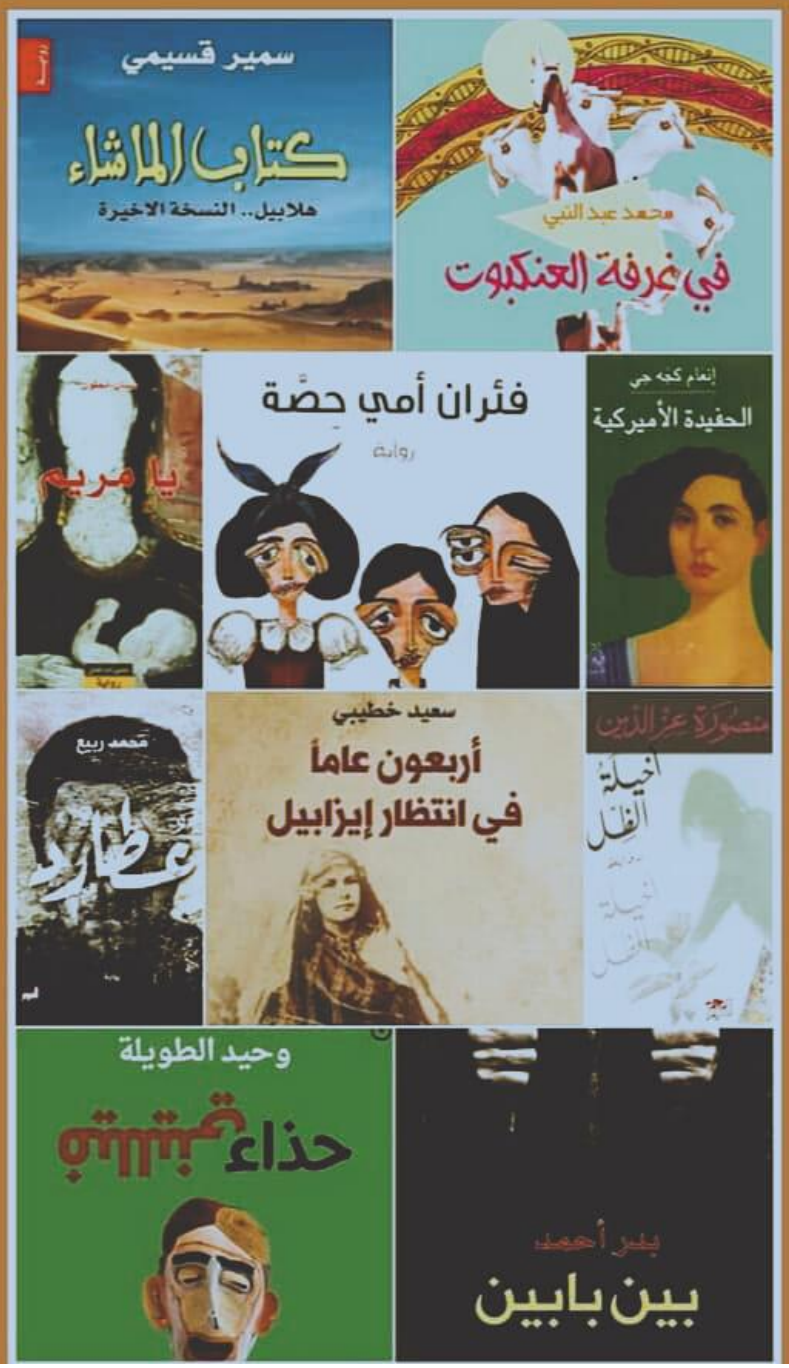
قراءات في الرواية العربية

ممدوح رزق



قراءات في الرواية العربية

ممدوح رزق

الموت المدّخر في التفاصيل

بالنسبة لي؛ تحفّز قراءة رواية "فصول من سيرة التراب والنمل" لـ "حسين عبد العليم"، الصادرة عن دار "ميريت 2003 "على التفكير في "التفاصيل" أكثر من "الحكاية" نفسها، ليس فقط لأنه بالإمكان وضع الرواية في سياق من الحكايات المشابهة سواء معرفيًا أو أسلوبيًا؛ وإنما لأن التفاصيل تمثّل فاعلًا جوهريًا في بنية الرواية للدرجة التي من الممكن القول معها أنها قادرة على أن تحل جماليًا كبديل، أو تعويض للموضوع الحكائي ذاته.

"أخذ يبحث عن المقص الصغير وسط الأشياء المبعثرة الغارقة في التراب على منضدة السفرة: شرائط كاسيت .. عُلب أدوية منتهية الصلاحية .. سرنجات .. جهاز قياس الضغط .. عُلب سجائر بعضها فارغ والبعض الآخر ممتلئ والبعض الثالث بين بين .. عملات نقدية معدنية .. أجندات شركة ساندوز ذات الكعب الزمبركي الأبيض .. ترمومترين .. نموذج تعليمي لقلب آدمي يمكن فكه وتركيبه .. كتب وجرائد .. نتائج تقويم من شركات الأدوية وشركات التأمين والبنوك ـ فلم يجده".

ما يُقصد بالتفاصيل في هذه المقاربة هو "أشياء الواقع" التي تكوّن ما يشبه سجلًا توثيقيًا للأزمنة المختلفة: الأغراض الشخصية المتعلقة بحقبة معينة .. أنواع المأكولات والمشروبات .. الشوارع والميادين والحدائق .. الكازينوهات والمقاهي والمطاعم .. قاعات العرض .. الكتب والأفلام والمسرحيات والأغاني والمقطوعات الموسيقية .. أنواع السجائر والعطور والملابس ... إلخ.

"عرضت عليه صور الأميرات فوزية وفايزة وفايقة شقيقات الملك فاروق المقصوصة من مجلة ملونة ـ بانبهار وحرص شديد كأنهن مثلها الأعلى. أرته ألبومًا آخر خاصًا بمقالات وصور الزواج الملكي وعلقت: إن هوايتها هكذا بالمصادفة مثل الملكة فريدة ـ العزف على البيانو والرسم. في عام 1951 سوف يكتشف الدكتور عزيز أن زوجته عايدة عادت لهوايتها القديمة وجمعت صورًا ومقالات بمناسبة عيد الجلوس الملكي والزواج الملكي الثاني من ناريمان".

لكن في نفس الوقت يجدر بنا تأمل كيف تتغيّر التفاصيل الثابتة بتعدد الرواة، أي الطريقة التي تخلق بواسطتها وجوهًا متباينة لوجودها داخل كل حكاية جديدة .. هذا ليس تأثيرًا في اتجاه واحد، أي انطلاقًا من الشخصية نحو الشيء المستقل في جموده الخاص بل هو نوع من التبادل القائم دائمًا، والأقرب للامتزاج الغائم، الذي يعطي التفاصيل حتى في عدم تبدّلها القدرة على إنتاج كائنات متعددة، وبالضرورة تواريخ مغايرة لأشباحها .. يكمن السر في الكيفية، أي في الشكل الذي يتم من خلالها تحديد علاقات الخلق المتبادل بين الحكايات والأشياء، أو ما يمكن أن نطلق عليه صِيغ التوحّد المراوغة بين عمائها.

"حكى لها عن تسكعاته في شارع الملكة نازلي وشارع الملكة فريدة، الأزبكية وشارع ابراهيم باشا وميدان اسماعيل باشا، كانت عايدة تشرد وتطلب منه وعودًا بأن يأخذها إلى كازينو صفية حلمي والأوبرا الملكية وكازينو بديعة وأن يعبرا سويًا كوبري عباس مشيًا. انفجر الدكتور عزيز في الضحك. (يا ستي .. وسان سوسي قدّام شقتي في ميدان الجيزة .. دا غير اسكندرية التريانون وديليس واتنينيوس وهلّم جرّا .. وكل ده بقى كوم وأوربا لوحدها كوم تاني)".

لماذا يبدو للمرء "القارئ" أحيانًا أن تفاصيل أحدهم "الكاتب" في رواية ما أكثر رونقًا وثراءً من كل الأشياء التي تُشكّل حياته، حتى مع إدراكه أن هذه التفاصيل تصلح كمخزون مثالي لكتابة رواية مماثلة؟ .. هل لمجرد أنها أشياء شخص آخر، وبالتالي تنتمي إلى أماكن وأزمنة منفصلة عن تلك التي مرت حياة المرء داخلها؟ .. هل لأن أي عالم شخصي مختلف وفقًا لهذا المنطق سوف تتسبب تفاصيله بعفوية خالصة عند أي مقارنة في إخماد أشياء ذلك المرء مهما بدت "تفاصيل الرواية" هزيلة أو عادية مع مزيد من التمعّن؟ .. هل لأن تلك الأشياء هي المرء نفسه الذي لا يتأمل ذاته إلا كجثة لم تختبر الحياة على الإطلاق في مقابل ذلك الذي جرّب العالم حقًا، أي الشخص الذي أوجدته فحسب تفاصيل أخرى؟.

"عندما عاد في الثالثة عصرًا دخل إلى حجرة الدكتور عزيز مباشرة، فوجئ به مستلق على ظهره في السرير، صغير الحجم كطفل، منكمشًا، شاهد فؤاد بنفسه مئات من أسراب النمل تدخل وتخرج من فتحتي أنف الرجل وتغطي عينيه وتدخل وتخرج من أذنيه وفمه ـ فأدرك أنها النهاية وأجهش باكيًا".

لهذا فأسراب النمل لا تأتي من الخارج بل من التفاصيل نفسها .. من أشياء الواقع التي يمنحها الوعي قيمة مقدسة، خاصة حينما تتحوّل إلى ماض مفقود .. أسراب النمل تختبئ داخل أغوار التفاصيل مهما تعددت أو تباينت الحكايات، أو اختلفت طرق تكوينها واندماجها .. مهما تجلت الحياة كوفرة براقة أو انطواء شاحب؛ لا يمكن لهذه الحتمية أن تُنتهك، حيث الجسد المتحسّر لم تخلقه في جميع الأحوال تلك الأشياء التي كان يجب عليها فقط التواطؤ قهرًا مع "المتغيرات القاتلة للواقع"، وإنما الأشياء الحميمية التي تضمر الموت وتمرره بأكثر الأشكال غموضًا، وبقدر رسوخها الظاهري كأيقونات ملائكية يهددها المحو.

زيارة أخيرة لأم كلثوم: أسطورة اليُتم

في رواية "زيارة أخيرة لأم كلثوم" لعلي عطا، والصادرة حديثًا عن الدار المصرية اللبنانية؛ يخلق الراوي بواسطة محاولاته المنهكة للتذكر إلهه الخاص .. التذكر الذي لا يستعيد الماضي، أو يسترجع أطيافه، وإنما التائه بين الافتراضات الشاحبة عن حقيقة حدوثه .. لهذا فالإله الذي يخلقه التذكر سيكون إلهًا مضادًا، مرسومًا على صورة الراوي المترنّح بين المشاهد الغائمة .. سيكون إلهًا متعجبًا، ضجرًا، منهكًا، متجهمًا، هائمًا على وجهه، ولا ينطق .. لكن الراوي سيمنحه كذلك أصلًا واقعيًا يليق بألوهته المضادة .. سيكسبه شخصية مالك الأرض التي يكافح الراوي لاكتشاف بدايات وجوده فوق امتدادها المكوّن للمدينة، وما يسبق هذا الوجود .. صاحب المكان، الذي يحمل اسمه، كأنه موضع سقوط الإنسان الأول من السماء أو خروجه من العدم، حيث سيظل بالرغم من كل اختبره "عاريًا، بلا سبب، وكأنه مرغم على ذلك" مثلما يرى الراوي نفسه في الحلم .. موطن الجماعة البشرية التي بدأ التاريخ وفقًا لسيرتها .. كأن هذا المكان هو المكوّن الأساسي لقاطنيه، محرّك أقدارهم، ومُحدِد مصائرهم .. روح مالكه التي سكنت أجسادهم منذ الميلاد المتعيّن بلحظة حضورهم الأولى داخل ذلك الفضاء القديم، وحتى الموت غير المشروط بمغادرته.

"بعد أيام، ستفقد خالتي النطق وسترفض تناول أي طعام، ثم سيحملونها فاقدة الوعي إلى العناية المركزة في مستشفى المنصورة الدولي. ثم ستتصل أختي أمل لتعلمني بالخبر المتوقع .. جرى ذلك صباح 3 سبتمبر 2018".

يتفحص الراوي هذه الجذور الوجودية الغامضة، مقارنًا بين لحظتين مركزيتين في حياته: بلوغه سن الثامنة عشرة عام 1981، ووصول الابن للعمر ذاته عام 2018 .. بين العالم في عام 1981 (زيارة السادات إلى المنصورة ـ اغتيال السادات ـ مصرع يحيى الطاهر عبد الله في حادث سيارة)، وفي عام 2018 (تصديق دونالد ترامب على نقل السفارة الأمريكية إلى القدس) .. أول احتفال بعيد ميلاد في حياة الراوي، حيث "اعتقد أنه أفلح أخيرًا في الإمساك ببذرة أمل في حياة أفضل، في ظل تشجيع صادق من الأم والأب والخالة أم كلثوم" .. هل سيتحتم على الابن الخضوع للمسار المُهلك ذاته، ولو تحت وطأة تفاصيل وملابسات تبدو مختلفة ظاهريًا، ومتطابقة في جوهرها؟ .. يحاول الراوي توقع الإجابة بواسطة التذكر .. يحاول اختراق ذكريات الابن قبل حدوثها باعتبارها ماضٍ شخصي قبل أن تكون مستقبلًا محتملًا.

"أنا نفسي الآن أختلف عما كنته .. كلانا تغيّر، ولا أقول تبدّل. أنا ودعاء نتبادل القسوة، ولا يبدو أن ذلك يمكن أن ينتهي. نتبادلها حتى في الأحلام، أحلامي، فأنا لا أعرف بمَ تحلم هي، بما أن كلامنا النادر لا يتطرق إلى هذا الأمر. بدأ 2018 وانتهى، وكلانا ينام وحده. حدث ذلك بعد 28 عامًا من زواجنا. ثلاثة عقود لم ينم كل منا لحاله في سرير؛ إلا اضطرارًا. فهل كان على أبي الذي كان متحمسًا لارتباطي بابنة شقيقته؛ أن يترك لي يا صديقي شيئًا مكتوبًا. إجابات عن أسئلة لم يتسن لي طرحها عليه وهو حي .. لكن كيف كان يمكن أن يحدث ذلك، حتى ولو كان يعرف الكتابة؟".

يمزج الراوي بين ما يحاول تذكره، وأحداث ومشاهد يومية متباينة، أو وقائع تبدو للوهلة الأولى منفصلة عن صور الماضي التي يتم استكشافها، وهو لا يسعى بذلك إلى التعرّف على حدود الهيمنة لتلك العناصر المختلفة، أو موضع البداية والنهاية لأثرها الغيبي، وبالضرورة المكامن الأزلية لأشباحها فحسب؛ بل يريد كذلك أن يدفعها حتى تضيء كل جزئية منها الأخرى بصورة غير متوقعة، رجاءًا في فهم شامل للسياق الزمني الذي يتضمنها .. الفهم الذي لا يجرّد العالم من الفناء، وإنما ـ على الأقل ـ من الصمت الملازم له.

"قبل زيارة السادات للمنصورة، أتذكر أنه قال بنفاد صبر: "اعلموا أن للديموقراطية أنيابًا" وفي تلك الأثناء ذاعت حكاية "عاشور". امرأة في نحو الثلاثين من عمرها، طويلة وتميل إلى البدانة. فجأة كستها علامات البلاهة، وصار الشباب (من الذكور فحسب) ينادونها "عاشور"، فتقذفهم بما تطوله يداها وتكيل لهم السباب. قيل إنها حبلت من أبيها الكهل الضرير، وكانت ثمرة ذلك طفلًا جرى إيداعه في دار لرعاية الأيتام في طلخا".

لا يتعلق الأمر بالحنين فقط، وإنما بالرؤية الاستثنائية المتعذّرة للماضي أيضًا .. بامتلاك بصيرة كاشفة لما وراء هذا الماضي .. باستيعابه خارج الإطار الذاتي، كلطشة ضئيلة باهتة في لوحة بالغة العدائية والغموض .. كأنها تحفيز للذكريات على الوصول إلى الأورجازم المعطّل بوصفها أحلامًا، ليست ملعونة بغياب التفسير، وإنما لأن هذا الغياب يُرجئ طوال الوقت خلاصًا مبهمًا أو استدراكًا ملغزًا للأمر .. هذا ما يجعل الماضي دائمًا محل شك، وحينما يسأل الراوي أيًا من الذين يخاطبهم إن كان يتذكر حدثًا ما، فكأنما يريد التيقن من أن هذا الحدث قد وقع بالفعل، وبالكيفية التي يعتقدها الراوي .. لهذا أيضًا تبدو هذه المراجعة للتاريخ العائلي كأنها تشريح للسيرة البشرية في نطاق البحث عن ثغرة لتحريرها من الضجيج والفوضى، ويبدو الراوي كحصيلة مرتعشة من الصراعات السياسية والاجتماعية والثقافية، أو كخليط متطوّح من الجروح المتراكمة التي سبقت وجوده الشخصي .. يتمثل هذا في الصوت الذي يوقظه مفزوعًا فجأة لشخص يعتقد بأنه يعرفه، ولكنه لا يتمكن من تحديد صاحبه .. "مرة يكون الصوت لرجل، ومرة يكون لامرأة، وثالثة لطفل أو طفلة، وأحيانًا يكون لأكثر من شخص" .. الصوت الذي يأتي من داخله وليس من الخارج كما يتصوّر .. الذي ينتمي إلى جميع من عرفهم ويعيشون في باطنه المتصدّع .. الذين لم يعرفهم ولكنهم يشبهونه، وقد استعاروا صوتًا مألوفًا له .. صوته الموزّع بين كل هؤلاء باعتباره متناثرًا في حيواتهم .. لا يقصد النداء ذلك النائم وحده في غرفة مستقلة، بل الكائن المفقود الذي أضاعه من قبل أن يبدأ في الزحف داخل المتاهة.

"قيل إن عاملًا في ورشة دوكو سيارات هو من قتلها حرقًا لأنها تصدت لمحاولته النوم معها ومع بناتها، وقيل إنه ارتكب فعلته انتقامًا من المرأة نفسها؛ لأنها تلكأت في دفع مبلغ كان يحتفظ به لديها على سبيل الأمانة. فاكر يا ماهر الحادثة دي؟ قال: أيوه فاكر".

ثمة أحداث يسردها الراوي كوقائع حقيقية، أي تنتمي دون إشارت ريبة إلى واقع الرواية، وليس المقصود هنا واقع كاتبها وإنما حياة الراوي في متنها، لكنها بالنسبة لي أقرب إلى التوهمات .. مشاهد نقية تمامًا من علامات الشك، لم يترك الراوي دليلًا لعدم الثقة في وجودها، وأراها في المقابل غير حاضرة إلا في ذهن الراوي .. لكنها ليست توهمات طائشة بل اختلاقات مقصودة من اللاوعي، كأنما يدبر الراوي لعبة سرية، لا يدركها بوضوح، حيث تتأمل الذات نفسها على

نحو مغاير، غير منطقي، ككابوس لعينين مفتوحتين، أو عبر ما يمكن تسميته بفانتازيا الاكتئاب .. اللعبة التي تُبطل خصوصية الفانتازيا ذاتها، وتخرّب استقلالها عن المعتاد .. لنقرأ مثلًا هذا الحدث الذي اعتبره متوهمًا من الراوي:

"قبل بلوغ نفق العباسية تباطأت حركة السير. كانت على يساري سيارة "سكودا" يجلس إلى جوار سائقها طفل في نحو الثامنة من عمره. نظر السائق نحوي وسألني: "أنت مصري؟" قلت له: "أيوه" .. قال: "لو بتتعذب في البلد دي مش هتسيبها؟". قلت له: "لو فيه فرصة هسيبها طالما الحكاية كده". قال: "أنا عمري 47 سنة وبيعذبوني بقالهم سبع سنين، وعشان كده هسيب البلد". قلت له: "طيب راجع نفسك عشان خاطر الطفل ده" .. هنا أمسك بمصحف وقال لي: "والمصحف هعدي الحدود دلوقتي ومش هرجع تاني أبدًا. أنا لازم أنفذ كلام ربنا". ثم انطلق بمجرد اشتعال الضوء الأخضر، في اتجاه شارع الجيش، فيما توجهت أنا يمينًا لأجد أخي ماهر في انتظاري".

ما الذي يمكن أن يُعد دليلًا على كون هذه الواقعة ليست حقيقية، أي لا تنتمي إلى واقع الرواية كما يبدو؟ .. قد تكون مقارنتها بهذا المقطع هي البرهان على أن الراوي كان يتوهم حواره مع سائق السيارة التي يجلس طفل في الثامنة بجواره:

"لا شك أن حاجتي، بعد أن تخطيت الخامسة والخمسين من عمري إلى المودة والسكن هي أكبر من أي وقت مضى. ومع ذلك أجد أن بلوغ تلك الحاجة ليس أمرًا مضمونًا، بما أن سلمى لم تنته بعد من أداء دور الأم والأب في رعاية أولادها الثلاثة. لن يتاح في الوقت الراهن أن نقيم معًا طوال الوقت؛ فليس مستساغًا أن يجمعنا بيت تقيم فيه مع ابنتيها وابنها. وأنا أيضًا لست مستعدًا للابتعاد عن باهر، وهو في ذروة مراهقته، التي لا تخلو من الرعونة الشديدة أحيانًا والتهرّب دائمًا من تحمل المسؤولية".

مشهد آخر، أو بشكل أدق هذه الكلمات تحديدًا أراها لم توجد إلا في ذهن الراوي:

"أما أعجب ما حدث مع ابراهيم السمكري، فهو أنه قال لي فجأة، وأنا أهم بمغادرة ورشته: "أنا ليا عندك طلب، عاوزك تشوفلي واسطة عشان أشتري كارنيه نقابة الصحفيين!".

وما قد يُعد دليلًا على أنها كلمات لم تصدر من السمكري، وإنما تصورها الراوي كذلك هو مقارنتها بهذا المقطع:

"ثم إن مدخراتي صفر: تلك حصيلة ثلاثين عامًا من العمل في الصحافة .. عمل متصل في مكانين؛ "عرب اليوم" ووكالة "مصر المحروسة". بالكاد حققت الستر. والآن يكاد الستر يذهب بلا رجعة، وأنا على أبواب التقاعد الذي سينزل بدخلي إلى أقل من ألفي جنيه شهريًا".

ما تُظهره "زيارة أخيرة لأم كلثوم" كتداخل مستمر ومتعمّد بين الخاص والعام هو محاولة الراوي للقبض على توحّد قائم بالفعل، وغير مرئي بينهما .. التوحّد الذي شيّد تاريخًا أصليًا للعالم في غفلة من العابرين نحو الموت .. لذا فعماء الراوي هو ما يجاهد للعثور على هذا التوحد الخفي بين الخاص والعام، أي بين الأماكن والأزمنة والكائنات كافة حيث لا تؤدي جميع الأشياء المتمايزة والمتنافرة إلى بعضها، بل إن جميعها أشياء واحدة، يشكّل فورانها المتأجج

ظلامًا راسخًا في روح الراوي .. لنلاحظ على سبيل المثال كيف ينتقل من وصف الأزمة التي تعانيها "عرب اليوم" إلى شهادة مبارك ضد مرسي ثم إلى الحكم الذي صدر بسجن امرأة لثلاث سنوات بعد تحرشها جنسيًا بقرد محبوس في قفص بأحد محلات بيع الحيوانات الأليفة في المنصورة .. كيف يبدأ السرد بالتحاقه بالصف الثالث الثانوي عام 1981 بمدرسة الملك الكامل، في حي توريل غرب المنصورة، ثم يتحدث عن الخواجة "توريل" نفسه، والأرض التي تبرّع بها لحديقة الحيوان، قبل أن يعود إلى كلمات أبيه "لو اضطريت أبيع هدومي عشان تكمل تعليمك هعمل كده" .. كيف يرسم لقاء جسده اليافع بجسد سهام التي في مثل عمره فوق سطح بيت عزبة عقل ثم ينتقل إلى عمل سهام في بوفيه كلية الآداب، وفتور علاقتهما، وتجدد تفكيره في ابنة عمته كزوجة محتملة، ثم يتحدث عن مبنى كلية الآداب، وشارع جيهان الذي يقع به، وعن اسمه الأصلي "شارع عبد الرحمن الخميسي" .. العماء الذي يطارد المطلق الضامن لأي ذكرى أن تمر دون وعي منها عبر كل جسد وحيّز وفي كل لحظة، كأن الحكايات المختلفة في حقيقتها مرآة ثابتة، لا تتغير، لهذيان جحيم واحد، لا يتبدل بالضرورة، وما يقوم به الراوي في "زيارة أخيرة لأم كلثوم" هو نوع من المسايرة لهذا الهذيان .. المسايرة التي تجسدها الانتقالات المفاجئة، غير المحكومة شكليًا، بين الماضي واليومي، والخاص والعام، ويقودها الخيال، كمحاولة للانتصار على شرط الحياة المحكوم بالزوال مثلما كتبت إيزابيل الليندي في خاتمة رواية "صورة عتيقة"، والملحة على الراوي في سرده للذكريات.

"بطلة رواية "صورة عتيقة"، ستتمكن يا طاهر في النهاية من لمّ شتات ماضيها، منذ أن ولدت وستلم حتى بملابسات ارتباط أمها، التي ماتت وهي تلدها بأبيها الذي رفض الاعتراف بها، وتغاضى عن حملها اسم شخص آخر. لكن ماذا عني أنا يا صديقي؟ الشتات الذي لفظته الذاكرة لا يزال يبدو أصعب من أن تتمكن من استعادته على نحو مماثل، على الأقل الآن".

أن تخلق محاولاتك المنهكة للتذكر إلهًا مضادًا (عقل)، مرسومًا على صورتك (الضجر)، ويحمل اسمه المكان الذي عاشت فيه أسرتك (عزبة عقل)؛ فهذا يعني أنك خلقت مجازًا للماضي، للانطواء العاجز داخل هامش العنف العائلي، للاكتئاب، لقسوة الزوجة، للرغبة المزدوجة في استردادها والانفلات من سخفها .. المجاز الذي تحلم به قادرًا في لحظة مباغتة وخارقة أن يحوّل يُتمك إلى أسطورة فعلية تتجاوز تلك التي حاولت إيزابيل الليندي أن تخلقها في "صورة عتيقة" .. المجاز الذي تصير إليه استنادًا إلى الإله الذي خلقته بنفسك .. حينئذ يمكن للأسطورة أن تصير واقعًا بديلًا، يبدأ بعد نسيان كامل.

"شارع الخلا" لفؤاد حجازي: ضوء خافت من شباك بعيد

هناك واقعة قتل في رواية "شارع الخلا" .. واقعة قتل لم تظهرها الرواية .. يمكننا القول أن "شارع الخلا" هي ستار سردي لهذه الواقعة، أو من ناحية أخرى شفرة لاكتشافها.

"بعد منعطف سوق الحدادين بقليل يتقاطع شارعي الخلا والعباسي، وفي الزاوية اليسرى لهذا التقاطع يقع محلنا الشريف".

ما الذي يدل على وجود هذا القتل؟ .. نسخة الرواية نفسها: الأوراق الصفراء الخشنة .. السطور الباهتة التي يتفاقم شحوبها في مواضع شتى لدرجة الاختفاء .. الكلمات المكتوبة بخط اليد داخل المتن المترنح .. تدرجات وضوح الكلمات المطبوعة .. رائحة زمن قديم، يتوارى سر حي داخل وعورتها الثقيلة .. نحن إزاء ما يشبه مخطوطة إذن أكثر منها رواية مطبوعة بشكل تقليدي، ولا أقصد هنا "مخطوط رواية" بل مخطوطة أثرية، أي وثيقة عتيقة، مكوّنها المادي جزء أصيل مما تخبئه لغتها.

"فالشارع منطقة تتركز فيها محلات البقالة والعطارة والجزارة، والشارع يؤدي إلى منطقة المدارس على شاطئ النيل، أو كما يسميه أهل مدينتنا شارع البحر".

لنناقش خيوط الواقعة التي لم تعلنها الرواية: من هو القاتل؟ .. يسهل القول أنه "فوزي" مثلما يسهل القول أن المقتول هو المعلم "بدير" أو "حندق" مثلًا، ولكن الأمر ليس كذلك .. إن "فوزي" هو مدبّر القتل وفقًا لركائز أساسية عدة: التمازجات الغامضة دائمة التبدّل بين الشوارع والدكاكين والبيوت .. الشخصيات التي يعرفها فوزي ويتحرك بينها وتدور من حوله .. المدينة كفضاء شامل .. ذاكرة فوزي .. البشر الذين لا يدري عنهم شيئًا ولكنهم يعيشون في تخيلاته .. الواقع الشخصي لفوزي كفرد وحيد ينطوي داخل انعزال معتم من الغضب المتحسّر والمتزايد .. التاريخ الغيبي الذي يقبض على ماضي المدينة، ويسكن خفائها.

"والمقاهي تنتشر على طول الشارع، فالتي تقع أول الشارع جهة النيل يرتادها الأفندية والموظفون وزوار المدينة ونزلاء الفنادق الفخمة في هذه الناحية، وتقع المقاهي البلدية بالقرب منا، يؤمها الباعة الجائلون وحوذية الكارو والحدادين وطوائف النجارين ومبيضو النحاس والفلاحون وأولاد البلد وتجار المخدرات وصبيانهم".

فوزي هو مدبّر القتل على نحو يجعله يتخطى أن يكون قاتلًا عاديًا .. ذلك لأن القتل الذي خطط له لا يتخذ نسقًا محددًا بل يتوزع إلى مسارات مختلفة، تضمر في حقيقتها نوعًا من التماثل، أو يمكن اعتبار أنها تمتلك تطابقها الخاص: نسق استكشافي؛ أي رغبة فوزي في التوصّل إلى قتل معيّن تم بالفعل ولديه ارتباط بالأماكن التي تمزج بينها خطواته، وبالمدينة ككل .. نسق استشرافي؛ أي التنبؤ بهذا القتل، والحدس بأطرافه وملابساته من خلال الشخصيات الثابتة التي تحاصر فوزي، وكذلك البشر المجهولين بالنسبة له .. نسق تحريضي؛ أي أن يقود فوزي بصورة مبهمة شخصًا أو جماعة بشرية لتنفيذ هذا القتل بحيث تجسّد عناصره التداخل الملتبس بين ذاكرة فوزي، وكراهيته الحاضرة، وبدائية العالم التي خلقت المدينة، وما زالت محتجبة وراء وأسفل جدرانها.

"استمر أبو جبل:

ـ الشارع كان زمان أحسن شارع في البلد .. أمال .. التفاح اللي على أصوله .. الفواكه اللي عمرها ما تنزل البر تلاقيها موجودة هنا .. دكاكين وورد .. أنوار .. شارع سهران طول الليل .. شارع ما ينامش وأولاد الحظ كتير.

ـ لكن سموه ليه شارع الخلا؟

ـ معاك حق .. لأن الشارع كان حدود المنصورة .. طوّل بالك عليّه...

وأشار بيده إلى جامع الكناني:

ـ كل دا كان فضا .. كله كان خلا .. والعمار بدأ هنا .. كله كان جنب الشارع يعتبر خلا .. أي شارع جنب شارعنا لازم يكون خلا".

ما الذي يدل أيضًا على واقعة القتل؟ .. الرصد التشريحي للأيدي:

"وكنت في جلستي هذه أستطيع أن أخمن مهنة الرجل، وأحيانًا جنسيته إن كان فلاحًا أو بندريًا، من مجرد مطالعة يده، أو حتى رؤية أصابعه، فأيدي صبية العمال القادمين من سوق الحدادين، ملطخة بسواد ثقيل، جعل فوق ظهورها طبقات من الوسخ، اكتسبت صفة الأصالة، ولا يؤثر فيها الاغتسال. أيدي الفسخانية والسماكين، تعلق بها قشور الأسماك. والفرق بين هذه وتلك أن أيدي السمّاك مبتلة ورطبة، وكأنها مبطرخة في حين إن الأخرى جافة حتى ولو كانت مبلولة، كالصدأ، وأنا أعرف هذه الأيدي من رائحتها الزفرة دون النظر إليها. أما أيدي المدرسات وأصحاب المهن التعليمية فعليها بقع الحبر الأحمر والأزرق بخلاف كتبة المحاكم وموظفي الحكومة، على أيديهم بقع الكوبيا. أما أيدي الفلاحين فهي غليظة خشنة يكفي إصبع منها لتفصيل ثلاثة من أصابع أي ممرضة، تنفذ إلى أنفك من أياديهن رائحة الكحول وصبغة اليود، وكأن هذه المطهرات تبري أصابعهن فتبدو رفيعة دائمًا. وكنت أستطيع أحيانًا أن أعرف هواية صاحب اليد، فالرسامون والخطاطون أصابعهم طويلة نحيلة فضلًا عن أصباغها الخاصة. أما يد المقامر فهي متشنجة عصبية تلح في طلب الماركة بسرعة ولا صبر لها. أما أيدي الأفيونجية والحشاشين فهي نحيلة محروّقة، مقوسة كأذرع (أبو جلمبو) أحيانًا تلح لإجابة طلبها بسرعة وأحيانًا تصبر وتفضّل غيرها عليها".

إنه أقرب لتفحص البصمات المختلفة، التي ستكسب واقعة القتل هويات بشرية ومكانية عديدة، ومتواطئة فيما بينها.

"عرجت على شارع جامع القهوجي المؤدي إلى شارع الخلا. وشارع جامع القهوجي يتفرع من منتصفه إلى شارعين، يستمر أحدهما حاملًا نفس الاسم، يتوجه إلى جامع الكناني عند التقائه بشارع العباسي، والفرع الآخر يسمى شارع سيدي عبد القادر يتقاطع أيضًا مع شارع العباسي، وامتداده يسمى شارع سيدي ياسين والمعروف عند الناس بشارع الخلا".

من هو المقتول؟ .. هو كائن لا يعرفه فوزي، ولكنه يشعر به كشبح، أو متناثرًا في أشباح لانهائية مختفية داخل المدينة .. كائن واقعي، ولكنه لازمني في الوقت نفسه، يدمج بين كل ما

هو أزلي وأبدي في تناغم لا يمكن إدراكه .. يستعمل الموجودات كرموز وطلاسم مخادعة، تثبّت حضوره، وتؤكد أيضًا التمنّع الدائم لهذا الحضور ومراوغته .. لهذا فهو لا يعيش داخل أماكن مألوفة فحسب، بل يمر كذلك عبر الأجساد المتعاقبة داخل هذه الأماكن .. كائن يفرض عماءًا كليًا وراسخًا في عيني فوزي .. هذا العماء هو الدافع لتدبير القتل .. القتل الذي يجعل القاتل مقتولًا بالضرورة، ولذلك فالقتل حين يحدث، لا يتم بشكل حقيقي.

"إنه يغادرنا في العاشرة مساء بعد أن يمكث معنا ساعة أو بعض ساعة إلى مجلسه، أو يحضر أصدقاؤه لاصطحابه، واعدين إياه بجلسة من الأنس لم يسبق أن رأى مثلها. ثم لا يراه أحد بعد ذلك إلا عند التشطيب وأحيانًا لا يحضر بالمرة وتأبى أريحيته إلا أن يرسل في طلبنا لإكمال السهرة معه خاصة إذا كان هناك فرح. فيسر العمال لذلك ويشاركونه الأنفاس، وأقنع أنا بمراقبتهم. وإن كان تسلل الدخان إلى أنفي يخدر أعصابي وبسعادة أن أنهل من رقص غازيات الفرح، ومحاولة تعريتهن في خيالي".

ما الذي يدل أيضًا على واقعة القتل؟ .. الحلم بالشر أو بماهية الاعتصار:

"رأيت فيما يرى النائم أني أعصر على العصارة، اعتراني سرور لبعدي عن البنك المواجه للمارة. بينما أعصر تحولت يداي إلى عيدان من القصب، دخلت بين اسطوانتي العصارة. تدفق الدم غزيرًا لطخ العصارة كلها. نظرت في الخارج فإذا السماء تمطر عصير قصب وتمر هندي. حولت بصري إلى العصارة فوجدت عجبًا. وجدت عمودي العصارة قد تحوّل أحدهما إلى رأس ثور خطير، والآخر إلى حمار بليد. الثور ينظر إليّ في شراهة، يريد أن يلتهمني، وقد فغر فاه يلوك أشياء غريبة .. قطع حديد صدئة، عقلة قصب، نقود فضية، وورق سجائر مفضفض، وأشياء أخرى لم أستطع تذكرها عندما أفقت من النوم. أما الحمار فكان ينظر إليّ في غباء وهو يمضغ الزعازيع. فجأة وجدت كلا منهما يهم بافتراسي. حاولت الجري فلم أستطع. اكتشفت بعد أن تملكني الذعر أن أصابع قدمي مثبتة في قاعدة العصارة بمسامير قلاووظ. اقترب الرأسان مني، في كل ثانية يتغير رسمهما إلى حيوانات غريبة شاذة لم أرها من قبل، أبرز صفاتها الوحشية والبشاعة، أنيابها طويلة، يسيل من أفواهها لعاب مقزز، أعينها مغلفة بالقذارة، لها قدرة فذة على الفتك والالتهام".

إنها مشاهدة الحياة نفسها، والجسد كخليط ممسوخ، متغيّر الملامح، من المهانة الخاضعة والشبق العاصف، يمزق الباطن، وينبغي توجيه انتقامه نحو الهدف الصحيح.

"وتذكرت بسرعة غرامنا أنا وزملائي الطلبة بفتاة الكيس في أجزاخانة ميدان المحطة. كنا نمر أمامها يوميًا، نحاول مغازلتها بشتى الطرق . هذا مفضلًا عينيها الخضراوين .. وهذا مطريًا جمال صدرها النافر .. وكل منا يظن أنها تنظر له دون سواه. وبعضنا كان يفضل فتاة الكيس في محل بنزايون، معتبرًا إياها أكثر رشاقة. وكنت كلما قابلت صديقًا لي، وجاءت سيرة الفتيات، تطرق الحديث إلى فتيات الكيس، وكيف أن كثيرين منا يحاولون الوصال. وكان دائمًا يدور همس عن علاقات غريبة بينهن وبين شخصيات مجهولة .. فتيات الكيس كن باستمرار حديث شباب المدينة".

ما هي أداة القتل؟ .. إنها القصة التي تتنفس وراء ضجيج وصمت الشوارع والدكاكين والبيوت .. التي تذيب القشور التضليلية عن الذوات المعطّلة .. التي تبوح بالعلامات المنقذة في صدوع المدينة التي تركها موت الأسلاف .. القصة التي تُخمد الألم في ذاكرة فوزي، وتمنحه توحدًا خارقًا بالغرباء، وتحوّل الغضب المتحسّر إلى ضوء كوني مهيمن على الزمن.

"أين ذهب هؤلاء الناس؟ .. نائمون .. مضاجعون لزوجاتهم ... صائدون للنساء ... ومدبرون لمكائد .. ولاح لعيني نور مصباح وردي خافت، يشع من شباك بعيد".

ما هي كيفية القتل؟ .. إنها تمرير ضمني بوجود القصة حقًا .. إيحاء بهذا الوجود للآخرين .. مطالبتهم على نحو مستتر بالإفصاح عن خطاباتهم المتوارية حولها .. إما أن يعثر فوزي على القصة بواسطة شخص أنجز الأمر بالفعل، أي نجح في التسلل إلى مركز المتاهة التي تنتشر دهاليزها وأقبيتها أسفل العِمارة المعلنة .. أو يتمكن من توقع القادر على إيجاد القصة كروح مفقودة لا تخص فوزي فقط، بل تنتمي أيضًا إلى ذلك الذي تمكن من استخراجها بعد دفن طويل .. أو يدفع الذين ربما بوسعهم هذا لتجميع أشلاء القصة من ذاكرته، والمقت المتصاعد، وفكرة الحياة والموت كخام للجحيم.

يجدر بالقصة أن تقتل الشبح، أو ربما قتلته بالفعل في ماضٍ ما لم يحس به أحد، أو تنتظر فقط العوامل الملائمة لذلك .. القتل الذي لا يميت الشبح، وإنما يعيد بعثه على نحو مغاير .. إحياء مختلف لواقعيته .. تحصين كاشف لطبيعته اللازمنية .. القتل الذي يجعله ضامنًا لحصول الموجودات على الانسجام بين ما هو أزلي وأبدي، بنقاء تام من الألم .. الذي يحوّل رموزه وطلاسمه إلى أداءات عفوية لا تختل لاسترداد الموتى .. الذي تصبح الأجساد والأماكن على إثره أحلامًا لصيرورة من المرح المتوالد، المجرّد كليًا من العمى.

تحدث واقعة القتل كل لحظة داخل لاشعور فوزي .. تتكرر بشغف غير مستوعب .. الكل يؤدي المهمة داخل ذاته، لذا ثمة انتحار يتم ـ منطقيًا ـ كل لحظة دون أن يترك جثة ملموسة .. القتل الخيالي الذي جعل من "شارع الخلا" ستارًا أو شفرة من الأوراق الصفراء الخشنة والسطور الباهتة، المختفية أحيانًا، والسطور المكتوبة بخط اليد، والكلمات المطبوعة، متفاوتة الوضوح، والرائحة الوعرة، الثقيلة، لزمن قديم يتوارى سر حي داخلها .. القتل الخيالي الذي جعل الرواية مخطوطة أثرية، أي وثيقة عتيقة عن بداية العالم، وليس عن جذور الشقاء الاجتماعي لفوزي فحسب.

لا شيء يحدث هنا: الخواء العليم

لو تخيلنا أن راويًا شعبيًا قد ترك ربابته ومجلسه في المقهى القديم، وقرر أن يكتب سيرة متجرّدة من اليقين الشفاهي أو الحكمة المنغّمة، بعكس ما اعتاد أن يمرر إلى آذان السامعين؛ ما هو الشيء الذي ربما سيحرص على الاحتفاظ به خلال هذا التحوّل؟ .. لن يتخلى الراوي عن الإيقاع .. لماذا؟ .. لأن الإيقاع هو الحيلة اللغوية التي سيُكسب بها ما يسرده شكل المعرفة، وذلك حتى يثبّت إدراكًا هزليًا بعمق الحكي الذي يقاوم تكوينها .. لهذا لن يتخذ الإيقاع نفس الطبيعة الغنائية المهيمنة في الرواية الشعبية بل سيستعير ظاهرها .. إيحاءاتها .. ظلالها المتأرجحة .. في روايته "لا شيء يحدث هنا" الصادرة عن دار العين بتقديم مميز للكاتب أيمن باتع فهمي؛ فعل وائل ياسين شيئًا مماثلًا لهذا .. قام بتحويل الإيقاع ـ الذي ربما يذكرنا أحيانًا بفن المقامات ـ من برهان للثقة في الراوي إلى دليل ثابت للشك فيما يحكيه .. هناك سارد، لكنه لا يحكي بقدر ما يحاول أن يتذكر .. بقدر ما يحاول أن يعثر على ما يتذكره في صورة أخرى .. بقدر ما يحاول ألا يتذكر .. كأن ثمة مجهولًا يختبئ فيما يحكيه لا يتوقف عن مطاردته .. لهذا يظل السرد ـ كخالق تخييلي لما يُعتقد أنه الواقع ـ عالقًا بين الغموض السابق لحدوثه، والعماء الذي يحجب ما يحاصره.

"فكر ناصيف: ست! قال حامد "ست" وكأن نجمًا هوى .. لا .. لا هذا ليس بالكلام الماسخ أبدًا. راحت هند. لم يكن ناصيف يعرف ماذا يفعل بهند أو ماذا يريد منها، فقط هو رأى ما رآه حامد. رأى الست. أحس أنه اقترب لما رأى. فما قادته الرؤية إلا بعدًا. رأى وحلم وابتعد كلما اقترب. ضحك ناصيف كثيرًا من نفسه "والعيال أوديهم فين!!" وظن أن هذه الجملة ـ فقط هذه الجملة ـ قادرة على هند".

يقترن الإدراك الهزلي الثابت في الحكي، المقاوم للمعرفة، بإلحاح آخر لا يتعطّل وهو الإنهاك .. شعوران متوحدان كأن كلًا منهما سر الآخر .. ربما هذا ما يعطي انطباعًا دائمًا في الرواية بأن عظام عجوز تحاول ترميم نفسها .. تحاول أن تحقق تماسكها .. لكنها تعرف أن التماسك في حد ذاته فكرة باطلة .. كأن هذه العظام هي الشخصيات التي تتناثر في اتجاهات تبدو متناقضة ظاهريًا .. الآباء والأبناء .. التجار والشيوخ والسماسرة ونساء المتعة والجثث المارة في شارع السوق العمومي .. كأن هذه العظام هي حكاياتهم التي لا يمتلكوها، وإنما التي تمتلكهم .. تستعملهم .. يتوهمون أنها تمثل خزانة حياتهم وموتهم، ولكنها تجعلهم عندما يفكرون في ذواتهم، ويخاطبون أنفسهم والآخرين يبدون كأن أشباحًا تستدعي أشباحًا .. السرد هو ما يكشف هذه الخدعة القدرية حين يحاول تقمّصها .. ما يضيئ الوعي بالمأساة غير المفهومة .. لذا تُختزل الذاكرة إلى هاجس متسلّط بأن ما يتصوّر وجوده لم يحدث حقًا .. ربما لأن الأمور جرت بطريقتها وليس بمشيئة العابرين .. ربما لأن المشيئة نفسها إمكانية ملتبسة، غائبة في ادعاءات مضللة .. يساير الشبح الحكاية بأن يرويها كأنها حكايته .. لكنه في كل لحظة يتعمّد الخواء خلالها أن يرسم ما يتوهم أنها حافة منقذة له، يستوعب الراوي جيدًا أن عليه محوها.

"بينما يقف حامد على مشارف الأربعين، ببطن نصف مشدودة بما بقي له من الرياضة، وعين أكلها السهر بما بقي له من القراءة، وذات صغيرة بين التضخم والانسحاق بما بقي له من

السياسة، وروح ينفثها في ثلاث علب سجائر يوميًا. يقف على مشارف الأربعين بكامل غضبه، وبشهية معطوبة أنهى غداءه".

الخواء في "لا شيء يحدث هنا" أشبه بعتمة مقبضة، لا ينفلت منها احتمال .. ذلك لأنه مزيج محصّن من ما كان، وما لم يكن .. من ما يُفترض وقوعه، وما كان يجب أن يُفصح عن نفسه .. من الظنون المتغيّرة التي تتراكم كحقائق للألم، والصمت المحكم الذي سبق به الموت كل خطوة داخل الصراعات والمكائد والتحولات الاستعبادية .. الخواء هو الراوي متنكرًا في صوت مألوف .. كأن الحكاية حلم جماعي يمر في رأسه .. حلم يكافح لتجميع أشلاء الخيال المتطايرة من أذهان الرواة عبر الزمن، والرأس الذي لا يمكن اصطياده .. يمتد الحلم من الأصل الغامض له، ويمر عبر الأجساد المتعاقبة، مشكّلًا نفسه على نحو مغاير كما يليق بالإرث الذي يترصّد كل شخصية، وبالجسور المحترقة التي ستحاول العبور منها نحو ظلام الآخر.

"قاربت العشرين دقيقة، حتى انتبه الشارع إلى نفر قليل يحدقون في الأرض بذهول وسيطرت لا حول ولا قوة إلا بالله على ما عداها، وما كاد الشارع ينتظم حتى هاج من جديد، مع اتساع الحلقة حول جسد عبد الله من تجار الدكاكين وزبائنهم وخلق الله التي تعبر الشارع، الأقرب للجسد هو الأقرب للرجل في حياته، وكلما جاء قريب قدموه، الأقرب فالأقرب، حتى صار القريب بعيدًا والبعيد قريبًا، وأخذ الناس في حزن صادق، تأكد شيخ الجامع من خروج السر الإلهي بعد ما قربته الناس لجسده، ليس لأنه قريب من عبد الله ولكن لأنه قريب من الموت وعلى معرفة به، فجل خطبه عنه".

ينتج السرد سؤال المخاطب إليه، خاصة لو نظرنا إلى هذا السرد باعتباره ذاتًا مستقلة أو تجاهد للانفصال عن مصدرها، أي كحصيلة من التلصص تريد الانفلات خارج وجوه الماضي التي تم توثيق ملامحها المتبدلة .. يخاطب السرد هذه الوجوه نفسها قبل أن يخاطب أطيافهم في أدمغة الآخرين .. يتوجّه الحكي إليهم بوصفهم غرباءًا عما عاشوه .. بوصفهم موتى يحتاجون في قبور الحياة وما بعدها لمن يستثمر المرح القديم في توفير دعابات جديدة عن الفناء .. يصلح هذا كغاية مناقضة للخلاص .. كهدف أكثر منطقية من أي نجاة مخاتلة .. بذلك يمكن للتبادل أن يكون منطقيًا أيضًا بين الشخصيات وبعضها في خيال المرتحل داخل السيرة .. بين المصائر التي تجاورت وتقاطعت كإعادة تدوير أبدية لشبق خارق، لا يُرى، ولا تُفهم علّته.

"أمام الفاترينة الجانبية والباب الخلفي لمحله يسدان الأفق عن شِماله الشارع الجانبي المقفول يحفظ ناسه وقلما يجود بعابر، ومولد من الناس وسلامات تعلو وعلاقات تبدأ وأخرى تنتهي وعتاب وملاطفة وعربات وتكاتك و(حتت) تأخذ العقل قبل العين، يا خلق الله على الطراوة، بعد أقل من عشر خطوات بينه وبين شارع السوق العمومي، يراه كأنما يشاهد التلفاز، أحس بنفسه موجودًا وغير موجود في آن، استولى عليه شعور بالضآلة لم يكن غريبًا عنه، فتح على روحه بابًا يعرف أنه لن يُغلق بسهولة, آخر ما يحتاج إليه مع وقفة الحال وصعوبة الرزق والأمل الشحيح، تذكر البغل في محطة المترو الذي مال عليه مبتسمًا يسأله عن مكان دورة المياه فحدجه بنظرة جاحدة ومد إليه كفًا من حجر: ـ بطاقتك".

ما أراه جوهريًا في الرواية أن ما كل ما يبدو تعددًا على المستوى الشكلي هو تنويعات على إرادة مستقرة لاكتشاف الأصوات الغائبة .. لاستبطان الحكاية الكلية المفقودة .. التماهي مع

الجزئيات المراوغة ـ أي ما كان يجدر به أن يكون معرفة ـ يعد السبيل القهري لهذا الاستبطان .. لكن إلى ماذا تنتمي تلك الأصوات الغائبة، أو الحكاية المفقودة؟ .. إلى الراوي المتمنّع، الذي يجسّد الخواء أمانه الخاص.

"فارتبك الشيخ، لم يشغله أمر المال من قبل، وفيم يشغله والأرض تعطي خيرها؟ لم يخطر له على بال وهو يحزم أمره في الانتقال إلى المدينة، فجل ما شغل رأسه وقتها سؤال عذبه كثيرًا: أيهجر قريته حقًا؟! هذه المدينة كبيرة، مفاسدها كثيرة، تحتاج وقتي كله، والأمانة ثقيلة وعليّ أن أتمها كاملة غير منقوصة بوقت السفر، محشورًا مع العامة بما ينال من هيبة الإمام، هكذا حسم الاختيار لنفسه".

تنجز الرواية غرضًا جماليًا لافتًا، وهو أنها تقترح بصورة غير مباشرة نسخًا أخرى لها عند إجراء ترتيب مختلف لنظامها السردي .. فقرات متباعدة لو انتزعت من سياقها وضمها نسق آخر لنشأ انسجام فيما بينها، كأنها تُكمل بعضها، وهو ما يندرج ضمن التأثيرات العديدة للإيقاع اللغوي الذي تحدثت عنه من قبل .. من هذه الفقرات مثلًا نقرأ:

"إنما تصل الحياة ما انقطع وتقطع ما اتصل وهكذا، في صيرورة وحركة دائبة، دون بدء أو نهاية، ونحن دائمًا في وسط شيء ما، بعد البدء وقبل النهاية".

"وطالما وُجد الحكاؤون فُتح الباب للخيال على مصراعيه، يكمل الناقص منها على هوى النفس، وكل نفس ترى الناقص في مخاوفها وأملها الذاتي، من لسان إلى لسان, غابت الحكاية الأم كطوبة ألقيتها فاستقرت في قاع بركة راكدة مخلفة عنها موجات لا تنتهي دوائرها".

كأن الحياة نفسها هي الطوبة التي في قاع البركة الراكدة، وكأننا موجات الخيال التي تدور فيما بعد سقوطها، وقبل استردادها من هذا القاع.

من قرأ الرواية سيعرف القصد من هذا التشبيه، ومن لم يقرأها عليه أن يفعل حتى يفهم لماذا تبدو رواية "لا شيء يحدث هنا" كأنها ترديد مستمر لهذا الاستفهام: "ماذا حدث؟" بصيغ متباينة، وأن الرد الذي يأتي دائمًا من داخل الراوية نفسها، ومن خارجها مصحوبًا بالقهقهة هو: "بكرة تعرف".

"دنيا زاد" لمي التلمساني: الموت يسرد صمته

"طلبت من أخويها الحضور .. تأخرا .. ثم جاء الأصغر أولًا .. أخبرته بأن الطفلة قد ماتت .. بكى .. وبكيت. وقلنا نخبرها تدريجيًا كما أشار الأطباء الثلاثة .. ثم جاء الأخ الأكبر. بكينا أيضًا. واتفقنا على تفاصيل أخرى .. لا أذكرها الآن لكني أعرف أني لم أعد أستطيع البقاء وحيدًا. أحطنا جميعًا بالفراش. الذي لا يضم سوى جسدها الساجي. لا سبيل الآن لأن تضمهما ذراعاي. وربما أيضًا .. غدًا."

ماذا لو أن دنيا زاد هي الموت الذي يتبادل شهريار وشهرزاد حكي تاريخ العالم من أجله بكيفية انتقائية؟ .. هذا يعني أن ثمة محاولة سردية لاستنطاق هذا الموت، أي كفاحًا لجعله يحكي "ألف ليلة وليلة" المجهولة، والكامنة في ظلامه، خاصة لو كان هذا الموت نقيًا، خالصًا من المرور المؤقت للحياة ممثلًا في طفلة لم تعش .. يعني أيضًا أن تاريخ العالم الذي يتم سرده من خلال الأب والأم لن يكون هو الذاكرة ذاتها التي سبقت هذا الموت، أو ما يُتصوّر أنه الوجود الذي تقدّم على الفقد بل سيكون حياة أخرى، أو الماضي المغاير الذي سينتج بالضرورة واقعًا مختلفًا، أو على نحو أدق إبهامًا مختلفًا.

"أعد الأيام بلا أرقام. أعدها بمدى ابتعادها عن يوم الاثنين الخامس عشر من مايو. حتى ذلك المساء الذي عثرت فيه على بعض القصاصات التي كان زوجي يدون عليها بيانات المستشفى. أرقام أكياس الدم. المصاريف المتفرقة. ساعة دخولي غرفة العمليات. وساعة خروجي منها. نص تقرير الطبيب الذي استخرج بناءً عليه التصريح بالدفن ... أقرأ: وفاة في الرحم نتيجة انفصال تام للمشيمة".

تتشكل عناصر العالم بعد الموت باعتبارها ظلالًا غامضة لتلك البنية المعتمة التي ذابت دنيا زاد داخلها .. كأنها تتحوّل إلى قرائن لحكمة مضادة، مراوغة، تشمل موجودات الحياة وأحلامها كافة، وتنبع من الثقل المهيمن الذي يفرضه غموض هذا الموت على الأجساد وعلاقاتها والتفاصيل المرصودة كحصار من الأسرار التي تتوعّد الغفلة .. بالتالي تصبح الأفكار والعواطف المتشابكة أقرب إلى الهواجس الاستشرافية فيما يشبه البحث عن الفضاء الخاص لنجاة غير مستوعبة داخل موت متجذّر في الماضي، ولابد أنه يرسم في ذلك الخفاء الذي يتم السعي لاستكشافه تلك الخطوات التدريجية لحدوثه في المستقبل.

"الحلم: اليوم أتمت دنيا زاد ثلاثة أسابيع. أنير لها شمعة وأحملها إلى قبرها الساكن في ركن من أركان الغرفة. أفتح باب القبر وأتسلل إلى حيث الجسد الساجي. أضع الشمعة إلى جواره. وأبكي مرة واحدة. في طقوس حب سرية، أراها تطبع على جبيني قبلة حارة كحرارة القبر المغلق".

لكن الاستشراف يتضمن تلك الحاجة البديهية للحصول على الحياة التي لم تعشها دنيا زاد .. ليست حياتها ككائن يجرّب العالم بشكل اعتيادي، وإنما حيوّات الآخرين التي كانت ستمنحها لهم دنيا زاد لو لم تمت .. الوجود الذي لا ينبغي أن يتوقف عند الحدود التقليدية للبنوّة، وإنما ذلك الذي يجدر به التخلص من الألم المنطقي، أي يستبعد بصورة محصنة الجوهر العدائي المجهول الذي لم تختبره دنيا زاد، وبهذا يكون موعدًا مؤجلًا، متجرّدًا من الفناء.

بين بابين: خارج السجن .. داخل الموت

في روايته "بين بابين" الصادرة حديثًا عن دار نينوى؛ يستعمل الكاتب اليمني بدر أحمد التفاصيل التقليدية للسجن كي يجعلنا نفكر في أنه أكثر مراوغة مما تكوّنه هذه التفاصيل حقًا .. أن هذه العناصر المألوفة مجرد تجسيدات رمزية مباشرة عن وجود مبهم، لا يمكن امتلاكه حسيًا على نحو كامل .. أن السجن "فكرة" تتجاوز دائمًا المحاولة لجعلها متعيّنة كليًا أي قابلة للإدراك التام .. السارد في الرواية مع عدم تحديد اسمه أو هويته أو مكان وزمن وأسباب اعتقاله يؤكد على كونه مسجونًا في داخله .. في بشريته .. في الحياة التي لا يمكنه التحرر منها حيث لا يوجد خارجها سوى الموت .. إنه في استعادته وتوثيقه أو تخيله لما يشبه ذاكرة جماعية مشتركة للمقاومة والقتل والاعتقال يحاول أن يُثبّت شعورًا أقوى بأن الوحشية لا تكمن في تلك الصور بقدر ما تكمن في مسارات الوجود التي كانت هذه المشاهد نتيجة لها، أي أنها تتمثّل في كل فعل وكلمة وفراغ.

"أنا معزول تمامًا عن العالم الخارجي، وحتى أفكاري، ذكرياتي، وحياتي السابقة. هنا يتشابه الليل والنهار إلى حد كبير، فلا نافذة تمدني بالهواء والضوء؛ فقط فتحة صغيرة جدًا في أعلى السقف، يخترق حوافها المدببة عمود صغير من ضوء الشمس، يعبر فضاء الزنزانة يوميًا، وعلى مدى ساعة كاملة، ويستقر في قاعها".

كأن هذه الذاكرة بطغيانها المطلق هي التي تحلم بالراوي في سجنه، تستخدم آلامه في استرجاع ماضيها .. كأن هذا السجين ممر للأرواح، تعبر خلاله ما يراها نسخًا منه، كل حياة شكّلته، وخلقت وجوده في هذا المكان وهذه اللحظة .. يتقمّص العذابات لا لكي يعيشها مجددًا بل ليكافح تكرارها الحتمي .. ليحاول التوّصل إلى ذلك الجوهر التدميري الغامض الذي يضمن التماثل بين التجارب والخبرات وبالضرورة الانعزال حيث لا يمكن لأحد أن ينقذ الآخر .. يصبح الهذيان هو المجابهة اليائسة لهذا الجوهر الذي لا سبيل لاستيعابه .. الهذيان أشبه بإعادة ميلاد للعالم .. محاولة نكوصية لتعلّم اللغة والتفكير والحركة لبناء الوعي الجدير بامتلاكه هذا السجين كي يتخلّص مما هو عالق في ظلامه .. يمارس السارد نفس الآلية التكرارية في الاستعادة، ولكن بشكل مضاد .. حينما تتكرر الأحداث الدموية في ذهنه بينما يرقد في عتمة السجن فهذا يجعلها وفقًا لطموحه منقطع الرجاء في نطاق الاحتمال بأن تكشف عن حقيقتها المخبوءة .. يجعلها قابلة لإيقاف استمرارها القهري .. لتعطيل التشابه .. إذن لا يعمل الهذيان من أجل اللحظة القادمة فحسب، وإنما أيضًا لإعادة صياغة الذاكرة الوحشية التي سبقت وجود الراوي في السجن، والتي حينئذ ستتيح له التعرّف على ملامحه حين يتحسسها في الظلام كما لم يفعل من قبل.

"غادرت مريم صفها، واقتربت نحوي، وقبل أن تقول شيئًا شاهدنا في الأفق البعيد نقطة معلقة بين السماء والأرض. لم تكن النقطة سوى طائرة هليوكوبتر إسرائيلية في وضع استعداد قتالي. في الجهة اليمنى من المعسكر كانت تقف طائرة هليوكوبتر في الوضعية نفسها. دارت الأعين بذعر بين الطائرتين المعلقتين بين السماء والأرض"

بهذه الكيفية ربما نتأمل علاقة السجين بالمقاتلة "مريم" التي يسترجعها كأنها إعادة إنتاج لقصة الخلق .. الكابوس الواقعي المعادل للميثولوجيا .. تتكرر هذه القصة بطرق مختلفة بتركيز على

موضوع "الأبوة" .. التماثل بين السجّان والأب .. الرجل الذي يتعارك مع زوجته ويضاجعها كمسخين، بشراسة بوهيمية .. المشاهد التي بلا تعريف يوضحها أو ذاكرة تفسرها .. هو التكرار الوحشي فقط، الذي عليه أن يتعاقب دون معنى .. لننتبه إلى هذا الأداء: بعد اكتشاف السارد لوجود المصباح في زنزانته، وبعد اكتشافه لمحتوياتها بعد وقت طويل من إقامته في ظلامها سيمد يده نحو المفتاح الكهربائي ويعيد إطفاء وإشعال المصباح أكثر من مرة .. سيتكرر هذا الأداء من الرجل الذي يتذكره الراوي، والذي كان دائم العراك الجنوني مع زوجته قبل انتحاره .. إن إعادة فتح الضوء وإغلاقه هي المحاولة الأخيرة ربما للتيقن من أن هذا ما لديك بالفعل .. أن الأشياء التي يسقط عليها الضوء هي ما تحاصرك حقًا .. كأن الضوء بهذا الفتح والغلق سيغيّر ما يقع عليه .. كأن السجين بهذا الأداء يتوسّل للضوء أن يكشف عن تفاصيل أخرى .. إذا كان الرجل قد انتحر؛ فإن الراوي أدرك أن "أنس" ذلك الوجه الباسم الذي شكّله من الحصى كصديق يشاركه الزنزانة ليس أكثر من مجرد حصوات بالفعل .. يبدو إذن إطلاق الرجل للرصاص على رأسه كأنه هو نفسه رمي السجين المتتابع للحصوات التي كانت تكوّن وجه "أنس" في جردل البول بعد أن كشف له الضوء أن هذا الوجه بلا أهمية .. لقد كان الراوي يلقي بملامحه هو في هذا الجردل .. بكينونته التي لا تملك شيئًا داخل هذا الصمت.

"أتذكر أيضًا أنها في إحدى الليالي حطمت زجاجة زرقاء على جمجته، بعد أن شتمها وبصق عليها. وما زلت أتذكر كيف تطاير الزجاج في الهواء، وكيف هوى جسده على الأرض بعنف دون حراك، والدماء تسيل على وجهه ورقبته. يومها ظلت للحظات تحدّق بمقت وازدراء في جسده المسجي على الأرض، ثم رفعت طرف ثوبها حتى أعلى فخذيها النحيلين وهى تتمتم بكلمات غاضبة، ثم أنزلت سروالها الداخلي الأسود وركلته بقدمها جانبًا، ثم تبولت واقفة على وجهه المدمى".

كتب بدر أحمد روايته انطلاقًا من أن الحرب بالتصوّر الأشمل، دون إطار، تحضر في كل شيء، ليس بين البلدان والجماعات وحسب، وإنما بين الذات ونفسها، في العلاقات بين الكائنات، وبين الفرد وأشيائه .. بهذا حينما يستعين بأحداث النضال الفلسطيني، والحرب الأهلية اللبنانية فهو يسعى لمجاورتها مع الحروب الأخرى التي تهيمن على الواقع باعتبارها محرّكه الأساسي، ولذلك فإن الأشلاء والدماء والصرخات هي ما تكوّن طبيعة العالم التي يمكن أن تعبّر عنها أدق تفاصيله، وأكثرها التباسًا، وحتى تلك التي تحمل في الظاهر يقينًا مناقضًا لهذه الطبيعة.

"أثناء الغارات وعمليات القصف العشوائي للأحياء السكنية، كنت أحتمي أسفل سرير معدنيّ، بمعية أطفال لا أتذكر عددهم، ولا وجوههم، ولا حتى أسماءهم، لكني أتذكر أننا، وحال شعورنا بالخطر، كنا نتدافع، عبر البهو والرواق، كقطيع أرانب مذعور، ثم ندلف إحدى الغرف المظلمة ونختبئ أسفل سرير ضخم ترتجف أجسادنا تحته وننتفض على وقع كل انفجار".

مراقبة حركة يد السجّان التي تدفع بالطعام والماء للسارد عبر فتحة ضيقة قد تدفعنا للتفكير في اللغة .. في الوعي الذاتي .. فيما نصدقه ونريد للآخرين مشاطرتنا له .. قد تدفعنا للتفكير في الاختيار الذي تلتهمه الصراصير مثلما كانت تفعل مع الطعام في زنزانة السجين .. الاختيار المتوهم وبناءًا عليه تكون اللغة التي نستعملها، الوعي الذي يحرّك خطواتنا في العالم، ويحدد معاركنا وهزائمنا ومصائرنا، وقبل كل ذلك يكرّس لظنوننا الاضطرارية بأننا نختار حقًا.

"جرت العادة أن تصبغ جدران وأبواب ونوافذ السجون باللون الرصاصي أو الأخضر الزيتوني. حقيقة لا أدري لمّ!! إنما يبدو الأمر وكأنه عرف أو نظام متبع، وهذا يعني أني لست في زنزانة خاضعة لسلطة الدولة".

يدعم تبيّن الراوي لزنزانته بعد خروجه منها أنها لم تكن سجنًا بل غرفة قديمة وحيدة فوق هضبة مقفرة؛ يدعم الطابع الكافكاوي للرواية، وهذا ما يجعلني أستعيد هذه السطور من مقال سابق لي عن قصة "أمام القانون" لكافكا ضمن كتابي عن كلاسيكيات القصة القصيرة "هل تؤمن بالأشباح؟":

"إن القصة السرية التي رواها (كافكا) بوضوح وبساطة ليست سوى كابوس دارت أحداثه داخل جسد الرجل الريفي ـ ربما استغرقت عمره كاملاً ـ الذي أُرغم تلقائياً بدافع من أسس قامعة خفية لا سبيل لمقاومة إغرائها ـ كالوهج الذي لا يقطعه خمود، المتدفق من داخل البوابة ـ على خلق ما يُسمى بالقانون مستخدماً أوهام وخيالات ستجعله كياناً غير معروف، يستعبد صاحبه دون أن يُرى أبداً".

بالتالي فهذا الاكتشاف يدعم ما سبق وأشرت إليه بأن السجن لا تكوّنه المعطيات المباشرة التي يتم توظيفها كرموز خطابية، وكذلك لا يستمد مراوغته من مجرد كونه فكرة داخلية، وإنما من الخيال الشخصي .. البصمة التي تحفر اختلافها ضمن التطابق، وهي بذلك تتوصل إلى مكان خاص وزمن مفارق كما فعل سجين بدر أحمد، بل وتخلق السجّان والوعاء والحصوات والضوء والصراصير والجدران والفتحات مثلما تخلق المطلق الذي تجعله أصلًا ومحركًا ومُنهيًا، أو تمنعه من العبور إلى كوابيسها، أو تقتله.

أوراق سكندرية: التاريخ كجدل روائي

أتصوّر أن هناك سمة لافتة في سرد "جميل عطية ابراهيم" تقترن بالفكرة التي ربما تبدو أساسية عن عالمه الروائي بشكل عام، وأقصد بها أن هذا العالم يمثل تجربة ممتدة لواحد من أكثر الكتّاب المهمومين بالتاريخ المصري وتحولاته، وبمدى التأثير الذي تفرضه الإرادات المتغيرة للعالم على هذه التحولات .. هذه السمة تتعلق بالحرص الذي يتجلى عفويًا على عدم التورط في التحيّز الانفعالي عند مقاربة هذا التاريخ .. في المقابل يمكن الشعور بضرورة مناقضة لتثبيت ما قد يسمى بالطبيعة المثالية المفتقدة للتعايش كسياق حتمي عند التنقل من صراع لآخر .. هذه الطبيعة لا يمكن ملامستها ـ نظرًا لغيابها ـ وإنما يمكن إدراك المحاولات الدائمة للوصول إليها، للعثور عليها كحقيقة مختفية كانت مجسّدة في زمن ما، أو لخلقها كأنما هناك دلائل وعلامات في الماضي تؤكد بصورة دامغة أنها كانت تمهيدًا واقعيًا لها .. في نفس الوقت لا تُطالِب هذه الطبيعة بالتصديق أو الرفض بل بالتفكير في كيفية العمل لبلوغها، في اختلاف الظواهر الساعية للكشف عنها، في صور كفاحها لإثبات وجودها، في إشارات هدمها لنفسها .. من هذه النقطة يمكنني العبور إلى رواية "أوراق سكندرية" الصادرة عن دار الهلال عام1997، حيث أراقب كيف يعمّق "جميل عطية ابراهيم" ملامحه السردية التي تكوّن ما يشبه ذاتًا أو هوية من خلال هذا العمل، أي عبر خصوصيته الأدائية.

(قامت سيلفي معهم. الرفاعي أكثرهم قلقًا. تحركت سيلفي ناحية الباب، أما الرفاعي فكان أسرعهم إلى الخروج. سار موكبهم، وضحك عجيب كفافي كما لم يضحك منذ قدومه إلى القاهرة، هذه عي بلد العجائب، رفاعية وباشوات، وثعابين تهرب من موردين في ظل حرية التجارة وتحرير الأسواق. تجارة الثعابين أصبحت مثل تجارة المخدرات مربحة، هذا صباح لن ينساه).

يبدو "جميل عطية ابراهيم" في رواية "أوراق سكندرية" كأنما يبحث في الفراغ، أي بين الحكايات والشخصيات والأماكن والذكريات عن حياة لها أكثر من وجه أو أكثر من احتمال .. هذه الحياة قد تكون زمنًا شخصيًا، وقد تكون زمنًا مفارقًا، وربما زمن انتقائي، ينتزع ما يليق به خارج الوحشية الكرونولجية، وتعيّن كل شخصية موقعها الصحيح في علاقاته .. لكن "جميل عطية ابراهيم" في الوقت نفسه يمرر انطباعًا بأن البحث عن هذه الحياة، وليس إيجادها، هو ما يحوّل "التاريخ" إلى "تأريخ" بواسطة حركة الذات في مواجهة قدرها، أو ما يظهر لها بوصفه "مواجهة"، مستثمرًا "الإسكندرية" كفضاء يتجاوز فكرة المدينة باعتبارها مسرحًا تتناسل مشاهده المتتابعة.

(الإسكندرية مليئة بالأشباح، أشباح تتحدث مع الناس، وتقضي لهم حوائجهم، في النهار والليل، وها أنا قد أسلمت حياتي، لهذه المرأة الشبح. كانت تبحث عن أثر لها قبل أن تمد يدها إلى الطعام، قائلة: لن آكل من طبيخ العفاريت، فكنت أطلعها على الأوراق الصغيرة التي تكتبها لي بخصوص الأسعار، وطلباتها، وأخبارها أيضًا، فتطلب مني ميراندا ترجمتها قبل أن تأكل. هذه حيلة من حيل ميراندا لتعرف أخبار البنت، وقد تقبلتها منها، كما أن حكاية الأشباح هذه راقتني، واستخدمتها من جانبي في التخلص من مآزق ميراندا المحرجة التي تضعني فيها، بسبب طيشها ورعونتها).

يكتب "جميل عطية ابراهيم" عبارات قصيرة موجزة ومتباعدة، كأنها تُنطق بأنفاس متقطعة لتعطي إيحاءًا بأنها نبرة شخص متعب .. كأن من يتحدث هي شيخوخة الراوي نفسها مصحوبة بشيخوخة التفاصيل والأشياء التي يتكلم عنها تحت الثقل المتراكم للفقدان .. هي في جانب منها تشبه الاستسلام لذات استنزفت كل طاقاتها في حروب قديمة خاسرة، وأدركت اقترابها من النهاية .. كأنها تعبير أيضًا عن عدم تصديق له إيقاع الاستعطاف أملا في غاية ملتبسة، بوسعها أن تنجم عن حقيقة مجهولة توجد في بُعد ما.

(سرت في ممرات خالية، وجلست سنين في مكتبك تطل على البحيرة، تسود الأوراق، نسيت عشرة الناس،، لا كلمة حلوة، ولا خبر يثلج الصدر، بل هي أخبار الهزائم. حطت الكوارث عليك يوما بعد يوم وشهرا بعد شهر وسنة بعد سنة حتى ضاع العمر ولم يطلع قمر أيامك، صباح الخير تنطق بها بعدة لغات حتى فقدت معناها ومللتها، توحشت يا عجيب. تهز رأسك لمن تعرفه وقد توقفت عن الكلام، قبضة يدك "مرزبة"، يا ليتك تفرغت لتقطيع الحجارة في جبل المقطم، وتركت الترجمة لأصحابها، فهذه ليست مهنتك).

إذا كانت قراءة أعمال "جميل عطية ابراهيم" يمكنها أن تدفعنا للتفكير في علاقة التوثيق السياسي والتاريخي بفن الرواية فهي ستضعنا بالتالي أمام أسئة التخطي المفترض للتوثيق نحو الجماليات السردية .. كيف تتحوّل ثورة 1919 مثلا، أو تاريخ الطبقة العاملة المصرية، أو تاريخ الفكر الاشتراكي في مصر، وهي الموضوعات التي استفاد "جميل عطية ابراهيم" من مصادر لها في "أوراق سكندرية" بحسب التنويه في نهاية الرواية؛ كيف تتحوّل هذه الموضوعات المتاحة كأحداث ومراجع إلى عمل روائي، لا يقدم نفسه كإعادة تدوير لما سبقه، أي أن يستخدم نفس الأساليب ونفس الإجابات، ولا كنسخة تقريرية أخرى من مصادر التوثيق، أي أن تضيع الحياة بغموضها وتمنّعها لصالح القضية؟.

(أدارت سيلفي محرك سيارتها. تنتظرني، قلت لها:

ـ هذه نظرة أخيرة يا سيلفي. ربما العمر لا يسمح.

نظرت إليّ فزعة، قالت من قلبها:

ـ بعد الشر يا أستاذ عجيب.

في الماضي سرت في جنازة أبي، حمل المشيعون النعش من البيت إلى الجامع، وبعدها توجهنا إلى مقابر الأسرة في مدافن الإمام الشافعي. هذه المرة، شيعته بمفردي).

أعتقد أن "جميل عطية ابراهيم" يقدم دائمًا النماذج التي تبقى مرتبطة بالفن أكثر مما تسعى للوجود داخل حصار السياسة والتاريخ، وهو في هذا يذكرني بحيثيات دفاع (سارتر) عن (الأدب الملتزم) من زاوية ارتباطه بالحرية واتخاذ موقف من العالم، ولكن دون أن نرهن كتابة "جميل عطية ابراهيم" بأي من المعايير والحدود التي تريد للوعي أن يتخذ أنساقًا أقرب إلى أحلام النبوة.

الذات تراوغ عماءها

لا تجعلني قراءة رواية "ظل طائر خفيف" أفكر في الصور المتعددة للذات أمام نفسها أو أمام الآخرين بل في الماهية الملغزة للذات كفكرة، كاحتمال مستقل يسبق انعكاساته المتغيّرة داخل الوعي أو عبر إدراك الآخر .. الماهية التي ربما ليس بمقدورنا سوى أن نحاول بشكل مستمر الوصول إلى تشبيهات متبدلة لإبهامها مثل اللوحة التي كانت على حائط البار أمام البطلة، وأعطاها حازم عزت سعد هذا الوصف:

"تتعارك داخلها الخطوط، وتشتبك بضراوة لتشكل مهزلة حربية بلا أدنى تكتيك".

تعيدني هذه اللوحة إلى مونولوج داخلي سابق للبطلة حول الضيق والضجر والاضطراب:

"أنا لا أحتاج طبيبًا نفسيًا لأعرف الأسباب، هم فقط يضعون الأشياء في مصطلحات منمقة، والأحاسيس المتضاربة في قوالب درامية ثابتة، لكن الأمر يكون عشوائيًا أكثر مما يتصورون".

لكنها ليست مجرد محاولة للوصول إلى تشبيه للإبهام؛ بل أيضًا علامة استشرافية للغموض حيث يتحوّل الرصد، أو الكفاح للقبض على أي مما يمكن اعتباره جرحًا ملتبسًا إلى تمهيد يكاد يكون نبوئيًا لاشتباك قادم مع تعمية جديدة للذات .. طمس متزايد، تجسده الصراعات الشهوانية الطائشة، التي تتخذ أحيانًا مظاهر تآلفية، وتفرض هيمنتها داخل الفضاءات المختلفة التي تتنقل داخلها بطلة الرواية، أو بالأحرى المصائد المجهولة التي تتكاثف عتمتها كلما كشفت بوضوح تام عن وجودها:

"معقد هو الأمر. امرأته على علاقة بصديقتها الأجنبية. دفع ذلك فيّ شعورًا بالراحة، تعرى الدكتور أمامي دون أن يعرف، كما فعلت أمامه بالجلسة".

بهذا يصبح التخيل الذي تمارسه بطلة الرواية لعلاقة ثلاثية بين الطبيب النفسي وزوجته وصديقتها الأجنبية تجهيزًا لمشهد لاحق ستكتشف فيه البطلة حضور صديق زوجها أثناء ممارستهما الجنس عبر شاشة اللابتوب، وبدوره يصبح هذا المشهد ترتيبًا آخر لصداقة ستتطور على فيسبوك بين هذا الزوج وزوجة الطبيب النفسي، قبل أن تحل بطلة الرواية محل الصديقة الأجنبية في العلاقة مع زوجة الطبيب النفسي .. هي المهزلة الحربية التي بلا أدنى تكنيك حيث لا يجب أن تستبعد حدوث أي شيء مهما كان غريبًا أو صادمًا أو حتى يبدو غير منطقي لدى من يحاول استيعابه، وبهذا فمهما كانت طبيعة التخيلات؛ فإن أكثرها جموحًا يستطيع التحقق في لحظة مستقبلية، وبالكيفية التي يؤكد من خلالها أنه بالفعل المعادل الحسي لهذا التخيل.

علينا أن ننتبه أيضًا إلى العفوية التي يتم بها الانتقال من التمهيد إلى التعمية، التي تصير بالتالي تجهيزًا لفخ جديد سيتم تجسيده تلقائيًا .. يتبنى حازم عزت سعد في أحيان كثيرة ـ وخاصة في بداية الرواية ـ إيقاعًا سرديًا متلاحقًا لإثبات هذه العفوية كأنه يكرّس للعادية المطلقة التي يتم بها الأمر، وهو بذلك يجعل هذا الإيقاع متماشيًا مع التنفس المتسارع لبطلة الرواية؛ فما يحدث ـ رغم أي شيء ـ بديهي كالتنفس .. كتنفس هذه المرأة تحديدًا.

يدخل التحوّل المتعمد لشعر بطلة الرواية إلى اللون الأبيض في نطاق الاستشراف؛ فتلوين شعرها بالشيب ليس فقط لاستدعاء أثر شكلي يصوّر (شيخوخة الذات)، وإنما أيضًا للكشف عن يقين الذات تجاه نفسها بأن ما تعيشه الآن ليس مؤقتًا بل أبديًا .. أن ما تختبره ليس مقصورًا على زمن معين بل إنها في حقيقة الأمر تعيش مصيرها أيضًا.

"هل يمكن أن يرى الإنسان نفسه جميلًا؟! أعتقد أنه يراها نفسه. لا يراها قبيحة، أو جميلة. يكره أشياء في شكله. يحب أشياء أخرى، إنما أبدًا لا يقارن صورته بأي إنسان آخر، ويقيس هل هو جميل أو لا".

تتناول هذه الرواية الصادرة عن دار الربيع العربي العديد من الأبعاد المعلنة، لعل أبرزها موضوع "الاتهام"، والمقترن أو المتداخل مع موضوع آخر وهو "المحاكمة" .. الرعب من الإدانة .. من أن تتصرف على نحو خاطئ .. من أن تفقد صورتك مبررات قبولها لدى الآخرين .. السلطة التي يمتد قهرها عبر ذهن البطلة إلى عواطفها المضطربة، إلى هيئتها وسلوكها الجسدي .. هذا ما قد يجعل استفهامًا جوهريًا يصاحب خطواتنا داخل الرواية: أي كينونة مبهمة للذات تلك التي سبقت وجود أجسادنا ثم احتلتها، لتجعل من العالم مسرحًا للتناطح بين لغز وآخر؟ .. بين فردية لا تستطيع التعرّف على نفسها، وفردية مغايرة؟.

"هل يروننني تافهة، ضئيلة؟ هل قلت شيئًا؟ فعلت شيئًا خاطئًا؟ هل انفعالات وجهي لا تبدي ما أشعر به؟ هل استعملت مفردة قاسية في غير محلها؟".

هل يمكن تأويل "الذنب" بوصفه أحد التمثلات "الغامضة" لهذه السلطة؟ .. أن يفترض بك القيام بشيء لا تقوم به، لا تعرف ما هو، ولا تعرف لماذا لا تقوم به، ولا حتى من قد يلومك عن هذا التقاعس كما كانت تفكر بطلة الرواية؟.

"الواقع أن ما نطلق عليه خطأً أو صوابًا، إنما يوجهنا لفعل ذلك حكم المجتمع، الذي بدوره تؤثر فيه أمور عديدة من بينها الأخلاقي واللا أخلاقي".

يمكننا تأمل العماء تجاه "الذات"، وعلاقته بـ "الذنب" في ضوء "الإيمان" كمضاد لـ "الفهم" .. غياب المنطق الذي يُدفَع ثمنه كل لحظة في مقابل طمأنينة لا يتم الحصول عليها .. نحن نحاكم أنفسنا ويحاكمنا الآخرون لأننا لا نستطيع معرفة وجودنا .. لأننا نتمسك بالرجاء في المقدس الذي لا ينقذنا عوضًا عن الجهل الذي فُرض علينا، والغفلة التي لم نخترها .. قرأت الحوار الأخير بين بطلة الرواية والطبيب النفسي الآخر كأنه جدل تقليدي بين امرأة تتم محاولة ترويض انفلاتها وتمردها لصالح وعي بليد، يقوم ـ كالعادة ـ على إجابات تلفيقية سهلة لدى خبير تنمية بشرية ذي طابع ديني .. وعي لا يجرؤ على التوقف أمام (لماذا يحدث الأمر هكذا، وبتلك الصيغة التحذيرية والعقابية؟) ليهرب بالمسالمة اللائقة نحو (سيتم التعويض بعد الموت عن حدوثه هكذا) .. يتخطى (لماذا يجب أن تظل ماهية الذات ملغزة؟) إلى (ينبغي أن تصدّق حتى لو كان كل شيء ضد المنطق، ومهما كانت النتائج الجحيمية الناجمة عن ذلك) .. (لماذا ينبغي أن يوجد الخطأ من الأساس؟) إلى (الدين صحيح دون شك، ولابد أن يكون هناك المخطئ الذي يسعى للتكفير عن ذنوبه) .. (عدم الاقتناع بالحجج الفاشلة، ورفض الأسانيد المتبجحة للسلطة سواء كمجتمع أو كعقيدة، أو محاكمة الحرمان القدري من أن يكون لكل فرد انعزاله "الإلهي"

الذي يحميه من الآخرين) إلى (لا يمكن تطبيق عدم الاقتناع حيث يستحيل الانعزال عن الآخرين فحسب نتيجة "الغرائز" التي "خُلقت" داخلنا") .. ثم نأتي إلى (الحكمة الأكثر هزلية وسذاجة) على لسان الطبيب النفسي:

"سيصبح تنفيذك لنظريتك عن الخطا من الخطأ ... لكونه لا يراعي من يتحمّل وجودك المؤذي في حياته لتصوره أنه إذا ما تخلى عنك فسوف يضرك. يتحمّل أذاك له ولا يتحمل أذاك".

كأنه ليس من حق أي إنسان أن يغادر أي علاقة لم تعد لديه أدنى قدرة على تحمّلها لو كان قادرًا على ذلك لمجرد أن الطرف الآخر لا يزال قادرًا على تحمّل وجود هذا الإنسان في حياته .. بالطبع لم يخطر في ذهن الطبيب النفسي أن عدم إخراج الآخرين لي من حياتهم لا يفرض عليّ التزامًا أخلاقيًا بأن أبقى داخل هذه الحياة التي لا أطيقها بحيث أصير مُدانًا لو خالفته، وإنني لو قررت البقاء فهذا لا يجب أن يتم تحت وصاية قيمية "المراعاة" التي تهددني وتُجرّمني لو عارضتها لأن هذا النوع من الوصاية ضد حريتي البديهية في أن أبتعد عن ما يسبب لي الألم، وهو موقف مناقض للآخر الذي يحاول فرض نفسه ـ عاطفيًا وأخلاقيًا ـ على وجودي، ويحاول إجباري على البقاء في حياته لأنه قدم عربونًا استباقيًا بقبوله لحضوري في مكان لا أريده أصلا .. لم يخطر في ذهن الطبيب النفسي أيضًا أن هذا "الآخر" الذي يجدر بي "مراعاته" بعدم الخروج من حياته قد لا يفهم أنه يضرني، وأن ما يبدو له خيرًا من تصرفات يقوم بها تجاهي قد تكون قمة الإيذاء بالنسبة لي، وأن الأنانية القصوى تكمن في هذا الذي يشبه الابتزاز الشعوري الذي يجرّد شخصًا ما من حريته، ومن رغبته في الخروج من دائرة مهلكة بالنسبة له كي يجبره على الامتثال لمشيئة الآخر المغلفة بالنوايا الطيبة وتنتج الشر حتى لو كان دون قصد .. لم يخطر في ذهن الطبيب النفسي كذلك أن مراعاة الآخر لي أو (تحمّله لمساوئي) حينما لا أطلبه أو أسعى إليه أو أتمناه فإنه لن يجعل هناك مسؤولية بالضرورة على عاتقي تجاه هذا الآخر، خصوصًا لو لم أفعل أكثر مما هو حق لي أي "الابتعاد" .. يشبه الأمر أن أسجنك في بيتي الذي لم تعد تقدر على التواجد داخله لحظة أخرى لإنني أريد ذلك، ولإنني لا أرى نفسي مخطئًا، ولإنني أريدك أن تتحمّل أخطائي لو حدثت، ولإنني أتحمّل أخطاءك التي لم تطالبني من الأساس بتحمّلها، ومهما كان هذا السجن قاتلا بالنسبة لك.

لا تقدم "ظل طائر خفيف" إجابة أو تفسيرًا حول موضوع "الذنب" فما تقوم به بطلة الرواية يمكن أن يسير في جميع الاتجاهات التأويلية سواء كان رغبة في تعويض الأب الميت عن ما قامت بارتكابه ضده قبل الموت عن طريق استبداله بجميع الرجال الذين يعبرون جسدها بأساليب مختلفة، والذي تتم مضاعفته اندماجيًا بجسد امرأة أخرى "حياة مغايرة مفارقة ومتخلصة من الماضي", وبمشاركة الأم ـ كثأر منها ـ التي يمكن أن تحضر في جسد زوجة الطبيب النفسي ـ وهو ما يرتبط أيضًا بتجديد الخضوع للأب من خلال هذه الشهوات الذكورية، أو تفكيك هذا الذنب والسعي للتحرر منه بواسطة التمادي في ارتكاب ما كان سببًا أوليًا له .. يتمثل هذا في أحلام بطلة الرواية التي تتأرجح بين الشعور بالانتهاك الفضائحي، أو تحويل الفحولة إلى لعبة تريد أن تحطمها وأن تمتلئ بها في الوقت نفسه، أو أن تنتقم من قوانينها (شبق الاتهام والجزاء الذكوري كمحرّك للقهر البشري ضد الأنا) وتجعلها كذلك جسرًا للخلاص من "عدم الفهم".

الحي الإنجليزي: المكان خارج نفسه

يسهل القول أن رواية "الحي الإنجليزي" لحماد عليوة، الصادرة حديثًا عن دار صرح للنشر هي رواية مكان؛ أي أنها ترتبط بصورة أو بأخرى بحيز جغرافي محدد، ومُسمّى، ويمتلك بحضوره الواقعي دورًا في أحداثها وبمستويات مختلفة .. لكن عن أي مكان نتحدث، أو بشكل أدق؛ أي "فكر" للمكان نقصد؟ .. علينا أن نتجاوز أولًا الرؤية التقليدية حول التأثير المتبادل بين السلطة التاريخية والاجتماعية للمكان، وبين المتغيرات والتحولات الناجمة عن الوجود البشري المتعاقب داخله، وهو التأثير الذي يمكن الولوج إليه من خلال إنشاء رابطة للمغتربين الأجانب كبداية خيط سردي .. يجدر بنا التفكير في مكان ـ كحي المعادي مثلًا حيث تدور أحداث الرواية ـ بوصفه فضاءًا متجسدًا لما يمكن أن نسميه بالوعد الميتافيزيقي للنجاة (الرجاء الأخلاقي لما فوق الخير والشر) وفقًا لما تشترطه الحدود غير الثابتة لوجوده، والتي تفصله بالضرورة عن فضاءات أخرى، أو التي تعمل على تداخله معها .. هنا يصبح المكان قرارًا خائنًا قبل اتخاذه، وتصبح كل المحاولات للتعامل مع هذه الخيانة الماورائية هي الصيّغ التي تُشكل الملامح المتبدلة على نحو متتابع للمكان عبر الزمن، مثلما تشكل الوعي والخيال داخل أطره غير الجامدة أو المتوهمة إن جاز لنا القول.

(أتذكر جيدًا ذلك الإحساس الدافئ الممتع المشبع بالراحة النفسية، حين أختبئ في أحضان أمي عندما كانت تهطل الأمطار، فينقطع تيار الكهرباء، ويتعطل التليفون، ويسود الحي هدوء مخيف. في ذات مرة هطل المطر أسبوعًا كاملا، كانت هناك فترات يتخللها الرذاذ، ثم يعود بغزارة .. رأيت مدام "نينات" سعيدة جدًا، وقالت لأمي: "لم يحدث أن هطل المطر هكذا منذ عشرين عامًا". ارتوت أحواض الكروم، وكان اليهود سعداء بذلك، كانت الأشجار تبدو مبتهجة منتعشة، تلمع أوراقها الخضراء، وتبعث رائحة طيبة. ثمة أشياء أتذكرها طوال الوقت، ورائحة تزكم أنفي لا أعرف كيف أصفها؛ هل هي مثل عزف أمي على البيانو، أو حضنها في الليالي الطويلة .. كلما سمعت عزفها وأنا في الشارع اطمأننت لسير الحياة).

تواصل هذه الملامح حرمان تاريخ المكان من ثباته، وتجعله دائمًا قابلًا للتغيّر، كما أنها لا تعطي استقرارًا للهوية الاجتماعية التي تحكمه، وأيضًا لا تتوقف عن تعديل جمالياته .. الموت إذن هو الموضوع الشبقي المطلق للمكان، هو الذي يدبّر صيرورته، وهو الذي يعطي الصور المختلفة التي يتحوّل إليها تأويلات متباينة بشكل مستمر .. لكن بما أننا نتحدث عن الموت فإننا بالتالي نقصد اللغة .. السلطة التي تمر وتنتشر وتتغير عبر الكلمات .. التي تؤكد نفسها، وتنتج ظواهرها، وتتوزع داخل متناقضاتها عبر قوة الخطاب الذي تخضع له الأشياء والتفاصيل الحسية .. يصير المكان تعبيرًا عن الفرد حينما يحوّل الموت ـ سابق الوجود ـ عبر اللغة جسد هذا الفرد إلى ما يريد الموت أن يبدو عليه داخل طبيعة خاصة بالمكان، لها مكونات وسمات محددة، أو ما نظنها كذلك.

(وبالرغم من الضغوط التي تعرضت لها المدام، فإن وجود "آرون رود" كان يطمئنها. ولذلك كان يتعامل معها رجال النظام بحرص؛ فكان النظام لا يتحمل ضغوط الجمعيات الحقوقية، التي بدورها تستطيع أن تضغط على الحكومة الأمريكية في تقليص الدعم المقدم، ولذلك النظام كان لا يستطيع التعرض لـ "سِريا" مباشرة، لكن يستطيع أن يقترب من أي مصري يعمل معها،

علاوة على قدرته على خلق مناخ حولها يجعل الناس ينبذونها، فكان النظام يتعامل مع "سِريا" أو "الرابطة" باستهانة؛ فهو يرى أن القضاء على "سِريا" ومجهوداتها شيء سهل، فبدأ يلاعبها على طريقة القط الذي يتلاعب بفأر منهك).

تبدو الكتابة كأنها تخلق أو تكشف عن الكينونة المشتركة بين المكان والفرد (الجنسيات المختلفة في الحي الإنجليزي)، أي تُظهر الأثر التأملي للخذلان الذي يُطمس في ظلام اليومي، المتراكم، المشتت، القهري، الملزم بالامتثال لصيرورته .. الرواية هي نوع من اليقظة، الصدى الذي يعيّن نفسه مصدرًا للصوت، أي البداية وليس الماضي، البصمات السيكولوجية خارج ـ وليس انفصالًا عن ـ الصراعات التي أنتجتها .. لهذا فالكتابة التي تتعمّد الاشتباك مع المكان هي خطوات مقصودة خارج النمطية التي تكوّن ظاهره المتقدم في سبيل الفناء .. ترك مسافة بين الوعي والخيال وبين حدود هذا المكان كي يتمكن الوعي من الكشف عن نفسه، ويستطيع الخيال أن يُشيّد ذاكرة جديدة للمكان .. يتم استثمار التاريخ ليس بوصفه قمعًا، وإنما باعتباره أدوات استقراء، خطوط لاقتفاء الأثر، أحلام يمكن تفسيرها بعيدًا عن الصواب والخطأ، وخارج السياق الاجتماعي المتغيّر.

(جلس يتأملها وهي قادمة نحوه تحت ضوء المصباح .. بدا جسدها من وراء قميص النوم عالمًا كبيرًا يحوي ملايين الأسرار. قفزت بسرعة فوق السرير واندست أسفل الغطاء؛ فقفز بجوارها .. وعن قرب اكتشف أن النساء عالم خطير؛ كيف كان والده يقسو عليه ويصفه بالإناث .. كيف؟ خلقهن الله من طينة أخرى، يختلفن عن خلقنا تمامًا .. جلدهن شفاف رقيق، وعظامهن طرية، لحمهن يخلو من العضلات؛ عالم طري. وجردها من ملابسها، وبصبر ذئب ظل يكتشف أسرارها, وكلما تنطق اسمه تحت وطأة راحتيه القويتين، يقول لها: "هذه أملاكي!").

تحوّل الرواية جماليات المكان من رسائل صامتة إلى افتراضات استفهامية تتجاوز حيزها الجغرافي لتكوّن علاقات جديدة بالوجود كأفكار ومشاهد لا تنتمي إلى ركائز أو نطاقات بعينها، وإنما تحوم طوال الوقت حول نشأتها وهلاكها .. لا يظل الموت كعمق شهواني للمكان ـ يحضر امتداده هنا على سبيل المثال داخل الرغبة الأقرب للغريزة في شخصية "نواف الرشيدي" للعبور ـ المقترن بلذة التمنّع والمقاومة ـ إلى جسد المرأة من الخلف ـ بل يصير الموت بواسطة الكتابة حفرًا في فكرة المكان ذاتها، في حكمته ومصيره، في الروح الشبحية التي تسكن الأماكن كافة، والتي يكافح الكاتب للتوحد بها كي يتقمّص دور الصانع أو المنقذ أو المراقب السائر في طريق الفهم، أو الذي لا يريد أكثر من التدمير المرح لكوابيس هذه الفكرة من أجل امتلاكها والسيطرة على جميع الأماكن بالضرورة .. بهذا يتم تجريد اللغة من تآلفها مع ما تتجسد فيه، من دفعها للإشارة نحو عدمها، تفكيك خطابها، وهو شكل من أشكال عدم الاعتراف بالموت ـ الانتحار أو القتل كنهاية أنثوية لفشل العنف الذكوري عند "نواف الرشيدي" في إشباع رغبته ـ بواسطة تخريب الأجساد ـ انطلاقًا من تقويض جسد الكاتب نفسه ـ التي صنعتها هذه اللغة.

(كانت مديحة ـ وما زالت ـ تختلف عن أشقائها؛ فهي أول من عملت منهم. منذ أن كانت في الجامعة وهي تعمل بكل جهد، كأنها تسابق شيئًا، أو كأنها ظمآنة وترى النهر بعيدًا وتريد أن ترتوي؛ فتحاول التجديف بكل قوة وسرعة. معروفة مثل أمها تمامًا في الحي، ولها أيضًا جمهور من المعجبين، وهم العاملون في متاجر شارع 9، وفي مكتب البوستة الذي تدخر فيه

نقودها .. لكنها لا تسمح أبدًا لأحد بالخوض في حياتها الشخصية؛ الأمر الذي جعل المعجبين يكتفون بالنظر والتمني. ورفضت رفضًا قاطعًا منذ البداية العمل عند المصريين؛ لأسباب كثيرة، أولها طبقيتهم، فضلًا عن احتقارهم لهذه الوظائف، وللأمانة أيضًا لأنهم لا يدفعون مثل الخواجات).

أشعر دائمًا بنوع من الرومانسية الراكدة، أو التعميم القاصر فيما يتعلق بتعبير "شخصية المكان" لأنه يعطي انطباعًا أو إيحاءًا بوجود ما يحارب للتمسك بهويته، يتحسّر على ما كان عليه، ويتألم مما صار إليه .. يشكو ما تعرّض له من انتهاكات، ويمتلك ذاكرة لا ينفلت منها شيء (الخدم والموظفون والمُلّاك والأرستقراطيون والمومسات والقوادون والشيوخ والضبّاط) .. يُشكّل حيوات شخصياته، ويساهم في تحريك أقدارهم وتوجيه مصائرهم .. يبدو الأمر مثاليًا بالمعنى الخامل والمقيّد للوصف حينما يكون هكذا .. الكتابة تدفع المكان إلى خارج نفسه، تقود صيرورته لأن يكون شيئًا آخر .. لا نتحدث هنا عن "شخصية المكان" بل عن "فصاميته" .. عن تفكيره في ذاته خارج الوعد الميتافيزيقي الذي أُجبر على أن يكون تجسيدًا له .. خارج الخيانة التي أُرغم علي أن يكون مُمرِرًا لها .. لا أن يكون حاملًا للموت بل أن يكون الموت متخطيًا نفسه .. أن يتماهى مع اللغة في سيولتها وتبعثرها متجاوزًا كابوسيتها الخطابية .. إذا كان الإنسان يستطيع أن يتسلل بعزلته التي ترمز لها الأركان كما يفترض (غاستون باشلار) ليبتعد بتحولاته عن ما تحتم أن يوجد بداخله؛ فإن المكان نفسه لابد أنه قادر على أن يقوم بهذا انطلاقًا من النقاط ذاتها أي (الأركان):

(إن كل ركن في البيت، وكل زاوية في الحجرة، وكل بوصة في المكان المنعزل الذي تعوّدنا الاختباء فيه، أو الانطواء فيه على أنفسنا، هو رمز للعزلة بالنسبة للخيال أي أنه بذرة الحجرة والبيت. إن الركن المنعزل الذي ننزوي فيه ينزع إلى رفض أو كبح أو حتى إخفاء الحياة أي أنه يصبح نفيًا للكون، ففيه لا يتحدث الإنسان مع نفسه. يدعونا دفء المنحنى إلى التكوّر داخل أغطيتنا. إن جلال الخط المنحنى ليس مجرد حركة برجسونية "حيوية" بسيطة ذات انثناءات مناسبة، ولا مجرد زمن ينساب، بل مساحة مسكونة مكونة بتناسق).

وشم الروح: دعابة الراوي العليم

لا يحتفظ صوت الراوي العليم بنبرة ثابتة بل إن هذه النبرة دائمة التغير وفقا للوعي القرائي أي بناءً على تحوّل الرواية من كيان مستقل للكاتب إلى سردية خاصة بمن سيعيد كتابتها .. حينئذ ستمثل هذه الرواية وثيقة حكائية لشخص آخر في زمن معين قد يكون مؤقتًا، وبهذا لا يتم اعتبار ما يمكن تصوره النبرة الأصلية للرواية أي تلك التي تنتمي إلى كاتبها أكثر من مجرد اقتراح، أو نوع من الإلهام القابل للتوافق أو الاشتباك أو التجاهل؛ فالراوي العليم يُمكن أن يُسمع بنبرة أخرى تختلف عما يسعى صوته السردي للانحياز إليه سواء كان تعاطفًا أو غضبًا أو شفقة أو أي شعور آخر.

(هذا العام تكرر ما يحدث دوما، منذ زواجها، وهو أن تجبر على قضاء مناسبة رأس السنة في المنزل، تشعر بالسخط لأنها لا تستطيع تنفيذ حلمها البسيط، وتتوقع كما في بقية المناسبات أن ترضى بما هو متاح، دون أن يخرج سخطها في صورة مشاجرة زوجية. منذ أن تركت العمل أصبحت تقضي وقتها على الإنترنت، حدث ذلك في منتصف نوفمبر من العام الفائت، مر شهر ونصف قررت وقتها ألا تلتحق بعمل تالٍ حتى تأخذ هدنة تستعيد فيها قواها، وتفكر ماذا تريد أن تفعل بحياتها، العمل كصحافية مجهد بالنسبة لها، يتطلب ابتكارا وتفكيرا ومحاولة دائمة للتطوير. في ظروف أخرى يكون هذا العمل مثاليًا بالنسبة لها أما في ظروفها الحالية يمثل عبئًا، ذلك لعدة أسباب أهمها محاولات زوجها المستميتة لتشتيت أفكارها، وإرباكها حتى لا تحقق أي نجاح، ومشاجراته العنيفة التي تصل لحد منعها من الذهاب للعمل، والتي قد تنتهي بتفاوض بينهما فتذهب إلى العمل مجهدة، ولا تستطيع التركيز في أي شيء، أيضا ساعات النوم القليلة التي تحصل عليها عبء آخر، وشعورها الدائم بالذنب لأنها لا تقضي مع أطفالها وقتا، ولم تعد تقص عليهم الحكايات، أو تعلمهم الحروف والكلمات كما كانت تفعل في السابق).

في رواية (وشم الروح) لسماح عادل الصادرة عن دار ابن رشد، يصلح الراوي العليم بالنسبة لي وبشكل مثالي لأن يكون الغيب أو القدر أو الموت متقمصًا أو متنكرًا في صورة بديلة، ولهذا فالنبرة الأكثر ملائمة لصوته هي السخرية .. هذه الإرادة الكونية المجهولة التي تحكي معاناة جوليا مع زوجها، وتطور علاقتها بغسان المطلق الذي يعيش وحيدًا حتى لقاءهما في النهاية؛ هذه الإرادة ـ وفقًا لوعيي الخاص ـ لا ينبغي أن يحكم سرديتها إلا التهكم .. كأن هذا النبرة لصاحب عين محلقة ومتوارية، يراقب ويشرح ويحلل سلوك وردود أفعال كائنات موظفة لتجارب استعراضية، يدرك تمامًا طبائعها ومصائرها ويدوّن تقريرًا بذلك من باب التسلية الهازئة مدعيًا الحياد أو ما يشبهه.

(فهمت معه أن العشق أقصى مراحل الحب، وأنه لا يحتاج لوجود الجسد بقدر ما يخاطب الأرواح، تركت عقلها جانبا واستسلمت لتلاقي أرواحهما في هدأة الليل، وعرفت أنه هو من ستعشقه ما تبقى لها من العمر. قال لها إنه سيوشم عينيها على صدره، اندهشت، أكد لها أنه يعشقها، وقرر أن يحفر عينيها على جسده لتبقى ملتصقة به للأبد، أحست أنها في حلم فهما لم يتكلما عن الحب سوى هذه الليلة، حاولت ثنيه عن فعل ذلك، مبررة ذلك بأن أدوات الوشم تنقل أمراضا، وأنه سيتألم كثيرا، وأنها خطوة مجنونة منه، لكنه لم يهتم، نامت وهي تفكر في أنه مجنون وأنه يقترب إليها بسرعة تدهشها).

كان يمكن للتكنيك الروائي الذي اتبعته سماح عادل أن يكون دون مبرر جمالي، وأقصد به تبادل حكي نفس الأحداث من خلال حياة جوليا مرة، ثم من خلال حياة غسان مرة أخرى كتثبيت لحالة التباعد والانفصال وانعزال كل شخصية داخل سجنها الخاص، وتمهيدا للامتزاج بينهما في نهاية الرواية، ذلك لأن الراوي العليم كان يقدم أثناء السرد لعالم جوليا حصيلة لم يضف إليها السرد لعالم غسان ما يمكن وصفه بالانقلابات الفارقة في الرواية .. كان الحكي الخاص بجوليا يعطي ويكتشف ويستنتج ويتوقع ويؤكد عن غسان نفس المعطيات التي سيثبتها الحكي الخاص به عند الانتقال إلى فقرته السردية، أي أنه لم تكن هناك تناقضات حادة أو أسرار خفية في حياة غسان تُعارض بقوة تلك التي تُذكر في حياة جوليا، وتستحق بالتالي أن تخصص فقرات مستقلة من أجلها، وبهذا كان من الممكن ـ دون التنازل عن هذه التفاصيل ـ استبدال ذلك التقسيم الذي تبدأ وحداته بالحرف الأول من إسمي كلٍ منهما بمتن روائي واحد يضم الشخصيتين، ويجسد في الوقت ذاته الوحشة التي تجمعهما.

(جهز غسان زجاجة الويسكي، سوف يقضي سهرته اليوم في منزله وحده، ليس لديه رغبة في صحبة أحد اليوم، غالبا ما يقضي أوقاته مع أصدقائه، لكنه هذه الأيام أصبح يميل إلى تقضيتها بمفرده، مع حلول العام الجديد انتابته أفكار اكتئابية، فها هو عام جديد يأتي وهو على وحدته، يعيش وحيدا في منزله، ولا تزال علاقته بأهله متوترة، ما عدا أمه التي تزوره بشكل منتظم وتبقي على تواصلها معه. تزوج مرة منذ 7 سنوات ولم يستمر زواجه طويلا، ومن وقتها لم يستطع أن يحب مرة أخرى، دخل في علاقات إعجاب متبادل لكنها لم تتطور لعلاقة حب حقيقية، وفي النهاية قرر أن يعيش حياته دون امرأة، واستطاع أن ينفذ ذلك).

كان يمكن لهذا التكنيك السردي أن يكون دون مبرر جمالي فعلا ولكن ما أعطى ضرورته عندي هو نبرة السخرية في صوت الراوي العليم؛ فالإرادة الكونية المجهولة حينما تحكي عن آلام امرأة تعيش حياة ظالمة مع زوجها، وعن قتل المجتمع لحريتها، وعن رجل يشعر بالوحدة، ويبحث عن الخلاص من أزماته، وحينما يحكي عن صراعات الروح والجسد، وعن الشوق والتوحد والغيرة والفقد والتسامح والتضحية والإيذاء بين المحبين فإن جانبًا جوهريًا من الدعابة التي تسردها سيدعمها هذا التبادل في حكي الموقف الروائي الواحد بين حياة جوليا مرة، وحياة غسان مرة أخرى لتؤكد أن المشهد هنا أو هناك أزلي ومتكرر ومعروف ويخلو حتما من المفاجآت كأنه سيظل يعيد نفسه إلى ما لانهاية، وأن هذا الاعتياد هو مصدر اللذة .. بالضبط كأن الراوي العليم حينما ينتقل من جوليا إلى غسان يقول لنا: ألم أخبركم بأن ما كانت عليه هذه الشخصية في عالم آخر هو ما ستكون عليه حقًا في عالمها المنعزل، وأنني أدرك ذلك كله، وأستمتع به لأبعد حد.

(استمر جنونها، مرات تهدده بالابتعاد، ومرات تشكو حنينها إليه، ومرات تطلب منه إنهاء البعد الإرادي الذي حكم عليهما به، ومرات تثور عليه ولا توقف غضبها، بعد نوبة غضب بعد أن رأت صورة له في فرح صديق وذراعه مخفية تحت المنضدة شكت أنه لم يقم بعمل عملية كما قال لها، اتهمته باتهامات كثيرة، واحتدت عليه، بعث لها بصورة وذراعه مربوطة، وقام بحظرها، عرفت أن غضبها زاد عن حده هذه المرة، لكنها محقة فهي لا تعرف عنه شيئا إلا من خلال "فيسبوك").

بالنسبة لي فقد وصل تهكم الراوي العليم إلى ذروته مع الإيروتيكية البارعة التي وصفت بها سماح عادل تحضير جوليا لذهابها إلى بيت غسان ولقائهما الجنسي الأول .. كأن الغيب أو القدر أو الموت هو الذي يضاجع في الحقيقة تلك الغفلة الشهوانية التي تستعمل جسدي جوليا وغسان .. كأنه احتفال مخبوء بما يظنانه بداية جديدة، وبالعلم الكامل لذلك الحديث بينهما الذي لن ينته حتى بنهاية عمرهما.

أربعون عاماً في انتظار إيزابيل: أن تغيب لتحكي

تناوش رواية (أربعون عامًا في انتظار إيزابيل) لسعيد خطيبي الصادرة عن منشورات ضفاف والاختلاف؛ فكرة بناء الحكايات اعتمادًا على الغياب .. غياب الذات .. غياب الآخر .. غياب الذكرى المشتركة .. غياب الغاية المؤكدة من تكوين العالم الذي يمكن ينشأ عن تمازج لانهائي من الحكايات، أو بالأحرى تداخل لا ينقطع لظلالها غير المشبعة.

(سأرسم لوحتين أخيرتين ليوميات إيزابيل إيبرهارت، أردمهما في حديقة البيت، بين الكرمة وشجرة الليمون، وسأفعل الشيء نفسه مع اللوحات الثلاثة عشرة الأخرى، وابتلع، كالعادة، كلمات سليمان الصاخبة ولعناته. لن أرد على لومه لي بأنها فعلة مخلة بأخلاق الفن، فقريبًا، سيدرك أني عشت لأرسم وأدفن فني، وأن ثقتي كبيرة في أناس يأتون من بعدي، يحفرون عميقًا؛ بحثًا عن لوحاتي، ليقيّموها بأنفسهم يحكموا عليها: قد يرجمونني بتهمة الاستشراق، يبصقون عليّ، ويتبولون على رسوماتي وعلى اسمي، ويتهمونني بالعمالة والفجور، وربما سيحبونني، يحدقون طويلا في أعمالي، يشيدون بها، ثم يعلقونها حيثما شاؤوا: على الحيطان العارية، أو في بيوت الله المعبقة بالبخور، أو يعرضونها في السوق الأسبوعية صباح كل جمعة، يأكلون من ثمنها القليل خبزًا حلالا، وقد يجعلون من بيتي هذا، الواقع بين المسجد ومقبرة لشهداء الثورة، متحفًا أو مزارًا أو قبة للزاهدين، ويكتبون سيرة لي غير سيرتي الحقيقية).

لا يجدر بنا أن نفكر في لوحات (جوزيف رينشار) التي رسمها اعتمادًا على يوميات الرحالة (إيزابيل إيبرهارت) بعد عثوره عليها بقدر ما ينبغي ـ وفقًا لهذا الإغواء ـ أن نفكر في كافة اللوحات غير المنجزة، التي لم تغادرنا سواء عن آخرين لم نقابلهم، وإنما أتيح لنا أن ندرك انسجامًا أو جدلا ما بيننا وبين آثارهم، أو أولئك الذين ينتمون إلى عالمنا الشخصي، ومع ذلك لدينا ضرورة لمحاولة اكتشافهم بعيدًا عن حضورهم المتعيّن بوصفه ـ رغم كل شيء ـ قمعًا لخيالنا.

(تتداخل في ذهني الذكريات، وأعجز أحيانًا عن الفرز بينها. ربما هي مقدمة ألزهايمر! مع أني أستبعد ذلك، لست هشًا بما فيه الكفاية لأفقد ذاكرتي كليًة، مازلت ـ مثلا ـ أتذكر أيامًا مهمة من حياتي، خصوصًا لما كنت أتلقّى الأوسمة الشرفية في باريس: وسام صليب الحرب، وسام المناضل، وسام جوقة الشرف وميدالية الفارين، التي منحت لي تكريمًا لشجاعتي في الفرار من معتقل ألماني).

في (أربعون عامًا في انتظار إيزابيل) يعد التيه هو الجسر المشترك بين جوزيف وإيزابيل .. بين يومياتها ولوحاته .. لكن هذا الجسر ليس مجرد طريق مجازي بين حياتين، وإنما متاهة من الممرات المتشابكة لحيوات أخرى امتلكت الدوافع التي تبرر عبورها نحو هذا الاندماج.

بهذا يستطيع كل عنصر أو فضاء داخل الرواية أن يتجسد لدينا في صور ذاتية بديلة ومتباينة: الصحراء .. العنف السياسي .. الحروب .. النبذ .. الخروج من ديانة إلى أخرى .. الاغتراب .. الموت .. أما التساؤل الذي سنجد أنفسنا في مواجهته إثر هذه التأملات فهو: كيف يمكننا أن ندفن لوحاتنا غير المنجزة عن الآخرين مثلما فعل جوزيف؟ .. كان لهذا المحارب القديم قدرة على

الاستجابة لرغبته في رسم يوميات إيزابيل، وفي المقابل لن يكون بوسع كل من افتقد هذا الاحتياج سوى أن يترك لوحاته الخاصة عن الآخرين مدفونة داخل جسده، وبالتالي ستحصل هذه اللوحات على دفن مضاعف حين يصير هذا الجسد جثة في باطن الأرض.

لم يكن لجوزيف القدرة على الاستجابة لرغبته في رسم يوميات إيزابيل فحسب، بل كان في استطاعته أيضًا التفكير في معنى أن يدفن لوحاته، في الأسباب الوجيهة التي تجعل من تحويل هذا الإلحاح إلى واقع أمرًا ملزمًا .. هل فكر جوزيف في حكاية أصلية لا يمكنها أن تروى أبدًا مهما تعاقبت اللوحات؟ .. هل شعر بأن الحكاية لا تحدث إلا عبر اكتشافها في حكايات أخرى، أو بشكل أدق، داخل الفراغات الصامتة لهذه الحكايات، وهذا ما سيحتم بالتالي عدم العثور عليها؟ .. هل كان يطمع في إعجاز ما يقع خارجه زمنه الفردي، أي يقوم بشكل أساسي علي غيابه عن الحياة ـ مثل إيزابيل ـ ويمكنه توظيف هذه الحصيلة من الإشارات والتصورات والعلامات في الوصول إلى هذه الحكاية، التي ربما ـ نتيجة لذلك ـ ستمنح كافة الموتى أبدية مثالية؟.

(خسرتها يوم هجرتها، وهي أرملة، مدة فاقت العام، وأنا مراهق في الخامسة عشرة، وذهبت للعيش في دير بعيد، بالقرب من مرسيليا، بعدما شعرت بأنها تراقب كل خطواتي وتفاضل بيني وبين أخي أوليفيي، وأني صرت مثل سجين في حضرتها، لا تترك فرصة من دون التعليق على تصرفاتي، ونهري ورفع صوتها عليّ، أمام إخوتي وأمام أطفال الجيران، ثم خسرتها يوم رفضت أن أعيش معها في البيت، بعد الحرب، وتركتها لأشتري شقة في ضاحية باريس، وخسرتها مرة أخيرة ونهائية يوم ماتت، بعد عشر سنوات من وصولي إلى الجزائر، بسرطان الكبد، وهي مستاءة من خياري بالذهاب للعيش في بلاد بعيدة عنها).

إن ما يمكن أن يلهمنا به جوزيف، وبشيء من الإصرار أن كل سعي لتحويل المراوغات الحكائية إلى يقين سيؤدي إلى موت ذلك الغائب الذي نحاول إيجاده، وأن ما نسعى لبنائه حقًا ليس أكثر من احتمال متغير، قد لا يحدده سوى ما تدعيه الشذرات المتأرجحة من إمكانيات مؤقتة للتماسك، أو بأنها على وشك الوصول إليه .. هذا بالضبط ما يشبه إطعامك لقطة صغيرة، كما كان يفعل جوزيف .. أن تعتني بحياة في بدايتها، تراقب تحولاتها دون أن تضمن ما ستصير إليه، فضلا عن تأكدك من حتمية موتها.

(وضعت الأوراق على حجري مجددًا، رتبتها بحسب ترقيمها، وطلبت منه، قبل أن أبدأ، أن يوقفني عند كل مقطع لا يعجبه، أن يطلعني على رأيه، أن يتدخّل كلما لزم الأمر، ويضيف من عنده أشياء تكون ربما وقعت سهوًا من الحكاية، وأن يساعدني على إكمالها، وسرد كل الأشياء المهمة وغير المهمة التي مرت في حياتنا ولم أنتبه إليها، أن نتم قصة الأربعين التي جمعتنا، قبل أن يتوقف قلبي عن النبض أو يتصل بي سعيد بن لخضر خطيبي كما وعدني، وأسلم له مخطوط إيزابيل إيبرهاردت، وأقطع بعدها مباشرة علاقتي بالأدب، أخبرته أن مخطوط الرحالة الملعونة ملك له أيضًا، أن يسلمه لابن لخضر بنفسه لو زارني عزرائيل هذا الأسبوع).

تخرج بنا الرواية من التاريخ إلى السلطة الغيبية المبهمة التي يبدو أنها تحكم بناء حكاياتنا مع الآخرين مهما كانت الخطوات التي سنتخذها لتحقيق ذلك، ومهما كانت المصائر التي ستنتهي إليها هذه الافتراضات .. كأنك حينما تكتب أو ترسم عن وجود محتمل مع آخر فإنك في الحقيقة

تحفر داخل ما يشبه ذاكرة عامة للقهر، تستعمل هذه الرغبة التي تسيطر على أجسادنا في أن نكون أكثر من مجرد أفراد على وشك التبدد .. كأنك حينما تحاول تكوين سيرة جديدة مشتركة بين عالمك وحياة أخرى أملا في اكتشافات شاملة، تحرر بالضرورة كل ذات من كوابيسها فإنك تعيد صياغة نوع من العماء الحتمي الذي لا يكتفي بتحديد مسارات التباعد والانفصال، وإنما يهيمن كذلك على كافة التدابير التي يمكن اتخاذها من أجل خلق وجود مغاير، حتى لو تمثل هذا الوجود في كلمات مكتوبة، أو في خطوط وألوان.

هذا ما يمكن أن يمنحنا في الوقت نفسه شعورًا بإيمان خاص لدى الرواية بأن الأسرار المدوّنة في الأوراق واللوحات ـ في ظل خضوعها لهذا الاستبداد ـ هي الملامح الأكثر قربًا للعدم الذي لا يمكن التعرّف على وجهه .. بكل ما في الكلمات والخطوط والألوان من ارتباك ونقص وتشوّش، وحتى الخذلان الخبيث المتربص دائمًا في ثنايا النصوص والرسومات؛ يعلن دائمًا الظلام عن نفسه، كقرار أزلي محصن، لا يمكن إزاحته، أو الوصول إلى وصف مثالي لإقرارنا بوجوبه المطلق.

الجندرية الذكورية .. حدود المقاومة

حينما شاهد أشرف المدني بطل رواية (الوشم الأبيض) لأسامة علام فيلم (كلب أندلسي) لسلفادور دالي ولويس بونويل، لم يكن مشهد قطع عين البطلة مفهومًا بالنسبة له، لكننا حينما نفكر في هذا الفعل بوصفه تخريبًا لبنية النظر، أي تدمير السلطة المفاهيمية للوعي البصري تحررًا من تاريخه فإننا سنكون أمام شخص يشاهد في الفيلم ممارسة مقاربة إلى حد ما لما يقوم به في الرواية دون أن يدرك ذلك .. ما هي بنية النظر التي حاول أشرف المدني أن يقطعها؟ .. إنها السلطة الرمزية للذكورة في كافة أشكالها العنصرية، والتي تحتل ما يمكن تسميته بأبوة التاريخ المجسّدة في شخصية (جون) .. لا يمثل أشرف هنا الرجل المتمرد على قطيعه الذكوري بقدر ما يمثل الذات التي تسعى للتحرر من طغيان التمييز، واسترداد الدمج الإنساني بين الذكوري والأنثوي كجوهر أصيل للوجود عن طريق إنقاذ الأنثى من عذابها الأزلي، والتي تمثلها الفتاة (مود) .. الذات التي تتأمل وحدتها، وتفكر في هزائمها كمعاناة بشرية، وليست انتهاكًا لقداسة الكائن الأرقى، أي الرجل الذي يحمل الخصال الازدرائية، بقوة تفوقه الجندري.

(الجميع فى لحظة مريرة سيرحلون و يتركوك تجتر ذكرياتك معهم. ليرحلوا هم أيضا فى طريق وحدتهم و ذكرياتهم. البشر تعساء جدا لأنهم لا يملكون سوى الذاكرة و الوحدة و جنون الدوران الدائم فى متاهة البحث عن المؤانسة. أحيانا كثيرة أحسد مرضى التوحد ربما لأنهم الأصدق فى رؤية العالم على حقيقته. بلا ضجيج تخبرهم عقولهم ، التى نصفها لسذاجتنا بالمريضة، بأنه ليس هناك مايحتاجونهم سوى أنفسهم فقط. لتبدأ رحلتهم الأهم الى الداخل. فيصلوا سريعا الى جوهر الحقيقة. ربما أسرع من العجائز أنفسهم بعد عمر طويل لايسمح لهم بالوقوف مرة واحدة، مرة واحدة فقط، للنظر الى الداخل).

إن أشرف المدني ليس إنسانًا مثاليًا بقدر ما يبحث عن المثالية الغائبة، والتي تعني في تصوره إزاحة العوائق الأنانية من طريقٍ يمكن للسلام الأخوي أن يقطعه نحو الكمال .. التعويض المناسب عن انفصال آدم وحواء .. ربما نشعر أيضًا أثناء هذه الرحلة لتحرره الذاتي أنه يمتلك إيمانًا ـ حتى لو لم يكن مدركًا بالنسبة له ـ بأن هذا التحرر لا يتعلق به وحده، وإنما يتعلق كذلك بالموتى الذين حطمتهم هذه السلطة، ولن نكون مخطئين لو تعاملنا مع رسالة صديقه (نواز) ورسالة أبيه كدليلين دامغين على هذا .. كأنه يعيد للموتى الأنثى التي فقدها كل منهم مثلما سيفعل هو نفسه في نهاية الرواية، وأقصد هنا ما ستصير إليه علاقته بزميلته الطبيبة (هناء محمود).

(أشعر بأن الأرض تحتضنى، أحس بنفس الآمان الذى كنت أشعر به فى حضن والدي، الذى لابد و أن عظامه تحولت الى رماد مثل هذا الرماد فى مقابر أهلي بسيوة. أعطاني هذا الشعور راحة استطعت معها التخلص من كل ألمي. و كأنني أعود بسلام الى جوهري الأرضي. متحدا مع كل أرواح من سبقونى منذ بدء الخليقة. لألامس لأول مرة معنى السلام الأبدي. أتصل بروح الخالق الذى أحب أن نكون من التراب، لأنه ربما أكثر قيمة من كل المعادن التى تخيلنا أنها نفيسة. مجرد ارتمائي على الأرض كان كأنه عودة حقيقية لسلام حياتي السعيدة فى رحم أمي. وفي غمرة كل هذه السعادة كان جسدي يزيد من التحامه بالأرض. وكأنه باستطاعتي الذوبان كلية فيها. والتحول الى مجرد نبتة صغيرة تحمل زهرة لا أعرفها. كان من الممكن أن أمكث

هكذا لسنوات لا يهمني أن أعرف عددها. لولا يد تيكانا التى أيقظتني من حلم سلامي الذي بلا حدود. لتذكرني بوجودها و بكينونتي البشرية المريعة).

لكن الرواية تطرح أيضًا استفهامين أراهما ضروريين للغاية: هل تمثل هذه السلطة الرمزية أساسًا يمكن خلخلته فعليًا، أم أنه طبيعة تخضع لأبوة تتجاوز التاريخ نفسه، وأقصد هنا الأبوة الإلهية؟ .. هذا التساؤل هو ما سينجم عنه الاستفهام الثاني: إلى أي مدى يمكن لـ (ذات) أن تتحرك خارج ذكورتها، أو بالأحرى خارج ما يفترض أنه حدود هيمنتها المحكومة بإرث لم تتدخل في إنتاجه، كما أنها ليست إلا ممرًا مؤقتًا له؟ .. لنفكر جيدًا في التناقض بين (التراب الأكثر قيمة من كل المعادن التي أحب الخالق أن نكون منها)، و(كينونتي البشرية الوضيعة) في الفقرة السابقة .. إنه الفصل التقليدي بين (الطهارة) التي أنتجت أجسادنا، و(الدنس) الذي صرنا إليه .. كأن هذا لا يمكن أن يؤدي إلا ذاك .. هكذا يمكن التفكير في إجابة للاستفهامين حول الأبوة الإلهية، وحدود التحرك خارج الذكورة.

(ربما أدركنا أن انصهار الوقت لا يؤدي إلا لإعادة تكوينه. فالانصهار لا يؤدي أبدا الى فناء المادة الخام. لأنه يعيد تشكيلها. تماما كالوشم الذى لا يفني الجلد و لكن يعيد تشكيله برسم مختلف. و تبقى اذا ذاكرتنا التي تصهر الوقت و تحتفظ لنفسها دائما بمادته الخام. ذكرياتنا عن الوقت نفسه الذى ينتهى بفنائه الذاتي. الآن فهمت لماذا أرسلت لى كارما هديتها الجميلة).

لو وضعنا عدم فهم البطل لمشهد قطع العين في فيلم (كلب أندلسي) بجانب تحليله (المسالم) للوحة (إصرار الذاكرة) لسلفادور دالي فإننا سنكتشف معنى آخر للبحث عن المثالية الغائبة عند بطل الرواية، والتي تتجاوز السلام الأخوي بين البشر .. إنه الحد الذي سيتوقف عنده أشرف المدني، حيث العودة الحتمية إلى (الرجل)، كأنه كان طوال الوقت يعمل على إنقاذ السلطة الذكورية بأن يجعلها ضامنًا للاندماج المنتظر مع الأنثى .. إن أسامة علام لم يقترب من المطلق الذي قطع لويس بونويل عينه في (كلب أندلسي)، وسخرت منه ساعات سلفادور دالي الذائبة في (إصرار الذاكرة) بل كان يسعى لتصحيح نتائجه فحسب .. أن يعالج الخلل الذي انحرف بالطبيعة ضد إرادة هذا المطلق .. كأن الوشم الأبيض قرار غير مرتبط بالغيب، أي لعنة طارئة يمكن محوها في يوم ما.

سيرة سيد الباشا: مزحة البحر

كان يمكن لأحمد الفخراني أن يختار إحدي قصص والت ديزني ولتكن الجميلة والوحش أو الأسد الملك مثلا ـ ليعيد إليها الوحشية والصفات الأصلية للقصص الشعبية التي تعبّر عن غرائز الإنسان التي تم نزعها، أو أن يخلق حكاية جديدة، تحمل روحًا خيالية مشابهة لعالم ديزني، ليكشف من خلالها عن كيفية تحويل هذه الحكايات إلي قصص لطيفة، منزوعة الأنياب، تنشر الطاعة، ومن ثم يعطي لهذه الحكاية وضعية أشمل .. اختار أحمد الفخراني في روايته (سيرة سيد باشا) الصادرة حديثًا عن دار الياسمين الطريق الثاني، أي أن يخلق حكاية أخري مبنية علي الغرابة نفسها، ولكن هذا الكشف المشار إليه لا يتم في سياق التحديد الحاسم لآليات معينة، وإنما ينتمي إلي نطاق تهكمي واسع من التشابكات والاحتمالات غير المستقرة .. دراما هازئة، مشغولة بالبحث والتتبع والمكائد والمصادفات والانعطافات والتحولات الهزلية والمجابهات المتعددة كأنها تنوي الإفصاح عن يقين ما بشكل تدريجي لكنها في الواقع تعمل علي انتهاكه .. الرحلة في بُعدها الساخر وليس الوصول .. كأنه السرد المضاد لمشروع والت ديزني وقد قرر اللعب بنفس أوراقه .. لهذا فالرواية هي حيلة كبيرة متعددة الفخاخ لاصطياد الثقة .. لا تشعر باللذة داخل الألم فحسب بل تراها أمام عينيك كمتاهات مكرّسة للعب أولا وأخيرًا .. قوانين الفرز، وأحكام التصنيف، وتشييد التراتبيات المنمقة، وقد صارت استعمالات شبقية للتأمل والافتراض والضحك.

(والت ديزني، المشاء الأعظم. مثل سيد الأعلي، تحقيق نسبة من مجده هو طموح سيد النهائي. الرجل الذي أسس عالمًا دون موهبة سوي اصطياد المواهب. ميديوكر أصلي. رغم ذلك نجح في تخطي كل شيء، والسيطرة علي العالم بضبط إيقاعه عبر الشخصيات التي أنتجتها مؤسسته. وعندما مات ظاهريًا أمام العامة نجح في السيطرة علي هذا الكيان العظيم، الذي ينتمي إليه سيد كورقة في شجرة وارفة: مديرًا لهيئة الأمن القومي للكوكب).

إذا كانت الرواية في صفحاتها الأولي تؤسس لما يشبه صيغة شكلية للفروق بين المشائين وغرباء الأطوار،والتي يمكن أن تعطي انطباعًا قويًا بأنها تسعي طوال الوقت لتعيين نفسها كقواعد بطريقة أو بأخري إلا أن هذه الصيغة تتقدم نحو تفكيك نفسها .. هذا ما قد يجعلنا ننظر إلي المشائين كأنهم يمثلون الشكل الرسمي لغرابة الأطوار أكثر من أي شيء آخر .. إن أي ميديوكر، مؤسس لنمط سواء كان زعيمًا أو فنانًا أو صحفيًا، يستطيع في أي لحظة أن يباغت العالم بالكشف عن جذور غرابة الأطوار في طبيعته .. يمكن لأي خالق للحقيقة التي تحجب الحقيقة، والمعرفة التي تمنع المعرفة أن يظهر ما يدل علي أن قيامه بهذا القمع هو إثبات صريح ومباشر لغرابة أطواره .. أنه يمتلك أصولا جوهرية لهذا (التنميط) مكوّنة من هذه الغرابة .. ربما ما يجدر مقاربته كعنصر رئيسي في الرواية هو الإبتعاد الذي تنتصر له في النهاية عن تقرير تعريف قاطع لغرابة الأطوار .. هو انتصار ربما للاختلاف بين غريب أطوار وآخر .. بين غرباء في قمة السلطة، وآخرين في أطرافها القصوي مثلا .. يجب أن يكون الطابع الغرائبي للرواية ـ لو اضطررنا مؤقتا لاستخدام التصنيف ـ أن يكون دافعنا لتفادي الخطوط التي تريد أي معرفة أن تضعها تحت حقيقة ما، كأن نتعامل مع كل فكرة ونقيضها عن (شمس المعارف) علي سبيل المثال بوصفها دعابة لا بأس لو تم تصديقها مؤقتًا بعين مفتوحة كي نستمتع، أو لنساير(التطور الدرامي) بشكل خاص.

(كانت خدعتهم: هي ادعاء أن هناك نسخة ممنوعة عن كتاب مخيف يتحدث عن السحر وتسخير

الجن لرغبات الإنسان بنفس الاسم، لإلهاء الناس عن البحث عن الكتاب الأصلي. سيجعلون الحصول علي النسخة المزيفة صعبًا بمنعه من المكتبات العامة، وسهلا في نفس الوقت).
هناك ملاحظة أساسية بالنسبة لي في (سيرة سيد باشا) وهي أن غرابة الأطوار غالبًا ما يكون لها علاقة بالوفرة: وفرة الكلام .. وفرة أعواد الثقاب .. وفرة الأعضاء الجنسية المأكولة .. ما الذي يمكن أن يشير إليه هذا؟ .. إنه يقودنا إلي أكثر من اتجاه في آن واحد .. السيولة العدائية للتاريخ التي تُغرق غرباء الأطوار غير الرسميين، وتمحو وجودهم وآثارهم، أو تجعلهم (متجرّئين علي الخلود) .. الفيض المظلم لما وراء التاريخ، أي الموطن اللانهائي لدوافعه .. الطمس والضياع داخل المشابهة العنيفة للحشود الغريبة التي تتعاقب علي مدار الزمن، وقتل أي محاولة لبناء حياة خارج هذا التماثل .. لنفكر في هذه الوفرة ونحن نتأمل مشهد سكب البحر في فناجين وجرادل بلاستيك بين مجدي وهبة ويارا .. البحر حيث السيولة والفيض والابتلاع .. التفادي المستحيل للموت عبر احتواء العالم في حيواتنا الصغيرة .. فرصة الحياة المعدومة بمحاولة استيعاب القدر داخل ضآلة أجسادنا .. الفناء الذي يجبرنا علي التأكد من أنه لا فكاك من البحر.
(قالت يارا لوهبة: متي تتوقع انتهاء العمل؟
نظر لها معاتبا: لو توقفنا عن السؤال، واستمر الإخلاص.
واصلا سكب البحر في فناجين وجرادل بلاستيك. لم يلتفت لعينيها الواقعتين في الغرام.
عندما رأت ذلك المجذوب، يحاول أن يفرغ البحر عبر فنجان صغير، عرفته رغم كل الحجب: الكرش، الزبيبة، الجلباب، اللحية الكثيفة. إنه فتي أحلامها، وهبة الوسيم، الذي تخلل السينما بمشاهد لم يكن بطلها. مات قبل أن يعرف رأسه الشيب وتدرك حيويته الترهل. من امتلك القوة للخروج علي القانون، والضعف ليشيد بأهميته.
كانت يارا في إجازة للاستشفاء من إعياء مقيم بسبب حبيبها السابق حامد، الذي عاش حياته يقتات علي الحديث عن صناعة فيلم وثائقي عن حياة مجدي وهبة ورغبته في الموت صغيرا ولو بالسرطان. فزرع فيها كابوس رغبتها في القتل دون أن تكشف. وهو ما أقره وهبة: زمن يرغب مخلصا في القتل، فعليه أن يكون مدربا علي إخفاء الأثر.
رغم أن وهبة كان قليل الكلام فإنه كان أكثر حنوا عليها من حبيبها السابق، وإن لم يكن أقل صرامة. لم يعترض عندما حاولت مساعدته في سكب البحر في فناجين قهوة. بل ربت علي كتفها مشجعا عندما اشترت جرادل بلاستيك من التي يلهو بها الأطفال علي البحر).
تمثل يوليا الحياة كما ينبغي أن تكون مؤلفة من بصمات غرباء الأطوار الذين لا يجيدون أي شيء .. خساراتهم، وأسرارهم، ولكنها ايضًا ـ أو نتيجة لذلك ـ هي الحياة المبهمة التي لم تكن، ولهذا فهي القادرة دائمًا علي التهديد، والخيانة، والعقاب .. الواقع والكابوس والحلم في نفس الوقت .. الكتاب الإلهي وقد صنع بأوهام كل (دراما) بشرية كان يتعين عليها أن تسترسل لبلوغ الأبدية، أو النكتة التي تمثلها فكرة الأبدية .. هي تشتمل أيضًا علي ما هو أبعد من الذوات الإنسانية، وأقصد هنا الأشياء الصغيرة الهامشية المهملة (غير التافهة) المتطايرة في الشوارع والحجرات وفيما بين السماء والأرض ولا تعد ظلالا لغرباء الأطوار فحسب، وإنما آثار مستقلة لنفسها أيضًا .. إنها الجنة والغابة معًا.
(لم تك شيئًا. كانت فراغًا صنعه مَني الرجال. كل رجل تمثلته وأسال منيه عليها صنع ما هي عليه الآن. ستة رجال محددين علي الأقل، وعابرون بلا عدد لم نتمكن من تسميتهم، سنطلق

عليهم طوب الأرض .. من هؤلاء خلقت يوليا، التي كافحت كثيرًا لاستبدال حقيقتها كصورة بلا معني، هواء يتمثل ما حوله .. لقد صنعت صنعًا من هذه المضاجعات).
إن أيا منا لو أراد أن يكتب سيرته فلن تكون سوي أوراق تتوالد ذاتيًا ـ هل نسينا الوفرة؟ ـ مدوّن فيها (لا فكاك من البحر) فقط، كما ستكون هناك (يارا) ما تعيد مؤقتا قضيب صاحب السيرة إليه بعد أن توسل كدجاجة لا كسيد عظيم، فضلا بالتأكيد عن بعض الفناجين والجرادل البلاستيك الفارغة، حيث الخلود ليس إلا وفرة تلتهم نفسها ببطء.

الخطاب الروائي كحلم يقظة

تحاول شخصيات مصطفى عبد ربه في روايته (بيوت عارية) الصادرة عن دار العين أن تبني أماكن لها فيما وراء أماكنها الواقعية؛ أي فيما يتجاوز أجسادها وعلاقاتها، وفضاءات حركتها الاعتيادية .. هذا البناء يُخلق وينمو ويتبدد ويُعاد اكتشافه بصور متعددة ثم ينشأ من جديد من خلال مقاومة ما .. اشتباكات تبدو صغيرة وهامشية مع المحيط الإنساني لكل شخصية، ولكنها بعين المدينة تمثل هوية لا تتسم بالبساطة لوجودها، فضلا عن أنه لا يمكن اختزالها في إشارات مجحفة .. كيف يمكن للغة أن تكون دليلا على هذا؟ .. يمكننا الشعور بالاستخدام التقريري للغة عند مصطفى عبد ربه كأنه يسعى لتثبيت يقين بآلية ما في حركة الشخصيات وتتابع الأحداث وتطوّر خبرة النزاع بين الرغبات الذاتية المتنافرة .. هذه الآلية توحي دائمًا بالطبيعة القهرية للقدر .. بحتميته داخل كافة المتغيرات العشوائية، غير المتوقعة أو كما سبق وأشرت محاولات بناء الأماكن الشخصية فيما وراء الواقع .. تعطي اللغة هذا الحسم الضمني بأن كل هذا كان ينبغي أن يحدث، كما لو كان من ينفذون الأمر أو من يقاومون هزائمهم منذورين لجعله هكذا.

(ولما ذهب صالح أبو العز إلى مبنى الحي ليسمي الشارع بإسمه، عرف أن عبود قد سبقه فاستشاط غضبًا، سب الموظفين فطردوه. دخل صالح المقهى هائجًا مضطربًا فرأى عبود جالسًا يدخن النارجيلة باسترخاء والعمال من حوله. صرخ فيه وسبه، وحال العمال بينهما، ودفعوا صالح أبو العز بعيدًا ناحية بيته).

من ناحية أخرى يمكن لهذا التراكم الذي تحققه الوفرة البشرية المتقاطعة من التفاصيل والأحداث أن يكون تاريخًا حقيقيًا للموت .. لماهية الفناء الذي يعمّق جذوره مع كل إيماءة أو كلمة أو حيلة تمر عبر هذه الشوارع التي تسعى المدينة من خلالها وعبر أجيال متعاقبة من الصراعات أن تتفادى انهيارها .. يصبح الموت جوهرًا لما نظنه تواطؤًا حتميًا بين أبناء هذا العالم الروائي لتشييد الحياة وحمايتها .. هذا الجوهر لا يعلن عن ذاته على نحو صريح من خلال التعمّد التقليدي للتركيز على ما يبدو أنها أحداث أساسية في الرواية بقدر ما يحقق هذا من خلال تلك الفقرات التي يظهر معها أنه لا يقصد شيئًا .. كأن ما يدور خارج الفضاء المنظور إليه كمتن هو العلامات الأصلية لهذا الموت.

(صعد بعد عدة أيام فرأى الكتكوت ذا الشامة البنية على رأسه واقفًا جوار الحائط . لا يجري مثل البقية. يعلو صدره ويهبط ببطء وبشكل ملحوظ. يفتح عينيه ويغلقهما بصعوبة. تحوم حوله دجاجة تقأقئ ملتاعة. تريد أن تفعل له شيئًا لكنها عاجزة).

تؤسس محاولات بناء الأماكن في ما وراء الواقع لعجز مبهم .. كأن هذه المحاولات هي السيرة الحقيقية لهذا العجز الذي يتجاوز تمثلاته الحاضرة في القتل والفقد والإحباط الجنسي .. هو يمتد نحو تلك المسافات الغامضة فيما بين الفعل وخيالاته .. بين الإدراك وتجلياته المتناقضة أو تجسيداته الملموسة والمختلفة .. بين الأثر وظلاله القادرة على طمسه، أي على جعله منسيًا تمامًا .. بوسعنا التحدث هنا عن الخطاب الروائي كحلم يقظة ملتبس .. يمكننا التفكير في الأسلوب الذي يتم بواسطته ترتيب المعطيات الحكائية بوصفه لعبة مراوغة مع ظلال الذاكرة واقتحام لفجواتها، وليس كمجرد رصد لظواهرها المباشرة وتأثيراتها الواضحة .. الخطاب الذي

يتخطى حدود الاستعادة والتوثيق نحو استنطاق الآماد المجهولة للأشياء التي أعلنت غيابها .. الوقائع اليومية التي مازالت تتكوّن رغم أنها تنتمي لزمن قد يكون منتهيًا بالفعل.

(تفرق الجميع وابتعد الرفاق. لم يعرف أحمد متى كفوا عن اللعب وعن الذهاب إلى االمدرسة معًا. كأنهم لايريدون أن يتذكروا ما حدث، وربما حرضهم الأهل على ألا يفعلوا. يلتقون في الشارع والمدرسة لمامًا، يتبادلون كلمات قليلة ويرحل كل منهم إلى شأنه).

ربما نشعر أن ما قرأناه في رواية بيوت عارية سبق وأن مررنا به من قبل .. سبق أن قرأنا ما يماثله أو شاهدناه، أو سمعنا عنه، أو عشناه بأنفسنا .. هذا لا يرجع إلى مشابهة بين تفاصيل الحكايات بقدر ما هو تماثل بين محاولات الكتابة عن هذه التفاصيل .. الكتابة التي تريد أن تكون مثل سطوع الشمس وهي تسند الجدران المتعبة للبيوت القديمة .. هذا يرجع إلى الكيفية التي تتعرى بها هذه البيوت.

اللغة في آخر البئر

تنتمي رواية (أخيلة الظل) لمنصورة عز الدين، والصادرة حديثًا عن دار التنوير إلى ذلك الفضاء السحري الذي يدفعنا للتأمل على نحو نقي في ما يمكن أن يعنيه الخيال والكتابة كلاهما للآخر. القراءة هنا ليست إعادة كتابة بل كتابة أصلية للنص ذلك لأن التفاصيل الروائية ليست ناجمة عن الكتابة بل هي الكتابة ذاتها، أي أنها الفعل الكتابي الخام، المشغول بنفسه قبل أن يتحوّل إلى معطيات سيتم لاحقًا الاشتباك معها وخلخلة نظامها. نحن نعبر المدى المراوغ الذي يستطيع أن يجعل كل شيء يبدأ بهذا التحريض الشهواني: (تخيّلوا معي).

الخيال في الرواية قوة طاغية لا تتعطل من خلق الاحتمالات، وتنطوي بداهة على إمكانية الاستمرار في تطوير صورها دون توقف. هذا التوالد القهري تتكفل الكتابة بحمايته من الثبات، وتحافظ على بقائه منذورًا للمحو. يمكننا التفكير في هذا المحو باعتباره قابلية التبدد طوال الوقت بأشكال متغيرة ولانهائية. الكتابة إذن بوسعها أن تمنح تعريفًا للضياع بأنه القدرة الدائمة على أن يظل الاحتمال مراقبًا لكينونته، أن يتتبع تناثرها واختفاءها وإعادة تجسدها بشكل متواصل. يبدو الأمر أشبه بفقدان محسوب للذاكرة، ذلك لأن كل تعمية يتم تعويضها أو استداركها في تمثّل آخر مختلف، وهو ما يجعلها بالضرورة لعبة حضور وغياب، أو طريقة مثالية لتشريح كل ماض. هي الحالة التي يمكن اعتبارها درجة القرب القصوى من هذه السطور التي كتبها (آدم) في قصته (ناسك في غابة):

(فضّل أن يكتب نصوصه في الهواء، أو يخطها على الرمال بيد مرتعشة، ويسارع إلى محوها في الحال. على طريقته الخاصة وبطقوس غير مفهومة لسواه، أخذ يمجد الفناء ويتعبّد في محراب العدم. لطالما كان وسوف يظل ابنًا مخلصًا للعابر والمتطاير).

هناك مقارنة أجدها ملفتة بين كسر كاميليا للمزهرية الثمينة التي تمتلكها أمها في (أخيلة الظل)، وتضييع هدير لخاتم أمها في رواية منصورة عز الدين السابقة (جبل الزمرد) .. أفكر في الكسر والضياع كفعل واحد يمثل بداية تصدع العالم، الشرخ الطفولي الذي سيمتد ويتسع لتتحول الحياة بعده إلى فقد متواصل. يصبح هذا الفعل أيضًا في الروايتين إشارة لسفر، للقاء غريب في مدينة بعيدة، للبحث عن الحكايات التي يمكنها أن تعوّض هذا الفقد في نسخ مختلفة من الذات. للقبض على أسلوب ما لتغييب هذه الحكايات، واللعب بالتخلي سعيًا وراء حكاية أصلية مبهمة، والهروب منها. سنلاحظ أيضًا حضور الشخصيات والعوالم الموازية، وكذلك التكرار في الروايتين كصيغة جمالية لإعادة التأسيس المستمرة، وهو ما يفجر بالتالي هواجس المطابقة والتماثل والتحريفات بين النسخ. في الروايتين أيضًا هذه الروح الكونية التي ترتحل داخلها منصورة عز الدين مع الاختلاف بين الجوهر الأسطوري لـ (جبل الزمرد)، والحلمي أو التخييلي / الكتابي في (أخيلة الظل). تكتب كاميليا حكايتها بنفسها وعبر شخصيات أخرى، أي تمارس تحريفها الخاص قبل أن يحدث بفضل اللاحقين. تراقب عملية التدوين لهذه الحكاية، كأنها ـ أي كاميليا ـ تتصرف وفقًا للحكمة ـ أو هكذا تبدو ـ التي اكتشفتها هدير. لننتبه كذلك إلى أن شظايا الكريستال حاضرة مثلا في علاقة أولجا وفلاديمير، كأنما فكرة الهوة تعلن عن نفسها دائمًا بهذه الشظايا أو ما يعادلها.

(أغمضت عينيها فواجهتها هُوّة سوداء تتسع داخل جسدها، التهمت في البداية الرحم، ثم المبيضين والكبد والكليتين، فارتجفت كاميليا وحدّقت في الغيوم المنسحبة خوفًا من أن تتضاعف الهُوّة وتطرد قلبها من تجويفه، خُيّل إليها أن السُحب ترسم صورة طفل يحبو، فامتنعت عن النظر لأعلى).

أفكر في أن الاستغراق في تأمل مساحة صغيرة من الأرض بين قدمين متباعدتين هو إغلاق الجسد على وعي سيحفر عميقًا في الداخل عند هذه اللحظة بالذات. هو وقت التنقيب إذن، طقس انفصال يأخذ (هنا والآن) لأسفل، وراء طبقات الذهن. كأنه شكل من التصالح مع التشويش الباطني، حيث يمكن الحصول على إدراك أكثر تركيزًا لما هو ضعيف وشاحب، بإقصاء ما هو قوي، وساطع، أي أنه إدراك أقوى للحقيقة الذاتية.

(حتى ذكرياته، لا ينحفر منها بداخله إلا أشدها خفوتًا وهشاشة. من طفولته تحضره فقط الروائح والانطباعات والأحاسيس، وتغيب الحوادث الكبرى. لا ينساها بالضرورة، فما زال يفخر بذاكرة متقدة، فقط لا تلح عليه، ولا يستعيدها مرارًا كعادته مع التفاصيل الهامشية).

تتحرك الظلال في رواية منصورة عز الدين كأن حياتها تقوم كليًا على العلامات التي تنتجها لتؤكد من خلالها هويتها كظلال، كاحتمالات خاضعة للتبدّل، ليس هذا فحسب، بل وتنطوي هذه العلامات أيضًا على استعداد كل ظل لأن يخلق ظلالا أخرى. هي صيرورة تكاثرية إذن. تناسل مطلق للاحتمالات، حيث يولد الظل من ظل آخر إثر مفارقة، احتياج، شرط مبهم لا ينبغي أن يُطالب بإثبات منطقيته، ذلك لأننا نتحدث عن شيء بعيد عن الحبكة، وعن الأبنية الحكائية الملتزمة بتبرير مواقفها. كل نسخة تبدو كأنما تخوض مغامرة أبدية لاكتشاف ماهيتها، لحل لغزها الخاص بواسطة ردم فجوات النسخ الناجمة عنها، أو بالأحرى الكامنة فيها، سد ثغراتها بكيفية لا تبقيها عالقة بها، بل تساعد على تجاوزها لمواصلة رحلة يجب ألا تكتمل. من هنا يمكن التطلع إلى كاميليا ليس باعتبارها ذات تعيد خلق نفسها في حكايات الآخرين، ورؤية ما فقدته ـ أو أوهامه ـ في صور مختلفة (الأب، دولت، منير، فريدة، آدم، روز، آميديا) ، أو أن (أولجا) تقوم بذلك أيضًا في حكاياتها فحسب (ساندور، فلاديمير، إيفان) بل إن كلا من كاميليا وأولجا تمارسان هذه الإعادة للخلق، وملامسة الفقد في حياة الأخرى، داخل كل شخصية تبدو للوهلة الأولى أنها تخص إحداهما فقط. كأنه نوع من التخاطر الذي يمتلك شفراته الخاصة ويتيح لهما استدعاء قصص، وجوه، مشاهد مبتورة، جزئيات عابرة، ولحظات تبدو هامشية، لتكوين حلم مشترك يتيح لكل امرأة منهما أن تحضر فيما يُعتقد أنها ذخيرة الأخرى. هناك دائمًا رجل وامرأة يعيدان دائمًا أسطورة خلق العالم عبر نسخ / ظلال أخرى لهما. رجل وامرأة ترتب منصورة عز الدين موعد لقاءهما عبر تخيلات وأحلام متواصلة ومتداخلة، لا تهمد، كأن كل موعد انتهى قبل أن يبدأ. لابد أن يكون هناك أيضًا طفل يموت، أو يُفقد بشكل أو بآخر.

(ليس الأمر أنها كانت تتبرأ من أهلها، أو لا تحبهم كفاية. كانت فقط مسحورة بتخيل فضاءات أخرى، إمكانيات وخبرات تتيحها لها أحلام يقظتها وأكاذيبها).

بالتمعن في الخبرة التي يستعملها الخيال؛ يمكننا مقاربتها بوصفها اقتفاءً للأثر. لكن الذات ـ وهي غير مركزية حتمًا، حيث لا توجد بداية أو نهاية، وإنما إرث مشتت من الدوائر المتقاطعة ـ لا تمارس الذات هذا الفعل كنوع من التماهي مع خطوات الآخرين، بل كأنها تؤدي نفس الخطوات

التي سبق أن حققتها ولكن في حيوات أخرى، وهي بذلك تقتفي أثر نفسها، كأنما تجرّب وجودها للمرة الأولى، حيث كل خطوة بمثابة وعد ببداية ما تقاوم الذاكرة. هكذا يمكن لكل ما هو خارج الذات أن يكون فاعلا في هذه الخبرة، أي أن يكون ظلا: المدن والبيوت والأشياء. هنا يمكننا تفحص الخيال باعتباره الحضور المستقل للظلال. العوالم المنفصلة لعناصر الماضي التي تحلم بنا. هذا التواطؤ بين البشر والمدركات الملموسة الذي ينجزه الخيال عبر المناورات الزمنية والمسارات المقنّعة، كأنه محاولة للوصول إلى المشهد المصيري الذي يرسل أشلاءه وشظاياه داخل الأحلام.

(الشخصيات الفنية هي ما يغويها، لا مبتكريها من الكتّاب. ليست لديها أوهام رومانتيكية عن عباقرة الكتّاب. على العكس، تؤمن تمامًا بأن بداخل كل منهم وحشًا يتغذى على ذاته والآخرين. معظمهم قاتل متسلسل، والإبداع وسيلته للتوازن أو للإيغال في تدمير الذات).

هناك حسية فائقة في سرد منصورة عز الدين لا تكمن في الإحاطة المهيمنة أو التشريح المجهري للتفاصيل، بل بدرجة أعمق في ضبط إيقاع الكتابة على تفاوت الشعور بالألوان والروائح والمذاقات والملامسات والأصوات. يتوحد السرد بالمكوّن الحسي المرصود نفسه، فلا يكون مجرد وصف له، الأمر الذي يجعلك ترى أضواء وظلال الموجودات والظواهر بمستوياتها المتباينة، وهو ما يحدد فاعليتها في الخبرة التي يستعملها الخيال كما سبق وذكرت، فضلا عن تكريس استقلاليتها.

(أسرته الفكرة لفترة: لغة تنكمش حتى تغرق في الصمت والسكون ويستعيض متحدثوها عنها بالإشارات. لغة تتلاشى، لا ريب، بما أنها محدودة، وبما أن الموت حدث يومي. ذكّره هذا بجدته، بشكل ما، بدت له كأنما كانت تنتمي إلى هذه القبائل وتحذو حذو أفرادها).

تكمن هذه الحسية أيضًا في تجسيد الانفعالات لا تمريرها، وذلك بواسطة التحكم في تدفق اللغة، الذي يمكن بطريقة أخرى أن نعتبره ترسيخًا متنوعًا لطبقات الحكي: الجُمل القصيرة، كأنها اختلاس للنظر، أو إخفاء للسر. الكلمات المتلاحقة في عبارة طويلة، كأنها زفرة مثقلة تتدافع في نَفَس واحد، أو كأنها ردم محموم للهوات السوداء التي تتسع داخل الأجساد. التأرجح. التمهل. التكرار لتأكيد شعور معين والاستمرار في مواجهته. الجموح الذي يقوده الثأر، أو محاولة التخلص سريعًا من حصار ما.

(تحمله ضلالاته إلى أرض أخرى. يرى نفسه فوق قمة جبل والسحاب تمر بجواره حيث يمكنه الإمساك به لو أراد، تزوره غابة أشجارها على وشك التجمد من شدة البرد، وفي بدايتها كوخ صغير ـ تغطيه من الخارج نباتات متسلقة بزهور أرجوانية وحمراء ـ ويخرج منه رجل وامرأة منشغلان بنفسيهما عمّا حولهما).

ربما نتصوّر أن جميع الأصوات داخل (أخيلة الظل) كأنما هي نبرات متعددة لصوت واحد، غامض، يخص ذات كونية تريد إيجاد تاريخها عبر الشخصيات والأزمنة والأماكن، أو عبر التبادل القائم فيما بينهم بشكل أدق. ذات عالقة في وضعية عابرة، تتخيل، داخل خفاء ما، أو أنها تخلصت من نفسها، أو ربما تعيش فناءها داخل هذه الظلال التي تحاول الكتابة مراقصتها.

حسنًا، يبدو أن أحد الاستفهامات الأساسية للرواية تتعلق بهذه الفكرة: هل في الرقص الذي تؤديه الكتابة مع الظلال بلوغ غاية أم منعها، أم تأجيلها أكبر وقت ممكن؟.

(لا دليل على ماضيه، سوى ارتعاشة يد الماكيير، وهي تقترب من وجهه. ولا ضمانة لحاضره، سوى انغماسه في أداء دور لا يدرك أبعاده).

تمثل الأخيلة نوعًا من الوفرة التي لا تنبعث فقط كصلات غير مباشرة بين ظلين، بل تقتحم الأطياف الجدلية للظل كافة الظلال الأخرى، وهو ما يؤلف اندماجًا وتخطيًا للذكوري والأنثوي في هذه الظلال. كأنه طريق يُمهّد تدريجيًا عبر نسخ تمزج بين الطبائع المتنافرة نحو تجانس ما، مخيلة موحدة تستوعب جميع الظلال، وبكيفية تبقيها منفلتة من الأطر النمطية. كأن الظل يسعى لتجميع غنيمة عند حافة ملغزة، متجهزًا لعبورها، كي تكون خارج السياق المفترض لذاكرته. سرقة المتوقع وتحريره من المسالمة كنسخة وحيدة قادرة على خيانة الجميع.

(ثم كأن رسامًا بدأ يرسم الملامح المفقودة، ظهرت لها عينان، تلاهما أنف، حاجبان، وفم. كف عن أن يكون وجهها الأليف القديم. رأت نفسها فريدة وهي تتمسح في منير ويتلوّى جسدها في حضنه بحفلة ما، ثم صارت أمها وهي تفرد أوراق "التاروت" أمامها، ثم تعبس حتى تنحفر تجعيدتان بين حاجبيها وتزم شفتيها مترددة هل تعلن ما باحت به الأوراق أم تتحايل وتلطّف تنبوءاتها).

أين تنتهي الأخيلة؟ .. أفكر في هذا التساؤل كأنني أنظر في بئر كالتي كانت حاضرة في لقاء كاميليا وآدم. كأنني أراقب غرق الظلال في هذه البئر. في غرق اللغة، وفي ما الذي يمكن أن يوجد في آخر البئر. أفكر في كتاب له أثر الفيضان كمقابل لكتاب منقذ كفلك نوح. لأنني أقرأ رواية منصورة عز الدين ببصيرة تعيد التأمل فيما يسمى بـ (الواقع) كسلطة لغوية محتومة، تم تقديس عدائيتها أو تناقضها ـ على الأقل ـ مع سلطة لغوية أدنى وهي (الخيال). الضوء في مقابل الظل. إذا كان على (أخيلة الظل) أن تبدأ بـ (تخيلوا معي) فإن ذلك أدعى حقًا بكل ما هو مؤكد، ومحسوم، ومصدّق تمامًا خارجها، أي ضمن حدود هذا (الواقع) أن تبدأ كل استعادة له بهذا التحريض الشهواني.

حارس الفيسبوك: طقوس العقاب

اتبع شريف صالح في روايته "حارس الفيسبوك" الصادرة حديثًا عن الدار المصرية اللبنانية استراتيجية يمكن تسميتها بـ "التصاعد المعاكس" حيث يبدأ السرد من حدثه الأخير، أي الفصل رقم 36 والذي يحمل عنوان "تقرير موقع "فيروس"" ثم يأخذ مسارًا مضادًا حتي الفصل رقم 1 الذي يحمل عنوان "يوم القيامة الافتراضي". هو تصاعد لأن كل خطوة داخل هذا السياق تأخذ شكلا تراتبيًا كاشفًا لما لم يكن متعينًا في الخطوة السابقة، كما أنه معاكس لأن السياق يخلو من الانقطاعات الزمنية التي تُعطّل تدفقه من النهاية إلي البداية، وهو بذلك يختلف عن "الفلاش باك" حيث أن الماضي ليس مستعادًا هنا داخل لحظات فاصلة من الحاضر "راهن السرد" ستواصل علي إثره التقدّم نحو المستقبل لتستكمل التسلسل المنطقي للأحداث.

إذا أردنا تحليل هذه الاستراتيجية التي اتبعها شريف صالح فإن بإمكاننا تحديد وظائفها الجمالية فيما يلي:

أولا: إنها لا تجعل من "القيامة الافتراضية" نبوءة مستقبلية في الوعي بل حدث تم في الماضي أو تحديدًا في خفاء الماضي إذ يخلو الحاضر "هنا والآن" من توقع حدوثه أو من الترتيبات التي تمهّد لحدوثه رغم أن الوجود الحالي للكينونة قد تحقق بفضل هذا الحدوث السابق والمعمي.

ثانيًا: إن هذه القيامة ليست حدثًا مستقلا منفصلا عن ظواهرها ـ التي تبدو كتمهيد لها وكنتائج ناشئة عنها في نفس الوقت ـ حيث يُعاد إنتاجها كصيرورة تكوّنهاالتحولات مختلفة التفاصيل لشخصيات مستخدمي الفيسبوك وعلاقاتهم.

ثالثًا: لا تضع هذه الاستراتيجية ما أُطلق عليه "القيامة الافتراضية" داخل ما يبدو أنها "الأحداث الكبيرة والفارقة في الواقع" وحسب، بل تتحكم في متغيراتها ـ وبشكل أعمق ـ ما يُعتقد أنها أداءات أقل تأثيرًا مثل "اللايك" وكتابة "البوست" والتعليقات والرسائل والمحادثات ... إلخ. كل فعل "فيسبوكي" هو إشارة القيامة وتجسيد لحتميتها، كما أنه محرّك الإنهيار للصور المماثلة لدي الآخرين الذين يشتبك مع حيواتهم من خلالها. إذا تعاملنا مع هذه الممارسات الافتراضية بوصفها أدوات سلطة فهذا إنما يرجع إلي طاقتها التدميرية التي تنتشر عبر العناصر المتواطئة داخل العالم الذي يقدم نفسه كطبيعة "تواصل."

رابعًا: تعتبر الصيرورة هنا نوعًا من قراءة التاريخ المتجاوز للحدود الافتراضية في ضوء هذه "القيامة"؛ إذ ستكف شخصيات الرواية عن أن تكون تمثيلا لذواتها بل ستتحوّل إلي احتمالات تجريبية للذاكرة التي تنتمي إليها. إلي أشلاء لمطلق يراقب ويعدّل ويطارد المعاني داخل الصور التي تحاول تجسيده وهي تقاومه ـ غريزيًا ـ في الوقت نفسه. تتجرد الشخصيات من ثباتها القيمي، ولا تُكرس لمعرفة بقدر ما يمكن أن تكون القيامة الافتراضية وسيلتها للمحو وللتفاوض علي سُبُل متخيلة للهروب من أنساق اختزالية تم تفتيتها سلفا قبل أن تُعاش ـ بصدق تام ـ كهويات أصيلة للوجود.هكذا يمكننا أن نعطي التعريف الأشمل للقيامة، وبالتركيز الضمني والأساسي علي الطابع العقابي لها.

""يوم القيامة الافتراضي" كما أطلق عليه المستخدمون. فجأة اختفي كل شيء تحت سيل الإعلانات. نقاط زرقاء راحت تتحرك فوقها أيقونة بحجم فراشة، تشبه امرأة عارية. وقد حذر خبراء أمن المعلومات من أيقونة تلك المرأة الزرقاء؛ لأنها تحمل فيروسًا بالغ الخطورة."

إن الأبواب الزرقاء التي نعبر من خلالها نحو مصادفات الفيسبوك ليست مجرد وسائط، وإنما

عقول اقتحامية تتشكل أفكارها في أجساد مستخدميها؛ وبالتالي فإن هذه الأجساد حينما تعود إلي "الواقع" لن تكون مشاعرها هي تلك التي كانت عليها قبل هذا الاقتحام، بل ستحصل نتيجة لذلك علي أفكار عقلية جديدة. بمساءلة الميتافيزيقا؛ هل كان يمكن لـ"سبينوزا" علي سبيل المثال وفي هذه النقطة تحديدًا، باعتباره العقل والجسد صفتين لجوهر واحد، أن يتوقع قابلية ذلك الجوهر لتصدع كهذا، أو للكشف عن تصدعه بواسطة هذه الأبواب الزرقاء؟. إن هذا الاستفهام لا يتعلق بمستخدمي الفيسبوك، بقدر ما يتعلق بالأنقاض الميتافيزيقية التي بُنيت عليها فكرة الفيسبوك نفسها.

"من وحي هذه الحالة كان أول ما كتبه في صفحته الجديدة مقطعًا مما يسميه "شعر إلكتروني" .. طالما يوجد مخبر إلكتروني وحب إلكتروني فلماذا لا يكون هناك شعر إلكتروني؟! "الفيسبوك يأكل دماغك بهدوء / وإذا نسيت "الباسوورد" / سوف يغتالك / ثم يخترعك من جديد / يخلق منك نسخًا لانهائية / مثل صانع مفاتيح / يهدي الآخرين كل المفاتيح المحتملة / للوصول إليك.""

بالعودة إلي الطاقة التدميرية لأداءات الفيسبوك ربما علينا أن نقوم بتشريح هذا الرابط بينها والتحظيرات الفرويدية؛ فالواقع "اللافيسبوكي" ـ إذا جاز لنا أن نطلق عليه كذلك ـ مع الخلخلة القهرية لما يُسمي بالواقع الافتراضي قد أصبح بمثابة بنية انتهاكية لنفسه، تحكمها الخبرات العدائية المتصارعة لتشتيت الأنماط أو لما يسعي لأن يكون نمطًا، وبالتالي ـ وهنا يكمن ما أراه جوهر العلاقة بينها والتحظيرات ـ تتحوّل إلي بنية فضح للتحظير والميل في نفس الوقت. كأن "الفيسبوك" ـ وهو ما يمكن ملامسته في الرواية ـ قد أصبح لا شعور الواقع، أي أنه فضاء مفتوح"كولاج متناثر" من التحظيرات والتطهيرات واللذة، ومن هنا، وبواسطة القيامة الافتراضية في "حارس الفيسبوك" يمكن تتبع الطرق العديدة لعمل "الكبت" أي تنحية اللذة من "الواقع" إلي "الرسائل والمحادثات" قبل استردادها ثانية، وهو ما يضمن استمرار التحظير والميل في الوجود. إن الطبيعة المتشظية للعالم الافتراضي التي تعامل معها "شريف صالح" قد تطابقت علي نحو ملفت مع "الموقف الازدواجي" للفرد أو محاولات تسوية التعارض بالمعني الفرويدي بين الفعل والخوف من الفعل واستبداله بأفعال بديلة، كأن متاهات الفيسبوك ليست أكثر من الخطوات والأهداف المتفاوتة "ربما تتدرج بحسب القوة المباشرة أو الرمزية للصور الواقعية والمزيفة، وكذلك للغة المستخدمة بحسب مرورها في الصفحات الشخصية أو العامة" التي يخطوها الليبيدو المكبوت من "الواقعي" إلي "الإفتراضي". هل "الفيسبوك" هو الفضاء الأقل عدوانية الذي تخفت خلاله حدة التحظير في القيام بتشديد جديد أثناء مقاومة الرغبة له؟. ربما يمكن للرواية أن تعطينا إلهامًا للإجابة علي هذا الاستفهام من خلال العنف "خارج" الفيسبوك أكثر مما هو داخله.

"ولم يكن علي نجيب ليفوت فرصة المشاركة في "الهاشتاج": "اسمحوا لي بسؤال يا أصدقائي: لماذا يستثار فضولنا لدخول الموقع كل لحظة وكتابة كل ما يدور في وعينا؟! أليس ما نمارسه أشبه بعرض "إستربتيز"؟! كل منا يمارس رقصته المفضلة."

هناك نوع من المشابهة العامة في طبيعة الاستجابات لدي شخصيات "حارس الفيسبوك"، فهم ـ رغم ما قد يظهر كتباين في سلوكياتهم ـ يبدون كأنما ينفذون أمرًا ما، يؤدي كل منهم دورًا خاصًا ومنسجمًا مع الأدوار الأخري لإنجاز مصير قدري عام، ومحدد. هذا المصير ـ إذا تم تعديل مسار السرد ليأخذ الشكل التقليدي ـ ليس سوي القيامة الافتراضية التي لا يخلقها الارتجال

العشوائي وإنما طقوس ستظل مبهمة. هل هي نماذج من الطقوس التطهيرية المراوغة والمستترة أحيانًا، التي يتم التكفير عن انتهاك التحظيرات بواسطتها كما أشار "فرويد"، ولكن بمنحها المزيد من التناقضات أو ما يُعتقد أنها كذلك؟. حسنًا، لنفكر في ما الذي يمكن أن تصير إليه هذه الطقوس التطهيرية مع هذا الدمج بالمتناقضات، والذي يجعلها في حالة مراوحة دائمة بين التردد والتمادي والتراجع. لنسترجع لوحات "عبد الهادي الجزار" مثلا ونقارنها بمشاهد رواية "شريف صالح" فربما نكتشف ماهية هذا التطهير. إن "حارس الفيسبوك" تقدم بطريقتها حِسّا عصريًا، مقاربًا تمامًا للطقوس الأسطورية الشعبية التي تحملها لوحات "عبد الهادي الجزار"، والمنطوية علي نفس الفكرة الملغزة "التطهير". الفكرة التي لا تسلم نفسها إلي اتجاه واحد، بل إلي تنافرات افتراضية. كأنه توسيع مستمر لمفهوم "التطهير"، حيث يمكن من خلاله أن يكون الفعل المحرّم نفسه جزءًا منه، ولا يرجع ذلك سوي لأنه يخاطب احتياجًا للتطهير أبعد مما هو ناجم عن التحريمات التقليدية. الاحتياج الذي يجابه بالعقاب "القيامة" في كافة الأحوال. إنها الفكرة التي تجمع بين ما هو غيبي وسحري وشبقي ومقدس. هذا ما يجعلني أفكر في أن الرواية هي الشكل الذي يقترح "شريف صالح" بواسطته تصورًا عما الذي يمكن أن يكون عليه الحال لو أصبح لشخصيات "عبدالهادي الجزار" حسابات علي فيسبوك.

تشفير غريزة الموت.. التسامي روائيًا

في بداية رواية (ذاكرة عالقة) لـ (حسان أحمد شكاط) الصادرة عن (دار الأوطان) بالجزائر يشاهد الراوي كلبًا ميتًا ملقى على الطريق بعد أن سحقته مركبة مجنونة، وربما مع تعاقب الصفحات لن نفقد الدافع للعودة والتمعن مجددًا في هذا الكلب الميت. الصحفي (هشام الرايس) في مواجهة طيف هلامي مرعب، ينغص عيشته بالظهور والاختفاء فجأة كأن هذا الطيف يواصل تثبيت اليقين لدى الراوي بأنه نسخة من (جريجور سامسا) بطل (كافكا) في رواية (التحوّل)، وأنه ربما قد حان الوقت لكتابة سيرته الذاتية روائيًا مثل (محمد شكري) في (الخبز الحافي) أو أن يكتبها شخص آخر كصديقه (عبد الحفيظ المحواج) مثلا. لن يكون هذا تعويضًا عما اعتبره صديقه فشلا لروايته الأولى فحسب، وإنما محاولة لتحرير الذاكرة العالقة بواسطة الآخر، أي ما يعادل شفاءً مماثلا من المرض الغريب في الطفولة بعد المسح على قبر الولي الصالح (سيدي حمايدة.)

إن ذاكرة الراوي ليست تلك العالقة في الحياة كتهديد وعقاب فيما بين المحو الكامل أو التصالح النهائي بقدر ما هي تلك العالقة في الموت، الذاكرة التي كان ينبغي أن توجد، ولكن لم يُسمح لها بذلك. التي تم قتلها في بدايتها لصالح ذاكرة أخرى، هي التي عاشت وأصبحت الماضي الذي تكوّنت على إثره حياة (هشام الرايس). كأن الراوي هو ذلك الرضيع الذي قتله أبوه (فتحي) العامل في المقهى، والذي اشتغل به (هشام الرايس) بأمر من (أبيه) في عطلة صيفية لكسب مصاريف الدراسة. الرضيع الذي يبكي قاتله بطريقة هستيرية، ويجعله يهوي برأسه على الجدار، ويتجسد في صورة كلب ميت على الطريق كمرآة أصيلة للراوي.

يمثل انتحار (فتحي) قتلا مجازيًا لوالد (هشام الرايس). انتقام عبر وسيط. كأنه حلم يتحقق للراوي كـ (إين) في جسد أب بديل، وهنا يبدو هذا الانتحار كأنه نوع من إعادة ميلاد الرضيع المقتول ليبني ذاكرته التي لم توجد، وبالضرورة تغييب الذاكرة التعذيبية، غير العادلة التي تشكلت أو الماضي العدائي الذي يقود الراوي. أن ينقذ الذاكرة (الحقيقية) المقصية مبكرًا من وضعيتها العالقة في الموت. طريق الوصول إلى الأب المنقذ الغيبي للذاكرة المثالية

المقموعة).أصابني شلل وعلى حين غرة شبت ألسنة من لهب بباب الغرفة. سرعان ماإنتقلت الى كل الزوايا. الجدران والأفرشة وكل الأغراض، تخبطت وصحت وانكمشت على نفسي متقيا ألسنة اللهب التي تكاد تبلغ جسدي النحيل. عاد الهتاف بإسمي. هشام. هشام. لا. لا يافتحي. أنا لا أستحق كل هذا. – لاتحرقني. لا تحرقني. هشام. هشام. هشام. – لم يجئني كلام آخر. عدى الهمس والهتاف بإسمي. أحسست وكأن اللهب يحرق جسدي. تأوهت توجعا وتخبطت كالذبيحة. أيدي خفية سحبتني من رجلاي وإنطلقت بي في سرعة جنونية فإرتطم جسدي بالجدار. وراحت الأيدي تضرب رأسي بعنف، إبتلعتني ألسنة اللهب وطوقتني هالة حمراء. ولم أعد أعي شيئا مما يدور حولي.(

يمكننا مقارنة (فتحي) بوالد الراوي العنيف، مدمن الكحول ثم مدمن المقاهي الذي يموت بسرطان الدم، وفي نفس الوقت يمكن للشيخ (بوزكري) الذين كانوا يدعونه بالمجنون، ويتجول في الشوارع في ساعات الليل المتأخرة ويهتف (أفيقوا يا ناس. أفيقوا قبل فوات الأوان) يمكن له أن يكون الذاكرة ـ التعذيبية التي تنبئ بالذاكرة العالقة في الموت ـ وقد تجسدت مبكرًا، كمصير يدرك ذاته، ويسعى لمراوغة هذا القدر عبر الهتاف التحذيري. الذاكرة التي تنطوي على

الحضور البشري (اللغة التي لا يمكن التواصل من خلالها) والتي تقدّم الطفل / الراوي نحوها بعكس المذعورين المبتعدين كي يشاهد نفسه: رضيع محترق. كلب ميت على الطريق. الطفل الذي توزعت ذاته بين العاشق السفاح (يمكن مقارنته بفتحي سواء على مستوى القتل أو الانتحار بالشنق)، وأفراد الأسرة التي قام بإبادتها. إن هذا أشبه بتشفير غريزة الموت في الكتابة، أو التسامي روائيًا عبر توليف سلسلة من القتل والانتحار الأبوي والعائلي ذات الملامح المشتركة، وقبل كل شيء التخلص من الجسد (الذي يمنع عبور الذات إلى المطلق) على نحو يبقي الوعي شاهدًا على ما تم.

حافة الكوثر: البوح الذاتي في عناية التهديد!

إذا كان التهديد كسلطة قدرية هو ما سيحرضنا علي عدم إعطاء الثقة الكاملة فيما هو واقعي أو تخيلي في رواية (حافة الكوثر) لعلي عطا، الصادرة حديثًا عن الدار المصرية اللبنانية؛ فإنه سيحرضنا بالضرورة علي عدم إعطاء هذه الثقة في تفاصيل جحيمنا الشخصي، الجدير بأن يوصف بأنه يقع علي (حافة الكوثر). ربما هذا هو التعريف الأساسي للتهديد، أو حكمته الجوهرية؛ ليس أن يخضع الوهم والحقيقة كلا منهما للآخر، أو أن ينطوي كلاهما علي الآخر، فيصيرا كينونة واحدة بحيث لا يمكن التمييز بينهما، ولكن قبل أي شيء ألا يكون هناك استقلال حاسم لأي منهما في الأصل، يجعله مضادًا للآخر.

)هذا ما فكرت فيه وأنا أتأمل حالي مع الاكتئاب، فيما كان مدير "الكوثر" يتحدث في برنامج إذاعي، وكنت أسمعه بتركيز شديد وأنا أقود السيارة في طريقي للشغل: "الاكتئاب يا جماعة لا يعني الحزن الظاهر بالضرورة، فقد تجد صاحبك يشاركك الضحك والمرح، وفي اليوم التالي، يردك نبأ أن الاكتئاب دفعه إلي الموت منتحرًا ."(

> > >

يحضر التهديد بوصفه تغييبًا جذريًا لما يُسمي بالواقع والخيال، اختفاءً للانقطاعات بين الأزمنة، وهو ما يحوّلها إلي ذاكرة مفتوحة لظلام غير قابل للتحديد. من هنا يتم النظر إلي الحياة باعتبارها انتماءً مؤقتًا إلي حافة لا يمكن تسيمتها إلا بهذه الكلمة التي تبدو تهكمية لو توقفنا أمام دلالتها اللغوية: نهر في الجنة .. الخير الكثير في الدنيا والآخرة .. الشراب العذب.

يتجسد هذا التغييب للفصل بين الحقيقة والوهم في محو الفرق بين المقيمين داخل مصحة (الكوثر) للأمراض النفسية والعصبية حيث يعالج (حسين) بطل الرواية من الاكتئاب، والذين يعيشون خارجها؛ فنزلاء المصحة هم نسخ من الآخرين الذين لم يأت دورهم بعد للمرور نحو (الكوثر)، أو كأن الموجودين خارجها هم سكان هذه المصحة بالفعل، لو تكفلت أذهاننا بهدم الجدران العازلة التي تُزيف هذا التباعد، وتقمع حقيقة (الكوثر) كطبيعة مهيمنة، غير محكومة بحدود مكانية.

)أنا غريب هنا، وأصبحت غريبًا هناك. فقدت وطني للأبد. أبي مدفون في المنصورة في المقبرة نفسها التي دُفنت فيها جدتي لأمي، وهي مقبرة صدقة، أوصت أمي بأن تُدفن فيها هي الأخري، ونفذنا الوصية. لعائلة أمي مقابر في القرية التي ولدت فيها، ولعائلة أبي مقبرة في باب النصر، بالقاهرة. أما أنا فتنتظرني مقبرة شيّدتها علي طريق الواحات بالقرب من مدينة السادس من أكتوبر.(

> > >

تكشف الرواية عن غرضين مختلفين لعنوانها، لكنهما ينسجمان داخل إطارها العام القائم علي سلطة التهديد: الأول يدفعك لعدم الثقة بأنك تعيش حقًا علي (حافة الكوثر) بل أنك تعيش داخلها حقيقة، وبطريقة ستساعدك هذه السيرة الممزقة لصحفي (وكالة أنباء المحروسة) علي إدراكها. الغرض الآخر هو أنك بالفعل تعيش علي (حافة الكوثر) كمكان له حيز ملموس، ولكنك في الواقع تنتمي إلي هذا الفضاء المغلق، ولهذا عليك ألا تطمئن لوجودك في الخارج، حيث يمكنك في أي لحظة أن تجد نفسك شريكًا للشاعر الذي يفتش عمن يحدثه عما أنجزه في تطوير الشعرية العربية، والشخص الذي لا يكف عن السؤال (هل التدخين ينقض الوضوء؟)، ولإبن

ضابط الشرطة الذي مات أبوه وهو في الرابعة من عمره، والصيدلي الذي قتل ابنة شقيقته، ورئيس المحكمة الذي يردد: "لا إله إلا الله، محمد رسول الله، وهنحكم بشرع الله"، وعميد كلية الهندسة الذي علي استعداد لتولي منصب رئيس الوزراء بصلاحيات تفوق رئيس الجمهورية ليُبقي علي القاهرة كعاصمة.

تبدو الحياة التي يعيد سردها (حسين) لصديقه (طاهر) من خلال الرسائل كأنها استعراض متحسّر لتاريخ الدوافع المتراكمة لعدم الثقة، حصيلة التهديدات المتعاقبة التي بدأت منذ طفولته في بيت قريب من (المحطة الفرنساوي)، مرورًا بسفر أمه بعد ولادته بأيام قليلة من المنصورة إلي القاهرة وهي تحمله علي يدها بحثًا عن أبيه المختفي، وذهابه مع أبيه إلي الباطنية،واستشهاد خاله في حرب 73، وموت عمه النشال في ريعان الشباب، وموت أبيه ودفنه في مقبرة لا يمتلكها، وموت الأسطي الشاب صعقًا في ورشة العلب الخشبية بعدما ناوله (كصبي يعمل تحت يده) أحد مربعات الخشب، وموت أمه بعد دقائق من عودتها من صرف المعاش، ونجاته من الغرق في نيل جزيرة الورد، وحتي وجوده كزوج عالق بين زوجتين، وأب لإبنة مطلقة، وجد لحفيدة مصابة بالسرطان، وشاهد علي ضياع أحلام ثورة 25 يناير .. سفر .. تنقل .. ملامسة الموت .. تناثر الروح داخل أجساد أخري .. فقدان متواصل .. جروح تنمو كعلامات احتضار .. ضياع الأمنيات لصالح يأس عام.

(وقد تشكل الكتابة هنا حلًا، لكن الكتابة في حد ذاتها عملية شاقة وعسيرة، فقط تذكّر هنا قول صديقنا إبراهيم أصلان: إنني أكتب بجسمي كله، ومع ذلك، لابد من إقامة أكثر من ركيزة للتوازن في عالم لا يني يتأرجح بحدة أحيانًا).

تمثل الشذرات والاقتباسات: (حلمي سالم)، (إيزابيل الليندي)، (بابلو نيرودا) سعيًا لمجابهة التهديد بتشييد عالم من التوترات المضادة تماثل بشكل عدائي خبرة الفقد المتجذرة في حياة (حسين). نوع من المسايرة المعاكسة بتكوين بناء سردي متصدع يعادل التفتت الذاتي بحثًا عن صفقة ما بين العالمين، تبادل مبهم له سمة الصراع بين المعطيات التي يمتلكها كل منهما؛ إذ يمكن للحياة التي أُعيد بعثها سرديًا أن تتحوّل إلي وجود مختلف يمكن للقدر بشكل ما التسامح مع بقائه. (علي عطا) يمرر في كل كلمة، وعبر كافة الفراغات هذا الرهان علي إمكانية الوصول إلي حسم نهائي بواسطة الكتابة لهذه المجابهة، وفي نفس اللحظة يستعيد هذا الرهان ثانية كأنه يذكرنا بأن حكاياته لا تزال منذورة لانعدام الثقة. هنا يمكن تعيين البوح كأكثر المناطق اقترابًا من الأمان، وفي الوقت ذاته أكثرها إستيعابًا بأنها الأقرب لحافة التهديد الفعلي الحاضر والراسخ دون اختلال. أن لها بُعدا منقذا علي مستوي افتراضي، متخيل، كظن جمالي يمتلك مبررات خاصة لعدم الرضوخ إلي الواقع، وأيضًا هو أكثر الأساليب ملاءمة للتعرّف علي وحشية هذا الواقع بمستوياته المتعددة.

(الجنون لا أحبذه لأن شيئًا آخر في أعماقي يدفعني إلي أن أعيش آخر لحظاتي في الحياة واعيًا بما يحدث. أما الانتحار فيبدو أنني لست علي شاكلة أولئك الناس الذين يفضلون الذهاب من قبل إنجاز المهمة. فكما الخذلان أمر بشع، فكذلك التوقف عند منتصف الطريق. علي أن كل هذا الشد والجذب يُولّد متعة ما).

> > >

يستخدم (علي عطا) بطل روايته في اقتحام شخصيات أخري عاشت نفس التهديد بصور أخري مثل (سعاد حسني)، (صلاح جاهين) ليس فقط كشكل من أشكال الدعم، أو للعثور علي خلاص

ما من خلال فهم أو معرفة ينتزعها التأمل في الحيوات الأخري، وإنما كمحاولة للعثور علي ما لم تتمكن تلك الشخصيات من اكتشافه حينما كانت تعيش هذا القدر دون قدرة علي التحرر من سطوته قبل الموت.

(في اللحظة ذاتها، بدت لي سعاد حسني في تمام ألقها، وهي تشارك صلاح جاهين الغناء في الكوثر ... "بانو بانو، علي أصلكو بانو"، فضحكت، يا صديقي، كمن وجد أخيرًا تفسيرًا سهل المنال للغز مُحير، فيما كان يمر بجانبي أتوبيس عام يعلن علي جانبيه عن توافر "أحدث جهاز تعويضي للرجال"، لدي مستورد يدعي المهندس أبو طاقية).
كأن (علي عطا) سيتكفل بإنقاذهم ـ رغم موتهم ـ لو تمكن من إنقاذ بطله عبر توسيع نطاق البحث عن الأدلة ليمتد من حياته إلي ما بعد حدود الآخرين بوصفها(حواف)أو ممرات وليست حواجز مانعة. يضيء السرد هذا التشابه والتلاحم بين القصص المختلفة للآخرين باعتبارهم ذاتا واحدة متعددة التفاصيل، كأنه يحقق كلمات (نيكوس كازانتزاكيس) التي اختارها كتصدير للرواية: (إنها لمعجزة إذن هذه الحياة، كيف تمتزج بها أرواحنا عندما نغوص داخلنا ونعود إلي جذورنا ونصبح شيئًا واحدًا).

أنا العالم ... مجاز الإلهي والبشري

يدفع (هاني عبد المريد) بطل روايته (أنا العالم) إلى محاولة التماهي مع الوضعيتين الإلهية والبشرية؛ فـ (يوسف عبد الجليل) هو الشاب الذي يستعيد تاريخه العائلي، ويسترجع شخوصه وتفاصيله وعاهاته بوصفه إبنًا لهذا التاريخ من ناحية، وهو الخالق الذي يعيد إنتاج هذا الماضي الممتد على نحو يجعله قابضًا على تدابيره وممتلكًا لمشيئته من ناحية أخرى .. هنا تبدو الوحدة طبيعة جوهرية تليق بالحالتين مع تناقض أساسي؛ فوحدة الشاب اغترابية وانفصالية ـ مقيّدة في نفس الوقت ـ عن الإرث المهيمن في الحاضر الذي أنجبه، أما وحدة الخالق فهي انعزال كاشف، يكمن في الأسرار، ويتوارى داخل الفراغات، متحصنًا بمساحة ملغزة ومتعالية بينه والواقع الذي يحاول دائما تفكيكه وإنشاءه، أي يسعى لأن يخلق مستقبلا متمردًا على قدره .. هنا يمكن لاستفهام المعرفة أن ينمو ويتوالد؛ فـ (يوسف عبد الجليل) يبدو كذات تائهة، منذورة للضياع المحكم داخل الغموض، أما في طبيعته كخالق فإن الغموض لا يتبدد بقدر ما يشيّد حقيقة أخرى للتوهان .. حياة موازية، جمالية، لا تعطي الخلاص أو الفهم أو حتى القبول، وإنما تجعل من الإبهام شيئًا قابلا للعب، لتبادل المراوغة، لمنح تعددية للذات البشرية التي تتأمل تاريخها.

(كان شعور بالامتلاء والثقة لدى جميع أفراد العائلة، يجعلهم لا يشعرون بنقص، تجاه أي نقص بالفعل، خاصة وأن عائلتنا يحكمها العديد من الأساطير، التي بالطبع لم نكن نتعامل معها بوصفها أساطير، بل هي حقائق مؤكدة، خاصة لدى الأجيال السابقة، هذه الأساطير دومًا ما تداوي جروحنا، وتسد نواقصنا وعيوبنا، بل وتنظم العلاقة بيننا وبين الأشياء وبيننا وبين بعضنا البعض).

إذا كان للأساطير دور في بناء الماضي الذي يسترجعه الراوي في (أنا العالم)، وإذا كان لها دور في صياغة هذا الاسترجاع سرديًا؛ فإن الوظيفة الأهم بالنسبة لي هي تعامل البُعد الإلهي لبطل الرواية مع هذه الأساطير بوصفها معادلا سحريًا للأفكار والقصص والترتيبات المحتملة والمجهولة التي تقف وراء العالم الكلي، المتجاوز للسلطة العائلية .. لقد تحولت هذه الأعاجيب إلى خامات كونية ملائمة تمامًا للخالق الذي يعيد إيجاد العالم بمعجزات بديلة، وإذا لم تتسم هذه الخامات بالوضوح اللازم، أو بالقدرة على إنقاذ مستخدمها؛ فإن بإمكان هذا الإله أن يشكلها بالكيفية التي تقودها لتكوين تدابيرمختلفة، وامتلاك مشيئة مغايرة .. أن ينجم عن هذه الخامات صور وحكايات غير مسبوقة، وأن تفقد المدلولات حتميتها داخل فراغاتها.

(بقيت أكتب وأكتب، وفي روعي أنه عندما يسألني أحد لماذا تكتب؟ سأجيب على الفور، أنني أكتب كي أبدد مخاوفي وشعوري بالوحدة، أكتب حتى لا ينتهي العالم).

إن في الكتابة شيء يتجاوز الطمأنة لـ (يوسف) البشري، ولاستمرار العالم لـ (يوسف) الإلهي .. إنها بمثابة نوع من التأكيد لما حدث حقًا ولكن بشكل لا يمكن تهديده .. هنا يصير الهدم والتثبيت فعلا واحدًا .. ممارسة لا تنطوي على تضاد بقدر ما تنطوي على تحقيق الإنسجام .. رغبة في إذابة الذات داخل كافة الأجساد والتفاصيل حتي المنسي والمهمل والمستبعد منها، وتخطي الظواهر الملموسة نحو الإندماج مع ما هو غير مدرك .. أن تكون الذاكرة مثلما هي عليه، دون تحريف، محمية من الفناء كما كانت بالفعل، ولكن داخل فضاء تخييلي، يمكن مطاردة أشباحه

مثلما هي قادرة على مطاردة حاملها .. إنه التوحد بين البشري والإلهي الذي تتجزه الكتابة كحلم يقظة.

(أقول لكِ إن قصصي هي عالمي الخاص، عالمي السري، الذي لا يعرف أحد عنه شيئًا سوى أنا والشخصيات التي أستنطقها على الورق، وتعيش في خيالي لأيام تراوغني وأغويها ... قصصي هي العالم الذي أشيده برغبتي، العالم الذي يطاوعني وأكون فيه أنا السيد الأوحد، الذي يأمر فيطاع).

يمكن اعتبار (ريم) أو الغواية المتجسدة في هذه الشخصية، يمكن اعتبارها الوسيط بين البُعدين في ذات الراوي .. الممر الشهواني الذي يعبره يوسف الشاب الذي يستعيد تاريخه العائلي أو (أنا) نحو يوسف الذي يكتب ليخلق هذا الماضي أو (العالم) .. المرآة التي يمكن قراءة كافة اللعنات داخلها، بقدرة استثنائية على التعايش مع الأرواح الشريرة.

(ستصير بين يدي يومًا ما، وستعترف بارتكابك لكل جرائمك، وسترتسم ابتسامة الارتياح والثقة على وجهي).

من هو الرقيب إذن؟ .. أحد شخوص الذاكرة الذي تحوّل ـ مثل يوسف ـ إلى إله معادٍ له؟ .. تحالف من الشخصيات المتواطئة في شكل موحد لإله مختلف؟ .. إله مجهول يوجد خارج الرواية، ولا يريد أن يكون هناك إلهًا غيره، ويؤجل معاقبة كل من تسول له نفسه اللعب بمقدرات الآخرين إلى قيامة ما؟ .. لأن الكتابة هي مجاز الإلهي والبشري فهي الوعد الثابت بتشتيت القمع وبعثرة آلياته، كأن الزمن يقاوم نفسه، أو كأن الآلهة على وشك أن تتخطي المساحات الملغزة والمتعالية التي تفصلها عن الواقع.

تقويض مسلمات القهر

أنهى (وحيد الطويلة) روايته (حذاء فيلليني) الصادرة مؤخراً عن (منشورات المتوسط) بهذه العبارة: (على الأرجح، هذا ما حدث!) .. هذه الجملة لا تخص المشهد الأخير في الرواية، وإنما يمكن اعتبارها البصيرة أو العين الداخلية التي يُمكن أن تُقرأ الرواية من خلالها .. كأنها كلمات أخرى لهذه العبارة (هذا ما أظن أنه الماضي) .. تلك هي الذاكرة كما يصفها (مطاع) إذن، ولو كان في هذا إشارة ملهمة لإدراك جوهري فربما يكون (الارتجال) .. إنه ما كان يفعله (فيلليني) تماماَ:

(دائماً كان يكتب صفحة واحدة ويرسم مؤخرات كبيرة سمينة، ثم حين يذهب إلى الاستديو يستدعي اللقطات من أحلامه، يخلق المشاهد التي لم تكن خطرت على باله من قبل، أحياناً كثيرة يستخدم الذي يقع بين الممثلين والمساعدين وبقية فريق العمل في الاستديو في اللقطات التالية، ثم يقوم بتنفيذ اللقطات التي حلم بها، هذا شاعر وليس مخرجاً وما يصنعه ليس أفلاماً كما يتوهم البعض، إنه يبدع قصائد).

أتصور أنه من البديهي للغاية التفكير في أن (مطاع) هو الذي يرتجل ذلك الماضي، كما أنه من الوارد أيضاَ مسايرة أي خدعة محتملة تفترض ـ باللؤم التأويلي اللازم، الذي يفكك اليقين الظاهري للسرد ـ أن من يمارس هذا الارتجال حقاً هو الضابط أو زوجته عبر وسائط متقنة، أو أن (وحيد الطويلة) أراد أن يجعل تلك الذاكرة خيالاً جماعياً مشتركاً بين شخصيات الرواية .. لكنني أعتقد أن علينا الاندماج أكثر مع فكرة أن الذي يرتجل الماضي داخل الرواية هو قارئها .. هو الذي يتكفل عبر صفحاتها باكتشاف المسارات وبالتصارع مع التفاصيل وبتعديل الكوابيس كما يليق بأرقه الخاص .. هو الذي يسحب الذيل القصير حتى يجد الفيل .. ربما هذا ما يجعل من كافة الاحتمالات حقائق مؤكدة بكل ما يتضمنه هذا التأكيد من المرح المماثل لذلك الذي يكمن في المؤخرات الكبيرة السمينة التي كان يرسمها (فيلليني) قبل الذهاب إلى الاستديو .. هذه الذاكرة تخص (مطاع) أو الضابط أو زوجته أو (فيلليني) نفسه أو أي شخصية أخرى أو تخصهم جميعاً .. ما الفرق؟ .. إنه التناسخ الناجم عن ارتجال القارىء للماضي .. الذي يجعله نسخة جامعة، مؤلفة من (مطاع) والضابط والزوجة رغم الغضب والنفور والألم .. الارتجال الذي يدفعه لخلق الحكاية دون استقرار دلالي ودون أحكام يجزم بواسطتها أنه يعرف حقاً المقصود بـ (العدل) .. الإقامة بين (مطاع) و(مطيع)، والتسلل خارجهما متحصناً بروح كاريكاتيرية .. ذلك ما فعلته رواية (حذاء فيلليني) حينما تناسخت بأوجه متعددة مع فيلم (Amarcord) لـ (فيديريكو فيلليني) عام 1973 .. لنتذكر مثلاً مشهد التحقيق مع (أوريليو) في الفيلم:

(الضابط: ماذا تعني بـ "أنا حقاً لا أعرف؟"

أوريليو: أنا لم أقل أي شيء مثل هذا. أتكلم عموماً عن عملي. ربما قلت أنا حقاً لا أعرف كيف تجري الأمور السياسية.

الضابط: أهذا تهديد؟

أوريليو: بالتأكيد لا.

الضابط: قلة إيمان بالفاشية؟

أوريليو: لا .. لماذا؟

الضابط: الدعاية الهدامة ربما؟

أوريليو: لا .. ليس هناك سبب لذلك.

الضابط: ألا تعرف شيئاً عن الجرامافون؟

أوريليو: جرامافون؟

الضابط: لا تحاول أن تدعي الحكمة .. جاوب.

أوريليو: لقد أيقظوني من نومي. لم أجد وقتاً حتى لربط كرافتتي.

الضابط: كرافتتك أم فوضويتك؟).

لنراجع الآن هذا المشهد من رواية (حذاء فيلليني):

(هل تعرف فيلليني، وما علاقتك به**!!!**

الدنيا كلها تعرف السيد فيلليني يا سيدي، إنه رفيق أممي، نحن نرى أفلامه وندرس شخصياته وكيف يتعامل معها، فيلليني شاعر وليس مخرجاً فقط يا سيدي.

مخرج يا حيوان، مقيد في دفاترنا أنه مخرج فقط.

لماذا استعملت في قراءتك للأفلام تعبير العجول الكبيرة؟

يا سيدي، إنه تعبير استخدمه في أحد أفلامه عن الشباب العاطلين الذين كانوا يتسكعون على أرصفة الشوارع، يتحرشون بكل امرأة وحقيبتها، وأحياناً يتحرشون بعمرها ولم يفلت حتى الرجال منهم.

أنت كنت تقصد معنىً آخر بالتأكيد، احك كما حكت النملة يابن القحبة).

وهذا المشهد أيضاً: (هل كنت تربي الحمام؟

الحمام كان يمرُّ عابراً فوق سطوحي مثل سطوح الآخرين.

هل تعرف مأمون؟

مأمون من يا سيدي.

صفعة ثم هل تعرف مأمون؟

أنا لا أعرف سوى المأمون بن هارون الرشيد، وكل مأمون في التاريخ أشعل التاريخ.

لم أكمل جملتي، لا أعرف من أين تأتيني الركلات ولا كيف دخلت الكهرباء في جسمي ولا كيف خرجت ولا كيف أفاقوني ومتى، ولا أين نحن الآن.

لكن مأمون يعرفك.

هذا الرجل أعرفه ويجب قتله الآن، الآن عرفته من صوته، صوت لا يخرج من حنجرته وإنما يخرج من الهواء، صوته ليس مخيفاً، هو أكبر من الخوف، الخوف الذي نتنفسه بعد فراغنا من فسحة أغاني فيروز.

كل ما أتذكره أنه أعاد جملته: مأمون يعرفك يا حقير، قلت له وأنا تائه بالألم: يا سيدي أحضر مأمون، ضعه في غرفة وأحضر معي ثلاثة آخرين، ودعه يكلمنا وإذا عرف صوتي فأنا مأمون نفسه إذا شئت.

الصفعة التي تلقيتها ليست ككل الصفعات القديمة، كانت أنفاسه أمام وجهي ساخنة ويده محمية وهو يقول:

أنت تعرف فيلليني وتقرأ أيضاً قصص أجاثا كريستي يا بن الكلب.

لا بد أنه كبيرهم الذي علمهم السحر، في كل مرة يأتي تنكمش الحيطان ثم تتمدد.

وأنا معصوب العينين والروح، كأننا في فيلم، لا تعرف هل الدراما أمام الكاميرا أم خلفها.

ما اسمك؟

اسمي مطاع يا فندم.

اسمك مطيع منذ الآن يا بن المحروقة، أعد كتابة كل ما كتبته وابدأ باسم مطيع، هو اسمك منذ الآن وحتى تموت قريباً.

ثم نادى بصوته الذي لم أنسه يوماً ودرَّبت أذني ألا تفعل، ودرَّبت روحي أن تتذكره جيداً في القبر:

خذوه ولفوه في ورق سيلوفان.

خذوه ولفوه في ورق سيلوفان).

في فيلم (Amarcord) أذاق الفاشيون (أوريليو) نخب نصر الفاشية (زيت الخروع) .. لنتذكر الضابط المشلول الذي يحمل النياشين، ويجلس فوق كرسي متحرك أثناء التحقيق مع (أوريليو)، ونقارن نظرته وملامحه بوجه الجلاد وجسده في الرواية .. لنتذكر كلمات هذا الضابط، وحديث المحقق أثناء إجبار (أوريليو) على شرب زيت الخروع عن حماية الفاشية لكرامته (إذهب إلى الجحيم يا جاهل.. حيوانات)، وعن الرفض المطلق للفهم ثم نقارن ذلك الهذيان الأمني، بهذه السطور من الرواية:

(قلت لك يوم لقيتك: سأفرغك من جوفك، سأخرج مطاعاً منك وأحل محله لتصير نظيفاً من جرائمك، ثم يحل محله واحد على الشاكلة التي أريدها، على طريقتنا في الخلق، العجينة التي يجب أن تكون عليها لتحظى بمكان في جنتنا، كان لا بد من تحويرك وتحويلك إلى مطيع على مقاسنا، متعاطفاً معنا، مؤمناً حقاً بنا، نحن الدين والوطن والأسرة، ولعلك سعيد الآن، تشعر أنك تحب مطيعاً وأنك هو، أليس كذلك؟. أنا حاولت أن أغيرك لتصير أفضل، وأنت الآن تتغير فعلاً إلى الأفضل، أنت كنت تخرب الوطن وأنا كنت أحمي الوطن، وصرنا الآن في خندق واحد.

نحن نحكي كل شيء، مفردة الكذب تم شطبها من اللغة، المصارحة والمكاشفة وسيلتنا ونتأكد من ذلك كل يوم ونبدأ بأنفسنا. ضابط كبير سأل ضابطاً صغيراً في إحدى جولاته التفتيشية: بمَ حلمت بالأمس، رد الضابط الصغير دون تفكير: كنت أحلم أن كل النساء في بنايتنا يقفن صفاً واحداً بسعادة في انتظار أن تضاجعهن، لكنك في النهاية اخترت أمي!

فكرتنا بسيطة يا مطيع، أنت تعرف أن من اخترع قماش الجينز الذي تلبسه وتتبختر به كان هدفه أن يخترع قماشاً يصلح في كل الأحوال ولكل المناسبات مهما اتسخ، ونحن مثله تماماً أردنا تحويلكم جميعاً إلى سراويل جينز متشابهة صالحة لكل الأغراض ونظيفة أيضاً، ولعلك تعرف بحكم تعليمك أن ذلك يحقق المساواة بين الجميع، ويؤكد أننا كدولة نتوخى العدل الكامل بين أبناء الأمة. أنا مندهش! أنتم جاحدون، هناك من يختلف مع زوجته أو أولاده على صحن فاصوليا فيربطهم في عواميد السرير، وأنت تشعر بأنك ضحية لمجرد أنك شرفتني شهراً يتيماً في ضيافتنا في القبو).

لنتذكر أيضاً (تيتا) في الفيلم وهو يضع رأسه بين الثديين الضخمين لبائعة السجائر ثم نستعيد كلمات (فيلليني) في الرواية لـ (مطاع): (لو أنني مكانك لانضغطت بين هذين الثديين اللدنين الواقفين كأنهما حارسان على باب معبد، كأنهما إعلان عن الحليب ولغُصت فيهما حتى امتلأت أكواب الحليب وفاضت).

كأن رواية (حذاء فيلليني) تجسيداً متخيلاً لحياة الفاتنة (جراديسكا) بعد زواجها في نهاية الفيلم من أحد العسكريين .. كأن (وحيد الطويلة) نفسه نسخة من راوي الفيلم أو المحامي الذي قام بدوره (لويجي روسي).

أنت هنا لا تقرأ عن الطبيب النفسي الذي حضر مؤتمراً انتهى به إلى السجن ليعذَّب، ثم وجد نفسه كمعالج لجلاده المتزوج من جارته التي يحبها .. أنت تواجه تاريخك الشخصي، وتعيد كتابته وفقاً للاشتباك ـ جمالياً ـ مع ما يمكن أن يعنيه التشتت القابض على هاتين الكلمتين (الجلاد) و(الضحية) .. السحر الصلب، والمخادع للعقائد النرجسية وراء هاتين الكلمتين .. مجدداً يضعنا (وحيد الطويلة) وبشكل أكثر تحديداً في مواجهة هذه التساؤلات القديمة: هل يبرر عدم ممارسة التعذيب الجسدي تجاه شخص آخر نفي صفة (الجلاد)؟ .. ما المقصود بالتعذيب الجسدي أصلاً؟ .. ماذا عن أنواع التعذيب الأخرى التي تُصنف ـ اعتيادا ـ كجرائم أخف وطأة؟ .. ماذا عن الجرائم التي لا تُرى؟ .. ماذا عن التعذيب الحاضر في كل ما يتم تقديسه كفضائل؟ .. ماذا عن ضحايا ذلك الذي لم يسبق له أن قام بتعذيب أحد جسدياً كما يحدث في السجون والمعتقلات؟ .. ماذا عن ذلك الشعور بالقهر داخل الإقرار بالذنب، والمقترن بالرغبة في التطهّر؟ .. ماذا عن الشعور بالإثم الذاتي عند الخضوع الظلم؟ .. هذه الرواية ليست عن السلطة

بل عن ماهية الحرية الضرورية التي ينبغي أن يمتلكها الإنسان لتوثيق رعبه الباطني .. عن طبيعة الخيال الذي يترك من خلاله الفرد بصمة شخصية داخل العماء .. هذا هو الوجه الآخر للتناسخ .. أنت تنتمي ـ كقارىء ـ إلى هذا الظلام الكلي، وإذا كانت رواية (حذاء فيلليني) قد أوجدت سبيلاً حكائياً كي تتأمل هذا التشابه بينك وشخصياتها، فإنها تعطيك أيضاً الطريقة التي بمقدورك استخدامها لصياغة ماضيك مثلهم .. الطريقة التي حددتها مسبقاُ في ذلك الفعل (الارتجال) .. أن تكتشف سردك الخاص، الذي لا ينكمش داخل الحدود النمطية: المهانة والفقد والانتقام والشفقة والتسامح بل يمتد إلى استجواب الذاكرة .. مصافحة ضحاياك الذين لم يكن لديك الفرصة من قبل لأن تعتبرهم كذلك، والأهم أن تسبح داخل الفضاء الغيبي الذي يتخطى الجريمة والعقاب .. أن تتفحص اللعبة الإلهية مستخدماً نفس سلاحها: اللغة .. أن تعيد اختراع أوهام هذه اللغة.

يمثل الارتجال نوعاً من مقاومة ما يفترض أنه نظام ثابت للأشياء .. مجابهة الترتيبات الذهنية والتحديدات الحسية عبر تكوين مضاد، قد يدعي أنه نظام مناقض ولكنه دعابة في حقيقته .. نسق شكلي للطيش .. هذه المقاومة لا تعالج جروحاً بقدر ما تسعى للمحو .. إزالة التاريخ أو ما يسمى هكذا، دون ترك أثر .. دفنه في النسيان .. لكن المجابهة تثبّت هذا التاريخ مع سعيها إلى محوه، وذلك ما يجعل من الارتجال نفسه هدفاً وليس إنقاذ الجسد فعلياً .. إرجاء حضوره وتعطيل دلالته .. مع كل محاولة للكتابة أي للتخيل هناك صورة مغايرة تُرسم لثنائية الضحية والجلاد .. هناك علامة هازئة تُرفع في الوجه المعتم، المختبىء وراء الإلزامات العبثية التي تسيطر على هذه الثنائية الأزلية .. إذا كان الارتجال هو الهدف فما يقوده هو الشهوة .. الارتكاب الجنسي الذي بقدر ما هو خاضع لهيمنة (الجريمة والعقاب) بقدر ما هو أكثر ما بوسعه خلخله النماذج القمعية الناتجة عن تلك الهيمنة .. دمج (وحيد الطويلة) للخيال والشهوة في رواية (حذاء فيلليني) هو تبديد للطغيان .. ليس الطغيان (الفاشي) بالمعنى التقليدي، وإنما الحضور العدائي لجسد الآخر في كافة تجلياته .. الجسد المعزول حتى عن ماضيه .. الارتجال إذن هو بعثرة لآليات الهيمنة بالتحالف مع براهينها .. بتقمصها .. كأن كل حكاية مرتجلة تحاول أثناء المقاومة أن تكون هي نفسها ما تقاومه .. أن تكون الطغيان ذاته .. كأنها بذلك تُروّض وتتحكم في المفاجآت الرمزية المتوقعة للعبة .. تراوغ مثلها .. تخضع للخوف وهي تسعى لأن تكون جزءً منه .. أن تكون منتجة لهذا الخوف، وهو ما يجعل الرواية ـ كجزء من الدعابة ـ فعلاً عدوانياً .. نعم يمكن تصور أن قراءة رواية (حذاء فيلليني) نوع من الجَلد .. ليس فقط لمن يعتبرها ممارسة ضدية تحت أي مسمى ـ وهذا بديهي ـ بل أيضاً لذلك الذي منحته اللذة وهي تخبره بأنه ليس شرطاً أن تكون (فاشياً) حتى تكون جلاداً، كما أنه ليس من الضروري أن تتعذب جسدياً (بالمفهوم الشائع) حتى تكون ضحية لمن يعذبك .. اللذة التي تكمن في الإزاحة الشاقة لهذا اليقين السهل، غير المكلّف، الذي ربما لا يمكن خدشه عن الجريمة والعقاب .. شج الرأس الذي يحاول أن يبلغك بأنه ليس هناك ضحية ولا جلاد وإنما هناك مأساة عظيمة من المسميات التي تلهو بالأجساد الغارقة في الظلام، مثلما تحاول هذه الأجساد ـ أحياناً ـ أن تلهو بالخيال.

كتاب الماشاء: خارج حبكة النار

لا يسعي سمير قسيمي في روايته "كتاب الماشاء"، الصادرة عن دار (المدي) مؤخراً، إلي توظيف المكائد البنائية للعثور علي غنيمة من المعرفة تصلح كخلاص ما.. ربما الفكرة المناقضة لهذا التصور هي التي تستحق فعلا الانشغال بأسرارها بينما نخطو داخل اتجاهات عديدة ومتباينة للسرد.. الفكرة التي تفترض أن غياب المعرفة هو الذي يُشكّل مكائد البنية.. أن الخلاص ـ لو جاز لنا أن نسميه كذلك ـ يكمن تحديدًا في هذا الخلق الجمالي للغموض.. يُشيّد (سمير قسيمي) روايته وفقًا لهاجس غير قابل للتبدد، ويمكن اختزاله ـ مؤقتًا ـ في هذا الاستفهام: (كيف تكتشف أنك لن تعثر علي شيء؟).. الاستفهام الذي يختلف جذريًا عن التساؤل الآخر (لماذا يمكن لمقاومة الحيرة أن تنتهي بنفس الحيرة؟) لأنه استفهام خاص بالموضوع أو بالإدراك في حين يرتبط تساؤل الكيفية بالتقنية أو بالأسلوب.. لهذا يمكن القول أن آليات اللعبة البوليسية هي الرهان الأساسي لهذه الكتابة أكثر من تفاصيلها، ولكن هذا لا يعني بالتأكيد أننا إزاء خضوع متعسّف للسلطة الشكلية للسرد، وإنما هو نوع من الضرورة الذي يتعيّن معه أن نراقب هذه الحيّل بوصفها تورطا في مواجهة مع صراعات أدائية.. أن نتأمل كيف يمكن لهذه الصراعات أن تكون مكلّفَة بتحويل الرواية إلي عالم مُهيّأ للتداول.. إلي طبيعة لديها القدرة علي تجاوز ذاتها بحيث تتحوّل الكتابة إلي شأن يخصنا حقًا.

(لا أدري بدقة. أفكر في العودة إلي الجامعة وربما بعدها سأطلع علي أرشيف البحرية الفرنسية، فما لدي الآن يؤكد الوجود الحقيقي لسيباستيان دي لاكروا، وهو كما يبدو مترجم حربي أبحر مع الأسطول الفرنسي في حملة الجزائر عام 1830 .كل الأمور تؤكد أن مقال لوبلو مبرر ولابد أن أجد طريقة للوصول إليه).

يدفعنا السرد إذن للتمعن فيما يمكن أن نطلق عليه (احتمالات الدهاء) التي تقف وراء السياقات المتشابكة،والتي تبادلت خلالها الشخصيات والأماكن والأزمنة فرضياتها الحتمية بحيث أصبح الفرد مكانًا، والمكان زمنًا، والزمن فردًا.. لكن هذا لم يتم كإجراء صارم أوبتحديد قاطع للهويات؛ بل جعل (سمير قسيمي) العلاقات بين الشخصيات والأماكن والأزمنة كأنها شكل من الجدل الغائم بين الأشباح.. نوع من النزاع بين هذه الأشباح وما يُسمي بـ (المشيئة).. يشبه الأمر تفكيكًا متواصلاً للظلام، ولكن أي ظلام؟ ليس تاريخ الجزائر والاحتلال الفرنسي، وليس الهامش كبطولة مضادة ـ وهو ما أصبحت الإشارة المتكررة إليه بمثابة كليشيه نقدي، كأن تحوّل الهامش إلي متن أدبي أو فني يُصنّف كمعجزة أو ابتكار فضلا عن التعتيم المرتبط بما ترمز إليه الكلمة نفسها، ولكن مع أهمية الانتباه إلي أن هذا الكليشيه يختلف بصورة تكاد تكون عدائية عن تصدّع المتن بقوة الهامش في الممارسة التفكيكية ـ كما أنه ليس التاريخ كنسيان يجب إضاءته، وإنما وسائل بلوغ الحكمة التي تدعي الحسم.. هناك شكل من الرسوخ الروائي الذي يقودنا للتفكير في أن الرغبة لا تستهدف إذابة الواقعي بالتخييلي، أو بتعبير آخر (إزالة الحاجز بين الحقيقة والوهم)، وإنما منح (الحياة) الناجمة عن هذه الإذابة سمة الإثبات.. ليس المقصود بالإثبات هنا الأحداث التاريخية داخل الرواية بل الحقيقة الروائية نفسها ككل والتي تتعدي الأطر أو (المعلومات) التاريخية داخل صفحاتها.. أن تصبح الكتابة عالمًا فعليًا، ليس هناك أدني شك في حدوثه، أي أنه في نفس الوقت متعاليًا عن الصدق والزيف، وهو ما يجعل الوجود ـ كما كتبت في مقالات سابقة ـ نصًا هائلاً.. لا يتوقف تفكيك الظلام المختلف عند هذا الحد، وإنما يتعداه نحو

مراقبة الإخفاء المحرّض.. تنظيم المصادفات..اقتفاء الآثار.. توزيع الأدلة..زرع الإغراءات الملائمة..تنويع الأصوات.. تضمين الغوايات المتصلة بما وراء الظاهري..تنسيق الأواصر بين الفجوات..تمرير حساسية إيحائية لطقوس اللغة التي ترسم المشاهد.. إعطاء التناسب للإيقاعات المتغيرة لحركة السرد.. المكائد البنائية، أو أدوات هدم التدابير التي لا تسعي للعثور علي غنيمة معرفية من الخلاص.

(وأرجو أن يكون الحق ألجم باطلي فلم يمتد إلي هذا السفر الذي أخذ عمر شقيقي السايح وقد سبل حياته لجمع معظم ما فيه وترجمة بعض نصوصه من الثمودية إلي ما نعرفه من عربية، وفي ذلك أبرئ ذمتي من أي خطأ في الترجمة أودي بالحق، ولئلا يضيع الأصل نشرت صورا للوثائق الأصلية وأعدت نقلها وتبييضها علي مثل ما هو محفوظ في ألواح خلقون وبعض اللفائف التي وجدها المترجم الفرنسي سيباستيان دي لاكروا والتي رجّح أن تكون قد كتبت في القرن السابع الميلادي).

أعتقد أن كتّابًا آخرين من الذين يمتلكون شغفًا عميقًا بتلك الذخيرة السحرية المتمثلة في مخطوطات البحر الميت وكذلك مخطوطات نجع حمادي مثلاًمن الوارد أن يسيطر علي أرقهم إلحاح منطقي لإنتاج أساطيرهم الخاصة المستمدة من تلك الذخيرة.. يمكن لهذه الأساطير التي سيتدفق في دمائها المرح الغنوصي وخيالات النصوص المقدسة أن تلهو بالتاريخ، وبالشخصيات الحقيقية، وبأماكن الواقع، كما يمكن لها أن تخترع بدايات جديدة للكون، وأن تؤلف قصصًا وتفسيرات متباينة لنشأة الخلق، وأن تربط هذه الأصول المختلقة بالأقدار والمصائر البشرية، وبالحكايات المخبوءة للقهر..يمكن لكاتب من هؤلاء أن يحرص تمامًا علي أن تكون هذه الحصيلة العجائبية زمنًا شخصيًا قادرًا علي التجسّد خارج ذاته.. لكن كيف سيفعل ذلك؟.. سمير قسيمي يعطي واحدة من الإجابات الممكنة لهذا التساؤل، وهي إجابة تبدو محكمة وملهمة بفضل الصلابة الجمالية لحيّل المغامرة في "كتاب الماشاء"، والتي كانت أقرب إلي الرحلات المتداخلة، المكوّنة لما يشبه المرايا..مرايا ليست بشرية فحسب، وإنما يقبض علي اندماجها وانشطارها نوع من (المشيئة) التي تحوّلها إلي وجوه ارتجالية لوثائق الزمان والمكان، وللوقائع التي تعيش كمخطوطات قديمة، وقبل ذلك ـ وكما تبتغي المقامرة الروائية ـ تتحوّل هذه المرايا إلي وجوه للفراغات، وهذا التقمص تحديدًا هو أكثر ما يضمن التوتر اللازم للصراع الأدائي في السرد.

(شعر جيل بقشعريرة تسري في كامل جسده وهو يقرأ الجملة كاملة: "كتاب الماشاء". ثم وللحظة وقف مذعورا ويداه علي رأسه بعينين جاحظتين إلي السماء. "هل يعقل أن يكون هو الكتاب؟". كانت عبقرية سيباستيان دي لاكروا تكمن في أنه حافظ علي الكتاب الأصلي داخل كتاب مزيف، من غير أن يغير أي حرف).

إذا كانت المتعة الناتجة عن تفحص وتأويل المسارات الحكائية مرتبطة بأن أكون جزءًا من الشفرات التي اعتمدت الرواية علي أحلامها كمنطق للكتابة، أو متعلقة بما أشرت إليه سابقًا كمكائد للبنية؛ فإن التوحّد بتلك الشفرات لا يتحقق باعتبارها مجرد رموز للتفاهم التدريجي بقدر ما هي ترتيب للحياة والموت بشروط مغايرة ولكنها تنتمي إلي نفس الألم.. ألغاز شهوانية لا تخص مؤرخًا يستكشف مخطوطات صديقته الميتة، أو حياة وأبحاث مستشرق ومترجم فرنسي وعلاقته بالسلطة الكولونياليةوبالمتصوفة، واختزانه لسيّرهم، أو (هلابيل) ابن آدم وحواء المنبوذ، والنصوص الدينية والأسفار المقدسة والألواح والطوائف والرُسل، والنار كمصير للذين

يحملون السر، وإنما يخص استكشافي لمخطوطاتي التي لم تُكتب.. التنقيب في يومياتي واعترافاتي ورسائلي المجهولة عن العتمة الشخصية التي لا تنتمي إلي ما يُسمّي بالهامش، وبالتالي ليس لها سلالة تُلصق بجوهرها تلك الصفة السهلة.. لحياتي التي تدور في الكون بين أوهام الحضور والغياب، واختزان جسدي لسيّر الآخرين.. لوجودي الذي قذفته كوميديا الآثام والخطايا لأسفل.. (كيف تكتشف أنك لن تعثر علي شيء؟).. المتعة ناتجة إذن عن هذا الشبق.. الحيّل التي ستكوّن بواسطتها مغامرتك الخاصة، أو الدعابة الذاتية التي ستستعمل كل أسرارك في اللعب مع الغيب.. استفهاماتك عن (المشيئة) وعلاقاتها المبهمة بالخرافات أو الذنوب التي ارتُكبت في الجنة أو في الأرض.. أن تتمم الأمور التي لا تستطيع أن تبدأها.. كأنك تسخر من التطهر، أو ترد القهر (النار) لأصل.

رواية «باب الليل» لـ«وحيد الطويلة» .. إيماءات الدخول والخروج الاستعارية

أريد بداية أن أشرح ما الذي يعنيه (الإيماء) كأداء مهيمن للسرد في رواية (باب الليل) لـ (وحيد الطويلة) .. الإيماء الذي يمكن اكتشافه مع السطور الأولى:

(باب لزج متواطىء، يتحرك سريعاً، ثم يرتد بطيئاً كأنه يشارك بدوره في المكيدة، يتلقاهم حوض من المرمر الأبيض تحت أضواء كامدة تعلوه مرآة عريضة، تعكس بابين متجاورين، واحد للنساء وواحد للرجال بالطبع، باب الرجال في الغالب غير مقفل، موارب فحسب، ينظر عبره الواحد إلى الواحدة، يرقبها، يترقبها حين تهم بالخروج، يراها في المرآة المتواطئة أيضاً، في الواقع يرمي أذنه من قبل، يتسمع تكته بعد أن أقفلت الواحدة تكتها).

الإيماء يبدأ إذن بالارتداد البطيء لباب الحمام .. بالمواربة .. ثم يمتد طوال الرواية كنظام مجازي للغة .. الاستعارات المواربة التي ترقب وتراقب .. اللغة التي لا تمرر بل تتواطأ مع التفاصيل .. التي تتوحد مع الظلام السري للشخصيات فتبنيه بالكيفية اللائقة .. تخلق الليل المخبوء للعالم وفقاً لطبيعة كوابيسه.

(الواحد والواحدة اللذان في الخلف ينتظران دورهما في الاغتسال كانا قد أنهيا المهمة، تبادلا أرقام التليفونات سريعاً، أخذ رقمها في الغالب، وربما أخذت رقمه أحياناً، قد لا يعجبها من منظره، من بدنه المترهل غير المشدود أو وسامته الغائبة، لكنه في مستقره داخل الشريحة وسط غابة الأرقام، والاحتياط أحياناً واجب، فمن تعافه اليوم قد تحتاجه غداً).

إيماءات العرض والطلب قبل عقد صفقات الجنس داخل الحمام .. تواطؤ المجاز مع الأحلام المتوارية التي ترقب وتراقب هذه الصفقات .. اللغة التي تخبرك دائماً أن هناك الكثير جدا مما لا تعرفه عن ما تحكي عنه .. أن هناك كلمات ناقصة أو شيء غامض لا يريد الاكتمال .. في الحوارات المتبادلة بين الشخصيات .. في أفكارها عن نفسها وعن الآخرين .. في أمنياتها .. كأنك تستمع طوال الوقت لمحاولاتهم المهزومة لتأكيد عدم قدرتهم على إدراك كيف يصفون أحلامهم .. عدم قدرتهم على التيقن من أن هذه الأحلام تخصهم في الأساس.

(ـ تصور، المجاهدة الثانية عشرة كانت تعلق في غرفتها وفوق سريرها مباشرة من قبل أن نشتري الماخور ـ صورة ياسر عرفات.

ـ لم نكن نعرف.

يلتفت ناحيتك صامتاً، يحملق فيك بعينين لوزيتين صافيتين تحكيان وحدهما:

ـ اشترينا سوق المومسات بثمن خمس كيلوات من الهيروين دبرها أحد مناضلي الثورة المتحصنين في لبنان، تصور!

استلمت الكمية في بون، وباعها العميل المزدوج في برلين، وبجزء من ثمنها اشتريت الماخور، بعد ذلك اشتريت مطعماً ونادياً للرقص، نصرف من إيراداتها على العمليات في أوروبا).

تتجاوز رواية (باب الليل) ما يُطلق عليه دائماً (هموم الواقع العربي المتدهور) .. هي حتى تتخطى الطغيان الجنسي كسلطة سردية .. يمكن تصور أن الصراع الجوهري في (باب الليل) ينطلق من خيبات السياسة ومكائد الشبق، ولكن (وحيد الطويلة) سيمتد به إلى ما هو أبعد .. سيجعنا نتأمل ـ بالتواطؤ اللازم ـ كيف يجاهد كل فرد داخل الرواية كي يحقق حكاية جديدة خارج جسده باستعمال أجساد الآخرين .. قصة مغايرة لذاته، لا تستبعد تاريخه الخاص، ولكنها تستطيع إنقاذه بأن تُعيد إيجاده في حياة مختلفة .. حضور مبرر، يحرره، وفي نفس الوقت ينجح في تثبيته بأي شكل داخل الزمن .. داخل أبدية ما .. الوصول إلى السماء عبر المقهى متفادياً الموت .. التحوّل إلى مطلق بديهي، ناجم عن معالجة كافة التجارب التي تم غض الطرف عنها، وإغراقها بطيبة خاطر في ظلال العدم بتعبير (غاستون باشلار)"1" .. كأنه محو ضمني لهذه التجارب .. استرداد ميلاد لم يتم .. انتحار آمن .. انتقام يائس باللذة.

(إن كنت سعيد الحظ قد تصادف أبو شندي في المقهى بالليل بوجه حليق، شكله ابن ليل أنيق، النبل يكاد ينط منه، وإن صادفته نهاراً فستجد الضيق يطفح من خلقته بوجه فائض عن ملامحه بالهزيمة. يغيب أياماً، ربما نفدت نقوده، ربما يصعد إلى الشاطىء الذي أبحرت من شواطئه سفن الفلسطينيين العائدة إلى رام الله ليتأكد أن الشاطىء مازال في مكانه).

كأن تحقيق الحكاية الجديدة خارج الجسد يقتضي دخول قصص الآخرين إليه بواسطة أجسادهم .. الحكايات التي ينبغي أن ترمم فراغاته، وتسد ثغراته حتى تكتمل الحياة المفقودة .. الفضاءات المضادة التي تولد في رؤوس البشر أو على الأصح في فجوات كلماتهم وفي كثافة حكاياتهم كما قال (ميشيل فوكو) في محاضرته الإذاعية (أماكن أخرى) عام 1966 "2" .. يهمني هنا اقتباس أحد الأمثلة التي ذكرها (فوكو) في هذه المحاضرة:

(السرير الكبير للوالدين. إنه فوق هذا السرير الرحب حيث نكتشف المحيط، ما دام إنه يمكننا أن نسبح بين أغطيته؛ ثم أن هذا السرير الرحب بعد ذلك هو أيضاً السماء ما دام أننا نستطيع أن نهتز فوق نوابضه؛ وهو أيضاً الغابة، ما دمنا نختبىء فيه؛ وهو الليل، ما دمنا نغدو أشباحاً بين أغطيته؛ وهو المتعة، أخيراً، ما دام أننا سنعاقب مع عودة الوالدين إلى المنزل).

لهذا يدخل الجميع في الرواية عبر(الأبواب) ـ أبواب الذاكرة والمقاهي والوجوه والشوارع والحمامات واللغة والأرواح والبيوت والأجساد ـ لتشييد الفضاءات المضادة .. تكشف الإيماءات ـ كلغة للاغتراب ـ عن تحوّل هذه الأبواب إلى ممرات للإنفصال .. ترسخ حقيقتها العدائية كأماكن مواربة .. مساحات انعزالية بين الشخصيات وبعضها، وبين الشخصيات وماضيها رغم الظواهر التي تبدو مناقضة.

(هل رأيت يوماً وجه رجل عاشق؟ هل اكتشفت يوماً كيف تتبدل ملامحك فجأة في المرآة وفي أعين الآخرين؟ كيف تشعر أنك أصبحت أكثر الرجال وسامة على وجه الأرض وأكثرهم امتلاءً وزهواً؟

قلت: هل تؤلمك قدماك؟

ـ لم أمش بعد كثيراً

ـ لقد جريت أمامي طويلاً في حلم الأمس.

أخذتني، أخذتها وذبنا. أصبحنا نفساً واحدة).

تبدو شخصيات (باب الليل) كأنها تتحرك رغماً عن إرادة باطنية مجهولة، غير مستوعبة .. متنافرة مع ما تتجه إليه الأجساد دائماً .. حركة مستقلة مجبرة على الحدوث، حيث كل خطوة تعمّق من حدة التنافر مع الرغبة المطموسة في الداخل، وهذا ما يفسر سطوة (الإيماء) في الرواية .. حتى الجنس ذاته يظل في واقعه غير المعلن إيماءات حتمية بفضل ما يحكمه من عماء .. المواربة النفسية / الاستعارية للغة كضامن قهري للدخول والخروج من أبواب المقاهي والحمامات .. من فتحات الأجساد .. من الأوطان .. من الحياة والموت .. كأن ما كوّن ذلك الليل حقاً، والذي تقود كل الأبواب إليه هي جميع الحكايات المغايرة التي لم تتحقق، والأبدية التي لم توجد، والمطلق الذي لم يتحوّل إليه أحد .. كأن رواية (باب الليل) هي الفضاء المضاد الذي تكفل (وحيد الطويلة) بخلقه من روؤس البشر، ومن فجوات كلماتهم، وكثافة حكاياتهم.

1ـ (جدلية الزمن) / غاستون باشلار ـ ترجمة: خليل أحمد خليل / المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع 1992.

2ـ (الجسد الطوباوي، أماكن أخرى) / ميشيل فوكو ـ ترجمة: محمد العرابي / منشورات الانتهاكات ـ العدد السادس 2016.

الميتافيزيقا المضادة

أتصور أن التفكير في انحياز (محمد الفخراني) لأن تُقارب روايته (ألف جناح للعالم) الصادرة مؤخراً عن (الكتب خان) كأسطورة مرآوية لواقع معين، محدد بأطر مدركة، وبلغة يمكن اكتشافها، أتصور أن هذا التفكير يمثل أحد (الأعاجيب) المقاومة لقراءة الرواية .. الخيال في (ألف جناح للعالم) لا يعكس واقعاً بل أنه ليس مرآة أصلاً .. هو حضور هائل وراء موضوع الكون نفسه .. وجود خارج الزمن، ينظم أحلامه دون أصل في الماضي، وبألعاب مجازية غير مشروطة بنظام سابق للبلاغة .. هذا ما تنجزه طوال الوقت حركة السرد غير المتوقعة، وطبيعة الشخصيات وعلاقاتها الجدلية، والتفاصيل التي تمر عبر السياقات المتعددة للحكي، كما لو أنها غير معنية بضرورة بنائية مقصودة، بل كما لو أنها منفصلة عن غايات القدر والمصير لصالح الخيال ذاته.

(ظلت تطارد رائحة الحلوى وهي تحضن أوراقها حتى تلونت السماء بالبنفسجي الفاتح، يمكنها الآن العودة إلى البيت لتقرأ أوراق "الليل"، تلفتت حولها لتختار طريقاً للخروج، رأت طفلة تعبر إلى شارع جانبي، وهي تمسك بخيط في نهايته بالونة حمراء، تبعتها، وجدت نفسها بمواجهة فاترينة ملأى بالحلوى، كان المحل المفضل لها، وصاحبته الأربعينية، بشعرها الذهبي وساقيها الحلوتين تقف في فتحة الباب وتبتسم لها، ابتسمت لها "سيمويا"، ومررت عينيها على ساقيها).

أشياء العالم تصلح كخامات .. هذه إجابة الرواية عن التساؤل الذي ربما يصبح الأكثر جوهرية عند البعض .. ماذا عن العالم كفكرة ذهنية ستحدث مشهدياً في المستقبل كما تتم في الحاضر؟ .. ماذا عن أشيائه الحتمية التي لا يتم تداولها كظلال خارج أجسادنا بل كحياة مظلمة في الوعي؟ .. (محمد الفخراني) يستعمل كافة الحسيات الممكنة لا لخلق سيرة غرائبية ترتفع فوق أي تاريخ منظور ـ أو هكذا يبدو ـ بل للوصول إلى أقصى يقين محتمل لتلك الحسيات عما يمكن أن تخلقه .. المعرفة المقموعة (الخارقة) التي بوسع رواية مثل (ألف جناح للعالم) البرهنة على أن العالم يمتلكها .. أجنحته غير المرئية .. هذا ليس اكتشافاً عجائبياً يوازي ما تنجزه (سيمويا) في الرواية .. إنه الحقيقة (البديهية) المبتورة عن ما يسمى بـ (الواقع) وبالتالي عن ما يطلق عليه (العالم الغرائبي) نفسه .. الحقيقة التي تتنشر في غموضنا الجسدي، ولا علاقة لها بالتمثيلات المشهدية في الخارج حيث تستقر العتمة.

(لا تفقدى شَغَفَك سيمويا"

قال القبطان المذهول وأدار الدفّة، انطلقَتْ السفينة بسرعة كبيرة.

قابلَهم ضباب برتقالى، دخلوه، قلّلَ القبطان سرعته، سمعوا مع صوت البحر حفيف أشجار، شمّوا رائحة منعشة كأن ألف شخص يُقشّرون ألف برتقالة فى اللحظة ذاتها، شعرَ "دوفو" و"سيمويا" برذاذ القشر يلمس وجهيهما وجفونهما مثل نشوة، رأيا البرتقال يتطاير حول السفينة، ويعبر فوقها، كأن أشخاصًا يتبادلونه أو يلعبون به، حاولا أن يُمسكا بواحدة، يراوغهما البرتقال، ويسمعان ضحكات أطفال فى كل محاولة، ترك القبطان الدفّة، راقَبَ البرتقال لحظات، قفز وأمسكَ بواحدة، قشّرها بيديه، اقتسمها مع "سيمويا" و"دوفو"، توقف البرتقال عن الطيران، تلاشى الضباب عدَا طبقة خفيفة على سطح البحر، لم يكن هناك أطفال أو أشجار.

خرجَتْ السفينة إلى الأزرق.

"أنظرا خلفكما"، قال القبطان.

رأى "دوفو" و"سيمويا" الضباب البرتقالى يتكوّن من جديد).

أسس (محمد الفخراني) في رواية (ألف جناح للعالم) ما يمكن أن أطلق عليه (ميتافيزيقا مضادة) .. لقد وضع (الشغف) سردياً كماهية للموجودات وكعلة للأسباب .. كقدرة مطلقة أوجدت العالم، وتقوده، وتكمن وراء ظواهره .. طالما أن الأمر كذلك فكل شيء سيتغير (منطقياً) .. ستختلف المبادىء التي تحكم الموجودات والأسباب والظواهر .. ستصير حضوراً لم يسبق لنا إدراكه .. ستتحول الحسيات نفسها إلى (ماورائيات) مستقلة، ولن تبقى كوسائط لأصل متعال .. ستتبادل الخواص فيما بينها دون تأطير، ولن تخضع لغتها للمفاهيم الموحدة للعلامات .. لن تكون مرآة (أسطورية) لعنصر آخر سبق لمسه.

(تنقّلَتْ السفينة بين درجات مختلفة من ألوان الليل، توقّفَتْ فى مساحة ساكنة، ليس بها موج، فقط يرتعش الماء بخفة، صوت البحر بعيد كأنه وشيش، سحب القبطان ذراعًا حديدية زرقاء بجوار الدفّة، بدأت السفينة تغطس ببطء، حتى لم يتبق من جسمها على سطح البحر غير متر واحد، مشى القبطان إلى أبعد نقطة فى المقدمة، فتحَ فى جانبها الخارجى بابًا عَرْضيًا، سحَبَ من داخله شريط فلّين، عَرْضُه مترين، طوله ثلاثة أمتار، وسُمْكه نصف متر، ألقاه على سطح البحر، وقفز إليه، أشار إلى "سيمويا" و"دوفو"، قَفَزَا، تمدّدَ على بطنه، حَدّقَ فى الماء، فَعَلَا مثله، رأيا فى عمق البحر طبقات بألوان مختلفة، زرقاء، خضراء، حمراء، برتقالية، ورديّة، ذهبية، صفراء، بيضاء، بنفسجيّة، تكرّرَتْ الألوان بدرجات مختلفة، بدَتْ كأنها لن تنتهى، حتى رأيا طبقة مُعتمة، نفَذَ بصرهما منها إلى قاع مضئ، بَدَا قريبًا، كادا يمدّان أيديهما إليه، خَشِيَا أن يخدشا هذا الجمال، كأن كل شىء خُلِقَ للتوّ، أو أنه موجود منذ أول لحظة فى الوجود، انمحَتْ ذاكرتيهما، نَسيَا كل لحظة حزن وفرح، تلاشى الوقت والمكان.

كانا ينظران مباشرة إلى سرّ البحر).

لابد من الإلتفات إلى فكرة غياب المعنى في الرواية .. من أهم الهواجس ـ وأكثرها غرائبية أيضاً ـ التي يمكن أن تطغى بفضل هذه المغامرة السردية هو أن الإحالات التي قد تبدو لها أهمية بوجه عام، ربما ستصبح اعتبارات ثانوية هنا .. نعم في الأمر مخاطرة كما أظن، ولكنها تليق وتتفق تماماً مع اللعبة الهائلة التي قررها (محمد الفخراني) منذ البداية وظل ملتزماً بها .. ليست مخاطرة وحسب بل وقبولها شاق أيضاً ولكن له ثمن أكبر من المتعة .. كيف يمكن تصديق أن الزمن والحياة والحرية بل والحب نفسه أساسيات تقف على حافة الرواية وليس في عمقها؟ .. كيف يمكن أن نتعامل مع هذه الحكمة (من أحب نجا) كهامش وليس متناً؟ .. إذا كان (محمد الفخراني) قد أسس في رواية (ألف جناح للعالم) ما أطلقت عليه (ميتافيزيقا مضادة) فإن هذا يستدعي ـ منطقياً أيضاً ـ شكلاً من أشكال (الهرمنيوطيقا المضادة) .. التأويل الذي لا يفسر الحكي بوصفه حقلاً من الرموز المثالية، المرهونة بحقيقة كلية خارجها بل كمراوغة أدائية قائمة في ذاتها .. الذي لا يعيد الدال إلى (مدلولات كاشفة) بل يتستفز شياطينه .. حسناً .. لو تركنا الأمر للحب ـ كمتن ـ سنظل عالقين داخل الزمن الذي انفصل (محمد الفخراني) عنه في

الرواية .. سنظل سجناء كافة السرديات التي أخبرتنا بهذه الحكمة (من أحب نجا) .. لكن في (ألف جناح للعالم) نحن لسنا عالقين في تاريخ ما بل استبدلنا كافة الغايات بعدم فقدان الشغف .. بالخيال .. بأجنحة العالم .. هذا ما لا يمكن أن يكون مشابهاً لشيء آخر .. الشغف لا يمكن أن يخضع لماهية محددة أو لعلة ثابتة أو لقدرة محسومة .. الشغف لا يكون إلا ذاته، ولا يخلق إلا ما يخصه، وما لا يتكرر حتى لو بدا ـ ظاهرياً ـ أن ثمة واقع ينفي ذلك .. أن تحب، فهذا مستوعب ومفهوم، لكنه ـ كما حاولت الرواية أن تخبرنا ـ ليس مستوعباً ولا مفهوماً إلا بواسطة الغموض الذي يهيمن على خطواتنا التي تتحرك باتجاهه .. إلا بواسطة الخيال.

أتصور أن التفكير في انحياز (محمد الفخراني) لأن تُقارب روايته (ألف جناح للعالم) الصادرة مؤخراً عن (الكتب خان) كأسطورة مرآوية لواقع معين، محدد بأطر مدركة، وبلغة يمكن اكتشافها، أتصور أن هذا التفكير يمثل أحد (الأعاجيب) المقاومة لقراءة الرواية .. الخيال في (ألف جناح للعالم) لا يعكس واقعاً بل أنه ليس مرآة أصلاً .. هو حضور هائل وراء موضوع الكون نفسه .. وجود خارج الزمن، ينظم أحلامه دون أصل في الماضي، وبألعاب مجازية غير مشروطة بنظام سابق للبلاغة .. هذا ما تنجزه طوال الوقت حركة السرد غير المتوقعة، وطبيعة الشخصيات وعلاقاتها الجدلية، والتفاصيل التي تمر عبر السياقات المتعددة للحكي، كما لو أنها غير معنية بضرورة بنائية مقصودة، بل كما لو أنها منفصلة عن غايات القدر والمصير لصالح الخيال ذاته.

(ظلت تطارد رائحة الحلوى وهي تحضن أوراقها حتى تلونت السماء بالبنفسجي الفاتح، يمكنها الآن العودة إلى البيت لتقرأ أوراق "الليل"، تلفتت حولها لتختار طريقاً للخروج، رأت طفلة تعبر إلى شارع جانبي، وهي تمسك بخيط في نهايته بالونة حمراء، تبعتها، وجدت نفسها بمواجهة فاترينة ملأى بالحلوى، كان المحل المفضل لها، وصاحبته الأربعينية، بشعرها الذهبي وساقيها الحلوتين تقف في فتحة الباب وتبتسم لها، ابتسمت لها "سيمويا"، ومررت عينيها على ساقيها).

أشياء العالم تصلح كخامات .. هذه إجابة الرواية عن التساؤل الذي ربما يصبح الأكثر جوهرية عند البعض .. ماذا عن العالم كفكرة ذهنية ستحدث مشهدياً في المستقبل كما تتم في الحاضر؟ .. ماذا عن أشيائه الحتمية التي لا يتم تداولها كظلال خارج أجسادنا بل كحياة مظلمة في الوعي؟ .. (محمد الفخراني) يستعمل كافة الحسيات الممكنة لا لخلق سيرة غرائبية ترتفع فوق أي تاريخ منظور ـ أو هكذا يبدو ـ بل للوصول إلى أقصى يقين محتمل لتلك الحسيات عما يمكن أن تخلقه .. المعرفة المقموعة (الخارقة) التي بوسع رواية مثل (ألف جناح للعالم) البرهنة على أن العالم يمتلكها .. أجنحته غير المرئية .. هذا ليس اكتشافاً عجائبياً يوازي ما تنجزه (سيمويا) في الرواية .. إنه الحقيقة (البديهية) المبتورة عن ما يسمى بـ (الواقع) وبالتالي عن ما يطلق عليه (العالم الغرائبي) نفسه .. الحقيقة التي تتنشر في غموضنا الجسدي، ولا علاقة لها بالتمثيلات المشهدية في الخارج حيث تستقر العتمة.

(لا تفقدى شَغَفَك سيمويا"

قال القبطان المذهول وأدار الدفّة، انطلقَتْ السفينة بسرعة كبيرة.

قابلَهم ضباب برتقالى، دخلوه، قلّلَ القبطان سرعته، سمعوا مع صوت البحر حفيف أشجار، شمّوا رائحة منعشة كأن ألف شخص يُقشّرون ألف برتقالة فى اللحظة ذاتها، شعرَ "دوفو" و"سيمويا" برذاذ القشر يلمس وجهيهما وجفونهما مثل نشوة، رأيا البرتقال يتطاير حول السفينة، ويعبر فوقها، كأن أشخاصًا يتبادلونه أو يلعبون به، حاولا أن يُمسكا بواحدة، يراوغهما البرتقال، ويسمعان ضحكات أطفال فى كل محاولة، ترك القبطان الدفّة، راقَبَ البرتقال لحظات، قفز وأمسكَ بواحدة، قشّرها بيديه، اقتسمها مع "سيمويا" و"دوفو"، توقف البرتقال عن الطيران، تلاشى الضباب عدَا طبقة خفيفة على سطح البحر، لم يكن هناك أطفال أو أشجار.

خرجَتْ السفينة إلى الأزرق.

"أنظرا خلفكما"، قال القبطان.

رأى "دوفو" و"سيمويا" الضباب البرتقالى يتكوّن من جديد).

أسس (محمد الفخراني) في رواية (ألف جناح للعالم) ما يمكن أن أطلق عليه (ميتافيزيقا مضادة) .. لقد وضع (الشغف) سردياً كماهية للموجودات وكعلة للأسباب .. كقدرة مطلقة أوجدت العالم، وتقوده، وتكمن وراء ظواهره .. طالما أن الأمر كذلك فكل شيء سيتغير (منطقياً) .. ستختلف المبادىء التي تحكم الموجودات والأسباب والظواهر .. ستصير حضوراً لم يسبق لنا إدراكه .. ستتحول الحسيات نفسها إلى (ماورائيات) مستقلة، ولن تبقى كوسائط لأصل متعال .. ستتبادل الخواص فيما بينها دون تأطير، ولن تخضع لغتها للمفاهيم الموحدة للعلامات .. لن تكون مرآة (أسطورية) لعنصر آخر سبق لمسه.

(تنقّلَتْ السفينة بين درجات مختلفة من ألوان الليل، توقّفَتْ فى مساحة ساكنة، ليس بها موج، فقط يرتعش الماء بخفة، صوت البحر بعيد كأنه وشيش، سحب القبطان ذراعًا حديدية زرقاء بجوار الدفّة، بدأت السفينة تغطس ببطء، حتى لم يتبق من جسمها على سطح البحر غير متر واحد، مشى القبطان إلى أبعد نقطة فى المقدمة، فتحَ فى جانبها الخارجى بابًا عَرْضيًا، سحَبَ من داخله شريط فلّين، عَرْضُه مترين، طوله ثلاثة أمتار، وسُمْكه نصف متر، ألقاه على سطح البحر، وقفز إليه، أشار إلى "سيمويا" و"دوفو"، قَفَزَا، تمدّدَ على بطنه، حَدّقَ فى الماء، فَعَلَا مثله، رأيا فى عمق البحر طبقات بألوان مختلفة، زرقاء، خضراء، حمراء، برتقالية، ورديّة، ذهبية، صفراء، بيضاء، بنفسجيّة، تكرّرَتْ الألوان بدرجات مختلفة، بدَتْ كأنها لن تنتهى، حتى رأيا طبقة مُعتمة، نفَذَ بصرهما منها إلى قاع مضئ، بَدَا قريبًا، كادا يمدّان أيديهما إليه، خَشِيَا أن يخدشا هذا الجمال، كأن كل شيء خُلِقَ للتوّ، أو أنه موجود منذ أول لحظة فى الوجود، انمحَتْ ذاكرتيهما، نَسيَا كل لحظة حزن وفرح، تلاشى الوقت والمكان.

كانا ينظران مباشرة إلى سرّ البحر).

لابد من الإلتفات إلى فكرة غياب المعنى في الرواية .. من أهم الهواجس ـ وأكثرها غرائبية أيضاً ـ التي يمكن أن تطغى بفضل هذه المغامرة السردية هو أن الإحالات التي قد تبدو لها أهمية بوجه عام، ربما ستصبح اعتبارات ثانوية هنا .. نعم في الأمر مخاطرة كما أظن، ولكنها تليق وتتفق تماماً مع اللعبة الهائلة التي قررها (محمد الفخراني) منذ البداية وظل ملتزماً بها .. ليست مخاطرة وحسب بل وقبولها شاق أيضاً ولكن له ثمن أكبر من المتعة .. كيف يمكن

تصديق أن الزمن والحياة والحرية بل والحب نفسه أساسيات تقف على حافة الرواية وليس في عمقها؟ .. كيف يمكن أن نتعامل مع هذه الحكمة (من أحب نجا) كهامش وليس متناً؟ .. إذا كان (محمد الفخراني) قد أسس في رواية (ألف جناح للعالم) ما أطلقت عليه (ميتافيزيقا مضادة) فإن هذا يستدعي ـ منطقياً أيضاً ـ شكلاً من أشكال (الهرمنيوطيقا المضادة) .. التأويل الذي لا يفسر الحكي بوصفه حقلاً من الرموز المثالية، المرهونة بحقيقة كلية خارجها بل كمراوغة أدائية قائمة في ذاتها .. الذي لا يعيد الدال إلى (مدلولات كاشفة) بل يتستفز شياطينه .. حسناً .. لو تركنا الأمر للحب ـ كمتن ـ سنظل عالقين داخل الزمن الذي انفصل (محمد الفخراني) عنه في الرواية .. سنظل سجناء كافة السرديات التي أخبرتنا بهذه الحكمة (من أحب نجا) .. لكن في (ألف جناح للعالم) نحن لسنا عالقين في تاريخ ما بل استبدلنا كافة الغايات بعدم فقدان الشغف .. بالخيال .. بأجنحة العالم .. هذا ما لا يمكن أن يكون مشابهاً لشيء آخر .. الشغف لا يمكن أن يخضع لماهية محددة أو لعلة ثابتة أو لقدرة محسومة .. الشغف لا يكون إلا ذاته، ولا يخلق إلا ما يخصه، وما لا يتكرر حتى لو بدا ـ ظاهرياً ـ أن ثمة واقع ينفي ذلك .. أن تحب، فهذا مستوعب ومفهوم، لكنه ـ كما حاولت الرواية أن تخبرنا ـ ليس مستوعباً ولا مفهوماً إلا بواسطة الغموض الذي يهيمن على خطواتنا التي تتحرك باتجاهه .. إلا بواسطة الخيال.

إنقاذ التاريخ المُهمل

أكثر من سبب دفعني للتفكير في أن (داليا أصلان) أرادت أن تكتب رواية (المختلط) كأنها تسرد حكاية خيالية شبيهة بالملاحم الشعبية والقصص الأسطورية .. إيقاع الحكي المتلاحق بتنقلاته السريعة، وتركيزه على تعاقب الأحداث أكثر من انشغاله باكتشاف العوالم الداخلية للشخصيات .. التفاصيل الصغيرة، المخبوءة بشكل أو بآخر، التي لا يتم إعطاؤها أهمية إلا بقدر ضرورتها داخل السياق العام، وبحسب أدوارها في تكوين علاقات الواقع الجماعي، والبناء الخارجي للحكاية .. تداخل الأقدار والمصائر البشرية حيث كل قصة ـ كما في (ألف ليلة وليلة) مثلاً ـ تقودك إلى قصص أخرى، والشخصية تأخذك نحو الاشتباك مع المزيد من الشخصيات .. الأقدار والمصائر المختلفة التي يرسم كل منها الآخر، وينتج عن اختلاطها زمن مستقل، يستبعد من كل فرد ما لم يساهم في تحريك خطواته أو في نسج أحلامه.

لم تستدع (داليا أصلان) ذلك النوع من الغرائبيات اللامعقولة ، أو الأعاجيب غير المألوفة لتكتب روايتها .. لقد استمرت في الحكي فحسب .. تركت القصص التي يمكن استيعابها وقبولها كأحداث ممكنة لتنتج ـ بديهياً ـ غرائبيتها الخاصة .. أعاجيبها التي لا تحتاج لتدخل معجزات خارقة حتى تتحوّل إلى ما يشبه حكاية خيالية .. تركت (داليا أصلان) نبرة (كان ياما كان) لتتكفل بكل شيء .. من هنا تحديداً تولدت حياة تصلح كملحمة شعبية أو قصة أسطورية.

الزمن المستقل في رواية (المختلط) هو ما يمكن أن نطلق عليه (الذهن الخاص للمكان) .. شخصيات هذا الزمن كأنهم مرايا للمكان .. المكان هو بطل هذه الملحمة، سواء بشكل مجازي، أو حتى بالتعريف التقليدي للبطولة، في حين أنه لا يوجد بطل بالمعنى الشائع بين الشخصيات أو لنقل بالخصائص الملحمية السائدة .. المكان ليس (المختلط) وحسب ـ رغم أنه قد يمثل مركزاً حقيقياً وملهماً للسرد ـ إلا أنني أنظر إلى المكان كوفرة من الفضاءات المتابينة، غير المحسومة، التي لا تهيمن طبيعة أي منها على الأخرى .. حضور حسي لا يُختزل في تحديدات عقلية قاطعة، وإنما يعلن عن وجوده المتبدل، ويكشف عن أحواله المتغيرة ويؤكدها بواسطة كل مشهد يتم تشييده داخل فراغاته .. المكان في رواية (المختلط) هو الذي يراقب، ويتذكر، ويوثّق .. المكان هو الذي يكتب سيرة البشر .. هو الذي يخلق الأقدار والمصائر إذن، وما فعلته (داليا أصلان) هو محاولة استنطاقه عبر ذاتها .. محاولة التماهي مع حياده سواء نجح هذا أم لا .. الحياد الذي يضمن الخلود بطريقة أو بأخرى.

هل هناك تفسير أو حكمة ما يمكنها أن تبرر الإيقاع المتلاحق والتنقلات السريعة والتركيز على تعاقب الأحداث؟ .. أفكر في أن السرد داخل رواية (المختلط) يبدو طوال الوقت كأن الموت يطارده .. كأنه يرى في المراكمة المتعجلة لما يشبه الخلاصات الانتقائية للشخصيات والأحداث السبيل الحتمي لمراوغة هذا التهديد .. كأن (داليا أصلان) قد تعمدت أن تجمع كل ما تقدر عليه من الماضي لإنقاذه من الفناء .. إن رواية (المختلط) تكاد تكون محكومة تماماً بما يقارب الهوس العصابي بحشد كافة الكائنات والوقائع، وبمستويات حفر متعددة .. المرور اللاهث بين المراحل الزمنية المتتابعة، والذي يتوقف في بعض الأحيان من أجل الرصد المجهري لما يتطلب ذلك.

لكن الكتابة ليست مجرد توثيق، وإنما ما يعنيه استنطاق المكان هو إضاءة ما يتجاوز الأصول الواقعية المحتملة لحكايات البشر .. ما يمكن أن يتم اعتباره الحقائق الجوهرية المتوارية التي يتعيّن تثبيتها .. ما لم يتمكن المكان من سرده في الحياة.

محاولة التماهي مع حياد المكان يتيح للذات الساردة أن توجد بأساليب مختلفة من خلال شخوصه .. يتيح لها أن تختبىء وأن تعلن عن نفسها، وأن تنحاز لشكل معين من الوجود، وأن تمرر مواقفها من التاريخ الذي يُحكى .. التماهي يعطيها القدرة على الانتشار داخل كل وعي، الأمر الذي سيمكنها من التسلل إلى وعي القارىء نفسه.

يكاد يكون (فهمي) هو الوحيد الذي نجا من كل هذا .. الإيقاع المتلاحق والتنقلات السريعة والتركيز على تعاقب الأحداث .. يكاد أن يكون (فهمي) هو (البطل المضاد) في رواية تخلو من الأبطال التقليديين .. ربما لأنه الشخص الوحيد في الرواية الذي لم يمتلك جذوراً في المكان ولهذا كان يجب لحياته أن تحصل على عمق ما في أرضه .. كان ينبغي أن يتم ترسيخ هوية له، لا تغفل عن أدق التفاصيل .. سيكون منطقياً إذن الشعور بأن مشاهد (فهمي) هي أكثر فقرات الرواية هدوءاً وتمهلاً .. هي اللحظات التي تشهد هيمنة نسبية للتأمل والاستفهام .. كأن (فهمي) هو النقاء المنفصل الذي يفكك كل أصل أو حقيقة أو يقين ليس عن المكان وشخوصه فحسب، وإنما عن الإنسان ووجوده في العالم.

استرداد البياض التام

لو تخيلنا وجود شخصية واقعية تتشابه حياتها مع حياة (هاني محفوظ) بطل رواية (في غرفة العنكبوت) لـ (محمد عبد النبي) الصادرة مؤخراً عن دار العين ـ التشابه الذي ينطوي بالضرورة علي اختلافات قد تكون أساسية ـ وأن هذه الشخصية قررت أن تكتب حكايتها؛ هل من الممكن عند مقارنتها بحكاية (هاني محفوظ) أن تبدو لقاريء ما أكثر جموحاً؟.. أقل مأساوية؟.. أشد عنفاً في إدانتها للعالم؟.. ربما، ولكن سيظل الفرق الجوهري بين حياة تلك الشخصية وحياة (هاني محفوظ) غير كامن في التفاصيل بقدر ما يتعلق بالكيفية التي يتم من خلالها بناء هذه التفاصيل، وهذا ما يجب الانتباه إليه جيداً عند (محمد عبد النبي).. ينبغي علينا أثناء الاشتباك مع الأحداث المتعاقبة لتاريخ (هاني محفوظ) أن نراقب ونتأمل الطريقة التي تترتب بواسطتها هذه الأحداث حتي لو ظهر هذا التعاقب محكوماً بنظام سردي متماسك، أو أبدي التزاماً كلاسيكياً بإنتاج متن صلب، مكشوف، يتخلي عن الارتباك والأخطاء التي قد تكون واجبة.. عن التوتر الغامض الناجم عن التشظي.. الشذرات التي تخفف من هيمنة الوضوح، وتخلق المراوغة، وفي نفس الوقت تُقلق وتؤسس المعني بتعبير (رولان بارت.(

>>>

(كنت عائداً مع عبد العزيز من شقته في شارع قصر العيني، سائرين في حالة صفاء نادر، في طريقنا لنشرب شيئاً في مكان قرب الفلكي، حينما استحوذت عليّ رغبة عابثة أن أمسك يده، أو كأنها لسعة خوف مفاجئة لعقت جسدي فأردت أن أتشبث به).

عند تفحص هذا التعبير (لسعة خوف مفاجئة لعقت جسدي) ربما يتوفر لدينا انطباع ملهم بأن جميع الأفعال التي سيستخدمها (هاني محفوظ) في حكايته ليست إلا أداءات شهوانية.. مهما كانت هذه الأفعال بسيطة وعابرة وبديهية، ومهما كانت ذهنية أو تخييلية.. مهما كانت مرعبة ومؤلمة.. جميع هذه الأفعال هي في باطنها اتصال شبقي ستتحول معه كتابة الماضي (كإعادة ولادة أو كموت منقذ) إلي ممارسة مثلية.. نسج للتاريخ يحاول تحقيقه (هاني محفوظ) الذي يُجسده صديقه العنكبوت الصغير المستقر في درج التسريحة علي نحو مرآوي.. ينسج العنكبوت (هاني) حياته سردياً كنوع من المقاومة أو كشكل من التفاهم أو الترويض للعنكبوت الآخر الذي يطارده في الأحلام وفي طفولته ويمثّل الغيب الذي يحتجز قدره في مسارات حتمية داخل العالم.

(أخذ يتسلق أصابعي ببساطة ومودة ودون خوف، وكأنه يوقف يدي ويحاول منعي، ويهمس لي بأن أهدأ وأفكر مرة أخري. تراجعت وظللت أرنو إليه يسعي فوق رسغي وكفي، ثم عدت للكتابة، وأنا أتخيل نفسي عنكبوتاً أخرس ينسج من حوله بيته الواهن عسي ألا يضيع).

إن التداخل (النسج العنكبوتي) بين مراحل ما قبل القبض علي (هاني محفوظ) في قضية (الكوين بوت)، وسجنه، وما بعد الإفراج عنه ليس مجرد مزج مرتجل أو اندماج محسوب بين أزمنة مختلفة، وإنما هو طقس (مثلي) يتسم بما يمكن أن تتضمنه الطبيعة المألوفة للمضاجعة المثلية ـ كما تحدث عنها الراوي ولكنها تتم في هذا النطاق الحكائي من خلال اللغة.. اللغة المستسلمة لتلقائية التمرير النقي مثلما تستسلم الأجساد لتمرير اللذة.. هذا ما جعل السرد أقرب إلي ممارسة جماعية بين العناصر (المتماثلة) للجحيم التي تكوّن الجسد (المثلي) في بُعدها الكتابي.

(تعلمت مهارة الصيد بالممارسة، ودون معلم. تعلمت كيف أرسل النظرة، وأقرأ العلامات علي الوجوه، وأنسحب خلف أحدهم، أو قبله بعيداً عن موضع الصيد. تعلمت كيف ألقي نظرة سريعة

علي عضو من يقف جواري أمام المبولة منتظراً رد فعله، أو أن أخطف نظرة إلي أحدهم إذ يداعب ما بين فخذيه كإشارة).

(كلما تقدمت في الكتابة تتسع هذه الغرفة الصغيرة، وتتراجع جدرانها مبتعدة حتي تختفي تماماً، وتبقي صفحات الدفتر أمامي هي المكان الوحيد الحاضر. أراوغ فآخذ الذاكرة لأبعد ما يمكنها الوصول إليه تأجيلاً للمواجهة. أشعر كأنني أودّع حياتي بتكفينها في سطور وكلمات. لم أقترب من الجروح المفتوحة بعد، مازلت ألف وأدور علي الورق، تماماً كما أسير مضيعاً جسدي في زحام وسط المدينة كل ليلة).

لكن الوقوف عند حد التطابق بين الكتابة ونسج خيوط العنكبوت يشبه الاكتفاء بالنظر بعين واحدة إلي ما ينجزه (هاني محفوظ)؛ فإذا كانت الكتابة تنسج حياة الراوي داخل صفحات دفاتره؛ فإنها علي جانب آخر تفكك الواقع وتحل خيوطه، كأنما تحرره بشكل ما من حصار الذاكرة.

(في لعبة الكتابة، علي مدي الأسابيع الماضية، كنت أتأرجح بين التذكر والنسيان. كأنني كلما دونت شيئاً في هذه الدفاتر، كنت أمحوه من داخل بطريقة ما).

باستدعاء تحليل (جاك لاكان) للمثلية حيث الانحراف لمسار عقدة الخصاء، الذي يؤدي لمخرج سلبي للأوديب (المجاز الأبوي)، وللتماهي مع الأم بدلاً من الأب؛ من الممكن تشريح هذه المقاطع المتباعدة والدالة من (في غرفة العنكبوت) لشرح جانب هام من الكيفية التي استعملها (محمد عبد النبي) لبناء تفاصيل روايته :

(سرعان ما بدأت أعتاد غياب جدي وتطلعت نحو أبي منتظراً أن يقدم لي بديلاً أو تعويضاً ما. كان ينساني أياماً، ثم ينتبه لوجودي فجأة، كأنني طفل الجيران، موجود في بيته بالصدفة، فيعرض عليَ أن أذهب معه إلي المقهي أو أصحبه إلي العمل).

(رأيته مرة ينظّم أصابع الحشيش في علبة خشبية أنيقة مطعمّة بالصدف. رماني بنظرة جانبية، وقال غامزاً: مزاج الباشوات ده يا هنّون، لما تكبر هتدوق وتعرف).

(ربما أربكني قليلاً تباين صورتي عن صورة أبي، اختلاف بشرتي البيضاء عن سمرته العميقة، وشعر جسمه الكثيف، وقوته المكينة في مقابل نعومتي وبدانتي وطراوة أطرافي. ربما حمل هذا كله إليّ رسالة مفادها أنني لا أنتمي إليه، لا أشبهه، ولن أكون رجلاً مثله أبداً، ثم مات قبل أن يساعدني في تبديد تلك الأوهام).

(كنت أبحث بين قنوات التليفزيون عن أي عمل من أعمال ماما؛ لأشاهده قبل أن أنام قرب الفجر، ففوجئت بمسلسل قديم لها، كانت تمثّل دور امرأة مطلقة لها ابن اسمه هاني. لعل المخرج هو من اقترح تغيير اسم الابن في السيناريو عامداً، حتي تبدو طبيعية أكثر بينما تناديه وتداعبه وتبكي حين ينتزع أبوه حضانته منها. رأيت أمي ليلتها، وسمعتها تناديني، ولو كانت صورة ملونة علي شاشة باردة، "هاني، حبيبي". نمت بمجرد انتهاء الحلقة، راضياً مثل جنين في ظلمة الرحم).

(ناديتها متظاهراً بأنني أريد إشراكها في لغز صغير: تعالي بصي يا شيري، مش فيه شبه بين عريس أسماء وبابا الله يرحمه؟. لم تر الشبه واضحاً كما أحسسته، فأخذت أسوق لها الأدلة والصلات).

(سرت حتي عثرت علي إنترنت كافيه، حيث رُحت أغربل الشبكة كلها بحثاً عن أغنية وردة الغامضة تلك، إلي أن وجدتها في النهاية، وحمّلتها علي أسطوانة، ثم فاجأته بها ليلاً في سهرة الشرفة. لم يصدّق واحتضنني، في غفلة من القرد الشاب، بدا راضياً وهو يستمع لمطلع أغنية

طفولته كاملة لأول مرة).
>>>
تصلح هذه الفقرات عند تجميعها كخلفية محرضة: الأب غير المكترث، مالك الفحولة المتعالية، زارع الخيالات في نفس الطفل الذي يتماهي مع الأم.. (هاني محفوظ) يشاهد أمه في مسلسل تليفزيوني دون أن يشير صراحة إلي أن هذا المسلسل هو (أوراق الورد)، وأن الأم في المسلسل هي (وردة).. لماذا يستعير شخصية (وردة) لتكون أماً له؟.. ربما كانت (وردة) هي نموذج الجمال الأنثوي المعادل لجمال أمه، والذي كان يصفه بأنه (أقسي من برد الشتاء)، وربما كانت (وردة) في المسلسل هي النموذج الأمومي الغائب الذي يحتاج الابن لأن يتحالف مع جمال أمه لتصبح أماً حقيقية فيستيطع أن ينام راضياً.. التماهي إذن مع الأم / وردة سيثبت سطوته مع إحضار (هاني) لأغنية وردة إلي شريكه المثلي (عبد العزيز) والتي كان يبحث عنها لأنها أول أغنية سمعها في حياته.. (عبد العزيز) الذي يشبه الأب، ويشرب الحشيش مثله، مستمعاً إلي أغنية وردة التي أحضرها له (هاني) وكأننا أمام استرداد شهواني للأب والأم.. تصحيح شبقي للحظة قديمة.. كأننا أمام إعادة خلق مثلية تشبه الشفرة أو التعويذة السرية بين الأب (عبد العزيز)، والأم (هاني/ وردة).
(لعلني تقمصت روح كريم، راوي الحكايات، خلال تلك الرحلة التي أوشكت علي الانتهاء. كنت أحياناً أسمع صوته في رأسي يردد الكلمات التي أكتبها واحدة بعد الأخري).
تعتبر شخصية (كريم) بمثابة الامتداد المفترض الذي لم يتم لـ (هاني محفوظ ..(رفيق السجن، الحكّاء الماهر، اللاعب بالخيال، الحالم بأن يكون مصمم أزياء.. كأنه الأثر المنطقي لجد الرواي ووالده.. يتقمص (هاني) شخصية (كريم) في الكتابة، أي امتلاك مواهبه التي كان ينبغي أن تكون بحوزته، وهو ما سيدفعه للبحث عنه ومحاولة إنقاذه من الموت بعدما عرف إصابته بالإيدز.. أصبح (كريم) هو النسخة التي لا يجب أن تُفني من (هاني)، كأنها وجوده المنفلت والمهدد، أو الأصل الذي يجسّد حقيقته المقموعة.. الكتابة وقد تحوّلت إلي لحم ودم.. ربما يمكن لأي منا كنوع من المسايرة لاختلاقات (كريم) أن يتصوّر أنه هو البطل الحقيقي للرواية، وأن حكاية (هاني محفوظ) ليست إلا اختراعاً محكماً لمخيلته.
>>>
إذا كانت كتابة (هاني محفوظ) في رواية (في غرفة العنكبوت) ممارسة مثلية؛ هل كان (محمد عبد النبي) يستوعب ويقصد أن يجعل من قراءتها تورطاً خبيثاً في هذه الممارسة؟.. التورط الذي يتجاوز الهاجس الاستفهامي حول أن يكون ذلك في صالح الرواية أو ضدها بل كقرارات واحتمالات تأويلية، ربما تساهم التوهمات الحسية في تحديدها.. هل كان يطمع (هاني محفوظ) بكتابته في مثلية كونية لا تقتصر علي شخصيات حكايته بل علي كل من يصادفها أيضاً؟.. إن هذه الرواية تبدو كمحاولة مستترة أو ضمنية للعودة سردياً إلي ما قبل الكبت الفرويدي، أي إعادة التفكير في الميول البدائية والطرق التي يتم من خلالها مقاومتها ومنعها وبالطبع في أسباب وأشكال عودتها من جديد.. ليست العودة الذهنية أو الجسدية وحسب بل عودة الكتابة أيضاً باعتبارها أصل اللغة (الغرائز البدائية التي يمكنها إرجاء المدلول) في مقابل مركزية (الصوت) ـ الخاضع للآخرين ـ الذي فقده (هاني محفوظ) دون أن يعطي تلميحاً في دفاتره عن (جاك دريدا).. بلوغ البياض التام الذي سحر الراوي في بالطو أحدهم ليلة رأس السنة.. هل تعمّد (هاني محفوظ) محو وجوده من بين الأقمشة واللفافات في حلم (السبوع)؟.. أم أنه أراد أن

يشاهد عجزه عن التأكيد لمن حوله بأن الكائن الذي يظنونه حاضراً بين جدران القهر هذه لم يأت إلي الحياة أصلاً بل جاء إنسان آخر؟.. هل حاول الاختباء في الحلم بعدما فشل في الاختباء في الواقع، أم أنه كان يعيد لحظة ميلاده مخفياً ليضمن نجاته من الكبت، أي البقاء منتمياً إلي البياض التام؟.

صانع الساعات المُبصر

هناك استفادات عدة حققتها رواية (شواش) لـ (أحمد سمير سعد) الصادرة عن دار (ميريت) 2016 من التوظيف السردي لنظرية الفوضى، وكذلك لفكرة (الشواش) في العهد القديم .. ربما يمكن تحديد الاستفادة الأولى في إضاءة الصراع بين الترصّد الرقمي للعالم بوصفه طريدة رياضاتية يمكن الإمساك بطيشها وتوقّع مساراته، وتشريح الوجود ـ كطبيعة حية غير مضمونة ـ من خلال محاولة تفسير المشاهد المتشابكة، اللامنطقية بالرجوع إلى أصولها المحتملة .. هذا الرجوع ربما يقود إلى اكتشاف التغيرات ـ التي قد تكون ضئيلة ـ المؤدية إلى آثار مباغتة، ومتصاعدة التأثير بشكل متسلسل داخل ما يمكن أن يُعتبر نظام ما، أو ما يُسمى بـ (تأثير الفراشة).

(لا أحد أدرك تلك الحالة التي يكون فيها العالم على شفا الانزلاق، لحظة مفتوحة على كل احتمال، لحظة تستحيل فيها تيارات الحمل العادية في الماء الساخن إلى دوامات وفقاعات وغليان وانفجار وكأنها بلا سبب أو نظام أو نمط، لحظة حساسة جدا لكل مدخل، لحظة رياضاتية بامتياز).

(حتى وإن سلّمت وأقنعت نفسي أنه تكفيني المعطيات البشرية والأرقام غير الدقيقة تماما، أعرف أنه مع استمرار التعويض في المعادلات بذلك المستوى من الأخطاء والتقريب، والذي لا أملك فكاكا منه، سيزيد الانحراف وتتباعد النتائج وتقل الدقة، بإمكاني فقط إحكام التنبؤ لأيام، ربما لشهور قليلة، من أدراك أنك حتى تملك دقة البشر؟!، ما الذي تعرفه عن هذه المجتمعات حتى تأتي بنتائج دقيقة؟!، كل نشاط بشري ولو ضئيل كفيل بتغيير كل النتائج).

الاستفادة الثانية ربما تكمن في التعرّف على هزائم الراصد، الذي يحاول التفسير والاكتشاف والتنبؤ عند الرغبة في تحويله إلى صورة أرضية للإله أو إلى إله بشري / نصف إله، يختبر الخيبة الناجمة عن استعارة الطبيعة المتعالية، اللامبالية للإله الكوني، غير المتورط في الخبرة الإنسانية، والقادر على السيطرة على (الشواش)، أي إعادة خلق الكون بالإتيان به من الشر والظلمة إلى البركة والنور مثلما جاء في سفر التكوين.

(كإلهٍ ملّ العالم، أنظر إلى كل شيء في غير اعتناء وبترفع العارفين، أو لعله يأسهم، أبشر بالنهاية وأحتفظ بالبشرى لنفسي، أهون من أن أتحدث إليهم وأوهن من أن أخبرهم).

(تجاربي صفر، شقي بحدودها الضيقة، لست ذلك المتحرك، المقدم، المخترق، الجريء، الكلمات جامدة على شفتي، ربما لا تتكون بالأساس، عاجز عن التلاعب بها والتعبير عنها).

(أرقامي لا تعني شيئًا، لا تعني إلا ذاتها، ليس بمقدوري أن أصير إلهًا أو حتى جنيًا يتقن التصنت على السماء، ليأتي بخبر الغد اليقين، كل ما أفعله هباء، عبثٌ كامل كحياتي).

يمكن تحليل الاستفادة الثالثة لهذا التوظيف السردي باعتبارها نتيجة ناشئة عن اندماج الاستفادتين السابقتين؛ إذ أدى هذا التزاوج إلى وقوع ما يُمكن تسميته بـ (الكوارث المتواصلة عند حافة النهاية) في مستوى غائم من الإدراك .. نطاق ضبابي يرتفع فوق إمكانية التعيين الحاسم: هل تنتمي تفاصيل هذا الجحيم إلى الواقع الموضوعي لزمن السرد حيث تُشكّل هذه

التفاصيل المُفضية بتلاحقها المحموم نحو الفناء حقيقة ملموسة ومشتركة بين كافة شخصيات هذا الواقع، أم أن هذا الجحيم يتم كتصورات تنبؤية لها صفة البداهة، وتتمسك بحتميتها في وعي السارد / نصف الإله دون أن تتجسد خارجه، أم أن هذا السارد يرى ـ ببصيرة لازمنية ـ المشاهد المخبوءة (التي تمثّل الحقائق الكارثية) في الظلام المحيط بما يحصل فعلاً، الذي لا يطفو سوى سطحه الأقل عنفاً، ولا يرى الآخرون غير قشوره المضللة .. هل شخصيات هذا الواقع هي أجساد وأرواح مغايرة، ومستقلة فعلياً، أم أنها تمظهرات مرآوية متوهمة لشخصية السارد، ويتمثّل في بعضها الخصائص التي حُرم من امتلاكها.

(محمود نصار وبوحي منه أدرك أنه بصق على العالم بصقته الأخيرة، امتلك كل الشجاعة وتحدى ونفذ، لا يُبقي على حياة لا تستحق، استطاع أن يتخلى عن الابن، عن ميري، عن الخوف والرهبة وبجرأة بلا مثيل، ارتمى على ظهره وأخذ يضحك ويقهقه على العالم).

هذا المستوى الغائم للأحداث التي تبدو كتداخل من الاحتمالات المعرفية، والمقترن بتفحّص الذاكرة ليس مجرد إطار جمالي لتوثيق الفوضى، أو مُعادل انعكاسي للطيش الرقمي، بل على نحو أعمق هو اختراع للـ (شواش) بكيفية ذاتية .. إعادة خلقه، أي تنظيمه كما يليق بإله أو بنصف إله يسعى وراء اكتمال ألوهيته .. تتبع شخصي لفوضى العالم عبر خطوط انتقائية تتخذ ظاهرياً سمة التنقّل العشوائي .. لكن هذا التتبع ليس للأمام كما قد يبدو للوهلة الأولى .. لا يتقدّم السرد نحو النهاية أو الفناء بل على العكس، فوراء ما يبدو اقتراباً تدريجياً نحو الموت هناك رجوع قهري داخل الماضي ـ وهو ما يُعد المتن الأصلي للرواية ـ هذا الماضي ليس بداية تاريخ عالم الرياضيات وحسب، وإنما كافة البدايات الممكنة .. بداية التاريخ الكوني الذي يُمثّل تاريخ عالم الرياضيات جزءً من فوضاه، وبالتالي يحتوي ـ كموت هائل ـ على موته الخاص.

(الانهيارات الأرضية تزحف، اصطدام عربات المترو، سقوط شبكة الكهرباء بالكامل، تصدعات الكباري، انطباق الأنفاق، أخبار عن شقوق بمبنى السد العالي، زحف البحر، الانفجارات التي صارت كزقزقة العصافير أمام كل نافذة وأعلى كل شجرة وتحت كل مقعد عام وعلى كابلات التليفونات وفي كل منور، القتل اليومي بلا ضغينة والنهب والسرقة بلا نية وإفلاس البورصة والبنوك المقفرة كقبور، البشر الساعون كموتى بلا روح أو حياة؛ ينتظرون موتًا، قد يأتيهم عن يمينهم أو يسارهم بغتةً، أو بسكرات موجعة وصرخات مفزعة ملتاعة يغتالهم من أسفل أو يحوّم حولهم ثم يصرعهم ويخطفهم من أعلى).

يروق لي إجراء مقارنة بين فقرتين في الرواية ـ تتشابهان مع فقرات أخرى تحمل نفس المعطيات بصيغ مختلفة ـ ربما ستفضح ما أراه مواجهة مع مدلولات استفهامية جوهرية داخل النص .. الفقرة الأولى:

(كانت الطامة والهزة التي هيجت الدم في عروقي أن أعرف أن هناك من سخر من إله نيوتن ومعادلاته، وصفوا ربه الذي يتدخل ليعدّل من حركة الكواكب ويحفظ النظام بدفعات رقيقة من يده، وصفوه بأنه صانع ساعات أعمى، عاجز عن أن يجعل من الكون عالمًا منتظمًا بلا تدخل منه .. الكفرة لا يخلب عقولهم شيء وقد ضرب الله عليها غشاوة، متى كانت الساعة منتظمة دون تدخل منه ادعوا عدم وجوده أو موته أو تخليه عن العالم، ومتى تدخل، ادعوا عجزه عن خلق نظام لا يحتاج إليه).

الفقرة الثانية:
(أجلس إلى حاسوبي بالساعات، ظهري مصلوب، عيناي ملتهبتان، الوخزات بكل جسمي، أحاول أن أقرأ العالم، أستقرىء مستقبلي، أحمل البشارة أو أكتمها كنبي مقطوع اللسان أو رسول نغزه الشيطان فكفر).

هل نحن إزاء نوع من التحوّل الفكري أو الإنقلاب العقائدي للسارد أدى إليه الفشل في أن يكون صورة للإله؟ .. في أن يكون بديلاً له بعد التأكّد من غيابه؟ .. هل هناك فراغ كوني تم اكتشاف انفتاحه على هواجس غامضة لا يمكن حسمها، أخذت محل الاستقرار الإيماني، وبالتالي أفرز ـ منطقياً ـ شكلاً من المراجعة أو المحاكمة التي تعمل بنفس طريقة السرطان؟ .. هل كانت صفات الإله التي حاول السارد تقمّصها مكونات لقناع صلب يريد إخفاء عذابات هذا التحوّل أو ترويضها؟.

(ساعتها ترى كل شيء ممكن، لا يصدمك شيء وإن ارتجف جسدي البشري ولم يتحمل، ارتعد وخاف ودهش ولم يفهم وتألم وبكى وانتحب .. كل غريب يغدو منطقيا تحركه طاقة الاحتمال).

ربما كانت رواية (شواش) نموذجاً لكتابة الغضب التي تقف وراءها دوافع الثأر من اليقين مهما كان .. الثأر من خيانته .. من توسّل العثور على صانع الساعات .. إيجاده ولو ككيان بشري .. خلقه ببصر غير مفقود .. من الفوضى المتمادية التي لا يتدخل أحد ـ أي أحد ـ لإيقافها، أو لجعلها شيئاً قابلاً للتوقع، وبالضرورة متاحاً للفهم.

معبد أنامل الحرير: إخفاء المؤلف.. قناع الموت

لا يتحدد المنجز السردي لرواية "معبد أنامل الحرير"، الصادرة عن منشورات ضفاف والاختلاف، في إطار الألعاب الكتابية التي شيدها إبراهيم فرغلي، بقدر ما يقوم هذا المنجز علي الفرص الغنية التي قدمتها هذه الألعاب للقاريء كي يمتلك حرية غير مروّضة في تأويل الرواية، والتي يمكن أن تتمادي إلي درجة الطيش اللازم لهدم أي منطق مفترض لها.

نحن أمام مخطوطة لرواية بعنوان "المتكتم" تحكي (حياة) كاتبها المختفي رشيد الجوهري بالتزامن مع قراءة صديقه (قاسم) لصفحاتها.. كيف تتحدث المخطوطة؟ رشيد الجوهري يتكلم بواسطة مخطوطته (وهو ما يُفسر حيازتها للأبعاد والصفات الإنسانية) التي تتجاوز حدودها الخطية لتسرد (الحياة الكاملة) كأنها تحقق مقولة جاك دريدا: (لا شيء خارج النص)، أي أن الوجود هو نص، ولا شيء خارج الوجود؛ لذا فالمخطوطة ليست مجرد انعكاس جمالي، جزئي لحياة كاتبها، وإنما تحتوي ضمنياً ـ تفاصيل ذاكرته كلها، وهي الطريقة الوحيدة التي ينبغي التعرّف علي سيرة الكاتب من خلالها، حتي تلك المشاهد والأزمنة الشخصية التي يبدو أن الكتابة لم تتضمنها .. رواية رشيد الجوهري هي ذاته الحقيقية بالضرورة، التي تجعل من ذاته الأخري التي كانت تتحرك في العالم نسخة زائفة منها، أو الصورة الملوثة التي لا يجب أن تكون جديرة بالاعتبار مقابل (أصله) الكتابي .. رشيد الجوهري لم يختف إذن بالمعني الحرفي للاختفاء، وإنما حدث هذا التوحد بين كينونته والكتابة الأمر الذي أدي إلي تغييبه كجسد، وتحوّله إلي نص.. رشيد الجوهري الذي يتحدث بواسطة (المتكتم) ليس بالتالي رشيد الجوهري الذي كان قبل كتابة الرواية.. لقد صار خيالاً منذوراً لكافة الاحتمالات.. أصبحت سيرته متاحة للمراوغة والادعاء وإعادة الخلق وهذا عمل الرواية الذي يقودنا لسؤال آخر: هذه المخطوطة تخاطب من؟ إنها تخاطبني أنا، رشيد الجوهري يتحدث إلي (القاريء) الذي يحصل علي معرفة تدريجية عن حياة واختفاء هذا الشخص بواسطة مخطوطته.. لماذا يجب عليّ تصديقه؟ أو بالأحري ما الذي يمنعني من تخطي ثنائية الصدق والكذب فيما تسرده المخطوطة؟

"قد تقولون عني إنني أكذب، فمن أين لي أن أري وأنا مجرد رواية ملتبسة الهويّة، بين دفتر مكوّن من بضع أوراق وفكرة مكتوبة في أحشائي، لكن قولوا ما شئتم فربما أكون بمنطقكم عمياء، لكني في الحقيقة بصيرة حدسي ومعرفتي يمثلان جزءًا من حواسي التي أترجمها وفق ما يمكن أن تفهموه."

رشيد الجوهري بعد تحوّله إلي كتابة ـ لم يعد يمتلك السيطرة علي المخطوطة ـ مع كل محاولة لتأويلها ـ أي أنه لم يعد يمتلك السيطرة علي حياته التي يُعاد خلقها، وهو ما يعد ربما طموحاً رئيسياً عند الكاتب.. هذا ما يقودني للتعامل مع الشرح التبريري لـ (اختفاء) الكاتب كـ (حجة إخفاء درامية) ـ بُنيت علي أساسها كافة الادعاءات الأخري كضياع المخطوطة، وإنقاذ الصديق لها، وما تبع ذلك من أحداث ـ أما الفرق بين (الاختفاء)، و(الإخفاء) فهو التعمّد.. لقد قصد رشيد الجوهري تغييب جسده (خيالياً) بواسطة ترتيب إيهامي للأحداث ليتمكن (كذات خطية تنوب عنه بوصفه حاضراً مستتراً فيها) من الدخول (ككائن كتابي غير مسيطر علي حدوده التفسيرية) في علاقة مع القاريء / صديقه (قاسم) عبر طقوس شبقية متعددة.. لنتأمل مثلاً كيف كان يتكرر أن تتحدث (المخطوطة) ـ للقاريء ـ عن مقطع من حياة (رشيد الجوهري) ثم يصبح هذا المقطع هو موضوع السرد الذي سيقرؤه الصديق (قاسم) من المخطوطة في اللحظة التالية بشكل يدعي

ظاهرياً ـ وقوعه عن طريق الصدفة .. نقرأ:
"ربما لهذا السبب اختار لبطل روايته ذلك الحلم الغريب؛ الذي يقود فيه شاحنة في طريق سريعة لا وجود لها إلا في خيال رشيد الجوهري. وربما أيضا لأنه كان يعبر في ذلك المشهد عن إحباطه الشخصي. انفتح باب الغرفة فانتبهت. دخل منقذي، وأغلق الباب. اقترب من الدُرج الذي وضعني به، وتناولني بين يديه متأملا غلافي: صفحة بيضاء عليها كلمة واحدة "المتكتم" ثم اتجه صوب الفراش الصغير في إحدي زوايا الغرفة الضيقة. تأملته، ببصيرتي، لأول مرة. بدا لي رياضياً قوي الجسد، وسيم الملامح، عيناه واسعتان تطلان علي العالم بنظرة متذاكية، أهمل حلاقة ذقنه وشاربه منذ أيام، شعره طويل أسود وكثيف، معقوص في ضفيرة تتدلي خلف رقبته وتتناثر بها شعيرات بيضاء كثيرة. ألقي بنفسه علي الفراش منهكاً، يحدق شارداً في السقف، بعد دقائق التقطني واعتدل جالساً، وفتح إحدي صفحاتي، ليقرأ من حيث انتهي: "استعدتها في الحلم. جاءت مندفعة، متدفقة بحيوية، متألقة باللون الأحمر كشهاب، متعملقة كماردة أسطورية، كلما اقتربت تراءي لي مدي وحشية الجمال الذي تتمتع به، يتردد زئيرها في الأرجاء فيختلط توتري بتيار دفين من الإثارة يكاد يطفر من روحي. شاحنة الحلم. قمرة فسيحة لشاحنة عملاقة، فخمة، تلتمع بالأحمر، شامخة وحدها من دون مقطورة. تقف مستأسدة علي إطاراتها العشرة في شموخ."
هنا يجب ملاحظة التشريح الحسي، المفتون بالسمات الذكورية الذي قامت به (المخطوطة) لجسد الصديق قبل أن يبدأ في قراءة نفس الفكرة التي كانت تتحدث عنها قبل دخوله الغرفة.. كأنها كانت تتجرد من غموضها، أو تُمهد للاتصال الشهواني بينها و(القاريء) عند مساحة التقاء مكشوفة، ومدبّرة.. تجرّد المخطوطة ليس تعرياً لـ (كيان) كمعادل روائي لشخصية رشيد الجوهري بل هو تعرٍ لرشيد الجوهري نفسه كحياة كتابية غير خاضعة، لذا فالطقس الشبقي يتخطي حتمية أن يكون بين (الأنثوي) و(الذكوري) ليشتمل أيضاً علي أن يكون بين (الذكوري) و(الذكوري).. لنقرأ:
")كنت أتبرع حتي بشطب صورة أي رجل يظهر صدره عارياً، رغم ما أثارته مجموعة من الزميلات المحجبات من نميمة حول الموضوع وصلت إلي مسامعي في وقت لاحق كالعادة، عن ارتيابهن في كوني مثلياً.("
إن (المخطوطة) أو (رشيد الجوهري) كذات خطية غير مُسيطر عليها عندما يكون بإمكانها ـ نتيجة لغياب الجسد الراضخ ـ أن تحقق هذه الصلات الشهوانية المتعددة مع القاريء فهي تتجاوز الأُطر الجنسانية لصالح الانفتاح غير المحكوم علي المتعة الشبقية المطلقة التي توازي لانهائية التأويل للرواية .. هي لا تكتفي بذلك بل إن المتعة / التأويل لا تتوقف عند حدود المخطوطة وحسب، وإنما تمتد كأثر داخل حياة القاريء (قاسم) باعتبارها جزءًا مراقباً، أي مساهم بواسطة السرد في وجوده الأبعد من فعل القراءة، وهذا إلهام في غاية الأهمية بالنسبة لـ (لانهائية التأويل) لأنه يتيح الانشغال بكيفية تحوّل الكتابة من (خلق حياة الكاتب) إلي (خلق حياة القاريء) بعد غياب السيطرة عليها، حتي دون أن تُنجر نصها الخاص، أي دون أن تتجسد ككتابة ملموسة عن حياة هذا القاريء:
)هويتنا في الحالة هذه تكون موزعة ما بين كوننا روايات ذكورية النزعة أو نسوية النزعة، أو روايات إنسانية لا تتحيز إلا للإنسانية .(
هل هناك نتيجة أخري يمكن أن تنجم عن (الإخفاء المتعمّد) لجسد رشيد الجوهري، وتتلاءم في

نفس الوقت مع (المتعة الشبقية المطلقة) بين المخطوطة والقاريء ؟ هي نتيجة (فصامية) تلك التي تفترض أن رشيد الجوهري هو (قاسم) في حالته (القرائية) أي التي توفر له الحصول علي لذة الامتزاج بحياته الكتابية (التي لا يمكنه السيطرة عليها) من موقع المشارك أي محاولاً استرداد هذه السيطرة عن طريق تقمّص مصدر التأويل اللانهائي (القاريء / قاسم) في حياة أخري مختلفة، بعد أن كان مصدر الكتابة .. في هذه الحالة تتحوّل القراءة إلي فعل استمناء بعد اندماج الكاتب والقاريء (فاقد الذاكرة ككاتب طبعاً) في شخصية واحدة تدعي اختفاء الكاتب وتنشط في الحياة وفقاً لهذا الادعاء .. لكن الفصام لابد أن يتسع إذن ليشمل المخاطب الذي تتحدث المخطوطة إليه عن حياة رشيد الجوهري، ويقرؤها أيضا كنص يحمل عنوان (المتكتم)، ويتفحص علاقتها بصديقه (قاسم) .. المخاطب الذي يُكمل الحفل الجماعي عندما يكون الثالث المتداخل مع المخطوطة (الأنثوية) و(قاسم) .. عندما يكون الثالث مع (رشيد الجوهري) (الذكوري الحاضر في الأنثي غير المروضة) و(قاسم).. عندما يكون الثالث مع (رشيد الجوهري) و(رشيد الجوهري) الآخر الذي يحمل اسم (قاسم) .. الذي يتحوّل إلي ذات غير مسيطر علي هويتها، وتستغرق في المتعة الشبقية المطلقة، والتي تغيب كحياة / سرد لانهاية لتأويله .. المخاطب الذي هو الأنا القارئة لـ (معبد أنامل الحرير) أي التي تكتبها، وهذا ما جعل كل ما سبق من علاقات يمثل جوهر (النسخ)، أي الاستراتيجية التي لا يمكن أن تخضع لأي رقيب داخل (مدينة الظلام) .. المتاهة التي نظمّها (رشيد الجوهري) بغيابه المتعمّد لينجو في النهاية بـ (سفينة الأشباح) في نهاية الرواية.

لو أن (معبد أنامل الحرير) تقوم علي تصور رولان بارت عن (موت المؤلف): (يجب قلب الأسطورة، فموت الكاتب "المؤلف" هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القراءة) لكان تركيز الرواية مقتصراً علي (المخطوطة) من حيث هي نص لا من حيث هي سارد لحياة مؤلفها .. لظل موضوع الرواية هو (الكتابة) و(القاريء) فقط دون أن تعمل حياة الكاتب ـ التي ترويها المخطوطة نفسها ـ كخلفية اندماجية هائلة للنص .. كان ينبغي ألا يكون هناك سوي (المتكتم) و(قاسم) وحسب بينما تظل سيرة رشيد الجوهري معمية تماماً .. لكن إبراهيم فرغلي قام باستغلال الفكرة أي (موت المؤلف) وتطويرها بتحويل هذا الموت إلي (ادعاء) .. (تنكر) كي يتمكن الكاتب من العودة إلي مخطوطته كقاريء بعد أن تولي تدبير اختفائه داخلها حتي ينقذها ـ أي المخطوطة ـ من الحرق ويحولها إلي نص منشور / معلن .. لقد أحيا إبراهيم فرغلي المؤلف من حيث ادعي موته أو اختفاءه بأن جعله كتابة.. بمنحه أقنعة عديدة هي في الحقيقة سرديات تراوغ الواقع والخيال لتحويل البشر إلي نصوص، الأمر الذي يدفعني لاسترجاع تساؤل من مقال سابق لي بعنوان (من الشعر إلي الواقع): "هل يمكننا مقاربة العالم كنص هائل تؤلّفه حصيلة لانهائية من النصوص؟"

إن رواية "معبد أنامل الحرير" تبدو إجابة بارعة لهذا التساؤل، حققها هذا (الإخفاء الخبيث) للمؤلف، في حين أن إبراهيم فرغلي كان حاضراً منذ البداية وحتي النهاية.

عطارد: رسول النهايات السعيدة

(لم أعلم أبداً لم كنت واثقاً إلي هذا الحد أني سأقتلهم قريباً، وأني سوف أغيّر مصيرهم إلي مصير أفضل ولو كان موتاً. ثم رأيت أني سأقتل الكثيرين، وأن عدداً هائلاً من الناس سيُقتلون لكني لن أشترك في قتلهم، ورأيت أن الناس ستقتل أبناءها وستأكل لحومهم، ورأيت أن الرجل القاعد يأكل الطعام ويتفرّج علي التلفزيون قد حطم آخر الأختام وأطلق العنان لكل ما سيحدث.(
يقدم (محمد ربيع) اقتراحاً ـ شكلياً ـ للبنية السردية التي تقوم علي إحالاتها روايته (عُطارد) الصادرة عن (دار التنوير) .. هذا الاقتراح يفترض مراقبة القاريء من داخل لحظته الحاضرة (ما بعد يناير 2011) لواقع مستقبلي (احتلال الجيشين الرابع والخامس من "فرسان مالطا" لمصر عام 2023) تم تأسيسه في الماضي (يناير 2011) .. لكن هذا الاقتراح لم يكن سوي مستوي ظاهري من اللعبة الجمالية التي خلقها (محمد ربيع)؛ فالرواية لا تتوقف طوال الوقت عن إعطاء البراهين المؤكدة بأن الواقع القرائي (الذي يمثل اللحظة الحاضرة كفاصل وهمي بين زمنين سرديين) هو في حقيقته وجود يحكمه التطابق بين الماضي والمستقبل .. تلاحم بين (الارتداد) و(الاستباق).
(المقاومة مكوّنة من ضبّاط شرطة سابقين فقط، هناك عددٌ قليلٌ جدا من ضباط الجيش، وهؤلاء لا يطَّلعون علي كلّ شيء ويُعتبرون أعضاءً من الدرجة الثانية، ولا يتمُّ تكليفُهم إلا بالمَهمّات الانتحارية أو الخَطِرة جدًّا. هناك أيضًا عددٌ أقلُّ من المواطنين العاديّين، تدفعهم الحماسةُ الوطنية إلي ارتكاب أفعالٍ حمقاءَ لكنَّها فعَّالة، راغبين في التخلُّص من الاحتلال. وهؤلاء لم يقوموا إلَّا بعمليات التجسُّس، ونقلِ المعلومات، لا يعرفون أعضاء المقاومة من ضبّاط الشرطة، لا يعرفون أسماءَ القادة أو أماكن الاجتماعات، لا يحملون سلاحًا، ومن يرغب في التطوُّع منهم، فكلّ ما يُقدّم له سلاحٌ أبيضُ وعليه التعامل به مع العدوّ المحتلّ. كانت المقاومة المصرية، بشكلها هذا، جنَّتَنا؛ نموذج مثاليّ لذكاء جهاز الشرطة المصري وتفاني رجاله في خدمة الوطن، وحرصهم علي عدم إدخال أيّ غريب وسطهم، حتّي لو كان وطنيًّا حقًّا وكارهًا الاحتلالَ، كالمواطنين العاديّين. كلُّنا كنَّا نعرفُ أسبابَ انفرادِنا بالمواقع المهمّة في المقاومة، وهي عديدة لا يمكن حصرُها؛ علي سبيل المثال لأنّ المواطنين ضعفاءُ في الأصل، ينحازون إلي أُسرِهم الصغيرة، ومُتعِهم التافهة، هم غيرُ مُدرَّبين علي استخدام السلاح أو علي العمل في مجموعات أو تحمّل المسئولية، وحتّي لو كان المواطن مدرَّبًا علي كلّ ما سبق، كضبَّاط الجيش مثلًا، فسينقصه حتمًا القدرةُ علي التصرُّف في الأوقات الحرجة. قال كريم إنّ ضبّاط الجيش السابقين اكتسبوا جرأةً انتحارية لا حدودَ لها، وقال إنّ تلك الجرأة سببُها هزيمتُهم المُنكَرة، ورغبتُهم في التكفير عن خطيئتهم في حقّ البلد، قال إنّ عذابَهم مقيمٌ ودائم، وهم علي الاستعداد للانتحار ببساطة من أجل جرح أحد جنود الاحتلال. كان هذا مناسبًا جدًّا، وفكَّرتُ أنّنا مع زوال الاحتلال، ولا أعلم متي سيحدثُ هذا، سنكون قد تخلَّصنا من رجال الجيش السابقين تمامًا، في النهاية، مَن يرغب في سيطرة الجيش مرَّة أخري علي البلاد؟).
لا تعتمد الرواية إذن علي التأثيرات التي يمكن أن تنتج عن المفارقات الزمنية الكامنة في التفاوت بين لحظات السرد (كما أشار "جيرار جينيت" في تقسيمه لأنماط الاسترجاع)، وإنما تراهن علي تحويل السرد إلي خطاب كاشف، حقل ملهِم من الفرص القوية والاحتمالات الواعدة بحصول الوعي علي ما هو ماثل فعلاً دون احتياج لاستعمالات متعسفة لحيل التناقض .. كأن

(محمد ربيع) استطاع بهذه الكيفية أن يقلب (حبكة القدر) لتعمل بطريقة عكسية؛ فالمستقبل في (عُطارد) أمكن استخدامه ـ ضمنياً ـ كملخص استشرافي للحاضر، أو شارح متوقِع لتفاصيل الخراب الحالي، وفي نفس الوقت ظل ملتزماً بوظيفته الأصلية وفقا لـ (تزفيتان تودوروف) كمختزل مُنبِيء ـ لا يتسم بالغموض ـ للزمن الذي سيكون مستقبلاً امتدادياً له .. إذا كان التطابق بين الماضي والمستقبل هو المحرّك لخيوط هذه اللعبة الجمالية، فهو أيضاً يستبعد المحو كإجراء مقترن بالتثبيت .. ليست هناك ممارسة استعارية، أو أداء تمثيلي، بل إدعاء شكلي الحياة والقيامة والجنة والعذاب والجحيم ـ لإعادة تركيب العالم .. هذا ما جعل الرواية تبدو كأرض صلبة، متخلصة من الأصداء اللامكشوفة، التي بوسعها تحريض السرد علي مفارقة الركائز الجوهرية لصالح تفتيته .. الابتعاد الخفي عن أصواته المستقرة إلي اتجاهات متناثرة تحوّله من متن راسخ إلي هوامش متشظية يقودها العدم .. إن (عُطارد) تختبر القدرة علي تحرير المشهد المتواصل عبر الزمن من القمع للوصول إلي تعارف أوثق بتفاصيله القهرية أكثر من كونها تجرب تفكيكه، وإعادة بناء أنقاضه .. المشهد الذي يبدو ـ كما هو، ومع امتلاك حدة البصر المناسبة ـ أكثر كابوسية مما يمكن أن يسفر عنه تذويبه واختراعه بشكل مغاير.

(أحاطت الكلاب بالأجساد الثلاثة، انتشرت روائح عديدة حادة، لم تكن الكلاب في حاجة لتشمم الأجساد الملقاة علي الأرض، أثارت الرائحة الكلاب فأخذت تدور في الكشك الضيق هائجة متحيرة؛ رائحة غضب، رائحة دم كثيف، رائحة مني رجل يخطو نحو الموت، ورائحة بالغة القوة لخراء فتاة تُغتصب، تبرزت عمداً كي تُفلت. ورائحة شعور شمتها الكلاب لأول مرة، هذا شعور أقوي من الفزع، هذا شعور يوقف القلوب ويشلها. نبحت الكلاب: "هذا ميت ... هذا ميت ... هناك طفلة ... ميتة أيضاً ... طفلة ماتت ... يجب دفنهما).

يحمل (أحمد عطارد) اسم رسول الآلهة عند الرومان .. الطفل المدلل لدي الشمس، والذي لقربه منها يوصّل الرسائل بالسرعة والاتقان اللازمين ـ أتذكر الآن قصة (عُطارد) لـ (د. هـ. لورنس) والتي تُجسّد الجحيم الجليدي المؤقت الذي نزل بالأرض كتحذير جاء به الإله (عطارد) ـ وهكذا كان هذا الدال الميثولوجي ملائماً للمهمة التي تكفل ضابط الشرطة (أحمد عطارد) بتنفيذها وهي قتل البشر لتخليصهم من الجحيم وإرسالهم إلي الجنة .. هذه المهمة كانت ناجمة عن إدراك ذاتي لما سيتم اعتباره حقيقة كونية .. من يمكنه الجزم بعدم وجود عقيدة حاسمة، أو يقين لا يقبل الشك مثل ذلك القانون الذي عرفه (أحمد عطارد)، ويقف وراء القنص والتعذيب حتي الموت والاختفاء القسري داخل مقابر جماعية، أي وراء الحاضر الذي تستشرفه (كوضع مستقبلي) رواية (عُطارد)؟ .. من يضمن عدم تحوّل هذه العقيدة إلي هوس جماعي (سواء كصورة مطابقة أو كحالة مشابهة)، أو تحقق هذا الهوس بالفعل كتفسير لشيوع القتل التلقائي، غير المتطلب لتبرير عشوائيته؟ .. قتل (أحمد عطارد) للناس ليس فانتازيا، وإنما مساعدة سردية لامتلاك حدة البصر المناسبة كي يمكن رؤية ما هو ماثل فعلاً .. كأن (عُطارد) نسخة مصرية مقاربة لـ The Walking Dead، وهو ما يدعمه (فقدان الحواس) أكثر من التنويعات المشهدية للقتل والاغتصاب مثلاً .

"هذا جحيمكم. لا يزال طويلاً. سنوات كثيرة قادمة أكثر هولاً مما رأيتم. وينتهي جحيم ليتلوه جحيم كما سبقه جحيم. وتمر عليكم بعدي سبع سنوات مظلمات يموت فيها كل شيء وأنتم تنظرون. وثم تجوعون فتأكلون جيف الكلاب. ثم تموتون فتأكلون جثامينكم. ثم تيأسون فتأكلون أبناءكم. ويوضع الأمل في قلوبكم. ولا أمل. فالأمل عذابكم."

فكرت كثيراً في الماضي وربما مازلت أفعل ـ في هذا الهاجس: أعيش الآن مرحلة ما بعد الموت الذي لم أشعر به .. جسدي الحالي هو نسخة لا تعرف شيئاً عن فناء الأصل .. نحن في الجحيم فعلاً، وربما الموت هو انتقال أبدي إلي نسخ أخري من الجحيم .. ما يمكن أن ينقذك من رعب هذا الهاجس هو الأمل في لحظة قادمة، مجهولة، وقد تكون غاية في القرب، يتم التأكد خلالها من أنه كان تصوراً خاطئاً .. الأمل هو الاستمرار في الانتظار، أي عدم مقاومة العذاب ـ رغم أن مقاومته ستنتقل بك إلي خانة أخري وحسب ـ وهذا هو الجحيم الذي يتخطي (مصر) حتماً .. إن ما قد يعد تساؤلاً مستحقاً للتأمل هو ما يكمن في الملاحظة العابرة التي أشرت إليها سابقاً: (هذه المهمة كانت ناجمة عن إدراك ذاتي لما سيتم اعتباره حقيقة كونية) .. هل هو إدراك ذاتي حقاً، أم ضرورة يفرضها الجحيم، ليس من الوارد تفادي الخضوع لها؟ .. مشيئة إجبارية خادعة، تدفعك لتصديق أنها ناتجة عن اختيار في حين أنها قرار قبلي يستعمل الأجساد؟ .. (عُطارد) رسول مَن حقيقةً؟ .. إن الجنة قد تعني مثلما فعل (ربيع) في روايته ـ محاولة أن تتسلي سردياً بالعذاب بقدر ما تستطيع.

المكان كذاكرة غائبة للماضي

قد يبدو لقارئ رواية (ابتسامات القديسين) أن (ابراهيم فرغلي) يحاول اكتشاف تصالح ما بين هويات متصارعة، أو بمعنى أدق بين اشتباكات متناثرة تكافح لتكوين عقائد إنسانية محصنة، لكنني أتصور أن (ابتسامات القديسين) هي توثيق سردي يطمح لتجاوز فكرة الهوية، واستخدام هذا التخطي لإعادة صياغة أماكن الماضي وليس مجرد شخصياته وأحداثه فقط.

ربما تمثل الهوية ظلاً لموضوع أكثر غموضاً أو أكثر وحشية بالضرورة وهو القدر، إذ تبدو الرغبات والدوافع الحتمية التي تأخذ ظاهرياً شكل الاختيارات الذاتية كأنها تقود لنفس المتاهة أو لنفس الهزائم، وعلى هذا فإن الرواية تحاول استبدال ما يمكن أن يُعد مسارات حاكمة لهذا القدر بفضاءات متعددة ومتجادلة من التساؤلات عن الزمن وعن فكرة استعادة العالم وفقاً لأسرار الأماكن، ربما هذا ما يعطي انسجاماً بين الحالات الحلمية في الرواية والتي أفكر فيها كمناطق ملائمة للاستفهام أكثر من كونها مجرد استعمال للواقع في نطاق أسطوري.

إن الميزة في لغة الرواية أراها تكمن في قدرتها على التعامل مع هذه المستويات الحلمية كأنها شروط بديلة للعالم، تتحرك فوق سطح التفاصيل لتُغيّب الحدود بين المراحل الزمنية وترتفع بها ـ بقدر مقصود من الحياد ـ نحو نوع من المطلق، المفارق، المحتفظ بصلاته مع سلطة الحواس، ولكنه يأخذها إلى طبيعة متوترة أقرب إلى المحاكمة.

هناك سيرة ما ولكن المحو هو الذي ينظمها، ليس محو الماضي وإنما محو يقينه .. اليقين المرتبط بالقدر. وهنا تبدو الكتابة كحيز ملائم لهذا الإجراء الذي لا يعني التوافق بقدر ما هو مشغول بضمان الرفض، نحن لا نواجه صوراً ثابتة بل إشارات لفقدان الصور. (ابراهيم فرغلي) لا يخبرك بذلك على نحو واضح وذلك هو جوهر اللعبة .. ليست لديه تأسيسات داخل الجغرافيا بل علامات مبهمة لهذه الجغرافيا حينما كان يجب عليها أن تكون في وجود آخر غير مدرك .. لهذا يمكن أن نشعر بمتعة ما تنبعث من الهزائم، وستكون الكتابة هي مصدرها .. في تعيين سيرة مغايرة يمكن أن يخلقها أقوى أنواع الالتزام باستدعاء الواقع .. حياة لامرئية غير متوهمة ولكنها ترفض تسليم حقيقة ما عنها .. وعد يطالب السرد بتحقيقه طوال الوقت دون شك في إمكانية حدوثه رغم كافة الدلائل المضادة .. لدينا إذن (التجسيد) مقابل (القمع) .. الماضي في مواجهة الظلام الذي يمنعه من الظهور كما كان يفترض .. ليس كممارسة تصحيحية وإنما كحلم متأخر لديه استعداد لفقدان الذاكرة .. تشييد مثالي للعالم لا يستبعد أسباب الجحيم ولكنه يحولها إلى أدوات للخلاص.

بشكل شخصي أحب هذه الرواية ليس بسبب (المنصورة) ولكن لكتابة (ابراهيم فرغلي) عن (المنصورة) في الرواية .. كأن هناك فهماً لديه عن كيفية أن تكتب عن هذه الأماكن تحديداً .. فهم يمكن أن يكون مشتركاً بينه وبين واحد مثلي تنقل جسده بين كل هذه المساحات، ويعرف جيداً أنه ـ رغم كل شيء ـ لم يكتبها بعد.

أسئلة الطاعون في رواية فئران أمي حصة

كأن هناك حكاية أصلية يبحث عنها سعود السنعوسي في روايته "فئران أمي حصة" الصادرة عن الدار العربية للعلوم ومنشورات ضفاف.

حكاية ربما لم تسمح لها الطائفية أن تحدث، وقد تبدو تطوراً لم يكتمل لعالم كان يؤسس وعوده في خيال طفل. صورة لـ الكويت نعم، ولكنها بلاشك تصور كوني تنسجه استفهامات ليست بريئة ولا خبيثة، وإنما ضرورية في تكوين الحكاية: من أين تخرج بيضة الدجاجة؟ هل الله سني أم شيعي؟ كيف نقول تحيا الأمة العربية وبعد ذلك نشخبط على صور الخرائط والأعلام؟

احتياج الطفل للإجابات لا يمثل سوى رغبته في الحصول على ممرات ملموسة لعبور التوافقات الذهنية التي يستبدل بها الشظايا المتصارعة للواقع. إنه يريد دلائل متعينة تثبت امتداد قدرته على معالجة تشوهات العلاقات بين البشر من حياته الداخلية إلى شكل مؤكد للحقيقة.

لكن اللعب بالمتغيرات يدفع بالزمن إلى تحويل الاستفهامات إلى صور متعددة للجحيم، وهذا لن يمنع الأحلام الطفولية من التجسّد فحسب بل سيجعل من الوعود إشارات مبتورة للحكاية التي لم تنمُ.

الرواية قائمة على هذا القمع، فهي تفتيش داخل أكثر من ذاكرة عن نقاط الضوء المحتملة التي يمكن أن تعيد الحياة إلى هذه الحكاية: الغزو العراقي للكويت عام 1990. حرب الخيلج الثانية 1991. الحرب على العراق 2003. مواجهة إسرائيل ـ حزب الله 2006.

لكنها ليست محاولات لإنقاذ الحكاية فحسب بل هي أيضاً توثيق لسيرتها المهزومة. هذه السيرة موزعة بين الناس والأحداث والأماكن، وتحفر بالضرورة ظلالاً غامضة عن السردية الغائبة التي يبحث عنها السنعوسي.

إن ما يجعل رواية "فئران أمي حصة" تتجاوز النوستالجيا والتحذير من تمادي الكراهية هو محاولة اكتشاف التساؤلات الأعمق حول ماهية الطاعون.

لا أعتقد أن تلك التساؤلات عليها أن تبقى محتجزة داخل الحدود التقليدية لـ الفتنة بل أظن أن عليها التدفق نحو كافة الأفكار المثالية المضادة التي تجذرت في الطفولة.

أين تبدأ الطائفية مثلاً وأين تنتهي؟ هل هي ورطة مؤقتة أم وجود حتمي؟ ربما يقع الطاعون في مكان آخر إذن، أو لنقل أنه يغطي الاتجاهات المتنافرة. أتحدث عن التآلف كمتن للحكاية الأصلية. هل يعيش نفس الطاعون داخل تصديق هذا المتن؟

لو كان هذا صحيحاً لوجب البحث عن هذا التآلف في أماكن أخرى. في الأساطير والأحلام والحكايات القديمة. ربما هي التي تستطيع طوال الوقت أن تُعيد الحياة إلى السردية الغائبة، ولكنها لن تكون مجرد تعويض بل ستكون فضاءً مدخراً دائماً من الإمكانيات غير المحدودة للخلق.

قد تكون الرواية مع قوة نبرتها الاستغاثية إعلان انتصار فوق أرض مختلفة. في ميدان القتال الأنسب، كأن سعود السنعوسي يضع الرواية في مقابل الطاعون دون انشغال ـ أو دون هوس ـ بالقضاء عليه. ليس لأنه ـ أي الطاعون ـ أكثر طغياناً وثباتاً من أن تقاومه رواية بل لأن الكتابة هنا هي خطوة فردية للخارج ـ قابلة لأن تكون جماعية بالطبع ـ حيث يمكن للطاعون كلما اقترب من اللحاق بها أن يساعد في تحقيق الوعود لأي عالم لم يكتمل تطوره.

خطاب التصدع للحفيدة الأميركية

كأن إنعام كجه جي قد اختارت في رواية "الحفيدة الأمريكية" الصادرة عن دار الجديد / بيروت، أن تحاول ترميم الذاكرة وإعطاءها قدرا من التماسك بدلاً من تجاوزها نحو إطار الهيمنة الأوسع، الذي يمثل موضوع التمزق الهوياتي في حد ذاته.

الاستعارات المتلاحقة مثلاً التي تتطور داخل عدة مناطق نحو شعرية مترصدة ـ تميل إلى الإسراف أحياناً ـ بدت كأنها قصد لاشعوري لإنكار الورطة الأخلاقية عند (زينة) الطفلة العراقية التي أصبحت مترجمة لجيش الاحتلال الأميركي، إن تحوّل اللجوء للتشبيهات إلى هاجس بديهي كان بمثابة حماية رومانسية من مأزق الحنين، وكذلك من الاضطراب النفسي أمام حتمية المنطق الحاضر، الذي يفرض التقدم للأمام التزاماً بواقع ينبغي أن يصل إلى حقيقته المروضة، النجاة من المشاكل المادية للأسرة والأزمات المتعددة الناتجة عنها.

من هنا تجلت اللغة في بعض الأوقات كشأن مستقل يخطو خارج بنية الصراع الأساسي الأمر الذي جعلها طريقة لتنظيم عالم مفتت وراء غطاء من سرد يبحث عن شكله المثالي.

أتصور أن هذا الانحياز لـ إنعام كجه جي هو ما جعل "الحفيدة الأمريكية" بالنسبة لي أقرب إلى حكاية صحفية ممتعة، قادرة ـ باقتدار ـ على إشباع الرغبة في تسلية آمنة، مضمونة التأثير العابر، الذي لا يهدد الرتابة.

إن السعي لترتيب الشظايا المتنافرة أو خلق صيغة للتعايش بين الانتماءات المتناثرة أبقى جسد زينة عالقاً بين الكليشيهات: (الوطن الأصلي .. سقوط الطاغية .. الديمقراطية .. الاحتلال .. الوطن الثاني) الأمر الذي وفّر للرواية كل ما تحتاجه كي تصبح أقرب إلى تقرير تليفزيوني متخم بالعواطف المتوقعة، والاستنادات والدعائم التاريخية المحفوظة.

لا يتوقف تأثير الكليشيهات عند قراءة ما سبق قراءته، أو معرفة ما هو معروف، أو الاستماع لصرخات قادمة من ألم تقليدي، بل إنها أيضاً تقدم مساهمتها في ترسيخ العماء اليوتوبي الذي يحكم رؤية الماضي.

يمكن ـ مثلاً ـ لأي معلومة منتزعة من ركام لا أول له ولا آخر عن علاقة صدام حسين بأميركا أن تفسد كل المعطيات الوردية عن المجد البطولي العسكري، التي كانت تمر أحياناً كأحلام يقظة داخل الرواية.

إذن ليس جنوناً بالتأكيد أن تنجب بزة العقيد العراقي سترة ضد الرصاص صُنعت في أميركا، وتلك إجابة للتساؤل الاستنكاري الذي عبر في ذهن "الحفيدة الأمريكية"، وهي إجابة ربما لا أحد يحتاجها سوى إنعام كجه جي.

لكن أمنية الاختباء من التشتت هي التي تتولي قيادة الموقف، وهي التي جعلت الكاتبة تتفادى مجادلة فكرة "الهوية" كمطلق، دفعتها لأن تتحاشى اللعب بالمفاهيم السائدة للطغيان، محاكمة الجذور.

إنها طوال الوقت تبحث عن أرض صلبة، دون جرأة لاكتشاف ما وراء دمارها في شموليته. في خرابه العام الأبعد من مجرد الولاء لوطن ما. هي استبدلت هذا التحالف مع الطيش ببلاغة الحنين العراقي، وذكاء المجاز الذي تقوم عليه مفارقات (السيت كوم) الأميركية.

عثرت إنعام كجه جي على هوية رمزية تخلط بين كنايات البؤس المزدهر في ساحة الميلاد، ومصائد (الأنيميشن) غير المقلقة مهما اشتد جموحها.

لو تحوّلت الرواية إلى فيلم إذن فلن يكون أقل سحراً من "فريندز" أو "فاميلي جاي".

يامريم وقراءة المصير

إذا كان من البديهي أن تُقرأ رواية (يا مريم) لـ (سنان أنطون) الصادرة عن منشورات الجمل كرصد نقي لانحيازين متنافرين، يتشاركان الانتماء المسيحي العراقي، ويتباعدان في الوعي بالواقع، فإنه لن يكون من المستبعد أن يُنظر لما يبدو تضاداً على أنه مشهد كلي، موحد، تندمج بين حدوده العداءات الذهنية والنفسية بانسجام تام

(لم أنم جيداً وبقيت أتقلّب في الظلام وأن أقلّب في الحكم الجائر الذي أصدرته مها بحقي. كررت السؤال على نفسي بصمت: هل أعيش، حقاً في الماضي؟ وكنت أجيب عليه بأسئلة أخرى. كيف لا يعيش من كان بعمري، في الماضي، ولو بعض الشيء؟ أنا في العقد الثامن من عمر صار معظمه في عداد الماضي ولم يبق منه الكثير).

إذن شخصية (يوسف) العجوز الذي تجاوز السبعين، ويتشبث بعراق قديم، تكفلت صور الماضي بتوثيق ذاكراته، وشخصية (مها) الشابة التي قتل العنف الطائفي جنينها، وفقدت معه كل الصلات التي تربطها بالعراق الحديث فقررت مع زوجها الهجرة؛ كأنهما جسد عراقي مسيحي معذب بتاريخه، وليسا نموذجين منفصلين، يبرهن كل منهما على عالمه من مكانين مختلفين.

(لا يمكن له أن يتخيل مشاعر امرأة وهي تتعرض لكل تلك النظرات. النظرات التي أشعر وكأن أصحابها يلتقطون صور أشعة اجتماعية ليحددوا طبيعة مرضي ونجاستي لأني لست مثلهم أو من ملّتهم. ولا تجيء النظرات من أعين الرجال فقط، بل حتى من النساء اللواتي ينظرن إليّ ويشعرنني كأنني عاهرة لأنني لا أرتدي الحجاب. حتى بعض زميلاتي في الجامعة كن يتهامسن وينظرن إليّ بطريقة مزعجة أحياناً. وأعرف بأنهن يتكلمن عن هذا الموضوع. قاومت لسنتين ثم اضطررت في نهاية الأمر إلى المساومة وأخذت أرتدي الإيشارب).

الذكريات أبعد ما تكون عن الاختزال في هيئة مرحلة منتهية بعد انقطاع ما، كما أن الحاضر الذي ترتبه المجازر، وتنظمه التفجيرات، وتزينه الأشلاء ليس حالة فضائية، خُلقت بمعزل عن شروط سابقة، وأحكام وتدابير أسستها أزمنة فائتة .. إن الدمج بين الانحيازات المتنافرة يُحرض بالضرورة على انتاج الهاجس المتجاوز، أو الخيال الذي يتعدى الدلالات المستقرة للوعيَين المتباعدين.. ليس مجرد اكتشاف إجابات مرضية للتضدادات، وإنما ـ كاحتياج أقوى وأشرس إلحاحاً ـ العثور على أسئلة لم تكن حاضرة ـ ظاهرياً على الأقل ـ بين حدود العداءات الذهنية والنفسية، ومن ثم تكون لائقة أكثر بموضوع المصير.

(استيقظت ومسحت قطرات عرق عن جبيني. شعرت بالذنب لما رأيته في حلمي. فأنا أعتبرها ابنة لي ولا أريد أن أفكر بها جنسياً. لم أعد أفكر كثيراً بهذه الأمور أساساً، ورغباتي أصبحت مضببة ولم تعد كما كانت قبل سنوات طويلة، صارخة وحادة أشعر بها في عظامي كل يوم. لكن مشاعر الذكورة انقلبت على مشاعر الأبوة مرتين أو ثلاثاً عندما لمحت حلمتيها من تحت قميص شفاف كانت ترتديه في يوم حار. أو عندما شاهدتها من الشباك تجلس على المرجوحة في الحديقة الخلفية واضعة ساقاً على ساق وقد بان فخذاها).

لا يتوقف تأويل الحلم الشبقي لـ (يوسف) عند الرغبة في إخضاع (مها) رمزياً لسياقه النوستالجي، ولا عند الكبت الذي يقمع رضوخه ليأسها تجاه العراق، بل يمتد نحو مخاطبة التحرر المبهم، الذي يستعمل، بل يتمسّك برهانه الحسي في مقابل غموضه الغيبي .. البحث عن ارتكاب شامل، يتخطى الفردية، ويضمن ما هو أبعد من التكيّف مع القدر .. شهوانية (يوسف) تمر من حلمتي (مها)، وفخذيها إلى الهاجس، والخيال، وقراءة المصير.

إلياس .. كتابة العدم

يقدم (أحمد عبد اللطيف) في روايته الجديدة (إلياس) الصادرة عن دار العين اقتراحاً سردياً لكتابة التاريخ بوصفه حصيلة هائلة من العدم .. التاريخ هنا يحاول التمسّك بعموميته كماضٍ إنساني غير مؤطر، يتجاوز التحديد والتصنيف، حتى ولو استندت كتابته أحياناً على أحداث مركزية، أو مشاهد فاصلة في الذاكرة العربية .. اللغة إذن كان عليها أن تتوقف عن أن تكون مجرد ممر لتكوين المعنى أو نقل الصور، وأن تتحول إلى ما يشبه آلة تفكيك وخلخلة للأنظمة الرمزية المستقرة للتاريخ، وأن تنتج بدلاً من الأبنية البلاغية المنهارة فراغاً حقيقياً .. تنتج العدم .. إن ما تحاول رواية (إلياس) أن تقودنا إليه لا يتوقف عند حد كتابة تاريخ مضاد، أو إعادة النظر في سُبل قراءة الماضي، أو استخدام أدوات مختلفة لتشريح الذاكرة، وإنما يبدو لي أن الرواية تحاول شرح أن ما قررت مقاومته هو سلطة اللغة ليس باعتبارها خادم التاريخ الأمين والناجح، ولكن باعتبارها التاريخ نفسه .. التاريخ هو لغة، وكل ما علينا لتفحص حقيقتها العدمية هو أن نكتشف التاريخ وفقاً للعدم الخاص بنا .. وفقاً للغة التي جرّبتنا، وأسالت دمائنا .. ذلك ما يفسر بشكل بديهي لماذا تنحاز رواية (إلياس) إلى دمج النقائض .. إلى التوحد بين التثبيت والنفي، بين التشييد والهدم، وبين الفهم والغموض .. يمتد السرد، ولا يتراكم كحالة شبحية لا تبدأ من نقطة ملموسة، وبالطبع لا تنتهى عند خط معين .. فضاء ضبابي من الاحتمالات والظنون والشكوك، لا يمكن العثور داخل عمائه السميك على تأكيد أو توقع أو دلالة .. هنا لا يوجد شيء ككابوس أجوف

(أعرف أني عدمي. عدمي لا أنتظر شيئاً. عدمي لا أطمح لشيء. فقط أؤدي دوراً. فقط ألعب شخصية. ألعب شخصية وأنا أعرف أني مصاب بهذيان العدمية. أعرف بمعنى أظن. أعرف بمعنى يهيأ لي. أعرف بمعنى أشعر. أنا لا يمكن أن أعرف. أنا لا يمكن أن أتيقن. كل ما أملك ظنون. كل ما أعرف أني لا أعرف)

لا يكتفي (أحمد عبد اللطيف) بنزع المعرفة عن (الكلمات) بحيث ينفي كونها (أشياء)، بل أنه يدمر أيضاَ الروابط الممكنة بينها فيقطع الخطوط التي تريد أن تنسج صورة، ويفسد المعطيات التي تسعى لتأسيس مثال .. إن الأوجه المتعددة والمتباينة للكلمات هي في النهاية خامات تنتظر الاستعمال في سياق، وهذا ما يبدو أن الرواية تستوعبه جيداً، لذا لا يقتصر السرد في (إلياس) على تعطيل عمل المرايا التي يمكن للعالم أن يتجلى من خلالها في أشكال لانهائية منفصلة، بل أنه ـ أي السرد ـ يقترب من طبيعة الانقسام الاختزالي في الخلايا التناسلية الحية، ولكن بوصفه عملية لتكاثر العدم .. يظهر التاريخ عارياً مع كل تحطيم لأنساق اللغة، المقابلة للصلات والعلاقات التي لم تتوقف عن خلق براهين وتبريرات الذاكراة

(لأكن صريحاً: لا أحب ولا أستطيع. لا أحب ولا أستطيع ولا أحاول. فقط أقترح. أقترح فحسب. وعادة لا يهتم أحد باقتراحاتي. عادة لا يهتم أحد بي. لا بي ولا باقتراحاتي. لا يهتمون، وفي النهاية أقول ألم أقل لكم. ولا يهتمون أيضاً. لا يهتمون ولو اهتموا يقولون لم أقل. يقولون أنت تتوهم أنك قلت. تتوهم مثلما تتوهم أشياء أخرى).

أفكر في أن أي عمل سردي من الممكن أن يُكتب بطريقة (إلياس). من السهل أن يُكتب بطريقة (إلياس). من السهل أن يحافظ على التكرار. أي عمل سردي من الممكن أن يحافظ على التكرار. التكرار الذي يحاصر زوايا الجملة بالتوثيق. الجملة التي تُكتب بطريقة (إلياس). (إلياس) الذي يعبر إلى الجملة التالية فوق جسر من إحدى الزوايا الموثّقة

هناك في استراتيجية اللغة الخاصة بالرواية ـ التي أراها حسابية بدرجة كبيرة ـ ما لا يمكنني تجاهله .. هاجس يتجاوز الوقوف على الرغبة في ترسيخ كيان لغوي، ذاتي، منظّم ـ رغم كل شيء ـ محكم، ملتزم أشد الالتزام حد الانغلاق على نفسه .. إنني أجد في هذه الاستراتيجية مع ما تمارسه من تفكيك وخلخلة، ومع انتاجها للعدم، ومقاومتها لسلطة التاريخ، أجد فيها نوعاً من الانتصار لنموذج مقموع، مخفي، وتصفية حسابات مع أعدائه، والعداوة هنا ليست بشرية فحسب قطعاً بل قد تكون الفراغ .. اللغة .. التاريخ .. قد يكون العدم، ولكن الانتقام هنا ربما لا ينتهي أمام تفحص العدم بل مساءلته لصالح غاية، تصوّر، فكرة عن عالم أفضل لم يأخذ فرصته في التحقق .. هل تعطي الأماكن والتواريخ التي تلي توقيع (إلياس) في الرواية إلهاماً ما عن هذا الإيمان؟

(عادة أفتح الإيميل ولا أجد رسائل. لكني أفتح الإيميل الآن وأجد رسالة. رسالة مرمية في "الإسبام". رسالة من مجهول. رسالة تقول: عزيزي إلياس. أنا أمك يا إلياس. أنا أمك وأبحث عنك. أنا أمك وتبحث عني. أنا أمك ويبحث كل منا عن الآخر. الرسالة تؤكد أن أمي تبحث عني. الرسالة تؤكد أني أبحث عن أمي. الرسالة لا تعرف أن إلياس بلا أم. بلا أب.بلا شهادة ميلاد. بلا بطاقة هوية)

بالعودة للتكرار؛ هو يتنقل بنا إلى مستويات عديدة لا تبدأ بالوسواس القهري لـ (إلياس)، ولا تنتهي بتداخل الأزمنة الذي يضمن التطابق، وهو مناسب كذلك عندما نتحدث عن (أسئلة الهوية) .. إن التركيز على التضاد يتيح القابلية للتبادل، باستخدام مواقع الآخرين في اللحظة ذاتها، وبنفس شروطها داخل كل صراع .. ربما يكون التكرار هو أسلوب الإجابات المختبئة في الإشارة لوجودها من بين الأسئلة المعلنة، المتنازعة، التي تدعي عدم الوصول إلى أهدافها، أو أنها لا تريد أن تصل.

الفضاء اللازمني للسلطة في (اسود وردي)

أهم ما تذهب إليه (اسود وردي) بالنسبة لي هي الحدود القصوى للسلطة .. التخوم الغائمة تماماً التي يستحيل عندها إدراك معنى، أو تعيين سياق، أو تفسير ممارسة .. ملامسة النقطة الغامضة التي تتوقف فيها عن أن تكون شيئاً سوى نفسها، وهذا ما جعلني أعتبر (اسود وردي) لـ (مصطفى ذكري) مثالاً روائياً يتجسد في نظامه الخاص فكر (ميشيل فوكو):

(كريمة: هوه تنظيم كدة وش؟

مجدي: ممكن تقولي تنظيم ممكن تقولي

هيئة ممكن تقولي مؤسسة.. يعني

كريمة: يعني إيه

مجدي: يعني في أوامر مثلاً إنك
تاخدي الشنطة وتسلميها لفلان الفلاني.. لكن إيه إللي يحصل لو ما عملتيش كدة.. هنا الغموض.
. المسألة مشمسألة تهديد.. لكن الحقيقة إنه ما فيش حالات لعصيان
أوامر في تاريخ التنظيم.. الأدهى من ده إن مُنظرِّين كتير من أتباع التنظيم سدوا
الثغرة ديه..وقالوا إن التنظيم أو الهيئة أو المؤسسة حطت في اعتبارها من البداية
احتمال العصيان أو الخطأ وسابت هامش كبير من الفشل في كل عملية بتقومبيها)

الحدود القصوى تختفي عندها المسميات باعتبارها أبواباً مغلقة على مجالات ضيقة من المعرفة والقوة .. تتجلى السلطة إذن في شكل فراغ مفتوح على ما يبدو كنقائض بحيث يعمل العصيان أو الفشل كترتيب بديهي تتحقق من خلاله الهيمنة .. لا يُقصد بالهيمنة هنا السلوك المنضبط بقدر ما تُبرهن عليه الأسس الذهنية المحكومة، والدوافع الشعورية التي تجعل الخطأ في حقيقته امتثالاً وطاعة.

(مجدي: أنا قولت لك يا ريس.. قولت المسموح بيه

الرجل العجوز: وإيه المشكلة إنها تقول إللي إنت قولت هولها.. إللي هوه
مسموح بيه.. إلا إذا كنت شاكك إنها
تعرف حاجة تانية أو مثلاً إنهابتراقبك.. أنا شخصياً مش خايف من الحالة الأولى.. عشان إنت نف
سك ما تعرفش حاجة تانية.. أمَّا الحالة التانية إنها فعلاً تكون بتراقبك
وده حتى مايمثلش خطر كبير.. إنت عارف إن من حقها أدام قامتْ بمهمتها
من غير مُخالفة للتعليمات.. إنها تشك زيك تمام.. طبعاً إنت اشتغلت معانا
أكتر..بس إللي ما تعرفوش.. وبرضه

في حاجات كتيرة ما تعرفهاش عن التنظيم.. مش تقصير منَّك.. بس عشان
الحاجات ديه بتيجي من الصدفة والتعامل.. إللي ما تعرفوش يا أستاذمجدي إن أي
حد بيشتغل معانا ومن المرة الأولى يقدر يشك ويراقب ويفرض وصايته
كإنه مَلَكي أكتر من الملك.. يعني كريمة الشوربجي بعملهافي التنظيم

مرة واحدة.. وممكن تكون الأخيرة.. ليها الحق إنها تنقل كلامك باستهتار طالما إنت أكدت لي إنك ما قولتهاش إلا المسموح بيه).

السلطة عند تخومها الغائمة تماماً غير معنية بإثبات وجودها، ولا بالكشف عن مهامها، ولا بالدفاع عن أحكامها أو نتائج أحكامها، كما أنها تتحدث عن نفسها كطبيعة لا يمكن تهديدها .. كل تهديد ينطلق منها ويعود إليها لذا فهو ليس تهديداً وإنما ابتكار تلقائي ومتجدد، غير محسوب لآليات عملها .. أنت مُعد ومُدرّب وفقاً للتراكم المعرفي لممارسة قوة التنظيم .. الهيئة .. المؤسسة .. الدولة .. ما ليس له إسم .. تمارسها على غيرك مثلما تمارسها على نفسك.

(زاهر: متهيألي طريقتك في التعامل مع القضية هوه إللي خلاها غريبة ومشهورة..

قطة: إزاي ؟

زاهر: يعني مثلاً مُحاولات بحثك عن جهة عليا بشكل عشوائي.. ده ضر كتير بقضيتك.. الجهات العليا مش المفروض إن المتهم يقف قدَّامها.. فيدولاب بيروقراطي..

محاكم.. محامين.. مستشارين.. إنت نطيت كل ده.. الجهات العليا معنية بس بإصدار الأوامر..

خلق المهمة والتكليف.. المتابعة حاجة تانية وليها أجهزة خاصة منفصلة تماماً عن الجهات العليا

حفظي: يعني في أمل

يبتسم زاهر المحامي لقول صديقه الأستاذ حفظي عبد الدايم ابتسامة تتهم الصديق بالسذاجة فيقو ل له بتفضل مَنْ يشرح شيئاً عويصاً لكنه يريدتبسيطه إلى أقصى درجة.

زاهر: طبعاً.. أنا ها اهتم بالقضية عشان بتمثل لي تحدي مِهَني.. لكن بالنسبة للأمل.. عاوز أقول لك يا صاحبي قضايا من النوع ده.. طالما إن ابنأختك مشي في طريق الجهات

العليا.. بيبقى صعب على المحامي إنه يلغي الطريق ده.. المشكلة إن طريق الجهات العليا بتتحول فيه القضايا من قضايا دفاع عن المتهم إلى قضاياااعتراف من المتهم قدَّام

الجهات العليا.. يعني دور المحامي بيبقى تحصيل حاصل.. المشكلة الأكبر إن الجهات العليا كتيرة
والمهمات والأوامر كتيرة برضه.. يعني احتماللو نجحت إنك تبقى بين إدين جهة عليا.. ممكن قوي تكون الجهة ديه مش هيه مصدر المهمة إللي إنت قصّرت فيها.. وفي الحالة ديه يفقد الاعتراف معناه

حفظي: إيه الفوضى ديه.. اسمح لي يا أستاذ زاهر.. معنى كده إن الجهات العليا ما فيش صلات بينها وبين بعض

زاهر: في طبعاً.. بس الحكاية بتاخد وقت على بال ما يتم التحري عن صاحب الاعتراف

والجهة العليا المعنية باعتراف قطة العدوي.. ولازم تعرف إن صيغة الاعتراف في حالة

ابن أختك.. ده لو فرضنا مع التشاؤم إنه وصل للجهة العليا الغلط.. بتتسجل بمنتهى الدقة..

عشان لمّا يوصل المتهم لجهة التكليف الصحيحة.. ممنوع عليه
إنه يقول الاعتراف بنفس الكلمات.. يعني عليه إنه يخترع اعترافه بكلمات تانية..وده طبعاً لحفظ ماء وجه الجهة العليا المنوطة بتكليف المتهم.. يعني من حقها إن كلمات الاعتراف يكون المتهم بينطقها للمرة الأولى قدَّامها)

السياق الذي لا يمكن تعيينه لا يأتي من الخارج بل من داخل المُعاقَب المُكلّف، الذي تُحرّكه السلطة ويُحرّكها .. حتى وهي تعلن عن أوامرها في صيّغ مقدسة من القوانين والقواعد والتعاريف؛ فهي في النهاية ليست واقعة وراء سياج يمكن القفز من وراءه بل تبدو في حالة سيولة تُعبّر كل جزئية منها عن مقام كلي ومطلق .. على هذا فالجزئيات تُسلم حكمة السلطة لبعضها طوال الوقت حتى ولو كان لكل منها دوره الخاص الذي لا ينبغي تجاوز حتميته

رواية (اسود وردي) تؤمن بأنه لا أحد مستقل عن الآخر .. كل فرد يحكم ويُحاكم، يراقب ويُراقب، يعترف وينزع الاعترافات، يقتل ويُقتل؛ الأمر الذي يُذكرنا بتحليل (فوكو) لاعترافات (بيير رفيير)، ولعلاقة العائلة بالسلطة من خلال مناشدات أفراد من القرن الثامن عشر إلى السلطات الباريسية كي تعتقل زوجاتهم وأولادهم، وتودعهم السجن .. الكل يعمل في سبيل مهمة قد تكون كابوساً جماعياً مجهولاً، يجب أن يكون لازمنياً أيضاً، وخالياً من الأسرار.

التلصص على أيامنا المنسية

بدأ (ياسرثابت) روايته (أيامنا المنسية) الصادرة مؤخراً عن (منشورات ضفاف) بمغامرة سرية يخوضها الراوي، وصديقه للوصول إلى سطح العمارة التي يسكنها .. تسلل عبر نافذة مهشمة، وتشبث بقضبان حديدية صدئة لتجاوز هوّة المنوَر، والوصول إلى أعلى المبنى للتلصص على نوافذ، وشرفات الآخرين .. هذا المشهد الافتتاحي يعطي فكرة عن طبيعة اليوميات المتفرقة التي سيدونها الشاب الصغير، والتي تبدأ من 19 ديسمبر 2008، وتنتهي في 7 سبتمبر 2013 .. طبيعة تنتصر ربما إلى هاجس غامض يقرر أن كافة الحكايات التي يعيشها الراوي، ومهما كان دوره، أو تأثيره في تكوين تفاصيلها، وأحداثها؛ فإن توثيقها في النهاية هو نتاج تلصص

(أتأمل أمي وهي تعد لي حساء الفطر وترص على جانب الطبق شريحة الخبز المدهون بزيت الزيتون والثوم. تبتسم وهي تضع طعام الغذاء أمامي. أنضم في المساء إلى صفحة "كلنا خالد سعيد"، تضامناً مع شهيد الطوارىء، الشاب السكندري الذي تم تعذيبه أمام أعين الشهود في سيدي جابر. وجدت نفسي أحمل رقم عضوية يتجاوز 185 ألفاً، وهذا أمر مبشر للغاية)

لكن التلصص ليس أمراً سهلاً، بل ـ وهو ما يؤكده المشهد الافتتاحي، ويمتد إلى جميع صفحات الرواية ـ هو فعل محكوم بالتهديد، والمشقة .. قد يزيد ثقل الشعور بذلك الخطر مع تصاعد الحاجة إلى مراقبة الأشياء التي تبدو واضحة من ثقب مجهول .. الاختباء وسط ظواهر معلنة، تدفعك فجاجتها المتراكمة إلى الانزواء عسى أن تعثر وسط تلك التقلبات المتمازجة بين الشخصي، والعام على نقطة تمكّنك من الرؤية الصحيحة، ومن ثم تعطيك الفهم .. شوارع القاهرة .. موت الأصدقاء .. العلاقة الملتبسة مع الأب، والأم، والحبيبة، وصديقة الأم المغوية .. هنا يبدو التلصص كأنه انفراد ذاتي بالأشباح، عليك دفع ثمنه .. أن تنتزع جسدك من التعاقب اليومي الجارف لتشكيل حكاية خاصة من ملامح متناثرة، وغائمة .. الفعل الذي يشبه التشبث بقضبان حديدية صدئة لتجاوز هوّة منوَر

(تمر طائرة حربية في تلك اللحظة، بصوتها المدوي الذي يصم الآذان، فتشرد أمي قليلاً، وهي تقول بصوت كأنه آت من أعماقها: للطائرات الحربية وهي تجوب الأجواء وقع يتأرجح بين الشعور بالحماية والخوف في آن... لم نألفها قريبة هكذا منذ سنوات .. ربما منذ 1973.. أهدىء من روعها، فتستطرد قائلة: أمقت العنف الذي يقرض كجرذان الأقبية أعمارنا، لكنني أخاف أيضاً الطائرات التي توزّع علينا حصتنا اليومية من القلق والتعاسة)

هل تريد (أيامنا المنسية) تثبيت أفكارنا عند حد المعاناة الكامنة في التلصص؟! .. أتصور أن ثمة قراءة ضرورية يقترحها (ياسر ثابت)، تتعلق بالتماهي مع المتعة المحتملة أيضاً في هذه الممارسة .. إذا كان الأمر محكوماً بالتهديد، والمشقة فلابد أنه أيضاً مقترن بلذة التمنّع اللحظي عن الانخراط في السياق .. الخروج عن المشيئة الجماعية لصالح الأرق الفردي، أو لنقل أن التلصص هو فتح ثغرة في جحيم التكدس للمرور إلى الخفاء .. امتلاك سلطة الخلق، وترتيب العالم ـ حتى مع أقصى مستويات الخضوع لانضباط الواقع ـ تحت حماية التواري، فضلاً عن السحر الخبيث الناجم عن الإحلال، والحضور داخل كل وجه تصادف انتماءه للحصيلة البصرية .. الثورة .. الألتراس .. ذكريات العائلة .. إذن التوثيق هو أسر المراوغة في كف اليد التي

تتسع جروحها مع مرور الوقت .. هذا ما يجعلنا ربما نتوقف طويلاً عند عبارة (ابراهيم نصر الله) في (أعراس آمنة) التي استخدمها الكاتب كعتبة للسطور الخاصة بـ 28 يناير 2011: (هل تعرف مصير الحكايات التي لا نكتبها؟ .. إنها تصبح مِلك أعدائنا.

باريس بين همنجواي وشمعون

ربما كان تفادي المقارنة المجردة بين الأماكن يستدعي إرادة جالبة للمشقة .. أقصد بالطبع اقتفاء أثر التطابق بين الميادين، والشوارع، والمقاهي، والمطاعم، والبارات، والفنادق، والمكتبات التي تحركت داخلها خطوات (ارنست همنجواي) في باريس العشرينيات، و(صموئيل شمعون) في باريس الثمانينيات .. لكنني في الحقيقة ـ على الأقل داخل حدود لحظة الكتابة هذه ـ غير مصاب بذلك الإغراء، بل أراه أكثر جدارة بشخص قادر على معاينة الجغرافيا الباريسية على الطبيعة، كما أنني لا استبعد التفكير الذي يعطي احتمالاً لاختباء التعمية عن القصد الأهم داخل هاجس المقارنة الجغرافية

(عندما عدنا إلى باريس، كان الجو صحواً وبارداً ورائقاً. فالمدينة تكيفت مع فصل الشتاء، وتوفر خشب جيد للبيع في محل الفحم والأخشاب الكائن عبر شارعنا، وثمة مجمرات خارج العديد من المقاهي الجيدة كيما يتمتع الروّاد بالدفء في شرفاتها، وكانت شقتنا دافئة وبهيجة)

كانت باريس بالنسبة لـ (همنجواي) احتفالاً بالطبيعة، وهذا لم يكن ليتحقق لولا ما كانت عليه حياته وقتئذ، والتي دفعته لجعل أكثر ما يميز (وليمة متنقلة) هو رسم صور الحالات المتبدلة للجمال الفرنسي .. على جانب آخر نقرأ في (عراقي في باريس):

("أنا لست لصاً أيها العراقي الحقير". صرخ وبحركة مباغتة وجّه لكمة إلى وجهي ودفعني لأقع على الأرض، وأغلق الباب. أخذت الدماء تسيل من أنفي فأخرجت تي شيرت من حقيبتي ووضعتها فوق أنفي. ظللت اضغط على زر الجرس إلى أن ظهر زياد ثانية وألقى بمحفظة أوراقي في الشارع وهو يصرخ: "ما الذي ورطني معك؟ .. لقد أقسمت أن أقطع علاقتي بالعرب. إنهم لا يحبون إلا البؤس")

إن الاختلاف ليس متعلقاً بالتباين بين حقبتين زمنيتين، وبالتأثيرات التي غيّرت من طبائع المدينة بقدر ما هو الفرق بين الاستمتاع بالوليمة، والبحث عنها .. كان لـ(همنجواي) من العوامل التي وفرت له الإقامة داخل الحفل الباريسي، بينما كان (شمعون) يفتش عن هذه العوامل دون رغبة في التخلي عن الثقة التي تُعشمه في العثور عليها

(استنشقت الهواء وعدت بسرعة لأرتقي السلم أنجز عملي وراودتني رغبة البقاء في الخارج ومتابعة المعزات في الشارع في ذلك الصباح الباكر. ولكن قبل أن أستأنف عملي ألقيت نظرة على الصحيفة. كان السباق سيجري في "انغهاين"، وهي حلبة صغيرة جميلة كانت تعد جنة الفرس ضئيل الحظ في الفوز)

يبدو تعبير (همنجواي) عن حلبة السباق كأنه وصف لباريس نفسها .. تشكيل أمين لعلاقة أحلامه بوعودها، وكشف دال للحظوظ العملية، والحسية التي كافأته الإقامة فيها .. الوجه الذي أراد المتشرد العراقي الاهتداء إليه:

("أنت لا تعرف إلا الحديث عن الأفلام، لماذا لا تكتب سيناريو عن سرقة مطبخي، ها".
وخرجت مهتاجة. في صباح اليوم التالي تركت لي تحت الباب رسالة تطلب فيها أن أترك البيت في أقرب فرصة)

إن الشكلين المتمايزين للحضور الباريسي ربما يتجلى في صورته الأكثر حدة حين يقف ذهنك عند النقطة الفاصلة بين أن تكون مشاركاً في تكوين حياة، وبين أن تمارس تلك الحياة تأثيراً على وجودك الذي لم يُقدّر له أن يعيشها .. النقطة الفاصلة هي (سكوت فيتزجرالد) .. لنقرأ (همنجواي):

(وكان صعباً جداً طوال ذلك الخريف ولكنه أخذ يعمل في كتابة رواية عندما لا يكون ثملاً. ونادراً ما رأيته صاحياً، ولكنه حين يكون صاحياً يصبح لطيفاً ويروي النكات وأحياناً يسخر من نفسه. بيد أنه عندما يكون سكران، يأتي إليّ عادة ويجد لذة في التدخل في عملي كما تتدخل زيلدة في عمله. وقد استمر هذا الوضع سنوات، ولكن، لسنوات كذلك، لم يكن لدي صديق أكثر إخلاصاً من سكوت حين يكون صاحياً)

كان (همنجواي) مساهماً، وشريكاً في تشييد عالم (سكوت فيتزجرالد) الباريسي .. فاعلاً في اشتباكات (فيتزجرالد) مع الكتابة، والسُكر، وفي عمق توترات الأحوال العصيبة لعلاقته بزوجته .. ماذا عن (صموئيل شمعون):

(لم أعد ذلك الطفل المغامر الذي يرغب في مد الخيط لطائرته الورقية. فالطائرة كانت أمامي الآن محطمة تماماً. كنت أشعر تماماً مثلما شعرت وأنا أقرأ قصة سكوت فيتزجرالد

"Babylon Revisited"

.والآن اكتشف، أيضاً، أنه لم يكن صدفة أبداً أنني كنت أعيد قراءة تلك القصة المرة تلو الأخرى. إنني أرى أمامي الآن سكوت فيتزجرالد واقفاً في بار فندق ريتز يشرب الويسكي وهو محطم نفسياً تماماً).

كأن التجربة التي تم ترتيب تفاصيلها بين (همنجواي)، و(فيتزجرالد) في العشرينيات احتفظت بها باريس حتى وصول المتشرد (شمعون) إليها، كي تعطيها له كخبرة ذهنية في الثمانينيات

هل المقارنة بين الأماكن لا تعنيني حقاً؟ .. قد أكون كاذباً لو قلت أن هذا صحيح مائة في المائة .. لماذا؟ .. لأن هناك إغراء جدير بالاستجابة يحّرض على اقتفاء أثر التطابق بين الأماكن الباريسية في (وليمة متنقلة)، و(عراقي في باريس) .. إنه التعرّف على مدى الصلابة الثابتة للجغرافيا التي لا تتغير عبر الأزمنة مقابل تنوّع وجوهها غير الملموسة، والتي يرى كل قادم إليها الوجه الذي يليق به.

أن تُحرّف حكايتك بنفسك

حينما أضاعت (هدير) خاتم أمها الزمرد لم يُرسم مصير محكوم بالتخلي، والفقدان فحسب، كما أن هذا الخطأ البسيط لن يصبح مجرد إشارة لتحقق النبوءة التي تربط بين ذلك الفعل المنسي للطفلة، واستعادة الحكاية الأصلية للأميرة (زمردة) .. سيتحول ضياع الخاتم إلى علامة تقود (هدير)، وكل بطلات الحكايات الموازيات إلى تشكيل عمائهن الخاص قبل أن يتكفل الآخرون بهذه المهمة

(في حكاية جبل الزمرد كان حضور زمردة الآسر يلوّن الفضاء بلطفه وذكائه وجرأته. لم تعرف شهرزاد أن خبر زمردة، كما وصلها وكما حكته لشهريار، لم يكن إلاّ تحريفًا مشئومًا لقصة حياة أميرة واقعية عاشت ذات يوم فوق جبل قاف السحري، حياة تلاشت ولم تخلِّف وراءها سوى حكاية خضعت لتحريف مستمر، وتنتظر من يخلّصها مما علق بها من آثار التشويه ويُحيي ما مات من أجزائها، أو أُغرق في ضباب النسيان)

هكذا ستبدو رواية (جبل الزمرد) لـ (منصورة عزالدين) الصادرة مؤخراً عن دار (التنوير) كأنها إدانة للعب غير اللائق الذي تراكمت بصماته الطائشة فوق حكاية (الأميرة زمردة)، كما أنها بالضرورة ستتجلى كتبرير لكافة الخطوات التي سيتم اتخاذها لتخليص الحكاية من جروحها، وبعث الأميرة من رمادها، ورجوع جبل (قاف) للتجسّد، وعودة أهله إليه بعد قرون من التيه .. لكن ما يظهر في هيئة استراتيجية منطقية من الدوافع، والإجراءات ليس في حقيقته أكثر من تلك الأرض المستوية اللازمة للتحرك .. طريق ممهد ينبغي استخدام صلابته المفترضة للحصول على الأمان الذي تحتاجه النوايا المضمرة للاختراق .. الحيلة، أو ربما الفخ الذي بدونه لا يمكن تمرير الاحتياج الخبيث للتعاطف، والفهم، ومن ثم الإيمان لو أمكن .. (جبل الزمرد) ليست وثيقة سردية ضد التحريف، كما أنها لا تتورط في تحريض معلن للتشويه بعكس ما ينادي به خطابها الظاهري بل هي في الواقع ـ وهو كنز الرواية المخبوء في تصوري، المفارق للتوقع ـ دعوة ـ لا تخلو من الصراخ المكتوم للغة الليالي ـ كي يكتب كل صاحب حكاية حكايته بنفسه .. أن ينتج تحريفه الخاص، وتشويهه الذاتي قبل أن يصبح مجرد (نسخة) بأيدي، وألسنة اللاحقين

(مش مسألة مصادفات. أكيد سمعتِ عن العوالم المتوازية، المسألة هنا أبسط، مجرد أحداث وشخصيات متوازية، بتكرر أفعال بعض، إما على فترات زمنية مختلفة أو في زمن واحد وأماكن مختلفة. اختلافات بسيطة ممكن تحصل وتسبب اختلافات أكبر، لكن جوهر الفعل واحد. إحنا نسخ من بعض، مفيش مجال للتفرد إلاّ في حالات نادرة.

- زي حالة أميرتكم؟ سألته بغيظ مكتوم).

إذن فالصراع الأكثر عنفاً يدور ـ داخل العالم السفلي الرواية ـ تحت سلطة هذا الجدل .. أن تكون التكرار الذي يعيد الأصل كما كان، أو أن تكون الأصل الذي لا يمكن تكراره .. هنا تتناسل الهواجس، والظنون حول إمكانية التطابق، وكيف يمكن للتكرار مهما بلغ انضباطه أن يصل إلى درجة حصينة من التماثل، والأهم كما أرى: ألا يكمن خلود الأصل حقيقة في شجاعة،

وقدرة ما يعد نسخاً له على خيانة ما يسمى بالجوهر الواحد .. اكتشاف مغايرتها، وتمردها على أقوى صلات التشابه بينهما

(آتي على ذكر أبي فترد ببساطة، أو تحكي ضاحكة طُرفة عنه. أندهش كيف لا تتصرف

كالأخريات؟ لماذا لا تحكي عنه بغضب أو حتى ببرود؟ أكاد ألومها، أحسُ أنها لم تقدره التقدير الكافي، ولم تندم قط على فشل زواجهما)

ستكون هناك دوماً حكاية ناقصة مع كل استرداد محتمل لحكاية أصلية .. خلق يتكوّن وفقاً لحتميته، وخياله، وبناءً على ارتكاباته المعادية للخرائط .. لن يكون الأصل أكثر من وسيلة ربما للعثور على متاهة متفردة .. ما قرأته (هدير) عن حياتها ـ وهو ما يجب تشريحه في السياق الأسطوري ـ لم تكتبه (بستان البحر) مثلما يبدو إلا إذا تصورنا أنهما كيان واحد يزاوج بين التمسك بالعودة إلى النقطة الأولى، وبين التحرر منها .. تلك التدوينة عن أبيها، وأمها كتبتها (هدير) بنفسها حيث (بستان البحر) ليست سوى أداة لنسج حكايتها مثلما هي أداة أيضاً لبعث أميرة جبل الزمرد .. كأن كل عماء يستخدم الآخر لتمكينه من تحسس الثغرات المراوغة للمعرفة .. كل هجر، وانفصال، وكل رغبة (فرويدية) في الأب ـ التي تضيئها العلاقة مع (كريم خان) وهو يكبرها بسنوات كثيرة في حكاية (هدير) ـ يجب أن تمتلك محركها الخاص، لا أن تعمل نتيجة الخضوع لآلية حكايات أخرى

(في غمرة التغييرات الطارئة لم ينتبها لي. ثم ظهرت أُخرى عرّفها أبي إليّ. حقدتُ عليه وقتها أكثر من حقد أمي نفسها. لست واثقة أصلاً من أنها غضبت منه ولو قليلاً بدت كأن ما يحدث في حياته الجديدة لا يعنيها، في حين شعرتُ أنه خانني بشكل ما، رغم أني لم أتيقن أبدًا من أنه بدأ علاقته بالأخرى أثناء زواجه بأمي).

تمثّل (مروج) كاتبة سيرة (زمردة) استرجاعاً لهدم (دريدا) لمركزية (الصوت) مقابل يُتم (الكتابة) بحسب (أفلاطون) .. (مروج) كاتبة سيرة (زمردة)، خالطة الحقائق بالأوهام، والوقائع بالتخيلات .. "الحكاية ستعيدني. وكاهنة الأبيض والأسود ستجمع شظاياي" .. لكن ربما ما أدركته (بستان البحر) أو (كاهنة الأبيض والأسود) ورفيقها (كريم خان) وهما يستعيدان (زمردة) بواسطة (هدير) أن الحكاية ينبغي أن تكون مضادة بطريقة ما .. أن الكتابة في حد ذاتها مهما حاولت أن تكون ناقلاً أميناً أو محايداً فهي لابد أن تمارس انتهاكاً للمرجع المضمون .. خلخلة للذاكرة .. إفساد للسياق الذي يحمي البديهيات .. هذا ما قامت به (مروج)، ربما لأنها عرفت ـ مثلما أدركت (هدير) بعد 25 يناير عن مصر ـ أن الغربة موضوع أكبر من تزلزل جبل (قاف).

التحايُل على الفناء

لم أغادر رواية (حسن الختام) كعابر أُحتُجر بعض الوقت بين صرخات مظاهرة نسوية صدئة .. نعم .. هناك جرعات مشبعة في الرواية تكفي المدمنين على تعاطي ذلك النوع من القهر .. هناك حكاية للجدة مثلاً سندرك أنها أرض يقينية صلبة للسرد .. لكنها ليست كل المساحة التي أرادت الرواية توسيع حدودها .. بشكل أدق ربما لا يمثل ذلك الإيمان الكلاسيكي بالانسحاق أمام الجبروت الذكوري أكثر من قشرة ضرورية، شفافة، هشة، تحرّض على اختراقها، والمرور نحو التورط في هاجس مبتكر .. عادة لا استخدم هذه الكلمة: (الابتكار)، وذلك لأسباب تتعلق بالإيحاءات التقليدية المبتذلة، المضللة التي تستدعيها في الكتابة عموماً، لكن هناك أعمال تُجبرك بالفعل على أن تُطلق عليها براحة ضمير خالصة ذلك التعبير: ذات فكرة مبتكرة

(التخدير الموضعي لا يحتاج لأكثر من تذكر حواديت جدتي .. في الأزمان البعيدة، وذات مساء عاد الرجال من الحرب، كانت أسرّتهم دافئة، أولادهم ينمون كل يوم، أراضيهم مزروعة بالقمح، وكالعادة خرجت النساء تقتسم مع الرجال ما عاد به المحاربون، لكن سيدة واحدة كانت غائبة، جلست بجوار طفلها الرضيع المحموم، فأعلن زوجها أنه سيأخذ نصيبها. في المرات التالية كانت امرأة أو أكثر يكون لديها مهام تشغيلها عن توزيع الغنائم، وأخذ نصيبها، وكان الكل يردد فلتسترح النساء فالرجل في نهاية الأمر يعود بنصيبه ونصيب زوجته إليها، بعد العديد من المرات لم تعد هناك امرأة تخرج عدا تقسيم الغنائم عدا امرأة واحدة كانت تصر على حضور القسمة، اتهمها القوم بالشره، فهجرها زوجها ونفتها القبيلة بعيداً وبقيت وحيدة، منبوذة، هي وطفلتها التي كانت في أحشائها، هذه المرأة صارت أماً لكل المنبوذات الوحيدات)

أسهل ما يمكن أن تمارسه (حسن الختام) هو تثبيت ذلك الاقتناع غير المُكلِف بأن (استنساخ ابنة) هو قرار أكثر راديكالية من كافة الأنماط البديهية المتوقعة للاستغناء عن الرجل .. أكرر ثانية أن الرواية لا تبخل على الإطلاق بتوفير دلائل الاطمئنان التي يحتاجها من يريد الاكتفاء بالوقوف عند باب المغامرة...

(أي شيء في بداياتنا الأولي لم يكتمل فيظل يؤرقنا ونرتد دوما إليه؟ في عائلتي النساء دائما الأكثر حضورا، في حين يبدو الرجال كأنهم يلعبون أدوارا شرفية، كملوك مخلوعين، مطرودين عن عروشهم، مثل محاربين قضوا عمرهم في فتوحات ومعارك بعيدة وعادوا لأرض الوطن ليجدوا بيوتهم مفتوحة وأسرتهم دافئة وأعراضهم مصانة، والحياة ترسخت قواعدها وتفاصيلها اليومية، لكنهم ما زالوا لا يصدقون أن الحوريات تحكم الآن، يرفضون هذه الحقيقة فيأخذون مخصصاتهم كاملة: بعض من المباهاة، وكثير من عدم الاتزان وينالون كل ما تحتاجه التحف من تبجيل وتقدير، لكنهم لا يتسربون إلى الروح، ولا يبقون فيها أي أثر سلبي أو إيجابي)

لكنني رأيت طموحاً أكثر إصراراً يحلم (الاستنساخ) بتحقيقه .. إلحاح على التمسك بضوء لائق بالمخاطر الذهنية التي تجاوزتها الخطوات الثورية للفكرة .. ذلك الضوء قادم من أعمال (رودان) .. فلنقرأ ما كتبته (صفاء النجار) هنا تحديداً، كي نكتشف (الاستنساخ) متخلصاً من نسويته السهلة، التي ليس عيباً لو خدعتك:

(تعلمت أن أرسم لوحة، لكني لم أتعلم كيف أقيم علاقة صحيحة كاملة، علاقاتي من طرف واحد، ناقصة، مشوهة، ربما لهذا السبب أحببت أعمال رودان، كان يمكن لحياتي أن تظل ناعمة، مخملية، لكنه رودان من جعلني أحب فنية القبح، الإنسانية في أقسى ظروف ضعفها وبؤسها، تمثاله لامرأة عجوز وجسدها المتهدم وثديها جراب فارغ يسقط على سرتها، انثناءات العضلات المترهلة، التحدي لنسب الجمال الراسخة والمتعارف عليها،هذا الجمال الناقص أصبح يجذبني، الأشياء المبتورة تفسر علاقاتي، وتجعلني أتعاطف مع نفسي والحياة التي لم تعشها)

هكذا يمكن تفحص (الاستنساخ) بعين (الاحتياج إلى الخلود) .. إنجاز لوحة نقية للنقصان، والتشوه .. يأخذ الأمر صيغة الاستمرار الذاتي، الرغبة في المواصلة، ولن أكون مبالغاً لو تصورت أيضاً السعي للانتقام، ومعاقبة العالم ـ ولو كمجاز جسدي ـ بمنحه صورة صافية من القبح الشخصي كامتداد مستحق .. لن يكون صعباً حينئذ على أي منا ـ فقط حين يتجاوز صخب المشاجرة الأزلية بين الأولاد، والبنات! ـ استبدال لعبة الضحية، والجلاد بلعبة التحايل على الفناء .. فلنتذكر الآن أن تعريف (التحايل) في المعجم: (تحايل على الرجل أو الشيء: سلك معه مسلك الحذِق ليبلغ منه مأربه) .. أي أن الاستنساخ كان بمثابة الفعل (الحذِق) لتفادي الضياع .. سيكون متاحاً بيسر التوحد مع النسخة المكوّنة من خلاصة الجمال الناقص، والأشياء المبتورة .. هذه النسخة إما أن تصبح تعويضاً لهزيمة الأصل، أو مزيداً من التدفق لخسارة غير منتهية .. خسارة ينبغي أن تبقى كأثر لحياة لم نتجح في تصحيح تاريخها .. سيرة متجذرة للضعف .. لكنها دائماً لابد أن تعمل كحائط صد للموت

(أية قوة تسيطر على الأخرى؟ من يحرر الكائن البدائي في أعماقنا، المشكلة أن هذا الكائن وحيد لايعرف العائلة أو القيود التي تنظمنا في خلية، هو يسعى فقط لإرضاء ذاته، يتجول في الساحات الواسعة، في البراري القديمة، داخل أفكارنا، في اللا محدود من الخيال، ولكن عندما ينطلق ليتجسد خارجنا يصطدم بالمساحة التي تحاصره، القوانين والحدود، عليك أن تراعي كل المحيطين بك، فأنت لا تعيش في فراغ، فيزداد فراغك الداخلي ويتقوقع إنسانك الفطري في أعماق الظلمة، و بفعل الترسيبات والضغوط التراكمية قد يحدث الانفجار، للحظات أو دقائق أو أيام لا تستطيع التنفس كما تريد فتكون شهقة الموت/الحياة. ربما تحتاج أن تموت كي تحيا، في هذه اللحظة يعاودني سؤال: ما الذي فعلته بابنتي؟ هل يمكن لي وسط اضطرابي وحيرتي أن أتوقع كيف ستكون علاقتي بابنتي؟ وأنا التي لم أفهم طبيعة علاقتي بأمي، أوعلاقة جدتي بأمي.. جدتي حسنة الفقي الفتاة القروية الفقيرة التي أصبحت سيدة البيت الكبير وتمنت أن تكون ابنتها على الصورة التي وصلت إليها، لكن أمي كانت متمردة عليها وظل بينهما توتر مكتوم يظهر في دفعات مفاجئة)

هذه السطور تحدد خيوط، وتُشكل ألوان اللوحة المقصودة .. خيوط، وألوان أكثر تمرداً، ووعياً من السقوط في فخ النسوية الضيق .. المزاوجة التي يطمع إليها الاستنساخ بين التعويض، والاكتفاء بالبقاء كحقيقة متعيّنة لا تندثر .. المزاوجة التي تحتمي بإمكانية نقل الخلود من خانة الخرافة إلى فضاء الاحتمال .. أي من الغايتين بوسعها الصمود، والوصول إلى اللحظة التي تتحول فيها (النهاية) إلى دعابة مطموسة: وضع حد، تبدأ معه حياة مثالية ـ مبهمة ـ أم عدم تعطّل النشاط المهيمن للنقصان، والتشوه، والقبح .. لكن الحياة المثالية هنا ليست مبهمة كلياً إذ تبدو ملامحها منتزعة من المكونات الفرويدية للشخصية، حيث تمنحك إشارة قوية بأن تشييدها

يتوقف على المدى المسموح به للـ (هو) كي يتحرر من سلطة (الأنا)، و(الأنا العليا) .. تعرف (الأم) أن هذا المدى مُصادر أصلاً، لذا فهناك محيط شاسع من القمع ينتظر (الابنة) وفقاً لذاكرة عائلية منسوجة من علاقات الأم، والجدة .. إذن فالرهان يتجلى أكثر انعداماً للثقة في التعويض، ويميل نحو ضمان الوجود .. البقاء فحسب كمرآة لن تُدفن، يمكن بواسطتها التطلع دائماً لوجه عاش طويلاً دون أن يراه أحد.

(وهج) أماني خليل

في روايتها الجميلة (الوهج) تتمسك (أماني خليل) من خلال شخصية (ريم) بضرورة إعطاءنا كافة المفاتيح والإشارات الممكنة للتفكير والتساؤل عن قدر غامض، ساخر، يتعمد في كل لحظة إثبات براعته في تشكيل المآسي وترتيب تواريخها .. تبقينا طوال الوقت في مواجهة إرادة كونية مبهمة، محصنة ضد اكتشاف أسبابها ومبرراتها وغاياتها .. أعطتنا دوافع لتفحص ومحاكمة الأحلام والوحدة والفقد والموت والتناقضات الأزلية المحيرة للرغبة التي اعتقلت وجودنا داخل أنساق ومسارات إجبارية خالية من ثغرات التحرر أو الفهم.
(أن ترزح كل نجمة وحيدة تحت وطأة ذلك المسار اليومي بين الاشتعال والانطفاء. لا يشهد حياتها أحد ولا يحضر رحيلها أحد، أن تبقى النجمات تستصرخ أحدهم كي يراها بينما يراقب المارة أرصفة الطرقات الصامتة الصلدة التي تهترأ تحت وطأة أقدامهم يوما بعد يوم ولا يلقون بالا. تراقب ريم ذلك الميلاد والموت اليومي لنجماتها بينما لا تملك إلا أن تودع وهج نجماتها الوحيدات اللاتي يقتلها نور الصباح كل يوم!. ويبقى في خيالها بين اليقظة والنوم أكوام من الأسئلة تعلو يوما بعد يوم).

الاسكندرية وما تبقى من كزموبوليتايتها لم تعد في الرواية مجرد مكان يرصد أو يعاد اكتشافه أو ترسم له صورة من الأفكار والمشاعر الشخصية عن تحولاته وتبدلاته الملغزة، وإنما صارت فرصة مهيأة لاقتفاء أثر سير نسوية (كزموبوليتانية) مهملة .. ريم، هالة، الأم، إحسان زوجة الخال، سناء، مدام ناني، تاكو .. شخصيات وحكايات وأزمنة مختلفة داخل مشهد غربة هائل .. نجمات لا يلفت حياتها أو موتها انتباه أحد ككل ما يشبهها من النساء اللاتي لم يأت ذكرهن في الرواية ومع ذلك يمكنك أن تشعر بهن وأنت تقرأها.
(تبكي أمي حين أقل بضع درجات أو حين أتأخر في الخارج مع أو عند هالة .. حين أذهب للكوافير أقص شعري، أو أتأخر في جلب ما تحتاجه أيا كان! تبكي بكاء هيستيريا. تلطم خديها وتنهار في فراشها لعدة أيام. مر وقت كنت أتغلب على مرارة تلك الأيام بإطفاء أعواد الثقاب في ساعدي؛ لأصنع جرحا، فندبا ربما احظى منها بقليل من الرحمة أو الاهتمام البسيط .. تعددت الندبات التي هي آثار لتلك الحروق. مرت سنوات وبقيت تلك الآثار كنجوم تلمع، خلف كل ندبة ألم وحكاية).

حروب (ريم) في الرواية لم تكن ضد النساء اللاتي عاشت معهن أو اللاتي حصلت على معرفة ما عن حياتهن ـ وهو ما ينطبق ربما على كل امرأة أخرى في الرواية ـ وأيضا لم تكن ضد أشباحهن وذكرياتهن التي تسكن بداخلها .. كانت بشكل أعمق في تصوري ضد رغبتها في امتلاك حضورهن المغاير .. في الحصول على ماضيهن وهي في أشد حالات الرغبة في الانتقام منه أو محوه .. أرى (ريم) أشبه بأمنية سرية .. بشهوة مخبوءة في العيش بطبائع وسمات وأحلام من أجبرتها الحياة على مواجهتهن وامتلاك خبراتهن البديلة حتى لو كانت تعتبر تلك الخبرات من جانبها شرورا مؤذية تحالفت لصالح شقاءها .. حروب (ريم) بالأساس كانت ضد هذا الإلحاح الباطني لكسب النماذج الأنثوية المضادة والتخلص منها .. تغيير مصير كل منها أو تفادي قدر أكبر من شراسته الحقيقية، كأنها بذلك ستخلق حياة أخرى ومصيرا آخر لنفسها .. هل كان يرجع ذلك إلى أن (ريم) كانت ترى نسخة منها كامنة في حياة كل امرأة

أخرى ؟.. أن كل واحدة منهن تحمل (ريم) في داخلها بشكل ما، وبالتالي فحيازة وجودهن يعطيها أملا في إنقاذ نفسها بواسطتهن خاصة مع وعيها بفشل الوحدة في التفاوض مع هزائمها ؟ .. ربما أيضا يعطينا التفكير في هذا حافزا للتعرف على محاولة إنهاء الغربة بين (ريم) وبينهن حينما تتحول إلى ذات يسهل عليها ترويض هواجسهن المتنافرة في جسد واحد محمي من الخيانة .. أرادت (ريم) الوصول إلى كونيتها الغيبية في مقابل التدابير الكونية لآلامها.
(أحيانا كانت تطاردها كوابيس الظهيرة، صورة سناء، أو مناجاة من أبيها في سجن يشبه " جوانتانامو " لمعتقلي الحروب العرب، وفاة كريم في حادث سيارة، ومشاهد فاحشة بين هالة وحسام. اللعنة هل يتركها حسام من أجل هالة في يوم ما .. ليتها تختفي هي الأخرى .. ليتها تلحق بسناء .. ليس من العدل أن تفقد المرأة رجلها من أجل صديقتها أبدا. هكذا تحدث ريم نفسها وتطمئن هواجسها!!).

مثلما أرشد (والتر سكوت) (إيما) بطلة الأيقونة الكلاسيكية (مدام بوفاري) لـ (جوستاف فلوبير) إلى أحلام القصور القديمة والشعراء الذين يغنون أشعارهم على القيثارة والنبيلات المتشوقات لمقدم الفرسان على جيادهم، أرشد (باهر) (ريم) إلى حلمها الخاص :
(بينما كنت محدقة ينتقل ذهني بين مشاهد سريعة من كوني أنا نفسي قد أكون (جالا)، وباهر هو (دالي) المتمرد!!. أنزلق أمامه على كرسي جلدي لدِن رخو، نصف عارية، يقدم لي حبات العنب، كغواية وعربون محبة، بينما ألتهمها على مهل. يقرأ لي " دالي " أبياتا من الشعر ويحكي لي عن فحولة أجداده العرب، الذين حكموا شبه الجزيرة الأيبرية لقرون، يحكي لي عن قصص عشقهم وإفراطهم في الجنس، وحبهم للثراء والترف في الملابس، وشرههم في الطعام والجنس، بينما يزيح خصلات شعره السوداء الناعمة عن جبينه، أتخيله نصف عربي، نصف أوروبي. بينما تفض فرشاته بكارة اللوحة البيضاء التي يرسمها لي. وبينما أشرد بعمق، رن هاتفي المحمول في الحقيبة وعلى الطرف الآخر كان حسام!!).

كان (شارل بوفاري) زوج (إيما) طبيبا أيضا مثل (حسام) زوج (ريم) وقد يكون هذا سببا ـ من ضمن أسباب أخرى كثيرة ـ لجعلي متأكدا من أن (إيما) حينما كانت تفتح الصالون الصغير الذي ترى فيه نفسها بداخله ترقص على نغمات (الفالس) وتدور بين المقاعد الوثيرة والأرائك والموائد والمرايا كانت ترى (ريم) أيضا :
(على الأرضية الخشبية تسطع أضواء مبهرة، موسيقى " تانجو" تنبعث من اللامكان بينما ترتدي ريم فستان أسود قصير يكشف عن كتفيها، يلتف حول عنقها حمّالتان بلون فضي معقودتان بشكل متقاطع من الظهر. حذاؤها الأسود العالي يدق الأرض بقوة محدثا خبطات حماسية، تلف وتدور وتضرب الأرض. نشوة هائلة تعتريها، وجمالها تزيده وردة تستقر فوق أذنيها، بينما شعرها ذو التموجات مجموع من الخلف.
أما باهر كأن وجهه الملتصق به له ملامح السيد " بيترو أرماني " المربع ذو البشرة البيضاء المشربة بالحمرة، بطوله الفارع وجسده العريض، فيضرب الأرض بكعب حذائه معها يدوران بخفة وتناغم شديدين لكن بقوة وحماسة، الصالة المظلمة تحيطهما، بينما الأنوار المبهرة تلاحقهما أينما دق كعبا حذائهما، وتستقر أخيرا بين ذراعيه، في حضنه حرارة تنبعث من صدره وعنقه لتطمئنها وتجذبها إلى عمقه السحيق؛ يلثم شفتيها بقبلة حارة، يعتصرها بين ذراعيه

وكأنهما قاع الهاوية، كفاه يدوران في دوائر لانهاية لها على ظهرها كأنه يبحث عن منفذ إلى قلبها، تترك نفسها له لتذوب إلى مالا نهاية، خدر لذيذ يلف عقلها خفة أشبه بالطيران).

الرجل في الرواية يمثل دائما الغياب .. هو تاريخ التخلي والفقد والحضور السلبي الذي لا تزال تراكماته مستمرة في التزايد والتعقيد .. عدا (باهر) مهندس الديكور ابن (حسن باشا) و(تاكو) ابنة الخياطة الأرمينية الهاربة من المذابح التركية، والذي كان يمثل وعدا سحريا لـ (ريم) بمعالجة جروح الفراغ الوحشي الذي ساهم الأب والخال والزوج في تثبيته داخل ذاكرتها .. كانت تريد (باهر) أن يكون كل هؤلاء معا وأن يكون نقيضهم وأن لا يكون موجودا أصلا. (كان الوحيد الذي يسمع لها باهتمام ذكرياتها عن سناء وعن رحيلها المفجع، عن أبيها الراحل إلى بلاد غريبة، عن انكسارها ورائه، عن أمها القلقة الملتاعة مثلها. كثيرا ما كانت ريم تضبط إيقاع روحها، يتجه إلى موجة اللوع التي طالما كرهتها في أمها. تحدثه عن كريم.. كيف أن حضنه يشفي روحها وكيف أنها تتمنى أن يكون كريم أبيها الذي خرج من رحمها. تحدثه عن انشغال حسام وجفوته، عن هالة وما فعلته في سعد وأمه. الوحيد الذي لا يسخر من حديثها ويربت على روحها عند الحاجة هو باهر، في الصباح يطمئن عليها هاتفيا ويتابعان الحديث عن الجديد في الديكورات أو معارض الفن التشكيلي الجديدة، أو حفلات الأوبرا في المدينة الصغيرة، في المساء تختلط صورة الصديق بالحبيب في أحلام ريم تمتزج الرؤى بالكوابيس).

هل من الممكن قراءة علاقة (هالة) بـ (باهر) وحملها منه قبل موته في حادث ضمن سياق انتقامي من الأب وصورته الراسخة بصرامتها في وعيها وهو الذي كان سببا من أسباب النجاح في حياتها كسيدة أعمال، وفي نفس الوقت كطريقة أيضا للحصول على (حسام) زوج (ريم) رغم كل ما جاء في خطابها طوال الرواية عن الحسابات العملية وقوة العقل التي تحميها من هزائم العاطفة وتفاديها الوقوع في فخ الزواج والأمومة؟ .. هل كانت تحلم (هالة) بنفس أحلام (ريم) كلما تأملت وجه (سناء) عاملة مركز التجميل التي انتحرت في النهاية هروبا من قسوة زوجها وأمه رغم الاحتقار الذي كانت تقابل به دموعها واستسلامها؟ .. ربما شعرت أيضا في كثير من الأوقات أنها تعيد حياة (ناني) و(تاكو) بشكل ما، وربما أيضا كان لديها توقع لنهاية حياة (سناء).. السيطرة على الوهج التي لا يُسمح للمرأة بامتلاكها.

مكائد الغريزة لقهر الأكاذيب

في مجابهاته المتأزمة ضد سلطة النمط يسترشد بطل (إيموز) بإلهامات اللايقين الوامضة في الخفاء المنتهك وفقا لوصايا (إيمي) الملاك المفخخ القادم من العدم لتفكيك المعرفة الأزلية لآلهة التاريخ .. شيطان الوصفات الهادمة والداعية للانفلات غير المألوف من وحشية القمع الجسدي وسطوة التضليل الديني وعلى مراوغة الاذعان للحياة والموت بالشروط التي تنتجها المصالح السياسية وتعيد تكييفها مع تحولات الشهوة .. الملل وقود الثورة التي سيتم ارتكابها انطلاقا من الخراب المفاهيمي بتشكيلات أنقاضه الاستلابية التي يشيد تبعثرها مشهدا كليا للحصار يتحرك داخله البطل من جريمة لأخرى حيث التليفزيون وكرة القدم والأصدقاء والأب والمترو والشوارع والسماء قفازات ضامنة لتحاشي ترك بصمة .. الاتصال بعالم (إيمي) كان تسللا منهكا مشوش الحسابات للراوي من برمجة الواقع عبر أنفاق النسق المعيشي نحو انعزال غامض عن العالم يوظف الالتباس في تكوين إيحاءات مرتبكة واعدة وافتراضات تبشر بخلاص لا يتخلى عن استسلامه لهيمنة اليأس.

"أنت تجلس طوال الليل لتفكر كيف يمكن قتل (أدهم صبري) ؟ . كيف يحصل) جيمس بوند) على كل هذه النساء ؟ . أين يخفي (سوبر مان) ملابسه ؟ ولماذا لا يعلن (بيتر باركر) أو الرجل العنكبوت عن شخصيته ؟ وكيف يمكن هزيمة شبكة (سكاي نت) ؟ وهل إذا وجدت (الماتركس) فعلا ؛ كيف يمكن الهرب من سيطرتها .. ثم تسأل نفسك السؤال الكبير الذي لم تجد له إجابة : (أين تقع المنطقة 51 ؟. " (

كإجراء متوقع يلازم صراعات الكبت والتهميش ومقاومة طغيان العجز الوجودي يتورط الراوي بانغماس منهك وترقب استفهامي في الأرق بالأساطير الإعجازية للشخصيات الخارقة المستقرة في الخيال المستحيل .. هذا الاستغراق لم يقتصر عند حد الشبق النفسي لحيازة مواصفات النموذج المتجاوز القاهر للطبيعة بل تعداه نحو الاحتفاء بالرغبة الانتقامية في تدميره باعتباره ـ أي النموذج ـ في كافة إحالاته وتجلياته حاميا لبلادة اليومي وابتذاله ومكرسا لفجاجة التمنع الكوني وفداحة خطاياه الحصينة تجاه الأرواح المحتجزة في متاهاتها القدرية الشائكة.

"تسحب عددا من أعداد رجل المستحيل من الرزمة الضخمة التي وضعتها بجانبك تحسبا لهجمات الملل ، تفتحها وتغلقها ، تقرأ سطرين ثم ترميها ، تشغل أغنية ثم تطفئها ، تشغل فيلما ثم يرهقك الملل ، تقف .. تجلس .. تفتح رجل المستحيل مرة أخرى .. تدخن سيجارتك وتفكر : اللعنة عليه .. كيف يمكن قتله ؟. "

هوس الاستدعاءات والذي بدا هماً منفصلا لا يتبع الحاجة الروائية لم يمارس تأثيرا على الثيمة الرصينة للسرد حيث حافظ " إسلام مصباح " على التدفق التراكمي الكلاسيكي في تصاعده المنظم دون انشغال بالحيل والألعاب الحداثية للحكي .. الإقحامات المعلوماتية التي لم تهدأ طوال الرواية لتفاصيل غير خادمة جعلت من هوامش الاقتباس متنا إضافيا ثقيلا أو بالأحرى قاموسا مستقلا يصلح لاستخدامات بحثية أو حتى روائية أخرى بشرط أن تتطلبه فعلا.

تعاليم " إيمي" المتبرءة من الخضوع أو قوانين التمرد الكابوسية التي ستحاول أن تعيد بواسطتها تشكيل هوية الراوي ستمثل العنصر الأبرز للخطاب المفتوح على تحريض أوسع : " إيمي " تريدك أن تحرق حياتك التقليدية الهامدة والمهينة وعليك أن ترصد وتراقب وتحكم على استجابة الراوي لها بمعايير استجابتك الشخصية ليس كقاريء بل كبطل مواز عالق في نفس الشروط القاتلة.

"إيمي تقول إن كل شخص في العالم بحاجة للتطهير وأنت بحاجة للتطهير أيضا ، التطهير معناه أن تملك كل شيء أو تفقد كل شيء ، ساعة في اليوم لمشاهدة البرامج الدينية لن تمنحك الجنة حتما وساعة أخرى في ممارسة الرياضة لن تمنحك قواما مميزا ، لكي تحصل على كل المتع الموجودة في هذا العالم لابد أن تصل إلى الحضيض ، الوصول إلى الحضيض ليس شرا دائما ، ربما هو قمة الشجاعة ، وربما مغامرة لم تعرفها من قبل. "

كأننا نشهد استحضارا لأخلاقيات (نادي القتال) وتشريحا جديدا لـ) تايلر دردن) في نزوعه التخريبي كما قدمه (تشاك بولانيك) وكما أعاد تقديمه في السياق المصري (أحمد العايدي) في (أن تكون عباس العبد. (

"إيمي تقول إن الشخص العادي هو ضحية مؤامرة كبرى تحاك حوله منذ آلاف السنين ، مهمة أي اختراع حديث هو أن يضاف إلى قائمة المرعبين الذين يكتبون رغباتك ويجعلونك تعيش في عالم سفلي مكون من أوهامك الخاصة ، منذ فجر التاريخ وقد وجد بعض السادة أن الانسان العادي هو حيوان لا يمكن السيطرة عليه ، لذا ولكي تستعظم سيطرتهم على العالم حاولوا قدر الامكان كبت الحيوان البري داخلك ، اخترعوا الدين والاعراف والعادات والتقاليد ، ثم اخترعوا الشرطة والجيش والتنظيم الاداري ، ثم اخترعوا الأوبئة والأسلحة وصولا إلى القنابل النووية ، كل إنسان يختلف في قائمة مرعبيه عن أي انسان آخر ، لذا وجد الدين ليكون المرعب الأول لهذا الشخص ، ووجدت الشرطة لتكون المرعب الأول لذاك ، وجدت الأساطير والعفاريت وسكان الفضاء .. يجلس أرسطو وأفلاطون وجهاز المخابرات الامريكية وكل مفكر ورئيس دولة ورجل أمن ليحاولوا كبت الحيوان بداخلك .. بينما أفضل ما فيك هو ذلك الحيوان البري. "

على عكس ما قد يبدو أن عنوان الرواية يؤكده فإن " إسلام مصباح " لم يتبنى فكرة تنفيذ شريط وثائقي من الإدانة أو الشغف كما أنه لم يهدر طاقته في محاولة كسب الحياد أو في اعتماد منهج دفاعي مضاد للصورة الإعلامية المروجة بالاتساق مع هذيان التطرف المجتمعي تجاه (الإيموز) كجماعات مرتبطة بالمخدرات والجنس والشذوذ والالحاد وعبادة الشيطان وما شابه لكنه قدم سيرة مباشرة وواضحة المعالم لفظاعة الخواء وعمق الانفصال عن الحكمة بكل زيفها المقدس .. تحليل مكونات السموم في الذاكرة وحفر تحت أصنام القيم واستعراض التمزق بفعل الاغتيال المراوغ الأمر الذي جعلني انتبه إلى ذلك التقارب الملفت بين الرواية ولوحات (فريدا كاهلو) والذي سيصل درجته القصوى في لوحة the little deer) - 1946) : أليس الحيوان البري الذي بداخل كل واحد والذي قالت " إيمي " أن مؤامرة تحاك منذ آلاف السنين للسيطرة عليه هو نفسه الأيل الذي يحاول الهرب في الغابة بينما الدماء تسيل من جسده بفعل السهام المرشوقة من كل اتجاه والذي أعطته (فريدا) وجهها في لوحتها الشهيرة ؟.

فيران الانفتاح تسطو على وطن ما بعد العبور

الكتابة عن حدث تاريخي بارز ستظل دائما نوعا من المغامرة تفرضها المقارنة الحتمية المنتظرة بين هذه الكتابة وبين الكم الهائل والمتنوع من الأعمال الأدبية والفنية التي تناولت هذا الحدث من أجل تحديد إلى أي مدى حققت اختلافها وتجاوزها لما هو منجز فعلا .. لكنني في المقابل أرى أن المعايير المختصة بالوقوف على ما هو تقليدي وما هو مبتكر هي في الأساس معايير نسبية وشخصية بحتة وناتجة بالأساس عن رؤية صاحبها وخبرته الذاتية ووعيه بالعالم الذي شكلته تجاربه المختلفة وهذا ما يقودني بالضرورة للتأكيد على فكرة أن هناك دائما احتمال للدهشة تحمله كل كتابة تقارب موضوعا سبق مقاربته ربما آلاف المرات.

الحدث التاريخي في رواية (فيران شارع سعادة) للروائي (عبد الفتاح عبد الرحمن الجمل) والصادرة مؤخرا عن الهيئة المصرية العامة للكتاب هو حرب أكتوبر وما تبعها من تحولات سياسية واقتصادية واجتماعية قادت مصر للدخول في ما يسمى) عصر الانفتاح) ، أما عن المغايرة فمن أهم مظاهرها في تصوري هي تخلص بطل الرواية الحاج (سمير) من الغضب الانفعالي الزاعق الذي تحول إلى سمة رئيسية معتادة لدى شخصية الجندي الذي عاد من الحرب ليصطدم بمتغيرات شرسة لم يتمكن من التعامل معها بأي قدر من الاستيعاب والتصديق .. بطل هذه الرواية شخص متأمل لا يتوقف عن المراقبة والتفكير ومن ثم طرح الأسئلة .. يترك أزمته الشخصية تقوده لاكتشاف أزمة الوطن الذي حارب من أجله ثم عاد ليجد نفسه غريبا عنه .. مقهى (حريتي) كان بالنسبة للحاج (سمير) نقطة اتصاله بواقع ما بعد الحرب والتعرف عليه ومحاولة فهمه حيث يجلس هناك عم (زغلول حمام (العجوز بالمعاش و(سعيد السلكاوي) أحد سماسرة المرحلة المتاجرين بكل شيء.

ظلت ذاكرة المعركة نشطة وحاضرة على خلفية التتابع السردي الذي تحركت في أعماقه مسيرة الحاج (سمير) بدءا من متابعته لمشهد اغتيال السادات مرورا بإنصاته لحكايات عم (زغلول حمام) عن الانجليز الذين عمل معهم بالقنال في الأربعينيات وكذلك مراقبة (نبيل) الجالس في المقهى لكتابة الروشتات التي يسرح بها المتسولون وبيع عقود عمل وجوازات سفر مضروبة وتأشيرات مزورة وأيضا مراقبة الشابين الذين خرجا من السجن بعد أن عجزا عن سداد قروض بنوك التنمية ليشغلا أوقات فراغهما بكتابة القصص والشعر واحتراف سرقة الكتب من المكتبات العامة ومعرض الكتاب ثم زواجه من ابنة عم (سعيد السلكاوي) التي عجز عن التواصل الإنساني والعاطفي معها وانتهاء باحتلال الفئران لشارع سعادة .. تدخل مشاهد المعركة كان أشبه بانتزاع فوري وتلقائي للمرآة التي تليق بمعطيات اللحظة الحاضرة والتي تسمح لها بتفحص امتدادها القادم من الماضي .. الامتداد الذي لا يعني هنا الملائمة المنطقية بين تفاصيل تتقدم باتساق طبيعي عبر الزمن بل على العكس يقوم بتعرية القطيعة والانفصال بين ما كان وبين ما لم يكن يجب أن يحدث:

)ثم تملكه شعور بأن تصديها ـ من وراء الباب ـ لهجومه ليس فيه رائحة الخجل ، بل ولا أخلاق فيه ، ومع استمرارها في الدفع من وراء الباب ، واستمراره في الدفع من أمام ، فجرت الحركة في ذهنه صورا من المواقع الثابتة ، والمواقع المتحركة ، والعديد من وجوه الجنود الذين كانوا يحفرون بأظافرهم أسماء من يحبون على جدران الخنادق ، كأنها أجنة ، تعرف أنها ستشب في

ميلاد يخرج من وراء الستائر الرملية ، ملامح عديدة ، أشلاء جثث لا تزال عالقة ببصره ، مشكلة أخرى ، ليته يعرف إذا كان موقف زوجته سيغوص في الذاكرة أم سيظل عالقا ببصره ؟)

حملت الفيران في الرواية قيمة رمزية موفقة للغاية وتكمن في إجادة اختيار كائن بارع في التسلل والاختباء والتسلق والتناسل في الخفاء والالتهام والتخريب كي يكون المعادل الموضوعي للصوص وسماسرة وأثرياء التهريب الجدد الذين كونوا ثرواتهم بأسهل وأسرع الطرق وعلى هذا تجاوزت الفيران حدود الرمزية الشخصية إلى أن تصبح أيضا رموزا للتشوه والفساد الاجتماعي والثقافي ولانهيار القيم الأخلاقية لصالح السلطة الجشعة للمستثمرين واستغلالهم لكل شيء ولمقتضيات المصالح المادية وحسابات الربح والخسارة التي تأكل في طريقها أي اعتبار إنساني:

)ما كان يخشاه الحاج " سمير " أن تمر دورة صغيرة من الزمن ثم تلد الأرض جرذانا أخرى تغذيها رغبة السطو في أثناء كمونها في الجحور قبل أن تجري عمليات استكشاف واسعة بإخراج رؤوسها من الشقوق ودون أن يفطن أحد إلى أنها تستند إلى رصيد الخبرات الموروثة ، ثم يفاجأ أهالي شارع سعادة بنسل جديد يعرف جيدا ممارسة الطموح وتسلق الجدران(

أكثر ما استمتعت به شخصيا هي تلك الصفحات الرائعة التي راح خلالها عم (زغلول حمام) يستعيد التاريخ الإنساني الغاية في الحميمية والدفء لمقهى (حريتي (حيث الحنين الذي أنجذب إليه دائما بنشوة خالصة خصوصا لو كان يسترجع ذكريات تتعلق بمكان يعرفه كل من يعيش في مدينة (المنصورة) وهو مقهى (حريتي: (

)أغمض عينيه هنيهة ، استجاب لما تفرزه شعيرات الذهن وهي تضع أمامه عصارة من ماضيه ، زبائن الزمن القديم ، في الخمسينيات ، كانوا يجمعون بين حب الحياة والناس واللوحات ، وبين حبهم للطيور الملونة والحيوانات الأليفة ، دائما ، طاقة لا تنفد من الحب ، في مكان ظل من الطبيعي ، يتجدد كل يوم بالنضارة والنظافة(

ثمة علاقة فجرتها صدمة اكتشاف الحاج (سمير) لاحتفاظ زوجته بالهيكل العظمي لأمها في دولاب .. علاقة بين هذه المفاجأة وبين الكلب الذي كان يجري في السوق من صاحبه وتمنى الحاج (سمير) لحظتها صداقته وهو سائر بصحبة (السلكاوي) ، وبين مدرس اللغة الفرنسية الذي رأى حبيبته تنام في أحضان ابن عمها فذهب عقله وراح يمشي عاريا في الشوارع ، وبين (نفيسة (شقيقة الحاج (سمير) التي أخفى عنها خبر زواجه خوفا على قلبها المريض من الفرح .. العلاقة التي تربط بين هذه الأشياء هي التواطوء القدري بين سطوة الموت وغياب الأمان وحضور الخيانة والخوف باعتبارك مهددا من كل شيء حتى البهجة .. أن تظل زوجة الحاج (سمير) محتفظة بالهيكل العظمي لأمها لأنه لا يمكنها التفريط فيه وهو موقف نادر في الرواية العربية في رأيي فهذا يرشدك بالتالي لمصير الأمنية الإنسانية البسيطة التي احتوتها روح ذلك العائد من قسوة الحرب وآلامها ومراراتها الوحشية ويريد أن يعوّض أي مما فقدته نفسه وأن يلحق عمره بأي سعادة في الدنيا عبر زوجة تشاركه الحياة .. الزوجة التي جلبها له (

السلكاوي) سمسار أو فأر الانفتاح والتي لا تكتفي بجفاءها وقطع الطريق بينه وبين السكينة الجسدية والنفسية بل وتحتفظ أيضا بالموت كتذكار ثمين أو كعضو أسري:

)أيوجد إنسان سوي يفتقد صبيحة يوم فرحه حفار القبور ؟ .. امرأة لا تهمل طقوس الموت في ليالي الفرح .. امرأة تخلط الليل بالنهار .. امرأة تغطي على أجراس الرغبة بأصوات الخداع(

هذا ما يمثل سطوة الموت التي ستحرم من كان يحارب من أجل الحياة من الحياة التي كان ينشدها ويقاتل في سبيل تحقيقها .. لم يعد باقيا لديك سوى أن تتمنى صداقة كلب ليقينك بأنه سيكون قطعا أكثر وفاء وإنسانية من بشر هذا الزمن .. أن تراقب نفسك في مأساة الآخرين الذين لا يختلفون عنك في شيء .. لافرق بينك وبين ذلك الذي يسير في الشوارع عاريا بسبب الخيانة .. أنت تعرضت للخيانة أيضا وبالتأكيد أنت عاري أمام الناس بطريقة أو بأخرى .. آخر ما تبقى لك في العالم وآخر ما ينتمي إلى ماضيك ويربطك ببداية وجودك ومتجذر في تكوينك الشخصي أصبح أشرس تهديد تواجهه .. تواجه فقدانه الذي يعني ضياعك بالضرورة ولهذا هو الخطر الأكبر بسبب قيمته التي لم تعد تملك قيمة آخرى سواها : الشقيقة المريضة التي تعود دائما إليها بعد كل إنكسار والتي لا يمكنك أن تشفيها أو تجعلها تشاركك مناسباتك الهامة .. التي لا تعرف كيف تخبرها بأنك لا تفهم ماذا حدث كي لا تحزن عليك وتتركك ميتة.

عن (روجرز) أحمد ناجي

أريد أن أُثبّت بداية نقطة ضرورية : كتب (أحمد ناجي) الرواية التي تتحيز لها ذائقتي : اللعب بالتفكيك وتفتيت العالم السردي وتحويله لشظايا متناثرة تحافظ طوال الوقت على حدتها وتوهجها بما يضمن لإيقاعها المتوتر استمرار القدرة على المراوغة وتنويع أشكال وطاقات الصدم والإدهاش.

بناء على هذا فإن من يقارب (روجرز) باحثا عن (حكاية) سيكتشف منذ اللحظة الأولى أن عليه أن ينسجها بنفسه بل وألا يتوقف عن خلقها طوال زمن القراءة ومن ثم بعده مدعوما باستسلامه للتورط في متاهة شائكة ومدوخة من التفاصيل والشخصيات والأحداث المشحونة باقتراحات جمالية متشعبة ومتداخلة كأشلاء مختلطة لذاكرة مقطّعة بقصد طفولي يمتلك أسراره الخاصة عن توحد البراءة والعنف .. الحكاية التي تظل (روجرز) محفزة لخلقها هي بالأساس اكتشاف في أكثر من اتجاه لـ (شظاياك الشخصية) كقاريء يتزامن بحميمية مع اكتشافاتك المتعاقبة للحكاية المبهمة والنشطة في خلفية (روجرز) والتي تحرضك على اقتفاء أثرها الإلهامات الملتبسة للرواية .. بالتالي ونتيجة لكونها قائمة على هاجس التحرر من أي تماسك عادي أو منطق طبيعي لصالح غواية تمتزج خلالها النشوة والألم فليس هناك بناء تقليدي لـ (روجرز) بل يجب تشييد أبنية خاصة ومختلفة على يد متلقي يستوعب تماما ضرورة ألا يكون مخصيا وأن تتجاوز فكرة إعادة الكتابة بالنسبة له كافة المسارات المستهلكة عن التفاعل مع النص وتتبع المسارات الدلالية وتطويرها وإكمال ومعالجة ما يستقر على اعتباره نقصا وثغرات أسلوبية أو تصحيح أخطاء الوعي بالعالم عند الكاتب وما إلى ذلك من أساليب التلقي التي لا تعدو أكثر من رفاهية ذهنية لقاريء مسالم .. أتحدث عن مواجهة مبتكرة غير مسبوقة مع الماضي الشخصي وتاريخ الحياة والموت وعن استرجاع وتأمل كاشف لمعاني ممكنة وبالأحرى أسئلة جديدة محتملة عن الذات ووجودها وعلاقاتها وحركتها في الدنيا .. لهذا أعتبر (روجرز) من الكتابات التي ينبغي التعامل معها كفرصة جيدة لمحاكمة ما يسمى بالحقيقة .. أي حقيقة .. السلطة المعرفية المطلقة التي تحكم تجارب العيش المختلفة لدى القاريء الذي عليه أن ينتشل حكايته من بين الأنقاض التي تركها (أحمد ناجي) بين يديه .. ليس انتشالها فحسب بل وتوثيقها أيضا بأي شكل وذلك بمساعدة الطفل الذي كان يقلد سوبر مان والصبي الأسمر الذي انفجرت معدته في حمام السباحة والفتاة التي تتدرب على البيانو أثناء الحرب والحيوانات البلاستيكية داخل شنطة (عمر افندي) والشارع الواسع الذي يشبه إله داهية والدراجة الحمراء المنطلقة على الأسفلت الناعم والبحر والبار الزجاجي والأم والجد والشموع والحيتان وبينك فلويد ويعقوب وجميلة المحيا وسليمة والقرنفل وكافة الأشياء التي وفرت بامتياز للرواية السحر اللازم لجعلك خفيفا وفرحا وممتنا لكل لحظة يأس وحنين ولذة وحيرة وحزن عبرت من صفحات (روجرز) إلى داخلك.

)وجدت نَفسي أكتب النصوص التي أعجبتني وأسرقها من أصدقائي وأدمجها مع بعض البُهَارات) .. بدا وكأن فرصة على طيق من ذهب قدمتها هذه الجملة وكان يجب على الباحثين عن بطولة ما في المعارك الشخصية استغلالها جيدا والتسابق لإقامة حفلات (التقطيع) على المدونات والمنتديات .. أتذكر الآن ما كتبه الروائي الكبير (سيد الوكيل) عن (أحمد ناجي)

في منتدى القصة العربية) : أعجبنى الروائى أحمد ناجى وهو من اشهر المدونين العرب ، الذى كتب على غلاف روايته روجرز أنها مسروقة من أكثر من عمل ومن فيلم الجدار ، ومع ذلك فالرواية جميلة وفيها إبداع حقيقى ، ويبدو أن ناجى بهذه الجرأة أراد أن يلفت انتباهنا إلى أحد أهم مفاهيم الكتابة مابعد الحداثية ، أن الرواية الجديدة لم تعد تأليفا خالصا ، بل تناصا واسعا) .. في المقابل أتذكر أيضا ما كتبه أحد الروائيين الشبان في مدونته عن أن (أحمد ناجي) يحتاج للمزيد من النضج وهنا يهمني التأكيد على أن الجملة التي يتحدث فيها عن سرقة النصوص من الأصدقاء هي بمثابة دليل دامغ وإثبات فعلي على أن (أحمد ناجي) بدأ ناضجا أكثر مما يتوقع الكثيرون أو بشكل أدق أكثر مما يرغب الكثيرون .. حسنا .. ما الذي يقف وراء هذا الاقتناع عندي ؟ .. قد يكون من الأنسب للإجابة على سؤال كهذا هو عرض محايد لمقتطفات من مقال (الموضوعة الشعرية عند بورخس في قاعة المرايا) لـ (إيستر ريبا) ـ ترجمة د. سندس فوزي فرمان والمنشور بمجلة (الروائي) في 2008/12/30:

)يقول بورخس في سيرته الذاتية إنه بدأ مسيرته كقاص بسلسلة من تمارين النثر السردي. الأمر يتعلق هنا بمجموعة من الحكايات التي نشرت في 1935 تحت عنوان" حكاية عالمية عن العار". كانت هذه الحكايات في الحقيقة سير ذاتية واعترف بورخس بخصوصيتها وذلك بكونه استوحاها من نصوص لكتاب آخرين .
قام بورخس بخلق الشخصيات وتغير تاريخ حياتهم انطلاقا من هذه النصوص الأولية المخصصة وبشكل واضح كمصادر في نهاية المجموعة القصصية "حكاية عالمية عن العار". في فاتحة طبعة عام 1954 أشار بورخس إلى هذه النصوص معتبرا إياها" كلعبة غير مسؤولة من شخص خجول لا يملك الشجاعة الكافية لكتابة الحكايات والذي تسلى في تزوير وتغير (وأحيانا بلا عذر جمالي) تاريخ الآخرين(

)من جانب آخر وفي أحدى المقالات البحثية في مؤلفه "نقاشات" في 1932 والتي كانت بعنوان "ملاحظة عن والت وايتمان" كتب بورخس قائلا : "سخر نيتشه في 1874 من الفرضية الفيثاغورسية القائلة بأن التاريخ هو عملية تكرار دائرية ؛ وفي 1881 استوعب فجأة هذه الفرضية عندما كان في أحد ممرات غابة سيلفابلانا. وما أجده فضا بل ورخيص بوليسيا هو أن نتهمه بالسرقة الأدبية. وعندما سؤل نيتشه أجاب قائلا بأن ما يهم هو ما يمكن أن تغيره فكرة ما في دواخلنا وليس فقط مجرد استيعابها عقليا(

)نجد إن بورخس يعطي الشرعية بأن يقتات من الآخرين متلاعبا على فكرة إن عملية العرض التي نصل من خلالها إلى منطوق مشابه إلى آخر سبقه هي عملية متنوعة دوما وأصيلة ويبرر ذلك قائلا : "إن كان لحمي كإنسان قادر على أن يهضم ويمثل اللحم الحيواني للخروف فلا شيء يمنع أيضا أن نهضم ونمثل الحالات الذهنية لبشر آخرين. على قدر ما فكر نيتشه بفرضية العودة وعانى منها أصبحت له ولم تعد لرجل مات ولم يعد سوى اسما إغريقيا" وهو بذلك يؤيد موقف فاليري الذي كتب يقول : "لا شيء أكثر أصالة ولاشيء يمثل الذات حقيقة غير اقتياتنا على الآخرين. لكن يجب أن نهضم فلحم الأسد من لحوم الخراف التي أكلها وهضمها"
إن كان بورخس يشترك مع فاليري بهذه الفكرة عن الكتابة التي تخلط الحدود بين الأصالة والسرقة الأدبية فهو يشاركه أيضا في مفهومه للأدب كإبداع مجهول وليس للخصوصيات

الفردية فيه رواج ؛ وتم إعطاء المثال على هذا المفهوم من خلال فكرة اللعب التي يتبناها المؤلفين ؛يكتب سيرفانتس وبير مينار نفس العمل. وهكذا فإن عمل" الكيشوت" الذي يأخذ بيير مينار على عاتقه إعادة كتابته يعكس هذان المفهومان. (

لو خيرت بين المنجزات العديدة التي حققتها (روجرز) من أجل الاحتفاء بواحد منها فقط لانتقيت دون تردد اللعبة الجميلة التي يمكنني شرحها كالآتي : في لعبة (بازل) المعروفة يتم تكوين نسخة من مشهد معد سلفا عبر إخضاع الأجزاء الغير مرتبة لمنطق تقرره معطيات كل جزء وفقا لاتساقها مع معطيات الأجزاء الأخرى .. في (روجرز) لا يخضع تكوين المشهد لمنطق أجزاءه المقطّعة بقدر ما ينتج عن شروط اللاعب نفسه (المتلقي) حيث لا وجود لأي مشهد معد سلفا من الأساس وبالتالي فإن من أهم منجزات (روجرز) هي عدم تجهيز يقين يلزم القاريء بأحكامه بل بالعكس يترك القرارات الدلالية في يد المتلقي ليس فيما يتعلق بالرواية نفسها بل في المقام الأول بحياة القاريء نفسه وعلى هذا فإن) روجرز) هي لعبة (بازل) ناجحة في جميع محاولاتها لأن أي مشهد ستكوّنه بنفسك سيكون صحيحا لا لشيء إلا لأنه يخصك أنت وحدك .. لم يتوقف الأمر عند هذا الحد ـ لازلت أتحدث عن منجز واحد فقط ـ بل إن كل جزء من الأجزاء المتناثرة يمثل وحدة قائمة بذاتها وليس مجرد شريك في تكوين وحدة كلية للرواية حيث لا يتيح لك سيل القصص والتأملات والإشارات والملحوظات المتقاطعة إمكانية تغيير وتبديل وحذف وإضافة وتعديل ما تجده يستحق ذلك فحسب بل يتيح لك أيضا أن ترى الرواية بكاملها في كل مقطع وفي كل قصة وفي كل إشارة أو ملحوظة منها وكأننا إزاء تحقق شرس وغير محكوم وحميمي في نفس الوقت لـ (وحدة الوجود) ولكنها مضادة لصورها الفلسفية والدينية والصوفية المعتادة حيث الظواهر والتجليات والفيض والضرورة والحتمية هي أشياء متاحة في (روجرز) كموضوعات للهدم والبناء والمساءلة والمحاكمة واللهو ومن ثم لإعادة الخلق وفقا لخصوصية التجربة سواء عند الكاتب أو المتلقي.

الطفولة في (روجرز) لم تكن مجرد ماضي يتم استعادته وإنما حاضر مستمر ومتدخل وصانع للواقع .. إذن الأمر يتجاوز الحنين والرغبة في العودة إلى جمال أو قبح قديم إلى نوع من السعي إلى الفهم وتصفية الحساب مع ذكريات لم تقف عن حد مكاني أو زمني وإنما امتدت كخطوط مستقيمة تصل بين أي بداية وبين أي لحظة راهنة وبين أي هاجس يريد تمزيق الحصانة المعتمة للغيب .. عليّ الآن أن أقرأ هذا المقطع من (روجرز: (

)الأغنية ذكرتني بأمي الجَالسة بجواري صَامته، غير مهتمة بما قلته، لمجرد أن الرأي لا يُرضيها، أنا فقط رغبت في الطيران يا أمي أليس من حقي الطيران بمفردي؟

أليس من حقي أن أركب طائر الرخ وأحلق بعيداً عن الحرب، أليس من حقي أن أقود ماكفير وأحطم كل ما هو مُتشَابك ومُعقد ومؤلم لا أراه، أليس من حقي أن اركب درَاجتي وانطلق مُستمتعاً بالمتعةِ الكونيةِ اللانهائية..وقفت أمي وخرجت من الغرفةِ دون أن ترد علي(

لم يعتبر الكثيرون (روجرز) رواية ، و(أحمد ناجي) نفسه كتب في مدونته) : روجرز هو مجرد لعبة، ليس رواية، ولا قصة، ولا تدوينة، وبالطبع ليس قصيدة .. (لكنني ببساطة أعتبر (روجرز) رواية جميلة يقف وراءها قرار تجاوز في أعماقه الأرق بالرغبة أو بالاحتياج لكتابة

رواية إلى نوع من الهوس بكتابة رواية متمردة على كل ما يندرج في نطاق الخبرة الذاتية للروائي نفسه على أنها أشكال وطرق ووصفات عادية وسائدة في كتابة الرواية .. اختيار شخصي أتصور أن على الكاتب أن يحسمه في داخله أولا وقبل أن يحصل على ما يؤكد نجاحه أو فشله من الآخرين حيث لا يكون للأمر هنا علاقة بكتابة رواية جيدة بقدر ما له علاقة بإضافة تعريف جديد ومحتمل للفن الروائي نفسه.

شارع بسادة

في نهاية روايته (العين) يخبرنا (فلاديمير نابوكوف) بأنه أدرك أن السعادة الوحيدة في هذا العالم هي أن تلاحظ ، تتجسس ، تشاهد ، تتفحص ذاتك والآخرين ، أن تكون مجرد عين كبيرة .. أتصور أن ذلك ربما يعني أن تكتشف من مراقبتك ورصدك للعلاقات والأشياء والأحداث أسئلة متجددة ومعان محتملة للوجود وأيضا هواجس تخوض من خلالها مغامرات تأمل مختلفة لاختبار الحقائق الممكنة عن العالم .. هل هذا ما كان يفعله الولد البدين الخجول في نوفيللا) شارع بسادة) والذي تركته أمه عند جدته يبكي من قسوة المسافات البعيدة ومن البنت التي لم تحبه رغم الورود والأغان التي كان يدسها في حقيبتها المدرسية وأيضا من الأولاد الذين كانوا يجرون خلفه ويهتفون : (ابن الحلوة آهه) والذين لم يقدر على رفع عينيه فيهم فراح يرسم شوارع ويبني بيوتا ويجعل ناسا يسكنونها ؟.

هناك أفكار ومشاعر مرتبطة بالخيال الناجم عن الوحدة والقهر تدفعك أحيانا لأن تكون إلها بديلا أو على الأقل وسيطا خفيا بين الإله والدنيا يقوم بإعادة خلق الحياة من جديد بطريقة آمنة داخل عزلته وفقا لما تحتاجه الروح من أجل تعويض هزائمها وإخفاقاتها في العالم الواقعي .. إعادة خلق الحياة أي أن تعيد إنتاج حكايات البشر من خلال إلهامك الشخصي و عبر الإنحيازات والقناعات الإنسانية التي تشكل تجربة العيش التي تخوضها وتدفعك طوال الوقت لتشريحها وتفحص مكوناتها بشكل متواصل .. قد تتخذ مسيرة الوعي الخلاق طرقا مختلفة لا يمكن تحديد الحدود الفاصلة بينها بقدر ما يمكن اكتشاف صلات الاندماج الواردة التي تكسب هذه الطرق طبيعة مشتركة فمثلا قد يحدث نقل محايد للواقع من عالمه العادي إلى عالم العزلة مع إجراء تحريفات محسوبة في شروط هذا الواقع وقوانينه ولكنها تحافظ في نفس الوقت على المنطق التقليدي الذي يحرّك تفاصيل هذا الواقع .. قد يحدث أيضا تحريف غرائبي لا يلتزم بهذا المنطق التقليدي وإنما يستبدله بمعادلات وأحكام مغايرة متحررة من أي قواعد تريد إخضاع الأشياء لسيطرة خبرة جاهزة ينتمي إليها كل ما هو معقول ومستوعب ومفهوم بداهة .. قد يحدث كذلك خلق حياة غرائبية كاملة لا تحتاج لأي تحريف باعتبارها منفصلة تماما عن العالم العادي للواقع ومتخلصة من كافة شروطه وقوانينه.

الغواية في (شارع بسادة) كانت هي الهم الخاص للولد البدين الخجول والذي تحول من مجرد هم فردي إلى أرق وجودي يحرضه دائما على الاشتباك مع الحقيقة المراوغة لدور الملائكة والشياطين ومسؤليتها في الإغواء الذي كان بمثابة القدر المسيطر والمتحكم في حياته وحياة الآخرين .. الولد البدين الخجول الذي نسيته أمه عند جدته لسبع سنين هو الذي لم يكن يريد من الدنيا شيئا سوى أن يبقى في حضنها وقتا آخر وأن تقبله من شفتيه الممتلئتين قبل أن تلقي وصاياها وتتركه وهو الذي رسم صورتها في خياله حتى لا يغيرها الزمن : الفستان الأخضر .. الحزام الأحمر .. الخصر النحيل .. الوردة الحمراء على صدرها .. الشعر الأسود .. هو أيضا الذي انتبه لانحسار فستانها قليلا حين جلست على ركبتيها وأبقت وجهها الجميل قريبا من وجهه لتؤكد عليه بألا ينس بأنه ابنها هي وأن الرجل الذي رآه في سريرها أحبها كما أحبها أبوه وأكثر ..الولد البدين الخجول هو الذي أخبرته جدته بأن دودة نجسة في فرج أمه تلتهم الرجال وهذه

الدودة هي التي قتلت أبوه بأن مصته حتى جف على عوده.
هناك علاقة حسية ما تريد تثبيت نفسها كمركز دلالي في النوفيللا بين الولد البدين الخجول وأمه .. علاقة متوهجة بالتوترات الموجعة للرغبة وآلام الانفصال والفراق وطاقات الخيال النشطة التي يشحنها التباعد والشوق .. الأم الجميلة التي تخلت عن ابن يحاصره الأذى النفسي الكامن في غيابها وفي تذكير جدته والأولاد له بجمال أمه وشهوانيتها وهو الذي أصبح منسيا ومهملا ومحروما من هذا الجمال الذي ربما يستمتع به آخر .. ما الذي في الحياة يجعل الأم هكذا ؟ .. ربما كان هذا التساؤل هو بداية الصداقة التي نشأت بين الولد البدين الخجول وبين الملاك الذي أوحى له أن يحفر الوجوه على حوائط الطين وأن يحادثها فإذا أعجب بها الله سيمنحها أرواحا ملونة .. صار الطفل نبيا إذا .. محملا بمسؤلية الكشف عن أسرار الغواية وما تخبئه من ممارسات معقدة للملائكة وللشياطين .. الطفل صار نبيا بقرار من مخيلته المحمومة بهواجس مأساته الشخصية والمسؤلية التي حملها هي قرار ذاتي استجابة لجروح متسعة في ذاكراته أما الملاك فهو الصدى الحميم للسؤال الصعب المحفور في أعماق نفسه عن العشق والجمال.

حكايات الناس التي رسمها الولد البدين الخجول هي تنويعات مختلفة على حكايته هو الأمر الذي يجب معه تجاوز أين ينتهي الواقع وأين يبدأ الخيال سواء بالتلاحم بين الأسطورة وهذا الواقع أو بتحريفات مقصودة غير منفلتة من قوانينه المعتادة بحيث تظل هذه التحريفات واقعية أيضا .. هو تناول للعالم ورصد لزوايا وأبعاد معينة منه تتحدد طرقه وأشكاله وفقا لخصوصية استيعاب كل منا للحياة والموت .. ما استوعبه الولد البدين الخجول عن نفسه وكل ما صادفه وجربه خاصة في علاقته بأمه هو نفس ما اكتشفه في حكايات (علي) و(مارسا (و (نادية) و(زينب سليمان) و(ناشد) و(سمير وهدان) و(سيدة) و)حسونة) و(عنتر) .. اكتشف حالات أخرى لنفس الغواية .. هذا الاكتشاف هو في حقيقته محاكمة لليقينيات المعروفة والسائدة المرتبطة بـ (الملاك) و)الشيطان) .. إعادة إنتاج حكايات البشر هنا الغرض منه بالأساس هدم الثوابت المقدسة والمعتقدات التقليدية لصفات الملائكة والشياطين ومهمتهم البديهية في الكون عبر الزمن .. الملاك ليس الكائن النوراني المتواري الذي يتدخل لإنقاذ المأزومين ويمنح الفرح والسعادة للتعساء ويقود الضالين إلى طرق الخير والهداية كما أن الشيطان ليس الكائن القبيح البشع ومنبع الشر النشط دوما للوسوسة في نفوس الضعفاء وتضليلهم في متاهات الغواية .. الملاك لم ينقذ أحدا .. لم ينقذ أم الولد البدين الخجول من الغياب عن ابنها ولا الولد الذي يرسم الشوارع والبيوت والناس من الوحدة والفشل العاطفي .. الملاك لم ينقذ (زينب) من اللحظة التي تسللت فيها أصابع (علي) تحت فستانها ، ولا) مارسا) من اللحظة التي وضع فيها (علي) كفه على نهدها الذي فوق القلب ولم ينقذ (علي) الذي قتله (ناشد) داخل دكان قديم قذر .. الملاك لم ينقذ) نادية) من شيخ الجامع الأعمى ولا (سمير وهدان) من تمزقه بين روحه الأنثوية وجسده الذكوري .. الملائكة سمحت لهذه الحكايات أن تبدأ وتنتهي هكذا دون أن توفر الحماية لأحد .. في المقابل كيف يمكن القبول بمسؤلية الشيطان كإجابة سهلة محفوظة للرد على كافة التساؤلات الممكنة الساعية لتفسير الغواية ؟ .. الغواية ليست مجرد احتمال أو مصادفة من الجائز أن تحدث أو لا تحدث وليست مجرد تواطء أو تحالف وارد بين شيطان ونفس فاسدة .. الغواية طبيعة وجود أصيلة تتحكم في أقدار ومصائر البشر الذين تقودهم الرغبة في الحياة وتسيطر على حواسهم ضرورة المتعة في مواصلة العيش .. الأمر إذن يتجاوز الصراع أو

الاشتباك المألوف بين الملاك والشيطان .. الأمر عبارة عن جدل لا ينتهي ولا يهدأ حول المعنى الغامض المختبيء في الغيب .. الحكمة في أن تكون الدنيا والإنسان هكذا .. لماذا يجب أن تحدث الأشياء بهذه الطريقة ؟ .. ما المفترض أن يصل إليه كل هذا ؟.

)شارع بسادة) ليس مكان مقفلا بقدر ما هو فضاء قدري ملتبس من الحكايات المتجاورة والمتداخلة لا تتفاعل داخل حدود ملموسة وإنما تسافر عبر الكون والزمن متجاوزة حتميتها الاجتماعية لتحقق انتماءها لمشروع الخلق نفسه وعلى هذا تريد أن يتم استيعابها كجزء من النسيج المعتم الأزلي الذي تتشكل منه النوايا الملغزة لهذا المشروع وترتيباته وخطواته التي يواصلها بإصرار متقن للغاية.

اللغة الغنائية في (شارع بسادة) لم تكن لمجرد انتاج جماليات غنية من التشكيل السردي تتجاوز الحكي وإنما لأن المحكي عنه أصلا ممتد بين الواقع والحلم .. الغواية حالة تداخل وامتزاج وحشي بين العادي والأسطوري لا تقاربهما اللغة بوصفهما عالمين منفصلين ينبغي الربط بينهما وإنما كعالم واحد تتشارك داخله الصفات والطبائع ولا يسمح بالاستقرار على هويات مختلفة تتباعد أو تتواصل بصلات محددة .. مخلوقات الغواية بالضرورة ليست مجرد أجساد مشروطة بالقوانين المادية وإنما أوعية بشرية تحوي أرواح بدائية وطقوس وأشباح وأصوات من الماضي البعيد .. اللغة بطيعة الحال في (شارع بسادة (كانت تكشف طوال الوقت وبتزامن لحظي عن الخلفية الأسطورية للمحكي المحسوس فيظل كيان واحدا متماسكا بأبعاد متنوعة يمثل حزمة دلالات محتشدة وهائلة لا يمكن التنبوء بالحد الذي ستتوقف عنده عن التوالد.

ربما يريد (سيد الوكيل) أن يخبرنا إذن بأن الغواية هي أكثر ما يعيد إلى ذواتنا أرواحها البدائية الممسوسة بالرغبة بكافة أفراحها وهواجسها وآلامها .. تعيد إلى الحاضر ذاكرته المتخمة بصور ومشاهد حلمية عن أزمنة سحيقة كان الخام النقي للعشق والجمال يطبخ خلالها في طقس أسطوري ستظل روائحه وأصداءه نشطة في دماءنا .. ربما يريدنا أيضا ألا نتوقف عن مساءلة ومحاسبة الملاك والشيطان اللذين بداخل كل منا .. إذا نجحنا في الفصل الحاسم بينهما .. إذا نجحنا في العثور عليهما أساسا.

الرواية تفكك العالم

لن تستغرق وقتا طويلا حتى تدرك أن (دوار البحر) ليست مجرد لافتة مجازية تربط بين الخيوط الدلالية المحرّكة لمغامرة سردية تمتلك الوعي الجمالي والفلسفي الضروري لانتاج رموزها واقتراحاتها الاستفهامية الخاصة ؛ كما أنها أيضا ليست مجرد عنوان مباشر لأسطورة سكندرية مشار إليها في الصفحة 128 من الرواية وتحكي عن بحر الاسكندرية الدائخ بين مد وجزر والذي أصاب بعض الساكنين حوله وبقربه بنفس الدوخة والدوار ؛ حيث يختار البحر طبقا للأسطورة من يورثه دواره من حالمي الأعين والحائرين والمتسائلين والمتسامين مع سحر المعنى والبحر والشروق والغروب والأفق والنهاية والحياة والموت .. (دوار البحر) أيضا وعلى المستوى الشكلي هي الطريقة التي كتبت بها الرواية فهي تجسد صراعا مدوخا بين مقاطع قصيرة ذات طبيعة متشظية من التأملات والاقتباسات والحكي المتناثر ويحكمها القلق والخوف بشهوة وحشية مما يجعلها تعيش حالة متعددة المستويات من الفوران الذهني أو فلنقل من (المد والجزر. (

لن تستغرق وقتا طويلا أيضا حتى تدرك أن كل مقطع مكثف من الرواية يصلح كمركز للسرد وستدرك أيضا في نفس الوقت أنه لن يكون هناك أي مركز بل ستلمس بوضوح نية الانفلات من أسر المركزية أو بالأحرى تعمد هدم أي مركز محتمل حتى مع يقينك بأن أي مقطع من مقاطع الرواية يصلح كأساس مناسب يمكن تشييد) دراما) جيدة عليه وتطويرها وفقا لأي نموذج كلاسيكي للرواية التقليدية ولكن يتم التخلي عن (هاجس البناء) المعتاد لصالح لعبة جدلية تورطك في الاستجابة لظنونها ومسايرة ما يمكن فهمه على أنه قواعد لأداءاتها ثم تخطفها منك وتقوم بتفتيتها لتبدأ في خلق تصورات بديلة كي تمنحها إليك لتتعايش معها ثم تأخذ طريقها للذوبان هي الأخرى من جديد.

مدخل الرواية يبدو كباب يقف على عتبته الكاتب ليساعدك على تخطيها وفقا لقناعة ذاتية فرضت هذا الإجراء الذي أراد أن يؤكد لك من خلاله قبل الدخول إلى هذه التجربة الروائية بأنه ـ أي الكاتب ـ لا يواجه مشكلة سواء تم اعتبار العمل رواية أم لا وهذا ما يستدعي في تصوري تساؤلا أراه بديهيا وهو إذا كان الأمر كذلك فما هو السبب الذي يفرض هذا الحرص على تأكيد تلك هذه النقطة تحديدا ولماذا لم يتم تركها لحسابات القاريء الشخصية ؟ أم أن هذا الحرص يكمن وراءه انشغال قبلي من الكاتب بقضية التصنيف مما دفعه للتدخل واللجوء إلى دفاع استباقي يحميه من إقصاء ممكن للعمل عن (فن الرواية) خاصة أن الوصف الذي قرر إعطاءه له وأعلنه على الغلاف الخارجي للكتاب هو (رواية) ؟! .. عموما وبصرف النظر عن كون الكاتب يشير إلى استيعابه بأن روايته لا تأخذ الشكل الشائع والمعروف للرواية مما يجعله مرنا في قبوله آراء الآخرين حول التصنيف وبصرف النظر أيضا عن أن من أهم مميزات الرواية الجميلة ـ كما أراها ـ هي تنكرها ومخالفتها للأشكال الشائعة والمعروفة فإن أهم ما جاء في هذا المدخل هي طرح فكرة كتابة رواية عبر تجميع قصاصات ورقية مكتوبة على مدار سنوات وارتباط هذه الفكرة بعدم حدوث أمر جديد ـ أيا يكن ما هو ـ يحرّك (النهر الساكن منذ أمد) بحسب تعبير الكاتب نفسه والذي يشمل الناس والأقوال والأفكار والأحداث وهو ما يعني بالنسبة لي غياب المعجزة التي تأتي بالحقيقة الأكيدة وما ينتج عنها من فهم كامل وثابت ويقين لا يشوبه

نقص أو خلل تجاب معه على كافة التساؤلات والإشكاليات الكونية وبما يضع حدا للألم والحيرة والشك.

سطور) جاك دريدا) عن (الخوف من الكتابة) والتي تبدأ بها الرواية كانت أشبه برسالة ضمنية من السارد إلى القاريء يريد أن يوثق من خلالها شروط اللقاء المعرفي بينهما أو بشكل أدق (اللاشروط) التي سترعى ذلك السياق المفتوح لجميع الاحتمالات والذي لا يجب تأطيره أو تحديد معادلات ملزمة تجبر حسه التأويلي على اتخاذ قرارات حاسمة أو تبني انحيازات سابقة التجهيز ومثقلة بهوية سبق تتبع مساراتها في تناول العالم .. في هذه السطور كتب (دريدا (عن المنهج التفكيكي الذي يزلزل استقرار الثوابت أو يسبب قلقا أو يجرح الآخرين كما كتب عن الشعور بالمسئولية الذي يملي عليه أن ما يكتبه هو ما يجب أن يُكتب وأيضا تحدث عن الرعب الذي يجعله في بداية النوم يكون لديه انطباع بأنه ارتكب جريمة ما والذي يختفي عندما يستيقظ ليتخلص من الانتباه والحذر ويفعل ما يجب أن يفعله.

لو وضعنا (هدم المركز السردي) و(القصاصات) و(عدم حدوث أمر جديد يحرّك النهر الساكن منذ أمد) و(الخوف من الكتابة) في حالة تشابك هل يصبح لدينا تصور ما عن طبيعة الرواية أو الملامح العامة لها وبالتالي الفضاءات التي ستختبرها ؟ .. ما سنقرأه هو تحقق واضح وفريد في رأيي لأفكار (دريدا) حول) خلخلة الميتافيزيقا) حيث النص (مرجعية ذاته) بفعل تكسير المسلمات الأخلاقية المستندة على المركزيات التي حكمت التراث الميتافيزيقي : (العقل (و(الصوت) و(القضيب) والمتمثلة في أولوية الحضور والمعنى والروح والطبيعة والتصور (الأبوي) عن العالم .. هذا التحقق لا يعتمد على الاستشهاد أو الاقتباس ولا يقف عند حدود استدعاء المنجز الفلسفي ومناقشته بشكل مباشر بل يتجلى بعمق وفي المقام الأول من خلال الحضور السردي نفسه وتفاصيله المراوغة وتقاطعاتها النسقية.

في الجزء الأول من الرواية والذي يحمل عنوان (هذا هو اسمي) يقوم الكاتب برسم ما يشبه (بورتريه) لنفسه عبر ممارسات وتوظيفات عدة : مقاطع شعرية له ولآخرين كـ (محمد ابراهيم أبو سنة) .. سطور نثرية مكثفة .. تساؤلات مجردة .. عرض مقتضب لأفكار ذهنية وخواطر تأملية .. إضاءات لمناطق معينة من الماضي .. اقتباسات من (لماذا أنا ملحد) لـ (اسماعيل أدهم) و(هكذا تكلم زرادشت) لـ (نيتشه) مع مقارنة عابرة بينه ـ أي (نيتشه) ـ و)سارتر) في ما يسمى بـ (القلق الوجودي) و(الهم المعرفي) وأيضا اقتباس من (المصادفة والضرورة) لـ (جاك مونو) ثم حكي متقطع عن إنهاء السارد لخدمته كضابط احتياطي في الجيش بأسيوط ورجوعه إلى مدينته الاسكندرية ثم افتتاحه لعيادته التي تأجل افتتاحها أعواما .. ماجعل هذا الحكي متقطعا هي التعرية المستمرة للأرق الباطني للراوي والذي ظل أيضا يتخلل المقاطع الشعرية والسطور النثرية والاقتباسات .. كشفت هذه التعرية عن (رعب اللامعرفة) الذي يواجه به الكاتب مشكلات الحرية والجبرية والقضاء والقدر والعدل الإلهي والحقيقة .. هذا (الرعب) ـ على عكس ما يبدو ـ لم تؤكده إجابة السارد على سؤال أحد أصدقائه (انت واصل لحقيقة مريحاك ؟؟) فقال له) أبدا ،،،، أبدا ،،، انت نفسك ممكن تحس بأن كلما الواحد عرف أكثر زادت حيرته وأصبحت الحقيقة كائنا مشوشا ملغزا يبتعد ولا يقرب) .. هذه الإجابة لم تؤكد الرعب بقدر هذه الفقرة التي تحمل خطابا داخليا من الراوي إلى نفسه) : أرفض أن

أتصور أن كل حياتي مكتوبة قبل ميلادي .. أرفض هذا بشدة .. أوافق أنه ليس للإنسان إلا ماسعى ... وأن سعيه سوف يرى ... أتفق مع تلك الرؤية ... ما قيمتي كإنسان إذا آمنت بأن كل فعل ارتكبه هو من فعل الله وما أنا سوى تجربة مروية سابقا يشاهدها رب عاطل من جديد وهو يحتسي شرابه من فوق عليائه ؟؟ .. ما قيمتي ؟؟ ... أتذكر قولة المعتزلة : أن كيف يكتب الله في قرآنه الأزلي تبت يدا أبي لهب وتب قبل أن يولد بملايين السنين ؟؟ .... ألا تقتل تلك الفكرة المترسخة بأعماق مسلمي اليوم صفة العدل الإلهي من أساسها ؟؟) .. هذا الخطاب يستمد بشكل كلي طاقته من وعي شرس يدرك معنى الفقدان وما يترتب عليه من نتائج : فقدان الحرية ، وفقدان الإله .. الإيمان بحرية الإرادة الإنسانية وما يترتب عليها من أفعال تحدد القدر والمصير في مواجهة التصور القاسي بأن هذه الإرادة وهذه الأفعال لا قيمة لها وأنها لن تغيّر بأي حال من الأحوال المسار المعد سلفا للحياة والموت ولن تجعل العالم يتعطل عن تنفيذ المشيئة المقررة له في الغيب مما يستوجب تلقائيا الإيمان باستحالة هذا التصور .. الإيمان هنا يوازي الرعب والتوسل العميق من ألا يكون الأمر هكذا فعلا وبالضرورة فالتوسل يستوعب جيدا أن كل الاحتمالات ممكنة .. أما الإيمان بالإله فهو وجود عدل ما ورائي وحكمة لا تترك مجالا للعبث ومن ثم لا تترك مجالا للعدم لأن وجود إله عادل يمتلك الحكمة سيعني عدم ضياع الإنسان وحريته ومصيره (سعيه سوف يرى) وبالتالي سيكون للحياة والموت معنى وقيمة مقدسة تستحق من أجلها أن تعاش كافة التجارب مهما كانت مؤلمة ومحيرة ومهما كانت فاقدة القدرة على الإقناع أوعلى تبرير نفسها .. كل هذا في مواجهة التصور القاسي أيضا بأنه لا وجود لإله أو لا وجود لعدل يحمي الإنسان سواء في الدنيا أو بعد الفناء مما يستدعي بديهيا الإيمان باستحالة هذا التصور .. مرة ثانية فالإيمان يوازي الرعب والتوسل الذي يستوعب جيدا أن كل الاحتمالات ممكنة.

علينا أن ننتبه أيضا إلى أن الإيمان بحرية الإرادة يستبعد المسؤلية الأخلاقية للإله تجاه ما يحدث للإنسان حيث يتشارك الفرد في هذه المسؤلية أو يتحمل الجانب القبيح منها بشكل أدق مما يؤكد منطقيا الصورة المثالية لهذا الإله ويحافظ عليها باعتبار أنه دائما منتج للخير أما الإنسان فهو منتج للشر.

أتذكر الآن (هيدجر) في محاولته للتوفيق بين طمأنينة الإيمان الديني وقلق (الدازاين Dasein (أي الوجود البشري من حيث هو تحديد للكينونة أو الوجود الذي نكونه نحن أنفسنا والذي له بواسطة وجوده من بين أشياء أخرى إمكانية طرح الأسئلة ؛ تحدث (هيدجر) عن حسن الجوار بين) الدازاين) والوجود قائلا : (في هذا القرب للوجود من الوجود وفيه وحده يجب أن يتقرر وإلى الأبد، هل ما إذا كان الإله والآلـهة ستظل ممتنعة عن التجلي وكيـف يحصل هذا الامتناع ؛ وهل ما إذا كان الليل سيستمر؛ وهل ما إذا كان نـهار المقدس سيشرق ؛ وكيـف سيكون ذلك الشروق ؛ وهـل ما إذا كان من الممكن لتجلي الإله والآلـهة في هذا الفجر المقـدس أن يبدأ من جديد وكيف .. (أتصور أن هناك تقاربا كبيرا بين الحالتين .. كلتاهما تزاوجان بين الأمان والجزع وتكشفان عن الكيفية التي يقود بها كلا منهما للآخر تحت وطأة الانتظار الثقيل.

هناك حكاية ذكرها الكاتب في الجزء الأول من الرواية أجدني في حاجة لتثبيتها هنا دون تحليل لأنني سأعود إليها فيما بعد:

)جبل سحابة وجبل ظرافة .. هي جبال يحتل سفحها كتائب للجيش ولتوصيل المياه إلى أفراد

الكتائب القاطنين فيها ، كان الحمار هو الوسيلة المثالية للصعود لسفح الجبل نطرا لانخفاض كفاءة عربات الجيش المضعضعة وعدم قدرتها على اعتلاء السفح الجبلي .. فكان الحمار المسكين هو الضحية .. كل يوم ينزل الصول (عمر) مع الحمار المنكوب الساعة السادسة صباحا ليحصل على حصته من المياه من مستودع ما للمياه ويحملها على ظهر الحمار ويقفل راجعا إلى أن يصل إلى بداية السفح الجبلي ، والعرق قد بلل ثيابه وجسده السمين ليمتطي الحمار الذي سبق وحمل الماء .. المطلوب الآن أن يصعد الحمار عبر السفح المنحدر إلى الكتيبة عبر مدق صاعد طوله ثلاثة كيلومترات حاملا الماء والصول (عمر (كالفيل الذي يمتطي فأرا .. وعبر سنوات الخدمة ظل الحمار صابرا محتسبا لعمله إلى أن جاء صباح يوم كئيب والحمار يحمل الماء والصول السمين في رحلة الرجوع الأليمة .. يعشى الصول (عمر) النعاس مع التعب اعتمادا على حفظ الحمار للطريق .. يقف الحمار لوهلات ربما ليلتقط أنفاسه .. ترتعش أذناه الطويلتين لتكادا تقتربان من لمس بعضهما البعض .. إنها بشائر رياح الشتاء حيث يقل مجهود العمل بفعل برودة الجو .. يتحرك الحمار خارجا عن طريق المدق وكأنما أمر قد أتاه بالتحرك في ذلك الاتجاه من قائد مجهول .. يرى جرف الجبل يقترب ولكنه يستمر في مواصلة الهرولة .. يسرع الحمار في طريقه نحو جرف الجبل ليستيقظ (عمر) والحمار على بعد خطوات قليلة من الجرف .. لا تكاد الكلمات تخرج من حنجرته ويكون الحمار قد طار قافزا نحو الهاوية. (

في الجزء الثاني من الرواية والذي يحمل عنوان (لماذا أنا ،،،، ؟) سنتعرف على (عبد الرحمن) العامل الفني في شركة كهرباء الاسكندرية والذي فقد زوجته وطفله في حريق قطار الصعيد الشهير .. (عبد الرحمن) سيتعرض لحالة تصادم بينما يسير تائها نتيجة ما حدث له وسيأخذه أحد المارة إلى عيادة السارد .. لن تتوقف (المصادفة) عند هذا الحد بل سيذكر الراوي / الطبيب كيف رأى في عيني (عبد الرحمن) كاميرا سجلت ملايين الأحداث تجمع بين اليومية العادية والأخرى التي ليست عادية .. هل وجد الكاتب حياته وذاته داخل هذا العالم الكامن في هاتين العينين ؟ .. هل قصدت المصادفة ـ لإدراكها بما يعييشه السارد من قلق ـ أن ترسل إليه خبرة تليق به كي يتفحص نفسه من خلالها وتساهم في تعميق أسئلته بواسطة تجاربها والتي ستسعى في المقابل للتوحد مع هذه الأسئلة لتصير جزءا منها ؟ .. ستزداد هذه الاستفهامات حساسية وتوهجا حينما نعرف أن (عبد الرحمن) هو حفيد (اسماعيل أدهم) صاحب كتاب) لماذا أنا ملحد ؟) والذي كان يدعوه جد السارد بـ (ابن الكلب) وهو الذي لم يقرأ الكتاب وإنما كان يدافع بشدة عن حقيقة إيمانه بوجود الله وينتقد بشدة أي آراء إلحادية ولكنه في أعوامه الأخيرة وحينما غزته الشيخوخة بأمراضها وازدادت عليه أعراض الزهايمر تملكته تخاريف غير مألوفة أخذت منحى إلحادي فراح يهدم المقدسات في أحاديثه مع حفيده / الراوي ويحكي قصصا وأحلاما غريبة .. نحن إزاء حفيدين إذا يحمل كلا منهما ميراثا متشابها مهمها اختلفت تفاصيله ولدى كلا منهما واقعا يتجلى فيه هذا الميراث بعنف وكان على هذا اللقاء أن يحدث بينهما كأن ثمة روح كونية مجهولة تدبر بشكل خفي هذا الانجذاب عبر الزمن بين الأرواح التي تنتمي لسلالة تختزن هما ماضويا واحدا حتى لو أخذ هذا الاختزان طبائع متباينة وحتى لو اتخذت أشكال وجوده الآنية مظاهر متنوعة .. أيضا تدل صدفة اللقاء هذه بين الحفيدين على تحول العالم في لحظة معينة وبكيفية غامضة إلى لعبة مرايا وحشية يمكن للواحد فيها أن يرى نفسه عبر الآخر كي يتفحص كيانا باطنيا يخصه ويجسد أمام عينيه انشغالاته وهواجسه في

صورة إنسان آخر يبادله نفس التجسد ونفس التفحص .. هل هذا يجعلنا نفكر دائما في ماذا تعني (المصادفة) ؟ .. أعتقد أن هذا السؤال (ضرورة (من ضروريات الرواية التي يهمني التأكيد أيضا على أنها نابعة من (مبدأ عدم اليقين) الذي حدثنا عنه (آلان روب غرييه) حيث أن الذي يتكلم ليس هو الله باعتبار العالم مفهوما ويمكن تفسيره مثلما فعل (بلزاك) مثلا وإنما الذي يتكلم هو كائن بشري لم يفهم العالم مثلما فعل (ألبير كامي) في) الغريب) ومثلما فعل (أيمن الجندي) في (دوار البحر. (

كان هناك حرص واضح من الكاتب على تمرير القلق وتفعيله ومن ثم الكشف عن الوجود المتعدد للعنته الحميمية الخاصة باستخدام كافة الأشكال الأدبية والفنية : الشعر .. الموسيقى .. الفن التشكيلي كأنما كانت فكرة (البانوراما) أو النظرة الشاملة تمثل هاجسا ملحا في أعماقه دفعه للسعي نحو الإحاطة بمجالات الفن المختلفة لزرع هذا التزاوج الثري بين السرد والفلسفة وعلم النفس وتطويره لإعطاء حالة جمالية لم تستفد منها الرواية فحسب بل في تصوري أنها أضافت الكثير لأفكارنا عن فن الرواية بشكل عام وما يمكن أن يكون جديرا به من تنويعات معرفية مختلفة.

)عشق الموت .. أخشى هذا .. بالفعل تراودني تلك الأيام ميول انتحارية .. يقولون إن علاج تلك الحالة بالجلوس أمام المرآة في ضوء خافت لفترات طويلة .. هراء .. محض هراء(
الآن جاء الوقت الذي عليّ أن أعود فيه إلى قصة انتحار الحمار التي قمت بتثبيتها سابقا دون تحليل .. أي جبل يصعده الراوي وينزله كل يوم ؟! .. ما هو الثقل الهائل الذي يحمله ؟! .. ماذا سيجد لو قرر أن يطير قافزا نحو الهاوية ؟

القرية وأسئلة الحنين في رواية (وغابت الشمس) لـ السعيد نجم

يلتزم السرد في رواية " وغابت الشمس " للروائي " السعيد نجم " بضمير المخاطب في أغلب مسيرته .. وهذا الضمير الذي يعتمد في بعض الأحيان على توجيه الخطاب إلى آخر عبر شكل رسائلي قد تتنوع وتتعدد الإلهامات التي يستدعيها ؛ فهو أولا يتوجه بالحديث أو بالرسالة إلى آخر واقعي تتحدد سماته وصفاته الشكلية والنفسية وفقا لقناعات السارد عبر صفحات الرواية ، وهي التي تساهم بالتالي في تشييد احتمالات وتصورات متباينة ومتعددة عن نتائج الرسالة لدى من يتم توجيه الخطاب إليه .. ثانيا هناك الذات التي يتم مخاطبتها عبرالآخر بحيث يكون توجيه الخطاب إلى شخص ما هو وسيلة لأن تتحدث الذات مع نفسها فتتحول الرسالة إلى ما يشبه حوارا باطنيا مع الأنا يتلازم مع حوار هذه الذات مع الآخر .. ثالثا يتم توجيه الرسالة النصية إلى طرف ثالث محتمل في هذه العلاقة الكلامية بين الراوي والآخر ، والمقصود به القاريء الذي يشترك عبر التفاعل مع الخطاب في صياغته وإعادة بنائه وتكوينه وفقا لانحيازاته الخاصة ، ووفقا لطبيعة التأثيرات المتبادلة بين وعيه الشخصي وبين الأفكار والمشاعر التي يخلقها تورطه داخل هذا الخطاب .. رابعا هناك دائما حضور لغاية ما أو قيمة أو معنى يسعى الشكل الرسائلي للإشارة إليه .. للتعبير عنه أو الإيحاء به .. هذا الطرف تتم مخاطبته طوال الوقت ضمنيا بينما تتخذ الكيفية المعروفة للرسالة حضورها التقليدي بوجود إنسان مرسل يوجه حديثه إلى إنسان مستقبل .. قد تكون هذه الغاية استقراءً لتاريخ ما ، وقد تكون أيضا غاية استفهامية منفتحة على آماد لانهائية من التساؤلات وتفكيك الأجوبة ، لكنها في جميع الأحوال تظل متوارية غائبة ولا تكشف عن نفسها مهما حمل السرد إشارات قوية وصريحة تدل عليها أو تؤكد على أي ملامح تخصها .. خامسا هناك توجيه خطاب غير مباشر إلى المخلّص سواء كان معلوما أو مجهولا .. إنه البعد النابع من العمق الاستغاثي في الخطاب المنطوي على مقاومة الفناء وحيازة الخلود .. الذي يحمل الرغبة الأزلية في النجاة والاطمئنان الكامل والحاسم .. يحاول الشكل الرسائلي بمضامينه المتشابكة التواصل مع المنقذ الغيبي القادر على تحويل الذات منتجة الخطاب من كيان يختزن خبرات الألم وعدم الفهم إلى كيان محصن آمن غير قابل للانتهاك .

أتصور أنه من الضروري عدم مقاربة الالهامات السابقة بوصفها إمكانيات للتأويل منفصلة عن بعضها وذات حدود صارمة تباعد بين آلياتها المستقلة ، بل الأجدر التعامل معها في صورها الجدلية وفي تحاورها وتداخلها ، وفي ما يمكن أن تحققه من اندماج أو تمازج تغيب معه الحدود وتتوقف فيه الطبائع والتفاصيل عن تكوين قوانين ملزمة أو هويات ثابتة ومستقرة .. هذه الإلهامات من شأنها أن توفر حصيلة متجددة من الدلالات الغير مروضة حين يتم تشريحها وفقا لعلاقات الصراع الداخلية في بنيتها اللغوية والنفسية ، وأيضا وفقا للتجليات الناجمة عن تلاحمها وتناسلها حيث يمكن لأي إلهام أن يكون مرآة تنعكس عليها ما يمكن أن تفترضه الإلهامات الأخرى في ذات الوقت .

" وغابت الشمس " هي بمثابة رثاء روائي للريف القديم .. وثيقة للتحسر على القرية التي لم تعد موجودة وفي نفس الوقت لتخليدها بالكلمات بعدما رفض الزمن أن يمنحها الخلود في الواقع .. يتبنى الراوي طوال طريقه السردي ثيمة ثابتة : مقارنة بين الماضي الجميل لقرية أصبح مجرد ذكريات ، وبين حاضرها القبيح ومعالمه المشوهة على مستوى البشر والأماكن .. فالراوي وهو

يعيد التعارف بين صديقه العائد من الغربة ، وبين المتغيرات والتحولات القاسية التي غيرت بمنتهى الشراسة الطبيعة القديمة للقرية يجعل من إحدى عينيه أداة للتأمل والرصد لتفاصيل الخراب الراهن ، ويجعل من العين الأخرى أداة استعادة لتفاصيل العالم الطفولي الحميمي المندثر .. يجعل العينين تلتقيان في اشتباك دائم بين ما كان وبين ما حدث بينما الروح تتعذب وهي تحلم بيأس في ما كان يجب أن يكون .. يشرح الراوي لصديقه ما حدث للفلاحين ولأبناءهم وللبيوت والحقول والسواقي والأشجار والترعة والمحلات والمقاهي والقطار الفرنساوي والحيوانات والطيور وساحات اللهو الصبياني والحرف القديمة .. يحكي ويستعيد الذكريات ويتفحص آلامه على الدنيا التي تغيرت أحوالها وتبدلت ولم تترك سوى الحنين .

برز في الرواية انقطاعين جوهريين للسرد ، والمقصود بالانقطاع هنا هو انحراف تدريجي أو مفاجيء عن انحياز شكلي أو مضموني كان السرد يتبناه طوال زمن الرواية فمثّل اعتيادا أسلوبيا أو فلسفيا للرؤية التي تقف وراء الكتابة .. الانقطاع الأول حدث حينما التقى الرواي وصديقه بـ " الفلاح الفصيح " أو " فيلسوف القرية " حيث توقفت عجلة الحنين وتأمل قبح الواقع عند عتبة هذا اللقاء لنتعرف على وجهة نظر مضادة ؛ فهذا الرجل يعتقد أن القرية أفضل حالا الآن رغم كل شيء من حيث الكهرباء والتعليم والزراعة والري والحصاد والرعاية الصحية والفرق بين فقراء اليوم وفقراء الماضي .. هذه الزاوية طرحها الراوي بحياد كأنه يحفز نفسه وصديقه وقارئه على التفكير فيها والمقارنة بينها وبين الزاوية الأخرى التي ترى الماضي فردوسا مفقودا وترى الحاضر مسخا لا مكان فيه للجمال .. مع هذا يظهر جليا مع عودة السرد إلى مساره الأساسي بعد هذا الانقطاع إيمان الراوي بما يعتقده وبما يؤمن به بمعادوة الاستسلام للحنين والسخط والغضب من كل الانقلابات التي لم تترك شغفا قديما إلا ودمرته .

الانقطاع الثاني للسرد حدث حينما قابل الراوي وصديقه " فيلسوف القرية " مرة أخرى وثار جدل حول القدر ؛ حيث يؤمن هذا الرجل بأن الإنسان مسيّر بينما يؤمن الراوي بأنه مخيّر ولكل منهما أسبابه ودوافعه .. هذا النقاش عن القدر وحرية الإنسان تجاوز مسيرة الحنين التقليدية في الرواية ليكشف عن الأسئلة المختبئة في عمق هذا الحنين ، وفي عمق الحسرة على الماضي .. الأسئلة التي تسعى لليقين حول من المسؤل عما حدث .. هل هو القدر أم الإنسان أم أن مسؤليتهما مشتركة ؟ .. هل ما حدث للقرية كان حتميا بحيث لم يكن من الممكن أبدا تفاديه ؟ ، أم أنه حدث لأسباب كان بمقدور البشر مقاومتها والتغلب عليها ؟ .. ما هي الحكمة التي تبرر أن يتخلى العالم عن روعته القديمة ليصل إلى هذه الدرجة من المرض ؟

تنتهي الرواية بزواج صديق الراوي من بنت تشبه كثيرا حبيبته القديمة التي سخرت في الماضي من حبه لها .. كانت فرحة صديق الراوي عظيمة بهذا الزواج ، وكأن الكاتب يريد أن يضع ما يشبه حقيقة ممكنة أسفر عنها كل ما حدث .. أن هذا فقط ما يمكن أن نحصل عليه .. الشبه .. بعد غياب الأصل الذي لم يعد بوسعنا استعادته .. الذي لم يعد بوسعنا إلا استرجاعه في خيالنا .. نحاول الحصول على نسخة ولو غير متطابقة منه .. كأنه لا يمكن الحياة أن تتحقق وتستمر إلا بما كان .. حتى لو لم نستطع عيشه مجددا فعلى الأقل لابد أن نعيش مع ذاكرته .. النموذج الذي يقاربه .. هل هذا يجعل الهزيمة أخف سطوة أم العكس ؟ .

ممدوح رزق

كاتب وناقد مصري

ولد في (المنصورة) 1977

ترجمت نصوصه إلى الإنجليزية والفرنسية والإسبانية.

يقوم بتدريس القصة القصيرة في ورشته للكتابة الإبداعية.

شارك في تحكيم العديد من جوائز القصة القصيرة.

شارك في العديد من الملفات الثقافية بالصحافة العربية.

ألقى العديد من المحاضرات حول الكتابة والنقد الأدبي بمؤتمرات ومراكز ثقافية مختلفة.

ينشر ترجماته للقصة القصيرة في المطبوعات الثقافية العربية.

كُتبت العديد من الدراسات والقراءات النقدية عن أعماله.

اختيرت قصته القصيرة "اللعب بالفقاعات" ضمن المجموعة القصصية التي تُدرّس لدارسي اللغة العربية، غير الناطقين بها، كنموذج للقصة العربية المعاصرة بجامعة ييل الأمريكية.

اختير كتابه "هل تؤمن بالأشباح؟" عن كلاسيكيات القصة القصيرة كمرجع دراسي لطلاب قسم اللغة الإنجليزية بجامعة الأقصى.

ينشر نصوصه ودراساته في الأدب والفلسفة والسينما والتحليل النفسي والمسرح والفن التشكيلي والتاريخ الثقافي في العديد من الصحف والمجلات والدوريات والملاحق والمواقع الأدبية.

كتب:

ـ قشرة الطلاء الصغيرة / مسرحيات في فصل واحد ـ دار عرب للنشر والتوزيع 2021

ـ استراقات الكتابة ـ دار ميتا للنشر والتوزيع 2021

ـ كتمثال يحدّق في حائط / مجموعة شعرية ـ دار عرب للنشر والتوزيع 2021

ـ مطاردة الغياب / قراءات نقدية ـ دار ميتا للنشر والتوزيع 2021

ـ مقتل نجمك المفضّل / نوڤيلا ـ دار عرب للنشر والتوزيع 2021

ـ ولقلبي سواده الفاتن / قصص قصيرة ـ مؤسسة أبجد للترجمة والنشر والتوزيع بالعراق 2021

ـ نقد استجابة القارئ العربي / مقدمة في جينالوجيا التأويل ـ دار ميتا للنشر والتوزيع 2019

ـ المطر في كارمينا بورانا / قصص قصيرة ـ دار ميتا للنشر والتوزيع 2019

ـ تشارلز بوكوفسكي .. ما وراء اللعنة، وقراءات نقدية أخرى ـ دار عرب للنشر والتوزيع 2019

ـ جرثومة بو / نوفيلا ـ دار عرب للنشر والتوزيع 2018

ـ إثر حادث أليم / رواية ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب (سلسلة إبداعات قصصية) 2017

ـ خيال التأويل / قراءات نقدية ـ مؤسسة نور نشر الألمانية 2017

ـ هل تؤمن بالأشباح؟ / قراءات في كلاسيكيات القصة القصيرة ـ دار ميتا للنشر والتوزيع 2017

ـ هفوات صغيرة لمغيّر العالم / قصص قصيرة ـ منشورات بتانة 2017

ـ خيانة الأثر / الدراسة الفائزة بجائزة المقال النقدي بالمسابقة المركزية للهيئة العامة لقصور الثقافة 2016 ـ دار ميتا للنشر والتوزيع 2016

ـ عتبات المحو / مقالات في النقد التطبيقي ـ دار عرب للنشر والتوزيع 2016

ـ دون أن يصل إلى الأورجازم الأخير / قصص قصيرة ـ مؤسسة المعبر للثقافة والإعلام 2015

ـ بعد صراع طويل مع المرض / شعر ـ دار عرب للنشر والتوزيع 2015

ـ فأر يحتفل بخطاب الحقيقة / مسرحية ـ دار عرب للنشر والتوزيع 2015

ـ الفشل في النوم مع السيدة نون/ رواية ـ دار الحضارة للنشر 2014

ـ مكان جيد لسلحفاة محنطة / مجموعة قصصية ـ سلسلة حروف (الهيئة العامة لقصور الثقافة) 2013

ـ الخبراء في الحياة / مسرحية من فصل واحد ـ دار ميتا للنشر والتوزيع 2013

ـ عداء النص / مقالات نقدية ـ دار حروف منثورة للنشر الإلكتروني 2013

ـ صندوق الذكريات / مجموعة قصصية للأطفال ـ دار عرب للنشر والتوزيع 2013

ـ خلق الموتى / رواية ـ سلسلة إبداع الحرية 2012

ـ قبل القيامة بقليل / مجموعة قصصية ـ دار عرب للنشروالتوزيع 2011

ـ سوبر ماريو / رواية ـ دار ميتا للنشر والتوزيع 2010

ـ بعد كل إغماءة ناقصة / نصوص ـ دار المحروسة للنشر والخدمات الصحفية والمعلومات 2009

ـ السيء في الأمر / نصوص ـ دار أكتب للنشر والتوزيع 2008

ـ رعشة أصابعه .. روح دعابة لم تكن كافية لتصديق مزحة / نصوص ـ مكتبة معابر الإلكترونية 2004

ـ جسد باتجاه نافذة مغلقة / مجموعة قصصية ـ سلسلة أدب الجماهير 2001

ـ احتقان / مجموعة قصصية ـ سلسلة إبداعات (الهيئة العامة لقصور الثقافة) 2001

ـ انفلات مصاحب لأشياء بعيدة / مجموعة قصصية ـ مطبوعات إقليم شرق الدلتا (الهيئة العامة لقصور الثقافة) 1998

كتب مشتركة:

ـ يوم واحد من العزلة / مجموعة قصص قصيرة جدا مع كتّاب عرب ـ دار فراديس للنشر والتوزيع 2013

ـ الكاتب وتحديات اللحظة الراهنة / دراسات مؤتمر اليوم الواحد لاتحاد الكتّاب مع نقاد مصريين 2012

ـ النمو بطريقة طبيعية / مجموعة قصصية مع كتّاب مصريين ـ دار ملامح للنشر 2009

ـ العامية كنز الإبداع / دراسات الملتقى الثاني للمّة بيت العامية المصرية مع نقاد مصريين 2009

ـ ملامح وعرة / ديوان شعر مع الشاعرين السوري (عبدالوهاب عزاوي)، والعراقي (صلاح حسن) ـ اتحاد كتّاب الانترنت العرب 2005

أفلام:

ـ قصة فيلم (مكان في الزمن) / روائي قصير ـ إخراج: نواف الجناحي 2019 / عُرض بمهرجان شيكاغو السينمائي الدولي 2020

ـ قصة وسيناريو فيلم (إخفاء العالم) / روائي قصير ـ مع فناني أفلام اسكندرية المستقلة / إخراج: محمد صبري 2012

ـ سيناريو فيلم (من أجندة الخيانة) / روائي قصير ـ بالاشتراك مع المخرجة الإماراتية (منال بن عمرو) / مجموعة دبي للأفلام ـ إخراج: منال بن عمرو 2008 / شارك بمهرجان الخليج السينمائي 2008

ـ قصة وإخراج فيلم (بازل) / موبايل ـ شارك بمهرجان القاهرة لأفلام الموبايل 2008

جوائز:

ـ جائزة المسابقة المركزية للهيئة العامة لقصور الثقافة عن المقال النقدي (خيانة الأثر) 2016

ـ القائمة القصيرة لجائزة (ساويرس) في القصة القصيرة عن مجموعة (مكان جيد لسلحفاة محنطة) 2015

ـ جائزة اتحاد كتّاب مصر عن قصة (دخول المرآة) 2014

ـ جائزة نادي القصة عن قصة (إنقاذ جيروم) 2013

ـ جائزة رابطة الأدباء العرب عن قصة (التخلص من الذباب) 2013

ـ جائزة (أحمد بوزفور) المغربية في القصة القصيرة عن قصة (إنقاذ جيروم) 2013

ـ جائزة شبكة المنصورة الإخبارية في القصة القصيرة عن قصة (الثقب الذي لا يعنينا في الساحر الطيب) 2012

ـ جائزة دار ملامح للنشر في القصة القصيرة عن قصة (النمو بطريقة طبيعية) 2008

ـ جائزة ملتقى مدد في الشعر عن نص (نار هادئة) 2007

ـ جائزة منتدى جريدة شروق الإعلامي الأدبي في القصة القصيرة عن قصة (بلا أدنى خجل) 2006