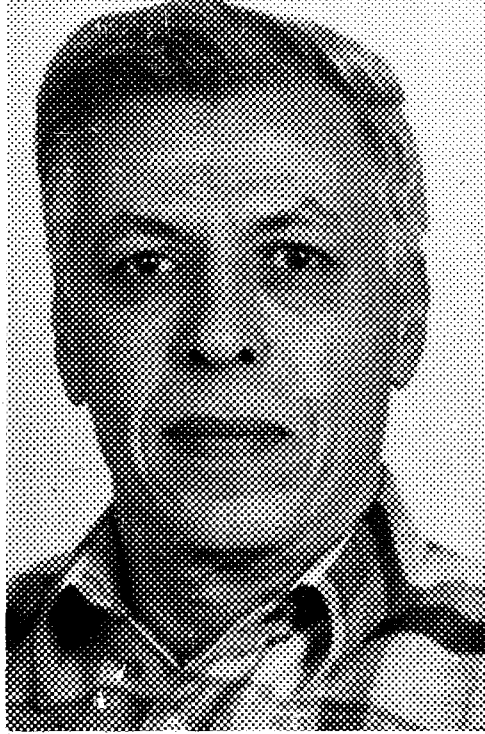


# قراءة في التجريب الروائي عند محمد البساطي\*

إبراهيم فتحي

أوسكار وايلد - نقلاً عن دايفيد لودج -  
«أن الحياة هي التي تقلد الفن، لأننا  
نشكل صورة الواقع الذي نعقله عبر  
البنى العقلية، وهي بنى ثقافية في  
الأساس وليست طبيعية، وأن الفن هو  
الأقدر في أغلب الأحيان على تغيير  
وتجديد تلك البنى عندما تتبلى أو تصبح  
الـية». وهذا التصور المقلوب للعلاقة بين  
الفن والواقع يطرح السؤال التالي: ما  
الذي يحاكيه الفن أو من أين يجيء؟  
وتكون الإجابة أنه يحاكي الأعمال الفنية  
الأخرى. فالأعمال لا تُصنع من تجارب  
الحياة، ولكنها تُصنع من التقاليد الفنية  
التي تُستكشف مقدرتها اللغوية وإمكاناتها  
الشعرية. أي أن هناك مملكةً جماليةً  
مستقلة. ويرتب ياكوبسون على التضاد



سأحاول إجراء حوار مع رؤى  
نقدية متعددة تتناول أعمال الروائي  
محمد البساطي، وتشير إلى ما زاوله  
من تجديد وتجريب. وأبدأ بالناقد د.  
صبري حافظ<sup>(١)</sup> وهو يناقش اثنتين من  
روايات محمد البساطي هما المقهى  
الزجاجي والأيام الصعبة اللتان  
صدرتا لأول مرة عام ١٩٧٩ في  
بيروت. والناقد يربط بين البساطي  
وبين جيل الستينات، الذي حاول كتابه  
أن يستشرفوا بالأدب المصري  
والعربي آفاق حساسية جديدة ذات  
ملامح بنائية ومضمونية متميزة. ويرى  
الناقد أن الحساسية الجديدة تكشف  
عن نفسها في محاولة إرهاف حدة  
الجدل بين الواقع واللغة، بين الحسي

واللفظي. وهو يرى أن الدراسات اللغوية الحديثة قد حسمت  
مسألة أن الواقع ليس لفظياً وأن اللغوي ليس واقعياً؛ فالبناء  
الروائي اللغوي بناءً إشاري خاص، له استقلاليتُه عن العالم  
الحسي وعلاقته به وتفاعله معه في أن.  
ولكن من الواضح أن تلك التفرقة الجازمة بين اللغة  
والواقع لا تقتصر على الحساسية الجديدة وحدها، بل تنطبق  
أيضاً على الرواية الواقعية التي يرى أنصارها أنها تصور  
الواقع في الأذهان عن طريق انعكاسه الإيديولوجي عبر  
العلامات اللغوية؛ فقد يكون الواقع نصاً تحتياً مرتبطاً  
بالواقع اللغوي. فهذه التفرقة الجازمة بين الواقع واللغة عند  
صبري حافظ، بدلاً من مجرد التمييز بينهما، نفعته إلى  
الموافقة على تهميش الواقع ومنحه دوراً ثانوياً. فهو يرى، مع

الواقع لا تقتصر على الحساسية الجديدة وحدها، بل تنطبق  
أيضاً على الرواية الواقعية التي يرى أنصارها أنها تصور  
الواقع في الأذهان عن طريق انعكاسه الإيديولوجي عبر  
العلامات اللغوية؛ فقد يكون الواقع نصاً تحتياً مرتبطاً  
بالواقع اللغوي. فهذه التفرقة الجازمة بين الواقع واللغة عند  
صبري حافظ، بدلاً من مجرد التمييز بينهما، نفعته إلى  
الموافقة على تهميش الواقع ومنحه دوراً ثانوياً. فهو يرى، مع

الواقع لا تقتصر على الحساسية الجديدة وحدها، بل تنطبق  
أيضاً على الرواية الواقعية التي يرى أنصارها أنها تصور  
الواقع في الأذهان عن طريق انعكاسه الإيديولوجي عبر  
العلامات اللغوية؛ فقد يكون الواقع نصاً تحتياً مرتبطاً  
بالواقع اللغوي. فهذه التفرقة الجازمة بين الواقع واللغة عند  
صبري حافظ، بدلاً من مجرد التمييز بينهما، نفعته إلى  
الموافقة على تهميش الواقع ومنحه دوراً ثانوياً. فهو يرى، مع

\* قرنت في «ندوة التجريب في الرواية العربية»، قابس، أيار (مايو) ١٩٩٧.

١ - عالم الكتاب، القاهرة، العدد الأول، يناير/فبراير/مارس ١٩٨٤.



وعلى هذا النحو يذهب صبري حافظ إلى أن النص الذي لا يستطيع أن يحقق درجة كافية من الانفصال عن الواقع الذي صَدَرَ عنه يظل محصوراً في دائرة الكناية منتمياً إلى الحساسية القديمة. ولكن النص الذي يحقق درجة كافية من الانفصال عن الواقع تكفل له - حال استيعابنا لقواعد وحدته - أن يتحوّل إلى استعارة كلية أو صورة استعارية شاملة عن الوضع البشري أو حتى عن بُعد واحد من أبعاده المترابكة والمتداخلة... أقول إن مثل هذا النص يستطيع أن يكون استعارياً ومنتمياً إلى الحساسية الجديدة. فاستقلال النص عن واقعه الجزئي يمكنه من الفاعلية في «الواقع» بالمعنى المطلق لهذه الكلمة، أي في أكثر من واقع متعين وفي خارج حدود أنية اللحظة وعرضيتها.

ومن الطريف أن منظر الواقعية «جورج لوكانش»<sup>(١)</sup> يعتبر أن أي عمل فني، والعمل الواقعي على وجه الخصوص، يقدم صورة للواقع يحسم فيها التناقض بين الظاهر والواقع، والجزئي والكلي، والمباشر والمفهومي... الخ، بحيث يلتقي الطرفان المتناقضان في تكامل تلقائي داخل الانطباع المباشر للعمل الفني. ويقدم هذا الالتقاء عنده معنى تكاملياً لا يقبل الانفصال: فهو نموذج وفرد جزئي في الوقت نفسه، فكل عمل فني جدير بالتسمية يخلق عالمه الخاص المستقل؛ تلك هي نوعية الانعكاس الفني للواقع. فليس «الواقع» في الرواية الواقعية هو واقع الجريدة اليومية التي تتقدم بعد يوم صدورها. وليس الكلي في المصير البشري شيئاً مجرداً محلّاً فوق العصور، بل هو مائل متحقق داخل الجزئي ومتجاوز له في الوقت نفسه. فكل عمل واقعي يقدم استعارة كلية عن العالم ومكان الإنسان فيه. وتأسيساً على رؤية صبري حافظ للحساسية الجديدة، فإنه يرى أن رواية المقهى الزجاجي تجربة فنية لا تهدف إلى تقديم تصوير واقعي للفترة التي تتناولها أو الشريحة الاجتماعية التي تتعامل معها، وإنما هي مغامرة تعبيرية يتحول فيها ثقل العالم إلى تجربة شعرية متكاملة لها بناؤها الخاص الذي يوشك أن يكون مستقلاً عن أي إحالة على الواقع الخارجي برغم عدم انفصاله كليةً عنه. ويضيف ناقد الحساسية الجديدة أن محمد البساطي استطاع أن يخلق أسطوره الخاصة من خلال اكتمال التجربة الفنية واحتياجها إلى أقل ما يمكن من الإشارات أو الإحالات على الواقع الخارجي. ذلك لأنه استطاع أن يخلق لعمله ذاكرته الفنية وبناءه الفني المتساوق، وقوانينه المحكمة ومنطقه المتميز، وأن يبلور مجموعة من

المستويات الدالية والعلاقات الشائقة بين الأحداث والصور والشخصيات.

ومن ناحية أخرى فإننا بالنسبة إلى المقهى الزجاجي أمام «رواية تاريخية» يقرأها ناقد آخر هو محمود عبد الوهاب<sup>(٢)</sup> باعتبارها رواية واقعية عن أفول الجالية التركية التي كانت لها امتيازات ضخمة في مصر قبل انهيار الإمبراطورية العثمانية. ويقدم عبد الوهاب عرضاً مركزاً للرواية محافظاً على ما فيها من تناسب بين الأجزاء، وهو يُبرز «النموذجي» في «الفردية»، والقهر الذي يحافظ على الامتياز الأجنبي: فالبيوت الجميلة المتجاورة وحدائقها المسورة تحرسها كلاب مفترسة تبطش بمن تسول له نفسه من الفلاحين المصريين انتهاك الخطوط المحرمة والحصول على أقل قدر من ثمار الأرض التي أصبحت ملكيتها محاطة بالتقديس. وهكذا تتواتر أخبار التناقضات الداخلية من عاصمة الإمبراطورية، وتزداد مقاومة الفلاحين ضراوة حتى تبطش برمز القهر وتحتضن شخصية تجسد هذا القهر.

ويذهب صبري حافظ إلى أننا لا نتعرف على هذه الدورة التي تتغير فيها المواقف وتتبدل الأدوار من خلال التسلسل السببي للأحداث، وإنما عبر حساسية النقلات الشعرية التي تمزج بين الحسي والحلمي، بين الحقيقي والوهمي في نسج شفيف قادر على الإحياء وخلق الأساطير.

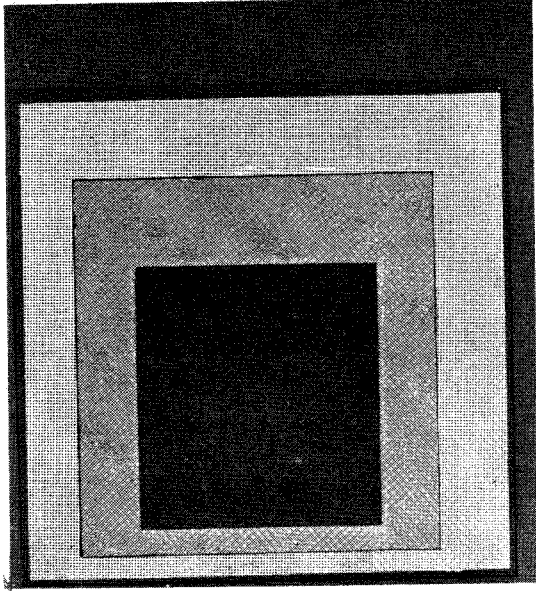
١ - Georg Lukacs: *Writer and Critic*. Merlin Press, London. 1970. pp 34 - 38

٢ - محمود عبد الوهاب: قراءة في ابداعات مصرية معاصرة. كتابات نقدية. الهيئة العامة لقصور الثقافة. يونيو ١٩٩٤ ص ٦٩ - ٧٦.

# التاجر و النقاش

محمد البساطي

روايات الثقافة الجديدة



الأخيرة] صيغةً حدسيةً للفهم الكوني تحوي في قصها المتخيل حقائق عميقة تعبّر عن مواقف جمعية أو كانت جمعية من مسائل الوجود الجوهري الكلية. والآن أصبحت مطاردة الأسطورة علامةً على الجودة، وعلى الحداثة؛ وهي بند متكرر في قوائم سمات الحداثة والحساسية الجديدة تُفرض فرضاً على الأعمال الفردية لروائي التجريب والتجديد.

وفي رواية الأيام الصعبة يرتبط اللهاث على سلم الصعود لدى البرجوازية الصغيرة بسمّة نموذجية في أوضاع قطاع واسع من الناس ينتظروهم الإخفاق والجنون والضياح في عالم السوق الحرة الذي بدأ توسّع منذ السبعينات.

هل نحن إذن أمام رواية واقعية تقليدية في هذين العمليين اللذين يسترجعان الماضي البعيد والقريب وصولاً إلى دلالة باقية عبر زمنية، تتعلق بالتناقض بين الصغار والكبار في عالم القهر والجشع والامتيان؟ لقد كان «الواقع» عندما

ولكن لن تجد أي عدسة مكبرة تتبع سطور الرواية خروجاً على السببية في تداعي أشياء هذه الشريحة الأجنبية الممتازة وعوالمها، أو على مناطق التجاور الكنائي الصارم في تصوير الأحداث والأفعال، أو على دلالتها الواقعية. فالرواية كُتبت في فترة تصاعد الخشية من الانفتاح والتبعية والامتيازات الأجنبية. وأما «العلاقة بين الحسي والحلمي، بين الحقيقي والوهمي» فلن نجدها إلا في صورة شديدة الواقعية متمثلة في أمنيات صاحب المقهى التركي، الثوري القديم المندمج في عالم الامتيازات الراهن، والذي لم يبق من ماضيه إلا إيماءات بالرأس تحيةً لصورة قائده السابق، وإلا تلهفهُ على سماع أخبار تحقيق أمنياته.

وتلك الرواية «الواقعية التاريخية» ليس معناها العميقُ الحدث [محصوراً] في فترة محددة من التاريخ. بل هي تستحضر ميلاد أوضاع جديدة (حركة مقاومة في مصر وفي عاصمة الإمبراطورية) وتصوّز مساراً وقوة دافعة في مصير لم يتشكل بعد. وهي تمثل تنوعاً في الخبرة والتجربة، ولا تأخذ مجتمعها كقضية مسلم بها هادئاً راسخاً، بل تواجه مجتمعاً بعيداً عن الثبات والرُسوخ. وينتقل الاهتمام من خلال التدرجات وتعدد الألوان إلى مصير المجتمع، وإلى مصير الإنسان<sup>(١)</sup>.

وإذا انتقلنا إلى الرواية الأخرى الأيام الصعبة التي تدور أحداثها في ماضٍ قريب قبيل ١٩٥٢، وجدنا صبري حافظ يواصل تأكيد أنّ شخصيات التجار الصغار (الذين ينتمون إلى عالم البرجوازية الصغيرة النموذجي من حيث أوهم الصعود، فلا يصعد إلا عددٌ صغير ويتزايد عددُ الساقطين) تدور كثيران السواقي المغماة في فلك أسطورة جهنمية خلقتها دون أن تدري وأحكمت خناقها بإرادتها حول نفسها، وبصورة أخرجت هذه الشخصيات من إطار النمطي إلى آفاق الشعري والأسطوري، وجلبت إلى مدار الرواية بعض العناصر القدرية والأسطورية.

ولكنني أرى أنّ الأساطير التي تحكم واقع البرجوازية الصغيرة هي أساطير ايديولوجية عن صعود أصحاب الجدارة الذين يُحسنون استخدام الفرص المتاحة، مقابل الانحدار الواقعي الإحصائي لمعظم الذين يتطلعون إلى الأعلى. وليست «الأسطورة» هنا التي تعني الإيديولوجية الوهمية لطبقة اجتماعية في تخيلها لشروط حياتها الواقعية مرادفةً «للأسطورة» في تعريفها الأدبي، حيث تعني [هذه

١ - إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية. المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ١٩٨٦.

يتيح فرصة الرؤية عن بُعد، ويتيح التأمل. فالكتاب أصبحوا يحسّون في لحظتهم المعاصرة أنهم يراقبون ويلاحظون فحسب، وهم يقفون على الضفة الأخرى غير مشاركين أو فاعلين، وهم يرفضون أيضاً كل ما يحدث، وليست لهم فاعلية أو قدرة على تحريك الأحداث. وهم يشبهون في ذلك المواطن العادي الذي لم يعد له دور يُذكر؛ فالأحداث تمر به ويستقبل تأثيرها في تبلّده ودون انفعال.

لكنّ الراوي المحايد الذي يتضخم لديه دور الوصف بالنسبة للسرد عند البساطي لا يقع في الخطيئة التي ينسبها لوكاش في مقاله الشهير «عن السرد أو الوصف» إلى المنهج الوصفي عموماً. فهذا الوصف المحايد - عند البساطي - يفصل الأشياء عن وضعها ودلالاتها في سرد الأيديولوجية السائدة، وفي قصتها عن العالم المعاصر، كما ينزع عنها الألفة الخادعة ويصوّرها كما لو كان يراها للمرة الأولى. فالراوي المضمّر يرفض الانطلاق من موقف محدد، ويحيط الأشياء والأحداث بالتساؤل، ويدع الموقف لينبثق من العلاقات داخل العمل مناسباً في أجزائه المختلفة.

ونجد أنّ دور الراوي قد انتقل من كلية المعرفة إلى كونه راوياً داخل السرد نفسه، يقدم كل شيء وكأنّ وجهة النظر هي وجهة نظر الأشياء والأفعال ذاتها. ولذلك تعدد المنظورات، ولكنها تقدم معطيات قابلة للتكامل في تشابك حافل بالدلالات.

فهذا الراوي الذي يريد أن يحكي حكاية الواقع في حقيقتها المفترضة يطرح مسلمات كثيرة للتساؤل، ويرفض التصورات المألوفة، ولكنه لا يصل إلى نزعة لادرية ترى أنّ العالم والإنسان غير قابلين للمعرفة. إنّ البساطي لا يحكي مسلمات مزعومة للحداثة في طبيعة الوجود الإنساني والمعرفة الإنسانية، كما أنّ الراوي غير التقليدي عنده يومئ إلى معنى ما يربط بين عناصر الحكى المتناثرة بين مستويات متعددة.

وننتقل إلى رؤية أخرى للتجريب عند البساطي هي رؤية الناقد فاروق عبد القادر التي ترى في البساطي كاتباً هامساً لا يرفع اللافتات أو يصرخ بالشعارات، بل ينصرف إلى رصد التفاصيل ومتابعتها. فهو أقرب إلى أن يكون محايداً، لكنّ الدمع يفضح صاحبه، والتفاصيل المنتقاة تشف عن وجه الكاتب الرقيق الهامس على الرغم من أنه يبدو كمن لا يدعو إلى شيء، أو يستنكر شيئاً، بل هو ممعن في حياته دون خطابية أو تزييف أو افتعال<sup>(1)</sup>. وقد يكون الحياء - عند الناقد - وجهاً للانخراط الانفعالي العميق بطريقة مقنعة للابتعاد

تحولت الواقعية السردية إلى قالب متكرر صورة جاهزة الثّقُط من وجهة نظر رؤية الطبقة الوسطى، ولما جاءت الواقعية السوفيتية أصبح الواقع كذلك صورة متخيلة نمطية لعلاقات ثابتة ولقوى معينة متماثلة تعمل في كل مكان بالطريقة نفسها لتغييره. فهناك صندوق للحلول الاجتماعية والسياسية تُفرض على واقع قياسي تقوم التفاصيل بتقديم أمثلة إيضاحية له. ولقد كانت تلك «الواقعية» تعتمد على اختزال «الحقيقة» وتبسيطها وتشويهها وتقديم بديل زائف لها؛ فالواقع [كما أراه] لامتناهٍ ويظل دائماً ينتظر الاكتشاف.

لقد كان البساطي في روايته الواقعتين، التي تصور الأولى تدهور عالم أرسقراطية أجنبية، وتُصوّرُ الثانية مأساة عالم التجار الصغار وسكان المناطق الوسطى بين القمة والقاع، يعيد اكتشاف «واقع آخر» في عينيته الملموسة دون استعانة بمخططات فكرية مستعارة من الفهم المشترك أو من أيديولوجية سياسية. بل كان يحاول أن يسهم في خلق وعي للإنسانية بذاتها، في اكتشاف جوهر الإنسان المتطور دائماً، وفي إبراز التناقض بين الجوهر الإنساني وبين وجوده في ربة العلاقات الخائفة: التناقض بين طاقات الإنسان وقدراته الحسية والانفعالية والخيالية والفكرية وكل ما يكبلها ويعوقها، وإبراز تناقضات تطور الإنسانية في مراحلها المختلفة، ومآزق هذا التطور التراجمية ومفارقاته الكوميديّة. إن هذا الجانب الواضح في تصوير البساطي يختلط عند الكثيرين بكلمة «الأسطورة» التي تشير إلى بعد لزماني خارج التاريخ.

أما الجانب الشعري في هاتين الروايتين فيتمثل عند البساطي في وجود الأشياء وجوداً كثيفاً في علاقتها بالشخصيات، وفي تصوير المكان (المقهى، الطريق، المزرعة، البيوت) باعتباره أرض معركة بين أطراف متصارعة، وساحة لتكشف العلاقات الإنسانية. فالوصف التفصيلي المحايد للأشياء والأماكن يختار تلك الأشياء وتلك الأماكن التي لها وظيفة في شبكة المصائر الإنسانية؛ وهذا ما يضفي على الأوصاف طابعها الشعري العميق الذي يتجاوز الأبنية الشعرية البلاغية أو اللغوية. فهنا شعرية تتحقق داخل السرد «الكنائي» الذي تتصف به كتابة البساطي.

ولكنّ ماذا أضاف البساطي من عناصر مغايرة للسرد الواقعي الذي أصبح تقليدياً على الرغم من أن الإحالة في روايته الواقعتين تعود إلى مجال تاريخي محدد؟ إنّ الراوي عنده لم يعد يجسّد الأيديولوجية السائدة أو الفهم المشترك، بل هو - بكلمات البساطي في حديثه له - راوٍ

المجردة. فالمتاهة في رمزيتها غالباً ما تشير الى العودة الى المركز، الى الفردوس المفقود، بعد عديد من المحن والمحاولات والاختبارات، وهي ترتبط بالميلاد والموت وبتقوس المرور من الدنس الى التطهير، ومن الضياع الى المعرفة. بيد أننا نلمس في تحديد الدكتور شاكر عمومية تجعل موضوع المتاهة عنصراً جوهرياً لأيّ جهد إنساني هادف لا بد أن يمر بطرق متشعبة ومصاعب شديدة وأنواع من الحيرة قبل أن يصل الى الهدف وتصير كل متاهة في أيّ عمل مماثلة للمتاهة في كل الأعمال.

ولما كانت تجربة صعود الجبل مهمة في رواية التاجر والنقاش فإن الناقد المذكور يستفيض في شرح رمزية الجبل - أيّ جبل: فهو مركز العالم، وهو مكان تجمع صخور الأرض ورمالها وسحب السماء وبخارها، يرتبط بالصعود والسمو والهبوط والسقوط؛ مكان الخلاص والتواصل مع الله، ومكان تجسيد الحياة والقوى الكونية، صخوره هي عظام قوة الحياة، ومجاري المياه فوقه هي دماء الحياة، والحياة الخضراء (الأعشاب والأشجار) التي تنمو عليه هي شعر الحياة، والسحب تنفسها (شهيقتها وزفيرها). ويزخر الجبل بالاستمرارية والخلود والصلابة والثبات، وترتبط قمته بالشمس والأمطار والرعد والبرق، وبالنار والماء والهواء والتراب التي هي عناصر الحياة الأساسية الأربعة في ميثولوجيا العالم. أما الصخور بشكل عام فترمز إلى الثبات والاستقرار والملاذ الذي يلجأ الإنسان اليه، وإلى القوة، وإلى ذات الإنسان الأصلية أيضاً. فكل مفردات المشهد دلالة رمزية جاهزة عند شاكر عبد الحميد، وتلك الدلالة ليست مستمدة من الخصائص النوعية لـ التاجر والنقاش أو من كلية العمل، بل هي دلالة اختزالية تُهمّل الفروق الثقافية والتاريخية وتُنهّل مباشرة وعلى نحو تأملي من عناصر جوهريّة مفترضة في التجربة الإنسانية الشاملة.

وإذا عدنا إلى الرواية وجدناها تبدأ بوصف شبه هندسي للمكان: فبيوت البلدة صغيرة واطنة تتناثر بامتداد شاطئ النهر والترعة، فبدأت أشبه بضلعي مثلث، ومن الجهة الأخرى كان الجبل يشكل القاعدة العريضة للمثلث، حيث يمتد هائلاً ليحجب الصحراء وراءه (ص ٧). وهذا الوصف «المحايد» يندرج في إطار عام للقص ستتفرع منه حكايات جانبية متعددة تتميز بتنوع شديد وبتشابك يغطي مساحات واسعة من المعنى. ولكن الإطار هو علاقة مع غزاة غرباء تسميهم الرواية بدأ، يأتون مع بداية الليل من الصحراء، وفي الليالي العاصفة، يسحبون جيادهم ويصعدون الجبل.

بعد ذلك ندخل في حوار مع الناقد د. شاكر عبد الحميد حول البعد الرمزي في عالم محمد البساطي الروائي وخصوصاً في أول رواية له، وهي التاجر والنقاش الصادرة عام ١٩٧٦، وآخر رواية له وهي صخب البحيرة الصادرة عام ١٩٩٤. والناقد يرى أن أعمال البساطي تتميز بالعديد من المتاهات المكانية التي تشمل على طرق متشابكة ومغارات وقنوت وأشجار متشابكة وجبال وممرات مائية وغير ذلك من المسارات الغامضة الملتبسة. كما تمتلئ بالمتاهات السيكولوجية حين تقع الشخصيات في الحيرة والشك، ولا تجد طريقاً مميزاً تسلكه ولا ضوءاً هادياً تسير على نوره. وترتبط المتاهة بالمصائر الغامضة التي تواجهها الشخصيات في أعمال البساطي. ويرى الناقد أن أعمال البساطي تزخر بالبلهاء والحمقى والمجانين والذين أصابتهم اللوثات، كما تزخر بالهامشين. أما الشخصيات العادية التي تحلم وتتمنى فستؤدي بها أحلامها وأمنياتها إلى أن تدخل المتاهة وتواجه مصائر غامضة. فعالم البساطي متطابق مع رمزية المتاهة التي تحكمه وتوجه السرد فيه وترشد توقعات القراءة<sup>(١)</sup>.

ولا شك في أن القراءة الدقيقة لروايات البساطي لعالمه عموماً ستكشف أنه يقوم بنزع الألفة عن العالم وعما يدور فيه. فالعالم غامض لا يُعطي نفسه بوضوح للتفسيرات الواقعية والتصورات المألوفة. كما أن كثيراً من شخصياته تتميز بدرجة ما من غرابة الأطوار، ولذلك ترى العالم بعيون قد نزع عنها غمامة الفهم المشترك، تمكن الشخصيات من اختراق القيم السائدة وانتهاج مسارات تتميز مثلها بالغرابة، وتطرح فكرة الواقع على المناقشة، وتحيط المعاني الرائجة للحياة بالتساؤل. ولكن هل يصل ذلك الى اعتبار المتاهة طبيعة نهائية للكون، والمصير الغامض قدراً مكتوباً على الإنسان في عالم البساطي؟ إن المتاهة هي إحدى الاستعارات الكلية التي ترتبط بتفاصيل المشهد والمصير في روايات كاتبنا، وهي استعارة تضيء بعض الجوانب ولكنها تعجز عن أن تستوعب العالم الروائي. فليس هذا العالم تجسيدا لطرز حتمية التكرار أو لنماذج أصلية لازمنية على البساطي أن يملأ خاناتها الجاهزة بالتفاصيل الجزئية التي تبت فيها الحياة.

ونعود الى الناقد شاكر عبد الحميد الذي نراه يقدم دراسة تفصيلية «للمتاهة»، لكل متاهة من الناحية النظرية

إنهم يمثلون العدوان، (كتبت الرواية في أعقاب عدوان ١٩٦٧ وظلاله الكثيفة). ويدور الحديث في البلدة عن معاودة الغزاة هجومهم وتتوالد الأخبار عن مجيئهم وتحركهم فوق جسد الصخرة العملاقة. وكان التاجر مليئاً بالهواجس عن الغزاة وعن الأعراب عموماً، يحاول صعود الجبل للتأكد من الشائعات: ترى متى يجيئون؟ الليلة أم الليلة القادمة؟ وتحكي الرواية عن بعض الذين «رتبوا أمورهم». أما الخفراء فلا يراهم أحد.

وتحفل الرواية بحكايات عن الجبل قبل ترويضه، قبل أن يجري الناس فوقه ويمرحوا. أما الآن فقد أصبح مثل فرس شدوها أخيراً للعربة. فالجبل ليس مجرد رمز أسطوري، بل هو مشتبك بالفعل الإنساني، على الرغم من أن المخيلة الشعبية الجمعية تضيف على الطبيعة كلها عناصر من التشبيه الإنساني، وتخلق كائنات خرافية متمثلة في أنواع من الجن كانت قديماً تعيش في الجبل، وكانت تلك المخيلة ترصد الغزاة وتعتبرهم مزوِّدين بأنواع خاصة من التمانم والأحبة، كما تعتبرهم قادرين على فهم كلام الجن...

ولن نطيل، فنحن أمام حكاية إطار، وحكايات متفرعة عن الإطار، والإطار عن الغزو. أما الحكايات فهي عن العلاقات بين الناس، وبينهم وبين السلطة، وعن موقفهم من القيم الجمعية الموروثة التي تضحل، دون أن تنتهي الأساطير التي ينسجها الخيال الشعبي في تعليقه على الأحداث. ويسرد الكاتب الكثير من الأساطير على لسان أهل البلدة، وهي متمشية مع عقليتهم، وتعتبر جزءاً من ملامح تكوينهم النفسي. ولكنه يسردها من مسافة؛ فالراوي الضمني لا يقدمها كجزء من منظوره هو إلى العالم.

وقد تكون البلدة وحكاياتها مجازاً تصويرياً لوضع شامل، قومي أو إنساني عام يتميز بالطابع الانتقالي بين الجمعية التقليدية والفردية البازغة، ويواجه تهديداً خارجياً. وسنرى بعد ترويض الجبل، بعد صعود الثلاثة الذين ماتوا وظلوا أحياء في المخيلة الشعبية، أن أحداً لم يعد يسمع شيئاً عن الغزاة. لقد أحاط الإطار بما فيه من انقلاب للأوضاع بالحكايات الفرعية.

وكانت بنية الحكاية التقليدية تقوم على بطل يحاول أن يسد نقصاً أو يعيد التوازن إلى اختلال بفضل معاون أو مساعد. ولكن الحكايات الفرعية في التاجر والنقاش اعتمدت على معاون دون الوصول إلى تحقيق الهدف. فالشخصيات الشجاعة الخيرة ماتت جميعاً، ولكن تضحياتها ومعاني علاقة الصداقة بين التاجر والنقاش لم تضع عبثاً. إن إعادة التوازن بعد الاختلال تتعلق بالإطار لا بالحكايات الفرعية التي تتولد بعضها من بعض، والتي تنتهج

منهجاً عكسياً، إلا أنه يتواشج في تركيب أعلى ليقدم صورة مجازية مكتملة.

وإذا كانت الحكايات الفرعية تفترض زمناً دائرياً، لا يسير في خط مستقيم، بل يقوم على التكرار، على تعاقب دوري لليل والنهار والفصول وضروب الفعل، فإن الإطار - رغم الجو الأسطوري المحيط بالحكايات - يتبع الزمن البروميثيوسي الصاعد إلى الأمام، المعبر عن الفاعلية والإنجاز.

ونلاحظ أن كل حكاية من الحكايات تضم شذوراً من الحكايات تحكي حتى نقطة معينة، ثم يتبع الحكى شذرة أخرى تحكى من أولها، ويعود القصص لتتابع الشذرة الأولى وتنميتها، أو العودة بها إلى الوراء، أو إلى طريق مسدود (مثل حكاية الرجل وامراتيه أو حكاية المرأة والرجلين). لذلك نجد أن تجريب استلهم الموروث السردى عند البساطي يؤدي إلى شبكة من خيوط القص تكشف عن الوعي الجمعي والذاكرة الجمعية بكل ما يستقر فيها من أساطير، على الرغم من الطريقة الممزقة في الترتيب؛ فالبساطي لا يقدم حبكة أساسياً بوصفها تنظيماً متسلسلاً، بل يعتمد على تفرع كاشف.

وهذه البنية السردية القائمة على تعدد الحكايات التي قد يكون لبعضها ما يشبه الاستقلال، تطرح للمناقشة فكرة النوع الروائي، وتقدم خروجاً على مواضع الرواية التقليدية. فنحن لسنا إزاء مجموعة من القصص القصيرة التي تشترك في المكان أو في بعض الشخصيات، بل نحن إزاء تشابك جدول من خيوط ذات بؤر متعددة للالتقاء. وليس الإطار السردى خارجياً بالنسبة للحكايات الفرعية بل يغوص داخل هذه الحكايات ويلتحم بها، بدلاً من أن يكون مركزاً للتفرع والتوليد فحسب كما كانت الحال في ألف ليلة وليلة.

وبالإضافة إلى هذه السمة نلتقي في التاجر والنقاش وفي صخب البحيرة وفي بيوت وراء الأشجار وأعمال البساطي عموماً، بأزواج من الشخصيات، بثنائيات تلعب دوراً مهماً متميزاً باعتبارها ثنائيات بدلاً من الشخصية الفردية أو «الموناد» المتميزة بوحدتها الذاتية التي لا تستمد منها من علاقة مشتركة. عند البساطي، تعالج الشخصيتان معاً معالجةً ترادفية؛ فهما تجدفان معاً في قارب واحد. وهي علاقة تختلف عن ثنائيات العشاق أو الأقارب؛ فهي علاقة زمالة تكافلية، ذات جماعية تتألف من اثنين فحسب، كل منهما مضاعف في الآخر، يعكس جانباً أساسياً فيه، وكأنه منقسم عن هذا الآخر. وهذا الثنائي عند البساطي يختلف كذلك عن دون كيشوت وسانكوپانزا، أو هام وكلوف عند بيكيت؛ فهو نابع من طبيعة التجربة التي تؤسس عالم البساطي. إن الثنائي هو محطة أو استراحة في منتصف الطريق: بين

الذات الفردية البازغة في المجتمع الحديث - والتي قامت الرواية كنوع أدبي عليها - وبين روابطها الجمعية التقليدية السابقة في السرد التراثي. فالشخصيتان في الثنائي ليستا ذاتين مستقلتين، كلٌ منهما مكتفيةً بنفسها، بل شريكتان تستند كلٌ منهما على الأخرى، دون أن تكون العلاقة علاقةً تبعيةً بين قائد ومقود. وينتمي هذا الثنائي الى تشكيلاتٍ منتصفِ الطريق حينما تكون العلاقاتُ الجمعية مضمحلةً دون أن تزول، وتكون الفردية ناشئةً في أحضانها المتداعية.

وبعد هذا المنعطف الطويل نصل الى رواية **صخب البحيرة** حيث ينسج البساطي أسطوره بمعناها الخاص. ويرى شاكر عبد الحميد الرواية من خلال الدلالة الرمزية للماء: فهو مصدر ومستقر كل الأشياء في العالم وهو الشكل الأول غير المتمايز وغير المتحقق من المادة، وكل المياه ترمز للام العظيمة وترتبط بالولادة؛ والمياه مبدأً أنثوي يرتبط برحم الأرض وترتبط حركته بحركة الدم في العروق. كما أن البحيرة مبدأً أنثوي رطبٌ ومكانٌ سكنى القوى الأنثوية السحرية، وهي ترتبط بالخوف والأشباح. والبشر على شاطئها هامشيون يعيشون حياة أقرب الى البدائية.

وبصرف النظر عن العمومية الرمزية، فإن الناقد مصيب في رؤيته لشخصيات الرواية التي تظل رغم هامشيتها تحلم دوماً بما هو أسمى وأرقى وأكثر إنسانية داخل المتاهة والمصير الغامض.

والحقيقة أننا سنجد في تلك الرواية، كما في أعمال البساطي عادة، تلك المفارقة بين سطح وقائعي وصفني قائم على الحذف والاقتضاب والصمت، وبُعْدٍ مجازي يقترب من أن يكون أسطورياً - بمعنى غير المعنى الذي يقصده شاكر عبد الحميد. فالأسطورة هنا ليست صيغة جديدة من قائمة الميثولوجيا المحفوظة المقننة التي أصبحت نوعاً من الأزياء الشائعة في الكتابة الروائية، بل هي كشفٌ جديدٌ وبناءٌ جديدٌ للوضع البشري وللشخصية الانسانية داخله في عالم اليوم. فالتركيز هنا هو على الشخصيات التي تعبّر في أيامنا عن مصير الإنسان ومستقبله، وعن التمرد ضد السوقية والبشاعة. إن **صخب البحيرة** تقدّم من خلال حكاياتها المتشعبة كلاً متسقاً نسبياً من الصور الرمزية والمعاني المتخيلة التي تحكم العلاقة بين الناس وشروط حياتهم. وتلك الحياة في الرواية مختزلةٌ إلى أشد جوانبها أساسيةً وإلى أشد دوافعها جوهريةً: الميلاد الموت، النضج الشيخوخة، العزلة الانتماء، العمل الجنس، المعرفة الصحبة. كما تقترب الشخصيات من أن تكون نماذج أصلية.

فالأسطورة العصرية في تلك الرواية هي كيف يستطيع الزائدون عن الحاجة، المقذوف بهم الى الهامش، أن يحوّلوا أنفسهم الى ذوات فاعلة، وأن يحققوا قدراً من المشاركة والمعنى والانتماء والإبداع. ومن هذه المواد العادية يصنع البساطي أسطوره على الرغم من أن روايته تدور في الأماكن المخصصة للشعر، حيث الطبيعة والبحر والبحيرة والسماء والنجوم والزورق والعاصفة. فهو لا يبحث عن حوريات ولا جنّيات، ولا عن توازن مع الموضوعات الأسطورية الجاهزة. وسنرى عنده صياداً عجوزاً يبني مأوى ويؤثثه لامرأة وطفليها، ويقوم في صيده بعمل حر منعق من قسريات السوق ومن الاغتراب، باحثاً عن الصحبة وعن جعل حياته وحياة الآخرين أكثر بهجة وجمالاً.

ومن الملاحظ أن معظم روايات البساطي قصيرة، ولن نعثر فيها على ما نجده في الرواية التقليدية المطوّلة عادةً من اتساع الموضوع المصوّر، وشمول الحياة الممتلئة، ولا على رصد لشبكة العلاقات والتناقضات الاجتماعية عند شريحة معينة، ولا على تكوينها وتطورها، كما هي الحال في الرواية القصيرة العالمية كشكل قائم بذاته تمثله أفضل تمثيل رواية **العجوز والبحر** لهيمنجواي. ويصوّر البساطي في **صخب البحيرة** الجهد المبذول لإنقاذ الطابع الإنساني بمعزل عن النسيج الاجتماعي المباشر الذي أصبح مشوّهاً، ومعزل عن التفاصيل الممتدة، باستثناء تلك التي تنعكس أصدائها على أعماق الدوافع الإنسانية. ولن نجد في الرواية إلا الاستجابات اللصيقة بنواحي ذات طابع إنساني بارز. فهنا نلتقي بالإنسان في مواجهة مصيره ومعنى حياته، حينما تأخذ العلاقات الاجتماعية شكلاً طبيعياً رمزياً في البحر والعاصفة، وحيث لا يبقى من خريطة السلوك إلا الأوضاع الأساسية. وعلى هذا نلتقي في القسم الثاني من الرواية بعد الصياد العجوز بجمعة وامراته اللذين يخرجان أيام النوة لالتقاط الأشياء موضوع التملك التي يقذفها البحر، فيصبح البيت مكدساً بأشياء عجيبة. وسيحمل لهما البحرُ بقايا طرائق حياة وأزياء وتاريخ كائنات بشرية عاشت في الماضي وتعيش في الحاضر. ويتحول الرجلُ جامعُ القمامة الى محاكاة بدائية لمنقّب أثري، ويتحول بيته الى متحف، كما تلتفت امرأته بملابس مختلفة الطرز فتتراكم العصور فوق جلدها. وهكذا تنبثق شخصية جديدة من الرجل الذي كان العمل الشاق قد استعبده وأمراضه، وهي شخصية فنان يتخطى المنفعة والريح؛ فمعظم ما يجمعه من أشياء بلا فائدة عملية، ولكنه يستمتع بإقامة علاقات مع عوالم انقرضت، دون أن ينقرض معها معنى حياتها وكونها مرحلةً باقية في ذاكرة الإنسانية.

وفي القسم الثالث ينبثق «فيلسوفان» من إهاب صديقين

هامشيين، وسيهيم الفيلسوفان كما هام الفنان قبلهما على غير هدى وينتهون جميعاً بالموت كما حدث في التاجر والنقاش. ولكن الرواية في مواجهة ذلك الموت تشير الى أن الحياة الإنسانية الشاملة تحتضن الموت الفردي وتواصل النمو على الرغم من التعاسة والإخفاق والألم.

وننتقل الى دراستين عميقتين للناقد حسين حمودة تتناولان روايتي البساطي صخب البحيرة<sup>(١)</sup> وبيوت وراء الأشجار<sup>(٢)</sup>. فهو يرى في «مراوحات البحيرة» أن العالم الواضح قد يغدو عالماً بينياً متحركاً بين مراوحات متنوعة، وواقعاً بين الضوء والظل. وتبنى الرواية عنده على جدل العادي والاستثنائي، الأليف والمضاد للألفة، ويتجسد عالم الرواية من سكون البحيرة وصخبها بكل وقائعه وشخصه وبالأسئلة التي تراود هذه الشخصيات وتدفعها الى الانقطاع عن مسارات حيواتها السابقة والانتهاه الى مصائر لم تكن متوقعة. ويواصل الناقد الحديث عن محور هذا العالم حول ثنائيات متعددة ومتنوعة تبدأ ولا تنتهي: من قبيل مراوحة السرمدي والزائل، الثابت والمتغير، الكلي والجزئي، الحشد والفرد، والمتعين والمبهم. كما يواصل الحديث عن الرواي الذي يراه راوياً أزلياً لا ينتمي الى حاضر بعينه ولا ينتمي - من حيث المنظور الروائي - الى شخصية بعينها؛ فهو عينٌ تطالع كل الأزمات وكل الأماكن، وتنتقل بين دواخل وخوارج شخصيات متعددة. ويعتبر الناقد هذا الراوي متمثلاً أيضاً للصوت الجمعي، ناطقاً باسمه، منتمياً الى الجماعة غير المحددة الباقية التي تقاوم التغيير.

ويواصل حسين حمودة رصدته فيكشف في بيوت وراء الأشجار عن أسلوبية زمنية تحتفي بالراسخ الثابت المتكرر ولا تهتم بالتوقف عند التغيير الذي يعبر مرة وينقضي؛ فهنا تكريس للمشترك والجمعي.

ولا جدال في أن عالم البساطي يحوي هذه السمة، ولكنه لا يقف عند صيغ: «عادة» و«كل صباح» و«دائماً» و«كل مرة» التي تُفصح عن استمرار وثبات عالم تسيطر عليه العادة. فمن الممكن أن نستنتج صيغاً كثيرة حافلة بـ «فجأة» و«بغتة» و«على غير توقُّع» حتى إذا لم تُذكر حرفياً؛ فعالم الرواية، وخصوصاً فيما يتعلق بالصلة بين الزوجة وطالب الآداب يشير الى انبثاق المفاجئ ذي الطابع الفردي العميق. فعالم البساطي عالم انتقالي ليست الفردية فيه استثناء عابراً.

ومن ناحية أخرى، يُبرز الناقد في نظرة كاشفة القص التفريعي (القص داخل القص، والحكاية داخل الحكاية) الذي تتماس به الرواية مع موروث قصصي. ويذهب الناقد الى أن هذا الاحتفاء بما هو جانبي - [وهو احتفاء] يبدو إبدخالاً لتتواءم غريبة على جسم الرواية - هو في حقيقته علامة على إحلال بناءً فنيًا جديد يسأل ويتساءل عن المركز والأطراف؛ فهما يتبادلان المواقع في تركيز الاهتمام. ولكنني أرى أن البساطي الذي يعمد الى كسر قواعد المنظور ورفض زاوية الرؤية المنتمية الى مجتمع البلدة لا يفوته - خلافاً لما ذهب اليه حسين حمودة - أن يقدم منظوره الخاص الذي يحدد بوضوح المركز والأطراف في كل التفريعات الحكائية وتفاير مواقع الراوي. فنحن إزاء مفارقة أساسية يومي إليها السرد تحت الغطاء الكثيف من المراوحة. فحادثة الشرف من وجهة نظر القيم الجماعية التي لا يفلسها إلا الدم لم تقع أصلاً من منظور المؤلف الضمني؛ فالعلاقة بين زوجة الجزار وطالب الآداب، كما تشير مقاطع كثيرة، علاقة رومانسية نابعة من حاجة الطرفين العميقة الضاربة الجذور في تاريخ كل منهما؛ فما من خيانة بالمعنى التقليدي، وما من إثم وراء اللقاءات الليلية المستترة.

إننا نجد في المركز التناقض بين الجزار وزوجته وعمليات استرجاع مبررات هذا التناقض: ابتداءً من ماضي الزوجة وخطبتها في بور سعيد لقوادير مروراً بتجربة التهجير العاتي المذلة التي فقدت فيها عذريتها، وانتهاءً بغلظة الزوج وافتقاده الرقة والثقافة. إن الراوي يقدم لنا كل مبررات التعاطف مع الزوجة «الأثمة» في مواجهة مسلّمات النظرة التقليدية. وبالإضافة الى ذلك تكشف الحكايات الفرعية، مثل حكاية أخت الزوج المنتقمة للشرف، عن ظل للمركز يتمثل في وضاعة دوافع تلك الأخت. فهذه الحكايات الفرعية تتشعب عن إطار يحدد المواقع النسبية لكل طرف من الأطراف ولعلاقة كل منها بالمركز من زاوية المؤلف الضمنية. كما يكشف السرد بوضوح عن تقسيم الشخصيات الى أساسية وثانوية. ويرتبط هذا المركز بالدور البنائي للمفارقة على طول الرواية؛ فالزوج لا يعي طبيعة الموقف، والأبرياء مطاردون، وفي النهاية ينقلب الوضع ويموت المنتقم وتظل الزوجة - موضوع الانتقام - على قيد الحياة.

إن عالم البساطي الغني يتسع لقراءات متعددة تتصارع في بعض النقاط وتلتقي في نقاط أخرى، ولكنها لا تستنفد ما في هذا العالم من تجريب وتجديد.

القاهرة

١ - حسين حمودة: «مراوحات البحيرة»، الثقافة الجديدة، مصدر سابق.

٢ - حسين حمودة: «العالم الموروث في تراتب جديد». ابداع، القاهرة، أكتوبر ١٩٩٣.