التّاريخ والفنّ والدّلالة في ثلاث روايات مصريّة

محمود أمين العالم

- نجمة أغسطس: صنع الله ابرهيم
- وقائع حارة الزعفراني: جمال الغيطاني.
- مايحدث في مصر الآن: يوسف القعيد.

لماذا اخترت أن أتحدث عن هذه الروايات الثلاث؟.

إنها في الحقيقة تعبر عن ثلاث مراحل وثلاثة أبعاد من واقع تاريخي واحد هو واقع مصر من أواخر الستينات حتى اليوم. وهي تمثل ثلاث تجارب مختلفة في التعبير الفني عن هذا الواقع. وهي قد تختلف في دلالة رؤيتها النابعة من تعبيرها الفني هذا، ولكنها تكاد تتكامل في النهاية لتقدم رؤية متسقة يعبّر عنها جيل جديد من الأدباء المصريين، فضلاً عن أنها تشكل مرحلة جديدة في تطور الرواية العربية في مصر.

لهذا كله، رأيت أن هذه الروايات الثلاث تعد حقلاً صالحاً لدراسة العلاقة الحميمة بين التاريخ وأشكال التعبير الفني ودلالاته.

١ - **نجمة أغسطس**: قد يكون من المتعذر أن أقدم دراسة نقدية لهذه الرواية بعد تلك الدراسة البالغة الجدية والعمق التي قدمها د. بطرس الحلاق لهذه الرواية[١] على أني أتجاسر على هذا في إطار الدراسة المقارنة بين هذه الرواية والروايتين الأخريين، فضلاً عن أني قد اختلف مع د. الحلاق في تقييمه الأخير لهذه الرواية.

فماذا تقول نجمة أغسطس.. وكيف؟.

إنها في الحقيقة، أقرب إلى مظهر «الرواية - الريبورتاج» أو «الرواية - التسجيل» مما قد يثقل بنيتها الروائية ببعض التفاصيل التي قد تبدو في الظاهر زوائد غير ضرورية. على أن الغريب أن هذه الرواية لا تتمثل حقيقتها الفنية الخاصة إلا بهذه الزوائد نفسها.

إنها في الظاهر **رحلة طولية** يقوم بها «الأنا - الراوي» من القاهرة إلى منطقة السد العالي بأسوان، فمنطقة أبي سنبل جنوباً، ثم لا يلبث أن يعود منها إلى القاهرة. وهي رحلة تتم في **لحظة تاريخية محددة** هي المرحلة الثانية من بناء السد العالي.

على أنها في الحقيقة **رحلة عميقة** في الدلالات والقيم تشجب منهجاً معيناً في صناعة التاريخ على حساب حرية الإنسان، هذا المنهج الذي ساد وما زال يسود في حياتنا المعاصرة.

إنها لهذا رحلة في **التاريخ المعاش**، نستبصره ونعانيه في أبعاده وعناصره المختلفة، في زيفه وتناقضاته؛ ولكننا نستشف من ورائه وخلاله **ما ينبغي أن يكون**: المثال، النموذج، وهو مثال أو نموذج مجهض مقموع باستمرار، ولكنه برغم هذا يتحقق بالفعل الفردي الخلّاق على الأقل، وبالتضحية والاستشهاد والمعاناة باستمرار. وليست الرواية في ذاتها - كتعبير فني - إلا مساهمة في هذا الفعل الخلاق في وجه محاولات الاجهاض والقهر والعسف التاريخي.

«والأنا - الراوي» ليس مجرد شاهد عصر، وليس مجرد راصد للأحداث، بل هو واحد من المشاركين في معاناتها. ولهذا فالرحلة ليست **رحلة تعرف** فحسب بل **رحلة بحث عن خلاص** كذلك.

فمنذ بداية الرحلة تتعرف بشكل **سلوكي** بحت على حقيقة هذا «الأنا - الراوي» يدخل عليه عامل القطار **بسترته الصفراء**، فينهض **واقفاً**. وعندما يقول له العامل «لو عُزت حاجة اندهلي» يرد عليه «**حاضر يا افندم**» (ص ١٢) النهوض واقفاً وحاضر يا افندم ليست لعامل القطار، وإنما هي للسترة الصفراء التي تثير رد فعل شرطي، ذلك انها تشبه سترة السجان في السجون المصرية. والنهوض وحاضر يا افندم هما الرد الوحيد الواجب من السجين عندما يؤمر بشيء. إن «الأنا - الراوي» ما زال حبيس عملية «اصطياد الإنسان» التي تمارس ضد المسجونين السياسيين

في مصر لاستيعابهم وإهدار ذاتيتهم وإنسانيتهم.

إن «الأنا - الراوي» إذن في رحلة تحرير لإنسانيته، في رحلة تأكيد ذاتيته بعد خروجه من السجن. إنه شيوعي مصري يخرج من السجن إلى السد العالي الذي يبنيه النظام الناصري مع النظام السوفيتي. هل يستكمل حريته حقاً بهذه الرحلة... لا حريته وحده، بل هل يجد الحرية في هذا المشروع التاريخي التحويلي العظيم؟ ذلك هو **المفتاح الأول** تقدمه لنا الرواية **سلوكياً** منذ البداية. والرواية ستقدم لنا كل عناصرها بعد ذلك بشكل سلوكي كذلك.

لا تفسّر الأشياء، لا تؤولها، بل تعرضها من **خارجها**. على أن هذا التأويل يتحقق ويتفجر من هذا العرض السلوكي الخارجي بمساندة أبعاد أخرى **عميقة غير خارجية** - كما سنعرض لذلك بالتفصيل -. على أننا منذ البداية نحس بهذه الرؤية الخارجية أو العرض السلوكي للأشياء وللناس. إنها **المسافة** بين «الأنا - الراوي» والأشياء - الناس. وهي مسافة فرضتها عملية اصطياد الانسان على العلاقة بين «الأنا - الراوي» والعالم أمامه وحوله. إن المسافة التي كانت بينه وبين الأشياء والآخرين عندما كان سجيناً ما تزال قائمة. ولهذا فهو **يرى** الأشياء والآخرين، **يبصرها**، **يرصدها** من بعيد ولكن.. خلال هذا تتفجر رؤى أخرى من داخله، من ذكرياته، من قراءاته. ويتحكم هذا النهج في الرواية كلها كأسلوب لتعبيرها، لتعبير الأنا - الراوي. فما أقل ما يبدي الراوي رأياً، ما أقل ما يتكلم، ما أقل ما يعلق، ما أقل ما يحكم أو يقيّم. إنه يبصر، يرصد سلوك الآخرين - الأشياء، ثم تتفجر في داخله الذكريات والأحلام، التي تتقاطع وتتواكب مع السلوك الخارجي للآخرين - الأشياء، ومن هذا التقاطع والتواكب، بين السرد الخارجي، والتعبير الغنائي، يتفجر الرأي، الحكم، والتقييم الذي يصوغ في النهاية الدلالة العامة للرواية.

على أننا ما زلنا معه في بداية رحلة القطار. وما زال وجدان «الصيد الانساني» يحرك سلوكه وعلاقاته مع الخارج في رحلته نحو تحرير ذاته.

ومنذ اللحظة الأولى كذلك يصبح **الجنس** معنى من معاني هذه الحرية أو البحث عنها. وسيرتفع الجنس مع ارتفاع الرحلة، ويبلغ قمته مع قمتها، ومع نهايتها سينتهي أو يشحب. فطوال الرحلة لا يفوت الأنا - الراوي فخذ امرأة أو شفة امرأة، أو محاولة لقاء مع امرأة أو ممارسة الجنس معها. وعند نهاية الرحلة يعرض عليه صديق أن يعرفه بريجتا، حديث الناس والصحافة، فلا يبدي رغبة في هذا «اني فقدت اهتمامي واني أريد أن أتمشى في الهواء الطلق» (ص ٣٨٠). ذلك أن نهاية الرحلة لم تكن ختاماً لرحلة بل كانت هبوطاً، اجهاضاً لأمل، لحلم. ولهذا تبدأ الرواية بترقيم في جزئها الأول من ١ إلى ٤ تعبيراً عن رحلة الصعود، وفي جزئها الثالث من ٤ إلى ١ ليس تعبيراً عن استكمال دائرة أو عن مجرد العودة إلى البداية - القاهرة، بل عن العدّ النزولي حقاً (لا النزولي بمعنى الاقتراب من تحقيق الهدف كما كان الشأن في السد العالي رفي أي مشروع كبير)، أي الاجهاض وفقدان الأمل. وبهذا تبدو نجمة أغسطس في نهاية الجزء الثالث شاحبة، هذه النجمة التي كانت تتألق طوال الأجزاء السابقة.

على أنه في البداية كذلك - ونحن ما زلنا في البداية - نستبصر أمرين سيكونان بُعْدين كذلك من أبعاد الرواية التي ستلاحقنا طوالها لا كواقع فحسب بل كدلالات وقيم ورموز.

البعد الأول.. هو «المساكن الشعبية بلونها الأصفر، الباهت وزواياها البارزة المتجاورة وزحام الغسيل في شرفاتها وأكوام القاذورات في أسفلها، وجاءت بعدها العشش» (ص ١٢) التي يراها مع بداية رحلة القطار.

هل رحلتنا إلى السد العالي ستكون رحلة تختفي معها اكوام القاذورات والعشش، مظاهر التخلف والفقر، أم سنلتقي بالقاذورات والعشش هناك كذلك؟ وتمضي بنا.. بالراوي، رحلة البحث والخلاص.

أما البعد الثاني فهو القطار نفسه. **فهو قطار حديث مكيّف** الهواء. إنها رحلة في آلة حديثة، توفر المسافات الجغرافية بسرعة رهيبة، تماماً كالآلات الحديثة التي سنلتقي بها في السد العالي والتي ستوفر لنا المسافات الحضارية، وتحقق لنا نقلة حاسمة وتغييراً عميقاً في حياتنا!؟. ولهذا لم تكن مجرد تفاصيل عارضة مسطحة أن يتحرك «الأنا - الراوي» إلى «التواليت» في القطار بعد أن أحس بثقل مفاجىء في معدته، ويتذكر «شقة مصر الجديدة الرطبة التي أقمت فيها عدة شهور... وكان حمامها معطوباً تماماً - تعجز مياهه عن إزالة الافرازات مهما جرب السيفون. وكانت إفرازاتي تظل في مكانها ساعات طويلة تطالعني كلما احتجت إلى الحوض المجاور. ضغطت رافعة معدنية بجوار المقعد (في القطار) فانفصل قاعه وسالت المياه على جوانبه. واختفت إفرازاتي ثم عاد القاع بوضعه نظيفاً» (ص ١٥)

ما أكثر التفاصيل الصغيرة، المرهقة، المسئمة، المعقدة التي ستطالعنا طوال الرواية حول عمل الآلة في الإزالة، والحفر، والتغيير والتبديل وخلق الانفاق ودفق مياه النيل في اتجاه جديد. وهي جميعاً تفاصيل دالة.

وهكذا، بهذه العناصر الأولى التي نستطيع أن نلخصها في:

(١) السلطة الصائدة القامعة التي ما تزال تتنفس وتتربص في وجدان الأنا - الراوي.

(٢) العطش إلى الجنس تطلعاً إلى التحقق الذاتي والحرية.

(٣) التخلف والفقر متمثلاً في القاذورات والعشش.

(٤) القطار - الآلة الحديثة باعتبارها تجديداً وتطهيراً وتطويراً ودفعاً للحياة..

أقول بهذه العناصر الأولى تتسلح الرواية منذ البداية، منذ صفحاتها الأولى وهي تندفع في رحلتها إلى عالم الأمل - السد. على أن هذه الرحلة كما ذكرت من قبل، لن تكون رحلة خارجية

طولية فحسب، بل ستواكبها وتتقاطع معهاباستمرار رحلة إلى الماضي، الماضي العائلي، الماضي السجن، الماضي التعذيب واستشهاد المناضل الشيوعي شهدي عطية، الماضي ميكيل انجلو ومعاناته ضد القهر الايديولوجي ونضاله مع الصخر وفي الصخر من أجل الفعل الخلاق. وستكون هذه المواكبة وهذا التقاطع تفجيراً تأويلياً تقييمياً للرحلة الخارجية الطولية. وبهذا يتداخل مستويان من السرد، يختلفان في الظاهر التعبيري، ولكنهما يتضافران في تفجير الدلالات.

وطوال الرحلة، عبر الماضي - الحاضر، الخارج - العمق، الظاهر - الباطن، النظرة - التأويل، السلوك - التقييم، الواقع - الحلم، تتلاقى وتتفاقم وتتصادم العناصر الأربعة التي أبرزتها الرواية منذ البداية.

فالسلطة القامعة نجدها في كل مكان، تواصل تربصها وترصدها واصطيادها للإنسان (في الواقع أو في الحلم أو في الذكريات) **إما عن طريق القمع بالعنف:** العيون والأرجل التي تتابعك، رجل البوليس المتحكم، البوليس الحربي، مبنى المباحث، السجن، العصي الغليظة، التعذيب، استشهاد شهدي، اعتقال الاخوان المسلمين، العمل السخرة، تهجير النوبيين، حرس الجامعة، المحاكمة العسكرية، داوود، رمسيس، ستالين الخ.. الخ. وإما عن طريق القمع بالايديولوجية: المئذنة بجوار مبنى المباحث، «وأذابوا اللحم والعظام بالاحماض في دمشق ومن فوق مآذن القاهرة طالبوا بالدماء» (ص ١٠٤)، كهنة المعبد في مصر القديمة، صوت المكبرات في السجن تترنم بالجيل الصاعد، اساتذة القصر الذين قالوا لميكيل انجلو إن موضوعه يجب أن يكون اغريقياً عن أساطير اليونان (ص ٦٦) صحف القاهرة التي تخفي الحقائق وتزيفها (ص ١٢٣ - ١٢٧) الخ. الخ..

وفي مواجهة السلطة القامعة بالعنف أو بالايديولوجية، تقف **الآلة - الفعل، والآلة - التغيير والخلق، والآلة - الفكر الثوري المغيّر**، في يد الانسان العامل، والإنسان الفنان والانسان المناضل. «فجذب (العمّال) أحد جوانب الوعاء فانهالت الخرسانة في المكان الذي **ستُصنع فيه أرخص كهرباء** في العالم حتى تختفي الآلات اليدوية وتضاء مصر من أدناها إلى أقصاها وتموت **وحوش الليل**» (ص ٣٣٢ - ٣٣٣). «ويوم تحويل مجرى النيل كانوا **شعلة من الحماس** وشعروا بزهو الفخر لأن مصر قالت لا.. لدول لم تتعود أن تسمعها... أما عنده (ميكيل انجلو) كان العمل في الاسكتشات ومع النماذج هو التفكير أما الفعل فكان النحت مباشرة **بالضربة الحية** التي ينفذ بها الأزميل إلى أعماق الرخام **ويصعد في المادة الحية الدافئة**» (ص ٢٣٠) «وكان (شهدي) يكره **التشويه في الجسم الانساني ولو أتيح له لصنع مثل النحات أجساماً عملاقة تتفجر قوة وصحة وجمالاً** (ص ٢٣٧) «**الفعل هو الطريق إلى الحرية**» (ص ٢٣٧) «الفن أرفع تعبير عن الحرية» (ص ٢٣٨).

ومع الآلة - الفعل، الآلة - الإبداع يلتقي **الجنس**، بل يكادا أن يمتزجا. «وتوقفت الشاحنة وارتفع ظهرها فرفع السلم التلسكوب رأسه حتى ارتطم بسقف النفق وتأوهتْ فجأة وقد تصلّب جسدها» (ص ٣٢٨) «ويتدفق سيل قوته ورغبته وعاطفته في الشكل الذي يريده وتستجيب قطعة الصخر فتعطيه من أتونها الداخلي وسيولتها حتى يلتحم النحات بالصخر ويصبحان شيئاً واحداً بعد أن تبادلا العطاء مثلما يحدث لقضيب الحقن عندما يدور بسرعة حول نفسه ويكاد يشتعل هو والبلف من الحرارة» (ص ٢٣٠).

على أن الآلة - الفعل، كالآلة الإبداع، كالفعل الجنسي، لا بد أن يتحقق بالوعي بالمحبة والحنان، لا «**بالتعنيف والهرولة**» «ولا بد من الرفق فالمادة الغنية الدافئة تفقد توهجها أمام التعنيف والهرولة وتلتف الصخرة بنقاب حجري صلب يمكن تحطيمه بالعنف ولكن لا يمكن إرغامها على أن تعطي فهي تستسلم **للحنان** وتزداد إشعاعاً ولمعاناً. وتلمستْ أصابعي سطوح الجسد العاري وثناياه حتى حركتْ رأسَها في بطء وشعرتُ بشفتيها تلينان» (ص ٢٢٢).

إن كلمة **الحنان** هنا تعبّر برمزها عن أبعاد متنوعة تكاد تكون جوهر بل مفتاح الرؤية النقدية للرواية. إنها التعبير عن انسانية الإنسان أساس كل عمل خلاق، **إنها الرقة في الحب، والرهافة والحرية في العمل الفني، والديمقراطية في البناء الاجتماعي.**

على أن الجنس في الرواية وإن ارتفع في جزئها الثاني إلى هذا المستوى الرفيع من اللقاء بين الفعل الخلاق والفن الخلاق، ففي جزئها الأول - بحثاً عن الأمل - السد، وفي جزئها الثالث - هبوطاً عنه وإجهاضاً له، كان الجنس كذلك مجرد رغبات مسطحة من البحث عن المتعة العابرة والتسلية، كان هواجس وحدةٍ وبديل إحساس بغربة واغتراب وخاصة عند هذه الشخصيات العاملة في السد أو الزائرة له في غير إدراك لحقيقته بل في محاولة لاستغلاله لمصالحها الخاصة ليس غير. وهنا يصبح الجنس - على خلاف معناه الخلاّق - شيئاً شاحباً مفتتاً بين الفعل الخلاق المقموع والسلطة القامعة. ولهذا يرفضه الأنا - الراوي في نهاية الرواية - لا يهتم بلقاء ريحتا - وهنا يتأكد كذلك بعد أساسي من أبعاد الرواية.

فبين الفعل الخلاق - بمعناه العام الجنسي والفني والاجتماعي - وبين السلطة القامعة صدام. فليست الآلة - في الرواية - توأم السلطة كما يقول د. الحلاق، بل تكاد الآلة أن تكون مقموعة كذلك بما يسود العمل نفسه من قمع. يسأل الأنا - الراوي مدير إدارة المركبات وهو من رجال الجيش «ما رأيك في سر النجاح الذي سجله العمل في السد حتى الآن؟ ويجيب على الفور: السر هو النظام والطاعة المبنيّان على الخوف». ثم يتراجع وقد أخذ الأنا - الراوي يتظاهر بتدوين أقواله ويقول: «لا داعي لكلمة

الخوف هذه. الأفضل أن تقول النظام والطاعة المبنيان على الاقتناع حتى لا يسيء أحد الفهم » (ص ٨٩).

وهكذا يتم الصدام بين السلطة وإبداعية العمل، يصطدم بناء السد بسد السلطة القامعة، مما يفقد بناء السد نتائجه ومعطياته الإنسانية. ليست القضية هي قضية الآلة المنتجة المبدعة، بل هي قضية السلطة التي تجهض انتاجية الآلة وإبداعيتها «**ذلك أن قوى التدمير تسير دائماً في أعقاب الخلق والإبداع**» (ص ٢٣٢).

ثم يأتي أخيراً **البعد الرابع** في ساحة السد، طالعنا بعض ملامحه مع الأنا - الراوي في بداية الرحلة، التخلف - القذارة - الفقر، وعندما ندخل ساحة السد حيث العمل المنتج الخلاق يتفاقم - يا للمفارقة! - هذا البعد يتسع ويتعمق بعناصر أخرى من فساد واستغلال وانتهازية. وما أكثر الظواهر والأمثلة « البردبس الذي لا يفرق بين معجون الحلاقة ومعجون الأسنان » (ص ١٨). الحشيش الذي يدخنه شابان (ص ٤١) عمال التراحيل الذين ينامون على الأرض، فضلات المجاري « التي تغطي المنزل خلفي » (ص ٤٥)، المياه المقطوعة، الذباب، الحشرات، العقارب، السرقة، الخرافات والأساطير والعادات المتخلفة السائدة، إصابة العمال بمرض مجهول وسقوط صرعى كثيرين منهم دون أن يثير هذا كبير اهتمام. « ولو انتقل إلى المهندسين وكبار الموظفين لقامت ثورة » (ص ١٧٦)، الشركة التي تشارك في بناء السد « ليستمر إعفاؤها من التأميم ولذلك تقوم ببناء فيللات فخمة لكبار رجال الحكومة بأسعار بخسة » (ص ٦٧)، متعهد الأنفار البدين في عربته الفخمة يرتدي جلباباً وبجواره امرأة بحجمه تكتسي جلباباً بلدياً وتغطي ساعديها حتى المرفقين بالأساور الذهبية (١١٥)، الطبيب ابن إحدى العائلات الاقطاعية الذي يعمل في المشروع مرغماً، المهندس المتأنق الذي تفوح منه رائحة الأولدسْبايْس، رئيس الاتحاد الاشتراكي الذي هو مقاول الأنفار (ص ٣٦٢)... الخ.. الخ..

نحن هنا في عالم السد، عالم البناء الجديد، نكتشف في داخله هذه العوالم المتخلفة، الفاسدة والانتهازية والاستغلالية، التي تقوم ببنائه! على أن هناك كذلك الكثير من المتحمسين والمخلصين. هناك العمال والمهندسون السوفييت الذين يعملون ويدرسون بل ويضحون بحياتهم من أجل المشروع. وهناك العمال والمهندسون المصريون الذين يستوعبون الخبرات الجديدة ويسهمون بجدارة وحماس وفاعلية في المشروع. وهناك الفلاحون الذين يتساءلون عن موعد وصول الكهرباء « وتخرج قرية كاملة من قراهم لتخرج سيارة من سيارات السد انغرزت في الرمال » (ص ١٤٩) وهناك « ذهني » المسجون السياسي السابق، والهارب من أمر اعتقال جديد ليواصل نضاله في الكونجو، بعد أن عجز عن النضال هنا « حيث الكل بيأخذوا أرباحاً، مبسوطين، وبيقولوا آمين » (ص ٣٢٦).

حقاً، إننا نجد هذه الصور المشرقة، ولكن الجوانب السلبية تتغلب على الصورة العامة. وفي ضوء هذا ينفجر سؤال عن مستقبل هذا العمل. هل سوف تحول الأرض التي سيتيحها السد العالي إلى ملكيات عامة أم ستباع لمن يستطيعون شراءها؟ لمن المستقبل بين هذه العناصر التي يموج بها السد العالي؟ المقاولون هم « حكام المستقبل » (ص ٣٦٢). لعلها لم تكن نبوءة في الرواية لما تمّ في مصر بعد وفاة عبد الناصر من قيام السلطة الساداتية سلطة المقاولين والطفيليين، فلقد استكمل صنع الله ابرهيم روايته بين عامي ٧٢ - ١٩٧٣. على أنها نبوءة البناء الداخلي للرواية.

هذا هو جوهر رواية نجمة أغسطس أو رؤيتها: عملية بناء خلاق تجهض معطياتها سلطة قامعة، تستفيد من الفعل - التغيير - الإبداع ولكنها تقهر إنسانية الانسان وبهذا تفقد الفعل إبداعيته - بأعداء الفعل والإبداع، بقوى التدمير تتربص بالفعل المبدع وتجهضه. بالقوى غير الاشتراكية تزعم بناء الاشتراكية. على أن السد العالي في الرواية ليس إلا رمزاً للفعل المبدع في التاريخ الذي تجهضه وتسعى لقمعه قوى القهر والتدمير. إنها رؤية انسانية عامة وإن اتخذت من السد العالي رمزاً لها.

وتعبر الرواية عن رؤيتها هذه بأسلوبين كما أشرنا من قبل: - أسلوب سردي خارجي وأسلوب عمقي غنائي يتخذ مادته من الأحلام والذكريات ومذكرات الفنان ميكيل انجلو. ويتداخل ويتقاطع ويتواكب الأسلوبان بما يجعل عناصر الأسلوب الثاني تأويلاً وتعميقاً بالمناقضة أو المقارنة أو التكذيب أو الموازاة أو الرفض لعناصر الأسلوب الأول. على أن الأسلوب الأول ليس مجرد سرد مسطح تجزيئي تشييئي كما يقول د. الحلاق تمهيداً لاستخلاصه بعد ذلك: « ان الشبه كبير بين هذه التقنية والأشكال الجديدة التي تبنتها الرواية الأوروبية أكثر من عشر سنين » ثم لقوله بعد ذلك تحديداً بـ « التشابه الصارخ بين تقنية الرواية في نجمة أغسطس وبينها عند ميشيل بوتور في « التحور » ». حقاً قد نجد بعض التشابه في السرد الخارجي بين نجمة أغسطس والتحوّر. ولكننا سنجد الفارق الصارخ كذلك. فلن نجد في نجمة أغسطس سيادة منطق النظرة والتناول الخارجي المسطح المجزّأ الذي نجده في « التحور ». فالأسلوب الثاني الغنائي أو التفجيري في نجمة أغسطس يقاطع دائماً الأسلوب الأول ويعمق ويفجر دلالاته. وقد نجد في رواية « التحور » تداخلاً بين الحاضر والماضي بل والمستقبل. ولكن لا نجد فارقاً في لغة السرد سواء في الحاضر أو الماضي أو المستقبل. سنجد نفس اللغة الخارجية التجزيئية. وفضلاً عن ذلك فإن الأسلوب الأول للسرد في نجمة أغسطس ليس مجرد سرد مسطح تجزيئي كما هو الحال في « التحور » بل هو زاخر - بشكل غير مباشر بالدلالات المعمقة التي تعطي لهذا السرد نفسه بعداً ثانياً. وما أكثر الأمثلة. بل لعلي أشير إلى مثال ذكره د. الحلاق ليبرهن على تسطح وتجزيئية وآلية السرد في نجمة أغسطس. « سمعته يقول لسعيد إن البيجوم أغاخان تتصل به دائماً عندما تأتي إلى أسوان. وقال إنه يفكر في جمع المحاضرات التي يلقيها عن الاشتراكية على أعضاء الاتحاد

الاشتراكي ويتساءل د. الحلاق «ما العلاقة بين هذه العناصر؟ هل تترابط أكثر من ترابط حركات آلة؟».

والحقيقة أن العلاقة حميمة، إنها علاقة مناقضة تفجر السخرية بهذا الذي يتحدث على مستوى واحد عن البيجوم والاشتراكية! ويفضح بهذا حمقة بعض الذين يبنون السد العالي. ولأضرب مثالاً ثانياً بهذه الجملة «اصطف طابور من سيارات التاكسي يرتدي سائقوها الجلاليب» (ص ١٠٧). ليست هذه الجملة مجرد سرد مسطح خارجي. ففيها المفارقة بين التاكسي والجلابية التي يرتديها السائقون. ولأضرب مثالاً ثالثاً «استوقفنا أحد رجال البوليس الحربي ثم تركنا نمر، وبرزت أمامنا مئذنة الجامع وتحتها جموع من البشر لا تحصى» (ص ٤٩). ليس في هذا مجرد وصف سردي مسطح، بل تتوالى الصورتان لتفجر دلالة تعبيرية واحدة تربط بين السلطة والمئذنة. مثال أخير هو هذان السائحان الفرنسيان اللذان يريان جملاً وينبهران به «والتفت رينيه على الفور واستعد بالكاميرا لتصوير المعجزة المصرية». ليس في هذا تعبير مسطح خارجي، بل هو تعبير يمتلىء بالدلالة الساخرة. وما أكثر الأمثلة على ذلك في الرواية كلها. حقاً، لست أنكر امتلاء الرواية كذلك بكثير من التعابير السردية المسطحة المجزأة التي تثير السأم في كثير من الأحيان، على أن هذا لا يفضي بنا إلى مقارنتها أو مطابقتها بالأسلوب السردي في رواية بوتور «التحور» فضلاً عن أنه من الخطأ - في تقديري - أن تُفسر **بالآلة التي تشيء كل شيء** تأسيساً على أن نجمة أغسطس تتحدث - شأن «التحور» عن عالم ما بعد الآلة كما يقول د. الحلاق. إن التشيؤ في الأسلوب السردي عند بوتور صحيح، وإن كان تفسيره بمجتمع ما بعد الآلة تفسير ناقص، أما عند صنع الله ابرهيم فالتشيؤ ليس صفة أساسية لأسلوبية سرده، ولا يفسر بمجتمع ما قبل الآلة أو ما بعدها. فالملاحظ أن هذا الأسلوب السردي الخارجي عنده يغلب على القسم الأول والثالث، أما في القسم الثاني حيث يتفجر العمل - الآلة فيختفي تماماً هذا الأسلوب. ففي هذا القسم الثاني لا نجد ترقيماً بل نطالع قسماً كاملاً في جملة واحدة متصلة لاهثة منذ أول القسم حتى نهايته. هذا القسم هو انتقال من تراكم اللحظات والعناصر الخارجية في القسم الأول إلى مرحلة كيفية جديدة هي مرحلة التفجير، الفعل، التحقق. إنه الفعل الجنسي بين الأنا - الراوي وثانيا، وهو الفعل الفني الخلاق عند ميكيل انجلو، وهو الفعل المناضل المستشهد عند شهدي عطية، وهو تدفق مياه السد العالي. ولكنه فعل مأساوي كذلك لأنه فعل محاط بمحاذير، فعل يجهض بالسلطة القامعة، انتصار زاخر بالمعاناة والاستشهاد. ولهذا ينتقل السرد في هذا الجزء من الوصف الخارجي إلى التعبير التفجيري الغنائي الذي تتداخل وتتعانق فيه تداخلاً وتعانقاً عضوياً كافة عناصر الفعل بأبعاده المختلفة سواء كانت حلماً أو ذكريات أو واقعا في جملة واحدة متصلة يتألف منها هذا القسم. ولغة هذا القسم ليست لغة حلم، وهو لا يعبر عن حلم كما يقول د. بطرس. بل هو واقع متحقق متعدد الأبعاد يعبر عنه هذا الأسلوب السردي المتعدد الأبعاد المتداخلة. ولكنه كما ذكرت واقع انتصار مجهض، مُحاصر يلتقي فيه الإبداع بالقهر، الحب بالاستشهاد، التغيير بالتدمير. ولهذا يأتي الجزء الثالث وقد تجمعت فيه كل عناصر السلب. لقد اختفى الفعل باجهاضه اختفى الأسلوب التفجيري، ونعود إلى السرد الخارجي مرة أخرى تقاطعه ذكريات وأحلام الماضي لتفجر الدلالة السلبية للواقع المسرود، ولتبرز هذا الصدع القائم بين الفعل الخلاق وإنسانية الإنسان، بين السلطة والحرية، بين الكلمة والممارسة، ولا ينعكس انعكاساً رمزياً فحسب في هذا الصداع الذي يلازم الأنا - الراوي في القسم الأول والثالث، بل ينعكس كذلك انعكاساً تعبيرياً في أسلوب السرد ببعديْه الخارجي والعمقي.

وهكذا تنتهي الرواية لتبدأ رسالتها. «ذهني» الهارب من أمر اعتقال يواصل رحلته إلى الكونغو. أما أنا - الراوي فيرفض دعوة «ذهني» لمصاحبته، ويسأله: ونعمل أين في الكونغو، فيرد عليه ذهني «نحارب» فيجيبه الانا - الراوي «لا يا عم.. أنا حاربت كفاية» [٣٢٦ - ٣٢٧]

إن الرواية في النهاية تعبير عن أزمة ذلك المثقف العربي الذي يفقد الأمل عجزا عن مواجهة هذا الصدع، هذا التناقض الناشب بين الكلمة والممارسة، بين السلطة وانسانية الانسان، بين الواقع والحلم. ولهذا تعبر الرواية عن هذا الصدع وهذا التناقض تعبيراً ثنائياً استبعادياً **يفتقد النسيج الجدلي المعقد المتصارع في أحداثها، وتبرز رؤية إطلاقية على مستوى التاريخ كله للعلاقة بين طرفين**، فهناك دائماً طرف قامع وطرف مقموع، وهناك دائماً سلطة وضحايا وشهداء لهذه السلطة، وهناك فعل وقهر للفعل، وهناك أمل وإجهاض للأمل. ومن هذين الطرفين الاستبعاديين تصوغ الرواية عناصرها ومواقفها وأسلوب سردها ذي البعدين [وخاصة في القسم الأول والثالث]. على أنه في منتصف الرواية في جزئها الثاني تتداخل العناصر ويتوحد الأسلوب وذلك عندما يتحقق الفعل وتتفجر المياه، مياه النهر، ومياه الانسان ومياه الابداع. ولكن سرعان ما تطفو مرة أخرى في الجزء الثالث والأخير هذه الثنائية الاستبعادية على نحو أكثر حدة، لتنتهي الرواية بعدّها النزولي إلى فقدان الأمل والتخلّي. والرواية في دلالتها العامة وإن تكن تدين هذه الثنائية وترفضها، وتتطلع إلى الفعل الخلاق والخلاص بالحرية، فانها لا تتكشف في واقعها جدل الصراع الحي بين طرفي هذه الثنائية ولا تبرزه. ولهذا فهي تعبر عن رؤية أو أزمة هذا المثقف العربي السأمان المرهق اليائس الرافض، ولكنه كذلك.. الراغب عن الفعل.

ليست مأساتها إذن أزمة حداثة كما يقول د. الحلاق. وليست أزمة واقع ما بعد الآلة. فليست الالة في الرواية توأم السلطة - كما يقول كذلك - فالآلة في الرواية مصدر إبداع وإن كان هذا المصدر مجهضا بالسلطة القامعة. إنها تعبير عن أزمة الفصام بين الواقع والحلم، بين الإبداع والحرية، بين السلطة والديمقراطية، بين البناء وإنسانية الانسان في عالمنا العربي، وهي

تعبير كذلك عن أزمة المثقفين الذين لا يستبصرون بجدل الصراع بين هذه الأطراف ويعجزون عن المشاركة فيه.

ولهذا قد يكون من التعسف أن نتهم هذه الرواية كما اتهمها د. الحلاق بأنها ليست الرواية «التي حملت بها أرض مصر ولا أرض العرب»

وأخشى أن يكون وراء تقييم د. الحلاق موقفاً إيديولوجيا معيناً أكاد أحس به منذ بداية تحليله للرواية، واستطيع أن الخصه في النقاط التالية:

١- إن أزمة الواقع العربي هي أزمة حداثة، أزمة التقنية المقحمة علينا من عالم مغاير «أزمة مجتمع يجابه التصنيع. جبهته[٢] الآلة فمزقته» ولهذا تتكرر في دراسته أفعال مثل «دهمته الآلة» «سحقته الآلة» «وطأته الآلة» «محقته الآلة».

٢- وهي أزمة شكل حكم أقحم اقحاماً في مجتمع اعتاد على كل شيء سواه»[٣]

٣- وهي أزمة أعراف و«قوانين جديدة من عالم مغاير»[٤] أقحمت لتحل محل العرف القديم «الذي كان ينظم علائق المجتمع القديم ويعكس تصوراته بنفسه ومثله و«أساطيره» الذي تغذي ديناميكيته الخاصة»[٥] إنها إذن أزمة «الحكم والتصنيع».

٤- إن الاتحاد السوفيتي هو «مجتمع الآلة»[٦] ولهذا فلا يكاد يكون هناك فارق بينه وبين الغرب الاستعماري. والواقع انه منذ مفتتح مقاله يشير إلى هذا ضمناً عندما يقول «الثورة العمالية الأولى وقد آلت إلى ما آلت إليه»[٧] كأنما يضع الأمر في مقام البديهيات. وهو في موضع آخر يعلق على ما تشير إليه الرواية من فقدان الحماس في المرحلة الثانية لبناء السد، كما تشير إلى سلبيات في الاتحاد السوفيتي «وما علموا أن النبع من أصله مكدر وان الاحباط لم يأت جزافاً في المرحلة الثانية فجأة، إنه يرافق المغامرة منذ أن بدأت المغامرة. أفي مصر أو في بلد الاشتراكية الأول كان مبدؤها. فالمرحلة الأولى أي الحماس هو أيضاً مزيف..»[٨]

بهذه العناصر الايديولوجية يقيم د. الحلاق نقده نجمة أغسطس ويرفض مصريتها أو عربيتها. فهي رواية تقحم موضوعها على واقعنا كما تقحم تقنيتها، وكلاهما استورده الخبير الأجنبي! ولست في مجال الرد التفصيلي على هذه العناصر، وانا أكتفي بالقول بأن أزمة الرواية ليست ازمة مجتمع ما بعد الآلة، وليست الآلة فيها مصدرا لهذه الأزمة، وليست الأزمة في مجتمعنا العربي ناجمة عن التصنيع المقحم وإنما هي أزمة حكم او بتعبير أدق وضع طبقي سائد ولهذا فالحكم كذلك ليس مقحماً من الخارج اقحاماً مطلقاً بل هو ثمرة أوضاع وعلاقات قوى داخلية اجتماعية، وفضلا عن هذا فمن التعسف أن نضع تجربة الاتحاد السوفيتي على نفس مستوى الأنظمة الغربية الرأسمالية بحجة استخدام تكنولوجيا واحدة على حد ما يقول كتاب اليمين الأوروبي وبعض كتاب اليسار الفوضوي من أمثال ماركيوز وغيره.

حقاً، إن نجمة أغسطس تنتقد سلبيات في التجربة السوفيتية ولكنها بعناصرها وأحداثها ودلالتها العامة لا تتناقض مع هذه التجربة بل تشيد بأبنائها، على أن نجمة أغسطس وإن تكن لا تعبر في جوهر رؤيتها عن اللقاء بين الشرق العربي والغرب الاشتراكي، كما يقول الاستاذ محمد كامل الخطيب[٩]. فهي كذلك لا تعبر عن مجتمع ما بعد الآلة الغربي كما يقول د. الحلاق.

إنها رواية حملت بها أرض مصر بل الثقافة العربية المعاصرة، برغم ما يمكن أن نقوله عن تأثرها التعبيري ببعض أساليب التعبير الأوروبي المعاصر. وهي تعبير عن بعد مّن أبعاد أزمة تاريخنا العربي المعاصر وتجربة ابداعية بغير شك في بنائها الفني.

* * *

٢- وقائع حارة الزعفراني: مع وقائع حارة الزعفراني ننتقل إلى رواية أخرى تجري أحداثها كذلك على أرض مصر في مرحلة زمنية تالية مباشرة للمرحلة الزمنية لنجمة أغسطس. وإذا كانت نجمة أغسطس تحدد زمنها الواقعي بالمرحلة الثانية لبناء السد العالي، فإن وقائع حارة الزعفراني- برغم كثرة التواريخ المحددة بدقة متناهية لتفاصيل وقائع الحارة- لا تصرح بزمنها الخارجي إلا بشكل عارض في موضعيْن متباعدين من الرواية. ففي يوم ١٩٧١/٨/٤ نقلت أم صابر خبراً عن السيد أفندي الى الست أمينة [ص ١٢]، وهذا اليوم سابق على بداية الأحداث الجسيمة في الحارة. وفي حديث شخصية من شخصيات الحارة هو رمانة السياسي يذكر أنه سجن أربعة عشر عاماً من ١٩٥٤ إلى ١٩٦٤، هذا بخلاف سجنه الأخير. [ص٢٧٨]. ولا يمكن لسجنه الأخير أن يكون قد بدأ في عام ٦٤ مباشرة. ورمانة يعود من سجنه الأخير هذا مع بداية أحداث الحارة، نحن إذن في أواخر عام ١٩٧١ أو عام ١٩٧٢ أي في المرحلة ما بعد الناصرية مباشرة. والكاتب يحرص على تأكيد هذا التحديد الزمني، ليجعل من روايته شاهداً على عصر أو مرحلة، بل تسجيلاً لموقف منها. وفي هـذا تلتقي الروايتان «نجمة أغسطس» و«وقائع حارة الزعفراني». على أنها تلتقيان كذلك في أمرين آخرين: الأول هو **الجنس**، على أن الجنس في «الزعفراني» هو محور أساسي وان اتخذ طابعاً معكوساً هو فقدان الجنس أو العُنَّة. أما الأمر الثاني فهو **الطابع شبه التسجيلي**، شبه التقرير، الذي يشيع في كلا الروايتين وإن اختلفت طريقة التعبير عنه في كل منها. على أنه في رواية الزعفراني يتخذ منحىً أسطورياً أو سحرياً.

فماذا تقول رواية «الزعفراني».. وكيف؟.

منذ السطر الأول في «الزعفراني» نكاد نتعرف على جوهر وقائعها **وظاهر** الايديولوجية التي تلفّها. «مساء السبت أول

---

٢ - ٣ - ٤ - ٥) المقال المذكور سابقاً ص ١٤١

٦) المرجع السابق ص ١٣٩.

٧) المرجع السابق ص ١٠٢.

٨) المرجع السابق ص ١٢٣.

شعبان، وبعد انتهاء الأسطى عبده مراد من **صلاة العشاء بمسجد الحسين**، وحضور الاحتفال الديني الذي تقيمه **الإذاعة** بمناسبة غرة شعبان، حسم أمراً طال تردده، أسرع الخطى إلى حجرة **الشيخ عطية بأسفل** المنزل رقم ٧ **بحارة الزعفراني** » [ص ٧]. نحن إذن مع رجل **متدين**، يخرج من حفل ديني رسمي [الإذاعة التي تبث إيديولوجية السلطة] في حي شعبي فقير ليتجه إلى شيخ يسكن في **أسفل** منزل [مما يعطي دلالة على الفقر من ناحية، ثم دلالة **سحرية** ستتضح بعد ذلك] ليحل له هذا الشيخ أمراً.

الأمر الذي سيحله هذا الشيخ سينبع بالضرورة من **تدينه**، من إيديولوجيته الدينية، التي هي أيضاً إيديولوجية السلطة، وإن تكن متعارضة معها في الوقت نفسه، كما سيتضح لنا بعد ذلك من سياق الرواية. وفي هذا يكمن الالتباس في الدلالة الإيديولوجية للرواية بين إيديولوجية مضادة وهمية ظاهرة، وإيديولوجية مضادة حقيقية باطنة مما يسبغ على الرواية طابعها السحري والرمزي في آن واحد برغم - بل لعله بفضل - مظهرها التعبيري الواقعي التقريري بل التسجيلي.

إن خطى الأسطى عبده مراد إلى حجرة الشيخ عطية تتبعها خطى آخرين من سكان الحارة البسطاء، بحثاً عن حل للأمر نفسه.. فما هو هذا الأمر؟ إنه ببساطة العُنَّة التي أخذت تنتشر بين رجال حارة الزعفراني.

وقد يكون من الواجب علينا أن نعرض لبعض هؤلاء الرجال عرضاً سريعاً، فلعلنا نتبين حقيقة هذه العنّة، مصدرها ودلالتها:

١- الأسطى عبده: وهو سائق باحدى شركات الأوتوبيس، تدرج في أعمال كثيرة وخاصة في سواقة عربات تاكسي يملكها حجّاج! متزوج - أو يعيش - مع راقصة من راقصات الحرب العالمية الثانية، شرط حياتها معه أن يسقي جسدها يومياً.

٢- سيد التكرلي: موظف. قواد، يسوق الرجال لزوجته الحلوة المتعالية عن سكان الحارة.

٣- حسنين الحاروني راس الفجلة: مسحراتي الحارة، قبيح مشوه، متزوج من فتاة صغيرة جميلة منذ أن كان عمرها أربعة عشر عاماً، يملك مخزناً غريباً يحتوي على كل شيء من قطع الأثاث التاريخية الى المصاعد الكهربائية إلى المومياء الفرعونية.

٤- عويس الفران: فلاح صعيدي جاء إلى القاهرة ماشياً من بلدته البعيدة وهو في مطلع شبابه. امتهن اعمالاً شتى وامتهنته. وينتهي به الحال إلى أن يعمل في حمّام يمارس فيه الجنس مع « **عدد من الأفندية المحترمين، بعضهم يمثل مراكز مرموقة في المجتمع ويمتلك مصائر العديد من الناس وبعضهم مشاهير يظهرون في التلفزيون** » ص ٥٧. يحلم أن يستقر وأن يستقل وأن يشتري عربة يبيع عليها ما يشاء.

٥- **حسن الأنور**: موظف صغير. يتطلع عبثاً إلى رضاء رئيسه عنه. يحلم ان يصبح لولديه مستقبل طيب. يرتفع على مهانه وظيفته بأحلام وخيالات يقظة وخيالات يتراكب معظمها من تاريخ الحروب وقادتها العظام التي يحفظها عن ظهر قلب.

٦- **طاحون أفندي غريب**: سائق بمصلحة السكة الحديد. التقى يوماً بأحد الشيوعيين. لم يتعمق المذهب، وإنما تحول في رأسه إلى حلم كبير، بأنفاق يحفرها الاف البشر يأوون إليها في النهار ثم يخرجون في الليل ليسطوا على القصور والبنوك، حتى إذا سيطروا على ثروات الأرض خرجوا إلى النور يشيدون عالماً خالياً من الفقر والمرض.

٧- **الصول سلام**: كان في المعية الملكية. يتذوق الطعام قبل أن يتذوقه مولاه. يعيش أمجاد ماضيه وهواجسه.

٨- **منصور شعبان وشهرته رمانة السياسي**: شيوعي خرج من السجن في اليوم الذي بدأت فيه الوقائع الجسام في الحارة. خرج من السجن فاقداً لحماسه القديم، في رفاقه القدامى. لقد حل الحزب. « الوهن يدب في كل شيء ». يجد في حسان ابن حسن الأنور أملاً في بداية البناء من جديد.

٩- **نادر بسيوني الهجرس**: من الاخوان المسلمين. يبلغ البوليس عنه أقرب الناس إليه. والده.

وهناك العديد من الشخصيات الأخرى مثل عاطف الموظف الذي يعيش قصة حب حزينة يائسة ويتطلع إلى امتلاك مسدس. وروض فتاة الحارة الفقيرة التي تتطلع إلى الحب، والطاطوري صاحب المقهى الذي يحلم ببناء عمارة للناس لا يأخذ منها عليها خلو رجل، ونادية المدرسة العانس التي لا يهتم بها أحد، وحمد الصحفي - من خارج الحارة - الذي يعيش مأساة حب مجهض، إلى غير ذلك من نساء الحارة فضلاً عن شخصيات أخرى خارجها على مستوى العالم وان لم تكن ذات بروز وتحديد بقدر ما هي رموز وأقنعة.

ولو تأملنا هذه الشخصيات من سكان الحارة لوجدنا أنها تعاني أشكالاً مختلفة من القهر والاستغلال البدني أو المعنوي فضلا عن الإحساس بالمهانة أو الضياع.

هل إصابتهم بالعنة هي رد فعل نفسي لهذه المعاناة؟ إن الرواية لا تقدم الأمر على هذا النحو الآليّ المسطح. إن بعضهم يذهب إلى الشيخ عطية شاكياً ما أصابه من عُنّة، متطلعاً إلى الشفاء. فإذا بنا نتبيّن أن الشيخ عطية يعرف ما أصابهم بل إن ما أصابهم هو قرار منه، أصابهم ويصيب كل من سيتصل بهم من خارج الحارة، بل إن قراره هذا، طلمسه، سيشمل الدنيا وسائر الموجودات وجميع أنواع المخلوقات « ولن يفلح أي طلسم آخر في إفساد طلمسه » [ص ١٠٢] وهكذا تتخذ الرواية طابعاً سحرياً اسطورياً، وخاصة عندما تتواتر الأخبار ببداية انتشار العنة في العالم. على أنه برغم هذا الطابع السحري الأسطوري، فإننا سرعان ما نستشعر التباساً وخللاً في هذا الطابع السحري الأسطوري. فالعنة تكاد تبرز كموقف إرادي - وإن ظل خفياً كامناً - في تضاعيف الرواية. ليس موقفاً إرادياً فرضه هذا الشيخ عطية، فالشيخ عطية يكاد يكون شخصية خرافية

موهومة، لا وجود لها، بل يكاد أن يكون تجسيداً أسطورياً صنعه سكان الحارة أنفسهم، إنه وعيهم الجمْعي وإرادتهم الجمْعية. ولهذا فالعُنّة هي موقف إرادي من سكان الحارة صدر منهم عن هذا التجسيد الأسطوري لهمومهم ومعاناتهم جميعاً. ولهذا كان من الطبيعي أن الذي ينقل إليهم تعاليم الشيخ عطية «الموهوم» ويحظى وحده بلقائه هو عويس الفران الذي كان يبيع عصير جسده للأفندية المحترمين المرموقين في المجتمع ليتمكن في النهاية من شراء عربة يد يتحرر بها من استئجار الآخرين له، لجسده. ولم يكن وحده الذي كان يبيع جسده، بل كانت إكرام زوجة التكرلي تبيع جسدها للأغراب، وفريدة كذلك زوجة رأس الفجلة التي بيعت له وهي ذات أربعة عشر ربيعاً. بل سكان الحارة جميعاً يبيعون أجسادهم وكرامتهم وانسانيتهم في هذا المجتمع: سائق القطار، سائق الأوتوبيس الموظف الصغير حسن الأنور الخ.. الخ. إنهم جميعاً مذلّون مهانون. ما العمل؟ إنه الرفض للذل والامتهان، رفض للتدعير الجسديّ والمعنوي، بالعنّة، أو بما يمكن أن نسمّيه «الإضراب عن العمل... الجنس»، إنه فرار من المهانة، ولهذا تصبح التحية التي يلقيها سكان الحارة على بعضهم البعض «**هذا زمن** الفرار».

في «أرخص ليالي» ليوسف إدريس كانت المتعة الجنسية هي البديل الوحيد المتاح في عالم الفقر، ولكننا في رواية «الغيطاني»، في مصر السبعينات، يصبح انعدام هذه المتعة، والعجز أو التعجيز عنها هو الرفض، هو الفعل السلبي في مواجهة عالم التدعير والمهانة الجسدية والمعنوية. إنه الطاعون تحاصر «الحارة - المدينة - إنسانية الإنسان» نفسها به تحصيناً لها من طغيان طاعون أكبر. هو رفض سلبي لاستلاب الإنسان، وفضح رمزي لجوهر العلاقات السائدة في المجتمع البشري. والمتاجرة بإنسانية الإنسان. ولعل رواية الزعفراني في هذا تلتقي - وإن يكن على نحو مغاير - مع المسرحية اللبنانية المشهورة «إضراب الحرامية». لقد كان إضراب الحرامية عن السرقة كارثة فاضحة لمجتمع تقوم علاقاته اساساً على السرقة. وكان «إضراب» أهالي الزعفراني عن العمل الجنسي مثاراً لاهتمام أساس لطائفتين في المجتمع: **القوادين** الذين تحلقوا حول الحارة سعياً لاصطياد نسائها، **ورجال البوليس** [الدولة] التي راحت مكاتبها المختلفة تنسب هذا التحدي لأركان المجتمع إما للشيوعيين وإما للإخوان المسلمين أو بتعبير آخر تحرف القضية عن حقيقتها بل تطمسها تماماً كذلك.. ألم يصدر رئيس هيئة الاعلام تصريحاً رسمياً ينفي فيه ما يشاع عن حارة الزعفراني ويؤكد بأن أهالي الزعفراني يعيشون حياة عادية شأن كل أهالي العاصمة وغير العاصمة، ولا نستطيع إزاء هذه المزاعم إلا السخرية من صانعيها» [ص ٢٨٩]، وفضلاً عن هذا فإن هذا الإضراب الجنسي أو هذه العنّة لا تأخذ في الانتشار في عالم الرواية إلا في المجتمعات الرأسمالية أو في مجتمعات البلاد النامية أو المتخلفة مما يؤكد دلالتها الرافضة والفاضحة معاً لشكل معين من أشكال العلاقات الاجتماعية والطبقية، ومما يبرز الدلالة الإيديولوجية الحقيقية للرواية غير دلالتها الظاهرة.

ولهذا فقد يكون من التعسف بأن تتهم هذه الرواية بالتعارض الإيديولوجي كما يذهب الأستاذ الناقد فيصل دراج في بحثه القيم عن «الأدب - الإيديولوجيا»[١٠]، بل الذي يعتبرها «مثال هذا التعارض الأكثر فجاجة» لأنها «تبدأ من الواقع وفي علاقات الواقع المحددة لتصل في النهاية إلى «الماوراء» إلى السماء». إن رواية «الزعفراني - في الحقيقة - هي نقد للارض وان اتخذت من السماء أو الماوراء أو الأسطورة أو المظهر السحري وسيلة لذلك. **على أنها بوسيلتها هذه نفسها، وبما تثيره من مناقضات وسخريات بل وبأسلوب سردها - كما سنعرض لذلك بعد قليل - لا تنتقد الأرض فحسب بل تنتقد بشكل غير مباشر هذا النقد الأسطوري السماوي نفسه للأرض.**

إنها لا تكرس الرفض السلبي ذا الطابع السحري دلالةً إيديولوجيةً لها، بل تتخذه وسيلة رمزية صادقة لتحقيق إنسانية الإنسان وأشواقه في الخير والعدالة والمساواة والمحبة والسلام. حقاً، لقد قام بين «عاطف وروض» مستوى رفيع من الحب برغم - لا بفضل - عدم توفر الممارسة الجنسية بينهما، مما قد يؤكد في الظاهر الدلالة الإيديولوجية السلبية. إلا أن هذا الموقف في الحقيقة يعمق بعداً من الأبعاد الإيديولوجية للرواية وهو التطلع إلى الحب المتطهر من المصالح الطبقية والنفعية المباشرة.

على أن الرواية تجهر في أكثر من موقف مباشر أو عير مباشر، بل بأسلوب سردها بنقدها بل سخريتها لإيديولوجية الرفض السلبي، ولطابعها الأسطوري السحري.

فهي تعبر عن لسان العامل الشيوعي رمانة «أنه يرفض الاعتراف بالطلسم رغم سريان مفعوله عليه» [ص ٢٨٥]، بل تفسر سريان مفعوله عليه بموقفه المعنوي بعد خروجه من السجن بل أثناء وجوده فيه، بل تفسره «بسنوات الخلاف والتناحر وعدم الوحدة وضياع الهدف» بين الرفاق، بل بحل الحزب [ص ٢٨٦ - ٢٨٧]. إن هذا الرفض السلبي إذن هو امتداد أو هو نتيجة لظواهر سلبية في النضال. وهي ظواهر سلبية مرفوضة وبالتالي فالرفض السلبي مرفوض كذلك، ويخرج منه رمانة مع ازدهار الأمل فيه من جديد في الجيل الجديد المتمثل في حسّان.

والرواية كذلك تعبر عن لسان البراقدا رفضها «للزعفرانيزم»، وبأن «الصراعات الاجتماعية لن تحسم إلا بالنضال»، ولن تحسم بالوصفات السريعة أو الخوارق التي لا يدعيها إلا المجانين» [ص ٤٠٩ - ٤١٠].

بل إن الرواية تكاد تربط بين إيديولوجية الرفض السلبي والإيديولوجية الرسمية الدينية السائدة، برغم أن الرواية قد اتخذت من هذا الرفض السلبي نفسه وسيلة لرفض هذه الإيديولوجية السائدة نفسها وفضحها. وهذا ما يشيع التباساً في

---

(٩) المعامرة المعقدة: ص ١٨ منشورات وزارة الثقافه. دمشق ١٩٧٦.

(١٠) مجلة الطريق اللبنانية. عدد أكتوبر ١٩٧٩.

الدلالة الإيديولوجية للرواية ويسبغ عليها طابعاً سحرياً أسطورياً ظاهراً ما أكثر ما يشف عن دلالتها الإيديولوجية الحقيقية في حركة بنائها العام. إن الإيديولوجية السحرية ليست إلا إيديولوجية مضادة ظاهرياً للإيديولوجية السائدة. ولقد أشرت في البداية إلى العلاقة في الأسطر الأولى للرواية بين **الصلاة، وإذاعة السلطة الرسمية**، والذهاب إلى **الشيخ عطية**، ثم إلى **الشيخ عطية نفسه**، هذا الكائن الموهوم. وبقي أن أشير إلى أن كل من آمنوا بطلسم الشيخ عطية كانوا من البسطاء المتدينين، ذوي الشخصيات المأزومة الهشة التي لا تتعارض أحلامها مع الأحلام الاجتماعية السائدة البسيطة الممكنة في إطار الواقع الاجتماعي القائم: جهاز تلفزيون بقرص، عربة يد، مكتب في موضع لائق، نجاح الأولاد وحصولهم على شهادة عليا، محبة خالصة الخ.. الخ. حقاً، إن عالم الرواية قد جعل من هذه الممكنات البسيطة رموزاً لأحلام أكبر لا تتحقق إلا بتغيير شامل جذري وإيديولوجية ثورية فعالة. وبهذا أقامت الرواية بناءها الإيديولوجي السحري على تضخم التعارض بين جسامة المهام وسلبية الوسيلة مما يفجّر في دلالتها العامة لا في هذا الموقف الجزئي أو ذاك، في هذا الحوار والتصريح أو ذاك - حقيقتها الإيديولوجية الإيجابية.

ولهذا فإن هذه الرواية **لا تقدم رؤية مسطحة لواقعها ولأحداثها، أو رؤية ثنائية لطرفين يستبعد كل منهما الآخر** كما هو الشأن في رواية «نجمة أغسطس»، وإنما تقدم رواية «الزعفراني» **رؤية متشابكة متصارعة. فهناك طرف قاهر وطرف مقهور، ولكن هناك اشتباكاً بين هذين الطرفين، وبرغم أن هذا الاشتباك يستهدف تخطياً وتجاوزاً إلى عالم أفضل، فإنه اشتباك سلبي موهوم يتحقق على مستوى أسطوري سحري برغم مظهره الجدي المأساوي يثير الإشفاق والتهكم المر، ولهذا يبقى استهداف التخطي والتجاوز إلى عالم أفضل استهدافاً معلقاً يفرض إمكانية بل ضرورة اشتباك طرف آخر أكثر واقعية وفاعلية، نتبينه جزئياً في أحداث الرواية، ونستشعره في دلالتها العامة.** وهكذا تتداخل في رؤية الرواية مستويات ثلاث، يمتزج فيها الأسطوري بالواقعي، والممكن بالموهوم امتزاجاً صراعياً، تعبر عنه وتؤكده بنية الرواية والمستويات المتنوعة لأسلوبها السردي.

فالرواية تتخذ شكل التعبير التسجيلي التقريري الشديد الدقة، في توقيتاته المحددة وتفاصيل أحداثها الظاهرة أو الباطنة، الواقعية أو الموهومة. ولهذا لا تنقسم الرواية إلى فصول، بل إلى ملفات ومذكرات وتقارير وتلغرافات وأخبار وتحقيقات صحفية. في الملفات نتابع نمو الأحداث والشخصيات داخل الحارة على حين أن التقارير والتلغرافات والتحقيقات تخرج بنا من الحارة إلى العالم.

ولهذا فنحن نتابع بناء الرواية من أكثر من مستوى، فتارة من رؤية كاتب الرواية في شكل سرد خارجي، أو في شكل تأويل معمق، وأحياناً أخرى من خلال رؤية باطنية لبعض شخصياتها وأحياناً ثالثة من خلال التقارير والتلغرافات والتحقيقات الجافة. وبرغم تنوع مستويات الرؤية، فإن الطابع التسجيلي التقريري يغلب عليها جميعاً وإن اختلف أسلوب السرد في كل منها برغم طابعها المشترك. فقد يكون سرداً وصفياً خارجياً وإن كان زاخراً محتدماً بالمفارقات الدالّة، وقد يكون سرداً غنائياً حزيناً يتعمق بنا داخل الشخصيات [ما أكثر الأمثلة على ذلك، ولكني أخص بالذكر تلك المعركة الموهومة التي يخوضها حسن أفندي الأنور ضد أعدائه البيروقراطيين من شرفة منزله وهو في بزته العسكرية وقد تحلق حوله كل كبار القادة العسكريين في التاريخ]. على أننا نلاحظ أن أسلوب السرد في الجانب الأسطوري أو اللامعقول من الرواية أسلوب جاف شديد الجفاف، يكاد يصبح تسجيلاً تقريرياً صارماً مصمتاً، ولهذا ما أكثر ما يثير فينا الاحساس بالسخرية والتهكم **مما يكسر الأسطورة نفسها التي يسعى الكاتب إلى تأكيدها بهذا الأسلوب الصارم المصمت.** ولهذا لا تبقى في نفوسنا من الرواية إلا حقيقتها الصلبة، حقيقة مأساة هؤلاء البسطاء المذلّين المهانين الذين يتطلعون إلى العدل والسعادة والكرامة الإنسانية، وحقيقة الواقع المر المحيط بهم، وفيهم، **والذي ينبغي أن يتغير.**

على أن الرواية في الحقيقة مكدسة تكديساً لا حد له بالوقائع والأحداث التفصيلية الصغيرة. وإذا كنا نحس في رواية «نجمة أغسطس» ببعض السأم، فإننا نحس في رواية «الزعفراني» ببعض الإرهاق. ولكن لعل السأم هناك والإرهاق هنا أن يكونا بعداً تعبيرياً من أبعاد هاتين الروايتين.. وقد نحس أحياناً بالمغالاة الكاريكاتورية في بعض صور وتعابير «حارة الزعفراني»، وخاصة في الجانب الأسطوري أو اللامعقول منها. وقد يكون كذلك متعمداً لكسر هذا الجانب اللامعقول الأسطوري بالمغالاة في إبراز أسطوريته ولامعقوليته وقد يكون في الوقت نفسه وسيلة تعبيرية لكشف بشاعة الواقع، ولامعقوليته المتحققة بالفعل. ويكاد هذا الأسلوب التعبيري أن يكون من مميزات كتابات الغيطاني القصصية والروائية عامة.

على أن هذه الرواية - بصرف النظر عن دلالتها العامة - تقدم صوراً للشخصيات وللحياة في الحي الشعبي القاهري، وخاصة في منطقة سيدنا الحسين والدراسة والباطنية على نحو أعمق وأشد حرارة ومأساوية وحيوية من الصور التي يقدمها لنا نجيب محفوظ في رواياته التي اتخذت من هذه المنطقة مادة لها، فضلا عن أنها بتاريخها الزمني الخارجي المحدد داخلها وبدلالتها العامة التي عرضنا لها، تعد تعبيراً عن المحنة الفاجعة التي يُعانيها المجتمع المصري اليوم، دون أن يقلل هذا من رؤيتها الإنسانية العامة.

إنها بغير شك كذلك تجربة إبداعية جديدة - ببنائها الفني - في أدبنا المعاصر.

٣ - **يحدث في مصر الآن:** مع هذه الرواية كذلك نجد أنفسنا في تاريخ زمني محدد، إنه «الآن» في عنوان الرواية، ولكنه ليس «الآن» المطلق، وإنما هو «الآن» المحدد بتاريخ داخل الرواية

وخارجها. إننا في عام ١٩٧٤ وفي شهر يونية بالتحديد، وفي لحظة ذات دلالة تاريخية خارجية محددة كذلك هي زيارة نيكسون رئيس الولايات المتحدة الأمريكية لمصر. وهي ليست مجرد زيارة عابرة، وإنما هي تعبير واقعي عن مرحلة جديدة في تاريخ مصر؛ تلي المراحل السابقة التي عبرت عنها «نجمة أغسطس» و «وقائع حارة الزعفراني»، وهي مرحلة تبلغ فيها الأوضاع المصرية حداً من البشاعة لم يعد يملك أمامها «محمد يوسف القعيد» إلا أن يعبر عنها تعبيراً مباشراً جهيراً. لم تتحقق فحسب نبوءة «نجمة أغسطس» وأصبح «المقاولون» هم الحكام، ولم يعد يقتصر الأمر كما تعرض «وقائع حارة الزعفراني» على سيادة الاستغلال والامتهان الجسدي والمعنوي، بل بيعت مصر لأعدى أعدائها، والتقى هؤلاء الأعداء مع حكامها وفئاتها الطفيلية، فوق جسدها يبتزونه ويمتهنونه ويغتالونه.

والتاريخ خارج الرواية هو نفسه التاريخ داخل الرواية، وإن تركّز وتبلور وترمّز حول قرية مصرية يمر عليها قطار نيكسون، وتنعكس داخلها آثار زيارته لمصر ودلالتها. ولهذا فالرواية ذات طابع سياسي مباشر، لا تقف عند حدود المظهر التسجيلي أو التقريري الذي أشرنا إلى أساليب متنوعة له في «نجمة أغسطس» و «وقائع حارة الزعفراني» بل يتعدى ذلك إلى الفضح المباشر والإدانة المباشرة والدعوة الصريحة الجهيرة إلى الفعل المقاوم. ولهذا تثير الرواية قضية بالغة الأهمية هي مدى أدبية الأعمال الأدبية السياسية المباشرة. ولا تجدي الإجابة العامة على هذه القضية العامة. **ولعل التحليل المشخّص العيني لهذه الرواية أن يتيح لنا إجابة محدَّدة بحدود هذه الرواية نفسها.**

ونسأل سؤالنا التقليدي: ماذا تقول هذه الرواية .. وكيف؟.

تبدأ الرواية بخبر يسرد بشكل تقريري «اتصل رئيس مجلس قرية الضهرية تليفونياً بمعاون **نقطة بوليس** التوثيقية مباشرة، متخطياً عمدة البلد، أبلغه باعتداء عامل زراعي على طبيب الوحدة، وسبّه علنا في مقر **عمله الرسمي** أثناء تأديته لمهام وظيفته **أمام شهود**. والسبب قيام العامل الزراعي بعملية تزوير **ثابتة عليه**». ثم لا يلبث هذا الخبر التقريري أن يتحول إلى فعل في الصفحات التالية.

يقوم الضابط معاون نقطة البوليس بالواجب. ينقل إليه العامل الزراعي في عربة اسعاف (!) - لا تكاد تستخدم في القرية إلا لمثل هذه الأمور أو لأداء خدمات لأصحاب السلطة فيها -. وفي نقطة بوليس الضهرية يموت العامل الزراعي من التعذيب. وهكذا يجد الضابط ورئيس مجلس القرية والطبيب أنفسهم أمام مأزق لا بد من التخلص منه.

نحن في البداية أمام جريمة قتل تعسفي، وسرعان ما تتكشف عن آفاق أفسح وأعمق، سواء من حيث الأحداث التي تتضمنها أو دلالة هذه الأحداث. وتأخذ الرواية في فضّ هذه الأحداث والدلالات.

فهناك مهمة وظيفية رسمية كان يقوم بها الطبيب. ما هي هذه المهمة؟ وهناك اعتداء من جانب العامل الزراعي على الطبيب. كيف ولماذا؟ وتتفتح صفحات الرواية للتفاصيل. فالمهمة هي توزيع معونة أمريكية على أهالي القرية بمناسبة زيارة نيكسون لمصر، ومرور قطاره على بعض قراها ومدنها على إمتداد تحرك القطار. وتواصل الرواية في صفحاتها التالية في تحديد أشد لطبيعة هذه المعونة، وهو تحديد لا يتم دفعة واحدة بل يتوزع بين صفحات متباعدة. فالمعونة ليست مجرد صفيحة زيت وجوال دقيق، وعلبة سمن وشيكارة لبن جاف وقطعة جبن أصفر ملفوفة بسلوفان [ص ٩١]، وإنما تكمن وراءها دلالة أكبر «فالمراكب الأمريكاني راسية في الموانى فيها الخير ورزم الأوراق المالية والمصانع التي ستركب لتعمل فوراً. الرخاء الأمريكاني على الأبواب يطلب الاذن بالدخول [ص ٢٦]. وفي هذه المرّاكب كما يقال ويشاع «عيون للعميان. رئيس القرية يضايقه صلع يزحف على كل رأسه. في أمريكا زيت يكفي أن تمربه على الرأس ليطلع الشعر بعد يوم. الست نفوسه عاقر. لفّت الدنيا ولم تنجب... في البواخر علاج يجعلها تنجب سبعة من الذكور وثلاث من الإناث كالبدور» «ولهذا تحرك الكل: الكسيح والمصدور. الذين كانوا قد وصلوا إلى الحافة الأخرى من اليأس أعادهم الحلم الأمريكي إلى الحياة اليومية من جديد» [ص ٢٧]. فهذا الضيف الأمريكي «هو الانسان الوحيد في عالمنا القادر على حل مشكلة الشرق الأوسط، لن تذوق مصر لمدة قرن قادم طعم الحرب ابداً..... القاهرة ستتحول إلى مدينة من البولوبيف والاسكندرية تلال من الدقيق الفاخر، وبورسعيد اكوام من التليفزيونات وسيارات وأجهزة التسجيل والثلاجات والغسالات والسخانات... الخ الخ» [ص ١٥٥].

المعونة إذن ليست الزيت والدقيق واللبن والجبن، بل هي مستقبل كامل من الرخاء، هي مجرد رمز لوعد بحياة رافهة بفضل هذا الضيف الأمريكاني، الأمريكان. على أنها **في الحقيقة «وعد - فخ»، وايديولوجية تشاع وتذاع لتعمية البسطاء الفقراء الجوعى** من الفلاحين عن حقيقة ما يراد بهم، ولحشدهم وراء مصالح أخرى غير مصالحهم بل مضادة لمصالحهم. فهل يقدر هذا الحلم الأمريكي أن يصفّي «بحور الدماء القديمة والجديدة، والجراح ما زالت مطوية. وذكرى الشهداء وعددهم في الضهرية ثلاثة عشر في الحرب الأخيرة لم يمض عليها سنة واحدة [ص ٤٧]، ولكن هذه الاصوات التي تفضح الايديولوجية الوهمية - الفخ، سرعان ما تضيع بين حجة السلطة ومجاعة الفلاحين وبساطتهم. وتتحرك جماهير الفلاحين وراء مستغليهم في القرية لاستقبال الضيف الكبير، **تحقيقاً للأمل - الوعد**. فقد تساءلوا «متى نرى كل هذا؟» فقيل لهم «بعد مرور الموكب مباشرة بشرط أن تنجح الاستقبالات» ولم يكن الموكب كذلك، ولم تكن الاستقبالات إلا رموزاً لمعان أكبر، هي تدشين هذا اللقاء بين

نيكسون، أمريكا، وبين أصحاب المصالح في هذا اللقاء الذي يخرج عن حدود هذا الموكب وهذه الاستقبالات إلى حدود اللقاء المصلحي الكبير السياسي والاقتصادي. **وهكذا نتحرك في الرواية بين أحداث جزئية محددة تحمل دائماً مضامين ودلالات عامة. إن الحدث الجزئي بكل طبيعته الجزئية الحية هو في الوقت نفسه رمز لمعنى أكبر.**

ونعود إلى المعونة - الجزئية - الرمز. على من توزع؟ على الفقراء. على أن المعونة محدودة وفي الضهرية عشرون ألف نسمة ٩٠٪ منهم فقراء! ما العمل؟ وأخيراً يستقر الأمر على إعطائها للحوامل في الشهر التاسع فالحوامل في الثامن فالحوامل في السابع **وهكذا، حتى يشعر الأجنة أبناء المستقبل ويعترفون بالجميل الأمريكي.** إن المعونة لا تستهدف امتلاك الحاضر فحسب بل السيطرة على المستقبل كذلك. ويبدأ توزيع المعونة على الحوامل. ولكن أي حوامل؟ الذين كتب طبيب القرية أسماءهم في كشوفه، والتي راعى فيها علاقاته الطيبة بالأسر الكبيرة، وخاصة تلك الأسرة الغنية التي ترغب في مصاهرته والتي سوف تساعده في إقامة عيادة خاصة له في القرية. على أن أغلبهم لسن بحوامل أصلاً. بل يضعن على بطونهن خرقاً لاتخاذ مظهر الحمل، وما اكثر ما أخذت الواحدة منهن أكثر من معونة واحدة. إن الأمر يتوقف على كشوف الطبيب وأهوائه.

إن المعونة الأمريكية بمعناها المصلحي الكبير - تحسن معرفة طريقها إلى أصدقائها الطبيعيين، إلى المؤمنين المرحبين بها، لا إلى المحتاجين. وهنا يبرز كذلك هذا المعنى العام من الحدث الجزئي. وتستمر عملية توزيع المعونة ثم تتوقف فجأة. امرأة واحدة فقيرة هي «صدفة» يكتشف تزويرها. ادّعت الحمل وأخذت المعونة من غير استحقاق. ذلك أن اسمها لم يكن في كشوف الطبيب ولا في مخططات مصالحه الخاصة. وتقوم قيامة الدنيا، وتتحرك السلطة إلى بيت «صدفة» لتقبض في غرفتها العارية على جسد الجريمة، اللفائف والخرق التي أحاطت بها بطنها، وبقايا المعونة وهي على وشك اعداد طعام منها لأطفالها الجياع. ويعود زوجها «الدبيش» العامل الزراعي مرهقاً مكدوداً من عمله في حقل من حقول واحد من أصحاب الأطيان. في الصباح كان قد اقترح على زوجته أن تركّب بطناً صناعياً فكثير من نساء القرية يفعلن ذلك. ويعود من عمله آملاً في لقمة تختلف عن لقيّمات كل يوم ويعلم بالقصة ويذهب إلى الطبيب لبسائله ويتهمه بأنه الحرامي ويتهجم عليه [كما تقول رواية الطبيب] ويقبض على الدبيش وينقل إلى التوفيقية حيث يموت تعذيباً.

وهكذا كانت هذه المعونة سبباً في مصرعه. لأنه سقط في «الوعد - الفخ»، وتصور أن المعونة له ولأمثاله. وتنفجر الرواية بالأحداث الفرعية لتعمق دلالتها وتكشف لنا الخارطة الطبقية والمصلحية للقرية فضلاً عن إيديولوجيتها المسيطرة. ما العمل لاخفاء الجريمة؟ ويلتقي ضابط المركز والطبيب ورئيس مجلس القرية لتدبير الأمر. لا بد من اجراء تحقيقات واستدعاء شهود. لماذا؟ لاثبات أحد أمرين: **الأول:** أن وراء عمل الدبيش - عدوانه على الطبيب - بعداً سياسياً خطيراً. فليس الأمر مجرد عدوان على الطبيب بل هو عدوان على **الدولة التي يمثلها**، بل هناك «ما يربط هذا العدوان بالتيار الذي انتشر في الضهرية قبل زيارة الضيف الأمريكي الكريم حيث نظرت مجموعة معينة إلى الزيارة الكريمة بامتعاض ورفض». [ص ١١٧] وتساق الأدلة على ذلك، فأهالي شهداء الحروب الأربعة يتحدثون. وفي حواري الضهرية يمشي شبان بترت أذرعهم وأرجلهم والبعض يسير بعين واحدة من ضحايا حروبنا مع العدو. وكان لظهورهم المفاجيء أكثر من دلالة. مع حديثهم عن امداد أمريكا لاسرائيل بالسلاح» [ص ١١٧] ولهذا لا يستبعد التقرير الذي يكتب في هذا الشأن أن يكون هذا العامل الزراعي مأجوراً. وإن عدوانه على السيد الطبيب لاستخدامه ضد المعونة الأمريكية والزيارة. ومن الصعب على الدبيش القيام بهذا العمل بمفرده. توجد جماعة أو تنظيم نفذ هذه العملية. وهناك جهة ما انفقت على الحكاية أموالاً ضخمة. **نفس المنهج الإيديولوجي البوليسي الذي عبرت عنه جزئياً، «وقائع حارة الزعفراني» لمحاولة حرف الأنظار عن الحقيقة. على أنه هنا يفضح بشكل غير مباشر حقيقة المعونة الأمريكية، وينقلها من حدودها الجزئية إلى دلالتها العامة.**

أما الأمر الثاني الذي بذلت محاولات لاثباته كذلك فهو أن «الدبيش» شخص لا وجود له في القرية أصلاً. من قال ان هناك عاملاً زراعياً بهذا الاسم؟ فليس هناك اسم كهذا في سجل المواليد أو سجل الوفيات أو سجل الزيجات. وليس هناك صورة له، أوصورة تذكارية لحفل زفافه. والبيت الذي يُزعم أنه يسكنه ليس ملكاً لشخص اسمه «الدبيش». ولا توجد أوراق تثبت ملكيته له. وفضلاً عن هذا فليس عضواً في الاتحاد الاشتراكي وليس له اسم في مكتب رعاية عمال التراحيل. وحتى مسألة ادعاء قتله، فأين جثته. جسم الجريمة هو الجثة. فأين الجثة. إن «الدبيش» لا وجود له حياً أو ميتاً.

ولعلنا نذكر أن نفس هذا المنهج الايديولوجي البوليسي قد عبرت عنه وكذلك جزئياً «وقائع حارة الزعفراني» لمحاولة طمس الحقيقة واخفائها تماماً. على أنه هنا يفضح بشكل غير مباشر كثيراً من حقائق الأوضاع الاجتماعية داخل القرية، وينقلنا من محاولة الإخفاء الجزئية إلى فضح حقيقة أكبر على نحو تهكمي يقطر مرارة.

ومضي بنا الرواية لتواصل كشفها لخارطة الاوضاع الطبقية والايديولوجية في القرية. فإلى جانب الطبيب الذي يتطلع إلى إقامة عيادة خاصة له فيها والذي يتقرب إلى العائلات الكبيرة، هناك رئيس مجلس القرية الذي يقضي أغلب لياليه مع عشيقته في

الاسكندرية، والذي يحلم بأن يكون حسن استقبال نيكسون وسيلة لترقّيه، وهناك الاقطاعي طبعة ١٩٧٥ - كما تقول الرواية - الذي يحضر للإدلاء بشهادته ضد «الدبيش» والذي يتحدث عن «الفقراء الطماعين» «مع أن المال زائل ويجب على الفقراء أن يتحلوا بالصبر والقناعة والعمل الصالح»، والذي يحذر الحكومة «الذي شعرت في ظلها بالأمان» [ص ٦٩] من امثال الدبيش، وهناك رئيس الاتحاد الاشتراكي في القرية، الذي يتمسك تمسكاً شكلياً بما يسميه سيادة القانون [ص ١٤٥] متخذاً هذا ذريعة للتنصل، من الجريمة، والذي يؤكد لسامعيه - وهو رئيس التنظيم السياسي المثل المفيد «**خلّيك في حالك، يزيد راسمالك**»، وهناك المثقف الذي تعلم في أمريكا، والذي يقترح تحويل الدبيش إلى مشروع استثماري، «ونستفيد من عصر الانفتاح الاقتصادي ونلاقي مستثمر أمريكي يدخل بـ ٤٩٪ من رأسمال المشروع» [ص ١٦١].

والرواية بهذه العناصر والمواقف الطبقية والايديولوجية تشير إشارة نقدية جهيرة لعناصر ومواقف تسود في الواقع الخارجي، على أنها بهذه العناصر والمواقف تعمق الدلالة الحقيقية للجريمة داخل الواقع الخاص للرواية والرواية تحدد بحسم ووضوح من القاتل: فعندما يسأل أحد شخصيات القصة زائراً غريباً مجهولاً: مين القاتل» دارت عينا الغريب على أشياء كثيرة، فيللا الطبيب، مكتب رئيس مجلس القرية، ودوار العمدة وعمارات الأغنياء وادارة رعاية عمال التراحيل ومقر الاتحاد الاشتراكي العربي، ومدفن باشا سابق أعده لكي يدفن فيه بعد موته، ويبدو أنه لن يموت ابداً، فها هو زمنه يعود أقوى من الأربعينات. أشارت عينا الغريب للتوفيقية وإيتاى البارود والقاهرة. سمعا صوت القطار من بعيد. دارت يده لترسم كل الاتجاهات من حوله» [ص ١٠٧]. لم تدون الجريمة ضد مجهول كما في يوميات نائب في الأرياف لتوفيق الحكيم أو ضد المجتمع بشكل غامض، وانما **تحدد المجرم طبقياً**. والرواية لا تنتهي بفضح جريمة وتحديد دلالتها العامة، فحسب، فالجريمة مستمرة، فصدفة زوجة الدبيش ما تزال هناك هي وأولادها تواجه مصيراً مظلماً. تستطيع أن تحصل على جنيه واحد في الشهر معونة لها لو تمكنت من إحضار عشرات الأوراق والتوقيعات الرسمية التي لا تستطيع احضارها. وتواصل صدفة وآلاف من أمثالها طريق الشقاء والقهر.

حقاً، هناك في القرية من يتساءلون ما العمل، يعون الجريمة، ويدركون أبعادها ولكنهم لا يملكون القدرة على مواجهتها.

ولهذا يبدو عالم الرواية مقسماً إلى أطراف ثلاثة أساسية، **طرف قاهر مخادع متحكم، وطرف مقهور مخدوع، وطرف ثالث بينهما يعي القهر والخداع ويرفضهما ولكنه عاجز عن الفعل. ثم يأتي بعد ذلك طرف رابع دخيل ولكنه يشكل عنصراً أساسياً من بنية عالم الرواية هو مؤلف الرواية نفسه باسمه الحقيقي «محمد يوسف القعيد»**. إنه يتدخل في الرواية لا بالتعليق على الأحداث فحسب، بل باللقاء المباشر مع اشخاصها والحوار معهم ثم بتعميق الدلالة العامة للرواية، ويكاد يمثل في الرواية ضمير القارىء ووعيه الممكن. وفضلاً عن هذا، فإن عالم الرواية يبدو - برغم مكانه المحدد وحدثه المحدد الذي تصورها الرواية تصويراً تفصيلياً تسجيلياً دقيقاً - **رمزاً لدلالة أكبر من هذا المكان** وهذا الحدث. بل لعل التحديد الزمني الخارجي للرواية أن يكون عاملاً فعالاً في الارتفاع بالمكان والحدث المحددين إلى هذه الدلالة الأكبر. وهكذا **يصبح التسجيل قوة تخييل**. بل إن تدخل المؤلف باسمه هذا التدخل المباشر لا يلغي الطابع المتخيل في الرواية، بل لعله أن يضاعفه، ذلك أن تدخله يُستشعر كحيلة فنية لتأكيد واقعية الحدث الروائي لا أكثر، ولإضافة عنصر فعال في القرية لم توفره ظروف القهر والتخلف فيها، يعمق أحداثها ويفسرها ويضفي عليها بعض الدلالات. إنه في بداية الرواية يدعونا إلى المشاركة في كتابة رواية عما يحدث في مصر الآن. وهو يعبّر بعد ذلك عن رفضه لأساليب تجارة الرواية في زماننا، ويعلن تنازله عن كل أسلحة كتاب الرواية القديمة والحديثة على السواء. وفي قلب الرواية يلتقي بزوجة العامل الزراعي المقتول، ويذكر لقاءه السابق بزوجها مبدياً الرأي في حقيقة ما حدث، وهو أحياناً يصرح بأنه يرفض مواصلة سرد بعض التفاصيل خشية تعطيل الحدث الرئيسي، على أنه في النهاية يتدخل تدخلاً جهيراً مثيراً بعض التساؤلات الايديولوجية: هل هذا ما يحدث في مصر فقط؟ ويعترف أن المسافة ضخمة بين العنوان والمعنى، بل يعترف بأن قيوداً كثيرة بعضها كان في داخله هي المسئولة عن هذه المسافة، ثم يدافع عن نفسه في مواجهة من يتهمونه بأنه أجهض ثورة الفلاحين، مبيّناً أن الفلاحين لم يتحركوا بعد مقتل الدبيش، نتيجة للخدر الأيديولوجي الذي يسيطر عليهم، ثم لا يلبث أن يتحول دفاعه إلى دعوة وتوعية «إن هناك اكثر من الدبيش يموتون في كل لحظة..... ما حدث غير عادي. وتحويله الى امر عادي ويومي متكرره خيانة يجب الوقوف في وجهها. ثم لا يلبث ان يتحول إلى محرض: اولئك الذين يزدادون فقراً كل لحظة في ريف مصر..... يبدو انهم بلا ذاكرة. لهذا نسوا مثلاً من الزمان القديم..... تقول كلماته: قال: يا فرعون إيش فرعنك. قال: ما لقيتش حد يردني». ص ١٧٤ - ١٧٥ وتنتهي الرواية بهذه الكلمات التي تستكمل كلمات أخرى في مستهلها عن ابي ذر الغفاري، عجيب لمن لا يجد القوت في بيته.. كيف لا يخرج على الناس شاهراً سيفه».

والواقع أن هذا التدخل الملح للمؤلف في الرواية بل في بلورة دعوتها التحريضية الأخيرة، يذكرنا بالمنهج البرختي في مسرحياته، وإن اتخذ في هذه الرواية أسلوباً مختلفاً. وكما أن المباعدة Distantiation في المسرح البرختي لا تلغي الجانب المتخيل في هذا المسرح، بل لعلها تضاعف من دلالته الواقعية، فإن تدخل المؤلف في هذه الرواية لا يخل بطابعها المتخيل كذلك بل يعمق الاحساس بواقعية الحدث الروائي نفسه. وبتعبير آخر، إن التعبير السياسي المباشر في هذه الرواية لا يتنافى ولا يطمس فنيتها

الروائية، وخاصة أن المؤلف احتفظ لها بمستويات سردية مختلفة ولكنها مضمونة. فهو تارة مستوى السرد التسجيلي التقريري، وهو تارة ثانية مستوى السرد الانفعالي الغنائي وهو تارة ثالثة التحليل الفكري وهو تارة رابعة يستعين بالحوار بمستويات مختلفة كذلك فهو تارة حوار إعلامي وهو تارة أخرى حوار إفضائي عميق. وفضلاً عن هذا فإن الرواية لا تعبر عن احداثها، ولا تقدم شخصياتها بطريقة طولية، **بل بطريقة تكاد تكون إهليلجية**، فهي تبدأ من نقطة، ثم تتحرك عنها، ثم سرعان ما تعود إليها حاملة عناصر جديدة، ثم تعاود حركتها الصاعدة وعودتها الهابطة الأكثر غنىً، وهكذا تواصل ارتفاعها ونموها حتى تفجيرها التحريضي الأخير، **بل تنمو أحداثها وتبرز شخصياتها أحياناً بطريقة عكسية** أي نبدأ من النهايات لنعود إلى البدايات. مما يشكل وحدتها الصياغية رغم تنوع أساليبها السردية. إن هذه الرواية وإن تكن رواية سياسية مباشرة تعبر عن حدث واقعي مباشر، إلا أنها ليست **تقريراً سياسياً**، بل هي أولاً وأخيراً **رواية أدبية**، تبرز أدبيتها من أسلوب بنائها الخاص، الذي يشكل مستويات متنوعة من السرد التعبيري ومن البناء الداخلي المنظور، ومن الوحدة الصياغية والدلالية.

وليس هناك تعريف محدد قاطع للشكل الروائي، وليست هناك صيغة أو وصفة جاهزة نهائية تحدّد لنا أدبية الأدب، بل تتنوع الأشكال وتنمو وتتجدد بتنوع التجارب والدلالات ونموها وتجددها.

إن فضيلة هذه الرواية الأدبية، ليست فحسب في أنها «لم تهرب، لم تخن» في مواجهة الواقع الراهن في مصر الآن على حد تعبير مؤلفها يوسف القعيد في الغلاف الأخير لروايته، بل إن جرأتها السياسية أو الدلالية عامة تمتزج امتزاجاً عضوياً بجرأتها التشكيلية الفنية، وتضيف إضافة جادة إلى الملحمة الريفية المصرية التي قدمها لنا يوسف القعيد في سلسلة رواياته السابقة، وإلى تراثنا الروائي العربي المعاصر.

٤] **كلمة أخيرة**: لعلنا لاحظنا في هذه الروايات الثلاث، أموراً تجمعها وأموراً تمايز بينها:

أ) فمن ناحية، نتبين أن واقعاً تاريخياً مباشراً محدداً - وإن تتابعت لحظاته - يكاد يكون نقطة استلهام هذه الروايات الثلاث. وهو واقع يمتد من المرحلة الثانية في بناء السد العالي خلال النظام الناصري [نجمة أغسطس] إلى المرحلة الأولى من النظام الساداتي [وقائع حارة الزعفراني] فالمرحلة الراهنة من هذا النظام، [ما يحدث في مصر اليوم]. ولهذا فالتاريخ الخارجي حاضر حضوراً قوياً في هذه الروايات الثلاث، وتحرص هذه الروايات على تحديده تحديداً تسجيلياً داخل بنيتها الفنية، فضلاً عن أنّها تستمد منه عناصرها وأحداثها ودلالاتها العامة.

ولهذا فبالرغم من الخصوصية الأدبيّة لهذه الروايات الثلاث، فإنها معلولة لهذا الواقع التاريخي المحدد، أي هي ثمرة له وتعبير عنه، ولا نفهم أبعادها فهما حقيقياً عميقاً بغير استحضاره، دون أن يجعل هذا منها استنساخاً لهذا الواقع.

ب) على أننا من ناحية أخرى نتبين بين هذه الروايات الثلاث تشابها في بعض المظاهر التعبيرية السردية، لعل من أبرزها المظهر التسجيلي التقريري. ولعل هذا المظهر ينبع من النقطة السابقة، أي تعبير هذه الروايات عن لحظة محددة من واقع تاريخي محدد، فضلاً عن الحرص على تحديد دلالة هذا الواقع واتخاذ موقف منه. ولهذا أقول إن هذا المظهر التسجيلي والتقريري في التعبير الفني مرتبط بطبيعة الواقع الخارجي المعبر عنه، فضلاً عن طبيعة رؤية هذا الواقع. حقاً، إن مظهر التسجيلية يختلف في كل من هذه الروايات الثلاث. ففي «نجمة أغسطس» تصبح التسجيلية تصويراً خارجياً للأحداث والوقائع والأشياء التفصيلية. وهي لا تصدر - كما أشرنا من قبل - عن مجرد استنساخ لمنهج الرواية الفرنسية الجديدة، بل تصدر أساساً عن طبيعة التجربة الروائية ورؤيتها. إنها تعبير من ناحية عن مسافة بين الانا - الراوي و«الأشياء - الناس». هذه المسافة التي ولّدتها سنوات السجن والتعذيب التي قضاها الأنا - الراوي، والأمل الذي يفتش عنه في بناء السد العالي والتناقض الذي يستشعره بين هذا البناء وقوى القمع المتربصة به، المجهضة لمعطياته الانسانية. وأضيف إلى ذلك رؤية الرواية التي يتقاسمها طرفان استبعاديان طرف قامع وطرف مقموع. ولهذا فإن هذا السرد التسجيلي الخارجي يقاطعه دائماً سرد غنائي داخلي، يعمق هذه الرؤية الثنائية الاستبعادية للرواية، التي تنعكس في الطابع الثنائي للسرد، والذي يعبر بدوره عن موقف من الواقع يفتقد الصّراعية، بل يكتفي بالرفض وفقدان الأمل والتخلي.

أما المظهر التسجيلي في «وقائع حارة الزعفراني» فيتخذ في أغلب الأحيان مظهراً سحرياً اسطورياً يصل أحياناً إلى حد المغالاة الكاريكاتورية يكسر هذا المظهر السحري الأسطوري نفسه. ونتيجة للرؤية المتشابكة المتصارعة التي تتسم بها هذه الرواية، تتعدد وتتداخل أشكال سردية أخرى؛ فإلى جانب التسجيل السحري، هناك الوصف الخارجي وإن تميز بالاحتدام، وهناك التعبير الانفعالي الغنائي. وليس المظهر السحري التسجيلي في الرواية إلا وسيلة ملتوية توظفها الرواية لفضح الواقع القامع وتمرير إيديولوجيتها الرافضة له، الداعية إلى تغييره.

أما التعبير السردي التسجيلي في رواية «ما يحدث في مصر اليوم» فهو انعكاس لدعوتها السياسية الفاضحة الرافضة التحريضية المباشرة، ولكن رؤيتها لتعدد أطراف الواقع [الحقيقي أو المتخيّل الروائي] يفرض عليها مستويات أخرى من التعبير السردي كالتعبير الوصفي والتعبير الغنائي والتعبير التأملي فضلاً عن الحوار الذي تمتلىء به الرواية.

وهكذا تتلاقى هذه الروايات الثلاث في الحرص على تسجيل الواقع [الحقيقي أو المتخيل] تسجيلاً تتنوع المواقف منه مما يؤدي كذلك إلى تنوع أشكال سرده.

حـ) ولعلنا تبينا بشكل عابر في النقطة السابقة أن اختلاف المواقف والرؤى والدلالات هي مصدر أساسيّ في تغذية بنية السرد وتحديد معمار عالمه الخاص.

ففي رواية « نجمة أغسطس » تبرز الدلالة العامة لها في هذا التناقض الحاد الاستبعادي بين السلطة والفعل الخلاق، وتفضح الرواية هذا التناقض وترفضه، وإن لم تستبصر بحركته الصراعية. ولهذا تتسم دلالتها العامة بالطابع المثالي الثقافي المجرد.

وفي رواية « وقائع حارة الزعفراني » تبرز الدلالة العامة في رفض عالم الاستغلال والامتهان الجسدي والمعنوي، وهي تفضح هذا العالم، وإن تكن تعبر عن عناصره المتشابكة المتصارعة فيه ومعه المتطلعة إلى تغييره سواء على المستوى الموهوم أو المستوى الموضوعي الممكن، ولكن تتسم دلالتها بالطابع العقلاني الشعبوي المديني.

وأما رواية « ما يحدث في مصر اليوم » فتبرز دلالتها في إدانة الاستغلال والتبعية والاستسلام للعدو الأمريكي - الاسرائيلي، وفي فضح الفئات الاجتماعية المرحبة بهذا العدو، المتطلعة إلى الارتماء في أحضانه، فضلا عن فضح إيديولوجيتها السائدة، والدعوة الجهيرة المباشرة إلى المقاومة والتغيير. وتتسم دلالتها بالطابع الانفعالي العاطفي النابع من تجربتها الريفية.

من هذه الدلالات والمضامين الثلاثة، تنبع الأشكال التعبيرية المتنوعة، المتشابهة والمتغايرة، في بناء الروايات الثلاث. على أن هذه الروايات بما تتشابه به، وتتغاير فيه، تعبر تعبيراً واعياً حيًّا فنياً - وإن اختلفت مستوياته - عن محنة واقع تاريخي محدد، هو الواقع المصري الراهن، ويتلاقى فيها التاريخ والفن والدلالة تلاقياً حاراً عضوياً يعمق وعينا بهذا الواقع - الفاجع - المحنة، ويشحذ نضالنا من أجل تغييره، فضلاً عن أنه يُغني تراثنا الأدبي العربي المعاصر.

وما أكثر الأدباء المصريين الآخرين الذين يشاركون اليوم داخل مصر، بكتاباتهم الابداعية ونضالاتهم العملية وتضحياتهم الغالية في مواجهة « ما يحدث في مصر الآن »، وأنه ليشرفني ويسعدني أن أبعث إليهم من ندوتنا هذه بأخلص تحية وأعمق تقدير وإكبار.

دار ابن خلدون
للطباعة والنشر والتوزيع

IBN KHALDOUN
PUBLISHING HOUSE

□ قلب الحب - شعر	قاسم حداد	٧,٠٠ ق.ل
□ تاريخ مصر الاقتصادي - الاجتماعي	أحمد صادق سعد	٢٨٠٠ ق.ل
□ أغنيات للحرية - شعر	بول إيلوار ترجمة عبد الوهاب البياتي	٥,٠٠ ق.ل
□ من التراث إلى الثورة	د. طيب تيزيني	١٦٠٠ ق.ل
□ الأممية الشيوعية وفلسطين	د. ماهر الشريف	١٨٠٠ ق.ل
□ أسطورة الحلاج	سامي خرطبيل	١٤٠٠ ق.ل
□ الحكايات الشعبية العربية	شوقي عبد الحكيم	١٣٠٠
□ المكارثية والمثقفون	شهادات أدباء وفناني أميركا الكبار د. ميكال دي خوية	
□ القرامطة	ترجمة حسني زينة	١٤٠٠ ق.ل
□ نيرودا عاشق الأرض والحرية - دراسة ومنتخبات شعرية -	ترجمة أحمد سويد	١٢٠٠ ق.ل
□ دراسات لغوية في ضوء الماركسية	تعريب د. ميشال عاصي	٦,٠٠ ق.ل
□ الانتقال من الاقطاع إلى الرأسمالية	مجموعة من الباحثين الاقتصاديين ترجمة عصام الخفاجي	١٢٠٠ ق.ل

بناية ريفييرا سنتر - كورنيش المزرعة - الهاتف: ٣١٢٣٣٥ - ص.ب: ١١٩٣٠٨ - بيروت - لبنان