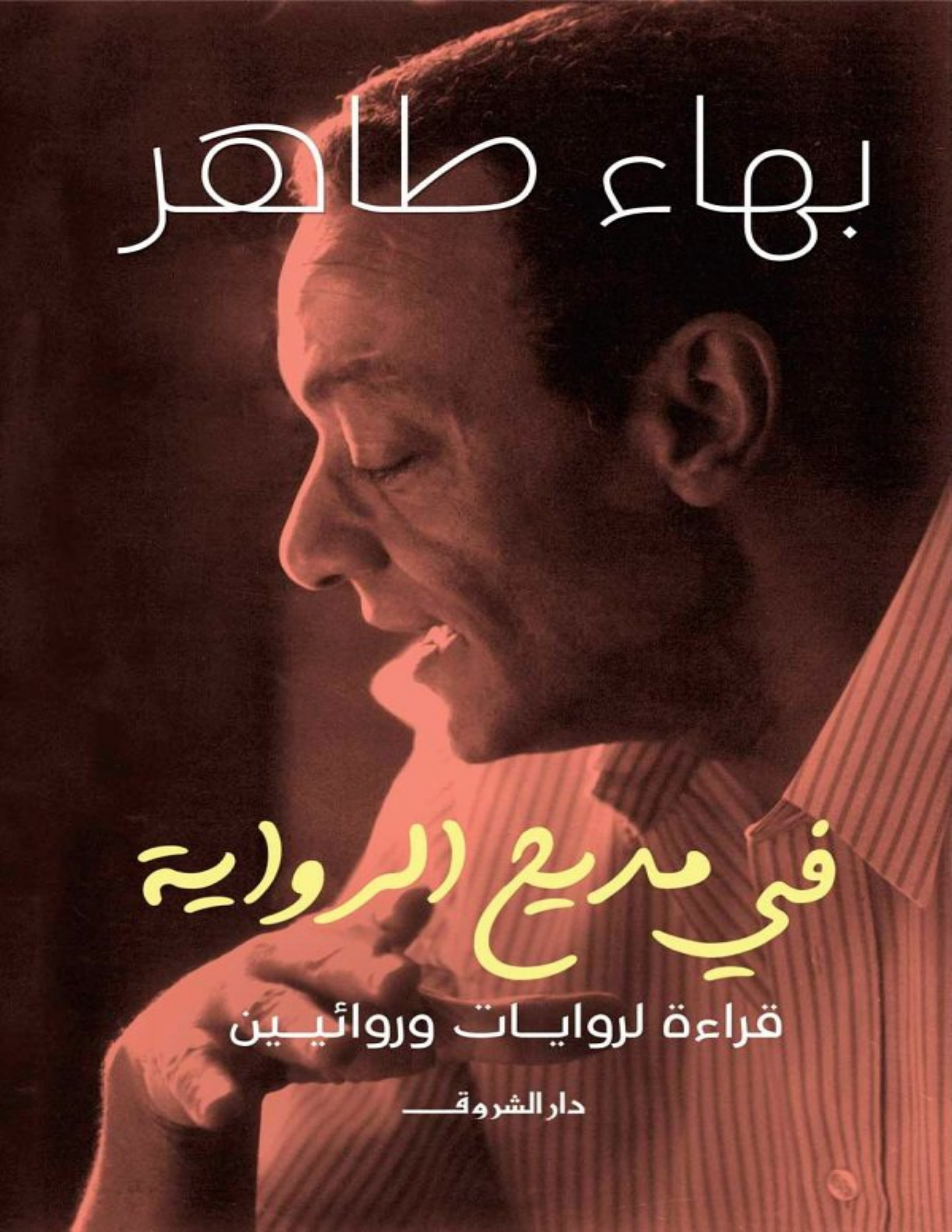

بهاء طاهر

في مديح الرواية

قراءة لروايات وروائيين

دار الشروق

في مديح الرواية

قراءة لروايات وروائيين

بهاء طاهر

الطبعـة الأولى ٢٠٠٤

طبعة دار الشروق الأولى ٢٠١٨

تصنيف الكتاب: أدب / نقد

© دار الشروق

٧ ش ـارع سيبوي ـه المص ـري

مدينة نصر ـ القاهرة ـ مصر

www.shorouk.com

dar@shorouk.com

رق ـم الإيداع ٢٠١٨/ ٢٣٧٧٦

ISBN 978-977-09-3539-2

الغلاف : عمرو الكفراوي

بهـاء طاهر

فى مديح الرواية

قراءة لروايات وروائيين

دار الشروق

تصدير

قراءة الرواية

إذا كان المتنبى يقول: إنّ خير جليس فى الزمان كتاب. فإنّ خير جليس معى يتمثّل فى رواية جميلة.

لا متعة تفوق هذه المتعة.. فى العادة أبدأ قراءة الرواية بنوع من البطء.. أقرأ صفحات قليلة فى أول يوم ثم أتركها.. فى اليوم التالى يتسلّل سحر الرواية إلى نفسى فأقرأ أكثر، ثم بعد ذلك أكاد أصل النهار بالليل منغمسًا تمامًا فى القراءة إن كانت الرواية طويلة الحجم. تصبح أحداث الرواية وأشخاصها عالمى الحقيقى، ويمسى العالم الخارجى مجرّد شبح وتطفّل مزعج على دنيا الرواية. لا أبذل جهدًا لكى أنساه لأننى أنساه بالفعل.

وأعرف أنّنى فى ذلك مثل ملايين فى العالم يأسرهم سحر الرواية. وكان ذلك الأسر يجعلنى ـ مثلاً ـ وأنا تلميذ صغير أنتظر كل صباح فى لهفة حلقات رواية (شهيرة) للكاتب الجميل سعد مكاوى فى صحيفة (المصرى)، وجعلنى بعد ذلك فى شبابى أستحث الأسبوع أن يمر لكى أقرأ فى (الأهرام) الجزء الجديد من رواية نجيب محفوظ، مع انتقالى بين حين وآخر إلى صحيفة (الجمهورية) لأقرأ ـ مثلاً ـ حلقات من رواية (البيضاء) ليوسف إدريس، أو من (خلِّيها على الله) ليحيى حقّى، أو (السائرون نيامًا) درّة سعد مكاوى.. ذلك حقًّا هو عطر الأحباب الباقى.

ومازلت حتى الآن أقرأ باستمتاع الروايات التى تُنشر على حلقات أسبوعية فى مجلة (أخبار الأدب) للجيل الجديد من الكتاب، وأستغرب جدًّا حين أسمع من كثير من أصدقائى أنهم لا يحبون قراءة الروايات المسلسلة.. بالنسبة لى فإنّ هذا يضاعف من متعتى لأننى أعايش الرواية وأبطالها فترة أطول، ولكنى أفهم بالطبع أنّ لكلٍّ طريقته. وكل ما أريد أن أقول مما سبق هو أننى عاشق قديم للرواية أنضم إلى جمهور كبير يعشق ذلك الفن. ويبقى الآن أن أحاول الإجابة عن السؤال: لماذا؟

هناك بالطبع فى المستوى الأول عنصر التسلية فى الرواية، وأبرز نموذج له: الرواية البوليسية، وكل القراء أيًّا كان مستواهم الفكرى والثقافى، يحبون من حين إلى آخر تزجية الوقت بقراءة رواية بوليسية أو أى عمل مسلٍّ آخر.. ولا ضير فى ذلك أبدًا. ثم إن أى نوع من الروايات لا ينجح فى إمتاع قارئه وإثارة شغفه بما يقرأ مقضىٌّ عليه بالفشل مهما توفّر له من العمق وجودة الصياغة والنية الحسنة.. فما من إنسان يواصل قراءة رواية أو ديوان شعر أو أى عمل أدبى لكى يتململ أو يتعذب بما يقرأ، ولكن الروايات التى تحدثت عنها فى مستهلّ هذه الكلمة وما يماثلها، وتلك التى أعرض لنماذج لها فى هذا الكتاب، تقدِّم لقارئها إلى جانب التسلية شيئًا أكثر وأهم.

هى روايات تجذب القارئ إلى عالمها وتجعله مشاركًا بالضرورة فى تأمّل القضايا التى تطرحها. لا ينتهى الأمر معها بمعرفة (من القاتل؟) ثم تطرح الكتاب جانبًا وتنساه؛ بل هى تعيش معك طويلاً بعد أن تفرغ

من قراءتها. وكثيراً ما سمعت تعليقًا من أصدقاء على روايات أعجبتهم يقولون فيه إنّهم ما إن انتهوا من الصفحة الأخيرة حتى عادوا للقراءة من الصفحة الأولى مرّة أخرى. ومعنى ذلك: أنّهم ـ وقد عرفوا كل الحكاية وانتهى الأمر مع التسلية والتشويق ـ يبحثون عن شيء آخر؛ وذلك أنّ الرواية الحقيقية تفكك الواقع المألوف وتعيد تركيبه مرّة أخرى.. فنراه بنظرة جديدة أعمق وبفهم أفضل، وهى تغوص فى أعماق النفس الإنسانية على نحو يتجاوز ما يمكن أن يكشفه لنا علم النفس (أوَلم يلجأ فرويد إلى روايات دستويفسكى ليجد فيها دليلاً على نظرياته التى أسّست علم النفس ذاته؟!)، وتطرح الرواية الحقيقية أيضًا أسئلة جادّة عن ماهيّة الحياة والوجود على نحو يستفز القارئ، إن لم يكن لتقديم أجوبته الخاصة، فهو يستفزه على الأقل لأن يفكّر فى تلك الأسئلة. الروايات الحقيقية باختصار مرايا سحرية يرى فيها القارئ جوانب مجهولة من عالمه ومن مجتمعه ومن نفسه، أو كانت مجهولة له من قبل أن يدخل عالم الرواية (ما من رواية بطبيعة الحال تتضمن تلك الجوانب مجتمعة، ويكفى أن تنير ولو جانبًا واحدًا).

من أجل ذلك فإنّ الرواية فن له مكانته وخطره فى المجتمعات المتحضّرة.. هى بطبيعة الحال ليست منشورات سياسية، ولا دعوة للإصلاح الاجتماعى، ولا وصفة لعلاج الأخلاق أو النفس، وهى لا تقدّم إجابات عن الأسئلة التى يضنى الفلاسفة أنفسهم فى بحثها، ولكنها تشمل شيئًا من ذلك كلّه وتتجاوزه، وتأثيرها أبقى لأنه أبطأ وأكثر نفاذًا إلى النفس. وتحضرنى هنا عبارة دالّة للروائى الفرنسى الكبير «أندريه مالرو» الذى كان فى بداية حياته العملية وإنتاجه الأدبى

فى أوائل القرن العشرين ماركسيًّا متحمسًا، وبعد أن كتب إحدى رواياته الأولى ـ هى «الطريق الملكى» على ما أذكر ـ أرسل له الزعيم الماركسى المعروف «تروتسكى» نقدًا للرواية على أساس أنّها لا تلتزم بدقّة التفسير الماركسى للتاريخ وتحليل الواقع، فردَّ عليه «مالرو» بعبارة تلخّص كل ما سبق؛ إذ قال: «إن رؤيتى للحياة روائية». والمعنى: أن هذه الرؤية تتجاوز أفق السياسة المحدودة إلى آفاق أرحب، يعالج فيها الروائى كل ما يعنّ له ـ بما فى ذلك السياسة ـ دون أن تقيّده أى حدود.

وأذكر هنا أيضًا رواية لها تاريخ، ولعبت دورًا فى التاريخ هى رواية «يوم فى حياة إيفان دينيزوفتش» للكاتب الروسى «سولجنستين» الحاصل على جائزة نوبل (بعد الرواية). وتسجّل هذه الرواية يومًا فى حياة معتقل روسى فى سيبيريا أيام بطش ستالين، وهى تقتصر على سرد تسجيلى محايد جدًّا ـ ولكنه يكاد يعديك بالحمّى فى أثناء القراءة ـ يصف العذاب غير الإنسانى الذى يعانيه هذا المعتقل (سولجنستين نفسه).. ومع أنّه كتب الرواية بعد موت ستالين، ولم يتطرّق فيها إلى أى مناقشات فى السياسة، فقد كان طبيعيًّا أن تصادرها الرقابة السوفيتية؛ لأنّها إدانة لحقبة ونظام سياسيين، لا لدكتاتور بعينه. واقتضى الأمر أن يتدخل رئيس الدولة ـ العظمى أيامها ـ خروشوف، الذى قرأ الرواية وصرّح بنشرها. وأحدثت الرواية دويًّا هائلاً فيما عرف بمرحلة ذوبان الجليد فى النظام السوفيتى (الذى تحوّل فيما بعد إلى طوفان كما نعرف).

وللروس تاريخ عريق منذ العهد القيصرى فى احترام أدبائهم وروائييهم،

والإصغاء إلى الرسائل التى يبثونها فى أعمالهم، وربما يتفوقون فى ذلك على أى بلد أوروبى آخر.

وقد كان لنا نحن أيضًا ـ حتى وقت قريب ـ تاريخ مشابه إلى حدٍّ ما. كان للروايات الحقيقية صدى اجتماعى مؤكّد لدى القرّاء، وتأثير على الرأى العام.

وسأتحدث فقط ـ وفى إشارات سريعة ـ عن الروايات التى لعبت دورًا فى التكوين الفكرى لجيلى.. قرأنا فى المدرسة الثانوية (الأيام) لطه حسين، وهى رواية سيرة ذاتية، وتعلّمنا الكثير مما تضمنته من صراحة فى الحديث عن النفس، وعن الفقر الذى عاناه الروائى، وعن فساد التقاليد الاجتماعية وموروث الخرافة الذى أفقده بصره، وجمود التعليم الأزهرى وخوائه فى عصره، وتفاوت مصائر البشر بتفاوت الثروة والمكانة الاجتماعية.. وكان بعضنا يحفظ مقاطع من الرواية لسحر أسلوب طه حسين الذى ينساب عبر الصفحات كنغم موسيقى متصل. وتفتّح وعينا ووعى أجيال متعاقبة على ثورة الأوضاع البائسة التى تصورها الرواية لتحليلها المضىء للواقع بنور الفن الرفيع، لا بالشعارات ولا التحريض المباشر؛ ذلك أنّ رواية (الأيام) هذه كانت ضمن منهج القراءة الحرّة فى المدارس الثانوية الحكومية على أيامنا، توزّعها علينا الوزارة بالمجّان، لا لكى نُمتحن فيها فى آخر السنة؛ وإنّما لكى نقرأها فحسب لتدريب ذائقتنا الفنيّة وتشجيعنا على القراءة والتفكير. وكان من بين هذه الكتب مما أذكره الآن: «يوميات نائب فى الأرياف» لتوفيق الحكيم، و«المهلهل» لمحمد فريد أبو حديد، و«أبو

الهول يطير» لمحمود تيمور.. وأعتقد أنّ هدف المسئولين فى وزارة التعليم على أيامنا من ذلك لم يخب؛ فقد تعلّم الكثير منّا ـ بفضل هذا التوجيه للقراءة ـ قضاء وقت ممتع فى مكتبة المدرسة الثانوية لقراءة المزيد من الروايات والأعمال الأدبية.

وهل قرأت فى تلك المكتبة أيضًا رواية «قنديل أم هاشم» لـ«يحيى حقّى»؟ لا أذكر، ولكننى أعرف أنّها بالنسبة لجيلى ولأجيال تالية، كانت من معالم ثقافتنا؛ فقد ظلت منذ صدورها تحفز السؤال عن علاقتنا بالغرب، وعن علاقة تراثنا بالواقع وحقيقة هويّتنا المعاصرة.. واستمر النقاش حول الرواية طويلاً ما بين الموافقة على منهج يحيى حقّى التوفيقى والاعتراض عليه، حتّى إنّ كاتبًا كبيرًا مثل الأستاذ كامل زهيرى ظلّ يبحث عن البطل الحقيقى الذى استوحى منه يحيى حقّى شخصية الدكتور إسماعيل إلى أن عثر عليه فى شخص أحد السفراء!

ثم ألم يقل جمال عبد الناصر نفسه إنّه تأثّر برواية (عودة الروح) لتوفيق الحكيم، وإنها كانت من عناصر تكوين فكره الثورى؟

إلى هذا الحد إذن كان للرواية دور فى تكوين الوعى العام لجمهور القرّاء، بدءًا من صغار التلاميذ إلى كبار الكتّاب وحتى زعماء الدولة! ومادمت أتحدّث عن تأثير الرواية كما عرفته، فسأنتقل الآن إلى سنوات الستينيات الحاسمة؛ فقد كان ظهور رواية جديدة لنجيب محفوظ أو يوسف إدريس أو غيرهما حدثًا مهمًّا يترقّبه الجمهور، ويحتفى به النقاد، ويعلق عليه كبار الكتاب الصحفيين فى أعمدتهم، وتصبح رواية

مثل (ميرامار) أو (السائرون نيامًا) موضع نقاش طويل، كثيراً ما يجر على المؤلف متاعب مع السلطة، ولكن الرواية تحقّق هدفها وتصل إلى جمهورها.

ذلك ما كان من شأن الرواية كما عشته، فأمّا الآن؟

الآن تغيّر كل شىء مع الأسف!

الآن تصدر روايات وقصص بديعة، بدءًا مما يكتبه نجيب محفوظ نفسه وأجيال الروائيين التالية له حتى شباب موهوب فى العشرينيات من العمر، ولكن كل هذه الروايات تسقط فى بئر الصمت!

لا يتجاوز تأثير أى رواية فى أيامنا هذه ـ مهما بلغت خطورة القضايا التى تطرحها ـ حدود قرّائها المعدودين (راجع الفصل الثانى من هذا الكتاب من فضلك). وبدلاً من تقليب المواجع فى الحديث عما آلت إليه ثقافتنا ـ بما فى ذلك أدبنا الروائى ـ فسأكتفى بأن أحيل القارئ المهتم بالموضوع إلى كتابى «أبناء رفاعة.. الثقافة والحرّية» الصادر عن دار الهلال؛ إذ يرصد هذا الكتاب تراجع دور الثقافة ـ أو ما أسميته الاستغناء عن الثقافة ـ منذ مطلع السبعينيات بفضل جهد عمدى من الدولة ومؤسساتها لتهميش دور الثقافة والمثقفين فى المجتمع وفى الحياة العامة.

وأكرّر أنّ الرواية الآن تعيش ـ إبداعًا ـ أزهى عصورها، ولا يكاد حتى القارئ النهم يجد الوقت الكافى لمتابعة كل الإنتاج الجديد. والرواية

الآن تقتحم آفاقًا غير مسبوقة فى أساليب الإبداع الفنى وبجرأة غير مسبوقة أيضًا فى تسليط الضوء على الأوجاع الحقيقية للمجتمع، ولكن دون أن يكون لذلك أى صدى حقيقى فى المجتمع المعنىّ.

وقد حدّثتك من قبل عن أنّ جيلى تعرّف على كتّابنا الروائيين من خلال ما كان يوزّع علينا فى المدارس للاطلاع العام. وكان الهدف هو الارتقاء بالذوق الأدبى لدى الطلاب بالاطلاع على أعمال الأدباء المعاصرين، وتشجيع الإبداع الأدبى فى الوقت نفسه؛ فقد كان طه حسين والروائيون الآخرون الذين سمّيتهم فى أوج إبداعهم الأدبى أنّامها، أمّا الآن فانظر إلى تعليم الأدب فى مدارسنا.. اختفت أولاً فكرة القراءة الحرّة، أما المناهج الرسمية فلن تجد فيها منذ سنوات طويلة وحتى الآن رواية واحدة لكاتب معاصر، ولن تجد حتّى حديثًا عن الإبداع الروائى المعاصر يقيم صلة بين قرّاء اليوم والغد وثقافة وطنهم، بل إنّ المرء يكاد يجزم بأنّ المسئولين عن التعليم والثقافة فى بلدنا لم يقرءوا رواية مصرية أو عربية واحدة لكاتب معاصر؛ بحيث نتوقّع منهم أن يتحمّسوا للتعريف بأدبنا الروائى أو بنشره كما كان الحال من قبل.. فالمناسبات الوحيدة التى ينشطون فيها هنا هى المطالبة بمصادرة إحدى الروايات، أو بتقديم أحد الروائيين للمحاكمة! وفى غير هذين الحالين التعيسين لم أسمع أحدًا منهم يتحدّث عن رواية (أو عن ديوان شعر، أو عن أى أدب من أى نوع) مدحًا أو ذمًّا، فقد وصلت ظاهرة الاستغناء عن الثقافة إلى غايتها وحقّقت مرادها.

وما تقوله عن أجهزة التعليم والثقافة يمكنك أن تقول مثله وأسوأ عن

الإعلام.. فبعد أن كانت الروايات والأدب موضوعًا أثيراً للكتاب فى الصحافة ـ وهى وسيلة الإعلام الأساسية فى ذلك الوقت ـ انزوى الاهتمام بالأدب فى صفحات معدودة متخصّصة، ليست موجّهة للقارئ العادى، بل هى منفّرة له، وذلك نفسه هو الحال فى الوسائط الأحدث، لاسيما التلفزيون؛ حيث تمَّ نفى الثقافة إلى البرامج المتخصّصة المتعالية على الجمهور العادى والبعيدة عن متناوله.

ولم يكن هذا هو الدور المنوط بالإعلام من قبل والذى كان يؤدِّيه طوعًا؛ إذ كان هو همزة الوصل الفعّالة التى تثير الاهتمام بالأعمال الأدبية وبالقضايا التى يطرحها الأدباء فى أعمالهم، والتى تُبقى هذا الاهتمام حيًّا ومتجدّدًا، فتسهم بذلك فى تكوين وترسيخ الثقافة الوطنية. وقد غيّر الإعلام دوره الآن ليسهم فى ترويج وتوطيد ثقافة كرة القدم، وثقافات مماثلة استبدلت بثقافة الوعى والسماحة والمسئولية وحبّ الجمال التى تربّينا عليها وبها قيم الاعتزاز بالجهل، والتعصّب، والفهلوة، والقبح، وأصبحت هذه القيم «ثقافة» جديدة لها رسوخ الأهرام.

أقصى ما يطمح إليه أى روائى الآن (إن وجد من ينشر له عمله دون أن يدفع بنفسه ثمن النشر) هو أن يتناول أحد النقاد عمله فى مقال قصير أو طويل فى مجلة ثقافية أو فى إحدى الصفحات الأدبية أو البرامج الثقافية المتخصصة، ثم ينتهى الأمر بعد ذلك بالرواية إلى غياهب النسيان.

وخلاصة القول: إنّه لولا قلة من القرّاء ـ لا أعرف بأى معجزة مازالت باقية فى هذه الظروف، ومازالت قادرة على فرز الأعمال الجيّدة وإبقائها حيّة فى ذاكرتنا الثقافية ـ لولا هذه القلة المكافحة للظروف الطاردة، لاندثر فن الرواية مثلما لقى فن المسرح عندنا مصرعه من قبل.

❊ ❊ ❊

وإلى هذه القلّة الوفيّة إذن التى أعلّق عليها آمالاً تتجاوز إنقاذ الرواية، فإننى أهدى هذا الكتاب، وهو ليس كتابًا لنقد الرواية، بل هو العكس كما يسجّل العنوان بأمانة قراءة مادحة لبعض الروايات والروائيين ممن أحببت. ليسوا هم كل من أحببت بالطبع وإلا لاحتاج الأمر كتبًا كثيرة، إنّما كان للمصادفة وحدها فضل فى تجميع هذه الفصول، فهى روايات كتبت عنها فى بعض الصحف والمجلات، أو تحدّثت عنها فى بعض الندوات، واحتفظت بما قلته عنها. وإذ لا تزعم هذه الفصول كونها نقدًا (ناهيك عن أن تكون تأريخًا، أو انتقاءً لأفضل الروايات المعاصرة)، فقد يجد القارئ مع ذلك أنها تطرح فى كل فصل من فصولها مسألة أو مسائل تتعلّق بفن الرواية، نابعة من صميم العمل المقروء، لا من نظريات وأفكار مسبقة تزعم ما ينبغى أن يكون عليه الفن الروائى؛ إذ ليست هناك ـ فى ظنّى ـ قواعد للرواية سوى أنّها ما يكتبه روائيون موهوبون سواء جاء إبداعهم احتذاءً لمثال سابق أو ابتكارًا جديدًا على غير مثال.

والقارئ المدرّب قادر على اكتشاف الرواية الحقيقية من الزائفة.

غير أن كل رواية تحتاج إلى اجتياز اختبارين مهمين؛ الاختبار الأول هو: حكم الجمهور، غير أنّ هذا الحكم قد يصيب وقد يخطئ؛ بمعنى: أنّ بعض الروايات قد تلقى بعد صدورها رواجًا جماهيريًّا ونجاحًا كبيراً لأسباب لا علاقة لها بالفن، فى حين أن روايات أخرى عظيمة قد تفشل لدى جمهور قرائها المعاصرين، وقد يعجز عن تذوّقها. وأكرّر أن ذلك يحدث فى بعض الحالات فقط، وفى كثير من الأحيان يكون حكم الجمهور صائبًا.

أمّا الاختبار الثانى أو الحكم النهائى الذى لا نقض فيه ولا إبرام ـ بلغة أهل القانون ـ فهو اختبار الزمن. فمع مرور السنين تسقط من ذاكرة الجمهور والأدب الروايات التى لا تستحق الاعتبار، فى حين تصبح الروايات الحقيقية جزءًا من الذخيرة الباقية للفن الروائى، وتكتسب حياة متجدّدة مع الأجيال المتتابعة من القرّاء. وأنا أعتبر هذا الدرس البسيط هو أهم ما تعلّمته من تجربتى كقارئ للرواية وكاتب لها، لا تخدعنى مهرجانات المديح لروايات بعينها، ولا حملات الهجوم على غيرها.

أقول لنفسى: مازلنا فى مرحلة الاختبار الأول.. مكتفيًا بحكمى الخاص على ما أقرأ، وذلك ما أنصح به كل قارئ عاشق للرواية، وإن كنت أعتقد أنّ القرّاء يفعلونه دون أن أقوله!

❊ ❊ ❊

ولم يبقَ الآن إلا أن أذكر كلمة قصيرة عن الظروف التى كتبت فيها فصول هذا الكتاب: كتبت الفصل الأول عن مصر القديمة عند نجيب محفوظ فى الشهر التالى مباشرة لحصوله على جائزة نوبل فى عام ١٩٨٨م. وكان نادى الكتّاب العربى فى الأمم المتحدة بچنيف ـ حيث أعمل ـ قد عقد ندوةً بناء على رغبة زملاء من جنسيات مختلفة فى المنظمة؛ لتقديم كاتبنا الكبير لجمهور أجنبى، وكنتُ أحد المشاركين فى الندوة.

لم يكن الجمهور على دراية بالأدب العربى المعاصر؛ لهذا فقد كان علىَّ أن أمهّد بكلمة عن الثقافة المصرية الحديثة ومكانة نجيب محفوظ فيها.. ومازلت حتى الآن أذكر هذه الليلة التى غصّت فيها القاعة الكبيرة بالمبنى الجديد للأمم المتحدة بجمهور لم يحظَ بمثله أبدًا نادى الكتاب العربى، وما زلت أذكر أيضًا الانتباه والشغف اللذين تابع بهما ذلك الجمهور الدولى المحبّ للرواية الترجمة الفرنسية الدقيقة التى تطوّع بها الناقد والأكاديمى الراحل د. سيد أبو النجا ـ رحمه الله ـ وتدافعهم بعد انتهاء المحاضرة للسؤال عن أعمال نجيب محفوظ المترجمة إلى مختلف اللغات. وعندما نشرت هذه الكلمة بعد ذلك فى مجلة (الهلال) عام ١٩٩١م، حذفت منها الأجزاء التى أعتقد أنّ القارئ المصرى والعربى على علم بها.

وقد حاولت أن أبيّن فى هذه الكلمة الدور الذى لعبته روايات محفوظ

الأولى عن مصر القديمة فى بناء عالمه الروائى. أما الفصل التالى مباشرة، فهو نقلة من أقدم أعمال كاتبنا الكبير إلى أحدث أعماله وقت نشر هذا المقال. وقد تثير انتباه القارئ العناصر الفكرية والفلسفية الممتدة فى رؤية نجيب محفوظ من أول أعماله إلى أحدثها؛ ولهذا فقد سمحت لنفسى أن أدرج هذا العمل القصصى ضمن حديثى عن الرواية.

أما بقية فصول الكتاب فقد نشرت فى تواريخ تالية للفصل الأول فى مجلات (المصوّر) و(الهلال) و(إبداع) و(أخبار الأدب) فى مصر، وفى الطبعة العربية من صحيفة (لوموند دبلوماتيك) الفرنسية. وكان الفصلان عن روايتى (محمد زفزاف) و(الميلودى شغموم) مساهمتين فى لقاءين متتابعين للروائيين المصريين والمغاربة عُقدا فى الدار البيضاء والقاهرة، كما كان الفصل الخاص برواية (هليوبوليس) لـ«ميّ التلمسانى» عبارة عن كلمة ألقيتها فى مؤتمر ضمّنا معًا فى مدينة منتوفا الإيطالية، وقد نشرته مجلة (نزوى) العُمانية، غير أنّنى قد حذفت هنا أيضًا ما أعتقد أن القارئ المصرى فى غنى عنه، أما الفصل الخاص برواية (عمارة يعقوبيان) لعلاء الأسوانى، فهو كلمة أسهمت بها فى ندوة عقدت فى القاهرة بعد صدور الرواية، ولم يسبق نشره.

هذا، وكنت قد ضمّنت كتاب أبناء رفاعة الذى سبقت الإشارة إليه قسمًا، نشرت فيه كلمات وداع لراحلين أعزّاء من أدبائنا: يوسف إدريس، ويحيى حقّى، وتوفيق الحكيم، ويحيى الطاهر عبد الله.. من هنا فقد أسميت القسم الثانى من هذا الكتاب (عبرات أخرى) كتبت

هذه الكلمات ونشرتها بعد رحيل هؤلاء الأصدقاء مباشرة، وتحدّثت فيها عن علاقتي الشخصية بهم؛ لهذا فهى تعكس مشاعر لحظات الفراق. وقد فكّرت أن أعيد صياغتها لأجعلها دراسات أشمل لمن غابوا عنّا، ولكن رأيى استقر فى النهاية على أن أنشر الكلمات كما ظهرت أول مرّة؛ فأنا لا أخجل من دموعى.

بهاء طاهر

القاهرة ـ مارس ٢٠٠٤

القسم الأول

روايـات

مصر القديمة

فى أعمال نجيب محفوظ

يشبه تاريخ مصر القديمة فى مجراه العام مسرحية من ثلاثة فصول، لها كالدراما عند أرسطو بداية ووسط ونهاية، ففى الفصل الأول ـ أو المرحلة الأولى من هذا التاريخ المدوّن ـ كان هناك خط من الصعود المستمر.. بدأ بتوحّد شمال مصر وجنوبها فى حكومة مركزية قوية، وتطوّر على أيدى ملوك شموس، أشرق على مصر فى عهدهم نور العلم والفنون بصورة لم يعرفها العالم القديم من قبل، وظلّت أهرامهم الرواسى صروحًا شامخة تشهد على ذلك المجد، وعن تلك المرحلة بالذات ـ مرحلة بناء الهرم ـ يكتب نجيب محفوظ أولى رواياته «عبث الأقدار».

غير أنّ بذرة الصراع الدرامى فى ذلك العصر كامنة برغم كل تلك القوّة، وتمثّلت فى النزاع الذى بدأ على استحياء بين الملوك والكهنة منذ الأسرة المالكة الرابعة ـ أسرة بُناة الأهرام ـ واشتد فى ظل الأسرتين الخامسة والسادسة، فعصف بالحكومة المركزية، وانتهى الفصل الأول بانفجار بدا وكأنّه دمّر كل شىء؛ حيث تفتّتت الوحدة التى صنعها مينا أول الملوك الأقوياء، ونشبت ثورة لعلها أول ثورة شعبية مدوّنة فى التاريخ، حطّمت الملوك والكهنة على السواء، وتمرّدت على كل قيم الدولة المستتبة.. وعن الصراع بين الملوك والكهنة يكتب محفوظ روايته الفرعونية الثانية «رادوبيس».

ثم يمر حوالى مائتى عام قبل أن يبدأ الفصل الأوسط من هذه الدراما التاريخية، تسترد مصر الموحّدة نفسها، وتتطّور الحضارة والمعرفة، ولكن بذرة الصراع تأتى هذه المرّة من الخارج، من قبائل البدو القادمين من الشرق، والذين احتلوا أرض مصر، أو معظم أرضها؛ حيث ظلّ أقصى الجنوب مستقلاً، وخاض الجنوبيون معارك كثيرة خاسرة ضد الغزاة الذين تفوّقوا عليهم بفضل تكنولوجيا لم يكن للمصريين علم بها، هى استخدام الحصان، ذلك الحيوان الحربى الأصيل الذى لم تعرف سلالاته الأولى ـ مع الأسف ـ طريقها إلى وادى النيل قبل أن يدخلها غازيًا، ولما استوعبت مصر الجنوب هذه الوسيلة الحربية الجديدة، انتصرت على غزاتها، واستطاع أحمس مؤسّس الأسرة الثامنة عشرة أن يطردهم من الأرض كلها، ولهذا ظلّت له عند المصريين دائمًا مكانة المحرّر العظيم، وخلّد محفوظ حياته وصراعه فى روايته الفرعونية الثالثة «كفاح طيبة».

وفى الفصل الثالث والأخير من تاريخ مصر القديمة، المعروف باسم الدولة الحديثة التى أسسها أحمس، تبلغ تلك الدراما المصرية ذروتها، تبلغ الذروة فى كل شىء.. فى الاستقرار والقوّة؛ إذ تتوسع حدودها فى الشرق والجنوب، والذروة فى العلوم والفنون.. فها هو معبد الكرنك بضخامته المهيبة يتحدّى أى بناء معمارى آخر أقامه الإنسان، بينما ينافس معبد الدير البحرى الصغير المقابل لمعبد الكرنك، بمقاييسه الدقيقة وتناغمه مع الجبل الذى تولد فى حضنه التصورات الإغريقية التالية للعمارة، ويبلغ الصراع أيضًا ذروته بين الفراعنة والكهنة، يداريهم بعض الفراعنة بالهبات والعطايا فيزدادون ثروة وقوّة، ويعالجهم فراعنة

آخرون بالسياسة حين يضربون بعض الكهنة بالبعض الآخر، حتى يصل أخناتون.. أخناتون الفرعون الشاعر الذى انشق انشقاقًا كاملاً عن مؤسسة الكهنة، وقدم أول ديانة للتوحيد فى العالم، يرى فرويد فى آخر كتبه «موسى والتوحيد» أنّ العقيدة الموسوية كما نعرفها من العهد القديم قد تأثرت بها تأثرًا قويًّا، ولكن فترة الحكم السعيد لأخناتون تنتهى نهاية مأساوية كما نعرف؛ إذ يهجره أعوانه بمن فيهم زوجته الجميلة نفرتيتى، ثم يُرغم فى النهاية على التنازل عن العرش، ويموت أو يقتل وحيدًا فى قصره، وتكون هذه المأساة موضوع آخر روايات محفوظ الفرعونية «العائش فى الحقيقة»، وهو اللقب الذى اختاره أخناتون لنفسه.

تلك هى أبرز ملامح الدراما الفرعونية كما تناولها نجيب محفوظ؛ ذلك أنه بعد الذروة يأتى الهبوط من الذروة، يتتابع على العرش فى الدولة الحديثة بعد أخناتون ملوك ضعفاء، ويظهر بين الحين والآخر ملوك أقوياء، ولكن عوامل الفساد كانت تنخر فى الداخل، وتهديد الدول الجديدة الفتيّة يزحف من الخارج، فيهبط بالتدريج ستار من الظلام على تلك الحقبة من تاريخ مصر، قبل أن تدبّ الحياة من جديد على مسرحها بشخوص ورؤى جديدة.

«عبث الأقدار»

حكاية الطفل المقدّس

يقول نجيب محفوظ فى خطاب تسلّمه لجائزة نوبل إنّه ابن حضارتين: الفرعونية والإسلامية، والواقع أنّه قد جمع فى شخصه وعمله على نحو فريد بين هاتين الحضارتين الكبيرتين. لنحاول أن نستكشف شيئًا من ذلك بالتركيز على الحضارة الأقدم.

كتب نجيب محفوظ أولى رواياته «عبث الأقدار» فى عام ٩٣٩١م، عشيّة الحرب العالمية الثانية، وكانت مصر تخوض ـ منذ وقت أبعد ـ حربها الخاصة بمحاولة التخلّص من الاحتلال الإنجليزى، وفى هذا الصراع الطويل، كان المصريون يرجعون إلى تاريخهم القديم، يستمدون من لحظاته المجيدة الثقة بأنفسهم، وتأكّدت هذه النزعة بعد ثورة ٩١٩١م الكبيرة ضد الإنجليز، فراح «مختار» أشهر مَثّال مصرى معاصر يستلهم فى أعماله الباكرة فن النحت المصرى القديم، استقى منه تجريد الخطوط والتعبير بالكتلة لا بالتفاصيل، وراحت أيضًا مدارس الفن التشكيلى المصرى الجديدة تبحث فى الفن المصرى القديم عن مصادر لإلهام عصرى، وذلك شبيه إلى حد ما بما حدث فى عصر النهضة فى أوروبا، باستلهام المصادر اليونانية والرومانية.

ولم يكن غريبًا فى هذا المناخ النفسى أن يكون أول اختيار لنجيب محفوظ هو أزهى فترات ذلك التاريخ القديم، أى: لا أقل من مرحلة بناء الهرم الأكبر.

وتبدو «عبث الأقدار» حتى من مجرّد عنوانها عملاً ميلودراميًّا يليق بسن الشباب، وهى تستند فى خطوطها العريضة إلى أسطورة تاريخية

حفظتها بردية شهيرة معروفة ببردية «ويستكار»، فلقد مثل بين يدى خوفو قبل إكمال بناء هرمه الكبير بعشر سنوات ساحر خارق القدرات، بَشَّره بطول العمر والمجد، ولكنه تنبأ له فى الوقت نفسه بأنّ الحكم سيخرج من سلالته الملكية؛ ذلك أنّ طفلاً مقدسًا قد ولد لكاهن الإله رع فى إحدى مدن الجنوب هو الذى سيرث العرش بعد حين.

وتغضب هذه النبوءة الملك خوفو وولى عهده القاسى، فيمضيان على الفور على رأس حملة إلى الجنوب، ويقصدان بيت الكاهن الذى ينتحر لعلمه بمقصد القادمين، وهناك يجدان طفلاً رضيعًا وأمّه، فيسل ولى العهد السيف ويقتل بضربة واحدة الأم والطفل دون أن يسمع تفسيراً أو يقبل دفاعًا، ويرجع خوفو ووليّ العهد مطمئنين إلى عاصمة الملك.. أما نحن فنعرف بطبيعة الحال أنّ الطفل المقتول ليس هو الطفل المنذور للمجد، فقد هَرَّبَ الكاهن ذلك الرضيع وأمّه مع إحدى الجاريات إلى قريته الأصلية، ولكن فى الطريق تهاجم العربة قافلة من البدو، وتتمكّن الخادمة من الهرب بالطفل. وتتشرد الخادمة الوفية بطفلها حتى تصل إلى العاصمة، وهناك يعطف عليها بشارو مفتش بناء الهرم ـ أو مدير مستخدميه بلغتنا العصرية ـ ثم يتزوّجها ويتبنّى طفلها ددف، وفى مسار القصة يقترب ددف خطوة خطوة من تحقيق النبوءة التى لا يعرف شيئًا عنها. وتبدو، حتى من هذه القصة الأولى، مقدرة نجيب محفوظ الهائلة على صياغة الأحداث الروائية المتماسكة والمشوِّقة، ولن نستطيع سرد هذه الأحداث بطبيعة الحال، ولكن القصة تنتهى بأن ينقذ ددف الملك خوفو من مؤامرة دبّرها ولى العهد الذى نفد صبره من طول فترة حكم الملك الشيخ، ثم بأن يعلن الملك

الجريح على فراش الموت أنّه يعطى العرش من بعده لددف بن بشارو، كما يزوجه من ابنته، ولكن قبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة تظهر الأم الحقيقية، ويعرف خوفو أن ولى عهده هو الطفل الذى حاول فى البدء أن يقتله وأنّ كل صراعه ضد القدر كان عبثًا.

سيلاحظ القارئ على الفور التشابه الذى لا تخطئه الذاكرة بين هذه القصة الفرعونية التى سجلتها أوراق البردى قبل خمسة آلاف عام، وقصة نبوءة أخرى تالية وشهيرة فى تاريخ الأدب؛ نبوءة الطفل الذى قيل إنّه سيحكم بدلاً من أبيه، فيحاول الأب قتله وليدًا، ولكن الخادم المكلّف بالقتل يهرّبه فينشأ بعيدًا وغريبًا، ثم ينتهى بأن يقتل على غير علم منه أباه ويتزوّج أمّه ويتولى العرش (وهو يحاول أن يهرب منه عندما تكرّرت على سمعه النبوءة)، وحين يكتشف الحقيقة يفقأ عينيه وينفى نفسه من المدينة... وذلك هو أوديب الملك الذى أصبحت قصته على مدى التاريخ الأدبى رمزًا للصراع ضد القدر منذ سوفوكليس اليونانى وحتى أندريه جيد الفرنسى. قصة هذا الصراع عند أولهما هزيمة تنتهى بالتكفير والغفران، وعند الثانى هى تمرد يحقق غايته فى ذاته، بمعنى: أنّ أوديب قد انتصر على القدر بمجرّد أن قرّر ألا يستسلم له، وبمجرّد أن حاول أن ينجو من النبوءة رغم سقوطه فى براثنها وهو يحاول النجاة.

هذان مفهومان للقدر، فما هو مفهوم نجيب محفوظ المصرى فى«عبث الأقدار»؟

إنّ الإجابة التى يقدمها نجيب محفوظ تجمع بين التراث الذى حفظته الأسطورة؛ إذ يكرّر فى الرواية بالنص تلك الحكمة المصرية القديمة: «لا ينجى حذر من قدر»، وبين تأثره الواضح بالفلسفة الإسلامية التى درسها فى الجامعة، والتى يشغل مفهوم الجبر والاختيار محورًا رئيسًا فيها: هل الإنسان مُسيرَّ فى أفعاله، أم أنّه مُخيرَّ بإرادته الحرّة؟ وتنصهر المؤثرات فى بوتقة فكر نجيب محفوظ، ليقدّم رؤيته الخاصة، فالقدر عنده حقيقة واقعة وحريّة الإنسان حقيقة واقعة، وهناك عدالة إلهية تفرض على الإنسان قدره بناء على ما يفعله بإرادته الحرّة، فلقد سمع خوفو نبوءة العرّاف وحاول أن يهرب منها بارتكاب جريمته، واستحق بارتكابه لهذه الجريمة أن ينفذ فيه قضاء القدر.

وها هو فرعون يقول على فراش موته بلسان محفوظ: «أعلنت على الأقدار حربًا شعواء، فجرّدت جيشًا صغيراً سرت على رأسه بنفسى لقتال طفل رضيع، وظننت أننى نفّذت إرادتى وأعليت كلمتى... وإذا بالرب يصفع كبريائى، وهأنتم ترون كيف أنىّ أجزى طفل رع على قتله ولى عهدى باختياره خلفًا لى على العرش، فانظروا».

ذلك التسليم الأخير من خوفو يختلف كثيراً عن تفجّع أوديب اليونانى بعد أن أدرك الحقيقة ففقأ عينيه، فلمرة أخرى يقرّ فرعون بندمه الذى انتابه بعد الجريمة، ويراه مبرّرًا للعقاب الذى حلّ به، ولمرّة أخرى يدرك ما كرّره من قبل: «إنّ أفعال الآلهة قد تلبس رداء الوحشية، ولكنها فى جوهرها حكمة سامية». ترى ما هى الحكمة فى حالتنا هذه؟! لقد كان ددف عند محفوظ، وهو الجندى المفكّر القارئ الرحيم والوفى، أحق

بالعرش من ولى العهد الأنانى والمتوحّش.

تلك إجابة أخلاقية، قاطعة ومباشرة تليق بالسن وبالمرحلة اللتين كتب فيهما محفوظ روايته، ولكن هناك أيضًا إجابة أخرى غير مباشرة وأبعد دلالة؛ فمحور الرواية هو بناء الهرم، فما الذى يدل عليه ذلك البناء عند محفوظ؟ وهو يتصدّى أولاً فى الرواية، وبمنطقه الروائى للرد على تلك الشائعة التاريخية التى كان مصدرها هيرودوت عندما قال: «إنّ خوفو سخّر المصريين واستعبدهم لبناء الهرم». لم يكن هيرودوت معاصرًا لبناء الهرم، ولكنّه سجل رأيه بعد عشرين قرنًا من ذلك البناء، فتوارثه الكُتّاب كما لو كان حقيقة تاريخية[1].

وعند محفوظ أنّ ذلك الصرح العظيم عمل يليق بالأحرار لا بالعبيد، ويساند رأى محفوظ كل أبحاث المؤرخين الجادين الذين تناولوا تلك الفترة؛ فقد كان الهرم معبدًا كأى معبد آخر؛ لأنّ الفرعون كان ينضم للآلهة الخالدة بعد وفاته مباشرة، وقد بنى سنفرو ـ والد خوفو ـ هرمًا ضخمًا هو الآخر، ولكنّه كان من أكثر الملوك شعبية وظلّ يُعرف عند الأجيال التالية باسم «الملك الرحيم والفرعون المحبوب».. لقد كان الإيمان لا السخرة هو الحافز وراء ذلك البناء العظيم.

ويتفق ذلك التفسير تمامًا مع هدف محفوظ وجيله من بعث التراث المصرى كحافز على الاعتزاز بالذات وكمحرّك للنهضة، ولكن لبناء الهرم دلالة أخرى تتفق مع محفوظ عن القدر فى تلك المرحلة من أعماله.. إنّ خوفو يثبت أمام القدر، لا بمحاولاته للهرب من النبوءة

التى أنذرت بالقضاء على سلالته ومجده، بل بإصراره على تشييد الهرم.. فالرواية تسجّل أيضًا تردده أمام هذا المشروع الذى بدا طموحًا مستحيلاً أمام الجهد البشرى، وصراعه مع اليأس، وتغلّبه على الوساوس التى تصرفه عن إكماله حتى يقيم فى النهاية كما يقول محفوظ: «شعار مصر الخالدة.. فهو وليد الصبر.. وهو مثال العبقرية التى جعلت من وطننا سيدًا على الأرض تسبح الشمس فيه مع خوفو فى السفينة المقدّسة».

وبعيدًا عن الغنائية وعن الوطنية المبرّرتين، فإنّ محفوظ يريد أن يقول شيئين محددّين: إنّ خوفو الذى فشل فى تحدى القدر وارتكب جريمة لإنقاذ عرشه، هو نفس الفرعون الذى بنى الهرم وثبت أمام القدر بإنجاز يبرّر حياته. والشىء الآخر ـ وهو وثيق الصلة بذلك ـ أنّ الإنسان ـ خوفو فى حالتنا هذه ـ هو مرتكب الجريمة وهو صانع الخير، فهو ليس بريئًا وليس مذنبًا ولكنّه البرىء المذنب.

وستظل فكرة القدر التى بدا اهتمام محفوظ بها فى الإطار المصرى القديم فكرة تشغله فى أعماله التالية الواقعية واللاواقعية على حدّ سواء،وستكتسب أبعادًا جديدة يحارب أبطاله ضدها فينتصرون أو يسقطون، ولن يكون فى هذه الأعمال هو القـدر الميتافيزيقى وحده، بل سيصبح قدرًا اجتماعيًّا أو سياسيًّا أو حتى قدرًا نفسيًّا نابعًا من داخل الأبطال، ففى رواية من أحب رواياته إلى قلوب القرّاء وهى «بداية ونهاية»، نرى صراع البطل ضـد واقع اجتماعى راسخ يحاول أن يقفز فوقه، ولكننا نكتشف معه أنّ لهذا الواقع صلابة القدر وحتميته، ويتكرّر

هذا الصراع فى روايات أخرى لعل أشهرها «حضرة المحترم». ونجد للمحددات النفسية طابعًا قدريًّا أيضًا فى رواية «السراب»، وفى شخصية «ياسين» الآسرة فى أشهر أعمال نجيب محفوظ وهى الثلاثية القاهرية. ويرس ـم القدر «السياسى» مصير كثير من الشخصيات فى هذه الث ـلاثية، وفى «زقاق المدق»، وفى روايات أخرى.

وثمّة مؤثّر آخر بدا عند نجيب محفوظ فى «عبث الأقدار»، ولكنّه سيلعب دورًا أكبر فى أعماله التالية، فإذا كان المزج بين العنصرين الأسطورى والواقعى فى هذه الرواية يسير فى خطّين متوازيين: نبوءة الساحر الأسطورية، ومسار الأحداث الواقعية، فإنّ هذا التداخل سيصبح أكثر تماسكًا فيما بعد، وسنرى الواقع فى بعض الأحيان يتخذ شكل الأسطورة كما فى روايته الجميلة «الحرافيش».

أنشودة للمثالية

وبعد هذه الإشارات العابرة التى لا يسمح المجال بأكثر منها، نرجع إلى عالم محفوظ الفرعونى: بعد أن يكتب المؤلف ثلاث روايات فرعونية فى مستهل حياته هى أول ما كتب، ينصرف عن التاريخ القديم قرابة أربعين سنة يكتب فيها أكثر من أربعين رواية، ثم يرجع برواية «العائش فى الحقيقة»، وقد أشرنا من قبل إلى أنّ بطلى تلك الرواية هما: أخناتون الملك الشاعر وأول الموحّدين المعروفين، وزوجته نفرتيتى التى شاركته فى مرحلة من ثورته الدينية، والتى أصبح تمثالها النصفى الجميل رمزًا لمصر القديمة لا يقل شهرة عن الهرم. وكان أخناتون ـ فى

التاريخ الواقعى ـ قد انطلق من فكرة الإله الواحد، عشق الحقيقة لكى يحدث ثورة فى كل القيم فى عصره، فقد نبذ القوّة ورفض أن يستخدم الجيش خارج بلده، وابتدع ثورة فى الفن فأصبحنا لأول مرّة نرى صور الفرعون وتماثيله فى بعد إنسانى لا تحوطه العظمة الشكلية، بل تعمد أن تظهر صوره ملامحه البعيدة عن الجمال، وبطنه المنتفخ وساقيه النحيلتين، وعن ذلك يقول محفوظ فى روايته على لسان أخناتون للفنان الذى يصوره: «خلق الإله الأشياء فلا تعبث بها، انقلها بأمانة، أبرزها بتقوى، اعكس كل ما بى من نقص فى الوجه والجسد ليتجلّى جمالك فى الحقيقة».

تختلف اللغة والبناء الروائى فى هذه الرواية اختلافًا كبيراً عن «عبث الأقدار»، فهى هنا أكثر بساطة وسلاسة، وإذا كان المؤلف قد عنى فى الرواية الأولى بحبكة القصة على حساب شخصياتها، فقد أفاد مع أخناتون من خبرته الروائية الطويلة لكى يقدم عملاً لا تنفصل فيه الشخصية النابضة بالحياة عن الحدث المتدفق، وفى الوقت الذى لا يبتعد فيه محفوظ كثيراً عن السجل التاريخى لأخناتون، يحاول أن يتلمس فى روايته إجابات عن الألغاز التى أحاطت بحياته: لماذا انشق عن الديانة المصرية التقليدية؟ كيف استطاع وهو المثالى المسالم أن يقاوم الكهنة الأقوياء أكثر من عشر سنين؟! كيف كانت علاقته بأمه الملكة «تى» التى حاولت أن تصرفه عن ثورته الدينية، وبزوجته الجميلة التى كانت أكثر منه حماسًا للدين الجديد؟ ولماذا هجرته نفرتيتى فى آخر حياته عندما بدأ أعداؤه يحاصرونه؟ هل كانت مجرّد زوجة غادرة، أم أنّها ـ على العكس ـ قامت بتضحية كبيرة لمحاولة إنقاذه؟ ولماذا

انتصر أعداؤه من الكهنة فى النهاية، وحطّموا عاصمته الجميلة المنشقة وديانته السامية وحياته ذاتها؟

بينما يغوص محفوظ فى قصة «أخناتون» بكل غموضها، فإنّ الرواية تكاد تكون أنشودة تمجيد للمثالية، ورثاء لها فى الوقت نفسه، ورغم أنّها تحفر حفرًا فى شخص أخناتون من أولها إلى آخرها على لسان كل من عرفوه من أفراد حاشيته الأحياء، فهى فى جوهرها ذلك التساؤل الذى تطرحه المربية البسيطة: «كان هو النبل والصدق والحب والرحمة، فلِمَ لم يبادله الناس نبلاً بنبل؟ لماذا انقضّوا عليه كالوحوش يمزّقونه ويمزَقون ملكه كأنّه عدو أثيم؟».

لا تجيب الرواية عن هذا السؤال، وإن طرحت كل إجاباته المحتملة، ولكن القارئ سيلاحظ أنّ محفوظ يكنّ لهذا الفرعون المثالى نفس الإعجاب الذى يكنّه لفراعنة القوّة، وهو يعطيه فى كتابه الحوارى الذى يحاكم فيه كل حكّام مصر، أى: «أمام العرش» نفس المكانة السامية التى يعطيها لجدّه المحارب ومؤسس الإمبراطورية المصرية القديمة تحتمس الثالث، كيف؟ هل هناك تناقض فى فكر نجيب محفوظ بين تمجيد القوّة وتمجيد المثالية؟ وهل هناك تناقض فى ثلاثيته الشهيرة ـ مثلاً ـ بين فهمى عبد الجواد البطل الفعّال الذى انضم لثورة ٩١ وقتله الإنجليز، وشقيقه كمال عبد الجواد المثالى الحالم، الذى رأى فيه الكثيرون سيرة شخصية للمؤلف نفسه؟! لا بد من قراءة كاملة لأعمال نجيب محفوظ لتعرف كيف زاوج فى فكره وعمله بين نيتشه وغاندى، أو فى الحقيقة بين خوفو وأخناتون.. وكأنّه قد ألغى التناقض بين هذين

الجانبين للوجه الإنسانى.

ترى هل ورث محفوظ تلك الثنائية أيضًا من الفكر المصرى القديم الحافل بالثنائيات، والذى كان إلها الخير والشر فيه أخوين شقيقين (أوزوريس وست)؟

إن يكن فى ذلك هو الجواب، فإنّ مصر القديمة تكون قد قدّمت مفتاحًا آخر لفهم عالم محفوظ المركّب والغنى بالدلالات.

---

(1) ومن أسف أنّ أسطورة استعباد المصريين لبناء الهرم، على وضوح فسادها وانعدام أى دليل تاريخى يساندها، ما زالت رائجة لدى كثير من الكتّاب الغربيين، وهى محور رواية حديثة لروائى عالمى، هو إسماعيل قدارى، وهو ألبانى الأصل، عنوانها «الهرم»، جعل فيها من ذلك الصرح رمزاً للاستعباد والطغيان وإهدار الحياة البشرية فى كل العصور، فقارن بين تلك الرؤية أحادية الجانب وتعمّق محفوظ (الشاب) فى دلالات بناء الهرم.

قراءة لأحدث اعمال محفوظ: ٩٥ دُرَّة

باستثناء ما كتبه الناقد المبدع فاروق عبد القادر، فقد انتظرت طويلاً أن أقرأ شيئًا عن هذا العمل الفذ من أهل الاختصاص، تصوّرت أقلامًا ونقّادًا يجلون لنا أسرار الجمال والحكمة فى تلك الكتابة شديدة التكثيف والتركيز وكأنّها خـلاصة العطر، فبدا الانتظار بلا نهاية! فأما وقد مضى ما يقرب من العام على نشر العـمل وعلى دراسـة فاروق عبد القادر، وأمّا أنّ كاتبه ليس سوى نجيب محفوظ نفسه بكل قامته وتاريخه، فسأنسى للحظة هذا التجاهل الغريب، وذلك لمجرّد الإعلان عن العمل مرّة أخرى! فالوقت يمر ونحن نترك العطر فى القارورة حارمين أنفسنا من أن ينفذ شذاه إلى حواسنا وعقولنا التى خدّرها العادى والمألوف.

والعمل بالطبع هو ذلك الكتاب الذى ضمَّ أقاصيص نجيب محفوظ المنشورة فى مجلة «نصف الدنيا»، والتى أصدرتها مشكورة تحت عنوان «٥٩ قصة.. آخر ما كتب صاحب نوبل». وإذا كان هذا الحديث قد بدأ بالعطر فلأنك ستتنسم بالفعل رائحة القاهرة القديمة بكل مفرداتها وأنت تتابع هذه الأقاصيص من صفحتها الأولى إلى صفحتها الأخيرة: رائحة محلات العطارة، والبخور فى البيوت، والنعناع مع البائعات على قارعة الطريق، والياسمين، والفل فى باحات الدور، وماء الورد والزهر فى المقاهى، وأريج التمر حنّة والكافور فى حدائق الأثرياء عند أطراف الحارة.. كل شذا المدينة القديمة ينثره عليك «ملك القاهرة» المتوّج بحبها الغامر، هو يحيى أمامك بلمسات مقتدرة معالم

الحوارى والأزقة، التى تتعالى تارة فوق الزمن وتئن كثيراً تحت وطأته: تلك البيوت الصغيرة، والزاوية والسبيل والكتّاب، والقبو، والحصن القديم، ومسقى الدواب، ودور الأثرياء المسوّرة فى الأركان، ولكن على مرمى البصر أيضًا وعبر الممر مقابر الأسلاف وسكّانها!

يتشكّل ذلك العالم أمام بصرك، تكاد تلمسه وتشمّه، وأنت تعيش مع أبطاله دوّامات حياتهم.

خذ مثلاً قصة المهد، تلك اللوحة الفريدة بلغتها الموحية، وصورها الغنيّة التى تجسّد الانتقال من طفولة عامرة بأسباب الفرح إلى بدء الصبا والوعى؛ إذ ترى بطلنا «كاتبنا» ينعم بالمرح بين يد حنون، الغفلة السعيدة عن الزمن، يتمرّغ فى بستان الحريّة قبل الوعى بها، فى البدء ملذات الحواس فى الطعام فى البيت العامر، المهلبية والشهد والعسل الأسود بالطحينة، وفى الشارع الدوم والتفّاح المسكر وبراغيت الست والكنافة والبقلاوة.

وفوق سطح البيت مسرّة اكتشاف سماء الفصول الأربعة، وفى الأفق مآذن وقباب تستوى بينها مئذنة الحسين كالعروس بقدّها الممشوق، ومعجزة الحياة فى الدواجن الوليدة ومراقبتها تكبر مع تقديم أعواد البرسيم للأرانب ورمى الحب للكتاكيت، والمشاركة فى نقش كعك العيد الصغير، وتسمين خروف العيد الكبير.

ولكن فوق السطح أيضًا، وفى بير السلّم يعى الطفل مسرّات حب

الطفولة،ويبدأ فى اكتشاف جسده.

«ولذّة الحواس أشمل من الطعام والحلوى، فالخضرة والأزهار تهب القلب فرحة طائر، أما مسرّة الأذن فحديثها يطول حين تتردّد فى الأفراح ومن الفونوغراف تلاوة المقرئين وأغانى عبد الحى حلمى، وصالح، ومنيرة، والبنا، وسيد درويش. وسينما الكلوب المصرى متى وكيف ملكت الفؤاد مع خفّة شارلى شابلن وجمال مارى بيكفورد».

ثم تبدأ الأسئلة الكبيرة تطرق الرأس الصغير، مع زيارات القرافة التى ترتبط أول الأمر بالبهجة، فها هو موسم الفطائر، والزهر والريحان، وتجمّع الأهل من الكبار ولعب الصغار، ولكن ما بال الوالدين يخاطبان الراقدين فى القبور كأحياء يسمعون ويستجيبون؟! ولماذا تدمع العيون وكل شىء يدعو للفرح؟!

يعرف القلب الغضّ مخاوف يطردها بالآية يتلوها والصلاة يقيمها، فيتقهقر إبليس وجيوشه، وتنتظر الجنّة ونعيمها، وتبدأ معرفة أخرى مع سيدنا فى الكتّاب، ومعرفة جديدة حين يقلّد الفتوات لاعبًا بالعصا فى الهواء، ثم حين يقلّد المتظاهرين هاتفًا بحياة سعد وسقوط الحماية.

كل ذلك العالم المزدحم بالصور التى ترسم لوحة عصر بأكمله، يتحرّك عبر عاطفة جيّاشة، لا بد أن تشعر من نبرة الحنين الدافق أنّ الكاتب يتحدّث هنا عن نفسه وعن طفولته، وكل ذلك أيضًا فى أقصوصة لا تزيد كلماتها على ألفى كلمة، قد تكون هى أطول قصص المجموعة،

فبعض القصص تقل عن مائة كلمة، ومعظمها تتألّف من مئات قليلة، ولكن مع تفرّد كل قصة بحكايتها الخاصة وقدرتها على خلق الجو والتأثير، فإنّك تحصل على متعة مضاعفة حين تقرؤها معًا؛ إذ تنتظم فى عقد متكامل تكتشف بنفسك الوشائج التى تربط بينها.

ولكن فلنبقَ مع عالم الطفولة فى قصة أقصر من سابقتها بكثير، قصة «اليمامة»، هى فى نظرى من أجمل قصص المجموعة، نحن هنا مع قصة مكتوبة بضمير المتكلّم: طفل يلعب تحت شجرة بلح عند الأصيل، يسمع غمغمة ممطوطة منغّمة، فيهتز قلبه للحن اليمامة التى يعرف شدوها ويحبّها حبًّا جمًّا، يناجيها لتهبط من غصنها وتعيش معه. سيوفر لها الأمان كلّه، لكنّها لسبب ما تطير بغتة فتقطع نصف الميدان، ثم تحطّ على سور الزاوية الصغيرة، يجرى وراءها وقد نسى تعليمات أمّه المشدّدة بعدم الابتعاد عن البيت، غير أنّ اليمامة تطير باستمرار أبعد فأبعد فى الجو وهو يطير وراءها فى الأرض متوسّلا أن تستجيب له، تحطّ على سور مدرسة، ثم تقف بعده على إفريز بقالة تبيع السجائر والخمور، وبعده على شباك مستشفى، وحين تطير للمرّة الخامسة وهو وراءها تزلّ قدمه ويسقط فى الأرض، وتختفى اليمامة، ويجد نفسه فى الخلاء الذى طالما قطعه بصحبة أمّه حاملاً الخوص وهما فى طريقهما لزيارة المقابر، وها هو المساء يهبط بكل جلال!

إن أنت رأيت فى رحلة الصبى وراء اليمامة رحلة الحياة كاملة فلن تكون مخطئًا، إن رأيت فيها ذلك التوق للوصول إلى المستحيل أو عشق الحياة التى تفلت من بين أيدينا كل لحظة، أو إن رأيت فى اليمامة

ذلك الطائر الصغير الجميل الذى يعشقه صبى مشبوب العاطفة، فأنت فى كل الأحوال على صواب، فالقصة تحلّق مع اليمامة وراء آفاق تلك المعانى وأكثر منها. ولكن أيّا كان ما يوحى إليك، فلن تنسى رحلة الطفل وراء طائره الناعم المغرّد، ولن تغادر صورته خيالك.

❊ ❊ ❊

على أن قصص الطفولة نادرة فى هذه المجموعة، العالم ليس بريئًا إلى هذا الحد، ليس تواقًا إلى الجمال والمجهول بهذه الدرجة بل هو عالم خشن وقاسٍ، تتصارع فيه إرادات ومصالح، ويمتزج فيه الخير بالشر.

وحارة نجيب محفوظ فى هذه المجموعة مجتمع مستقل تتجاور فيه سلطتان: سلطة زمنية يمثّلها شيخ الحارة، وسلطة روحية يجسّدها إمام الزاوية، وهو مع ذلك مجتمع أبعد ما يكون عن الجمود؛ لأنّه فى حالة تغيّر دائم، إن لم نقل: إنّه فى حالة سيولة، فلا شىء ثابت ولا مستقر.

فى أولى قصص هذه المجموعة «العودة»، يرجع الفتوة القديم إلى حارته بعد أن قضى عقوبة «المؤبد» فى السجن، يبحث من جديد عن أتباعه وعن أمجاده الغابرة. ولِمَ لا؟! «فالحارة هى هى، والحمد لله، بيوتها العتيقة ودكاكينها الصغيرة المتلاصقة، بيت واحد هدم وقامت مقامه عمارة نحيفة مثل العمود. الكتّاب القديم باق ولكن سقفه تهدّم.. المقهى الذى شهد أيام العز القديم باق فى مكانه وَلكن يديره شاب ببنطلون وقميص، وقد مدّت كراسيه صُفوفًا لمشاهدة مباراة كرة قدم فى

التلفزيون.

إمام الزاوية ـ الوحيد من أهل الحارة الذى تعرّف على الفتوة القديم ـ ينبّهه قائلا: «يا معلم الزمان غيرّ الزمان، غير أفكارك، لا فتونة اليوم».

ـ وإذن ما العمل يا مولانا؟

مهنة وحيدة بقيت للفتوة القديم فى الحارة، وإن غضب، وإن احتج، فسيفكر طويلاً ويقبل أخيراً.

ـ ما هى يا مولانا؟

«مسح الأحذية لا مؤاخذة!».

❊ ❊ ❊

لا يسير الزمن بالنسبة للأفراد ولا للحارة فى صيرورة إلى الأمام، بل حركة متذبذبة ومختلفة الإيقاع من التقدّم والتراجع، ثم إنّ «الأزمنة التى تمر بالناس تمرض وتموت مثل بقية المخلوقات» كما تقول إحدى شخصيات القصص، وما قد يبدو فى النظرة العابرة تقدّمًا ربما يحمل فى باطنه الانتكاس وعبث الأقدار، الذى كان عنوان أول رواية لمحفوظ، ينطوى فى هذه المجموعة على أبعاد اجتماعية وواقعية وأخرى نفسية ورمزية تتجاوز الواقع والمحسوس.

ففى قصة «الزفة الميرى» مثلاً نرى الحارة فى حالتها الخام، «جيران كأنّهم أسرة واحدة»، تحكمها السلطتان الأبويتان سالفتا الذكر. تهبط الحارة ذات يوم بعثة حكومية تضم بعض المشايخ وأحد الخواجات. لا يتصلون بأهل الحارة، ولا يبلغونهم شيئًا، غير أنّ أمورًا تحدث بعد الزيارة: يتم ترميم السبيل، وإصلاح سقف الكتّاب، وترميم حوض مياه الدواب، ويتفاءل الناس بأنّ خيراً كثيراً سيأتى، ويشاع أنّ بيتًا قديمًا سيتحوّل إلى مستوصف.

ولكن فى انتظار الخير الموعود، فقدت الحارة هدوءها، فعمّها الضجيج وكثرت المشاحنات، وامتلأت الأركان بالنفايات، وجاء أهل المزاج فأعدوا تحت القبو غرزة وبوظة للعمال والشباب، وتسرّبت رموز الدعارة وفاحت الرائحة، فانزعج الناس، وقال شيخ الحارة مواسيًا: «الخير والشر متلازمان كالنهار والليل ولا خوف على مؤمن».. وثارت الطبيعة على الحارة، فجاء شتاء لم يسبق له مثيل ملىء بالعواصف والأمطار، وقال الناس: إنّه شتاء الزفّة الميرى، وإنّه يحمل طابعها المشئوم، واستمرّت العاصفة، فانهار السبيل وتهدّم كشك الحنفية وسقط الكتّاب.

خرج شيخ الحارة بعد هدوء العاصفة يتفقّد ما جرى فى جنباتها، وصل إلى الممر المفضى إلى المقابر، فوجده غارقًا فى الماء، ووجد فوق سطح الماء بعض الجثث والهياكل العظمية تنحدر بها المياه نحو الحارة، فصرخ فى أهل حارته: «كفاكم حديثًا عن الحظ والقدر والزفّة الميرى وهيّا إلى العمل وإلا اجتاحت الأموات بيوتكم»!

وهذه عندى ليست خاتمة قصة فحسب، بل هى صيحة إنذار للقراء وللمجتمع بعامة، مثلها فى ذلك مثل قصة «الخنافس» التى غزت أسرابها وجحافلها بيوت الحارة، فلم تفلح فى مقاومتها وسائل الإبادة ولا الأدعية ولا البخور حتى أجلت سكان الحارة عن دورهم!

❊ ❊ ❊

هموم الحاضر ماثلة تمامًا فى هاتين القصتين، ويمكنك أن تضيف إليهما قصصًا أخرى مثل «معركة الحصن القديم»؛ إذ تخرج ذات ليلة الأشباح من ذلك الحصن، يقودها أحد الجنود، وتحتل الحارة فى استعراض عسكرى، «حتى ذهل الناس وهم يرون طابور الأشباح يشغل سطح الحارة من القبو وحتى مخرج الميدان. لم يجد الناس مكانًا إلا لصق الجدران، ولم يعد يسمع فى الليل إلا وقع الأقدام الثقيلة»!

تلك رمزية لا تحتاج إلى شرح ولا تأويل، تتعرّض بلغة الفن لحاضر نعيشه ونعرفه، تستيقظ فيه أشباح الماضى لتطارد الحاضر وتخنقه. على أنّ هناك قصصًا أخرى يكون فيها الحضور الواقعى شفّافًا إلى درجة تكشف أنّ الكاتب يومئ إلى أمور تتجاوز هذا الواقع، كما فى قصة «البهو» التى يبدو فيها أنّ الحارس رجل أمن مكلّف باعتقال خصوم سياسيين، قبض على كل أصدقاء الراوى، وقبع هذا الأخير ينتظر دوره فى الاعتقال. لكنّك إذا ما تأمّلت جيدًا حوار الأقصوصة ومسارها فقد ترى أنّ الكاتب الكبير لا يتحدّث عن السياسة أو المعتقلات بقدر ما يتجه إلى تأمّل فنى فى قدر الإنسان ومصيره.

الموت المتخفى فى أكثر من صورة، تجده كاللغز، يحيق بالأبطال فى قصص مثل «السهم» الذى ينطلق من لا مكان فيسقط ضحاياه بضربة محكمة، أو فى «مسافر بحقيبة يد» حيث تكون رحلة الموت قطارًا يقلّ الراحل وحيدًا وهو يرى من حوله كل الأهل والأقرباء يلوحون له لكنّهم لا يسمعون ولا يفهمون.

وانظر كيف يستطيع الكاتب القدير فى أقصوصة مثل «همس النجوم» أن ينجح عن طريق جمل قصيرة قاطعة وحوار مركّز مشحون بالدلالات فى خلق جو نفسى، يختلط فيه الواقع الخشن بما وراء الواقع، فيغشى القصة من جملتها الأولى إلى جملتها الأخيرة جو ملىء بالغموض والحيرة والتوتّر. الجدّة تجذب الطفل الذى يلهو وراء عربة الرش، فيقول لها شيخ الحارة: «يا ست فرجة أبعديه عمّا يؤذيه حقًّا». تسأله: أين وكيف نعيش بعيدًا عن حارتنا؟ يردّ الشيخ: إذن هو القدر يا ست فرجة. فتهتف العجوز: وربّك رحمن رحيم.

ويخرج الشيخ من الزاوية، فتعطيه الجدّة طاقية الحفيد: خذها وخبرنى مستقبله. شمّ الطاقية ومسح بيده على رأس الصبى، ثم قال: لا أرى إلا غيمًا. وقال له شيخ الحارة: ماذا كان يضيرك لو أسمعتها كلمة تطيب الخاطر؟ فرد: نحن قد نختصر، ولكننا لا نكذب.

وكان والد الصبى تاجرًا غنيًّا حين هبط فى مقهى الحارة مغنٍّ فاتن الشباب، فاستوقف الشيخ الوالد وحذّره: الصقر سينقض على الدجاجة. فحسبه طلب إحسانًا وأعطاه بكرمه المعهود. سأله شيخ

الحارة: ولماذا لم تكاشفه يا شيخ بما يخبئه القدر؟ فردّ: نحن لا نتجاوز الخط وإلا فقدنا النعمة. وطمأن شيخ الحارة نفسه بأن الرجل والمرأة قد يموتان قبل أن يشب الطفل للانتقام لأبيه القتيل، ولكنه سأل مع ذلك:

ـ وما معنى الغيم الذى حدّثت عنه الجدّة؟ فقال: إنه يعنى فى معارفنا الحيرة والفتن، والله أعلم.

❊ ❊ ❊

ليست هذه جولة فى عالم هذه الأقاصيص البديعة التى تتناول قدر الإنسان من أكثر من زاوية. بل هى مجرد إشارة إلى المحاور الأساسية التى تنتظم القصص، ولمحة إلى نكهتها وأسلوبها المكثّف الفريد. وهى ـ كما ذكرت ـ مجرّد إعلان، لعلّ قراء آخرين يسعون إلى اكتشاف كنوزها. فبعد أصداء السيرة الذاتية يهدينا محفوظ ذلك العالم المكون من جزئيات تقف كل مفردة فيها بذاتها فى نثرٍ مبلور كأنه الجوهر المصفّى، ولكن تلك المفردات تصنع معًا كلاًّ متكاملاً حين يُخرج محفوظ من صندوقه العجيب كل أوجاع الإنسان، ويطلق معها أيضًا طائر الأمل.

لماذا إذن لم نقرأ كثيراً عن هذا العمل الكبير؟

فى الستينيات «نعم سأعود مرة أخرى إلى الستينيات!» عندما كان

محفوظ يكتب «ثرثرة فوق النيل» أو«ميرامار»، كان العمل الروائى يدخل على الفور فى صلب حوار المجتمع واهتمامه، يناقش فكره فى هذه الرواية أو تلك كل اتجاهات النقد، بل كل تيارات السياسة. وكان الشىء نفسه يحدث مع ظهور كل مسرحية جديدة لكتّاب المسرح المرموقين، بل حتى كتابات جيلنا الشاب أيامها كانت تخاض حولها المعارك الصاخبة على صفحات الصحف ما بين القبول أو الرفض لها.

فما الذى حدث الآن؟ ولماذا يقابل بالصمت أحدث أعمال محفوظ وهو فى أوج مجده؟ أنا لا أتحدّث بالطبع عن مقال أو مقالين هنا أو هناك ربما يكون قد فاتنى الاطلاع عليهما، ولا عن دراسات أدبية «تمسّ الحاجة إليها»، ولكننى أتحدّث عن «الحوار الثقافى» الحقيقى.

أليس لنا أن نسأل هنا عمّا أصاب حياتنا حتى أصبحت رسائل الكاتب إلى مجتمعه تضيع فى الطريق؟

إن لم نسأل، وإن لم نبحث، وإن لم نعالج، فستسير ثقافتنا ومجتمعنا فى طريق مسدود حقًّا.

«مصرية».. الرواية والروائية

أعرف جيدًا الجو الذى كتبت فيه الدكتورة فوزية أسعد روايتها الآسرة «المصرية»: جو أوائل السبعينيات فى أوروبا. ففى صيف ٣٧٩١م، قبيل حرب أكتوبر، كنت ضمن وفد من الإعلاميين فى جولة تبادل ثقافى، شملت إيطاليا وإنجلترا وألمانيا وفرنسا، كان المفترض أنّ حوارنا مع من نلتقهم من رجال الإعلام حوار فنى عن الصحافة والإذاعة والتلفزيون فى بلدنا وفى بلدانهم. ولكن جو النكسة وأسئلة الهزيمة كانا يخيّمان على كل لقاء، كانت هناك قلّة، بل ندرة فى واقع الأمر، تتعاطف وتحاول أن تفهم. ولكن فى أغلب الأحيان كانت هناك الأسئلة التى تعكس الشماتة والتشفّى والإعجاب بإسرائيل التى لقّنت هؤلاء المصريين والعرب درسًا فى ٧٦. وهكذا وجدنا أنفسنا نترك الغرض الأساسى الذى سافرنا من أجله، ونتصدّى فى كل مكان لمحاولة شرح الحقائق عن تلك المعركة الطويلة والممتدة وعن أبسط الحقائق ـ أى: أنّ الغرب نفسه هو الذى يكفل لإسرائيل تفوّق التسليح باستمرار على كل جيرانها، ثم يتظاهر بالانبهار لأنّها بعد ذلك تنتصر ـ ولكن من كان يهمه أن يفهم؟ كانت اجتماعاتنا تنتهى كما بدأت، لا يهتز فيها ذلك الانحياز الأعمى ضدنا مهما بلغت فصاحتنا وقوّة حجتنا. وفى مدينة كولونيا بألمانيا، تخلّى إذاعى ألمانى عن قناع التهذيب الذى يفرضه التعامل الرسمى بين الوفود، وقال فى صفاقة: «أنا أصدّق كل ما تقوله إسرائيل، ولا أصدّق شيئًا مما يقوله العرب!».

ولما تصدّينا له، وقلنا إنّه يهدر شرف مهنته ذاتها بهذا الانحياز قبل أن

يسيء إلى العرب، اضطر إلى الاعتذار، وإنّما بالشفاه فحسب. لم تخفَ فيما أعتقد ذرّة من تحامل الغرب على هؤلاء المصريين والعرب المتخلفين والمهزومين إلا بعد حرب أكتوبر، وصراخ إسرائيل فى طلب النجدة المحمولة جوًّا والتى لم تتأخّر.

فى مثل ذلك الجو، وجدت الدكتورة فوزية أسعد ـ أستاذة الفلسفة المقيمة فى چنيف للعمل ـ نفسها تتحوّل إلى الأدب. تشرح فى مقدّمة الطبعة العربية لروايتها ذلك التحوّل: «بدت الحملة التى تشنها الصحافة الغربية ضد العرب بالغة البشاعة، فتضاعفت آلام النكسة فى نفوسنا، وشعرنا بازدراء الناس لمصر والمصريين والعرب عامة».

كتبت روايتها الأولى «المصرية» بالفرنسية؛ لكى ترد على حملة ظالمة ومستمرة ولكن بينما تكتب، اكتشفت من جديد وطنها ونفسها، واكتشفت موهبتها الرائعة التى جعلت روايتيها الأخيرتين «أطفال وقطط» و«منزل الأقصر الكبير» تفوزان على التوالى فى سنتى صدورهما بجائزة أفضل رواية فى العام، فى سويسرا.

زبيدة و«تيتا».. الشارع والبيت

و«المصرية» سيرة امرأة قبطية قاهرية عاشت طفولتها فى حى الروضة فى فترة الحرب العالمية الثانية، ولا تنفصل سيرتها بعد ذلك عن مسيرة الأحداث التى مرّت بالوطن.

سيخطر فى بالك أنّ هذه الرواية ـ وهى الرواية الأولى للمؤلفة التى

كتبتها بدافع محدّد ـ هى عمل دعائى أو تسجيلى. انسَ ذلك كما نسيته الكاتبة وهى تعمل على الأرجح. فهنا فن روائى خالص وبديع لا ينزلق إلى الدعاية المباشرة، ولا إلى تبسيط ما هو معقّد بطبيعته.

هنا رؤية للعالم، مغموسة فى حب الوطن. نعم، وإنّما دون أى تهدّج عاطفى مبتذل، أو تزويق يخفى الجوانب القاتمة من الصورة، ومن هذا الصدق وتلك العاطفة المتفجّرة، يكتسب هذا العمل قوته وقيمته الكبيرة.

سيأسرك فى العمل من صفحاته الأولى أسلوب الكتابة، ستتابع مع تلك الجمل القصيرة المكثّفة، الغنيّة بقدر هائل من التفاصيل الحيّة، ملامح حياة تشعر أنّك تعرفها جيدًا، أو رأيتها من قبل، تجسّدها لك عين الطفلة القاهرية التى لا تفلت شيئًا، فإذا بك جزء من ذلك الحى بسكانه وزوّاره وباعته الجائلين وغير الجائلين، تعرف دكاكينه وشوارعه وأرصفته وعسكر الشرطة فيه، بل رائحته وأصواته.

وحتى الأشياء التى قد لا يعرفها معظمنا، أى: البيت القبطى المصرى من الداخل وحياته الأسرية، تقدّمها لك بنفس تلك الألفة الحميمة والعفوية، فتصبح أنت الجار، وأنت الصديق الذى تعرف هذه الأسرة جيدًا، وتعيش معها بقلبك أفراحها وأحزانها.

كانت ليلى تبلغ من العمر عامين عندما توفىَ أبوها الدكتور مرقص، ولها شقيق يكبرها هو يحيى، الأم الأرملة ابنة رئيس وزراء سابق (هو

يوسف وهبة باشا، جدّ المؤلفة، وفى هذه الجزئية كما فى جزئيات أخرى، تطابق السيرة الذاتية السيرة الروائية، ولكن الإبداع الروائى هو الذى يمزج الواقعى بالمتخيّل فى وحدة منسجمة)، غير أنّ ميراث الأم لا يسمح لها بأن تعيش فى أحياء الأرستقراطية القديمة: جاردن سيتى أو الزمالك؛ فتبنى بيتًا فى حى متوسط، فى جزيرة الروضة، بالقرب من ميدان المماليك.

تسكن فى الدور الأول المحاط بحديقة، وتؤجّر الطوابق الثلاثة الأخرى. وفى ذلك الحى شبّت ليلى، ورأت العالم فى أول الأربعينيات. تكرّس الأرملة الشابة الجميلة نفسها بالكامل لأسرتها، تسرف فى الاحتشام فى ملبسها وسلوكها، لا ترفض فكرة الزواج الثانى فحسب؛ بل لا تريد لأحد أن يظن أنّ هذه الفكرة تراودها! وتريد بإمكاناتها المتواضعة أن تضمن لأسرتها حياة الطبقة الراقية فى ذلك الحين: الابنة تتعلّم الفرنسية، والابن يدخل المدارس الحكومية لتفتح أمامه أبواب الوظائف. تمنّت الأم وهى تشعر برياح التغيير فى المجتمع أن تتعلّم ابنتها الفرنسية والعربية معًا، فأدخلتها مدرسة خاصة نسيت فيها الفرنسية التى تعلّمتها فى البيت ولم تتعلّم من العربية الكثير، فعكست الآية: أدخلتها مدارس فرنسية على أن تتعلّم العربية على يد مدرّس خصوصى فى البيت.

لكن ليلى كانت لها مدرسة أهم فى تلك السن المبكّرة: زبيدة الشغالة المقيمة فى بيت آل مرقص والتى عشقتها الطفلة الصغيرة، وتعلّقت بها. زبيدة زوجة مهجورة، اقترن زوجها بفتاة صغيرة، فكرّست نفسها مثل

مدام مرقص لكى تربى ابنتها زينب، تدّخر المال لتزفها لعريس يليق بها. ومع زبيدة كانت تحدث الأشياء المثيرة فى حياة ليلى المغلقة والمحافظة: الخروج إلى الشارع ورؤية الحياة، ففى الشارع كانت زبيدة تحس بأنها فى بيتها؛ تحيى الباعة وتلوّح للشاويش وتتحدّث مع نسوة متّشحات بالسواد مثلها، تتنفّس ليلى بعمق روائح الطريق: عطر الياسمين فى الربيع، رائحة الذرة المشوية فى الصيف، وأريج المانجو فى الخريف. تفرح حين تأتمنها زبيدة على زوج من الأرانب تمسكه من أذنيه أو دجاج تحمله من أجنحته، وحين تجعلها تشترى بنفسها (سلطانيات) الزبادى المغطّى بطبقة من القشدة والتى سيأكلونها فى اليوم التالى. عندما تمرّان أمام المقهى تسرع الخطى وهى تخفى جسمها تمامًا بالملاءة السوداء، وتجرّ وراءها ليلى الصغيرة، ولكن عند نقطة الشرطة تبطئ الخطى مع أنّ هناك رجالاً أيضًا. فهنا، فى مأمن، تتعرفان على ما يدور فى الحى، وتمارس زبيدة دور القاضية: هل هذا الصبى نشال بالفعل؟ هل تبادل هذان الحوذيان الضرب بالسياط؟ أيهما الظالم؟ وأيهما المظلوم؟ تتحمّس زبيدة مع أو ضد، تشترك فى مناقشات لتطبيق العدالة، كانت تلك فرصتها الوحيدة للاختلاط بالناس، وفرصة ليلى لكى تتعرّف على الدنيا. تعبران معًا كوبرى عباس فى الطريق إلى الجيزة، هنا أيضًا تتمهلان، على عربات (الكارو) تجلس فتيات فى ثياب زاهية، صفراء وحمراء وزرقاء لامعة، يغنين ويضحكن ويصفقن. هل هو عيد، أم عرس؟ تجرد زبيدة محتويات العربة: المقاعد والمناضد والفرش، وتصدر حكمًا:والد العروس كريم.

على الشاطئ الآخر عند كورنيش الجيزة حياة مليئة بالإثارة أيضًا: بائع

العرقسوس بطاستيه النحاسيتين، باعة الحلوى، القرداتى، وربما (الأراجوز)، ولكن ليس كل شىء جميلاً، فهناك أيضًا الشحّاذ الضرير، والكسيح على مقعد بعجلات مصنوع من أخشاب صندوق قديم، المرأة المنهكة التى تحتضن طفلاً اسودّت عيناه من كثرة الذباب، ثم قساة القلوب بأحكامهم الجاهزة: هؤلاء فقراء لأنهم لا يعملون، والشحاذون يملكون نصف البلد!

عبر صيحات مكتظّة بتفاصيل لا تنتهى، تلتقى بصورة من أصدق الصور للشارع القاهرى مكتوبة بجمال وحبّ، ولكن داخل البيت ينبض أيضًا بحياة من نوع مختلف، تلتقطها عين لللى وتسجّلها: الأم وهى تساوم الباعة الجائلين عند باب المطبخ، الخال الضرير الذى أتى ليقيم مع الأسرة والذى يطارد الأم بشكوك واتهامات ظالمة طوال الوقت، الجلوس فى أمسيات الشتاء حول المجمرة والاستماع إلى حكايات الخال وتراتيله، الجدّة التى جاءت لتعيش معهم بعد وفاة الخال، كانوا ينادونها: «تيتا» كما يطلق الأتراك على جدّاتهم، وكانت الجدّة ترتدى ثوبًا أسود طويلاً، وتضع شالاً أسود على رأسها فلا يبرز غير وجهها الأبيض كنقطة مضيئة تخترق الظلام، وفى صباح كل يوم فى الساعة العاشرة، يأتى أولادها ـ أخوال ليلى ـ فتعد لهم القهوة فى طقس احتفالى ظلّ محفورًا فى وجدان ليلى، كما تحفر المؤلفة هذا الطقس الأليف فى وجدان القارئ.

وهناك أيضًا الجيران، المسلمون منهم والأقباط، وتسجّل ليلى صداقتها بكوثر؛ جارتها فى الطابق الثانى التى كانت تتبادل معها الألعاب

والكتب عن طريق سلّة تهبط وتصعد عبر نافذتين، كانتا أيضًا تلعبان الكرة و(الأولى) فى حديقة البيت الصغيرة، ولكن شيئًا معيّنًا حيرَّ ليلى وكوثر معًا، فقد استمعت كل منهما من أمها إلى قصة سيدنا إبراهيم (عليه السلام) وفداء ابنه بالكبش، ولكن لماذا كان اسم الابن عند أم كوثر إسماعيل، وعند أم ليلى إسحق؟ لن تشغل الطفلتان باليهما كثيراً بهذا السؤال، وستظل نهاية القصة سعيدة فى جميع الأحوال!

القاهرة ـ باريس والعكس

ستكبر ليلى بعد ذلك، ستتعلم كما قرّرت الأم فى مدرسة للراهبات. هى «تربية استعمارية» كما يقول عنوان الفصل؛ فهى تتعلّم كل شىء عن تاريخ فرنسا وأدبها غير أنّها تجهل كل شىء عن تاريخ مصر وجغرافيتها وآدابها، ولكنْ هناك شىء واحد على الأقل يحافظ على هويتها فى المدرسة؛ فهى قبطية مصرية أرثوذكسية؛ لذلك فهى تعفى من قُدّاس الأحد الكاثوليكى فى المدرسة، ومن دروس العقيدة الكاثوليكية.وتؤكّد أمها ذلك الحرص على الاستقلال حين تصحبها إلى الكنائس المصرية، وحين تعلم كيف ضحّى أجدادها للحفاظ على استقلالهم عن كنيسة بيزنطية فى التاريخ القديم، وكم قدّموا من الشهداء، ولكن صراع المذاهب يطرح أسئلة أخرى فى ذهن ليلى، وتغرق فى تاريخ مصر القديمة فى محاولة للفهم.

وفى البيت تكون أحزان: يأتى الموت من جديد، يحمل جدّة ليلى. تغسل الأم الجسد المسجّى، وتعطّره بأطيب العطور، وتأتى زبيدة

بصحبة امرأتين متّشحتين بالسواد. يولولن، يلطمن وجوههن، يمزّقن ملابسهن.. وفى لحظة خاطفة استدعت ليلى النّدّابات على معبد رمسيس.

كانت لزبيدة أيضًا أحزانها، حققت حلمها بتزويج زينب الجميلة من عريس مناسب، ولكن طفل زينب الأول ولد ميّتًا، وتتابع إجهاضها. راحت زبيدة تجرّب كل أنواع السحر وزارت أضرحة كل الأولياء والقديسين، لكن الإجهاض ظل يتكرّر.

أحلام كثيرة ستجهض فى هذه الرواية.

❊ ❊ ❊

تتغيّر حياة ليلى كثيراً بعد المدرسة الثانوية التى كرهتها. كانت الحرب العالمية الثانية قد انتهت، وأصبح السفر إلى أوروبا حلمًا متاحًا للشباب من طبقتها، فألحّت على أمّها وأخوالها وشقيقها الأكبر يحيى الذى تخرج ضابطًا فى الجيش ليسمحوا لها بالسفر إلى فرنسا.

ولكن قبل أن تنجح محاولاتها، كانت أحداث مهمة قد وقعت: التقت حسين الذى أصبح رجل حياتها وشقيقته الرسّامة فخر النساء، وكلاهما من الماركسيين، وهما يحلمان بتغيير وجه الحياة فى مصر. لا تنجذب ليلى كثيراً إلى أفكار السياسة ولكنها تن-ج-ذب إلى حسين الذى كان شيوعيًّا ومالكًا كبيراً للأرض الزراعية، فى الوقت نفسه، يعيش - على

حدّ تعبيرها ـ حالة من انفصام الشخصية متناقضًا بين مبادئه وواقعه. أمّا فخر النساء فتحلم بتحرير المرأة وثورة الفقراء، ترسم لوحات تصوّر بؤس الفلاحين وعذاب المرأة (ستتذكّر إنجى أفلاطون ولن تكون مخطئًا هنا). وعندما تنجح ليلى فى إقناع أسرتها بالسفر لدراسة الفلسفة فى جامعة السوربون، تلتقى فى باريس حسين وفخر النساء اللذين سبقاها إلى هناك للدراسة وللهرب من ملاحقة الشرطة.

تتمنّى ليلى لو يصارحها حسين بأنّه يبادلها الحب وهما فى عاصمة النور والحب، ولكن هذا الشيوعى أخلاقى متزمّت أيضًا؛ هو لا ينسى أن صداقة عميقة تربط بين أمّه وأم ليلى، وأنّه فى الغربة يجب أن يحافظ عليها مثل أخ! وفى باريس بينما تتابع التلميذة المجتهدة دراستها، تقتحم السياسة حياتها رغمًا عنها، تقوم حرب فلسطين، ويشارك أخوها يحيى الضابط فى الحرب، ويرجع مثل الآخرين ممرورًا، ويهتف مثلهم بسقوط الملك الذى خان جيشه. وتمر سنوات يسقط خلالها الملك بالفعل، ولكن بعد أن يلتهم اليهود معظم فلسطين، وترى ليلى سعادة الغربيين بهزيمة العرب وصمتهم على مذبحة دير ياسين، رأتهم يريحون ضمائرهم من ذبح الأوروبيين لليهود بترك اليهود يذبحون العرب! وانتفضت ليلى بالغضب وهى ترى العداء السافر لوطنها.تقرّر مثل كثير من المصريين أن ترجع بعد أن أمّم عبد الناصر القناة. كانت قد حصلت على درجة الدكتوراه، وكان حسين وفخر النساء قد سبقاها إلى مصر.

تريد ليلى أن تفعل شيئًا نافعًا لبلدها، تذهب إلى بلدة أبيها فى الصعيد،

التى لم تكن تعرف عنها غير «إيراد الأرض»، تفكّر مثل فخر النساء أن تخفّف من عذاب الفقراء بالفن: أن تنشئ مسرحًا مفتوحًا بالقرية، ولكنها تؤجل هذا الحلم، وتقنع بأن تدرّس الفلسفة فى الجامعة: منصب مرموق ومرتّب كبير. يتقاطر عليها الخُطّاب، ولكن قلبها مشغول بحسين. وفى مصر يبوح حسين باعترافه الذى تأخّر طويلاً: هو أيضًا يحبها، ولكن ماذا عن العقبات: اختلاف الدين، ورفض أسرتها وأسرته لهذا الزواج، واختلاف الاهتمامات: هى مشغولة بحياتها الأكاديمية وهو مشغول بعمله السياسى. ثم تلك العقبة الأخيرة: حسين يدخل السجن هو وفخر النساء مع بقية الشيوعيين فى عام ١٩٥٩م!

سيكون عليها بعد ذلك أن تعيش خمس سنوات طوالاً محنة العانس، والحبيبة الوحيدة، والوطن الذى يطبق عليه القهر، وحكم أهل الثقة الذين أزاحوا أهل الخبرة؛ لكى يفسدوا الأحلام الكبيرة، ولكن أستاذة الفلسفة تحاول ألا تفقد رؤيتها المنطقية للأمور. بطلها قد أصبح طاغية. نعم، ولكن من الذى دفعه إلى هذا التحوّل؟ أليس هو الغرب الذى حكم بتنحيته، وما انقطع لحظة عن محاربته، فدفعه إلى أن يلتمس كل ما يؤمِّن وجوده؟

فى لحظات تنجح فى إقناع نفسها بذلك، وفى أوقات أخرى يستبدّ بها اليأس،ترى نفسها مثل بلايين الآخرين: واحدة من البيادق التى يحطّمها الكبار على رقعة شطرنج تشمل العالم.

وعندما يفرج أخيراً عن حسين وفخر النساء لا يكون أى من الثلاثة ما

كانه من قبل؛ يكون الأبطال متعبين، ويكون الوطن متعبًا. تهجر فخر النساء السياسة وتكرّس نفسها للفن، ويهجر حسين الشيوعية وينضم للاتحاد الاشتراكى، ويحقق مع ليلى انتصارهما المتأخر، يتزوجان رغم معارضة الأهل، ويقيمان معًا فى الطابق الأول من منزل الروضة، بينما تنتقل الأم إلى الطابق الرابع.

دورة أوزيرية

لا تنتهى أحداث رواية مصرية بتلك الرومانسية السعيدة، فهى تصحب أبطالها بعد ذلك عبر هزيمة ٧٦، وسنوات النكسة وحتى حرب أكتوبر. نرى موتًا كموت أوزيريس وبعثًا ـ ملتبسًا ـ كبعثه.

وقد ترى حين تقرأ الرواية كاملة أن منهج الدورة الأوزيرية يتخلل الرواية بأكملها، ويصنع وحدتها؛ فهى رواية أجيال، وموت أعصر وأنماط حياة وشخوص، وميلاد جديد ومتكرّر لذلك كلّه. وحتى ما قد يبدو حدثًا عابرًا أو مصادفة فى الرواية (كموت الجد لإنقاذه الحفيد) ينقل ذلك المعنى للتجديد الأبدى؛ ولهذا فالرواية تراجيديا مصرية خالصة، ليست تراجيديا موت، بل تراجيديا بعث أبدى، تنبثق فيها الحياة من مخاض آلام تفوق الاحتمال كآلام أوزيريس، وتبشّر بحتمية الخلاص والفرح عبر إيقاع لا يفتر توتّره لحظة. وسأدلى هنا باعتراف: فأنا لا أكنّ إعجابًا كبيرًا للأدب العربى المكتوب بلغات أجنبية. فى معظم الأحيان فإنّ تلك الأعمال تكون موجهة إلى جمهور اللغة الأجنبية لا إلى الجمهور العربى، ولكن هذه هى المرّة الأولى التى

أشعر فيها أنّ رواية ضلّت طريقها فكتبت بالفرنسية بدلاً من أن تكتب بالعربية.

ومن هنا فإن التحية واجبة ـ بعد توجيهها للمؤلفة ـ للمترجم الأستاذ أحمد عثمان الذى حمل عبء نقلها للمكتبة العربية. والاختلاف معه حول بعض الأمور فى الترجمة ـ لا سيما فيما يتعلّق بإيقاع الجمل المتدفق فى الأصل، والمتراخى فى بعض الأحيان فى الترجمة، والمزج غير الموفق بين العامية والفصحى فى الحوار ـ لا يغض من تقديرنا له.

والشكر أوجب أيضًا للأستاذ مصطفى نبيل ـ رئيس تحرير روايات الهلال ـ لجهده الواعى لإثراء الرواية العربية من كل المصادر والأجيال. ويكفى أن ترجمة هذه الرواية قد تأخّرت أكثر من عشرين عامًا، وربما تأخّرت أكثر من ذلك لو لم يتحمس الأستاذ مصطفى نبيل لها.

❊ ❊ ❊

وهنا سؤال يفرض نفسه: لماذا لم تحصل هذه الرواية البديعة على جائزة شأن روايتى المؤلفة الأخريين؟ بل لماذا لم تطبع بالفرنسية مرّة أخرى بعد نفاد طبعتها الأولى التى أثارت حماس القرّاء فى حينها؟ الجواب فى غاية البساطة ولا علاقة له بالمستوى الفنى للرواية؛ فهذه رواية تقول: إنّ اليهود اغتصبوا فلسطين، وارتكبوا مذابح واعتدوا على مصر مرّتين بالتآمر مع الكبار، وإنّ مصر حققت نصرًا فى حرب أكتوبر،

وإنّ المسيحيين والمسلمين يعيشون فى إخاء تجمعهم هموم بلدهم الواحد.

وكل جزئية من تلك الجزئيات مهما بلغ صدقها تناقض على طول الخط ما يبثه إعلام الغرب، المستعمر صهيونيًّا، كل يوم وكل لحظة. الغريب حقًّا أن تكون هذه الرواية قد طبعت طبعة أولى فى فرنسا!

المصرية وأبو قرقاص

ولن أبتعد عن ذلك كثيراً حين أتطرّق إلى مأساة الاعتداء على المصلين فى كنيسة «أبو قرقاص». العقل يرفض أن يصدّق أن مصريين ـ مهما بلغ ضلالهم ـ يمكن أن يدبروا هذه الجريمة البشعة، فلقد عشنا أربعة عشر قرنًا على هذه الأرض فى وحدة مقدّسة، نتلقّى ضربات الأعداء والطغاة والغزاة معًا ونصدّها معًا، لا فرق بين مسلم ومسيحى، وظلّ ذلك مصدر قوّتنا الأساسى فى مواجهة المحن، فمن الذى يعنيه ضعفنا؟ من الذى يريد أن يفرّقنا ويفتتنا؟ من الذى أدخل فى منطقتنا أسلوب المذابح منذ دير ياسين وحتى الحرم الإبراهيمى؟ وأى أياد ملوّثة بالدم جربت من قبل إثارة الفتنة بين المسلمين والمسيحيين فى لبنان فدمّرته غير الأيدى الصهيونية؟

ستصل أيدينا حتمًا إلى من نفّذوا هذه الجريمة، ولكن الأهم حقًّا هو أن نصل إلى المجرمين الأكبر الذين دبّروا للجريمة وأوحوا بها من خارج الحدود، وأجزم أنّهم لن يكونوا مصريين ولا مسلمين.

تقول الدكتورة فوزية أسعد فى مقدّمة روايتها: «أنا مجرّد مصرية تعيش فى الخارج وجذورها فى تراب مصر. إذا تألّمت مصر سرى الألم فى جذورى، وأشعر بالنجاح إذا نجح أى مصرى، سواء كان امرأة أو رجلاً، قبطيًّا أو مسلمًا، فلا أحد يجرؤ على الفصل بيننا ليسيطر علينا».

وروايتك الجميلة ـ أيتها المصرية العزيزة ـ سهم فى قلب من يجرؤ.

محاولة عيش[(2)]

أدرك صعوبة أن يكتب الإنسان عن كتاب واحد لمؤلّف غزير الإنتاج، لم يتَح للمرء أن يقرأ بقيّة أعماله، ومع ذلك فقد ينطوى هذا القصور على جانب إيجابى؛ إذ إن تجنّب المقارنات والإحالات قد ييسر تركيزًا أكبر على العمل الأدبى الذى هو عالم مستقل بذاته ومكتف بذاته. فقد تضىء مقارنة العمل بالمؤلفات الأخرى للمؤلف القضايا الّتى يعمّقها من عمل إلى آخر، ولكنها لا يمكن أن تضيف إلى عمل أو أن تنقص منه. وأدرك أيضًا أنّ من أصعب الأمور أن يكتب الإنسان أو أن يقرأ عملاً بسيطًا وعميقًا فى وقت واحد. تلك مهمة ينوء بها الكاتب غير المجرّب، وفخ للقارئ الذى قد تستهويه البساطة؛ فتغيب عنه الأعماق.

هذه مقدّمة لا بد منها لكى أوضح أننى لم أقرأ لمحمد زفزاف رواية أخرى غير «محاولة عيش»، ولكى أعبرّ منذ البدء عن الانطباع الذى تركته فى نفسى قراءة هذا العمل الجميل.

❊ ❊ ❊

«تحامل (حميد) على نفسه وغادر الميناء. عند أقرب جدار انهار تمامًا. مدّد ساقيه على الأرض وألقى بحزمة الصحف جانبًا، ثم أجهش بالبكاء».

بهذه العبارات ينتهى الفصل الأول، أو ربما كان من الأصح أن نقول:

المحنة الأولى من محن حميد موزِّع الجرائد الصبى فى رواية «محاولة عيش». قبل ذلك كان قد تلقّى فى أثناء جولته القصيرة فى الميناء قدرًا هائلاً من الشتائم والإهانات من الحراس والحمالين، ويتوقع المزيد من الصفعات والركلات من مخدومه متعهّد بيع الصحف فى المساء. كان قد استطاع بعد لأى، وبعد أن رشا حمالاً بإحدى السفن كى يصعد إلى باخرة ليبيع لركّابها السويسريين بعض الصحف الفرنسية. خرج من جولته بدولار واحد وأربع علب من السجائر. صادر الحارس الذى سمح له بصعود الباخرة علبة منها تحت وطأة التهديد بمصادرتها جميعًا. يحاول «حميد» أن ينجو بما بقىَ له؛ فهو يعلم أنّه سيتلقّى العقاب من رئيسه إن عاد دون أن يبيع شيئًا، وسيحاسبه أبوه فى البيت إن عاد صفر اليدين. فهذا الأب العاطل يصادر كل ما يكسبه ولده، لكن حميد لا يستطيع أن يفلت بغنيمته الصغيرة حتى النهاية. فعند بوابة الميناء هناك أشرس الحرّاس جميعًا، يجذبه بعنف، يكلّمه ويفتّشه ثم يصادر كل غنيمته الصغيرة ويدفع به خارج الميناء.

عندها يجلس حميد ويجهش بالبكاء، ستتحقق كل مخاوفه من عقاب رئيسه وأبيه.

حميد صبى فى الدار البيضاء، قد يكون فى الخامسة عشرة أو السادسة عشرة من عمره. أقرانه من المحظوظين يقضون وقتهم فى الدراسة وتحصيل العلم، فى الرحلات المدرسية لاكتشاف الطبيعة، فى الهوايات التى تنمّى العقل والبدن؛ لكى يصبحوا بعد ذلك مواطنين صالحين يردون بعطائهم للمجتمع ما سبق أن أسداه إليهم هذا

المجتمع. أما مفردات عالم حميد، أو بالأصح كوابيس هذا العالم، فهى ما سبق أن رأينا، مفردات كلها معادية له: حراس الميناء، الحمّالون، متعهّد الصحف، الأب الكئيب. وسنعرف فيما بعد كوابيس أخرى: الأم الشرسة، الجنود الأجانب المخمورين، زملاءه من باعة الجرائد المسحوقين مثله، زبائنه غلاظ القلوب،ولا يبرق وسط الظلام كلّه غير نور واحد، يطلع متأخّرًا ويكون نورًا ملتبسًا يغشاه كثير من الضباب.

ولكننا فى تلك المرحلة من الرواية ما زلنا بعيدين حتّى عن هذا النور المشكوك فى أمره.

نحن نعيش مع حميد رحلته فى مراحلها المختلفة: فى سكنه فى ذلك الحى العشوائى، حى (البراكات) الفقير، نشهد الشجار المستمر بين أبيه العاطل وأمّه المشاكسة، نعرف لماذا اشتغل بائعًا للصحف فى هذه السن المبكّرة. كان أبواه يعيرانه لمجرّد أنّه يأكل: «كل يا بغل، كتفاك مثل كتفىّ الجمل، لا ينفع فيك أكل»، هكذا يقول الأب، وتكمل الأم: «كل تأكل فيه سُمًّا». وجد الخلاص عندما عرض عليه قريبه الضاوى أن يعـمل معه بائعًا للصحف. أصبح يكسب دريهمات قليلة، ولكنّه بات رب الأسرة تقريبًا. تلك الدريهمات التى تبقى بعد ما يبتزه منه رئيسه والحرّاس والحمالون ارتفعت بمكانته فى البيت. أصبح من حقّه أن يمارس ترفًا لم يعرفه من قبل، بعد أن يعطى لأبيه كل مكسبه: أن يأكل الزيتون والخبز بالشاى، وربما قليلاً من الفاكهة التى كانت مقصورة على أبيه من قبل.

حميد صبى قانع بواقعه، ترضيه تلك العطايا القليلة مقابل شقاء يومه، وهو صبى مختلف وسط زملائه من بائعى الجرائد: لا يشرب الخمر، لا يأكل لحم الخنزير، لا يدخن، لا يقرب المومسات، يطيع أباه ويطيع أمه. تصفه الأم فى إحدى اللحظات بأنّه يقول: «نعم. اذهب إلى الجحيم. نعم، الآن! اشنق نفسك. نعم، الآن! اسكت. نعم! لا تأكل. نعم!».

غير أنّ الصبى الساذج يعلّمه الشارع. رأينا ما حدث له فى الميناء، ثم هو يتعرّض لمهانات مماثلة من الجنود الأجانب السكارى فى المقاهى والبارات، ويسمع قصة زميله الذى حكم عليه القاضى بالسجن شهرين بتهمة تعاطى خمر لم يشربها. يعرف أنّ هناك شيئًا اسمه القانون، وأنّ هذا القانون ضدّه، وأنّ أهم الدروس هو أن يطلق ساقيه للريح إن اشتبه فى أنّ جنديًّا وراءه. ذات يوم تطلب منه اليهودية التى تملك البار أن يحمل كيسين ثقيلين ناء تحت وطأة ثقلهما من المحل إلى بيتها. تكافئه بأن تعطيه حزمة من الثياب القديمة، وفى الطريق يطمع شرطى فى حزمة الثياب، يلوذ حميد بالحكمة التى تعلّمها: يتخلّى عن الحزمة ويهرب.

وهكذا تمضى حياة حميد الصبى فى مسارين متضادين: يظل فى البيت ذلك الابن المهذّب المطيع لوالديه، ويعلّمه الشارع العنف والمخادعة والتحايل لمحاولة العيش. ويبدو لنا لفترة أنّ هذين المسارين لا يتداخلان، فها هو حميد يوافق أمّه على أن تبنى له برّاكة خاصة، ويدفع كل مدخراته تقريبًا ليتغاضى المقدم عن ذلك البناء غير المشروع، ثم

تكشف أمّه عن هدفها المخبوء؛ فهى تريد تزويجه بمعرفتها، فتاة تثق فى أخلاقها وفى طاعتها للأم.

يوافق حميد المستسلم على مشروع أمّه، ويطلب منها أن تخطب له، وهو فى الوقت نفسه يعيش حياة الشارع بكل ما فيها من قسوة وبذاءة. يرد على إهانات زملائه بمثلها، السباب بمثله والضرب بالضرب. ويشعر بالعجز والقهر حين يرى اعتداء الجنود الأمريكيين على عمّال المقهى الذى يبيع فيه الجرائد.

تتفاعل فى داخله مشاعر السخط على وضعه المهين إلى أن تتفجّر ذات ليلة حتى يرى جنديًّا أمريكيًّا ورجلاً مغربيًّا، كلاهما مخمور، يتشاجران على بغى فى الطريق ويوشكان على قتلها. يضربهما معًا بجنون مفجّرًا كل مخزونه من طاقة الغضب المكبوت، وينقذها من براثنهما.

يقيم حميد أول علاقة إنسانية حقيقية مع تلك المرأة التى أنقذها.هى شبيهته بمعنى من المعانى، تبتزها صاحبة البار كما يبتزه رئيسه موزع الجرائد، ويبتز الحرّاس ما تكسبه، ويبتزون فوقه جسدها، ويضربها الجنود والسكارى.

الفرق الوحيد أنّ كل تلك المهانة لم تقهر روحها بعد، فهى ما زالت تعرف كيف تخبئ فى ركن من نفسها المقهورة دفئًا إنسانيًّا ومشاعر صادقة. يفكّر حميد: «هى فتاة لا تعطى أى أهمية للمال، كثيراً ما تدس

فى جيبه بعض النقود التى لم يكن فى حاجة إليها: أنت ستتزوّج. عليك أن تجمع مالاً لتعرس».

ليست (غنو) بغيًّا نمطية، لم تقض حياتها التعسة على بكارة مشاعرها، وليس حميد بائع جرائد نمطيًّا، فَهو لم يتعلم من حياة الشارع ـ مثل كثير من أقرانه ـ السرقة واحتقار والديه.

ما زال لدى كل منهما براءته الخاصة التى تجمعهما معًا. صحيح أنّه يتعلّم مع (غنو) الشرب كما يكتشف الجنس، وصحيح أنّه لم يعد خانعًا فى البيت، «يصمت ويحنى رأسه مثل عجل، أصبح الآن يواجه أباه وأمّه، يرفع عينيه فى أعينهما، يستطيع أن يكذب بثقة».

ومع ذلك فإنّ «حميد» يقف فى منتصف الطريق. هو يمضى فى علاقة مع غنو، ويترك أمه تدبر عرسه لفيطونة الفتاة التى اختارتها له من بيئتها الفقيرة المحافظة على تقاليد الشرف والبكارة. ويكون على حميد أن ينتظر إلى ليلة العرس قبل أن يتعلّم درسه النهائى، فوسط الفرح الذى ينتظر فيه الجميع أن «تحمر الوجوه» يخرج حميد من كوخه متجهّمًا وترتاع أمّه لمظهره: «لا تقلها.. أليست عذراء؟!».

ـ ليست عذراء!

يترك حميد الكوخ والمعركة الجاهلية التى قامت احتجاجًا على الشرف المثلوم، ترك الجرحى والقتلى، وتحسّس فى جيبه مفتاح غرفة (غنو)، هناك سوف يشرب وسوف ينام نومًا عميقًا، نومة رجل غادر إلى غير

رجعة كل قيم الطفولة والصبا.

❊ ❊ ❊

تلك بإيجاز هى رحلة انتقال حميد من وعيه التقليدى إلى وعيه الجديد الذى لا ندرى إلى أى طريق سيقوده. رأينا، كما حاولتُ أن أبيّن فى تلك القراءة لهذا العمل المحكم، كيف تطوّر هذا الوعى وانتقل من مرحلة إلى أخرى بصورة لا افتعال فيها ولا تزيّد، بل أقصى درجة ممكنة من الاقتصاد فى السرد وفى الحوار. وهو اقتصاد يكسب العمل درجة عالية من شاعرية التكثيف البليغ.

ومن المدهش بالفعل كيف استطاع محمد زفزاف أن يجسد فى هذا العمل القصير الشخصيات والأجواء المختلفة، كأنّ عباراته ضربات فرشاة لفنان تأثيرى ينقل بالخطوط والتنقيط تفاصيل عالم مكتمل يشارك فى صنعه الكاتب والقارئ معًا. وسأشير هنا كمثال إلى الفصل الأول الذى يقدّم لنا عالم الميناء من خلال التفاصيل الصغيرة: حوار عن حرّاس السفن، الحمّال الجالس على الرصيف يقرأ الصحيفة، المخازن مفتوحة الأبواب تبدو منها الصناديق الخشبية والكرتونية والبلاستيكية، الأنبوب الممتد ليعبئ سفينة بالخمر... إلخ.

ووسط تلك التفاصيل المبثوثة بمهارة فى الفصل الأول يبدو حميد ضيئلاً وضائعًا فى عالم الميناء الشاسع صلب الأبعاد.

وفى الفصل الأخير الذى يدور فيه العرس تبدو محاولة الفقراء لابتعاث الفرحة مثيرة للرثاء بحق.. أكواب الشاى التى توزعها إحدى الجارات.. قنينات النبيذ المخبوء فى الجيوب والتى تخرج بسرعة وتختفى بسرعة لمحاولة اختلاس النشوة.. الرقصات العشوائية، الزغاريد المتقطّعة فى غير ترتيب ولا نظام.. صوت رجل يغنّى غناء مبحوحًا كعواء ذئب، يرافق غناءه صوت كمنجة «متحشرج».

كل تلك المظاهر لاختلاق الفرحة نذير حقيقى بما سنكتشف فى نهاية العرس من الزيف والكذب فى ذلك العالم الذى يحاول أن يكرّس تقاليده على أنقاض الإنسان.

وعلى العكس من ذلك فإنّ المشاهد التى تجمع بين حميد وغنو كما حاولت أن أبين من خلال القراءة، يحوطها نوع من البشر والدفء الإنسانى الصادق. ويكفى أن أشير إلى ذلك الحوار القصير:

ــ كنت أريد أن أرقص فى عرسك!

ـ لو كنت شيخة[3] لاستطعت أن تفعلى ذلك.

ـ لست محظوظة، لن أرقص حتى فى عرس من أبغى.

تظهر (غنو) فى هذه الرواية على قصر دورها كشخصية روائية بالغة الحياة والتأثير، فالفقر والمهانة وقهر الجسد والروح.. كل ذلك يولّد العدوانية والشراسة كما نرى فى مشاهد الشجار البذىء بين باعة

الصحف، ولكنه قد يستطيع أيضًا وكأنّما بمعجزة أن يخلق التعاطف والتضامن بين المقهورين.

وتلك بشارة الروائى التى تضىء بصيصًا من الأمل فى هذه الأغنية الروائية عذبة الشجن.

---

(2) كتبت هذه الكلمة قبل رحيل الكاتب المغربي الكبير محمد زفزاف بعدّة سنوات.

(3) «عالمة» كما نقول في مصر.

عمارة يعقوبيان

فى الأدب العالمى أعمال متميزة تلعب وحدة المكان فيها دورًا رئيسيًّا. يرد إلى ذهنى الآن منها على سبيل المثال رواية «بيت الموتى» لدستويفسكى عن معتقله فى سيبيريا، ورواية الكاتب الأمريكى چون شتاينبك Cannery Row التى ترجمت إلى العربية بعنوان «شارع السردين المعلّب»، ورواية «زقاق المدق» لنجيب محفوظ. وفى هذه الأعمال وما يماثلها يكون التركيز عادة على علاقة التأثير المتبادل بين المكان والأشخاص، أى: كيف يؤثر وجودهم فى مكان واحد على علاقاتهم ببعضهم البعض؟ وكيف تتأثر هذه العلاقة بحدود المكان: المعتقل فى رواية دستويفسكى الذى يكشف أقبح ما فى الإنسان وكذلك أنبل ما فيه، والشارع الفقير عند شتاينبك الذى يكاد الفقر يصهر فيه الفوارق بين المتعلّمين والحرفيين والهامشيين بمن فيهم البغايا، والبيئة الشعبية التى تكاد تكون مغلقة على تقاليدها وتناقضاتها، والتى تقاوم التفكّك بنجاح، أو بفشل أمام صدمة الحرب عند محفوظ؟

«عمارة يعقوبيان» وإن تكن هى أيضًا المكان الواحد الذى يضم الشخصيات الرئيسية فى رواية علاء الأسوانى، فى شققها الفسيحة وفوق سطحها العشوائى، إلا أنّ نهجه يختلف تمامًا عن روايات المكان بالمعنى السابق؛ حيث اهتم علاء الأسوانى فى روايته الجميلة والبارعة بتأثير البيئة الخارجية على سكان عمارته، ولم يركّز اهتمامه على العالم الداخلى للمكان، إلا بالقدر الذى يفيده فى إيضاح التغيرات الناتجة عن هذا الاقتحام الخارجى للمكان؛ ولهذا السبب

نلاحظ ضمن جملة أشياء أنّ المسرح الفعلى لأحداث الرواية يشمل مواقع وأحياء كثيرة تقترب أو تبتعد عن عمارتنا الشهيرة أو التى أصبحت شهيرة بفضل المؤلف. وبين ما تشمله هذه الأماكن: مقاه شعبية وأرستقراطية، وكليّة الشرطة، وجامعة القاهرة، وأقسام للشرطة، ومستشفيات، ومساجد، وأحياء متناقضة بقدر تناقض مساكن أو مخابئ المتمرّدين فى جبل حلوان، ومساكن الأرستقراطية الجديدة فى ضاحية المريوطية. ويولى المؤلف كل هذه الأماكن وسكّانها اهتمامًا فى السرد لا يقل عن اهتمامه بعمارة العنوان.

هناك مبرّر روائى بالطبع، ولا يأتى هذا المبرّر فقط من أنّ كل العلاقات والأحداث التى تدور فى هذه الأماكن القريبة والنائية تتعلّق بسكّان العمارة أو تؤثر فيهم، ولكنها تتصل فى تصورى بهدف أبعد من تصميم العمل هنا؛ إذ جعل الكاتب من العمارة البؤرة أو المرآة العاكسة التى يتجلّى على سطحها، بل وفى عمقها، كل ما يمور فى المجتمع القاهرى من مشاكل ومآس وتناقضات، وكذلك الكفاح المستميت ليظل النقاء حيًّا وسط بيئةً خانقة وملوّثة بالشر والفساد والقمع. وتأتى نبتة النقاء تلك كنسمة منعشة وسط ذلك الجحيم الذى لا يساعد على احتماله إلا السحر الكامن فى الفن الروائى.

وتبذل «عمارة يعقوبيان» نفسها، شأن كل رواية جديرة بالاسم، لتفسيرات مختلفة ومتباينة. وهناك نقّاد متخصصون يسعهم أن يبينوا دلالات الأحداث، وعلاقات الشخصيات، والجوانب الجمالية فى هذه الرواية بالغة الغنى بذلك كلّه. أما أنا فسأحدّد نفسى فى إطار ما يراه

كاتب فى عمل زميل له، أى: كيف استطاع بدرجة عالية من التوفيق أن يتصدّى لمشاكل البناء الروائى؟

والخطوة الأولى بطبيعة الحال هى أن يقدّم الروائى شخصيات مقنعة خلال أحداث مقنعة فى إطار بنائه الفنى. والشخصية المقنعة فى أى رواية هى الشخصية متعددة الجوانب والطبقات، التى تصدر فى أفعالها عن دوافع متعددة، قد تكون أحيانًا متناقضة، شأن كل إنسان فى الحياة، أما الشخصيات أحادية الجانب، التى لا تتصرّف إلا بوازع من الشر أو الجشع أو الغريزة العمياء أو الخير المطلق، فلا مكان لها فى الرواية حتى ولو كانت موجودة فى الحياة.

والروائى الناجح أيضًا لا يدين شخصياته مهما بلغت كراهيته لها أو نفوره الشخصى منها، بل يجب أن يفهمها، وأن يتقمّصها إن جاز التعبير؛ بحيث يقدّم شخصياته جميعًا تقديمًا عادلاً على قدم المساواة دون أدنى قدر من الهجاء أو المديح المباشر، وهو يترك بعد ذلك لسلوك هذه الشخصيات من خلال الأحداث أن تدينها أو أن تبرئها أو أن تبقيها معلقة فى علامة الاستفهام.

ولنأخذ مثالاً من الشخصيات الرئيسية فى هذه الرواية: فزكى الدسوقى الذى يفتتح صفحات الرواية ويختمها، نتعرّف عليه أولاً من خلال سلوكه وهو فى طريقه من سكنه فى ممر بهلر إلى مكتبه فى عمارة يعقوبيان. هو عجوز غنى، عاطل، محب للناس وللحياة وللخمر، وللنساء بشكل خاص. لم تمنعه سنه المتقدّمة من أن يحاول الإيقاع

بمضيفة تعمل فى (بار) قريب من بيته (ستوقعه هى بعد ذلك وستسرقه). من البدء إذن أنت أمام شخصية متسامحة، تنطوى على جوانب ضعف كثيرة قد تغفرها أو قد لا تغفرها بحسب مواقفك وآرائك فى الحياة، ولكنك فى جميع الأحوال ستشعر بأنّها شخصية حيّة وحقيقية.

وستزداد ألفتك به ومعرفتك بدوافعه وسلوكه مع تطوّر أحداث الرواية، وتطوره هو شخصيًّا.

على سطح العمارة شخصية رئيسية أخرى هى: طه الشاذلى ابن بوّاب العمارة؛ شاب ذكى وطموح، استطاع برغم ظروف معيشته القاسية التى كانت ترغمه على أن يساعد والده فى عمله كبوّاب فى أثناء دراسته أن يحقّق مجموعًا عاليًا فى الثانوية العامة يؤهله لتحقيق حلمه بالالتحاق بكليّة الشرطة. هذا الحلم بالنسبة له هو سعى واعٍ أو غير واعٍ لتحقيق الكرامة التى يهينها سكّان الشقق الأثرياء حين يرسلونه لقضاء حاجاتهم أو تنظيف سياراتهم مقابل مبالغ صغيرة من المال. وهو على ضعف ظروفه واثق من نفسه يزيد إيمانه الدينى الفطرى البسيط من هذه الثقة ببلوغ هدفه، ويمثّل حبّه البرىء لجارته فوق السطح (بثينة) التى يحلم بالاقتران بها بعد تخرّجه فى كلية الشرطة حافزًا إضافيًّا له.

يحلم وهو فى شبابه الغض بعالم منسجم ومتكامل، يعوّض ويلغى القبح والظلم فى العالم الذى عاش فيه حتّى الآن وعرفه. يمكن للقارئ أن يفهم مشاعره تمامًا، وأن يراه أمامه حيًّا متجسدًا، ويمكنه أيضًا إن

كان قارئًا مدرّبًا أن يتساءل عمّا تخبئه أحداث العالم الحقيقى لهذه البراءة الهشّة، لا سيما أن من ملامح شخصيتها التى يؤكدها الكاتب أحلام اليقظة.

بثينة، حبيبة طه الشاذلى وجارته، على العكس منه؛ لا تملك ترف أحلام اليقظة؛ موت أبيها وهى فى سن مبكّرة، ودفعها دفعًا من جانب أمّها إلى تحمل مسئولية إعالة أشقائها الصغار، يجرفانها إلى معركة الحياة الحقيقية؛ حيث لا مكان للأحلام وللأوهام؛ حيث تكتشف أنّها إن أرادت أن تعيش فعليها تلبية مطالب رب العمل الجنسية مع المحافظة فى الوقت نفسه على بكارتها. والتجارب المؤلمة التى تخوضها بثينة تبعدها بالتدريج عن حبهّا الصادق لطه الشاذلى، وتفقدها إيمانها بكثير من المسلّمات التى تربت عليها، فيغلّف مشاعرها نوع من القسوة والبراجماتية المفهومتين تمامًا فى مثل ظروفها. وقد يفترض القارئ هنا مصيراً مألوفًا لمثل هذه الشخصية، هو الضياع الكامل الذى عوّدتنا عليه آلاف الروايات والأعمال الميلودرامية، ولكن الكاتب الحصيف يدّخر لها ـ لحسن الحظ ـ مصيراً يخالف توقعاتنا المبنية على ما ألفناه.

بقدر كبير من البراعة إذن ينجح الكاتب منذ بداية روايته فى تقديم شخصيات حيّة ومقنعة، قد لا تكون كلها جديدة على عالم الرواية المصرية المعاصرة (وإن يكن البعض منها جديدًا تمامًا على هذا العالم). فهناك فى الواقع حشد هائل من الشخصيات، كلها رئيسية، وكلها مهمة، استطاع الكاتب باقتدار منذ بداية الرواية أن يثير اهتمام القارئ بها، ثم أن يشد اهتمامه فيما بقىَ من الرواية، لتتبع صراعاتها

ومصائرها، وقد استخدم لذلك نهجًا مجرّبًا وفعالاً وهو وضع الشخصيات فى سياق أحداث متلاحقة، تكاد تكون فى بعض الأحيان لاهثة؛ بحيث لا يفقد القارئ تطلّعه لمعرفة التطوّر التالى للشخصية وللحدث معًا. بعبارة أخرى: فإنّ المؤلف لم يسمح لنفسه بالتلكؤ طويلاً عند السرد التحليلى للشخصيات، أو عند ما يسمّى بتيار الشعور، وإن فعل هذا أو ذاك فعلى عجل، تاركًا للأحداث أن تقوم بالمهمة كلّها، وقد أعود إلى هذه النقطة فيما بعد.

أنتقل الآن فى مجال الحديث عن البناء الروائى فى هذه العجالة إلى مسألة أخرى قد تكون من أشد المسائل غموضًا فى البناء الروائى على أهميتها الفائقة، والتى يدركها القارئ بصورة تلقائية غير محسوسة، وأعنى بها: مسألة الإيقاع. وعندما أقول: إنّها مسألة غامضة، فأنا لست أبالغ؛ إذ لا يكاد اثنان من النقّاد أو الكتّاب يتفقان على تعريف ماهية هذا العنصر فى مجال الكتابة على وضوح معناه فى ميدان الموسيقى؛ إذ يعتبره البعض حركة الزمن فى الرواية وتفاوت سرعتها، ويعتبره آخرون التوازن بين العناصر المختلفة فى الرواية من حوار وسرد ومناجاة وغير ذلك، ويرى فريق ثالث أنّه نسق أو طريقة تتابع الانطباعات فى الرواية فى أثناء قراءتها.

فلنسلّم بأنّ كل هذه التعريفات تقترب من المقصود، وهو أننا فى أثناء قراءة أى رواية نشعر بهذا الإيقاع ونعبرّ عنه دون أن نستطيع إثباته أو تحديده وذلك بعبارات من قبيل: «لم أستطع أن أترك الرواية من بدايتها إلى نهايتها»، أو «شعرت بأنّها مملّة فى جزئها الثانى»، أو عبارات من

هذا القبيل. ولنسلّم أيضًا بأنّه لا توجد قاعدة أو قواعد عامّة للإيقاع فى أى رواية، ولكن كل كاتب يعى أنّ عليه أن يبنى نظامه الإيقاعى بطريقته الخاصة. وقد اختار الأستاذ علاء تقنية فى الكتابة من شأنها ـ كما ذكرت ـ أن تخلق إيقاعًا سريعًا، ولاهثًا فى بعض الأحيان، وهى تقنية المشاهدة القصيرة، التى تجزئ الموقف الواحد أو الحدث الواحد على عدّة مراحل. وأثبتت هذه التقنية نجاحها وفعاليتها فى المحافظة على استمرار التشويق كما ذكرنا، ولكن الإيقاع فى جميع الحالات هو مزيج من الإشباع ـ أى: إرضاء التوقعات لدى القارئ عن طريق اطراد نمط السرد ـ ومن المفاجأة التى من شأنها التنبيه وكسر الرتابة. وقد أدرك مؤلفنا بحاسته الفنية حتمية ذلك التنويع، فنجح فى كثير من الأحيان، ولم يكن بهذه الدرجة من النجاح فى أحيان أخرى.

ولنعد بغرض إيضاح هذه النقطة إلى تطوّر الأحداث بالنسبة للشخصيات التى اخترناها من بين الحشد الهائل من أبطال الرواية. فنحن نعلم أن طه الشاذلى قد رسب فى «اختبار الهيئة» للقبول فى كلية الشرطة؛ إذ أشهرت اللجنة ما ظلّ يخشاه، وما حاول أن يهرب منه وهو أنّه ابن بوّاب. وحين رفع شكواه إلى الرئاسة لما تعرّض له من ظلم، جاءه الرد الروتينى بأن التحقيق فى شكواه أثبت عدم صحتها. ويدخل طه الشاذلى برصيد هائل من المرارة، عزّزه هجر بثينة له، إلى كلية الاقتصاد، وهناك يلتقى مجموعة من الطلاب الإسلاميين، وينضم إليهم فى مظاهرات الجامعة احتجاجًا على ضرب العراق فى حرب الخليج الأولى ضد العراق، ويقوده نشاطه إلى السجن؛ حيث يتعرّض للتعذيب والاغتصاب، فيخرج وقد سيطرت عليه فكرة واحدة هى الانتقام،

ويقوده ذلك إلى الانضمام إلى تنظيم سرى يشترك معه فى إحدى العمليات التى تفضى إلى قتل أحد معذّبيه، وإلى مصرعه هو شخصيًّا.

وبقدر ما كان تقديم شخصية طه الشاذلى حيويًّا ومقنعًا فى بداية الرواية، بقدر ما يبدو تطوره ومصيره منطقيين فى صلب الرواية وفى نهايتها. ولكن هل كان الإقناع بتطوّر طه الشاذلى المحتوم يحتاج إلى تدوين نص خطب دينية تحريضية تستغرق صفحات للشيخ شاكر، أم كان يكفى أن يواصل المؤلف النهج الذى اختاره وهو توريط الشخصية فى الحدث (فى هذه الحالة فى المظاهرة)؟ بالنسبة لى شخصيًّا كانت خطب الشيخ شاكر، ومن بعده الشيخ بلال فى نهاية الرواية، قطعًا فى المسار سرّب هواءً جليديًّا على عالم الرواية الدافئ. لقد بتر استرسال الإيقاع فى الرواية فى الاتجاه غير الصحيح. وأكرر أن قطع استرسال الإيقاع ضرورى، ولكن ليس عن طريق خطبة! ولأن كل عناصرالعمل الروائى تتكامل، أى: بناء الشخصية والحدث والسرد والإيقاع إلى آخره، فإن الفتور الذى أشاعته الخطب والمواعظ أوشك فى بعض الأحيان أن يحوّل طه الشاذلى من شخصية حقيقية حىّة فى الرواية إلى شخصية ذهنية أو نظرية لإثبات فرضية. وأقول: أوشك ولكنّه ـ لحسن الحظ ـ لم ينته إلى هذه النتيجة؛ لأن مقومات الحياة والإقناع فى شخصية طه الَشاذلى أقوى من أن تزعزعها بعض الهنات الفنية العارضة.

وكما كان بالنسبة لطه الشاذلى، فإن الأحداث فى الرواية لم تكن مشرقة بالنسبة لزكى الدسوقى،ولبثينة السيد. فبعد أن هوى زكى الدسوقى من

ماضيه كـ«دون جوان» مرموق يقيم علاقات مع صفوة نساء المجتمع، وانحدر به الحال إلى الساقطات مثل مضيفة الكافتيريا التى سرقته، لم تتوقف مهانات الشيخوخة عند ذلك؛ بل لقد طمعت فيه شقيقته دولت وأرادت أن ترثه حيًّا. ودولت وإن تكن شخصية هامشية في الرواية إلا أنّها شخصية نموذجية بمعنى آخر، أى: أنها تعبرّ عن نمط سائد من السلوك، ربما يرى الكاتب أنه يعبر عن مرض اجتماعى شائع وهو جنون الاستحواذ أو النهم الذى لا سبيل إلى إشباعه لدى من يملكون من أجل المزيد من التملّك، قد تختلف الأسباب من إحباط حياة شخصية ـ كما هو الحال عند دولت ـ إلى الرغبة فى تعويض ماض فقير كما عند الحاج محمد عزام، أو بحيث يصبح غاية فى ذاته كمًا نرى عند كمال الفولى وزمرته. المهم أن دولت تنجح فى طرد زكى الدسوقى من شقته بحجة أنها شقة والدها، وتلجئه إلى أن يعيش فى مكتبه فى عمارة يعقوبيان. وهو يتعرض فى المكتب لابتزاز آخر من خادمه (أبسخرون) وملاك شقيقه. نجح الاثنان فى انتزاع غرفة فوق السطح وبدآ يخططان للاستيلاء على شقة زكى الدسوقى. وهنا تدخل فى مشروعهما بثينة التى يقنعها ملاك بأنها ستضاعف دخلها لو عملت سكرتيرة لزكى الدسوقى؛ فتقبل الفرصة. كانت بثينة تدرك ما ينتظرها من العمل مع زير نساء معروف مثل زكى الدسوقى، ولكن ما كانت تعانيه مع صاحب محل الملابس الذى تعمل عنده لم يكن أفضل.

وبدءًا من هذه اللحظة يتطوّر أفضل وأجمل أجزاء الرواية فى نظرى من ناحية التكوين والبناء وتطوّر الشخصيات والإيقاع والسرد، وكلّها كما ذكرت عناصر متداخلة لا تنفصل، تعزّز بعضها البعض، والضعف فى

أى جانب منها يؤثر على البناء بأكمله.

إذ إنه بدلاً من أن تستغل بثينة زكى الدسوقى كما كان هدفها الأصلى الذى رسمه ملاك وأبسخرون، وبدلاً من أن يرى زكى الدسوقى فى بثينة مجرّد عشيقة جديدة ومأمونة تغنيه بمرتب زهيد عن ساقطات البار، إذ بالتقارب الإنسانى الحميم بينهما يغيّر كلاًّ منهما: يستعيد زكى الدسوقى جانبه النبيل الذى غطّته سنوات الانحلال والبطالة، ويتعامل مع بثينة كإنسانة جميلة وضعيفة، يتمنّى لو يحميها من قبح الزمان الكاسح المحيط بهما، وتتغلّب بثينة بالتدريج على مشاعر المرارة والرغبة فى الانتقام التى تواجه بها رجال العالم، بل العالم نفسه، وتأسرها رقّة ذلك الرجل العجوز، وحبّه الصادق لها، فتتخلّى ـ وإن لم يكن بسهولة ـ عن مؤامرتها مع ملاك وأبسخرون لانتزاع شقته فى عمارة يعقوبيان، لكى تقع بعد ذلك هى وزكى الدسوقى فى براثن مؤامرة هذين الأخوين بالاشتراك مع دولت لضبطهما عاريين متلبسين، واقتيادهما للشرطة.

غير أنّ هذه المؤامرة، بدلاً من أن تكون فصل الختام لعلاقة زكى وبثينة، تفتح الباب لنهاية جميلة للعلاقة والرواية، وتفتح باب الأمل الذى تسده بقسوة وعنف العلاقات الأخرى مثل: مصرع طه الشاذلى، ومصرع حاتم رشيد الشاذ على يد عشيقه عبد ربه، وإجهاض سعاد القسرى، هذه الشخصية الروائية الجميلة، على يد زوجها التاجر محمد عزّام تاجر الملابس والسيارات والمخدرات والمتاجر بالدين والسياسة وبكل شىء آخر من أجل الاستحواذ والمزيد من الاستحواذ بمسايرة

الفساد والمزيد من الفساد.

تتضافر كل عناصر العمل الروائى كما ذكرت لتصنع من علاقة زكى وبثينة أجمل ما فى الرواية من وجهة نظرى. كما تبيّن التضاد بين إنسانية هذه العلاقة ووحش-ية ال-علاقات الأخ-رى التى لم يسمح المجال - مع الأسف - إلا بمجرد الإشارة إليها، هناك التطوّر التدريجى والطبيعى للعلاقة بينهما؛ بحكم الأحداث لا بحكم السرد أو الثرثرة العاطفية، وهناك أيضًا ذلك الاستخدام الناجح لإيقاع السرد؛ حيث تتمهّل المشاهد مرة بعد مرة لنرى زكى وبثينة وحدهما فى الفراش، لا لكى يطارحها الغرام وإنما لكى يتكلما ويتقاربا، ويسمح علاء هنا لنفسه - لحسن الحظ - بأن يفتح طاقة على العالم الداخلى لكل من بثينة وزكى، وبأن يعطى الصدارة لتحليل ذلك العالم الداخلى بدلاً من ملاحقتنا بالأحداث اللاهثة، ويسمح تباين الإيقاع هنا عمّا سبق بتركيز الضوء على الشخصيتين الرئيسيتين وبإنشاء علاقة بينهما وبين القارئ.
وتختلف لغة السرد والحوار فى هذه المقاطع عن اللغة فى غيرها من أجزاء الرواية؛ إذ تصبح حميمة وأقرب إلى الشفافية من تلك اللغة العارية، لغة كل يوم التى تشيع فى باقى أجزاء السرد. ومع ذلك فقد تمنيت أن أسمع فى مشهد الزفاف الأخير لغة يغنّى فيها علاء الأسوانى نفسه بدلاً من (إديث بياف). المشهد جدير بذلك، وهو كما تدل قدراته الكبيرة، لا سيما فى الحوار الدرامى البديع، يستطيع أن يفعلها.

سؤال أخير وسريع: ما الذى أراد علاء الأسوانى أن يقوله بهذه النهاية الغريبة والجميلة؟ على أى شىء يدل الاقتران بين ذلك الوفدى القديم

المتهالك، الذى لم يغب مع ذلك إيمانه بالليبرالية، ولا كراهيته لكل العصر الذى بدأ منذ ٢٥٩١، وبين بثينة ابنة العصر؟ قد ينطوى السؤال على الجواب، ولكل جوابه. أما أنا فكل ما أردت أن أقوله هو أننى أحببت هذه الرواية جدًّا وأننى أهنئ كاتبها.

❊ ❊ ❊

مسك الغزال

هل يمكن للبعد عن الوطن أن يزيد من وعى الكاتب بما حدث فيه؟ إذا ما غابت عن عينيه الأشجار فرادى كما يقال، فهل يرى صورة الغابة فى كمالها؟ وإذا ما رآها بهذه العين البعيدة متحرّرًا من ضغوط الرقابة الرسمية والاجتماعية، فهل تجعله هذه الحرية أكثر قربًا من قارئه فى الوطن، أم أنّ ذلك يزيد مسافة البعد بينهما؟

هذه بعض الأسئلة التى تطرحها على القارئ رواية حنان الشيخ الجديدة «مسك الغزال»، وهى تأتى بعد روايتها الشهيرة «حكاية زهرة»، والتى تدور فى إطار الحرب الأهلية اللبنانية التى أثارت إعجابًا واسع النطاق، وتُرجمت إلى الإنجليزية والفرنسية؛ لكى تثير بدورها هذه الأسئلة الكثيرة، وربما إلى جوانبها زوابع أكثر. قد تعود إلى ذهنك وأنت تسأل هذه الأسئلة «أندلسيات شوقى»، أو تذكر ـ مثلاً ـ أنّ «هنريك إبسن» العظيم كتب بعضًا من أفضل مسرحياته عن النرويج وهو فى منفاه الاختيارى فى ألمانيا، ولكن الأمثلة نادرة. فأنت قد تتذكّر أيضًا أنّ ما يكتسبه الكاتب من عمق النظرة إلى هموم وطنه وهو بعيد عنه، يكون عادة على حساب تفاصيل الحياة الصغيرة التى تعطى لكل أدب عظيم مذاقه الخاص وروحه المميزة.

ولكن رواية حنان الشيخ الجديدة تأتى لتكذّب هذا الظن تمامًا؛

ليست فقط موشاة بالتفاصيل الصغيرة التى لا تلتقطها إلا عين كاتب قدير (الأصح هنا: كاتبة قديرة!)، بل إنّ تلك التفاصيل عماد العمل

كله؛ فهى، لا سواها، التى تصنع مسار الأحداث الرئيسية،وترسم الشخصيات، وتبلور الجو العام، وتشف عن فكر المؤلفة. أما التقنيات القصصية الأخرى التى يلجأ إليها المؤلفون عادة من سرد وحوار وتحليل، فلا تشغل عند حنان الشيخ إلا مكانة ثانوية بجانب تلك العين المجهرية التى تلتقط التفاصيل الصغيرة الحيّة، وتصنع منها عالماً مثيراً ومشحونًا بالانفعال. وكانت هذه الموهبة قد تجلّت من قبلُ فى «حكاية زهرة». فلا شك أنّ رواية زهرة ـ هذه الفتاة غير العادية غير المسيّسة ـ لتفاصيل حياتها اليومية وسط جحيم الحرب الأهلية اللبنانية هى التى أعطت للرواية ذلك التأثير الفاجع وغير المسبوق.

ولكن فى مسك الغزال، تخطو حنان الشيخ إلى مشروع أكثر طموحًا، لا أقل من صورة بانورامية لبلد خليجى من خلال عيون أربع نساء: (سهى) اللبنانية الهاربة من الحرب مع زوجها (باسم)، وهى تراقب يومًا بعد يوم استقطار حياتها الفعلية إلى مقابل من الدنانير واللذة التى لها برودة المعدن. و(نور) ابنة البلد، المالكة لكل شىء، المدللة إلى أبعد حد، التى تعتقد أنّها تملأ الفراغ حولها وفى داخلها باقتناء الأشياء من كل نوع، واقتناء الأشخاص فى قصرها الباذخ، ولكن مع كل إسراف جديد، يزداد الشح فى مشاعرها وفى فكرها. ثم (سوزان) الأمريكية التى وجدت نفسها تتحوّل فجأة من امرأة أقل من عادية فى بلدها إلى ملكة مرغوبة فى كل مكان، فتصبح هى نفسها رغبة منطلقة فى الاستحواذ والتملّك. وأخيراً (تمر) ابنة البلد المتمردة، التى ترفض وضعها كامرأة مملوكة، وتبحث عن حرّية حقيقية وهى تحاول بالفعل أن تغيّر هذا الكابوس الأصفر إلى شىء إنسانى وحضارى.

وفى أجزاء الرواية الأربعة تتألق حنان الشيخ وهى تستخدم تقنيتها الخاصة للتعبير عمّا تريد. فها هى سهى القادمة من بيروت تتعرّف على مناخها الجديد. تخرج إلى السوق بثيابها العادية مع تمر، و«رأيت رجلاً عجوزاً ذا لحية بيضاء يضع النظارات الطبيّة ويمسك عصا. قلت لتمر بصوت منخفض بالإنجليزية: «ياللا نروّح». فكّرت فى أنى بتحدثى بالإنجليزية قد وضعت على رأسى طاقية الإخفاء. لكن الرجل اعترض طريقنا، وخاطب تمر: «قوليلها تتستر.. ما فى سفور عندنا» (....) تدفق الرجال والأولاد من كل أنحاء السوق، والتفوا حولى وحول تمر (....) ولما واجهت الرجل الذى وقف يسد بعصاه طريقى، وما استطعت ردّها عنّى ولا زحزحت نفسى شعرة عنها، عرفت أنى لا أملك نفسى».

وتتدفق هذه التفاصيل الطبيعية والحيّة عبر الرواية بأسرها. ولكنك عندما تصل إلى الجزء الرابع، تشعر أن (عقل) المؤلفة يتدخل بالتحكّم فى عفوية التفاصيل؛ لينقل لك رسالة محددة: مع كل ما سبق فهناك من يحاولون تغيير هذه الصورة وسينجحون فى ذلك. فهى قد عرضت عليك من قبل شخصية (صالح) زوج نور المحب لبلده والراغب فى تغييره إلى الأفضل. وها هى (تمر) تحاول على الأقل أن تغيّر صورة المرأة ووضعها. والفكرة حسنة، ولكن المهم هو سبكها فى سياق طبيعى. وليست الأفكار مع ذلك هى التى ترتفع بالفصل الرابع إلى الذروة، بل تقديم شخصية جديدة رائعة هى (تاج العروس) أمّ تمر.. تلك التركية التى تزوّجها السلطان صبية، فتركت مجتمعها الأصلى قبل أن تعرفه تمامًا.. وكبرت فى مجتمعها الجديد دون أن تتمكن من فهمه، فوقفت على الأعراف متأرجحة بين الصحو المتوتّر والجنون الطليق.

وكم أحسنت حنان الشيخ حين اختتمت روايتها على نغمة تلك الشخصية الفريدة والآسرة.

ومع أنّ كل رواية تفرض أسلوبها، وقد كان على حنان الشيخ أن تختار شخصياتها الرئيسية الأربع من النساء، إلا أننى لا أسلّم بذلك هنا، إلا بنوع من الأسف. بدا لى فى ذلك عودة إلى «القدر المحتوم» فى كل ما تكتبه أديباتنا وهو التركيز على عالم المرأة. وهذا القيد فى ذاته نوع من التسليم بالتمييز ضد المرأة (التى يكتب عنها الأدباء «الرجال!» بكل حرّية!)..وأعتقد أن حنان الشيخ فى غنى عن هذا القيد تمامًا، فالجزء الثانى من رواية حكاية زهرة، والمروىّ على لسان (هاشم) هو من أجمل وأعمق أجزاء تلك الرواية، وهو دليل على أن موهبة حنان الشيخ الكبيرة تتجاوز بكثير ما يسمّى (من قبيل التحنيط) بالأدب النسائى.

ثم أعود إلى أسئلة البداية، والمقال كلّه محاولة للرد عليها، ولكننى أقف عند السؤال الأخير: هل تصل رواية حنان الشيخ إلى جمهورها الطبيعى، بأكثر من معنى لكلمة الوصول؟ وعن هذا السؤال لا يملك القارئ جوابًا ولكنّه يملك أمنية؛ فكم أتمنى أن يجد هذا العمل الأدبى الجميل ما يستحقه من التفات إلى قيمته الكبيرة.

خميل المضاجع

فى هذه الرواية الجميلة هل يفسّر الميلودى شغموم الحياة بالأسطورة، أم العكس؟ أو بعبارة أخرى: هل الحياة هى التى تصنع الأسطورة لأغراضها ثم تتجاوزها؟

هو يدفعنا فى البداية لأن نصدّق أنّ الأسطورة تفسر الحياة، بل يشرح لنا الرموز لنعرف ذلك إن كان يساورنا الشك فى الفهم. غير أنّ القراءة المتأنية تثبت لنا أنّ هذا نوع من المكر الفنى. فالمأساة ـ كما سنرى ـ لا تتولّد فى الرواية من صراع بطولى كصراع الأساطير، ولا من حوار جليل كحوار سوفوكليس، بل من رتابة الحياة اليومية ومن عامية الحوار.. المأساة لا تتشكّل من هزيم كرعد الآلهة، بل من صرير رتيب متكرر لباب غير محكم الرتاج، يصفق ويفتح بلا انقطاع فى أزيز بطىء متصل، فلا هو بالمفتوح ولا هو بالمغلق، بل يترك الأبطال ويتركنا معهم فى سديم لا نموت فيه ولا نحيا.

التضاد الحاد بين الجليل والمألوف هو فى نظرى محور رئيسى لهذا العمل البديع. ينصب لنا المؤلف الفخ منذ البداية حين يقدم أسطورتين جديرتين تمامًا بأن تجدا مكانهما فى تحوّلات أوفيد، وبأن تقرأ إحالات لهما فى أى إلياذة أو أوديسة، غير أنّ مؤلفى هاتين الأسطورتين ـ ياللعجب! ـ هما: موظف حاصل بالكاد على شهادة الابتدائية، ومذيعة فى إذاعة محلية (أو جهوية)، تعثّرت أو تعسّرت فى أولى سنوات دراستها للطب، لكنها أبدعت سفرًا للتكوين، إلهته الأولى هى الأم

العظمى Magna Mater ـ الإلهة الأرض ـ الغاية «غاية» التى خلقت السماء، الذكر «نور»، واقترنت به فأنجبت منه «قرونة»، وعاشرت كليهما، فكان فى الأرض بشر، ثم سالت دماء، فقتل (قرونة) أباه وأخاه (نور) ـ أو كاد ـ لكى يستأثر بالأم العظمى. سالت الدماء، وهذا هو أصل الشر فى «البشرية» كما يقول سفر التكوين الموجز هذا، ثم خلق (نور) الإناث، وسلط بناته على الذكور من ذرّية غاية، فظهرت البراكين والزلازل والجفاف، وكثرت العواصف، وثارت العواطف، وظلّ نور يشتكى من علياء السماء: «لا أحد يحبنى فى البيت»، وقالت غاية: «يلعن أبو اليوم الذى خلقت فيه الذكر»!

ولهذا السفر تكملة كتبها «على الرمانى» وإن تكن أسبق فى التأليف من غاية، وهى أسطورة «وهمية»: أخلى جيل الآلهة الكبار الأوائل مكانهم للعماليق وللذرية التى تختلط فيها دماء الآلهة بدماء البشر، وكانت بذرة البغضاء القديمة تعيش فى شخصية «الحيراء» ابنة زيوس كبير الآلهة وزوجة القائد الحربى الفيليوس الذى تجرى فى عروقه دماء العماليق، وعندما بلغ الفيليوس من العمر أرذله، أهملت الحيراء شأنه، وفكّرت: «رجل فى مثل هذه السن، وفى هذه الحالة من المرض يجب أن يترك مكانه لأولاده»، وإذ تتعجّل موته، يستدعى الفيليوس معشوقته القديمة «وهمية» ابنة الفروديت، التى قد تكون هى أفروديت، ربّة الجمال والوفاق، التى تخوض صراعًا مع الحيراء لا تستخدم فيه القتل ولا الشر، بل الحب والصبر، وتوصى الفيليوس بتلك السماحة سائلة إيّاه بين الحين والحين: «أمازلت فى الخط؟»، فظل يكرّر كل مرّة إلى أن انتصرت المكائد وأسلم الروح: «نعم، مازلت فى الخط». ويقول على

الرمانى فى أسطورته: «وهمية فى غالب الأساطير تتسلّل خلسة إلى خاطر الرجل والمرأة لتمنح الحب وتعيد التوافق والانسجام».. ولكن لاحظ من فضلك ما يلى: «فلا ينتج عن ذلك إلا الخراب»!

وفى البدء مع ذلك لم تكن الأساطير، بل واقع من تفاصيل يومية ـ أو بالأدق ليلية ـ حكاية عادية تمامًا. برنامج إذاعى عنوانه «لا تخف من مشاكلك فهى غذاؤك» (عنوان جدير بأن يضعه فرويد كما تقول إحدى الشخصيات)، هو واحد من تلك البرامج التى تزحم الأثير فى كل العالم، والتى تشغل الناس والهواتف على مدار ساعات مع مقدّمى برامج متدربين جيدًا على لعب أدوارهم: أى: على التواطؤ المشترك مع المستمعين الذين يتظاهرون بأنّهم يبحثون عن حل، تقدّمه السيدة جميلة؛ أشهر مذيعات تلك الإذاعة الجهوية (أو المحلية كما نقول فى مصر) فى مسارها المرسوم. موضوع الحلقة هو: «تشغيل الجامعيين العاطلين فى العالم»، (لا فى الوطن وحده، بل فى العالم!) وانهالت المكالمات على السيدة جميلة من أنحاء المغرب، تقترح الحلول لهذه المشكلة العالمية، حلولاً سهلة أو مستحيلة، واحتدم النقاش والعراك بين الخبراء والهواة، ولكن فجأة ينقطع ذلك الاسترسال بمكالمة خارجة عن السياق؛ فها هو «سى على» يدخل فى الخط، لديه مشكلة، مشكلة خاصة جدًّا، تستقبله السيدة جميلة بلطفها المعهود. من هو؟ موظف متقاعد. كم عمره؟ ٤٧ عامًا. هل هو متزوج؟ نعم، ولديه أولاد ستة: أستاذ جامعى، وطبيبة عيون، وضابط فى الجيش، وقاضية، وخبير حسابات، وموظفة فى بنك. كلهم يعملون. لا أحد منهم يعانى مشكلة بطالة الجامعيين. إذن ما المشكلة؟

المشكلة ـ كما يقول «سى على»: أنه لا أحد يحبنى فى البيت!

سيظل «سى على» على الخط، وفى الخط، ويأخذ وقت المستمعين الآخرين، يشغلهم بمشكلة خارجة عن خط البرنامج، ولكن السيدة جميلة تملى له رغم احتجاجات المستمعين المتكررة على المتطفّل. ولزمن يبدو لانهائيًّا سيقتصر الحوار على هاتين الجملتين: السؤال: هل ما زلت على الخط؟ والرد: نعم، ما زلت فى الخط.

اختل تواطؤ الكذب بين المذيعة والمستمعين، ليحل محله تواطؤ على لحظة من الحقيقة!

وستفقد المذيعة السيدة جميلة وظيفتها بسبب تلك الفضيحة على الهواء. سينهى رؤساؤها لحظة الحقيقة بقطع الخط والبرنامج، وبإيقافها عن العمل.

الراوى الرئيسى فى الجزء الأول من الرواية هو الأستاذ الجامعى ابن السيد على الرمانى، هو الذى يتعرف على صوت والده، ويحكى لنا «أسطورة وهمية» التى ألفها والده، واسمه الحقيقى علال مختار، على لسان مؤرخ إغريقى وهمى اسمه آلزيدوس. ألّف علال مختار (أو على الرمانى) هذه الأسطورة قبل عشرين عامًا من بدء الأحداث كما قلت، أى: قبل ليلة المكالمة الهاتفية، وبعد ذلك بسنة ألّفت مَن تسمت بفاطمة الطيبى أو ف. ط. أسطورة غاية وأبنائها، وروتها على لسان المؤرخ الوهمى نفسه، آلزيدوس.

هل التقى علال مختار وفاطمة الطيبى، أو بالأحرى فريدة بيطيط، أو فى واقع الأمر السيدة جميلة نفسها فى أى وقت؟

الابن يرجح أنّهما لم يلتقيا قبل تلك اللحظات المشحونة على الهواء.

على أيّة حال فإنّ كاتبنا الكبير لا يحب الألغاز، على الأقل ليس هذا النوع من الألغاز؛ لأنه يدّخر لنا ألغازًا أكبر وأهم.

من هنا فهو يتولى تفسير ما قد يغمض على أى قارئ (أو هكذا يتظاهر أيضًا)، فيقول بالنص: واضح أنّ غاية هي التى خلقت السماء والزمان، وأنّ وهمية التى تغدق المحبة والوئام هى بمعنى ما السيدة جميلة التى تشرح قلوب المستمعين، وتمدّهم بالطمأنينة والأمل، كما أنّ نور الذى ولد وربىّ الفيليوس الذى حارب إلى أن فقد بصره، فأصبح يعانى «الوحدانية» (أو كما نقول هنا: الوحدة)، وتعلّق بوهمية هو على الرمانى أو على الأصح هو علال مختار.

فالذى يجمع بين هذه المرأة وهذا الرجل، بيّن: الوحدانية! وقد قرأت «وهمية»، فأدركت ذلك، وقرأ هو «غاية وأبناؤها» فأحسّ بذلك منذ اللحظة الأولى.. قد نرجع مرّة أخرى إلى جميلة أو إلى فريدة بيطيط، أما الآن فنحن ولجزء كبير من الرواية مع علال مختار ومع سؤاله الكبير: «كيف وصل علال مختار إلى على الرمانى؟»، أى: إلى هذا الحد من نور والفيليوس، لماذا رفع السماعة تلك الليلة ليدخل الخط من جديد؟ لماذا أصر على أن يدخل فى وحدانية تلك المرأة عبر

الهاتف؟ ما بقىَ من فصول أو معظم ما بقىَ هو محاولة للإجابة عن هذا السؤال، بالرجوع إلى أيام من حياة علال مختار قبل تلك الليلة الفاصلة.

وهى حياة عجيبة حقّا تلك التى يعيشها فى البيت مع، وبعيدًا عن، زوجه وأبنائه الستّة. اقتطع لنفسه مساحة صغيرة مكان خزانة الحمام (متريْن فى متريْن ونصف المتر)، وصنع لنفسه غرفة فيها سرير ودش ومرحاض ومكتب ورفوف لمكتبة ولشرائط الأغانى التى يحبها، ولم يزل من الغرفة أنابيب الحمام، فكانت الأنابيب تزحمها أكثر من الأثاث!

وفى تلك الغرفة السجن، اعتزل علال مختار أسرته والعالم، وأصبح فى بيته رهينًا لمحبسين: غرفته الزنزانة تلك، ووحدانيته!

لا نعرف الكثير عن طريقته لقضاء وقته ساعات النهار، لكننا نعرف جيدًا نظام المساء: هو يخرج إلى المقهى ليلتقى أصدقاءه الأربعة المتقاعدين مثله، ينهى صلوات اليوم بفريضة العشاء، فالحسنة تمحو السيئة، يذهب إلى النادى مع جماعة المقهى نفسها، يشرب قليلاً، بعض كئوس قليلة من النبيذ وزجاجتى بيرة، يرجع متأخرًا، يدخل محبسه ليلوم نفسه ويشتمها، يبشّرها بالفرج القريب، بأنّ هذا اليوم هو آخر أيام الوحدانية، آخر أيام الجحيم. يقول لنفسه: «الجحيم أن تجد نفسك كل يوم ولسنوات عديدة تكرّر ما لا تحب، ما لا ترضاه فقط ليس غير!» كل صباح، حوالى التاسعة، كل ليلة، حوالى الثانية، يلوم

نفسه، يشتمها على الاستمرار فى السهر وتناول الخمر، على إدمان التدخين، على تحمّل هذه الوحدانية!

متى بدأ ذلك المرض، الضجر، العزلة، الوحدانية؟ منذ خرج إلى المعاش؟ قبل ذلك بسنين. منذ بلغ الخمسين من عمره؟ قبل ذلك بكثير.

أيام علال مختار سؤال واحد ممتد عن سر ذلك العطب الذى شوّه روحه، وعن مصدر الخطأ الذى تراكم وتكلّس فى داخله.

لماذا لا أحد يحبّنى فى البيت؟ على المستوى الأول هناك ذلك الإحساس باللاجدوى، لا لأنّه خرج إلى المعاش؛ ولكن لأنّه وجد نفسه فى بيته زائدًا على اللزوم. تمت المسألة بخطى تدريجية ولكن مؤكدة، الزوجة مشغولة بالصغار: بتربيتهم، بطعامهم، بحل مشاكلهم فى البيت. يكبر الأولاد فينشغلون بدراستهم، بمستقبلهم العملى، بوظائفهم، بحياتهم خارج البيت وبعلاقاتهم الشخصية، وبحياتهم المشتركة فى البيت. بالتدريج يشعر أنّ الوحدانية فى البيت مفروضة عليه. إنّه مثل متسوّل يمد يده إلى أهله، يطلب منهم صدقة لوجه الله، شيئًا من العناية، شيئًا من الوقت، شيئًا من الكلام، شيئًا من المحبة، شيئًا من الشفقة فقط لا غير، فقط.. ولا يد تمُد ولا عين تُرفع.

كان علال ينشد الفرح فى بيته، كان يريد أن يحول مؤسسة التفريخ ـ كما قال ـ إلى مؤسسة للمتعة. ولم يعرف كيف تحوّلت المعاشرة

الزوجية إلى طقس آلى مقيت قبل أن يقرّر الكف عنها نهائيًّا. يستبطن ذاته المرّة تلو المرّة: أنا لا أستطيع أن أحب زوجتى... أو فشلت فى أن أحب زوجتى... أو لماذا رغم كل ما فعلت لم أستطع أن أحب امرأتى؟ أو لماذا رغم كل مجهوداتها فشلت أن أحبها؟ كلّها عبارات حمّالة أوجه، ولكن خلاصتها أنّه لا حب فى حياته ولا مودّة.

يرفض علال الحلول السهلة: أن يلجأ إلى امرأة أخرى أو نساء أخريات كما فعل غيره. يفخر بنزاهته، بأنّه لم يخن امرأته قط.

ربما كان إدمانه الخمر بديلاً لممارسة الجنس، فالقنينة التى يعاشرها السكير هى أيضًا فى استدارتها وانسيابها أنثى بلا أعضاء كما تفسّر إحدى الشخصيات. تعويض فج وفاشل يكون هو أ ول من يدرك فشله.

فها هو يشعر رغم كل شىء أنّه إنسان مات، وعاش ظله، ولكن هذا الظل يتعذّب بحثًا عن أصله. ها هو يرى نفسه فى مضجعه وقد تحول خميل الفراش إلى خمالة، أى: أهداب تنمو كالفطر فى الفراش على الجسد، وتخنق الروح خنقًا، هل فاته زمانه وأخطأه الموت؟! أهى الشيخوخة، فقدان الحب، فقدان الغاية؟

كل تلك الأسئلة قادت علال مختار إلى على الرمانى، إلى وهمية، حلم السعادة والانسجام المستحيلين، إلى فريدة بيطيط، إلى السيدة جميلة، إلى لا أحد يحبنى فى البيت!

ما الذى كان يطمع فيه من وراء هذا الاعتراف، هذا البوح على الأثير

لوهمية، أى للا أحد فى حقيقة الأمر؟ أهى استغاثة أخيرة، أم إدراك نهائى بفشل المسعى؟ إذ تصرخ: «يا من هناك». فلا يجيبك غير رجع الصدى؛ لأنه لا أحد هناك.

ولكن قد يرتد إليك صراخك أيضًا فى سخرية مريرة.

فحتّى ذلك الجزء من الرواية، أى: قرب نهايتها، تركّز الأحداث والتحليلات والاستبطانات على شكوى علال مختار من زوجته. يرى نفسه فى صورة ذكر النحل الذى امتصت زوجته خصوبته؛ لتعيش الملكة ويموت الذكر.

ولكن ما يدريه أو يدرينا؟ فلعل لملكة النحل شكواها أيضًا! هنا تأتى صفحات الرواية الأخيرة، البديعة، لتغلق الدائرة. ما أقسى ما احتملته معه ومنه!! لكم كرهت حياتها وهى تحتمل نزواته وتربى أولاده وتصبر على خدمته وخدمتهم «خليتك تعمل غير اللى فى رأسك؟ هازة عليك صداع الأولاد وصداع الزمان، ردّوا بالكم ولدى، عندك يا بنتى.. بوكم مريض.. مقلق.. علال عيان، علال سكران، علال عندو شى مشكل فالخدمة، علال خاصو لفلوس، مقطوع منه الشراب، خاصو الدخان، خاصو النعاس، علال ناعس، علال خارج، علال قايد، علال نبى الله، ما كاين غيرالسى علال فى الدنيا».

تعرّفت زوجته على صوته فى الراديو وهو يحدث السيدة جميلة عن مشكلته، فكانت القاصمة. باحت بما لم تبح به من قبل: من أدراه أنّها

هى أيضًا ليست لديها أشواقها إلى وهم «يناظر» «وهمية»؟! إنّها أيضًا تتمنّى لو تخرج من عالم الضرورة المفروضة عليها إلى دنيا أجمل تحلم بها، أو ظلّت تحلم بها طوال الوقت.

ها هى بعد انفجارها الأخير والوحيد، تخرج من البيت وتصفق الباب مثل (نورا) إبسن فى مسرحيته «بيت الدمية»، وإنّما وراء حرية خاصة جدًّا: ستعتكف ما شاء الله فى زاوية جدّها سيدى عبد الرحمن إلى أن يطلق سراحها!

أما علال فما بقىَ له، فهو الضياع الصريح، السعى وراء الانتحار دون أن يجرؤ عليه، ثم إنّه يختفى ويتلاشى فى دنيا الله الواسعة.

وفى البيت، تحل البنت الكبرى محل الأم الغائبة، وتقول لأخواتها: حلّوها.

ولكن الابن الأكبر يفكّر: حذار يا ريم، على أى وجه، وبأى معنى، تعنينا هذه المشكلة حقًّا؟ يكونَ ذلك السؤال آخر سطور الرواية، ويفتحها على روايات عديدة أخرى.

هل من الحق أن تلك المشكلة لا تعنيه؟ ألا يمكن أيضًا أنّها ستعنيه ذات يوم؟

إذن ما هى فى حقيقة الأمر مشكلة السيد علال مختار، دائم التشكّى، ودائم الاستبطان لذاته؟ إنّه ما إن يطرح احتمالاً أو مخرجًا لوحدانيته

حتى يكتشف زيفه. هل كان حقًّا مقتنعًا بأنّ زوجه وأولاده هم سبب مشكلته؟ ألم يبرئهم ويتهم نفسه فى أكثر من موضع؟ ألم يتهم شيخوخته وضعفه وجرثومة القلق التى بدأت تنخر فيه من قبل الشيخوخة والتقاعد؟

ما هى تلك الجرثومة؟ وما ذلك البحث عن وهمية فى حقيقة الأمر؟ أليس هو البحث عن ذلك الامتلاء المستحيل فى عالم من الخواء؛ بحث فاوست العبثى عن مسرّات خارقة لا وجود لها فى هذه الدنيا؛ إذ تئد كل مسرّة ذاتها فى لحظة تحققها؟ كل رجل يبحث عن وهميته، وكل امرأة تبحث عن وهمها، والمشكل الحقيقى يأتى حين يكتشف كلاهما ـ إن اكتشفا قط ـ أنّ الوهم يظل وهمًا إلى الأبد.

وبهذا فإنّ الواقع يتجاوز الأسطورة كما قلت من قبل، فللأسطورة نظام ونسق ومعنى يفتقر إليها الواقع جميعًا. فنحن هنا أمام عمل يسحب كشف المتنبى المروّع «إذا ما تأمّلت الزمان وصرفه/تيقّنت أنّ الموت ضرب من القتل» يسحبه ليقول: والحياة أيضًا ضرب من العدم.

وهو حين يفعل ذلك يطلق بكشفه هذا ذاته طائر الأمل؛ إذ يدفعك دفعًا إلى أن تتساءل، أم أنّ الأمر ليس كذلك؟

إذا كنت قد تناولت خيطًا واحدًا من نسيج هذه الرواية الغنى والمترابط، فإننى لا أغفل عن أنّ الخيوط كلّها تثرى بعضها البعض، وأنّ البعد الاجتماعى المتمثل فى فشل زواج فريدة بيطيط، ثم صعودها المريب

إلى أن أصبحت السيدة جميلة، ثم سقوطها المدوّى، والمتمثّل أيضًا فى اكتشاف الابن الأكبر لحقيقة القبح والخواء فى حياتنا فى قصة الرهن، بل المتمثل حتى فى حديث ذلك السياسى الملتزم المتحذلق الذى يتحدّث عن «الأزمة» ودورها فيما نشعر به من إحباط. أقول: إنّ هذا البعد يستدعى دراسة مستقلة، شأنه فى ذلك شأن الشخصيات التى يعيش معها علال مختار فى المقهى والنادى، ولكل منهم قصّة تبلور جانبًا من القضية العامة التى تطرحها الرواية.

ولكننى لم أقرأ هذه الرواية بعين الناقد ولا الباحث، وإنّما كروائى أدرك منذ الصفحات الأولى أنّه أمام عمل كبير، يتجاوز طرح المشاكل المألوفة ليسأل الأسئلة التى قد يتهيبها غيره، أى: ليسأل سؤال «الوجود» ذاته بألف ولام التعريف، ويستدرجك فنّه المقتدر إلى التأمّل والمشاركة ومحاولة الإجابة.

وأنا لست معنيًّا بقضية التفاؤل والتشاؤم فى الأدب، ولا بإصدار أحكام قيمية من هذا المنطلق الذى أراه ساذجًا، ولكن من رأيى أنّ الإنجاز الفنى الحقيقى هو بجماله ذاته مصدر للتفاؤل والفرح فى واقع ينقصه الكثير منهما.

فشكرًا لك أيها الكاتب الكبير.

دكة خشبية تسع اثنين بالكاد

رواية شحاتة العريان الجميلة والقصيرة هذه لغز حقيقى، بالنسبة لى على الأقل، فهى تدير ظهرها للمواضعات المألوفة فى فن القص، وتبتدع أشياء تنطوى على مفارقات غريبة، فإذا كانت الوحدة هى الركيزة الأولى لأى عمل روائى، أو فى الواقع لأى عمل فنى، فإنّ هذه القصة تحقق وحدتها من خلال تبعثر الحدث والحكى، وإذا كان التركيز والتكثيف اللذان يمليهما الحجم الصغير يعنيان التجريد والتعميم، فهما فى هذه الرواية ينطويان على ثراء فادح فى التفاصيل الحيّة، وإذا كانت الشخصيات فى الأعمال الروائية تنمو وتتطوّر وتتفاعل، لتصنع الحدث الروائى فنحن هنا أمام حشد من شخصيات منفردة وقصيرة العمر فى سياق العمل الروائى، ومع ذلك فهى تنبض بالحياة حتى وإن لم يتجاوز عمرها فى الرواية نصف صفحة.. بالكاد!

ويستطيع الإنسان أن يقتصر على إثبات هذه المفارقات، ويضع نقطة ليقول بعدها: إنّ هذا هو أسلوب شحاتة العريان، أو التقنية التى اختارها لروايته الأولى، أو إنّها هى التقنية التى اختارته؛ لأننى أعرف بحكم التجربة أنّ الكتابة حياة خاصّة ومستقلة لا تكون إرادة الكاتب فيها هى الفاعل الوحيد. ولكن مثل هذا القول لا يكفى. فقراءة أى رواية، بل مشاهدة أى لوحة فنّية، هى تفسير للمكوّنات التى صنعت منها ما هى عليه.

فلنبدأ إذن بالتعرّض لمسألة الوحدة التى ساد القول فى المصطلح

النقدى لفترة طويلة بأنّها وحدة عضوية، أى: كوحدة الكائن الحى، تؤدى كل جزئية فى العمل دورًا للوصول به إلى تكوين شامل، أو معنى عام، أو غاية واضحة يرمى إليها الكاتب، وقد قلت: إن هذه الرواية رغم تفرّق ـ أو بالأحرى تفتّت أحداثها ـ تحقق وحدة وانسجامًا لا يتسقان مع النهج المألوف فى الروايات التى يطرد فيها الحدث بطريقة التطور إلى غاية أو نهاية. فما هى إذن الوحدة التى تجمع الشتات هنا؟

أول ما يطرأ على الذهن، بالطبع، هو إعادة تركيب جزئيات العمل بعملية تأمّل، عادة ما يتم بشكل تلقائى فى أثناء القراءة، وإن حاول الناقد فيما بعد أن يحلّلها وينظّم أو يبلور منطقها الفنى. فى هذه الحالة فسيكون علينا أن نتأمل ما يربط بين مسار هذا الراوى الذى يعيش فى إحدى حوارى القاهرة القديمة، الذى يدمن القراءة والتسكّع وشرب الشاى والحشيش، ويعاشر جيرانًا لا يقرون ولا يتسكعون، بل يعيشون حياة قاسية وفقيرة حقًّا بمعان متعددة للفقر، ويقيم علاقات بريئة وغير بريئة مع بنات هؤلاء الجيرانً، وعلاقات محدودة للغاية مع أبناء البيت وأبناء الحارة، ثم علينا أن نبحث بعد ذلك عمّا يربط هذه الحلقة أو الدائرة من الأحداث الروائية بحلقة أخرى تدور فيما بين ميت رهينة (مدينة الكيمان والآثار القديمة ـ ممفيس الأثرية) ودسوق فى شمال الدلتا؛ حيث عاش الراوى طفولته وصباه فى أسرته شبه البدوية التى يمثّل والده فيها دور شيخ القبيلة أو كبير العائلة عن طريق النفوذ لا عن طريق الحضور.. فهو يعمل بالتجارة فى دسوق لا بالزراعة فى ميت رهينة وإن ظلّت علاقته الأبوية بأسرة العرايا وشقيقاته العديدات قائمة على البعد، بل إنّه يتورّط بصفته الزعامية هذه فى قصة ثأر ينجو منها،

ثم يضع بنفوذه حدًّا لدورة الشر هذه، وينهى قصة الثأر، قبل أن يموت ميتة عبثية فى حادث سيارة.. وهو يترك لابنه (الراوى) ميراث استكمال العمل التجارى فى وكالته، ولكن الابن يتخلّص من هذا الميراث، ويتركه لشقيقه الأوسط؛ ليتفرّغ لحياته البوهيمية فى حوارى القاهرة وشوارعها، كما عرفنا من دائرة الأحداث الأولى.

فإن أنت فرغت من الربط بين هاتين الحلقتين من أحداث الرواية بناءً على أى تفسير نفسى أو سياسى أو اجتماعى أو اقتصادى.. إلخ، فستجد حلقة أو حلقات أخرى من الأحداث المستقلة عمّا سبق، يمكنك أن تعتبرها حلقة سكندرية عاشها الراوى فى فترة مراهقته، اقترنت بحب طفولى برىء، وانتهت بمأساة موت الفتاة بالسرطان، ثم حلقة زواج الراوى وطلاقه والتى تشكّل الجزء الأخير من الرواية، فضلاً عن حلقات فرعية مستقلة أيضًا عن الأصدقاء، وعن الأحداث السياسية منذ النكسة، ومشروع الطفل الراوى لتحرير سيناء حتى كوارث الانفتاح والزلزال.

تظل الدوائر من الأحداث إذن مستقلة ومتوازية فى مجرى الرواية، ما لم نهتدِ إلى الرابطة العضوية التى تربط بينها وبين دلالتها، غير أننى سأغامرَ على الفور بالقول: إنّ البحث عن مثل هذه الرابطة أو الروابط هو أمر مفتعل وغير حقيقى، وإنّ ما يصنع وحدة الرواية ليس هو التأليف أو التوفيق بين جزئياتها وأحداثها القائمة بذاتها بزعم خلق تكامل بين هذه الدوائر من الأحداث تحت أى مسمّى من المسميات.

ويبقى علينا أن نبحث فيما وراء ذلك النهج المألوف عمّا يصنع وحدة هذه الرواية غير المألوفة.

❊ ❊ ❊

سنطرح مجموعة من الافتراضات لمحاولة الإجابة عن هذا السؤال، وأول ما يتبادر إلى الذهن بطبيعة الحال هو أنّ هناك عنصر وحدة لا شك فيه، أى: أنّ محور الأحداث جميعًا هو شخصية الراوى، بملامحه شديدة التفرّد والخصوصية، ولكن السيرة الذاتية، حتى ولو كانت سيرة ذاتية متخيّلة، لا تصنع رواية بل تصنع سيرة لا غير، ونحن هنا بصدد رواية، يلعب فيها دورًا مهمًّا تقديم الأحداث وتأخيرها، ودخول الشخصيات واختفاؤها فى مواقيت محسوبة لا علاقة لها بالاطراد الزمنى للسيرة، ومع ذلك فلتتمهل قبل رفض هذا الافتراض، أى: افتراض أنّ شخصية الراوى ـ أو البطل ـ هى التى تصنع الوحدة الشعرية والفنيّة لهذه الرواية، فالواقع أنّ هذا البطل ـ الراوى ـ شخصية فريدة تمامًا. هو مثقف بالتأكيد، لكنك لا تستطيع أن تصنفه ضمن شرائح الأبطال المثقفين الذين تزدحم بهم الرواية عبر الأجيال.. هو ليس مثلهم من أبناء الطبقة المتوسطة (فى شرائحها الدنيا فى الغالب فى تلك الروايات)، وهو لا يعانى ضغوط الفقر أو البطالة أو الحب المخذول، لهذين السببين بالذات، كما أنّه ليس مثلهم صاحب موقف سياسى أو معتقد إيديولوچى يكافح من أجله أو يعانى بسببه (وذلك برغم إشارات باهتة فى الرواية إلى احتمال وجود اهتمامات سياسية له فى الماضى)، وبطلنا فى هذه الرواية بالتالى لا يسعى إلى تحقيق هدف

أو رسالة، وهو يقتصر على تسجيل ما يقع من أحداث دون أن يكون له فيها دور فاعل إلا فيما ندر، وفيما يختص بالمرأة على وجه التحديد كما سأعود إلى الحديث.

لا يقتصر تفرّد البطل ـ كشخصية روائية ـ على ذلك؛ بل هو أيضًا فضلاً عن كونه قارئًا مدمنًا، فهو مدمن لاستبطان ذاته وتأملها، وهذه التأملات ليست فلسفة عميقة ولا أفكارًا عصية المنال، ولكنها بكل تأكيد تأملات ذاتية، بمعنى: أنّها أفكار هذا الراوى بالذات، فهو حين يتأمّل مثلاً فكرة الكذب فى بداية الرواية، لا يقدّم موعظة أخلاقية عن فضيلة الصدق رغم تأكيده صدقه، بل يتهم نفسه بالفشل فى إجادة الكذب.

وأنت تستطيع أن تجد هذه الفكرة تتكرّر فى موضعين محدّدين فى منتصف الرواية ونهايتها: الفشل فى الكذب (لا أجسر أن أقول: محبّة الصدق) هو الذى بتر علاقته بحبيبته «لم تكن كاذبة تلك الفتاة».. فقط عندما بدأت تكذب، عرفت أنّه آخر الأمر بينكما.. وقد كانت تعرف يقينًا تلك المسألة فيك؛ لذا كانت الرسالة: إنّها لم تعد تحتمل بالفعل.. فوصلت فورًا إلى ذات اللحظة، ولم تعد تحتمل شيئًا أيضًا (ص ١٢١)، وهو يزيد الأمر وضوحًا فى نهاية الرواية عندما ينفصل عن فتاته. فيقول: «ظللت متعطلاً تمامًا داخل تعقيدات السنة الأخيرة المليئة بالنزاع والتوتّر. ومحاولات التشبّث بالوسط الحسابى للأمور»، أى: بمحاولة الكذب التى فشلت، فنجح هو فى العثور على ذاته عندما أنهى علاقته الكاذبة تلك بفتاته، فاسترد الحقيقة والفرح، أو كما يقول فى السطر الأخير من الرواية: «أستعيد قدرتى على الانتشاء والقراءة

ومحبة الأصدقاء ونفسى والعالم»، هذا مجرد مثال لامتداد فكرة رئيسية فى الرواية، فهل نبحث إذن عن وحدة تصنعها الأفكار المعلنة (كهذه الفكرة)، أو الأفكار المضمرة التى يمكن أن نستنتجها أو نستخرجها نحن من الأحداث؟

تلك أيضًا فى رأى محاولة لتحميل الرواية ما لا تحتمل، لا تقل تعسفًا عن محاولة إقامة علاقة وحدة قسرية بين الأحداث المتفرقة والمتوازية.

غير أنّ هناك عناصر مهمة يجب أن نستبقيها من هذا الافتراض وهى: تفرد شخصية الراوى البطل، وقدرته على البوح البليغ بما يفكّر فيه، والالتقاط الواعى لما يدور حوله.

ولكن ماذا يبقى إن رفضنا وحدة الحدث، ووحدة السيرة، والوحدة الفكرية، لنضع أيدينا بالفعل على ما يجعل من هذا العمل رواية، ورواية جميلة أيضًا؟

هل نرجع إلى أقدم الافتراضات قاطبة والتى أعلن واحد من عباقرة القص أنّها الوحيدة الجديرة بالاعتبار فى الأعمال القصصية؟ أى: هل نأخذ برأى إدجار آلان بو عندما حدّد الوحدة فى القصة بأنّها وحدة الانطباع أو التأثير أو الشعور (Impression) أيًّا كانت الترجمة التى نؤثرها لهذه الكلمة؟

أنا شخصيًّا أميل كقارئ إلى هذا الرأى الذى يبعدنا عن تأطير الأعمال الروائية داخل قيود شكلية حديدية يؤنّبنا النقّاد على الخروج عليها، أنا

أعتبر كل صياغة روائية مقبولة بشرط أن تنجح فى التأثير على القارئ بوسائل الفن لا بوسائل الإثارة.

❊ ❊ ❊

وهنا أسأل: ما الذى يُحدث أيضًا وحدة الانطباع المؤكدة فى هذه الرواية؟ هى عندى بعض من العناصر التى ذكرتها من قبل والتى يؤكدها بكل وضوح تفرّد الأسلوب فى هذه الرواية، أعنى بذلك شفافية اللغة، أى: قدرتها على نقل المعانى وظلال المعانى بأقصى قدر من الاقتصاد فى الكلمات، وأعنى أيضًا تعدّد مستويات السرد، وبلاغة العامية التى تماثل بلاغة الفصحى فى هذه الرواية. أن يستطيع الكاتب عبر عبارات قليلة أن يحيى أمامك صورة مقنعة للشخصية التى يقدمّها (راجع مثلاً لغة أم بحبح فى ص ٣٧ حيث تتجسد الشخصية بكلمات قليلة)، وأعنى ـ وأنا أتكلّم عن الأسلوب ـ استخدام صيغة المخاطب فى حديث البطل لنفسه فى أغلب الأمر، وللقارئ فى بعض الأحيان.

إذا صحّ هذا الافتراض فإنه إذن ـ وهو مجرّد افتراض ـ لا يلغى غيره من الافتراضات أو المقاربات لهذه الرواية؛ فإنّ ما يصنع وحدة هذه الرواية هو تأثير اطراد البوح والاعتراف من راو لا يفلسف الأحداث ولا الشخصيات، بل يعرضها عليك كما انطبعت على مرآة ذاته دون زخرفة ولا تأويل. وبما أن هذا الراوى مقنع جدًّا كشخصية روائية حيّة، لا كنمط يشير إلى فئة أو إلى طبقة، فنحن نصغى إلى ما يبوح به لنا، من كاتب فرد إلى قارئ فرد دون ملل من بدء الرواية وحتى ختامها، وبهذا

تخلق هذه الرواية وحدتها الخاصة التى لا تحتذى نماذج سابقة.

وإذا كان بعض النقّاد يقولون: إنّ الرواية شريحة من الحياة. فإنّ هذه الرواية تقدّم لنا شرائح متعدِّدة ومتفرّقة، تجعل منها بامتياز رواية نهاية قرن ونهاية عصر؛ إذ إنّ التشظى والتفتت، وانعدام الاطراد، ووفرة الاستطراد هى ملامح بالغة الأمانة لحيرة عصر وفقدانه للثبات، ومن هنا يظل الحجر والجماد فى هذه الرواية، أى: البيوت، والحجريات، والآثار القديمة، اليقين الوحيد الذى تسجله الرواية، فى مقابل تفكّك الشخصيات بل تفتّتها. وإذا كان الكاتب قد استطاع أن يعيدنا بذلك القلق الخصب عبر صفحات روايته، وهو قد تمكّن من ذلك بالفعل بفضل موهبته وسيطرته على أدواته، فهو يدعونا بشكل غير مباشر إلى أن نتأمّل فيما انتهى بنا إلى هذه الحال.

وحسب الروائى أن يطرح السؤال، وعلى القارئ أن يفكّر!!

«هليوبوليس».. تواصل الأجيال

فى الأدب المصرى الحديث

ارتبط تطور الأدب المصرى ـ مثل أى أدب آخر ـ بالظروف السياسية والاجتماعية التى مرت بها مصر فى العصر الحديث، ولكىلا نذهب بعيدًا فى التاريخ، فيكفى أن نشير إلى سنوات الأربعينيات والخمسينيات، وهى السنوات التى كانت مصر تحارب فيها بالمقاومة المسلحة وغير المسلحة الاحتلال الإنجليزى، وفساد النظام الملكى الإقطاعى الذى كان الملك فاروق رمزاً لكل انحلاله، وكان من الطبيعى أن يزدهر فى هذه الفترة الأدب الواقعى، أو أدب الواقعية الاشتراكية بسماته المصرية الخاصة، فظهرت روايات مثل «القاهرة الجديدة» و«بداية ونهاية» و«زقاق المدق» لكاتب شاب هو نجيب محفوظ الذى سيحصل بعد نصف قرن تقريبًا على جائزة نوبل، ورواية «الأرض» لعبد الرحمن الشرقاوى التى جسَّدها يوسف شاهين فى أفضل أفلامه من وجهة نظرى، ومجموعة القصص القصيرة «أرخص ليالى» ورواية «حكاية حب» للمبدع الكبير يوسف إدريس. وفى هذه الأعمال وغيرها كانت تتمثل بدرجة أو بأخرى سمات المنهج، أى: الاهتمام بالمؤثرات الاجتماعية والاقتصادية فى تكوين الشخصيات وفى سلوكها، والوصف الدقيق للبيئة الاجتماعية التى يتحرّك الأشخاص فى نطاقها والتى تسهم فى صنعهم بقدر ما يسهم الأبطال الإيجابيون فى صنعها وإعادة تكوينها، واللغة الوصفية المحددة وواضحة الدلالة، والرسالة التبشيرية التى لا تخفى على القارئ، أى: أنّ الصراع الذى يخوضه

هؤلاء الأبطال ضد القوى الأجنبية والاستعمارية، وضد الاستبداد الداخلى والإقطاع سينتهى رغم قسوته بهزيمة كل ذلك الشر، وتحرّر الوطن والإنسان[4].

وكان هذا الأدب الواقعى نقلة جديدة فى مسار الأدب المصرى، واستجابة طبيعية للمرحلة التى ظهر فيها، وقد أسهم الأدب فى تكوين وجدان الأمة ووعيها وفى التمهيد للتغيّرات الثورية التى عرفها المجتمع المصرى مع ثورة ٢٥٩١، وكانت هناك انتصارات كبيرة تبرّر التفاؤل السائد فى الأدب الواقعى، فقد تحررت مصر من الاحتلال الإنجليزى، وتحققت درجات مختلفة من العدالة الاجتماعية فى الريف بتوزيع أراض على الفلاحين، وفى المدينة بتحسين ظروف المعيشة للعمّال وللطّبقة الوسطى، وأصبح التعليم لأوّل مرّة مجانيًّا ومتاحًا للجنسين، ولم يعد مقصورًا على الأغنياء، غير أنّ فترة التغيرات الثورية الكبيرة انتهت بحلول الستينيات، وتحوّلت الثورة إلى نظام حاكم له إيجابياته التى يشعر بها الجميع فى الحياة الاقتصادية والاجتماعية، وله سلبياته المتمثّلة أساسًا فى افتقاد الديمقراطية والحريات الفردية، وتعرّض الكتّاب والمواطنون فى جملتهم لنوع من الحيرة والتمزّق فى هذه الظروف الجديدة، ما بين التأييد الكبير لجانب من الحكم، والرفض الكامل لجانب آخر منه، وانعكس ذلك على الأدب.

لم يعد الأدب الواقعى الذى يبشّر بحتمية التقدّم وبانتصار الإنسان منطقيًّا ولا واقعيًّا فى هذه الظروف الجديدة، وبدأت تظهر دون اتفاق مسبق أعمال أو حركة أدبية جديدة وُصفت فيما بعد بحركات أدب

الستينيات، وبرز فى هذه الأعمال تفكّك البناء المنظّم الذى أسسته المدرسة الواقعية، فلم يعد للقصص بداية ووسط ونهاية بشكل محدّد، ولم تعد البيئة هى البيئة الواضحة التى يخوض البطل صراعًا فى نطاقها ويغيرها بفعله الإيجابى، فتداخلت الأزمنة والأمكنة فى القصة الواحدة، وأحيانًا فى المشهد الواحد من القصّة. وفى مقابل البطل الواقعى الإيجابى الذى يحمل رايات الثورة الظافرة، ظهر ما يوصف بـ«البطل الضد» أو «البطل المهزوم»، وكان الوصف الدقيق للأشياء والجزئيات غير المترابطة يعبرّ بدقة عن عالم نفسى فقد التماسك والترابط فى مقابل عالم خارجى شديد الرسوخ والتحديد.

وظهرت هذه السمات ـ كما قلت ـ بصورة تلقائية فى كتابات الجيل الذى تلا كتّاب الواقعية الكبار، ولكن وجه الشبه بين هؤلاء الكتّاب الجدد ينتهى عند هذا الحد، ويظل إبداع كل واحد منهم خارجًا عن نطاق الأطر واللافتات الجاهزة.

غير أن أبرز سمة مشتركة فى أعمال هذه الحركة الأدبية بطبيعة الحال أنها كانت كلها صيحة احتجاج وتمرد؛ إذ كانت كتاباتها دعوة غير مباشرة للتغيير؛ لأنها تقول بكل وضوح:إن هناك صدعًا فى الدولة، وصدعًا فى الروح. وبعبارة أخرى كانت هذه الكتابة دعوة إلى نقلة جديدة فى فهم الحرية من الاستقلال وتحرر الوطن إلى حرية الفرد باعتبارها الغاية الحقيقية من كل الحريات الأخرى.

ومن كُتاب هذا الجيل ـ أو بمعنى أصح: هذه الحركة ـ مَن تُرجمت

أعمالهم إلى لغات كثيرة. ويستمر كتّاب الستينيات فى تقديم أعمال تنعكس عليها بالضرورة التغيرات السياسية الهائلة التى حدثت فى مصر خلال الأعوام الثلاثين الماضية، ولكن جيلاً جديدًا قد ظهر فى الأدب المصرى نسبه النقاد إلى العقد الأخير من القرن الماضى؛ حيث عُرف بجيل التسعينيات وإلى هذا الجيل تنسب الكاتبة المبدعة مى التلمسانى.

وأريد قبل الحديث عنها وعن جيلها، أن أشير إلى ظاهرة لا أكاد أستطيع الصبرعليها: فقد عرف الأدب المصرى وجود الكاتبات فى جميع أجياله، ولكن نسبتهن إلى الكتّاب الرجال ظلت دائمًا هامشية ومحدودة، غير أن الكاتبات فى الجيل الجديد يشكلن عددًا موازيًا تقريبًا لعدد الكتاب الشبان، ففى أول دراسة مطولة عن هذا الجيل كتبها الناقد د. صبرى حافظ يدرس حوالى عشرين كاتبًا، نصفهم بالضبط من الكاتبات. وهن بالإضافة إلى ذلك من ألمع كتّاب الجيل وأكثرهم شهرة، وهذه الطفرة الإبداعية للكاتبات تمثل فى نظرى ملمحًا بالغ الأهمية فى كتابات الجيل الجديد وهو التمرد على كل الأوضاع السائدة فى المجتمع الذى يهمّش المرأة (والرجل أيضًا). والخاصية الأساسية التى يخرج بها القارئ لأعمالهم هى أنهم جيل الرفض المطلق لكل المواضعات السابقة عليه.

ويوضح د. صبرى حافظ فى دراسته أن الظروف بالغة القسوة التى يعيشها هذا الجيل من انتشار البطالة بين صفوف المتعلمين وغير المتعلمين على السواء، وسياسة الانفتاح الاقتصادى العشوائية التى

أدت إلى تدهور مستوى معيشة الطبقات الوسطى والفقيرة، والانفجار السكانى وما صاحبه من تفاقم أزمة الإسكان، واكتظاظ البيوت بسكانها وإقامة المساكن العشوائية التى شوهت تركيب المدينة القديمة وخلقت ما أسماه بـ «المدينة الثالثة» التى تفتقر إلى أدنى شروط المعيشة الإنسانية لافتقارها إلى كل أنواع الخدمات، وتطبيق العولمة بطريقة تعنى فقدان الاستقلال الوطنى والتبعية من جديد لمراكز القوى الأجنبية.. هذه العوامل مجتمعة أدت فى نظر الناقد إلى ظهور ذلك الأدب الرافض لكل شىء، وإلى حدوث قطيعة كاملة بينه وبين الماضى، أو بين الأدب السابق عليه. وسأعود إلى تعليق قصير على هذا الرأى بعد قليل.

قرأت لـ(مى التلمسانى) ثلاثة أعمال، هى: (نحت متكرر) «مجموعة قصصية»، وروايتا (دنيا زاد) و(هليوبوليس)، وأعترف أن مجموعتها القصصية الأولى قد صدمتنى، فليس هذا هو فن القصة القصيرة كما أعرفه، فهى تتجاوز فى هذه المجموعة ما تحرر منه كتّاب جيل الستينيات على نحو ما ذكرت من قبل؛ إذ يصل تداخل الأزمنة والأمكنة والحلم والواقع وتيار الوعى الشعرى والحوار الواقعى الخشن.. يصل ذلك كله إلى أبعاد غير مسبوقة تشبه فى بعض الأحيان لقطات سريعة التتابع، وفى أحيان أخرى مشاهد ولقطات مكبرة Close Up تتمهل الكاتبة فيها عند أصغر تفصيلات المشهد إذا ما استخدمنا لغة السينما التى تحبها مى التلمسانى والتى تعد عنها رسالتها للدكتوراه.

وأذكر ـ بكل أسف ـ أننى قلت لـ«مى» ذلك حين سألتنى عن رأى فى

مجموعتها. وقعت فى نفس الغلطة التى وقع فيها من هاجموا كتابة جيلنا حين بدأنا الكتابة. كنت أريد أن أقرأ فقط ما تعودت عليه، وتحتم أن يمر بعض الوقت لأتمكن من تذوق جماليات هذه الكتابة الجديدة. وساعدتنى «مى» على ذلك بكتابها الثانى البديع «دنيا زاد» الذى يتناول تجربة مؤلمة وفريدة هى فقد أم لطفلتها التى تولد ميتة. وأقول: تتناول ولا أقول: تحكى، فليس فى القصة أى نوع من التتابع الزمنى. فهذه الطفلة تعيش بعد موتها وتحتفل أمها بمرور ثلاثة أسابيع مفترضة على مولدها وهى تظهر فى نهاية القصة جنينًا تتحدث إليه الأم، وتتشكل علاقة ثلاثية بين الأم وشقيقها الطفل وذلك دون أدنى نبرة من البكائية فى الأسلوب، ولهذا فهو يصبح موجعًا أكثر. ولكن هناك منطقًا فى السرد يتحقق ـ كما يقول د.صبرى حافظ ـ من خلال التجاور لا التتابع.. فقد الابنة يستدعى فقد البيت الجميل الذى كانت الراوية/ الكاتبة تحبه، والذى بيع رغم ذلك، ولا يحدث استرجاع البيع مع فقد الابنة، بل مع استعادتها فى ذاكرة الأم. وهذا النوع من التناقض، وتجاور أحلام اليقظة مع ذكريات الماضى من التقنيات التى ستعوّد مى التلمسانى قرّاءها على تقبلها بحيث يصبح القارئ شريكًا فى عملية إعادة تكوين الزمن الروائى، وشريكًا فى تكوين معنى العمل.

والفقد والاسترجاع هما أيضًا موضوع رواية مى التلمسانى الأخرى الجميلة هليوبوليس. والبطل فى هذه الرواية هو المكان الذى ولدت فيه الرواية، ذلك الحى القاهرى الذى أسسه فى مطلع القرن مستثمر بلچيكى هو البارون إمبان. وهى تنتمى من حيث النوع إلى روايات المكان، ولكن بينما تمثل علاقة الشخصيات بالمكان محور هذه

الروايات، فإن تفاصيل المكان هى التى تحتل الصدارة فى رواية مى. البطل ليس الشارع ولا الحى وإنما البطل أو الأبطال هم الجزئيات الحميمة، تفتيت المكان إن جاز التعبير، المساكن داخل العمارات، والغرف داخل المساكن، والأثاث داخل الغرف، والشرفات خارجها، وحنيات السلم، والمقاعد، وفرش المقاعد. ليس المكان هنا ديكورًا ولا خلفية للأحداث ولا حتى بيئة تصنع الأشخاص، ولكنه هو الحدث الأساسى إن جاز القول، وفقد جدة البطلة المسماة شوكت لا يتجسد بالحديث عن تفاصيل موتها وإنما بفراغ المكان، أى: بوجود المقعد الذى اعتادت الجدة أن تجلس عليه دون وجود الجدة.

بعبارة أخرى فإن الحياة فى هذه الرواية هى حياة المكان بمكوناته لا حياة الأشخاص داخله، ويتجاوز ذلك أيضًا فى رأى ما عرفناه فى الرواية الفرنسية الجديدة عن وعى الأبطال بالمكان، وعن النزعة التسجيلية المحايدة للجزئيات والأشياء. ففى هليوبوليس تسجل مى التلمسانى حياة المكان من خلال عين البطلة (ميكى)، إلا أن ميكى هنا تكاد تكون مجرد كاميرا لنقل حياة المكان والشخصيات (باعتبارها خلفية للمكان)، أو باعتبارها فسيفساء مكملة للوجود الراسخ للأشياء، ومن المدهش حقًّا أن هذا الوجود العارض والعفوى للشخصيات وسط الأماكن وقطع الأثاث يكسبها وجودًا وحياة أقوى بكثير مما لو كانت هى المستهدفة، ولنتأمل معًا هذه الصورة:

«الأب الجالس خلف مكتبه يعمل فى صمت، تحيط برأسه هالة ضوء وبقايا دخان السجائر. الروب مغلق بإحكام حول الصدر والكوفية

الحرير المنقوشة تحاصر الرقبة، ويمد إصبعه فجأة مشيراً للمكتبة المقابلة: «ميكى» هاتى القاموس من فضلك. لاروس الأحمر. لاروس الأحمر مكون من ستة مجلدات ضخمة يزن الواحد منها خمسة كيلو جرامات. تركع ميكى أمام المكتبة، وتجذب المجلد الأول. لا.. هاتى الرابع. تجذب الرابع فينزلق على سطح الخشب المصقول ويهوى بين ذراعيها. القاموس ثقيل يجمع بين دفتيه كل الكلام الفرنسى الذى لا يفهمه سواه. لكن ميكى تحب الفرجة على الصور، تحمله وتقف. ثقيل لكنها تحتضنه بذراعيْن نحيلتيْن وتقطع المسافة بين المكتب والمكتبة فى مشقة. يرفع بصره إليها ويومئ: «من هنا» يجب أن تدور حول المكتب وتسلمه القاموس فى يده. حسنًا. بين يديه الآن كل الكلام، وبين كفى ميكى بقايا أتربة القاموس».

فى هذا المقطع المنقول من الرواية لا تتجسد شخصية الأب إلا من خلال الروب المنزلى والكوفية ودخان السجائر وهالة النور، ويحتل وصف قاموس لاروس وعملية نقله معظم المشهد المكتوب، ولكن الوجود العارض للأب وسط الأشياء يحفره حفرًا فى ذهن القارئ. بينما يعيش قاموس لاروس أيضًا حياته الخاصة مثل كل الجزئيات الأخرى التى يزدحم بها هذا العمل: أصص الزرع فى الشرفة، بلاط الشرفة، النوافذ الزجاجية، السجاجيد القديمة، الأطباق والملاعق، أنواع المأكولات، ملابس السادة وملابس الخدم، غرفة التلفزيون، فناجين القهوة ، مئات أو آلاف الأدوات وقطع الأثاث والأشياء تصنع عالم هذه الرواية الفريدة، وتكتسب كلها ـ كما قلت ـ حياة مستقلة، ومثيرة ومهمة، وتتطور مثلها مثل الشخصيات الحقيقية: ميكى والأب والأم

والعمات والجدة والجيران، ولهذا فليس هناك ما يثير الدهشة فى أن تقدم مى التلمسانى لعملها بعبارة إميل دوركهايم:

«الأفراد هم وحدهم عناصر المجتمع النشطة، وإن أردنا الدقة يتكون المجتمع أيضًا من الأشياء».

وقد قلت من قبل: إنّ الأشياء فى هذه الرواية تتطوّر، ولكنها أيضًا تموت وتتبدّد. ولأنّ الكاتبة لا تستخدم ـ كما قلت ـ لغة عاطفية ولا ترثى ماضيًا جميلاً بل تكتفى بتسجيله بلغة صافية شفّافة، إن جاز التعبير، فإنّ الإحساس بالفقد يصبح أكثر إيلامًا.

تكتب مى التلمسانى كتابة جديدة وجميلة بمعنى الكلمة، لا أستطيع مع الأسف أن أستقصى كل جمالياتها فى هذه الكلمة الموجزة، وكذلك الحال بالنسبة لأفضل الكاتبات والكتّاب من جيلها، ولكل منهم عالمه الخاص وقدرته على اقتحام مناطق جديدة وجريئة فى سرد الرواية، ولكن السؤال المهم هو: هل يمثّل هذا الأدب الجديد قطيعة مع ماضى الأدب المصرى الحديث الذى قدّمت إطلالة عليه كما لمح إلى ذلك الناقد الموهوب الدكتور صبرى حافظ؟ عندى إنّ عناصر التواصل بين الأجيال أقوى من مظاهر الانفصال، لو تذكّرنا ما قلته عن إنجاز جيل الستينيات فى مجال تفكيك الزمن فى السرد الروائى والقصصى، وعن شخصية البطل الضد الذى لا يسيطر على الواقع المحيط به، ويحتج على هذا الواقع بانفصاله عنه، والتناقض بين هشاشة الشخصيات وصلابة البيئة الخارجية، لو تذكرنا ذلك فسنقول: إنّ كتّاب التسعينيات

قد دفعوا بهذه الخصائص إلى أبعد مدى ممكن. إنّ الواقع أيضًا قد تدهور إلى أقصى مدى ممكن بحيث اقتضى التعبير عنه هذه الدرجة من التطرف، لكن التواصل قائم هنا، وقائم فى جانب أهم، وهو أن كتابات هذا الجيل الجديد هى صرخة احتجاج عالية وغاضبة من أجل استرداد حريات كثيرة مفقودة، وعدالة غائبة، ومن أجل كرامة الإنسان فى زمن كل ما فيه يعمل على سحق الإنسان وكرامته.

والتواصل بهذا المعنى شهادة لصالح هذا الجيل الموهوب، ولحيوية الأدب المصرى الحديث.

---

(4) راجع ذلك بتفصيل أكثر في مقدمة الكاتب لرواية «خالتى صفية والدير».

القسم الثانى

عبرات أخرى

فتحى غانم.. الحياة فى الرواية

«كلما شعرت بالحياة أكثر كان تعرضك للموت أكثر. ذروة الحياة هى الحدود الفاصلة بينها وبين الموت. الذى يموت هو بعض أجسادنا.. هو بعض أشكالنا.. بعض نفوسنا، أما الحياة فباقية فى ملايين الملايين من البشر الأحياء الآن، والذين سيولدون غدًا، وإلى ما شاء الله». (فتحى غانم: حكاية تو).

نعم، ليس هذا هو صوت جبران فى «النبى»، بل صوت فتحى غانم ينقل لنا رسالة، تكسب الآن قوة أكبر وصوته يأتينا من وراء القبر. ولكن من هو فتحى غانم؟ روائى مفكر فى فلسفة الحياة والموت، أم هو الروائى الواقعى المشغول بالمجتمع هنا والآن، صاحب «الجبل» و«قليل من الحب كثير من العنف» وكاتب الرواية التعبيرية التى تغوص فى عالم الأحلام والتحليل النفسى للشخوص الأنماط كما فى «زينب والعرش» و«ست الحسن والجمال»، أم الكاتب الرمزى الذى فاجأنا فى أخريات حياته برواية «قط وفأر فى قطار»؟

وددت لو أتاح لى الوقت العودة إلى هذه الأعمال جميعًا، وإلى أعماله الأخرى؛ لمحاولة سبر أغوارها والوصول إلى جوهر هذا الكاتب العصى، القلق، الذى أراد، واستطاع، أن يكون شاهدًا على عصر ملىء بالاضطراب والشك.

ولكن الصديق الشاعر د. حسن طلب قد طلب إلىّ أن أقدم شهادة عن هذا الروائى الكبير الذى فقدناه لمجلة إبداع، وأعطانى مهلة وجيزة لم

تتح لى سوى العودة إلى عمل واحد من أعماله، ثم الاعتماد على ذاكرة لم يعد يوثق بها ـ مع الأسف.

فلتغفر لى إذن محبتى للكاتب تقصيرى فى إعطاء الروائى حقه من الدرس والبحث، ولينظر القارئ إلى هذه الكلمة باعتبارها شهادة متواضعة على ما عناه لى هذا الكاتب المعتزل والمؤثر فى آن.

لم ألتقه كثيرًا، ولم أتبادل معه حوارًا طويلاً، ولكنى أحب أن أبدأ هذه الشهادة بموقف جمعنا معًا فى سنوات السبعينيات التى عصفت بالمثقفين جميعًا، كان ذلك فى عام ٦٧٩١م، وكنت قد أبعدت عن عملى فى الإذاعة، ومُنعت من النشر فى كل المنابر التى كان يشرف عليها بقبضة محكمة الوزير المرحوم يوسف السباعى، وكان آخر ما تبقى لى كمتنفس للتعبير، وكمورد رزق يسند المرتب الهزيل نشر مقال نقدى أسبوعيًّا فى روز اليوسف التى كان يرأس تحريرها آنذاك كل من: فتحى غانم وصلاح حافظ. لم يكن عملى يقتضى الاتصال برئيسى التحرير، واقتصر الأمر على تسليم المقالات كل أسبوع، وتسلم المكافأة التى تمس الحاجة إليها فى أول كل شهر. ولكن سرعان ما بدأت المتاعب: بدأ الحذف من المقالات، وتأجيل النشر، وإرجاء صرف المكافآت، وكل تلك الطرائف التى تعنى أنك، لست هنا، موضع ترحيب. ولم أكن أملك ترف الاحتجاج والانسحاب لمثل هذه المداعبات البسيطة، فلم يكن هناك بد من تصرف حاسم لكى أفهم، وهكذا فقد فوجئت ذات أسبوع بحدث نادر فى تاريخ الصحافة ـ ولعله فريد من نوعه ـ إذ ظهر مقالى وبعد كل فقرة أو فقرتين منه تعليق

طويل بين قوسين مفاده أن هذا هو رأى الكاتب، ولكن (روز اليوسف) لا توافق على هذا الرأى. كانت الرسالة أبلغ من ألا تصل، فكتبت ردًّا هادئًا أقول فيه: إن على من يريد أن يختلف مع كاتب أن يكتب مقالاً فى الرد عليه، لا أن يشوه مقاله ويرصّعه بآرائه المخالفة. حملت الرد إلى الأستاذ فتحى غانم، فقرأه بهدوئه المعتاد، وقال: «أوافقك على كل كلمة»، ثم صعد معى إلى مكتب رئيس مجلس الإدارة الصديق الراحل الأستاذ عبد الرحمن الشرقاوى؛ لأخذ موافقته على نشر هذا الرد. أبدى الشرقاوى تفهمًا لموقفى ولكن الأستاذ صلاح حافظ قال: إنه كان لابد من هذا التدخل؛ لأن مقالاتى تغضب سيادة الوزير، وإن روز اليوسف لابد أن تحمى نفسها! وقيل: إننى ينبغى أن أتجاوز هذا الموقف، وأن أواصل كتابة مقالات أسبوعية لا تغضب الوزير. قلت: إننى ما لم ينشر الرد فلن أكتب أى مقالات (وهو المطلوب بالطبع). ودافع فتحى غانم دفاعًا حارًّا عن حقى فى حرية التعبير، وفى أن أعرض وجهة نظرى على القراء على الأقل، ولكن مثل هذه التعبيرات التى كانت رائجة تمامًا على الألسن فى عهد العلم والإيمان كانت مستحيلة التطبيق، خاصة على من يُغضب الوزراء.

وكانت المقابلة الغريبة هى الفراق ما بينى وبين روزاليوسف، ولكنى ظللت أكرر دائمًا، وبكل اعتزاز، هذا الموقف لفتحى غانم، وظللت أذكر نظرة عينيه وهو يودعنى متألمًا ومحبطًا وعاجزًا.

ثم إنه لم تمضِ على ذلك أسابيع أو شهور قليلة، إلا وكان فتحى غانم والشرقاوى وصلاح حافظ جميعًا قد أبعدوا عن مراكزهم التنفيذية فى

روزاليوسف، وجاء من هم أحرص منهم على إرضاء الوزراء ودولة العلم والإيمان!

تذكرت ذلك كله وأنا أعود إلى قراءة رواية فتحى غانم الجميلة «حكاية تو» التى تجسد فى رأيى الكثير من أهم إنجازاته الروائية. تذكرته وأنا أقرأ عن حيرة الروائى/الراوى، فى تلك الرواية، وهو يتساءل عن قيمة الكلمات.

فيقول: «ما الذى أبغيه؟ هل أريد أن أقنع نفسى بأنى أفهم بعض ما يجب أن يفهمه الإنسان عن الظلم والعدل؟ ولكن ما الفائدة؟ إن المطلوب ليس الأفكار. إن الأفكار ليست كل شىء وقد لا تكون لها قيمة على الإطلاق بلا تصرف وعمل».

لا أريد أن أقول: إن فتحى غانم فى هذه العبارة يتحدث عن نفسه ويسجل اعترافًا. ربما كان يفعل، ولكنه لا يعرّى الأقنعة عن وجهه وحده، بل عن وجوهنا جميعًا، نحن الكتّاب والمثقفين، الذين لم نحول الأفكار إلى «تصرف وعمل»، فى زمن محدد وفى ظروف محددة. وتكاد الرواية بأكملها تكون محاولة للإجابة عن السؤال عن السر فى هذا القعود.

والرواية تحكى حدثًا معروفًا، قصة التعذيب الذى تعرض له الشيوعيون المعتقلون فى ليلة رأس السنة عام ١٩٥٩، ومصرع واحد منهم تحت وطأة التعذيب البشع. والمهتمون بتاريخ تلك الفترة يجدون الكثير من

التفاصيل التى ترد فى الرواية عن وقائع هذا التعذيب فى كتاب د. فتحى عبد الفتاح الفريد «شيوعيون وناصريون»، وفى تحقيقات النيابة، وحكم القضاء المنشور عن التعذيب الذى أفضى إلى استشهاد شهدى عطية فى المعتقل. وهناك مراجع أخرى كثيرة ترد فيها هذه الأحداث المفجعة، وأفاد منها فتحى غانم بكل تأكيد فى كتابة روايته، ولكن ذلك لم ينقص ذرّة واحدة من جدّة عمله وأصالته حتى بالنسبة لمن يعرف كل التفاصيل. فأنت تتابع الأحداث التى لعلك تعرفها فى إيقاع لاهث ـ لا يفتر لحظة ـ من أول صفحة وحتى سطر الختام.

للموهبة والحرفة اللتين تميز بهما فتحى غانم دور فى ذلك دون شك، وإنما الأهم هو «الفكر الروائى» الذى تدرجت فى سياقه الأحداث. لا أقصد بذلك الأفكار المجردة التى قد تنص عليها الرواية أو التى يمكن أن تستنتجها من أحداثها، بل أقصد الحالة الوجدانية والعقلية التى تضعك فيها الرواية، والتى تبقى راسخة فى وعيك أو فى لاوعيك مهما بعُد بك العهد على قراءتها، وحتى بعد أن تنسى أحداثها وأفكارها. ذلك النوع من الانفعال العميق هو الذى يجعل الرواية العظيمة والقصيدة الملهمة جزءًا باقيًا منك.

كل التفاصيل تتكامل للوصول إلى هذه الغاية. وفى «حكاية تو» فإن أبرع ما استخدمه فتحى غانم من الوسائل هو نقل أحداث التعذيب التى يستعصى فهمها على العقل السوى، لا على لسان راو محايد أو متعاطف، ولا على لسان الضحية، بل بلسان الجلاد نفسه، الذى يروى الأحداث بعد وقوعها بسنين عدة. وهو ليس جلادًا نادمًا على ما فعل،

يستبشع ما اقترفت يداه، بل هو يقصه بهدوء، وفى بعض اللحظات باستمتاع كأنما هو يتحدث عن لحظة نشوة لا مثيل لها «متعة نادرة» تفوق متعة سماع أم كلثوم فى حفلة من حفلات العمر (...). متعة فيها أيضًا رغبة فى الانتقام والتشفى من هذا المخبول الذى تحدى هيبتهم.. لا بد أن يسقط، وأن يهشم أنفه فى أرض الحوش، وسوف يكون جسده المربع ورأسه الضخم الذى يشبه كتلة الصخر، شيئًا مناسبًا لتلقى ضربات الهراوات وركلات الأقدام.

ولكن الجلاد الذى يجد فى مشهد القتل كل تلك المتعة ليس وحشًا آدميًّا مع ذلك كما تقدمه الرواية، أو هو على الأقل لا يعتبر نفسه كذلك. قد يكون قاسيًا وبذيئًا وغبيًّا يقصر ذكاؤه المحدود عن أن يدرك دلالة وبشاعة ما ارتكب، ولكن لديه مع ذلك منطقه الذى يبرر به لنفسه ما يفعله؛ فهو يحمى الدولة التى يخدمها والمجتمع الذى ينصب نفسه حاميًا له. هو يعترف بأن موت السجين غلطة؛ لأن «الفن» الحقيقى فى رأيه هو أن تضرب من تشاء وأن تسوم أى أحد كل أنواع العذاب، بل تصل به فعلاً إلى حافة الموت، ولكن دون أن يموت، ودون أن تترك فى جسده آثارًا فاضحة تشهد على الضرب والتعذيب. هذا هو مقياس الخبرة والكفاءة، وما عداه من حديث عن حقوق السجين والمعاملة الإنسانية فكلام ساذج لا يصدقه إلا السذج، ولا يعترف به أحد فى أى سجن فى العالم، ثم إن هؤلاء الشيوعيين الذين عذبهم، والذين مات واحد منهم عن غير قصد، هم كفرة وإباحيون ومصيرهم جهنم، وما يلاقونه من عذاب ما هو إلا ذرة أو قطرة من محيط العذاب الذى سوف يحيق بهم فى الآخرة،ففيمَ كل هذه الضجة؟!

تتابع أنت كقارئ هذا المنطق فى الرواية على لسان الجلاد (زهدى) وهو يبرر فى خريف عمره ما فعله فى شبابه، فيتضاعف إحساسك بوقع التعذيب أكثر بكثير مما لو وردت تلك الوقائع نفسها على لسان الراوى أو الضحية، يمتزج فى داخلك الغضب وعدم التصديق والرغبة فى معرفة ما آل إليه ذلك الجلاد وما سيئول إليه. هل سيعرف لحظة من ندم؟ هل سيستوعب عقله الضيق فى لحظة ما دلالة جريمته؟ هل سيلقى فى لحظة ما عقابًا عادلاً على ما فعل، غير ذلك العقاب الرمزى الذى أصابه بإحالته إلى التقاعد بعد أن ذاعت الفضيحة؟

تنفعل، وتسأل نفسك وأنت تتابع الصفحات، والروائى يزودك بالمزيد لكى تسأل؛ ولكى تشارك فى الوصول بالعمل إلى هدفه. فهأنت تشهد لقاءً غير متوقع بين الجلاد فى نهاية عمره، و(تو) ابن الضحية الذى قتله زهدى. هل يعرف كل منهما حقيقة الآخر؟ (تو) شاب ضائع لا يجد عملاً ولا يبدو أنه يعرف لنفسه هدفًا، يتبناه زهدى، ليس تكفيراً عن جريمته فى حق والده (التى لا يعترف لنفسه أصلاً بأنها كانت جريمة كما رأينا)، وإنما كتعويض عن ابنه الذى تركه وهاجر إلى كندا، وأملاً أيضًا فى أن يضع الله فى طريق ابنه الذى فى الغربة رجالاً يمدون له يد العون مثلما فعل هو مع (تو)!

زهدى و(تو) إذن هما قطبا المأساة، وتبقى فى الوسط شخصية الروائى/ الراوى، صديق الطرفين، أو على الأقل الذى يعرفهما معًا، ويعرف حقيقة كل منهما، هو المثقف الذى تحدثنا عنه فى البدء، الشاهد الذى يعرف كل شىء والذى يعذبه العجز عن الفعل. روّعته الاعترافات التى

سمعها من زهدى ووضعته أمام ضميره مباشرة: «يجب أن أعترف أنى أثرت كثيراً من الأسئلة الشجاعة، ولكنى لم أكتب حتى الآن إجابة شجاعة واحدة. وسألت نفسى: هل أنا عاجز عن مواجهة أعمال البطش والتعذيب والقتل؟ لو كان الأمر موتًا فحسب لهان بعض الشىء، ولكنهم يقيمون الحفلات التى يهدرون فيها رجولة الإنسان ويتفننون فى تحطيمه وهو ما زال حيًّا. هل هذا هو الذى يخيفنى إلى درجة الشلل؟».

ربما، ولكن ذلك الشلل الذى يعيه ويعى مبرراته تمامًا يقوده إلى رغبة مجنونة؛ رغبة لا يعترف بها لنفسه تمامًا ولكنها هى التى تحرك سلوكه، أن تتحقق عدالة أرضية ما، أن ينتقم ابن الضحية من جلاد أبيه! وهو يقاوم تلك الرغبة فى نفسه بعنف: «فما فائدة أن يقتل (تو) اللواء زهدى لينتقم لأبيه؟ هذا معنى بدائى ساذج لن يؤدى إلا إلى ضياع (تو).. سيكون ضياعًا فى جريمة قتل.. حماقة وشرًّا ولا أكثر من هذا.. إن قتل اللواء زهدى لن يصلح البلد، ولن يحقق العدالة.. الأمر يحتاج إلى عمل ضخم يقوم به آلاف ثم ملايين الناس ممن يؤمنون به.. إذن ما الذى يجلب هذه الخواطر السوداء إلى رأسى؟».

يدير الراوى الفكرة ونقيضها فى رأسه ويورط القارئ معه فى صراعه المحموم، حتى يبدو فى النهاية أن قوة أكبر منه هى التى تدفعه لأن يبوح لـ(تو) بأن زهدى هو قاتل أبيه، فهل يسعى إلى هذا، أم يتردد مثل هاملت فى الانتقام من القاتل؟ وأيهما فى الحقيقة هاملت: الراوى الذى يريد، ولا يريد، أن ينتقم من الظلم (وإنما بواسطة غيره، لا بيده

ولا بقلمه!)، أم الابن الذى يعرف، وفيما يبدو لنا، فإنه يُحجم؟

أسئلة تدور برأسك وأنت تتابع تلك الفصول الأخيرة المحمومة من الرواية، ولا تعثر لها على إجابة حتى بعد أن يموت اللواء زهدى فى النهاية، بنوبة قلبية فيما يؤكد الطبيب. وإن تكنْ تلك النوبة قد أصابته وهو فى غرفته، وحيدًا مع (تو)!

لا الروائى الراوى، ولا أنت القارئ ستعرفان أبدًا ما الذى حدث فى لحظات زهدى الأخيرة، ولا كيف مات!

ولكنك إن تكن قد خسرت يقين الإجابة، فقد كسبت رواية جميلة ستعيش معك طويلاً أسئلتها عن معنى العدل، وعن معنى الحياة والموت، وعن دور الكلمة وعلاقاتها بالفعل، ستصبح الرواية باختصار منذ أن تفرغ منها جزءًا منك كما ذكرت من قبل.

ففيمَ يطمح أى كاتب إلى أكثر من ذلك؟

وقد حاولت من خلال هذا العرض الموجز أن أبين بعض الوسائل الفنية التى استخدمها فتحى غانم للنفاذ إلى وجدان قارئه؛ لكى يدخل به فى قلب عالمه الغنى: رأيناه (يورّط) قارئه بالفعل مع الشخصيات؛ ليستبعد حياد القارئ ولامبالاته حتى يصبح شريكًا فى انفعالات هذه الشخصية: يفرح ويغضب ويسخط ويخاف ويتمنى ويتردد، أى: يعيش حياة كاملة فى أثناء فعل القراءة.

وللوصول إلى هذا الهدف يستبعد الروائى ما يُسمى فى لغة النقد بالعُقد الثانوية التى تخدم الحدث الرئيسى، يبقى على هذا الحدث مؤطرًا إن جاز التعبير وتصب كل التفاصيل لإبرازه وحده، ومن هنا ذلك الإيقاع اللاهث الذى يعيش معه قارئ الرواية.

وحتى الشخصيات الرئيسية لا نعرف عنها إلا ما يفضى إلى بلورة هذا الحدث، وهى أقرب إلى الأنماط فى الرواية التعبيرية من هذه الزاوية وحدها، ولكنها ـ بفضل تفاصيل حياتها المتفردة ـ شخصيات حقيقية من عظم ولحم، لا مجرد الجلاد والضحية المثقف.. إلخ، تتعاطف معها، وتنفر منها كشخصيات حيّة.

والصراع فى هذه الرواية وفى غيرها من روايات فتحى غانم صراع مراوغ؛ فهو ليس بين خير مطلق وشر صريح، فقد مضى على الجريمة الأصلية زمن حاول خلاله الجلاد بوسائله أن يكفر عن ذنبه، وأن يسترد احترامه لنفسه، بالحج إلى بيت الله الحرام، وبتبنى (تو)... إلخ، ثم إنه فى الواقع (ماضى) جلاد لا جلاد حى! والضحية، أو ابن الضحية فى الحقيقة، لا يجد فى نفسه الحماس الكافى للانتقام من هذا الشخص المنتهى، وإن لم ينسَ جريمته التى دمرت حياته منذ الطفولة. والروائى يريد العدل بكل عقله، وينكص عن الفعل بكل خوفه، وهكذا.
وتنعكس هذه البنية المراوغة على كل أجزاء الرواية،بما فى ذلك الفصل الذى حيّر بعض النقاد، والذى يبدو حوارًا فكريًّا صرفًا يورد كل ما يدافع عن الشيوعية، وكل ما ينقضها من أساسها؛ فهذا الجزء يرد على لسان الراوى، ويستعيد تفاصيله فى ذاكرته، فى لحظة أزمة التعبير عن

حيرته، وتبرير قعوده عن الفعل، ومن هنا لا يصبح فكرًا مجردًا بل يصبح جزءًا من حدث الرواية.

كل الجزئيات إذن تتكامل ـ كما ذكرت ـ لبناء هذه الرواية صغيرة الحجم وكبيرة القيمة، والعودة إليها وإلى سائر أعمال فتحى غانم، تجعلنا نشعر بمدى ما خسره الأدب برحيل هذا الكاتب المبدع.

ولكن فتحى غانم يقول لنا فى هذه الرواية نفسها: إن الحياة أكبر وأبقى من الأحياء، وإننا نستمر فيها بقدر ما نقدم لها. وهو قد أغنى حياته وحياتنا بالفعل بما قدمه من عطاء باقٍ مع الزمن.

عبد الفتاح الجمل

عاشق الناس والوطن

هأنت ذا تتركنا يا عبد الفتاح فى الزمن الصعب.

نبحث عن أمثال لمعدنك النادر الذى يصلّب عود مصر، فإذا بك تتركنا لتلحق بهم: بيحيى حقى، ويوسف إدريس، وصلاح چاهين.

ولكنى أكفّ القلم فورًا عن هذا العدّ.

فما أحسبك أحببت النواح فى أى وقت.

أنت كنت تعمل، وكنت تضحك. كنا نسمع ضحكاتك دائمًا وتعليقاتك اللاذعة على كل ما يحيط بك، بل من يحيط بك، ولكننا لم نكن نرى لحظات حزنك، ومع ذلك فقد كنت تترك لنا إشارات، علامات يجب أن نتدبرها ونفهمها، وإلا فما معنى هذين البيتين لابن عروس تقدم بهما لعملك النادر «آمون وطواحين الصمت»:

مس‌ـكين من يطب‌ـخ الف‌ـأس

ويريد مرقًا من حديده

مس‌ـكين م‌ـن يعشق الن‌ـاس

ويريد من لا يريده؟

❊ ❊ ❊

من فاق عبد الفتاح الجمل فى عشقه للناس والوطن؟

كان يجوب فى مصر الصحارى والوديان، يصرخ فى تلك البرية من أجل الجمال والخير والتقدم. فأما نحن ـ تلاميذه وقراءه ومريديه ـ فكم كنا نريده معنا، ونريده لنا، ونريد أن يتحقق حلمه، بيد أنّا نحن أيضًا كنّا قليلى الحيلة، نحن أيضًا كنّا نطبخ الفأس.

وأما هم، من بيدهم أن ينقلوا صوته ورسالته، فكانوا حريصين على أن يجمّدوه بعيدًا فى معازل الصحف محدودة التوزيع، وفى المنابر التى لا يطرقها إلا من يكدح إليها، عارفًا قدره.

وها هم، حتى بعد رحيله يريدون أن يجمدوه، كما يحذرنا صديقه الكبير إبراهيم فتحى فى صورة فاعل الخير، الذى كان يرعى المواهب، لهو أرفع قدرًا من ذلك بكثير، وما كان احتضانه للأقلام الجديدة والواعدة إلا جزءًا من احتضانه الأشمل للوطن، وما كان ذلك ليغمط أبدًا موهبته الكبيرة والنادرة ككاتب وروائى، بل يزيدها تألقًا وشرفًا.

حين فجعنى نبأ موته كنت أكتب سلسلة من المقالات عن الأقلام الحرة والمسئولة، وما أحسب أن أقلامًا كثيرة عاصرت عبد الفتاح قد

مجدت بعملها الحرية وقدرت المسئولية مثلما فعل. كنت أقول: إن المدخل الصحيح والوحيد لقيام صحافة حرة ومسئولة هو أن نترك الانتخاب الطبيعى يعمل عمله، فيتولى الموهوبون من الكتاب مراكز القيادة فى الصحافة بحكم كفاءتهم وحدها، لا بحكم قربهم من أي سلطة. وكنت أقول: إن المؤسسات ـ دعنا نقُل: الرأى العام المثقف ـ هى التى ترشح الكاتب، فتحتضنه السلطة الذكية المعبرة عن الشعب إن أرادت حقًّا أن تسمع الرأى الصادق، وأن تلتمس النصح، وأن يتلقى الناس رسالة تنفعهم؛ ليكونوا مواطنين مسلحين بالفهم وبالوعى.

وعلى من فى سنوات الستينيات والسبعينيات والثمانينيات كانت تلك الأوصاف تنطبق إن لم تكن عليه هو؟

لا أظن أنه فى وقت من الأوقات كان يريد أن يصبح رئيسًا للتحرير ولا رئيسًا لمجلس إدارة، مواهبه كانت ترشحه لشىء هو أخطر من ذلك بكثير فى تقديرى: أن يواصل السير فى درب عاصره فيه من الروّاد يحيى حقى، ولويس عوض، وهو التأسيس لثقافة عصرية تزيل ركام التخلف عن عقل مصر، وتفتح الطريق لاستنارة حقيقية تتفاعل مع الواقع الحى.

وما زلت أذكر حماسه ـ وما لى لا أقول: وفرحه؟ ـ حين استدعته صحيفة الأخبار فى أواخر الستينيات ليشرف على ملحقها الثقافى الذى قررت إنشاءه.

كانت تملؤه أحلام كبيرة حدثنى عنها، وطلب منى ومن آخرين أن نشارك معه فى تحقيقها: أن نعيد للصحافة الثقافية الأهمية التى كانت لها والاهتمام الذى كان بها أيام مجد مجلتى «الرسالة» و«الثقافة»، بل أن يتجاوز ذلك؛ لأنه لم يكن يريد مجرد ثقافة تقليدية وجمالية، بل ثقافة تحمل قيمًا جديدة، وتستطيع على المدى البعيد أن تغير الواقع؛ حين تحفز الصراع بين الأفكار البالية وقيم العصر.

وكم استمر هذا الحلم الرائع: شهورًا، أم أسابيع؟

بدأت الحرب الخفية فورًا بأسلحة لا يستطيع دفعها، بل لا تصل العقول السوية إلى تخيلها. وكان من بين الأسلحة ببساطة: عدم توزيع ملحقه الأدبى من الأصل! كنت أبحث عنه لدى الباعة، فأجد الصحيفة كاملة باستثناء ملحقها الأدبى، ويقال لى: إنه لم يخرج أصلاً لتوزيعه!

هل كان يتخيل تلك الألاعيب الصغيرة وهو يتكلم عن الأحلام الكبيرة؟

رأيته أيامها حزينًا. وتقفز إلى ذهنى نظرة حزن أخرى رأيتها فى عينيه، كنا فى دار الأوبرا القديمة نحضر معًا بروفة نادرة لأوركسترا القاهرة السيمفونى فى منتصف الستينيات، وكان القائد ـ وهو المؤلف العظيم خاتشا دوريان ـ يدرب الفريق على موسيقاه قبل حفل الافتتاح. جلسنا وحيدين فى ظلمة القاعة نتابع الموسيقار الكبير يعطى توجيهاته لعازفينا على لسان المترجم الفورى، ثم إذا بحركة تدب فى صفوف

العازفين، وإذا بهمهمة وضجيج بينما كان (المايسترو) يوجه ملحوظة لعازف على آلة للنفخ. أصابنا نحن الوجوم ولم نفهم شيئًا، أما خاتشا دوريان فصمت قليلاً إلى أن انتهت الضجة ثم أكمل ملحوظته للعازف. بعد ذلك وجه ملحوظته الأهم للأوركسترا على لسان مترجمه؛ قال: أعرف أن موعد (البروفة) قد انتهى، وأنكم تريدون الانصراف، ولكن (المايسترو) مثل قائد الجيش، لا يمكن أن يقاطعه جنوده وهو يصدر إليهم تعليماته. قالها ثم ألقى عصاه وانصرف. أما هو فالتفت نحوى ولم ينطق بكلمة، بل راح يضرب كفًّا بكف وأنا أرى فى عينيه فى ضوء القاعة الخافت كل الحزن وما يشبه غشاوة الدمع. كأنه يقول لى: إن كان هذا الدرس البسيط غائبًا عمن يعملون بالموسيقى أنفسهم، إن كان حب المعرفة ومن قبله حب الموسيقى غائبين إلى هذا الحد عمن يعيشون عمرهم كله فى الفن، فأى أمل فى أن ينتشر الفن الصادق والجمال الحقيقى عند غيرهم؟

كان يلهث وراء المعرفة ووراء الثقافة، يريد أن يهضمها كلها ويتمثلها ويقدمها يسيرة سائغة إلى قرائه: ألقاه دائمًا فى افتتاح كل مسرحية جديدة، وفى نادى السينما فى سينما أوبرا، وفى جمعية الفيلم فى متحف العلوم، وفى معارض الرسامين الجديدة، وفى دار الأوبرا أو قاعة سيد درويش يستمع إلى الموسيقى الغربية أو العربية، لا أحضر محاضرة أو ندوة إلا وأراه من بين جمهورها، مشاركًا ومعلقًا، ثم من بعد ذلك كله عارضًا خلاصتها على صفحته العظيمة والمتواضعة.

كان يكافح لكى ينشق الصخر نفسه عن الجمال. ربما لم تكن تراوده

الأوهام، ولكنه حتى فى الصحراء كان يبحث عن بذرة الحياة، ويحلم بالخصب والخضرة، يتغزل فى كل ما ينبت فى الأرض الجرداء.. غزلاً لا نهنهة فيه ولا بكائيات بل هو صرخة محب صادق يتمنى أن تنهض مصر وتكبر وتتسع، قوية وعفية، تحتضن صحاريها الخاوية وتخصبها. يقول عن شجرة الزيتون حين يدخل مشتلاً فى صحرائنا الغربية، بلغته التى لا يجاريه فيها أحد:

«تقابلك وأنت داخل أصوات آلاف الشجيرات، لها شقشقة كعصافير الغروب فى الدوحة، داخل الظل لها أصوات مسرسعة، وفى الشمس تغلظ الطبقة، وحول الأم تنكتم الأصوات لأنها ترضع، وإن أنت أرهفت أذنك سمعت شخربة اللبن.

الدورة جديرة بالرؤية والخشوع، والنصيب الأكبر من هذا الخشوع للإنسان الذى يقطع على الصدفة طريقها، ويوفر أكثر من نصف العمر الذى تسلخه الزيتونة وهى فى أحضان الطبيعة نفسها».

ثم يلتفت إلينا عبد الفتاح، أكاد أقول صارخًا وهو يحثنا على أن نجعل طواحين الصمت تضج بالحياة وتصنع الخصب:

«يا سبحان الله! لكأن هذه الشجرة بكل صفاتها وطبعها وصبرها واحتمالها خلقت لنا من دون العالمين: يطول صيفنا ويقصر شتاؤنا ويبرد، وصحراؤنا تتفاوت حرارتها، بل إن التفاوت ليس بين الصيف والشتاء؛ ولكن بين الليل والنهار، ثم إن الشجرة لا تحب التربة الثقيلة

قوامًا... شجرة الزيتون فُصلت شروطها وعينها ترنو إلى أماكن من بلادنا تتغزّل فيها وتحلم أن تستوطنها».

وبهذه اللغة القوية نفسها، التى لا تستنكف أن تستخدم العامية فى موضعها، ولا تنفر من ألفاظ اعتدنا ألا نعتبرها من ذخيرة الأدب، لكنه يعرف أين يضعها لتخلق عبارة فريدة ترسخ فى الذهن، بهذه اللغة نفسها يريد أن يحبب إلينا التين من بعد الزيتون؛ فيقول:

«أعواد كالحة وجلد مقلحف لا ينز ولا يندع. نحن فى منطقة أطلال نبكى آثار الحبيب والحياة التى نزحت، وربما إن أنت أوتيت دقة الملاحظة قرأت اللافتة الباهتة المعلقة التى لوحتها الشمس وهواء المالح «مغلق للتحسينات»، فشجرة التين فى حالة بيات شتوى، لا تأكل ولا تشرب؛ لأنها لا تؤدى عملاً. هنا الطعام فقط لمن يعمل..

وفى تباشير الربيع تتثاءب وتطقطق عضلاتها وعقلها وتفرك عيونها وتتفتح فيها نوافذ وكوى تطل منها، وعلى موسيقى البحر تتخلق براعم رقيقة حانية. والورق السميك كآذان الفيلة مكسو بالشعيرات كالقطيفة الخضراء الترابية، وشعيرات القطيفة لم تأت اعتباطًا بل وظيفة، هى غطاء كثيف وحاجز جمركى وحدود بديدبَانات وهَجَّانة، يسمح بمرور أشعة الشمس بعد أن يكسر نيابها ويجردها من سلاحها، ليكون النفع بلا أدنى ضرر، بلا نتح.

التينة شجرة لا تتنتح، ضنينة ضنينة بما بين يديها، بعلية وما أحلى كل

بعلى!

لماذا إذن لا يُشك الساحل كله بعقل التين؟ لماذا لا يزرع بوعى وقصد إلا فى الطريق من برج العرب إلى الإسكندرية وحول مطروح بقدر؟».

يعذبه هذا السؤال مثلما يعذبنا: لمَ لا تخضر الأرض والموات، والأمر يسير إن نحن أحببنا الحياة وأقبلنا عليها؟ لا أعرف فى أدبنا الحديث كله كاتبًا مثله أحب الخضرة وتولَّه عشقًا لها. لم يرفع اللافتات والشعارات، ولكنه جعلنا نرى النبت يتخلق فى عرس أبدى، وأمسك بأيدينا لنشارك معه فى مشاهدة هذا العرس، وفى صنعه لكى تغمر الفرحة الأرض، وها هو يدعونا إلى عرس آخر فى الصحراء فيقول:

«لا شىء فى النخلة يذهب هدرًا. النخلة لا تعرف الهباء. النخلة التى تجعل من خدها للإنسان مداسًا، ومن قلبها «الجمار» طعامًا وشرابًا، ومن جسدها مأوى وملبسًا ومعبراً ووقودًا ونارًا ودفئًا، ومن أطرافها أدوات، مفردات توشى لإنسان بفىء الزخارف يومه المزغلل بالضوء الباهر، ومن سعفها حمى وطقوسًا وظلالاً وغناء وحجابًا واقيًا.

ألا أيهذا السامرى.. ازرع النخلة فى صدرى».

أى جمال هذا، وأى عشق للحياة!

كيف يمكن أن تصم آذان عن هذه الدعوة، بل عن هذا الدعاء الحار؛ لكى نصنع فى صحارينا هذا العرس؟

ولكنه يعرف مع ذلك أنه ربما يأتى يوم تصغى فيه الآذان، حتى لو تأخر هذا اليوم. أقرأ عباراته عن الشيخ إمام الملحن الذى لم يعرف الناس حقيقة موهبته إلا بعد أن تجاوز الستين. أقرأ فلا أعرف إن كان يتكلم عن الشيخ إمام، أم عن نفسه، أم عنا جميعًا حين يقول:

«اشكر الله يا شيخ إمام، وقبّل يديك وشًّا وظهرًا أن عرفتك البلاد، واعترفت بك قبل موتك بعد عمر طويل. الصدفة والملابسات هى التى تخلقنا. المجتمع المتوكلى الذى لم يذق لمسة العلم، ولم يجرب خلق الظروف والطقس المناسب للنبوغ والنمو، ولم يضع كل موهبة فى مكانها تمامًا، فيأخذ كل ما يمكن أخذه منها وهو يعطيها حقها على داير المليم..قبِّل يديك وشًّا وظهرًا أن أصبح لك أعداء يستحثون خطاك. عندنا العند والاتجاه المعاكس هو الذى يخلق الرجال ويزهر الفنون يا شيخ إمام».

وإذن فهل هو العند نفسه عبد الفتاح الذى دفعك إلى العمل حتى النهاية؛ علّ المعجزة أن تتحقق،وعسى الجمال والحقيقة أن يتجسدا فوق هذه الأرض يومًا، حتى وإن تأخر هذا اليوم؟ ربما. وقد يكون هو العند نفسه الذى يدفعنا نحن ـ أحباءه وأصدقاءه ـ إلى أن نسير على الدرب نفسه الذى علمنا أن نسير فيه.

أهو العند حقًّا، أم العشق لوطن غالٍ عليك وعلينا أيها المحب الكبير؟

ومن يدرى يا صديقى؟ لعلّنا نحسب أن فأسنا التى نطبخها من حديد،

ولعل العشق الصادق أن يعجّل بذلك اليوم الذى حلمت به. لعل النخلة التى زرعتها فى صدرك وصدورنا أن تنشر فى يوم ظلها الوارف؛ فتكون تلك الجنة التى حلمت بها لمصر.

لطيفة الزيات

صورة بقلمها

لم تعد معنا الدكتورة لطيفة الزيات، غابت عنا بسمتها الوضاءة وضحكتها الصافية، وسنفتقد ـ نحن أصدقاءها وتلاميذها ـ ذلك ما بقيَ لنا من العمر. كنت قد ذهبت إليها آخر مرة فى المستشفى، لكنى لم أرها. حجزنى عنها باب غرفة الإنعاش، وحجزت نفسى أن أعبره. أردت أن أحتفظ بآخر صورة لها كما هى، كما عرفتها دائمًا، كما رأيتها قبلها بأسبوعين أو أكثر قليلاً. يومها ذهبنا لنزورها فى بيتها؛ الدكتور صبرى حافظ وأنا، ففتحت لنا الباب، واستقبلتنا بذلك الود الخالص وتلك البساطة التى تعديك وتسقط عنك على الفور أى تكلف أو تصنع، فيصبح بيتها بيتك وتصبح أنت نفسك الحقيقة التى ربما غابت عنك طويلاً.

استأذنتنا لدقيقتين ثم رجعت تحمل صينية عليها كوبان من الليمون صنعتهما بنفسها. يا دكتورة! لم يكن هناك داعٍ لهذا كله، نحن جئنا لنراك ونطمئن على صحتك لا غير. فردت يديها وهى تجلس أمامنا، وقالت: أنتما تعرفان المرض، وأنا أتعاطى العلاج، آمل أن ينفع. ثم سكتت لحظة ولوحت بيدها قائلة: وإن لم ينفع.. ولم تكمل، وابتسمت. أذكر جيدًا حركة يدها وبسمتها.

رفضنا نحن فكرة أن العلاج لن ينفع. حكينا قصصًا عن الشفاء، ودعونا الله أن تسترد صحتها قريبًا. استمعت ولم تعلق، حولت مجرى

الحديث وكلمتنا عن الأدب، كان فى حديثها كل الحرارة والعمق اللذين أحببتهما فيها على الدوام.

لكن العلاج لم ينفع، وحين ذهبت إليها فى المستشفى رأيتهن هناك خارج غرفة الإنعاش كل تلميذاتها وصديقاتها والكاتبات اللاتى تعلمن منها. كن قد سهرن إلى جوارها فى الليلة السابقة حتى الخامسة صباحًا، ورجعن هذه الليلة، وسيأتين غدًا. يتلمسن الأمل من تقرير طبى عن النبض، أو من كلمة عابرة من طبيب يخرج من الإنعاش.

قال صديقى ونحن نخرج من المستشفى إلى الطريق، ربما لمجرد أن يطرد الكآبة التى حلت بنا: الكاتبات فى مصر أكثر وفاء من الكتّاب، لم أرَ مثل هذا الاهتمام من الكتّاب بأديب مريض. لم أرد عليه. لم أشأ أن أقول له: وهل تعرف أى أديب وزع على زملائه كل الحب والحنو والعون الذى بسطته الدكتورة لطيفة على تلميذاتها وتلاميذها؟

لم أشأ أن أزيد همه.

❊ ❊ ❊

تعبت مصر كثيراً لكى تلد جيل لطيفة الزيّات. شهداء وسجون ومعتقلات وحروب، ومعركة استمرت أكثر من قرن من الزمان لكى تتعلم المرأة وتتحول من (شىء) سجين فى حريم الرجل إلى كائن بشرى تغتنى به الحياة، كان لا بد من الطهطاوى وقاسم أمين وطه

حسين وكتيبة كاملة من المحاربين من أجل تعليم وحقوق المرأة؛ كيما تظهر من الأصل لطيفة الزيات. وكانت هى تعرف ذلك جيدًا؛ وتعرف أنها هنا لكى تمضى فى المعركة شوطًا أبعد؛ ولكى تدفع الثمن.

من لم يعرفها عن قرب، يجد سيرتها مبسوطة بأدق خلجاتها فى كتاب «أوراق شخصية» الذى نشره كتاب الهلال. سيجد القارئ صراحة لم يألفها وهى تتحدث عن ضعفها وأخطائها، عن حبها وفشلها، عن اكتشافها وتعرفها على ذاتها الحقيقية، ستأسره شفافية الأسلوب وعمق التحليل، ولكنه فوق ذلك كله وقبله سيكوّن ـ عندما ينتهى من تلك الصفحات ـ صورة فريدة عن عظمة الإنسان حين يقبل التحدى الذى تفرضه الحياة كل يوم فيصنع نفسه والعالم من حوله.

ها هى تلك الطفلة الخجولة تنتقل من مسقط رأسها (دمياط) إلى المنصورة مع أسرتها وهى فى السابعة من عمرها، تتعلم درسها فى يومها الأول فى روضة الأطفال. صادف دخولها حفلاً للتلاميذ وهم يصنعون حلقة متشابكة الأيدى ويدورون على أنغام الموسيقى.

أما هى فوقفت وحيدة ومعزولة عن الحلقة، إلى أن رآها تلميذ تقف منزوية وبعيدة، فمد يده وسحبها داخل الحلقة، وتحقق ما أرادت دائمًا وما ظلت تريد: أن تصبح جزءًا من الكل، فانطلقت منتشية تغنى بأعلى صوتها مع الكل أغنية الكل.

غاب عنها هذا الولد الذى كسر عزلتها، غاب حتى اسمه، ولكنها كانته

دائمًا وأبدًا وهى تمد يدها لتكسر عزلة إنسان وتضمه إلى الحلقة.

فى الحادية عشرة من عمرها، وفى المنصورة أيضًا، عرفت تجربة مختلفة تمامًا، عاشت معها العمر كله، تجربة الالتقاء بالشر، وكان فى هذه المرة دمًا وموتًا. من شرفة بيتها شاهدت جنود الشرطة، جنود إسماعيل صدقى باشا ـ رئيس الوزراء أيامها ـ يطلقون النار على المتظاهرين المطالبين بالدستور والحرية، المحتضنين لبطلهم مصطفى النحَّاس. سقط تحت عينى الطفلة أربعة عشر قتيلاً وانبثقت نافورة من الدم.

وقفت الطفلة فى الشرفة تصرخ، تنتفض لشعورها بالعجز، تعجز عن أن تفعل هى وأمها شيئًا يوقف الرصاص المنطلق من البنادق السوداء، ويُسقط ذلك الرصاص عنها الطفولة كلها مع الضحايا الذين يسقطون. تتعدى معرفتها حدود البيت والأنا لتشمل الوطن كله، يتحدد كما تقول مستقبلها كله فى التو واللحظة وهى تدخل باب الالتزام الوطنى من أقسى وأعنف أبوابه.

ستمر سنون، وستصبح الطفلة فتاة فى جامعة القاهرة وتنخرط فى العمل السياسى المنظم فى صفوف اليسار، وفى سنة ٦٤٩١ تشترك الفتاة ـ التى أسقطت عنها مظاهرة المنصورة طفولتها ـ فى مظاهرة أعنف وأقسى، تكون مع المتظاهرين من طلبة الجامعة فوق كوبرى عباس فى طريقهم إلى وسط المدينة حين يصدر الأمر بفتح الكوبرى (كان رئيس الوزراء مرة أخرى شبيهًا بإسماعيل صدقى)، فجأة ينشطر

الكوبرى شطرين ويهوى الشباب إلى النيل عشرات بعد عشرات، ينجو منهم من ينجو ويغرق من يغرق، وتدفع هراوات الشرطة بمؤخرة المظاهرة التى تريد النجاة إلى الهاوية.

(هنا سأفتح قوسًا أعرف أن الدكتورة لطيفة كانت تريد أن تفتحه: لمَ لا يذكر المتباكون على (ليبرالية) ما قبل الثورة تلك الجرائم والمجازر حين يتحدثون عن (طغيان) الثورة؟ أعرف وأفهم أنه ما من طغيان يبرر طغيانًا آخر، ولكن إخفاء هذا الجزء من الحقيقة يعنى فقط الحنين للطغيان الأقدم لا كراهية الطغيان كمبدأ).

لم تعرف الدكتورة لطيفة هذا النوع من خداع الذات، وحاربت على مدى حياتها كل طغيان، حاولت أن تسدد جزءًا من دينها الأول لضحايا المنصورة بما فعلته لزملائها من ضحايا جريمة كوبرى عباس، ولكن الأفضل هنا أن نسمع صوتها هى:

«على شط النيل تجلس الفتاة التى وجدت الملاذ فى الكل تستر العرى؛ عريها؛ عريهم؛ عرينا. تجلس ليلاً وصبحًا وضحًى حتى ينتهى الغواصون من مهمة انتشال الجثث، تلف بعلم مصر الأخضر جثة بعد جثة، تتسابق يداها وأيدى الآخرين، الكثير من الأيدى، والجثث ترتفع كالأعلام عالية على أيدى العاشقين، وشجرة العشق حية لا تموت ولا النحن التى هى أنا والنحن».

❊ ❊ ❊

أنا ونحن دائمًا وإلى الأبد.

نعم، بقدر ما نستطيع، وإن نسينا حدود تلك القدرة فسنتعذب دونما داعٍ. وفى حياة الدكتورة لطيفة الزيات صورتان واقعيتان تكتسبان قوة الرمز: شجرة المشمش والبئر، أما الشجرة فكانت فى حديقة بيت اختبأت فيه مع زوجها الأول هربًا من مطاردة البوليس السياسى فى الأربعينيات، وخرجت منه إلى سجن الحضرة. يلف تلك الشجرة جمال لا حد له، حين تنبثق زهورها ناصعة البياض بالغة النعومة من أغصانها العارية الخشنة وهى تنتصب على حافة بحيرة صغيرة ينعكس عليها القمر متوّجًا ورجراجًا فوق صفحتها، وينفذ نوره نجومًا صغيرة بارقة من بين أغصان الشجرة. تلك هى الحياة فى عنفوانها وجمالها، ظلت تتشبث بها وتبعثها بقوة الإرادة حين تحتاج إليها. أما الصورة الأخرى فهى نقيض ذلك كله، كانت هناك فيما مضى بئر فياضة فى بيت الأسرة بدمياط، تستقى منها الأسرة والجيران، ثم جاءت مواسير المياه الحكومية والصنابير فلم تعد للبئر حاجة، ثم إنها نضبت وجفت تمامًا. ومنذ طفولتها الباكرة لم تكن البئر غير هوة مفتوحة نحو العدم، نزلتها أكثر من مرة مع أبيها ونزلتها بمفردها فلم تجد ـ على حد قولها ـ غير «كمال اللاشىء». وانطبعت صورة البئر فى ذهنها كرمز للضياع والموت.

رأت حياتها من خلال صراع بين هاتين الصورتين: ترى أزهار المشمش كلما نجحت فى أن تدخل الحلقة وتمد يدها لتضم إليها آخرين.
وتنبت تلك الزهور البيضاء الرقيقة حتى فى السجن، أو ربما بالذات فى

السجن. تستمد منها اليقين بصواب مسعاها والأمل فى مستقبل تصبح فيه الحلقة الصغيرة هى الوطن كله. فى سجن الحضرة فى الأربعينيات رأت تلك البشارة فى (علية) السجّانة التى آمنت بأنه أيًّا كان ما فعلته تلك الفتاة وجاء بها إلى السجن فهو لا بد أن يكون للخير. ولم تكن (علية) وحدها، كان هناك أيضًا ذلك الشرطى الريفى الذى جاءها فى زنزانة الحبس الانفرادى وقد فُرض عليها الجوع والوحدة (لكى تنهار فى التحقيق معها بعد ذلك) وتطوع الرجل بأن يهرّب لها رغيفًا وطعامًا، ففهمت الرسالة. تأكد لها إيمانها بـ «نحن» وشعرت أن جدران الزنزانة نفسها تهيب بها أن تصمد وأن تستقيم.

ومرة أخرى يعبق شذا تلك الزهور فى سجن القناطر للنساء، مرت سنون طويلة وأحداث كثيرة على فتاة سجن الحضرة لتجد نفسها وهى فى الثامنة والخمسين من عمرها فى عنبر مختلف. كانت حملة السادات فى عام ١٨٩١ قد انقضت على كل العناصر الوطنية من يمين ويسار ووسط وشملتها الحملة هى وشقيقها محمد عبد السلام فيمن شملت.

عوّلت إدارة السجن أيامها على أن تحدث الوقيعة فى العنبر بين اليساريات والفتيات المنتقبات من الإسلاميات، لكن محنة السجن صهرتهن فى تلك «النحن» التى لا تنفصم. وحين دارت معركة «حملة التفتيش» بين السجانات ـ بقيادة المأمور ـ والمعتقلات جملة، تجسدت الإهانة فى عينيها فى مصادرة ثيابهن وفى منع المنتقبات من حجابهن، خاضت بجسدها ـ هى اليسارية ذات النشأة الماركسية ـ

معركة مع السجانات لتنتشل من كومة الثياب التى كدسنها فى وسط العنبر عباءات البنات وأغطية الرأس والوجه والقفازات، تقول: «شعرت وقطع الحجاب تتجمع قطعة بعد قطعة والبنات يستترن والأشياء تتكامل أن حملة التفتيش لم تعد تعنينى فى شىء وأن أحدًا لم يعد يملك القدرة على النفاذ إلىَّ».

لم تغيّر الدكتورة لطيفة ـ لا فى تلك اللحظة ولا بعدها ـ موقفها من التعصب الدينى، ولا من قضية تحرر المرأة، ولكنها كانت تصفى الحساب مع المأمور الذى أطلق الرصاص على المتظاهرين وهى طفلة فى المنصورة، والسياسى الذى قتل الطلاب غرقًا وهى شابة، وكانت تمد يدها للحلقة ـ الوطن.

❊ ❊ ❊

غير أن الدكتورة لطيفة تعلمنا أيضًا أن الإنسان مهما كانت تربيته النضالية لا ينتقل من كفاح ظافر إلى آخر؛ فهناك إلى جانب الشجرة المزهرة تلك البئر بكل جفافها الموحش، والبئر نداء أبدى للإنسان بأن يلقى سلاحه ويستسلم، بأن يركن للراحة ويبحث عن الأمن، وقد يتخفى نداء البئر فى صور جميلة مثل شرنقة الحرير التى تغلف الكائن الحى.

وتقول لنا الدكتورة لطيفة إنها دخلت تلك الشرنقة بإرادتها مع زيجتها الثانية، وهى تظل حتى آخر العمر تحفر الجذور حول تلك المرحلة من

حياتها فى محاولة للفهم: لماذا تخلت على مدى سنين عن تلك الأيام الزاهرة التى وجدت فيها الأمن والمعنى فى دفء المجموع، واختارت أن تمضى فى علاقة تجسد النقيض لكل ما آمنت به؟ وقد يكون الجواب عندى وعندك بسيطًا للغاية: من حق الإنسان أن يبحث عن سعادته الشخصية، ومن حق المحارب أن يرتاح.

وتطرح الدكتورة بالفعل ذلك الفرض، وتتأمله من كل جوانبه وإنما لكى تخلص إلى إدراك مختلف: «أعرف الآن أن الحب الكبير لم يكن وحده محركى إلى زيجتى الثانية، الحب الكبير برر كل شىء، قنع الرغبة فى التواؤم، فى الرجوع إلى البيت القديم، وإلى أحضان الأب خوفًا ورعبًا، فى الارتداد على ما كان، فى محوه من ذاكرة الآخرين».

ويقودها ذلك الإدراك إلى سلسلة من الأسئلة الموجعة: هل كانت امرأة سجن الحضرة أسطورة؟ هل كانت نشوة الخطر والتحدى وممارسة الشعور بالتحليق فوق كل الحواجز وزغرودة الشهيد وعشق الصوفى الذى يموت ويُبعث فى الكل، والأغنية لشعوب الشرق أن ترد الغاصبين؟ هل كان هذا كله وهمًا؟ هل هزمت المرأة فى مرحلة ما من سجنها، أو ربما من قبل أن تسجن؟ هل أنهكتها المطاردة، وتحطم المثل، وخيانة الأصدقاء، وابتعاد الأمل الذى كان قريب المنال؟ هل أسلمتها بوابة سجن الحضرة وهى امرأة مهزومة بالفعل إلى بوابة سجن الزيجة الثانية؟

فى مرحلة من مراحل البحث يبدو أنها تجيب عن كل هذه الأسئلة

بالإيجاب، غير أن ذلك ـ لحسن الحظ ـ لم يكن صحيحًا؛ بل هو نداء البئر: إغواء الانسحاب ورفع راية التسليم.

ومن حسن الحظ أيضًا أنها كانت فى أعماقها تدرك ذلك، تعرف أن امرأة سجن الحضرة لم تمت، وأنها هى التى حررتها من علاقتها تلك الفاشلة: «ولو لم تأت المرأة التى كانتها، ومتأخرة، لنجدتها لبقيت محبوسة تتخبط فى قَاع البئر بلا قرار، فقد سلمت بكل شىء وإن لم تسلم بتلك النواة الصلبة التى تشكل جوهر المرأتين، وربما غاب عن عينيها الحبل السرى الذى يربطها بالأرض التى تنتمى إليها، وبالشعب الذى تنتمى إليه، ولكنه كان موجودًا يشكل خط الاستمرار فى حياتها. وأعرف الآن أن امرأة سجن الحضرة كانت موجودة معها فى أثناء زيجتها الثانية بشكل أو بآخر».

وبفضل تلك المرأة الشابة المكافحة والمعذبة كسبنا نحن لطيفة الزيات التى أغنت حياتنا بروائعها الأدبية منذ «الباب المفتوح» وحتى «حملة التفتيش»، وبأعمالها النقدية مثل «صورة المرأة فى الرواية والقصة العربية»، و«نجيب محفوظ الصورة والمثال» وغيرها.

وكسبناها حين تغيرت من حولنا الظروف وبدا أن طوفان الانفتاح يكتسح كل القيم التى عرفناها وربينا عليها، فشكلت لجنة الدفاع عن الثقافة القومية؛ لتبقى الشعلة متقدة وسط الظلام.

وأهم من ذلك كله أننا كسبنا لطيفة الزيات الإنسانة التى علّمت بناتها

وأبناءها من الكتّاب ألا يستنيموا للرضا الزائف عن النفس، وأن يعلموا أن الإنسان يصنع نفسه كل يوم، ويجدد وجوده ما لم يستجب لإغواء العدم الذى يوسوس دون انقطاع.

❊ ❊ ❊

تحكى الدكتورة لطيفة أن ذلك الوسواس انتابها وهى تشيع جنازة طه حسين. شعرت أنها لا تشيع رجلاً، بل عصرًا بأكمله، عصر المفكرين الذين عاشوا ما يقولون وأملوا إرادة الإنسان حرة على إرادة كل ألوان القهر. عذّبها الشعور بنهاية الأشياء، ومالت على زميلة لها تلتمس عونًا، تعرف مقدمًا أنها لن تلقاه: ماذا يعنى طه حسين لشاب أو شابة فى العشرين؟ وهزت زميلتها كتفها فى أسف وقالت: لا شىء. لا شىء على الإطلاق، (ثم استدركت) ربما «الأيام»، للقلة والقلة فقط.

ولكن الدكتورة لطيفة تروى أنها عادت فى المساء ذاته من المسرح منتشية رغم كل شىء. كانت تعرف على وجه التحديد أن الرغبة فى الوجود بين أكبر عدد ممكن من الناس قد عاودتها، وأن هذه الرغبة تشكل حاجة ملحة وخلاصًا من كل الشكوك.

وأعترف أيتها الصديقة الكبيرة أن الوسواس ذاته جاءنى وأنا أشيع جنازتك. لم يشغلنى كثيراً أنى لم أرَ أى مسئول كبير عن الثقافة فى جنازة الأديبة الحاصلة على جائزة الدولة التقديرية (هذا العام!)، ولكنى سألت نفسى: ماذا ستعنى لطيفة الزيات للجيل الذى لم يعرفها من

الشباب؟

على أنى لم أكن بحاجة إلى أن أذهب للمسرح لكى أبدد الوسواس، وإنما كان يلزم أن أقرأ لك «أن الموت ليس واردًا فى قاموس العشاق والصوفيين، فشجرة العشق هى العاشق والمعشوق معًا وشجرة العشق لا تموت».

عندها عرفت أنك باقية معنا أيتها العاشقة العظيمة للوطن. رأيت فى جنازتك بناتك وأبناءك ممن رويت فيهم شجرة ذلك العشق الذى لا يموت. رأيتك مبثوثة فيهم جميعًا وقد تفرقت أنوارك فى كل واحدة وواحد منهم، فأيقنت أن القبس سينتقل منهم إلى غيرهم وإلى ما لا نهاية.

❊ ❊ ❊

صديقتى الكبيرة وأمى وأختى الدكتورة لطيفة الزيات، رحمك الله رحمة واسعة بما صنعتِ من خير فى حياتك، وبما قدمتْ يداكِ للوطن.

إلى احمد صالح مرسى

ابنى الحبيب أحمد:

فى سرادق العزاء الحزين شددت على يديك وقلت لك اسمى، لم نكن قد تقابلنا من قبل أبدًا، تعارفنا منذ مدة من خلال التلفون فقط، واعتدت أن أسمع صوتك، وأن نتبادل الحديث قبل أن أتكلم مع صالح. تبادلنا الود أيضًا على البعد وتصورتك دائمًا أكبر فى السن مما رأيتك، أى: طالبًا فى الثانوية على الأقل، حديثك دائمًا ذكى وودود، مثل حديث صالح، وكثيراً ما تحدثنا عنك، كان يثق بك كثيراً، وأنا أثق بك؛ ولهذا أكتب الآن لك.

أعرف يا ولدى أنك الآن حزين؛ لأن «صالح» رحل عنا، وأنا أيضًا حزين يا أحمد. عندما أفقد صديقًا أشعر أن جزءًا من نفسى أنا قد بُتر، وأدرك أن وجودى قد نقص، ولكنى لا أريد الآن أن أحدثك عن الحزن، أريد أن أحدثك عن صالح، وأن تعرف كم كان مصريًّا عظيمًا أفخر أنا أنى عرفته، وتفخر أنت أكثر منى لأنك ابنه، وأريد منك شيئًا آخر سأحدثك عنه فيما بعد.

❊ ❊ ❊

سأقول لك أولاً كيف عرفته وكيف أحببته: حدث ذلك فى نهاية الخمسينيات، أيامها بدأت عملى فى البرنامج الثانى فى الإذاعة. كان

هذا البرنامج الثقافى ـ كما أراد مؤسسه الكبير سعد لبيب ـ أسرة مفتوحة الذراعين لكل من يطرق بابها، وكان كل الكتّاب يأتون، بعضهم يقدمون أعمالاً أو يقترحون أفكارًا، أو يأتون لمجرد الالتقاء بزملاء آخرين. ولم تكن الشقة الصغيرة التى يسكنها البرنامج الثانى تسع كل زوارها. ويوم دخل صالح لأول مرة لم يكن هناك مقعد واحد خال، فجلس قبالتى بكل بساطة على حافة أحد المكاتب، تغمر ابتسامتهً العذبة وجهه. رحنا نتحدث عن الأدب وعن الحياة، وفى أقل من عشر دقائق كنا قد أصبحنا صديقين. ولم تهتز صداقتنا ـ وهذا أنت تعرفه يا أحمد ـ لحظة واحدة حتى النهاية. فأنت تذكر كم كنا نشغل التلفون، حتى إننى فى بعض اللحظات كنت أخجل من نفسى.

فى ذلك اللقاء ـ وفى لقاءات كثيرة بعده ـ فى البرنامج الثانى وفى روزاليوسف وفى مقهى لاباس، مع الشاعر الصديق الراحل صلاح عبد الصبور وغيره من الأصدقاء، عرفت صالح الإنسان عن قرب: صالح البشوش دائمًا مهما كانت الظروف، الذى يعطى لأصدقائه كل سمعه ويمنحهم كل ودّه، البرىء من أى تكلف أو تصنع، والقادر ـ بسحر خاص فيه ـ على أن يخفف عن الإنسان أى محنة أو هم، وما أكثر همومنا الشخصية والعامة فى تلك السنوات الصعبة من تاريخ الوطن، والتى راحت تتراكم حتى فقدنا بالتدريج كل أحلامنا الكبيرة. أما صالح فكان كما قلت لك قادرًا على أن يرى نور الفجر فى ظلام الليل، وعلى أن يبشرنا به، لم أعرف سر هذا التشبث العنيد بالأمل إلا فيما بعد. أما وقتها فى أوائل الستينيات، فكان يدهشنى منه ذلك التفاؤل المستمر، واعتدت أن ألجأ إليه فى لحظات حزنى، واثقًا أننى سأكون فى حال

أفضل بعد أن ألقاه وأتحدث إليه وأستمع منه.

❊ ❊ ❊

هذا هو صالح الإنسان، وهو بالنص يا أحمد صالح الكاتب، فسأقول لك شيئًا لم أتعلمه إلا بعد أن كبرت كثيراً فى السن: إن أى كاتب يستطيع أن يكتب عما يشاء: عن الوطنية، عن الحب، عن الصداقة، عن البحر، عن الصحراء.. إلخ، ولكن مهما كانت موهبة الكاتب ومهما كانت قدراته الفنية، فإنه لا يستطيع أن يخفى شخصيته الحقيقية التى نكتشفها من عمل إلى آخر. قد يتظاهر الكاتب فى أعماله بأشياء ليست عنده، كأن يحدثك عن جمال التضحية وهو شخص فى قمة الأنانية، أو عن الحب وهو حقود، ولكنه لا يستطيع أن يخدع القرّاء طويلاً، فهناك شىء يظهر بين السطور وبين الفصول يعرّى الكاتب من كل الأقنعة التى يختفى وراءها.

صالح لم يكن يلبس أي أقنعة. كان هو تلك النفس السمحة المخلصة فى كل ما كتب. كان هو البحر بنقائه وشفافيته، وكان أيضًا كالبحر، عنيفًا وثائرًا ضد الأشياء التى تفجر غضبه، أى: الظلم والخيانة والقبح واللامبالاة.

أنت قرأت أعمال أبيك يا أحمد، وستقرؤها مرات ومرات فيما بعد، ومن يدرى؟ فقد تقرأ كتابات لنقّاد صمتوا طويلاً عندما كان يجب أن يتكلموا. قد يكتشفون الآن الكنز الذى أهملوه حيًّا. ولكن هذا لا يهم

كثيراً. لا تتوقف طويلاً عند الأشياء السيئة؛ فلم يكن صالح شخصًا ممرورًا ولا خائر العزم، كان يتكلم عن إهمال النقاد لأعماله وسط ضحكاته المجلجلة الصافية، كان هناك جرح من ذلك الإهمال نعم، ولكن لم يكن هناك كره لأحد، ولا إحساس بالهزيمة أو الإحباط.

وكان يعرف قبل ذلك كله شيئًا مهمًّا جدًّا: أن النقاد وإن صمتوا عن أعماله فإن القراء ـ القضاة الحقيقيين لأى كاتب ـ قد أعطوا كل أصواتهم وزينوا صدره بأرفع الأوسمة والجوائز التى يتضاءل إلى جانبها كل تكريم آخر: بادلوه حبًّا بحب.

❊ ❊ ❊

ولكننى أحدثك يا ولدى عن علاقتى بصالح. أنا أيضًا أحببته ككاتب منذ البدء، وجدت فى روايته «زقاق السيد البلطى» موهبة كاتب كبير أضاف لأدبنا العربى بعدًا كنا نجهله قبله.

قدم لنا عالم البحر والصيادين، ومن خلال صراعهم مع البحر ـ القدر ـ وصراعهم مع الظلم ـ البشر ـ بيّن لنا ما يمكن أن يحلق إليه الإنسان حين يصر على الصراع من أجل الحق، وبين لنا أيضًا ما يمكن أن ينحدر إليه حين يكون صراعه تآمرًا لاستغلال الآخرين وقهرهم. وكان عالم البحر عنده رمزًا للوطن كله، وانحيازه للصيادين انحيازًا لكل المقهورين وضحايا الاستغلال. وأنت تجد فى كل أعماله باستمرار ذلك البشر والأمل بأن يومًا سيأتى يبلغ فيه الصراع غايته بانتصار

العدل.

كنا نتبادل الحديث عن ذلك، وعن أعمالى القليلة التى كنت أنشرها، وكان يتابعها ويحدثنى عنها، ثم انقطع اللقاء بيننا لفترة طويلة عندما اضطررت أن أغادر مصر، ولكن صديقى الوفى لم يشأ أن يتركنى وحدى فى الغربة. كانت مجلة (المصور) تصلنى فى چنيف، ومن أسبوع إلى أسبوع كنت أتابع بكل اللهفة «سامية فهمى» و«رأفت الهجان» أيهما أسبق فى النشر.. لا أذكر الآن، ولكننى قلت لصالح ـ ولم أكن كاذبًا: إننى كنت أتعجل مرور الأسبوع لأتابع بقية الحلقات. وعندما بدأ معى ذات يوم حديثًا نظريًّا عما إذا كان أدب الجاسوسية أدبًا معترفًا به أم لا، قلت له أن يكتب ما يمليه عليه حسه، وألا يشغل باله بالتصنيف.

أنا شخصيًّا لا يعنينى أى تصنيف للأدب. أعرف للرواية معيارًا واحدًا: أن تكون قابلة للقراءة، ولكى تكون قابلة للقراءة فيجب أن يكون موضوعها جديرًا بالمتابعة، وشخصياتها مقنعة ومتطورة، وبناؤها محكمًا، بالإضافة إلى ذلك العنصر الذى حدثتك عنه من قبل: الإحساس بأن الكاتب صادق فى إحساسه نحو القضية التى يطرحها.

وقد فعل صالح ذلك كله فى «زقاق السيد البلطى» كما فى «رأفت الهجان» وبقية رواياته، الصراع قائم كما كان منذ البدء، والقضايا تزداد تطورًا وعمقًا، ثم إنه أضاف شيئًا جديدًا فى رواياته الوطنية الأخيرة، استجاب صالح إلى حاجة فى نفوسنا، شعر بها بحسه الصادق، قلت

لك: إننى كنت فى الغربة عندما كتب صالح هذه الأعمال، ولكن كثيرين ممن لم يتركوا الوطن كانوا يشعرون أيضًا أيامها بالغربة. كانوا يسألون عن معنى الوطن، وجاءت كتابات صالح لترد على ذلك السؤال.

قال لنا هذه المرة من خلال «رأفت الهجان»، و«سامية فهمى»، و«الحفار» وغيرها: إن الصراع من أجل الوطن هو صراع لكى نتحول نحن أنفسنا من كائنات لا قيمة لها ولا هدف إلى أناس جديرين بأن نوصف بأننا بشر. قال لنا كم هو جميل ونبيل أن يصبح الإنسان إنسانًا فى وطن من البشر.

وعرفت وقتها يا أحمد أن هذا الإيمان العميق بالإنسان وبالوطن هو مصدر ذلك البشر الدائم عند صالح فى أقسى المحن.

ولهذا أحببناه؛ ولهذا وضع القارئ المصرى ـ ومن بعده المتفرج المصرى ـ رأفت الهجان فى صدارة تراثه الذى يعتز به، وفى صف أفضل أعمال الكتّاب الذين نعتز بهم، ولهذا فنحن محزونون الآن إذ نفقده. نسأل الله له الرحمة بقدر ما أعطانا من حب وأمل، ونبحث عن العزاء فى تراثه الذى سيبقى معنا ومعك ما بقينا.

ولهذا أرجوك يا ولدى بفضل حبك له ـ الذى يفوق حبنا بالتأكيد ـ أن تكون فى مقتبل العمر دائمًا أحمد صالح مرسى، أن تكون أنت أيضًا ذلك المصرى النبيل الذى حدثتك عن شخصه وعمله؛ لكى يبقى معنا

صالح مرسى على الدوام.