الكتاب حجاب

حسن حلمي

يمكن التمييز في كتاب **الحجاب*** بين جزئين: جزء يتألف من سبعة مقاطع مرقّمة ترقيماً هندياً، وجزء يمتد سبعةَ أقسام تتكون من مقاطع مرقمةٍ ترقيماً رومانياً تتباين أعدادُها من قسم إلى آخر، بحيث يبلغ أقصاها عشرين مقطعاً في القسم المعنون بـ «الباطنية» ويبلغ أدناها أربعةَ مقاطع في «تلك الأشياء» وفي «حلم مؤبدة».

الكتاب إذن مبني لا على فتح الجزئين ـ كما يقول النحاة ـ بل على ضمِّهما، ضمِّهما بحكمتين: إحداهما مقتبسة من التوحيدي وثانيتهما من البسطامي[1]. ومن السهل أن يلاحظ القارئ أن إحدى الحكمتين تتوسط الصفحة الخامسة عشرة من الكتاب، بينما تتوسط الثانيةُ الصفحةَ السادسةَ عشرة، والصفحتان هنا recto verso في عرف أهل المطابع. وإذا كان هذا يوحي بأن هاتين الإبيجرامتين اللتين تَعْرِضان خلاصة تأملٍ متعلقٍ بطبيعة النفس تمثّلان وجهين لعملة واحدة، فإنّ مضمونيهما يختلفان اختلافاً بيِّناً. فحكمة التوحيدي ـ كما ينقلها كاتب **الحجاب** ـ تُقيم الحدود ثم تحطمها بالجواز، بينما تنبني حكمةُ البسطامي على إقامتها بالانسلاخ وإن خَلَصتْ في النهاية إلى استحالة (بل ربما عبثية) إقامتها. ورغم أنّ طبيعة حكمة التوحيدي عقلانيةٌ في مقابل الطبيعة الصوفيّة لحكمة البسطامي، فإنّ عقلانية الأول وصوفانية الثاني مكوِّنان لازمانٍ لجسرٍ يتم العبور عليه من الجزء الأول من الكتاب ـ الجزء المعنون بـ «المعزِل»، المؤطَّر بالترقيم الهندي، الذي لا يتجاوز طوله ثمانيَ صفحات ـ إلى الجزء الثاني وهو الجزءُ الذي تؤطِّره الأرقامُ الرومانية.

تترك قراءة **الحجاب** انطباعاً أستسمح القارئ كما أستسمح الكاتب في أن أجازف بتسجيله هنا وتحت جميع التحفظات. فـ «المعزِل» ـ وهو الجزء الأول من الكتاب ـ قصة قصيرة تحاول أن تمتد رواية. نجاحها أو فشلها في ذلك يتوقف على تواطؤ القارئ معها، بتجاوز أسئلة الفضول الطفولية، أو ضدها بالإصرار على طرح تلك الأسئلة. ولعل الساردَ يُلمع إلى هذا منذ البداية حين يثير، وفي أول صفحة، مسألة التجنيس: «لا أعرف كيف آل إليّ هذا النصُّ (كيف أجنِّسه الآن!؟). لكنه الآن مُعيَ على كل حال»[2]. وهو يحسم هذه المسألة بشكل نهائي حين يُنهي «المعزِل» بالإلحاح على «أنه لا بد من قراءة متواطئة مع النص لكي يتخطى القارئُ فضولَه الطفولي: مَنْ كتب هذا الكلام؟ من قاله؟ لماذا كتبه؟ ماذا يريد أن يقول؟ ولم الآن؟...» (ص ١٤). وهذا لَعَمْري رهانٌ يكسبه السارد الماكر حتماً، ملكاً أو كتابة؛ فقد يكون الناقد متشدداً ـ أي متواطئاً ضد النص ـ فيعترض [قائلاً]: رغم أن الكاتب يصر على وصف عمله بالرواية، فإنه إنّما يحكي ويواصل الحكي دون أن يبني روايةً تتمتع بالمقومات الحقة لهذا الجنس. لكنْ حتى لو قُبل ما ينطوي عليه هذا الاعتراضُ من افتراض بأنّ ثمة مقوماتٍ حقةً لجنسٍ حقٍّ، فإنّ من السهل على الناقد المتعاطف ـ أي المتواطئ مع النص ـ أن يردّ بأنّ الكاتب يحتفظ بحقه في «ممارسة عادة الاستخفاف بأساسات العالم وقناعاته المنتفخة» (ص ١٤٠).

اعتماداً على العناوين الفرعية، يمكن تلخيص مسار الحبكة في **الحجاب** على النحو التالي:

«المعزل»

يجعل المعزول/المنعزل يرى

«تلك [# هذه] الأشياء»

إذ يسير في

«الطريق الأخرى»،

* ـ حسن نجمي: **الحجاب**. الدار البيضاء، ١٩٩٦.

١ ـ ترد الحكمتان في الحجاب كما يلي:

١. «قال بعض أصحابنا: كل شيء أجُوزُه في المنام من آثار النفس، فإني أجوزُه في اليقظة. وكل شيء أجوزه في اليقظة، أجوزه في المنام...».

٢. «انسلختُ من نفسي كما تُسلّخ [كذا] الحيةُ من جلدها، ثم نظرتُ إلى نفسي فإذا أنا هو».

والواقع أنّ العبارة المقتبسة من **مقابسات** التوحيدي غير دقيقة؛ فقد وردتْ في مستهل المقابسة الثانية بعد المائة كما يلي: «قال بعض أصحابنا: كل شيء أجوزه من آثار النفس، فإني أجوزه في اليقظة، وكل شيء أجوزه في اليقظة أجوزه في المنام، إلا التركيبات، لأنّ النفس تخترع بها أموراً لا تستجيب المواد لها». **المقابسات**، تحقيق وتعليق حسن السندوبي، سوسة، تونس، ١٩٩١، ص ٢٤٣. فمن الواضح أنّ كاتب الحجاب أضاف عبارة «في المنام» وحذف ما يستثنيه التوحيدي محوِّراً بذلك المضمونَ الأصليَّ للعبارة. ولا يسع المرء إلا أن يتساءل هل هذا التحوير مقصود؟ ولعل هذا التحوير يلفت النظر إلى شغف الأدباء الشبّان عموماً باستعمال الإبيجرام.

٢ ـ **الحجاب**، ص ٧.

في طريق تنفّذ فيه[1]

«حلماً مؤبّداً»

تفضي الطريقُ ويفضي الحلمُ إلى مدينة

«الباطنية»

حيث يدور الحاكي وتدور

«الأسطوانة»

على رَسْلها في

«تلك الليلة» ـ «هناك».

هذا تلخيص مُشَفَّر[2] ويمكن بثُّه بالواضح على نحو مختلف:

يُكلَّف السارد «علي فهمي» بالسفر جنوباً إلى مدينة الباطنية قصد إنجاز تحقيق صحفي عن صديقه المختفي سالم العروسي. وأغلب الظن أنّ سالماً مختَطَفٌ، إذ إنّ «المرء في هذه الأرض»، كما يدوِّن السارد في مفكرته، «لا يختفي إلا إذا أخفَوْه. يحدث أن يكون المدى كله معزِلاً أو مخفراً أو فجيعة» (ص ٢٣). يُضْطرّ علي فهمي إلى ركوب حافلة مهترئة يرجّح أنها تنطلق به من محطة بن جدية العتيدة، وهي حافلة يصفها السارد في مفكرته بأنها مَرْكبة فضائية (ص ٣٨)، تسافر به في «الطريق الأخرى» التي يصفها بغنائية مدقعة بأنها «تمتد مثل مسربٍ بين نهدين» (ص ٤١). وأثناء السفر يغفو علي فهمي فيحلم «حلمه المؤبد» الذي يبلغ ذروته في مشهد إيروتيكي عاصفٍ ينام فيه الجسدان في جسد واحد (ص ٦٥). يصل علي فهمي إلى مدينة الباطنية، فيزور والد سالم، ويزور ملوسة صديقةَ سالم، ويختلي بها فيكون الشيطانُ ثالثهما، ويتحقق بذلك المشهدُ الإيروتيكي الوارد آنفاً في الحلم المؤبد. يتجوّل في المدينة فيكتشف أنها «لا تصلح إلا للمتقاعدين وقدماء المحاربين. لا تصلح لأيّ شيء آخر... لا ليل فيها للغناء. الليل لينام الجميع: الأحياء والأموات على السواء...» (ص ٨٤). يكتشف استحالةَ إنجاز المهمة التي جاء من أجلها: إذ «تتداخل المسافةُ بين الكاتب والمكتوب» (ص ١٠٥). ثم ينخرط بعد ذلك في رؤى سوريالية يتواصل فيها مع الأصوات: «أخذتُ أحكي: أنا جئتُ إلى الباطنية بحثاً عن سالم العروسي. كان لي صديقاً صفيّاً. بحثتُ عنه في كل مكان... لم أعثر له على أثر... بعدها ذهبت في جنازته... لأنني لم أستطع التخلص من فكرة موته... بعدها حركني مسمار المغفرة والتواب [كذا] فاستسلمتُ للجنارة ولأهلها...» (ص ١٢٢).

وهكذا يستسلم للتداعيات إلى أن ينتهي به الأمر بأن يجد نفسه في المعزل بعد أن فقد ذاته متماهياً مع صديقه الغائب:

«المهم. أنا علي فهمي.

(ومن أين لي هذا اليقين؟)

لا. أنا سالم العروسي» (ص ١١٩).

وفي المعزل تنفتح شهيته للكلام إذ تعجبه «حكاياته التي استطالت» (ص ١٢٨).

تتراوح هموم السارد بين حميمية التجربة الشخصية ومقتضيات الظرف العام؛ فتجده يستغرق في أحلامه وفي تداعياته وهلوساته، كما تجده يتصدى للأوضاع العامة ولفساد القيم (ص ٨؛ و٣١) أحياناً بسخرية تثير الإعجاب وأخرى بسذاجة تبعث على الإشفاق. وينفّذ الكاتب حبكته بأسلوبٍ يتسم بقدر من التنويع والغنى يسمح باستضافة بورخيس وفاطمة بنت الحسين (ص ١٠٩؛ و١١٨) في خيمة واحدة. فهناك نقلات متواترة من لغة التقرير الصحفي إلى لغة التعليق إلى العامية القحّة إلى اللغة الشعرية. كما يتجلى التنوع في الخيارات التيبوجرافية المتعلقة باستعمال حَيّزِ الصفحة والبنط والأيقونة والرسالة المخطوط. وهناك ملمح «المفكرة» الذي يثير الانتباه لأنه يتردد كثيراً: فالسارد ـ ربما لأنه لم يتخط عصر التدوين ـ مولَعٌ بالتدوين في مفكرته. وهو بذلك يُذَكِّر بلحظة في مسرحية شكسبير يهتز فيه هاملت ويذهل لسماع حكاية الشبح؛ وإذ يَعِدُ الشبح بالانتقام، يُخْرِج مفكرَتَهُ ويدوِّن فيها كلمةَ السر. ورغم ورود المفكرة

١ ـ والتنفيذ هنا بالطبع مجاز: فالحلم المؤبد يظل أبدياً.

٢ ـ بكل المعاني الممكنة.

في مسرحية شكسبير مرةً واحدة فقط، فإنها أداة فجّة منتقدة لا يلطّف من فجاجتها في السياق الذي وردتْ فيه إلا هولُ الصدمة على هاملت. أما في **الحجاب** فيتكرر استعمالُ المفكرة خمس عشرة مرة؛ ولعلّ أفظع تمثيل لها يرد في الصفحة ٧٢ حيث يُفرَد لها مقطعٌ مستقل وبَنْطٌ عريض:

«الصمت. يجب أن نحوله إلى تحفة للشعوب

كي نصنع تاريخاً. (كتبت في مذكرتي)»

وهذا لعمري تشدق مغالٍ. وأعتقد أنّ ملمح المفكرة يشكّل ما يمكن أن يوصف بأنه «ميلودرامية بنائية»، قد لا تليق بعملٍ يطمح أن يكون تجريبياً. ويبدو أن السارد نفسه ينتبه إلى ذلك حين يشرد وهو يتأمل حفاري القبور:

«أمكستُ بمفكرتي:

كل مدينة بلا مقبرة هي مدينة بلا ذاكرة.

كل مدينة بلا ذاكرة ليست مدينة. ليست مكاناً حياً.

يا لسذاجة الفكرة! الفكرة التي يفسدها سطوعُ العقل» (ص ١٠٣).

وربما كان هذا الوعي حاسماً في انعتاق السارد من وهم المفكّرة؛ غير أنّ ذلك الانعتاق لا يتحقق إلاّ قرب نهاية الكتابة حين يمدّ يدَه إلى جيبه فلا يجد المفكرة. وغياب المفكّرة مرتبط بإصراره على معانقة الحياة؛ فحين يستدرجه شبحُ والدة سالم العروسي التي تبدو له قادمة من حلم أو حكاية قديمة (ص ١١٢)، فإنه يقاوم كلّ الإغراءات الغنائية المهيبة، يقاوم «كل أصوات النايات [الـ] حزينة... كلّ الأمهات الجميلات [اللواتي تجلّيْن] مثل نقاط الحبر المضيئة» (ص ١١٢):

«لم يكن ثمة غيري. أنا والسيدة التي أمامي. قالت هذه المرة: **تقدّم شوْيا لعَنْدي. أنا غَادْيَة نْورگْ الطريقْ.** أية طريق؟ هل أدركتْ في ما سريرتي؟

١ ـ مع الاعتراف طبعاً بأنّ هذا التعليق مجتثٌّ من سياقه الأصلي.

مددتُ يدي إلى جيبي. لم تكن هناك مفكرتي. لن أتقدم خطوة واحدة. لا أريد أن أمد يدي للموت. إذا صافحت امرأة ميتة ستدعوني للموت. لا أريد أن أموت أنا أيضاً. لي عطشٌ شديد للحياة. لي طريق أبحث عنها بين تشابك الطرق.

خطوة واحدة ـ من يدري؟ ـ ويتحول المدى إلى مرعى للموت!؟» (ص ١١٣)

وأرى أن أحسن تعليق على تكرار ملمح المفكرة هو ما يَعِدُ السارد في الصفحة ٩٧ بتدوينه في مفكرته: **«هذه لعبة مجانية ـ سأسجّل في مفكرتي ـ وقد تكون قاتلة!»**[1] وما يثير الإعجاب حقاً هو ذلك الوعيُ الناضج لدى السارد بأن الكتابة ليست «لعبة مجانية»؛ فالكاتب ـ مهما بلغ تحكمه في أدواته ـ يرتطم بجدار المستحيل إنْ هو أخفق في الحفاظ على «المسافة الفاصلة بين الكاتب والمكتوب» (ص ١١٥). ولعل هذا الوعي هو الذي يجعله قادراً على نقد الذات بشجاعة تبعث على الاحترام حين يقول: **«طز. نحن نكتب بالأقلام... والناس تكتب بادمغتها!»** (ص ٨٢).

وأخيراً أود أن أقترح ـ مرة أخرى تحت جميع التحفظات ـ أنّ كتاب **الحجاب**، في محاولته الامتدادَ من القصة القصيرة إلى الرواية، إنما يحاول أن ينسلخ من ذاته كما تنسلخ حيةُ البسطامي الأوفيدية من جلدها، لكنه يكتشف بعد تمام الانسلاخ أنْ لا مفرّ له من ذاته: «وكنت لا أزال أحكي حكايتي...» (ص ١٣٣). وهكذا فإنّ ما يُجيزه توحيديُّ الكاتبِ حلماً ويقظةً يتنصّل منه البِسطامي حيةً وجلداً، كما يظلّ اللونُ الأصفر مرتبطاً بـ للا ميرة واللون الأسود بسيدي شمهروش (ص ١٢٤) حتى بعد اكتمال النقلة مما هو منبع هندي إلى ما هو مصبٌّ لاتيني؛ كما يظل الحكيُ ـ ولعله أساس الحجاب ـ ممتداً في اتجاه مفتوح:

«كنت أحكي» (ص ١٣٠)

«وكنت لا أزال أحكي حكايتي...» (١٣٣)

كلمة غير ضرورية عن العنوان: خيرُ وصفٍ للعنوان في **الحجاب** هو تلك النزوة الفانتازية التي يعبّر عنها السارد حين يتساءل: «لماذا لا توجد هناك امرأة نائمة بلباس شفّاف، يغطّي كلّ شيء ويعرّي كل شيء (تماماً كالتحقيق الصحفي)»؟.