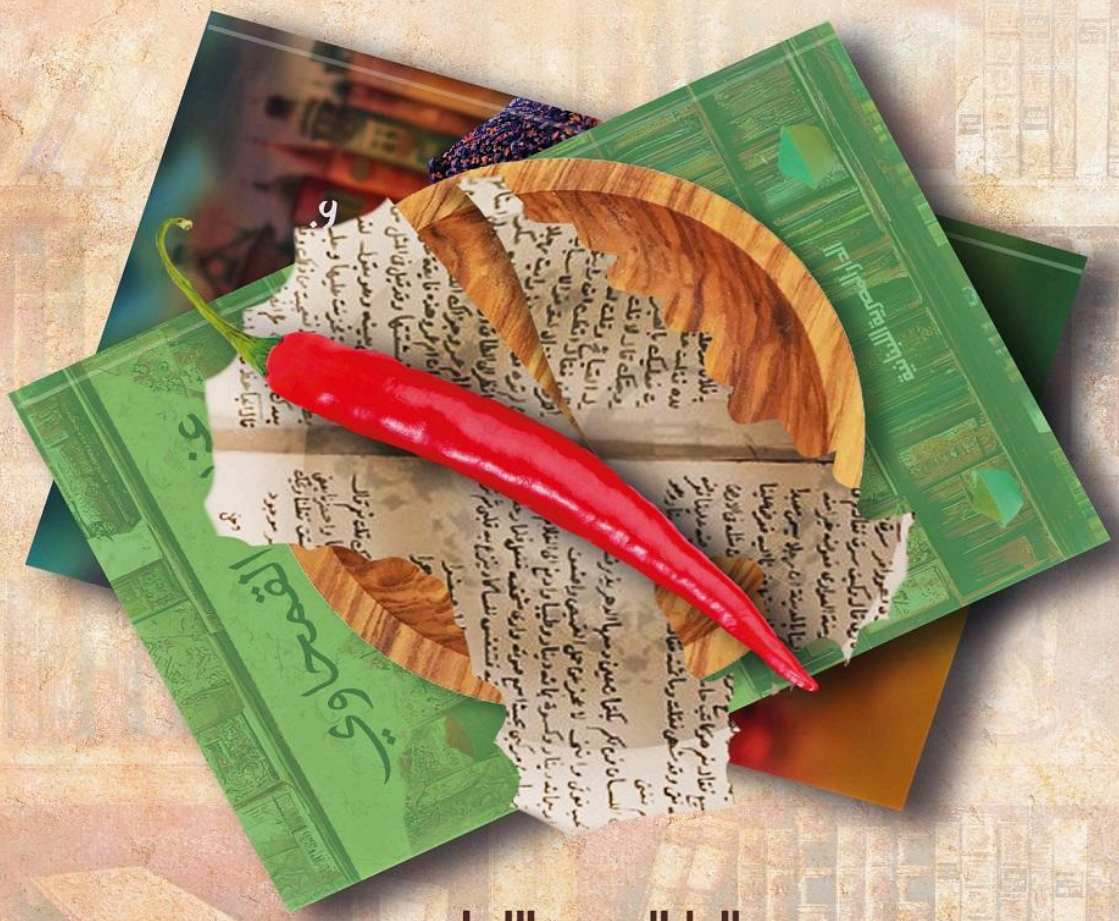
عزت القمحاوي

الطاهي يقتل الكاتب ينتحر

الدار المصرية اللبنانية

عزت القمحاوي

الطاهي يقتل الكاتب ينتحر



الدار المصرية اللبنانية

تبدَّتْ لنا وسط الرُّصافةِ نخلةٌ تناءتْ بأرض الغربِ عن بلدِ النخلِ

فقلت شبيهي في التغرب والنوى وطـول التنائي عن بنيَّ وعن أهلي

عزت القمحاوي

الطاهي يقتل الكاتب ينتحر

الدار المصرية اللبنانية

الطاهي يقتل.. الكاتب ينتحر: عزت القمحاوي. – ط2 .–
القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، 2023.
272 ص؛ 20 سم.
تدمك: 6 – 398 – 795 – 977 – 978
1– الأدب – تاريخ ونقد – مقالات.
2– الإبداع في الأدب – مقالات.
أ – العنوان. 809.04
رقم الإيداع: 28945 / 2022

©

الدار المصرية اللبنانية
16 عبد الخالق ثروت القاهرة.
تليفون: 23910250 202 +
فاكس: 23909618 202 + ص.ب 2022
E-mail:info@almasriah.com
www.almasriah.com

جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة

الطبعة الأولى – الطبعة الثانية: 2023م

تصميم الغلاف الفنان: أحمد الصباغ

تعبر الآراء الواردة في هذا الكتاب عن آراء المؤلف
وليس بالضرورة أن تعبّر عن آراء الدار

جميع الحقوق محفوظة للدار المصرية اللبنانية، ولا يجوز،
بأي صورة من الصور، التوصيل، المباشر أو غير المباشر، الكلي أو الجزئي، لأي مما ورد في هذا المصنف، أو نسخه، أو تصويره، أو ترجمته أو تحويره أو الاقتباس منه، أو تحويله رقميًّا أو تخزينه أو استرجاعه أو إتاحته عبر شبكة الإنترنت، إلا بإذن كتابي مسبق من الدار.

في الأم شطر إلهي يبسط الحب في قلبها دون إرادة منها، مثلما ينبسط نور الشمس على الدنيا. لكن شطرها الأرضي هو الذي ينفخ في هذا الحب كي يصبح حياة.

وإذ أهدي كتابي هذا إلى أمي، أهديه إلى النصف الأرضي منها، إلى بطولاتها اليومية التي مكَّنتها من الوفاء بكل ما أراده الله لي.

مصافحة

كبرت، وكبرت أمي. ولم أزل أعتمد عليها في كل شيء، حتى في التذكر.

ذات ضُحى شتائي مشمس؛ بينما كنت أعد لها القهوة، ذكَّرتني بقصتي الأولى. لم تكن إبداعًا خالصًا، بل محاكاة ككل البدايات. لكن الأهم في ضُحى الذكريات ذاك كان اكتشافي أن الكتابة والطبخ توأم، أشرق على روحي في لحظة واحدة.

في كثير من المناسبات كان الطبخ والخبيز يتحولان في بيتنا إلى طقس جماعي تتشارك فيه الجارات. وكانت الحكايات سبيلهن للاستمتاع أثناء انهماك أيديهن في التعبير عن الحب، من خلال نقش الكعك أو فتل الشِّعرية أو تجهيز الخضار للطبخ خلال جلسات تطول. وتقول أمي إنني كنت أراقب تلك الجلسات بكل حواسي، وإنني كنت أتدخل أحيانًا في الكلام فأحسم جدلًا بذكر حكمة أو مَثَلٍ لا يعرفن كيف وصلني، فيكون ردهن ضحكة جماعية تنهي الاختلاف بينهن، مع استعاذة بالله من هذا «الرجل المسخوط»!

ذات نهار، كانت أمي مع اثنتين من جاراتنا يفتلن الشِّعرية في ساحة دارنا المشمسة، تنساب خيوط العجين من بين راحات أيديهن لتتراكم متداخلة على سطح غربال منكفئ أمامهن. وبدت إحدى الجارتين مهمومة بشكل واضح. سألتها أمي عما يشغلها، ترددت قليلًا، ثم بدأت تحكي همسًا، واقعة تعرضت لها في الليلة السابقة.

كانت تلك الجارة جميلة، جميلة جدًّا، حتى إنني شعرت بالغبطة عندما كبرت وعرفت أنها كانت مرضعتي البديلة، وكان زوجها طيبًا، إلى حد أنه لم يدرك

كم هي مرغوبة، وكم هو محسود عليها. مثل تلك الزيجات كانت ممكنة في ذلك الزمان، وفي المسافة بين طيبة الزوج وجمال زوجته تتمدد أطماع الذئاب من الرجال.

أحدهم كان جارها، وأقدم على حماقة في تلك الليلة، وكانت بلا قمر. مضى من سطح داره إلى سطح الجارة، وهبط على سُلَّم دارها، وتسلل إلى الغرفة التي تنام فيها إلى جوار زوجها. اقترب منها، لمسها وهمس في أذنها، فتحت عينيها مرعوبة في ضوء الغرفة الشحيح، لكنها تماسكت، ووبخته همسًا مهددة بإيقاظ زوجها؛ فارتبك الرجل وانصرف يجرجر أذيال خيبته.

كانت تحكي لأمي وللجارة الأخرى، متوسلة إليهما أن تظل الحكاية سرًّا. وطلبت المشورة: هل فعلتُ الصحَّ أم كان عليّ أن أوقظ زوجي؟ وماذا عليّ أن أفعل الآن، أشكو الرجل إلى كبير عائلته أم أقلب فوق الخبر ماجورًا؟

الطفل الذي كنته استمع إلى الحكاية، دون أن يبدو عليه أنه انتبه للهمس الدائر بين رؤوس ثلاثة متقاربة. وفي عشية اليوم ذاته افتقدتني أمي وخرجت تبحث عني؛ فوجدتني واقفًا على مصطبة، مثل حكواتي أو مطرب شعبي فوق مسرح الشارع.

حكت لي أمي ذلك الماضي مبتسمة، بينما تستمتع بقهوتها؛ فعاودتني صور ذلك اليوم خفيفة باهتة، وأخذت تفاصيلها تتأكد عبر صوت أمي، ثم صارت المشاهد والوقائع واضحة تتحرك كما حدثت بالضبط. تذكَّرت جلسة الجارات في ذلك النهار وفخر تلك العشية، عندما وقفت أروي القصة لمراهقي الحارة المنصتين ببهجة شريرة. كنت كلما أنتهي من الحكاية يطلبون مني الإعادة؛ فأُعيد مزهوًّا.

أُفكِّر الآن بشعوري وقتها، وأتعجب: كيف تبتعد طفولاتنا، وننظر إلى ذلك الماضي كما لو كان مساحة من البراءة، متناسين شهواتنا وطموحاتنا الشريرة التي كانت مستعرة آنذاك!

لابد أنني كنت أبتكر في كل مرة تنويعات في الحكاية، لأن الذين استمعوا إليَّ في المرة الأولى لم ينصرفوا، وبدأوا يتبرعون بتوضيح الكلمات الغامضة في نُطقي الطفولي للمشاهدين الجدد، وأخذ الحشد يتسع والحكاية تنتشر. ثم كان على أبي أن يصرف بالزجر العنيف جمهورًا جاء في العشية التالية لاستدراجي لتقديم عرض جديد للقصة ما كان ليزيد الأمر سوءًا في الحقيقة؛ فقد كان عرض الليلة الأولى كافيًا لشيوع الحكاية، وانعدمت بسبب ذلك خيارات الجارة؛ فلم يعد أمامها إلا أن تتقدم بشكواها وتطلب حقها من الجار الذئب.

بإحيائها تلك الذكرى، جعلتني أمي أنتبه إلى أن ما ارتكبته في تلك العشية البعيدة كان استعجالًا لاحتراف مهنة القص. لم يعاقبني أحد وقتها على هذا الاستعجال. والآن؛ إذ أكتب ذلك تغمرني قشعريرة خجل من الحرج الذي تسببتُ به.

لم تنه أمي فنجانها حتى كانت قد أدفأتني بمشاهد أخرى من طفولتي النائية، تتعلق كلها بفضولي لمعرفة أسرار طبخة أو أبعاد حكاية، ومقترحاتي اللحوح لكي أضيف بنفسي رشة بهار على هذه، أو مراقبة نضج تلك، واكتشفت كم تتعلق حياتي بهذا التوأم الملتصق: الكتابة والطبخ. كنت أتذوق حكايات الجارات طازجة من أفواههن، قبل أن ينضج ما بين أيديهن من طبخ أو خبيز أتذوقه وأنام مغتبطًا.

بالحكاية والطبخ تمكَّن البشر من استئناس بعضهم بعضًا، وصارت لدينا مجتمعات بشرية. ولم يزل الطعام حاضرًا في الاحتفالات الاجتماعية الدينية. وهو أكثر رسوخًا مما نتصور؛ فالمصريون والفرس وغيرهم من الشعوب القديمة غيَّروا دياناتهم، لكنهم لا يزالون يحتفلون بالطعام الذي كانوا يتناولونه في أعياد دياناتهم البائدة. حتى الشعوب الأكثر حداثة صارت لها تقاليدها. الأمريكيون، من يعرف منهم طريق الكنيسة ومن لا يعرفه، لا يتخلفون عن اجتماع العائلة حول الديك الرومي في عيد الشكر.

وسيظل وقت الطبخ وتناول الطعام وقتًا للحكاية، وسيظلان معًا أهم مقوِّمات التماسك الاجتماعي لدى أية جماعة بشرية، والعكس بالعكس؛ فقد جاء الساندويتش ومطاعم الوجبات السريعة تفسيرًا مطبخيًّا لمعنى الفردية، وتظل المواجهة بين المائدة والساندويتش تعبيرًا عن الصراع بين القديم والجديد؛ بين التمسك بالتقاليد والانعتاق منها.

في أوقات تفوقها عرفت الحضارات الرفاه الاجتماعي الذي رفع الطبخ إلى مستوى الفن، وجعل اللسان يتذوق درجات وظلال الطعم. واتسعت المسافة بين النيئ والمطبوخ وصارت بقدر المسافة بين زقزقة عصفور على الشجرة وزقزقته في موسيقى فيفالدي.

معاجم اللغة تُعرِّف الساذج بأنه الشخص قليل النباهة والذكاء، والثوب الخالي من النقش، وكذلك النيئ من الطعام. وقد ظلت كتب الطبخ العربية حتى العصر المملوكي تُسمي النيئ بالساذج(1).

يحيلنا هذا التعريف إلى كتاب الروائي التركي أورهان باموق عن الساذج والحساس من قراء وكتاب الروايات، والذي يستند فيه بدوره إلى مقال

للشاعر الألماني شيللر بعنوان «الشعر الساذج والحسَّاس» يُفرِّق فيه بين الشعر الغنائي الساذج والشعر الذي يُضمر طبقات من المعنى، تحت المعنى الظاهر(2).

رؤية شيللر/باموق للنص الأدبي تصلح كذلك لوصف الطبخ. الفواكه والخضراوات النيئة أو المطبوخة بطريقة بسيطة، مجرد نصوص ساذجة تصد الجوع فحسب. وهناك، على العكس من ذلك، طبخ يخاطب الحواس كلها. يستمتع فيه الآكل الحسَّاس بالأسلوب، حيث تتعدد درجات ظلال المالح والحلو والحامض بالمقادير التي تحافظ على أثر كل مكون من مكونات الطبق. تستطيع حاسة الشم أن تتنزه بين نسائم القرفة والروز ماري والزعفران، مع إثارة الفلفل الأسود وحسية جوزة الطيب، بينما تستمتع العين بالتوازن في ألوان الطبخة مثلما تستمتع بمشاهدة لوحة فنية، ويتذوق اللسان ظلال الحلو والمالح والحمضي.

لدينا مثلٌ عبقري: العينُ تأكل، للإشارة إلى أهمية الشكل والوفرة عند تقديم الطعام. ويستطيع الرسام العاشق للطبخ أن يتحدث عن التوازن والتناغم بين الألوان في طبخة جيدة، كذلك يستطيع الموسيقي أن يرى تناغم التركيب بين النغمات الأساسية وموتيفات التزيين، ويستطيع الكاتب أن يرى كيف يكون الشكل جزءًا أساسيًّا من المضمون والمغزى النهائي للعمل.

الانسجام أو التناغم طموح الطبخ والإبداع الأدبي والفني. وكلمة «التسبيكة» التي نستخدمها تعبيرًا عن امتزاج عناصر الطبخة في سبيكة، هي نفسها التي نصف بها نصًّا جيدًا، وبلغة الجرجاني «جيد السبك».

من عالم المخبوزات والحلوى استعرنا تعبير «العجن واللَّت» وصفًا للثرثرة في الرواية، لكنها استعارة غير موفقة؛ فاللَّت والعجن روح المخبوزات وضرورة فنية لا تستغني عنها، حيث ينبغي تكرار بناء وهدم العجين وصولًا إلى السبك الجيد. عدد مرَّات اللت والفرد والثني تحدد ما ستكون عليه العجينة عندما تنضج، فإما أن تصبح خبزًا، أو فطيرًا مشلتنًا. كرواسان Croissant أو ميل فيّ Mill-Feuille.

«العجن واللَّت» يتطابق مع ما كان القدماء يسمونه التحكيك والترتيب للوصول إلى حسن السبك والجزالة، وحتى لو خضعنا للتعبير على الوجه الحديث المستقر، بوصفه وصفًا للثرثرة، فبعض الثرثرات في الرواية لا غنى عنها؛ من ذلك مثلًا ثرثرة مارسيل پروست التي صنعت حكمة «الزمن المفقود» ومثلها ثرثرات يوكيو ميشيما التي جعلت رباعيته «بحر الخصب» أفضل تعبير عن جوهر اليابان، وثرثرات دوستويفسكي التي كشفت جوهر الإنسان.

لا تقف العلاقة بين الرواية والطبخ عند حدود الاستعارات والتشبيهات التي يمكن نقلها من أحد المجالين إلى الآخر. الروائيون الأوفياء لحواسهم ينتبهون إلى أهمية الطبخ داخل نصوصهم. مستوى حضوره الأبسط يساعد على الإيهام بالتشابه بين الرواية والواقع؛ فطالما تتناول الرواية حياة أشخاص فمن الطبيعي أن يتناولوا الطعام أحيانًا. الدور الأعمق والأهم للطبخ في الرواية يتمثل في طاقته السردية، عندما يكون عاملًا مهمًّا في بناء الشخصية والحدث.

بسبب كل التشابهات بين الحكاية والطبخ اعتقدت دائمًا بأن الكتابة عمل أنثوي، وأن الكاتب الرجل بحاجة إلى وقت يقضيه في المطبخ لتأنيث روحه،

وتعويد حواسه على الرهافة، ومعرفة الاعتدال والقصد في طبخته الأدبية: القدر المناسب من المكونات الأساسية، كمية البهارات، أنواعها، وأوقات إضافتها، كذلك يساعده الطبخ في تربية حدسه على معرفة لحظة النضج؛ فلا يخرج عمله نيئًا أو شائطًا.

أتصور أن الوقت الذي ينفقه الكاتب في المطبخ ضروري لبناء مهاراته في الكتابة، فهو وقت للتأمل وتفريغ التوتر والخوف من الكتابة ومن القارئ؛ فبالرغم من أن الكاتب يتوجه إلى محبيه بالأساس، إلا أنه لا يستطيع أن يتجاهل القارئ العدو، الذي سيسعى إلى الكتاب بحماسة تفوق حماسة القارئ المحب.

الطاهي أفضل حظًّا من الكاتب؛ فليس من الوارد أن يطبخ المرء لعدوه إلا أن يكون أسيرًا أو زوجة لرجل عديم الحب أو خادمًا في بيت قليل الإنسانية. في غير هذه الاستثناءات القليلة يظل الطبخ تعبيرًا أمثل عن حب بلا خوف، وتحقيقًا لرغبة في التواصل لا يشوبها تردد. من هنا يصلح الطبخ وصفة طبية لراحة الكاتب والسيطرة على خوفه من الكتابة وجلب القارئ الحبيب.

عندما يقف الكاتب ليطبخ تتحرر روحه من التفكير في العدو، ويتحرر جسده من تيبس وضعية الكتابة، وبالقدر نفسه يحتاج الطبَّاخ الجيد، إلى شغف وخيال الكاتب وحريته في التعامل مع طبخته.

سأتذكر طويلًا بكل امتنان جلسة ذلك الضحى المشمس مع أمي، التي أعادت لي طفولتي، وأنضجت في الوقت ذاته أفكارًا حول علاقة الكتابة بالطبخ يمكن أن أتقاسمها مع قارئ شغوف، بعد أن عاشت في داخلي وقتًا

طويلًا، مشوشة كما في حلم، وحاضرة دومًا في شكل زورق من الأحاسيس، يسبح في نهر أيامي، يتناغى بداخله ذلك التوأم السعيد.

وإذ حانت اللحظة ليرسو زورق أحاسيسي في كتاب، أشكر مقدمًا القارئ الحبيب، كما أشكر القارئ العدو؛ فالقارئ - حبيبًا كان أو عدوًّا - هو الذي يؤسس لوجود الكتاب وحياته. وبالطبع أشكر كل من أكل يومًا - دون تذمُّر - طبقًا أعددتُهُ بِنوايا طيبةٍ وفرح ساذج.

لم يصلنا من كتب الطبخ العربية في القرون الهجرية الأولى سوى القليل جدًّا، لكن الكثير منها مذكور في كتب التراجم كفهرست ابن النديم، وكان كتَّابها فلاسفة وعلماء، بينهم مسكويه والرازي، ومن كتب العصر المملوكي «كنز الفوائد في تنويع الفوائد» مجهول المؤلف، يستخدم كلمة الساذج بمعنى النيئ.

أورهان باموق، الروائي الساذج والحساس، ترجمة ميادة خليل، منشورات الجمل، بغداد بيروت 2015.

سُلطة العادي

بعض الأشياء تبقى غامضة في نفوسنا، وفجأة نجد تفسيرها في كلمة يقولها أحدهم صدفة. وقد وقع لي ذلك ذات مساء.

كنت دائمًا أحب الحلوى، لكنني لا أعرف لماذا أتحاشى صنعها وأستثنيها من غرامي بالطبخ، لكن ابنتي مي التي بدأت فجأة تهتم بالمطبخ، وضعت ولعها في الحلوى دون أن تكون مغرمة بتناولها. قالت لتفسر لي ما رأيته تناقضًا: «عمل الحلوى شيء يبعث على الرضا، كأن تكتب قصيدة».

هكذا جعلتني مي أفهم أن خوفي من صنع الحلوى هو ذاته خوفي من كتابة الشعر. لم أجرؤ على كشف القصائد القليلة التي كتبتها في مراهقتي، لكنني أحتفظ بها؛ لا كذكرى، بل كعبرة، كلما طالعتها أقول لنفسي: هذا هو حجمك كشاعر. فلا تحاول مرة أخرى!

ومثلما أرى الشعراء سحرة مهرة، لم أزل أعتبر صنع الحلوى سحرًا بشكل ما، فهي تحتاج إلى دقة ورهافة في التنفيذ لا أملكها.

حاولت مي تهوين الأمر؛ فقالت:

- كل الحلوى والخبز في العالم ينتمي إلى أبجدية واحدة من خمسة حروف أساسية: دقيق، زبد، ملح، سكر، وبيض. من هذه الأبجدية الضيقة تتشكل كل المخبوزات. الأمر يتوقف على ترتيب الحروف الخمسة، تغيير النسب، مجهود اللت والعجن، زمن التخمير، القالب، ودرجات حرارة الفرن. شرحت بسرعة ثم صمتت كأنها لم تقل شيئًا ذا أهمية.

- والإضافات الأخرى من الحليب، الفانيلا، الفواكه، والمكسرات، أليست ضمن هذه الأبجدية؟

سألتها؛ فقالت:

- لا، هذه تشبه علامات الترقيم في الجملة.

لم أفكر من قبل في المعجنات بوصفها أبجدية يفهمها جميع البشر. وإن كنت أعتقد أن جميع البشر يستقبلون روائح تخمير ونُضج الخبز والحلوى بطريقة واحدة. هي الرائحة الثانية بعد رائحة الأم التي تبعث على الطمأنينة. هي بديل للعناصر المهدئة في حليب الأم، طالما أن الفطام حتمي.

ما دمنا بصدد الحديث عن أبجدية ولغة، وإذا سلَّمنا بأن الحلوى شعر؛ فالخبز هو الرواية؛ نثر الحياة، له سلطة العادي، سلطة الضرورة. لا يستغني عنه أحد. لحظة ابتكار الخبز هي اللحظة التي ودَّع فيها البشر الخوف من الموت جوعًا. لم يعد تناول الطعام رهنًا بحظ الصيَّاد، ولا رهنًا بمواسم الثمار. ولحظة معرفة الرواية هي اللحظة التي صار الإنسان فيها سيدًا على الأرض، قريبًا من التحكم في مصيره. وصارت الرواية مستودع أحلامه وأفكاره وذكرياته. يمكن أن يستغني بها عن الكثير من الكتب الأخرى، وبالمثل يمكن لنا أن نأكل الخبز مع كل شيء، ويمكن أن نكتفي به وحده لحظة خروجه ساخنًا من الفرن، وفي المجاعات وظروف الفقر القاهرة أو مع فواكه وخضر ساذجة، أو مع ذرَّة ملح ونقطة زيت أو قطعة زبد، وهذا الحل الأخير صار فاتح الشهية المجاني الذي يسبق الوجبة الأساسية في أفخر المطاعم.

الخبز كالرواية؛ حاضر على كل الموائد. بعض أنواع الخبز تتضمن الحلوى بداخلها، أين مثلًا نضع الفطير المشلتت المصري والكرواسان الفرنسي

والشاباتي الهندي؟

الحلوى ـ بعكس الخبز ـ نخبوية مترفعة، لا تؤكل مع غيرها، ولا يمكن مداومة العيش عليها وحدها، ويمكن الاستغناء عنها بالحلو النيئ الذي تقدمه الأشجار، لكل هذا فهي محدودة السلطة.

على ضوء هذا الفرق بين الشعر والرواية يمكننا أن نعيد تفسير سوء الفهم المروِّع الذي وقعت فيه ماري أنطوانيت عندما أجابت بتلقائية على مظاهرات الخبز: «دعهم يأكلون الجاتو». الجياع يطلبون الرواية، لكن الملكة كانت مندهشة لماذا لا يستعيضون عنها بالشعر!

قبل تلك اللحظة وضع جان جاك روسو الأساس الفكري العميق والراسخ للحقوق السياسية ورحل قبل اندلاع الثورة بعشر سنوات. وقد رافقت أفكاره سلطة السرد في بعض المسرحيات والقصص، لكن جماهير الثورة العريضة ستحصل على خبزها الروائي فيما بعد عبر روايات ألكسندر دوما، وفيكتور هوجو وغيرهما من الفرنسيين وغير الفرنسيين الذين اهتموا بثورة الأنوار، ومنهم الإنجليزي تشارلز ديكنز في روايته الأشهر «قصة مدينتين». بهذا المعنى كانت الثورة الفرنسية أهم لحظات تأكيد سلطة الرواية التي امتدت حتى يومنا هذا، ويبدو أن سلطتها ستتوازى مع سلطة الخبز إلى يوم القيامة. حتى لو نزلت الجنة على الأرض حسب تنبؤات بشكل الحياة في المستقبل، حيث يتجه الذكاء الصناعي إلى تقليل الجهد اليدوي إلى حده الأدنى وتحقيق الرفاهية بزيادة الإنتاج. إن تحقق ذلك فسيكون البشر بحاجة أكثر إلى الخبز لتخفيف وطأة اللحم والفواكه على بطونهم، وسيكونون بحاجة أكثر إلى الرواية لتخفيف وطأة الفراغ.

تستطيع الرواية الاستمرار، لأنها تتسع لوصف البشر والكائنات والجو والأزياء والموسيقى والتشكيل، والفلسفة، كما تفسح مكانًا للشعر ذاته بداخلها. لنتذكر شكسبير. ما جعله يعبر الزمن ويصل إلينا هو المسرحيات «الرواية التمثيلية» وليس السونيتات والقصائد.

ولد ثربانتس الذي يُنسب إليه الشكل الحديث للرواية قبل شكسبير بسبعة عشر عامًا وماتا في يوم واحد، والبعض يقول بفارق أسبوع لاختلاف التقويمين في إنجلترا وإسبانيا. عرف شكسبير التقدير في حياته بوصفه شاعرًا، أكثر مما عرفه ثربانتس، الذي لا يمكن أن يكون قد توقع خلود روايته، رغم رواج الجزء الأول منها في حياته، وإن كان قد حلم بخلود روايته، فمن المستبعد أن يكون هو أو أحد من مجايليه توقع أن يومًا سيأتي تحتل فيه الرواية مكانة الشعر. وأن هذا الفن الجديد سيجعل من الفن العريق الطبق الصغير والأخير على المائدة.

وربما لم يدرك شكسبير أية بسالة خارقة يجب أن يتحلى بها أحفاده الشعراء من أجل الحفاظ على رقعة صغيرة يرفعون فوقها راية الشعر، وأي تضامن يجب أن يقوم بينهم لوقف تسلل العادي إلى صفوفهم، حتى لا يساهم في إضعاف موقفهم الجماعي وتقليص أرض الشعر.

لكن انتماء الشعر والرواية لأبجدية واحدة يجعل الحديث عن العداء مبالغة كبيرة؛ فما بينهما تنافس نزيه على السلطة، كلاهما يطمح إلى احتواء الآخر بداخله فحسب!

أحد طموحات الرواية هو الوصول بالعادي والتافه إلى مستوى الشعر. والقصيدة بدورها تتطلع إلى منح شعريتها مذاق اليومي والعادي. تحدث

صلاح عبد الصبور عن شرب الشاي ورتق النعل. كما صارت جملة محمود درويش القصيرة «أحن إلى خبز أمي» أشهر جملة في الشعرية العربية الحديثة، لا ينازعها هذه المكانة سوى شبه جملة لأمل دنقل «لا تصالح» وللمصادفة؛ فعبارة دنقل الذي لم يغادر أرضه، وثيقة الصلة بالسبب الذي أعطى حنين درويش ثقله: الاحتلال الذي أبعد درويش عن أرضه وعن خبز أمه.

قدرة الرواية على استيعاب الفنون الأخرى بداخلها ليست السبب الوحيد الذي يجعلها في رسوخ الخبز؛ بل الأهم قدرتها على استئناس الزمن وإبطال مفعوله بمغالطته، وهذا ما جعلها تتفوق على الشعر وترث الملحمة، مع فارق بسيط بين الرواية والملحمة في علاقة كل منهما بالزمن.

تعرف الرواية أن الزمن لا يُقهر، لهذا لا تحاول أن تعانده أو ترفض حكمه، كما فعل أبطال الملاحم دون جدوى، بل تسايره، وتحاول الاختباء فيه عبر الالتفاف في مسارات متشعبة أو دائرية تجعله يبدو بلا نهاية.

يقوم السندباد بأولى رحلاته، وتغرق سفينته، لكنه ينجو بأعجوبة ويعود رابحًا إلى بغداد بعد أن يمر بسلسلة من الأهوال، يقيم بين أهله آمنًا لفترة، ثم تناديه المغامرة فيعود إلى السفر مرة أخرى فيلقى مخاطر وغرائب جديدة يعود بعدها إلى مدينته، ويستمر هذا التتابع حتى سبع رحلات، أي سبع دورات من فقدان الأمان والعودة إليه. بعد ذلك يكتفي من السفر ويتفرغ للسهر مع أصحابه مستعيدًا حكايات أسفاره السبعة على أسماعهم كل ليلة. تقوم الحكاية بوظيفة الرحلة الأصلية. في كل ليلة يهز السندباد البحري سلام مستمعيه بإعادة تصوير المغامرات الخطرة، ثم يعيد الانسجام إلى نفوسهم بخروجه سالمًا من كل مغامرة.

حياة كاملة يستعيدها السندباد(1) بروايته الحكاية، ويعيشها مستمع الحكاية، دون أن يغادر مدينته بغداد، ونعيشها نحن القراء إلى اليوم وتحملنا إلى أماكن لا نستطيع أن نبلغها. وهذا هو الاحتيال العظيم الذي تقوم به الحكاية ضد حدود المكان وضد عمر محدود يمضي بالإنسان إلى الفناء المحتوم.

بوسع قارئ الروايات أن يعيش بكثافة ويتنقل بين حيوات متعددة في رواية قصيرة يقرأها خلال ساعة أو ساعتين، وهذا كاف ليجعل من حياته المحدودة حياة لا نهائية؛ فأية هدية هي الرواية!

أستخدم فعل «يعيش» هنا بمعناه الحقيقي وليس المجازي؛ فالرواية التي تستحق اسمها ليست تلك التي يجلس القارئ على شاطئها يتابع أحداثها ويراقب شخصياتها، بل تلك التي يدخلها وينسجم تمامًا مع عالمها، ويذوب في ذلك العالم مهما كان غرائبيًّا فيكتسب بوجوده داخلها حياة إضافية. نتوحد مع السندباد دون أن نضطر لمواجهة خطر الغرق، ونتوحد مع غضب وقلق راسكولنيكوف دون أن تكون لدينا القسوة لارتكاب جريمة قتل ونتوحد مع إيما بوفاري دون أن نملك جموحها في الحب، لكننا جميعًا نشبه السندباد وراسكولنيكوف وإيما في الطموحات والمخاوف والأحلام، وإن لم نتصرف مثلهم.

ما من إنسان خال من المشاعر، وما من إنسان خالد ليستغني عن طموح مغالطة الزمن الذي توفره الرواية؛ لهذا صار هذا الفن خبز العالم منذ لحظة ابتكاره السعيدة. ولكن أية رواية؟ نحتاج إلى الشعر مجددًا؛ فلا رواية تستحق البقاء عبر الزمن إلا إذا تركت أثرًا شعريًّا لدى قارئها، لا تستمده من اللغة بل من عدم اليقين الذي يفتح المجال لتأويلات مختلفة، كاختلاط

مذاقات الحلو والمالح والحامض في العيش الشمسي الصعيدي والباجيت الفرنسي.

حكايات السندباد، الليلة 566 من ألف ليلة وليلة، طبعة بولاق.

لابد أنك ستكتب قصتي!

بينما كنت أتهيأ لفرم قرن فلفل أحمر متفاخرٍ بانسياب جسمه وورقتين تزينان عنقه كشارب أبي الفوارس عنترة، جزعت فجأة، إذ تذكرت ما قالته سيدة هندية لابنها عندما كانت تُعلِّمه مهنة الطبخ وتُبصِّره بما ينتظره فيها من ألم: لكي تطبخ، عليك أن تتحمل تبعات أن تكون قاتلًا. إنك تقبض أرواحًا لكي تصنع منها أشباحًا(1).

السيدة لم تتعد الحقيقة؛ فما يصنعه الطبَّاخ بالفعل هو استدراج الأشياء الحية إلى مطبخه، وتقطيعها وخلطها وسبكها بالنار. يضع كل جهوده ومهارته في إعداد طبخة منسجمة مع نفسها من كل تلك الأرواح التي كانت حية قبل قليل.

لا يستطيع الطاهي أن يعيد إلى المكونات الطازجة أرواحها الأصلية بعد طبخها. ليس بوسعه أن يبعث بيضة من الأومليت، ولا يستطيع أعظم طاهٍ أن يجعل قطعة اللحم تتجمع مع غيرها في خروف بعينين جميلتين، مثلما لم يكن بمقدوري أن أعيد قرن الفلفل المتفاخر إلى الحياة بعد أن فرمته.

على أن الطبَّاخ لا يرتكب القتل إلا بسبب وجود من يُقدِّر فعلته، يُشجِّعه عليها، ويُقبل على التهام الأشباح التي يصنعها بشهية. ولابد أن يكون المتذوق ممتنًّا لأن هناك من ارتكب حماقة قطف كل تلك الأرواح نيابة عنه.

الكاتب يختلف قليلًا عن الطاهي، فهو لا يقتل، بقدر ما ينتحر.

بعض من يعرفون القليل عن حرفة الأدب يوقعونني في الحرج، عندما يشعرون بحاجتهم للفضفضة لمجرد الراحة، أو لأخذ رأيي في شأن يؤرقهم،

ثم يتذكرون فجأة أنني روائي؛ فيقطعون حكايتهم بجملة اعتراضية: «لا بد أنك ستكتب قصتي» بعد هذه الملاحظة أشعر بالحرج والحيرة، لأنني سأكون مُلامًا إذا انصرفت عن ثرثرة ذلك الشخص، ومحل شبهة إذا واصلت الاستماع إلى أوجاعه.

هو لا يعرف أن ساعات من الثرثرة على رأس كاتب قد لا تصلح لشيء، وربما بالكاد، يمكن أن يخرج الكاتب منها بجملة ضمن حوار برواية، وربما يلتقط حادثًا صغيرًا يستطيع أن ينسبه بعد سنوات طويلة لبطل رواية آخر، لديه حياة أخرى لا تشبه حياة صاحب الحكاية الأصلي في شيء. بهذا المعنى فإن مصطلح «الواقعية» في الرواية

لا ينطبق سوى على الروايات الرديئة التي تنسخ الواقع، لكنه ليس ملائمًا للروايات الجيدة؛ فكل الروايات الجيدة خيالية، سواء سار أبطالها على الأرض أو حلَّقوا في الفضاء.

والرافد الأساسي لنهر الرواية هو روح الكاتب نفسه. يكتب الروائي آلامه ومشاعره؛ يمنح كل شخصية من شخصياته شيئًا من أفكاره، من ذكرياته، من أحلامه. وكل مجهوده أثناء الكتابة أن يخفي أي أثر لحياته وملامحه في النص. وتقاس مهارة الكاتب بقدرته على توزيع روحه بين الأشباح التي يخلقها.

النوع الأسوأ من الكتاب هم الذين لا يعرفون كيف يموتون في النص بسلام. وهؤلاء هم الذين لا يمتلكون مهارة التخفي، ويفتقدون مهارة رفع واقعة من مستوى الواقع إلى مستوى الفن. ومن حسن حظهم أنهم لا يفتقدون الجمهور، بل هم في العادة الكُتّاب الأكثر مبيعًا، يُقبل على رواياتهم جمهور

عريض من القراء وفيّ لفكرة الحقيقة التي تناقض طبيعة الأدب، ويحب التلصص على حياة تشبه حياته أو تشبه حياة ممكنة يتمناها.

لكن بعض الكُتَّاب يرفضون ـ عن وعي وتصميم ـ تقبل فكرة قتل أنفسهم داخل النص، ويبقون كبارًا مع ذلك، في هذه المنطقة من الكتابة يمكن أن نضع هنري ميلر، أنايس نن، وجان جينيه، وعلى ذروة هذا الهرم مارسيل بروست. تبدو نصوصهم أقرب إلى فن السيرة، وهذا ليس بالفن قليل الشأن، لكنه مراوغ أكثر من الرواية؛ حيث لا يمكن أن نعرف أبدًا إلى أي حد تتشابه الحياة التي يدَّعون أنها حياتهم مع ما عاشوه فعلًا!

روائيو السيرة أقلية بين الكبار. أغلبية الروائيين يُفضِّلون الموت في رواياتهم، ويعرفون كيف يفعلون ذلك، وكيف يواصلون التكتم وتقديم تضحياتهم بشهامة.

نجيب محفوظ من هذا النوع المتكتم، لا يترك أثرًا يدل عليه داخل النص أو خارجه، وتحتاج رواياته إلى تنقيب جيد والاستعانة ببوح الأصدقاء، لكي نكتشف أية أجزاء من نفسه أودعها كمال عبد الجواد في الثلاثية، أو أية أجزاء من روحه وأفكاره وزعها على الساهرين في عوَّامة «ثرثرة فوق النيل».

أجاد عميد الرواية العربية إغلاق الأبواب في وجوه محاوريه عندما يسألون عن أصول شخصياته واكتفى بمواربة بعض الأبواب.

قدرة نجيب محفوظ على التكتم استثنائية، وحتى في العمل قبل الأخير الذي حمل وعد السيرة في عنوانه: أصداء السيرة الذاتية، اتخذ طريق اللغة الكثيفة الرمزية، مفضلًا البقاء على أرض الخيال. ثم كان الأخير «أحلام فترة

النقاهة» الذي نلمح فيه ظلالًا لمواقف وشخصيات، دون أن نحققها تمامًا وكأنها خيالات أحلام. وليس هناك من فرق كبير بين الخيالي والحلمي.

بعكس محفوظ، يحرص الكثير من الكُتّاب على كتابة سيرة أو مذكرات في أواخر رحلاتهم، تضع في يد القارئ الشغوف المفاتيح ليكتشف بنفسه التشابهات بين وقائع حياة الكاتب وآرائه الخاصة وبين وقائع الروايات وملامح أبطالها.

من هؤلاء البواحين نيكوس كازنتزاكس في سيرته «تقرير إلى غريكو» وماركيز في «عشت لأروي». وربما كان ماركيز الأكثر انكشافًا بين كُتَّاب القرن العشرين بحكم عمله الطويل في الصحافة؛ ذلك الموقد الذي يُجبر العاملين فيه على استمرار تغذيته بالحطب.

يتصادف أن يكون الحطب الذي تطلبه الصحافة جزءًا من روح الكاتب، أو سرًّا من أسراره الشخصية، عليه أن يبوح به إرضاءً لقارئ الصحيفة المتعجل.

خوسيه ساراماجو أخذ الطريق الأقصر للاعتراف. في سيرته «الذكريات الصغيرة» قام بدور الدليل، أمسك بالقارئ من يده، وأخذ يحكي له موقفًا من حياته، ثم يرشده إلى مكانه في الروايات.

استمرار الكاتب في التخفي لا يتطلب صمته وحده؛ بل صمت أصدقائه وأسرته، وهذا مطلب صعب، خصوصًا في حالات الكُتَّاب الاستثنائيين.

في تاريخ الكتابة لا نجد نموذجًا أكثر انكشافًا من دوستويفسكي، لأن عظمته تثير الفضول لقراءة كل شيء عنه، ولأنه كان لا بد أن يكتب دائمًا حتى لا

يموت جوعًا. هكذا أصبحت لدينا يومياته ومراسلاته ومذكرات الزوجة والابنة والصديقات والأصدقاء، صرنا نعرف مصادر الكثير من مشاهد رواياته، بفضل كل عناصر الإفشاء التي اجتمعت معًا.

ومن حسن الحظ أن من يتعقبون حياة وأقوال الكاتب في كل خطوة من خطواته هم حفنة من الباحثين والقراء الأكثر افتتانًا، وبعض الكُتَّاب الذين يهمهم التلصص على الصنعة، بينما يبقى عموم قراء الرواية بعيدين عن دروس التشريح، يستمتعون بصحبة الأشباح في الروايات دون أن يشغلوا أنفسهم بالبحث عن الحمض النووي للكاتب في كل منها!

الإشارة إلى فيلم رحلة المائة قدم The Hundred Foot Journey كان الطبَّاخ حسن يتذكر وصايا أمه التي قضت في حريق. الفيلم من إنتاج 2014 إخراج لاسي هالستروم، قصة وسيناريو ستيفن نايت، ويحكي قصة أسرة هندية مهاجرة تستقر في بلدة فرنسية صغيرة وتفتح مطعمًا في مواجهة مطعم فرنسي قائم على بعد مائة قدم. تؤسس المنافسة بين المطعمين للعداء ثم الحب بين رب العائلة الهندية وصاحبة المطعم الفرنسية وبين ابنه الموهوب في الطبخ حسن ومارجريت الطاهية في المطعم المنافس.

تأنيث الروح

تحويل الأرواح إلى أشباح في الطبخ قتل مبرر؛ فبدونه ما كان للمجتمعات أن تنشأ.

يتحدث ريتشارد رانجهام عما يسميه «مبدأ الطهي» متفقًا مع داروين على أن النار هي الاكتشاف الأهم في التاريخ بعد اللغة، ويعتبر أن اكتشاف الإنسان تحسن مذاق الطعام بعد سقوطه في النار ذات يوم بالمصادفة، كان الحدث الأهم في تاريخ البشرية.

ألان الطبخُ صلابة النيئ فقلَّت الحاجة إلى الفكين الكبيرين وسمح بنمو حجم الرأس على حسابهما، وبالتالي نمو المخ، ووفرت التغذية الجيدة بعضًا من طاقة الإنسان للتفكير، كما تقلص الوقت الذي كان يقضيه في الأكل للمهام الأخرى؛ فبينما ظلت القردة العليا تقضي نصف يومها في مضغ النيئ، صارت ساعة في اليوم تكفي الإنسان ليشبع.

وبتكثيفه فائدة كومة من العشب في طبق لذيذ، قلَّص الطبخ من حجم البطن بما يسَّر الانتقال إلى القامة المعتدلة(1). حدث هذا قبل نحو مليونين من السنين، وأخافت النار الوحوش فجعلت الإنسان يبدأ النوم على الأرض لا فوق الأشجار، وأوجد التحلق حول النار طلبًا للدفء ظاهرة العيش في مجتمعات. لا أحد يعرف إن كان الإنسان قد اخترع اللغة في ذلك التاريخ. ربما ظهرت اللغة بعد ذلك، وسيلة للتفاهم، ثم كانت الحكاية نتيجة التفكير، كمحاولة من كل جماعة بشرية لتفسير الغامض من ظواهر حياتها وإبداع تصوراتها عن الكون.

دعَّم الموقد العلاقة بين أفراد الأسرة. وتضع كارول م. كونيهان تعريفًا مبتكرًا للعائلة بأنها جماعة من الناس تتشارك موقدًا(2) ومن خلال بحثها الميداني تتفق مع ملاحظات عديد من الأنثربولوجيين على أن الطعام وسيلة للتعبير عن القرب. أفضل من نشاركه وجبة طعام براحة وسعادة هم أفراد العائلة وشخص يمكن أن نشاطره الجنس. ويقوم تبادل هدايا الطعام ومشاركة الولائم بين الجيران في المجتمعات القديمة بدور حاسم في إقرار السلام، حيث يبقى الجميع مدينًا للجميع. وتنقل كارول عن مارجريت ميد أن تجارب إطعام الطفل الأولى تعلمه شيئًا عن ترحاب أو عدم ترحاب العالم به مما يؤثر في شخصيته فيما بعد. هكذا يكون الطبيعي أصلًا للاجتماعي، ويكون النفسي أصلًا للثقافي. والعكس صحيح كذلك؛ فالكتابة والخيال تجعلنا نعرف شيئًا عن الطبيعي: أجسادنا والعالم، وتعمِّق إحساسنا بالموجودات من حولنا، ما يعني العيش بشكل أعمق، ومضاعفة حياتنا الطبيعية المحدودة.

خلق الموقد قسمة العمل بين صيَّاد وطاهية، ولقرون طويلة ظل الطبخ فن النساء، قبل أن يحوله الرجال إلى مهنة مربحة. كان استغراقًا روحيًّا بعيدًا عن التباهي بالقوة والحركات البهلوانية التي نراها في بعض استعراضات الطبخ المتلفزة، والحمد لله أن الكتابة أكثر مقاومة للاستعراض حتى الآن، وإن كان هناك من يجعل منها عرضًا استعراضيًّا يجني منه الأرباح. بعض كتَّاب «الأكثر مبيعًا» يفعلون ذلك، يصورون أنفسهم في وقت الكتابة، ويخصصون وقتًا للحديث عن أفكارهم قبل أن تنضج أكثر من الوقت الذي يخصصونه لاختبار تلك الأفكار بينهم وبين أنفسهم. وليس لنا أن نستسلم للتشوهات التي تدخلها التجارة والاستعراض على الفن.

علينا أن نعود بالكتابة إلى الممارسات الأنثوية الأكثر أصالة التي رعتها المرأة في المطبخ عبر الزمان.

تحتاج الطاهية إلى الصبر والحيلة، وعدم الخجل من الهشاشة. ويتضاعف ما تحتاجه من كل ذلك في مطبخ الأسرة الفقيرة، وما هذا العدد الكبير من الوجبات المستنبطة من الفول في مصر ومن الباذنجان في سورية، وما هذا العدد الضخم من السلطات والمخللات في المطبخ المتوسطي إلا وسيلة للاحتيال على الفقر في وقت ما. ومع مرور الزمن انقلبت الدلالة، وصارت تلك الاحتيالات من علامات غنى تلك الموائد. هناك العديد من الأطعمة الأخرى أوجدتها الرغبة في التحايل على صعوبات التخزين قبل اختراع الثلاجات، مثل أنواع السمك المملح واللحم المجفف والعدد غير المتناهي من الأجبان واللبنة، ولم تكن تلك الابتكارات إلا وسيلة لإنقاذ فائض هذه المنتجات بترحيله من مواسم الوفرة إلى مواسم الشح.

الكاتب ليس أقل احتياجًا من الطاهية إلى الصبر والحيلة وابتكار ما يدفع بالكتابة إلى آفاق أبعد مهما كانت الصعوبات.

في البلاد الفقيرة إلى الحرية يكون الكاتب أكثر احتياجًا للاحتيال، لكي يتفادى الصدام مع حُراس الاستبداد الواقفين للكلمة بالمرصاد، وإن كان كاتب الأدب أسعد حظًّا من المفكر، لأن التخفي ضرورة فنية في الأدب. حتى لو امتلك الكاتب حرية غير محدودة لقول ما يشاء، يظل بحاجة إلى المواربة والإيماء، وقول الأشياء بطرق ملتفة والإبقاء على شيء مخفي لا يقوله ويترك للقارئ أن يقوله، لأن هذا هو جوهر اللعبة مع الشريك.

قبل المهارة يحتاج الكاتب إلى القدرة على الانسحاب من العالم، والإصرار على النصر بالحيلة، وعدم الخجل من الهشاشة، واعتياد البقاء في الظل، وعدم انتظار الجزاء خصوصًا في هذا العصر حيث يتضاعف إغواء الجوائز والربح.

إنكار الذات الذي يحتاجه الكاتب هو بالأساس، قيمة أنثوية تربت عبر عصور طويلة كانت المرأة خلالها قائدًا للأسرة، لكنها تترك للرجل ـ عن طيب خاطرـ إكليل الغار. المرأة تمد الرجل بدمها في الحمل، وبحليبها عندما يخرج من جسمها، ثم تمده بالطعام بقية عمرها، مع ذلك عاشت راضية بطبقية تناول الطعام التي سادت قرونًا في أغلب الثقافات؛ حيث كان الرجال يتناولون طعامهم أولًا ثم الأبناء الذكور ثم الإناث. ولم تكن هذه الطبقية نتيجة حرب مع الرجل خسرتها المرأة، لكنها هي التي رعتها عن طيب خاطر بكرمٍ إلهي.

تستمد قائدة الأسرة سعادتها من كونها خالقة ذلك الوجود دون أن تحرص على إعلان هذا. ويمكن للكاتب أن يتدرب في المطبخ لاكتساب طاقة الخلق الأمومية هذه، وكرم الاختفاء. علاوة على ذلك فالطبخ تمرين للمخيلة وإنعاش للحدس الفني.

لديَّ اعتقاد بأن الكتابة كانت في البدء عملًا أنثويًّا تمكن الرجل من الاستيلاء عليه، اختاره لأنه كان العمل الأكثر سهولة في البداية، عندما كانت أدوات الكتابة أكثر رقة من أدوات الطبخ.

قبل اختراع المواقد الحديثة والثلاجات والخلاطات والسواطير الكهربائية كان الطبخ يحتاج إلى أضعاف ما يحتاجه الآن من الجهد، ويحتاج إلى الصبر لحفظ

اللحم وتجفيف الخضراوات وعصر الطماطم وطبخ الصلصة وسحق البهارات يدويًّا وإشعال مواقد الحطب وتجريف رمادها بين وقت وآخر، بينما وجد الكاتب بين يديه ريشة للكتابة وسائلًا يغمسها فيه ليخط حروفه على رقاع أو ورق. وكما الحال في الطبخ، استفادت الكتابة من الآليات الجديدة في الحفظ وإمكانيات التعديل اللامحدودة، دون شطب أو كشط أو إلزام بإعادة تدوين النص بالكامل، كما استفادت من تطور وسائل البحث عن المعلومة.

لكن الثلاجة لم تجعلنا نستغني عن اللحوم والطماطم والفواكه المجففة بعد أن صارت جزءًا من ذاكرة ألسنتنا، ولا يمكن للمواقد التي يمكن ضبط درجة حرارتها بدقة أن تغنينا عن الحدس وقوة المخيلة في الطبخ. ولا يمكن للكمبيوتر أن يحل محل المخيلة البشرية القائمة على الموهبة ومهارة التقاط الخيار الأجمل، والقدرة على شق طرق جديدة، وقد صار كل هذا من طبيعة الأدب التي لا يمكن أن يتقنها الكمبيوتر لأن عمله يقوم على خيارات محسوبة حتى لو صارت لا نهائية العدد إلا أنها تظل محسوبة.

هناك اختلاف بين الطهي والكتابة يتعلق بنظرة المجتمعات لكل من النشاطين. فيما يتعلق بالطبخ، هناك اعتراف بالحدس الخاص والذوق الشخصي للطاهي بشكل واضح لا لبس فيه. ومهما كانت مهارة الطاهية أو الطاهي ليس هناك من يتحدث عن «إلهام» أو «وحي» تمليه قوى عليا، بل عن تجربة وتطوير للتجربة عبر الفهم الجيد لطبيعة العناصر المتاحة.

في الأدب كانت النظرة مختلفة. كل الثقافات ربطت ملكة الإبداع بقوى أسطورية. كان لدى العرب جن وادي عبقر، وكانت لدى الشعوب الأخرى مخلوقاتها الغريبة التي توحي للمبدع وتلهمه. ربما كان هذا جائزًا عندما كان

التفسير الأسطوري هو الوحيد المتاح للتعامل مع ظواهر الوجود قبل أن تولد الفلسفة والعلم التجريبي.

وقد صار لدينا الآن الكثير من الدراسات النفسية والاجتماعية التي حاولت فك غموض الدوافع الأدبية والفنية: لماذا تحل الموهبة في شخص لم ير كتابًا في طفولته وتترك آخر تفتحت عيناه على الكتب؟ مع ذلك لم تزل التفسيرات الأسطورية تشدنا، لأنها مغرية، تمنح المبدع صورة نبي.

استمرار إلقاء مسئولية النص على قوى خارقة تُلهم الشخص المُختار نصه، سهم مزدوج يوقع ضحية ويُفلت مذنبًا في الوقت ذاته.

بوسع أسطورة «الوحي» أن ترهب الشاب الأكثر حذرًا، تصيبه بالشك في قدراته قبل أن يبدأ «ربما لست الشخص المختار لهذه الرسالة». الأسطورة ذاتها تتحول إلى حجة مناسبة لكاتب ممتاز توقف عن الكتابة: «لقد انقطع الوحي» يقول، وهو يعرف أنه لا يقول الصدق؛ فلو دقَّقنا في سيرة كل كاتب مُجيد توقف عن الكتابة لعثرنا على سبب حقيقي وملموس لجفاف نهر خياله؛ فإما أنه استجاب لإغراء متع أسهل، أو قهرته ظروف العيش، أو صاده اكتئاب الإحساس باللا جدوى، أو على العكس، إحساس الوصول إلى كمال لن يبلغه مجددًا.

لكي نتحدث بجدية عن مصدر الإجادة في الكتابة يجب أن نتحدث عن الشغف، الاستعداد، الجلد، الذكاء، الإنصات العميق للروح، خبرات القراءة، كل ذلك يربي الحدس الجيد، وهذا الحدس هو مصباح ديوجين غير المرئي الذي يكشف تفرعات الطريق أمام الكاتب عندما يجلس ليكتب ويجعله يختار

الأفضل. يهديه العناصر الأكثر ملاءمة للبناء في اللغة والشخصية والحدث، ويلهمه صنع التناغم بين كل هذا.

ربما تولد بداية الرواية من جملة، موقف، أمنية، تتحول إلى فكرة، وقد تكون تلك الفكرة في وهن شبكة عنكبوت في البداية، لكن الحدس يرشحها للكتابة، وتبقى روحًا هائمة إلى أن يساعدها الحدس مجددًا على تصور شكل الجسد الذي يجب أن تحل فيه.

ومن حسن الحظ أن مهارات الكتابة أو بدقة أكبر «مهارات التحرير» صارت علمًا. يستطيع الهاوي أن يتعلمه في ورشة كتابة، أو في واحدة من الجامعات التي أدخلت تعليم الكتابة الإبداعية في مناهجها، ويمكنه أن يكتب روايات جذَّابة تحقق مبيعات عالية، لكنه لن يكتب عملًا طويل العمر، ما لم يصل ولعه حد أن تكون القراءة والكتابة ـ معًا ـ وظيفة من وظائف جسمه الحيوية لا يمكنه العيش بدونها.

قد يتصور البعض أن الطبخ يمكن أن يستغني عن هذا الولع الخاص استنادًا إلى المعرفة بالمقادير المجربة سابقًا. هذا كافٍ لطبَّاخ عادي، يمكن أن يكسب من صنعته جيدًا، لكنه لن يكون متميزًا ويستحق لقب مبدع إلا بالشغف الكبير والإنصات العميق للروح والجرأة وحرية الخيال الذي يسلحه بالحدس الجيد: أي العناصر يمكن أن ينسجم مع الآخر؟ ما الوقت الذي تحتاجه قطعة لحم من الفخذ أو الضلع؟ يجب أن يكون قادرًا على تخمين عمر الذبيحة ومرعاها، عمر كل ثمرة والعوامل التي تدخلت فيها وشكلتها قبل أن تصل إلى يديه، وأن يكون لديه فوق هذه المعرفة تصور مبدئي للطعم والشكل النهائي.

يحتاج الكاتب ـ كما الطاهي ـ إلى الحدس كي يعرف بم يبدأ، وكيف ينظم الأحداث في خيط يقبل التصديق. سلوك شخصية نشأت منبوذة يختلف عن سلوك شخصية مدللة. من نشأ وحيدًا هل يشبه من نشأ في عائلة كبيرة؟ وما الذي يمكن أن يجري بين شخصين متشابهي الجذور أو مختلفين؟

الحدس هو مرشدنا إلى تناغم الشكل والمضمون. قبل الشروع في رواية أو طبخة يكون لدينا الحدس بالصورة النهائية، لكن الخطة تتعرض للتعديل أثناء العمل، نضطر أحيانًا إلى تغيير المقادير والطريقة، نضيف تابلًا غير معتاد أو نقلل من آخر، لذلك من النادر أن تخرج طبخة كما خططنا بالضبط، وهذا أفضل جدًّا.

المهم هو معرفة لحظة النضج في مطبخ الكاتب والطاهي. وهي لحظة رهيفة للغاية، قبلها نجد طعم النيء، وبعدها تبدأ الطبخة في التدهور. وقد يخذلنا الحدس في تحقيق ما كنا نأمل، ومن هذا الخذلان نفسه تولد الرغبة بالتعويض والدافع لبدء عمل جديد.

ريتشارد رانغهام، قدحة النار.. دور الطهي في تطور الإنسان، ترجمة فلاح رحيم، كلمة، أبوظبي 2010.

كارول م. كونيهان. أنثروبولوجيا الطعام والجسد.. النوع والمعنى والقوة، ترجمة سهام عبد السلام، المركز القومي للترجمة، 2013 - القاهرة.

الجلسة الرابعة:

عن الانسجام

الانسجام، التناغم، التجانس، الاتساق، كلها كلمات تشير إلى طموح عام في الوجود، من أكبر إلى أهون الأشياء قيمة. كل حركة تبدأ من عدم الانسجام سعيًا إلى تحقيقه. أساطير الخلق تتحدث عن عدم انسجام الخالق مع الوحدة والظلمة والبرد، وكان هذا هو دافعه لخلق العالم. كل سلام سياسي ينشأ من الانسجام، وكل ثورة تتفجر بسبب غياب الانسجام. ثلاثة أرباع النميمة في حفل زفاف تدور حول مبدأ الانسجام: انسجام العروس مع العريس، انسجام الموسيقى مع طبقة المدعوين، انسجام الطعام مع بعضه البعض، انسجام كل شخص مع ما يرتديه ومع المناسبة، انسجام امرأة مع مرافقها. والفنون هي التعبير الأسمى عن الحياة، لذا فهي الأحوج للانسجام.

من حيث الظاهر، يبدو الطبخ فنًّا زائلًا، مثله كمثل تماثيل الثلج وقصور الرمال التي يبنيها الأطفال على الشاطئ.

وفي أوقات التعب أو الضجر واعتلال المزاج يراودنا سؤال حول جدوى العمل لساعات من أجل وجبة نتناولها في دقائق، خصوصًا إذا كان الشخص سيطبخ لنفسه فحسب. لكنه فن للحواس الخمس، يخاطب ببساطة متناهية التذوق، الشم، الرؤية، اللمس، كما يخاطب حاسة السمع، في حفلات الطبخ والأكل الجماعية، وفي طشطشات العديد من الأطباق التي تقدمها المطاعم من الموقد إلى الطاولة مباشرة. يقدم الطبخ ببساطة متناهية ما تطمح الفنون الأخرى للوصول إلى مجرد الإيهام به عبر الاجتهاد والشغف والمهارة، كأن تسعى الرواية أو يسعى الفيلم إلى إقناعنا برائحة أو طعم ما، وهو في

النهاية لن يكون الطعم الخارج من صفحة الكتاب أو لقطة الفيلم وإنما من ذاكرة لسان وأنف المتلقي.

يخبرنا الطبخ الجيد بأن الحياة معجزة، وتستحق أن نغتنمها، لذلك يرتاب منه المتزمتون الذين يريدون الوصول إلى الآخرة عبر ازدراء الدنيا. وليس في الفن مشهد يجسِّد الخوف من متعة الطعام مثلما جسَّده مشهد الأصدقاء الورعين المتكارهين حول مائدة بابيت(1).

في الثقافة الشعبية أمثال تحض على الزهد في الطعام، ليس من باب الريبة هذه المرة، بل من باب التعايش مع الفقر، من هذه الأمثال «المعدة لا تشكر». لكن الحكمة الشعبية ليست دائمًا على حق؛ فالطعام المتناغم شكلًا، المتكامل في محتواه، لا يمنحنا الرضا والسعادة في لحظة تناوله العابرة فحسب؛ بل يمتد أثره على صحتنا النفسية والبدنية على مدار العمر. يمنحنا مستوى أفضل من الحياة، وصولًا إلى شيخوخة صحية أقل إيلامًا.

يقف مبدأ الانسجام في كل الفنون على ثلاثة مرتكزات: التوازن، التكامل، والحركة. ولوهلة قد يبدو مبدأ الحركة غريبًا على الطبخ، لكنه ليس كذلك؛ إذ تتحقق الحركة بصريًّا من خلال تشكيلات الخط والكتلة واللون كما في اللوحة الفنية، أما الحركة في الطبخ فهي الحركة الداخلية غير المرئية؛ في تحول العناصر واتحادها، ذهاب الصلب باتجاه اللين، ذهاب المالح باتجاه الحامض وعديم الطعم باتجاه الحلو. بعض الأنواع تحتاج إلى صحبة النار تحتها على المائدة للمحافظة على استمرار حركتها واستمرار تجانسها.

من يتصفح كتاب «كنز الفوائد»(2) يكتشف أن الوصفات التي تتضمن الحامض والحلو، كانت شائعة في مصر، والعراق والشام حتى العصر

المملوكي. يبدو أنها دخلت المطعم العباسي من بوابات الفرس والمغول.

الانتقال من مذاق الحلو أو الحامض إلى مذاق المالح ثم مذاق الحار، حركة حقيقية تقود إلى تقلبات شعورية تنعش الروح.

من حسن الحظ أن كل عنصر في الكتابة يعزز نقيضه، ويتعزز به. ويمكن تحقيق الانسجام عبر الاختلاف مثلما يحققه اجتماع الحلو والمالح في الطبخة. وجود سانشو كان ضروريًّا لكي توجد شخصية دون كيخوتي. فلم يكن الشريف العبقري ليبدأ مغامراته إذا لم يستكمل تقاليد الفروسية بوجود خادم. ومن التناغم بين البطل وتابعه صارت الرواية ممكنة. فارس يحقق مآثر وانتصارات خيالية، وإنسان بسيط لديه من السذاجة واللؤم ما يجعله مثاليًّا لهذه الصحبة. يعرف سانشو أن انتصارات فارسه محض جنون، لكنه يتخذها تسلية فكاهية أحيانًا، وأحيانًا تلعب برأسه أحلام الثروة والسلطة فيفرح بوعود سيده بأن يمنحه جزيرة أو مقاطعة بعد النصر!

الناعم بحاجة إلى الخشن، والصلب بحاجة إلى الليِّن، والصغير يجذب الانتباه في تناقضه مع الضخم. في رحلة السندباد الثالثة يواجه المسافرون الذين تحطمت سفينتهم خطر الأقزام على جزيرة القرود في الصباح، ويجدون قصرًا يحتمون به في الليل، فينزل لهم من سقفه وحش عملاق يتناقض حجمه الضخم مع أحجام أقزام الصباح.

نعثر على هذه الثنائيات التي تصنع تناغمها من التضاد بكثرة في الليالي، مثلما نعثر على ثنائيات التوافق والتشابه؛ فلدينا السندباد الحمَّال الذي جلس ليستريح على مصطبة أمام دار عظيمة وبالمصادفة تكون دار «السندباد البحري» وهناك الكثير من الثنائيات في عناوين القصص: أبو قير وأبو صير،

عجيب وغريب، عبد الله البحري وعبد الله البري. في متن هذه القصة الأخيرة(3) صيَّاد اسمه عبد الله، يجد أيامًا متتالية من سوء الحظ كما يجري لكل الصيادين في الليالي وفي الحياة. يعطف عليه فرَّان اسمه عبد الله كذلك. وعندما ابتسم الحظ للصيَّاد خرجت شبكته بالأعجوبة كما يجري للصيادين في الليالي: اصطاد آدميًّا، لكنه من سكان البحر، اسمه عبد الله البحري، وعقد معه صفقة تبادل: يجلب الصيَّاد الفاكهة والمخبوزات لساكن الماء مقابل الجواهر واللؤلؤ من عمق البحر، ومن تلك اللحظة سيصبح اسم الصيَّاد «عبد الله البري» وعندما يستدعي الملك الصيَّاد عبد الله البري بعد أن شاع أمر ثرائه يعترف له بأنها من رجل الماء عبد الله البحري، فيقول له الملك «وأنا أيضًا اسمي عبد الله».

من النكت العابرة للثقافات نكتة بطلها نموذج السكير غير المتناغم مع السكر. وقد صنع أنطوان دو سانت إكزوبري شخصية السكِّير في «الأمير الصغير» الذي يمعن في الشرب كي ينسى عار أنه سكِّير!

وكان دوستويفسكي قد صنع قبل إكزوبري من ذلك السكير أبطالًا ميلودراميين مثل مارميلادوف في «الجريمة والعقاب» الذي لا يستطيع التآلف مع إدمانه ولا يستطيع الكف عنه في الوقت ذاته، وإذا ما بحثنا في بناء الشخصيات الأكثر ألمًا وألقًا في كتابة دوستويفسكي: راسكولنيكوف، فيودور كارامازوف، وابنه إيفان، وستافروجين سنجد أن سرها يكمن في عدم الانسجام والتمزق الداخلي الذي تعانيه كل شخصية من هذه الشخصيات.

ولنفكر لماذا يعيش «السيد أحمد عبد الجواد» بطل ثلاثية محفوظ في وجداننا؟ ولماذا ارتفع ليصبح واحدًا من النماذج الأصلية في تاريخ الرواية

على الرغم من أنه لم يرتكب جريمة بشعة مثل راسكولنيكوف، ولم يصل مجونه إلى مستوى مجون زوربا اليوناني؟ سره في عدم الانسجام بين حياته العلنية وحياته السرية، وقد جعله حزنه على استشهاد ابنه فهمي في ثورة 1919 يتوقف عن حياة الليل السرية فيتحقق له انسجام تراجع عنه بعد مدة واستأنف السهر، ثم داهمته أمراض الشيخوخة فحققت انسجامه النهائي، ومن ثم تلاشيه.

وهل كانت إيما بوفاري تشكو من شيء سوى عدم الانسجام مع حياة الريف والمدن الصغيرة وشارل، الزوج المتفاني، الذي أثبت أنه أكثر الرجال قدرة على الحب والغفران؟

Babette's Feast l فيلم دانماركي حائز على أوسكار أفضل فيلم أجنبي 1987 من سيناريو وإخراج جابرييل أكسل، عن قصة قصيرة للدانماركية كارين بلكسين (1885 ـ 1962) الفيلم قصيدة في حب الحياة يمكن لكل حديث عنها أن يسيء إليها. تمر الشقيقتان فليبا ومارتينا بتجربة حب وحيدة لكل منهما في شبابهما. فليبا أحبها مغني أوبرا فرنسي يدعى بابين، ومارتينا أحبها ضابط سويدي يُدعى لورينز. لكن الأب القسيس المتزمت والأناني رفض زواجهما حتى تستمرا بخدمته. يعود بابين مخذولًا إلى فرنسا، بينما يعود الضابط إلى حياته في الجيش. وتستأنف الأختان حياتهما وحيدتين بعد موت الأب. حياة شديدة التقشف، وتعقدان جلسات دينية يحضرها جيران متدينون لا تخلو من تشاجر وتكاره بين الأزواج. وذات ليلة ماطرة في شيخوختهما تطرق الطاهية بابيت باب الأختين هاربة من فرنسا ومحملة برسالة توصية من بابين حبيب فليبا. تخبرها الأختان بأنهما

لا تملكان ما تدفعانه لها، فتقول إنها لا تريد أجرًا. تعيش بابيت في خدمتهما مجبرة على طعامهما المتقشف، حتى يأتيها من باريس خبر فوزها بعشرة آلاف فرنك ذهبي، فتقرر أن تقيم وليمة فاخرة للأختين وضيوفهما. في البداية كان الرفض، =

=وفي المشهد الذهبي نرى قلق الورعين وهم يتحلقون حول الوليمة الفاخرة. عندما تذوقوا الطبق الأول، أخذوا يتعوذون من غواية الشيطان، وبالتدريج انسجموا مع المتعة، وبدأوا يبتسمون للمرة الأولى، وللمرة الأولى رأوا جمال القمر، ورقصوا تحته بينما يتوادعون خارج البيت. وقد حضر الوليمة الضابط لورنزو هرمًا هو الآخر مثقلًا بالرتب والحزن. وكان على النقيض من الورعين متلذذًا من البداية بالوليمة، يتبادل مع مارتينا نظرات حب متوهجة، وفجأة يتساءل: هل يمكن أن تكون الهزيمة حصيلة حياة من الانتصارات؟!

كنز الفوائد في تنويع الموائد، مجهول المؤلف، تحقيق مانويلا مارين وديفيد واينز، مطبوع على نفقة وزارة الأبحاث العلمية والتكنولوجيا في ألمانيا الاتحادية بإشراف المعهد الألماني للأبحاث الشرقية في بيروت عام 1993م.

الليلة 940 طبعة بولاق.

بارتلبي يُفضِّل ألا

في برشلونة، مطعم مصنَّف كحانة. ممر طويل تقسمه منصة في عرض مشرب البار، يجلس من إحدى جهتيها الضيوف صفًّا على كراسي البارات، المرتفعة بلا ظهر. ومن الجهة الأخرى يقف الطهاة أمام مواقدهم، وهكذا فالعلاقة مباشرة بين الطاهي والآكل، يُرفع الطبق من فوق الموقد ليوضع أمام الزبون مباشرة. هناك نادلات، لكن مهامهن تنحصر في الترحيب بالرواد وتلقي الطلبات وتقديم المشروبات ورفع الأطباق الفارغة.

الأحاسيس التي أثارها طعام تلك الحانة فيَّ والرؤى والخيالات والأحلام التي استنهضها داخلي استعصت على الوصف، وأردت أن أعبر عنها للطاهي في ضربة واحدة؛ فقلت: طعامكم أشهى من فعل الحب. لا أعرف الانطباع الذي تركته العبارة في الطاهي، ولم يكن مُهمًّا أن أفهم ما في نفسه، ما دمت لم أفهم ما بنفسي في تلك اللحظة السعيدة جدًّا. وسيظل حلم العودة إلى برشلونة يعني العودة إلى تلك الحانة، على كثرة الجمال في كل انعطافة شارع بتلك المدينة.

الطاهي الماهر يصنع مثل تلك الأطباق التي لا تُنسى من عناصر متوفرة لكل الطهاة، بفضل حدسه الخاص الذي يقوده إلى تحقيق مبدأ الانسجام. هذا المبدأ هو الأصعب والأهم في الكتابة كذلك. رسائل الكثير من الأدباء الكبار إلى أصدقائهم تكشف عن الهواجس والشكوك التي تنتابهم في أوقات الكتابة، ودائمًا ما يكون الخوف من عدم الانسجام أكبر المخاوف.

«الانسجام» أو «التجانس» هو المبدأ العام الذي يحكم كل العناصر. ويتصادف أنه المبدأ الذي لم يمهل القدر إيتالو كالفينو لكتابته. محاضرات

الكاتب الإيطالي البالغ العذوبة في جامعة هارفارد مشهورة عربيًّا(1) ترجمها محمد الأسعد تحت عنوان «ست وصايا للألفية القادمة»(2) وترجمها محمد مخطاري «ستة مقترحات للألفية الجديدة»(3) في تقديمها للمحاضرات كتبت إستير أرملة كالفينو أنه انتهى قبل سفره من كتابة محاضرات خمس حول: الدقة، السرعة، الرؤية، الوضوح، والتعدد، وكان في نيته أن يكتب السادسة عن «الانسجام» خلال إقامته في هارفارد، لكنه مات خلال تلك الإقامة دون أن يترك من محاضرته «الانسجام» سوى عنوانها. وكان قد حدَّثها بأنه سيتخذ من نوفيلا هرمان مِلفل «بارتلبي النسَّاخ» Bartleby the Scrivener.(4) مثالًا رئيسيًّا في تلك المحاضرة.

خلقت مقدمة إستير فيَّ الفضول لمحاولة استكشاف الانسجام الذي رآه كالفينو في «بارتلبي» تلك النوفيلا المتدفقة بانسياب ووضوح نقطة ماء تمضي على سطح بلّور مائل. يمضي السرد على لسان الراوي، وهو محام يدير مكتب توثيق عقود.

مبدئيًّا، هذا المحامي منسجم مع الحدود التي اختارها للاستفادة من دراسته القانونية؛ لم يطمح للترافع في قضايا أمام المحاكم وهذا عمل مرموق يجعل من المحامي الناجح نجمًا في مجتمعه المحلي، وفضَّل على ذلك مهنة موثق العقود التي تدر دخلًا منتظمًا ومعقولًا. يعمل لديه ناسخان، يُلقبهما بلقبين منسجمين مع شخصيتيهما: تريكي (لأن وجهه يصطبغ بالأحمر عندما يغضب مثل الديك التركي) ونيبرز (لأنه يصر على أسنانه كالكماشة عندما يغضب) وكلاهما يتغير مزاجه في توقيت مختلف. يصل نيبرز إلى المكتب غاضبًا في الصباح، لأنه يعاني عسر الهضم ومع تقدم الوقت ترتاح أمعاؤه فيهدأ، أما تريكي فيغضب بعد الغداء بسبب الإفراط في الشراب. هكذا فهما

يغضبان ويهدآن بالتناوب، فيكون هناك دائمًا من ينجز الأعمال المهمة بانتباه في أي وقت. و هناك عامل خدمات اسمه «جنجر نت» حاز لقبه من كعك الزنجبيل والبندق الذي يشتريه يوميًّا للناسخين كوجبة خفيفة بالمكتب.

تمضي الحياة متناغمة بين المجموعة، ينجز الموظفون أعمالهم بسلاسة، ويقدرون رب العمل ويخاطبونه بالتبجيل اللائق، فيعوضونه عن خمول ذكره في المدينة.

وفي يوم من الأيام ظهر شاب نحيل جاء يطلب عملًا. تعاطف معه المحامي وأفسح له زاوية من غرفته. وبدأ الشاب بارتلبي يعمل بدأب وفي صمت. لا يخرج للغداء في مطعم أبدًا، لا يدخل في نقاش مطلقًا، عنيد لا يعترف بقواعد. عندما يُسلِّم للمحامي وثيقة انتهى من نسخها، يطلب منه أن يجلس أمامه ليراجعها معه على الأصل فيجيبه «أُفضِّل ألا». ينطق بارتلبي بجملته الناقصة تلك، لكن بنبر المصرِّ على الرفض، ويعود إلى ركنه بثبات.

مع الوقت زادت الأشياء التي يُفضِّل بارتلبي ألا يفعلها، واستمرت انسحابات صاحب المكتب من أمامه، مرة بدافع الشفقة عليه لأنه يراه حزينًا، ومرة ترفعًا عن استخدام سلطته ضد شخص ضعيف، لكن اختلال التوازن بينهما أصبح مثيرًا للشبهة أمام الموظفين وعملاء المكتب.

وذات يوم عطلة رأى المحامي أن يمر بالمكتب على غير عادته، لمجرد أنه خرج مبكرًا قليلًا عن موعد. حاول أن يضع مفتاحه في الباب فلم يستطع، وتأكد أن هناك مفتاحًا في الجهة الأخرى. طرق الباب ففتح بارتلبي في ملابسه الداخلية. وطلب بثقة من صاحب المكتب أن يتمشى قليلًا حول المبنى إلى أن يرتدي ملابس ملائمة ويسمح له بالدخول.

لم يعرف المحامي متى بدأ بارتلبي استخدام مقر العمل سكنًا خاصًّا له بعد انصراف الآخرين، ولا كيف يفعل ذلك دون أن يظهر أثر لممتلكاته الشخصية أثناء النهار. طلب منه أن يبحث عن سكن خاص ينتقل إليه. ولم يستجب بارتلبي، وتزامن ذلك مع تماديه في الكسل، حتى صار «يُفضِّل ألا» يعمل شيئًا بالمطلق!

صارت للشاب وقاحة قوة احتلال غامضة، واستمر هذا الوضع طويلًا بفضل انسجام برود بارتلبي مع السمات النفسية للمحامي؛ الهادئ، العطوف، الجبان، وكذلك بفضل التوازن المزاجي بين تريكي ونيبرز؛ ففي أي وقت يستشيرهما المحامي بشأن طرد بارتلبي يكون هناك واحد رائق المزاج يطلب منح الشاب المسكين فرصة أخرى!

وعندما أصبح وجوده فوق الاحتمال، قرر المحامي أن ينقل المكتب إلى مبنى آخر، ونجحت الفكرة لأن بارتلبي فضَّل ألا ينتقل، وبقي في مكانه ينغص بوجوده الصامت حياة المستأجرين الجدد، لكنهم كانوا مختلفين ولم يتناغموا مع وجوده. طردوه، فاستوطن سلم العمارة، ولم يتناغم أصحاب الشقق الأخرى مع ساكن السلم؛ فتكاتفوا واستدعوا الشرطة التي زجت به إلى السجن بتهمة التشرد.

وظل المحامي مشدودًا إلى لغز بارتلبي، يشعر بالأسى تجاهه فزاره في السجن، ودفع لمتعهد الأغذية الذي يتولى تحسين وجبات السجناء الميسورين لكي يعتني به، لكن الشاب الغامض فضَّل «ألا يأكل» حتى مات. بعد ذلك سنكتشف أن بارتلبي الذي أخل بانسجام المكتب وبالانسجام النفسي للمحامي، كان يعمل قبل ذلك بالبريد، كاتبًا في مكتب «الرسائل

الميتة» وهي الرسائل التي لا يُستدل على عناوين المرسلة إليهم وتقبع في تلك المقبرة. هكذا عرفنا بعد فوات الأوان من أين أتى بيأسه وعدميته.

لقد كان كالفينو القنَّاص محقًّا تمامًا في اختياره هذه النوفيلا مثالًا للانسجام. لا تجري بالمكتب أحداث مهمة أو استثنائية. صحيح أننا نعرف أن النسَّاخين ينسخون أوراقًا بعضها مهم، لكننا لم نر وثيقة مهمة تتعرض للتلف، أو تغييرًا مخلًّا بالحقوق، وعلى مدار السرد لم يشهد المكتب خلافًا مع زبون. العمل مستمر بفضل الانسجام، وكل شخصية يتأسس وجودها على تناغمها مع الشخصيات الأخرى. كان من الممكن تقويض وجود بارتلبي في المرة الأولى التي رفض فيها الانصياع لمقتضيات وظيفته لو كان صاحب المكتب حاد الطبع معتدًّا بسلطته، أو كان مزاج الناسخين الأساسيين يتعكر في توقيت واحد.

صمت وغموض بارتلبي وامتناعه عن العمل يجعل وجوده في المكتب بلا أهمية، لكنه صار بطل النوفيلا لأنه هزَّ انسجام طاقم العمل. تحوَّل إلى مشكلة وجودية لبشر كانوا متناغمين قبل أن يظهر. ثم هز الانسجام النفسي للمحامي عندما أصرَّ على الإضراب عن الطعام، وهز انسجامنا نحن القراء بموته. وقد كانت متابعة عدم الانسجام في مكتب صغير أهون علينا من اكتشاف هوة العدم المؤسفة التي وصل إليها هذا الشاب المكتئب.

ألقى كالفينو المحاضرات ضمن برنامج «المحاضرات الشعرية لشارلز إليوت نورتن» في الموسم الجامعي 1985-1986 بجامعة هارفارد، وقد حظي التركي أورهان باموك بدعوة من البرنامج ذاته عام 2009 وأصدر محاضراته في كتاب «الروائي الساذج والحسَّاس» الذي سبقت الإشارة إليه.

سلسلة إبداعات عالمية ـ الكويت 1999.

منشورات جامعة محمد الخامس أكدال 2008.

بارتلبي النسَّاخ، هرمان ملفل. ترجمة زوينة آل تويّه، دار نينوى، دمشق، 2010.

عن الروح

نقول نحن المصريين عن الطاهية أو الطاهي المميَّز: «عنده نَفَس»، ويقول الأشقاء السودانيون: «يدو طاعمة» وفي اللهجة العراقية: «النفس الطيبة». وكل هذه الأوصاف أسماء متعددة «للروح».

حنيننا إلى طبخة ما هو حنين إلى روح طاهٍ محدد وليس إلى مادتها. أنواع الخضراوات واللحوم والأسماك والألبان محدودة العدد، لكن أرواح الطهاة غير المحدودة هي التي تصنع من هذه المكونات المتشابهة عددًا لا نهائيًّا من الطبخات الفريدة.

ربما كان الطاهي أفضل حظًّا من الروائي، فأنواع المواد التي يتعامل معها، أكثر من عدد حبكات الدراما التي تنحصر في ست وثلاثين حبكة كما يرى جورج بولتي(1).

ومثلما تحقق الطبخة استقلالها عن عناصرها النيئة وعن الطبخات المثيلة التي يقدمها طهاة آخرون، تحقق الرواية استقلالها عن الحياة الواقعية وعن الروايات الأخرى التي تتناول ذات الموضوع عبر الروح الفريدة لكاتبها. وروح الكاتب هي النار التي تُشكِّل مجمل علاقته بالعالم: تاريخه الشخصي، انتماءه لواقع ما، وعيه الثقافي، انحيازاته وتفضيلاته الإنسانية والفكرية والجمالية.

في «ثرثرة فوق النيل» لحظة لا تعبر أمام أي قارئ للرواية إلا وتستوقفه، هي اللحظة التي جلس فيها أنيس زكي يكتب تقريرًا بقلم فارغ دون أن ينتبه، ثم تقديمه التقرير لرئيسه الذي أشبعه توبيخًا. لحظة سببها الاستغراق في الانسطال والاستسلام لحالة الغياب عن الوعي، التي تُكثف حكمة هذه

النوفيلا. أنيس عدمي على نحو ما، وظيفته لا تحقق له أدنى رضى؛ ويعتبرها إهانة لقدراته وتعطيلًا لها، لهذا لا يبالي بتوبيخ رئيسه المتكرر، مستسلمًا لتدخين الحشيش بكامل إرادته، حتى لا يدع فرصة للسؤال عن جدوى وجوده.

قبل أنيس زكي بأكثر من مائة عام سهر فاسيا شومكوف بطل «قلب ضعيف» ينسخ مذكرة بقلم فارغ، لكن بطل دوستويفسكي ليس مستهترًا ولا عدميًّا، لا يكره رئيسه، ولم يتعرض لتوبيخه مطلقًا. وعلى العكس من أنيس زكي، يحب فاسيا رئيسه في العمل ويشعر بالامتنان لمكافآت صغيرة يمنحها له من جيبه الخاص.

فاسيا نقيض تام لأنيس. نراه في بداية القصة مبتهجًا، يوقظ أركادي إيفانوفتش صديقه وزميله في العمل والسكن ليخبره بأنه أخيرًا وقع في الحب، لكن هذا الحب الجديد سيشغله عن الأعمال التي اعتاد أن يحملها لينسخها في البيت. يأخذه الرعب من مجرد التفكير في غضب رئيسه فيسهر لينسخ، ويقوم صديقه المشفق عليه ليقنعه بالراحة، دون أن يستجيب، ومع تصاعد خوفه تتدهور حالته العقلية ويبدأ بالهذيان، بينما يواصل النسخ بقلم فارغ. في الصباح يخرج صديقه ليحضر له طبيبًا، ويعود فيجد فاسيا قد سبقه إلى المصلحة واقتحم مكتب رئيسه هاذيًا بكلام عن جريمة ارتكبها وبأن عقوبته ستكون تجنيده. ويندفع أركادي إلى مكتب الرئيس وراء فاسيا، ويسأله الرئيس المتأثر: لكن كيف حدث له هذا؟ كيف أصبح مجنونًا؟ ويرد أركادي: اعترافًا بالجميل!

الروح في الحالتين مختلفة تمامًا، أنيس صاحب وعي ويلجأ إلى تغييب عقله بالحشيش، يمقت رئيسه وعمله، أما فاسيا ذو القلب الضعيف فطيب

وساذج، لا يعي أن ذلك الرئيس الذي يرجو رضاه رجل مستغل، وأن ما يمنحه من فتات لا يوازي حجم أعمال النسخ التي يطلبها منه لحسابه الشخصي، وخارج مسئوليات وظيفته. المعاملة الحسنة من الرئيس سببها أن فاسيا أكثر من ملتزم بمهامه، لكن رعبه يقول كل شيء عن عبودية البيروقراطية الروسية. لهذا صار لمشهد النسخ بقلم فارغ حياة مختلفة في كل من الروايتين.

ولم يعد مهمًّا أن نعرف إن كان محفوظ قد استلهم مشهد دوستويفسكي أو تشابه معه بمصادفة؛ فالوصول إلى معنى واحد أو رسم مشهد قد يجري بين كاتبين لم يقرأ أحدهما الآخر. هناك على سبيل المثال تشابه بين حكاية من «ألف ليلة وليلة» وبين الثيمة الأساسية لرواية أمبرتو إيكو البالغة الشهرة: «اسم الوردة».

محفوظ لم يُسأل أو يتطوع بحديث عن تشابه مشهد النسخ بقلم فارغ بينه وبين دوستويفسكي، لكن إيكو تكلم. ألَّف كتاب «حاشية على اسم الوردة» يتناول فيه الكثير جدًّا من التفاصيل عن روايته الشهيرة، ودوافع كتابتها واستعداداته السابقة على عملية الكتابة، ابتداءً من حبه للقرون الوسطى مرورًا بمصادر إلهامه واختياره للدير الذي تجري فيه الأحداث، دون أن يُغفل مصدر البيت الشعري اللاتيني الذي يختتم به الرواية، وكيفية توليد عنوان الرواية منه.

وفي تناوله لثيمة الكتاب المسموم، وهي عقدة الرواية وليست فكرة قليلة القيمة، أكد أن الثيمة فكرة أساسية من أفكاره، يطرحها بسخرية: «كانت لديّ رغبة في تسميم راهب» ويحكي كيف جعلته هذه الرغبة يقرأ كتابًا عن السموم لم يشف غليله، فلجأ إلى متخصص: «طلبت من أحد الأصدقاء،

وكان متخصصًا في البيولوجيا أن يُشير عليّ بمستحضر من خاصياته المميزة أن يكون قابلًا للامتصاص عن طريق الجلد حين يعالج المرء شيئًا ما بيديه»(2)، ويقول بأن صديقه الخبير أبدى عدم علمه بوجود سم له هذه الخصائص المطلوبة.

هكذا أدخل القارئ إلى ورشة روايته، ثم عاد إلى الحديث عنها في «اعترافات روائي ناشئ»(3) دون أن يأتي على ذكر لـ«حكاية الملك يونان والحكيم رويان» من بدايات ألف ليلة(4) بوصفها مصدر حيلة الكتاب المسموم.

في تلك الحكاية ينجح الحكيم في علاج الملك من البرص بعد يأس أطباء المملكة بأن شبَّع صولجانًا بالأدوية والعقاقير، وطلب من الملك أن يمسك بالصولجان ويضرب به كرة، حتى يتعرَّق. وبهذه الطريقة شُفي الملك، فقرَّب منه الحكيم حتى اشتعل قلب وزير حسود بالغيرة وقال للملك «أما ترى أنه أبرأك من المرض من ظاهر الجسد بشيء أمسكته بيدك؟ فلا تأمن أن يهلكك بشيء تمسكه أيضًا». أخذت الوشاية موقعها في قلب الملك فصارح الحكيم بأنه سيقتله، فاستمهله حتى يذهب لوداع أهله وتوزيع مكتبته، واعدًا بأن يحمل إلى مليكه أنفس وأعجب كتاب لديه: «فيه شيء لا يُحصى، وأقل ما

فيه من الأسرار إنك إن قطعت رأسي وفتحته (الكتاب) وعددت ثلاث

ورقات ثم تقرأ ثلاثة أسطر من الصحيفة التي على يسارك، فإن الرأس تكلمك وتجاوبك على جميع ما سألتها». فرح الملك واستخفه أن يرى التجربة العجيبة. أمر بقتله، وبعد القتل أُحضرت الرأس إليه وأوقفها في

طبق وبدأ في فتح الكتاب ووجد الصفحات ملتصقة فوضع إصبعه في فمه وأخذ من ريقه وعد حتى ست صفحات فسرى السم في جسمه وسقط ميتًا. هناك اختلاف في جرعة العجائبية بين طبعتي بولاق وبرسلاو. في الأولى يُقلِّب الملك في الكتاب قبل قطع رأس الحكيم، وفي الثانية يُكلِّمه الرأس المقطوع، لكن ذلك لا يُغيِّر من طبيعة حيلة تسميم الكتاب التي رأينا مثلها في «اسم الوردة».

كان لإيكو أن يسكت عن حيلة الكتاب المسموم، لكن صاحب التأويل المفرط تكلم، وقد لا أكون مفرطًا في التأويل عندما أقول إن سؤاله لصديقه كان تحديدًا عن سم ينتقل باليد كما في ألف ليلة، وبكلمات تبدو مُستلَّة من أصل قصة الليالي: «حين يعالج المرء شيئًا بيديه». لكنه على أية حال نقل حيلة الكتاب المسموم من مجالها الأصلي في الليالي كعبرة عن مؤامرات البلاط، وحكايات جزاء الإحسان بالجحود (جزاء سنمار) إلى مجال التشدد الديني الذي يخشى الفكر، ويخشى الفكاهة بشكل خاص. رواة ألف ليلة وضعوا مشاغل روح عربية وشرقية، بينما ذهبت روح إيكو ابن أوروبا التي خرجت من محاكم التفتيش بالدم إلى همه الأوروبي.

ولو منح القراء ونقاد الأدب مسألة «الروح» اعتبارًا أكبر لما قسوا على رواية ماركيز «ذاكرة غانياتي الحزينات» التي استقبلها الكثير من القراء حول العالم بوصفها استنساخًا لرواية «بيت الجميلات النائمات» استنادًا إلى الثيمة التي استعارها الكولومبي من الياباني: رجل مسن ينام في حضن فتاة شابة. في الحقيقة لا يتعدى ما أخذه ماركيز من كاواباتا حجم ما أخذه أمبرتو إيكو من ألف ليلة، وقد

لا تكون هذه الثيمة من ابتكار كاواباتا ذاته، فربما يكون قد اقتبسها من الكتاب المقدس، حسب ما يعتقد ماريو فارجاس يوسا(5).

في المخيلة الشعبية العربية ومخيلات العديد من القبائل الإفريقية والهندية نُصادف تحريضًا للرجل المسن على امتصاص رحيق الشابات من أجل استعادة شبابه، وفي المقابل نجد تحذيرًا للشاب من مطارحة المرأة العجوز الغرام لأنها قادرة على امتصاص رحيق فتوته والتعجيل بشيخوخته. وفي ألف ليلة وليلة، لا يتوقف الدلالون عن مد حريم السلاطين بجوارٍ في سن الرابعة عشرة والخامسة عشرة.

غير روايتي كاواباتا وماركيز يحفل الأدب المعاصر بالكثير من العلاقات التي يكتنفها فرق السن الكبير بين النساء والرجال وبالعكس. لوليتا، رواية فلاديمير نابوكوف منشورة قبل رواية كاواباتا بست سنوات، وأخرج فيها نابوكوف علنًا مكبوت وفنتازيا انحراف الولع بالصغيرات. وليس هناك من يربط «منزل الجميلات النائمات» برواية «لوليتا». ثم ماذا عن «عطر» زوسكيند؟ جرونوي بطل «العطر» الذي ولد بلا رائحة أراد أن يصبح موجودًا من خلال سعيه الإجرامي الخرافي لاستخرج عطر العذارى الجميلات من أجسادهن. محاولة لامتلاك رحيق الشباب بمعنى ما. ولم يتهم أحد روسكيند بسرقة كاواباتا.

ماركيز هو الوحيد الذي وقع في يد وردية متشددة من شرطة الأدب رأت ما فعله سرقة، ثم نال تخفيفًا للحكم نظرًا لشهرته الكبيرة. لكن الاختلاف بالغ بين روايته ورواية كاواباتا.

استخدم ماركيز ثيمة كاواباتا، لكن كلًّا منهما كتب بروحه هو وحساسيته الخاصة التي تنبع من تكوينه ورؤيته للحياة، ولبيئة الرواية المتغلغلة في روح كاتبها.

أضاف كاواباتا الحبوب المنومة على قصة التوراة؛ فإيجوشي ليس نبيًّا لتسهر الفتاة بين ذراعيه دونما تذمر. وفي السرد تظهر روح الخجل الياباني. يذهب إيجوشي إلى بيت المتعة متخفيًا. يتناول قرص المخدر قبل أن يدخل إلى الفتاة، وسرعان ما ينام هو الآخر ويستيقظ في الصباح فتكون الفتاة قد غادرت. النوم سِترٌ يحافظ على جهل الطرفين أحدهما بالآخر.

«منزل الجميلات النائمات» رواية حداد تتعانق فيها الشهوة مع الموت. سردها ينتمي إلى تيار الوعي القائم على تأملات روح مفكرة مستوحشة في جمل طويلة. النوم بالقرب من الصبية لا يجلب لإيجوشي إلا الأسى متذكرًا لحظات عنفوان جسده وعلاقاته السابقة، بل وكنوع من التوبيخ الذي تمارسه ذاكرته يتذكر حادث تعرض ابنته للاغتصاب. وخرج من ليلة المتعة المفترضة بتكثيف رثائه لذاته، لا يغادر سرده قتامة ماضيه وحاضره، بلا أفق لمستقبل.

لقد حوَّل كاواباتا غرفة المتعة إلى غرفة تعذيب يجلد فيها جسد العجوز، وبعبارة أخرى: يجلد المسخ الذي وجد نفسه بداخله ويبكي عليه، مثلما يدخل الأخ في ألف ليلة لجلد أخويه الممسوخين كلبين. ثم يبكي عليهما(6).

في «ذكريات غانياتي الحزينات» لا شيء من هذه القتامة، لا ثقل الذكريات ولا تأملات وجودية عميقة. لا جريمة غامضة تقع كما حدث في بيت الجميلات النائمات. لا شيء من الندم وتوبيخ الذات، بل حفلاً للحواس، وتدفقًا للسرد

في جمل قصيرة رشيقة، نستشعر خفة الفكاهة لدى الشيخ الهرم، الذي تدافعت عليه ذكرياته السعيدة في الحب؛ فقرر أن يجعل ليلة عيد ميلاده التسعين مميزة؛ وهاتَف قوادته القديمة لتنتقي له فتاة صغيرة.

أنجز ماركيز رواية بعث لا رواية موت، مليئة بالتفاصيل الاجتماعية والسياسية، مهمومة بكشف آثام النفاق الاجتماعي وفساد السياسيين وألوان الفقر.

لا تكتم في بيئة أمريكا السمراء حارة الطباع. العجوز راوغ فذكر لسائق التاكسي مبنى قريبًا من بيت سمسارة المتعة، لكن السائق كشف مقصده الحقيقي وتمنى له ليلة ممتعة، وعندما نزل من التاكسي بالقرب من العنوان، كان جيران بيت المتعة يمازحونه ويدعون له بالتوفيق.

الفتاة، لدى ماركيز منومة بفعل «مشروب» وبدلًا من أن تمنح المدبرة زبونها القديم منومًا منحته دهانًا لإنعاش ذكورته. ولم تنصحه بألا يضع إصبعه في فم الصغيرة، بل نصحته أن يدعها نائمة حتى ترتاح فحسب. بوسعنا أن نعتبر إجراء التخدير في هذه الحالة مداعبة من ماركيز لكاواباتا، واستعراضًا للثقة.

بوسعنا النظر إلى ماركيز كساحر يفرد أمامنا المنديل ذاته الذي استخدمه الساحر الذي سبقه، ثم يخفيه في كُمه ويُخرج منه ديكًا شبقًا متباهيًا، بدلًا من العندليب الحزين الذي أخرجه كاواباتا.

بطل ماركيز الذي لا نعرف اسمه، مختلف تمامًا عن إيجوشي؛ فهو صحفي قديم، لعوب، فكه، متصالح مع تقدمه في السن، لديه القدرة على التحديق في عين الشيخوخة ويكتب في عيد ميلاده عمودًا في تمجيدها. وقد عاش

عنيدًا متمسكًا باعتقاد أنها لن تصيبه، يسخر من أطفال الثمانين الذين يشكون من الوهن؛ فمن جملة انتباه ماركيز للتفاصيل الصغيرة لم يغفل التطور الإيجابي الذي طرأ على معدلات الأعمار، فجعل بطله في التسعين، بدلاً من السابعة والستين عند كاواباتا.

يتحرك الزمن الروائي نحو المستقبل؛ فلم تبعث الليلة السعيدة الحياة في جسد الصحفي فحسب، بل بعثت الحرارة في أسلوب وموضوعات مقاله الذي صار جذابًا وتسبب في زيادة توزيع الجريدة، بعد أن استمر لسنوات طويلة مهجورًا من القراء، تنشره الجريدة كنوع من الترضية لشخص أفنى حياته فيها.

الروح لكل من الكاتبين صنعت الفرق بين الميلاد الجديد للتسعيني في رواية ماركيز، وبين أجواء الحداد في رواية كاواباتا. وأتصور أن عددًا أقل من القراء كان سينتبه إلى العلاقة بين «ذكريات غانياتي الحزينات» و«بيت الجميلات النائمات» لو لم يثرثر ماركيز لعقود طويلة عن افتتانه برواية كاواباتا.

بحث الكاتب الفرنسي جورج بولتي (1946 - 1867) في حبكات الروايات المهمة والملاحم وقصص الكتاب المقدس، وانتهى إلى أن كل القصص لا تخرج عن ست وثلاثين حبكة أو موقفًا دراميًّا، منها: التوسل، التفاوض، اللغز، الجريمة بين الأقارب..إلخ. ويمكن تسمية هذه الحبكات «موضوعات» بينما يعتقد آخرون بأن الحبكات ست لا غير، أعقدها حبكة أوديب (سقوط ثم ارتفاع ثم سقوط مجددًا) حبكة سندريلا (صعود/ سقوط/ صعود) حبكة أيكاريوس (الارتفاع ثم السقوط) .

أمبرتو إيكو، حاشية على اسم الوردة، ترجمة أحمد الويزي، دار التكوين، دمشق، 2010.

أمبرتو إيكو، اعترافات روائي ناشئ، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت 2014.

الحكاية في الليلة الرابعة طبعة بولاق، وعنها الطبعات اللاحقة، وأحدثها طبعة الدار المصرية اللبنانية، القاهرة 2017 تحت عنوان «حكاية الملك يونان والحكيم رويان»، وفي طبعة كلكتا الهندية ترد القصة في الليلة ذاتها تحت عنوان «حكاية وزير الملك يونان»، ويرد فيها الحكيم باسم دوبان، وفي طبعة برسلاو ترد في الليلة الحادية عشرة بلا عنوان، ويشار إلى الملك فيها بـ «ملك اليونان» والحكيم باسم دوبان.

في مقاله عن «منزل الجميلات النائمات» يفترض ماريو فارجاس يوسا أن كاواباتا أخذ ثيمته من قصة أبيشج الشونمية بالكتاب المقدس: (وشاخ الملك داود. تقدم في الأيام وكانوا يدثرونه بالثياب فلم يدفأ. فقال له عبيده ليفتشوا لسيدنا الملك على فتاة عذراء فلتقف أمام الملك ولتكن له حاضنة ولتضطجع في حضنك فيدفأ سيدنا الملك. ففتشوا على فتاة جميلة في جميع تخوم إسرائيل فوجدوا أبيشج الشونمية فجاءوا بها إلى الملك. وكانت الفتاة جميلة جدًّا فكانت حاضنة الملك وكانت تخدمه ولكن الملك لم يعرفها. (1-4 سفر الملوك). (مقال يوسا مترجم إلى العربية ضمن مختارات من مقالاته من اختيار وترجمة وليد سليمان في كتاب: «إيروس في الرواية» ديدالوس. تونس 2009).

في الليالي نصادف، أختًا طيبة تتعرض للإساءات المتكررة من أختين، أخًا طيبًا يخونه شقيقاه، وبدافع التعاطف مع الخير تتدخل ساحرة أو جن طيب لوضع العدالة في نصابها بمسخ الأشرار كلابًا، مع إلزام الطيبين بجلد الأشرار وإلا تعرضوا هم للجلد. وهكذا ينفذ الإخوة العقوبة ثم يجلس الجالد يبكي على المجلود. الأخوات في حكاية الحمَّال البنات في الليلة التاسعة، والإخوة في قصة عبد الله بن فاضل وأخويه ناصر ومنصور في الليلة 978. (طبعة بولاق).

حكمة الشكل

لو سألت طاهيًا لماذا تقضي وقتًا طويلًا في تزيين طبق سيجيبك على الفور: لأن العين تأكل. هذه حقيقة؛ لكن الطاهي الحاذق يعرف أن الناس لا يذهبون إلى المطاعم ليطعموا أعينهم وينصرفوا، وإن ذهبوا مرة فلن يعودوا مرات، لأن ذاكرة العين أضعف من ذاكرة اللسان وأسرع ضيقًا بالتكرار!

مثل تلك المطاعم المتخصصة في وجبات العيون موجودة، وقد عرفت ذات مرة واحدًا منها. كان في جزيرة سانتوريني اليونانية، وأحتفظ بصور الأطباق التي قُدمت إلينا، أطالعها بين وقت وآخر، لكي أتذكر شيئًا مما تناولناه في تلك المغامرة، لكن دون جدوى.

كان الوقت قبل الغروب في بدايات استسلام الصيف لغزو الخريف الناعم، وكانت هناك مقدمات مطر. رذاذ خفيف منعش يحمله الهواء على طوال الطريق المتعرج الصاعد الهابط، لم يلبث أن توقف بعد وصولنا للمطعم الذي يطل على برارٍ واسعة بعشب قليل متناثر يعاني من العطش، المطعم فسيح وخال، فقد ذهبنا مبكرًا.

تناوب الندل الترحيب بأول اثنين من رواد المساء، وحملوا إلينا أطباقًا متتالية، في كل منها قدر عقلة الإصبع من شيء ما يتوسط تشكيلاً من خطوط متشابكة من الصلصات بتدرجات لونية لا يستطيع أن يمزجها على هذا النحو إلا رسام بارع.

باعوا لنا في الحقيقة لوحات هشة مدهشة مرسومة بعناية، أخذت تتوالى أمامنا، على مائدة شديدة الفخامة والنظافة. الرسوم كانت فنية جدًا حتى

أن قلبي لم يكن يطاوعني على المساس بها، وانتظرت أن يأتي الطبق الرئيسي؛ طبق طعام حقيقي. لكننا لم نتلق سوى الأناقة التي لم تختلف بين طبق مالح وطبق حلو، مع تصعيد في الخفة إلى حد غياب الطعام.

لا أعتقد أنني يمكن أن أكرر نزوة الاكتفاء بالشكل مجددًا، لكن المدهش أن أتذكر ذلك المطعم على الدوام برضى، وكأنني عشت تجربة سفر إلى النجوم. هل كان ذلك انبهارًا بشكل الطعام أم بسبب جمال الرفقة؟

هناك الكثير من الروايات لا تُطعم سوى العين. لا تقدم سوى الحدوتة البسيطة الحريفة، ولها أضرار طعام الشارع السريع المشبع بالدهون. وهناك في المقابل روايات مفعمة بالمعنى وبالقضايا الكبرى لكنها تفتقر إلى الشكل الجذاب الذي يجعلها بلا قارئ، فتظل أفكارها العظيمة دون جدوى، لأن الكتابة لا توجد إلا في وجود القارئ.

الشكل، هو جوهر الرواية؛ فهو الذي يمنحها وجودها ابتداءً لأنه هو الذي يجعل القارئ يمنح الكاتب تواطؤه ويوافقه على اعتبار الخيالي الذي يجري في عالم الرواية حقيقيًّا. والشكل جزء من المعنى؛ فبخلاف ألوان الكتابة الفكرية والفلسفية تتجسد معاني الرواية عبر شكلها، أو بنائها.

الرواية فكر حدسي، واختيار الروائي للشكل فعل حدسي كذلك، تتجه روح الكاتب إلى شكل من البناء دون غيره ببصيرة داخلية أكثر منها تفكيرًا. تلك البصيرة يكتسبها من خبرته بالطبع. ومن غير الممكن أن يتم التفكير في أحد عناصر الرواية منفردًا، بل يولد الحدث متناسبًا مع الشخصية، ومع الزمان والمكان، مع اللغة. وكل عنصر من هذه العناصر يتخذ وجوده من الآخر، الحدث يؤثر في الشخصية، ومن جانبها تصنع الشخصية الحدث وتدفع به

للأمام، كذلك يتخذ الحدث معناه أو جزءًا من معناه من المكان أو الزمان أو الظرف الذي يحدث فيه. الضحك فعل محبب في لحظات الفرح، لكنه فعل شنيع لحظة تشييع ميت.

المؤلف هو خالق هذا العالم الوهمي، في البدء لديه الكلمة؛ أي حدسه اللغوي الذي سيبني منه عالمه الصوري هذا. وعليه أن يتخفى؛ فلا يعلن عن نفسه داخل العمل، بحيث يبدو الأمر منطقيًّا وتبدو الحياة في الرواية كما لو كانت تحفر مجراها بنفسها مثلما تجري الأمور

– ظاهريًّا - في الواقع. وليس في هذا التخفي ما يقودنا إلى مقولة «موت الكاتب» لأننا سنلمس ما يدل على وجوده في حسن أو سوء صنعته.

تطور بناء «ألف ليلة وليلة» درس في الحكمة الخفية للشكل، وأوله اللغة. ولنتأمل فحسب لغة خطاب شهرزاد للملك لنكتشف إلى أي حد تُناسب مقتضى الحال في كل مرحلة من مراحل السرد.

في الليالي الأولى تُكثر من تبجيل الملك، ومع التقدم في النص، يصير تهديد الموت أبعد فيتناقص التبجيل ويقل الحذر، وتبدأ في التباسط، حتى لتجرؤ على اختتام حكاية قمر الزمان وزوجة الجوهري بجملة تبدو توبيخًا وزجرًا له على ما اقترف بحق النساء قبلها: «ومن ظن أن النساء سواء؛ فداء جنونه ليس له دواء، فسبحان من له الملك والملكوت وهو الحي الذي لا يموت»(1). ثم نقرأ في الليلة 980 هذه المخاطبة الساخرة: «اعلم أيها الملك العظيم أنه كان ملك من الملوك، وكان عظيم الشأن مغرمًا بحب النسوان كثير الولوع بهن؛ فبينما هو ذات يوم في قصره إذ نظر إلى جارية على سطح دارها...»(2).

لقد توطدت العلاقة بما يسمح بهذه البداية التهكمية؛ فالملك المروي عليه عظيم، والملك المروي عنه عظيم ومحب للنسوان، يسترق النظر، وكأنها تقول له: تواضع يا شهريار، ما أنتم معشر الملوك سوى رجال، ما أنت سوى رجل! تصرف كرجل واعلم أن حب النساء لن يقلل من عظمتك شيئًا.

وقد أخذ مضمون القصص يتطور مع تطور لغة المخاطبة، وأخذت شهرزاد مع التقدم ليلة بعد ليلة تضع أمام شهريار صورة للحياة متنوعة الاحتمالات؛ فتبدأ قصص احتيال الرجال وخياناتهم، وقصة رجل يقتل حبيبته العفيفة في لحظة تهور بفعل وشاية كاذبة، وقصة لشاب يحتال للوصول لامرأة ويتسبب في طلاقها من زوجها.

وما كان لشهرزاد أن تواصل حكاياتها إلا بفضل هذه الرهافة كأنها طبيب نفسي يجاري مريضه في البداية، ويتظاهر بأنه يقره على كل أوهامه، ليكسب وده لكن هذه المجاراة تجري في ظاهر الخطاب فحسب، وفي ظاهر العبر القريبة من سطح الحكاية، لكن طبقات النص كانت تحوي دومًا احتمالات تأويل أخرى تعارض تصورات شهريار عن الحقيقة والعدل والسلطة والرجولة.

ليس هناك من مزرعة نجلب منها المكونات الأساسية لطبختنا. لا وصفة سحرية لبناء شخصية مناسبة، أو زمان أو مكان مناسب. ولا يمكن ولا ينبغي أن يكون كل شيء مخططًا من البداية. الكاتب لديه فكرة، يريد أن يكتبها، ولديه الشغف ليفعل ذلك من خلال تحويلها إلى بناء متماسك، ستتضح معالمه مع التقدم في الكتابة.

يحلو لبعض الكتاب أن يرددوا أن شخصيات رواياتهم تصنع مصائرها، ويمكننا أن نقبل هذا الادعاء من باب حب الدُّعابة، وإن لم نكن من أهل الفكاهة يمكننا تقبله من باب المجاز، لكن تطور الأحداث ليس اعتباطيًّا، وليس نزوة شخصيات تندفع في طريقها بلا منطق، بل يحكمها تكوينها، أي التكوين الذي خلقه الكاتب، الذي هو بدوره محكوم بالمنطق، حتى عندما يريد أن يخلق شخصيات خارقة؛ فلا بد من عناصر حقيقية تجعل الشخصية مقنعة ومنسجمة مع أفعالها. ومن ذلك مثلًا التأسيس على أسباب منطقية بينها الوراثة التي تؤدي إلى تطابق الشخصية مع سمات العائلة، أو إلى التضاد مع تلك السمات تمردًا أو بفعل المفارقة القدرية، يدخل في تكوين الشخصية كذلك مستوى التعليم والثقافة والتحديات وخبرات الزمن وهبَّات التحول المفاجئة في مواجهة منعطفات حادة.

ودائمًا ما تسعفنا ألف ليلة بالمثال. في القصة الإطار يرى شاه زمان خيانة زوجته فيقتلها من فوره، وعندما يرى خيانة زوجة شقيقه الأكبر يخبره بما رأى، فلا يقتل شهريار زوجته، وإنما تجعله حكمة الزمن ينتظر حتى يرى بنفسه «مرادي أن أرى بعيني» ويتظاهر بأنه ذاهب للقنص، ثم يتنكر ويعود متخفيًا إلى القصر ويرى بعينه، ويتمهل مجددًا، ويقول لأخيه: «قم بنا نسافر إلى حال سبيلنا وليس لنا حاجة بالمُلك حتى ننظر هل جرى لأحد مثلنا أو لا فيكون موتنا خيرًا من حياتنا»(3). هدوء وتواضع العمر جعل شهريار يتمهل مجددًا، ولم يقل له «حتى ننظر هل جرى لملك مثلنا»، بل قال «لأحد» فقد جعله تواضعه يدرك أن الملك رجل كغيره من الرجال، يمكن أن يتعرض للخيانة كآحاد الرجال. وكان لا بد من حدث أفظع يُثبت أن النساء جنس خائن بطبعه، لكي يخرج شهريار عن حكمته ويبدأ رحلة القتل؛ فالتقيا بالمرأة التي تخون الجني. والجني بالبداهة أعلى سلطة وحيلة من الإنسي، ولو كان ملكًا.

بعد ذلك قتل شهريار زوجته والعبيد(4) ثم بدأ يطلب عذراء كل ليلة ينهي حياتها في الصباح، حتى كادت المملكة تخلو من الصبايا فجاءته شهرزاد، وبتواضعه وفضوله للمعرفة سمح لها بأن تحكي. هل كانت الليالي لتبدأ أو نعرف شيئًا عن مهارة شهرزاد في القص لو لم يمنحها الفرصة؟

بعض الشخصيات تُبنى على مهل وتكتسب تطورها أمام القارئ صفحة بعد صفحة، وهناك شخصية تصطدم بواقعة مروعة فتتبدل اتجاهاتها إما بفعل الانفعال أو بفعل الاستنارة على وقع الصدمة، ويبدأ القارئ في التعرف على جانب لم يره فيها من قبل.

وبين حشد الشخصيات التي تنمو بمنطقية، يمكن أن تتسع الرواية لشخصية عاجزة عن التطور، ويكون لجمودها حكمة تعزز الهدف الكلي. البعض يرى مثل تلك الشخصيات الخاملة بلا فائدة، لكن دوستويفسكي يراها ضرورية لإبراز الشخصيات المتميزة(5).

كيف يمكننا النظر إلى شخصية دنيا زاد بناء على مقولة دوستويفسكي؟ هي ضرب فريد من الشخصية غير المميزة، لكنها نهضت بعبء اللحظة الأخطر في الليالي، وهي اللحظة التي أعقبت انتهاء الملك من قضاء متعته من شهرزاد في ليلتها الأولى، وكان ينبغي أن ينادي السيَّاف ليأخذ ضحيته الجديدة للقتل. دنيا زاد القابعة تحت سرير الملك هي التي نطقت بالجملة المنجية: «بالله عليك يا أختي حدثينا حديثًا نقطع به سهر ليلتنا».

رسمت شهرزاد هذا الدور لدنيا زاد من البداية. «إذا توجهتُ إلى الملك أُرسلُ أطلبك، فإذا جئتِ عندي ورأيتِ الملك قضى حاجته مني فقولي يا أختي حدثيني حديثًا نقطع به السهر وأنا أُحدِّثك حديثًا يكون فيه الخلاص إن

شاء الله». حيلة تتجلى فيها عبقرية شهرزاد عالمة النفس. لو طلبت بنفسها أن تحكي حكاية لاعتبر الملك طلبها تهافت امرأة تحت حد السيف، لهذا أرادت أن يأتي الطلب من طفلة لا يتهددها القتل. ولنتأمل دقة بناء اللغة؛ فقد لقَّنت دنيا زاد أن تطلب بضمير المفرد «حدثيني» لأنها لا تطمح لأن تسامر الملك شخصيًّا، بل تترك له أن يستمع إليها بمحض الصدفة بينما تسامر أختها الصغيرة، لكن دنيا زاد قالت: «حدثينا» بصيغة الجمع إما لأنها جاهلة بتعقيدات البروتوكول أو لأنها استشعرت تعاطف الملك أو توتره. هذا الافتراض الأخير أكدته الجملة «فلما سمع الملك هذا الكلام وكان به قلق فرح بسماع الحديث» ولا بد أن اللحظة التي ينادي فيها الوزير ليأخذ إلى القتل امرأة استمتع بها للتو كانت لحظة ثقيلة عليه في كل ليلة، وفي هذه الليلة كان سيناديه ليقتل ابنته، لهذا كان طبيعيًّا أن يسعد بالحديث كمخرج من هذا التوتر.

على أية حال، تقوم دنيا زاد بدور الحلقة المشتركة بين شهرزاد وشهريار. شخصيتها ضرب من تزاوج الكاتب والقارئ؛ فهي مستمع مشارك، وراو مشارك بين ليلة وأخرى، بجملة استحسان واحدة: «ما أجمل حديثك يا أختاه وأعذبه» فتفتح الباب لشهرزاد لتستبق بتقديم وعد المتعة بقصة أخرى مرجأة: «فأين ذلك مما أحدثكما به في الغد إن أحياني سيدي الملك».

تقوم دنيا زاد بدور «المطيباتي» الذي يستعين به المغنون ومقرئو القرآن، وهو الشخص الذي يساند المطرب والمقرئ، مبديًا إعجابه بصوت مسموع حتى في حفلات العزاء. بلغة وسائط التواصل الاجتماعي، فإن دنيا زاد تقوم بدور المعجبين fans وجملة التطييب التي تنطق بها تساوي صوت التصفيق والضحك المصاحب في كوميديا الموقف Sitcom.

تفاعل الشخصيات المختلفة وتدافعها في الرواية هو الذي سيدفع بالأحداث، دون إسقاط دور الصدفة بين وقت وآخر. وسواء تولد الحدث طبقًا للمنطق أو بفعل المصادفة، لا يجب أن يبقى معزولًا بلا وظيفة. مثل هذه الأحداث عديمة المعنى وغير المربوطة بغيرها موجودة في الحياة، لكنها غير مسموح بها في الرواية. عندما يقع حادث مروري في الواقع وينتهي دون أضرار ضخمة، تعود بعده قوة الشرطة إلى نقطة تمركزها وينصرف أطرافه إلى بيوتهم. في الرواية

لا بد من تداعيات، ربما يؤسس هذا الحدث التافه لقصة حب بين شرطي وقائدة السيارة، وهذا يتطلب أن تكون لفرد القوة الأمنية سمات معينة، وسنحتاج إلى شرطي بسمات أخرى عندما نريد أن نجعله يكتشف أن المصابة ارتكبت جريمة شنيعة وأن سبب ارتكابها الحادث المروري أنها قادت بجنون هربًا من مسرح الجريمة. الشرطي في هذه الحالة يجب أن يتمتع بذكاء حاد وأن يكون متحققًا في حب بما يُمكِّنه من الانتباه إلى اضطراب المصابة، لا إلى جمالها!

بناء الزمن طولًا أو قِصرًا، استقامة أو تموجًا أو استدارة، يكون لغايات محددة. ما الذي يجعل طاهية تختار أن تقلي بيضة أو تطهو هريسًا(6) أو تسلق أحجارًا؟ الطبخة الأولى تستغرق دقيقة، الثانية تستغرق ليلة فوق موجات من النار الحامية والهادئة، والثالثة لا تنتهي، وكل زمن من هذه الأزمنة يقول لنا شيئًا عن علاقة الطاهية بالوقت، وعلاقتها بمن ستقدم لهم الطعام، عن حالتها النفسية، عن درجات الكرم ودرجات الاستطاعة المادية والعجز، والأهم من ذلك يحمل الخيار الزمني شيئًا من غايات الكاتب النهائية ويساهم في صنع المعنى.

في الثلاثية (عبر ألف وثلاثمائة صفحة) بنى نجيب محفوظ زمنًا طوله ربع قرن. من ثورة 1919 إلى 1944، لكنه بنى قرنين من الزمان عبر مئتي صفحة فقط في رواية أجيال أخرى هي «حديث الصباح والمساء».

وفي نحو ستمائة صفحة يبني محفوظ في «ملحمة الحرافيش» زمنًا لا متناهيًا، يجتهد البعض لتخمينه بثلاثمائة عام انطلاقًا من الأجيال العشرة في الملحمة، ويُقدِّره البعض بمائة وخمسين عامًا تبدأ من بداية القرن التاسع عشر انطلاقًا من علامات تغير الحياة في الحارة. لكن شكل تتابع الأجيال وقيام وانهيار الفتوات يوحي بأن ما حدث سيتواصل إلى الأبد.

يتضافر الزمان والمكان في أعمال محفوظ بشكل يختلف في روايات التأريخ الاجتماعي عنه روايات الأمثولة. في الثلاثية وغيرها من رواياته الواقعية نستطيع أن نطابق المكان الروائي مع المكان الواقعي من خلال الأماكن الشهيرة مثل مسجد الحسين، ومآذن قلاوون، وبيت القاضي، وخلافه. في «الحرافيش» حارة، لكنها مختلفة عن حارة الثلاثية؛ فهي بلا اسم ولا تُشير إلى معالم كهذه، وهي حارة ممتدة بعكس قِصَر الحارات الحقيقية في منطقة الجمالية، لكي تصبح أمثولة للحياة وتلبي الرؤية الأسطورية.

على أن اللجوء إلى المكان الأسطوري أو المكان الغائم ليس الاستراتيجية الروائية الوحيدة لبناء المكان الروائي، بل من الممكن اختيار وجه واحد من وجوه المكان الطبيعي لكي يناسب الموضوع. ولنأخذ البحر على سبيل المثال. لا نستطيع أن نحصي عدد الروايات التي تتخذ من البحر مكانًا للمتع؛ للسباحة والانتقال في اليخوت الفاخرة، وما يوفره ذلك الانطلاق من صحبة وفرص للحب شرقًا وغربًا، لكن هيمنجواي يجعله مكانًا للخطر والعزلة. في

«العجوز والبحر» جعل البحار سنتياجو يصارع السمكة وحيدًا طوال الليل، فصار البحر ـ على اتساعه ـ في ضيق غرفة مارسيل پروست المبطنة بالفلين.

تبدو نوفيلا ماركيز الشهيرة «وقائع موت معلن» نموذجًا لتوليد المعنى من خلال البناء المبهر لجريمة القتل من أجل الشرف المعتادة في المجتمعات التقليدية شرقًا وغربًا. ويلزمنا هنا التفريق بين الفكرة والحبكة؛ ففكرة الرواية هي سؤالها الوجودي، وسؤال «وقائع موت معلن» يتعلق بالقدر واستحالة الهروب منه، بينما تنتمي من حيث الحبكة إلى الفرع «جريمة يتبعها انتقام» وهي واحدة من حبكات بولتي الست والثلاثين.

يتكرر في نقد «وقائع موت معلن» حديث عن مهارة ماركيز الذي تمكن من الإمساك بالقارئ على الرغم من أن الموت معلن في عنوان الرواية، وفي جملتها الأولى: «في اليوم الذي كانوا سيقتلونه فيه، استيقظ سنتياغو نصار في الساعة الخامسة والنصف صباحًا لينتظر وصول المركب الذي سيأتي فيه المطران»(7). لكن ماركيز لم يمنحنا الكثير، أعطانا طرف خبر ولن نقف على حقيقة ما حدث إلا قطرة قطرة حتى نهاية الرواية.

مع التقدم في القراءة نكتشف أن البلدة كلها تعرف أن الشقيقين التوأم بيدرو وبابلو فيكاريو يتربصان بسنتياجو نصار لقتله، لأن عريس أختهما أنخيلا ردها بعد ساعات من زفافها إليه، إذ وجدها غير عذراء. وتحت الضرب باحت أنخيلا لأخويها باسم سنتياجو نصار بوصفه شريكها السري.

راهن ماركيز في هذه النوفيلا على القصة الصحفية موسعًا من إمكانيات بناء قصة أدبية في هذا الشكل الصحفي، مصرحًا باللفظ داخل الرواية أن ما

يكتبه استقصاء لواقعة قتل حقيقية بعد عشرين عامًا من وقوعها، ويواصل الإلحاح على هذا الإيهام بالواقعية؛ فمرة يقول مبررًا غرابات القصة: «لم أكن أتصور أن الحياة يمكن أن تنتهي إلى أن تكون متشابهة جدًّا مع الأدب الرديء» ومرة يقول «كيف تستفيد الحياة من مصادفات محظورة على الأدب لتتم دون أية عرقلة عملية موت معلنة إلى هذا الحد». في هاتين الجملتين إصرار على التنصل من حرفة الأدب، أي التنصل من الخيال.

كتب بتقنيات القصة الصحفية. ونسب الأقوال إلى أصحابها، وأخذ يقابل بينها بغية كشف الحقيقة. لم يصطنع راويًا، أو يروي بصوت شخصية من الشخصيات، بل سرد بصوته هو «صوت ماركيز الصحفي» بوصفه جامعًا للحكاية وشاهدًا على بعض وقائعها عندما حدثت، ويمعن في ادعاء الواقعية بذكر اسم زوجته ميرثيدس بارتشا وظروف طلب يدها في إحدى حفلات المدينة الصاخبة!

الجميع رأوا -ورأى القارئ معهم - الأخوين يحملان سكينين، ويذهبان لشحذهما ويخبران جميع من يقابلانه أنهما ينتويان قتل سنتياجو نصار، ويأخذ منهما العمدة السكينين ويأمرهما بالذهاب للنوم، فيحضران سكينين أخريين ويسيران بالصخب ذاته حتى أصبح الجميع على علم بعزمهما على قتل سنتياجو قبل وقوع الجريمة.

كان الأخوان أحرص الناس على عدم قتل سنتياجو. ما أراداه كان إثبات الشجاعة والنية لغسل شرفهما، ومن خلال العلانية والصخب اللذين تصرفا بهما نشعر أنهما كان يبحثان عمن يمنعهما من تنفيذ واجب فظيع يثقل كاهليهما، لكن أحدًا لم يمد لهما يد العون، حتى القسيس عرف ولم يهتم، بحجة أن القضية من اختصاص السلطة المدنية!

وبينما تحقق قدر أوديب عبر بناء شديد التعقيد من النبوءات والأفعال والمصادفات، تحقق قدر سنتياجو عبر مصادفة واحدة، حيث اعتقدت والدته أنه بالداخل، فأغلقت البوابة حتى تمنع القاتلين من اقتحام البيت والوصول إليه، لكنه كان بالخارج يجري أمام مطارديه، وكان يلزمه بقاء الباب مفتوحًا للحظة واحدة ليدخل ويغلقه خلفه فينجو!

اختلاف البناء هو الذي يمنح كاتبًا الآن وفي المستقبل حق الطموح لكتابة رواية جديدة بعد كل الروايات العظيمة في تاريخ هذا الفن، رغم أن عدد الموضوعات التي تعالجها الرواية محدود.

بعد دون كيخوتي، هناك صف طويل من روايات المعارك الخاسرة مثل: موبي ديك، العجوز والبحر، اللص والكلاب، والقائمة تطول. وبعد مدام بوفاري، آنَّا كارنينا، عشيق الليدي شاترلي، والوله التركي، مئات الروايات الجيدة التي تعالج خيبات العشق. ما ينقذ الموضوع في كل مرة هو الشكل الجديد الذي يعيد إحياء المعنى، ويجعله جديدًا.

لعبة الاحتمالات باستخدام عناصر البناء الخمسة يشبه على نحو ما النظام الحديث لترقيم السيارات. بعد أن تضخم عدد المركبات التي تتحرك في شوارع المدينة الواحدة، كان لا بد من التخلي عن الترقيم المتصاعد، والاستنجاد بحكمة الشكل التي تنتجها نظرية الاحتمالات من التركيب المتبادل ـ الذي يبدو عشوائيًّا تمامًا. ثلاثة أرقام تقتسم لوحة السيارة مع ثلاثة حروف، فنحصل على ملايين من اللوحات المختلفة تشير كل منها إلى سيارة فريدة لها طراز وتاريخ ومالك محدد.

الأمر لا يختلف في الطبخ. لدينا من العناصر الأولية عدد لا يتجاوز عدد الموضوعات التي تتناولها الرواية، لكننا نصنع من تلك العناصر المكررة أعدادًا غير محدودة من الأطباق بفضل الشكل: طريقتنا في استخدام الزبد، الملح، البهارات. وطرق الإنضاج: بالسلق في ماء مغلي، في بخار، بالشي على النار مباشرة، بالقلي في الزيت، وبالتجفيف في الشمس.

ويمكن للطاهي الجيد أن يمد مائدة عامرة باستخدام سمكة واحدة أو قطعة لحم صغيرة مع الكثير من الخضراوات. «رأس العصفور» اسم لطيف لأحجام قطع اللحم التي تُمكِّن ربة بيت سورية من استخدام أوقية لحم في طبخة بامية لأسرة.

الاقتصاد في استخدام العناصر مطلب دائم في كل فن، مع ذلك يُستحب في بعض الأحيان وضع لمسات من الزينة قد تبدو غير ضرورية، لكنها تساهم في خلق الانسجام المنشود وتحقيق المتعة والإيهام بأن هذا العالم الخيالي يمكن أن يكون واقعًا: برعم نعناع فوق طبق طحينة، فراش من البقدونس تحت المشويات، رقيقة هلالية من الفاكهة معلقة على حافة كوب عصير. أشياء بلا وظيفة عملية، معظمنا لا يأكلها، لكنها تؤثر بجمالها في مضمون الطبق أو الكأس، وتعزز الثقة بأن ما نتناوله منتج طبيعي طازج.

من المنطقي والحال هكذا أن تقاس مهارة الروائي والطاهي من قدرتهما على التحكم في الشكل، وأن تُقيَّم الروايات ويُكتب لها الخلود انطلاقًا من الشكل الذي يحتضن حكمتها ويساهم في صنع تلك الحكمة، وكذلك تحصل المطاعم على رتبها وتستمر عامرة بالرواد انطلاقًا من حساسية الطاهي تجاه الشكل دون التضحية بجودة المكونات من غير شك.

الليلة 978 طبعة بولاق ـ تحقيق قطة العدوي.

الليلة 980 طبعة برسلاو.

طبعة بولاق.

في طبعة بولاق «رمى عنق زوجته وكذلك أعناق الجواري والعبيد» وفي طبعة برسلاو لم يقتلها بنفسه وربما لم تُقتل أمام ناظريه: «طلع إلى قصره وأحضر وزيره وأمره حالًا بقتل زوجته فأخذها وقتلها ودخل الملك على الجوار (هكذا) والسراري وجرَّد سيفه وقتلهم..». عدم قتل زوجته بنفسه تفصيل آخر يتسق مع شخصيته.

لم يكتف دوستويفسكي بما كتبه في يومياته ومراسلاته حول مهارات الكتابة، لكنه تناولها داخل رواياته على لسان بطل أو راوٍ، وقد شرح في «الأبله» رأيه في أهمية الشخصية الخاملة أو التافهة.

الهريس، الحنطية، القمحية، والطلوع، كلها أسماء لوجبة من قمح يُنقع لساعات ثم يُطهى لساعات مع اللحم حتى يتداخلا ويصبحا في قوام حساء ثقيل.

غابرييل غارسيا ماركيز، قصة موت معلن، ترجمة صالح علماني، دار المدى، دمشق 1981.

لغات الرواية

ليس لدى الطاهي عنصر واحد يقوم بأدوار المكون الرئيسي في الطبخة والتابل والماء والنار، لكن الروائي لديه ذلك المكون: اللغة. وهذه نعمة ومسئولية ضخمة في الوقت ذاته.

وللأسف، هناك سوء فهم متأصل لأدوار اللغة في الرواية. في رسالة إلى شقيقه ميخائيل بتاريخ أول فبراير 1842، يشكو دوستويفسكي من استقبال الجمهور وثلاثة أرباع النُّقَّاد لروايته الثانية «المِثل»: «يمتلك جمهورنا غريزة فطرية كما في أي جمع من الجموع، لكنه يفتقر إلى الثقافة.

ولا يفهم كيفية الكتابة بمثل هذه المفردات. لقد اعتادوا أن يروا بوز الكاتب، وأنا لا أمد بوزي فيما أكتب. ولا يتصورون أن المتكلم ديدوشكين وليس أنا، وأن ديدوشكين هذا لا يمكن أن يتكلم إلا على هذا النحو»(1).

ويبدو أن سوء الفهم للغة الرواية مستمر؛ فكثيرًا ما نطالع في النقد جملًا أقرب إلى الكليشيه تصف رواية بأنها «مكتوبة بلغة مدهشة» أو تمتدح الروائي نفسه بسبب «لغته المميزة» أو «الأسلوب المميز» ما يعني أن هناك لغة وأسلوبًا محددين لذلك الروائي نطالعهما في كل أعماله. الحكم الأول مضحك إذا لم يحدِّد الناقد مصدر الإدهاش في لغة الرواية، أما الجملة الثانية فهي مضحكة كالأولى، وتزيد عليها بأنها مدحٌ يُفضي إلى الذم.

يمكن أن نقول عن لغة روائي متميزة، إذا كنا نتحدث عن سلامة اللغة نحوًا وصرفًا. فيما عدا ذلك فالروائي مطالب باختراع «بناء لغوي» متعدد المستويات في الرواية الواحدة وليس لغة واحدة ثابتة «مميزة» لكل

الروايات، ذلك لأن اللغة في الرواية هي التي تسبق كل شيء وتبنيه. فهي التي تصنع المكان والحدث والشخصية والمغزى العام للعمل، هي باختصار ما يؤسس للتناغم والتماسك في الرواية. إذا لم تتداخل عناصر الطبخة، لن تكون لدينا طبخة بالأساس!

بسبب سوء الفهم لأدوار اللغة في الرواية ضاعت مشروعات كتابة عربية جيدة جدًا. قتل النقاد روائييهم المحبوبين بسم «التميز اللغوي» عندما كالوا المديح الموجه إلى خصوصية لغاتهم «الشعرية» أو تلك التي تحاكي لغة التراث؛ فأمعن الضحايا في الإقامة بتلك اللغة وأفسدوا طبخاتهم، ما جعل نجيب محفوظ يترك لنا وصيته: الذهاب إلى التراث ليس رحلة بلا عودة. لم يقل ذلك بالطبع لكننا نلامس وصيته تلك في لغتي «ليالي ألف ليلة - 1982» و«رحلة ابن فطومة - 1983» على سبيل المثال، حيث يأخذ من لغة التراث بقدر ما يأخذ الخبَّاز من الخميرة والطاهي من روح الورد.

الإقامة في لغة واحدة يعني تجاهل حقيقة الرواية بوصفها بناءً صوريًّا، مادته اللغة، فكيف يبني الروائي فضاءات مختلفة وشخصيات مختلفة بلغة واحدة؟!

تنال الرواية جدارتها من تناغم البناء اللغوي مع موضوعها وعالمها وشخصياتها، من حيث اختيار الألفاظ، ومستوى المجاز، والثقل العاطفي. لا بد أن تناسب اللغة مكان الرواية وزمانها، وعندما يسمح الروائي للشخصية بأن تتحدث بنفسها لا بد أن تتناغم اللغة مع تلك الشخصية، من حيث سماتها النفسية والاجتماعية والثقافية وعملها في الحياة الواقعية. لا بد من توافق الشخصية مع ما تتفوه به من كلمات، ونوع القاموس الذي تستخدمه. على سبيل المثال، لو جدَّت عقبة أمام مهندس وطبيب، سيتحدث الأول عن حفرة

واجبة الردم أو حائط تجب إزالته، بينما سيتحدث الثاني عن ورم يستلزم الجراحة. وعندما تتنوع الشخصيات في الرواية يُستحب أن يلمس القارئ الفروق في القواميس المستخدمة في الحوار.

ليس هناك من رواية عربية تحقق طموح تعدد لغاتها مثلما فعلت الحرافيش ببنائها اللغوي الفاتن، الذي مدد فضاء الحارة وجعلها مكانًا مناسبًا لملحمة، وجعل من فتواتها البسطاء شخصيات أسطورية دون أن يتيهوا في البحر أو يخوضوا حروبًا مع وحوش في الظلام.

في المفتتح نطالع محض لغة شاعرة لا تنقل واقعة لكنها تُبشِّر وتنذر: «في ظلمة الفجر العاشقة، في الممر العابر بين الموت والحياة، على مرأى من النجوم الساهرة، على مسمع من الأناشيد الغامضة، طرحت مناجاة متجسدة للمعاناة والمسرات الموعودة لحارتنا» هذا الاقتباس - على قصره - هو الوحدة السردية الأولى من الحكاية الأولى، اعتبره محفوظ الفصل الأول.

تحيل بلاغة الجملة إلى غموض يوحي بالنبوءة، وكأنها نشيد الجوقة في المسرح اليوناني، وتذكِّرنا بقوة النبوءة التي حملها البرق والرعد في مفتتح «مكبث» شكسبير.

ويتردد صوت القدر على هذا النحو في موضع أو موضعين من كل حكاية من الحكايات العشر للتذكير بهذا النَّفَس الملحمي، في وحدات سردية مستقلة مكتملة تقوم إلى جانب ذلك بالتنبيه إلى اختصارات الزمن، إذ تكفي جملة للإيهام بانقضاء عشرات السنين: «لا دائم إلا الحركة. هي الألم والسرور. عندما تخضرُّ من جديد الورقة، عندما تنبت الزهرة، عندما تنضج الثمرة، تُمحى من الذاكرة سفعة البرد وجلجلة الشتاء»(2).

وإلى جوار اللغة التي تفتح الأفق على جلال الغموض في حركة الزمن، نجد لغة تخلق غموضًا أكثر كثافة، بإغلاق أفق الفهم من خلال التراتيل الفارسية المسموعة من داخل التكية؛ فكانت بمثابة الشيء المخفي داخل اللغة الذي يترك لخيال القارئ توقع جلال ما يقال، وتوزع وجدانه بين الإحساس بالسلام من خلال موسيقى التراتيل، والقلق من غموض المعنى. صار معروفًا أنها أبيات من غزليات حافظ الشيرازي. بعضها لا يمت بصلة للوقائع؛ كأن يلجأ البطل إلى الساحة حزينًا أو يائسًا، ويسمع بينًا في العشق والغرام. هذا المخفي في النص من أجمل ألعاب محفوظ مع القارئ، وربما يحيلنا التوظيف العابث للغزليات إلى علاقة السخرية بصناعة الخيال عمومًا.

لا يودع محفوظ فخامة لغة الشعر في الوحدات السردية الصغيرة، وعتمة المعنى في اللغة الفارسية، إلا ليستلهم بلاغة العهد القديم بما يميزه من سجع وتقديم وتأخير ونكهة القداسة والحكمة.

في الحكاية الأولى تقول فلة لعاشور إنها تحمل له تحيات من أبنائه؛ فيرُدُّ: «مباركةٌ تحياتُهم». ويطلب منه درويش مالًا فيصده: «في سبيل الخير أعطي لا في سبيل الشر». وتبدأ الحكاية الرابعة بجملة «الشمس تشرق، الشمس تغرب، النور يسفر، الظلام يخيم، الأناشيد تشدو في جوف الليل..» في استلهام للآية الخامسة من الإصحاح الأول في سفر الجامعة: «وَالشَّمْسُ تُشْرِقُ، وَالشَّمْسُ تَغْرُبُ، وَتُسْرِعُ إِلَى مَوْضِعِهَا حَيْثُ تُشْرِقُ».

وتظل عبرة دوران الشمس تتكرر دلالة على تدفق نهر الزمن بالاختلاف حينًا والمشابهة أحيانًا، في الحكاية السادسة نقرأ: «ودارت الشمس دورتها. تطل حينًا من سماء صافية، وحينًا تتوارى وراء الغيوم». ثم يعود في الحكاية ذاتها، إلى الآية نفسها، ويصنع تناصًّا معها على لسان امرأة بسيطة. تحمل أم

هشام الداية رسالة إعجاب من الفتوة «نوح الغراب» إلى زهيرة الجميلة، زوجة التاجر الثري محمد الأنور؛ التي ترد: «ألا ترين أني زوجة وأم؟» فترد الداية بحكمة تغير الزمان التوراتية: «ما يمر يوم إلا ونرى الشمس وهي تشرق ثم نراها وهي تغرب» في إشارة إلى أن شمس نوح الغراب أشرقت وشمس الأنور قد غربت، ولنتأمل المفارقة التي يصنعها اسما الرجلين!

وعلى الضد من البلاغة الفصيحة بوجوهها الشعرية والتوراتية، ينزل بنا محفوظ من عالم الأمثولة إلى عالم الحارة لنتلمس واقعية النص، كلما صادَفَنا حوارٌ يصلح لأن يكون عاميًّا، أو من خلال غناء شعبي يصدح به عاشق مكلوم في الخمَّارة:

يا ابو الطاقية الشبيكة

قل لي مين شغلها لك

شــبكت قلبي

إلهي ينشغل بالك

وهكذا يؤدي مجمل التشكيل اللغوي دوره في تحقيق انسجام البناء الحساس الذي يقف بقدم في الأسطوري وبالأخرى في الواقعي.

إحدى أهم مهارات الطبخ هي تقدير قوة النار اللازمة لإنضاج طبخة ما، الفرن منخفض الحرارة أكثر من اللازم يجعل الطبخة تتجاوز النضج المطلوب دون أن تحصل علي وجهها الذهبي المُفضل، والنار الأعلى من اللازم ستحرق الوجه قبل أن تنضج الطبخة من الداخل.

القشريات كالجمبري شديدة الحساسية لمستوى النار وحساب لحظة النضج يحتاج إلى شدة الحساسية، اللحم يحتاج إلى مستويات من النار تناسب عمر الذبيحة والجزء الذي جاءت منه قطعة اللحم لكي تخرج بملمس ومذاق ونسبة عصارة طيبة في كل مرة.

نوفيلا «اللص والكلاب» تتناول عالمًا لاهثًا تلزمها نار لغوية متأججة: «مرة أخرى يتنفس نسمة الحرية، ولكن الجو غبار خانق وحر لا يطاق، وفي انتظاره وجد بدلته الزرقاء وحذاءه المطاط، وسواهما لم يجد أحدًا بانتظاره...» وتتواصل المشهدية الواقعية في اللغة ويستمر تدفق الأخبار على هذا النحو السريع، وفي صفحة واحدة سنعرف أن سعيد مهران دفع أربع سنوات في السجن بمكيدة من زوجته نبوية وتابعه عليش، وأن نبوية طلَّقت نفسها منه وهو في السجن وتزوجت من عليش، وأنه توجه من السجن إليهما مباشرة للانتقام واسترداد طفلته سناء من بيت الغدر والخيانة.

بخلاف ذلك تطالعنا في «حكايات حارتنا ـ 1975» لغة شعرية، تتسع للحنين: «وأنا ماض نحو القبو ينفتح باب بيت القيرواني تاجر الدقيق وتبرز منه بناته الثلاث. منبع نور يتدفق فيبهر القلب والبصر. بيضاوات ملونات الشعر والأعين سافرات الوجوه ينفثن ملاحة نقية»(3). ويعود محفوظ إلى مقاربة ذكريات الصبا نفسها في «أصداء السيرة الذاتية»(4) بالحنين ذاته، ولكن بعد أن حلَّت فيه روح الخسران.

الراوي في لغة «حكايات حارتنا» مستمتع بالاستعادة؛ يعيش الذكرى وكأنها تحدث مجددًا، لكنه في «أصداء السيرة» معذب إن تذكَّر وإن نسي. في شذرة بعنوان رسالة: «وردة جافة مبعثرة الأوراق عثرت عليها وراء صف

من الكتب وأنا أعيد ترتيب مكتبتي، ابتسمت، انحسرت غيابات الماضي السحيق عن نور عابر، وأفلت من قبضة الزمن حنين عاش دقائق خمس وندَّ عن الأوراق الجافة عبير كالهمس. وتذكرت قول الصديق الحكيم: وقسوة الذاكرة تتجلى في التذكر كما تتجلى في النسيان».

بين العملين 17 عامًا صار فيها الكهل ابن الرابعة والستين شيخًا. كان الكهل لا يزال يستحلب طعم الزمن الحلو؛ فتجللت ذكرياته بقدر من الشجن لطيف ومحتمل، بينما جاءت الذكريات ذاتها في الأصداء مهزومة بيقين الفوت؛ فالمتذكر هنا شيخ في الرابعة والثمانين.

القراءة المتعجلة لأعمال محفوظ لا تكشف عن الفروق بين لغة رواية عن لغة الأخرى، لأنه لم يتخل عن جمال اللغة أبدًا؛ لكننا بالتدقيق نكتشف قاموسًا خاصًّا لكل عمل ضمن هذا الإطار من الجمال العام، بالإضافة إلى طبقة المجاز في اللغة ودرجات الجدية والفكاهة والسخرية. دائمًا هناك بلاغة وإيقاع يناسب عالم كل عمل. وأحيانًا ما تكون اللغة البطل الأول في الرواية، كما في «ثرثرة فوق النيل ـ 1966». هذه النوفيلا واحدة من ذرى محفوظ الإبداعية، ولغتها ملفتة. يكثر فيها الحوار المقتضب جدًّا الذي يكشف اللاجدوى ومفارقة اللاتواصل بين أصدقاء يسهرون معًا كل ليلة. وفي المقابل نجد الجمل الطويلة، عندما ينغلق أنيس زكي على نفسه ويغرق في تأملاته واستدعاءاته غير المترابطة لأفكار من قراءاته ومشاهد تاريخية وكأنها تجري في التو واللحظة.

هناك مستوى عال من السخرية في تلك التأملات الطويلة، يصل إلى حد الكوميديا السوداء عندما يستدعي أنيس زكي لحظة سقوط مصر بأيدي الفرس: «إذ يجلس قمبيز على المنصة ومن خلفه جيشه المنتصر، إلى يمينه

قُوَّاده المظفَّرون، وإلى يساره فرعون يجلس جلسة المنكسر، والأسرى من جنود مصر يمرُّون أمام الغازي. وإذا بفرعون يجهش في البكاء، فيلتفت قمبيز نحوه سائلًا عمَّا يبكيه، فيشير إلى رجل يسير برأس مُنكَّس بين الأسرى ويقول: هذا الرجل! طالما شهدته وهو في أوج أُبَّهته، فعزَّ عليَّ أن أراه وهو يرسف في الأغلال!».

وفرة الثرثرة والحرمان من الفعل جعل «ثرثرة فوق النيل» عملًا عن الإنسان المهدور. لا تشير الثرثرة إلى تفاهة الشخصيات، بل إلى فداحة تعطيل القوى الذي دفع بمجموعة من المثقفين إلى تبديد أوقاتهم في عالم العوامة المتذبذب فوق الماء.

ثرثرة أنيس زكي المطولة، أشباه جمل مثلها مثل الحوارات المقتضبة، ومن خلال هذا التشتت اللغوي تمكَّن محفوظ من وضع قارئه في حالة من اليقظة تناقض تمامًا حالة الغياب التي تشمل معظم أبطال الرواية. مع ذلك نستطيع حتى داخل هذا العالم الهذياني تمييز لغة أنيس زكي عن لغة حارس العوامة عن لغات أعضاء السهرة الآخرين حسب تكوين وعمل كل شخصية، ونستطيع أن نتعرف على رؤية كل منهم للحياة من خلال لغته.

لابد أن تمنح اللغة ولاءها لكل شخصية وتنسجم معها. وعندما لا يريد الكاتب التفريط في أدبية الرواية بالانقياد التام لمستوى شخصياته يمكنه أن يلجأ إلى الراوي، الذي يتكلم نيابة عن الشخصية ويقوم بدور الوسيط بينها وبين القارئ، ويمكن للكاتب أن يذهب أبعد فيختلق المروي له داخل الرواية؛ مانحًا نفسه الحق مضاعفًا في مفارقة لغة الشخصية، لأن ولاء اللغة يمكن أن يكون في هذه الحالة للمروي له لا الشخصية ولا الراوي. وأن تروي لطفل ليس كأن تروي لملك، وإمعانًا في الحساسية يجب أن نطمح ألا

يستخدم الراوي اللغة نفسها في كل الأوقات مع الشخصية الواحدة. هذه كياسة نراها في حياتنا الواقعية ومن المستحب للرواية أن تتبعها. يعرف الموظف متى يطلب هذا الطلب أو ذاك من رئيسه وبأية درجة من التودد أو التهديد، وتعرف ربة المنزل البسيطة كيف تطلب نقودًا من زوجها في لحظات يسره بلغة تختلف عن اللغة التي تستخدمها في لحظات عسره، كما تؤجل الطلبات التي تفوق طاقته إلى لحظة صفاء عاطفي.

احترام سياق الكلام لمقتضى الحال، الذي نعرفه منذ أفلاطون وأرسطو وعبد القاهر الجرجاني، تحتاجه الرواية أيضًا.

فيودور دوستويفسكي، الرسائل، الجزء الأول ترجمة خيري الضامن، دار سؤال، بيروت 2017. ص 103.

المقطع 51 من الحكاية الرابعة: المُطارد.

الحكاية الرابعة.

نُشرت «أصداء السيرة الذاتية» مسلسلة في مجلة «نصف الدنيا» عام 1992، ثم صدرت في كتاب عام 1996.

حُسنُ المَطالع

في جلسة صلح عرفية تابعتها صغيرًا، أخذ أحد المتخاصمين يحكي وقائع الخلاف مع خصمه، وتشعبت منه الحكاية، حتى أصاب الحاضرين بالضجر؛ فهتف به أحد قضاة الجلسة بنفاد صبر: «فين الراس، امسك الراس»!

يمكن لصاحب الحق أن يخسر قضيته، لأنه لم يمسك برأس الحكاية. وينتمي تعبير «الإمساك بالرأس» إلى خبرة الفلاحين في توليد حيواناتهم. إذا ظهرت الرجلان الخلفيتان للوليد أولًا أو استعرض فلا بد من دس اليد للوصول إلى الرأس وتعديل وضع الجنين، وإلا تعرضت الأم والوليد لخطر الموت.

الجملة الأولى هي رأس الرواية، وعندما يجدها القارئ يتوقع وليدًا موفور الصحة؛ فعادة ما تكون هذه الجملة حاكمة للرواية كلها شكلاً وموضوعًا، تنبئ القارئ عن نوع الصحبة في الرحلة التي قرر أن يبدأها بمحض إرادته. والقارئ لا يحب الكاتب الذي يعاني، بل الذي يلعب، بالأحرى الذي يخفي تعبه، ويظهر أنه يلعب.

في الطبخ، نعرف من الطريقة التي يقف بها الطاهي في مطبخه ويرتب بها طاولته أي وعد ينتظرنا قبل أن يبدأ. وسواء كنا في بيت أو في مطعم، تحدد ابتسامة الطاهي أو الطاهية والحيوية التي يتحرك بها طاقة الكرم والترحيب التي لديه. الآن، تتجه بعض المطاعم الفاخرة إلى استعراض ترحيبها وكرمها بفتح فضاء مطبخها على صالة الطعام ليتعايش رواد المطعم مع الطهاة، وتتأكد عيونهم من حيويتهم ومستوى ترحيبهم، ويتأكدوا من نظافة المكان الذي ستخرج منه أطباقهم، وتتفتح شهيتهم بالروائح المنعشة التي تصلهم قبل الوجبة. في الوقت نفسه توسع الاهتمام بالطبخ في الإعلام؛ فصارت

لدينا برامج متعددة، بعضها باهظ الإنتاج، أقرب إلى الأفلام الروائية التي تقدم قصة أو رحلة يجري خلالها الطبخ، وقد صارت مقدمات الطبخة أهم من الطبخة ذاتها.

الروائي يكتب وحيدًا، غير مرئي للقارئ، لذلك تقوم الجملة الأولى بمهمة تقديم وعد الصحبة الطيبة. رأس الحكاية في الرواية يشبه مقدمات الطبخ مثلما يشبه رأس الخلاف في جلسة صلح عرفية أو محكمة. تحدد الجملة الأولى درجة الإحماء المناسبة، والعناصر الأولى التي سنلقي بها في الإناء، وتظل طاقتها تسري داخل النص. ليس مطلوبًا منها أن تُلخِّص الرواية أو تكشفها، بل أن تفتح الشهية لها. هي الهدية على طرف اللسان التي يهديها لنا حبيب من أول طرحة قلي أو شواء عندما نقترب منه، وهي الهدية الذكية من باعة الحلوى الشوام واليونانيين الذين يجيدون تقديم هدايا التذوق قبل البيع والشراء.

مطالع الروايات وعد. وبعض وعود المطالع ألغاز تستنهض القارئ للمعرفة: «جئت إلى كومالا لأنهم قالوا لي إن أبي يعيش هنا، إنه شخص يُدعى بيدرو بارامو. أمي قالت لي ذلك. وقد وعدتها بأن أحضر لمقابلته عندما تموت»(1) ربما لا نعرف من هذه الكلمات القليلة أن هذه النوفيلا تنطوي على كمال من شأنه أن يصيب كاتبها برهاب الكتابة من بعدها، لكننا على الأقل ندرك أننا بصدد حكاية غريبة، وأننا نحب أن نعرف أين تقع كومالا، ولماذا لا يعرف الراوي أباه، ولماذا لا يريد معرفته، ومن أمه التي يُنفِّذ وصيتها؟

وقد يراهن الكاتب على الإيروتيكا، «لوليتا يا ضوء حياتي.. أيتها النار المتوقدة في عروقي، لوليتا يا خطيئتي، يا من تهزج روحي باسمك. لو- لي - تا. رأس اللسان حين يمضي في رحلة من ثلاث خطوات عبر الحلق، ليدق

ثلاثًا فوق الأسنان: لو ـ لي ـ تا»(2) ترسم هذه الجملة حدود عالم الرواية وموضوعها. تجعلنا حرارة الكلمات نستعد لصحبة رجل يلتهم وفتاة شهية. وليست الإيروتيكا وحدها ما ينتظرنا بين دفتي هذا الكتاب الضخم، لأن هذه السطور تمنحنا فوق ذلك فكرة كبيرة عن ثقافة الراوي البطل الذي يكاد يكون شاعرًا.

في «الجميلات النائمات» تتخذ الإيروتيكا شكلًا غرائبيًّا، ومفعمًا بالمفارقة «وأرجو منك أن تتجنب المضايقات السمجة، لا تحاول وضع أصابعك في فم الصغيرة النائمة! هذا غير لائق! أوصت المضيفة إيغوشي العجوز»(3) بيع الجسد انحراف عن التقاليد، وبيع جسد الصغيرات للرجال الهرمين انحراف مضاعف، وللمفارقة الساخرة فالبيت مثقل بالتقاليد، ولا تترك المضيفة فرصة لاختراق تقاليد البيت.

الروايات الطويلة ذات المعمار المُركَّب تناسبها البداية المتأنية، فالرحلة طويلة وهناك ما يكفي من وقت لبداية تتسع للتأمل الفكري، كما نرى في بداية آنا كارنينا: «جميع الأسر السعيدة تتشابه، لكن كل أسرة تعيسة فهي تعيسة على طريقتها»(4).

تُشعرنا مثل تلك البدايات أن كاتبها لم يبحث، لم يتعب، أو يُجري التعديلات. من شدة منطقيتها ورشاقتها نحس أنها كانت هناك منذ اللحظة الأولى بهذه الصياغة. ونادرًا ما تخذلنا هذه السهولة عندما نتقدم في القراءة، بينما ندرك صعوبة الرحلة، ويتسرب إلينا إحساس الضجر مع إحساسنا بأن الكاتب تحير واجتهد كثيرًا كي يمسك بالرأس. إحدى متعي كقارئ للروايات، هي محاولة فرز النوعين من البدايات، وتخمين قدر الجهد الذي بذله الكاتب. والقارئ يحب الكاتب اللاعب لا الذي يشتغل.

«الإمساك بالرأس» هو الاسم الفطري لـ «براعة الاستهلال» التي كان البلاغيون القدامى يعولون عليها في القصيدة والمقال. هي ضرورية بالقدر ذاته للرواية. وفي «الليالي» الكثير من المطالع التي تقدم وعدًا دون أن تتورط في كشفه بسرعة.

في حكاية الحمَّال والبنات نطالع واحدة من أعلى المطالع القصصية جمالاً ووعدًا: «فإنه كان إنسان من مدينة بغداد، وكان أعزب، وكان حمالاً، فبينما هو في السوق يومًا من الأيام متكئًا على قفصه، إذ وقفت عليه امرأة ملتفة بإزار موصلي من حرير مزركش بالذهب وحاشيتاه من قصب، فرفعت قناعها فبان من تحته عيون سود، بأهداب وأجفان، وهي ناعمة الأطراف، كاملة الأوصاف، وبعد ذلك قالت بحلاوة لفظها: هات قفصك واتبعني، فما صدَّق الحمَّال ذلك..».

هذه الكلمات تأخذ القارئ باتجاه لقاء بين رجل وامرأة، وليس بين حمَّال ومتسوقة. أوصافهما أخذت المعنى إلى هذا الاتجاه. الرجل أعزب، ورغم أن الزواج لا يعصم الرجال من المجون، إلا أن الأعزب أكثر حرية واستعدادًا للمغامرة. كذلك فإن أوصاف المرأة تحيل القارئ إلى أنوثتها وليس إلى كونها متسوقة. وفي «قالت بحلاوة لفظها» طاقة وعد عاطفي، ثم تأتي «فما صدَّق الحمالُ ذلك» لتجعل القارئ يعتقد أن المعنى الذي فكر فيه هو الذي فكر فيه الحمَّال كذلك، دون أن تحقق الاطمئنان التام؛ لأننا لا نعرف كم ظل الحمال عاطلًا في يومه ذاك منتظرًا هذه الفرصة، فلربما كان فرحًا بالرزق. هكذا يجعلنا هذا الاستهلال نتوقع شيئًا سيحدث بينهما، لكن يظل الأمر مجرد تخمين يملؤنا بالتحفز.

بعد هذه البداية يأخذنا السرد في موجات من الإيحاءات والأخبار الناقصة التي يتأخر تفسيرها. كثرة ما اشترته المرأة وبذخه يوحي بوليمة ضخمة. بأية مناسبة يا ترى؟ تمضي أمامه ويصلان إلى دار فخمة، بابها من الأبنوس مصفح بالذهب، وتفتح لهما فتاة كاد الحمَّال يوقع حمله من فرط جمالها، ثم تظهر الثالثة، ويلاحظ الحمَّال أنهن بلا رجال؛ فيحتال ويتوسل للبقاء معهن فيلتهب الخيال.

في قصة «الصياد والعفريت»(5) الرجل متزوج، وذلك لغايات أخرى. تبدأ القصة هكذا: «بلغني أيها الملك السعيد، أنه كان رجل صياد، وكان طاعنًا في السن، وله زوجة وثلاثة أولاد، وكان فقيرًا...». رب أسرة فقير طاعن في السن فهو مجبر على الصبر ومدرب عليه في آن واحد. هذا يُسلِّحه بالعناد في تحمل سوء الحظ في الصيد. لابد أن يعود بما يسد جوع أسرته، وعلينا أن نصبر معه رمية بعد رمية، وعندما يحس بثقل الشبكة أخيرًا يستخرج قمقمًا يفتحه فيخرج منه عفريتًا مخيفًا، فلم يعد ما ينتظره القارئ عشاء الأسرة الفقيرة بل تخليص المسكين الطاعن في السن من هذه الورطة التي ستطول حتى يتمكن الصيَّاد من الاحتيال على العفريت لإدخاله القمقم مجددًا. وفي مزيد من الإرجاء للهدف الأصلي - الحصول على الكفاف - يصطاد الرجل بعد ذلك سمكة عجيبة سيحملها إلى الملك.

في مفتتح «حكاية خليفة الصياد وقرد أبي السعادات»(6) نرى صيادًا مختلفًا، صفته الفارقة «أعزب» كالحمَّال، لكنها لا تحملنا إلى وعد يشابه وعد قصة الحمَّال والبنات، لأن المرأة ذات الإزار الموصلي لم تأت لتشتري سمكًا: «ومما يُحكى أيضًا أنه كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان بمدينة بغداد رجل صياد يسمى خليفة، وكان ذلك الرجل فقير الحال صعلوكًا لم

يتزوج في عمره قط» وسنكتشف سريعًا أن العزوبية هنا منذورة لبناء شخصية مختلفة قوامها الحرية وفراغ البال، وهذا يجعل منه صيادًا نزقًا، لا مباليًا، ومازحًا. لا أسرة تُثقل كاهله فتجعله يصبر على عناد الرزق، أو تقيد سلوكه بالمعايير الاجتماعية المقبولة، مما يجعل تحامقه وفكاهته، وحتى قلة احترامه بين الناس أمورًا ممكنة.

العزوبية توفر له العزلة وهي بيئة خصبة للهلاوس والتهيؤات، مثله مثل دون كيخوتي. في الليل تزوره مختلف الهلاوس كما حدث مع الشريف العبقري دون كيخوتي دي لا مانشا، لقد نشأ نزوعه الأخرق في ظلمة وسكون العزلة، وخلال جولاته الغريبة وفتوحاته الخيالية للأقاليم كانت هلاوسه تتضاعف في الليل - بعد نوم سانشو - وتمده بطاقة جديدة للتقدم.

العزوبية صفة متعددة المنافع، لا تلزم أبطال الخيال الجامح والمهلوسين فحسب، بل كذلك أبطال الخيال الإجرامي المحسوب بدقة رياضية لا مجال فيها للمشاعر. ينبهنا إلى ذلك الأرجنتيني ريكاردو بيجيليا مشددًا على أن بيئة الاستقلال المتطرف التي تتيحها العزوبية تلزم الفنان البوهيمي، كما تلزم روايات الجريمة. المجرم أعزب، والمحقق كذلك «رجل وحيد. رجل لا ينتمي لأي مؤسسة اجتماعية، ولا حتى لمؤسسة صغيرة، ولا لخلية أساسية هي العائلة، لأن في هذه الصفة المضادة للمؤسسة (أو غير المؤسسية) ما يضمن حريته»(7).

وسواء قادت صفة اللا منتمي البطل إلى الخيال المازح أو إلى الخيال الإجرامي؛ فإن براعة الاستهلال ضرورية في كل الروايات؛ تمليها الفراسة وقدرة الروائي على الحدس بالشكل النهائي لعمارته الروائية من حيث الطول والبناء في الحدث والزمن والشخصية، ومن جهة أخرى تساهم

المطالع في تحديد بوصلة الروائي نحو شكل وطول بعينه. وتنبئ عن مستوى الجاذبية والإثارة خلال رحلة القراءة. وكل الروايات تطمح أن تكون مثيرة على نحو ما!

خوان رولفو، بيدرو بارامو، ترجمة صالح علماني، أثر، الدمام، 2013.

فلاديمير نابوكوف، لوليتا، المترجم غير مذكور، دار أسامة، دمشق، بلا تاريخ نشر.

ياسوناري كاواباتا، الجميلات النائمات، ترجمة: ماري طوق، دار الآداب، بيروت، ط 2،أ 2006.

ليو تولستوي، آنا كارنينا، ترجمة صياح الجهيم، المدى، دمشق 1984.

الليالي، الليلة الثالثة، طبعة بولاق.

الليلة 831، طبعة بولاق. والليلة 321 في طبعة برسلاو، وفيها تبدأ هكذا: زعموا يا ملك الزمان أنه كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان بمدينة بغداد رجل صياد وكان اسمه خليف وكان كثير الحرف قليل السعادة فقعد يومًا في حاصله وتفكر في نفسه... إلخ.

ريكاردو بيجليا، القارئ الأخير، ترجمة: أحمد عبد اللطيف، منشورات المتوسط، ميلانو 2020.

عن الاستباق والإرجاء

ترتيب إضافة السوائل والجوامد في الطبخة إحدى مهارات الطاهي المميز، لهذا يضع معلمو الطبخ وصفاتهم بتفصيل شديد، بينما يسيء الهواة فهمهم، ويعتبرونهم متحذلقين فيستغنون عن بعض الخطوات التي يقررون من تلقاء أنفسهم أنها بسيطة وغير مؤثرة أو يدمجون خطوتين في خطوة، دون أن يعرفوا مدى الخلل الذي أحدثوه.

تعليمات مثل ضرورة إحماء الوعاء أو الفرن أولاً، وترتيب إضافة العناصر ليست عبثًا. يبدو ذلك بأوضح ما يكون في الحلوى، حيث لا تؤثر الخطوة على جودة المنتج ذاته فحسب، بل يمكن أن تعطي نتيجة مغايرة. على سبيل المثال نستخدم البيض في الكعكة العادية وفي كعكة الجبن، في الأولى نخفق البيض كاملًا بينما في الثانية نفصل الصفار عن البياض ونخفق كلًّا منهما منفردًا.

ولو أخذنا الثوم مثلاً، فإن تحولات رائحته سريعة وحساسة. رائحة النيئ الكبريتية الوقحة تأخذ بالتخافت مع البدء في قليه، وتولد من وقاحتها عذوبة تأخذ بالتصاعد لتبلغ في ثانية محددة أقصى لحظة فوح، وإن لم يستغل الطاهي تلك اللحظة تأخذ الرائحة بالهمود. الأعشاب الخضراء مثل الكزبرة والكرفس والبقدونس نحتاجها في بعض الأكلات مبكرًا لتتحد مع المكونات ذات الروائح القوية غير المحببة، وفي الطبخات ذات الروائح المحايدة أو الروائح الزكية التي نحتاج إلى تعزيزها (كروائح الجبن مثلاً) نؤخر البهارات الخضراء، لكي تبقى الرائحة الأخرى بصحبتها، وبهذا التأخير نستفيد من الخُضرة وظيفة إضافية هي التزيين. عندما تكون المكونات متباينة اللين

نضيفها بترتيب الأصلب فالأقل يبوسة لنحصل في النهاية على تجانس درجة النضج والملمس.

في تقاليد المائدة أجدني منحازًا إلى التقليد الغربي. التأني في تقديم الطعام والشراب طبقًا وراء الآخر، من المقبلات وفواتح الشهية إلى الأطباق الرئيسية والمشروبات الأساسية، ثم الختام بطبق ثم القهوة يمنح الطعام قيمة أعلى من كونه مجرد وسيلة لسد الجوع. إرجاء الكشف عن الطبق التالي يخلق فضولاً محببًا، ويتيح تأمل كل مذاق على مهل؛ فيصبح الطعام متعة للحواس إلى جانب متعة تبادل الحديث، بعكس عرض كل شيء من البداية، كما في نظام «البوفيه المفتوح» الذي اخترعته المطاعم لتقليل التكلفة.

وضع كل شيء على المائدة من البداية يرد الطعام إلى وظيفته البدائية بوصفه عملية إشباع لحاجة الجسد البيولوجية، بينما يخلق البناء الفني عبر الاستباق والإرجاء نسقين سرديين متلازمين: بناء المائدة وبناء ما يدور في السهرة من حديث.

يتيح التمهل استمتاعًا أعلى، بينما تتطور الأحاديث في السهرة مع تطور الحالة الوجدانية للساهرين. يبدأ الأمر بالتعارف مع الوجوه الجديدة والسؤال عن الأحوال بين الذين يعرفون بعضهم بعضًا، ثم تنمو ألفة الصحبة حتى تتسع للتباسط في الحديث، ثم خطاب الختام الذي قد يشمل المواعدات المستقبلية.

بعد أيام من بدء إقامتي بواحد من فنادق النجوم الخمس الباذخة، فقدت شهيتي تمامًا. كل ما يخطر على البال من طعام موجود في البوفيه المفتوح

بالوجبات الثلاث. وكان عليّ أن أقضي في ذلك المكان عدة أشهر؛ فلجأت إلى بناء سرديتي الخاصة في المطعم: أن أتعامل مع نوع واحد من المقبلات في كل وجبة وطبق واحد رئيسي، وأبادل بين الحلو والفاكهة والقهوة يومًا بعد يوم. لكن كان من المستحيل أن أتحرك مغمض العينين للوصول إلى الصنف الذي قررته؛ فكانت العين تأكل من الأصناف كلها في نظرة واحدة، ما أدى إلى إفشال الخطة والزهد في كل المعروض. وصرت أهرب من كل هذا، وأستقل تاكسي نحو عشرة كيلومترات لبناء سردية أخرى عناصرها الطريق والرواد المختلفون في مطعم شعبي، وطبق فول مع طبق من مخلل الزيتون الأخضر وآخر من شرائح البصل والفلفل الحار، ثم إطفاء كل ذلك بكوب شاي بالنعناع. ويكون عليَّ أن أتدبر حرقة المعدة بقية اليوم مغتبطًا بالشهية الطيبة التي تناولت بها هذا الأذى اللذيذ!

البوفيه المفتوح في الرواية يقتل شهية القارئ، لهذا لا بد للكاتب من الصبر على ما يعرف، وألا يلقيه في وجه القارئ دفعة واحدة. بعض الروايات تدفع بشخصيات متعددة في الصفحة الأولى فتصيب القارئ بالتشوش، وبعضها يلقي بكل ملامح الشخصية دفعة واحدة، والبعض يستعجل الأحداث كأنه يتخلص من عبء، أو يستعجل في تقديم ملامح المكان بإسهاب لا يُبقي شيئًا لفضول القارئ، والبعض على العكس من ذلك، لا يقدِّم الكثير، لكنه لا يعد بتغيير قادم في الوقت ذاته. وعند ذلك سنقارن بين فوضى سردية البوفيه المفتوح وفقر سردية مطعم الفول!

الرواية في جوهرها لعبة «استغماية» لا تكون ممتعة إذا اختفى الكاتب في مكان قريب ومتوقع، ولا يمكن أن تستمر إذا اختفى في مكان لن يتمكن القارئ من الوصول إليه، على أن قارئ الرواية ومشاهد الأفلام ليس شريكًا

خاملًا، بل لديه خبراته السابقة التي ترشده. عندما تظهر شخصية بشكل عابر، سينتظر عودتها، وعندما يرى طفلًا يخنق عصفورًا سيتنبأ بمستقبله الإجرامي، ويظل متحفزًا لمعرفة ما سيحدث، فإن وافق حدسه يستمتع بفوزه، وإذا خابت توقعاته يستمتع بقدرة الكاتب على الذهاب بعيدًا ومخالفة ذلك التوقع، وفي كل الأحوال تتحقق متعة اللعب.

التقديم والتأخير أو «الاستباق والإرجاء» مشدودان إلى بعضهما البعض ويعملان معًا. كل استباق وعد بشيء مؤجل، وكل غياب لمعلومة حافز للانتباه والتشويق.

وهذه هي المهارة الأساسية في «ألف ليلة وليلة» وبدونها كانت شهرزاد ستصبح امرأة الليلة الواحدة كغيرها من التعيسات اللائي سبقنها. لعبت مهارتا الاستباق والإرجاء دورهما في الحفاظ على فضول الملك والإبقاء على حياة شهرزاد. دائمًا هناك معلومة سابقة يأتي تفسيرها لاحقًا أو وعد بقصة أغرب.

يمكننا كذلك أن نعتبر التضمين الشعري داخل الرواية نوعًا من الإرجاء، تستخدمه الليالي من البداية. في الموقف شديد التأزم. هاج البحر وطلع منه عمود أسود صاعد إلى السماء تمخض عن جني ضخم على رأسه صندوق طلع إلى البر وأتى إلى الشجرة التي يستظل تحتها الملكان الأخوان فتسلقاها خوفًا من الجني وأخذا يراقبانه بينما يفتح الصندوق ويخرج من داخله علبة، يفتحها فيخرج من داخلها صبية «غرَّاء بهية كأنها شمس مضيئة». ما ينتابها - كقراء - في لحظة كهذه أن نعرف كيف تعيش الفتاة في علبة داخل علبة تحت الماء أو نتطلع إلى تقدم الحدث، لكن السرد لا

يمنحنا ما نريد فيبدأ في وصف جمال الصبية، ويتمادى أكثر فيعيد الوصف شعرًا:

أشرقت في الدُّجى فلاح النهار

واستنارت بنورها الأشجار

من سناها الشموس تشرق لما

تتبـدى وتنجلي الأقمـار

تســجد الكائنـات بين يـديهـا

حين تبدو وتهتـك الأســرار

وإذا أومضـت بروق جمالهـا

هطلـت بالمـدامع الأقمــار

أبيات أربعة، ليس فيها من الشعر إلا نظمه، وليس هذا وقتها أبدًا. الملكان في حالة رعب، فكرهما وفكرنا في غرابة الحدث لا في جمال الصبية. وعلى مدار الليالي يقوم الشعر بهذه الوظيفة الإرجائية، لأن أوصاف الكمال الأنثوي في ذلك الشعر متكررة لا تبعث على الإقناع، لكنه مهم لتعطيل مسار الحكاية من أجل التشويق.

طلوع النهار يضمن إرجاء قتل شهرزاد يومًا إضافيًّا، لهذا فإن همها هو الوصول إلى نور الصبح، لتسكت عن الكلام المباح مستبقية نهاية القصة لليلة التالية.

أطول إرجاء لمصير شخصية في تاريخ السرد هو إرجاء مصير شهرزاد وثلاث شخصيات أخرى في الليالي: الملك شاه زمان ودنيا زاد والوزير دندان والد الصبيتين. شاه زمان، أول شخص يظهر في القصة الإطار، قبل أن تبدأ شهرزاد حكاياتها. وعندما يعودان من رحلتهما أعظم غضبًا ينقطع ذكر شاه زمان. أما دنيا زاد فقد دخلت إلى السرد بصحبة أختها شهرزاد، وظل وجودها شبحيًّا، وأما الوزير الوالد؛ فآخر عهدنا به عندما يمضي إلى القصر بكفن ابنته بين يديه، في صباح الليلة الأولى فيفاجأ بأن ابنته حية لم تُقتل، ويعود سعيدًا بلا رجعة، لم نعرف أنه عاد للقلق بعد ليلتين أو ثلاث أو أكثر!

رغم ما بدت عليه شهرزاد من اطمئنان ليلة بعد ليلة، إلا أن لحظة ضجر واحدة بحكاياتها كانت كفيلة بإنهاء حياتها، وقد استقرت كل طبعات الليالي بوصول قصتها مع شهريار إلى الزواج السعيد، فماذا عن الشخصيات الأخرى؟

في الليلة الحادية بعد الألف تنهي طبعة القاهرة الليالي بأن تأمر شهر زاد بإحضار أبنائها الثلاثة (من يمشي ومن يحبو ومن يرضع) وتضعهم أمام شهريار ثم تقع على قدميه تقبلهما أن يعفو عنها، فيمنحها عفوه ويستدعي أباها يشكره على حسن أدبها ويقول له: «سترك الله حيث زوجتني ابنتك الكريمة التي كانت سببًا لتوبتي عن قتل بنات الناس». تأويل «زوجتني ابنتك الكريمة» يمكن أن يكون على أحد وجهين أولهما اعتبار إرادة الملك فعلًا (كن فكان) وتحتمل احترامًا للسياق الاجتماعي المحافظ، بإسباغ صيغة الزواج على العلاقة منذ الليلة الأولى؛ عندما اصطحب الوزير دندان ابنته بنفسه إلى مخدع الملك.

تترك هذه الطبعة مصيري شاه زمان ودنيا زاد مجهولين، لكن طبعة برسلاو تنتهي على نحو آخر. فهي تخبرنا بأن شهريار حصل على العبرة التي طلبها في بداية الليالي بعد أن استمع إلى قصص شهرزاد «فلما سمع الملك شهربان(1) حديثها واستفاد ما قالته فأحضر ذهنه وصفَّى قلبه ورد عقله ورجع إلى الله تعالى وقال في نفسه إذا كانت الملوك الأكاسرة جرى لهم أكثر مما جرى عليّ فما بقيت أنا ألوم نفسي، وأما هذه شهرزاد فما يوجد مثلها في البلاد فسبحان من جعلها سببًا لخلاص العباد من القتل والعناد». بعد هذه الاستفاقة الذاتية يقرر بنفسه أن يتزوجها، ويطلبها من أبيها، ويرسل في طلب أخيه ليحضر الزفاف. وهنا تنفتح أمام القارئ هوة معرفة مخيفة، حيث سيعترف شاه زمان لأخيه بأنه لم يتوقف عن القتل منذ عودته إلى مملكته في بداية الليالي!

تخبرنا القصة الإطار في البداية أن شهريار استمر في القتل ثلاث سنوات، قبل أن تتصدى شهرزاد لشره بمتعة الحكاية، أي قتل نحو ألف فتاة، بينما يكون شاه زمان قد أكمل ست سنوات، قتل فيها نحو ألفي فتاة. وهو بهذا أخطر قاتل متسلسل في التاريخ.

الطريف أننا في هذه الليلة الأخيرة نعاين الاختلاف ذاته الذي رأيناه في البداية بين شخصيتي الملكين من الاندفاع في مقابل التعقل؛ فعندما أسرَّ شهريار لشهرزاد بأن أخاه يطلب أختها للزواج اشترطت عليه شرطًا «وهو أنه يسكن عندنا فإني ما أقدر على فراق أختي ساعة واحدة» ولم يتردد شاه زمان في قبول الشرط، إذ أجاب أخاه دون تردد: «هذا هو الذي كان في خاطري لأنني ما بقيت أريد أن أفارقك ساعة واحدة وأما المُلك فإن الله تعالى يرسل له من يختاره وأنا ما بقى لي غرض في الملك» لكن الملك

الكبير لا يعجبه تخلي شقيقه عن الملك، ووجد الحل في إرسال صهرهما الوزير ليحكم سمرقند بالنيابة.

هكذا يرد اسم شهريار في طبعة برسلاو.

حكمة الخفاء

أيام دراستي الجامعية كانت عربة فول «عم عرفة» أحد معالم شارع ثروت مقابل جامعة القاهرة. تلتف حولها قوى الشعب العاملة «فلاحون، عمال، وطلَبة». يصل إلى مكانه في السابعة صباحًا، وعند التاسعة يجمع أشياءه ويمضي. ليس لديه سوى قِدرة الفول وكومة خبز على سطح شبكة من جريد النخيل وكومة من البصل ووعاء كبير به مخلل فلفل حار وزجاجات الزيت.

مطاعم المنطقة لا تبيع بأسعار أغلى من أسعاره ولديها خيارات أخرى غير الفول: الفلافل والبطاطس المحمرة والباذنجان والبيض، مع ذلك لا يستطيع مطعم بالشارع أن يبيع سندويتشًا قبل أن تفرغ قِدرة عرفة.

تفادى استفزازات أصحاب المطاعم، بالصبر تارة وتارة بمساندة زبائنه، ثم بدأ المتضررون من وجوده بإطلاق الشائعات حول استخدامه موادَّ سامة وموادَّ مقرفة في تَنْكيه الفول، لكن ذلك لم يؤثر على رسوخه. كان هناك شيء ساحر مخفي في حفنة الفول التي يستخرجها بمغرفة طويلة الذراع.

المطاعم الكبيرة تحافظ كذلك على سر صغير يخصها، وأحيانًا ما تدفع الغيرة مطعمًا إلى زرع جاسوس لمعرفة سر مطعم آخر، لكن هناك ثلاثة منتجات أمريكية جعلت من أسرارها أساطير. كوكاكولا، كنتاكي، وهاينز.

كوكاكولا الأم استقرت على احتكار المسحوق، وتركت لكل الشركات عبر العالم مهمة إضافة الماء والسكر، بحيث تظل مجرد وكالات تعبئة. كنتاكي من جهتها تزعم أن لديها ١١ نوعًا سريًّا من البهارات، وقد دفع فضول

المعرفة طبَّاخًا كنديًّا على اليوتيوب إلى تقديم عشرين وصفة يحاول فيها الوصول إلى طعم كنتاكي، ويقول إنه حصل على مذاقات قريبة، قد تكون أجمل، لكنها ليست كنتاكي. علينا ألا نستبعد احتمال أن يكون هذا الطبَّاخ «اليوتيوبر» من فريق الشركة أو يؤدي مهمة إعلانية، لكن بالنتيجة تظل أسطورة بهارات كنتاكي السرية مستقرة.

كاتشب هاينز، تحمل عبواته الرقم 57 في دائرة صغيرة، إشارة إلى عدد المكونات التي تدخل في إنتاج هذه الصلصة. شخصيًّا لا أحب حلاوته المائعة، لكنها راسخة في السوق. وكثيرًا ما تتعرض لحملات من الشائعات المدعمة بصور لبيان قذارة المنتج، لكن هاينز لم تزل متربعة على عرش الطماطم منذ مائة عام عندما اكتشف مهاجر ألماني أن ضيق وقت العمال لا يسمح لهم بالطبخ؛ فأنتج لهم هذا الإرضاء الشكلي الذي يبقى عالقًا على سطح المقليات دون أن يندمج معها. لو تخيلنا الأمر في الرواية لكان شيئًا فكاهيًّا، كأن نوزع مع الروايات الحزينة كيسًا من الضحكات، ومع روايات القسوة كيسًا من الأحضان!

النكهة ينبغي أن تذوب في الرائحة النهائية للطبخة. والطاهي البارع هو ذلك الذي يخفي سرًّا في طبخته، يجعل متذوقًا يداوم على زيارته، كذلك يحتاج الكتاب إلى سر يجعله جديرًا بقراءات متعددة. في الزيارة الأولى للمطعم أو الرواية يستمتع المتلقي بالواضح من المذاق والرائحة والشكل، لكنه يعود بعد ذلك بحثًا عن ذلك الشيء المستعصي على التحديد. للفضول طعم حريف، يدفع المتذوق إلى العودة لاكتشاف ذلك المخفي. وعندما يصل إلى هذا السر أو ذاك يستمتع بمذاق الطبخة بشكل أعمق، مغتبطًا بنجاحه في الوقوف على سر.

المخفي ضرورة من ضرورات النص، فهو الذي يجعل منه أحجية على القارئ تفسيرها، وبهذا يقوم المخفي بمساهمة كبيرة في تعزيز الشراكة بين الكاتب والقارئ. يشبِّه أومبرتو ايكو النصَّ بالآلة الخاملة التي تحتاج إلى مشاركة القارئ في عملية تأويلية لكشف ما لم يقله المؤلف وتركه غامضًا(1). هذا يتطلب مهارة الكاتب في بناء متاهة محسوبة برهافة بحيث تدفع القارئ للتحدي دون أن تصيبه باليأس.

نموذج المتاهة الجيد للرواية هو الغابة لا الصحراء؛ فالأخيرة تهدد بالموت جوعًا وعطشًا رغم انكشاف الأفق فيها، أما الغابة فتعد بجدول ماء هنا، وشجرة مثمرة هناك، ويمكن تسلق أشجارها هربًا من الوحوش. ويتحرك فيها القارئ بأمل الوصول، رغم أنه يواجه في كل مرحلة موضعًا يتشعب فيه الطريق إلى عدة طرق وعليه أن يختار الطريق الصحيح.

وقد اهتم مبدعو ألف ليلة المجهولون بمساحة الشريك - القارئ - من البداية إلى النهاية فتركوا مساحات من الخفاء. في القصة الإطار لا نعرف مكانًا لمملكة شهريار الذي تدور القصة في مخدعه، ولا نعرف كيف أدار شئون مملكته في ساعات النهار. كيف سارت الأمور خلال سنوات ثلاث؟ ثمة مسئوليات كثيرة على عاتق الملك في النظم الأبوية العتيقة لم نعرف كيف أدارها شهريار. ثم ماذا تم في الليالي غير الكلام؟ السنوات الثلاث كفيلة بإنضاج دنيا زاد. ألم يفكر بها شهريار؟ وكيف كان يضطجع مع شهرزاد في وجودها؟ كيف تدبرت شهرزاد أمرها مع آلام الحمل والولادة؟ وكيف صار لدى شهريار ثلاثة أبناء دون أن يدري؟

يشمل الخفاء في الليالي بعضًا من كل عناصر السرد: الأحداث، الشخصيات بتكوينها ومصائرها، والأماكن. نلتقي بمدن مجهولة لكن السرد يحدد أماكنها

بالتقريب من خلال علاقتها بمدن حقيقية، ونلتقي بمدن ممسوخة لأسباب معروفة منها كيد العشَّاق، كما في حكاية «الصياد والعفريت» أو بسبب العناد والتمسك بالكفر، كما في قصة المدينة التي يصلها عبد الله بن فاضل في إحدى ورطاته، لكن مسخ مدينة النحاس وسكانها ظل مسكوتًا بالأسرار؛ فهي مدينة فاضلة غنية ومحكومة بالعدل.

المدينة مهيبة، كل بشرها جامدون على الهيئة التي كانوا عليها لحظة موتهم. الذهب والفضة والتحف بالقناطير، وفي كل ركن منها تحذير من غرور الدنيا، نجده مكتوبًا على الأسوار، وعلى مائدة الطعام. ومن بين التماثيل الجامدة، ملكة المدينة، وهي صبية كالقمر تبدو حية، لكنها «صورة مدبرة بالحكمة وقد قُلعت عيناها بعد موتها وجُعل تحتهما زئبق، وأعيدتا مكانهما فهما تلمعان كأنما يحركهما الهدب»(2) من الذي كتب هذه التحذيرات الأخيرة؟ ومن الذي صنع هذه الحيلة بأن تبدو الملكة حية، ولأي غرض؟

بجوار الملكة الميتة لوح عليه كلام للعبرة، يستكمل قصة المدينة بعد اللافتات المتعددة التي وجدتها البعثة منذ أن تمكنت من عبور أسوارها الخطرة. اسم الفتاة التي لها مظهر الأحياء مكتوب على اللوح: «أنا ترمز بنت عمالقة الملوك من الذين عدلوا في البلاد، ملكت ما لم يملكه أحد من الملوك وعدلت في القضية». هكذا نعرف أنها من عائلة ملوك لم تظلم ولم تكفر.

لم تُمسخ المدينة بفعل غضب إلهي، لكن أصابها قحط لسبع سنوات، فأحضرت الملكة المال وكالته بمكيال وأرسلت به الثقاة من الرجال فطافوا به جميع الأمصار في طلب شيء من القوت فلم يجدوه «فحينئذٍ أظهرنا أموالنا وذخائرنا، وأغلقنا أبواب الحصون التي بمدينتنا، وسلمنا لحكم ربنا،

وفوضنا أمرنا إلى مالكنا، فمتنا جميعًا كما ترانا، وتركنا ما عمَّرنا وما ادخرنا، فهذا هو الخبر وما بعد العين إلا الأثر». في خبراتنا التاريخية هناك قحط ومجاعات في بلد هنا أو بلد هناك، وليس مجاعة على مستوى العالم، هل تعرضت المدينة لحصار دولي؟ هناك شيء محيِّر في القصة.

حتى اسم الملكة: «ترمز» يكتنفه الغموض. هل هو مجرد تغريب عن الأسماء التي يعرفها العرب، أم أنه تنبيه إلى رمزية القصة؟

بالعلاقة مع الاسم وبدونها، لابد أن نُفكِّر بأمثولة هذه الحكاية المتصوفة، وما أرادت أن تقوله عن تفاهة المال والجاه. لكننا نلمس في غرابة المصير وغموض سببه عبرة أقوى كثيرًا من الحكم الواردة نصًّا بالقصة وغيرها من قصص الليالي، وهو الخفاء الذي يصفه الجرجاني: «مما يُنال بعد مكابدة، وتقدم المطالبة من النفس به، فإن قلت فيجب أن يكون التعقيد والتعمية وتعمد ما يكسب المعنى غموضًا مشرفًا له وزائدًا في فضله»(3).

بعض الخفاء في الليالي يجب أن يظل خفاءً. عندما يكون هناك تحذير من فتح باب أو صندوق مغلق، فإن ذلك يثير فضول الشخصية في القصة، وفضول القارئ بالتبعية. من حسن الحظ أن القارئ لا يتعرض للعقاب بخلاف بطل القصة الذي يكلفه الفضول أثمانًا باهظة، تصل إلى أن يفقد الإنسان حياته أو راحته أو أمانه أو ملكه.

أحيانًا ما يكون الإيهام بوجود السر أقوى من السر. في رواية كاواباتا «ضجيج الجبل» يحس البطل شنجو أوجاتا بانجذاب تجاه كيكوكو زوجة ابنه، ونظل نترقب شيئًا أبعد من الإعجاب الصامت فلا نحصل إلا على أشياء

مخفية أغرب من حب الرجل المسن لكنته. اشتهاء ابنته، وذكريات اشتهاء أخت زوجته.

في «اللص والكلاب» تضاعفت مرارة سعيد مهران لأن فشله كان مزدوجًا: إفلات العدو وقتل البريء. كان القدَر يضع في مرمى مسدسه ضحية بريئًا مكان الشخص المقصود.

مرة بعد مرة، نكتشف أن أعداء سعيد مهران زادوا واحدًا: القدر! والقدر خفاء. لا تقول الرواية ذلك صراحة، لكن خروجه من مخبئه في شقة «نور» كان قرارًا باسلاً بتحدي القدر. يعرف أن الخسارة مؤكدة، لكنها الخسارة الأخيرة. لم يتحمل العيش في ذعر كلما سمع وقع خطوات على السلم خارج الشقة، فخرج ليلقى قدره كما يليق بالخاسرين الكبار.

شخصية «نور» من أولها إلى آخرها تجرنا للحديث عن المهارة في إبداع الشكل. هي طاقة الحب الحلو في الرواية، النغمة السعيدة، وجودها ضروري لمعادلة طعم الحقد المالح. وقد أرجأ محفوظ ظهورها حتى ضاقت الأرض على سعيد مهران، ولم يقبل بإيوائه أحد سواها، وسنعرف عبر الاستعادات (الفلاش باك) أنها كانت تعشقه قبل أن يدخل إلى السجن، ولم يلتفت إليها، حتى هداياها كان يعيد إهداءها إلى نبوية.

تواصل «نور» تفانيها في حب من طرف واحد، وتتحمس لاستضافته في شقتها، وهي تعرف أنها بذلك تؤوي قاتلاً تطارده الشرطة. من فتوره تجاهها تستشف المخفي وراء نار الانتقام المشتعلة في قلبه: لم يزل سعيد مهران يحب المرأة التي خانته. وتراهن نور على قوة حبها لتخليصه من شره وكسبه حبيبًا. تغيب طوال النهار في أقسى عمل في التاريخ، وتعود مثقلة

بالجراح إثر اعتداء شباب عابثين، أو منهكة بعد ساعات طويلة من الاحتجاز بقسم الشرطة، دون أن تخلو يداها من الكباب الساخن والشراب. وذات يوم تخرج ولا تعود. ويبقى مصيرها مجهولاً: هل ماتت على يد بعض زبائنها؟ هل اختطفها أحدهم؟ هل انتهت سجينة؟ كل الاحتمالات قائمة.

يُصعِّد الشاعر فتحي عبد السميع من حجم المخفي «في اللص والكلاب» إلى حد اعتبارها ترميزًا لقصة السيد المسيح وتلميذه الخائن يهوذا الإسخريوطي ومريم المجدلية والشيطان، بهويات ملتبسة، بحيث نستطيع أن نرى شيئًا من صورة المسيح في سعيد مهران الذي خانه تلميذه عليش، وتارة نرى سعيد مهران بذاته يهوذا الذي أراد أن يخون معلمه رءوف علوان، وأحيانًا ما يرى سعيد مهران في نفسه الشيطان. برأي عبد السميع أن محفوظ فعل ذلك دون تطابق تام مع قصة السيد المسيح ووقف على المسافة ذاتها من سيرة السفاح الواقعي محمود أمين سليمان. بقدر لماحية فتحي عبد السميع في هذه القراءة، بقدر ما أثبت أن طبقات الخفاء لدى محفوظ متعددة، ومقترحات قراءته كذلك(4).

في رواية ماركيز «وقائع موت معلن» من المحتمل أن يكون دم سنتياجو نصار قد أريق بادعاء كاذب، حيث يزرع ماركيز الشك في اعتراف أنخيلا لشقيقيها؛ فلربما كان شريكها شخصًا آخر أرادت حمايته، وربما ذكرت سنتياجو من باب أنه دونجوان (لبيس تُهم) أو تباهيًا بعلاقتها بالشاب المميز، أو انتقامًا منه لأنه تطلع إلى كل البنات وتجاهلها.

تتنوع الأشياء المخفية التي يتركها الكاتب الحساس للقارئ كي يكمل بنفسه ذلك الخط المقطوع أو يسعى لاكتشاف معنى لا ينبغي أن تقوله الرواية صراحة.

في محاكمة كافكا ولجنة صنع الله إبراهيم لا نعرف التهمة، ولا نرى وسائل قهرية لإرغام المتهم، لكننا نستشعر ثقلها في انصياع الشخص البريء الذي يرى نفسه ملزمًا بالامتثال للمحققين.

أحيانًا ما يكون الخفي جوهر الرواية وكل الظاهر في السرد لا مهمة له سوى إبراز خفاء ذلك الخفي: الجبلاوي في «أولاد حارتنا»، «جودو» صمويل بيكيت، وجيش العدو المجهول الذي لن يأتي أبدًا في «صحراء التتار» لدينو بوتزاتي.

الخفاء أعلى سلطة في الكون، وكذلك في الرواية.

أمبرطو إيكو، الأثر المفتوح، ترجمة عبد الرحمن بو علي، دار الحوار، اللاذقية، الطبعة الثانية 2001.

الليلة السادسة والسبعون بعد الخمسمائة، طبعة بولاق.

عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ص 118، طبعة هيئة قصور الثقافة المصرية، سلسلة الذخائر 243، القاهرة 2018. ص 118.

فتحي عبد السميع، «العشاء الأخير» في لص نجيب محفوظ وكلابه، موقع باب مصر، 2 نوفمبر 2021أ، https://bit.ly/3CnHOZB ونجيب محفوظ وفتنة اللعب بيهوذا الإسخريوطي، الموقع نفسه، 9 نوفمبر 2021أ، https://bit.ly/3CsZJPB.

المخفي في قلب «حضرة المحترم»

يومًا بعد يوم تترسخ مكانة نجيب محفوظ بوصفه رمزًا وطنيًّا، باختيار شعبي. ويتزايد الإقبال على قراءته، دون أية مساندة من سلطة رسمية أو سلطة نقد لم تعد موجودة!

في حياته حاز نجيب محفوظ ألقابًا بينها: عميد الرواية العربية، كاتب نوبل، كاتب الحارة المصرية. كل هذه الألقاب تلامس ما تحقق لشخص محفوظ: الحصول على نوبل، التأسيس للرواية العربية الحديثة، طول العمر والمداومة على الكتابة، وما يمنحه السطح البسيط لرواياته من مظاهر شعبية. لكن تلك الألقاب القادمة من زمن سابق لم تعد تعني شيئًا لأجيال جديدة من القراء اختلفت نظرتها للأدب، وتقرأ نجيب محفوظ الآن بحدسها.

في زعمي أن الأدب يُقرأ للمرة الأولى، وقت نشره من أجل ما يقوله بشكل ظاهر، لكنه لا يجتاز اختبار الزمن إلا بفضل المخفي فيه، الذي لا يتكشف بسهولة في القراءة الأولى. والمخفي في روايات وقصص نجيب محفوظ كثير، وتفاجئنا طبقات الخفاء كلما عاودنا قراءته. لا يقتصر الأمر على رواياته الكبيرة، بل يشمل معظم رواياته حتى تلك التي طالما نظر إليها النقد بوصفها من الروايات البسيطة.

لنأخذ على سبيل المثال، نوفيلا «حضرة المحترم» التي كتبها عام 1975 عن كفاح بطلها الموظف عثمان بيومي، من التحاقه بوظيفة صغيرة في أرشيف إحدى المؤسسات الحكومية إلى موته البائس دون أن يستمتع بحلمه الوظيفي الذي أوقف حياته عليه.

لا تُذكر «حضرة المحترم» عند الحديث عن الكتب المحفوظية المهمة. لكنها نوفيلا مخادعة؛ على سطحها نجد كل التفاصيل الدرامية التي تعشقها السينما والدراما التليفزيونية في أعمال نجيب محفوظ؛ فهناك الكفاح الملحمي لشاب من قاع المجتمع، لم يجد غضاضة من تدعيم كفاحه بقدر من الوصولية ونفاق رؤسائه!

يكاد قارئ الرواية يرى ذلك الموظف التعيس ويحس أنفاسه، وربما أغرت واقعيته المتلقين الأوائل للرواية بالبحث عن موظف واقعي محدد يهجوه محفوظ من بين الموظفين الذين عرفهم في مسيرته الوظيفية. الحكاية مروية جيدًا عن عمر مديد قطع فيه ذلك الموظف درجات السلم الوظيفي من الدرجة الثامنة مترقيًا إلى الأولى، ويمكن أن نرى فيها هجائية للبيروقراطية وللنفاق، لكن نفاق عثمان بيومي وتملق رؤسائه لم يصل إلى حد الدياثة كحال محجوب عبد الدايم في «القاهرة الجديدة».

كان عثمان من متفوقي الشهادة المتوسطة «البكالوريا» عندما عُين في قسم المحفوظات، ثم اجتهد وحصل على شهادة الحقوق الجامعية أثناء عمله، كما اجتهد في تعلم اللغات الأجنبية، الأمر الذي مكَّنه من أن يكون مترجمًا وأن يكتب خطابات رؤسائه فتنال الإعجاب ويكتب ديباجة ميزانية المصلحة فتُعجب الوزير إلى حد استعارتها لتصبح ديباجة لميزانية الوزارة، وتدخل في تاريخ بلاغة البيروقراطية لشدة جمالها!

هناك من يقرأ الرواية بوصفها سيرة منافق آخر، وهناك من بعتبرها تحذيرًا من عبودية الوظيفة التي أتلفت حياة بطلها المثير للشفقة، وهناك طبقة من المعنى أعمق قليلًا تجعل من عثمان بيومي «سيزيف» عصريًّا عاقبته الآلهة بدفع صخرة حياته إلى النهاية، وتضعها ضمن روايات الحرب الخاسرة مع

القدر من «دون كيخوتي» إلى «موبي ديك» إلى «العجوز والبحر». والرواية تلبي بالفعل هذا المعنى الذي نجده لدى محفوظ باستمرار. وربما تترك «حضرة المحترم» تحذيرًا كبيرًا للقارئ من نسيان الكينونة وتفويت فرص السعادة، من خلال سيرة هذا المتطلع النهم الذي لم يصل إلى حلمه إلا ليرحل بين يدي زوجة شابة لم يكد يهنأ بزواجه منها.

لكن تحت كل طبقات الحدوتة والمعنى السيزيفي وعبرة الزمن الذي لا يرحم، هناك تيار فلسفي محدد أراد محفوظ أن يختبره في هذه الرواية. من الجملة الأولى يجب أن ننتبه إلى المجاز، إلى الشيء المخفي داخل اللغة الذي يجعل من غرفة المدير سدرة المنتهى، ومن المدير إلهًا، في الجملة الأولى من الرواية: «انفتح الباب فتراءت الحجرة مترامية لا نهائية. تراءت دنيا من المعاني والمثيرات لا مكانًا محدودًا منطويًا في شتى التفاصيل. آمن بأنها تلتهم القادمين وتذيبهم. لذلك اشتعل وجدانه وغرق في انبهار سحري. فقد أول ما فقد تركيزه. نسي ما تاقت نفسه لرؤيته، الأرض والجدران والسقف. حتى الإله القابع وراء المكتب».

يروي هنا عن الشاب الجديد عثمان بيومي، وقد أحس أنه يصافح الحياة اللانهائية المخاطر والوعود، وأمام هذه اللانهائية تصرف بخوف الوليد من الحياة ونهمه إليها فيكمل: «وتلقى صدمة كهربائية موحية خلاقة غرست في صميم قلبه حبًّا جنونيًّا ببهجة الحياة في ذروتها الجليلة المتسلطة. عند ذاك دعاه نداء القوة للسجود، وحرضه على الفداء، ولكنه سلك مع الآخرين سلوك التقوى والابتهال والطاعة والأمان. كالوليد عليه أن يذرف الدمع الغزير قبل أن يملي إرادته. وتلبية لإغراء لا يقاوم خطف نظرة من الإله القابع وراء المكتب ثم خفض البصر متحليًا بكل ما يملك من خشوع».

إذا لم يضع الروائي للقارئ مفاتيح الصناديق المغلقة بالداخل يصبح الإخفاءُ عماءً وإبهامًا. وقد اعتاد محفوظ أن يترك المفتاح تحت الدواسة أمام عتبة البيت. في مطالع رواياته المنذورة للأفكار الكبرى تقابلنا اللغة المجازية، التي تأخذنا إلى أبعد من المشهد.

يرى عثمان في المدير العام إلهًا، ودعاه تجلي ذلك الإله إلى السجود مثل غيره من الموظفين الجدد الذين طلب المدير العام أن يعاينهم قبل أن يتسلموا وظائفهم. يذكر محفوظ مدير الإدارة الذي رافق الموظفين الجدد بالاسم «حمزة السويفي» لكنه لا يُسمي المدير العام وإنما يرفعه عاليًا باللقب «صاحب السعادة» الملتحف برفعة الصمت، حتى عندما نطق: «تكلم بصوت هادئ ومنخفض فلم يكشف عن شيء من جوهره».

ويعتقد عثمان بيومي أن المدير العام يتمتع بسحر يجعل الجميع طوع إشارة منه «هذه هي القوة المعبودة وهي الجمال أيضًا». من تلك اللحظة صار طموحه أن يحوز هذه القوة وأن يجلس مكان هذا الإله. وبالنسبة له فأحد وجوه الحياة التي تبعث على الضيق أنها قصيرة تتلخص في كلمتين: «استقبال وتوديع» لكنها في الوقت نفسه لا نهائية وتحتاج إلى إرادة لا نهائية كذلك.

بعد أن صار موظفًا وجد طريقته للاقتراب من مدير إدارته واتصلت الأحاديث بينهما. وذات مرة سأله رئيسه حمزة السويفي: ما الهدف من الحياة في نظرك؟ وأجاب عثمان بيومي باعتزاز: الطريق المقدس. سأله الرجل: وما هو الطريق المقدس، أجابه: هو طريق المجد، أو تحقيق الألوهية على الأرض(1)!

تحقيق ألوهية الإنسان على الأرض، هو الهدف الذي جاءت به الفلسفة الإنسانية، وقد ساهم فساد الكنيسة الغربية مع التقدم الصناعي في مولد هذا المذهب. لقد بدأ الإنسان طريقه للسيطرة على الطبيعة، فحلت سيطرته محل القوى المجهولة في الفلسفة التقليدية.

وقد اختبر دوستويفسكي في «الجريمة والعقاب» ما حاول محفوظ اختباره في «حضرة المحترم» وتوصل محفوظ عبر مائتي صفحة إلى النتيجة التي وصل إليها دوستويفسكي في تسعمائة. عثمان بيومي وراسكولنيكوف شابان فقيران يؤمنان بألوهية الإنسان على الأرض. عثمان يقرأ سيَر العظماء، وراسكولنيكوف معجب بنابوليون بونابرت، ويؤمن بحق البشر المميزين (الذين يقودون انعطافات التاريخ الكبرى) في قتل من يعرقلون مسيرة التاريخ. وعنده أن غاية التقدم تبرر قتل المرابية العجوز، لأن ما تكتنزه من مال يكفي لمساعدة آلاف الأسر التي تدفع ببناتها إلى بيع أجسادهن، وهذه الغاية تبرر القتل بالنسبة له، وكذلك فكل الوسائل ممكنة لدى عثمان بيومي لاحتلال كرسي العرش.

المذهب الإنساني الذي يحرك بطلي الروايتين هو البراجماتية، حيث الغاية تبرر الوسيلة. وقد تنبأ دوستويفسكي بالجرائم في حق الإنسانية التي يمكن أن تنجم من تفاعل عبادة القوة والافتتان بالإنسان السوبر مع البراجماتية، عبر السلوك الإجرامي لراسكولنيكوف، بينما يختبر محفوظ المبادئ ذاتها عبر المهارة والصبر والحيلة التي تحلى بها عثمان بيومي، تمصيرًا للمذهب الفلسفي، حيث جعل طموح بطله يتناغم مع ثقافة بيروقراطية مصرية تبدأ من الفراعنة، ولا يمكن النجاح فيها إلا عبر التظاهر بالطاعة والخضوع.

بطل محفوظ يعي ذلك ويحدِّث به نفسه: «الوظيفة في تاريخ مصر مؤسسة مقدسة كالمعبد، والموظف المصري أقدم موظف في تاريخ الحضارة. إن يكن المثل الأعلى في البلدان الأخرى محاربًا أو سياسيًّا أو تاجرًا أو رجل صناعة أو بحارًا فهو في مصر الموظف».

كان محفوظ يعرف ما يفعل بالضبط. أذاب تيارًا فلسفيًّا غربيًّا في ثقافة المكان، حتى إننا لم نكن لنفطن إلى علاقة «حضرة المحترم» بهذا التيار الفلسفي، لولا أن عثمان بيومي قد عبَّر عن طموحه بعبارة لا لبس فيها: «تحقيق ألوهية الإنسان على الأرض» بينما حاول دوستويفسكي معالجة ذلك من خلال تماهي بطله مع نموذج المحارب «نابوليون». وقد تحققت نبوءة دوستويفسكي في نازية وفاشية القرن العشرين وفي التطبيق السوفيتي الكارثي لفكرة المساواة وكلها أفكار نبيلة القصد استباحت كل الوسائل لتحقيق قصدها وأغرقت العالم في الدم والدموع، لكن جريمة عثمان بيومي كانت ضد نفسه بالأساس.

البراجماتية مذهب خطير من مذاهب الفلسفة الإنسانية؛ فهي انقلاب على فلسفة المفاهيم التي تصل إلى النتائج من خلال مفهوم تعتقد بصدقه وخيره.

تبدأ البراجماتية بالنتائج، وتقيس على أساسها مفاهيم الخير والشر والحقيقة؛ فتصبح كل الوسائل مشروعة لتحقيق الهدف. وقد كان الجلوس على العرش «كرسي المدير العام» هو الهدف الذي ينظر من خلاله بطل محفوظ إلى كل شيء بما في ذلك الحب والزواج والأسرة، فهو يرى أن «العروس الجميلة إما أن تكون هدية مجد مبكر أو ذريعة إلى المجد المستعصي» يؤكد على المعنى نفسه في موضعين بالرواية.

لم يضع محفوظ بطله في تضاد مع الدين. عندما اندهش حمزة السويفي من طموح عثمان، عاد ليسأله: «أتطمح حقًّا إلى سيادة الدنيا؟» يجيبه: «ليس بالضبط، ولكن في كل موضع يوجد مركز إلهي» ثم شعر أن السويفي أحس أنه مجنون، وبعد ذلك وجد صيغة تريحه هي السعي للمجد في ظل الله وبركته. لم ينس هدفه حتى على فراش المرض: «ستتم نعمتك عليّ يا ربي يوم تمكنني من القيام لممارسة السلطان وإعلاء شأنك في الأرض» وبهذا يدمج مفهوم ألوهية الإنسان على الأرض في الفلسفة الغربية، مع المفهوم الإسلامي «خلافة الإنسان لله على الأرض».

عاش عثمان تحت وطأة شعور بالتفوق والعزلة: «لطالما شعر بأنه بلا صديق حقيقي في الدنيا، وبأنه وحيد متعال عن الضعف البشري!» وهذا بالضبط كان شعور راسكولنيكوف قبل أن يرتكب جريمته ثم يسعى بنفسه إلى العقاب، لكن محفوظ يوفر على بطله هذا المستوى من اختبار الألم، وجعله يموت بعد أيام قليلة من وصوله إلى الهدف الذي استغنى به عن لذة العيش. جاءته بشرى ترقيته إلى المدير العام وهو على فراش الموت، لا تمتع بها أو حتى صدَّق بجدارته: «قال لنفسه بوجوم: لعلهم وهبوني الترقية صدقة وهم يعلمون أن الوظيفة باقية لهم». ولم يكن عثمان بيومي يشك في مواهبه الشخصية، بل في جدارة أصله وطبقته، يدرك أن حدود الترقي للمجتهدين في البيروقراطية المصرية هي درجة المدير العام، وأما ما فوقها من مناصب (وكيل الوزارة والوزير) فهي للمحظوظين أصحاب المكانة الاجتماعية.

«بلزاك العرب» تسمية أخرى من تسميات محفوظ الشائعة دون تمحيص، وتنطلق هذه التسمية من النظرة إلى السطح الواقعي لرواياته، لكن

الحضور القوي للفلسفة في أعماله يجعله أقرب إلى دوستويفسكي منه إلى بلزاك أو أي من الكلاسيكيين. يشبهه كذلك في نظرته الدينية إلى الألم والحزن باعتبارهما ضرورة من ضرورات الفهم والتقدم في الحياة والتطهر. يقول عثمان بيومي: «بالحزن يتقدس الإنسان ويعد نفسه للفرح الإلهي». لكن أبطال محفوظ لا يسعون إلى الألم سعيًا كأبطال دوستويفسكي انطلاقًا من مفهوم التضحية والفداء المسيحي، بل يعتبرونه قدرًا محتومًا، عليهم أن يتحملوه ويتخذونه حافزًا. يؤمن عثمان بيومي أن الله لم يخلقنا للراحة ولا للطريق القصيرة، وأن أحزان الدنيا توجد لا لتثبط الهمة ولكن لتشحذها.

نجيب محفوظ، حضرة المحترم، مكتبة مصر، ص 98.

الشيء في الشيء ومشهيات أخرى

«فردوس» واحدة من روايات محمد البساطي الرقيقة والعذبة. أعقبت صدورها همهمات حول علاقة بينها وبين رواية «امتداح الخالة»(1) لماريو فارجاس يوسا، وأعتقد أنه ربط متزيد؛ لأن الروايتين لا يجمعهما سوى المماحكة الحسية بين صبي وزوجة أبيه. لكن يوسا لم يخترع هذا النوع من الانحراف كي نُلحق رواية البساطي بروايته!

التهارش بين المحارم ظاهرة اجتماعية في العالم كله على مر التاريخ. نراها في واحدة من أقدم الأعمال الأدبية. قصة «الأخوان» الفرعونية تقوم على اتهام الزوجة شقيق زوجها بالتحرش بها، وفي الكتب المقدسة لدينا ادعاء زليخة على يوسف وكان بمثابة الابن بالتبني، ولن تُقدم امرأة على اتهام يستحيل تصديقه، بل تستند على خبرة مشتركة في المجتمع تجعل قصتها قابلة للتصديق. في قصة «الحمَّال والبنات» يحكي الصعلوك الأول عن علاقة جنون جنسي بين شقيق وشقيقته، وفي الأدب المعاصر نرى العلاقة بين الحمو وكنته وبين الحماة وزوج ابنتها لدى الياباني جونيشيرو تانيزاكي في «يوميات عجوز مجنون» و«اعترافات خارجة عن الحياء». وستبقى إمكانية تناول هذه الثيمة في الأدب ما بقيت جذوة الشهوة في البشر، المهم كيف يقترب كل كاتب من هذا المُحرَّم؟

بين «سعد» المراهق في رواية البساطي و«فردوس» زوجة أبيه علاقة رغبة لكن بحرًا من الصمت والحذر يفصل بين الغلام والصبية. الولد يتفتَّح للحياة والمرأة الشابة متروكة من زوجها الذي شكت له مرة من محاولات سعد معها؛ فكان رده إعجابًا بذكورة ابنه «الواد كبر!». هذا الزوج المنطفئ

يزورها بين الحين والحين، دافعه الأساسي لقمة حلوة بعيدًا عن مزاحمة زوجته الأخرى وأبنائها على الطعام، وسعد يحاكي أباه في هذا الميل إلى طعام فردوس، وبعد رغبته في اللقمة الحلوة جاءت رغبته المترددة في جسدها شبه المتروك من الأب بسبب سنه المتقدمة.

بانصراف الأب عن امرأته لم ينعقد مثلث العشق الشهير، والولد يرغبها لأنها الوحيدة في متناوله، ولو وجد امرأة أخرى ما اقترب منها، وهي بدورها تشعر بحاجتها إلى رجل، لكن الخيارات البديلة معدومة، لهذا تستمر المماحكة الخجول والساذجة من سعد، وهي بدورها تواصل الاقتراب والابتعاد. يخايلنا البساطي على مدار النص بوعود لا تتحقق.

قرأت مخطوط «فردوس» على دفعات، وكان البساطي لا يلجأ إلى كشف مسوداته قبل اكتمالها إلا إذا تحيَّر في الخيارات، أما عندما يكون مطمئنًّا إلى خطواته فكان يُطلع نفرًا من أصدقائه، وأنا من بينهم، على المخطوط بعد أن ينتهي.

كانت حيرته في «فردوس» تتعلق بمستوى العلاقة التي يجب أن تكون بين الطرفين، هل يقف بها عند حدود الميل العاطفي والاشتهاء أم يجعلها تكتمل؟ وكنت متحمسًا للخيار الأول، وقال إنه مستريح فعلاً إلى هذا الخيار. وأفصح عن نيته بعبارة مازحة: «لن أسمح بدخول الشيء في الشيء». هكذا كتب رواية وفية لحساسيته الخاصة وعالمه الريفي المتقشف، مثل حرفي خبير بصنعته ويستطيع أن يمارسها في الظلام.

أهم ملمح في كتابة البساطي هو الاقتصاد إلى حد التقتير، وأهم ملمح في عالمه هو تقشف الفقراء حتى في الكلام، وقد حافظ على وفائه لعالمه في

«فردوس» عبر الجنس. وفي عالم البساطي تتقدم شهوةُ الطعام شهوةَ الجسد.

رواية يوسا، على العكس من ذلك، تعرض حالة من البذخ الحسي: فيلا فخمة، وفرة في الطعام، وشبق واع من أطرافه الثلاثة: الأب والزوجة والابن. علاقة «دونيا لوكريثيا» بالصبي «ألفونسو» ترتكز على مفهوم اللعب الذي تمارسه البنات مع الحمَّال في ألف ليلة، لكنها تشبه أكثر علاقة العمة أمارانتا مع الطفل أورليانو خوسيه في «مائة عام من العزلة» من حيث طيش الرغبة بين البالغة والغلام. كما أن مشهد تلصص ألفونسو عليها من السطح الزجاجي للحمَّام الفخم يتطابق مع واحد من أشهر مشاهد رواية ماركيز، وهو مشهد تلصص الرجل الغريب على ريميديوس الجميلة من سطح حمَّامها المتواضع.

تُغرق لوكريثيا الطفل بأسماء التدليل «فونتشيتو»، «ألفوسينتو». وهي ليست متروكة من زوجها «دون ريجوبيرتو»، بل هو على العكس ممسوس بالجنس، يعشق جسدها، ويستلهم ألعابه الخلاعية من لوحات تُصور ملوكًا قدامى وآلهة إغريقية، وهي سعيدة بغراباته ولا تشعر معه بالملل، حتى إنها تجاريه في تقمص خيالات الأساطير.

رغم ذلك لا تكتفي المرأة بحفلاتها الباذخة مع الزوج، وتسعى إلى بعض المُقبِّلات مع طفل واعٍ بشيطناته، فبينما كان الزوج يغتسل في الحمَّام كما اعتاد قبل أن يدخل إلى الفراش غادرت دونيا غرفتها شبه عارية إلى غرفة ألفونسيتو لتشكره على تهنئته بعيد ميلادها، فتجده مثيرًا «واحد من غلمان تلك اللوحات الفاجرة»(2).

تبدو دونيا لوكريثيا محظية لدى الأرمل الغني دون ريجوبيرتو. تزوجها وجعلها أسيرة لرغباته الاستعراضية بإعادة تمثيل المشاهد التي تتضمنها لوحات يختزنها خلف أربعة أقفال، فأخذت المحظية تعيد محاكاة اللوحات مع طفله. في الرواية أثر من حياة البلاط وكبار التجار في القرون الوسطى، حيث تتنقل المحظيات بسهولة بين رجال البيت. وإن كان لا بد من عقد مقارنة بين احتيال دونيا لوكريثيا للاختلاء بالصبي، واحتيال أية امرأة في قصة؛ فالأقرب هي المرأة التي التقى بها الملكان الشقيقان في «ألف ليلة» وقد استطاعت أن تغافل العفريت وتضاجع من يصادفها من الرجال في اللحظات القليلة التي يخرجها فيها من الصندوق ذي الأقفال.

ويمكننا اعتبار ألفونسو النسخة الذكورية من لوليتا، ودونيا لوكريثيا المعادل الأنثوي لهمبرت همبرت. الرغبات مجنونة في الروايتين، وانحراف البيدوفيليا واضح في فارق الأعمار. وفي كل الأحوال، تختلف رواية البساطي في الروح والبناء؛ فزوجة الأب شابة، تكبر الابن بسنوات قليلة، وانجذابهما لم يتعد الحدود. وبالنسبة للبناء فعمارة البساطي الروائية غير معقدة تشبه بيتًا ريفيًّا، بينما تقوم عمارة «امتداح الخالة» على التركيب معتمدة استراتيجية التداخل والتضمين في البناء، ويمكن أن أُسميها استراتيجية «الشيء في الشيء» محبة في البساطي.

«الشيء في الشيء» أحد ركائز الدهشة في الطعام الساذج والمطبوخ. معظم الفواكه الآسيوية تتحلى بتشويق ألف ليلة وليلة، ولا تعطي نفسها بسهولة، بعكس ثمار بسيطة كالتفاح. غلاف الرامبوتان الكرنفالي بأهدابه الحمراء والبرتقالية والزرقاء التي تشبه الأذرع المرجانية، يحتاج إلى سكين ماض ومهارة لشق القشرة الكرنفالية لتتكشف البيضة اللدنة في الداخل

بدرجتي الحلاوة في لحمها وعصارتها الغنية. وخلف غلاف ليفي وطبقة خشبية يتخفى لحم جوزة الهند الذي يحتضن بدوره حليبها.

الفواكه الاستوائية نموذج للمتعة المحبوسة في الصندوق، تشبه المرأة المحروسة. هناك دائمًا قشرة شوكية مهيبة، أو غلاف خشبي صلب أو جلد مدبوغ متين، يخفي بداخله تكوينات مدهشة لعناقيد من كرات لها شكل الزهور أو أحجار كريمة، مع عصارات بروائح ذكية، ومذاقات قد نجد ما يشبهها في فواكه مناطق أخرى، لكن فاكهة آسيا تتفوق عليها بمتعة تضمين الحلو داخل الصلب، ويحقق مطلب فض قفلها متعة تشبه إرجاء الكشف عن عقدة القصة في السرد.

من لا يحب الشيكولاتة الصلبة التي تخفي داخلها نبعًا من الشيكولاتة السائلة؟ دهشة تدفق النبع، والاستمتاع بتباين الطعم واختلاف ملمس اللين عن السائل على اللسان؟ فقاعة الويسكي داخل الشيكولاتة تصعيد أكبر؛ حيث تفاجئنا المفارقة بين نعومة المذاق الطفولي الحالم للشيكولاتة مع شعطة الإيقاظ الكحولي القوي، مثل فجور ألفونسو خلف قشرة البراءة.

كيكة البراوني الساخنة مع الآيس كريم لديها تضمينات على أكثر من وجه: الساخن والبارد، الحلو والمالح، الملمس الإسفنجي للكيكة والناعم القشدي للآيس كريم.

التضمين على كل حال هو استراتيجية أساسية للحلوى؛ فهي التي تسمح بالتنويع المدهش رغم استخدامها عجائن شديدة التشابه.

وتنفرد البسطيلة المغربية بكونها الجسر الذي يجمع بين الوجبة الرئيسية والحلو في فطيرة باذخة من اللحم والبصل واللوز وعسل النحل. وعلاوة

على استراتيجية التضمين في المحتوى، فهي متداخلة الهويات من حيث تاريخها؛ حيث يقال إنها دخلت الأندلس مع العرب من المغرب وعادت معهم إليه.

طواجن الخضراوات في الفرن شديدة السهولة في الإعداد، وترتكز كلها على ولع الشيء في الشيء، الخضراوات في اللحم، في البصل والثوم والبهار، وأحيانًا الفواكه المجففه كالقراصيا والمشمشية التي تمنحها خفة الفنتازيا ومذاق السخرية الذكي.

لا يكف الطهاة عن الألاعيب التي تعتمد على إستراتيجية تشويق «الشيء في الشيء» الواعدة دائمًا بمفاجآت: اللحم المدفون في الجمر داخل جرة مُطينة الفوهة ولا نصل إلى مكنونها إلا بكسرها. تابوت الملح الذي نشوي بداخله سمكة، تخرج بعد كسره رشيقة لينة كعروس بحر. القواقع وثمار البحر الصغيرة لا تسد الجوع، لكنها تُشبع الرغبة في الفض وكشف السر المكنون الذي هو مجرد قطعة صغيرة إيروتيكية من اللحم الناعم. يدفع رواد المطاعم السعر المرتفع مقابل هذا الاستيهام الهش لملمس نتوءات مثيرة وصغيرة وسرية يُقدِّرها اللسان اللعوب، مع رائحة تخاطب أنفًا شبقًا لا يأنف التسكع في الزوايا المظلمة!

في «ألف ليلة وليلة» هناك كل أنواع التضمين الذي تعرفه الرواية الحديثة، بعضه أساسي له قوة الشيء في الشيء، كتوالد قصص تشترك في عبرة واحدة، وهناك التضمين البسيط الذي يمكن تصنيفه ضمن بهارات الكتابة: القصص الفرعية التي لا علاقة لها بسياق القصة الأصلية، والحكم والأمثال والمقاطع الشعرية. وهذا ما نراه لدى نجيب محفوظ في «ثرثرة فوق النيل» التي خط بها مذهبًا في العبث يختلف تمامًا عن عبث كامو ووجودية

سارتر. بطل محفوظ ليس مرتاحًا إلى لامبالاته، لكنه بطل مهزوم يقابل الشر الذي لا قِبل له به بالمخدرات.

ما يحدث في العوامة هو عبث البشر المهدورين، بينما يدخل التضمين من خلال مونولوجات أنيس زكي الفكرية والتاريخية التي لا يفهمها أصدقاؤه، ويتلقونها باعتبارها غرابات صديق أكلت الكتب رأسه: مشهد قيصر مندهشًا لحظة أن خرجت له كليوباترة من بين طيات سجادة، سؤال عن اسم واحد من رجال الثورة الفرنسية قتلته امرأة في الحمام، يستدعي سؤالًا آخر عن عدد معاصريه الذين ماتوا من الإمساك المزمن؟ جملة حول نيرون «كان إنسانًا عاديًّا يعشق الفن، فلما وجد نفسه إمبراطورًا قتل أمه، ولما صار إلهًا حرق روما». هذه الجمل تضغط روايات تاريخية طويلة وتُضمِّنها داخل «ثرثرة فوق النيل».

رغم الغنى المدهش لاستراتيجية «الشيء في الشيء» في الكتابة والطبخ إلا أنها استراتيجية خطرة تحتاج إلى المهارة العالية حتى لا تبلل حشوة القشدة أو الفاكهة عجينة الحلوى فتفسد الطبخة كلها، كذلك يجب ألا يطغى العنصر المتضمن داخل السرد على انسياب الحكاية وترابطها.

تضمين الفكر داخل الرواية، هدية ممتازة للقارئ تجعله يشعر بالغبطة من الصفقة «لقد حصلت على كتابين بسعر واحد» وقد اهتمت «ألف ليلة وليلة» بالفكرة والعبرة ابتداءً من جملتها الأولى: «فسبحان من جعل حديث الأولين عبرة للآخرين» لكن تضمين الفكر والعبرة يتحول إلى مأزق إن طغى، كما هو الحال في روايات ميلان كونديرا، بينما استطاع الطاهي الأمهر دوستويفسكي أن يفعل ذلك باقتدار. لم يطغ «الشيء الفكري» على «الشيء الحكائي»، بل يتناغم الطعمان ويزكي أحدهما الآخر.

ماريو بارغاس يوسا، امتداح الخالة، دار المدى، دمشق 1999. المفترض أن يكون العنوان «في امتداح زوجة الأب» وقد اختار صالح علماني صفة «الخالة» الشائعة في الثقافة الشامية لمناداة زوجة الأب.

الرواية، دار المدى، دمشق، 1999.

«ميل فيّ» زوجة الأب

«امتداح الخالة» فتنة زرعها ماريو فارجاس يوسا بين قرائه تقوم على حيلة «الشيء في الشيء» الحسَّاسة. هناك من يستهجن هذه الرواية جملة وتفصيلًا، وهناك من يعتبرها درة أدبية تزين جبهة صاحبها. خلاف يُذكِّرنا بتضارب آراء الراهبات حول ماريا في فيلم «صوت الموسيقى» شيطان، ملاك، رقيقة، لعوب، لكنها برأي رئيسة الدير: «فتاة».

رواية يوسا رواية، كغيرها من الروايات، والتباين الشاسع حولها لا ينبع من داخلها، بقدر ما يُحدد الأرض التي يقف عليها كل من المفتون والمستهين بها.

بنية الرواية منضبطة جدًّا، بما يشي بأنها مخططة منذ البداية، كانت بنيتها مكتملة في ذهن كاتبها قبل أن يخط حرفًا فيها؛ فقد اختار سبع لوحات يعود أقدمها إلى 1648 وأحدثها إلى 1977 خمسًا منها تُصوِّر مشاهد إيروتيكية لآلهة وملوك عاشوا قبل الميلاد، وواحدة فنتازية وأخرى تجريدية، تقوم شخصيات الرواية في هذيانها الحسي بمحاكاة سلوك شخصيات اللوحات التصويرية، بينما تكشف اللوحتان الأخريان المدى الذي وصل إليه الخيال الخلاعي لطفل يرى الجنس في كل شيء!

في الرواية خطان من السرد، يتعلق أحدهما بحكاية الحاضر بين الابن والأب وزوجته، وهذه الفصول يرويها راو منفصل، ولدينا الخط الذي يتصرف فيه أبطال الرواية كما لو كانوا على خشبة مسرح يقومون عليها بأدوار الشخصيات الأسطورية التي تتضمنها اللوحات، يقود السرد في كل فصل من هذه الرواية أحد الشخصيات، يحكي بضمير الـ «أنا».

في لحظة احتدام ألعاب دونيا لوكريثيا ودون ريجوبيرتو، تسأله: من أنا؟ من تراني كنت؟ ويجيبها: أنت زوجة ملك ليديا يا حبيبتي(1)! ينتهي الفصل على هذا النحو، وفي الفصل التالي مباشرة يتقمص دون ريجوبيرتو صوت قنداولس ملك ليديا ليحكي قصة غرامياته الغريبة مع زوجته. وفي فصل آخر تستمتع دونيا بحمامها تحت مراقبة عيني ألفونسو، ويأتي الفصل التالي سردًا على لسانها تتماهى فيه مع ديانا إلهة الصيد والقمر، بينما يتلصص عليها فونشين (أكتايون)(2).

حتى ألفونسو، الذي يُقبِّل ويحتضن بالسذاجة المتوقعة من طفل، يمنحه يوسا صوتًا ليحكي ونعرف أنه يعي دوره العشقي مع زوجة أبيه، وأنه يحاكي شيطنات أموري مع فينوس. يتكلم عن نفسه وعن معلم الموسيقى «مهمتنا تتلخص في إيقاظ السعادة الجسدية في السيدة، بإحياء رماد كل حاسة من حواسها الخمس حتى تتحول إلى لهيب».

يعي الطفل دوره في المسرحية، يقول: «الأستاذ الشاب وأنا لسنا موجودين هنا للاستمتاع، بل للعمل» وهذا يعني مجددًا أن الكاتب يمزح بجرأة، وبحق هذه المزحة الجريئة علينا أن نتواطأ معه ونستمتع بلعبة تحريك العرائس التي يديرها بمهارة. نعرف أن محرك العرائس يتعب أكثر من مخرج في مسرح كلاسيكي، إنه لا يكف عن العمل، متعرقًا ومنتبهًا لكل لحظة، ومبتهجًا طوال الوقت بمقدرته على بث الروح في الدمى.

وهنا لا بد أن نتذكر مسألة روح الكاتب وحساسيته الخاصة، لقد اختار يوسا شخصياته من طبقة عليا، تعيش في فيلا أنيقة ليتناغم واقع الأسرة مع العنصر الخيالي في طبخته المتمثل في آلهة وأشباه آلهة اللوحات، لأن الشخصيات الواقعية لا تجاور الأسطورية فحسب، بل تحاكيها وتُمثِّل أدوارها؛

فكانت مظاهر الغنى ضرورية لإقناع القارئ بإمكانية وجود أسرة تتفرغ لألعاب المتعة. إجمالًا لا يتضمن الجنس لعبًا واستعراضًا إلا لدى المترفين في الواقع وفي الخيال. لنتذكر أننا لا نجد هذا اللهو الجنسي في «ألف ليلة» إلا في دور الأغنياء وقصور الملوك. ألعاب زوجة شهريار مع الخدم والعبيد حول فسقية الماء، ألعاب البنات مع الحمَّال، ألعاب الزوجة الملكية مع العبد في قصة «العفريت والصيَّاد».

الماء أحد ركائز المجون في ألف ليلة، ولم يغفل يوسا الحضور الماجن للماء؛ فجعل من الحمام مكانًا مركزيًّا في روايته.

كونها رواية سابقة التجهيز، يجعلها عملاً قليل القيمة بنظر من يجهلون قيمة المزاح في الفن؛ أولئك الذين يعتبرون الأدب «عملاً» وينتظرون من المؤلف الجدية دائمًا. وجدية الكاتب ـ من وجهة النظر تلك ـ تتطلب منه أن يكون عمله ابنًا لمخيلته وعدم اللجوء إلى استعارة بهذا الحجم أو ترتيبًا للفصول محكومًا بدقة رياضية ما بين الحدث في الزمن الحاضر وفعل الاستعادة لحدث اللوحة عبر المحاكاة.

لا شك أن هذا النوع من القراء لن يتعاطف مع الطاهية نادية حسين التي اكتسبت شعبية كبيرة بين العُزَّاب والعازبات والأمهات العاملات، بفضل ما ترددده دائمًا في عرض طبخها: «لا تخجلي من الاستعانة ببعض المكونات الجاهزة، رقائق العجين، الفاصوليا المُعلَّبة، البطاطس المُقشرة، بودرة الثوم» لكنها في النهاية تطبخ الأعاجيب وتنجح في إخفاء العنصر المجلوب من الخارج بفضل حساسيتها الخاصة وطريقتها في البناء(3).

استخدم يوسا الاستراتيجية ذاتها وأهدانا قطعة من حلوى خفيفة منعشة: قالب من جاتو الألف طبقة (ميل فيّ بالفرنسية). يمكننا اعتبار حياة أسرة دون ريجوبيرتو طبقات البسكوتة الهشة التي تنبه الفم إلى واقع صلب تحت أسنانه، وبين طبقات الواقع نجد طبقات الأساطير لينة وناعمة كالقشدة، وطبقة الفراولة أو الكرز هي اللوحات التشكيلية، تحفز بلونها ومزازة طعمها طبقة القشدة، وتوقظها من غفوتها الحلمية.

فوق هذا كله يُغلِّف يوسا قالب «الميل فيّ» بطبقة من نثار السكر فيدمج البني الخفيف لشرائح البسكوت مع أبيض القشدة وأحمر الفراولة أو الكرز في بناء واحد، ولا نعود نرى غير قطعة واحدة متماسكة من الحلوى. نندمج مع لعبة الرواية الخيالية التي صار عالمها حقيقيًّا ملموسًا كوجودنا نحن القراء.

هناك الكثير جدًّا من التفاصيل (نثار السُّكَّر) في الرواية أغرق بها يوسا السرد ليداعب بحلاوته الصريحة ذائقتنا ويقنعنا بوجود أسرة واقعية متفرغة لألعاب اللذة. هناك الكثير من التفاصيل الدقيقة التي تُضفي تلك الحلاوة: خط ألفونسو الطفولي في رسالته، أذنا دون ريجوبيرتو، هوسه بالنظافة، قبة الحمام، فخامة السجاد، دانتيل قميص نوم دونيا لوكريثيا؛ فبدت روايته واقعية طازجة، وقد استوعبت بداخلها العناصر المجلوبة من سوبر ماركت الأساطير.

وعلى الرغم من شبقية الرواية؛ فالخيال الجنسي ليس السيد فيها، بل الخيال المازح. الإقدام على جلب عناصر من الخارج وتضمينها داخل روايته هو نية مسبقة من الكاتب للمزاح مع قارئه. والقارئ المحب للمزاح هو الذي تلقى غش يوسا بالبهجة والتواطؤ. والمزاح في جوهره مباراة في حدة

الذكاء، لهذا فإنه يخلق رابطة أقوى من الرابطة التي يخلقها الحديث الجاد. ويوسا لم يكف عن المزاح على مدار السرد. الشكل المميز لأذني وأنف دون ريجوبيرتو يشحنهما بروح الطفولة والمزاح، فلا نرى استخدامهما في الألعاب الإيروتيكية فيتشية، لأن الفيتشيين الذين يمارسون هوسهم بمواضع صغيرة من الجسد يفعلون ذلك بجدية مأساوية. وبفعل خفة الفنتازيا والمزاح نرى الانحراف في علاقة الراشدة بالطفل مخففًا، وهذا يباعد بين امتداح الخالة و«لوليتا» المفعمة بالندم.

في أحد حواراته الصحفية، قال يوسا يومًا إنه يختتم كل عام بقراءة دون كيخوتي. يعاملها بوصفها كتابًا مقدسًا، لماذا لا نفكر في أنه قام بالمسرحة الساخرة لخوارق الحب كنوع من التحية للمُعلم ثربانتس الذي قام بمسرحة خوارق الحرب؟

أستطيع - على الأقل - أن أتجاسر بالتأكيد على أن يوسا كان يمازح صديقه ماركيز، عندما قرر أن يضع ألفونسو فوق السقف الزجاجي ليتلصص على دونيا، فيبدو المشهد محاكاة لمشهد تلصص الضيف الغريب على ريميديوس من خلال ثقب في سقف الحمَّام البائس في «مائة عام من العزلة». ربما أراد - عبر هذا المزاح - أن يمنح صديقه لكزة بكوعه، من خلال الوشاية به لدى القراء المفتونين بمشهد ريميديوس، وتنبيههم إلى أن مشهد ماركيز ليس مشهدًا أصليًّا؟ وكأنه يقول: كلانا استلهم تجسس الطفل الراعي فونشين على ديانا ربة الغابات!

في كل الأحوال، لا تستحق الكتابة اسم «رواية» إلا إذا جعلت القارئ يتوحد مع عالمها؛ فتصبح الفنتازيا واقعًا ملموسًا، ويتناغم موتيف صغير قديم مع عالم الأسرة الواقعية. وقد حقق يوسا ذلك بالمزاح، وبالتفاصيل التي تشاغل

الحواس؛ فنحن نرى ونسمع ونشم ونلمس ونتذوق، بل ونحتفظ بكل تفاصيل الرواية المازحة والمثيرة بعد القراءة، مثلما تتلكأ بقايا السكر الدبقة في الفم، وتبقى آثار نثاره على ملابسنا لتذكِّرنا بأننا تناولنا للتو تلك الحلوى الهشة؛ الميل فيّ.

في حكاية من كتاب التاريخ لهيرودوت يطلب كاندولس Candaules ملك ليديا (يُعرف كذلك باسم Myrsilos) من وزيره وحارسه جيس Goes أن يختبئ في غرفة نومه ويشاهد زوجته نيسيا Nyssia وهي عارية كي يبرهن له على جمالها، ولاحظت الزوجة وجود الحارس فخيرته بين أن يُعدم أو يقتل كاندولس ويحل محله، فاختار أن يعيش وورث المرأة والعرش. وقد رسم الإنجليزي ويليام إيتي المشهد في لوحة بعنوان حماقة كاندولس، وتبدو فيها الزوجة عارية تحت عيني الزوج المضطجع على السرير والحارس المنحني خلفها الذي خرج من بين طيات الستائر. وفي الرواية ينسج يوسا قصة حول هذا التصرف، بأنه كان محاولة للمقارنة بين جمال ردفي جارية جديدة اقتناها الوزير وزوجة الملك. من اسم ذلك الملك جاء مصطلح candaulesism ويعني بالضبط الممارسة التي قام بها هذا الملك، أي الاستمتاع بمشاهدة رجل آخر مع رفيقته.

ديانا، باللاتينية إلهة الصيد والقمر والخصب في الميثولوجيا الرومانية ـ باليونانية أرتيميسيا ـ ونلاحظ أن اسم دونيا في الرواية تصحيف لاسم الإلهة، والسرد يمزج خطوطًا من أسطورة تلصص فونشين أكتايون على أرتيميسيا وهي تستحم في الغابة مع خطوط من علاقتها بألفونسو. ومثل كل القصص الأسطورية اليونانية، أثارت الأسطورة خيال كثير من الرسامين. واختار يوسا لوحة فرنسيس بوشير (ديانا بعد حمامها) التي تعود إلى العام 1742.

البرنامج Nady’s time to eat على منصة نتفلكس.

شُربةُ البيض وكمأة الطفل بوذا

«فانتاستيك!» هتف صوت نسائي مبتهج.

كان الصوت عاليًا، جعلني أنظر دون إرادة مني إلى الطاولة عن يساري، حيث تتذوق سيدة ملعقة من حساء باستمتاع. كانت واحدة من أربعة. تبعها الآخرون في تذوق أطباقهم دون أن يهتفوا.

بعد لحظات مرَّ نادل يحمل على طاولة من الخشب المزيد من أطباق الشربة ذاتها يوزعها بالترتيب على الموائد. خفت أن أكون دخلت بالخطأ مقصفًا تابعًا لدير يوزع هذا الطبق الوحيد إحسانًا. يقع المطعم تحت عمارة بناية قديمة واجهتها من الآجر، تبدو بناية دينية، أمامها حديقة صغيرة بعمق ثلاثة أو أربعة أمتار فحسب، يُسيِّجها سور حديدي لا يتجاوز المتر، الممر في الحديقة الصغيرة ينعطف نحو باب المطعم، وهو قبو تحت أرضي معاد تأهيله.

عندما جاءني نادل ليسألني عن طلبي، سألته عن الطبق الموحد على كل الموائد، قال: شربة بيض. الليلة باردة، وافتعل مبتسمًا رعشة من دهمه الصقيع.

لم أسمع صيحة «فانتاستيك» إعجابًا بشربة البيض مرة أخرى، لكنني سمعت صيحة الإعجاب الثانية من المرأة نفسها عندما استقبلت الطبق الثاني «واو!» وأخذت أتابع طاولتها بانتباه حرصت على ألا يبدو تلصصًا فجًّا.

هي الأكثر حيوية بين رفاقها، أكثرهم إعرابًا عن نفسها، تتابع كؤوسهم وتطمئن على راحتهم كأنهم ضيوف في بيتها. هي إذًا امرأة سعيدة، ولذلك

فهي قادرة على الاندهاش بطبق بسيط كانت أمي تعتبره الحيلة السريعة لتقديم طعام في خمس دقائق من مكونات في متناول يديها.

الطاهية/ الطاهي الذي يطبخ لصحبة حميمة يكون في أمان. الحبيب، الحبيبة، الأصدقاء لديهم استعداد للهتاف «فانتاستيك» مجرد أن يحسوا بلمسة بسيطة، كأن يداعبهم عطر الزنجبيل بحرارته الخفيفة التي تنعش بلادة البصل المطبوخ في شوربة البيض.

لا بد من التنويه بأن صيحة «فانتاستيك» أو غير معقول التي ينطق بها متذوق صديق لا تعني إلا إعجابه بالمذاق الجيد بالنسبة له، دون تحميل الأمر أكثر من معناه بالذهاب إلى المعنى الاصطلاحي للعجائبي أو الخيالي، الذي نحتاجه في الطبخ أحيانًا وفي الأدب دائمًا.

هناك مطاعم باهظة الأسعار يتهافت عليها الرواد ويحجزون العشاء فيها قبل أسابيع وشهور (في الغرب يحمل هذا النوع من المطاعم على رأسه نجمة) (1). لو لم توجد هذه المطاعم لمات الأثرياء كمدًا. كيف يشعرون بقيمة ملايينهم إذا لم يجدوا مطعمًا تتناسب فاتورته مع قدرتهم ورغبتهم في الإنفاق؟! وكيف سيشعر الزبون بتميز هذا المطعم عن مطاعم العامة إذا لم يخف له ماسة صغيرة بين مزيج البيض والبصل؟ الفنتازيا إجبارية في تلك المطاعم، وليست خيارًا من الخيارات.

أتذكر الآن أحد خيالات طفولتي عن طعام الملك فاروق، وقد صورته لنا دعاية الضباط الذين أزاحوه عن العرش باعتباره شرهًا للطعام (لم يكن من اللائق إطلاع الأطفال على صفة التهتك التي ستحتاج إلى شروح معقدة حول الخمر والنساء) هكذا سرت بين الأطفال أسطورة أنه لشراهته كانوا

يعصرون له الخروف ويكثفونه في كوب. وبعد نحو ثلاثين عامًا على سماعي هذه الأسطورة نُشرت مذكرات سكرتيره الصحفي كريم ثابت(2) وطالعنا فيها صورة لملك شديد التواضع وبائس في مسلكه الغذائي، حيث يروي ثابت أن فاروق كان يمر عليه بسيارته في الزمالك ليذهبا معًا إلى سهرة، وأن الملك كان أحيانًا ما يصعد إلى شقته وينتظره ريثما يحلق ذقنه ويرتدي ملابسه، وكثيرًا ما كان الملك يفتح الثلاجة ويأكل مما يجده فيها مباشرة.

ليس من المنطقي أن يعصر الطباخ خرافًا للرواد الأغنياء يشربونها في أكواب، لكن لا بد من تصعيد خيالي يقنعهم بأنهم يحلِّقون فوق مستوى مرتادي المطاعم الواقعية.

هناك سلطة قلب النخلة. لن تكفي غابات النخيل في العالم لتحقيق هذه النزوة لكل مرتادي المطاعم، لهذا فهي مميزة. التضحية بحياة شجرة تمر لاستخراج جُمَّار قلبها، ليس سوى طقس فداء مقدس لنزوة زبون مدلل. وقد يوغل النادل في العجائبية فيهمس في أذن الزبون بأن ما يتناوله الآن جاء من شجرة نخيل في الأندلس تنتمي لسلالة الفسيلة التي حملها عبد الرحمن الداخل معه وزرعها هناك حتى لا يشعر بالغربة!

ولن يكون لدى النادل القدرة ليُنشد، ولا لدى الزبون الرغبة ليُنصت، إلى شعر ملك يحن إلى الصحراء، في الفردوس الإسباني:

{IMG_PLACEHOLDER}

رسالة الطبق العجائبية تصل دون حاجة للاستماع إلى شكاية صقر قريش، التي لا يمكن التعاطف معها في زمن يموت فيه شباب العرب غرقًا بحثًا عن مجرد غربة آمنة في أوروبا!

لا تفرغ المطاعم الفاخرة من الأساطير؛ فقطرات العسل على سطح قطعة حلوى في مطعم أمريكي، ليست مجرد عسل؛ فهي قادمة من أعالي جبال أفغانستان، استنقذتها فرقة مغامرين تنقب عن بيوت النحل في الممرات الضيقة الفاصلة بين معسكرات المتحاربين. والقهوة في هذا المطعم مرت حبوبها من أمعاء سنور الزباد، ونزلت مع براز الحيوان وتولاه الخبراء بالفرز حتى استعادوا منه حبَّات البن، ثم انطحنت واستوت من أجل الزبون الخاص جدًّا الذي يستطيع تمييز النسيم الخفيف لخميرة البراز في فنجانه(3).

حتى شُربة البيض العادية التي استقبلتها السيدة ذات المزاج الطيب بصيحتها «فانتاستيك» يمكن أن تجد مكانها على موائد المطاعم الباهظة الأسعار بفضل لمسة خيالية من رقائق كمأة سوداء نادرة تسبح فوق مزيج البيض والبصل. وهي ليست أية حبة فطر؛ فهذا المطعم يحتكر الكمأة الوحيدة التي تتطفل كل ربيع على جذر شجرة معمرة اعتادت سيدة نيبالية أن تستظل بها بينما تُرضع طفلها الذي أصبح بوذا فيما بعد.

الفانتاستيك، أو الفنتازي وصف لعدة أشياء بينها المدهش، الخارق، العجيب والغريب، وقد وجدت هذه الأشياء ترجمتها العربية في «العجائبي». وفي الأمثلة السابقة يحاول كل مطعم أن يقيم عجائبيته الخاصة بطريقته، إما بأشياء في الطبخة أو بحكاية عنها. في حالة العسل والكمأة قد يكون الأمر حقيقيًّا، وقد يكون مختلقًا، لكن القهوة العابرة من أمعاء السنور إلى الفنجان حقيقية، وتستمد ألقها من الغرابة لا الخيالية.

وظيفة «العجائبي» في الأدب أكبر من وظيفته في الطبخ. ليس مجرد حلية أو بهار أو قصة حول الطبخة، لكنه مكون رئيسي في الوجبة الأدبية. لا يُحاسب الأدب طبقًا لمفهوم الحقيقة في العلم التجريبي. جمال الأدب هو

حقيقته الأولى حتى لا نقول الوحيدة، وما يرفعه فوق مستوى الحياة جماليًّا هو الخيال؛ فهو طاقة خفة تقاوم ثقل الواقع، كما أنه طاقة خوف وتوتر تشعرنا بالتجدد، وسط بلادة الواقع وتحجره من حولنا. لا وجبة أدبية جيدة بلا عجائبية، ومن غير الممكن تقديم وجبة عجائبية صرفًا، بصرف النظر عن النسبة، والمهم هو امتزاج الاثنين.

في الكتاب الذي خصصه لدراسة الأدب العجائبي(4) يعتقد تودوروف أن زمن الموصوف بالعجائبي انتهى مع بداية القرن العشرين. لصالح أدب لا يُفرق بين العجائبي وغير العجائبي. مانحًا كافكا بطولة إنهاء عصر هذا النوع الأدبي برواياته التي لا يمكن فصل الفنتازي من الواقعي فيها.

بوسعنا أن نتحفظ على هذا الطرح. وأن نسأل: هل وجد الأدب العجائبي أصلًا؟ ذلك لأن تصنيف أية كتابة قديمة على أنها «عجائبية» هو وجهة نظرنا نحن الذين لم نعش في زمن تلك الكتابة، ونحكم من خلال ظاهر نصها، تمامًا مثل الحكم على واقعة تاريخية قديمة بوجهة نظر جديدة. لو حاولنا إعادة ربط كتاب مثل «ألف ليلة وليلة» بوقائع عصره سنكشف إلى أي حد كانت عجائبيته منخرطة في الواقع. وأن طائر الرخ والجن الذي ينقل البشر في غمضة عين إلى أعلى جبل أو إلى قاع بحر، ليس إلا طموحًا للانعتاق من الظرف السياسي والقيود على الانتقال التي تفرضها وسائل النقل البدائية في ذلك الوقت.

الإشارة إلى نجمة ميشلان لتقييم المطاعم. وبدأت من دليل دعائي طبعه الأخوان الفرنسيان لترويج منتجهما من إطارات السيارات ووزعاه مجانًا عام 1900 على=

=السائقين وورش التصليح، وشرع الدليل يستقبل إعلانات المطاعم، وفي عام 1920 بدأ بالإشارة إلى المطاعم المتميزة من خلال تقييم السائقين وفي عام 1926 بدأ بمنح نجمة «المائدة المميزة» وفي عام 1931 صارت هناك نجمتان وثلاث نجوم، وتم اعتماد هذا المعيار في عام 1936، ولم يتغير حتى الآن.

كريم ثابت، فاروق كما عرفته، دار الشروق، القاهرة 2000.

سنور الزباد أو «زباد النخيل» حيوان من الفصيلة القططية، وفي أندونيسيا يُطعمونه حبوب القهوة التي يخرجها سليمة بعد أن تكون قد تخمرت في أمعائه، وهي أغلى أنواع القهوة.

تزفيتن تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، مراجعة محمد برَّادة، شرقيات ـ القاهرة 1994.

خفة الأحلام

في تراث الإيروتيكية العربية يتبادل الطعام والسرد وظيفة واحدة. بعض الكتب تخصص الباب الأخير منها لوصفات الأطعمة والأشربة المقوية للقدرة الجنسية، وبعضها يُفضِّل الانتهاء بقصص مثيرة، تتضمن مستويات خيالية من الأداء الجنسي تصل إلى حد المداومة على الجماع دون توقف لأسابيع متصلة. ولكي تصبح هذه الخيالية الجنسية مقنعة يلجأ السرد إلى الطعام، ونلاحظ أن الوصفات تتضمن عناصر واقعية كاللحم والعسل والبصل والبيض، مع مكونات خيالية: شعرة من ذيل سبع، أو ملعقة من حليب لبؤة. أشياء لا يمكن الحصول عليها، بينما تبدو بعض الأشياء طلاسم اليوم. ربما كانت مفهومة في ذلك الوقت، لكن يظل استكمال الوصفة صعبًا، كهذه الوصفة للمبرودين وكبار السن، من كتاب «نزهة الألباب فيما لا يوجد في كتاب» للتيفاشي: «يؤخذ من بذر فنجكشت عشرة دراهم، ومن الفوتنج الرومي مجفف خمسة دراهم، وورق سذاب مجفف درهمين ونصف»(1).

في الروض العاطر، يعدد الشيخ النفزاوي(2) أنواعًا من الأطعمة، في صدارتها البيض الذي جعله عنوانًا للباب: «في منافع البيض وأشربة تعين على الجماع» ويركز على المحاح «المخاخ ويعني الصفار» على الريق صباحًا. يبدو أن هذه النوعية من الكتب وراء جسارة شرب الصفار النيئ مع اللبن التي يعتقد بها الكثير من الرجال، وخصوصًا الرياضيين.

يخلط الشيخ البيض مع البصل المدقوق وعصيره. يوصي به مشويًّا كذلك مع الضارسين (القرفة) والفلفل، كما يوصي بطاجن من البيض المقلي في

سمن، ويُغطى بعد ذلك بالعسل ويؤكل بقليل من الخبز، وهناك صفار البيض النيئ مع البهارات فوق هليون بعد سلقه وقليه في السمن.

عندما أطالع كتبًا من هذا النوع، لا يشغلني في وصفاتها للطعام وظيفتها المتوهمة في صيانة وشحذ آلة الذكورة، بل عجائبيتها. كيف تصنع هذه الوصفات عجائبيتها وتجعلها تبدو واقعية؟

الحيلة الأولى هي الارتكاز على العلم، بنسبة تلك الوصفات لعلماء في الكيمياء (ينسب التيفاشي إحدى وصفاته إلى أبي بكر الرازي) بعد هيبة العلم يستند العجائبي في تلك الوصفات إلى الغموض واستحالة التحقق من النتيجة لاستحالة العثور على أحد المكونات، من قبيل الحصول على شعرة من ذيل الأسد. ويبدو أن رصيد هذه النصوص من العجائبية يتزايد بفعل الزمن، فقد فتح تقادم اللغة هوة من الغموض تتسع مع الوقت. ربما كان الفونتج الرومي شائعًا منذ سبعة أو ستة قرون، وربما كان الفنجكشت كذلك لكنهما يبدوان طلسمين اليوم. بالبحث في قواميس اللغة لم أتعرف على الفونتج، وبدلًا من الفنجكشت وجدت «البنجكشت» الذي ربما كان القرنفل أو حب الفقد (نبتة فارسية وتسمى كذلك حب النسل لأن من يداوم عليها يفقد النسل، وربما هي شجرة كف مريم). في كل الأحوال هناك هوة تفصلنا عن هذه الحبة وتجعلها بعيدة المنال. لم نعد نستدل اليوم على الكثير من المكونات في الطبخات الموصوفة بتلك الكتب القديمة، بما يوسع من مساحة الخيالي على حساب الواقعي فيها، ويجعلنا نستقبلها كمزحة أو شعوذة، ولا نعيرها انتباهًا كوجبة طعام، لكن تبقى أهميتها كوجبة أدبية تنطوي على خفة العجائبي، التي تحتاجها الرواية كذلك.

الرواية حياة إضافية يختارها القارئ بحريته، ومن الطبيعي أن يختار حياته الثانية أجمل وأخف من الواقع، لكنه يريدها حقيقية في الوقت ذاته وإلا فما جدواها؟!

لهذا يشيِّد الروائي بيته من تمازج الخيالي والواقعي. من حيث المبدأ كل الروايات خيالية بمعنى أنها لا تطابق الواقع، لكنها تشبهه ويمكن البرهنة على الكثير من أحداثها بقوانين العالم الطبيعي. هناك مقدمات تؤدي إلى نتائج، وفعل من شخصية يؤدي إلى رد فعل، ثم يأتي دور الفنتازي والعجيب والخارق ليمنح الواقعي أجنحة، ويجعل الرواية في خفة الأحلام.

في الأحلام يكون الإنسان وحيدًا وحرًّا بالمطلق، هو المؤلف والمتلقي في الآن ذاته، وبالتالي ليس مطلوبًا منه أن يقنع أحدًا بما يراه. لهذا يستغني الحلم بسهولة عن البراهين، يستغني عن المنطق الذي يحكمنا في صحونا، بل ويستغني أحيانًا عن اللغة. يدخل الحلم على الشعور مباشرة؛ إذ يكفي أن ترى في الحلم وجهًا عابسًا أو خائفًا لعزيز راحل لتعرف الرسالة، وربما تصلك فكرته أو حكايته بالتخاطر وتتحول في عقلك إلى كلمات. بعض أحلام الإثارة تأتي من ملامسة جزء من جسد، ندرك أنه لشخص محدد، دون أن نرى الوجه، أو نتلمس الجسد كاملاً. وليس مهمًّا أن تظل مقتنعًا بعد الاستيقاظ بما رأيت في الحلم، لكنه في وقته كان مقنعًا وواضحًا تمامًا ولذيذًا.

الكاتب ليس حرًّا بالمطلق كما الحالم، ببساطة لأنه لا يحلم لنفسه، بل لقارئ وحدود حرية الكاتب تنتهي عندما تبدأ حرية القارئ؛ فالقراءة من الأعمال القليلة جدًّا التي نمارسها في الحياة. والقارئ لن يضع قدمه على جسر الحبال المتذبذب ليعبر إلى داخل سفينة الفنتازي إلا إذا اطمأن إلى

قوة الهلب الذي يُثبِّتها إلى اليابسة. الهلب سبيكة من التشابهات بين الواقعي والخيالي من جهة، وبين أفكار وأحلام الرواية وأفكار وأحلام القارئ من جهة أخرى. من منا لم يحلم بالانعتاق من حدود الواقع؟ مَنْ مِن الأطفال لم يحلم بطاقية الإخفاء ليرتديها ويحقق العدل بنفسه فيقتل مستبدًّا أو محتلًّا؟!

هناك صعوبة إضافية يواجهها الكاتب لأنه يبدأ بتشييد الجسر في الظلام، حيث يكون وحيدًا في لحظة الكتابة لا يعرف ما يريده القارئ. صحيح أن خبرات الكاتب تتراكم كتابًا بعد آخر، لكن الحدس الذي يوصله إلى رواية مقنعة قد لا يسعفه في الرواية التالية، ذلك لأن شبكة الاتصالات الخفية التي تصنع التناغم فريدة في كل رواية، وليس مهمًّا من أية معادن صُنعت، بل المهم أن تكون متجانسة، وأن تلتقي في بعض أطرافها مع خبرات القارئ فيتقبلها. وهذه الخبرات المشتركة تجعل الكاتب يعرف القدر المناسب من الفنتازي في الرواية. وهذه المعرفة بالمقدار هي أحد أهم استراتيجيات الإقناع التي تجعل الخيالي مألوفًا كما لو كان عاديًّا جدًّا.

في ألف ليلة وليلة نجد حساسية عالية في تحديد القدر المناسب من الفنتازي: نرى السندباد ينجو بمعجزة بعد أخرى، وقبل أن تتزعزع مصداقية الخيالي يرتد السرد إلى الواقع؛ فيجعله ينجو ذات مرة بالتعلق بلوح من خشب السفينة المفككة أو قصعة طعام خشبية، أي كما ينجو بعض المحظوظين من الركاب في كوارث السفن الواقعية.

ولا بد من جذر حقيقي لكل خيالي، ومفهوم الحقيقة هنا لا يرتبط بالواقع بقدر ما يرتبط بالمهارة في تقديم العجيب بحيث يتقبله القارئ، ولكي يتقبله فلا بد أن يلتقي مع خبراته. ينقل تودوروف رأي هـ. ب. لوفيكرافت وهو

مؤلف قصص عجائبية ومنظِّر: «في نظر لوفيكرافت لا يقوم معيار العجائبي في الأثر ولكن في التجربة الخاصة للقارئ»(3).

أجاد مبدعو «ألف ليلة» المجهولون التأسيس للعجيب بمختلف الحيل. من حيث المبدأ يأخذون بالأحوط من خلال ما يمكن أن نسميه «مبدأ التبعيد» في الزمان والمكان واللغة. في الماضي السحيق «سالف الزمان» كانت الأعاجيب مألوفة. الباب المغلق على كارثة من زمن ماض تنتظر من يخالف أمر الإغلاق لتتحقق. رأينا كيف أن مملكة شهريار ـ حيث تجري الأحداث ـ بلا اسم، لكن هذه المملكة الخيالية مقترنة بمملكة أخيه الواقعية «بلاد السند» والحكيم الذي سيتمكن من شفاء الملك جاء من البعيد، وفي البعيد شعوب من العماليق والأقزام، ألوانهم غير مألوفة ولغتهم طلاسم سحرية!

بعد ذلك يتوسلون بالكثير من الأسباب بينها الأحلام والعلم والدين والأساطير. الجن الذي ينقل أبطال ألف ليلة، سبق أن أحضر بلقيس ملكة اليمن إلى النبي سليمان في طرفة عين، وسبق أن حمل رجلًا من مجلس سليمان إلى الهند، لأن عزرائيل كان مأمورًا بقبض روح الرجل في الهند باليوم ذاته. هناك تسليم إيماني بقدرات الجن، يدفع القارئ إلى التصديق بقدرات جن الليالي والاندماج مع الحدث. والسفينة تتحطم لأنها عبرت بجوار جبل من المغناطيس جذب مساميرها فتفككت، في ارتكاز على حقيقة فيزيائية، وإن لم يكن من المعتاد أن تصل قوة الجاذبية إلى حد نزع مسمار من الخشب، لكن الباب الموارب على العلم داخل النّص صالح للفتح على مصراعيه داخل القارئ.

في الرحلة الثانية للسندباد يحمله رخ من الجزيرة الخالية. ظِل الطائر يحجب الشمس، ويبدو السندباد مثل نملة مقارنة به، ومن الممكن أن يحمله

كيفما اتفق، بين مخالبه، أو ينام السندباد كحشرة بين ريشه، لكن السرد يأخذ بإجراء واقعي: يحل السندباد عمامته ويتحزم بها من وسطه ويربط نفسه في ساق الطائر!

وفي الرحلة الثالثة تجنح السفينة نحو جزيرة تسكنها قرود تهاجمها. قرود قراصنة؟ ممكن جدًّا؛ فالقرود الجائعة تمارس القرصنة حتى في حدائق الحيوان، لكن السرد يتقدم بتفاصيل تفتح أفقًا جديدًا: «عليهم شعور مثل اللبد الأسود ورؤيتهم تُفزع ولا يفهم لهم أحد كلامًا أو خبرًا، وهم مستوحشون من الناس، صفر العيون سود الوجوه صغار الخلقة، طول كل واحد منهم أربعة أشبار». لماذا يتعب السارد نفسه بوصف شعر القرود ونحن نعرفه؟ ولماذا يريد أن يفهم لها كلامًا أو خبرًا؟ ولماذا يشير النص إلى أطوالهم بذلك التحديد؟ ألا يمكن تأويل الوصف على نحو آخر؟ أليس من الممكن أن يكون من يتحدث عنهم النص أقزام من البشر بصيغة ازدرائية؟ ربما يكون هذا التأويل أقرب للحقيقة في ضوء الدراسات الأنثربولوجية؛ ففي كتابه «قدحة النار» يشير ريتشارد رانجهام إلى دراسة لـ أ.ر. رادكليف براون بعنوان «سكان جزيرة أنديمان: دراسة في الأنثروبولوجيا الاجتماعية The Andaman Islanders: A Study in Social Anthropology.

وهم فرع من أقزام آسيا، فرع زنجي يعيش في جزر الأنديمان التابعة للهند في المحيط الهندي(4).

في قصة السندباد من أولها إلى آخرها(5) تتجلى كل حيل الإقناع بالفنتازي؛ بداية من تضفير شخصيتين تحملان اسمين متشابهين وقدرين مختلفين: السندباد البحري والسندباد البري، أحدهما شديد الواقعية: حمَّال أتعبه حمله فجلس يستريح أمام دار عظيمة وصله من داخلها صوت الطرب وروائح

العطور والطبخ، ويأتيه خادم من الداخل ويقوده ليمثل بين يدي صاحبها الذي سنعرف أن اسمه «السندباد البحري» الذي حقق من رحلاته ثروة طائلة وتفرغ لرواية ذكريات مغامراته والصعوبات التي مر بها على أصدقائه، وصار السندباد البري بعد هذا الاستدعاء واحدًا منهم!

ليس للرجل الفقير من دور في الرحلات سوى إضفاء الطابع الواقعي، بالإضافة إلى أن وجوده يفتح الباب لقراءة أخرى: فربما كان كل ما جرى بعد ذلك مجرد أمنية أو حلم في غفوة لحظية لحمَّال فقير استراح أمام قصر وحلم بأن يدخله ضيفًا. لا دور عملي له في السرد بعد ذلك، وستتنوع طرق الإقناع بالعجائب التي مر بها السندباد البحري، بين ما يمكن قبوله بالعقل وما يمكن قبوله بالوجدان. وهو ما يمكن أن يتحول بسهولة إلى صورة، ويتجسد في شكل، ولا شك أن التفصيلة الواقعية في الصورة الإجمالية هي التي تُسهِّل هذا التجسيد داخل القارئ: الحمَّال المنهك مشهد شديد الواقعية أمام قصر من خيال هو ومالكه وحكاياته. مشهد السندباد، بينما يتحزم بعمامة مشهد مألوف يُسهِّل أو يُمرر بقية الصورة، حيث يقف طائر لا نعرف حجمه، وكذلك مشهد الطفو فوق لوح خشبي يمرر إلى جواره القوة الفيزيائية الخارقة لجبل المغناطيس.

بلغة صناعة الحلوى والخبز يمكننا أن نعتبر ما تستند عليه الفنتازيا من براهين واقعية بمثابة قطعة الخميرة التي يربيها الكاتب لتنتشر في عجينته الفنتازية وتجعلها تبدو واقعًا. إن لم تكن قطعة الخميرة من العلم التجريبي، تكون شبهة الأحلام «هل كنت أحلم؟!» يقول بطل الحكاية وقد استبق القارئ بالتعجب، أو من خداع الحواس بفعل الجوع أو التعب والرغبة في النوم، أو من الميثولوجيا والمعتقدات الراسخة في مخيلات القراء.

في «مائة عام من العزلة» أسس ماركيز قرية ماكوندو، بمهاجرين هربوا من لعنة المواليد بذيول. المسخ فرضية راسخة في مخيلات الوثنيين وأتباع الديانات السماوية سواء بسواء، كنموذج للعقاب الذي تنزله الآلهة بالبشر. الأمطار الطوفانية التي استمرت أربع سنوات وأحد عشر شهرًا ويومين في ماكوندو، وهجوم الصراصير التي لم تفلح أية وسيلة لمقاومتها، عقوبة توراتية كذلك. ثم نراه ينتقل إلى استخدام الخميرة العلمية مع وصول الغجر بما يمتلكون من مهارات وأدوات علمية بسيطة مثل المرايا التي تكثِّف الحرارة، وهذه يمكن تمرير الكثير من كذب وشعوذة حولها باعتباره حقيقة.

وقد يجنح السرد إلى الغرابة ـ شقيقة العجائبية ـ وتُصنع الغرابة من المفارقة؛ ما ينجم من اختلاط الحلو والحمضي. المؤسس «خوسيه أركاديو بوينديا» مجرد شخص مدهش، شبه مختل. من الصعب، لكن ليس من المستحيل أن نقابل مثله في الواقع، تنبع غرابته من خلل بين طموحه الكبير وإمكانياته الضئيلة. عندما جلس في معمله البدائي يجري تجاربه الخرقاء من أجل إنتاج الذهب عبر معادلات كيميائية. خلط مدخرات زوجته من العملات الذهبية مع برادة نحاس ورهج زرنيخ وكبريت ورصاص، وجعل كل ذلك يغلي على نار حامية في قدر مملوءة بزيت خروع. عند هذا الحد يمكن لكاتب أن يتبع طريق الاتكاء على العلم فينهي التجربة بفرقعات تجعل من سكان البيت أشلاءً ممزقة تحت الأنقاض، ويمكن لكاتب أن يأخذ طريق العجائب؛ فيُطلق دخانًا يخرج من قلبه عفريت يهدد خوسيه أركاديو بوينديا أو يعرض عليه تحقيق حلمه بوفرة من الذهب يُبلِّط بها أرضية البيت، لكن ماركيز اختار أن يرمي هِلبًا يشد به التجربة إلى الواقع، متحليًا ببعض الاحترام لقوانين الفيزياء وكثير من الفكاهة؛ فلم تحدث أية معجزات، ولم تتبخر المواد تمامًا

ولكن تمخضت التفاعلات عن «سائل كثيف ونتن، أشبه بسكاكر الكاراميلا العادية منه بالذهب العظيم».

اللعنة نفسها يعانيها ابنه الكولونيل أورليانو (خلل بين طموحه العسكري وبين قوته) وعلى المنوال ذاته من الخلل بين الرغبات والقدرات جاء العديد من الشخصيات، أما ريميديوس الجميلة فخللها يرتكز على المفارقة بين جمالها القتَّال وبلاهتها إلى حد استغراقها في الرسم بالخراء!

المُعلم محفوظ استخدم كل الخمائر المتاحة بين يديه في بناء عجائبية الشخصيات في الحرافيش. عاشور الناجي، عمود الرواية الأسطوري، يعثر عليه الشيخ عفرة زيدان في طريقه لصلاة الفجر. لا نعثر على الأطفال بكثرة في حاويات القمامة، وستذهب خيالاتنا إلى طفل خطيئة، لكننا لا نستطيع أن نتفادى ظلال الديني والأسطوري في أطفال السلة والبئر والصحراء: موسى، يوسف، وأوديب. وعندما يكبر عاشور سيجد المكون الأسطوري دعمه في بسطة جسمه وعدله، ثم يأتي الوباء فيهاجر إلى الصحراء، ويعود بعد الأمان محملًا برمزية الهجرة التي لم تستثن نبيًّا، ثم تأخذه زلة طمع إثباتًا لبشريته، ثم يختفي نهائيًّا مفسحًا باب التأويلات لأصداء الرفع إلى السماء، وتنقطع قصته، لكن الأسطورة لا تتوقف عن النمو، وتتغذى على الظلم الذي تفشى في الحارة من بعده، وتخلق أمنية عودته ليقيم العدل وهي أسطورة تنبع من قلب الديني مرة أخرى.

جلال ذو الجلالة (هل يمكن أن نقول جمال ذو الجلالة؟) كان ميلاده عاديًّا لا دهشة فيه، لكنه طلب الخلود بنفسه عامدًا. رفض كل ما يُقبل عليه الفتوات: المال والنساء والعربدة. قال إنه لا يرغب في أي من هذه المباهج، وأن الخلود هدفه الوحيد. وصف له العطَّار الوسيلة المستقرة في مخيلات

الحارة عن الشيطان وقواه الأسطورية: طلب منه الاختفاء عامًا في ظلام غرفة مغلقة، وذات لحظة غير محددة خلال تلك المدة سيأتيه الشيطان ليتحد به، ويمنحه القوة المطلقة، ولن يخرج من عزلته إلا خالدًا.

سلطة العجائبي تتبدد في النور، لهذا طلب العطَّار من جلال ذو الجلالة أن يعيش عامًا في الظلام. ويمكننا الآن أن نعرف لِمَ كانت شهرزاد تتوقف عن الحكي عندما يلوح الصباح.

تستخدم الليالي كل الإمكانيات التي تجعل العجائبي مقبولًا وممتزجًا بالواقعي، ومن أجل تجانس العنصرين وإزالة الحدود بينهما في عجينة واحدة لجأ رواة الليالي إلى عدد من الاستراتيجيات للدخول إلى القصة. تعتمد الأولى على المباغتة، مثل العجن باستخدام الخميرة الجاهزة سريعة التأثير: في لحظات أمان يحدث تحول الصدمة وهذا ما نجده في القصة الإطار من أولها إلى آخرها. يكتشف شاه زمان فجأة خيانة زوجته، وبالطريقة نفسها يكتشف خيانة زوجة شقيقه، يخرجان للبحث عن عبرة، فتصدمهما الصبية التي تخون العفريت، ثم ننصدم نحن القراء باحتراف شهريار للقتل.

النموذج البارز في استراتيجية المباغتة في الأدب الحديث هو مسخ كافكا: «استيقظ جريجوري سامسا ذات صباح بعد أحلام مزعجة، فوجد نفسه قد تحول في فراشه إلى حشرة هائلة الحجم». قلة من الكتاب يجازفون مثل كافكا بضربة الفنتازيا المباغتة.

الاستراتيجية الثانية يمكن أن نسميها «المفاجأة بعد الشدة» وترتكز على تمهيد قصير. هناك صياد لم يواته الحظ بصيد يومًا بطوله، وفي لحظة يأسه من حظه يرمي شبكته مرة إضافية، وفي قمة تعاطفنا معه يشعر بثقل

الشبكة ويجذبها فيجد أنه اصطاد قردًا أو قمقمًا بداخله عفريت. ما يهمنا في تلك اللحظة ليس معقولية الحدث، بل ورطة رجل تعاطفنا معه، لقد اصطاد شيئًا! وبدون لحظة راحة يتضاعف تعاطفنا؛ فالرجل الذي كنا نأمل أن يصطاد سمكة اصطاد مصيبة، فصرنا نأمل خروجه سليمًا من المواجهة مع الصيد العجيب!

الاستراتيجية الثالثة تُفضِّل تمهيدًا واقعيًّا طويلًا، يأتي بعده الفنتازي تفسيرًا لغموض الواقعي.

في «الشيطان يزور موسكو» يمهِّد ميخائيل بولجاكوف لانفجاره الفنتازي تمهيدًا واقعيًّا هجائيًّا قصيرًا لواقع الحياة الثقافية السوفيتية يكشف تفاهتها وتعصبها؛ فنرى في بداية الرواية اثنين من مثقفي موسكو جالسين تحت ظلال الأشجار في ممر خال من البشر. الحر خانق ولم يجدا ما يشربان سوى عصير مشمش ساخن وكريه. أحدهما مسن، سنعرف لاحقًا أنه رئيس أحد أضخم الاتحادات الأدبية ورئيس تحرير مجلة أدبية سميكة، والشاب شاعر يتبع أفكار الكبير الذي أخذ «يحزق» باستفاضات ورطانة ثقافية فارغة. وفجأة أحس بقلبه يهوي ثم عاد إلى مكانه بألم كأنما انغرست فيه إبرة مثلومة «وفي هذه اللحظة تكثَّف الهواء القائظ أمامه وتنسَّج من الهواء مواطن شفاف غريب المظهر»(6). يمكن أن يكون ظهور الشخص العجيب محض تهيؤات بسبب الدوخة. لكنه يؤسس لظهور رجل ثانٍ، مجسد هذه المرة، ليس قصيرًا كالشبح الأول، وليس بالغ الطول كما زعمت بعض الروايات فيما بعد، لكنه طويل باعتدال. وتمتزج هذه الواقعية مع عناصر غريبة؛ فجانب من أسنانه مكسو بتيجان من الذهب والجانب الآخر بالبلاتين، وإحدى عينيه سوداء والأخرى خضراء.

يبدأ الرجل في التطفل على حوارهما ساخرًا من الثقة الإلحادية التي يتحدثان بها، وكنوع من التحدي لهذا الإلحاد يتنبأ بأن رئيس التحرير لن يحضر اجتماعًا مقررًا في المساء، وأن رأسه ستُقطع لأن «آنوشكا» اشترت زيت عبَّاد الشمس ودلقته. ما بدا خطرفة غير مترابطة تم تفسيره بعد ساعات، فأنوشكا امرأة حقيقية، سقط من يدها الزيت وانسكب على سكة الترام ما جعله ينحرف ويقطع رأس المسئول الأدبي الرفيع بينما كان في طريقه للاجتماع. تحقيق النبوءة سيجعلنا نصدق بأن الشيطان قد حل في موسكو، وتصبح كل أشكال العجائبية ممكنة بعد ذلك، فنرى قطًّا يُصدر الأوامر، ومارجريتا تطير، والبيوت تشتعل لسبب غامض.

إلى جوار لعبة الاحتمالات بين وقوع العجيب بالفعل وبين التهيؤات بسبب خداع الحواس، هناك حيلة تعدد الروايات، من خلال حشد احتمالات مختلفة يستند بعضها إلى الواقع والبعض إلى الخيال. في «حي بن يقظان»(7) يمد السرد جذورًا في اتجاهات متعددة، أولها استعارة ثقل القداسة المستقر في وجدان المتلقي لروايات السلف: «ذكر سلفنا الصالح - رضي الله عنهم - أن جزيرة من جزائر الهند التي تحت خط الاستواء، وهي الجزيرة التي يتولد منها الإنسان من غير أم وأب وبها شجر يثمر النساء..». ويمضي النص إلى مزيد من البراهين بتحديد راوية محدد، يؤسس بدوره وجودًا واقعيًّا للجزيرة: «وهي التي ذكر المسعودي أنها جزيرة الواق واق» وبعد ذلك يلتمس النص المصداقية العلمية مستندًا إلى الخصائص المناخية للجزيرة «لأن تلك الجزيرة أعدل بقاع الأرض هواءً.. إلخ» وهذا الاعتدال يفتح احتمالاً آخر لتخلُّق الكائنات من تخمر الطين (يمكننا أن نرى صدى من خلق آدم في هذه الفكرة)، ثم يأتي الحسم بأن البعض قد بتَّ في القضية وأكد بأن الطفل حي بن يقظان من جملة من تكوَّن في تلك البقعة من غير أم ولا أب. ثم يعود

السرد ليحتاط في مواجهة قارئ نكِد، فيفتح بابًا لاحتمال آخر أكثر منطقية. يشير النص إلى وجود من ينكرون ذلك، ويطرحون احتمالاً بديلاً؛ ففي مقابل الجزيرة المعنية توجد جزيرة عظيمة يحكمها ملك عظيم تزوجت أخته دون رضاه من قريب لها يُسمى يقظان وأنجبت منه «حي» ووضعته في تابوت في الماء، ثم انحسر الماء فبقي التابوت بالساحل حتى جاءت ظبية تبحث عن ابنها فسمعت بكاء الطفل فأخرجته وأرضعته وتولته بالرعاية. ولا يخفى بالطبع أن هذا الاعتقاد يستند بدوره إلى الصدى الديني والأسطوري لقصة طفل السلة العائم في نهر!

شهاب الدين أحمد التيفاشي، نزهة الألباب فيما لا يوجد في كتاب، تحقيق جمال جمعة، دار رياض الريس، بيروت، 1992.

هو الشيخ العارف أبي عبد الله محمد بن أبي بكر النفزاوي، وشغل منصب قاضي الأنكحة في تونس، والموفد الخاص للسلطان أبي يحيى الذي حكم من 1318 إلى 1346 والكتاب: الروض العاطر في نزهة الخاطر، تحقيق جمال جمعة، دار رياض الريس، بيروت 1990.

مدخل إلى الأدب العجائبي، مصدر سابق.

ريتشارد رانغهام، قدحة النار، ترجمة فلاح رحيم، كلمة، أبوظبي 2010. أما دراسة A. R. Radcliffe-Brown المشار إليها: The Andaman Islanders فقد صدر عام 1922.

تبدأ القصة في طبعة القاهرة بالليلة 536 وتحمل عنوان «حكايات السندباد» وفي طبعة برسلاو بالليلة 250، ويؤكد العنوان على أهمية الحمَّال في السرد، إذ تحمل عنوان «قصة السندباد البحري والسندباد البري».

ميخائيل بولغاكوف، المعلم ومرغريتا أو الشيطان يزور موسكو، ترجمة هفال يوسف، منشورات الجمل، بيروت، بغداد 2015.

تعدد مؤلفو القصة، وعرفت أخيرًا باسم القزويني.

المزحة

لديّ فرضية أتمسك بها، تقضي بأن المازح والخيالي شيء واحد، لهذا يعجبني عنوان الأصل الفارسي لألف ليلة وليلة «هزار افسان» أي ألف خرافة أو أسطورة(1). المفارقة أن الـ (هزار) هو الرقم ألف، لكنه أخذني إلى معنى المزاح بالعربية. ترْجمتُ الصوت معنى لأنني لا أعرف الفارسية، لكنني أستطيع الدفاع عن فكرتي دون هذا الدليل الزائف.

لنحاول اختبار هذه الفرضية من خلال «الكاريكاتير» الفن الذي يقوم على السخرية عبر الإخلال بالنسب الطبيعية لأجسام البشر وكل الموجودات. عندما يعمد الرسَّام إلى العبث بملامح شخص من خلال المبالغة في حجم أنفه أو طول رقبته أو عبر منحه جسم قط أو أنياب أسد، فهو يريد أن يقول شيئًا عن الشخصية من خلال الأعضاء التي اختار أن يبالغ في حجمها لكي يصوره باطشًا، أو شرهًا، غبيًّا.. إلخ. هذه هي طريقة الكاريكاتير في السخرية السياسية والمزاح في قصص الأطفال، لكن هذه المبالغة تخلق شخصًا خياليًّا لا وجود له في الواقع.

هكذا تتطابق الفنتازيا مع السخرية؛ لأن جوهر كل منهما هو الإخلال بالنِّسب المتعارف عليها في قوانين الطبيعة، ولكي يكون الكائن الجديد مقنعًا يجب أن يظل على صلة بالأصل الواقعي. لا بد من وجود سمة تربط الشخص الخيالي في الرسم بالأصل الواقعي لشخص ما، في حالة رسم شخص محدد، وفي حالة الرسوم التعبيرية في القصص لا بد من الإبقاء على تفاصيل تجعل القارئ يُفرِّق بين البشر والحيوانات والطيور.

الفرق بين الفنتازي في الأدب وبين الرسم الكاريكاتيري، هو الفرق بين إمكانيات اللغة وإمكانيات الرسم. لا تعبث فنتازيا الأدب بالبشر والموجودات المادية فحسب، بل تستطيع أن تلعب بالزمان والمكان؛ فتجعل الانتقال من بغداد إلى القاهرة يجري في لحظة، وتمنح حيوانًا كالقرد القدرة على العيش في أعماق البحار، وتحول البشر إلى حيوانات وتماثيل والعكس.

في الطبخ نجوم بنوا شهرتهم من خلال ذلك التوأم الملتصق «الفنتازيا والسخرية» بينهم إميريل لاجاسي الذي يُقدِّم وصفات منعشة للخيال تصطاد رواد مطعمه بالغريب والمدهش، مثل سلطة رأس النخلة «الجُمَّار» دون أن يكف عن المزاح أثناء عرض الطبخ الذي يقوم به أمام المتلقين الذين يحملون في مطعمه صفة مزدوجة (زبائن وجمهور). يقول بينما يلقي بأحد البهارات في المقلاة: «لن يموت أحدهم إذا زدنا قليلًا»!

هكذا؛ فالمكونات التي يستخدمها إميريل ليست كلها مما يوضع في القِدْر، نكاته وحواراته المازحة مع رواد مطعمه والفرقة الموسيقية المصاحبة ووعي الجميع بأنهم تحت كاميرا البرنامج كلها عوامل ساهمت في خلق أسطورة إميريل ومطعمه. وهو ليس الطاهي الوحيد الذي انتبه إلى علاقة الفنتازي بالمزاح، لدينا أجيال من الطباخين الإنجليز، ربما أشهرهم هيستن بلومنثال، الذي عزز فكاهته بفنتازيا الكيمياء (حتى ليبدو قريب الشبه بملكيادس في مائة عام من العزلة) ولدينا جيمي أوليفر، الذي حمل على عاتقه تبديد الصورة المستقرة لدى الشعوب الأخرى عن التحفظ الإنجليزي، فهو يتجول في الدول، يشارك طباخي الأسواق الشعبية شرقًا وغربًا في الطبخ بإمكانياتهم الفقيرة ليضفي بحماسته شيئًا من الفكاهة على شظف

مأكولاتهم الفقيرة. يطبخ سمكًا على الشاطئ بماء البحر، وهذه جسارة لا يمكن أن يتقبلها سوى جمهور يقدِّر المزاح عاليًا.

الأمريكية جوليا تشايلد (1912 - 2004) أسطورة الطبخ في كل العصور، التي يقال إنها غيَّرت عادات الأمريكيين الغذائية، لم تصنع أسطورتها لأنها نقلت المطبخ الفرنسي للأمريكيين فحسب، لكنها صنعت ذلك بفضل المزاح.

قدَّمت جوليا الأطباق الفرنسية بعد أن خلَّصتها من أصوليتها وقواعدها المتزمتة. كانت تعيد إلى المقلاة ما وقع منها أمام الكاميرا أو تعالج طبخة بعد أن أوشكت على التلف بدلًا من أن ترميها. كتابها فن الطبخ الفرنسي(2) الذي صدر عام 1964 لم يزل جذابًا على مدار الوقت بفضل هذا المزاح. كانت تمزح لأنها لم تكن تحسن الطبخ أصلاً، وتمزح لأنها تسخر من الأصولية في اتباع الوصفات وتقاليد المائدة التي من المفترض أنها تدعو إليها.

بعد أربعين عامًا قررت الشابة جولي آن پاول أن تمزح مع جوليا فأنشأت مدونة لمحاكاة وصفاتها، وبعد تجارب فاشلة تمكنت من تقديم 524 وصفة في 365 يومًا، وصدرت مدونتها في كتاب حمل عنوان «جوليا وجولي» عام 2005، تحول إلى فيلم عام 2009 قامت فيه ميريل ستريب بدور جوليا تشايلد وأمي آدمز بدور جولي پاول.

من التناغم بين الفنتازي والسخرية السياسية المرة صارت «الشيطان يزور موسكو» واحدة من روايات القرن العشرين في الأدب العالمي كله والرواية الأهم في الأدب الروسي خلال القرن. لم يتسن لأي من الروايات أن تحقق هذا التوازن الفذ بين التوأمين.

والمزاح أحد الأعمدة الأساسية التي ترفع عمارة ألف ليلة الخيالية. عندما يتهم العفريت التاجر بقتل ابنه بنواة بلح؛ فهذه مزحة؛ فلا نواة البلح تقتل ولا الجني يموت من ضربة إنسي مهما كانت قوتها، الاختلاف بين لغة الحمَّال الشعبية المباشرة ولغة البنات المجازية لا تخلو من فكاهة. تنكُّر الحبيبة في صورة رجل يراود حبيبها في اللقاء الأول بعد الغياب مشهد فكاهي أكثر منه إيروتيكي. الرخ الذي حمل السندباد في الرحلة الثانية يزق صغاره (يطعمهم) أفيالًا. صورة تُحسب على المزاح وتحمل القارئ على قبول حجم الطائر الخيالي. لم يتركه السرد طائرًا وحيدًا حط على الجزيرة لمهمة وحيدة هي نقل السندباد، بل ينتمي إلى نوع موجود، وله ذرية يعتني بها كسائر الطيور!

الرواية الحديثة بدورها بدأت بمزحة. شرع ثربانتس كتابة دون كيخوتي من أجل التهكم على مبالغات روايات الفروسية في عصره. أراد السخرية من الخيال الفنتازي غير المقنع فنيًّا؛ فكتب عمله الفنتازي الخالد المقنع، بفضل نيته الساخرة وقدرته على المزاح.

استمد الفارس الخيالي دون كيخوتي دي لامانشا وجوده من ذهوله ومن مزاح وتواطؤ من يقابلهم. ضمن استعداداته الأولى لجمع ثياب وعدة فارس، يسرق طاسة صابون الحلاق ويدعي أنها خوذته الحربية، ويتنازعان عليها، ويطلبان حكم الآخرين الذين يحكمون مازحين بأنها خوذة. لو التزم المحكمون الجدية وقالوا إنها طاسة الحلاق وأن دون كيخوتي مدع أو مجنون لسارت الأمور في مستواها الواقعي، وخرج الشريف العبقري من النزاع بوصمة، وبقي قرويًّا خامل الذكر وماتت معه مزحته!

كذلك لم يكن لدوستويفسكي أن يتمكن من كتابة رواية «المِثْل» المفعمة بالأسى دون أن يمتلك إرادة المزاح التي جعلت القارئ يتواطأ معه ويتابع حياة ياكوف بتروفتش جولدياكين، الكاتب في إحدى الإدارات الحكومية، وقد ظهر له قرين مطابق يتبعه في كل مكان حتى إنه يحصل على وظيفة بالإدارة نفسها، ويجلس مقابله وجهًا لوجه على طاولة النسخ، ويسبقه في الدخول إلى رؤسائه ويتزلف لهم.

لم يكن نجيب محفوظ يتكلم عن نواياه، لكن المعرفة بهذا المازح الكبير تحملنا على الاعتقاد بأنه كتب «ليالي ألف ليلة» بقصد المزاح مع جيل الستينيات. قرر المُعلم أن يقدم درسًا عمليًّا، بعد أن أفرط بعضهم في ادعاء أنه تجاوز نجيب محفوظ الذي يكتب الرواية بتقاليدها الغربية، وأعلن أحدهم أن مشروعه هو تأسيس رواية عربية انطلاقًا من التراث.

أقدم محفوظ على التناص مع عنوان «ألف ليلة وليلة» مثل لاعب متمكن يكشف أوراقه، واستلهم الليالي مازحًا، بل إن جسارته على المزاح فاقت جسارة رواة الليالي المجهولين؛ فبينما يخرج الجن في «الليالي» من القاع المظلم للبحر والأماكن المغلقة على أسرارها منذ الأزل، جعله نجيب محفوظ يخرج على شاطئ النيل في القاهرة التي لا تنام!

الإقدام على استعارة عالم ومحاكاته لا يحدث إلا في حالتين: حالة الكاتب البريء الساذج الذي لم يسمع بوجود شرطة الإبداع، والكاتب الحساس الواثق من أن مهارته تضعه فوق اللوائح والقوانين؛ فهو الذي يضع القوانين، مثل بورخيس الذي أعاد بكتابته تعريف معنى التناص.

يحتاج الخيالي إلى جانب الرغبة في المزاح علاقات مع الواقعي تشبه العلاقة بين الشخص ورسمه الكاريكاتيري، وفوق ذلك يحتاج إلى بعض الثقة.

ذات يوم، كنت أُطلُّ من الشُّبَّاك؛ فرأيت السيارة المرسيدس السوداء التي أعرفها بستائرها النبيذية تتوقف ويُطوقها مجموعة من موظفي أمن الصحيفة، تحمي ظهرهم مجموعة أخرى تمسح الشارع بعيون صقرية، بينما يرمقهم المارة بنظرات بعضها واجمة لا مبالية، بعضها ساخرة، وبعضها حائرة مستفهمة عن هوية الشخص الذي يستحق هذه الاحتياطات الأمنية. بعد إشارة الأمان من قائد الحراسة اندلق من المقعد الخلفي رجل أعرفه. كان كتلة هلامية مضت إلى الداخل وسط طوق الحراس. لم تكن كتابات ذلك الصحفي الركيكة تلفت نظر أحد، وليست لها أدنى أهمية تجعل منه هدفًا لأي اعتداء، وكان هذا هو الوجه الساخر للحراسة المشددة التي يتمتع بها من باب الوجاهة!

في تلك اللحظة ولدت في رأسي فكرة مازحة: سأكتب رواية بطلها قطعة غائط ترتدي البدلة الرسمية مع رابطة عنق وتتحرك في حماية الحرس. وبدأتُ الرواية، لكنني جبنت عن ارتكاب مزحة بهذا الحجم. ولأنني لست ساذجًا لأتجاهل شرطة الإبداع، ولست مغرورًا لأتوهم أنني فوق القوانين، تهيبت عناد القارئ الذي قد لا يمنحني تواطؤه الضروري لجعل هذه المزحة مقنعة.

ومن أجل تخفيف وقع الهزيمة، منحت نفسي ترضية صغيرة في رواية «الحارس» عندما تعرضت لأصل الفكرة في سياق تدريبات إعداد الحرس، إذ ابتكرت فيها تدريبين مازحين: التدريب على حراسة قطعة غائط، والتدريب على حراسة الفراغ. كلا التدريبين يحتاج إلى براعة كبيرة؛ فهناك

صعوبة في تخمين نوعية المهاجمين لشيء تافه وكريه يتجنبه الناس كالغائط، وهناك صعوبة أكبر في معرفة الاتجاه الذي يمكن أن يأتي منه عدو يهاجم اللا شيء!

المزاح في الأدب ليس أقل قيمة من الجدية، فهو بحسب إدوارد سعيد «شكل من أشكال المقاومة. وهو يستطيع ذلك، لأن اللهو، مثل اللذة والخصوصية، لا يتطلب التصالح مع الأمر الواقع أو مع نظام استبدادي، بل هو صيغة للحرية»(3).

يعود كتاب «هزار افسان ـ ألف خرافة» إلى القرن الأول الميلادي، في العصر الساساني، لكن الأدب البهلوي كان دائمًا جسرًا لأصل أدبي سابق في الهند. وهناك من يعتقد أن أصل الليالي بابلي. وقد فقدت النسخة البهلوية بدورها، لكن الترجمة العربية حفظتها، ومن الراجح أن رقم الألف مبالغة تفيد الكثرة، لكن المصادر ترجح أن «هزار افسان» كان يقتصر على القصة الإطار وقليل من الحكايات.

Mastering The art of FRENCH COOKING By SIMONE BEC, LOUISETTE BERTHOLLE, JULIA CHILD, Alfred.A.Knopf, NEw .yORK 1964

مايكل وود، مقدمة كتاب إدوارد سعيد «الأسلوب المتأخر» ترجمة فواز طرابلسي، دار الآداب، بيروت 2015.

المزاح مع التاريخ

يتزايد عدد الطهاة الذين يطبخون في الطبيعة؛ فوق الجبال، بالقرب من شواطئ بحار وأنهار، ويفضلون الوصفات القديمة ويُنفذونها بطرق الطهي القديمة ذاتها على الحطب مباشرة أو على الأحجار المحمَّاة. هل يستحق الفرق في الطعم كل هذا العناء؟

بوسعنا أن نحصل على الطعم ذاته إذا ضبطنا الفرن الحديث على درجة حرارة مماثلة، وبقطعة فحم صغيرة في الفرن يمكننا الحصول على شواء محمل برائحة الجمر كما تفعل ربات البيوت. لكن من يطبخ في مشهد كهذا لا يطبخ لحمًا بل حنينًا، وإمعانًا في الحنين ربما نراه يشعل النار بقدح حجرين. ولا يمكننا أن نأخذ مجمل المشهد إلا على سبيل ذلك الحنين ونتقبله بفضل قدرتنا المازحة على التواطؤ؛ فنحن ندرك أن الطاهي قد وصل إلى ذلك المكان في سيارة مريحة، حمل مكونات طبخته من المدينة، ولديه بدائل لوسائل الإشعال البدائية، فلا يعاني القلق الذي كان يعانيه مشعل النار القديم في الأجواء الباردة والمطيرة، ولسنا معه لنتذوق ما طبخ، لكنه ينجح في إشعال أحلامنا وحنيننا إلى أزمنة الفطرة والبدائية عبر هذا المزاح مع تاريخ الطبخ.

العودة إلى التاريخ في الرواية جذابة بالقدر نفسه، لكن الهدف من هذه العودة ليس إثارة الحنين فحسب. كثير ممن تستهويهم كتابة الرواية التاريخية يرى فيها وسيلة لانتقاد أشياء في الواقع لا يستطيع مواجهتها مباشرة، البعض يريد تعزيز سردية ما في الزمن الحاضر عبر التأسيس لها في التاريخ، والبعض ـ وهذا هو النوع الأردأ من الروائيين ـ يرى في التاريخ

دراما حدثت بالفعل، يمكنه أن يرويها كحكايات مسلية في ذاتها، لأنه يفتقد المهارة التي تؤهله لابتداع بناء خاص به ويفتقر إلى النار التي تمنح الروائيين موضوعاتهم المعاصرة، أو تجعلهم يتخيرون ما يأخذون من التاريخ وما يجب أن يدعوه، وما يجب أن يبعثوا من حياة في قلب الوقائع.

ينقل لوكاش عن بلزاك عبارة كتبها في معرض نقده لرواية تاريخية عنوانها «لو» لمؤلفها لاتوش: «إن كامل الرواية يتألف من 200 صفحة، يعالج عليها 200 حدث. ولا شيء يكشف عن عجز المؤلف أكثر من تكديس الوقائع. إن الموهبة تزدهر حيثما تصور الأسباب التي تنتج الوقائع، في أسرار القلب الإنساني، الذي يهمل المؤرخون ميوله». ويخلص لوكاش إلى أن ما يهم في الرواية التاريخية ليس إعادة سرد الأحداث التاريخية الكبيرة، بل الإيقاظ الشعري للناس الذين برزوا في تلك الأحداث، وأن نعيش مرة أخرى الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدت بهم إلى أن يفكروا ويشعروا ويتصرفوا كما فعلوا في الواقع التاريخي(1).

هذا الإيقاظ الشعري الذي يقترحه لوكاش هو أحد المهام التي نهضت بها «ألف ليلة» على أكمل وجه، وقد فعلت ذلك عبر استخدامها الحسَّاس للخيالي والمازح.

الشخصية التاريخية الأبرز بلا جدال في الليالي، هي شخصية هارون الرشيد الخليفة العباسي الخامس. بلغت الدولة على يديه شأنًا عظيمًا. كان يحج عامًا ويغزو عامًا، تمكن من إخماد حركات الانفصال الداخلية، وفرض الجزية على الإمبراطورية البيزنطية، وأقام أحلافًا خارجية أهمها حلفه مع شارلمان ملك فرنسا، وفي عهده ازدهرت الثقافة والبحث العلمي. ولم تزل بغداد تحمل اسم عاصمة الرشيد، حيث شهدت بناء بيت الحكمة على يديه وترجمة

أول كتاب في الهندسة، وفي الوقت نفسه بلغ بذخه وبذخ زوجته حدًّا جاوز المعقول.

لم تحشد «ألف ليلة» الانتصارات التاريخية العظيمة لشخصية مجللة بالمجد، بل ابتكرت للخليفة وجهًا مازحًا جعل حضوره يفوق حضور شهريار في الليالي. وقد ساهمت صورته في الليالي في الإبقاء على سيرته حية في الوجدان أكثر من كل الخلفاء العباسيين، لأن ما يبنيه الأدب يستحيل هدمه، بينما يتهدم بنيان التاريخ الرسمي بتاريخ بديل يكتبه منتصر جديد.

تقدم الليالي هارون الرشيد في صورة رجل فضولي، يجعل من المنصب مزحة. يخرج في جنح الليل، لا ليتقصى أحوال الرعية ويعين المحتاج كما في تراث العدل الذي أرساه عمر بن الخطاب وتبعه فيه الأموي عمر بن عبد العزيز، بل ليتسلى مع وزيره جعفر البرمكي وغالبًا ما يقودهما فضولهما الليلي إلى بغيتهما من التسلية، خلال التفقد المازح لأحوال الرعية، متحملًا في سبيل ذلك الكثير من المفاجآت غير السارة!

هذه السيرة الهزلية للخليفة ليست اختلاقًا كاملاً؛ فذلك التفقد الليلي الفضولي كان حقيقة؛ فقد كان هارون الرشيد شكاكًا ويحب أن يطلع على أحوال الناس بنفسه، بسبب كثرة القلاقل الداخلية: ثورات الخوارج والتنافس بين العرب والفرس في بلاطه، كذلك كانت ملازمته لجعفر البرمكي حقيقية، وقد ورث الوزير قربه من الخليفة عن أبيه؛ فقد كان يحيى والد جعفر قريبًا كذلك من الخليفة إلى درجة أنه فوضه في اتخاذ قرارات دون الرجوع إليه، واستعان يحيى بولديه الفضل وجعفر؛ وقد منح هارون الرشيد للفضل ولاية بلاد المشرق (خراسان وطبرستان وأرمينيا وبلاد ما وراء النهر) وولى الأصغر – جعفر - على الجزيرة والشام ومصر وأفريقيا،

ولأنه كان يحبه استبقاه في بغداد بالقرب منه، وجعلته هذه الثقة شديد النفوذ، وانتهى هذا القرب من الخليفة بتجاوزات من جعفر البرمكي وتطاول على سلطة الخليفة حتى إنه حز - دون الرجوع للخليفة - رأس السجين العلوي عبد الله الشهيد ابن الأفطس، يوم النوروز وقدَّمه إلى هارون الرشيد في طبق هدايا، فأصيب الخليفة بالذهول لمقتل الرجل، بينما كان قد أوصى البرمكي بالتوسعة عليه واستيعاب غضبه. وانتبه بعد تلك الواقعة إلى خطورة نفوذ البرامكة فجعل مسرور السياف يستدرج جعفر ويقطع رأسه، ثم أمر بضرب عنقي ولديه الصبيين، والقبض على والده وشقيقه وجميع أولاد البرامكة وغلمانهم ومواليهم، وبلغ عدد من قتلهم الرشيد في تلك المحنة نحو ألف إنسان.

في مرآة الإبداع المازح مع التاريخ، تظهر جرأة جعفر على الخليفة وغضب الخليفة منه في لحظة خيالية تمامًا. في الليلة الثامنة عشرة من «ألف ليلة وليلة»، طلب هارون الرشيد من جعفر البرمكي مصاحبته لتفقد أحوال الرعية، فإذا بهما يقابلان صيادًا عائدًا بشبكة على كتفه وعليه علامات الحزن لأن الحظ معانده، فاقترح الخليفة أن يصحباه إلى البحر ليلقي شبكته وأيًّا ما أخرجت سيشتريه منه. وأخرجت الشبكة صندوقًا، عندما فتحه الخليفة ووزيره مع مسرور في القصر وجدوا بداخله جثة فتاة مقطعة. لما رآها الخليفة بكى وقال: «يا كلب الوزرا أتُقتل القتلى في زمني ويرمون في البحر ويصيرون معلقين بذمتي؟» وطلب منه أن يصل للقاتل وتوعده إن لم يفعل أن يصلبه على باب القصر هو وأربعين من بني عمه. طلب جعفر مهلة ثلاثة أيام لكشف القاتل، وبعد أن غادره لم يجد في نفسه الرغبة في البحث، فقضى الأيام في بيته وفي الرابع أرسل الخليفة غاضبًا في طلبه فلما مثل

بين يديه سأله: أين قاتل الصبية؟ فقال جعفر: يا أمير المؤمنين هل أنا أعلم الغيب حتى أعرف قاتلها؟

رد متبجح ليس فيه من أدب التخاطب مع الخليفة الذي اغتاظ منه وصلبه وصلب أولاد عمه، وأمر مناديًا أن ينادي في شوارع بغداد: «من أراد الفرجة على صلب جعفر البرمكي وزير الخليفة وصلب أولاد عمه على باب قصر الخليفة فليخرج ليتفرج». لا يحتمل الإبداع كل الدم الذي سال في «محنة البرامكة» الواقعية، فجعلت الليالي عملية الصلب تعزيرية، حيث صلبهم الخليفة في القصة أحياء، وانتهت المحنة بالعفو واحتفاظ جعفر بمكانته!

الخليفة الثاني الذي يظهر في الليالي هو عبد الملك بن مروان، الخليفة الأموي، الملقب بالمؤسس الثاني للدولة الأموية، نراه في الليـالي بين خاصته يناقشون أمر الأمم السابقة فيأتي ذكر النبي سليمان وما أُعطي له من سلطة على الجن، ويخبره طالب بن سهل أحد الحضور أن جماعة من التجار كانت مسافرة إلى الهند ودفعتهم الريح إلى اتجاه آخر فوصلوا إلى أرض من أراضي الله ورأوا صيادين تُخرج لهم الشباك قماقم من التي كان سليمان يحبس فيها الجن ويختمها بخاتمه ويلقيها في البحر، فقال أمير المؤمنين: «والله إني لأشتهي أن أرى شيئًا من هذه القماقم فقال له طالب بن سهل: يا أمير المؤمنين إنك قادر على ذلك وأنت مقيم في بلادك، فأرسل إلى أخيك عبد العزيز بن مروان بأن يأتيك بها من بلاد الغرب، بأن يكتب إلى موسى أن يركب من بلاد الغرب إلى هذا الجبل الذي ذكرناه ويأتيك من هذه القماقم بما تطلب». وتمخض الاجتماع عن قرار يبدو فكاهيًّا تمامًا؛ إذ أمر الخليفة بتجهيز حملة تتوجه للبحث عن هؤلاء الجن وإحضارهم.

عُقدت قيادة الحملة لطالب بن سهل نفسه، على أن يلتحق بموسى بن نصر الوالي على المغرب ويسلم القيادة إليه(2). وقد حققت الحملة هدفها الخيالي الأساسي وأحضرت قماقم مختومة بالرصاص فُتحت أمام الخليفة وخرج منها الجن يتوسلون إليه العفو عنهم متصورين أنه النبي الذي حبسهم، لكن البعثة المازحة عادت كذلك بجواهر وأموال لا تُحصى مما وجدوه في قصور خالية بمدينة النحاس الممسوخة!

رحلة ناجحة بمعايير السرد الفنتازي، لكنها الصدى المازح لتاريخ حقيقي، ويمكن تأويلها تأويلًا سياسيًّا؛ فهي تقول عبر العجائبي إن الخليفة الذي أخضع الأعداء والحلفاء بلغت سلطته من القوة حجم سلطة الملك النبي سليمان، الذي أخضع الجن. هذا هو الغرض الجاد للقصة، وهو يحتمل المدح والإعجاب، بقدر ما يحتمل الذم والضيق من طموحه الذي لا تحده حدود. حيث يجب ألا ننسى أن طموح الملوك تتحمله الرعية.

لقد بلغت عظمة ابن مروان حدًّا كبيرًا رأت المبالغة الأدبية أن تصوره قادرًا على الوصول إلى الجن في قاع المحيط دون أن يقوم من مقامه. أما موسى بن نصر في الليالي فهو موسى بن نصير، ويبدو ذلك تصحيفًا طباعيًّا، أو تغييرًا لصنع مسافة مع التاريخ، لكن هناك روايات تقول إن الاسم الحقيقي لموسى بن نصير كان «ابن نصر» فعلاً وتم تصغيره إلى نصير.

تستند القصة على شيء من سيرة موسى بن نصير في المغرب. كان عبد الملك بن مروان قد ولاه على البصرة ثم اتهمه بالاستيلاء على خراجها وعزله. وكان عبد العزيز بن مروان أخو الخليفة واليًا على مصر (استقل بها لمدة عشرين عامًا) وكان صديقًا لموسى بن نصير؛ فتشفَّع له لدى أخيه لكي يعفو عنه ويعينه واليًا على إفريقيا فاستجاب عبد الملك، واجتهد موسى بن

نصير في الجباية لإرضاء الخليفة ومحو صفحة البصرة، وأرسل إليه أموالاً طائلة من المغرب بالفعل، لكنها كانت أموال جباية أثقلت ظهور أهل المغرب، جعلتها قصة مدينة النحاس كنوز الموتى في المدينة الممسوخة.

التاريخ الحقيقي لموسى بن نصير، يحوي العديد من الروايات المتضاربة التي تجعل منه شخصية خيالية حتى في كتب التاريخ. هناك خلاف واسع حول أصله؛ فقد يكون من قبيلة لخم وقد يكون مولى من مواليها، وهناك من يقول من قبيلة وائل بن بكر، ويقال إن أباه عمل في حرس معاوية، أو قائدًا لشرطته عندما كان معاوية واليًا على الشام في خلافة عمر وعثمان، وغير ذلك من روايات.

قاد موسى جيش فتح قبرص في عهد معاوية، وعندما تولى إمارة إفريقيا قام بغزوات ناجحة على سردينيا وصقلية وأخمد ثورات البربر، وكان يرسل بالغنائم إلى عبد العزيز، ومنه إلى الخليفة عبد الملك.

وفي خلافة الوليد بن مروان جهَّز موسى جيش طارق بن زياد لفتح الأندلس عام 92 هـ. ولم يلبث أن جهَّز جيشًا آخر وسار على رأسه، فتقابل مع طارق وجرت بينهما خلافات على بعض الترتيبات، وقد استدعاه الوليد إلى دمشق مع القائد الأمازيغي فتوجها إليها لكنهما وصلا بعد تسلم سليمان الحكم، الذي اتهمه بالاختلاس وحكم عليه بالعزل والغرامة والسجن وتشفَّع له اليزيد بن المهلب. ويقال إن موسى ظل بعاصمة الخلافة، ومات في طريقه إلى الحج بصحبة الخليفة سليمان.

بعيدًا عن المزاح حول مشهد عودة البعثة العجائبية إلى عبد الملك ابن مروان ورعب الجني وخضوعه للخليفة؛ فالرحلة بعجائبها وكنوزها يمكن أن

تُقرأ كموعظة حول تفاهة كنوز الدنيا، ويمكننا أن نقرأها كأهجية لجشع الجباية عندما يتمادى الحاكم ويعتبر الرعية ميتة حق له أن يرثها.

تروي قصة «حكايات من الأندلس» عن قصر مغلق، وكان كل ملك جديد يضيف على بابه قفلًا، حتى تولى ملك أصرَّ على فتحه رغم كل التحذيرات «فوجد فيه صور العرب على خيلها وجِمالها وعليهم العمائم المسبلة وهم متقلدون بالسيوف، وبأيديهم الرماح الطوال. كما وجد كتابًا قرأ فيه: إذا فُتح هذا الباب يغلب على هذه الناحية قوم من العرب، وهم على هيئة هذه الصورة. فالحذر ثم الحذر من فتحه. وكانت تلك المدينة بالأندلس ففتحها طارق بن زياد في تلك السنة في خلافة الوليد بن عبد الملك من بني أمية»(3)!

هذا التفسير الأسطوري لاحتلال المسلمين للأندلس مزاح مع لحظة تاريخية يعتبرها الكثير من العرب من بين اللحظات المضيئة والجادة في تاريخهم، لكن التاريخ الرسمي لفتح الأندلس لم يخل بدوره من الغموض والمزاح، الكثير من التفاصيل حول تعداد الجيش وشخصية طارق بن زياد مشكوك في صحتها، بما فيها مقولته: «العدو من أمامكم والبحر من خلفكم» التي تشي بعلاقة راسخة بالبلاغة العربية لا يمكن أن تتوفر للمحارب الأمازيغي.

وإذا كنا غير متيقنين من حجم الخيالي في التاريخ الرسمي؛ فمن باب أولى أن نتقبل الوجه الخيالي المازح الذي تقدمه الليالي.

جورج لوكاش - الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986.

الليالي من 566 إلى 578 طبعة القاهرة. سبقت الإشارة إليها.

حكايات من الأندلس، الليلة 271، طبعة بولاق.

توابل الدهشة

لمتجر البهارات الناجح الشكل نفسه في كل أنحاء العالم: حانوت بلا زينة، أرفف حتى السقف بلا بهرج، وعلى الأرض تتزاحم أجولة خيش وقنَّب، حاويات فخارية، وسلال من أعواد الحناء وخوص النخيل متراصة على الأرض، مترعة بالتوابل ذات القمم الهرمية. توحي تلك الأهرامات الصغيرة الملونة بالوفرة، ويوحي المتجر بالعتاقة. لا ينقصه إلا أن يرتدي البائع العباءة والعمامة!

من يجهلون قوانين السطوة يؤسسون متاجر بهارات بديكور حديث، وقوارير فاخرة على الأرفف وخِزانات مغلقة كما في صيدلية أو محل عطور فاخر، فلا يلقون إلا الكساد جزاءً على تجاهلهم سطوة التوابل التي تجعلها قادرة على إيقاف الزمان، وفرض ملامح المكان الشرقي على متاجرها في أي مكان، حيث يجب أن يتمتع محل العطارة بالوفرة المغوية والمظهر الشرقي الذي يوحي بأن هذه الأعاجيب الملونة قوية المذاق والرائحة وصلت لتوها على متن مركب السندباد.

الشقيقة التوأم للتوابل هي ألف ليلة. وقد سلكا معًا طريقًا واحدًا، من الهند والصين إلى فارس ومنها إلى بلاد العرب، ثم إلى أوروبا. هكذا كان العرب الوسيط الذي حفظ لأوروبا حواسها بنقلهم التوابل إليها، مثلما حفظوا لها عقلها من خلال ترجمة الفلسفة اليونانية إلى العربية في عصور الظلام الأوروبية التي حرَّمت الفلسفة. تلك حلقة من تعاقب الحضارات، يحلو للبعض أن يعتبرها دينًا تدين به أوروبا لنا وللشرق بعامة.

في وقت ما، كانت التوابل دهشة المائدة الأوروبية، وكانت إتاحتها بوفرة أمام الضيوف دليلاً على كرم المضيِّف ومكانته. لقد جلب المضيِّفُ الشرق الثمين والعجيب إلى ضيوفه!

يذكر فريد كزارا(1) أن ثمن باوند واحد من جوزة الطيب في ألمانيا كان يساوي سبعة ثيران عام 1393، وظلت التوابل لوقت طويل مجالاً لاستعراض الثراء على الموائد، فكانت تُعرض على صينية صغيرة مقسمة للأنواع المختلفة من البهارات من أجل الضيوف الذين يريدون الاستزادة فوق البهارات الموجودة بالطبخة.

ازدهرت تجارة البهارات قبل ذلك بوقت طويل، وكانت أنفس ما تحمله السفن في العالم القديم، ويحدد كزارا امتداد ذلك العالم من الصين جنوبًا إلى جنوب شرق آسيا وغربًا إلى الهند والجزيرة العربية. لأكثر من 3000 سنة حافظ ذلك العالم القديم على بقائه واتصل مع البحر الأبيض المتوسط من الجنوب الغربي من خلال المحيط الهندي ومن الشمال الشرقي بواسطة طريق الحرير عبر آسيا الوسطى. لكن توغل هذه المنتجات السحرية من دول الساحل كاليونان وإيطاليا إلى العمق الأوروبي في الشمال بدأ مع بروز الإمبراطورية الرومانية من عام 27 قبل الميلاد. وقد ظلت رحلات التوابل مستمرة، تحملها سفن الحرب وسفن السلام، لتبلغ ذروة من ذرى مجدها مع قوة الدولة الإسلامية ودخولها إلى أوروبا في بدايات القرن الثامن الميلادي، فكان اتصال بغداد بالأندلس معبرًا قويًا للتوابل، ثم كان صدام الحروب الصليبية في بدايات الألفية الثانية سببًا لتجديد دهشة الأوروبيين بالتوابل.

حكايات المؤرخين والرحالة سبقت رحلات التوابل بنشر شغفها في المخيلة الأوروبية؛ فقد رفعتها الحكايات من مجرد ثمار ولحاء أشجار وأعشاب إلى مستوى الأساطير. كتب المؤرخ اليوناني هيرودوت (484 ق.م - 425 ق.م) عن استخدام الفينيقيين للقرفة، ووصف متاعب الحصول عليها بطريقة عجائبية، وعلى خطاه سار الرحالة بعد ذلك، وأشهرهم في القرون الوسطى الإيطالي ماركو بولو (1254م ـ 1324م) والمغربي ابن بطوطة (1304 - 1377م).

نقل هيرودوت الزعم الشائع آنذاك بأن الطيور هي التي تحمل القرفة لتبني أعشاشها على قمم الجبال العالية في جزيرة العرب، ويصف طريقة خيالية لحصول التجار العرب على القرفة، زاعمًا أنهم يُقطِّعون الذبائح ويتركونها على الأرض للطيور، فتحط عليها، تأكل منها وتحمل خزينًا إلى أعشاشها؛ فيتسبب ثقل اللحم في انهيار العش وسقوط القرفة. في الرحلة الثانية للسندباد نرى صدى طريقة هيرودوت في حصول التجار على الماس: يلقون بالذبائح من فوق قمة الجبل إلى وادي الماس السحيق، فتهبط النسور وتحمل الذبائح من القاع إلى القمة، وقبل أن تهنأ بوليمتها يخيفها التجار، وينطلقون إلى اللحوم، يجمعون ما علق بها من قطع الماس، ثم يبتعدون ليتركوا النسور كي تعود وتستمتع بوليمة اللحم!

ويتقاطع وصف الليالي لجزر التوابل وأشجارها العجيبة مع وصف ابن بطوطة، ويجب أن يكون ذلك محل تساؤل مؤرخي الأدب: هل كانت ألف ليلة موجودة عربيًّا وقت هيرودوت فتسربت توابلها إلى روايته التاريخية أم أنها هي التي تغذت من خياله وخيال غيره من المؤرخين والرحَّالة؟

وسواء سارت البهارات في طرق التجارة المألوفة برًّا وبحرًا، أو انتقلت بالطرق الخيالية على أجنحة الطيور؛ فلم يعد من الممكن الاستغناء عنها. لولاها لبقي الطبخ عملاً بسيطًا لتليين الصلب، ولظل تناول الطعام مهمة مضجرة لسد الجوع، لكنها جعلت من الطبخ فنًّا.

بفضل حساسية كل طاه في استخدام التوابل بالكمية المناسبة في اللحظة المناسبة، تعددت الطبخات إلى ما لا نهاية على الرغم من محدودية المكونات النيئة المستخدمة، لذلك كان طبيعيًّا أن يحتل اكتشاف التوابل مكانته العالية في العالم. وتُعلِّمنا التوابل شيئًا عن تناغم الطبيعة قبل تناغم الفن. لقد ظهرت التوابل في مناطق حارة من آسيا وإفريقيا، حيث يحتاج الجسم إلى المالح والحار لتعويض ما ينضحه في العرق من الأملاح. وهكذا يجب أن يرتبط استخدام البهارات بمقتضى الحال.

لنتذكر تلاسن الهندي كادام والفرنسية مالوري حول مساوئ طبخ مطعميهما. كادام يتهمها بالبخل في استخدام البهارات، وترد عليه بأن هناك شيئًا اسمه «كفى»(2). الكرم الهندي منطقي يتماشى مع ضرورة بيولوجية، لكن هذا الكرم غير مقبول وغير صحي في بيئة باردة، على الرغم من دهشة التوابل التي أصابت الغرب. هناك معايير مقبولة لاستخدامها في كل مطبخ، ويجب أن ينبهنا الإفراط في استخدامها إلى عملية خداع لتغطية زيف المكونات الرئيسية وفسادها.

تقاطع نصوص الرحَّالة عن التوابل مع نصوص ألف ليلة منطقي تمامًا في ظل تطابق الرحلة وتشابه الأثر. ألف ليلة، بعد أن أمتعت العالم بدهشتها، تحولت هي نفسها إلى توابل لا نخطئ نكهتها في أعمال العديد من الكتاب في مختلف اللغات. ابتداءً من «الديكاميرون» لجيوفاني بوكاشيو (1313 ـ

1375) قبل أربعة قرون من ترجمة أنطوان جالان التي نشرها بين عامي 1704 و1717، المُعتمدة بوصفها الترجمة الأوروبية الأولى، لكن كل بداية في الأدب تسبقها بدايات.

لا يبدو أن أثر «ألف ليلة وليلة» يمكن أن ينقطع؛ فبدونها سيبدو الأدب العالمي ناقص الدهشة. وقد انسحبت عجائبية شرق التوابل وألف ليلة على صورة شعوب الشرق ذاتها في المخيلة الغربية. صار الإنسان الأصفر والأسود نفسه بمثابة تابل من بين توابل القصص لدى عشرات الكُتَّاب الأوروبيين. وكثيرًا ما ساهم الجهل بالجغرافيا إلى خلط الشرق الأقصى بالأدنى، حتى إن العربي القريب من أوروبا، لم يسلم من خلطه مع التركي، أو اختصاره في المغربي أو السوري، وفي كل الأحوال يظهر الشرقي في كثير من روايات وأفلام الغرب، لا كعنصر أساسي من الطبخة بل بوصفه رشة بهار حارة.

وإن شئنا الإنصاف فكل شرق ينظر إلى الشرق الأبعد كما ينظر الغرب إلى كل الشرق؛ فكثيرًا ما نطالع في ألف ليلة أوصافًا عجائبية لبشر آسيا وإفريقيا، إما أقزامًا أو عماليق، ولغاتهم أعجوبة أو مجرد همهمات!

لا يستغني السرد الأدبي والسينمائي عن التوابل التي تتعدد أشكالها في اللغة والشخصيات والمواقف، لكننا سنجد أنفسنا أمام خلاف كادام ومالوري بين الكتاب فيما يتعلق برؤية كل منهم للمقدار المناسب من التوابل في النص.

وتوابل الكتابة، هي كل ما ليس أساسيًّا في السرد، مثل: التضمين الشعري، التضمين المعرفي، الشخصية الفرعية التي يمكن الاستغناء عنها، والقصة

الفرعية التي لا تساهم في تطوير الأحداث. في رواية أرتور شنيتسلر «حلم»(3) يذهب فريدولين لشراء زي التنكر فنرى صاحب متجر محتال، يتواطأ مع ابنته كي تغرر بالزبائن جنسيًّا، ثم يقتحم المشهد بغرض ابتزازهم. تبدو قصة ذلك البائع تفصيلًا بسيطًا، لن تنقص تلك النوفيلا البديعة بغيابه، لكنه ينبئ بالغرائبية التي سيحياها الطبيب في ليلته.

وقد سبقت «ألف ليلة وليلة» الرواية الحديثة إلى استخدام التوابل بمهارة عالية في التوقيت المناسب.

ليس من الطبيعي أن تعيش القرود في أعماق النهر، لكن خليفة صياد بغداد اصطاد قردًا. ولكي نصدق ذلك كان لا بد من رشة من بعض التوابل. القرد أعرج أعور! بتفصيلة كهذه احتال السرد على وعينا، وأخذنا من التفكير في عدم معقولية الحدث الأساسي إلى الانشغال بعاهة القرد. يسائل القارئ ذاكرته: هل سبق أن رأيت قردًا أعرج أو أعور؟ ولن نتخطى هذا السؤال حتى يهرب بنا السرد إلى الأمام؛ فيجعل القرد الثاني جميلًا «مفلج الثنايا، مكحل العينين، مخضب اليدين وهو يضحك»(4) ملامح القرد الجميل تأخذ انتباهنا في اتجاه جديد، وتضعنا في قلب مشهد فكاهي ونحاول استيعاب ذلك التابل الإيروتيكي الساخر. هذه الزينة تحيل إلى عروس، لكنها عروس في شكل قرد يضحك. هل يضحك من الصياد؟ أم يضحك له؟

وفي الرحلة الثالثة للسندباد نقرأ وصف القصر الذي فاجأ وجوده الناجين من السفينة الغارقة: «مشيد الأركان عالي الأسوار، له باب بضرفتين مفتوح، وهو من خشب الأبنوس» لم يهتم السرد بتفصيل من عمارة القصر سوى بابه. بمثل الحسم في خبر القرد: «وهو يضحك» يأتي وصف العلامة الفارقة للباب: «وهو من الأبنوس» موحيًا بأن من يصف قد رأى الباب. الأبنوس

أغلى الأخشاب، لكن تحديد نوع الخشب لا يهدف إلى تأكيد فخامة القصر، بقدر ما يهدف إلى تأكيد واقعيته.

مشهدية دكان العطَّار متوفرة بكثرة في روايات نجيب محفوظ، لكنه كان يستخدم التوابل بحذر، بعكس جابرييل جارسيا ماركيز، ملك التوابل الذي كان يطبخ على الطريقة الهندية. هو كاتب عظيم ما في ذلك شك، لكن عظمته قابلة للنقصان مع الزمن بسبب إفراطه في استخدام البهارات. يجيد صناعة الخوارق وتقليبها في التوابل الحارة والحلوة والمرة، وتحسب له مهارته في الابتداع والبعد عن مألوف الصور. تُقدِّم السينما الأمريكية الرجل الإيطالي مثالاً لإغواء الوسامة والفحولة، لكن ماركيز يخالف هذا المستقر ويستخدم الرجل الإيطالي بتروكرسبي بهارًا حلوًا يخفف من الحار في طبخة «مائة عام من العزلة» فقد جعله باردًا صبورًا على تسويف خطيبته أمارانتا اللانهائي، وسط جو الرواية الذي لا يدوم فيه الانتظار بين الهمس بكلمة «أحبك» وحل حزام العفة أكثر من دقيقة.

ويتخذ ماركيز من صيغة التفضيل المطلق بهارًا لغويًّا: «أجمل غريق في العالم ـ عنوان قصة» أو «أجمل امرأة شاهدها في حياته» ولديه المبالغات التي تصادر أي تغيير يمكن أن يحمله المستقبل: حب إلى الأبد، تذكُّر إلى الأبد، نسيان إلى الأبد. بينما كان يصف النشاط المحموم لخوسيه أركاديو بونديا في تجاربه المعملية الخرقاء، نجده يقلب الأحداث فورًا دون مبرر «فجأة، دون سابق إنذار، انقطع نشاطه المحموم، وحل محله نوع من الافتتان، ظل أيامًا كالمسحور، يردد لنفسه بصوت خافت سلسلة من التكهنات المذهلة»(5) محموم، افتتان، مسحور، مذهل.

مثل هذه المبالغات اللغوية تفرض وصايتها على مشاعر القارئ في القراءة الأولى، دون ضمانة لصمودها في قراءات تالية. لكن التوابل مغوية، ينطلي سحرها حتى على خبراء أدب متمرسين مثل أعضاء لجنة جائزة نوبل التي انتبهت إلى روايته «مائة عام من العزلة» ذات التوابل الحريفة، بأكثر من انتباهها للخيال الأكثر أصالة في «خريف البطريرك» الرواية التي تبدو قصيدة ملحمية فذة.

فريد كزارا، التوابل.. التاريخ الكوني، ترجمة إيزميرالدا حميدان، كلمة، أبوظبي، 2010.

الإشارة إلى فيلم The Hundred Foot Journey رحلة المائة قدم.

ترجمة سمير جريس، الكرمة، القاهرة 2020، وعنها فيلم Eyes Wide Shut من إخراج ستانلي كوبريك عام 1999.

قصة صياد بغداد، الوصف من طبعة القاهرة الليلة 831.

«مائة عام من العزلة»، ترجمة صالح علماني، المدى، دمشق 2005.

سحر الكتش

الطبخ فن يخترق أجسادنا، لذلك يحتاج الطاهي إلى الكثير من النزاهة لكي يُقدم طبخة غير مؤذية، متوازنة، توقظ العلاقة الحسنة بين الإنسان والحياة من خلال مخاطبتها لحواسه الخمس. فوق كل هذا توقظ الطبخة النزيهة الإحساس بالزمان والمكان من خلال الالتزام بالمكون المحلي في موسمه، حيث تكون أعلى درجات الفوح والطعم. ويبدو هذا الهدف الأخير عزيز المنال، بسبب نزوع المستهلكين أكثر فأكثر إلى الرفاهية، وتمسكهم بوجود كل المكونات طوال العام، وقد وفرتها بيوت الزرع المغطاة وحركة تجارة الخضراوات بين بلاد ذات مناخات مختلفة.

الرواية بدورها تحتاج إلى النزاهة، لأنها فن يخترق أرواحنا. وأول ما تحتاجه الرواية هو اللهب. يحتاج الكاتب على الأقل إلى لهب شمعة بداخله؛ القليل من نار الغضب من شيء ما، حتى لو كان حرارة الشمس، يحتاج إلى وجهة نظر نزيهة في الواقع، لكي يطهو وجبة حقيقية تحمل ملامح الزمان والمكان، دون الخضوع لمتطلبات النهم لدى كثرة من القراء تريد أن تلتهم دون أن تتذوق.

لسوء الحظ لا يستطيع الإفلات من ضغط الجماهيرية الواسعة سوى قلة من الطهاة والكُتَّاب، يرفضون الاستسلام للموضة الرائجة التي تُرضي جمهورًا كسولًا مُنعَّمًا يكره النار ويخشى الغضب. هناك غش ما يتطلبه الرواج.

بنى الطبَّاخ التركي بوراك أوزدمير شهرته على شكل الولائم الكبرى: عجل مشوي بكامله، سمكة ضخمة، أطول إصبع كفتة. يستخدم أواني طبخ بالغة الضخامة، في اتكاء واضح على خيال مطاعم السلاطين وولائم ألف ليلة،

وفوق كل هذا، التصعيد الخيالي للدسم: محشي ورق العنب في جوف خروف.

التركي الشهير الآخر نصرت جوكشيه جزار وطاه أضاف إلى الضخامة، ألعابه البهلوانية بالسكاكين عند تقطيع اللحم، لكنه صار معروفًا عبر العالم بـ «شيف الملح» مؤسسًا شهرته على ثيمة صغيرة تخصه، هي رش حصى الملح على الطبق لحظة تقديمه على هيئة مطر من بين أصابع يده المرفوعة، يتساقط منحدرًا على ذراعه، وربما تطاير رذاذه على الطاولة والزبون. هذه المزحة تلقى استهجان الممسوسين بالنظافة، وأصبحت محل انتقادات بوصفها سلوكًا غير صحي، لكن من يتقبلونها أكثر عددًا، وإلا ما صار ذلك الطاهي نجمًا يرتاد مطعمه نجوم في كل مجال، لا يستطيعون الابتعاد عن حياة الاستعراض حتى في لحظات تناول الطعام، توضع أمام الواحد منهم فخذ عجل، لإشباع نهم تاريخي ربما، أو لاستعراض النعيم، ولنا أن نتصور شكل ما يتبقى على مائدة كتلك!

يقولون بصلة المحب خروف، ولكن بوراك ونصرت لا يطبخان لحبيبة أو للأسرة أو لأصدقاء شخصيين، بل لجمهور يقيس سعادته بالكثرة ويتوقع هذه الوفرة الاستعراضية، أو الوفرة العامية. لابد لأي مطعم كتشي من الالتزام بشرط الوفرة، مع إمكانية التساهل في نوعية المكونات طبقًا لشريحة المستهلكين التي يستهدفها. وكل تخفيض في النوعية يتم تعويضه عبر الإفراط في الارتكاز على أعمدة الغش الثلاثة: المالح والحار والدهني.

بين كُتَّاب الرواية نجوم عالميون يؤلفون الروايات الضخمة المحشوة بألوان الاستعراض الخيالي والمعلوماتي لإشباع نهم تاريخي لدى قرائهم. لا يعترف الكتش الروائي بالنغم الخفيض. تبدو الرواية على نغمة واحدة دون أي تقدير

للحظات الضعف الواقعي. كل الأبطال خارقون، كل الأحداث مدهشة، كل الأماكن بالغة الفخامة أو بالغة الخطورة. يندر أن تجد بين شخصيات الرواية شخصية أو مكانًا أو حدثًا عاديًّا كما في الحياة. ويقبل ملايين القراء بشهية كبيرة على مثل تلك الروايات سميكة الكعب بغراباتها المتدافعة بلا رحمة، ويستقبلون رذاذ الملح على رؤوسهم بسعادة غامرة، سعداء بتقليب الصفحات بسرعة مدهشة؛ لأن المؤلف لم يُخف لهم شيئًا ليفكروا فيه ويتعبوا لاكتشافه بأنفسهم.

نجوم الكتش الكبار مهرة، كل شيء يبدو رائعًا لا عيب فيه. البناء جيد لا تنقصه الفخامة، والعذوبة تلمع كما الدهون. لذلك، فعندما يسأم القارئ الحسَّاس وصفات من هذا النوع، لا يتخذ منها موقفًا سريعًا؛ بل يبدأ باتهام نفسه: لعلني في مزاج سيئ، لعلني أقرأ بانشغال، لكن يظل لديه حدسٌ بافتقاد شيء ما، وقد يحتاج إلى الكثير من الوقت لاكتشاف أن ما ينقص هو الروح؛ غياب اللهب الذي يُحرِّك الكاتب.

أحب في الحقيقة ترجمة اللفظ الأجنبي Kitsch إلى الفن الرديء لا «العامي» لوصف هذا الإفراط في الخيال أو المعلوماتية، لأن للعامية ظلالًا حسنة في الثقافة العربية بسبب صفة «النبي الأمي» وبسبب الشعر الرفيع في اللهجات العامية العربية.

يضرب الكِتش حصارًا محكمًا حول الذوق ويخنقه. كتش في الأدب، في الموسيقى، في الرسم والنحت، في الطعام، في الملابس، وفي زينة البيوت. وقد تكفلت أمريكا مبكرًا بنشر كتشية الطعام، وردت الصين بترسيخ الكِتشية في زينة البيوت الفقيرة: تماثيل وزهور بلاستيكية وجصية والكثير من الإساءات الأخرى أقساها الإساءة إلى رقة الدانتيلا بإنتاج رقع من

البلاستيك تشبهها، ربما تخدع الدانتيلا الزائفة النظر، لكن خذلان الأصابع عند اللمس يدمِّر كل أثر للنظرة.

الكتش موجود في كل مكان وزمان، يلبي حاجة جمهور عريض. لكنه كان محليًّا في أزمنة السطوة الكبيرة للحدود، لأن كل الأدب كان يعبر الحدود بصعوبة وبطء. روايات القرن التاسع عشر الروسية والأوروبية العظيمة وصلت إلى العالم العربي بعد قرن من كتابتها وفي شكل ملخصات تكفلت بها جهود فردية مثل سلسلة «كتابي» لحلمي مراد. الآن تعبر الرواية الحدود الجغرافية والحدود بين اللغات بشكل أسرع، ليس كل الروايات للأسف، لكن تحديدًا الكتش، تتصارع عليه الدور العربية لدرجة أن بعضها يحجز حقوق ترجمة الكاتب ووعوده (التعاقد على ما كتب وما سيكتب مستقبلًا) وبعضها يحجز الرواية بمجرد ظهور خبر عن قرب صدورها في لغاتها. لا يحدث هذا مع الأدب الحساس أو كتب الفكر للأسف.

في سبعينيات القرن العشرين، كانت رواية لإسماعيل ولي الدين توزع ثمانين ألف نسخة في أسبوع بينما لا يصل توزيع رواية لنجيب محفوظ إلى ألف نسخة في العام. الآن صار الكتش معولمًا، وصار هناك كُتَّاب مقروئين في كل العالم، لهم عمومية البرجر. المنشأ غربي، معظمهم يكتب بالإنجليزية، وكما تسمح العولمة ببعض الهوامش لحركة بضائع وأفراد العالم الثالث، تفسح منظومة الكتش الأدبي مكانًا لبعض النجوم الآسيويين والأفارقة. وفي العموم لا تخرج روايات الكتش عن ثلاث حشوات:

- الأولى تعتمد على الخيال المفرط والحركة المفرطة والحياة البراقة، وهي تتقاطع بشكل كبير مع وعود العولمة بالحرية والرفاه. ومثالها هاروكي موراكامي.

- الثانية المعلوماتية، التي تغرق القارئ في فيض من المعلومات، ومثالها الأبرز دان براون.

- الثالثة، حشوة الزهد تصوفًا أو رهبنة أو ضمن النزعات البيئية المبالغ فيها. والمثال الأبرز لصناع هذه الحشوة باولو كويلو، ثم التركية إليف شافاك.

الأدب في جوهره سؤال، يخاطب الفرد ويحافظ على فرديته وقلقه الخاص وقدرته النقدية، بينما يسعى الكتش إلى قتل تلك القدرة بموضوعات تطفو فوق خصوصيات المجتمعات ومشاكلها، والإغراق في الخيالي أو الإغراق في النصائح الأخلاقية أو في المعلوماتية التي تجعلنا نهتف: كم نحن جهلاء!

في كل الأحوال يردنا الكتش أطفالًا أبرياء، يخلِّصنا من رؤيتنا النقدية لما حولنا، يقفز على الحدود والتناقضات بين الوطنيات والقوميات، ويساهم في تذويب الحدود بين البشر وإنهاء ملامح الاختلاف والتعدد؛ بحيث لا يمكن أن تقف على فرنسية الفرنسي كما عند ستاندال أو فلوبير، ولا روسية الروسي كما عند جوجول وتولستوي وتشيخوف، والأهم إفقاد الأدب وظيفته كفعل احتجاج؛ فروايات الكتش غارقة في البهارات، فردية المشاغل والهموم، تستخدم مخدر الزهد والتصوف وكأنه اكتشاف جديد، لا تحدِّق في وجه الفقر الذي شغل تشارلز ديكنز.

تلاعبت الأيديولوجيا بالأدب طويلًا، ومن غير المعقول أن نتوهم أنها توقفت عن ذلك. كانت الشيوعية تُعلي من شأن الالتزام السياسي، وفي المقابل عمدت المخابرات الأمريكية إلى مقاومة المد الشيوعي بإجراءات غريبة ومدهشة تروي تفاصيلها الباحثة البريطانية ف.س. سوندرز اعتمادًا على مقابلات شخصية ووثائق أمريكية بعد مرور المدة القانونية على سريتها(1)

وقد كشفت تلك الوثائق عن تفاصيل لا تخطر على البال منها تشجيع روايات الهموم الشخصية، والسرد بضمير الأنا، كما ناصرت تيار الواقعية السحرية!

يبدو من المدهش جدًّا أن تتدخل دولة ديمقراطية لصالح استراتيجية محددة من الكتابة، لكنها رأت أن هذا ضروري لضرب فكرة الالتزام في الأدب، كجزء من صراعها مع الشيوعية. وهناك ما يدعو للابتسام في الوثائق التي اعتمدت عليها سوندرز، من ذلك مثلًا تقديم معونات لتدفئة المعارض الفنية والمسارح في بعض دول أوروبا الشرقية دون تدخل في مضمون الأعمال الفنية التي تعرضها تلك المعارض، ولا مضمون ما يُقدَّم على تلك المسارح. وكان الدفء رسالة كافية، للكشف عن تدهور خدمات الدول الشيوعية في مقابل الرفاهية التي يتمتع بها المواطن في العالم الحر.

لا يعني هذا أن من تلقوا الدعم الأمريكي عملاء، بل إن كاتبًا مثل ماركيز كان ممنوعًا من دخول الولايات المتحدة، بينما تُترجم أعماله وتُطبع باهتمام كبير. كان من الواضح أن صداقته مع كاسترو سبب منعه كشخص، لكنهم رأوا في الوقت ذاته الاستفادة من جرعات الخيال الكبيرة في رواياته وروايات غيره من أدباء تيار الواقعية السحرية في أمريكا اللاتينية. ورغم أن تلك الروايات لم تخل من الهموم الاجتماعية والنضال، إلا أنه لم يكن مزعجًا لأن الدكتاتور الذي تحاربه روايات أمريكا اللاتينية هو في العادة دكتاتور أحمر، وسوء الأوضاع في القارة السمراء ناتج عن تحالف ذلك الدكتاتور مع السوفييت.

لم تكن الثقافة العربية بعيدة عن أثر تلك الحرب الثقافية، وكتاب سوندرز يتضمن وثائق عن تمويل مجلات عربية مثل «حوار» لكن تدخل المخابرات لصالح الإعلاء من شأن اليومي وتضخيم الأنا في الرواية عرفنا به بعد انتهاء الحرب الباردة، في التسعينيات من القرن العشرين بعد أن سقطت الأنظمة

الشيوعية وزال معها خطر «الواقعية الاشتراكية» في الأدب. وفي ختام القرن العشرين أعلنت الليبرالية انتصارها النهائي، وزحفت إلى شعار تذويب الحدود بعد أن كان شعار الحرب الباردة إقامة الحدود المتينة لحصار الشيوعية.

قياسًا على ما تكشَّف من وثائق الحرب الباردة الثقافية، لن يكون جنونًا خالصًا أن نعتقد بأن رواج الكتش ليس تلقائيًّا، وليس مسألة تجارية بحتة تخضع لقوانين السوق. ولن يكون مفاجئًا لمن يعيش حتى انقضاء المدة القانونية للإفراج عن وثائق الحقبة من التسعينيات إلى اليوم أن يقرأ عن تفضيلات الـ CIA السردية في حقبة «الانتصار النهائي لليبرالية» وأن يعرف ما عساه يكون وراء انتشار الخراف الروائية المحشوة بالأعاجيب.

المؤسف أن الإقبال على قراءة الكتش لا ينبع من رغبة في القبح، بل من النزوع نحو الجمال، دون معرفة الطريق إليه بسبب قصور في الإمكانيات الثقافية. قراءة الكتش سهلة. وجمهوره ينادي بعضه البعض، بعكس قارئ الأدب الحساس الذي يتلقى نصه وحيدًا وربما يتصور أنه الوحيد الذي اكتشف هذا الكتاب. جمهور الكتش الأدبي مذعن لطبيعة عصر الاستعراض والاستهلاك، حيث لا يكون الإنسان مميزًا من خلال الفرادة، بل من خلال التشابه مع الآخرين واتباع الموضة. يفرح بقراءة الروايات الشهيرة، مثلما يرتدي ملابس العلامة المميزة، ومثلما يتناول وجبته في جو احتفالي بمطعم شهير، ويحوِّل الزيارة إلى صورة على صفحته في منصات التواصل الاجتماعي، تضيف للمطعم زبائن جددًا وهكذا.

الكتش مؤذٍ لأنه ينطوي على مهارة عالية. لم يكن قرار إقلاعي عن قراءة هاروكي موراكامي سهلًا في البداية؛ فهو محرر كبير، وعمارته الروائية بالغة

الإتقان، وهذا يصعِّب من مهمة اكتشاف سبب النفور. لكن بعد أن صرت أكثر ثقة بحدسي، صار الامتناع عن متابعة خطوط الإنتاج الشبيهة سهلًا، والعلامة الفارقة هي الإفراط في الخيال الداجن مقطوع الصلة بالواقع، الذي يجعل من الأدب أفيونًا للقراء.

أضحى الشك ينتابني تلقائيًّا بشأن الكتابات بالغة الشهرة، ولكن يراودني بين حين وآخر سؤال بشأن كاتب جديد ذائع: ماذا لو كان واسع الانتشار وأصيلاً في الوقت نفسه؟ وقد شغلني السؤال بخصوص كارلوس زافون عندما ذاع اسمه، ولبثت وقتًا لا أتقدم خطوة، ثم دفعني خبر رحيله المفجع عام 2020 إلى الرغبة في التعرف عليه.

وجدت في طريقي روايته الشهيرة الضخمة «ظل الريح» وهي جزء أول من رباعية روائية. بطلها وراويها دانيال، يروي بصيغة الماضي عن نفسه عندما كان صبيًّا يتيم الأم لم يتم عامه الحادي عشر. والده تاجر كتب قديمة غامض وصامت وحزين لم يبرأ من موت زوجته. يصحب ابنه في غموض ساعة الفجر، إلى مكان لا ينقصه الغموض. بعد أن يكون قد حذره من إفشاء سر ما يراه لأي مخلوق.

يجد الصبي نفسه في مقبرة الكتب المنسية، ويلتقط رواية ساحرة بعنوان «ظل الريح» لا أحد يعرف شيئًا عن مؤلفها خوليان كاراكاس، وتبدأ رحلة هذا الصبي الأعجوبة في البحث عن سر الرواية الأعجوبة التي تلهب المآقي من كثرة الدموع عند قراءتها!

يعجز الأب عن مساعدة دانيال في بحثه حول الرواية ومؤلفها؛ فيأخذه للقاء شيخ المهنة جوستابو برسلوه وهو رجل غامض آخر، بل عجائبي. ثري يعمل

في بيع الكتب القديمة للمتعة المحضة، ملامحه ومبالغات ملابسه وعتاقتها مع غليونه الذي تفوح منه أذكى النكهات الشرقية ونظارته تصنع له صورة بالغة الغرابة. يرسم الصبي المعجزة صورة لرجل يجمع بين إثارة الشرق في تبغه والحنين إلى ماضي الأناقة الغربية المتكلفة في ملابسه.

يعرض الرجل على الطفل، مبلغًا خياليًّا للتخلي عن الكتاب، والطفل يرفض العرض فيتنبأ له الخبير بمستقبل باهر في المهنة، كونه أدرك أن ما بين يديه تحفة حقيقية. يرجِّح جوستابو أنها النسخة الوحيدة الناجية من طبعة صدرت في ألفين وخمسمائة نسخة عام 1935 وحُملت إلى مصنع لإعادة عجنها وتدوير ورقها في مهام أخرى. ومن الطريف أن تحاط رواية ومؤلفها بكل هذا الغموض وتحتاج إلى خبراء متخصصين، ولم يمض على طبعها سوى عشر سنوات، حيث تجري الأحداث في العام 1945!

يضرب جوستابو موعدًا جديدًا للصبي لمزيد من الحديث عن الرواية ومؤلفها، في ساحة الجامعة، ولا نعرف ضرورة المكان هنا؛ فالرجل ليس أستاذًا جامعيًّا!

وفي الموعد يصل جوستابو وفي يده أعجوبة من لحم وعظام، هي ربيبته وقريبته كلارا؛ عمياء في العشرين يقدمها للصبي بوصفها خبيرة في خوليان كاراكاس وآثاره البائدة. تفتن العمياء بجمالها صبي الحادية عشرة، فيعرض عليها أن يقرأ لها، وتوافق فيذهب حسب موعد جديد إلى بيت جوستابو هذه المرة.

وعندما يصل الغلام إلى البيت نرى نظرته الصقرية إلى محتويات الشقة المكتظة بالأعاجيب والنفائس، يقارن عمارتها ومقتنياتها بعمارة ومقتنيات

متحف الأسكوريال، ويتناهى إليه عزف العمياء فيتبين المقطوعة من فوره وينتقد بعض النشاز في اللحن. يبدو غريبًا على طفل في الحادية عشرة أن يكون عارفًا بطراز عمارة البيت ونباتاته واللوحات على جدرانه والمخطوطات على رفوف المكتبة، لكن حالة الإدهاش المستمر تمنع القارئ من الانتباه إلى عدم الإقناع في بناء الشخصية.

الرواية خلطة من مباهج الرومانسية وعتمة القوطية، إذ تتعانق قصص الحب المجهضة مع المخاوف التي تتوالى في جنبات الأماكن الغامضة، وحيث تنمو الأحزان التي لا علاج لها فوق الصفحات، مع عدد وافر من اليتامى، بسبب تساقط الآباء والأمهات على وقع أقدار غريبة، في ساحات القتال أو في ظلام زنازين الأطراف المتنازعة في الحرب الأهلية الإسبانية. عودة ظافرة إلى مبالغات روايات فروسية القرون الوسطى التي اعتقد ميلان كونديرا ذات يوم أن ثربانتس كتب نهايتها بروايته التهكمية الخالدة.

لا يهدد الكتش المعولم التنوع الثقافي والسمات الخاصة للأدب الحسَّاس فحسب، لكنه يهدد في الوقت ذاته تعدد الخصوصيات الكتشية بين مجتمع وآخر، ويقضي على براءة الكتاب الساذج الذي يؤدي غرضه كمرحلة من مراحل ارتقاء القارئ، ينطلق منه إلى قراءة النص الحسَّاس.

عندما نتذكَّر الآن الكتب الرائجة عربيًّا من خمسينيات حتى ثمانينيات القرن العشرين، نجد أنها كانت تعتمد على عمود واحد للغش، هو الإثارة الجنسية التي تفقد بريقها بسهولة. الآن يزدهر كتش قومي ماهر يهتدي بالمعولم ويزايد عليه في تصعيد الدهون والملح والحار، لتعويض فارق المعرفة مع صانع الكتش المعولم الذي يضرب بقلمه في طيف واسع من المعلومات الفلسفية، والعلمية، والفنية وفيض من تاريخ الحروب والفنون وأسماء

أبطال المعارك من كل لون. ولا بأس من التقاط موتيف وإعادة تدويره، مثل موتيف القارئة العمياء الذي يتناسل في الروايات الكتشية العربية. وللأسف، يسقط مبدأ العولمة في الاختبار الأدبي، مثلما سقط في الامتحان الاقتصادي والاجتماعي؛ فما يتمتع بحرية المرور على أرض الواقع هو الكتش الشمالي.

س. سوندرز، من الذي دفع للزمَّار.. الحرب الباردة الثقافية، ترجمة طلعت الشايب، المركز القومي للترجمة، القاهرة 2008، ويكشف الكتاب كيف أنشأت الولايات المتحدة وأدارت خلال عشرين عامًا جبهة عريضة لإنجاز ما أسمته «الحرب للاستيلاء على عقول البشر» مستخدمة العديد من الصحف والمجلات والمسارح والجوائز الفنية والأدبية، تديرها شبكة محكمة من البشر بينهم= =شيوعيون محبطون من خذلان الفكرة الشيوعية وقسوتها في بلادها، وكثيرون يتلقون الدعم الأمريكي دون معرفة، بوصفها دعمًا لقيم الحرية التي يؤمنون بها وتشجيعًا يستحقونه.

تذوق الأذى

بالقرب من بيتي مطعم مُصرّ على حساسيته العالية إصرار نجيب محفوظ على طريقته في الكتابة. يخسر فيُغيِّر ديكوره ويرفع لافتة جديدة بمأكولات مختلفة، وبعد مدة لا تزيد على الشهرين يضطر للإغلاق، ويقضي مدة مماثلة في إجراء التعديلات، ثم يعلن عن افتتاح جديد، ودائمًا الطعام فاخر.

لم يدرك سيزيف الذي يواصل محاولاته أن عدوه ليس قدرًا عنيدًا، بل مجرد دكان صغير يعد البيتزا على بعد عشرين خطوة من المطعم الراقي، وكثيرًا ما يقع الشجار بين رواده أو بينهم وبين سكان المنطقة على أماكن صف السيارات، إلى حد وقوع قتيل ذات ليلة. الغريب أن هذا الموت المجاني لم يكتب نهاية ذلك الكتش؛ فسرعان ما نُسيت المشاجرة بقتيلها ومصابيها كما تُنسى كل الحروب، واستمر كتش البيتزا وبدأ بفتح فرع آخر في الجوار، بينما يكرر المطعم الحساس الفشل.

مع انتشار الوعي بطبيعة الطبخ كفن، صار الذهاب إلى المطعم سلوكًا يوفر لصاحبه شيئًا من الغبطة الفنية إلى جانب الاحتياجات الأخرى التي تلبيها المطاعم عادة: النزهة وتوفير الراحة لمن يتولى أو تتولى الطبخ في البيت، واجتماع العائلة والأصدقاء.. إلخ. وقد نشأت مع هذا الوعي الجديد مطاعم بالغة الشهرة تقدم فن الطبخ الرديء لجمهور واسع، ناهيك عن الكثير من مطاعم الـ «تيك أ - وي» التي تعلن الأذى في أسمائها أو أسماء خلطاتها من السندويتشات التي تحمل أحيانًا أسماء أسلحة حربية أو تعد بالتلوث أو الأزمات القلبية!

ومن المدهش أن يسعى المتلقي الحساس - خصوصًا من

الشباب - إلى تذوق ذلك الطبخ أحيانًا، لأسباب ونوازع مختلفة بينها حب الاستطلاع، الملل من مألوف طعامه، وهناك أحيانًا الرغبة في اللعب والمزاح، أو الرغبة في الظهور بمظهر العارف بحياة القاع، لأن الحياة الراقية طموح وتهمة في الوقت ذاته.

إجمالًا، جمهور هذه المطاعم يسعى إلى إعلان جسارته، ويريد الاحتفال بنشر صوره في هذا المطعم أو ذاك على حساباته في إنستجرام والفيسبوك. وقد صارت صورة الطبق هي الحدث لا طعمه، مثلما صارت صورة كتاب بجوار المنشفة على الشيزلونج في مصيف هي الحدث لا مضمون الكتاب.

يرتاد الناس مطاعم الذوق الزائف جماعات في مظهر احتفالي. لكنهم ـ بعكس قراء الكتش ـ متسامحون مع من يرفض مطعمهم المفضل، ولا يتمتعون بالتماسك الإيماني الذي يجمع قراء ومستمعي ومشاهدي الفن الزائف.

مستهلكو الأدب السقيم متماسكون، نشطون وقراءتهم احتفالية جماعية، ليس بالمعنى الحرفي للاجتماع في مكان واحد لحظة الإمساك بالكتاب، لكن في روح التحزب لهذا الكاتب أو ذاك، وقد أتاحت منصات التواصل الاجتماعي وجماعات ونوادي القراءة الإلكترونية الفرصة للقراء كي يتباروا في امتداح رواياتهم المفضلة واستنساخ أقوال بعضهم البعض عن تلك الروايات. وهم عدوانيون مثل أعضاء إخوانية سرية يتبعون قائدهم الكاتب، إلى الحد الذي يجعل المخالف يخشى إعلان قناعته.

معززًا بنفور من الأشياء الرائجة، وعدم الخوف من مظنة الجهل، ظلت أصداء الشهرة الكاسحة لمطاعم كتشية كبيرة تصلني دون أن أشعر برغبة أو فضول اكتشافها. ربما ساعدني لتحقيق هذا الثبات على المبدأ ذكرى فاجعة القتل أمام كتش البيتزا، وحس العدالة بداخلي؛ إذ تُمارس المطاعم الكبيرة البلطجة ضد السكان المحيطين بها عندما يشكون من كثافة دخان الشواء أو زيادة الضجيج وزحام سيارات الزبائن، لكنني اضطررت ذات مرة لزيارة أحد تلك المطاعم بصحبة مجموعة من الأصدقاء القادمين من بلاد أخرى.

الصحبة جميلة بحد ذاتها، لكن اختيارهم وقع على مطعم شهير في إمبابة. واكتشفت أن ذلك المطعم محطة أساسية في رحلات زائري مصر المشتاقين إلى التحلل من حصار الأناقة وخمول الاطمئنان طوال العام. متاعب الوصول عبر طريق مزدحم جزء من متعتهم، وكذلك التنافس مع الرواد الآخرين قبل الظفر بطاولة. بعض الأصدقاء كان مندهشًا من أنني لم أزر ذلك المطعم من قبل، وقد لاحظت أن النُّدُل يتذكرون وجوه الأصدقاء الذين يأتون إلى مصر مرة واحدة في العام أو مرة كل عامين. ربما كان للبقشيش المجزي دوره في إنعاش ذاكرة النُّدل، وربما يجيدون التظاهر بمعرفتهم للزبون.

المطعم عبارة عن صالة ضخمة بجدران زجاجية، لكن ما يعول عليه هو صفوف طاولات الشارع، التي تبدو امتدادًا لطاولات الداخل بفضل شفافية الزجاج. هناك العشرات من المنتظرين وقوفًا على الرصيف، بعضهم يحتل جزيرة الشارع الضيقة بين اتجاهي السيارات شبه المتوقفة بعوادمها وصراخ زامراتها، والبعض يرابط بالقرب من الطاولات التي يتوقع اقتراب خلوها،

دون مراعاة لخصوصية الجالسين الذين يتناولون طعامهم تحت عيون الآخرين.

يلهث النُّدل بالأطباق وسط هذا الزحام، تتقاطع ضجتهم مع مكبر الصوت الذي يحمله أحدهم مناديًا أسماء من يصيبهم الدور من المنتظرين كلما فرغت طاولة، فيهرولون لاحتلال المائدة قبل تنظيفها من آثار المعركة السابقة!

أحد أفراد مجموعتنا يتردد كثيرًا على دار الأكل هذه، ويعرف الإجراءات. ذهب مباشرة إلى حامل الميكروفون وحصل لنا على رقم. وعاد يعدنا خيرًا: إن طال الانتظار فلديّ رقم هاتف نادل نافذ الكلمة هنا، لا أراه الآن بين النُّدل، ربما كانت عطلته الأسبوعية الليلة، لكنني سأهاتفه للتدخل إن لزم الأمر.

عندما نودي على رقم مجموعتنا، أحسست بالفرحة المنقوصة التي استشعرتها عندما سمعت رقمي بين الناجحين في الثانوية العامة، حيث كانت نتائج الامتحانات تذاع في الراديو ونعرف منها أننا نجحنا فحسب، وتبقى معرفة درجة النجاح مرهونة بزيارة المدرسة. احتللنا المائدة التي فرغت للتو، بينما لم يزل ثلاثة من العمال ينظفونها، وكان علينا أن ننتظر زيارة نادل لتلقي طلباتنا.

المائدة عبارة عن ثلاث طاولات من حديد الإستانلس متلاصقة رأسًا لرأس بلا مفارش. البقايا فوقها التي لم تُرفع بعد، لم تستدع في ذهني سوى منصة الطعام في فيلم The platform عندما تبلغ الطابق الأدنى(1). لا الصحبة الجيدة، ولا جو الشتاء المنعش كان بوسعه أن يبعد صور المنصة عن خيالي.

بدأنا في إملاء الطلبات. الجدد على الحالة مثلي تصرفوا بشكل فردي، شرع كل منا في طلب وجبة خاصة. العارفون بالمكان أخذوا زمام المبادرة وأملوا ما يتصورون أنه الأفضل للمشاركة وبالعدد الذي يكفي المجموعة. فهمنا الطقس نحن الذين فكرنا بالخصوصية وتنازلنا عن حصرية الوجبات. وبعد انتظار لم يكن طويلًا جاءت الأطباق والطواجن المطلوبة بنسبة السهو والخطأ. وكان من الضروري التغاضي عن الطلبات التي لم تُلبَّ مراعاة لظروف النادل الذي كان يضع الأطباق على طاولتنا بينما تمسح عيناه المكان، وتستجيب أذناه للعديد من النداءات الأخرى.

شرع كل واحد يخوض في الطبق الذي يليه. طاجن العكاوي، طاجن الملوخية، طبق الكبدة الإسكندراني، الأرز والفتة والممبار. كافحتُ عامية الروائح والأصوات ببسالة. وهيأت نفسي للحالة، وكان الأكل لذيذًا، ترفعه أعمدة الجاذبية الثلاثة: الملح، الحار، والدهن.

تأملت عددنا وأعداد المجموعات حول الطاولات من حولنا فلم ألحظ وجود شخص وحيد أو شخصين على طاولة. كل الرواد يأتون في جماعات: عائلة كبيرة، جماعة أصدقاء، أو زملاء عمل في عشاء من ذلك النوع الذي ينصح به قسم الموارد البشرية في الشركة لخلق الألفة بين الزملاء دون جدوى (في الشركات متعددة الجنسيات يبدو اختيار مطعم شعبوي ابتكارًا يُحسد عليه من اقترحه).

تسليت ـ وليسامحني الله ـ بمحاولات تخمين صلات أفراد العائلة الممتدة من الجد إلى الحفيد اعتمادًا على الشبه بين أفراد السلسلة البشرية على هذه الطاولة أو تلك. هذه العجوز والدة الأم أم الأب؟ هل يتمتع الأحفاد بصحبة جدودهم الأربعة أم ثمة غياب؟ ومن عساه يكون الغائب أو الغائبة؟

هل الغياب أبدي أم بسبب متاعب ومشاغل مفاجئة أو عدم انسجام بين الأصهار منع جدًّا أو جدة من حضور الوليمة؟

يحقق هذا الحج الجماعي إلى دار الأكل أشياء جيدة يفتقدها الناس. صار اجتماع الأسر والأصدقاء حول طاولات الشارع بديلًا للفرح الشعبي العام في المهرجانات والاحتفالات. ربما يوفر افتراضي هذا تفسيرًا للتناقض بين تواضع المطعم وتقشف بنايات الحي الذي يحتضنه مع فراهة سيارات الزبائن المصفوفة إلى مسافات طويلة حوله. بوسعنا أن نبحث عن أسباب أخرى لإقبال الموسرين على مطاعم من هذا النوع، وقد يكون من بينها تذوق البهدلة.

أولئك الذين يمتلكون موائد وأدوات مائدة فخمة في بيوتهم، ولديهم من يأمرونه طول الوقت في البيت أو في المكتب، ومن يطلب وساطاتهم لقضاء ضرورة من ضرورات حياته، يذهبون إلى تلك المطاعم لالتقاط أنفاسهم من تلك الأبهة. توفر لهم هذه المطاعم الكتشية الفرصة لكي يشعروا بأن الحصول على ما يريدون رهين قرار شخص آخر: عليهم أن ينتظروا حامل الميكروفون لكي ينادي على رقمهم، ثم يتولاهم نادل لا ينحني كما في المطاعم الأرستقراطية، بل ربما يتنمر عليهم بدعاباته، وربما يعاملهم بخشونة تحت ضغط الإنهاك. يمنحهم هذا المطعم الفرصة ليجربوا فسادًا صغيرًا غير الكبير الذي سئموه: يبحثون عن طريقة لتخطي أرقامهم بالتفاهم مع النادل، يجربون الهرولة لاحتلال الكراسي، والخروج على تقاليد المائدة في بيوتهم؛ استخدام الأيدي، وغمس أصابعهم في طبق واحد، وهو سلوك لذيذ يشترك فيه الفقراء والعشاق.

دار الكِتش الحاشدة لا تتعرض لامتحان الذوق. لا وقت فيها لتأملات مارسيل پروست المطولة حول الملمس والطعم والرائحة والشكل والذكريات، حيث كان العشاء في مجتمعه الأرستقراطي يمتد طوال السهرة. طوابير الزبائن تنتظر انتهاء المحظوظين الذين سبقوهم إلى الطاولات والذين ينبغي عليهم أن يخلوا أماكنهم فور الانتهاء من وجبتهم.

الرحلة إلى المطعم الكتشي أهم من الوصول، والفوز بطاولة أهم من الوجبة، وإن تمرد الزبون على الطعم أو اكتشف الغش، فهناك المزيد من الزبائن البدلاء، لكن دوام الرواج من المحال.

صانع الفن الشعبوي طاهيًا كان أو مؤلفًا، ماهر في ضبط مقادير توليفته، يكررها بسهولة، ولأنه يستطيع أن يكررها يستطيع غيره أن يُقلدها. وبالفعل يظهر منافس يقدم التوليفة ذاتها، ويخلق الفضول لدى الزبائن فيريدون تجربته، وهكذا ينصرفون جماعة عن المطعم الأول كما جاءوه جماعة. ويمكن بسهولة التأكد من هذه الحقيقة بمتابعة صعود وهبوط المطاعم الشعبوية، ولمعان وانطفاء الكتابة المغشوشة والفن المغشوش.

لا يُخفي الكتش شيئًا بداخله، لذلك يفقد أثره بالتكرار، طبقًا كان أو كتابًا.

الإشارة إلى فيلم إسباني من إخراج جالدير جاستيلو أوروتيا سنة 2019، تم عرضه لأول مرة في مهرجان تورونتو السينمائي الدولي 2019، حيث فاز بجائزة خيار الشعب وجائزة جنون منتصف الليل. ديستوبيا تعرض سجنًا متعدد الطوابق يضم أكثر من 200 طابق. لا يتلقى السجناء وجبات متساوية، لأن هناك مائدة ضخمة تتحرك كالمصعد وتتوقف عند كل طابق. تبدأ من الطابق الأخير طازجة مترعة بكل أنواع المأكولات، ثم تهبط بما

تبقى لسكان الطابق التالي، ومع الجشع والسلوك الهمجي، لا يبقى عليها شيء سوى بقايا مقرفة لسكان الطابق الأرضي.

مطبخ العظمة

لبذخ الموائد في «ألف ليلة وليلة» وظائف مباشرة، تتمثل في الإدهاش والإمتاع وإطلاق طاقات الحلم لدى المتلقي، وهذه ليست بالمهام القليلة، لكن الوظيفة الأهم للطعام (مطبوخًا أو ثمرًا ساذجًا) تتجاوز دوره كبهار سردي، حيث يقوم في بعض القصص بدور العنصر الأساسي في الطبخة. على درجة واحدة في الأهمية مع الشخصية والحدث والزمان والمكان.

لا تضاهي شهرة الثنائي هارون الرشيد ووزيره جعفر البرمكي في الليالي سوى شهرة الصيادين، رغم أن السمك لا يؤكل بكثرة، لأنه ليس طعامًا للأرستقراطية. لا نقف على وجوده في سهرات المجون الباذخة، ربما لأنه حسي وماجن بذاته، لا يؤكل مع غرباء، بل في صحبة أليفة، مثله مثل الفواكه اللعوب كالمانجو. لكنه رافعة قوية للعجائبية، ومحرك للسرد. يلمح المسافرون جزيرة في عرض البحر فيقررون التوقف للاستراحة فوقها، وبعد أن يشعلوا النار تتحرك الجزيرة فيغرقوا، ولا ينجو سوى السندباد الذي سيكتشف أن الجزيرة لم تكن إلا حوتًا ضخمًا ظل ساكنًا زمنًا طويلًا، فتكوَّن حوله الطمي ونمت فوقه الأشجار!

ويتكرر في الليالي خروج شباك الصيادين بالأعاجيب والألغاز بدلًا من السمك: قمقم بداخله جني حبيس، سمك مسحور، قرود، أو جثة صبية. في «حكاية الصياد والعفريت» أسفرت المفاوضات عن خضوع العفريت للصياد ومساعدته في الوصول إلى بركة بين أربعة جبال اصطاد منها سمكًا ملونًا نصحه العفريت بأن يذهب بها إلى السلطان، الذي أمر بدوره جارية بإعداد السمك. نظفته وتبلته ووضعت الطاجن في النار فإذا بحائط المطبخ ينشق

وتخرج منه صبية جميلة، وفي يدها قضيب من الخيزران تغرسه في الطاجن وتصيح: يا سمك؟ هل أنت على العهد مقيم؟ فإذا بالسمك يجيبها ويُنشد شعرًا:

إن عُدتِ عُدنا وإن وافيتِ وفينا وإن هجـــرتِ فإنا قد تكفينا

عندئذٍ قلبت الصبية الطاجن، فوقعت الجارية خوفًا، ولما أفاقت من إغمائها وجدت السمكات فحمًا. ويتعجب السلطان ويطلب من الوزير أن يأمر الصياد بجلب صيد جديد، ثم يأمر الوزير بأن يسوي السمك بنفسه قدامه، فإذا بالحائط ينشق مرة أخرى ويخرج منه هذه المرة عبد أسود ضخم. يمضي السلطان وراء الصياد ليرى سر البحيرة ذات السمك الملون، ونعرف في النهاية أن الفتاة التي خرجت من الحائط في المرة الأولى ساحرة، وهي زوجة ملك الجزائر السود، والعبد الذي خرج في المرة التالية عشيقها، لندخل مرة أخرى في حكاية غاية في العجب.

هذه الزوجة الملكية تعشق عبدًا، وحوَّلت زوجها إلى مسخ نصفه الأسفل رخام وأبقت نصفه الأعلى بشريًّا، وسحرت المدينة، ومسخت سكانها متعددي الأعراق إلى سمك ملون، الأبيض للمسلمين، والأحمر للمجوس، والأزرق للنصارى، والأصفر لليهود.

بالحيلة سيطر السلطان على الساحرة، وتوجه إلى مملكة الجزائر السود وحررها من السحر، واتخذ من الملك الشاب ابنًا. عاد به إلى مملكته وجعله خازندارًا، وأرسل وزيره يحكم مملكة الجزائر السود. وهكذا أسفر طاجن السمك الخيالي عن أنعم حالة احتلال وأقلها تكلفة، بينما تسبب طبق أرز باللبن في ألطف واقعة تنحٍّ عن السلطة!

حكاية «علي شار والجارية زمرد» واحدة من أغنى حكايات الليالي بالإثارة البوليسية واختلاط الفنتازي بالفكاهي(1)، نتعرف في بدايتها على حياة الشاب المليح الذي بدد ميراثه، حتى أوشك على الهلاك من الجوع فخرج إلى السوق بحثًا عن مخرج. وهناك رأى حشدًا من الناس اتجه إليه لينظر ما يجري؛ فوجد مزادًا منصوبًا لبيع جارية كالبدر أطارت ألباب المشترين، وأوصلوا سعرها إلى ألف دينار ثم توقفوا محبطين، لأنها كانت قد اشترطت على التاجر ألا يبيعها إلا لمن تختاره هي.

هذا التقييد للبيع ضروري للحبكة، وهو مقنع، استنادًا إلى حكايات حقيقية عن جوارٍ واقعيات؛ فالجمال سلطة تجعل الجارية قادرة على فرض سطوتها على مالكها.

رفضت زمرد أن تباع لمن تحمسوا لشرائها من بيض اللحى؛ فهي لا تحب أن يكون القطن حشو فمها من قبل أن تموت، وانتقت الشاب «علي شار» الذي يقف متفرجًا خلف المشترين، وجعلت الدلّال يعرضها عليه بمائة دينار، فأجابه بأنه لا يملك شيئًا حتى إنه لم يفطر إلى تلك الساعة، فما كان منها إلا أن انتحت به جانبًا، وأعطته ثمنها!

عاشا في هناءة دامت عامًا، وبسبب غفلة علي شار تتبعه محتال حتى عرف البيت وخدَّره واختطفها لصالح شقيقه التاجر الثري المسن، وفي لحظة تحريرها من الخاطف وقعت في يد لص، حملها إلى مغارة في الخلاء وتركها تحت حراسة أمه، فتمكنت من مغافلة المرأة والهرب بملابس وسيف وحصان جندي كان اللص قد قتله واستولى على عتاده!

تجنبت زمرد المدن، ممتطية حصانها في البراري عشرة أيام حتى وصلت إلى مدينة يقف أمامها الجند هتفوا بها سلطانًا. استغربت الأمر؛ فأعلمها الجند أن هذه المدينة إذا مات سلطانها ولم يكن له ولد، يقفون ببابها ثلاثة أيام يترقبون أول عابر فيولونه سلطانًا!

وبعد أن حكمت المدينة مدة عامين في هيئة رجل أحبت الرعية سلطانها الوافد المزيف؛ لكن زمرد اشتاقت لعناق حبيبها والانتقام من خاطفيها. ولأنها سلطانة فلن تخرج للبحث عنهم بنفسها، بل يجب أن يأتيها الحبيب والعدو إلى مجلسها!

أمرت بإغلاق كل البيوت والحوانيت يومًا في الشهر، يُمد فيه سماط ضخم لكل سكان المدينة وضيوفها، بينما تراقب من مكان خفي لتكتشف الغريب الذي يجهل تقليدًا للمائدة في المدينة يجعل طبق الأرز باللبن حكرًا على الأمراء!

بهذه الحيلة أوقعت زمرد بأعدائها الثلاثة واحدًا وراء الآخر (التاجر وشقيقه واللص) ونكَّلت بهم شر تنكيل، ثم تعرفت على حبيبها، فأمرت بإكرامه وتحميمه، ثم دعته في الليل إلى مخدعها. ومن جملة عناق الخيالي والمازح في القصة، راودت زمرد حبيبها عن نفسه ولاعبته بوصفها ذكرًا، وكان الحرس يتلصصون في دهشة من تحرش سلطانهم بضيفه، ثم تضاعفت دهشتهم عندما أسفر السلطان عن أنوثته وعاد الحق إلى نصابه في الفراش. وقبل أن يذاع سر السلطان المزيف جمع أرباب الدولة وطلب منهم أن يختاروا أحدهم ليحل مكانه ريثما يذهب مع ضيفه في زيارة إلى بلده ويعود إليهم؛ فأجابوا سلطانهم بالسمع والطاعة. وهكذا هربت زمرد مع حبيبها إلى بغداد، ولم تعد!

الطريف أن الليالي لا تهتم بذكر الاسم الذي حكمت به زمرد هذه المدينة. ولا يبدو أن في الأمر خطأ أو هفوة في السرد، فالرعية التي دانت بالطاعة لأول عابر سبيل، لا تستحق أن توليها شهرزاد عناء تدبير اسم لسلطانها العابر!

اختصت الليالي التفاحةَ؛ ثمرة الغواية والشقاء والخطيئة الأصلية بدور البطولة في قصة أغضبت الخليفة هارون الرشيد وشغلته وأضحكته وعرّضت وزيره جعفر لاحتمال القتل(2).

عندما أهمل جعفر الأمر بالبحث عن قاتل الصبية التي أخرجتها شبكة الصيّاد مقطعة في صندوق، صلبه الخليفة على باب القصر، وإذا بشاب «حسن نقي الأثواب» - ولنتأمل هذه الصفة - وقف أمام جعفر وسأله عن سبب صلبه فأجابه الوزير فاعترف له الشاب بأنه قاتل الفتاة وهو زوجها وابن عمها في الوقت ذاته. قتلها في لحظة غيرة. كانت الزوجة الشابة مريضة، واشتهت التفاح في غير موسمه؛ فخرج في رحلة بحث شاقة لعله يجد واحدة. وبعد جهد تأكد أن فرصته الوحيدة يمكن أن تكون في بستان أمير المؤمنين نفسه في البصرة، فأين غير بستان الخليفة يمكن أن تتحقق المعجزة؟!

البستان على مسيرة يوم وليلة في الذهاب ومثلها في العودة. تحمل الزوج العاشق عناء الرحلة وخطورة المغامرة، وعاد بالتفاحات الثلاث الأخيرة التي كان من المفترض أن تبقى على أشجارها من أجل الخليفة. حصل عليها برشوة الحارس.

لا تدل الرحلة على مبلغ حب الزوج فحسب، بل تؤسس لعقدة القصة، وتجعل الشك في سلوك المريضة مقبولاً. بعد أن اطمأن عليها عاد إلى دكانه

وجلس يزاول عمله، وإذا بعبد يمر من أمامه وفي يده تفاحة. الزوج متيقن من عدم وجود تفاح في المدينة إلا الثلاث التي حملها، فسأل العبد: من أين لك؟ أجابه: من عشيقتي، قالت إن زوجها الديوث جلب لها ثلاثًا من بستان الخليفة بالبصرة، دفع فيها ثلاثة دنانير!

هذه التفاصيل الحقيقية لقصة حصوله على التفاحات التي ذكرها العبد جعلته يجري إلى بيته فائر الدم، يذبح زوجته ويقطعها ويضعها في الصندوق.

وبينما كان الزوج يدلي بهذه الاعترافات أمام جعفر المصلوب جاء شيخ طاعن في السن وراءه ويدعي أنه القاتل، ولم يكن الرجل سوى عم القاتل ووالد القتيلة وقد أراد أن يفتديه، لكن الزوج تمسَّك بأنه القاتل وأعطى الدلائل. وذهب بهما جعفر إلى الخليفة فتنافسا مجددًا، لكن بدا واضحًا أن الشاب هو القاتل. وبعد أن استمع الخليفة إلى القصة عفا عن الشاب وأمر جعفر بالبحث عن العبد الكاذب لقتله، وأمهل وزيره ليبحث له عن العبد وإلا سيُقتل بدلًا منه. وبينما انتهت المهلة أخذ جعفر يصافح أهل بيته مودعًا قبل أن يُسلِّم نفسه، استشعر شيئًا ناتئًا في جيب صغرى بناته، ولم يكن ذلك الشيء سوى التفاحة التي منحها لها عبد من عبيد بيته، واعترف العبد بأنه خطف التفاحة من طفل في الشارع، وأن الطفل أخذ يستعطفه لإعادتها لأنها دواء أمه المريضة، وحكى له صعوبات حصول أبيه عليها. أخذ جعفر العبد وطلع به إلى الخليفة وروى له قصته، فما كان من الخليفة إلا أن «تعجَّب كل العجب وضحك حتى انقلب» ولما رأى جعفر ذلك الانبساط على الخليفة أثار شهيته بأن لديه حكاية أعجب، وطلب منه الخليفة أن يحكي فقال جعفر: «لا أحدثك إلا بشرط أن تعتق عبدي من القتل» فقال الخليفة: «إن كان أعجب مما اتفق لنا وهبت لك دمه، وإن لم يكن بأعجب قتلت

عبدك». وأعجبت القصة التي حكاها جعفر الخليفة المحب للقصص فقرر أن يعفو عن العبد وأجرى راتبًا شهريًّا للزوج القاتل. ألا تنبهنا استماتة والد الفتاة لفداء قاتل ابنته، وأحكام الخليفة إلى أن التساهل مع القتل فيما يُسمى بـ «جرائم الشرف» قديم لدى العرب؟!

ولم تكن تلك القصة التي رواها جعفر في تلك الوصلة المطبخية من الليالي سوى «حكاية الوزير نور الدين وأخيه». حيث أسلمتنا قصة عقدتها تفاحة إلى قصة أعجب عقدتها رمَّانة، وللرمان في الليالي، ساذجًا ومطبوخًا، قدرات مباركة وسحرية، وتُكثر القصص من ذكر الرُّمَّان ثمرًا على الموائد وشجرًا في البساتين ومجازًا للنهود الجميلة. وهذا طبيعي في نص يتمشى ذهابًا وإيابًا بين خيال الجنة وواقع حدائق فارس والعراق.

في بداية القصة نتعرف على الشابين شمس الدين وشقيقه الأصغر نور الدين، وهما ابنا وزير في بلاط سلطان مصر. يموت الأب، فيستوزرهما السلطان ليقتسما وظيفة والدهما، تكريمًا من العاهل لوزيره وإكرامًا للجمال؛ فهما في الحُسْن قمران!

الشقيقان متعلقان أحدهما بالآخر مثل روح واحدة في جسدين، وذات مرة جلسا يرسمان مستقبلًا تتوطد فيه الأخوَّة بالمصاهرة: سيتزوجان في ليلة واحدة، وسينجب شمس الدين بنتًا يسميانها ست الحسن، وينجب نور الدين ولدًا يسميانه حسن. وعندما يكبران سيزوجان الصبية للشاب ويقيمان لهما زفافًا لم يسمع بمثله أحد. وفجأة دب بينهما خلاف على المَهر. وإثر هذا الخلاف المثير للسخرية هجَّ نور الدين وغادر مصر غاضبًا، وبعد مسيرة طويلة ومعاناة وتشرد استقر به المقام في البصرة، واستوزره سلطانها، ثم

تزوج وأنجب حسن وكان فائق الحُسن. وفي القاهرة أنجب شمس الدين ست الحسن.

وبعد حياة ناجحة في بلاط سلطان البصرة مات نور الدين، وكان حسن قد صار شابًّا فاستوزره السلطان مكان أبيه، لكنه اعتزل الحياة من شدة حزنه، لا يغادر بيته إلا ليقف على قبر أبيه باكيًا مما أوغر قلب السلطان ضده.

وفي القاهرة كانت ست الحسن قد صارت صبية طلبها السلطان زوجة؛ فأبدى والدها رفضًا بسبب فارق السن؛ فأصدر السلطان أمرًا بتزويجها من سائس عجوز أحدب. وفي ليلة زفافها إلى الأحدب كان حسن واقفًا على قبر أبيه في البصرة، يبكي كسيرًا على فراق والده وغضب السلطان. وفي تلك الساعة التقى في سماء المقابر عفريتة عراقية وعفريت مصري، تعارفا وتحدثا بشأن تعاطفهما مع الصبية والشاب، وقررا التعاون للجمع بينهما وتحقيق حلم والديهما. هبطا فوق حسن ورفعاه وطارا به من البصرة إلى القاهرة. وقبل أن يبدأ الأحدب خلوته بست الحسن، دخل «بيت الأدب» فحبسه العفريتان فيه، ووضعا حسن بكل جماله بدلًا منه في فراش العروس!

حملت الفتاة من ابن عمها في تلك الليلة، وحمله العفريتان قبل الفجر لكي يعودا به إلى حيث التقطاه من فوق مقبرة أبيه، لكن حادثًا مروريًّا وقع في السماء، حيث اعترض شهاب مسار الركب الطائر، فاحترق العفريت، وتمكنت العفريتة من إنزال حسن على أحد أبواب دمشق الشام، وفي الصباح وجد الشاب لنفسه مأوى في دكان طباخ، وبدأ بمساعدته في عمله.

بعد تسعة أشهر وضعت ست الحسن مولودًا أسمته «عجيب» في إشارة ربما لعجائبية ملابسات إنجابه. وعندما شبَّ الطفل، وبدأ بالخروج وجد بين أقرانه من يعيِّره بأنه مجهول النسب. ومن المصادفات الحلوة أن حسن كان قد نسي عمامته في فراش ست الحسن بسبب الاستعجال، وكانت في بطانتها ورقة تحمل اسمه. عرف شمس الدين في البطاقة خط أخيه نور الدين، فتجهز وخرج مع ابنته وحفيده لاقتفاء أثر شقيقه، وابن شقيقه.

وأثناء الاستراحة في دمشق خرج عجيب مع خادمه واشترى «زبدية حب رمان» لذيذة. ثم استأنف الركب رحلته إلى البصرة، ولم يجدوا فيها سوى أرملة نور الدين تبكي موت زوجها واختفاء ولدها. وانضمت إلى الركب لمعاودة البحث عن «حسن» في الرحلة المعاكسة. وتوقف الركب في دمشق مجددًا، وتذكر عجيب مذاق حب الرمان؛ فخرج واشترى منه، وعندما تذوَّقت جدته العراقية الحلوى، شهقت وسقطت مغشيًّا عليها، وبعد الإفاقة قالت لهم: «إن كان ولدي في الدنيا فما طبخ حب الرمان إلا هو»!

هي التي علمته أن يطبخ حَب الرمان، وقد عرفت صنعته. مثلما عرف الجنرال لورينز إبداع بابيت بمجرد أن تناول أول ملعقة من شوربة السلاحف(3).

لا يوجد وصف للطريقة التي صُنعت بها زبدية حب الرمان الفريدة إلى هذا الحد. وغياب الوصفة هو الجزء المخفي الذي علينا أن نتخيله، في قصة تستخدم كل مهارات الإرجاء والإخفاء. لكن بالنهاية استطاع طبق حب الرُّمان أن يكمل عمل الجن وساهم في جمع شمل أسرة الشقيقين نور الدين وشمس الدين.

يتكون طبق الحلو هذا، من حَب الرمان والعسل والمكسرات، ويمكن تدعيمه ببعض الإضافات المختلفة في كل مرة: القليل من النشا، الفانيليا، حليب، قشدة، موز، زبدة كاكاو. وهناك خيارات النيئ والمطهو ودرجات النار، ولكل ذلك أثره في المذاق؛ فالطبخ عمل حر مثل كتابة الفنتازيا، من شروطه أن يُصدِّق المبدع خياله ويلتقي مع المتلقي على قطعة أرض ولو صغيرة من الواقع لكي يستقبل الطعم باستمتاع.

في قصة عبد الله بن فاضل كانت الفتاة العابدة الناجية الوحيدة في مدينة ممسوخة، وقد عاشت ثلاثة وعشرين عامًا لم تأكل خلالها سوى ثمرة رمان واحدة في اليوم تثمرها بانتظام شجرة رمان وحيدة.

وبوسع حبة رمان أن تتحول إلى وحوش تتصارع، كما حدث في «حكاية الحمَّال مع البنات». وربما كانت حبَّات الرمان الفالتة التي تحولت إلى أسود وحيَّات في تلك القصة هي الأصل لمغامرات

توم وجيري التي غزت مخيلات الأطفال في العالم. يروي الصعلوك الثاني في تلك السهرة الماجنة(4) أنه تعرض لسحر عفريت مسخه قردًا، لكنه لم يفقد علمه وحسن خطه، ووجده التجار أعجوبة فحملوه هدية إلى ملك، نادى ابنته لترى القرد الكاتب، فعاتبت البنت العالمة بفنون السحر أباها لأنه أدخلها في وجود رجل غريب، وحاولت أن تعيده إلي هيئته البشرية، فحضر العفريت في صورة أسد ودخل معها في قتال عنيف، فاقتلعت شعرة من شعرها صارت سيفًا، ضربت به الأسد فشقته نصفين فصارت رأسه عقربًا وتحولت الفتاة إلى حية، وفي سلسلة التحولات تلك تحول العفريت إلى ثمرة رمان انكسرت وانفرط حَبُّها، وتحولت الفتاة إلى ديك والتقطت الحَب، لكن حَبة طارت إلى فسقية الماء فصارت سمكة، وصارت الفتاة حوتًا،

واستمرت سلسلة التحولات في معركة حامية، لأن حبة الرمان التي غفلت عنها كانت تحوي روح العفريت، لذلك مستها نيرانه. ورغم أنها جعلته كومة رماد وأعادت القرد إلى هيئته الآدمية، إلا أنها ماتت لأن النار ظلت مشتعلة في جسدها حتى جعلت منها كومة رماد أخرى.

يسكت السرد في «ألف ليلة وليلة» عن أبعاد شخصية شهرزاد باستثناء تبحرها في حكمة وحكايات الأمم. ماذا عن عاداتها الشخصية، عن تفضيلاتها في الطعام ومهارتها في الطبخ على سبيل المثال؟ هل كان بمقدورها أن تحافظ على فضول الملك الغاضب طبخة بعد طبخة مثلما حافظت على فضوله بشأن الحكايات؟

تُصرُّ الحكمة الشعبية على أن أقصر طريق إلى قلب الرجل معدته. وأحاول تخيل ما كان بوسع شهرزاد الطاهية عمله لحمل شهريار على إرجاء موتها يومًا آخر. هل تطبخ له أحجارًا لا تنضج أبدًا؟ من شأن هذا الخيار أن يضعها في خطر أكبر، فالجوع يحمل على الغضب لا الفضول. هل كان بوسعها أن تعتمد على دعم دنيا زاد في نهاية كل وجبة: «ما أحسن طبخك يا أختاه وأعذبه!» فترد عليها: «فأين هذا مما أطبخه لعشاء الغد إن أحياني الملك»؟ لكن الطعام ـ على خلاف السرد ـ لا يترك للشبعان فضولاً ينتظر به وجبة قادمة. وبالأساس لا يمكن لمبدأ الإمساك بالرجل من معدته أن ينطبق على ملك مُنعَّم غاضب. هكذا فاتنا أن نختبر تأثير طعام سيدة الحكايات على المتلقي العدو «شهريار» ومساهمة الطبخ في إنقاذ حياتها، لكنها قدَّمت لنا حكاية امرأة استطاعت إنقاذ شرفها من ملك آخر أعدت له مائدة من تسعين صنفًا(5).

كانت المرأة تقف فوق سطح بيتها عندما لمحها الملك واشتاقت إليها نفسُه. ولما سأل عنها قيل له إنها زوجة وزيره؛ فكلَّف الوزير بمهمة سفر، واحتال للدخول إليها؛ فلما رأت الملك في بيتها قبَّلت الأرض بين يديه ورحبت به. بثها أشواقه فحاولت صده بالتقليل من شأن نفسها كما تفعل امرأة عفيفة خائفة «إنني لا أصلح خادمة لأقل جواري الملك، وإن لي والله الحظ العظيم حيث وقعت في خاطر الملك بهذه المنزلة» ولما رأته يتمادى، قالت له: «فليُنعم الملك على جاريته ويقيم عندها اليوم حتى أصنع له شيئًا يأكله ويشربه». وأتت له بكتاب فيه مواعظ، ريثما أعدت له مائدة من تسعين لونًا قدَّمتها إليه في تسعين صحنًا مصحَّفًا بالذهب؛ فجعل يأكل من كل صحن لقمة فوجد الطعم واحدًا. تعجَّب من ذلك، فقالت له هذا مثلٌ ضربته لك؛ لأن في قصرك تسعين جارية مختلفات الألوان وطعمهن واحد؛ فخجل الملك منها وانصرف دون أن يتعرض لها بسوء، لكنه نسي خاتمه تحت الوسادة!

ينطوي رد المرأة على رؤية ذكورية شائعة حول تشابه النساء في الفراش، لكن لمسة الأنوثة تبدت في إحجامها عن تسميم الملك، وكان بوسعها أن تفعل ذلك بطبق واحد. ربما أرادت شهرزاد أن تقول لشهريار إن القتل ليس الخيار الوحيد لرد عدوان أو إهانة!

عندما عاد الوزير من سفره وجد الخاتم وعرف صاحبه؛ فأصابه الغم، ولكنه لا يستطيع أن يفعل شيئًا ضد الملك، ولا يستطيع أن يقتل زوجته كما فعل الخيَّاط في قصة التفاحات الثلاث، فالهجر في الفراش أقصى ما يستطيعه زوج ضد زوجته عندما تكون عشيقة لملك.

تحملت امرأة الوزير عامًا من الهجر (العام هو النصاب المعتمد في الليالي للصبر على ظلم أو شوق أو جهل بحقيقة)، وبعد ذلك شكت زوجها إلى أبيها،

فصعد يشكو زوج ابنته عند الملك فوجده قائمًا بين يديه. ولا بد من المجاز عند الحديث مع أصحاب المقام. قال الوالد: «أصلح الله الملك، إنه كانت لي روضة حسنة غرستها بيدي وأنفقت عليها من مالي حتى أثمرت ووجب اجتنابها فأهديتها لوزيرك هذا فأكل منها ما طاب له ثم رفضها وزهد فيها فتيبست وذهب رونقها وجفت زهرتها وتغيرت حالتها».

ودافع الوزير عن نفسه ملتزمًا بالمجاز ذاته، فاعترف بهجر روضته بعد أن وجد فيها أثر الأسد، ما جعله يخاف على نفسه منه ويعتزلها. فقال له الملك: «ارجع إلى روضتك وأنت آمن مطمئن فإن الأسد ما بقي بقربها، وقد بلغني أنه دخل إليها، ولكنه لم يتعرض لها بسوء ولا حصل مكروه».

تنبهنا القصة إلى أن الشرف والأخلاق قضايا نسبية تعتمد على موازين القوة بين الجارح والمجروح. انتهت الحكاية بعودة الوزير إلى روضته، ولنا أن نتخيل النهاية لو كان الوزير هو المتحرش بزوجة الملك.

عودة إلى معجزة الطاهية. لم نعرف كيف خلقت هذه المرأة «تناسخ المذاق» وجعلت التسعين لونًا من الطعام بطعم واحد، لكي تصنع أمثولتها. أية توابل استخدمت لتهذيب الملك وإصلاحه وبأية كمية؟ أية طريقة للطهي؟

حتى لو كانت القصة حقيقية؛ فليس هناك ما يغري بالتعب من أجل اكتساب مهارة إعداد تسعين طبخة تنتهي إلى طعم واحد. لكن مهارة السرد واضحة في القصة المُنكَّهة بأفضل توابل الكتابة.

الليالي من 308 إلى 327، طبعة القاهرة.

قصة التفاحات الثلاث، الليلة الثامنة عشرة، طبعة بولاق، سبقت الإشارة إليها.

فيلم «وليمة بابيت» سبقت الإشارة إليه. قال الضابط لورينز إنه لم يتذوق مثل هذا الطعام إلا في «كافيه أنجليه» بباريس، وكانت فيه طاهية، قال عنها صديقه الجنرال الفرنسي إنها المرأة الوحيدة التي تستحق أن يشن حربًا من أجلها. ولم تكن الطاهية سوى بابيت!

الليلة الرابعة عشرة، طبعة بولاق.

الليلة 980 طبعة برسلاو.

متاهة المذاقات

قطعة بسكويت كانت حجر الأساس لمتاهة روائية محكمة ومترامية الأطراف.

من الصفحات الأولى في السيرة الروائية «البحث عن الزمن المفقود»(1) نعرف أن قدحة النار التي أوجدت الرواية ذات المجلدات السبعة اشتعلت في روح كاتبها عندما لاحظت أمه عند عودته إلى المنزل ذات يوم أنه أصيب بالبرد فرأت أن تسقيه قليلًا من الشاي، وقدمت له مع الشاي قالبًا من حلوى المادلين، وضع قطعة منه في ملعقة الشاي لتذوب؛ فإذا بها تتحول إلى أسطورة: «ارتعشْتُ في اللحظة نفسها التي لامسَتْ فيها الجرعة الممزوجة بفتات الحلوى حلقي، وأنا منتبه لما كان يجري فيَّ من أمر خارق. لقد اجتاحتني لذة حلوة مفردة مجردة عن سببها. وجعلت تقلبات الحياة في الحال غير ذات بال وكوارثها عديمة الأذى وقِصَرها وهميًّا، وملأتني مثلما يفعل الحُب بجوهر ثمين»(2).

أدرك پروست مغزى اكتشافه؛ إذ يكتب بعد ذلك دون مواربة: «الرائحة والطعم وحدهما، وهما الأكثر هشاشة ولكنهما أطول عمرًا وأكثر شفافية وأشد استمرارًا وأوفر أمانة. إنهما يظلان فترة طويلة كمثل الأرواح يُتذكران ويُنتظران ويُؤملان فوق خراب كل ما عداهما ويَحملان دون خور على قطرتهما غير المحسوسة بناء الذكرى المترامي»(3).

لا قبل مارسيل پروست ولا بعده نالت قطعة بسكويت هذا المجد في الكتابة. وقد صارت مثالاً كلاسيكيًّا لدى النقاد على ما يمكن أن تفعله بنا ذاكرة الحواس.

لم تجلب له قطعة المادلين الذكرى فحسب، بل أوهمته بالأبدية، بأن جعلته يتحد بالمطلق، وأبعدت عنه الخوف من العدم وقصر العمر. من تلك الذروة العالية لمذاق المادلين «بدأ لحن الذكرى الناعم، وأخذت الذكريات الغافية تستيقظ بعدما انحلت وفقدت أشكالها. كل شيء عاد نابضًا مع طعم الحلوى الصغيرة ذات الشكل الصدفي الذي يقطر شهوة من خلف ثنياته المتشحة بالتزمت والورع».

وقد شغل باحثون أنفسهم بنوع الحلوى الحقيقية في الواقع. وانتهى بعضهم إلى أن ما تذوقه پروست في المسودة الأولى كان قطعة بسكويت عادية، لكنه رأى أن يُعدلها إلى «المادلين» ربما للوقع الجميل للكلمة. ويجب أن نأخذ أبحاثًا من هذا النوع من باب الفكاهة التي لا تحلو الحياة بدونها.

نعم! يمكن للناقد أن يلاطف نصًّا يحبه، لكن ما يجب أن نحتكم إليه هو الشكل النهائي. وأيًّا ما كان نوع الحلوى التي بعثت زمن پروست المفقود، فالمهم أننا استطعنا تخيل تلك اللحظة التي التقى فيها لسانه مع المادلين، ببساطة لأن لنا ألسن لها ذاكراتها، وقد أعاد پروست إلى كل منا أحاسيسَ مشابهة في لحظات التقى فيها لسانه بمذاقات طفولته.

ليس هناك شيء خارق في المادلين بحد ذاته، فهو مجرد كعكة إسفنجية صغيرة تُخبز في صينية خاصة بها فجوات على شكل أصداف بيضاوية، لكن تصادف أن تذوَّقه كاتب يعرف كيف يحس؛ فأيقظت فيه حلم استعادة طفولته. ولم يترك پروست قارئه دون أن يفسر له الأسباب التي استمدت منها قطعة المادلين بهجتها. فقد كان الأحد يوم حريته خلال طفولته. يستيقظ فيه متأخرًا، ويغادر غرفته إلى غرفة عمته «ليوني» وكانت تقدم له حلوى المادلين المغموسة في الشاي والزيزفون. وبقدر ما كانت القيود

ثقيلة في الأمسيات بسبب وجود الضيوف بقدر ما كانت الحرية مبهجة مع العمة في صباحات يوم العطلة.

لا شيء مثل الحواس يستطيع تعميق الإحساس بما فات حتى ليغدو موجودًا. خلايا الشم تعمل بكامل طاقتها لدى پروست، خلايا الحس في جلده مستنفرة، وحدقة العين، لكن حليمات الذوق على اللسان تبدو صاحبة الأولوية في سرده.

وقد ساهمت طبيعة حياة الأرستقراطية المرفهة في منح الطبخ مكانة مركزية في عالم «البحث عن الزمن المفقود» حيث يمضي النهار في الاستعداد للعشاء. من سندعو؟ ماذا سنأكل؟ وماذا سنرتدي؟ هذه هي الشواغل الأساسية للطبقة الأرستقراطية. تفضيلات الضيوف يجب أن تُراعى، وكل تفصيلة متعلقة بالمائدة وملابس السيدة وزينتها. وفي المساء تُقام المأدبة ويجري فيها بعض الحديث عن الأدب والفن، وانتقاد طعام أو ملابس سيدة غير موجودة أو الثرثرة حول سبب غيابها، وبالمثل ستكون مأدبة الليلة مادة للثرثرة في سهرة أخرى ببيت آخر.

وبسبب هذه المكانة المركزية للطعام سيجري تقدير السيد سوان بين سيدات هذه الطبقة؛ فبرغم كل التحفظات عليه، جعلته معرفته الواسعة بفنون الطبخ مرجعًا، وهو بدوره يتكلم بكل أريحية مع الطاهيات ويمنحهن المشورة.

يتذكر پروست أنه كثيرًا ما كان يفكر بالفتيات، لكن المسافة بين الرغبة والتنفيذ يملؤها الخجل، ومن أجل التغلب على ذلك الخجل كان يدخل إلى دكان الحلواني، ويشرب من سبع إلى ثماني كؤوس من النبيذ فيردم

الشراب الفجوة بين الرغبة والفعل. يتذوق شراب البرتقال، وكأنه رمز لجسد مقدس يحل في جسده بكل تاريخه وسحره: «كان يبدو أن البرتقالة المعصورة في الماء، تحمل إليَّ شيئًا فشيئًا كلما مضيت في الشراب، حياة نضجها الخفية وتأثيرها الطيب على بعض حالات هذا الجسم الإنساني»(4) وإلى جانب صنوف الري كشفت الثمرة لروحه مائة سر، يقول: «كشفتها لإحساسي وليس لعقلي» وذلك منطقي؛ فالطعام يخاطب الحواس لا العقل. هذه البديهة تتجاهلها الكثير من الأمهات عندما يحاولن إقناع أطفالهن بتناول طعام معين بناءً على فوائده للجسم!

وتنسحب مركزية الأكل على غرف الطعام، فلم نرَ عند كاتب آخر غرفة طعام تصبح حلمًا كما عند پروست. لا نعرف إن كان غرامه بجيلبرت يسحب وراءه غرامه بأمها أم لا، وها هو يتذكَّر لحظة وجوده مع السيدة سوان: «لقد أمكنني الظن على مدى سنوات أن الذهاب إلى منزل السيدة سوان وهم مبهم لن أبلغ إليه في يوم، وبعدما أمضيت ربع ساعة لديها أصبح الزمن الذي لم أكن أعرفها فيه هو الخيالي المبهم (....) كمثل ممكن تلاشى من جراء تحقيق ممكن آخر، إذ كيف كان يمكنني بعد أن أحلم بحجرة الطعام وكأنما بمكان لا يمكن تصوره، في حين ما كنت أستطيع القيام بحركة في فكري دون أن أصادف فيه الأشعة التي لا تدحض والتي يصدرها إلى ما لا نهاية وراءه وحتى أقصى نقطة من ماضي السرطان البحري المعد على الطريقة الأمريكية»(5) ويجرؤ على تصور أن هذا ما يحسه تجاه مخطط غرفة طعام كانت بالنسبة له ـ قبل أن يتزوج أوديت ـ الفردوس اللامؤمل!

ولا يكف عن فتح غرف طعام أمامنا بوصفها أماكن لا تعود الذكرى إلا من خلالها، وأخرى بوصفها فرصة لمداعبات لم يكن الفتى يجرؤ عليها في مكان

وظرف آخر. يحكي عن أحد النزل العائلية الذي تُقدم فيه الطعام صاحبته وواحدة من خادماتها، وقد اضطر ليتناول طعامه فيه بسبب مطر أوقفه هناك، فأتاحت له المناسبة واحدة من عربداته المثيرة للشفقة: «.. وحملوا إليّ الأطباق إلى فوق. حجرة صغيرة كلها من خشب. وانطفأ المصباح في أثناء العشاء فأشعلت لي الخادمة شمعتين. أما أنا فقد تظاهرت بأني لا أرى بوضوح تام وأنا أمد إليها قصعتي فيما كانت تضع فيها البطاطا فأخذت ساعدها العاري بيدي وكأنما لأرشدها. وإذ رأيت أنها لا تسترده قمت بمداعبته ثم شددتها إليّ كليًّا دون أن أنبس ببنت شفة وأطفأت الشمعة وقلت لها حينئذ أن تفتشني كي تحصل على بعض المال. وبدا لي في الأيام التي تلت أن المتعة الجسدية تقتضي، كيما يتم تذوقها، لا تلك الخادمة فحسب، بل حجرة الطعام الخشبية المعزولة تمامًا»(6).

لا تقف مركزية الطبخ وطقوس تناوله عند حضوره المباشر في عالم پروست، بل يمتد أثره على صناعة المجاز، حيث يستخرج الكثير من الاستعارات والكنايات من المطبخ. أحدهم يحكي حكاية قليلة الجاذبية لأنه «نسي ذرَّة الملح» التي يجب أن يضيفها إلى الحكاية كيما يجد فيها المستمعون «بعض الطَّعم»، وللقبلات مذاقات الطعام، ولقبلة الأم بالذات مذاق هش تتبدد قوته الطيَّارة.

يبدو «سادوم وعامورة» عنوانًا مُفرط المبالغة لجزء يتناول فترة شباب الراوي الذي يقف في وصفه للتواصل الحسي عند حدود القبلات والملامسات، بينما يترك للطعام والشراب مهمة اختراق الجسد. حتى عندما يصف المشهد الطبيعي يستعير لغة المطبخ ليصفه «كانت الشمس قد غابت.. وكان شريط من سماء حمراء فوق البحر متراصًّا حاد المقطع كمرق

اللحم الهلامي المتجمد (....) ثم كانت السماء بعد قليل، فوق البحر الذي أضحى باردًا أزرق كالسمك المدعو بالبوري، وقد اكتسبت اللون الوردي نفسه الذي لواحدة من سمك السلمون الذي ربما قُدِّم لنا عما قليل في ريفيل»(7) من هذا المشهد الطبيعي لبحر من البوري وسماء من السلمون تتضاعف المتعة التي يجدها الصبي في ارتداء حلته الرسمية بغية الخروج للعشاء. أي وحدة كونية هذه التي تتخذ خيال الطبخ مادة لتماسكها!

ويخرج الراوي مع «ألبرتين» في جماعة لتناول العصرونية(8) لكن ألبرتين تريد أن ينفردا وحدهما؛ فتدبر اللقاء في مزرعة «ماري أنطوانيت» ويتذكر الطقس الحار الذي كان حينذاك «... كانت نقطة عرق من جبين أجراء المزرعة الشباب الذين يعملون في الشمس، تسقط عمودية منتظمة متقطعة كمثل نقطة ماء من خزان، متناوبة مع سقطة الثمرة الناضجة من الشجرة في البساتين المجاورة»(9) هذه الرهافة في الموازاة بين حالة الجسد الإنساني وسقوط الثمرة تقوده إلى تأمل أثر الأماكن على قصص الحب، حيث بوسعه أن يشتهي امرأة في مدينة ما تحت طقس بارد، دون أن يتحول إلى عاشق كما حوَّله غموض المزرعة وطقسها الحار في ذلك اليوم. يبدو من النص أن ذلك البستان في وقت الحر قد حمله إلى سحر وغموض بساتين البصرة في ذاكرة قراءته لألف ليلة، التي يُشار إليها في متن «البحث عن الزمن المفقود» مرارًا، لكن أثر الليالي في پروست يتجاوز مركزية الطعام في نصه؛ فالأثر الأكبر يبدو في استلهامه للبنية.

جعل پروست من ملحمته «البحث عن الزمن المفقود» متاهة حديثة يصعب على القارئ الوصول إلى نهايتها مثلها مثل الليالي،

لا ينقصها إلا أن تترصد قارئها خرافة الموت إن أكمل قراءتها!

اختلاف العالم يساهم في تمويه التماثل بين العملين. عالم پروست ضيق، بجغرافيته وزمانه، لا يتعدى حيًّا في باريس وبضع قرى ريفية وشاطئية وقليلًا من الأماكن الأخرى في رحلات سياحية كلها مرتبطة بطفولته وصباه. ذلك الضيق في مكان عالم پروست وسكونيته، يختلف كليًّا عن عالم الليالي بإيقاعها اللاهث وجغرافيتها الشاسعة التي تشمل كل العالم المعروف في زمانها، من الهند والصين وفارس وبلاد العرب وإفريقيا وشمال المتوسط. لكن پروست استطاع تعميق التفاصيل في رقعته الصغيرة ليجعل منها متاهة بحجم العالم والتاريخ، مثله مثل فنان صيني يرسم خريطة العالم على حبة أرز.

ليس في حياة الكاتب/الراوي ظروف تشرد مأساوي أو مغامرات كبيرة كما في الليالي، ويصف أوساطًا أرستقراطية تعيش في عطالة، متفرغة للنميمة والأسرار التافهة، أبطاله رجال تخنقهم الملابس الرسمية، ونساء يرزحن تحت ضغط مشدات الخصور والصدور وثقل المجوهرات وقواعد الإيتكيت. التقاليد الصارمة تحكم الجميع في عالم «الزمن المفقود» حتى قُبلة الأم لابنها لها مكان ووقت محددين.

ومثلما يغفر القارئ لألف ليلة السرعة غير المنطقية في التحولات، يغفر لپروست سكونية عالمه، حيث يعوِّض قارئه عن افتقاد الحركة بتعميق الأحاسيس وتألق الأفكار وإنعاش الحواس لاستحضار الماضي. وقبل أن يحيي مشاهد طفولته، كان قد بث الحياة في أشيائه الصغيرة بغرفته لحظة الكتابة ورأى فيها زمنه الذي تبدد. يصف أرقه بعد ليلة من القراءة، يحس الظلام حنونًا مريحًا، يسمع أصوات القطارات في البعيد رقيقة فتُسلمه إلى أصوات العصافير في الوادي الممتد عند المحطة النائية التي سيصلها

القطار، الاستعداد للعودة الخيالية إلى طفولته يشمل كل شيء حتى ملمس الوسادة «كنت أضغط وجنتيَّ برفق على وجنتي الوسادة الجميلتين وكأنهما بامتلائهما وطراوتهما وجنتا طفولتنا».

تساهم لغة پروست في صنع ملامح عالمه الساكن وخلق البنية النهائية المتناغمة لمتاهته الروائية. الجملة بالغة الطول، حتى لتبدو متاهة بذاتها. وما كانت الجملة القصيرة اللاهثة لتتناغم مع عالم ساكن، مثلما لا يمكن للجملة الطويلة أن تتناغم مع عالم الليالي الزاخر بالحركة والتحولات.

لكن اختلاف إيقاع اللغة في العملين لم يمنع تشابه بنية المتاهة الزمنية في «البحث عن الزمن المفقود» مع بنية الزمن في الليالي. في البداية نواجه الكاتب المنعزل في غرفته فتبدو لحظة الكتابة القصة الإطار. ما الذي تصنعه جدران العزلة؟ تنفي الواقع، وتصد ما يأتي من الخارج، ويستدير السرد إلى الطفولة، ثم المراهقة، ثم الشباب، ويتمهل لنرى حبه لألبرتين في روايتين: السجينة، والهاربة، ثم تكتمل الدائرة بـ «الزمن المستعاد». ومثلما تلهو ألف ليلة مع الحكام، يكتب مارسيل پروست هجائية لتفاهة الأرستقراطية وزيف تقاليدها تحت مظهر الحنين المخادع. مغرقًا القارئ في القصص الفرعية المتوالدة.

ما إن يدخل القارئ متاهة الليالي أو متاهة پروست حتى يجد نفسه عالقًا بداخلها، وكأنه حبة رمل دخلت في محارة أُغلقت عليها وبدأت في بناء لؤلؤة حولها. لا تعرف حبة الرمل ملوحة البحر ثانية بعد أن تخطئ وتدخل المحارة. وبالمثل، ينفصل القارئ عن عالمه الواقعي، ويصبح عالم الليالي وعالم الزمن المفقود عالمه البديل، ويصبح جاهزًا لقبول كل ما يحدث في ذلك العالم دون البحث عن مرجعية من خارجه.

قد تكون متاهة المصائر لعدد كبير من الشخصيات الصعوبة الأساسية في قراءة «البحث عن الزمن المفقود» وذلك من حسن حظ القارئ؛ فلسنا مجبرين على تجرع ألم انكسارات الرجال وتبدد جمال النساء.

هناك صعوبة في ملاحقة تشعبات الحكاية، صعوبة في الخروج من المتاهة البروستية، وهذا هو عين ما حققته شهرزاد، وهذه هي ذروة التماثل بين العملين: الاختفاء داخل كتاب لا نهائي من الحكايات المتوالدة.

على أن هناك تشابهًا آخر في سيرة النصين صنعته المصادفة. نعرف أن بروست استوعب داخل عمله الملحمي معظم كتاباته الإبداعية والنقدية السابقة وخبرات ترجمته لأعمال كُتَّابه المحبوبين في لغات أخرى، ولم يعد هناك من يلتفت إلى أي شيء كتبه قبل «الزمن المفقود» وكأن «البحث عن الزمن المفقود» نجم ابتلع النيازك والكواكب بداخله. وهذه للمصادفة هي الطريقة التي نمت بها ألف ليلة قبل التدوين، عندما أخذ رواتها يراكمون الحكايات فوق أصلها الصغير الهندي الفارسي «هزار افسان» الذي لم يعد موجودًا.

وقد كان بروست كثير التردد، يجري الكثير من التعديلات، وقد ظل العديد من الكلمات والجمل التي كان يشطبها ويكتب فوقها مقروءًا تحت الشطب، ومن ثم كان يعود إلى تعديل التعديل في هوامش الصفحة. وبعد كل هذا يعود إلى تعديل الأجزاء التي نشرها في حياته بعد النشر، وبالإضافة إلى كل تعديلات الكاتب كان هناك تدخل الناشرين الذين وضعوا بعض العناوين لأجزاء تركها دون عناوين، وهذا يجعله أقرب نص معاصر إلى ألف ليلة من زاوية تعدد الصياغات(10).

ولو افترضنا وجود باحثين لديهم ما يكفي من الشغف لكي يعيدوا فحص مخطوطات پروست في المكتبة الوطنية الفرنسية ربما يستطيعون تقديم طبعات من البحث عن الزمن المفقود مختلفة في تفاصيلها، بقدر اختلاف طبعات الليالي عن بعضها البعض.

صدرت الترجمة العربية للمجلدات الثلاثة الأولى (جانب منازل سوان، في ظلال ربيع الفتيات، وجانب منازل غرمانت) عن منشورات وزارة الثقافة السورية بين عامي 1977 ـ 1988، في ترجمة إلياس بديوي ثم صدرت مجلدات خمس عن دار شرقيات بالقاهرة بين عامي 1994 و1997 بالتعاون مع البعثة الفرنسية للأبحاث بإضافة مجلدين (سادوم وعامورة، والسجينة) وحال رحيل إلياس بديوي دون إكمالها، فتولى جمال شحيد ترجمة المجلدين الأخيرين (الشاردة، والزمن المستعاد) وصدرا عن الدار نفسها بين عامي 2003 و2005، ثم صدرت الرواية كاملة في طبعة دار الجمل عام 2019 بتقديم وتدقيق جديد لجمال شحيد.

مارسيل پروست، البحث عن الزمن المفقود ـ جانب منازل سوان ـ ترجمة إلياس بديوي، شرقيات، القاهرة 1994.

جانب منازل سوان، ص 114.

سادوم وعامورة ص 94.

في ظلال ربيع الفتيات، ترجمة بديوي.

جانب منازل غرمانت، شرقيات، ص 272.

في ظلال ربيع الفتيات ص 266.

وجبة خفيفة وقت العصر اتخذت اسمها من توقيتها. يذكرها پروست كثيرًا.

سادوم وعامورة، ص 157 ترجمة إلياس بديوي، شرقيات القاهرة 1994.

في مقدمته للزمن المفقود يروي جان إيف تاديه، كيف أن البنية لم تكن واضحة، وكيف تلاحقت التعديلات في الطبعات المختلفة، استنادًا إلى متاهة التغييرات التي يتضمنها مخطوط پروست.

طبَّاخ الباييا

ما بين الأسطورة والرواية التاريخية زعموا أنه فيما مضى من سالف العصر والأوان، كان الخدم في قصور الأندلس العربية يجمعون بقايا الطبخات المتبقية بعد إطعام السادة، ويطهونها معًا فيما سيصبح واحدًا من أمتع الأطباق الإسبانية الآن: Paella «الباييا»!

لم تعد الباييا مجرد بواقي وفِضَل أكل السادة، بل طبقًا أصليًّا يضم أنواعًا من فواكه البحر مع الأرز، وتحتمل الكثير من الحرية في عدد منتجات البحر وفي إضافة خضار كالبازلاء والفاصوليا الخضراء، والدجاج أحيانًا، وتنفرد الباييا البلنسية (نسبة إلى مدينة بلنسية أو فلنسيا) بوجود لحم الأرنب. تعلو قيمة طبق الباييا كلما زاد عدد ما يحويه من أنواع، لكن قاسمها المشترك والحاكم، هو الزعفران، أغلى التوابل على الإطلاق.

ومن المصادفات العجيبة أن طاهي الباييا الأدبي الأول ليس عربيًّا أو إسبانيًّا، لكنه الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس، الذي تخصص في تقديم طبقه الأدبي الشهي من بقايا الطبخات الأدبية السابقة، مستلهمًا آداب العالم داخل نصه وبينها التراث الشعري والفلسفي والقصصي العربي وفي القلب منه «ألف ليلة وليلة»، مضيفًا من عنده الزعفران الأغلى من الذهب، ومن كل مكونات الطبخة بالطبع.

يتعثر القراء الغربيون في الكلمات العربية داخل نصوص بورخس، ولابد أنها تبدو لهم ضربًا من السحر، بينما نستشعر نحن العرب الراحة وشيئًا من الفخر عندما نجد لديه زهير بن أبي سلمى، المعتصم،

ابن رشد، وفاتحة أبجديتنا ورمز التوحيد «الألف». زهو يماثل زهونا عندما نرد «البابيا» إلى ما نعتقد أنه أصلها العربي: «البقية».

ورغم أن عدد الذين تأثروا بالليالي في الآداب العالمية أكبر من أن يُحصى؛ فليس هناك من استلهم بنية المتاهة بحذق بعد مارسيل پروست مثلما استلهمها بورخيس، وإذا كان پروست قد استلهم البنية الكاملة، فقد رأى صاحب الإلهام الرياضي الصارم أن يلتقط الماسات الصغيرة من الليالي لتحقيق الغرض ذاته.

ما يُميِّز بورخيس على الجميع هو شجاعته التي بدت تهورًا حيث أقام إبداعه كله على فكرة «إعادة الكتابة». في بداية حياته الأدبية، قبل أن يترسخ مفهوم التناص في النقد، وصف ما يفعله بأنه إعادة كتابة لقصص الآخرين، يقول إبراهيم الخطيب: «راجع، على سبيل المثال مجموعته الألف، طبعة Emece /Alianza وكتب في مدخل طبعة 1954 من كتابه «التاريخ الكوني للفضيحة» قائلًا: إن هذه الصفحات هي لعب غير مسئول يقوم به امرؤ خجول لم يجد الشجاعة الكافية لكتابة حكايات فتلهى بتزييف أو تحوير قصص الآخرين دون عذر جمالي في بعض الأحيان»(1).

التزييف والتحوير أو«التناص» بالمصطلح الحديث مبدأ أدبي منذ القدم، وهو مبدأ عابر للغات نجده بأوضح معانيه في «كليلة ودمنة» ونجده في «حي بن يقظان» ونجده في «ألف ليلة وليلة» نفسها مرارًا وتكرارًا، ونراه في الكتب المقدسة(2).

استوعب بورخيس كل شيء في الليالي، ولم يهمل هذا الناسك المتقشف شيئًا من مباهجها سوى الطعام. استبعد موائد السلاطين المبهرة، حتى إن

الوهم يمكن أن يتملكنا حال قراءة نصوصه فنعتقد أن البشر الذين يخلقهم في قصصه وقصائده لا يأكلون، بل يستمدون طاقتهم من الإرادة أو من الأقدار الغريبة التي تتحكم بهم. عندما يظهر طعام يكون بسيطًا، فشيء من أرز وفاكهة يبدو غذاءً كافيًا لجسد مكرس لمهمة وحيدة هي النوم والحلم(3).

الحلم، المرآة، والمتاهة، الركائز الثلاث لإبداع بورخيس التي استلهمها من الليالي. نجدها مجتمعة في مقطع واحد من قصيدته «استعارات ألف ليلة وليلة»:

يتبدد الحلم وإذا بحلم آخر

يتبدد فإذا به آخر، بل أضعاف بديلة

تتشابك عبثًا فإلى عبثِ متاهة يؤدي.

في الكتاب؛ الكتاب. دون أن يعي،

تقص الملكة على الملك قصتهما

المنسية. لقد خطفتهما

صاعقة أسحار سالفة،

فلم يعودا يعرفان من هما.

ولا يزالان يحلمان(4).

الثالوث البورخيسي في جوهره يؤدي إلى الواحد؛ ففي الحلم والمرآة والمتاهة، معاني التكرار والمضاعفة وعدم الوصول إلى نهاية. هذا هو العود الأبدي. ولو لم يكن الطعام مادة مستنفدة، لكانت البابيا الطبخة التي تلبي فكرة العود الأبدي، فلو أن كل طبخة «بقية» تبقت منها فضلة ودخلت في طبق بقية جديد، والطبق الجديد بدوره فضَلت منه فضلة ودخلت في طبق جديد، لاستمر الأمر هكذا بلا نهاية!

بورخيس، كاتب النصوص الفلسفية، الفنتازية، القصيرة، واحد من كبار المؤمنين بفلسفة «العود الأبدي» التي وضع أساسها أفلاطون. في قصصه يأتي الخلود من التكرار، حتى انتهى في كتاباته إلى أن تاريخ الكون ليس سوى تاريخ رجل واحد يتكرر باستمرار، وقد وجد في الليالي الكثير الذي يتطابق مع رؤيته.

تلبي الليالي - أكثر من أي أثر أدبي آخر - فكرة مُشيِّد المتاهات الصغيرة عن الزمن الدائري والعود الأبدي لبشر يتتابعون ويرتكبون الأخطاء ذاتها ويجترحون الحلول نفسها، فالتصق بها حتى بدت كتاب حياته، ونرى آثارها في متاهاته الزمانية البارزة جدًّا في نصوص «الألف» وقصص مثل «حديقة الطرق المتشعبة» و«مكتبة بابل».

يعزل حكاية أو موقفًا صغيرًا من إحدى قصص «ألف ليلة وليلة»، ويضعه في مسارات مختلفة تُفضي إلى احتمالات جديدة متعددة. لا يؤمن بورخيس سوى بالكثافة لذا لم يكتب الرواية. «ويقول عن منهجه في كتابة قصصه: من الهراء والمضني والفقير أن تؤلَّف كتب ضخمة وأن تُمط الفكرة في خمسمائة صفحة بينما يستغرق عرضها الكامل شفاهة عدة دقائق ومن

الأفضل التظاهر بأن هذه الكتب قد أُلِّفت بالفعل والاكتفاء بعرض ملخص لها أو تعليق عليها»(5).

لهذا لم ينجذب بورخيس إلى البناءات المركبة والقصص المتوالدة في الليالي إلا ليلتقط منها موقفًا أو ثيمة صغيرة. كمثال على ذلك تعامله مع «حكايات من الأندلس» وهي قصة تقع في أقل من صفحة(6) فضلًا عن تماثيل الفرسان العرب كان القصر زاخرًا بالتحف النفيسة، لكن ماذا اختار بورخيس من تلك النفائس؟

مرآة! اختار المرآة التي يرى الناظر فيها الأقاليم السبعة للأرض. لم يُفوِّت تلك الأعجوبة التي تذكرها القصة في جملة واحدة؛ لأنها تُلبي رؤيته للمرايا التي تفيد التكرار ولها خصائص مخيفة بالنسبة له مثلها مثل الحلم والجماع، والتيه.

رغم قصر نصوص بورخيس، إلا أن مكان وزمان الحكايات البورخيسية شاسعان يشملان جغرافيا وأزمان «ألف ليلة وليلة» وفوقهما أماكن وأزمان لم تبلغها الليالي، اكتسبها من قراءاته الإنجليزية والإسبانية والألمانية، دون أن يقوم من مكانه: إنه سليمان الأدب الذي تأتيه عجائب العالم دون أن يبرح مكتبته.

الفهم والولع غير المسبوقين بألف ليلة والشعر والمرويات العربية، لم يجعلا بورخيس واحدًا من كبار مستلهمي ألف ليلة فحسب، بل من كبار مفسريها كذلك، على أن نأخذ في الاعتبار ذلك التناقض المُلهم في تكوين بورخيس بين السوداوية والمزاح، وهو التناقض الذي يجعله يبحث عندما يؤلف، ويؤلف عندما يبحث، يخلط المقال بالقصة بالشعر، ويخلط الجد بالمزاح العميق،

لهذا نجده يُخضع المشاهد التي يتوقف عندها في إبداع الآخرين إلى مرآة محدبة تبدو الصور فيها على غير حقيقتها، مختلفة الأبعاد، وكاريكاتيرية أحيانًا، ويحلو له أن يستخلص ما يريد فيلجأ إلى التعمية ربما، وربما يكون مصدر العماء الترجمات التي قرأ الليالي عبرها.

من ذلك مثلًا ما يذكره في قصة «حديقة الطرق المتشعبة» عن الليلة 602 في الليالي بوصفها إعادة للقصة الإطار نصًّا: «...تذكرت أيضًا الليلة التي تتوسط ليالي ألف ليلة وليلة حيث تقص الملكة شهرزاد ـ بسبب خطأ سحري ارتكبه مدون المخطوط ـ حكاية ألف ليلة وليلة حرفيًّا، وهو ما ينذر باحتمال العودة إلى ذات الليلة مرة أخرى، وهكذا إلى ما لا نهاية(7). ويشير عبد الفتاح كيليطو إلى النص ذاته في ترجمة إبراهيم الخطيب للقصة نفسها «حديقة السبل المتشعبة» ونص آخر من الترجمة الفرنسية لكتاب «التحقيقات Enquete» يكرر فيه بورخيس القول نفسه بصيغة أخرى: «في هذه الليلة يستمع الملك إلى الملكة وهي تروي حكايته، يستمع إلى حكايته البدئية التي تضم سائر الحكايات وتعانق نفسها بشكل رهيب (....) وفي حالة ما إذا واصلت الملكة روايتها فإن الملك وهو ثابت في مكانه سينصت إلى الحكاية المبتورة لألف ليلة وليلة إلى الأبد، والتي تصير إذ ذاك لا نهائية ودائرية»(8).

يُعقِّب كيليطو على ملاحظة بورخيس: «سرعان ما ينقضّ أحد القراء السذّج (وأنا واحد منهم) على طبعات الليالي المتوفرة لديه بغية تأكده مما أورده بورخيس. وبعد أن يعود خائبًا (ولا يمكن أن يكون الأمر إلا كذلك) سوف يقول إن ملاحظة بورخيس لا تتناقض، في جميع الحالات، مع مصير كتاب ما فتئ يغتني ويتعدل ويكتمل عبر العصور. كتاب أساسًا غير مكتمل، لا منته، لا

نهائي ولا يلغي أية إمكانية أخرى، وحتى وإن اقتضى الأمر أن ينصت الملك في الليلة الثانية بعد الستمائة إلى حكايته»(9).

ولم يوضح كيليطو وجه الخذلان الذي يمكن لقارئ الليالي أن يعود به إذا ما عاد إلى الليلة 602، ألأنه لن يجد القصة أم لأنه سيجدها محرَّفة؟ لكنه يضيف: «كان من المتوقع، في الحقيقة أن تروي شهرزاد هذه الحكاية، بالأحرى، في النهاية لتضع الملك وجهًا إلى وجه أمام صورته، وتدعوه إلى تأمل ماضيه في ضوء العبرة التي تلقاها. وبالفعل فإن طبعة هابخت تجسد هذا الاحتمال، إذ في الليلة الحادية بعد الألف تروي شهرزاد للملك الاستهلال، أي الحكاية الإطار لليالي»(10).

نتذكر القصة الصغيرة داخل القصة الإطار التي يعتبرها الكثيرون أكثر تمثيلًا للتحامل على النساء (قصة المرأة التي تخون العفريت) عندما خرج الملكان الشقيقان مسافرين كي ينظرا إن كان هناك من وقعت عليه مصيبتهما، فصادفا المرأة التي تخون العفريت وأجبرتهما على مواقعتها وجردتهما من خاتميهما، ولم يُكمل الملكان جولتهما بعد هذه الصدمة وعادا إلى قصر شهريار الذي بدأ رحلته مع الدم حتى أوقفته شهرزاد.

ولا نعرف من أية ترجمة كان بورخيس يقرأ، لكننا لا نجد في الليلة الثانية بعد الستمائة قصة الملكين كاملة، بل تفصيل المرأة والعفريت في قصة تشبه ما تعرض له الشقيقان من حيث الشكل وتختلف كليًّا في استراتيجيات السرد التي تولِّد معنى مضادًّا تمامًا. لقد أرادت شهرزاد أن تنبهه إلى ما تجاهله في قصته، وتقُضّ مضجعه وتُفقده اطمئنانه إلى الصورة التي رسمها لواقعة الخيانة واختياره لدور الضحية فيها، ثم تعيد إليه توازنه بعد أن تفتح أمامه أبواب الفهم.

في طبعتي كلكتا والقاهرة نقرأ ضمن الليلة المذكورة: «وقد بلغني أيضًا أيها الملك أن بعض أولاد الملوك خرج منفردًا بنفسه ليتفرج فمر بروضة خضراء ذات أشجار وأثمار وأطيار وأنهار تجري خلال تلك الروضة فاستحسن ذلك الولد ذلك الموضع وجلس فيه وأخرج شيئًا من النقل الذي كان معه وجعل يأكل فيه فبينما هو كذلك إذ رأى دخانًا عجيبًا طالعًا إلى السماء من ذلك المكان...».

لا تعيد الليلة 602 إذًا قصة شهريار نفسه، بل تحكي عن ابن ملك، وقد خرج ذلك الولد للنزهة (لم يخرج ليبحث عن أية عبرة) فرأى عمود الدخان الذي أسفر عن عفريت يحمل على رأسه صندوقًا فيه صبية، وأجبرته الصبية على ممارسة الجنس معها وسلبته خاتمه. عندما عاد الصبي، همَّ والده الملك بقتله، لكن الوزراء اجتمعوا عنده وتوسلوا إليه ليعفو عن ابنه، فعفا. وبعد سبعة أيام من الصمت اجتمع الملك بوزرائه ودخل الولد، يده بيد مؤدبه السندباد؛ فقبَّل الأرض بين يدي الوالد، ومدحه وأثنى على وزرائه بأبلغ لسان. وشكر الملك وزراءه لأنهم أثنوه عن قتل ابنه ثم سألهم: إن كنت قتلت ولدي هل يكون الذنب عليَّ أو على الجارية أو على المؤدِّب السندباد؟ فسكت الحاضرون وطلب السندباد من الولد رد الجواب؛ فتحدث الولد بأمثولة، قال: إني سمعت أن رجلًا من التجار حل به ضيف في منزله فأرسل جاريته لتشتري له من السوق لبنًا في جرة؛ فبينما هي في الطريق إذ مرَّت عليها حدأة وفي مخلبها حيَّة تعتصرها به فقطرت نقطة من الحية في الجرة وليس عند الجارية خبر بذلك، فلما وصلت إلى المنزل أخذ السيد منها اللبن وشرب منه هو وضيوفه فما استقر اللبن في جوفهم حتى ماتوا جميعًا، فمن المذنب في هذه القضية؟

اختلف الوزراء بين إلقاء الذنب على الجماعة الذين شربوا وبين إدانة الجارية التي تركت الجرة مكشوفة بغير غطاء. فسأل السندباد تلميذه: وما تقول أنت في ذلك؟ قال ابن الملك: «ليس الذنب للجارية ولا للجماعة، وإنما آجال قوم فرغت مع أرزاقهم وقدرت ميتتهم بسبب ذلك الأمر».

تنبِّه هذه الحكاية الأمثولة في أولها شهريار إلى الخشبة التي في عينه. نعرف أن خواتم الملوك توقع بها مراسيم الدولة، وضياع خاتم المَلك يساوي ضياع المُلك، ورغم أن خاتم الولد لم يُصبح قرين السلطة وأداتها بعد إلا أن تفريطه فيه جعل والده يهم بقتله، وأنت يا شهريار ملك كبير فمن كان بوسعه أن يؤدبك؟ ألم يكن من الأولى أن تقتل نفسك عندما جردتك المرأة من خاتمك بدلًا من قتل زوجتك؟!

لقد تنازلت زوجتك عن عفتها، وتنازلت أنت مثلها عن عفتك كما تنازلت عن رمز سلطتك. ثم تُرتِّب عليه شهرزاد خطأ آخر؛ فهو الجارية التي تركت اللبن مكشوفًا في القصة التي رواها ابن الملك. لكنها تعود فتعيد إليه توازنه بتذكيره بالقضاء والقدر. وكأنها تقول له: الخيانة قدر والموت قدر. وهكذا فعليه ألا يحقد على زوجته – والنساء - لأنها خانت ولا أن يندم لأنه قتَل، بل يمضي قدمًا في حياة سوية جديدة.

هكذا، تقوم قصة الليلة 602 كمعارضة للقصة الإطار تنقض قناعات شهريار وتحوله من مدعٍّ بالحق إلى متهم. ويبقى أن «ألف ليلة وليلة» عمل خادع لا تنقضي دهشته ولا تنتهي إمكانيات تأويله، ويبقى أن نستمتع باستلهامات بورخيس لليالي واضعين في الاعتبار أن طباخ البابيا العتيد لا يكف عن المزاح، وأن صنعته التخييل حتى عندما يتخذ سمت الباحث.

إبراهيم الخطيب، مقدمة مختاراته العربية من قصص بورخيس «المرايا والمتاهات» دار توبقال، الدار البيضاء 1987، وقد ترجم فايز أبا الكتاب المذكور تحت عنوان «التاريخ الكوني للعار» وصدر عن دار شرقيات، القاهرة، 2000.

ارتبط التناص كمفهوم بالناقد الروسي باختين (1895 ـ 1975) وتبلور كمصطلح مع البلغارية چوليا كرستيفا (1941 ـ ...) التي تقول بأن كل نص يتضمن صدى لنصوص سابقة، ومن أشهر باحثيه من بعدها الفرنسي جيرار جينيت (1930 ـ 2018)، لكن المفهوم قديم عربيًّا، وقد خصص له عبد القاهر الجرجاني (توفي 471 هـ) في «أسرار البلاغة في علم البيان» فصلًا تحت عنوان «في الاتفاق في الأخذ والسرقة والاستمداد والاستعانة».

الإشارة هنا إلى طعام الراهب في قصة «الخرائب الدائرية» في كتاب «المرايا والمتاهات» ترجمة إبراهيم الخطيب، وقد ترجم محمد أبو العطا القصة ذاتها تحت عنوان «الأطلال الدائرية» ضمن مختاراته المعنونة «كتاب الألف» ـ شرقيات 1998. وتحكي القصة عن كاهن فارسي أراد أن يحلم بابن له، وقد تحقق له ذلك وأنجب ابنًا من حلمه ثم اكتشف أنه نفسه حلم رجل آخر.

قصيدة «استعارات ألف ليلة وليلة» لبورخيس، ترجمة يوسف ديشي، مجلة فصول، المجلد الثالث عشر، العدد الثاني، صيف 1994.

محمد أبو العطا، من تقديمه لـ «كتاب الألف» نقلًا عن مقدمة بورخيس لـ «حديقة الطرق المتشعبة» بوينس آيرس، 1942.

الليلة 271، طبعة بولاق.

محمد أبو العطا، ألف ليلة حلم بورخيس، مجلة فصول، صيف 1994.

عبد الفتاح كيليطو، العين والإبرة، ترجمة محمد برادة ومصطفى النحال، طبعة الفنك، الدار البيضاء 1996، ص 20.

المصدر نفسه.

كيليطو. وطبعة هابخت أو هابخط (كما جاء في توقيع المستشرق على الطبعة) هي طبعة برسلاو. وقد أعادت بالفعل رواية القصة الإطار نصًّا.

الطبخة اللامنتهية

كل الطبخات تنتهي مهما تمدد زمنها، حتى طبخة الأحجار التي كانت المرأة تشاغل بها أطفالها وصلت إلى نهايتها السعيدة، عندما رآها الخليفة العادل عمر بن الخطاب وأحضر لها دقيقًا لتطبخ شيئًا حقيقيًّا يسد جوع الأطفال.

وكل الروايات تنتهي بعد أن يستنفد كتابها قدرتهم على الإرجاء والتمديد، لكن طبخة ألف ليلة وليلة لا تنتهي. في أزمان الرواية الشفوية، كان الراوي أمينًا على النص حريصًا على التشويق لأنه أساس عمله، فلا يكشف عن نهاية الليالي قبل أوانها. وكانت ظروفه ومشاغل المستمعين تحول دون التقدم المطّرد. كان لا بد أن يطرأ طارئ في حياة أحد الطرفين يوقف التقدم، وربما يتقهقر الراوي عند الاستئناف لإعادة التذكير بما مضى، مما يجعل بلوغ النهاية والإحاطة بمحيط هذه الدائرة عسيرًا جدًّا.

بعد تدوين النص، يبدو الكتاب بالمنطق منتهيًا، فهناك عدد من الصفحات يحتويها عدد من المجلدات في هذه الطبعة أو تلك. وبوسع القارئ المعاصر أن يفتح على الليلة الأخيرة ويكتشف النهاية، لكن هذا الاستباق يخالف العقد غير المكتوب بين الكتاب وقارئه. من المفترض أن يقبل القارئ بشروط اللعبة ويقرأ من الصفحات الأولى متقدمًا بانتظام، وعندها سيجد نفسه تائهًا في دروب السرد فلا يصل إلى النهاية. وفي كل الأحوال فإن قصة الراوية والمستمع (شهرزاد وشهريار) ليست أهم القصص، هي الوعاء الفخم لكن الوجبة بداخله، أو هي طبقة الشيكولاتة التي تغلف الشراب المسكر بداخلها. تلافيف الزمن في القصص الأكثر حكمة توجد في الداخل، في القصص المتواترة.

بسبب استحالة الوصول نشأت «لعنة الليالي» التي تنذر بالموت أي قارئ يصل إلى نهايتها، وهذا الإنذار بدوره مجرد أسطورة لن تتعرض أبدًا للاختبار. لا نعرف أصل هذا الزعم أو سببه، وهذا عادي لأننا لا نعرف للنص ذاته مؤلفًا لكي نعرف من أطلق أسطورة راجت حوله. لا بد أن قارئًا مازحًا وضع هذا القفل الختامي تيمنًا بأقفال الأبواب المغلقة على الخطر داخل الليالي نفسها.

ابتداءً من العنوان تنطوي الليالي على طموح «اللا نهائي» حيث يُمثِّل رقم الألف مجازًا للانهاية. ولو عاش النص حرًّا إلى اليوم، واستمرت تقاليد الإلقاء الشفاهي على جماعة في سهرات السمر، لكان قد واصل نموه وتتابعت لياليه. لقد حفظ التدوين النص من مخاطر الضياع، لكنه أوقف نموه في الآن ذاته، وهذا ليس بالحدث السيئ تمامًا، فما تحقق وصار تحت أيدينا بالفعل يفوق قدرة أي قارئ على الإحاطة بتفاصيل هذا العمل، لا يُستثنى من ذلك الباحث الذي ينقطع لليالي طوال عمره.

وتتشعب أسباب عدم الانتهاء في الليالي إلى ثلاثة أسباب رئيسية: تعدد الطبعات، تعدد إمكانيات التأويل، والبناء الذي يتخذ شكل المتاهة.

لو صرفنا النظر عن عشرات المخطوطات التي لم تزل باقية في خزائن الوثائق الدولية، فهناك العشرات من الطبعات العربية لألف ليلة وليلة على مدار القرنين التاسع عشر والعشرين، بينها اختلافات مبعثها النقص وتعدد الروايات والحذف الرقابي إلى غير ذلك مما لا يمكن الإحاطة به، وكما يلف الغموض جذور الأصل الفارسي «هزار افسان» فإن قصص الطبعات الآلية الأولى القليلة المعتمدة تتدثر بالغموض هي الأخرى.

كان الانتقال الأول لليالي من المخطوط إلى الحرف العربي الطباعي في طبعة كلكتا الأولى التي ضمت نصف الكتاب فحسب وصدرت بين عامي 1814 ـ 1818 اعتمادًا على مخطوطات مصرية، تلتها طبعة برسلاو (ما بين سنتي 1825 و1843) بإشراف وتصحيح المستشرق مكسيميليانوس بن هابخط الذي لم يعلن عن مصدر طبعته.

وبينما كانت أجزاء هابخط تصدر تباعًا في الشمال، بدأ سكرتير الدولة الإنجليزية في الممالك الهندية وليم حي مكناطن نشر طبعة كلكتا الثانية بين 1830 و1842 بعنوان «ألف ليلة وليلة.. أعني كتاب ألف ليلة وليلة.. يُدعى عمومًا أسمار الليالي للعرب مما يتضمن الفكاهة ويورث الطرب(1). ويذكر نصًّا أن طبعته منقولة عن نسخة كُتبت بالديار المصرية. ثم تقاطع مع طبعتي الهند وبرسلاو نشر طبعة بولاق الأولى في القاهرة التي أشرف على تصحيحها الشيخ حسين أحمد المرصفي عام 1936 وقام ببعض التصحيح اللغوي والتفصيح، ثم طبعة بولاق الثانية التي صدرت عن نسخة المرصفي، قابلها وأضاف تصحيحه وتفصيحه الشيخ قطة العدوي عام 1862، وعنهما صدرت العديد من الطبعات من ذلك التاريخ وطوال القرن العشرين حتى الطبعة الأحدث الصادرة عن الدار المصرية اللبنانية.

بالعودة إلى طبعة برسلاو؛ فقد أصدرت دار الكتب المصرية في عام 2010 طبعة مصورة طبق الأصل من تلك الطبعة التي تحمل عنوان «ألف ليلة وليلة» ثم عنوانًا شارحًا: «من المبتدأ إلى المنتهى، بتصحيح مكسيميليانوس بن هابخط في مدينة برسلاو». تقع الطبعة في 12 مجلدًا، وتحمل المجلدات الأربعة الأخيرة بالإضافة إلى اسم هابخط اسم المستشرق الذي أكملها بعد وفاته هينرخ أرثوبيوس بن فليشر بمدينة لبسيا.

في تقديمه للطبعة يتعرض الدكتور جابر عصفور إلى زعم (هابخت) أن أصل طبعته مخطوط اقتناه من عالم تونسي عربي اسمه م. النجار، أرسلها له من تونس في عشرة أجزاء مؤرخة بتاريخ 1144 هـ - 1731م. يستند عصفور في ذلك إلى محسن مهدي محقق طبعة ليدن (1984) والذي بدوره يستند إلى المستشرق دانكان ماكدونالد في دراسته حول هذه الطبعة عام 1909، وتوصل فيها إلى «أن النسخة التونسية المزعومة ليست إلا حديث خرافة، وأن هابخت تعمد اختلاق أسطورة في الأدب، وشوش الكتاب تشويشًا هائلًا(2). ومضى ماكدونالد يكشف تفصيلًا عن عمليات التلفيق التي قام بها هابخط في الخلط بين النسخ المختلفة، إلى جانب عمليات التدليس التي قسَّم بها الليالي تقسيمًا لا يوجد في الأصل»(3). ويتبنى عصفور رؤية محسن مهدي ومن قبله رؤية دانكان المشككة في طبعة مكسميليان هابخط واصفًا جهده بأنه «أقرب إلى الإعداد منه إلى التحرير، وأقرب إلى التوليف منه إلى التحقيق بمعناه الدقيق». لكن عصفور ثمَّن حفاظه على اللهجة العامية لأصلها الخطي ورأى أن هابخط وبعده فليشر، اتبعا ما قال به الجاحظ ومن بعده ابن قتيبة بخصوص إبقاء لغة النوادر والحكايات على حالها، «ولم يفعلا ما فعله الشيخ عبد الرحمن الصفتي أو قطة العدوي أو الشيخ قطرية بالطبعات المصرية حين تدخلوا بالمتن، وترجموا اللهجة العامية في السرد والحوار إلى لغة فصحى في حالات كثيرة»(4).

مقال دنكان منشور، في مجلة الجمعية الملكية الآسيوية ومتاح على موقع جامعة كامبردج(5) ويتحدث باستفاضة عن تصرف هابخط في ترجمته الألمانية أولًا، ثم عن نشر طبعته العربية بعد ذلك واعتماده في الحالتين على ترجمة جالان وتحرير تابعيه لنسخته ثم ما يبدو أجزاء من مخطوطات عربية

ثم اختراع الليلة الأخيرة. ويخلص دانكان في النهاية إلى أنه خلق بشكل متعمد أسطورة أو كذبة وأساء إلى تاريخ الليالي بشكل كبير.

وهكذا؛ فبرأي دانكان ماكدونالد، يحق تسمية هابخط بمبوب أو مولف طبعة من الليالي جاءت نتيجة لفضول هذا الرجل الأوروبي الذي لم يزر الشرق مطلقًا، واعتمد على إقامته الطويلة في باريس واحتكاكه بـ«الشرقيين» هناك مستغلًّا عدم عنايتهم بالوثيقة وقواعد البحث. وحسب ما ورد بالمقال فقد ولد هابخط في برسلاو عام 1775.(6)، ودرس العربية في المعهد البروسي، ثم سافر إلى باريس سكرتيرًا للمفوضية البروسية عام 1797، وعاش هناك حتى 1807، وخلال تلك السنوات العشر استكمل دراسة العربية على يدي ساسي والأب (رافائيل من القاهرة) ثم عمل بتدريسها وسكن لعدة سنوات مع موردخاي النجار من تونس، وقد اعتمد عليه كثيرًا في تبويب ما ظهر في الترجمة الألمانية، ثم توفر له بعد ذلك مخطوط مصري غير مكتمل في زيارة قام بها إلى تريست عام 1827، وحصل على نسخة منه بعد ذلك بعامين.

في النهاية نحن أمام طبعة وجدت، فهل يمكن أن نقبل مكسيميليان هابخط كواحد من رواة الليالي العرب؟ نلحظ في طبعته حضورًا للهجتين العراقية والسورية أكبر من حضورهما في الطبعات المنقولة عن

مخطوطات مصرية، ونلحظ خلافًا في أسماء الشخصيات وبينهم شهريار نفسه. أما الاختلافات بين طبعته وطبعة بولاق في بناء بعض القصص، فمعظمها يُحسب لصالح طبعته، وتجعل البناء أكثر إحكامًا، كما في قصة «صياد بغداد» مثلًا، وأهم الاختلافات بالطبع في الليلة الحادية بعد الألف حيث تعيد شهرزاد رواية القصة الإطار. لكن وجودها لغز بحد ذاته؛ فهي ليست

إعادة طبق الأصل للقصة الإطار كي نردها إلى خطأ سحري لأحد النساخ كما يفترض بورخيس؛ فالملكان في قصة البداية عادلان ابنا ملك عادل، أما الختام فهجائية شديدة، تصف فيها مدينة «كان ملكها جبارًا ناهب الأرواح والأعمار لا يصطلى له بنار وقد ظلم العباد وأخرب البلاد» وأخذت تحكي عليه حكاية ذلك الملك الظالم بوقائع تطابق وقائع القصة الإطار حتى انتبه «وقال والله هذه الحكاية حكايتي وهذه القصة قصتي ولقد كنت في سخط وعذاب حتى رددتني عن هذا إلى الصواب سبحان مسبب الأسباب ومعتق الرقاب» وتنتهي القصة باستدعاء شقيقه لحضور زفافه عليها، فيأتي شاه زمان ويتزوج دنيا زاد، وتتضمن الليلة وصف مظاهر الزفاف بما فيها عادة تبديل فساتين العروس بين وقت وآخر على مدار ساعات الحفل، بينما يُعد السكوت عن مصير شاه زمان خطأ سرديًّا في طبعة بولاق تتداركه طبعة برسلاو.

تظل قصة هذه الطبعة متاهة بذاتها، وبالنتيجة فهي تقف في جانب وحدها وفي الجانب الآخر الطبعات (الموثوقة) التي صدرت عن المخطوطات المصرية. ومهما قيل عن الطبعة الحبيبة المنبوذة فقد وجدت لتعيش وينبغي أن تعيش؛ ولِمَ نرفض أسطورة جديدة ساهم بها ذلك المستشرق في توسيع متاهة الليالي؟!

أجدني أميل إلى رحابة بورخيس وفكاهته من تزمت دانكان ماكدونالد وغيره من محققي ومترجمي الليالي وعلى رأسهم أنطوان جالان، وقد تحدث بورخيس عن تدخلات المترجمين في النص برحابة صدر واستمتاع بالمتاهة التي صنعوها بسبب اختلافاتهم(7) فكل ألوان الاختلافات تضاعف من مساحة النص وتعزز فرضية استحالة الإحاطة به.

نُشرت ترجمة چون أنطوان جالان في باريس بين عامي 1707 و1717 أي قبل قرن من صدور الطبعة الأولى بالحرف العربي، وقد ألصق بها قصصًا من بينها علاء الدين والمصباح السحري، وعلي بابا والأربعون حرامي، وقصة أبي الحسن النائم الصاحي، وغيرها من قصص يقول إنه أخذها عن راو حلبي اسمه حنا دياب، وصدرت العديد من الترجمات في اللغات الأوروبية الأخرى عن ترجمته. يقول بورخيس عن إضافات جالان «لن يجرؤ المترجمون من بعده ـ أعداؤه ـ على حذفها»(8)، بل إنه يتصور أحيانًا أن طبعة جالان هي الأصل الذي تُرجمت منه الليالي إلى العربية. لو تغاضينا عن مزحة بورخيس، ونظرنا إلى الترجمة بوصفها صورة في مرآة أو ظل للأصل، فإن كتاب «ألف ليلة وليلة» المطبوع ينفرد بين الكتب بأن ظله سبق أصله حيث كانت ترجمة جالان الفرنسية السبب في بدء التعامل بجدية مع الليالي ومن ثم نشرها عربيًّا.

والخلاصة أن هناك غابة متشابكة من طبعات الليالي، حتى المتشابهة منها تختلف في بعض الجمل والألفاظ التي لها دلالاتها. ولو فرضنا جدلًا وجود شخص يستطيع أن يحيط بهذه المساحة الشاسعة من الحكايات وتفصيلاتها المختلفة بين طبعة وأخرى، فسوف يحتاج إلى عمر آخر لتأويلها؛ فلا يوجد من يستطيع ادعاء الإحاطة بمرامي هذا العمل، وهي برأي جمال بن الشيخ «مغامرة للمعنى داخل صراع للخطابات تتلفظها شخصيات أصلية متصارعة»(9). لنعد على سبيل المثال إلى قصة الصبية التي خانت العفريت في القصة الإطار. يمكن أن نحصي بسهولة أربعة تأويلات لمغزاها:

التفسير الأول والمغرض الذي توصل إليه الملكان وأوقع بالكثير من القراء أن جرأة المرأة على الخيانة بلغت حد خيانة العفريت بمجرد أن يُغمض

عينيه. لكن هناك تفسيرًا آخر مضادًّا، فقد حكت حكايتها للملكين: لقد اختطفها الجني ليلة عرسها، وحبسها في الصندوق المغلق بأربعة أقفال وأسكنها وسط البحر العجاج، وهكذا فالتأويل الثاني أنها تنتقم من مغتصب.

وتدفع لغة نسخة برسلاو بالمعنى إلى هذا المنحى، فهي تصف العفريت بـ «الدنِس النجِس»، ثم نراها تسخر من القيد «صانني لكي أبقى حرة ولا أحد يجامعني غيره ولم يعلم هذا الدنس أن المقادير لا تُرد ولا تمنع بشيء وإذا أرادت الامرات(10) بشيء فلا أحد يمنعها عنه». ويفتح هذا التقييد الباب لتأويل ثالث يتعلق بخطأ الملكين في تقييد زوجتيهما. ثم إن حتمية القدر تدفع المعنى باتجاه رابع، تدعمه الحكاية الشبيهة في الليلة 602.

على هذا المنوال يصعب الحكم بسهولة على استراتيجية المعنى في الليالي، لصعوبة الوصول إلى طبقات النص عبر قراءة واحدة، بفضل خطاب يحتمل التأويلات، وبناء يبدو لأول وهلة مكشوفًا ويمكن تصنيف قصصه إلى مجموعات قليلة، تحت عناوين: الحب، الغدر، الانتقام، والوفاء، تتكرر بكيفية متشابهة في الظاهر، لكن السطح الذي يبدو سكونيًّا مكشوفًا يخفي أعماقًا صاخبة بالمعنى، كما أن مظهر التكرار ذاته يخدم فلسفة العود الأبدي.

ورغم التشابه الذي يبدو تكرارًا لموضوع واحد في قصص مختلفة، يُمسك النص بقارئه، بفضل الطاقة الداخلية التي تحتويها القصص، وتستمدها من التوازن، والتكامل، والحركة. يعمل التوازن والتكامل أحدهما في مقابل الآخر مثل توأم ملتصق؛ الرجل المخان في قصة يتكامل ويتوازن مع رجل خائن في قصة، والمرأة الخائنة توازنها امرأة وفية أو رجل خائن أو رجل يستحق أن يُخان، القرد القبيح مع القرد الجميل، دُكَّان الصبَّاغ الشرير إلى جانب دُكَّان الحلاق الطيب. نلمس مبدأ التوازن في القصة الإطار ذاتها، في

توازن الملكين الشقيقين بسبب الاختلاف النفسي بينهما، والذي يخفيه النص بمهارة، حيث لا توجد كلمة تصف شاه زمان بالتهور أو شهريار بالتعقل، لكننا نتبين اختلافهما من خلال الأحداث.

يتحقق مبدأ الحركة من البداية إلى النهاية في تنوع الرواة، وتبادل الأدوار بين الشخصيات من الإنس والجن. الراوي يصبح مستمعًا، والمهزوم ينتصر ويسيطر في دورات متتابعة. يحدث التبادل حتى في الفراش.

لا يكف السرد عن السفر. يتنقل الأبطال في جغرافيا شاسعة، وتشمل حركتهم المدن والجبال الشاهقة غير المأهولة وسطوح الأنهار والبحار وقيعانها. كما يتنقلون في الزمان بين أزمنة واقعية متعددة وسحرية متعددة. لا دائم إلا الحركة(11) وهذه الديمومة تساهم في تحقيق حكمة اللا نهائي.

ويبدو الزمان أكثر عناصر البناء تشابكًا في هذه المتاهة السردية. لدينا زمن القصة الإطار حول عقدة الملكين، وهو من نوع «سالف الزمان» غير معروف بدقة، وقد دخلته شهرزاد جليسة لأحدهما وساردة، وأخذ هذا الزمن ينمو في تصاعد مطرد، من التوتر وانعدام الأمان إلى الصحبة الحسنة فالزواج السعيد. لكن هذا النهر الذي يبدو مستقيمًا هابطًا نحو المصب، تعترضه صخور يلتف حولها المسار، ثم يتقدم مرة أخرى ترفده أنهر أصغر متلوية تجري فيها أزمنة بائدة، يحمل كل منها صك «سالف العصر والأوان» وهي بالمنطق يجب أن تكون أقدم من عصر المرأة الراوية والملك المروي له، وأحيانًا ما يحمل الماضي الذي تحكي عنه شهرزاد نكهة الأزلي عندما يكون الحكي عن ملوك وأمم غير موجودة في التاريخ الواقعي، لكننا نراها تروي عن زمن الخلفاء المسلمين، ويرد ذكرهم بخلاف ترتيبهم التاريخي وتحمل تواريخهم ختم «سالف العصر والأوان» بينما يُفترض أنها الأحدث

بالطبع، وكأنها تحكي لشهريار ما سيجري في مستقبل لم يحل أوانه بعد. ويأتي ختام طبعة برسلاو بحكاية الملك الجالس أمامها مع التزامها بأنه من سالف العصر والأوان.

ويبدو مبدأ الحركة كذلك في التوالد. يحلو للنقد استعارة لعبة الماتريوشكا الروسية لوصف توالد القصص في الليالي، وهذا تمثيل شديد التبسيط لحيلة «الشيء في الشيء» أو التداخل والتوالد في الليالي، لأن بنيتها أعقد من تتابع ظهور العروس الصغيرة من قلب الكبيرة المطابقة لها في الشكل والذي يصبح متوقعًا مرة بعد مرة في اللعبة الروسية.

توالد الحكايات في الليالي أعقد من ذلك، فهو يشبه تشعبات المتاهات، وانعطافات الأنهار في مساراتها وليس انتظام اللعبة الروسية الصارم. لا نظام لأطوال القصص المتداخلة ولا يمكن توقع لحظة ولادة القصة الجديدة في ظل الذرائع المتعددة: بطلب من دنيا زاد، بمبادرة من شهرزاد، أو مبادرة من راوٍ داخلي: وما هذا بأعجب من قصة كذا أو بطلب من المستمعين. بعض الليالي تنتهي باختتام قصة مع وعد بقصة أعجب، وبعضها تنتهي على إرجاء بقية القصة، بعض القص يبدأ بطلب من دنيا زاد وبعضه يبدأ من تدافع الرواة داخل قصة إطار، والقصة الإطار تجري في مكان وزمان، بينما تجري القصة المتولدة عنها في مكان وزمان آخرين، وهكذا.

لا يسعفنا شيء لوصف كل التداخلات في بنية الليالي بقدر ما يسعفنا وصف بورخيس: «دائرة يوجد مركزها في كل مكان ولا يوجد مدارها في أي مكان»(12) ينطبق هذا اللاتحديد واللانهائي على تعدد الرواة وتعدد الأزمنة والأماكن واختلاط الواقعي بالفنتازي.

هذا البناء الملغز هو جوهر كفاح شهرزاد الباسل ضد الموت. وقد نجحت في صنع متاهة زمنية، وبلغة الطبخ، صنعت من الوجود حساءً للملك، امتزج فيه الصلب مع المرق الزلق والسائل وقليل من شعوذة الطهاة، ولم نعد نتذوق فيه سوى طَعم واحد متجانس هو طعم الهروب الذي كانت ترجوه، ونرجوه نحن القراء.

المتلقي الأول لليالي (شهريار) قارئ عدو وباطش. لم يعرف تاريخ الأدب قارئًا عدوًّا بقدر ما كان شهريار، لكن شهرزاد تمكَّنت من ترويضه داخل متاهتها اللذيذة. وبالنسبة لنا نحن القراء صار عدم الوصول إلى نهاية الليالي الاسم الآخر للخلود.

أصدرت الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة نسخة مصورة من هذه الطبعة عام 1996 في الأعداد من 11 إلى 18 من سلسلة الذخائر، بإشراف جمال الغيطاني.

جابر عصفور، من تقديمه المنشور في المجلد الأول تحت عنوان «ليالي برسلاو».

جابر عصفور، المصدر نفسه.

عصفور، المصدر نفسه.

Journal of the Royal Asiatic Society, Volume 41, Issue 3, July 1909, pp. 685 - 704

https://www.cambridge.org/core

مدينة بولندية (فروتسواف) كانت جزءًا من مملكة بولندا، وبوهيميا والمجر (1469-1490) ثم أصبحت تابعة للإمبراطورية النمساوية، بروسيا، وألمانيا. ثم عادت إلى بولندا مرة أخرى في عام 1945.

خورخي لويس بورخيس، مترجمو «ألف ليلة وليلة» ترجمة محمد أبو العطا، مجلة فصول العدد الثاني، صيف 1994.

خورخي لويس بورخيس، المصدر نفسه.

جمال الدين بن الشيخ، ألف ليلة وليلة أو القول الأسير، ترجمة: محمد برادة، عثماني الميلود، ويوسف الأنطكي، المشروع القومي للترجمة، العدد 50، القاهرة 1998.

هكذا في النص: الامرات، المرأة، أو النساء.

عبارة من نجيب محفوظ، الحرافيش.

العبارة لوصف المطلق من قصة «الألِف» لبورخيس ـ ترجمة محمد أبو العطا، مصدر سابق ـ ينسب بورخيس العبارة إلى من أسماه ألانوس الأنسوليني، ويبدو أنه اسم وهمي، كعادة بورخيس في المزاح، يذكره جنبًا إلى جنب مع شخص حقيقي لا يذكر اسمه بل يشير إليه بـ «متصوف فارسي» يتحدث عن طائر هو بشكل ما كل الطيور، والإشارة بالطبع إلى فريد الدين العطَّار وطائر السيمرغ في كتابه «منطق الطير».

فهرس

الفهرس

1 - الغلاف

2 - 2

3 - 3

4 - في الأم شطر إلهي يبسط الحب في قلبها دون ...

5 - كبرت، وكبرت أمي. ولم أزل أعتمد عليها في كل شيء، حتى في التذكر.

6 - حاولت مي تهوين الأمر؛ فقالت:

7 - الكاتب يختلف قليلًا عن الطاهي، فهو لا يقتل، بقدر ما ينتحر.

8 - تحويل الأرواح إلى أشباح في الطبخ قتل مبرر؛ فبدونه ما كان للمجتمعات أن تنشأ.

9 - الليلة 940 طبعة بولاق.

10 - سلسلة إبداعات عالمية ـ الكويت 1999.

11 - فيه من الأسرار إنك إن قطعت رأسي وفتحته (الكتاب) وعددت ثلاث

12 - الليلة 978 طبعة بولاق ـ تحقيق قطة العدوي.

13 - يا ابو الطاقية الشبيكة

14 - خوان رولفو، بيدرو بارامو، ترجمة صالح علماني، أثر، الدمام، 2013.

15 - هكذا يرد اسم شهريار في طبعة برسلاو.

16 - الخفاء أعلى سلطة في الكون، وكذلك في الرواية.

17 - نجيب محفوظ، حضرة المحترم، مكتبة مصر، ص 98.

18 - الرواية، دار المدى، دمشق، 1999.

19 - البرنامج Nady’s time to eat على منصة نتفلكس.

20 - «فانتاستيك!» هتف صوت نسائي مبتهج.

21 - وهم فرع من أقزام آسيا، فرع زنجي يعيش في جزر الأنديمان التابعة للهند في المحيط الهندي(4).

22 - مايكل وود، مقدمة كتاب إدوارد سعيد «الأسلوب المتأخر» ترجمة فواز طرابلسي، دار الآداب، بيروت 2015.

23 - جورج لوكاش - الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986.

24 - وقد سبقت «ألف ليلة وليلة» الرواية الحديثة إلى استخدام التوابل بمهارة عالية في التوقيت المناسب.

25 - - الثانية المعلوماتية، التي تغرق القارئ في فيض من المعلومات، ومثالها الأبرز دان براون.

26 - لا يُخفي الكتش شيئًا بداخله، لذلك يفقد أثره بالتكرار، طبقًا كان أو كتابًا.

27 - إن عُدتِ عُدنا وإن وافيتِ وفينا وإن هجـــرتِ فإنا قد تكفينا

28 - قطعة بسكويت كانت حجر الأساس لمتاهة روائية محكمة ومترامية الأطراف.

29 - يتبدد الحلم وإذا بحلم آخر

30 - جابر عصفور، من تقديمه المنشور في المجلد الأول تحت عنوان «ليالي برسلاو».

31 - فهرس

تم التحميل بواسطة

abjjad_free@