لتقطع خطوات جديدة واصلة بين البداية والنهاية، وبواسطة ضمير «الأنا» الذي يهيمن على النص، ويجعله قريبا من عقل ووجدان من يطالعه، وكل هذا يتم وفق مشيئة البطلة «الساردة» التي تمسك بزمام الأحداث، ولا تبخل على المتلقي بشيء، ولا تتوقف عن التساؤل، باحثة عن إجابات شافية كافية، مرة في الدين، ومرة في الفنون بشتى أصنافها.

فعنوان الرواية، التي تقع في 175 صفحة من القطع المتوسط، هو "بوركيني ... اعترافات محجبة" يبين، بصيغة عامة وكلية، ما تريد الكاتبة أن ترسم ملامحه، إذ إن المقطع الأول هو حصيلة المزج بين كلمتي "برقع" و"بكيني"، وهما قطعتا ملابس متناقضتان تماما، في

الوظيفة والدلالة أو العلامات الكامنة خلفهما، وكلتاهما تنتميان إلى ثقافتين مختلفتين، وتثار بشأنهما تصورات وحمولات معرفية متضاربة.

ورغم أن مساحة الزمن في الرواية محددة، إذ لا تستغرق سوى أسبوع واحد متراوح بين اللحظة التي تقف فيها البطلة أمام لوحاتها وبين موعد تنظيم معرضها الفني الأول، لتطرح على نفسها هذا التساؤل: "هل أترك بيتي بشعري الناعم المُفرد بعد خمس سنوات من حجبه لسبب لا أعرفه أم أنني أضع المنديل الكحلي المزدان بالورود؟ هل أخرج بين الناس بالجسد المتخفف من ثقل ملابسه أم أُبقي على احتشامي؟" وتتعمق التساؤلات بعد أن تظهر الحبيبة السابقة لخطيبها بجسد ممشوق ولباس يبرز مفاتن جسدها، تعبر عنه البطلة قائلة: " ملابسها تكشف الجزء الأكبر من جسدها إنها تكاد تطير من فرط خفتها أو الأصحّ خفّة ملابسها. أما أنا فأبدو ثقيلة. جاثمة على الكرسي مثل كيس من الخيش.» وتستغرق الإجابة على هذه التساؤلات أو التخلص من هذه الهواجس، كل صفحات الرواية.

وهذا التناقض تجسده بطلة الرواية في مظهرها ومخبرها، فهي فتاة ترتدي الحجاب وفي الوقت نفسه تميل بكل كيانها إلى رسم الأجساد الأنثوية العارية مغرقة في تحديد التفاصيل بما يفتح بابا وسيعا أمام اشتهائها، وهي مثقفة معتزة بعقلها ولا تروق لها التصورات التي تتعامل مع المرأة على أنها مجرد موضوع للجنس، بينما تميل نفسيا إلى إبراز مفاتنها أمام خطيبها الذي تربطها به علاقة حب جارف، وتستمتع بالفرجة على أجساد النساء في "حمام السباحة" لتشبع نهمها إلى أن ترى المفاتن

عارية، وكأنها تفعل بهن ما تعجز أو لا تريد هي أن تفعله بنفسه، كنوع من التعويض النفسي الواضح. وهذا لا ينم عن اضطراب أو انحراف حنسي، بل هو توق المرأة الطبيعي وولعها بأن تتنعم برؤية جسدها جذابا.

وليس معنى هذا أن بطلة رواية "بوركيني .. اعترافات محجبة" للكاتبة اللبنانية مايا الحاج، مصابة بمرض "فصام الشخصية" وإن كانت تبدو للناس هكذا، فالمريض يتصرف من دون وعي أما هي فمدركة ما تفعله جيدا، بدليل أنها تطلق التساؤلات حوله، وهو ما يبينه قولها: "أنا كائن يعشق المفاجآت ويهوى المخاطرة. وأعلم جيدا أن الطبيعة التي تسير بنظام دقيق هي نفسها لا تحب إلا من يخرق نظامها ولا تمجد إلا من يخرج عن مألوفها مبتكرا كل ما هو جديد ومدهش. رسامة مجنونة ومحجبة؟ ما هذا التناقض الغريب؟ هذه الإستفهامات لا أعرف سببها حتى الآن"، وتقول أيضا واصفة نفسها: "أنا أعيش فعلا بين عالمين.. بين ملابسي المحتشمة وأفكاري المتحررة.. بين حجاب رأس يغطيني وأجساد عارية تستهويني.. بين البرقع والبيكيني".

وبطلة الرواية لا تقتصر في فهمها لهاتين الحالتين المختلفتين على الجوانب المادية المتعلقة بالغرائز، بل تدرك ما وراءهما من قيم ورموز، حيث تقول: "حجابي كان بمثابة كفاح خفيّ أمارسه كي أحقق من خلاله بطولة صامتة. تجربة تمنحني الصلابة من غير أن تنزع مني الوداعة"، ومن هنا تبدو في حاجة إلى الهيئة التي يظهر عليها جسدها وهو مخبأ خلف قماش وافر ليتلفت الناس إلى عقلها المتوقد ومشاعرها الفياضة، بقدر ما تتوق إلى أن تعرف كيف يدركه ويراه

الآخرون، لا سيما من يحبها، بعد أن تنزع عنه كل ما يواري التفاصيل الجميلة.

وأظن أن "مايا الحاج" تتساوق مع وعي الفتاة المحجبة، الذي أظهرته كتاباتهن التي بحن فيها بهذا إلى جانب ما جادت به دراسات عديدة في "علم اجتماع الجسد" و"النقد النسوي"، وهي حالات لا تختلف فيها الفتاة العادية من حيث الولع بإظهار مفاتنها أمام المرآة، عن بطلة تلك الرواية التي هي فتاة مثقفة تعشق الرسم و"تدور حول لوحاتها كفراشة حول ذاتها" تنتمي إلى أسرة عارفة، فالأب رجل مهتم بالسينما، والأم سيدة واعية، والأخت الكبرى تقرض الشعر، والوسطى تعزف على البيانو، وهذه أسرة لا ترى في السفور مشكلة، لكن جدة البطلة امرأة تميل إلى الاحتشام، ولهذا زاوجت الفتاة بين الحالتين، فأخذت عن الأب والأم التحرر العقلي، وعن الجدة حجاب الرأس.

وتعطي مايا الحاج أمثولة بارزو في روايتها تلك للجدل الدائر في العالم العربي منذ سنين طويلة، ولم يحسم بعد، عن أن "حجاب العقل" أشد وأنكى من "حجاب الجسد"، وما يعمق هذه الأمثولة أنها لم تعط بطلتها إسما، ورسمت باقتدار الصراع النفسي الذي يدور في خواطر الفتاة المحجبة، والحدود الفاصلة بين تغطية العقل بأطمار من الأفكار الرجعية والمتخلفة والميول الشهوانية والغرائزية وتغطية الجسد بلباس قد لا يصف ولا يجسد ولا يجذب لكنه لا يعوق الإنطلاق في التفكير وتحرر الإرادة.

تحرير جديد للمرأة

تنهل زينب حفني من الظروف التي تعيشها المرأة العربية عامة والسعودية خاصة لتنسج بعض أعمالها الروائية بما يتناغم مع أطروحتها التي عبرت عنها أيضا في مقالات ومداخلات غير سردية، وهي تتعامل في كل هذا بجرأة وتدخل إلى مناطق محفوفة بالمخاطر أو حقول أشواك حين تكشف «المسكوت عنه»، في نزوع كبير إلى الحرية، وتطرح «الحل غير التقليدي» متوسلة بالأدب ومنحازة إلى كثير من الأفكار النسوية المطروحة في مجتمعها، والتي شاركت الكاتبات في صياغتها خلال العقد الأخير بطريقة مبهرة، وتلك التي تحفل بها سياقات اجتماعية أخرى، عربية عايشتها خارج بلدها، وأجنبية نتيجة حرصها على الإطلاع على آداب غربية ويابانية ومن أمريكا اللاتينة، كما صرحت هي في أحد الحوارات معها.

فبعد أن تناولت في روايتها «وسادة لحبك» العائق الطائفي أمام العلاقات العاطفية بين رجل وامرأة ومكابدات النساء في رواية «إيقاعات أنثوية" ومجموعتي "رسالة إلى رجل" و"قيدك أم حريتي" و"نساء عند خط الاستواء" ها هي تعود في روايتها الأخيرة «هل

أتـاك حديثـي» لتطرق باب إسـاءة معاملـة الرجال للنسـاء اللاتي يقفن عاجـزات طارحات السـؤال الفارق الذي سـبق أن عنونت هي به عملا لها أسمته: «قيدك أم حريتي».

وتنطلـق حفني في أعمالها مـن اقتناع تام بما تكتب وتفعل، إذ تقول في حوار معها: «كتبتُ في جميع أعمالي عن أوجه كثيرة لمعاناة المرأة ولا أعـرف ما العيب في ذلك، نعـم مجتمعاتنا ما زالت ذكوريّة بامتياز، ومـن حقّي أن أظهر سـلبياتها فـي نظرتها الضيقة للمـرأة برغم نجاحها وتفوقها بجميع معتركات الحياة».

وأتصـور أن عنـوان الرواية الأخيرة، التي تبـدو ذورة ما وصلت إليه الكاتبـة في إبداعها ورؤيتها النسـوية في آن، يشـي بحد ذاته في كشـف الرغبة الدفينة للمرأة في التحقق وإسماع صوتها المكبوت والمتواري، حيـن تصرخ: «هـل أتاك حديثي»، متنقلة بالأسـاس بيـن بلادها ومصر التـي كانـت تعيش وقتها حالة ثورية لعب فيها النسـاء دورا بارزا، وهي حالة تشـكل نقطة انطلاق الروايـة إذ تقول راويتها وبطلتها: «تقلبت فى فراشـى. سرت رعشـة برد فى أوصالى. نظرت إلى سـاعة يدى الملقاة علـى الكوميدينو بجوارى كانت تشـير إلى العاشـرة والنصف صباحا. فى العادة طقس القاهرة فى شهر يناير شديد البرودة".

وتسـعى حفني مـن خلال سـرد، تتراوح لغتـه بين نعومة وخشـونة حسـب المواقـف المتتابعـة، فـي مواجهـة الاسـتهانة بمكانـة المـرأة الاجتماعيـة، لتختار، كما هي عادتها، بطلـة روايتها من بين الطبقة التي تعرفها، فشخصياتها الروائية والقصصية في الغالب الأعم نساء قادرات

نسبيا مثقفات جديرات بالعناية وتحقيق الذات وشق الطريق نحو الترقي الاجتماعي، قادرات على البوح بلا تحرج ولا شعور بالخجل، متمردات على ما يكبل ألسنة النساء في المجتمعات المغلقة، متنقلات بين تجاربهن الخاصة إلى الفضاء العام، لتقدمن أمثلة واضحة على السياق الواسع الذي يحيط بالمرأة.

بطلة الرواية ، التي صدرت عن «المؤسسة العربية للدراسات والنشر»، اسمها «فائزة»، وهي فتاة اقترنت بطريقة تقليدية بعد حصولها على الثانوية العامة بطبيب تجميل درس في فرنسا، بعد أن رأتها أمه في حفل عرس فأعجبت بها واختارتها لابنها زوجة، لكن الزوجة لم تلبث أن أحبت زوجها وتعلقت به وصارت صديقته أيضا إذ سرد على سمعها علاقاته السابقة مع النساء، كما أصبحت أم ولديه، لكن ماضيه لم يلبث أن عاد يضغط عليها بقسوة ويثير في نفسها أشواك الأسئلة ولهيب الحيرة: «متى بدأ زوجي يخونني؟ تحديدا لا أعرف! كنت أسمع همسا من حولي أن زوجي متورط في علاقات نسائية. تجيئني مكالمات مجهولة المصدر على هاتف منزلي بأنّ عليّ أخذ حيطتي»، ولم يقف الأمر عند الشكوك، إذ وقع الزوج في غرام فتاة تونسية، فلجأت الزوجة إلى ولديها ليأتيا ويواجها والدهما، لكن تدخلهما لم يفض إلى تغيير الحال، فأصيبت بأزمة نفسية ولجأت إلى تعاطي المهدئات، ثم إلى الحب، فبعد طلاقها ارتبطت عاطفيا برجل مختلف معها مذهبيا فواجهت عقبة أخرى كؤود، وهي المسألة التي تناولتها الكاتبة في رواية سابقة بإفراط.

وعلى التوازي تسرد الراوية العليمة حكاية «صافي» ابنة خالة «فائزة» التي تزوجت وهي في السابعة عشر من عمرها، ثم تطلقت سريعا، لأن من تزوجته شاذ جنسيا، وعادت إلى بيت أبيها وهي لا تزال في ريعان شبابها، ليزوجها أبيها من رجل يكبرها بعشرين عاما عجز عن معاشرتها، فيتم طلاقها، وبعدها تقابل شابا رائعا تجد مع الحب الذي افتقدته، ويتفقان على الزواج لكن لسوء حظها يموت فجأة بسبب مرض قلب مزمن، فتسقط في فخ الحزن المقيم. كما تسرد حكاية أختها "تهاني"، وهي فتاة عملية تعرف الطريق إلى تحقيق أهدافها دون تردد، التي لم يكن لديها أي مانع من أن تستمر فائزة مع زوجها بعد زواجه بغيرها، وتعدد علاقاته الغرامية، لكنها لم تلبث هي الأخرى أن تسقط في الضياع بعد أن يصاب زوجها، الذي يعمل سفيرا، بجلطة دماغية ويصبح قعيدا. وهناك حكايات قصيرة لنساء ضحايا للأعراف والعادات والأقدار مثل فاطمة والخادمة شريفة والطبيبة النفسية وسيدة عجوز.

تبدو البطلة هنا باحثة دوما عن الدفء والسلوى في معاناة غيرها من النساء، وهي معاناة تتفاوت أسبابها، اجتماعية وطائفية ونفسية وثقافية، لكن آلامها تتشابه، وتفرض علي النساء البحث عن حل، تطرحه الرواية ابتداء في «العلاج النفسي» لفائزة و«التصوف» لصافي، لكنهما لم تلبثا أن تجدا حلا آخر يتمثل في التماهي مع حال التغيير العام، إذ إن كلتهيما قد انضمتا إلى ثوار ميدان التحرير، وقدمتا ما تستطيعان من مساعدة للمحتجين، إلا أن الرواية تنتهي دون أن تحقق الثورة أهدافها، وكأن

الكاتبة أرادت هنا أن ترمز إلى أن معاناة المرأة العربية لا تزال مستمرة، ولم تصل بعد إلى حل جذري، مثلما أراد الثوار لكل المشكلات التي يعاني منها المجتمع.

تناضل الكاتبة زينب حفني من أجل تغيير واقع المرأة في مجتمعها متوسلة بالفن، وترهن قلمها لهذا، لكن ذلك قد يضيق عالمها الروائي بمرور الوقت، ويوقعها في فخي التكرار والتأدلج النسوي، وهي إن كانت تجاهد في سبيل الحفاظ على الجانب الفني أو الجمالي في أعمالها لكن نمطية الشخصيات والمقولات والتصورات يقيد ذائقتها الفنية، وبالتالي فقد بات عليها أن توسع دائرة انشغالها في المستقبل لتلتقط من مجتمعها الزاخر بالوقائع شخصيات وصورا أخرى يمكن أن تشكل عالما مختلفا لأعمالها المقبلة وفق تنوع خلاق.

درس بسيط في أنسنة الحيوان

وسط سيل من الأخبار عن وقف الحكومة المصرية استيراد طعام القطط والكلاب، وموت سيدة حرقا وهي تحاول إنقاذ قططها من نار التهمت شقتها، وتظاهر سيدات نادي الجزيرة ضد قتل القطط التي تعيش بين رواده بطريقة بشعة، وفتاوى السلفيين التي لا تنقطع عن حرمة تربية الكلاب، أخرجت مريم البنا روايتها القصيرة "قمر" الصادرة عن "وكالة سفنكس للترجمة والنشر والتوزيع بالقاهرة"، حيث تدور أحداثها كاملة عن تجربة بطلتها، رقيقة المشاعر، مع كلاب شوارع تطاردها ويلات لا تنتهي، فتأويها وتحميها وتؤنسنها، وتجعل منها عالمها الأثير والحميم.

فهذه المرأة تعامل تلك الكلاب على أنها أولادها، فتخاطبها طيلة الوقت بضمائر تستعمل مع "العاقل" فتقول "هما" عن الاثنين منها، و"هم" عن جمعها، فها هي تحكي: "نزلت لتقديم الطعام لهم" ثم تصفهم بأنهم أولادها، فتقول: "ذهبت لإطعام أولادي" و"نزلت لإطعام صغاري" ثم تطلب من زوجها أن يكون أباهم مثلما هي أمهم، وتسميهم بأسماء البشر، فتطلق على الكلبة الجدة "بلبل" وأبنائها

"قمر" و"مستكة" وعلى كلب آخر "ظريف"، وتقول في المسار نفسه عن جارتها: "في يوم آخر وبينما كنت أطعم قمر وبلبل ومستكة، جاءت مدام جميلة، في تلك اللحظة أحسست أنها تحبني كما أحبها، وأنها فرحت برؤيتي كما فرحت برؤيتها، فهي أم أولادي قمر وبلبل والجراء، وأنا أيضا أم أولادها".

هذه النزعة الإنسانية تعرض نفسها من أول الرواية إلى آخرها، إذ يقول مطلعها: "لا شيء أسوأ من أن تنام وأنت تعلم أنك ستستيقظ على صرخات من تحب" بينما يقول آخرها عن لحظة الفراق بين البطلة وكلابها: "أما أنا فقد انفجرت في بكاء مرير". وبين البداية والنهاية لا يخلو مشهد ولا موقف من هذا الحدب العميق، الذي يصل إلى حد عدم الاكتفاء بحال الكلاب ومآلها في الدنيا بل في الآخرة أيضا، إذ تتساءل: "هل تدخل الكلاب الجنة؟"، ثم تود لو تمكنت من طرح هذا هذا السؤال على أحد علماء الدين، فتقول: "أتمنى أن أسأل أحد الشيوخ ويكون حنونا ومتفهما، حتى لا يرد علي بفظاظة أو ينهرني، أو يعتقد أنني أمزح". وبين هذا الانشغال بمسار الكلاب ومصيرها يتحول التعلق بالكلاب والخوف عليها إلى هاجس يطارد البطلة، وهنا تقول: "أتذكر قمر ومستكة تحت رحمة الليل، فيتحلل وجهي إلى عشرات المدن الغارقة، ويتحلل جسدي إلى آلاف الموتى، وترحل روحي بعيدا فلا أستطيع اللحاق بها أو حتى توديعها. يتهاوى كل شيء فأجدني أهوى إلى بئر عميقة بلا ماء ولا قاع".

وتمتد أنسنة الكلاب إلى إبداء الإعجاب بسماتها الجسدية إلى درجة أن تقول الكاتبة عن إحداها: "رأيت أجمل عينين عسليا لونها، وأنبل وجه"، أو تدير حوارا مع واحد من الكلاب، يبدي ضيقه من تقبيلها المستمر له، بعد أن "هجمت عليه وحملته وحضنته وأخذت أقبله مائة قبلة في الدقيقة، وأربت على رأسه الصغير الناعم"، أو أن تحرص على دفن أي كلب أو كلبة تموت، في تبتل وتوقير، وكأنها تواري جسد إنسان الثرى، غير عابئة ببعض النظرات المتعجبة، أو التعليقات الساخرة من جيرانها، أو من العابرين.

ورغم أن بطلة الرواية زوجة وربة أسرة، لكن لا نجد في الرواية أي إشارة إلى أبنائها أو حياتها الأسرية، إلا مرتين فقط وبشكل عابر، وكأنها اكتفت بتلك الحيوانات الأليفة بديلا عن الناس، صغارا كانوا أم كبارا. وحتى الكبار الذين تأتي على ذكرهم في حكايتها مثل الطبيب وزوجها وجارتها وعيال الجيران لا وظيفة لهم في السرد غير أن يتتموا تفاصيل العلاقة العامرة بالمودة بينها وبين كلاب آلت على نفسها أن تحميها من عبث الصغار، وطيش أصحاب السيارات المارقة، والجوع، والسعار، وأي أمراض تصيبها، وهجوم كلاب الشوارع الضخمة الجائعة أو الراغبة في التسافد، وإلقاء أحد طعام مسموم أمامها للفتك بها، وضيق الجيران من وجود الكلاب بين البنايات وسعيهم إلى التخلص منها بأي طريقة، مما يدفع البطلة في النهاية إلى البحث عن أي مأوى لكلابها، فتأخذها إلى "ملجأ" مخصص لمختلف أنواع الكلاب، لكنها لا تطمئن إلى وجودها هناك، فينتهي الأمر بها إلى الموافقة على منحها

لواحد من أديرة الرهبان، وتقف لتودعها بعد أن حملتها عربة ذاهبة بمؤن إلى الدير، فلا تتمالك نفسها وتنفجر في بكاء حار.

والرواية على قصرها (71 صفحة من القطع المتوسط) تحتفي بالتفاصيل إلى أبعد حد، ولا تترك أي فراغات للقارئ كي يملأها، ولا تطلق العنان له كي يتخيل ما هو أبعد من هذه المشاهد المتتالية عن علاقة بطلة الرواية بكلابها، لاسيما أن اللغة مقتصدة جدا في البلاغة، وهي أقرب إلى الحكي الشفاهي، الذي يلغي الكثير من المسافات بين من يسمعه ومن ينطق به، سواء ما جاء باللهجة العامية المصرية أو حتى اللغة الفصحى البسيطة.

واعتمدت الكاتبة على حكايتها الأثيرة لتحملها مسئولية الدفاع عن "الأدبية" أو الجانب الفني والجمالي في هذه الرواية، إذ إن ما فيها من غرابة وطرافة هو ما يشفع لها قبل أي شيء آخر، علاوة على النزعة الإنسانية العميقة التي تغمر السطور بلا انقطاع، وتدفع طيلة الوقت دفقات من حنان في أوصال المقاطع والمشاهد المتوالية، التي فضلت الكاتبة أن تعطي كل منها رقما، فجاء العمل في تسعة وستين دفقة، لتوظف هذا الشكل الذي اختارته في كسر الرتابة والركود الذي يمكن أن يصيب السرد في مقتل، لاسيما مع ضيق العالم الذي تطل منه الرواية، والذي كان من الممكن أن يتسع، لو حفرت الكاتبة عميقا في أحوالها النفسية، وفتحت أفقا أبعد لآخرين حولها كي يتفاعلوا مع انشغالاتها بثلاثة أجيال من الكلاب تبدو أولى بالرعاية لديها من البشر.

الريفي الأبدي

يكتب سعداوي الكافوري عن عالم "يوسف القعيد" بأسلوب "خيري شلبي" مع اقتصاد وتكثيف يحكم أديب خارج من إهاب "القصة القصيرة"، حيث أبدع ثلاث مجموعات على فترات زمنية متباعدة نسبيا، إلى مجال الرواية الأكثر رحابة، لينسج خيوط عمله الأول في هذا النوع الأدبي معطيا إياه عنوان "غواية السكون الأبدي"، بعد أن أَلِف هذه التركيبة من العناوين، قوية الدلالة، المسربلة بالغموض، والنازعة إلى التفلسف مثل "شروخ الروح" و"متاهات السراب الجميل" و"إحباطات فضفاضة" حسبما سمى مجموعاته القصصية.

ترسم هذه الرواية القصيرة ملامح مسارين من الصراع في "قرية" بسيطة، الأول، وهو الأعرض والأبرز فيها ذو صبغة اجتماعية بين عائلتي "العيايشة" و"العلايشة"، والثاني سياسي ينتقل على مرحلتين، الأولى بين منتمين لـ "جماعة الإخوان" و"الوفديين" والثانية بين الإخوان وأعضاء "الاتحاد الاشتراكي العربي" ثم يولد صراع فرعي عابر بين أدعياء التصوف وأعضاء هذا الاتحاد، لكن ليس على

الأيديولوجيا إنما على المنافع والمصالح المادية المباشرة، وإن كان هذا يشكل خلفية باهتة طيلة في زمن الرواية الذي تراوح بين "معاهدة 1936" لاستقلال مصر عن إنجلترا و هزيمة يونيو 1967.

تسرد الرواية الحكاية الاجتماعية الأبرز في قرية "العتقا" التابعة لـ "الضاهرية" من أعمال "إيتاي البارود" بمحافظة "البحيرة"، لتبدأ بالتشكيل الاجتماعي للقرية التي أسسها التزاوج بين خدم سود لأحد الباشوات، أعتقهم قبيل رحيله ووزع عليهم أرضه، لأن لم ينجب من يرثها، وبين رجال كانوا يأتون من الصعيد على مراكب تمخر عباب النيل لبيع الأواني الفخارية، ليمنحهم التوالد المستمر أغلبية كعائلة تحمل اسم "العلايشة" على حساب "العيايشة" ممن انتهى بهم الأمر إلى أن يقودهم آل "السنهوري" الذين ربطتهم علاقة نسب من كبير القرية والأكثر ثراء فيها وهو "فريد"، نجل لواء سابق في الجيش المصري. وبينما تكون مشيخة القرية في العائلة الأولى تستمر العمودية في الثانية، لندخل في صراع تقليدي مكرور على الجاه والثروة، شهدته مختلف القرى المصرية ولا تزال.

ينتقل الصراع من العنف، حيث تدور معركة بـ "الشوم" بين أولاد "السنهوري" و"العلايشة" إلى "التحايل" إذ يبدأ المهزومون من "العلايشة" بتوظيف امرأة فاتنة منهم تسمى "غالية" لإيقاع "أمين السنهوري" الطاعن في السن، فتتزوجه، وتفضح عجزه الجنسي، متهمة ولدي اخته بذويع سره، فيتشاجر معهما ليقتله أحدهما، فيسجن، ويأتي أهل أمين من قرية مجاورة ليحرقا بيت أخته "فاطمة" فتأكلها النار،

أما ابن أمين، فيبلغ عنه شيخ البلد السلطات لهروبه من الجندية فيؤخذ للمشاركة في حرب 1956، ويستشهد وتحزن زوجته عليه فتلحق به سريعا، ويتركان ولدين قاصرين، تتمكن "غالية" من أن تتولى الوصاية عليهما، وتتفنن في تبديد ثروتهما، بتأجير أرضهما إيجارا دائما، بعد أن تتزوج رجلا غريبا أطلق عليه أهل القرية اسم "الغرباوي" وتنقله من عشة على الترعة إلى بيت السنهوري الفخيم. وهذا الرجل تدروش وأشاع الناس عنه كرامات مكذوبة، فسرق الهيبة من شيخ البلد، فطلب من "غالية" أن تتخلص منه، فدست له السم في الطعام، واتهم في قتله الولد القاصر الأكبر، الذي تناهي إلى أسماع الناس أنه يخطط لقتله ليخلص بيت السنهوري من عاره، وبذا لم يبق إلا الولد الأصغر الذي تنتهي الرواية وهو مقبوض عليه بتهمة قتل "غالية" التي وجدها الناس جثة متعفنة في بيتها، وكانوا يعرفون قسوتها على المتهم.

يضغط الكافوري الأحداث بقسوة، ليهدر فرصة رصد تفاصيل كان بوسعها أن تزيد الرواية اتساعا وعمقا من دون أن توقعه في الترهل أو "إشباع السرد"، إذ اضطر ليقفز سريعا في الزمان، مما يجعل القارئ يهلث خلفه، لتلاحق الأحداث تارة، ولقدرة الكاتب على صناعة التشويق عبر أحد عشر فصلا متتابعا لا يزيد أي منها على عدة صفحات، تارة أخرى. ومع هذا تبقى الرواية حافلة برصد طقوس "العرس" و"العزاء" في الريف، وتدخل إلى عالم صناعة الأساطير التي يروجها أدعياء التصوف عن أنفسهم، فترسم بعض ملامح "الواقعية السحرية" ببراعة، وعلى التوازي معها تنقل بعض النصوص الرسمية التي كان

يدبجها كاتب شكاوي لم يكمل تعليمه الأزهري لكنه كان مطلعا على صنوف من الأدب العربي القديم، وكذلك التلغرفات التي كانت ترسل إلى وزيري الداخلية والزراعة وإلى جمال عبد الناصر نفسه، وبذا تفضح جانبا من القهر السياسي والظلم الاجتماعي.

وأكثر ما يميز الكافوري في سرده المختصر هو قدرته على صناعة لوحات طبيعية بديعة، والتغلغل في دخائل النفوس البشرية، ونحت تعبيرات جديدة بلا توقف مثل: "بدا أنفه الطويل في ضوء الكلوبات الشحيح كصرصار يحترق" .. "بنت غربان القلق أعشاشها" .. "بركة الضوء الكبيرة" .. "برزت عينيه كحبتي طماطم" .. "جلس أقاربه متحفزين كآلهة الخراب" .. "نمل الشك يغزو قلبه" .. "نسيج الصمت" و"انسكب النهار على وجه البراح" .. "ترعرعت أشجار الخرافة" .. "اعتلاء أحصنة التحدي الجامحة" .. "راح قرص الشمس يلوح في الأفق البعيد مثل حزمة من أعواد القمح". وأظن أن هذه التراكيب الشاعرية لم يأخذها كاتبها من أي كاتب سابق سواء على سبيل التناص أو التلاص.

وأعتقد أن الكافوري، الذي حصل على عدة جوائز أدبية مهمة، قد قطع بـ"غواية السكون الأبدي" تلك الخطوة الأولى الفاصلة بين كتابة القصة القصيرة وكتابة الرواية، مما يجعلنا ننتظر منه أعمالا روائية أخرى مختلفة في بنيتها وتكوينها وحجمها عن عالم الريف الثري بالحكايات والأسرار والأنماط الإنسانية واللوحات الطبيعية.

قليل لكنه ساحر

لا يكف حبشي عن صناعة الدهشة، إذ تبقي هي المقصد الغالب على سرده إلى جانب نزوعه نحو تجريب أشكال أخرى للكتابة الروائية، حسبما أمدنا في أعماله السابقة "خفة العمى" و"موسم الفراشات الحزين" و"سرير الرمان" وإبداعاته السابقة تلك قد تجعلنا نظن أنه قد منح مفتاح دخول يسيرا لروايته التي أعطاها عنوانا مختلفا هو "1968"، ليذكرنا به فحسب بعنوان جورج أورويل الشهير "1984" وثلاثية المصري جميل عطيه إبراهيم "1952" و"1954" و"1981" والرواية التي يكتبها الجزائري واسيني الأعرج "العربي الجديد: 2084" وثار بشأنها جدل لتشابه مضمونها مع رواية أخرى لمواطنه بوعلام صنصال وعنوانها "2084: نهاية العالم".

لكن رواية "1968" (دار العين للنشر) لا تأخذ منحى التأريخ ولا التنبؤ الذي أخذته كل تلك الروايات، إنما تحفر في اتجاه مغاير، خالطة الحكمة بالهذيان، والواقعي بالمتخيل، وساعية وراء نصوص لأربعة أدباء كبار هم المكسيكي خوان رولفو، والروسي دوستويفسكي، والجزائري مالك حداد، والسوداني الطيب صالح، الذي أهدى إليهم

الكاتب روايته وبدا متيما بنصوصهم، ومتفاعلا معهم أحيانا، أو سابحا في عوالمهم المدهشة الموزعة على السحر والجنون والعفوية، لكنه لا ينقل عنهم.

فما سبق قد يوحي بأننا أمام رواية سهلة التناول، تتهادى لقارئها بلا عناء، لاسيما أن حجمها لا يزيد على 118 صفحة من القطع المتوسط، لكن ما إن تبدأ في مطالعة أول سطورها حتى تجد نفسك في حاجة ماسة إلى أن تطلق كل حواسك لتسيقظ، حيث تقول: "ماذا أنتظر من رجل كلما ذهبت عيناه للغفوة قليلا، وجد نفسه يبتلع جسما كبيرا، غريبا، وبمجرد أن يبدأ في ابتلاع جسم آخر مشابه، فإذا بالجسم يتوقف في حلقه، وتبدأ يد غامضة المصدر تضرب على ظهره كي تساعده في الإفلات من الموت، ولكنه يتقيأ قططا. رجل يبتلع القطط".

وبعدها نكتشف أن ذلك الذي يبلع ويلفظ القطط هو كاتب، يقترب من العقد السادس في عمره، يعيش حالة ولادة متعثرة لرواية "1968" نفسها مع أخته العانس الشاهدة على معاناته، ويكرر هذا العنوان في صفحات عدة، وبطريقة مباشرة تصل إلى حد أن يقول في متن النص: "روايتي ليست سياسية، ولا تتحدث عن حلم طلاب العالم أجمع، حيث حركة الطلاب في عام 1968، ولا هي رواية عن النكسة، ولكن رواية 1968 كانت رحلة داخل الحلم المدفون داخل شخوص روايتي"، ثم يقول في مكان لاحق عن أخته نرجس التي برعت في صيد الطيور وتحنيطها: "يا ليتني كنت مثلها صيادا ماهرا في رسم شخوص روايتي 1968"، ويقول أيضا: "فرحة إغماض الهي قليلا

بعيدا عن ضجيج التذكر تستعصي علي، لا نوم ولا أفكار تسعفني كي أنهي روايتي 1968"، و" رواية 1968 تقتل فيَّ كل أمل الاستمرار في الكتابة"، وفي موضع خامس "مرت ساعة لم ينطق كل منا حرف، وتذكرت خلالها روايتي 1968" وفي سادس يقول عن أخته: "أذكر قبل دخولي نوبة الهذيان ذات مرة أن جاءت وجلست بجانبي وحدثتني عن روايتي 1968، وأعلنت رفضها القاطع لما كتبت"، ويدلل على الولادة المتعثرة للرواية فيقول في موضع سابع: "حذفت ما كتبت للمرة الألف على ما أعتقد ... لم أكن مقتعنا بما كتبته في روايتي 1968، خاصة وأن استخدام اللغة الدارجة يرعبني ... لذلك مزقت كل ما كتبت".

ويتصرف الشخص الذي يريد كتابة هذه الرواية، وهو بطلها في الوقت نفسه، على أنه قد صار من المثقفين، وراح يدلل على ذلك بذكر أسماء لأدباء وفلاسفة وعلماء كثر في مضمون روايته منهم: المتنبي وابن خلدون وعمر بن الفارض ومحمود درويش وإدوارد سعيد ووليم شكسبير وأنطونيو جرامشي ودوستويفسكي وباندا وغيرهم، ثم يقتبس من هؤلاء مقولات وأبيات شعرية ينثرها في ثنايا الرواية، لكنه لا يتباهى بكونه مثقفا، بل يعتصر ألما، لأنه قد صار ضمن هؤلاء، فها هو يقول في متن روايته: "أدخلتني الكتابة عالم القتل الخفي، عالم القتل السري، أدخلتني دائرة المثقفين، وما أدراك ما المثقفين! كل شيء تحول إلى سيرك من الخداع".

ووسط انشغال بطل الرواية/ كاتبها بهمومه كمثقف أو أديب، يقتحمه السياق الاجتماعي القاتم الذي يحيط به، حيث البشر الذين أرهقهم العوز وموت الأمل في حياة تليق بآدميين، لاسيما "نرجس" أخت سارد الرواية، التي تموت في النهاية فينتحر هو خلفها: "خرجت الكلمات مني بغزارة وأنا أخبط رأسي بالأرض حزنا على موت نرجس .. وكنت لا أعلم هل أنا حزين على موتها أم حزين لأنها تركتني وحيدا، وهي تعلم أنني سأموت معها حال قررت الموت؟ كنت أنانيا في تفكيري حتى لحظة انتحاري". وهناك أيضا شخصية "شهد" التي تبيع جسدها لتأكل والتي يقول عنها الراوي: "كانت شهد هي ناستاسيا دوستويفسكي".

وربما تكون الجملة التي أوردها المؤلف وتقول: "الحياة والخيال وجهان لعملة واحدة هي الإنسان. والإنسان ما هو الإنسان؟ هو محطات من التفاصيل"، هي تجسيد لما فعلته هذه الرواية بالضبط، رغم ضيق مساحتها، حيث تتنادى الشخصيات، وتتداخل المصائر، وتتسابق الأصوات لتعبر عن نفسها، وتتزاحم الأحداث وتتكدس وتتكثف متنقلة ذهابا وإيابا في الزمان والمكان، لتقف في النهاية على الحافة، ناظرة إلى مدى مفتوح على جراح شخصياتها المتعبة وأتراحها.

هذا المدى يترك في نفس من يقرأ هذه الرواية حيرة ودهشة، ويسأل نفسه: هل انتهى النص؟ هل انتحر الكاتب قبل أن يُكمل روايته؟ وهل ترك لنا نحن إمكانية إكمالها إن كانت ناقصة؟ أم أنها قد اكتملت بموت بطليها؟ لكن بغض النظر عن أي إجابات على هذه الأسئلة فإن المؤلف

لمكن من توظيف تقنية نادرة، سبق أن استخدم ما تشبهها السوري خليل صويلح في "وراق الحب"، ليجعلنا نعيش معه معاناة الكتابة، لكننا لا نعاني من معاناة القراءة، مع نص ثري مدهش، يقف في منتصف المسافة بين الشعر والحكاية، ويقبض على حكاية غريبة، هي واحدة من الحكايات التي ألف الكاتب البحث عنها، ويبدو مخلصا لها، رغم توالي أعماله. وهذه النزعة نلمسها أيضا في روايته "حجر الخلفة" التي يهديها إلى الأديبين المكسيكي خوان رولفو والإيطالي إيتالو كالفينو، وهو إهداء لم يأت من فراغ، بل إعجابا بهما وربما تمثلا لهما، فالأول واحد من رواد الواقعية السحرية في العالم ممن ولد على كفيه مبدعوها في أمريكا اللاتنية وعلى رأسهم جابريل جارثيا ماركيز، والثاني هو كاتب «حكايات شعبية إيطالية» التي تبرهن على أن الموروث الشعبي في العالم بأسره يحمل الكثير من المشتركات، ففي النهاية، «كلنا لآدم، وآدم من تراب».

وحبشي لا يقف عند حد الاقتداء بهذين الأديبين الكبيرين في بناء عالم أسطوري مدهش وكتابة جمل شاعرية مقتصدة، تقطر بالجمال أحيانا، بل يتعدى الأول في الإغراق أكثر في خيال خالص، والثاني في عدم الوقوف عند حد جمع المتداول من الحكايات الشفاهية المتداولة إلى إبداع حكاية خاصة، تطير بنا فوق الأرض، وتحلق في عالم لا ينتمي إلى أي تجربة حياتية مباشرة، عاشها أي واحد منا وكابد أوجاعها أو انتشى بمسراتها.

والرواية هي قصة صراع بين كائنين خرافيين، الأول هو «نون» ربة الماء ورمز الخصوبة التي ولدتها سيدة كانت تشارك سيدات القرية في زيارة «حجر الخلفة» بحثا عن الذرية والانتشاء الجنسي، و الثاني هو «ألف» رب الرمل، العاقر المخصي الذي يرمز للجدب. ويصفهما الراوي قائلا: «هما إلهان متفردان، ولكل منهما جسد يمتد من شمال البلاد إلى جنوبها، جسدان إن أرادا لمس الشمس لفعلا».

وهنا تصير هي تعبيرا عن الوجود، ويصير هو تعبيرا عن العدم، ولأن الماء والرمل لا يمتزجان، ينشب بينهما صراع ضار، يعقب استعمالهما سويا في إبادة الجنس البشري لتعود الأرض إلى هيئتها الأولى قبل أن يدب عليها الآدمين. وبعد معركة فاصلة بين «نون» و«ألف يرمي كل منهما فيها إلى الانفراد بالسيطرة على كوكب الماء والرمل، يكتشفان أنه لا مناص من السلام، أو حتى الدخول في هدنة طويلة، لينتصر الحب في النهاية بعد أن «أدركا سويا أنه يمكن قتل الوحدة، واختراع الحب، وأنه لا يمكن قتل الخلاء، حيث هو الأصل قبل الكلمة، وفيما قبل الروح، ولا يجوز انتزاع الماء من مملكته. أدركا معا ما لم تدركه الألهة جميعا» فاكتشفا خلق العالم من جديد، دون الاستماع لراهب أو كاهن أو حكيم. أدركا أن كل سنوات حياتهما، والتي قد نراها نحن مليارات السنوات، ما هي إلا مجرد بحث لا ينقطع وراء المعرفة اللانهائية، أدركا أن لكل منهما ذات هي كل الآلهة وكل المعرفة. أدركا أن هذين الجيشين اللذين يقتتلان الآن ما هما إلا ثمرة قد يمكن لها النمو أفضل من هيئتها المذرية الحالية، قد يمكن لها احترام سمكة أو

رعاية زهرة برية وحيدة في قلب صخرة مهجورة، قد يمكن الحفاظ على أطفالهم من ويلات الحروب الوهمية في مبرراتها».

في هذه الرواية القصيرة لا مجال لسؤال عن معمار أو بناء تقليدي أو مسار برهنة أو حكبة، فنحن أمام متاهة ملغزة يرويها «سارد مراوغ» يعتمد على المفارقة والحكي الشفاهي المنساب بلا قيود وإطلاق العنان للخيال وفيها احتفاء مفرط بالرموز واستدعاء قوي بل جامح للخرافات وتقاعل ملموس مع كل ما سبق من حكايات فرعونية، حيث حجر الملك رمسيس، من حمى مصر وصد عنها العدوان، وأساطير إغريقية حيث تعدد الآلهة وتصارعها، بل نحن أمام الطبيعة البشرية حيث هابيل الذي يرمز للخير والسلام وقابيل الذي يرمز إلى الشر والحرب. ونحن أمام استعادة لأسطورة إيزيس وأوزوريس، حيث يبحث كل منهما عن الآخر، في كل مكان، وأمام استفادة من العطاء الزاخر لـ «ألف ليلة وليلة»، وأمام محاولة لاستعادة قصة الخلق وتطور البشرية عبر تاريخها الطويل، إذ تتابع الإشارات إلى الفراعنة والبابليين والأشوريين والفينيقيين والسومريين، ويأتي على ذكر إخناتون والفلاح الفصيح وصولا إلى معسكرات النازي والقنبلة النووية التي سقطت على هيروشيما وناجازاكي، مرورا بأسطورة مصاصي الدماء ومحاربي الساموراي وإبادة الهنود الحمر.

ورغم كل هذا الإيغال في التاريخ والأساطير فإن الرواية تحمل إسقاطا على واقعنا السياسي والاجتماعي، من زاوية فضح التشرذم

والتفكك والاتجار بالدين، ومن نافذة بحث الناس في دأب عن مخلص من طراز فرعوني، ليكون ملكا محاربا يبيد الغزاة، ويصون هوية البلد.

لكن مجال التنعم في رواية حبشي، وهي الثالثة في مسيرته بعد «موسم الفراشات الحزين» و«خفة العمى»، هو الغرائبية التي تطفح بها السطور، والتي تبرهن على ضرورة أن يستفيد مبدعونا من العجائبي في تراثنا، وما أغرزه، في وقت استفاد فيه مبدعون غير عرب منه، فاقتطفوا أو وقعوا في «تناص» و«تلاص» مع «ألف ليلة وليلة» وما حفلت به «متون الأهرام» و«الجيبتانا» والحكايات الشعبية المصرية القديمة التي جمعها عالم المصريات الفرنسي ماسبيرو في كتاب بديع.

فن صناعة القلق

ربما يكون ياسر عبد الحافظ قد وضع، من دون قصد، قارئ روايته المغايرة والمركبة التي وسمها بـ "كتاب الأمان" إذنا له بأن يشارك في تأويل نصها المثير للجدل كيفما شاء، حين خط عبارتها الأولى لتكون: "اختر ما ترى أنه الإجابة الصحيحة مع مراعاة إملائها على كاتب التحقيق"، رغم أنه هنا لا يخاطب القارئ إنما يرسم ملامح حوار صامت بين شخصين، أحدهما محقق يفكر ويملي، والآخر طابع يكتب ما يسمعه على آلة صماء.

والقارئ هنا مدعو بكل وضوح إلى القلق والتساؤل وشحذ طاقته العقلية كاملة كي يمضي عبر سطور رواية لا تسعى إلى إمتاعه أو تسليته، إنما مساءلته وإشراكه في الفهم والتفسير وملء الفراغات المتتابعة، والتأرجح بين الحركة والسكون، والتشوف والتعرف، والتفكير والتدبير، وهو يراوح بين "قصر الاعترافات" التابع لجهة "سيادية و"مقهى المجانين" في أحد أحياء القاهرة، وربما يسعى إلى الإجابة على الأسئلة الوجودية التي تطرحها شخصيات الرواية، المصحوبة باللعنات: مدون التحقيقات خالد المأمون، والمحقق نبيل

العدل، ومصطفى إسماعيل الأستاذ الجامعي الذي صار لصا محترفا، يوظف معارفه العميقة وتفكيره العلمي في خدمة مغامراته المفتوحة.

وهناك الكثير من العبارات التي وردت في هذه الرواية، الصادرة عن دار التنوير بالقاهرة، تبين بجلاء أن كاتبها أراد على لسانه هو وألسنة أبطالها كذلك أن يقاوم الاستسلام للأفكار الجاهزة والمعلبة، وأن ينفض عن نفسه الكسل أمام تصاريف الحياة: "من قال إنه لابدَّ من وجود قوانين لنلتزم بأن يكون لنا مبادئ؟» لأن "الفلسفة الحقّة تقودك لخرق القوانين»، ولأن «الذين حفظوا بغباء أنه لا توجد حقائق مطلقة أو نهائية، يريحون أنفسهم بهذا حتى لا يجتهدون فى تقديم إجابات»، هكذا نقرأ تلك العبارات المتفرقة في ثنايا النص لنضع أيدينا على الهدف منه، والذي جاء الشكل والمضمون ليحققاه معا.

ولا يسعى الكاتب إلى كتابة بيان ساحر متساوقا مع الرأي السائد الذي يقول إن «الأدب هو تشكيل جمالي للغة» إنما يصنع سردا متحررا من حمولات البلاغة، وفيضان الصور، ودهشة المفارقات، يعتمد على التكثيف والعفوية والإغراق في الوصف أحيانا والتنقل الحر بين خطين دراميين متوازيين، وتعدد اللسان، والحض المستمر إلى التأني وإعادة والقراءة، بعد أن يتم اصطياد القارئ من خلال جملة استفهامية مفتاحية بالغة الدلالة تقول: «هل تحب الاطلاع على نهايتك، ثم ترتب حياتك وفقها؟».

كما لا ينشغل الكاتب بتحديد زمن صارم للرواية، ولا يجعل همه الأساسي هو أن نعرفه من خلال سياق يدل عليه أو مضاهاة بين

الشخصيات والواقع لنخمنه، قدر انشغاله بصناعة نص مفتوح على أزمنة وأمكنة شتى، بل إن ما يطرحه من أسئلة ومكابدات قد يكون صالحا لكل الأوقات، التي لم تخل أبدا من صراع وحيرة. ومع هذا لم يخل النص مع عبارات تدل على زمنه مثل تلك التي تقول: «لعنة الله علي الثمانينيات وما ورثناه منها، لا فن، لا موضة، انتهي عهد السياسة والثقافة وبدأ التدين والتقاليد، نفعل ما نريد شرط البسملة والحوقلة"، وهناك وقائع متفرقة تبين أنها تدور في زمان ليس بعيدا عنا، وإن كانت أمثولة لأزمنة وأمكنة شتى.

أما المكان فيمتد من حي مصر الجديدة حتى مدينة فرعونية قديمة تسمى "بوتو" كانت عاصمة الوجه البحري قبل أن يقوم الملك مينا بتوحيد القطرين، ويعود إلى حي شبرا الشعبي، ليخالط أصناف شتى من الناس.

علاوة على هذا يطلق الكاتب العنان للتجريب من خلال تفاوت مستويات السرد، وتبادل الأدوار مع الراوي، وكأننا أمام مؤلفين للنص أحدهما مستتر والآخر ظاهر، إلى جانب الضن بالاستمرار في إضاءة كل جوانب بعض المواقف والوقائع.

بطل الرواية هو خالد مأمون الملازم لـ "قصر الاعترافات" الذي يأتي إليه المعترفون تباعا، ليحكوا أمامه ويدون هو ما يتفوهون به، لكنه لا يقف منه محايدا إنما يتفاعل معه ويذوب فيه، فيقرر هو الآخر أن يعترف، وأن يروى للعالم عما يدور داخل هذا القصر الغامض. والشخصية المثيرة للجدل في الرواية هي اللص، الذي يقود عصابة

حياة العابرين في زمن الثورة

رغم أن رواية محمد الشاذلي «عشرة طاولة» الصادرة عن «الدار المصرية ـ اللبنانية) قليلة الصفحات إلا أنها تغرق في التفاصيل وتوغل في الوصف، وهي سمة تليق بأبطالها من لاعبي النرد الذين يؤمنون بأنهم مسيرون وليسوا مخيرين ولذا فليس عليهم إلا أن يتركوا أنفسهم لتصاريف الحياة المفعمة بالأشياء الصغيرة والهامشية والعابرة، محصورة أقدارهم ومعلقة بين ثورتين، لا ينشغلان بهما طويلا.

شخصيات عادية تجد سلوتها في لعبة النرد (الطاولة) وحولها تثرثر عن أوجاعها الخاصة وأاشغالاتها العامة، ابتداء من مشاكل الأزواج ومتاعب ما بعد التقاعد إلى ما فعلته ثورة يناير بالمصريين والطريقة التي تحكم بها جماعة الإخوان. وهي في العموم شخصيات متناثرة لا يربطها سوى الولع بالنرد إلى درجة أن أحدهم يبحث عن أصل اللعبة وتطورها والمعاني الكامنة خلفها وموقف الدين منها.

تبدو الرواية، وهي الأولى لمؤلفها بعد مجموعتين قصصيتين، في بنيتها ومضمونها عبارة عن ثلاث دوائر متلاحقة ومتفاوتة في مساحتها، أولاها هي عالم المقهى حيث يجلس بعض الأصدقاء حول النرد في منافسة لا تنقضي، أو لا يريدون لها أن تنتهي، وهم يشنفون آذانهم إلى

صوت "أم كلثوم"، والثانية تتعلق بالتجربة الحياتية للبطل وما تلده من حكايات صغيرة في تفاعله مع الأصدقاء والمعارف، رجالا ونساء، أما الثالثة فترتبط بالسياق السياسي والاجتماعي وكل ما يفرزه من قضايا صغيرة وكبيرة، وما يلقيه من حمولات على حياة الناس التي تراوح بين أتراح مقيمة وأفراح هاربة.

وتتشابه الرواية في مسارها أو خط سردها مع تلك العملية العشوائية أو الاعتباطية التي تسيطر على لعبة النرد، فالحكي يبدو غير مدبر إنما عفوي يستسلم له السارد أو الراو العليم ويطلقه "عفو الخاطر"، وكيف له ألا يفعل هذا وبطل الرواية ينظر إلى العالم كله على أنه "لعبة كبيرة" وتبدو علاقته بالحب والسياسة سطحية وعارضة، فها هو يقول: "أكد لي الأستاذ عبد الله أنه من خلال أبحاثه ودراساته المتعمقة يجد الكون كله في الطاولة، فالأبيض والأسود لونا القواشيط هما الليل والنهار في حياتنا، وثلاثون حجرا عدد قواشيط الطاولة، هو عدد أيام الشهر، أما عدد خانات الطاولة فأربع وعشرون، كعدد ساعات اليوم الواحد". وينسحب الأمر على مستوى أدنى إذ هناك من "يلعب ثورة" وهناك من يقول تعقيبا على ما فعلته الثورة بالبلاد: "مصر كلها باتت تلعب واحد وثلاثين الآن" ويتكرر الأمر مع ذلك الذي يتساءل: "لماذا اختفت المحبوسة وصارت مصر كلها تلعب واحد وثلاثين".

بطل الرواية "رجائي متولى" متزوج ويعول، ويقف على مشارف الخمسين من عمره، ويعمل موظفا بمصلحة الضرائب، وتسيطر عليه نفسية لاعب النرد الذي قد يأتيه ما يريد عند أطراف أصابعه دون جهد منه ولا اجتهاد، فالحظ يوقعه في "آلاء" الجميلة المطلقة ليخوض

مغامرة حب خفيف، غير معني بما سيؤول إليه حاله معها، فيما هي لا تتوقف لتفتش داخلها عن التناقض بين تصوفها وتحررها، ثم يوقعه في «سحر» فتاة الإعلانات التي تسعى وراء العشق ورأسها مملوء بصورة نجمات السينما الشهيرات، ومعها تمنح هو الحياة فرصة ليكون «ممثل إعلانات» رغم أنه لم يكن ينتظرها.

وحين يدير البطل عجلة الأحداث نصل معه إلى شخصيات مختلفة المشارب والاتجاهات، مثل «صلاح أبو الخير» وهو رجل ميسور الحال يعيش في مدينة صغيرة شرق القاهرة، وينتظر الجميع أن يدعوهم في بلدته ليعلبوا «عشرة طاولة»، و«عبد الله سعيد» وهو مدير عام سابق، خرج إلى المعاش، رأسه مشغول بالمشكلات الحياتية لأبنائه وحفيدته، وينتظر الموت في رضا، محلقا في تصورات ورؤى شبه خيالية، يجد فيها الصبر والسلوان. وهناك «تامر» الشاب الذي تم تسريحه من العمل بعد الثورة، و«عبد الرحيم مرسي» الذي كان زميل البطل في كلية التجارة، وصار منافسه في لعبة النرد، و«عاطف» مريض القلب الذي لا يريد أن يعترف بمرضه، ويمارس عربدته من دون تغيير، و«كمال» المتزمت رفيق السفر، و«خالد» المتفلت غير المبالي، و«معتزة» الحبيبة القديمة للبطل، و«عزت نجم» أستاذ الطب البيطري، و«إيهاب» الشاب الذي يقود المظاهرات ضد حكم الإخوان ويجمع توقيعات الناس لإسقاطهم.

ووسط الانشغال باللعب، الذي يمثل جوهر هذه الرواية، يأتي الانشغال بالثورة عابرا ومحافظا إلى حد بعيد، ولا نراه إلا في نقاشات دارت بين شخصيات الرواية حول حكم جماعة الإخوان حين التقوا

بعض شباب حركة «تمرد» أثناء زيارتهم لـ «بلبيس» بمحافظة الشرقية، مسقط رأس الرئيس المعزول محمد مرسي، لكن النقاش لم يلبث أن يغرق في اللعب من جديد، لتتوارى السياسة في خلفية المشهد.

ربما تريد هذه الرواية، المقتصدة جدا في البلاغة والشاعرية، أن تضع «المقهى» في مواجهة «الثورة» و«اللعب» في مقابل «الاحتجاج»، وتستبدل «حزب الكنبة» بـ «حزب الطاولة»، وفق تعبير «آلاء»، وينحاز المؤلف إلى أن ما يغلب على الناس في نهاية المطاف هو الانشغال بالتفاصيل اليومية التي تدور حول ما يقيم أودهم ويحقق لهم مباهج صغيرة متتابعة. وربما تريد أن تقول إن الأحداث الكبرى والفارقة، حتى لو كانت بحجم ثورة جائحة، ليس بوسعها أن تأخذ بألباب الجميع، إيمانا بها ومنافحة عنها وانخراطا فيها، وليس بمكنتها أن تخلق إجماعا حولها لاسيما إن تعثرت أو دخلت في طريق متعرجة.

ويبدو أن وجهة نظر «عبد الله سعيد» هي التي تسيطر على موقف الراوي من الثورة، إذ يقول: «نحن نحول كل شيء إلى احتفال، لذلك لن يترك المصريون الثورة، سيمارسونها مدة طويلة، ولو دون هدف، وسيبدعون في احتفالاتهم وجُمعاتهم ووقفاتهم، ولولا الدماء لكان الأمر أكثر مرحا وابتهاجا»، وإذا كانت الغاية هي تحصيل البهجة فلما لا يسعى البعض إلى بلوغها في فعل آخر غير الثورة، وهو اللعب والاستسلام لما تأتي به الحظوظ، وربما تكون هذه هي الرسالة الكامنة في الرواية، وقد تكون معنية أساسا برصد اهتمام شريحة اجتماعية تنتمي إلى كتلة جماهيرية عريضة تقع خارج «الكتلة الثورية الحرجة» التي وجدنا تجلياتها في روايات أخرى غير «عشرة طاولة».

عن تاريخ العسس

يُستدعي التاريخ روائيا ليؤدي وظائف محددة من خلال طرائق سردية متعددة الأشكال، فهو مرة يقدم كموضوع، حين يعثر الكاتب على حكاية منسية أو يجد نقصا في حوليات المؤرخين النازعين إلى تسجيل أيام الحكام والوجهاء فيرممه عبر صناعة سياق اجتماعي للوقائع والأحداث الجافة المختزلة، والتقاط شخصيات هامشية وتسليط الضوء عليها. ومرة يستدعي لإسقاطه على الحاضر، لاسيما إن تشابهت الوقائع والأحداث. ومرة يقدم للمضاهاة بين زمنين، ذلك الذي مضى ولن يعود، وهذا الذي نعيشه ونكابد فيه، ورابعة لإثبات أن ما نحيا فيه مر به من سبقونا، لأن حياة البشر سلسلة متوالية من المعاناة، حتى وإن اختلفت الأسباب والأنواع والظروف.

ضمن الصنفين الثالث والرابع تأتي رواية «البصاص» لمصطفى عبيد (دار رواق للنشر). والبصاص هو الشرطي أيام المماليك، وكان كبير البصاصين يترأس مجموعة من صغارهم تنتشر في الشوارع والحواري والأسواق والحوانيت والمساجد والزوايا والتكايا والحمامات وكل الأماكن التي يرتادها عموم الناس وصفوتهم على حد سواء، لينصتون

إلى ما يقال، وينقلونه إلى رئيسهم، فينقله بدوره إلى الحاكم، فيصير عارفا بتوجهات الناس حياله، وأي تدابير قد تحاك ضده. كما كانوا يقومون ببث الشائعات بغية التشنيع على خصوم السلطة، أو الإعلاء من قدر الحاكم، وإضفاء طابع أسطوري على سماته وتصرفاته.

تنبي الرواية على وثيقة «العسس» التي تعود إلى زمن محمد علي، وتركها والد البطل، الذي كان يعمل موظفا في دار المحفوظات، وهو خبير في المخطوطات والوثائق، لتجعل من قضية التجسس أو العسس موضوعها الأساسي، كي تقول لنا باختصار إن السلطة في دولة لم تنتقل بعد إلى كامل المدنية والحداثة، تحرص على تتبع أخبار وتدابير خصومها، أو حتى من تتوقع أن يكونوا خصوما لها في يوم من الأيام. تستوى في هذا سلطة كانت قائمة مع مطلع القرن التاسع عشر في مصر، وسلطة متواجدة الآن، وأخرى قد تقوم في قابل الأيام.

وهذه المضاهاة تدفع الكاتب إلى إيجاد تفاعل وتشاكل وتشابك بين هذين الزمنين، وربما هي التي جعلته ينحاز إلى أن يكون بطله كرم البرديسي باحثا في التاريخ بجامعة القاهرة، يعد أطروحه دكتوراه عن نظام العسس أيام حكم محمد علي وما قبله، تمكنه من أن يقف على أساليب السلطة في الحط من قدر مناوئيها، بإطلاق شائعات تجرح صورتهم، وطريقتها في ترفيع أنصارها وممالئيها حتى لو كانوا قليلي القيمة والقامة.

ولا يقف انشغال البرديسي بالعسس عند أولئك الذين يجدهم يتحركون بين سطور الكتب القديمة، بل أيضا من يتابعونه في الشارع،

أو هكذا يتصورهم، مهجوسا بما يعرف ويرى، فيتصورهم يراقبونه أينما ذهب، وتشاركه هواجسه تلك فتاة يقع في غرامها، تهب حياتها للتصدي لدولة الخوف، لكنه لم يلبث هو أن تحول إلى بصاص جديد.

ويعيش بطل الرواية صراعا نفسيا محتدما، فهو يؤكد في الليل لصديقه أن كل الشخصيات التاريخية التي تُضرب بها الأمثال في الشجاعة والعدل والحكمة مثل صلاح الدين الأيوبي وأبو جعفر المنصور ومحمد علي باشا لم تكن في حقيقتها بهذه النصاعة، بل كانت لهم مساوئ ومثالب لا تحصى، تجعل ما يشاع عنهم الآن من إيجابيات محض أساطير. أما في النهار فيتعاون مع أمثالهم من المعاصرين، فيكتب التقارير الأمنية في زملائه وتلاميذه، لاسيما ممن ينتمون إلى التيار الديني السياسي، وكذلك صديق عمره الشيوعي، بل إنه يبلغ عن حبيبته، الصحفية، حين فكرت في أن توثق شهادات التعذيب في السجون أقسام الشرطة، ثم يوشي بأستاذه، الذي يشرف على أطروحته، وهو رجل نزيه مخلص لوطنه، فيعرضه لضغوط شديدة، تصيبه بجلطة، تفقده الحركة والنطق، فتنقطع بذا صلته بتلاميذه.

وكرم هنا قد سار على خطى والده، الذي كان بصاصا قديما، سلم وثيقة العسس الأصلية إلى جهاز أمن الدولة مقابل تعيين ابنه معيدا بقسم التاريخ في كلية الآداب. وكأن الكاتب أراد أن يقول لنا إن مهنة العسس تنتقل من جيل إلى جيل، محافظة على آلياتها، ووظائفها.

ورغم أن البطل يعمل بصاصا فإنه يمضي خائفا من البصاصين، ظانا أن كل الناس مثله، وتقبض هذه الهواجس على نفسه، وتطارده

كظله، فتتحول الرواية إلى كابوس طويل، وفصول متتالية من التعاسة، تصم الجميع، الأبطال على اختلاف أدوارهم، والراوي المتأرجح بين الماضي والحاضر، لنجد أنفسنا أمام عمل كفكاوي إلى حد ما، لا يقف عند حد اكتئاب فرد، مهما بلغت درجة وعيه وقدرته على التحايل والإفلات من المآزق، إنما آيا كآبة مجتمع بأسره، يعيش في خوف وتفسخ وفساد وصراع على الفتات، حتى في أشد مؤسساته تحديثا، وهي الجامعة.

ولعل العبارة التي جاءت على لسان أحد أبطال الرواية تلخص هذه الحالة بقسوة، إذ يتوجه إلى الناس ويدينهم فيقول بطريقة خطابية ظاهرة: «العلم خارج اهتمامكم أيها الشكاءون بلا نهاية . يا شعوبا من كلام لِم تستخفون بجلسات البحث العلمي وتحتشدون أمام مباريات الكُرة وحفلات الرقص الشرقي ؟ يا أناساً من ضجيج لـمَ تتجاهلون عواصف التفكير وتنشغلون بالسواك والجلابيب القصيرة وعذاب القبر وعلامات الساعة ؟ يا بشراً ينام نصف العُمر وينافق أبد الدهر لمَ تتغيبون عن حفل ميلاد قامة فكرية في سماء بلادكم؟».

ولدى الكاتب قدرة ظاهرة على صناعة التشويق، لم ينل منه عمق الطرح، ولا الانتقال من زمن إلى زمن، ومن أسلوب إلى آخر، ولا تشابك خيوط الأحداث. ويجري كل هذا بلغة فياضة ومحكمة في آن، إذ لا نجد ترهلا، إنما ذهاب إلى المعنى من أقرب طريق.

ورغم أن الرواية تتوسل بالتاريخ، وتعود إليه لتنهل منه طيلة الوقت متكئة على مراجع ومصادر في مطلعها كتاب «عجائب الآثار في

التراجم والأخبار لعبد الرحمن الجبرتي، فإنها تغرف أيضا من الواقع المعيش، فأجواء التلصص والتتبع لا تخطئها عين، وكتبة التقارير عن بعضهم البعض أو حتى عن أنفسهم يتكاثرون كالأميبا، وطغيان الأمن على الحرية صار خطابا سائدا منذ عقود، لاسيما مع العودة الدائمة إلى نظرية المؤامرة المسكون بها كتابات تاريخية عربية عدة.

ومع أن السياق السياسي حاضر بشدة إلا أن الكاتب تمكن إلى حد بعيد من أن ينأى بنصه عن المباشرة أو الوقوع في فخ الانحياز الأيديولوجي الفاضح والواضح، حتى أنه لا يأخذ موقف الإدانة لـ «البصاص» بقدر ما يعريه أمامنا، فنرى سوءاته كلها، وندرك فداحة ما ينالنا منه، دون أن نفقد الأمل في إمكانية استعادته إلى السوَّية، لنربح «المجتمع السليم» حسب تعبير عالم النفس الأمريكي إريك فروم، أو حتى الذي نطيق أن نعيش فيه.

الذين يتوقون إلى العدل والسلام

تساوق الكاتب المغربي "هشام مشبال" مع عبارة شائعة وذائعة هي "أجراس الخوف" وقطفها واتخذها عنوانا لروايته لكن أبطال روايته وأحداثها وعمقها ولغتها الفياضة وسياقها الواسع والرؤى التي تنطوي عليها أعطى العنوان دلالات أبعد من تلك التي اعتدنا استبطانها والتفكير فيها كلما اقتحمت آذاننا هذه العبارة التي لا تشي بالاستسلام للمخاوف بقدر ما تنبهنا لها، حتى يكون بوسعنا أن نتفادها، أو نقلتها.

تنقسم الرواية الصادرة عن "منشورات الاختلاف ودار الأمان وضفاف بيروت" والتي تقع في 205 صفحات من القطع فوق المتوسط إلى ثلاثة فصول كتابية تتوزع على ثلاثة فصول ميقاتية هي "الخريف" و"الشتاء" و"الربيع"، ليوظف المعاني الكامنة وراء هذه المواقيت وكل ما أخذته من حمولات ثقافية ومعرفية عبر الزمن في تحديد مصائر شخصيات روايته، وهي متنوعة في مشاربها واتجاهاتها وانتماءاتها أو تحيزاتها، تجد نفسها في أتون صراعات حادة، بفعل ظروف صعبة وواقع مقبض، يورثها إحباطات مقيمة، ويوقعها في انكسارات متلاحقة.

تحفل الرواية بأبطال حالمين، يتوقون إلى العدل والسلام والبهجة والامتلاء الروحي، لكنهم يحصدون خيبات مستمرة، ويعيشون في ظلمة الأحلام المجهضة، وسط عالم مقبض ينهل منه "مشبال" بانتظام، وينسج خيوط سرده العامر بالتصورات والرؤى الإنسانية والاجتماعية، فروايته السابقة «الطائر الحر»، التي حصلت على الجائزة الأولى للقناة الثانية في المغرب، رسمت ملامح المأساة التي يمر بها جيل، يكاد القنوط يقتله، عبر التقاط أو حالة لهذا الجيل متمثلة في «يوسف» الذي تخطفه الأحلام إلى آفاق بعيدة لكن الواقع البائس يعيده صاغرا إلى ما كان عليه لا يبرحه ولا يفارقه، إلا بالدوران حول الذات، وهي مأساة عاشها أيضا جيل الآباء، الذي سرقته سنوات الانتظار.

وأشد مظاهر الخوف في رواية «أجراس الخوف» تجسدها حالة بطلتها «لبنى» الطالبة النجيبة، والتي جاءت إلى المدينة من البادية، فاتحة ذراعيها للعلم، وممتلئة برغبة جارفة في ترقية عقلها ووجدانها ومعاشها، متوسلة بالتعليم ليحركها إلى الأمام، وبالنضال السياسي ليأخذ مجتمعها كله خطوات نحو التقدم. وتتمكن «لبنى» بروحها الوثابة المؤمنة بالتغيير من إقناع «عاطف» من أن يشاركها الحلم بعد أن كان يؤثر الابتعاد عن ممارسة السياسة ومشاركة المجتمع همومه طلبا للسلامة، أو خوفا من العقاب.

لكن أحلامها لم تلبث أن تذهب سدى متحطمة على صخرة واقع تحركه قوى غاشمة عمياء، تقصدها بسوء، فتتعرض للاغتصاب، وقبله تفقد يقينها في إمكانية التغيير. واغتصابها، الذي يبدو معادلا موضوعيا

للقهـر والانتهاك الذي يتعرض له المجتمع برمتـه، يورثها اكتئابا حادا، يجبرها على أن تتجرد من أحلامها، وتقلع عن آمالها، وترتضي بالاختباء داخل نفسها بين جدران غرفة مقبضة، حتى تؤذن ساعة رحيلها، ومعها يفقـد «عاطف»، الذي ارتكب جريمة اغتصابهـا، الثقة في إمكانية تبدل الأحوال البائسة، بعد أن فقد الثقة في إنسانيته، وفهم أن خطف الأفراح من قلب فتاة حلمت معه بالأفضل.

ويمـل الكاتـب هنـا إلى معمـار متـواز، أو لنقل عمودين أساسـيين لحكايته، حيث تتجاور فيها المشـاهد وتتابع لتقيم بنية الرواية وهيكلها العام، وتمنحها جاذبية نسـبية، مسـلما مقود السـرد إلى راو عليم مولع بشـرح تفاصيل كل شـيء، سـواء في وصـف معالم البيئـة الخارجية أو أحـلام الأبطال وأفكارهم التي يعبرون عنها فـي حواراتهم المتتابعة أو اسـتبطان ما يعتمل داخل صدورهم في «مونولوج» متفرق وموزع على بعض الصفحات، يجعل باطن بعض شـخصيات الرواية يتمم النقصان الذي تصنعـه تدابيرهم الظاهـرة، ويفتح النوافذ أمـام الخيال والتخييل لتكمل ما تركه الواقع أمام عين وفهم الراوي الذي يلهث وراء التفاصيل الصغيرة. وكل هذا ترسم ملامحه لغة تراوح بين شاعرية وتقريرية، دون أن تفقـد في الحالتين جمالها وقدرتهـا على التعبير عما يريده المؤلف، بلا إسهاب ممل، ولا إيجاز مخل.

ولا يكتفـي مشـبال في طـرح الحكاية من مبتدأها إلـى منتهاها على التواشـج بيـن الثقافي والاجتماعي والسياسـي الذي يشـكل سـياقا أو إطـارا لوقائـع روايته بـل يغوص أيضا فـي دواخل الشـخصيات ليظهر

تأملاتها وأحلامها، ويكشف تناقضاتها وتقلباتها، وهذا يساعده في تأويل الأحداث المتشابكة، ودفعها إلى الأمام بشكل متماسك، ومنحها صورة منطقية إلى حد بعيد، وإعطاء النماذج البشرية التي تمثل شخصياتها المتنوعة أبعادا أكثر عمقا.

إن الخوف في هذه الرواية مركب، أو متتابع في حلقات متصلة، فأبطالها خائفون على مصائرهم، وهم يواجهون واقعا قبيحا وينتظرهم مستقبل غامض ومجهول، وفي الوقت ذاته يعتريهم الوجل على مجتمعهم، أو بالأحرى وطنهم، الذي لم يبرأ تماما من رواسب زمن الفساد والاستبداد، الذي ترك وراءه أسئلة لم تسعفها حتى الآن إجابات شافية كافية، عما جري؟ وكيف جرى؟ ومن المسئول عن جريانه؟ وكيف يمكن الخروج منه بأقل كلفة ممكنة؟

والخوف المركب هنا، هو خوف مما يعشش في الذاكرة، وما يجري أمام الأعين، وما سيأتي في المستقبل المنظور، خوف من الآخرين، ومن شركاء الوطن. خوف معتق وطافح دفع الكاتب إلى أن يصوره سرديا، بعد أن اختزنه طويلا في عقله ووجدانه، لعله يساهم ولو بقدر ضئيل في قتل الخوف، أو على الأقل قرع الأجراس لتنبه كل الآذان إلى وجود الخوف، وضرورة السعي إلى التحرر من ربقته، وربما يؤمن هو بأن الكتابة عن الخوف تخفف من وطأته لدى من يكتب، والقراءة عنه تفعل الأمر نفسه لدى من يقرأ، وكأنه يفتح بابا لصراع دائم ضد كل المخاوف والهواجس التي تسكننا وتطبق على نفوسنا المهيضة.

إن شخصيات مشبال ليست مجرد حالات منبتة الصلة عن سياق أوسع، ربما يكون السياق العربي كله، الذي يسكنه الخوف منذ زمن طويل، وحين تمرد الناس عليه بحثا عن الأمان والسكينة في كنف الحرية، انفتح باب وسيع أمام العنف الحاد، فعاد الخوف أشد مما كان في بعض البلدان.

من أجل هذا تدق تلك الرواية أجراس الخوف لا لتأمرنا بالاستسلام له أو التقهقر أمامه، إنما لتحرضنا على قتله أو التغلب عليه والتقدم إلى الأمام رغم الإنكسارات والخيبات.

تنويعات عن عالم موجع غريب

تتمنى ألا تنتهي من قراءة المجموعة القصصية «السيد كاف» للمصري عاطف عبيد (روافد للنشر والتوزيع) من قدر المتعة التي تحصل عليها حين تطالع قصصها وأقاصيصها، المكثفلة بلا إخلال، والمعتقة بلا إقلال، والمتنوعة إلى حد بعيد، والتي تنم ليس فقط عن خبرة مؤلفها في إبداع هذا اللون من السرد، بل أيضا عن تجاربه الحياتية وذكرياته الحاضرة الممتدة من أضيق ترعة في ريف قرية عزلاء منسية من قرى محافظة "كفر الشيخ" بدلتا النيل، إلى بهو فندق فخم في مدينة "دبي" أو مقعد وثير في طائرة تحلق نحو أوروبا.

هذا التنوع الحياتي المبثوث في سرد بازخ على هيئة قصص لا تتجاوز أكبرها ستمائة كلمة وأقصرها بضع كلمات، يدفعك إلى أن تتساءل عن موقع صاحبه في دنيا الساردين، وربما تبحث عن مجموعتيه السابقتين "خوفو يعلن إسلامه" و"سماوي" لتعرف كيف تطور إلى هذا المستوى بعيدا عن الأضواء المبهرة التي تغرق رؤوس بعض من هم أقل منه قامة وقيمة، وقطعا ستنتظر في لهفة روايته التي على وشك الصدور "أولاد فبراير"، لكنك ستجد السلوى في إعادة

قراءة قصص مجموعته التي نحن بصددها، والتي إن تفاوت مستوى قصصها، فإن أغلبها حافل بالدهشة، ومحبوك على نحو جيد.

"كاف" في المجموعة هي سيدة لعوب يصفها الكاتب بأنها "مخلصة في كل أيامها، تخلص في عشقها يومين، وتغدر بعشاقها يومين، وتتعرف على عشاق جدَد في يومين .. ويوم الجمعة تنام بين يدي زوجها في إخلاص ألعن من الخشوع"، وهي التي "تحتفظ في حقيبتها بذكريات كل رجل عرفته". وتحسب أن هذا المفتتح سينسحب على كل شخصيات المجموعة، لكنك تفاجئ بصنف آخر من النساء إلى جانب اللاهيات والخائنات وبنات الهوى، وهن اللاتي يكافحن في الحقول والأسواق وتربية الصغار، ونساء صالحات خاشعات يرفعن أكفهن بالدعاء من أجل أن ينعم ذويهم بالراحة والسكينة، وحبيبات أوفياء لأحبائهن.

وتبدو أكثرهن نبلا بطلة أقصوصة "بطتان"، حيث يقول النص عنها: "كانت تحتفظ دوما في دارها ببطة، تذبحها لزملاء ولدها الوحيد. كانت تطلب منه أن لا يدعوهم مجددا قبل أن تكمل تربية بطة جديدة .. وبين البطتين كانت تنام هي جائعة".

وفي المجموعات شخصيات متناثرة موزعة على أوقات الأيام وخرائط الأماكن، تفتش في ذاكراتك عنها وأنت تمضي بين السطور، وتتساءل: أين قابلت هؤلاء؟ فهم بشر من لحم ودم، بأفراحهم الصغيرة وأتراحهم الكبيرة، وسعيهم الدائب إلى تحسين شروط الحياة، التقطهم الكاتب في براعة، وأضاف إلى حيواتهم التي عايشها بعض

خياله، فأكسب بعض أفعالهم المعزولة، والتي قد تمر على غيره مرورا عابرا، زخما شديدا.

ويعتمد الكاتب على طريقة الحذف والإزاحة، إذ إن المسكوت عنه أو الفراغات في قصصه شاسعة، وعلى القارئ أن يملأها من عنده، إذ يطرح ومضة واحدة في حياة كل شخصية من شخصياتها، تاركا للخيال طريقا وسيعا لاستكناه الكثير مما يتعلق بها، ملامحها وخبرتها ومسارها. وبلغ الحذف مداه في أقصوصة قصيرة جدا لا تزيد عن أربع كلمات يقول فيها: "أرادت التوبة: فاغتسلت بالخمر"، أو تلك التي تقول: "ساعة المطر، الكل يتذكر رأسه العارية".

وفي الغالب الأعم يميل الكاتب إلى أن ينهي كل قصة بمفارقة، فيترك القارئ يطالع السطور حتى قرب النهاية، دون أن يعرف كيف ستكتمل القصة بعد كلمات معدودات، لكنها تكتمل، وتثير في النفس عجبا، قد يدفع إلى إعادتها للوقوف على علاقة النهاية بالبداية، ويعرف كيف يصنع الاندهاش؟ وكيف لبعض القصص أن ينطوي على فلسفة عميقة، أو يرسم صورة فنية لجانب من تدابير الحياة؟ وهي طريقة برع فيها أدباء كبار مثل المصري محمد المخزنجي، والسوري زكريا تامر، ويبدو للأول، على الأقل، تأثير واضح على الكاتب، ليس من باب تقليده، إنما مضاهاته دون الأخذ عنه، لاسيما في المضامين.

ويؤدي العنوان عند الكاتب وظيفة مفتاحية في فهم القصة، أو يختزل مضمونها غير المباشر في كلمة أو كلمتين، وبعضها ينطوى على طرافة ظاهرة مثل "ثروة الكازوزا" و"رجل وعشرة حمير" و"طرفة جدي" و"ثورة الأحذية" و"مزاح البطاطا الشقراء" و"المرأة

السنترال" و"الموت على جنب"، وبعضها مأخوذ من اللغة المتداولة على ألسنة الناس مثل: "فلافل بالسمسم" و"سيجارة لف" و"حورية بنت العمدة" و"أيام عز" و"نعناع برى" و"كمال ابن خالي" و"قطعة جبن" و"معذرة زوجي العزيز".

وتحت هذه العناوين وغيرها قسم الكاتب مجموعته إلى أربعة أقسام، خصص الأخير لأقاصيص قصيرة جدا تحت عنوان "ومضات سردية"، والبقية أسماها: "من مذكرات المرحوم عيسى المهدي" ووزعها على ثلاث محطات، فإن هذا التقسيم لا يعني أبدا وضع خطوط فاصلة بين مضامين مختلفة، أو شخصيات أخرى، أو أسلوب فني مغاير، ولا يبدو أن أول المجموعة وآخرها فيه تباعد في مستوى الكتابة، إنما قصصه القوية والأقل قوة متناثرة في ثنايا العمل كله، بما يعني أن هذا التقسيم يقول بوضوح أن هناك تماهيا بين "المهدي" وبين الانكسار والهزيمة التي تسيطر على أغلب شخصيات، وإن كان وجود هذه الشخصية التي أفردت لها قصتين وأقصوصة وظهرت بحالات متفاوتة، مسألة شكلية، لو رفعت من المجموعة ما تأثرت بها النصوص على الإطلاق.

وبعض الأقاصيص تنطوي على فلسفة أو حكم وتقدم أماثيل ظاهرة، دون إخلال بفنيتها، وقد بلغ الكاتب الذروة على هذا الدرب في أقصوصته التي صور فيها الحرية برسم جديد، حيث يقول تحت عنوان "حرية": "على حافة قلبي تجلس امرأة، تضحك من وراء ضلوعي، كلما مر أمام القضبان أحد .. تنادي المارة .. تعاكسهم من بين أزرار قميصي الأبيض المخطط .. وما إن يكثر عددهم تغلق أزرار القميص، وتدخل وهي تعايرهم بالحرية".

حكايات عن المهمشين

رغم أن عنوان مجموعة فاروق الحبالي "صانع الأحذية" يخص أولى قصصها إلا أن دلالته تتوزع بالتساوي على بقية القصص التي يئن أبطالها تحت أحذية الظلم والفقر والمرض والغربة العمياء الثقيلة، بل تدوس عليهم الأمكنة التي يتحركون وينبعثون بأعطافها في الريف والمدينة على السواء، وكذلك الهوامش الضيقة التي رسمها لهم الكاتب بقلم عفوي، كي يمشوا فيها وراء أحلامهم البسيطة التي لا تتعدى أن يبقوا فقط على قيد الحياة، أو ينتزعوا المسرات القليلة من قلب الأوجاع المعتقة.

ينسج الحبالي في مجموعته تلك، التي صدرت مؤخرا عن "الدار للنشر والتوزيع" بالقاهرة، خيوطا أخرى عن عالم أجاد تصويره، ولا يريد أن يبرحه، ويبدي دوما وفاء له، بل يجالس ويسامر شخوصه الواقفين على أدنى درجات السلم الاجتماعي، من فقراء ومصابين بعاهات نفسية وجسدية وريفيين تصدمهم المدينة بزخرفها الظاهري وقبحها المكنون، يتحدث بلغتهم، ويعري مخاوفهم، ويتركهم على حالهم يتحايلون على الحياة القاسية، من دون أن يفتح لهم أي مسرب للخروج من الضيق إلى البراح، ومن القنوط إلى الأمل، ومن التعاسة إلى

السعادة، اللهم إلا النهايات المفتوحة والفراغات الواسعة والمفارقات المدهشة، التي إما أن تخلق تعاطفا من القارئ مع شخصيات القصص، أو تدفعه إلى أن يضع بنفسه لهم نهايات أخرى أخف وطأة.

فالقصة الأولى تحكي عن صانع أحذية يهرب من وجعه في معاقرة الخمر الرخيص ويموت وحيدا غريبا في شارع بارد، والثانية عن شاب يجلس شاردا في باص مستدعيا رفض أبي حبيبته له لأنه ترك وظيفته الحكومية البسيطة، والثالثة عن أسرة تسكن غرفة مظلمة مقبضة في الدور الأرضي يعاني الأب من مرض مزمن وتعمل الأم عاملة نظافة لتنفق على أسرتها وما إن تتوظف ابنتها الكبرى وتشعر الأم أن الوقت قد حان لتشاركها إنقاذ إخوتها الصغار من الجوع حتى تهرب مع شاب وتتزوجه بعيدا، والرابعة عن جد أجبر ابنه الأصغر على أن يقترن بزوجة أخيه الذي ضاع في الحرب حتى يُبقي حفيديه إلى جانبه لكن الابن الأكبر يعود فجأة فلا يترك أمام الأصغر من خيار سوى ترك المنزل إلى الأبد، والخامسة منقولة بتصرف من الحياة، وبطلها الجندي سليمان خاطر، الذي خضع لمحاكمة عسكرية لتصديه لمتسللين إسرائيليين عبر نقطة حدودية كان يتولى حراستها في سيناء عام 1985 وتم إعدامه، والسادسة عن شاب يلتقي زميلته القديمة في المدرسة الابتدائية ويستعيد معها نزواتهما الصغيرة، والسابعة عن شاب ريفي يجوب شوارع المدينة جائعا موجوعا يكاد الشعور بالغربة أن يقتله، والثامنة عن شاب أصيب بمرض عصبي مزمن لظلم وقع عليه من أبيه، والتاسعة عن آخر يسعى لبيع كتبه كي يأكل، والعاشرة عن فلاح مزق القطار جاموسته الوحيدة

بلا أي ذنب له فاتهموه بتهشيم واجهة القطار وفرضوا عليه غرامة فلما عجز عن دفعها حبسوه، والحادية عشر عن مأساة عاملين بسيطين قُتل الأول وكُسر العمود الفقري للثاني جراء سقوط جرار فوقهما وتنكر صاحب العمل لهما، والقصة الأخيرة عن رجل فقير يترك قريته لشعوره بأن أهلها يكرهونه لقبح منظره فيستدرجه تاجر مخدرات مستغلا هيئة المنفرة التي تجعله بعيدا عن شكوك رجال الشرطة.

يسرد الحبالي هذه القصص بلغة تختلط فيها الفصحى بالعامية، والتقريرية بالشاعرية، بينما يمتزج البشري الصاخب بطبيعة هادئة حاضرة تحيط بكل حركات وسكنات الشخصيات حيث الشمس العفية والريح الهادئة والمطر الخفيف والشجر الباسق والقمر الحالم، وكأنه يصنع أفقا جميلا مفتوحا لها بعيدا عن واقعها البائس، مستفيدا من خبرته كريفي أصيل، ومخلصا للسمات والخصائص التي تسيطر على كتاباته القصصية العديدة وكذلك الرواية الوحيدة التي أبدعها، والتي يراوح فيها بين هدوء القرية وصخب المدينة.

والسؤال التي يفرض نفسه بعد قراءة هذه المجموعة: ألم يحن الوقت كي يوسع الحبالي عالمه لينقذ مساره الأدبي من التكرار والرتابة والضمور؟ أعتقد أنه من الضروري أن يفعل ذلك، فرغم براعته في تصوير جوانب من حياة المهمشين والمقموعين والثكالي والمحرومين وذوي العاهات فإن الحياة مفعمة بحكايات وصور أخرى تتناسل بلا هوادة، لا بد له أن يلتفت إليها، فضلا عن العوالم الموازية، وتلك التي ينسجها الخيال باقتدار، فيصنع البهجة والدهشة معا.

تداعيات مبارة كرة متخيلة بين مصر وإسرائيل

هنـاك روايات تجارية توسـلت بـ «كرة القدم» كـي تحقق ذيوعا بين أوسـاط من قراء شـغوفين باللعبة، منشغلين بكل ما يُكتب عنها، أيا كان نوعه، أو مسـتواه الفني، أو عمقه. لكـن مع رواية «إصابة ملاعب» التي هـي الأولى للكاتب الصحفي الأسـتاذ أحمد الصاوي، نحن أمام عمل مختلـف، يزخـر بالرؤى، ويرمي الكرة نحو شـباك سياسـية واجتماعية وثقافية عدة، فترتد حكاية شيقة، تلهث وراء سطورها في لهفة، وتبحث عـن مراميها دون توقـف، رغم ما تنطوي عليه من تخييل، وصل إلى أن وصـف الكاتب روايته فـي البداية بأنها «افتراضـات كاتب، لا تعبر عن أحداث حقيقية، أو أشخاص لهم أي صلة بالواقع».

قبل ربع قرن، وأثناء بطولة كأس العالم 1990، قرأت مقالا للروائي الكبيـر عبد الحكيم قاسـم عنوانه «ميـلا أيها الكاميروني» شـبه فيه هذا اللاعب الأفريقي الفذ بسبارتكوس محرر العبيد، وتابعت بعض ما كتبه الروائي والناقد الإيطالي الكبير أمبرتو إيكو الذي ألقى عدة محاضرات حـول اللعبة، حيث رآهـا علامة من العلامات التي ترتكز على الكذب، لأنهـا رغـم زيفهـا وسـطحيتها تؤخذ علـى محمـل الجد، وتكـون لها

أحيانا عواقب خطيرة، حين تحدد بعض مسارات التنافس الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والثقافي والإعلامي، وترتبط بالقوة والهوية. وفي كتابيه «أساطير» و«لذة النص» بدا الكاتب والناقد الفرنسي شغوفا بالرياضة وفلسفتها العميقة، والعلامات والشفرات المختلفة الكامنة فيها. وكان الروائي والشاعر والسينمائي بيير باولو بازوليني، يقول: لو لم أصبح شاعرا لكرست حياتي لكرة القدم، وطالما تحدث نجيب محفوظ عن أنه كان لاعب كرة موهوبا في صباه.

لكن الصاوي لم يشأ في روايته الصادرة عن «بيت الياسمين» بالقاهرة أن يبدي شغف كاتب سياسي باللعبة، إنما توسل بها ليطلق الخيال حول حدث سياسي كبير قد يقع حين تجد مصر نفسها في يوم من الأيام في مواجهة إسرائيل من أجل العبور إلى المونديال، وهي مسألة يرتب لها الكاتب حين يتخيل قيام «الفيفا» بتغيير قواعد التصفيات بما يقود إلى حدوث هذا، الذي يبدو في نظره «كابوسا»، وهي مسألة يحدد معالمها منذ السطور الأولى لروايته قائلا: «الأرجح أنك لا تتمنى أبدا أن تجد نفسك محاصرا بين تفاصيل كابوس واقعا في عمق دواماته، غارقا في أحداثه التي تبدو غريبة ومأساوية، رغم كونها عادية وغير مباغتة. لكن ذلك كله لا يعني أن أن الكوابيس لا تتمنى الإيقاع بك، ولا تسع إليك بهمة، لتجرح خيالك، وتحطم أسوارا كنت تراها مأمونة الجانب، وتدشن واقعا كنت تنكر احتمالاته وتتجاهل وجوده».

قبل أن يصل إلى هذه النقطة تغرق الرواية في تصاريف اللعبة ودهاليزها، مستدعية وقائع فعلية شهدتها الملاعب المصرية، بعد إعطاء أبطالها أسماء مستعارة، مع الغوص قليلا في الدخائل النفسية لأطراف اللعبة، والسياق الاجتماعي الذي يحيط بها، وانشغال الجمهور المصري بالأندية العالمية، لكن يبقى كل هذا مجرد تمهيد للنقطة المركزية في الرواية، حين يجد المصريون أنفسهم في مواجهة إسرائيل كي يعبروا إلى بطولة طالما تتضافر عوامل غريبة لتقطع عليهم الطريق قبل الوصول إليها كل مرة، اللهم إلا مرتين، آخرها كانت قبل ربع قرن، رغم أن منتخب مصر هو الأعلى فوزا بكأس الأمم الأفريقية.

ولما تصل الرواية إلى تلك النقطة، التي تمثل جوهر حكايتها وأساسها، ننتقل من تمرين في رياضة كرة القدم إلى تمرين في الخيال السياسي، فتحضر قضية «التطبيع» بقوة طاغية، ويثار حولها الجدل بين اللاعبين والمسئولين عن اللعبة وجمهورها الفاعل وأجهزة الإعلام وصناع القرار السياسي. ونشعر في هذا الجزء أننا نمضي في المسار الذي يقطعه النقاش حول هذه القضية في مجالات حياتية أخرى، حسبما سمعنا ورأينا في الخبرة المصرية الممتدة، منذ توقيع اتفاقية السلام مع إسرائيل عام 1979 وحتى الآن.

وقد انتقل التعبير عن الموقف من هذه المسألة في تلك الرواية من ألسنة حزبيين وحركيين وصحفيين وكتاب ومثقفين، كما جرت العادة، إلى ألسنة لاعبي الكرة وجمهورها، وهذا أعطى الموضوع زخما قويا، لأن المستدعين للإدلاء برأيهم فيه أكبر بكثير من أي وقت مضى،

كما أن الرهان على استقطاب قطاعات جماهيرية لمساندة مختلف الأطراف في مواقفها بات أكثر قوة وشراسة، مع اتساع المنشغلين بالكرة، ولاسيما إن تعلق الأمر بوصول مصر إلى بطولة كأس العالم وهنا احتدام الصراع بين مدرب الفريق «حندوسة» المعروف بمحافظته دينيا وولائه للسلطة، وبين أكبر نجومه «ناصر» المحترف في فريق بالدوري الألماني وأحد أهم اللاعبين في العالم، والذي استشهد والده في إحدى الحروب ضد إسرائيل، بينما ينتمي أخوه الأصغر إلى اليسار المصري المعروف برفضه للتطبيع، ومثل هذا الصراع مثالا أو نموذجا لما يدور في رؤوس الأطراف الفاعلة المتلاحمة في الجدل والتنافس الحاد حول هذه القضية.

وتطل أربعة أطراف آخرى على ساحة الجدل: الأول هو الأمن المصري الذي أُلقي على رأسه عبء تأمين المباراة التي يرفضها ويلفظها قطاع واسع من الناس، وتأمين ما بعدها إن خسر الفريق المصري، والثاني هو الحكومة الإسرائيلية التي وجدتها فرصة سانحة لتعويم التطبيع إلى الشرائح الاجتماعية الدنيا في مصر، أما الثالث فهو الصحافة المصرية التي وجد الناس مانشيتاتها الرئيسية تقول ذات يوم: «حلم المونديال في تل أبيب»، والرابع هو تنظيم إرهابي يتزعمه رجل اسمه «سعيد الصوارمي» راح يخطط لتفجير كبير أثناء المباراة أو قبلها أو بعدها.

ورغم أن الكاتب جعل العنوان الفرعي لحكايته «رواية من شوطين» فإنه لم يكتب سوى شوطا واحدا، واستراحة امتدت طويلا لتبتلع الجدل

العارم حول التطبيع الكروي، ثم ترك الشوط الثاني ليتخيله القارئ، قبل أن يكتب جملته له الأخيرة وهي «صافرة النهاية»، متوجها إليه بعد أن وصلت الأحداث إلى ذروتها وبلغت الرغبة في معرفة بقية الحكاية أوسع مدى لها، إثر توالي النقلات السريعة المشوقة، فقال: «إنك تريد أن تعرف ماذا جرى بعد كل هذه المفاجأت، وهذا طبعا حقك. هل أقيمت المباراة؟ بأي نتيجة انتهت؟ وكيف سارت؟ هل شارك «ناصر» لاعبا أو جالسا على دكة البدلاء؟ هل تم العثور على قنابل؟ هل ألقي القبض على الصوارمي؟ هل ألغيت المباراة وتأجلت لموعد آخر؟ هل انفجرت أي قنابل؟ هل انفجرت خلال المباراة أم بعد إخلاء الاستاد؟ هل هناك ضحايا؟ هل عرف الجمهور كواليس كل ما جرى أم ظل على حاله؟ .. الحقيقة أنني مثلك، أريد إجابة على كل سؤال مضى، لكنني كأي مواطن لم يجد تذكرة للمباراة، ويجلس أمام تلفزيون منزله في الموعد المحدد ينتظر المباراة، وفجأة تنقطع الكهرباء كما هي عادتها، ويستمر انقطاعها، في وقت تهاوت فيه بطاريات الموبايل والكمبيوتر والآي باد. لي أن أعرف تفاصيل أخرى عن ما يجري وأجيب أسألتك؟ ربما تابعت أنت ولديك إجابة، وإن لم يكن أتمنى عليك أن تبحث وتدقق وتنظر حولك، ربما تصل ما انقطع، وترى ما رأيت، وما لم أرى. قلت لك مل ما أعرف، ولم أحط بالمزيد خبرا».

تبدو الرواية في مجملها نابتة من تجربة الصاوي الذي اعتاد أن يكتب عمودا صحفيا طالما توسل بالقصة أو الحكاية، في تسلسلها المشوق وتوظيفها الصورة والحوار وتعدد الأصوات أو وجود راوي

واحـد، وفـي كثير مـن الأحيـان كان مثل هـذا المقال القصـة أو القصة المقـال يصـل إلـى نهايات مفتوحـة، إما لتفضيـل عدم إعطـاء إجابات حاسمة أو مواقف قاطعة في مسائل تحتاج إلى الاختلاف، أـو رغبة في إشـراك القارئ في كل ما يجري، أو إعطاء الكاتب نفسـه فرصة ليمعن النظر في مواقفه.

دفقات سردية عن غواية الرهبان

منذ أن أبدع أناتول فرانس روايته ذائعة الصيت "تاييس" عن حكاية غانية الإسكندرية القديمة التي أفسدت كل شبابها فسعى القديس بافنوس لهدايتها حتى لا تفسد عليه عمله، وكثير من الأدباء يحلو لهم أن يهكتوا أسرار العالم البتولي المغلق للرهبان والكهنة، محاولين الإجابة على تساؤلات تشتعل دوما في أذهان الكثيرين عن حال هذا العالم ومآله، لاسيما ما يتعلق بالصراع النفسي والقيمي بين "الهداية" و"الغواية" أو بين "العفة" و"الشهوة"، والذي طالما فتح نوافذ عريضة لإبداع أعمال فنية جذابة.

على هذا المنوال نسج روبير الفارس روايته الأخيرة "جومر"، التي لا تعطي نفسها لقارئها بسهولة، إذ إن ما فيها من اقتباس واقتطاف من مختلف النصوص المسيحية والموروث الشعبي المصري، وما بها من صور جمالية مكثفة ولغة شاعرية مقتصدة وغموض ملغز وتركيب وبناء متماوج، يتطلب ممن يطالعها أن يكون في يقظة تامة طيلة الوقت، حتى يفك شفراتها المتتابعة، ويفضح المسكوت عنه في ثنايا سطورها، وإلا فاته الكثير من الفهم والتذوق.

لا ينشغل الفارس بالتشويق قدر انشغاله بالتجريب، وبناء اللوحات الفنية المتلاحقة، التي تطول أحيانا وتقصر أحيانا، لكنها تتقدم نحو هدف يرومه كاتب ينتقل من خبرة القصة القصيرة، التي أتقنها وفق ما تبرهن عليه مجموعته القصصية المعنونة بـ "عيب إحنا في كنيسة"، إلى مجال الرواية، الأكثر رحابة واحتياجا لجهد كبير على مستوى الشكل والمضمون، بذل منه على قدر استطاعته في روايته الأولى "البتول"، وهنا يكمله، في تقطع وعناء، يكشفه لنا في الكلمة التي قدم بها "جومر" ويقول في بعضها: "كنت أسرق الوقت لألتقي بأوراق متفرقة تصرخ من الإهمال الطويل .. تركتها وحيدة مدسوسة في ظلام مكتبتي وكأنها خطيئة غير مكتملة، وشهوة مبتورة الذراع .. ومن حين إلى آخر أحن إليها، وأبحث عن لحظة دفء في حضن جومر .. أو يستوقفني تساؤل مطرود من ذلك العالم المأهول بأشباح التراث القبطي الثقيل، والذي يصارع واقع ساخن بين تلك الصفحات التي اكتملت بعد عناء رهيب".

لكن يبقى للكاتب أنه يقتحم بشجاعة موضوعا شائكا، ويطأ بثقة مناطق غير مأهولة ترتبط بالعالم الاجتماعي للأقباط من زاوية علاقتهم بالثقافة العامة السائدة، وبالمؤسسات الدينية بتراتبيتها الإدارية وتسلسلها الروحي، وهو هنا لا يصف ما يري أو يعرض ما يعرف فحسب أمام قارئ ليس لديه معرفة عميقة بأحوال هذا العالم وأسراره، لكنه ينتقد المتواجد، ويحرك الثابت والجامد، ويهز بعض اليقين

مستخدما ما أهدته إليه تجربته الذاتية، ويوظف شخصيات روايته في تحقيق هذا الهدف، رغم اختلاف خلفياتهم الثقافية والطبقية.

وكما قال القديس بافنوس بعد أن وقع في غرام الغانية التي ذهب لهدايتها: "أيها الأحمق الباحث عن السعادة الخالدة في غير شفاه تاييس" يبدأ روبير الفارس بمفتتح مشابه ينسبه إلى من وصفه بأنه أحد الرهبان القدامي، حيث يقول: "ليست أحلامي بعيدة عني، ولست أبحث عنها تحت هذه الشمس بعينين لحميتين. الذين يزغمون أن باستطاعتهم أن يجدوا غبطتهم خارجا عنهم، يسيرون نحو الفناء، ويضيعون في المرئيات والزمنيات التي لا تلمس أفكارهم المتضورة جوعا إلى الصور".

هنا تظهر "جومر"، وهي فتاة يصف الكاتب جمالها بأنه "لا يطاق .. ملمسها من جلد القمر المسلوخ وسر عينيها أقوى من سر أثناسيوس" لتلعب الدور نفسه في زماننا، وهو ما تفضحه تساؤلات خطيبها جرجس: "كيف أسير معها في الشارع وسوف أكون كاهنا وقورا أرتدي حلة خشنة سوداء ولحية برية، كما أنها لا تفقه في أمور الدين شيئا، وتحفظ أغاني العالم، وتعشق السينما. هل أتزوجها وأقهرها؟ أم تراني أرتاد هذه الأماكن معها". ويدخل جرجس في صراع نفسي شديد بين رغبته في أن يقتدي بالراهب المناضل "مار جرجس" وبين عشق جومر التي يقول عنها: "سخونة عينيها لم يحتملها جوفي".

ولأن الرواية كُتبت متقطعة في السنوات التي انشغلت فيها مصر بتمرد بعض زوجات الكهنة على أزواجهن وإسلام بعضهن، فقد تأثر

الكاتب بهذا السياق، الذي لا ينكر هو تفاعله معه ويصفه بأنه "واقع ساخن"، ولهذا سارت جومر في الطريق ذاته فأسلمت وسميت زينب عبد الكريم، لتتخلص من قهر جرجس، ثم عادت إلى المسيحية مرة أخرى، لكنهم وجدوها مقتولة في الدير، وثبت أن قاتلها هو القديس "ابن مارينا".

وليست جومر فقط التي تعزف على وتر غواية الجميلات للرهبان في هذه الرواية بل يفاجئنا الكاتب بالعودة إلى عصر الرومان ليروي حكاية شبيهة عن "مينا" الذي رغب في الذهاب إلى فاتنة الصعيد "باتريشيا" ليعظها بالتوبة، لكن "مارينا" حذرته قائلة: "لن تعود ثانية. كل من ذهب إليها لا يعود" ثم تحكي له لتعظه: "كانت لي بنت عم تدعى أودسا تفوقني كثيرا في الجمال والدلال والأنوثة، ورغم أن كثيرا من الرجال كانوا يتوقون لرؤية وجهها إلا أن زوجها أصيب بسهم باتريشيا، وكاد أن يجن بسبب ما سمع عنها. وذهب إليه أبونا البطريرك الجالس على عرش مار مرقس وأخذ يعظه يوعده بالملكوت حين ما لم تسمع به أذن ولم يخطر على قلب بشر، إلا أنه قال إن باتريشيا هي الملكوت، وبالفعل شد الرحال إليها، ووضع كل كنوزه تحت قدميها ثم عاش عبدا يسقى البهائم في حظيرتها".

ويعود الكاتب أبعد من هذا إلى عهد الفراعنة ليروي لنا حكاية غواية أخرى بطلتها "نفرت" مع كهنة آمون، ثم يقفل راجعا إلى زماننا ليروي حكاية مضادة تماما عن شاب مسيحي يعمل رساما اسمه "نادر" تغوية شابة اسمها فاطمة زوجة بواب العمارة العجوز المتهالك فيقع معها

في الخطيئة، لكنه يلوم نفسه ويسترجع دوما الترانيم التي حفظها في مدارس الأحد ليتطهر بها: "ربي أنت تعلم أن شهوات العالم تخدعني. طهر قلبي، طهر فكري. اسمع صراخي وارحمني"، وينجح في النهاية في الانتصار على شهوته، محتميا بحبه العفيف لمريم، وهنا يقول: "اقتربت منها وكان جسدها ما زال ساخنا، رددت كلمات من الترنيمة القديمة (قدس سمعي. قدس نظري. احفظ أوقاتي وحبي) وأخذتني كلمة حبي إلى مريم ولا أدري لماذا اشتهيت أن أرسم الآن أيقونة قديس، أي قديس، ولكني تراجعت، فنجاستي تحول دون ذلك".

إنها المفارقة التي أراد الكاتب أن يضعها أمام أعيننا عن الواعظين الساعين إلى الغواية، واللاهين العائدين إلى الهداية، فالتقط حكايات من أزمنة متباعدة ليمزجها في هذا النص السردي العذب المختلف.

رواية ومسرحية للعارف بالوسط الأدبي

يدخل إليك الأديب الأستاذ أحمد سراج من باب العارف بالوسط الثقافي، وهو فعلا كذلك، إذ تجد عنده دوما الجديد، الذي يصل إليَّ في أغلب الأحيان من خلال متابعة كتاباته الصحفية الموزعة بين أخبار تلاحق الجاري والطارئ والحادث، وتحقيقات حول ظواهر أدبية وثقافية، ثم حوارات مطولة، وكتابات نقدية عن أعمال الآخرين من مختلف الأجيال، وقد جمع بعضها في كتاب سيصدر من أجزاء متلاحقة بعنوان "أدب المصريين"، ينضم إلى إبداعاته الأخرى مثل مسرحيات "زمن الحصار" و"القرار" و"فصول السنة المصرية" علاوة على ديوان شعر عنوانه "الحكم للميدان" وديوان آخر تحت الطبع سماه "غرب الحب الميت".

في الشهور الأخيرة أرسل لي سراج الطبعة الثانية من روايته «تلك القرى»، ثم أتبعها بمسرحية «القلعة والعصفور» التي قرأتها أولا، ثم ذهبت إلى الرواية، فتكونت لدي فكرة شبه كاملة عن طريق الرجل في الكتابة، الصحفية والإبداعية.

الرواية رواية مكان، والمسرحية مسرحية معنى، في الأولى يتعانق الاجتماعي بالأسطوري، والكتابي بالشفاهي، وفي الثانية تلتحف السياسة بالرمز، ويعلو جرس اللغة، بينما تنكمش في تكثيف شديد، ويبدو الإهداء مفتاحا جيدا لقراءتها حيث يقول: «إلى ثورة يناير المجيدة، التي لن تنكسر. إلى روح شهدائها الأطهار. إلى عبق كرامتها الذي غمر العالم. إلى ميدان التحرير والعزة والكرامة. إلى كل مصري وعربي وإنسان».

في الرواية نحن بصدد أحداث تقع بين العراق ومصر وقت هجرة العمالة المصرية الذي بدأ مع أوائل الثمانينات من القرن العشرين، مع اندلاع الحرب العراقية ـ الإيرانية، واستمر في التسعينيات، ثم لم يلبث أن انكسر وانحسر إثر ضرب العراق بعد احتلاله الكويت حتى تم احتلاله عام 2003. ونحن أيضا بصدد رؤية للعالم تتعدى الحدث الجاري، وتتفاعل مع الأساطير، والحكي الشعبي الجاذب والعميق، وفق مستويات متعددة من الزمان والمكان والرمز والشعر بجماله ومفارقاته وصوره وإحكامه، وسط نزوع جارف نحو طرح أسئلة بصفة مستمرة، تنفتح أمامها أبواب عدة للتأويل، ومع فتح نافذة وسيعة لرفض الخنوع، وضرورة المقاومة، باعتبارها مشروع حياة. وكل هذا يتم في بيئة اجتماعية صالحة كنموذج يمكن تعميمه، وهي مسألة طالما أتى عليها الأدب المصري، حين كان يتخذ من القرية حالة مصغرة للدولة، يتحول فيها العمدة إلى الحاكم، وخفره إلى الشرطة، ونمط الإنتاج الذي يتحكم فيه إلى المال العام، والفلاحين إلى عموم الشعب.

أما المسرحية فقد مثلت المسرح العربي عام 2014 م في مهرجان «صوت العالم» الذي أقيم بمدينة شيكاجو الأمريكية، بعد أن ترجمها إلى اللغة الإنجليزية د. فؤاد تيمور الأستاذ الجامعي والمسرحي. وأبطال المسرحية رجل وفتاة وشيخ تجار وملك شاب وطفل وقائد جند وكبير وزراء وحاجب وحكيم وعراف وشخصيات ثانوية أخرى من الزراع والصناع والجنود. ولعل استعراض هذه الشخصيات يمنحنا مفتاحا ميسرا لمعرفة هذه المسرحية، شكلها ومضمونها ومراميها وتفاعلها مع نصوص أخرى سلكت السبيل ذاته، لكبار المسرحيين العرب.

كُتبت المسرحية قبل ثورة يناير بشهور قليلة، وهي تحمل نبوءة حين تجعل الناس ينتفضون في وجه الملك المستبد الفاسد، تبدو أمرا قصديا، بدليل أن الكاتب أورد ما سماها «إضاءة» في بداية نصه قال فيها: «جميع الأسماء والأماكن الواردة ليست من وحي خيال المؤلف، وكذا الأحداث والتفاصيل، اللهم إلا النهاية، وأتمنى أن تتحقق». وعبر فصل واحد يعمل الكاتب على أن تأتي النهاية على النحو الذي يروق له، عبر كشف الأكاذيب التي يستتر بها أهل الحكم، وفتح الباب للجميع، سواء عموم الشعب أو الفاهمين الراشدين من أهل الحكم، كي يتشاركوا في صناعة المستقبل، فإن حدث هذا ينطلق العصفور حرا، وتصبح القلعة أكثر قوة لا على الناس إنما لهم وبهم.

بين الصورة والكلمة

طالما يفاجئك الأديب الأستاذ شريف عبد المجيد بعمل إبداعي مختلف يهديه إليك، فمرة تجد مجموعة قصصية، أو نصا مسرحيا، أو مجلدا استطلاعيا مصورا عن مكان أثري وسياحي، أو معرضا للتصوير الفوتوغرافي، أو سيناريو لفيلم تسجيلي أو سينمائي، ومع جميع هذه الألوان تجد قلمه السارد، وعينه اللاقطة.

في كل مرة أقابله، مصادفة أو بترتيب، أشعر بحرج حياله، لأنني لم أكتب عن أي من أعماله أو أشارك في مناقشتها في ندوة من قبل، رغم أنني قرأت بعضها، سواء سعيت إلى اقتنائه أو أهداه هو إليَّ أو أرسلته دور النشر التي أخرج فيها قصصه وبعضها من أكبر دور النشر في مصر مثل "الدار المصرية اللبنانية" و"نهضة مصر".

قرأت له بالفعل ثلاث مجموعات قصصية على فترات متقطعة هي "خدمات ما بعد البيع" و"فرق توقيت" و"تاكسي أبيض"، فوجدته قاصا متميزا ومخلصا لهذا الجنس الأدبي البديع، الذي أبدع فيه أيضا مجموعات "مقطع جديد لأسطورة قديمة" و"كونشيرتو الزوجين والراديو" و"جريمة كاملة"، وقد أهداه فن القصة القصيرة جائزة

المركز الأول في جائزة ساويرس عام 2008، وهو علاوة على كل هذا قد قام وشارك في إعداد العديد من البرامج التليفزيونية من أبرزها "المرسم"، و"عصير الكتب"، و"اضحك الصورة تطلع حلوة" و"دنيا الثقافة" و"سينما زمان" و" روائع الفن السابع" و"أضواء المسرح" و"أهل الرأي" و"عالم البيانولا"، وشارك كذلك في كتابة العديد من الأفلام التسجيلية، أحدها حاز جائزة مهمة قبل أيام.

عالم شريف عبد المجيد منبعه الحياة بتفاصيلها التي تقوم على أكتاف شخصيات متناثرة تتحايل على العيش، وتبذل قصارى جهدها في سبيل تحسين شروطه. وتتابع قصص شريف بدأب ووعي مختلفين التطورات التي طرأت على المجتمع المصري، وطقوس وتصرفات وأشواق الجيل الجديد، النازع بقوة إلى الأتمتة والرقمنة، لكنها لا تخلو من تخييل واضح في بعض المقاطع والمواضع، تنقل النص من رصد الواقع إلى آفاق رحبة من الخيال، وسط صناعة أساطير للحياة والموت والماضي والحاضر.

أما عالم التصوير فقد وزعه بين الثورة والسياحة، إذ أصدر كتابين عن الهيئة المصرية العامة للكتاب باسم "سلسلة الثورة جرافيتي"، الأول عنوانه "أرض أرض" والثاني عنوانه "مكملين".

قبل أيام أهداني شريف عمله الأخير "سيوة: ظل الواحة" وهو مجلد مصور عن تلك الواحة البديعة يناقش تاريخها ومعالمها وآثارها وعادات أهلها وتقاليدهم، لكنه لم يكتف بهذا بل أمدني باقتراح يحمل عنوان "مشروع وصف مصر بالصورة" يريد فيه أن يتبع خطى

الحملة الفرنسية التي تركت لنا كتابها الشهير متعدد المجالات والعلوم والأحوال "وصف مصر"، وهنا يقول: "أحمل حلما كبيرا بأن تصدر سلسلة كتب جديدة بأيدي المصريين بوصف مصر في القرن الواحد والعشرين بعد مرور مائتان عام على الموسوعة الأولى يتم فيها عمل مسح ميداني ووصف جديد لمصر من الأسكندرية إلى أسوان، ومن سيوة إلى سيناء يشمل عادات وتقاليد كل محافظة ومدينة في مصر ويبحث تاريخها وجغرافيتها ويحلل فرص التنمية والاستثمار ويكون مكتوبا بأسلوب أدبي جذاب مصحوبا بالصور الفوتوغرافية لكل الأماكن في محافظات مصر، ويصاحب هذا فيلم تسجيلي، على أن يتم ذلك بسواعد مصرية شابة من علماء وباحثين ومصورين وأدباء"

ويقدم شريف في مقترحه تكلفة هذا المشروع لكل محافظات مصر، ويقول: "أتمنى أن تجد هذه الفكرة قبولا من أصحاب القرار في مصر ليتسني له تنفيذها بالشكل الأمثل". وقدم الكاتب بالفعل نموذجا لهذا في واحة سيوة، التي أصدرتها في طبعة فاخرة الهيئة المصرية العامة للكتاب.

في آخر مرة التقينا بدا شريف سعيدا بكل ما يفعله، ورآه منسجما مع دوره كأديب، لأن الأدب يتسع لألوان وأجناس عديدة لا تقتصر على الشعر والرواية والقصة والمسرح، وتطرق حديثنا إلى الحاصلة على جائزة نوبل هذا العام البيلا روسية سفيتلانا الكسييفيتش وكيف أن منحها الجائزة قد يجعل نقادا يعيدون النظر في رسم معالم الأدب وتحديد أنواع وألوانه وتخومه ومضامينه.

الهامش المنسي والأحلام الغاربة

ما إن تنتهي من رواية "كيريالیسـون" لهاني عبد المريد حتى تشتعل رأسك بالأسئلة، ولا تجد إجابات قادرة على إطفائها، ولو أعدت قراءة المفتتح، والاستهلالات التي تتهادى إليك في هيئة «صدى الصوت» وعناوين المقاطع المتابعة/ المتوازية في آن، وبعض الهوامش الراقدة على استحياء تحت المتن العامر بسرد لافت.

فمهما ربطت بين البداية والنهاية، سيظل الكثير من بين اللوحات القصصية التي تشكل صلب هذه الرواية عصيا على الفهم التام، ليس فقط لأن النص ثري نسبيا ومفتوح على تأويلات عدة، ولا لشاعريته الجلية في بعض المواضع، لاسيما حين يلتحم الحلم بالواقع، لكن أيضا لأن الخيط الذي يربط التفاصيل ليس متينا بالقدر الكاف، والعمود الفقري للرواية أضعف من أن يحملك على الإلمام من الوهلة الأولى بالتفاصيل الضائعة وسط السطور والمعاني المضمرة بين ثناياها، وبين ضميري المخاطب والمتكلم.

لكن المؤلف استعاض عن المسار المعماري المعهود في بناء الرواية بامتلاك قدرة ظاهرة على جذب القارئ إلى نصه منذ السطر الأول وحتى الأخير، معتمدا على عدة عناصر:

أولها وجود أسلوب مميز، يحتفي بصناعة العبارة، وينسج خيوطها على مهل، من دون حشو أو إشباع يصيب السرد بالترهل.

والثاني هو استخدام المؤلف للغة بسيطة لا تخلو من شاعرية، أصيلة تارة ومستعارة طورا، تحملها بعض الجمل القليلة مثل «يقف الرجل على أحزانه» و«جسدي شمعة تذوب بمحبتك»، «كلما رأونا شاطت قلوبنا» «يدك المتصلبة تتلمس جدران وحدتك .. عيونك تحدق، فلا ترى سوى بؤسك وعزلتك» و «زرع الفرحة في صدورنا»، أما أغلب السرد فجاء بسيطا وعاديا، يمزج بين الفصحى المتيسرة والعامية الدارجة، في عبارات مباشرة تصل إلى المعنى من أقرب طريق، وتبدو محايدة في كثير من المواضع.

أما الثالث فهو التنقل بين أمكنة عدة، تدور حول المكان المركزي للرواية وهو منطقة «عشوائية» تتمثل في (حي الزرايب بمنشأة ناصر في القاهرة) لنجد أنفسنا نسافر مع الراوي إلى الصعيد حيث يلتحق البطل «ناجح تيسير عبد الواحد» بإحدى كتائب الجيش هناك، وإلى العراق حيث يسافر «الخال» للبحث عن عمل، ثم ننتقل معه إلى أحياء أخرى بالقاهرة، حيث المدرسة التي يعمل بها معلما بعد تخرجه من الجامعة، والعمارة التي عمل بها «فرد أمن/ بوابا» فترة مؤقتة بين التخرج وانتظار

التجنيد. لكن كل هذه الأماكن تدور في فلك المكان الأساسي للرواية، ولا تشعر إلا في مواضع قليلة أنها تكاد أن تفلت منه.

والرابع هو السير ذهابا وجيئة في الزمان، فالرواية تبدأ من لحظة ما قبل الختام بإعلان عن تغيب ناجح منذ اليوم التالي لسقوط بغداد في يد الأمريكان، ثم تعود إلى السنوات القليلة التي سبقت ضياعه، وتغوص أكثر في أعماق الزمن لتسترجع طفولته، وتقفز إلى شبابه، وتراوح بين لحظات تمكنه، وهي قليلة، وأيام ضعفه واستكانته، وهي كثيرة.

ويختصر الراوي مدد طويلة من الزمن في بعض المواضع بجملة قصيرة وهي «ومرت الأيام» الأمر الذي يتيح له أن ينتقل إلى فترة زمنية جديدة، من دون أن يشعر القارئ بأنه قد أغفل تفاصيل، أو قفز فوق مواقف وأحداث تستحق أن تروى. وبالطريقة نفسها اختصر الراوي مشاهد عدة في كلمات واحدة، مثل تلك التي يقول فيها «استلبها» والتي تأتي بعد مشهد محاولة اغتصاب، ليلخص بهذه الكلمة الدالة الموقف برمته، ويتخلص من تفاصيل معروفة، لم تكن تضيف شيئا إلى النص لو ذكرها.

والعنصر الرابع هو إلقاء اسم أحد الشخصيات عرضا وسابقا على أي شيء يتعلق به، أو يوضح من هو؟ وماذا فعل؟ لكن دون أن ينفصل عن خيط السرد انفصالا بينا، فيلقي في نفس القارئ نوعا من التشوق إلى الإجابة على هذين السؤالين، وهو ما يفعله المؤلف فيما بعد. وقد حدث هذا مع كثير من شخصيات الرواية مثل شربات ويحيي والشيخ ثابت.

وهنا يأتي العنصر الخامس وهو التشويق، فالرواية رغم بينتها التي تزاوج بين المتتالي والمتوازي وتتكئ إلى لوحات قصصية متتابعة أحيانا ومتجاورة أحيانا، يحمل كل منها عنوانا منفصلا، فإنها تهتم باصطياد القارئ، فما إن يبدأ في قراءتها حتى يجد لديه رغبة في أن يعرف ما يجري وما سيحدث وما ستنتهي إليه هذه الأحداث.

والعنصر السادس هو وحدة البداية والنهاية، وحالة الوجع التي تصيب بطل الرواية المأزوم دوما، والتي تنعكس على كافة التفاصيل، وتلقي ظلالا كثيفا على أجواء الرواية، وتصرفات شخصياتها، ما يمنحها قدرة على الجمع بين أجزائها، ولم شمل أشتاتها، وعدم الإحساس بأن هناك شخصيات مقحمة عليها، أو مواقف يمكن الاستغناء عنها.

وبطل الرواية ناجح تيسير عبد الواحد، البالغ من العمر 29 عاما، يبدو شخصية ضعيفة وانسحابية، يميل بسرعة إلى الاكتئاب، ويواجه الحياة بسلبية ظاهرة، تتجلى في حالات عدة يسردها المؤلف من بينها، ندمه على مواجهة الخرافات التي تلبس ثوب الدين، حين قال الناس عنه: «يخلق من ظهر العالم فاسد» قاصدين أنه الابن الفاسق لرجل الدين الشيخ تيسير، فساعتها يسأل ناجح نفسه: «هل كنت مخطئا .. غبيا؟» ثم يجب على السؤال: «بالتأكيد كنت غبيا. لماذا أشذ عن المجموع؟ لماذا أعارض؟!!!».

وتطفح هذه السلبية بشكل لافت أثناء تأدية ناجح خدمته العسكرية كضابط احتياط، حيث كان ينفذ الأوامر في طاعة عمياء حتى لو كانت مخالفة للقوانين والشرائع وما يفرضه الضمير، مكتفيا بصمت أبله،

وشعور شامل بالضياع والتفاهة، إذ يقول: «أنا مجرد أداة، حولوني قبل كل شيء لجماد يوضع حيث يريد القائد الأعلى»، ويصف حاله: «كنت ضائعا .. غريقا يستنجد بقشة». وحين يحضه زميله أيمن، ابن اللواء السابق، على التمرد قائلا له: «إنت احتياط مستقبلك مش في إديهم»، يرتكن إلى خنوعه، ويقتنع بالتبريرات التي يقدمها له أخوه يحيي حين يحكي له أثناء الإجازات: «يابا دا عمره ما خد قفا من أمين شرطة، ولا حد سب أمه، خليك في حالك يا عم إحنا غلابة».

ونعرف من الرواية أن بذرة الخنوع التي نمت في نفس ناجح قد زرعها جبروت أبيه، وهو رجل غشوم، يذل والدته ويقهرها ويخونها، ولا تملك أن ترده أو تخرج عن طوعه قيد أنملة.

ورغم أن الجدة تطالبه دوما بأن يعتد بنفسه: «الراجل يمشي فارد ضهره»، فإن تعزيزها له وحدبها عليه لا ينفع في قتل هذه البذرة، التي تكبر إلى درجة أن يقبل ناجح دور «القواد» أثناء عمله بوابا، حيث يغض الطرف عن الداعرات الصاعدات إلى «أسياده» وينتظر المكافأة أثناء هبوطهن: «أصبحت آخذ بثقة .. دون خجل، أخذ وأعرف أنني أعطي أكثر. أقبض وأنا ألاغي».

ولا يفلح السياق الاجتماعي الذي يحيط بناجح في انتشاله من الاكتئاب والسلبية، بل يعمق وحدته وشعوره بالضياع، فالحي الذي يعيش فيه يفوح بعفن القمامة، التي تأتي إليه من بيوت المدينة المتوحشة، لتتجمع هنا، وتنشط بينها الخنازير والأطفال الذين يقومون بفرزها على مهل بأيادي قذرة ونفوس كسيرة.

والشخصيات التي يراها عن كثب أو يتفاعل معها، تعيش حالات من السقوط الدائم، فالأب يتاجر بالدين ويسقط في الرزيلة، والأم مقهورة، والأخ باحث عن الثراء بأي ثمن، والخال مسلوب الإرادة أمام زوجة متسلطة، والولد الوسيم ابن منطوي صاحب محل تصليح الساعات والذي يظفر بأجمل بنات الحي ليس أكثر من شاذ جنسيا، وسلوى الجميلة انتهت بها الحال إلى تسليم نفسها لكل من يشتهيها، وابنتا أبو عامر صاحب المقهى تبيعان الهوى والمخدرات، ومخيمر الفقير المعدم يمارس الكذب والنصب الفاضح كي يستدر عطف الناس فيعطونه أكثر مما يستحق، والضابط أيمن يكفر بالوطن والوطنية.

ولا يقدم لنا النص طريقة للتمرد على هذا السياق المقبض سوى الاستخدام المفرط للقوة الغاشمة والخارجة على القانون، وذلك عبر اثنين من البلطجية الأول هو الضابط سامر زميله في الجيش الذي يدمن المخدرات، ويخيف كل من حوله، وتبلغ به الجرأة إلى درجة تهريبه لفتاة إلى داخل الكتيبة ومكوثها في حجرته ثلاث ليال. والثاني هو عكرش بلطجي الزرايب «الذي لا يتردد، إذا ضاق صدره بك، في أن يعلم وجهك بخط من مطواته الأثيرة ـ قرن غزال ـ التي يتفنن في أساليب فتحها، استعراضا للرهبة».

وتحاول الرواية أن تفلت من إسار الذاتي، الذي يغلب على المشهد الروائي لجيل الشباب، من خلال تبينها لقضيتين كبيرتين، الأولى سياسة، شغلت وتشغل العالم كله، وهي قضية احتلال العراق، وهنا يستعين الراوي/ البطل ببعض مانشيتات الصحف ليلة الحرب وفي

أيامها الأولى، لكنه لا يلبث أن ينطوي على ذاته ويبدأ يفكر فيما إذا كانت مصر ذكرا أم أنثى، ليهوي إلى حزن دفين، يضعه على أبواب الانتحار بعد معاناة.

والثانية هي التماهي في الذات الإلهية، وهي مسألة يستذكرها البطل من خلال الشيخ ثابت، ذلك المتصوف الذي يردد دوما «من ذاق عرف» ويسعى إلى أن يكون عبدا ربانيا، يقول للشيء كن فيكون، وكذلك حكاية سمعان الخراز الذي تمكن من نقل جبل المقطم من مكانه بعد ترديد كلمة «كيرياليسون» التي تعني «ارحم يا رب» ليثبت لليهودي يعقوب بن كلس وزير المعز لدين الله الفاطمي أن لدى المسيحيين إيمان راسخ بالله. ويتماهي البطل في هذه الأسطورة ويبحث فيها عما يشبع رغبته في الانعتاق فيقول لنفسه: «سأرددها ألف مرة لو ينجني الله من عزلتي هذه، فتندك الأسوار جميعها، وأخرج سالما .. سأرددها طول عمرى لو أرى النور كيرياليسون .. كيرياليسون ..»

لكن بين الإحساس بالذنب الذي يسيطر على البطل في بداية الرواية نتيجة إهماله ورقة تحمل «دعوة دينية إسلامية إلى الإيمان» وإيعازه كل ما لاقاه من مشاكل إلى هذا التصرف، وبين استلهامه في نهايتها معجزة الخراز، لا يجد شيئا يهدئ من روعه، ويخفف عنه وطأة الاكتئاب، والشعور القاتل بالوحدة، سوى الغرق التام في الأحلام، والرغبة في أن يفدي الآخرين: «يقف، يستشعر حريته، ما دام السجن سيمنح الحرية للآخرين، فهو حر».

ورغم أن هاني عبد المريد لم يتعمق كثيرا في رسم ملامح المكان الذي تدور فيه أحداث الرواية، وهي المسألة التي طالما جذبت كثيرين من الروائيين للغرق في تفاصيلها المثيرة، ومع أنه أبدى حرصا مصطنعا في بعض المواضع على كسر التابوهات الثلاث «الدين والسياسة والجنس»، واستهوته أحيانا الطرق الجديدة للسرد مثل رسم الأشكال الهندسية، والتي يراها بعض النقاد مجرد تقاليع طالما لم تكن هناك حاجة ملحة إليها في بناء النص، فإن «كيرياليسون» رواية جذابة وجريئة، ينطوي مضمونها على معاني كبرى ممتزجة بتجربة إنسانية ذاتية متداولة. كما لا تخلو الرواية من محاولة تجديد في الشكل، من خلال تدوير الأزمنة والأمكنة وتبادل الأدوار بين الشخصيات وإيجاد مساحة مقصودة من الغموض والتحام المتن بالهامش والمقتبس بالنص الأصلي ،وهي في خاتمة المطاف، تبدو واحدة من أفضل الروايات التي أنتجها الشباب في الآونة الأخيرة، وتنم عن روائي يمتلك أدواته، وباستطاعته أن يبدع لنا في المستقبل نصوصا أصلب عودا، وأثرى مضمونا، وأسلس لغة، وأمتع سردا.

التشدد الديني طريقا للتفلت

أراح سامح فايز كل من يطالع روايته الأولى "جُحر السبع" حين كتب على غلافها "رواية واقعية"، ليغرق بعدها في تفاصيل مشاهد متتابعة من تجربة حياتية مباشرة كان قد أتى على ذكر جانب وفير منها في سيرة ذاتية لافتة عنوانها: "جنة الإخوان .. رحلة الخروج من الجماعة" أظهر فيها قدرة ملموسة على الحكي ومداعبة الجمال الأدبي، فأطلق بها أولى خطواته نحو عالم الساردين.

في روايته التي صدرت عن (دار سما ـــ القاهرة) يدفعنا الكاتب إلى طرح السؤال القديم: هل الأدب مجرد مرآة تعكس الواقع؟ أم به من الخيال والتخييل ما يجعله ليس مجرد نقل أمين لما يجري لشخصيات تزخر بها الحياة من مواقف وتصاريف وتدابير؟ بالطبع تجاوزت نظريات النقد الأدبي مدرسة "الإنعكاسية" تلك، وهو تجاوز ليس منبعه الرغبة في الاختلاف والتجديد، إنما هو نزول على حقيقة مفادها أنه لا يوجد عمل سردي يخلو من اختلاق، إلا أن الكاتب هنا لم يعنه ما وصل إليها النقاد، وانشغل فقط بتصوير واقع عاشه وكابده، متبعا المقولة الذهبية التي صكها نجيب محفوظ حين نصح الأدباء: "لا

تكتبوا عما لا تعرفونه"، دون أن يقصد هنا أن يسجل الأديب واقعه إنما ضروري أن يكون ملما بالأمكنة والأزمنة والشخصيات والسياقات التي يتحرك خلالها حتى وهو يطلق العنان لخياله، مثلما فعل هو في رائعته "ملحمة الحرافيش"، التي انطلق فيها لنحت عالم مواز بأكمله.

هذه الواقعية تجسدت عن "سامح فايز" في أربعة أمور، الأول هو لغة الواقع المحايدة، المقتصدة في الجمال غالبا، سواء عبر الحوار الذي يدور بين شخصياته باللغة الدارجة، وبما تحويه من مفردات جديدة تزخر بها مواقع التواصل الاجتماعي. أما الثاني فهو العالم الذي يتحرك فيه، ويتقاطع من سيرته مع جماعة الإخوان، كما سبقت الإشارة، بما فيه من رؤى وأسئلة وتصرفات سواء في الريف أو المدينة أو ما بينهما حيث المدينة المتريفة أو الريف المتمدين. أما الثالث فهو العفوية التي يكتب بها المؤلف والتي تتجلى في الصراحة الظاهرة والتعبير المباشر عما يدور سواء عن الأسئلة الصامتة التي تشتعل في ذهن بطل الرواية عن الحلال والحرام، والإيمان والإلحاد، والإرادة والاستلاب، واللذة والزهد، أو عن محاولة الإجابات عن كل هذا. والرابع هو ذكر الكاتب أسماء أدباء وصحفيين التقاهم بطل الرواية، وكذلك أسماء صحف وأحزاب ومؤسسات وشركات، من دون أن يمنح أيا منها إسما مستعارا.

تبدأ الرواية بعبارة تجعلنا نفهم منذ الوهلة الأولى أننا أمام بطل متمرد على حاله، إذ تقول: "عشر سنوات لم تكن كافية للعودة من جديد، لو كان في زمان آخر لما تمنى أن يعيش تلك الحياة"، ثم ندخل إلى فضاء

نص يحكي تجربة شاب يدعى "يوسف" كان أبوه رجلا بسيطا ومتدينا لقبه الناس بـ "الشيخ" وانسحب اللقب نفسه على ابنه منذ نعومة أظفاره لما أبداه من التزام ديني صارم، لاسيما بعد أن التحق بجماعة دينية، لكنه سرعان ما انجرف مع أصدقاء ظهروا تباعا في حياته إلى عوالم أخرى جديدة عليه، حيث إدمان المخدرات والخمور، ولوعة الهوى، ولذة الجنس، وأخيرا السؤال عن وجود الله، مع الملحدين واللأدريين، والبحث عن دور مع المثقفين على مقاهي وسط البلد.

ومع دخوله إلى هذه الدنيا المختلفة على عتبات المراهقة تظهر في حياة "يوسف" شخصيات متتابعة سواء في قريته "جحر السبع" أو في مدينة "القاهرة" مثل "إبراهيم" صبي الورشة الذي يدخن الحشيش و"ياسر" الذي "في لحظة تظنه شيخا جليلا وفي لحظات يتحول لراهب في بحر اللذة" و"أحمد جمال" المولع بالنقاش حول وجود الله وخلق الكون والإنسان. ومع هؤلاء تتوالى الفتيات، الصغيرة التي عرف معها أول طعم للقبلات، وابنة البواب في حي الزمالك التي أدركته معها لوعة الغرام، ثم نساء تعرف عليهن عبر مواقع التواصل الاجتماعي فعرف معهن تجارب جنسية، ثم نساء وفتيات أخريات عرفهن أصحابه وتكفل هو بسرد تجاربهن معهم، أو قصوا هم عليه كل شيء بلا رتوش.

ويظن يوسف أنه تحرر من القيود التي كان يمثلها التدين والتقاليد والتربية الصارمة، لكنه لم يلبث أن يدرك أنه لم ينتقل من الإكراه إلى الحرية الحقيقة، إنما إلى التفلت والضياع أو التمرد السلبي، وهو ما

يبوح به قائلا: "خرجت من أسوار الجماعة الدينية لأجد نفسي داخل أسوار أسوأ، هل تلك هي الحرية التي بحثت عنها؟ الآن أعيش حياتي كما أحب. كنت أظن أنني عندما أكفر بهم سأصير نفسي، إلا أنني خرجت من دائرة لدائرة، كنت أظن أن رحلة الخروج قد انتهت بكفري بهم، إلا أنني وجدت نفسي أمر برحلة أخرى، تلمؤها عبثية تلك المسرحية التي أحياها".

وكأن الكاتب هنا يريد أن يقول إن التشدد هو الوجه الآخر للتفلت، أو أن التدين الشكلي والمغلوط أو المفروض والقسري ليس سبيلا للخلاص، وليس طريقا آمنا لطمأنية النفس، ولا إطارا متماسكا للإجابة على الأسئلة الوجودية والأساسية التي تقابل الفرد وهو ينمو وجدانيا وعقليا، كما يريد أن يقول أيضا إن الطفولة يجب أن تعاش كما تطلب، وليس وفق مشيئة آباء وأمهات أو ظروف قاسية تريد أن تخلق من أولادهم الصغار رجالا قبل الأوان.

وبطل الرواية الذي لم يتوقف في أي لحظة ليمعن النظر في حاليه المتقلبين المتناقضين، وجد نفسه في النهاية "نصف شيخ ونصف ملحد، يعرف القليل عن أهل الله، ويعرف الأقل عن أعدائه" إلى أن سقطت بعض أوهامه حين وجد من بين المثقفين والأدباء الذين تطلع إلى أن يكون بالقرب منهم مواظبين على الصلاة ومؤمنين بوجود الله وحريضين على التفرقة التامة بين أفكار المتطرفين وخطابهم وبين الإسلام. لكن الرواية تنتهي من دون أن تذهب أوجاع بطلها وتناقضاته

وحيرته، بل يجد نفسه أمام مصاب جلل حين يعود إلى قريته فيجد أمه تحتضر، لتطوي معها ما تبقى له في الحياة من عطف وحنان.

وبعبارة الختام نجد أنفسنا أمام نص متناثر عفوي يعاني من حمولات ثقيلة للواقع عليه، بل يُستلب حياله، ويدور بالأساس حول تجربة ذاتية أو خبرة شخصية، ليصلح في النهاية أن يكون إجابة على سؤال يقول: لماذا اختار المؤلف أن يدخل عالم الساردين؟ وما هي الخطوات التي قطعها إليهم؟ وهي مسألة كانت ظاهرة من عمله الأول الذي إن لم يكن نصا أدبيا فإنه انتهج الحكي وسيلة للبرهان.

من خلف النظارة السوداء

يـرى بلزاك أن ثلاث قصص جيدة في مجموعة واحدة تكفي لندرك أننـا أمام كاتب لديه ما يقوله وكتاب يستحق القـراءة بلا تردد. ومؤلف كتـاب "من خلف النظارة السـوداء" الأديب الشـاب محمد أيوب عبد المنعم، عبر ذلك الرقم، واسـتطاع أن ينبـه الحواس، ويوقظ الخواطر، ويداعـب الأذواق والمواجيـد، ويلفـت الانتباه إلـى موهبة تنضج على مهـل، وإلـى قلم يجب أن يحفـر طريقه في ثقـة بمزيد من القـراءة، بلا حدود وفي أي اتجاه.

فـي بعض هـذه القصص تولد لديك الدهشـة، وفي أخـرى يتهادى إليك التأمل، وتنبت عاطفة جياشة على ضفاف الروح. فهنا قدرة مناسبة لتشـكيل لغة جميلة، وإمكانية لا بأس بهـا لبناء عالم حافل بالمفارقات والرؤى، موزعا نفسه على الحب والثورة وكفاح البشر المرير من أجل الانتصار على القهر والصمت والاغتراب والانسحاب.

وفـي بعض هذه القصص تجدك نفسـك تواجه أسـماء شـخصيات تعرفها، مثل خالد سـعيد وجيكا، وتلقى شـوارع ساخنة شهدت معارك ومصادمات بين شـباب غاضب ورجال الأمن، وتجد علاقات سياسية

مباشرة، كأن يقول مطلع قصة أخذت عنوان ".. وعاد مهزوما" من دون مواربة: "بعد محاولات فاشلة لإحياء الحركة الطلابية، وإعادة أمجادها، وذريعة انتقام أمن الدولة منه، تخرج أحمد صابر من كلية التجارة بتقدير مقبول، ودور ثان، بعد سبع سنوات من التحاقه به. أيامه داخل الحرم الجامعي سخرها، لبث روح المقاومة مرة أخرى داخل شباب لم يتلوث بعد".

هنا يضع المؤلف يده على مرحلة "التخمر الثوري"، ليصل بنا إلى بداية قصة أخرى تحمل عنوان "ضريبة الانتماء" تبدأ مباشرة لتقول: "أجمل فترة عشتها في حياتي تلك الفترة التي أعقبت الـ 18 يوما الأولى في ثورة 25 يناير .. كانت أياما في غاية الجمال، كأن السماء فجأة أمطرت حبا وإخلاصا لهذا الوطن".

لكن ليس كل القصص عن الثورة، وليست كل الجمل بهذه التقريرية، فالكاتب يمتلك قدرة على نسج عبارات فياضة بالجمال، لاسيما في أقاصيصه التي ترسم ملامح تجربة عاطفية مريرة، أو التي تغوص في القيعان البعيدة للمدينة لتلتقط بعض الوجوه الكادحة، والشباب المفعمين بالأمل، وتطرحها على الورق في صور حميمة، وبكلمات مباشرة، تعانق الفصحى فيها العامية.

ولعل قصة "الخطاب الأخير" وهي الأخيرة في المجموعة، كانت الأعذب من الناحية اللغوية، وهي عبارة عن خطاب يوجهه عاشق إلى فتاة وقع في غرامها، يبدأه بالقول: "حبيبتي .. اليوم أخيرا انتفض قلمي من سجن عجزه. قاوم واجتهد وأخيرا فر هاربا. فر هاربا كي يكتب

لـك، ويوضـح ويصحـح أخطاءه. لـم يهرب مـن أجل تقديـم صكوك الغفران لك، لكنه جاء شامخا ليهزم فشله، فلا تتعجبي".

ولا يدعك الكاتب تدخل إلى دنياه الجديدة إلا وأنت تقف في صفه وتضـع يدك على كتفه، حتى ولو من قبيل الحدب الإنسـاني أو الحياء، حيـن يهـدي ما خطـه بنانه هنا إلى أبيـه الذي رحل عن دنيانـا منتظرا أن يحقـق الابـن وعده له بـألا يكون عابـرا كأغلب الناس، بـل يترك خلفه علامـة راسـخة مضيئـة، ويكون مـا يريـد، وبالتالـي فالإهـداء في هذه المجموعـة هو أحـد مفاتيح قراءتهـا، حيث يقول: "الشـخص الوحيد الذي كنت أريد أن أرى سعادته بطباعة أول مجموعة قصصية لي. لولا طيفك الذي يؤنسني كل ليلة في منامي لكانت انتهت حياتي منذ وفاتك يـا أبـي. ها أنا أكمل الطريـق الذي تركتني في أوله، وأفـي بالوعد الذي قطعناه سـويا. سـأكون ما تريد أن تفخر به، فنم مطمئنـا إلى أن نلتقي". وأعتقد أن أيوب سيحقق مع الأيام، إن شاء الله، ما تمناه له والده.

"مـن خلـف النظـارة السـوداء" قصص تـراوح بين بـراءة التجربة الأولـى والرغبـة العارمة فـي التحقق، اتـكاء على معنى ليـس بالقليل، وفن ليس بالضئيل، وتجربة تحتاج بمرور الأيام إلى الخروج من سجن الذات إلى رحاب الحياة بأفراحها وأتراحها.

المؤلف في سطور

- تخرج في كلية الاقتصاد والعلوم السياسية، جامعة القاهرة، ويحمل الدكتوراه في العلوم السياسية، وهو عضو اتحاد الكتاب، ونادي القصة، ونقابة الصحفيين في مصر.
- له تسع روايات: "بيت السناري" و"باب رزق" و"جبل الطير" و"السلفي" و"سقوط الصمت" و"شجرة العابد" و"زهر الخريف" و"جدران المدى" و"حكاية شمردل"، وله أربع مجموعات قصصية: "عرب العطيات" و"أحلام منسية" و"التي هي أحزن" و"حكايات الحب الأول"، وتحت الطبع رواية "غرفة في جهنم" ومجموعتا: "مسك الليل" و"أخت روحي".
- له عشرون كتابا في النقد الأدبي والاجتماع السياسي والتصوف من أهمها: "التغيير الآمن" و"النص والسلطة والمجتمع" و"التنشئة السياسية للطرق الصوفية في مصر" و"تقريب البعيد" و"القرية والقارة" و"ممرات غير آمنة" و"المجتمع العميق" و"فرسان العشق الإلهي" "أقلام وتجارب" و"عشت ما جرى"، وله طبع الطبع كتاب "الخيال السياسي".
- حصل على عدة جوائز أدبية وعلمية من أهمها: "جائزة الدولة للتفوق" و"جائزة الشيخ زايد للكتاب" و"جائزة اتحاد كتاب مصر في الرواية" و"جائزة الطيب صالح في الرواية" و"جائزة جامعة القاهرة في القصة القصيرة".
- أشرف وناقش العديد من الأطروحات الجامعية، وشارك في مؤتمرات وندوات عديدة في مصر وخارجها، ويكتب مقالات في صحف ودرويات مصرية وعربية ودولية، وتعد حول أعماله الأدبية ست أطروحات جامعية.

بهجة الحكايا

يحوى هذا الكتاب رؤى كُتبت على فترات متقطعة، تنطوي، في شكلها ومضمونها، على بعض ما تحصل عليه المؤلف وارتقى إليه في الصياغة والتفكير، وفي الاهتمام والانشغال بقضايا الأدب إبداعا ونقدا، ليضعه بين يدي القارئ، لعله يجد فيه ما يفيده في تذوق وإدراك المعاني الكامنة في بعض النصوص الروائية والقصصية، وكذلك مواطن ومفاتن الجمال التي تتزين بها أو تعرضها سخية رخية على الأذهان والأفئدة.

يبدأ الكتاب بتصورات حول أدب نجيب محفوظ وشخصه، بوصفه «المعلم الأكبر» في مسيرة الرواية العربية، الذي تعددت زوايا علاقته بكل القادمين بعده، لتتراوح بين التأثر التام، الذي يصل إلى حد الاقتطاف والتمثل، وبين التمرد عليه وتحديه، أو بمعنى أدق محاولة الخروج من عباءته، بغية التجديد في الشكل والمضمون، مرورا بأنماط متدرجة من التناص. وأتبع المؤلف هذا بإسهامات نقدية حول روايات وقصص لأدباء مصريين وعرب من مختلف الأجيال والاتجاهات الأدبية. وأراد بذلك أن يقف القارئ على ألوان معبرة، أو عينة ممثلة، لمسيرة الإبداع السردي في السنوات الأخيرة.

لقد آلى المؤلف على نفسه ألا يقتصر في علاقته بالأدب على إبداع الأقاصيص والقصص والروايات، كما يدل على ذلك مسرد أعماله المذيل به هذا الكتاب، إنما أيضا قراءة ما ينتجه الأساتذة والزملاء ونقده بحب وإخلاص وتجرد. وسيلاحظ القارئ المتمهل، والدارس الواعي المدقق، أن كل ما ورد في هذا الكتاب قد اتبع نهجا واحدا في المعالجة، وهو ترك فرصة كاملة للنص كي يحدد هو المدخل الذي يُدرس به، أو يُنقد من خلاله.