بدر الديب

صوت صارخ .. (في الشوارع) ينادي بأسمك

(عن احدى قصص « ساعات الكبرياء » لادوار الخراط)

من أروع ما كتب في قصصنا المصري القصير ، قصة قادرة على اجتياب المعنى الميتافيزيقي الذي جرؤت عليه دون ان تغادر ارض الواقع التفصيلي . قصة تمارس الرمز دون الاسفاف المعروف الشائع في أدبنا المعاصر بل ترفعه الى ممارسة حية مستمرة تتماسك فيها عناصر الرمز نفسه مع عناصر التجربة الحية المباشرة ودون ان يتساهل الفنان مع قواعده الفنية العامة أو أن تهتز أركان جملته أو تعلت منه الجمل والتعبيرات في هذا التحلل المألوف الذي نعرفه فيما يسمى القصص الرمزي . ولقد توصلت الى هذه الاحكام بعد نظر مطول في القصة التي يختتم بها الفنان مجموعته لانها كانت مشكلة نقدية شغلتني وقتا أطول مما شغلتني آي من القصص الاخرى في المجموعة . (فهي تفرض عليك الشعور بأنها « كلمة اخيرة » خطيرة يعرض فيها الفنان نفسه ويتعرض بها كما لم يفعل من قبل في مجموعة الساعات بل هو يذكر اسمه في آخرها وكأنما هو يريد ان يوقع على لوحة تمت ، والاحساس بأنه « قد أكمل ») الذي يريد ان ينقله الفنان هو في ذاته معنى أساسي من المعاني التي يجب أن يكشف عنها النقد . فليس مجيء القصة في آخر المجموعة مجرد صدفة أو مجرد ترتيب تاريخي حتى ولو كان هذا الترتيب واقعا . ففي الخاتمة يريد الفنان ان يقول كلمة جديدة واخيرة هي خلاصه ما قيل قبل ذلك وهي في الآن نفسه رفع له الى مستوى جديد من التعبير والمعايشة . ولقد أحسست في التابعة النقدية لقصص المجموعة أن هناك فارقا ما بين قصص المجموعة كلها وبين القصتين الاخيرتين : « محطة السكك الحديد » و « في الشوارع » . وان شيئا متميزا خاصا في كل منهما يخلق مسافة معينة بينهما وبين قصص المجموعة ، وظللت أتساءل وأراجع ما كتبت في المجموعة من قبل حتى انكسرت الغربة وان ظلت المسافة . وهنا أضاء المعنى وظهرت القيمة الحقيقية للقصة كواحدة من أروع شواهد التعبير في أدبنا عن الوقفة الميتافيزيقية أمام الموت ـ بأي معنى ـ الذي يفترس الحياة كالوحش وأصبحت القصة في الآن نفسه كما قلت تكليلا لتجارب القصص السابقة وتأكيدا لها وكأنها التصور الكلي الذي يعقب الشواهد أو المفهوم المجرد الذي تندرج تحته جزئيات التجارب في « ساعات الكبرياء » (١) .

على ان هذا المستوى المجرد للقصة الاخيرة بالنسبة لقصص المجموعة يقدم لنا نقطتين أساسيتين أو على وجه أصح درسين هامين للادب والنقد . أما الاولى فتتعلق بأن التجريد لا يمس خصائص الجملة التعبيرية عند الفنان ولا يمس وسائل الفنان الخاصة المتميزة في طرق وصفه أو نظرته للموضوع أو حسبه أفعاله أو حتى استعماله للكلمات العامية الخاصة الحميمة .. والموقف الميتافيزيقي الفني هو الموقف الذي يحتفظ فيه الفنان بكل خصائص تعبيره المحسوس والا فقد صفته الفنية وحرم عمله من مادة ودم حياته . ونوصل الفنان الى هذا الموقف علامة من علامات النضج الحقيقية والسيطرة على رسالته وهو يحتاج من الاديب والقارىء الى نظر طويل وتحليل دقيق خاصة وقد شاعت جرأة على المعاني الميتافيزيقية في أدبنا المعاصر في غير موضعها نتيجة للتأثر بالادب الغربي ومدارسه ويمارسها البعض دون ان تتوفر لهم امكانيات الحياة والتنفس والعمل في الجو الميتافيزيقي . اما فنان « في الشوارع » فهو يمارس قدراته كاملة على الوصف المفصل الذي يثبت المناظر في حسية كاملة متكاملة تجتاب المنظور حتى يفرغ أو يوجد ويصبح طاقة متدفقة في تيار واحد للتجربة . وقد يكفي أن أشير هنا ـ كي يراجعها القارىء ـ الى تلك الفقرات التي يصف فيها الفنان ، بجمله وطريقته المعتادة ، زحمة الاوتوبيس التي تحولت الى « نوع من العجينة الثابتة الرخية ، انحسرت عنها تقلبات النزول والصعود » . أو وصف عربة التين الشوكي « هناك وحدها ، متميزة قاطعة الحواف .. أخشاب العجلات المفرغة تبدو من خلالها زرقة السماء .. وأكوام الحبوب .. نباتات عصية وكثيفة الغنى ، لا تبالي تحديها لا ترد عليه » . كل خصائص الجملة والتعبير موجودة حتى تلك اليقظة للجسد والوعي المستمر بما في الانوثة وما في الالوان من تعبير وجودي (انتولوجي) . فالزهور التي يحملها الصبي على الدراجة هي زهور اثيثة « مكتنزة الجسد طرية غضة ، يتدفق غنى ألوانها في النور ، في لدونة لحم حي وثير .. ملفوفة الى بعضها بخيوط خضراء من أعواد نبات ، أشرطة حمالات تحز في بضاضة البياض وفي نداوة الالوان الوردية وتحدي الحمرة اليانعة وكثافة الزرقة المليئة بالعصير . كأنما غرق في لحظة في طيات جسد امرأة باذخة في لحظة الحرارة الاخيرة الناعمة » (ص ٩١) . وليس هنا ما يدعو الى الاقتصار على هذه النماذج من الوصف أو المناظر ، فالقصة مليئة تستثير عالم القاهرة المعاصر كله وتتعدد فيها المناظر الصغيرة والكبيرة تعددا كثيرا . ولكنه مع ذلك تعدد فريد بالنسبة لتعدد المناظر والوصف في القصص الاخرى . فهذه مناظر تتلاحق بقدر من الاستقلال لكل منها ، اعتمادا على ان يقوم المعنى العام للقصة او الرمز المستخدم بها بشدها كلها بعضها الى البعض الآخر في رحلة مع الفنان في الشوارع ، فعلى حين تجد المناظر والوصف ثابت

---

(١) منشورات دار الآداب ، بيروت .

وتتوالد من بعضها في القصص الاخرى داخل اطار محكوم مقدما بالبناء التشبيهي للعمل ، نجدها في هذه القصة الاخيرة منـــلاحقه عليك ان تتابعها انت بدقة وان تلهث وراءها وهي تتلاحق امامك حتى لا يضل منك خيطها ومعناها .

وينقلنا هذا الى الدرس الثاني وهو المتعلق بالرمز ، وقد يكـون هذا الحديث صعبا على القارىء اذا لم يكن قد قرأ القصة ، بل لقـد يكون صعبا عليه حتى اذا قرأها قراءة عارضة . ولكنه مسلك وعر على أية حال علينا ان نجهد فيه لنتبين طريقة وخطوات تكوين الرمز عنـد الفنان وانعكاسه في التجربة الفنية المصنـــوع منها العمل ، فهذه اذن محاولة لتعقب خطوات الخلق الفني وهو يجاهد للامساك بالمعنى الذي يبدأ غامضا حتى على الفنان ليزداد مع العمل وضوحا وتطلبا . ومثـل هذا التتبع قد نختلف فيه مع القارىء الذي قد يريد او قد يستطيع أن يسلك طريقا آخر للفهم او التذوق ، وهذا حق له لا جدال فيه . بـل قد نختلف فيه مع الفنان نفسه ، وان كنت أعتقد ان الخلاف في هذه الحالة سيظل على جزئيات من المعـــاني الجزئية او على بعض دلالات الصور المنفردة دون أن يتعلق بالمنحنى العام لعملية الخلق او بالمعنـى الكلي للعمل .

وعلى الرغم من انني قد بادرت في مطلع هذا الحديث بالاشارة الى الوب على انه تحديد للرمز في القصه ، فانني لم أقصد ان يكون هذا التحديد ميكانيكيا أو حسابيا بسيطا ، فسوف نستقصي معا كيف يتكون الرمز وخطوات صناعته وأنواع المعاني التي يتلبسها مع استمرار عمليـــة الخلق . ولكنني قصدت أساسا ان اصادر مقدما على نفي احتمال فهم القصة فهما يشير الى معان اجتماعية او ان يفهم الرمز على انه اشارة لالم او توجع سياسي او تاريخي ، فالقصة في نظري معالجة للمعنـى الميتافيزيقي الشامل لتجربة الابطـــال كلها في قصص الساعات ، وهو تلخيص لمواقفهم السابقة المقررة في أواخر القصص ، وهذا ما أرجو ان يتضح من المعالجة التفصيلية لصناعة القصـــة وتطور عملية الخلق والرمز فيها .

تحدث القصة في شوارع القاهرة المعاصرة خلال يوم واحد يبـدأ بوقفة أمام المرآة للحلاقة في البيت ثم رحلة في الشـــوارع في شبه مطاردة أو صراع مع وحش غير محدد أو مسمى ، حتى تنتهي بمحاولة مجدة للرجوع الى البيت الذي « يبدو انه بعيد » . وتحدث الاحداث في « نور الصبح » الذي هو أقرب الى الصبح الباكر وما يلبث بعـد حادثة لاوتوبيس كاد ان يقع في النيل ان يتغير الى « نور الصبح العادي الثقيل » الذي يقترب مع الرحلة في الشوارع الى « وقدة الظهيرة » ثم نجلس في « هموم الظهيرة » مقتربين من العصر حتى نسلك « في المغرب البرونزي الصدىء القاتم الخضرة » ونصل الى الحلم المجهـد الذي يسمع فيه الفنان من ينـــادي باسمه الحقيقي « في آخر نـور المساء » دون ان نصل الى البيت . وقد كان من الممكن ان نقسم القصة الى حلقات لتحليلها حسب تغاير نور النهـــار ، ولكن النور ـ في الحقيقة ـ لا يصنع الا اليوم من الحياة الذي قد يكون كل يوم ، دون ان يقربنا بذاته من الوحش او ان يطلعنا على الصراع الـــذي يعرف الفنان ان عليه ان يعد عدته له دون ان « يعرف اين يحدث ولا كيف يخرج منه » .

ولكننا قد نستطيع أن نقسم القصة داخل أوقات النور الى مراحل سبع حسب ما استطعت أن أميزه من مراحل تشكل الوحش وتحـدد الصراع وتكشف المعنى واستكماله . وعلى الرغم من تعـــاقب هذه المراحل إلا انها لا تتلاحق تلاحق القص ولكنها تتجمـــع تجمع البناء الموسيقي الذي تتكرر فيه النغمات وتتآزر متغيرة متفاوتة العمق والايحاء حادثة في الوقت دون ان تخلق الزمن او تفترضه .

الاثارة البوليسية والقلق الداخلي

في البدايـة نواجه مواجهـة اقرب الى ما يحدث في الروايـات البوليسية بتوقع غريب وأعلان خفي عن وحش في المدينه . ويصـاحب هذا التوقع نغمه خاصة فردية من القلق والتأمل في تجارب من وجهوا الوحش أو من يظن ان ذلك قد حدث لهم . البداية اذن منقسمة الى هذين القسمين من القاء التوقع في الخارج وتحسس القلق في الداخل ـ وهذا الجزء الخاص بالتوقع فيه الكثير من الجمجمة التي استخدمها الفنان نفسه لابتعاث عمله دون ان يكون قد استكمل فيه بعد . ولهـذا وقع فيها معان فجة أو مبتسرة يستبعدها الفنان بعـد ذلك في بقية العمل وبعد أن يؤدي دورها في خلق التوقع . ونظرا لان هذه المعاني كان من الممكن ان تمثل منزلقا للفنان صانه انفن منه بعد ذلك ، فانها تظل تمثل أجزاء لا ضرورة مطلقة لها وكان من الممكن الاستغناء عنها . وهذه المعاني تتمثل في جمل مثل : « سلطات الامن تعمل ليل نهار وقد جندت قوات خاصة لتعقب حقيقة الامر ، ولكنها تحرص على ان يكون ذلك من غير اعلان ، حتى يأتي اليوم المشهود » . فليس في القصة دور تمثل لقوات الامن وليس هناك يوم مشهود قادم . بل ان تصور « يوم مشهود » ينم فيه التغلب على الوحش هو تصور غير قائم وغير ممكـن في بقية العمل . ان الجملة ، كما قلت ، منزلق أحدثته الرغبة فـي استخدام الاثارة البوليسية التي ليس لها مبرر حقيقي ، ومن هـذا النوع أيضا الجملة : « صحيح انه التقى بمحض الصدفة ، باثنين أو ثلاثه من معارفه القدامى ، وكانت الأخبـــار قد تراءت اليه انه اعترضهم في الشارع ، وان شيئا ما قد حدث » . والمزلق هنا هو في ذكر العدد اثنين او ثلاثة ، فليس ما يدعو لقصور هـــذه القلة فيمن تعرض لهم الوحش حسبما تتطلب بقية القصة . وفيما عدا هاتيـن السقطتين في نغمة الاثارة فانها توفق في خلق الشعور المطلوب مـن ان المدينة فيها وحش خفي خطير .

ولكن الذي يخلق حقا الاثارة هو القلق الذي يهدد النفس مـن الداخل والوصف النفسي لتجارب الآخرين الذين تعرضـوا للوحش وصور المدينة المزدحمة التي يقع فيها اللقاء الغريب معه . وهذه النغمة الثانية المركبة هي التي تضع البطل وهو الفنان المعاني ، وتضع العلاقة الميتافيزيقية مع الوحش ، كما تضع المكان أي الشوارع التي ستحـدث فيها القصة . ما أغرب ان تضع يدك في بذرة العمل الفني وهي تستعد للتفتح حاملة كل خصائص النبات الناضج .

يبدأ العمل كلماته الاولى بالعينين اللتين تنظران الى الفنـــان « فاسيتين معاديتين يعرفهما طول عمره تواجهانه بصمت ، من غير لفة ، ولا يريد أن يرد عليهما . هذه الغربة الغريبة عن الذات ، هذا التوقف أو العجز عن الاتصال حتى بين الانسان ونفسه هل هما الوحش الذي يفترس المرء ؟ انه سمة من سمات الوحش ولكنـــه ليس هو ، فوراء العينين « هذا القلق نقطة صلبة خشنة النحواف لا تنحل » . انه قلق مثل جلد الوجه « ينعمه ويصقله ويغطيه » ويكمنه بالمنشفة « كأنما يريد أن يمحو شيئا لا يرى ولا يسمى » . ولكنه لا يستطيع ان يذيبه أو ينساه او أن يتجاهله « بل يقبله ولكن يدفعه بعيدا تحت طبقـات أخرى من الرجاء والتعلل بالثقة من انه لن يحدث شيء » . هـذا هو الوضع الانساني امام الوحش الذي هو أقرب للمرء من جلد الوجه ، لا يستطيع المرء ان يواجهه الا بالرجاء « والتعلل بالثقة من انه لـن يحدث شيء » . ولكنه قد حدث للاخرين حتى وان كانوا معارف قدامى ، فهل حقا صحيح ان من الاولى ان « لا يعتقد ان الامر يمكن ان يتعلق به أو يهمه مباشرة » ؟ حقا أن اولئك الذين حدث لهم هذا اللقاء أو شاع عنهم ذلك « يظهرون بمظهر طبيعي جدا » . بل ويرغمك هذا المظهر مع المعرفة ان تسلم عليهم « بحرارة اكثر قليلا ـ قليلا جدا ـ مـــن المعتاد » . ولكن هذا المظهر الطبيعي وتلك الحرارة الاكثر قليلا من المعتاد لا يؤكدان الا فقدان الاتصال والغربة ولا يكشفان الا عن غموض وسرية تلك التجربة التي « يطوون عليها نظرتهم المرتدة الى الداخـل تتجنب الالتقاء والمواجهة » . هل هم « يستحقون ما وقع لهم عـلى

أية حال » ؟ هل هم مسؤولون بالتصدي والخروج الى الوحش عن ذلك ؟ ولكن كيف يمكن ان يحدث ذلك ؟ وماذا يمكن ان يحدث ـ على أي حال ـ في الشوارع ؟..

وهكذا تتحدد كل أسئلة القصة الاساسية حول القلق المعجون مع الجلد وحول غربة الذات عن نفسها وانطواء الآخرين على أنفسهم وعلى سرهم ، ثم هذا السؤال ـ الذي يجدد القلق كما يجدد الرجاء والتعلل ـ عن مسؤولية الفرد أو الاخرين عما يحدث لهم من لقاء مع الوحش .. « في الشوارع » م. « بين الاوتوبيسات المتوحشة الثقيلة الهاجمة بين مواكب الناس المدومة المختلطة المتشابكة .. بين عساكر المرور .. وجزر البلاط الضيقة .. وأوراق الصحف والنفايات المتطايرة وأكوام التراب الصغيرة وعربات الفاكهة .. » بين كل هذا وهو العالم كله وقاهرة القصة ، تلقى الاسئلة الاساسية كلها ، متجمعة في العينين اللتين تطلان على نفسهما في المرآة وتسالان السؤال البسيط الساذج الذي يحرك القصة ويعطيها نموها القادم .

« ماذا يمكن ان يكون قد حدث لهم ، ان يكون قد فعل بهم ، في الشوارع وفي وقدة الشمس العارية البذيئة وفوانيس النور واعلانات النيون ؟ » .

وتنتهي الحركة الاولى من القصة والبطل « يريد ان يمحو شيئا لا يرى ولا يمحى » هو القلق والوحش والقصة القادمة .

امتلاك القدرة على الرمز

وكما بدأت الحركة الاولى من القصة بعينين صامتتين في المرآة تبدأ الحركة الثانية بأوتوبيس غاص بالناس ينطلق « صامتا على حافة النيل » ، ولكن العينين كانتا قاسيتين معاديتين تبعثان القلق . أما الاوتوبيس فكان يحمل زحمة « قد تحولت الان الى نوع من العجينة الثابتة .. وأمنت لحظة من لجاجة شد وجذب لا ينتهي » وجدرانه « توحي بالاطمئنان في قوتها الذاهبة الى غرضها لا تحيد » والناس جميعا بداخله قد استقروا « لحظة الى نوع من الرضى والقبول ـ ما أندره ـ بين الناس بعضهم البعض » . بل ان صاحب العينين نفسه « كان يحس موجة ثقيلة ولكن مقبولة بل مريحة وهواء النيل القادم عليه من شباك الاوتوبيس » ينفحه .. « بنشقة تملأ قلبه براحة أخرى » .

هذا الخارج للقاء الوحش المتصدي للقائه دون أن يعترف قد آوى لحظة « الى ذخر من التعللات » مثله مثل بقية الناس في الاوتوبيس ، وعلى الرغم من ان هناك ما يشعرك بأن هذه النغمة من الراحة والتفاؤل خطرة حرجة سواء من جلسته التي هي « في وضع حرج » أو احساسه بأن التعللات والاطمئنان الى لون من الراحة هي مثل « ذكاء الحيوان الذي يريد ان يتشبث بالحافة ، ولا يقع » على الرغم من ذلك تتصاعد النغمة الى قمة « كانهاصرفية » وتختتم « برؤية لمركب وحيد في النيل في وسط براح الماء » و « تحت نور الصبح وتراوح نغمات الخضرة وقتامة مياه النيل » شراع ابيض مفرود .. روح قوية عريضة الجناح، تشق طريقها بتوق وجد الى السماء الباردة الزرقة يحملها جسم هزيل خشبي ضامر .. وسط تيه شاسع .. « أهو وجد الصوفي الذي يتوصل الى رؤية أم وهم الغافل المخدوع أم هي طبيعة البشر على أية حال » ، روح قوية يحملها جسم هزيل وسط تيه شاسع .

ووسط بطانة على الشط من مناظر الخضرة المطهرة « المغسولة من سوفية الحسابات العارية » تتوقف النغمة فجأة بصرخة من الفرامل « ناقية كاشطة تنوح » . ولقد وقع المحظور وبدأ تشكل الوحش ، والحيوان الحي سواء كان انسانا أو أوتوبيسا من الناس يتشبث بالحافة يريد ان يقع ويحتمي « في حمى البحث عن الخلاص واليقظة الحادة » يريد ان يصعد مثل السجلات « على حرف لا يسقط ولكنه لا يصل الى الامان » . لقد كاد الاوتوبيس ان يقع في النيل وهو يتفادى سيارة نقل تحمل أعواد الحديد الصدىء الباقي . ان الحادث يقع ولا يقع ، والحدث هو ما كان متوقعا وهو غيره ، انها هزة من صلب القلق القديم في المرآة ولكنها لا توصلنا مباشرة الى الوحش بل تكتفي بأن تطلق نغمات الوصف العنيف السريع الذي يستحيل فيه « تراوح نغمات الخضرة وقتامة ماء النيل » الى « تقلبات متعافية من الارض والماء والاسفلت والطين المتماسك » وشهقات الاوتوبيس المتقلبة الزئير وهو يزوم في هدير صور ممتلىء .. نغمات يرتفع فيها اللون والصوت الى حد عال من الضجيج ينتهي الى منظر جامد على هذا الحرف بين الحياة والموت ، بين اللقاء والتوقع ..

وتختتم الحركة الثانية للقصة في لوحة ساكنة كأنها سؤال قاطع نصوغه عربة تين سوكي تقف مضادة للمركب انساري على النيل « هناك. وحدها متميزة قاطعة الحواف » فتعيد القلق الذي كان « نقطة صلبة خشنة الحواف لا تنحل » ويتجدد أيضا نفس التساؤل عن التواصل والفهم المتبادل وغربة الفرد حتى على نفسه ليتكوم مع « اكوام الحبوب الشوكية ، نباتات عصية وكثيفة الفنى لا تبالي ، تحديها لا رد عليه » . فهل هذا التحدي هو نفس ما كان في العينين في المرآة عندما كان « لا يريد أن يرد عليها » ؟ لقد أصبح المعنى من الوضوح والقطع حتى كاد ان يكون شائكا اذا أدمت النظر اليه . وعند ذاك يومض على صفحة الماء بجانب الحبوب شعاع « لا تطيق عيناه ان تستقرا عليه » .

وهكذا لا ينتهي القسم الثاني من القصة الا وقد تملك الفنان أدواته الرمزية واستكمل قدرته على ان يحيل المنظر والحدث الى طاقة ذات دلالة تعبيرية تشارك في دلالة الرمز كتجربة وتصور . وسوف يظل الطريق الى تملك هذه القدرة عند الفنان سرا لا يستباح تماما مهما بالفنا في تعقبه . لانه في كل مرة يقطعه الفنان فانما يقطعه على نحو خاص وبوسائل جزئية محددة ولكنه ينتهي مع ذلك الى تحقق تلك الخاصية العامة او تلك القدرة التي تجعل الفنان وكأنه ميداس يحيل كل ما يلمسه الى هذا المعنى الذي انطوت عليه روحه ، فاذا بالكون كله يتحول حواليه الى هذا الرمز الواحد الكبير الذي صنعه بلعنته أو قدرته .

وقد يستطيع القارىء من التحليل السابق أن يتبين مجموعة من الوسائل الفنية التي حقق بها الفنان هذه القدرة سواء في تركيب الجملة او في طرائق الوصف من حيث استخدام اللون والصوت وأفعال الحس ، ثم هذا الانضباط في حساب طاقات الجمل التعبيرية وجعلها تتردد على مستويات مختلفة حتى تتشبع بالمعنى وتتكون لها أبعاد الدلالة ، ولكن يبقى دائما بالنسبة لكاتب « ساعات الكبرياء » أهم خصائص وسائله الابداعية التي مكنته من تحقيق هذه القدرة وهي تلك الخاصة ـ في التطابق بين الشبه والمشبه به عنده بحيث يصبحان معا موجودين في كون مشترك واحد هو بناء العمل نفسه كما في معظم قصص المجموعة او احدى دعائمه الاساسية كما هو الحال مع قصة « في الشوارع » . وقد يستطيع القارىء ان يتذكر دور المركب الشراعي على النيل وعربة التين الشوكي في هذا القسم الثاني من القصة ليرى هذا التطابق بين وظيفتهما كمشبه به لحال في النفس او معنى ووظيفتها كجزء من الموجودات في عالم القصة ، تمسها الاحداث وتعتني بها .

الصراع في عالم الرمز والحوار الطقسي

ولكن فلنقف اذن مع تلك القدرة الغريبة أيا كانت وسائل تحقيقها لنعرف ماذا ستفعل بنا وبالفنان . انها ستلقينا وجها لوجه مع كل معنى القصة دون ان تفضها او تنهيها ، ستجعلنا نواجه الوحش على نفس المستوى من الرمزية والدلالة التي يقضي فيها القصص الديني وما اشبهها مثلا بقصة يعقوب في سفر التكوين (٣٢ : ٢٤ وما بعدها) وهو يصطرع طول الليل مع .. من ؟ مع رجل ، نفسه ، ملاك ، الله !!

أن مثل هذه المواقف تحتمل اكثر من دلالة ، وان كان نقل الرمز فيها موحدا ، بل ان على القارىء أن يتوقع أن طاقة الشكل ، أي ارتداء أشكال متعددة ، ستكون كبيرة ، وان قفز الكائن الذي يحمل ثقل الرمز من شكل الى شكل امر منتظر ضروري يجب ان تلاحقه قدرة على التبصر بتغاير المعاني بل وتناقضها أحيانا دون ان تتغير المعاني او تتنافى. ومع هذا الانفتاح في المعنى وصحة أوجهه الكثيرة تأتي خطورة الجزم أو الحسابية في تحليل الرمز لان ذلك في حد ذاته يكون افسادا للحظة الخلق وتضييقا لقدرة التلقي .

انني أطيل الحديث في شروط الدخول الى الحركة الثالثة من القصة وكأنما أتوجس وأخشى منها وأريد ان نحتشد لها معا فهي صعبة غامضة . فلن تنتهي هذه الحركة حتى يكون البطل « قد رآه ، التقى به ، وحده في قلب الميدان » ولكن كيف حدث هذا وماذا حدث؟ انه يقول : « وعرف الآن ماذا يمكن ان يحدث . ما يحدث بالفعل . وهو ايضا لن يقول لاحد أبدا » . لقد عرف « ماذا يمكن أن يحدث » أي عرف امكانية الحدوث القائمة دائما لهذا اللقاء مع الوحش وعرف « ما يحدث بالفعل » أي انه يقرر ان اللقاء حدث فعلا هنا وهناك معه ومع غيره . ولكن ماذا حدث ؟ هذا السؤال البسيط جوابه هو القصة نفسها . ومع ذلك فالفنان البطل « لن يقول لاحد ابدا » . فهل قال ؟

ان هذا السؤال هام فسوف يشغل جزءا تاليا من القصة . ولكن يبقى سؤال أسبق من مشكلة الافصاح ، هو السؤال عما حدث ؟ ان الافصاح حد ، والوقوع او الحدث نفسه حد آخر ، غير ان هذا الجزء من القصة هو تصد في الوقت نفسه للعزم على عدم الافصاح وللاحاطة الموجدة بما حدث . فهل سنستطيع ان نجد الاجوبة عن الاسئلة : ما هو الوحش ؟ ما معناه ؟ هل هو حيوان ؟ على صورة جمل مثلا ؟ له سنام صغير وله « أقدام ثابتة لينة على الاسفلت الاسود » .. « يخب بنوع من الرشاقة المهتزة الثقيلة » وله لسان عريض احمر « مبرد حي مشحون بطاقته » يخرج عنه « صوت الهرير العميق الاجوف الخشن » أم هو رجل ؟ في صورة رجل من رجال الامن مثلا ؟ له مقدرة « خارقة على القبض والتملك . أم هو مزيج من اكثر من حيوان ، فيه « السيقان القوية القصيرة القابضة بكلاباتها العظمية » كما له مخالبه « المشرعة الثاقبة الممزعة » ؟ بل ان التساؤل يتناول اكثر من مجرد شكل الوحش ليتعلق بوحدته ؟ فهل هو واحد ام كثير ؟ وهل المعركة أو الصراع الذي حدث مع واحد او اكثر ؟ بل ان السؤال لا يزال مشروعا اذا ما ذهب الى أبعد من ذلك وسألنا : هل حدث الصراع فعلا أم هو ما زال متوقعا ؟ ان الاجابة على كل هذه الاسئلة لا يمكن ان تكون نهائية قاطعة وهي بصورها المختلفة صحيحة على نحو ما .

ولكن يبقى السؤال الاكبر عن المعنى ؟ عن دلالة الوحش ؟ عن حقيقة الرمز ؟ ما هو ؟ قد يكون هذا هو الاهم ، ولكن في الفن لا يفترق المعنى عن الشكل . وفي ذلك الجو الرمزي الذي يصح فيه اكثر من شكل يحق له اكثر من معنى . وليس علينا الا ان ندخل مع الفنان « الى ميدان التحرير آتيا من اتجاه كوبري قصر النيل » ساعة ان تبدأ هذه الحركة في القصة حتى يتساءل عند نهايتها عن قدرته على القيام بالمهمة التي حملها اياه الصراع ، فلنتقدم معه خطوة ، فهو على رمزيته وغموضه محدد الخطو والاتجاه .

دخل ميدان التحرير « تحت نور الصبح العادي الثقيل » . بعد الحادث في الاوتوبيس وبعد المركب الصغير وعربة التين . دخل « وما زالت قدماه غير متوازنتين » ولكنه يرى الاشياء ويسمعها واضحة في الشمس وكأنما يسمعها ويراها « لاول مرة » . ومع تلك القدرة على أن تكون الرؤية والسمع لاول مرة تتحرك دائما في معنى اكثر مما تتحرك في حدث ، وتصبح المرئيات دلالات لها تاريخ وقيمة مستخلصة ، كما تصبح المشاعر أحكاما . لقد استحال الميدان كله بكل ما فيه من بنايات المجمع والمتحف والعمارات القديمة بل وحتى الهيلتون الى « ميدان في وسط بلد ريفيه » وكل هذه المناظر المدنية « بهائم ضخمة كسول حول الجرن » . الاوتوبيسات خلية « لا تدور حول مركز اشعاع » وأنوار النيون تثير التساؤل « لماذا أضاؤوها في نور الصبح ؟ » . هل الوحش أو معرفه أو نوعه هو الذي أحال الميدان الى هذا المستوى من الريفية وقلة التحضر وفوضى في الهيلتون « سوقية جدران مصقولة حادة ملطخة بساحات مقطوعة من الالوان الجارحة » ؟ هل هذه كلها أحكام من النقد الاجتماعي وتوضيح لما سببه الوحش في المدينة ؟ قد يعطينا كل هذا اشارة الى دلالة الوحش ومعناه كمركز له القدرة على ضرب مستوى التقدم وارغام الدافع على التحضر على أن ينحسر عن المدينة ؟ هل هذه القدرة الاجتماعية هي التي أصابها الوحش فجعل الناس ظلالا قائمة في الشمس « تسير في غير سرعة وفي غير بطء محنية بجسمها قامات سوداء رفيعة رثة هزيلة مجوفة ، لا أمن لها الا ركن الحيطان وأمن الاثاث والكراكيب والمكاتب والسراير الرثة » . نعم كل هذا صحيح ، والمعنى الحضاري أو الاجتماعي للوحش يعد قائما في القصة لا مهرب منه ، وقد يكون في هذا تبرير لبعض الاشارات في مطلعها الى أفراد أصابهم الوحش فراحوا يخفون ما حدث لهم ولا يتكلمون عنه (ص ٥٧) وجميعهم يحملون (آثار تشوهات) لا تبدو عليهم .

غير ان قدرة البطل على الرؤية مرتبطة بقدرته على الحياة الخاصة الحميمة ، فاذا بالفنان يتحرك من صورة الميدان في بلد ريفية ليقابلها بصورة من صوره الثابتة التي يستخدمها لتحريك المعنى واثرائه والتي يشبه بها حالات الداخل رغم أنها واقع عارض في الخارج ، فيضع أمامنا عجلة صبي الجناين تحمل « الازهار الاثيثة المكتنزة الجسد » وكأنما تأتي من عالم آخر يستثير مجد الحس « ولحظة الحرارة الاخيرة الناعمة » في طيات جسد امرأة باذخة . فهل هو عالم آخر فعلا أم هو العالم الذي يدافع عنه الفنان والذي يفترض حق الفرد فيه ؟ وهل هذا الحق حق اجتماعي يوفره المجتمع وما يرجوه له من ازدهار أم هو حق بسيط ولكنه أصلي مرتبط بالحياة نفسها ؟ أم ان الفنان يريد ان يقول ان لا فارق بين الحقين ؟ أنا أحس ـ وهذا حكم نقدي ـ ان الفنان يصطرع في القصة ككل مع وحش يعتدي على الحياة نفسها فيجعله أقرب الى ان يكون ممثلا للموت الذي يتهدد الروح والفرد على المستوى اللاوجودي (الانثولوجي) من ان يكون ممثلا لقوى التخلف والقهر في المجتمع التي تهدد الفرد على المستوى الخلقي او النفسي . وهذا ما يجعل القصة في نظري قصة ميتافيزيقية اكثر منها اجتماعية ؟ ولكن أي ميتافيزيقيا لا مجتمع لها ؟ وهل لا تؤدي قوى التخلف والقهر في المجتمع الى اصابة الحياة بالموت ؟ ان الميل الى المعنى الميتافيزيقي مرتبط بالموضع الاجتماعي والثقافي للفنان ، وعمله الفني هو بالتالي أقرب الى ان يكون ثمرة لهذا الوضع . ولكن هذا يدخلنا في موضوع آخر من مواضيع أدبنا الحديث وما زال امامنا هذا اللقاء المخيف المباشر مع الوحش واللقاء في ذاته معنى اهم من تحديد معنى الرمز .

يتم اللقاء على مسافتين او على بعدين على وجه أصح . اما البعد الاول فهو بعد التوقع والالتحام ، التربص والوصف المتعالي (الترانسندتالي) للصدام الجسدي . اما البعد الثاني فهو بعد المشاهدة والنظر واستخلاص الرسالة والمعنى. وفي البعد الاول يتأرجح المتربص والمتربص به والوحش والضحية وكأنهما شيء واحد أو شيئان مشتركان في كون واحد . فأول ما نسمع ان « الجرم الصغير الوديع.. يأتي من يمينه ، من ناحية باب اللوق » . وما اكبر هذا الفارق بين غموض الجرم وشكله ودلالته وبين تحديد اليمين وتحديد باب اللوق ! ان هذا الفارق مثل التيقظ مع اللقاء المخيف لاعلانات الويسكي والسينما الورقية الممزقة الاطراف . هو الذي يصنع في وقت واحد مستوى الرمز ووطأة الكابوس الواقعي . فهل الجرم الصغير الوديع هو الوحش أم هو الضحية ؟ ان الجرم يصبح « الجرم الضخم قادما من اليمين »

لا يزال ، وهو يمتلىء شحنة جديدة غير مرئية من القوة والتهديد » . انها قوة وتهديد موجه للفرد البطل يحيل قلقه القديم الى ألم « غير مستبين ولكن موجع وضاغط » يقبض عليه « يخنقه ولكن من غير ان يقتله » فيحيل نقط القلق الاولى الى « نقط حادة في مكان قلبه » . ولكن الجرم لا يزال « يخب .. ينظر من عل الى الامام في غير مبالاة » . انه حتمي « سوف يثب الآن .. كما يمكن ان يثب في كل آن وينقض عليه بمخالبه المشرعة الثاقبة .. » . ويحدث الالتحام الجسدي الذي يذكر بصراع يعقوب كما قلت فيسقط « الجرم الشاهق على الاسفلت تحت دفعة الوثبة المنقضة عليه ولكن تتشبث به لا تفلته السيقان القوية القصيرة بكلاباتها » .. لقد أصبح القلق وحشا كاملا لا يفلت البطل، ولكن الى أين ينفذ ؟ « الى مخابىء الحياة بحساسيتها النابضة الخافية التي لا منعة فيها » . والفنان يقول ان المنعة ليست فيها . ولم يقل انها ليست لها منعة ، أو عليها ما يحميها . انه لا يتحدث عن ضعف تحصينات الذات ولكن عن تعرضها الدائم المكشوف لما سينقض عليها فيجد ان « لا منعة فيها » وينهي الصراع بصورة كلها أفعال استمرار لا يتبدى فيها جسمان بل تصطرع « الاجسام وترتطم أعمدة العظام في نظام التخبط والتصادم ، في تصميم الكسر والهضم وضجيج الاحشاء المكنونة مكشوفة فجأة للنور القاتل بين صرخة النصر وحشرجة التشبث بالهواء الواهب للحياة » . نعم الواهب للحياة التي كل ما يعدو عليها هو وحش وموت .

وينقلنا هذا الى البعد الثاني لجزء اللقاء مع الوحش . وهو بعد المشاهدة والنظر واستخلاص الرسالة والمعنى من الوحش والصراع . وهذا البعد هو الذي سيعطي القصة نفسها التالي وحركاتها القادمة . ان البطل يلتقي وسيلتقي فيما بعد بأفراد يتناول واياهم اللقاء في كلمات قصيرة وحوار ملغز كأنه طقوس . وأول هذه اللقاءات يتم مع حادث « او لا حادث » الصراع نفسه وشخصياتها كلها هي شخصيات من المعارف الجدد وليس « القدامى » كما هو الحال في مطالع القصة . ويتم هذا اللقاء الاول عندما يقترب شاب ـ وهذا مستفاد من الوصف غير مقرر ـ « من الشارع الخلفي عند مبنى وزارة الخارجية القديم » له بعض صفات الوحش فهو « بارز الاسنان .. » ذراعاه « تنتهيان بأصابع مستدقة سوداء الاظافر » وساقاه فيهما رشاقة توحي « بمقدرة خفية على القبض والتملك » . ان بقية المعارف الجدد القادمين في القصة سوف يخلصون ـ نسبيا ـ من هذه المشابهات ، ولكن هذا الاول هو الذي سيعطي الوحش تعريفه ويبرر وجوده ، فهل هذا لانه يرى ويشاهد أم لانه جزء من الوحش والالتحام ؟ والاجابة على هذا بأنه كلاهما هي التي تفسر دوره على انه هو الذي يشد بعدي اللقاء معا ليكونا « جرما » له وجوده الجزئي الحادث ، بصرف النظر عن واقعية اللقاء ذاته ، وهذا ملحظ دقيق من أسرار عملية الخلق الرمزي.

ولكن الحوار بينهما هو ما يستوقفنا هنا . فهو ينشأ من الرغبة الطبيعية ، وأنت تشارك في منظر التوثب والتربص ، ان تسأل من يلقاك ، أيا كان ، عن السر في عدم المقاومة ، ولماذا هي أمر عام يشترك فيه الناس جميعا . وقد تتساءل : هل يتحدث الفنان ، وهو يثير هذا السؤال ، عن سبب السلبية الاجتماعية امام الوحش أم هو كالصارخ امام فجيعة الحياة الطبيعية امام ما يهددها من قضاء وانه لا ينتظر ثورة او عملا ايجابيا ولكنه يعبر تعبيرا رمزيا أسطوريا عن الفجيعة ؟

انه على اية حال يتساءل : « لماذا لا يضربونه ؟ » سؤال لهذا الغريب المشاهد المشارك فيأتي الجواب الطقسي « لا بد ان يأكل » . ويستمر احتجاج البطل بنغمات اجتماعية واضحة : « لا بد ان نأكل كلنا ونعيش » . فبرغم الغريب ، يبدأ الحوار على ان يتجنب السر والرد الكامل ليقول : « الجو حر » ويتمشى معه البطل وكأنما تخلى عن رسالته في المعرفة « أول الصيف . الحر جاء مبكرا » فيعود الغريب ليقرر حتمية الاصابة واستمرار الرضوخ المفروض لها ويقول مفاجئا : « سنعود بالليل لبيوتنا » . ويأتي الجواب من البطل سؤالا يعبر به عن عزمه المتجدد على مواصلة المواجهة والرغبة في المعرفة فيسأل : « وأين بيته ..؟ » . ولكن الحوار يتوقف بلا سؤال ولا جواب ليسقط ساكنا وقد تجرد من حواريته . ولم يكن هناك ما يدعو في نظري لان يصاغ هذا المعنى في شكل حوار بل ان يكتب كجملة يقولها الغريب في تبريره للوجود المطلق الضروري للوحش : « لا بد ان يسير المركب . سواء كان الليل هادئا ام غير هادىء . سيأتي الليل ابطأ من السفينة . هذا كل شيء » . وعلى الرغم من ان هذه الجملة الاخيرة عن قدوم الليل قبل ان تأتي سفينة الخلاص تحمل شيئا من التهديد لابتعاث الرفض وبذلك قد تصدر عن البطل الا انها من ناحية اخرى تقرير لعدم جدوى الصراع مقدما .

ولقد وقفت في تتبع هذا الحوار الطقسي القصير لانه شكل من اشكال التعبير قد ابتذله بعض قصاصينا واستسهلوا ممارسته فسقطوا في غمغمة لا معنى لها ولا سر . ولكن فنان « ساعات الكبرياء » أستاذ في تناوله حتى في هذا الجزء الاخير الذي نفيت عنه حواريته ، فالجملتان على الرغم من ذلك وظيفتان تماما ، تبتعثان المركب الصغير الذي شاهدناه في حالة الوجد الصوفي والبطل في الاوتوبيس ، كما انهما سيتطوران كنغمة فيما يلي من القصة . وعلى الرغم من انني لم أستفد من معرفتي الشخصية بالفنان في تحليل القصة او حتى هذا الجزء الصعب منها ولم أناقشها معه الا انه قال لي عرضا على التليفون ـ عندما علم أنني أقوم بهذه المحاولة ، ان القصة ظلت في روحه دون كتابة أكثر من اثني عشر عاما وانها تحركت غائمة في نفسه منذ هذه السنوات البعيدة اثر قراءة بيتين لشاعر برتغالي ولم أعرفه ولا يذكره. وأغلب الظن ان هذه الجملة الشعرية التي أوقفت الحوار هي الصدى المباشر لهذين البيتين وان أصبحت لبنة وظيفية في تيار القصة كلها .

ولا تنتهي الحركة الثالثة للقصة ـ على أية حال ـ بالتعريف والتبرير للوحش والصراع ولكنها تنتهي بمحاولة للهرب يقوم بها البطل جاريا ينهج « وهو يصطدم بالناس » وزحمة الشوارع « وتلاحقه الشتائم والتوجعات الساخرة » وهي شتائم وتوجعات لا تتعلق بما حدث ، لانه في الحقيقة غير مرئي ، ولكنها تعبيرات طبيعية في الشوارع لا بد أن يحسها الفنان ويمسك بها وهو في حاله هذا ولا بد بمنهجه التعبيري في البناء التشبيهي ان يجعلها أحكاما تخدم معناه . فهل يستطيع ان يحمل مسؤولية المعنى والمعرفة : « هل يستطيع ان يقوم بالمهمة التي قرأها في العينين العاقلتين الدارستين » ؟ انها عيون الوحش الذي كان قادما « بعيون عاقلة وشرسة » وهما في الآن نفسه عيون البطل في أول كلمات القصة . فهل هو يحمل الوحش في داخله كما يحمله كل انسان ، وهل لهذا « هو أيضا لن يقول لاحد ابدا » ؟ ان المعرفة قائمة والقلب « واجف قلق » ولكن ما العمل ؟

علينا نحن ـ على أية حال ـ أن نغير من وقع هذا التحليل والا فلن ينتهي . فلقد أصبحت أحس مع القصة كأنني قطار مندفع ثابت السرعة يقطع مسافات طويلة في طريق اصبح كله معروفا متوقعا بالتفصيل ، وأرجو ان يكون بعض من هذا الشعور بالتوقع والمعرفة قد اصبح القارىء مشاركا فيه دون ان يفقد ـ كما لم افقد ـ متعة استرواح المناظر وتذوق المعاني وتقبلها . على ان هذه الوقفة تعني شيئا آخر مستمدا من منهج التحليل هو الانتقال من تعقب ادوات الفنان النفيسة وطرائقه في صناعة موضوعه الى محاولة الكشف عن المضمون الانساني للموضوع وموقف الفنان وأحكامه عليه .

سلام الصمت والانكار والجهد المريح

« كيف وصل الى الفورية » ؟ تبدأ الحركة الرابعة بهذا التساؤل حتى تستشعر طول الجري والهرب الذي جعله ينهج بعد « مطاردة أفلت من قبضاتها المفاجئة المتهددة » ماذا يريد هناك ؟ هل هو مجرد

الهرب أم هو استسلام الى مكان ، أي مكان ، بعد ان لم تعد ساقاه « تقويان على احتماله والاندفاع به ، جريا . الارض تشدهما اليه وصدره شق ضيق جارح » . هل يريد السلام في ارض «الجدعان» ؟ لقد مررنا في الحركات السابقة بالقلق والتهديد والصراع والمطاردة وهدأ الذهن الان « في ثورة ثابتة من حرارة ساطعة بعد عودته لصراع لا يعرف اين يحدث ولا كيف يخرج منه ، ولكنه يعرف انه سيذهب اليه طائعا او برغمه ، ويخور قلبه عندما تطوف بذهنه نتائجه ، لا يسلم بها ابدا ، ولكنه يعرف انها محتومة وضرورية » .

والجملة جملة أساسية في فهم مضمون القصة وتحديد الوحش فيه . وليس المهم فيها هو الاعداد للصراع ، فهو حقيقة لن يتم ، فليس له مكان ، واذا كنت مجبرا على الصمت فان هذا الاجبار على الصمت غير محدد الطبيعة ولم يتعرض له الفنان ، بل كاد يترك دائما للفهم انه مفروض من الداخل او انه نوع من الكبرياء الداخلية للفرد التي تمنعه من الاعتراف بما ارغم عليه . كل هذا يميل ناحية اعتبار الوحش ضغطا اجتماعيا يضطر امامه الفرد الى الانعزال ويستغرق فيه حتى يصل الى الغربة حتى مع النفس . ولكن الفنان في جملته السابقة مشغول بالنتائج المتوقعة للصراع اكثر من انشغاله بالصراع نفسه ولذلك يفر في فجيعة مهزومة تباعد عن المعنى الاجتماعي او ترفعه ـ كما ارى ـ الى المعنى الميتافيزيقي فيقول : « انه ، التغيير ، غير طارىء على الحياة الاجتماعية » وهذا ايضا موقف ميتافيزيقي .

انه اذن ينشد ، في الحقيقة ، في الغورية سلام الصمت والانكار والجهد المريح . اما سلام الصمت والجهد المريح فيبعثه الفنان في صوره التي تشبه اللوحات الثابتة والتي فلت انها رغم وجودها الواقعي الخارجي فانها في الحقيقة مشبه به لمعان مضمرة ولمصائر الابطال عنده . فهو يجلس الى قهوة بلدي « كان الحمام يدخل ويخرج برشاقة بطيئة هادئة من اقفاص الجريد التي تحيط بها اوراق اللبلاب فوق جدارها » يرقب « الظلال المتراوحة » ويتذكر طفولته مع ابريق الشاي الذي لا يشرب منه أحد غيره ويقوم بالجهد البسيط المريح وهو يدير الماء الساخن في الكوب ليطهره مطمئنا الى ان « هذا هو المفروض ان يفعل » ان « كل شيء يغمره سلام وصمت » ولكنه سلام « في همود الظهر المبهم » سكون « كل أصوات فيه بعيدة او مكتومة الصدى مبتورة » او نداء غريب كنداء الديك في الظهر للفجر و « وحشة هذا النداء لا تطاق » . فهل النداء كالنداء الغريب في آخر القصة باسم الفنان أم هو اتهام قاس بخطيئة الصمت والانكار ؟ ان البطل يتشبث ـ على أية حال ـ في هذه الحركة من القصة بسلامه المصنوع من الصمت والجهد المريح وبصيفة في آخرها في صورة ثابتة اخرى لوظائف الحياة الاساسية وحقوقها في ولد صغير « يقص في وسط الحارة » والنساء « يثرثرن بصوت عال مرتاح مهدود » والطفل قد « استغرقه الجهد المستحوذ الذي تركز فيه كل جسمه .. وجهه محتقن بالدم والجهد المريح » ولكن الحياة كالبيوت ، دائما « ترث وتتشقق شقوقا رفيعة متعرجة سوداء » . فاصابات الوحش وآثاره تصيب كل مكان . انه لم يغادر الغورية الا وقد رأى هذه الآثار « واضحة قاطعة الوضوح ، آثار أقدام أربعة ، مفلطحة .. في لدونة الرمل .. على بعد خطوتين من عينيه » .

ولكن ماذا عن الانكار ؟ ان فنان « ساعات الكبرياء » يستخدم دائما نغمتين في حركات قصته تنتمي كل منهما للاخرى رغم تغايرهما . والانكار هو النغمة المقابلة في هذه الحركة للصمت والجهد المريح ، وتآزرهما معا هو الذي يجعل السلام تأكيدا للحرص على الحياة وليس مجرد استسلام مطلق كامل للوحش . ويتكشف الانكار في الحوار مع المعارف الجدد كما يتكشف في الحوار الطقسي مع العارفين بالوحش وسره . فالحوار الطقسي يكون دائما مع العارفين وهو غير الحوار العادي . وهو صيغة تمتد جذورها الى الاسرار الدينية التي كان يتلقنها المريد في صيغة سؤال وجواب من العارف المتقدم عليه حتى يصبح فردا من جماعة الواصلين العارفين . واذا كان الحوار الطقسي في صورته الاصلية يؤدي الى كشف الاسرار للمريد ، فان الحوار الطقسي في قصتنا هذه يؤكد جبر الصمت ، كما أن اصرار البطل على الانكار، يؤكد انه لا يريد ان يستسلم كما استسلم العارفون قبله ، سواء من المعارف القدامى أو المعارف الجدد . في الحركة اذن حواران عاديان مع القهوجي وحوار طقسي واحد مع رجل يملك من الوحش شفتيه « السوداوين تقريبا ، الشهوانيتين ، ولذلك كان ينظر اليه دون ابتسام ، عارفا » . اما الحواران مع القهوجي ففيهما لهفة البطل على المشاركة التي لا تتم والحرص الذي لا نتيجة له على تحريك الناس الى المقاومة ، وكلاهما ـ أي المشاركة والمقاومة ـ لا يتمان ابدا لان الصراع غير مرئي او لانه ضروري متقبل . فعندما يحاول البطل ان يستخلص من القهوجي الاعتراف بما حدث في الميدان وكأنما هو نفسه لا يعرف يقول القهوجي :« ماذا يمكن أن تفعل ؟ لا بد أن يمر الواحد من الميدان في الصباح او المساء » . الا يقربنا هذا من معنى الموت الذي علينا أن نلقاه ما دمنا نمر في الميدان ـ الحياة كل صباح ومساء ؟ ويعاود القهوجي الترحيب بالبطل الغريب في الغورية فيعاود البطل السؤال عما حدث وكأنما لم يتلق جوابا من قبل ، وبدلا من ان يعلن البطل عن السر ، نراه يحتمي بالانكار الذي يأتي بعد صياح الديك فيذكرنا ببطرس الذي أنكر المسيح قبله .

انه يعاود سؤال القهوجي وكأنما هناك اعتراف لم يقل : « تقول حدث شيء » . فيجيبه القهوجي بصمت السؤال : « أي شيء ؟ » . ويحتمي البطل براحة الانكار والصمت : « أبدا . مجرد سؤال » . وينتهي الحوار بتقرير الاتفاق على الصمت والانكار : « حصل خير » . ان البطل يحاول ان يتكلم ان يقول ولكنه يريد المعرفة والمشاركة وعندما يتعرف على « العارف » يبدأه بالحوار الطقسي : « هل حدث شيء ؟ » ويتنظر الاجابة « وكأنما حياته نفسها تتوقف على رد الرجل » . ولكن الرجل لا يجيبه . فيبدأ البطل من جديد ليطرح دعوة للمشاركة ويقول للعارف : « اتفضل ، شاي » . ثم يعاود السؤال ويتدرج الحوار حتى يجيبه الرجل الاجابة الرمزية الكاملة : « الانسان دائما مصاب » . ولكن البطل يرد معترضا وكأنما يمكن الاعتراض : « لا .. لا أبدا .. » . فهل هذا مجرد ثورة ورفض للقدرية أم هو اجابة في فجيعة منهزمة ؟ قد لا نستطيع ـ كما قلت ـ رغم كل هذا التحليل للقصة أن نجيب اجابة قاطعة على هذا السؤال ، ولكني أجد نفسي دائما اقرب الى فهم المعنى الاخير .

رؤية الفساد الاخير

كم مرة قرأت هذه الحركة القادمة في القصة !! انها تفجؤنا سريعة كثيفة غامضة مثقلة بالمعنى وكأنها القمة الوعرة للعمل . واذا كانت الحركة الثالثة التي يحدث فيها الصراع على المستوى الرمزي هي أصعب أجزاء العمل واكثرها خطورة على المتلقي المفسر ، فان هذا الجزء الجديد له صعوبات من نوع آخر ، فهو لا يتعلق بحدث ولا يصف منظرا واحدا ولا تتحدد فيه اشخاص ومع ذلك يتفق بالاحداث والمناظر والاشخاص بل والحوار . انها كتلة واحدة من التعبير الخالص عن التجربة ، والمناظر والاحداث المطلقة التي كلها أحكام غير متحيزة في زمان او مكان جزئيين . ولهذا فقد تكون أفضل مواضع دراسة خصائص الجملة عند الفنان لانها تظهر خالصة في فيزيتها المجردة ، بما في ذلك طرائقه في استعمالات العامية مفردات وتعبيرات . ولكني أفضل ان ارجىء مثل هذه الدراسة لمقال آخر حتى نستكمل محاولة تحليل القصة وكسر كتلة هذا الجزء المتماسك الصلب منها .

وقد يكون أيسر طرق الاقتراب منها هو وصفها من الخارج من حيث انها ـ كما قلت ـ كتلة متماسكة . فهي تبدأ بصرخة ملهوفة متسائلة : « أين يجده ؟ كيف يمكن ان يجده ؟ » . ويلحق ذلك بسبع عشرة فترة تتكون كل منها من جملة او اكثر تبدأ جميعها بكلمات :

« قال له » وكلها تتعرض لوصف الوحش وخصائصه كأنما تحاول أن توجده بأنواع من الكشف المتوالي المتدفق وكأنها فقرات في نص ديني . وفي نهاية الفقرات حوار من فقرتين يبدآن ايضا بـ « قال له » ، وكأنهما يؤمنان على كل ما قيل : « قال له انه يعرف ، انه يعرف .. قال لهصحيح » . وتختم الفقرات كلها بخاتمة أشبه بالكودا الموسيقية تصف « العناق الاخير » بين البطل والوحش وأول لحظات الفساد الاخير « وكأنما هي رؤية لنهاية العالم » التي يظلم فيها كل شيء . والقطعة في جملتها اشبه بالطقس الديني المتكامل او القداس الرهيب .

فلنشترك اذن من الداخل . ولنبدأ بالتساؤل : من الذي قال ؟ ومن هو الذي قال له ؟ وهل هناك متكلمان ام هو شخص واحد تصدر عنه الفقرات المتتالية ؟ ان الفقرتين الاخيرتين فيهما على وجه التأكيد دليل على وجود متحدثين أحدهما يقول : « انه يعرف ، انه يعرف » والآخر يقول : « صحيح » . ان صيغة الحوار الطقسي التي استخدمتها القصة قبل ذلك تقطع بأن أحدهما يمثل العارف بأسرار الوحش الذي ظهر مرتين من قبل وان الآخر هو البطل الذي يسأل ويريد ان يعرف ، حتى اذا عرف قال انه « صحيح » . وترتيب الادوار على هذا النحو هو الغالب وان كان غير مقطوع به . ولقد حاولت من خصائص الفقرات فيما قبل الفقرتين الاخيرتين ان اتبين نسبتهما للبطل أو للعارف على أساس التحليل الداخلي للنص وارتباطاته بالتعابير السابقة ، بحيث يمكن تصور القطعة كلها على انها حوار طقسي واحد، ولكن هذا لم يستقم لي وان كان من اليسير نسبة بعض الفقرات على وجه القطع (مثل ٦ و ٧ و ١٥ و ١٦) اذا رقمناها للعارف حيث تستمد الخصائص الواردة عن الوحش في هذه الفقرات من التمتع بعناق الوحش او من صور مرتبطة بالمركب والسفينة التي استخدمها العارف من قبل . انني أقرب على اية حال الى اعتبار الفقرات السبع عشرة الاولى لمتحدث واحد هو العارف او البطل وقد تقمصه بمعنى انه اصبح هو الآخر ايضا عارفا . وهناك ملحظ اخير قبل ان نفرغ من هذا الاشكال قد يساعد على تاكيد هذا الرأي . ففي الحركة التالية من القصة أي الحركة السادسة نجد الكاتب يختتمها بفقرتين تبدآن بكلمات « قال له .. » . في الاولى كلمات قالها العارف في الميدان ، وفي الثانية كلمات يمكن ان يقولها العارف في القهوة لانها مستخلصة من الحوار الذي دار هناك .

ولكن ليس هذا الاشكال الشكلي ـ على أية حال ـ أهم من خصائص الوحش التي تكشف عنها الفقرات . ان الفن نفصح في هذه الفقرات بكل ما يستطيع من وضوح ـ او ما يريد من وضوح ـ عن معنى الرمز الذي أقام عليه قصته . وانا ممن يقدمون في الفن الاستطاعة على الارادة ، فلا يعنيني ما كان يقصده الفنان ، بقدر ما يعنيني ما يستخلص ـ في حدود الامكان ـ مما حققه ، واذا كان العمل الفني يبقى بعد كل تحليل تجربة متعددة المعاني متجددة المذاق مع التلقي ، فان لي ان اتابع من الخصائص ما يؤكد تجربتي الخاصة من التذوق واتجاهي الى اعتبار الوحش معنى ميتافيزيقيا يهدد الحياة ويهددها دون ان تجد أمامها مهربا ، بل ان مجرد توقعه اذا اصاب النفس حتى قبل لقائه فانه يضربها بهيسم الغربة ويفرض عليها لعنة من عدم التواصل رغم كل ما تقدمه من حب او ما يجيش فيها من توفز للمعرفة ولمجد الحس .

ان الوحش في الفقرات الاربع الاولى « في كل مكان » ، لا يختار حيا دون آخر من احياء القاهرة . فهو غير طبقي لانه موجود : « تحت المتحف الزراعي .. في أغوار الغورية .. عند السفارات .. والزمالك .. قرب قرافة الامام » بل وفي حديقة الحيوان « مقفلا عليه داخل القفص وخارجه ايضا » . وهو مع الناس جميعا « رجله على رجلهم » بل ان « انفاسه في صدورهم الشرسة ونبضه هو نبض قلوبهم المحطومة » . وفي الفقرات الثلاث التالية : « يدخل الشارع ـ كل شارع ـ بأقدام واثقة تعرف انها تملك الشارع ، كل شارع » . ومن هنا جاء عنوان القصة . وهو مع هذه الثقة يحتضن الناس بعيونه وله رائحة حريفة زاعقة هي « رائحة الحيوان الوحشي » و « ولكنك ، تعرف ، تحبها .. وتجد فيها طعما تريده » فما أقربه للموت عندما يجيء !

وتقدم الفقرات الاربع التالية مناظر لحوادث افتراسه وما يتركه من أشلاء أو دم أسود أو قطع صغيرة ملوثة من ملابس الاطفال . والناس في كل حال يغطون على آثاره « ولا تسرع ولا تجري ولا شيء » سلبية مطلقة من الناس كلها لا تقوم الا امام ما لا راد له .

ولكن الاشكال في الرمز في الفن هو في ان له شكلا . والوحش في صورة الحيوان الخرافي ـ حتى وان كان غير مرئي ـ له زئير وزمجرة يضرب ضربة واحدة فيجعل الرأس المبتور يسقط صامتا . ولانه غير مرئي فان الفنان يستخدم قدرته التشبيهية الخاصة ليجعل كل ما يحدث في الشارع وكأنما هو من آثار اللقاء معه . فسقوط الانسان يحدث فرقعة حقيقية ولا يدري أحد هل جاءت من العظام المتهشمة « أم من فرقعة غازات العادم .. أو من خبط الابواب » . ان كل الاحداث في الشوارع هي مشبهات لافعاله حتى طقس الاطفال المتوارث وهم يرمون الاسنان المنزوعة في عين الشمس .

وعندما نصل الفقرات الى هذا الحد من التوحيد بين الداخل والخارج وبين المشبه والمشبه به ، بين الوحش والضحية ، نقترب من التوحيد بين الوحش والبطل نفسه ، وترتفع زمجرة « توقف كل شيء في دائرة ضيقة ، لحظة من زمن وتخرس كل شيء » . ودون نظر أو كلام يعيش الناس « في لحظة الصمت والانكار » ويستحيل الوحش الى « مركب بطيء رشيق ضخم الجرم على النيل تتموج أشرعة جسمه بقوة ومعرفة .. » ويستيقظ رب البيت آي بيت « ويظن انه يحلم » فقد جاءت السفينة ولكن بعد أن هبط الليل .

وتأتي الرؤية الاخيرة والبطل يجيش في كل خلجة منه حس مهدد فريب بهذا العناق الاخير . « وتطبق السيقان الشعراء في حنانها المصمم انخام ، قاسية تؤدي واجبا ، لذلك قسوتها ضرورية » . نعم ضرورية . ولا بد بعد ذلك ان « تنسكب الى الخارج عصاراته (الجسم) الطازجة في أول لحظات الفساد الاخير ويرتفع الكرير الاجش يملأ العالم وتسطع الرائحة المليدة الثقيلة تسد كل شيء للمرة الاخيرة ، في حضن يضغط تلك الضغطة الرحيمة المهشمة النهائية التي يظلم فيها كل شيء .. » وتنتهي نهاية العالم ونهاية الصراع ولا يعود نور ولا حب ولا صلة ولا ناس .

حب غير مفهوم وغير مطلوب

ولكن لماذا لا تنتهي القصة ؟ لقد كانت نهاية العالم رؤية وتنبؤا وليس حادثة او واقعة منتهية النتائج . واذا كان الوحش قد اصبح حقيقة مقررة تناولتها النفس بالافصاح التام وعاشت تجربته كاملة فان هذا الافصاح والمعايشة لا يكسران الصمت والانكار في العالم ولا يحطمان القلق والغربة في الداخل . ان الموت الميتافيزيقي الذي يهدد العالم والفرد هو انعكاس للضغط الاجتماعي والارغام الذي يعانيه الفرد في المجتمع ، والفنان في هذه الاجزاء الاخيرة من القصة يقدم المركب الاسيان للوجهين القاسيين للوحش : الوجه الميتافيزيقي والوجه الاجتماعي .

فالناس كلها بعد الرؤية أصبحت « مواكب تمر به .. في وحدتهم واندماجهم معا ، ماذا يفعلون ؟ » . ان الناس جميعا غافلون عما يهدد الحياة والمجتمع وعن الوحش الذي يترصدهم جميعا . ومن غفلتهم أو من صمتهم أو انكارهم وعدم مقاومتهم استحالت وجوههم جميعا الى وجوه « منحوتة » .. عرتها الوحشة والقسوة .. وانها كانت التحقق

والاحباط معا ، كلها لا تفي بشيء ..

ان ابطال الكاتب جميعا في قصص « ساعات الكبرياء » ينتهون الى لحظة هذا الوجه المنحوت الذي فقد القدرة على الخلاص بعد ان هبط الليل ومرت السفينة الوحش التي كانت تحمل مع الموت والافتراس والاحباط امكانيات الخلاص والتفتح والخلود . وقد نستطيع ان نتابع هذه النهاية الموحدة في القصص جميعا اذا عدنا لمناقشة « الساعات » كمجموعة متكاملة ، ولكننا نجد هنا صورة مجردة ورمزية معا لهذه النهاية مصاغة في الخطبة التي يوجهها الكاتب للناس بعد نزوله من قمة الرؤية . غير ان خطابه الذي يوجهه مباشرة « لكم » تمر به المواكب « أرواح محبوسة في حفر قبورها » ولا تستطيع الرؤية او الخطاب ان تجعل الناس يتوقفون او يتكلمون او يقاومون ، ويبقى السؤال :« ماذا يفعلون ؟ الى اين يذهبون ؟ » . انهم جميعا « ارواح تنادي بصوت مكتوم تنويعات شائهة على أصل بسيط وجليل قائم عند اساس صخر الجسم الذي ينحت ويسقط منه فتات الحجر لتترك مسوخ النقوش المعراة ، طبقة بعد طبقة » . ولست ارى أوضح من هذه السطور لصياغة معنى التنويعات التي قدمها الفنان في «الساعات» على « أصل بسيط وجليل قائم عند اساس صخر الجسم » . فهو دائما في قصصه يبدأ منه ويعتمد عليه ويراه دائما وهو يتعرى مع ضغط الحياة والمجتمع حتى يصبح مسخا ونقوشا معراة .

وما أقسى الفجيعة عندما يذهب الناس الى لا مذهب ، وعندما يعملون ما ليس عملا ، فيقف البطل وحيدا لينظر في نفسه ، مطلا على كل ما كان يريد ان يحقق وما كان يستطيع أن يقدم لهم ، واذا به يخرج بالحقيقة الموجعة التي ستظل تهدد كل فنان . « الوحش الذي يسكن قاع قلبي ترتفع به مياه حب غير مفهوم وغير مطلوب ، ثم تتهدم الامواج .. » .

لقد سقط الرمز اخيرا من قسوة الفجيعة وانكشفت صدفة الفن عن لؤلؤة مجهولة غير معروفة لا نفع فيها لاحد ، وأخذ الوحش شكله الثالث والاخير بعد معناه الميتافيزيقي والاجتماعي ، ليصبح دلالة لازمة في الداخل ، كانت قلقا لا تنحل حوافه في اول القصة ، ثم أصبحت صراعا مع الوحش من أجل الناس ، وعادت غربة مقضيا بها لحب غير مفهوم وغير مطلوب . واذا كان الوحش قد استقر في قاع النفس فقد استقرت معه تلك الرغبة المستمرة التي لن تتحقق في الخلاص فيسأل : « وأين سفينتي ؟ » . ويجيئه الجواب الطقسي الذي لم يتعلمه : « كلنا لا بد ان نمر في الميدان » .

نور الوعي الداخلي الخافت

وعندما مر في الميدان في ساعة اللقاء الاول مع الوحش كانت « ظلال الناس القاتمة في الشمس .. يحسها قامات سوداء رفيعة رثة هزيلة مجوفة » أما الآن وقد عبر الميدان بعد اللقاء والصراع والرؤية والخطاب الاخير وقد بدأ النهار ينكسر ورحلة الشوارع تقارب نهايتها، الآن وقد أتم الرمز دوره وتبدد في المعنى المجرد ، لم تعد الا الرجعة للفن الوصفي الحسي وللبيت وللوعي الداخلي بالذات . ومع هذه الرجعة « يحس الناس على الرصيف غرباء ، واخوة يأمن لهم ، ظلالا قاتمة في نور وعيه الداخلي الخافت .. » انهم غرباء واخوة ، وهذا الشعور بشمول المحبة التي تشمل الغرباء وتجعل الناس جميعا اخوة هو الخلاصة الروحية لتجربة القصة ، وهو دعوة الفنان الحقيقية .

ان مرارة تجربة الصراع مع الوحش ، تلك التجربة المستمرة الدائمة والحتمية الضرورية ، يراجعها الفنان كلها في الحركة الاخيرة للقصة ، ويتناولها بنفس طريقته المعتادة فيعرض لوحته الثابتة الاخيرة تحمل طابعه التعبيري ومنهجه التشبيهي وتتركز فيها المعاني الميتافيزيقية والاجتماعية والنفسية للوحش . لقد انحدر البطل من باب الحديد حيث ألقى خطبته وسار وحيدا لم يفرغ من شيء ولم يعد العدة « ليوم مشهود » ووجد نفسه « عبر الشارع امام سينما مترو .. في المغرب البرونزي الصدىء القاتم الخضرة . وكانت قدماه من التعب والغياب ، تختطان به طريقا غير مستقيم .. فهو على كل ما حمل من مهمة ورسالة لم يستطع ان يعد طرقا مستقيمة . واذا به يشبه النحال الاخير لنفسه ولمعناه بواقع موجود قائم : « كانت تجلس على الارض ترضع ابنها ، صعيدية ، سوداء ، مجعدة وجافة تنحني عليه باهتمام ، وفي حركة حنان لا يطاق ، لا يبرر شيئا ولا يبرره شيء » . انها تحاول ان تصنع الحياة وقد افترسها الوحش ، والحياة التي تصنع على حجرها » مضغة تبدو لا أهمية لها ، سمكة على حافة .. « كالاوتوبيس عجلاته تتوقف على حرف لا يسقط ولكنه لا يصل الى الامان » ومن قبله ذلك « الحيوان الذي يريد ان يتشبث بالحافة ولا يقع » في أوائل القصة .

لقد بقر انسانيتها الوضع الاجتماعي وكأنها واحد من الصناديق « الخشب المبقورة الجوانب الموضوعة في اكوام قلقة حرجة تهدد بالانهيار .. » او كقفص الجريد الذي تبيع عليه جرائدها وكتبها وقد « انكشفت أضلاع الخوص الرفيعة فيه » . ان الحياة والحيوانية فيها وهي تمارس قمتها في الامومة قد جفت واصبحت كثديها على ما فيه من عصارة اصبح « مقدد الجلد » .. « مشققا بالغصون الذابلة » وقد أصابها هذا النحات الذي يصيب أصل الجسم « منطول تعرية لشمس صراع لا راحة فيه ، من جفاف انتزاع العطاء من بئر ضحلة » ويأس الاقتراب والابتعاد بلا نهاية ، « من الاشباع الذي يعد وينكث وعده ... » من طبيعة الحياة نفسها ومن اثر الضغط الاجتماعي على هذه الحياة .

واذا كان حنانها كحنان الفنان « لا يطاق » ، فانه لا يبرر شيئا ولا يبرره شيء ، بل هو محاولة للعطاء الخالص معزولة يقف امامها البطل يريد ان يتواصل معها . ولكنه يتبين ان الوحش قد افترس ما يمكن ان ينشأ بينهما من علاقة ، فمن السخف ان يناديها بما يريد وان يقول لها « سيدتي ، حبي ، امي » . بل ان دموعه نفسها لا تريد ان تنسكب رخيصة امام تلك النتيجة الفاجعة التي حققها الوحش : « يا أمي لا شأن لك بي ، لا شيء يصل بيننا » . وترجع اليه كلمات العارف الاول بالوحش في الميدان : قال له الوحش سفينة تبحر بنا في مياه مجهولة . وعندما يضيف له « والعالم وحش ، والالم » ، لا يستطيع الا ان يسجل رفضه ومقاومته بقوله : « ولا هذا ايضا لا » كما فعل في الحوار الطقسي في الغورية ردا على « الانسان دائما مصاب » فقال : « لا .. لا .. ابدا » .

ولكن النفي مهما كان مؤكدا لا يكفي لكسب المعركة ، بل ان التوقف عند النفي يحيل البطل نفسه الى « وحش مهدود يمضي دون ارادة ، دون مخالب ، دون عقبة ، دون وصول بلا انتهاء » ويجعله يسير « في آخر نور المساء في طريقه الخاوي » وقد كاد الصيف يصبح خريفا « في غيبة لا يوجد فيها الا جسمه » ونور وعيه الداخلي الخافت ..

انه مثقل بتجربته ، قد جرب الصراع وجرب الرمز وجرب الفن ولم يعد يملك للناس على غربتهم الا الاخوة والامن ، فلماذا لا يغمض عينيه ويسير « في حلمه » . واذا « بنافورة تنبثق بين جدران كثيفة » هي جدران روحه الغريبة « ويرتطم ماؤها بالحجر الصلب القديم » الذي كان قلقا في الصدر واستحال غربة قاسية تجعله لا يتبين حتى اسمه : « ادوار .. ادوار » ويتساءل : « ما صلته به والصوت غريب ؟ » .

فهل النداء نداء من الوحش يطارده حتى النهاية ، أم هو من ناس « أخوة وان كانوا غرباء ، يريدون ان يستوقفوا الفنان ليقولوا له : لا .. لا .. ابدا .. حبك مفهوم ومطلوب » .

ان الفنان .. « دون ان يفتح عينه ، كان يبدو له ان البيت بعيد » ان الرحلة كانت حقا طويلة ، ولكن الفنان الكبير له بيت قريب قريب في قلوب قرائه .

القاهرة