«أصداء السيرة الذاتية»:

قصيدة النثر في الرواية

نور الدين محقق★

١ ـ لغة الشعر ولغة النثر

استطاعت قصيدةُ النثر أن تفرض نفسها بقوة الفعل، بحيث تمكنتْ من أن تعلن عن حضورها البهيّ في مختلف الإصدارات الشعرية الحديثة وأن تلفت نظرَ المتلقي (حتى ذلك الذي اعتاد أن يترنّم بالشعر الموزون المقفّى) إلى جماليتها المنبنية وفق قواعد لم يسبق له أن علم بها من قبل، وهي قواعد ما تزال منفتحةً على لعبة التجريب اللامحدود، وعلى طاقات التخييل السابح في أعماق النفس الإنسانية، بعيداً عن كل ما لا ينتمي إليها. ومن هنا تأتي حداثتها اللامنقطعة، ومن هنا أيضاً تأتي صعوبةُ كتابتها من جهة، وصعوبة الإمساك بخيوطها العنكبوتية المذهّبة من جهة أخرى، لاسيما إذا تمت عملية البحث عنها خارج جنسها الأدبي الأصلي، المستقلّ بذاتيته، كما هو الشأن في حالتنا هاته، إذ نسعى للقبض عليها وهي تنطوي في ثياب جنس أدبي آخر، هو الجنس الروائي.

تأسيساً على هذا سنحاول في البداية أن نحدد بعض الشروط الحقيقية التي تجعل النثر الفني يعلو ليصل الى مرتبة الشعر الفعلي. ولن يتمّ لنا ذلك دون إقامة تمييز بين لغة الشعر ولغة النثر، لنلج بعد ذلك الى دراسة قصيدة النثر داخل متن روائي عربيّ بارز. ولعل أوّلَ ما يثير في اللغة الشعرية هو كونها لغةً واحدةً وفريدة، تتأسّس انطلاقاً من ملفوظ منغلق على ذاتيته حسب تعبير ميخائيل باختين[١] بحيث لا يمكنها أن تنقل بصدقٍ إلاّ عالمَ الشاعر وحده، وفق منظوره الذاتي المرتبط أساساً بتجاربه الشخصية، وهي تبعاً لذلك لغة تأملية، غير تحليلية، تقول الأشياءَ كما تنغرس في ذهن الشاعر. ومن ثمة تأتي مطلقيّتُها، وفي كثير من الأحيان صفتُها النبوئية، التي لا تحتمل وجوداً آخر غيرَ وجودها، ولا تحمل في طياتها إلا صوتاً واحداً لا يقبل الانقسام. وهذه اللغة غالباً ما تتحقق اعتماداً على لعبة التداعي الحر، الذي نادت به السوريالية وعمّمَتْ وجوده في مختلف أشعارها الرائعة حقاً؛ وأشير هنا الى اللغة المتميزة التي كُتبتْ بها أشعارُ پول إيلوار ولوي أراغون غرباً، وأشعار أنسي الحاج ومحمد الماغوط في الشرق العربي مثلاً.

إنّ الشاعر هنا، وهو الشاعر الحقيقي بالفعل، هو الذي يترك كلماته تتحدث عنه بكل عفوية وتلقائية... لكنها العفويةُ المشتَغَلُ عليها، والتلقائيةُ التي أعيد تصنيعها من جديد. يقول ميخائيل باختين في هذا الصدد: «إنّ كل ما يدخل في العمل الشعري، عليه أن يغرق في نهر 'ليتي'، وأن ينسى حياته السابقة داخل سياقات الآخرين؛ يجب على اللغة أن تتذكر فقط حياتها ضمن السياقات الشعرية»[٢]. وتبعاً لذلك فإنّ اللغة الشعرية لا يمكن أن توجد بعيداً عن لعبة النسيان المثيرة هاته؛ فلنتذكر هنا أسطورة أبي نواس الذي حفظ ألفَ بيتٍ شعري وطُلب منه، ليكون شاعراً بالفعل، أن ينسى كلَّ ما حفظه؛ ولم يتحقق له وجودٌ شعريٌّ شامخ إلا بعد أن حقّقَ ذلك.

ثاني الأشياء التي تثير في اللغة الشعرية هو أنّها لغةٌ طفولية، لا تقيم للعقل المنطقي حساباً. ذلك أنّ الشعر الحقيقي هو تلك «الطفولة المستعادة قصداً» على حد تعبير شارل بودلير. ومن خلال استعادتها المستحيلة هاته، على مستوى الخيال، تنفجر اللغةُ المعبّر عنها بها، إذ تصبح قابلةً لتأليف المتناقضات واستبعاد المتآلفات، من أجل تحقيق فجوةٍ

---

* ـ استاذ لغة عربية، وباحث جامعي.

١ ـ ميخائيل باختين: **الخطاب الروائي**، ترجمة محمد برادة (الرباط: دار الأمان)، ص ٥٨.

٢ ـ المرجع السابق.

توتُّرٍ لدى المتلقّي. وقد عرَّف كمال أبو ديب هذه الفجوة على الشكل التالي: «إنّها الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكوِّناتِ الموجود أو للغة أو لأي عناصر تنتمي الى ما يسميه جاكبسون 'نظام الترميز' في سياق تقوم فيه بينها علاقاتٌ ذاتُ بعدين متميزين، فهي: أ ـ علاقات تقدَّم باعتبارها طبيعيةً نابعةً من الخصائص والوظائف العادية للمكوِّنات المذكورة ومنظَّمةً في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعية والألفة، لكنها ب ـ علاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس أو اللاطبيعية: أي أن العلاقات هي تحديداً لامتجانسة، لكنها في السياق الذي تقدَّم فيه تُطرح في صيغة المتجانس»[1]. وتبعاً لهذا، تخلق لنا هذه اللغةُ الطفولية عالماً متوتراً بعيداً عن العالم الواقعي السائد الذي نعرفه. إنّها تقربنا من أعماق ذواتنا، وتجعلنا نحس بما لا يُحَسُّ إلا في أحلام المنام أو أحلام اليقظة على حد سواء. يقول زعيمُ السورياليين أندريه برتون في هذا الجانب ما يلي: «ربما كانت الطفولةُ هي التي تدنينا أكثر ما يكون من الحياة الحقيقية... الطفولة التي لا يملك الإنسان، فيما وراءها، بالإضافة الى تأشيرة مروره، سوى بعض بطاقاتِ الحظ... الطفولة التي يتضافر كلُّ ما فيها، مع ذلك، على جعلنا نمتلك ذاتنا بفعالية وبدون مواربة»[2].

إنّ برتون، بإعلانه هذا، يكاد يوحِّد بين عملية امتلاك الذات في وجهها الحقيقي البعيد... وبين امتلاك ناصية الشعر الفعلي، المنفلت من كل القيود، والذي من روعة جنونه يَصْرخ بأنْ نُطْلق الرصاصَ على الأشياء العادية المتداولة التي ماتت فيها روحُ الحياة، من أجل إعادة ابتكارها بطريقة أخرى لا تنتمي إلا إلى اللاإدراك الذي في قدرته تجديدُ بنية العالم وفق تصور فوضوي منظم أو «جنون معقلن» على حد تعبير الشاعر عبد الله راجع. وهذا العمل لا يتأتى تحقيقُهُ في غيابِ تدفُّقٍ طفوليٍّ جارف. ذلك أن الطفولة هي سر الوجود، وبالتالي فهي سر الشعر الذي يعبِّر عن هذا الوجود. على الشاعر، إذن، أن يكون «الطفلَ المهجور على رصيف الميناء المتقدم في البحر العالي»[3]، كما كان أرتير رامبو ذات يوم.

أما ثالثةُ الصفات التي تميِّز اللغةَ الشعرية عن لغة النثر الفني فهي كونُها لغةَ الحلم بامتياز، في حين أن لغة النثر هي لغة الواقع. فالشعر لا يرى الأشياء كما قد تريد أن تتبدى للآخرين: سائرةً وفق منطق محكم الصنع يبتدئ بالمقدمة ليخلص إلى العرض، وليصل أخيراً إلى نهايته المعروفة قَبْلاً، مهما حاول أن يُخفي ذلك بالصور البيانية وبشتى الزخارف اللفظية المصطنعة. وإنما يراها في عمقها، في تجلياتها المؤسَّسة على لعبة التضادّ، الكامن وراء كلّ تطابقٍ ظاهري، يصبح الكلام فيه، على حد تعبير رولان بارت، «هو الزمن المكثَّف لمخاض أكثر روحانيةً يهيِّئ خلاله 'الفكرُ' ليأخذ موضعه تدريجياً بوساطة مصادفة الألفاظ»[4]. ذلك أنّ عالم الحلم هو عالم روحاني بامتياز، فيه يستطيع الخيالُ أن يصل الى أقصى درجاته، فيشكِّل الأشياءَ كما يريد، دون أن يقدِّم لها تعريفاً. ومن هنا فهو يفرض على متلقي عالمه الجمالي البديع أن يجد تفسيراً ذاتياً لكلّ الرموز الوهمية التي تساهم في بنائه. وكلما تعددتْ هذه التفاسيرُ كان العالمُ المقدَّمُ أجملَ وأبهى وازداد الشوقُ للغوص في عمق أعماقه؛ وتلك طبيعة إنسانية معروفة: فالإنسان يرفض بطبعه الأشياءَ الواضحةَ ويسعى لمعرفة ما أَشْكَلَ عليه فهمُه، إذ في عملية البحث هاته، تتحقق متعته. يقول ستيفان مالارميه في هذا الصدد: «إنّ تسمية شيء مّا إنما هي إلغاءُ ثلاثةِ أرباعِ متعةِ القصيدة، هذه المتعة الكامنة في الاكتشاف التدريجي، في الإيحاء بالشيء المذكور، وذلك هو الحلم. إنّ استخدام المحكم لهذا السر هو الذي يشكل الرمز: الاستعادة التدريجية لشيءٍ مّا لإبرازِ حالةٍ نفسية، أو على العكس، اختيار شيء واستخلاص حالة نفسية منه، عن طريق سلسلة من عمليات فك الرموز»[5]. إنّ لعبة الحلم هاته لا تتحقق كاملةً إلا في الشعر الحقيقي الذي يترك أثراً عميقاً في نفسية متلقيه، قد يبدو هادئاً في بداية حدوثه، لكنه يكبر مع الزمن وينغرس رويداً رويداً فيها، حتى يصبح جزءاً لا يمكن فصله عن أدق مكونات وجودها الفعلي ذاته. لنسترجعْ تلك اللحظات العميقة التي سبق أن عشناها في بداية طفولتنا مع أشعارِ جبران خليل جبران الذي أَعُدُّه، عن حقٍّ، الأبَ الروحيَّ لقصيدة

---

١ ـ كمال أبو ديب: **في الشعرية** (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٧) ص ٢١.

٢ ـ سمير الحاج شاهين: **رامبو** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٧) ص ٧.

٣ ـ المرجع السابق، ص ٣١٥.

٤ ـ رولان بارت: **درجة الصفر للكتابة**، ترجمة محمد برادة (بيروت: دار الطليعة، ١٩٨٠) ص ٥٩.

٥ ـ لوريت فيزا: **إزرا پاوند**، (سلسلة أعلام الفكر العالمي، ترجمة وتقديم كميل قيصر داغر. الطبعة الأولى، ١٩٨٠) ص ٣٢.

النثر العربية الحديثة، وكيف خِلْنا في وقت من الأوقات أننا وأدناها في تربةِ دواخلنا حين ابتعدنا عن ذلك الزمن البهي، لكنها سرعان ما كانت تعود مذكِّرةً إيّانا بوجودها، معلنةً لنا عن استمرارية حياتها في مخيلتنا المتجددة باستمرار... على عكس كل تلك الأشعار الأخرى التي لا تحمل من جوهر الشعر الفعلي إلاّ الاسمَ، بالرغم من تناسق أبياتها وسَيْرِها على بحرٍ عروضيٍّ واحد بل على بحور عروضيةٍ متعددة.

إلى هنا، نكون قد حدَّدنا ـ تبعاً لتصوّرنا الشخصي لمفهوم الشعر الحقيقي، الذي تمثِّله قصيدة النثر بامتياز ـ ثلاثَ صفاتٍ أساسية نرى أنها كافية للتمييز بينه وبين النثر الفني. وأركِّز على مسألة النثر الفني، على أساس أن النثر العادي لا مجال للحديث عنه في هذا المجال، وإن كانت عمليةُ التمييز هاته لا تنبني على أيّ رغبةٍ في إقامة أي تفاضلٍ موضوعاتيّ بينهما؛ فلكل جنس منهما أهميته التعبيرية التي لا يمكن أن يقوم بها سواه، حتى وإنْ ذهب فريديرك نيتشه الى حد القول إنّ: «كبار أسياد النثر كانوا تقريباً دائماً شعراء أيضاً، سواء بشكل علني أو في السر وفي 'الطوية' فقط، وإننا لا نكتب نثراً جيداً إلا بالقياس إلى الشعر، لأنّ النثر ليس سوى حربٍ مستمرةٍ مع الشكل الشعري»[1].

لكنّ التساؤل الجوهري الذي يمكن طرحه هنا، هو إلى أي مدى يمكننا أن نقبض على نواصي هاته الصفات الشعرية المحضة داخل متن نثري منفتح على مختلف الأجناس الأدبية الأخرى؟ لقد سبق طرحُ هذه المسألة سواء في النقد الغربي الذي قدم لنا كتاباً مهماً في هذا الصدد، هو كتاب **المحكي الشعري** Le Récit Poétique للباحث جون ايف طاديي، أو في النقد العربي ولاسيما مع اجتهادات الروائي المعروف إدوار الخراط التي تمثل إنتاجاتهُ الروائيةُ علامةً بارزة في كيفية استحضار الطاقة التعبيرية الشعرية بامتياز في كتابته لمتنه الروائي، دون إخلال بالعملية السردية التي لا تتحقق بدونها الروايةُ في شكلها الأسمى. إلا أنّ الجدير بالذكر أن لعبة الاستحضار هاته، قد تمت في بدايتها مع نجيب محفوظ نفسه ولاسيما في رواياته التالية: **الشحاذ، وميرامار، وثرثرة فوق النيل**. ولقد انتبه الى ذلك كلٌّ من محمود أمين العالم ولويس عوض. ويقول الناقد محسن خضر في هذا الجانب ما يلي: «لا أعرف بم يصف إدوار الخراط روايات نجيب محفوظ الست في المرحلة المسماة بالواقعية الوجودية أو المرحلة الفلسفية في الستينات(...) ـ والتي تضم روايات **اللص والكلاب، والطريق، والشحاذ، والسمان والخريف، وثرثرة فوق النيل، وميرامار**، وهي روايات نجيب محفوظ القصيرة ـ أو ما يصفه لويس عوض بـ 'الرواية الجديدة' بينما يصف محمود أمين العالم الشعر في **الشحاذ** بـ 'جوهر رؤية الحياة والعالم والإنسان'، وهي تلتقي مع تفسير الخراط للوسائل التعبيرية...»[2].

ثم جاءت الحساسية الروائية الجديدة بعده، لتنغرس في عمق الشعر وتسبح في لجّ بحاره المتلاطمة، ولتقدِّمَ رؤيةً مخالفةً كلَّ الاختلاف لما سبق له أن طرحه في جل رواياته السابقة الذكر في تلك الفترة. إذ بالإضافة الى الروائي ادوار الخراط والعمل المذهل الذي أنجزه، أقصد رواية **رامة والتنين**، فإنّنا نجد أيضاً الروائي الآخر سليم بركات الذي تقطر سروده شعراً نثرياً هائلاً، تؤسِّس فيه قصيدةُ النثر وجودَها الفعلي اللامنازع؛ وأحيل هنا على روايته الجميلة **فقهاء الظلام** على سبيل التمثيل لا الحصر. كما نجد الحضور القويَّ لقصيدة النثر في النصوص الروائية ذات التعدد اللغوي، بالرغم من أنّ حضورها هنا لا يطغى على كلية التعبير اللغوي، بقدر ما يدخل في صراع مع باقي الأجناس الأدبية الأخرى المتخللة. ولعبةُ الصراع هاته تساهم في إيجاد دينامية مستمرة في السيرورة الأحداثية داخل النص الروائي، كما تسلِّط الأضواء على كل جنس أدبي متخلل، وتُبرز مكانته في صورتها المثلى. ويمكن التمثيل على ذلك بالحضور الفاتن لقصيدة النثر في روايتيْ المبدع محمد برادة، أقصد روايتَيْ **لعبة النسيان والضوء الهارب** اللتين حققتا حضوراً عميقاً في تربة الأدب العربي ومثَّلتا قفزةً نوعية في مساره الإبداعي المتدفق كما الأقيانوس العظيم، وبالحضور القوي لها أيضاً في روايات المبدعين إميل حبيبي، والطيب صالح، وجمال الغيطاني، وحنان الشيخ. كما نجد لقصيدة النثر حضوراً متميزاً في روايات الجيل الروائي العربي الجديد، وإنّ كانت ما تزال رواياتُ البعض منهم موزّعةً في ثنايا الصحف والمجلات.

ونظراً لصعوبة حصر قصيدة النثر في هذا الكمّ الهائل من الروايات العربية، سواء التي أتينا على ذكر أسماء أصحابها أو تلك التي لم نأت على ذكرهم، فقد ارتأينا أن

---

١ ـ فريديريك نيتشه: **العلم المرح**، ترجمة وتقديم حسان بورقية ـ محمد الناجي (دار افريقيا الشرق، ١٩٩٣، ص ١٠٧).

٢ ـ محسن خضر: «روح الشعر في القصة»، جريدة **القدس العربي**، العدد ٢٠٣٤، الثلاثاء ٢١ نوفمبر ١٩٩٥، ص ٦.

نتوقف عند إحدى روايات نجيب محفوظ، الأب الروحي للرواية العربية، ونقوم بعملية تحليلها من أجل تبيان الحضور البهي لقصيدة النثر فيها. فكان أن وقع الاختيار على روايته الأخيرة **أصداء السيرة الذاتية**.

٢ ـ نجيب محفوظ وقصيدة النثر

بداية يجب أن نشير الى ملاحظة ذكيّة سبق أن أعلنها ميشيل بوتور، ومفادها أنّ «الرواية لا تكون شعريةً بالمقاطع فحسب، بل بمجموعها أيضاً»[١]. وهذا ما نلاحظه بالفعل لدى تناولنا لرواية **أصداء السيرة الذاتية**، إذ إن هذه الرواية العظيمة ـ بالرغم من أنها تبدو للوهلة الأولى وكأنها تجميع لشظايا قصصية منفلتةٍ من إسار التأطير الكلي الصارم الذي يوحّدها ويدفع بها بالتالي نحو تشكيليةٍ أجناسيةٍ واضحةِ المعالم ـ سرعان ما نتبين أنّ هناك خيوطاً رفيعة توحّد بين كلِّ جزءٍ منها. وهذه الخيوط تجمع بين ما هو شكلي محض، كتكرار الكاتب الضمني لبعض اللوازم التي تحتوي شتاتَ النص الكلي...، ومنها ما هو دلالي محض يتمثل في حضور بعض التيمات المفضّلة لدى الكاتب الضمني، من مثل: الطفولة والحب واللهو ومعاقرة الخمرة مع استحضاره لنقائضها واحدة وراء الأخرى، من أجل خلق ثنائية رائعة، تؤسِّس لهذا النص وحدَته المنفلتة منه من جهة، وتحقق له من جهة ثانية إيقاعيةً موسيقية مذهلة تقرِّبه الى حدود الشعر، إن لم تسقطه دفعةً واحدةً في بحره المتماوج ذات اليمين وذات اليسار، وعلى حين غفلة من صاحبه. ذلك أنّها تلوّن الأسلوب الكليَّ للنص، وتلجئه الى إقامة نظام سيمتري مذهل، وتحقق له رنّته الشخصية، إذ كلما كان هناك أسلوبٌ محكم الصنع، كان هناك شعرٌ، على حد تعبير ستيفان مالارميه. وحتى تتبين لنا خصائصُ هذا الشعر الذي لا يعدو أن يكون شعراً بعيداً عما هو منغمس في لعبة الأوزان العتيقة، يجب علينا أن نبحث عنه انطلاقاً من الصفات الثلاث التي سبق لنا تحديدها في مدخل هذه الدراسة، والتي تتمثل في: ١ ـ لعبة التداعي الحر، ٢ ـ استحضارية الطفولة، ٣ ـ الرجوع الى عالم الحلم. ذلك أنّها هي الصفات الوحيدة الكفيلة بتحقيق العملية الانزياحية داخل بنية النثر وتحويله بالتالي، كما تفعل الخيمياء، الى شعر متوهج بلحظاته البهية وبكلماته المشرقة.

أ ـ لعبة التداعي الحر: يُعتبر التداعي الحر من أهم التقنيات الأدبية التي يلجأ إليها الأدباء للتعبير عما يجول في دواخلهم من أفكار وما يشغل بالهم من قضايا. فهذه التقنية تمنح هذه الأفكارَ وهذه القضايا المحتَجَرَة بقوة العقل وأوامره السلطوية العليا فرصةَ الانطلاق بعيداً عن عالمه، وتدفع بها إلى الدخول نحو عالم الحرية الرحب كما تحب هي أن تكون، لا كما يرغب الآخرون لها. ومن هنا تأتي سَعَتُها الدلالية اللامحدودة من جهة وكثافتها التعبيرية المتميزة من جهة أخرى. وهي غالباً تأتي مصوغةً في شكل تأملات غير منضبطة لشكل أجناسي معين، قبل أن تعاد كتابتها من جديد وتحويلها الى حظيرة الجنس الأدبي المرغوب فيه. وهذا هو بالفعل ما تم فعله في رواية **أصداء السيرة الذاتية**. يقول جمال الغيطاني في هذا الصدد ما يلي: «أذكر منذ عدة سنوات بعد عودة نجيب محفوظ من لندن، أنّ الأستاذ حدّثنا عن تأملات متفرقة يكتبها(...) يومها سألت نفسي: أي خواطر تلك؟ كانت **أصداء السيرة الذاتية** هي المفاجأة، والتي تحوّل فيها البنّاء العظيمُ إلى فنّانٍ مجوهرات، كلُّ مقطع يضوي بالألق الداخلي وجمال الأداء، كل مقطوعة لها أصلٌ في حياته، لحظةٌ، جملةٌ قيلت يوماً، حادثةٌ ولكنه يعيد صياغتها، بحيث نجد الرواية والشعر والحكمة. إنها عمل لا مثيل له»[٢]. إنّ لعبة التداعي الحر، التي مارسها نجيب محفوظ هنا، أو سَمَحَ لكاتبه الضمني القيامَ بذلك نيابةً عنه، تدفع بهذا النص الى الغوص في الامتداد اللانهائي للزمن، والبحث في أصول الأشياء قبل تشكُّلها الفعلي المتداول، الأمر الذي يمنحه قوةَ الشعر ويبعده عن تقريرية العادات اليومية... ويتجلى لنا ذلك في رواية **أصداء السيرة الذاتية** في التجاء الكاتب الضمني الى تصوير بعض الشخوص انطلاقاً من بعديتها الميتية: فهي شخوص لا يحدها مكان معين، ولا يؤثر فيه زمانٌ أيضاً، وهي بالتالي غير خاضعة للتحولات الطبيعية التي تؤثّر في كل الكائنات البشرية، ومن هنا تأتي قدرتها غير المحدودة على ارتكاب ما لا يستطاع ارتكابه وتحقيق ما لا يتحقق والوصول الى العيش في أحضان المستحيل بكل اطمئنان. نُمثّل على هذا الأمر بذاك الضيف الذي استقبله أهلُ الشيخ عبد ربه التائه، أيام كان طفلاً، دون سابق معرفة به، فما إن استقر به المكوثُ في بيتهم حتى بدأ أهل البيت يتناقصون

---

١ ـ ميشيل بوتور: **بحوث في الرواية الجديدة**، ترجمة فريد انطونيوس (بيروت: منشورات عويدات، ١٩٨٦) ص ٣٤.

٢ ـ جمال الغيطاني: «الأصداء العذبة»، جريدة **أخبار الأدب**، العدد ١١٩، ٢٢ أكتوبر ١٩٨٩، ص ٣.

واحداً وراء الآخر، الى أن لم يبق في البيت أحد سواه. فهذا الضيف لا ينتمي الى دائرة الشخوص الواقعية، لأنه لا يحمل من صفاتها شيئاً بقدر ما يحمل عكسها تماماً: فهو يحلّ دون سابق إنذار ويرغم الآخرين على الرحيل دون رضاهم، ولا يترك وراءه إلا الفراغ، ولا يتطلب الأمرُ أيّ جهد مضنٍ للقول بأنه يشبه الموت في حلوله وترحاله، إن لم يكن هو بالتأكيد. ولعبةُ تجسيد الموت تُخرج النّص من إطاره التعبيري الواضح وتلج به في عالم الرمز، الذي يُعَدّ بحقٍ أهمَّ خصائص الكلام الشعري. كما يمكن التمثيلُ عليه بتلك المرأة، التي يصفها الكاتبُ الضمني على لسان الشيخ عبد ربه التائه، بأنها جميلةٌ جداً، ولكنها عديمة الوفاء لعاشقيها، دون أن يحدد أيةَ خاصيةٍ إنسانيةٍ لها تجعلنا نحس بأنها تنتمي الى عالمنا الأصلي، باستثناء ما سبق ذكره. وهذا ما يحيلنا على الاعتقاد بأنها تمثل الدنيا في إقبالها وإدبارها، وفي شغف الإنسان بامتلاكها، حتى إذا اعتقد ذلك، تخلّتْ عنه وتركته يسبح في الضلال المبين. وتتعدد الأمثلة المصوغة في هذا النص الروائي على هذه الشاكلة، بحيث أن عملية تواليها وتوالدها تولّد تكراراً تصاعدياً على المستوى اللعب السردي أو على المستوى الدلالي العام. لكنّ ما يحد من هذا التكرار المتفجر كما الشظايا هو وجود ثنائية ضدية تحكم بنيته وتخلق مفارقة تنتج عنها سخريةٌ سوداء مِنْ كلِّ ما حدث ماضياً وما يحدث حاضراً وما قد يحدث مستقبلاً. وتتجلى لنا لعبةُ التداعي الحر أيضاً في انطلاقية النص الروائي إلى مختلف مناطق الشعور الإنساني وأقاليم لاشعوره أيضاً: من وصفٍ للحوادث التي تحدث على مستوى الواقع، الى الغوص في وصف الحوادث التي تحدث في عالم الحلم، الى التحليق بينهما معاً، ومحاولة القيام بدمجهما في بوتقة الحياة الإنسانية في بعديهما الداخلي والخارجي، الأمر الذي يجعل من النص الروائي في كليته قصيدةَ نثرٍ طويلةً، على حد تعبير جون ايف طاديي.

ب ـ استحضارية الطفولة: إنّ لعبة التداعي الحر هاته باختراقيتها للزمن، غالباً إن لم نقل بإطلاقيّةٍ كليةً، تعود الى الزمن الطفولي، وهو الزمن البعيد الذي يشكّل في ذاكرة الإنسان لحظةً من أهم لحظات تشكله العاطفي غيرِ المحدودِ بأيّ عراقيل اصطناعيةٍ يفرضها القانونُ المجتمعي السائد. أو كما يقول ميرلان، إنّ الزمن هنا يصبح طفولة أبدية؛ وإنّ ضرورة العيش فيه، والكتابة عن هذه العودة، هما الشعر الحقيقي بعينه. ولا يجب أن ننسى في هذا الصدد اندريه برتون الذي كان يعتبر الطفولةَ الرمزَ الحقيقيَّ للحياة بمعناها المتكامل، ويعتبرها بالتالي أهمَّ ما يجب على الشعرِ الحديثُ عنه، إذ بهذا الحديث تنتقل اللغةُ من إطارها الأفقي العادي الى إطارها العمودي المؤسَّس على المفارقة والانزياح عما هو معتاد إن على مستوى التراكيب أو الدلالات...

ومن الجميل حقاً، أن نجد **أصداء السيرة الذاتية** ينفتح أوّلَ ما ينفتح على شيئين رئيسيين: على عالم الطفولة والبراءة الكبرى التي يجسدها، من جهة، وعلى بداية التغيير في مصر، الذي مثّلَتْهُ ثورةُ ١٩١٩ في مصر ضد المستعمر الإنجليزي، من جهة أخرى. وإنّ عملية الربط بينهما في بداية النص ستَنْتج عنها مفارقةٌ مضحكة: فإذا كانت مصر ستتخلص من هيمنة المستعمر، فإنّ الطفل هنا سيتخلص من الذهاب إلى المدرسة ولو إلى حين، هذه المدرسة التي كانت بالنسبة إليه شبيهة بالسجن. إنّ هذه المفارقة التي ينبني عليها هذا النصُّ الانفتاحي ليتولّد عنها لحظةَ القراءة اندهاشٌ افتتاني، ينتج عنه شعورٌ باللذة، لدى الانتهاء منها. والأمر عينُه يمكن قوله بالنسبة للعلاقة التي سيقيمها هذا الطفلُ مع المرض، إذ بدل أن يحمل له هذا المرضُ التعاسةَ والبؤسَ والشعور بالوحدة فقد حمل إليه الحنانَ والتفاف العائلة حوله وأنساه ما كان يعانيه من معاملتهم السيئة له من قبل، نظراً لتكاسله وعدم اهتمامه بدروسه. فكان أن قرر بعد الشفاء أن يحافظ على هذا الجو العائلي الرائع، وأن يجتهد في دروسه، وكانت النتيجة كما يعلنها: «وجعلتُ أثب من نجاح الى نجاح، وأصبح الجميع أصدقائي وأحبائي، هيهات أن يفوز مرضٌ جميل الذكر مثل مرضي». وعلى المنوال ذاته، تتوالى الأحداث، لتنقل المتلقي لها من دهشة التأمل، الى دهشة اللامتوقع، فدهشةِ المستحيل بلحمه ودمه، الفاتن والفوّار!(...)

جـ ـ الرجوع الى عالم الحلم: يَعتبر لوي أراغون الحلمَ شكلاً من أشكال الوحي، وهذا ما كان يعتبره العربُ قديماً أيضاً. ذلك أنّ الحلم ينقلنا إلى عالم آخر، بعيد عنا من جهة ـ لأننا لا نتحكم في رموزه ولا نستطيع تشكيله كما نريد ـ وقريبٍ منا لأنه في الواقع ينطلق منا ومن ذكرياتنا ليعود في نهاية المطاف إلينا من جديد، كما يعبِّر عن ذلك سيغموند فرويد، من جهة أخرى. وعملية الكتابة عن الحلم، وعن العالم الرمزي الذي يقدمه إلينا كمادة خام نصوغه كما نحب ونشاء، عمليةٌ مثيرة حقاً، تُسقطنا في بحر الشعر، حتى وإن لم نعِ ذلك كلية. فأن تخترق عالم الحلم وتحاول تجسيد

أماراته واحدة تلو الأخرى، عملٌ شعري وشاعري بامتياز. ذلك أنّ الحلم ليس نقيضاً للفكر، إنما هو كما يعبر عن ذلك بيار ريفيردي «ليس إلاّ شكلاً من الفكر أكثر حرية وأكثر خصوبة». وهذا ما سنلاحظه بدقة في رواية **أصداء السيرة الذاتية**. ذلك أنّ الحلم يحضر فيها كامتداد طبيعي للفكر المتمثل بالخصوص في الحكمة في أعلى درجاتها المتسامية وغير المقيَّدة بمكان أو زمان أو شعبٍ من الشعوب. وغالباً ما نرى الحلم يُتخذ هنا كوسيلة لاستحضار لحظات البهجة الروحية أو الجسدية التي سبق للسارد أن عاشها في طفولته أو شبابه... وهي لحظاتٌ تعجز اللغةُ النثريةُ عن نقلها إلى الوجود الكياني بقدسياتها وبامتداداتها في النفس، فتفسح المجالَ للغة الشعرية غير المقيَّدة لا بالوزن ولا بالقافية ولا حتى بالتناسقات السيميترية التي تحدّ من اندفاعاتها نحو الأقاصي لتحلّ محلها، وتنفرد بالتعبير، عن كل ذلك من خلال افتراضاتها اللامحدودة. ذلك أنّ اللغة الشعرية الحقيقية هي لغة افتراضات غير متحققة إلا في ذهن صاحبها، وفي أذهان متلقّيه وحدهم.

إنّ الأحلام الذي يقدمها سارد **أصداء السيرة الذاتية** هي أحلام متنوعة المصادر والغايات، منها ما يقع في لعبة المدنَّس لكن الجميل، ومنها ما يقع في دائرة المقدس لكن المرهب، ومنها ما يوحِّد بينهما في بوتقة سحرية واحدة، يبدوان فيها وكأنهما شيء واحد. نمثّل على النوع الأول بحلم السارد التالي: «وجدتُني في حجرة متوسطة يضيئها مصباح غازي يتدلى من سقفها. في ركن منها جلستْ جماعةٌ من الرجال والنساء على شلت متقابلة يتسامرون ويضحكون بأصوات مرتفعة. لم يكن في الجدران باب ولا نافذة إلا فتحة صغيرة في اتساع منظار، مرتفعة بعض الشيء، فلم أر منها إلا سماء تتوارى وراء السماء. شعرتُ برغبة شديدة في العودة الى أهلي وداري ولم أدر كيف يمكن أن ييسَّر لي ذلك، وسألتُ السُّمّار: أكرمكم الله، كيف أستطيع الخروج من هنا؟ فلم يلتفت إليّ أحد وواصلوا السمر والضحك. وغزت الوحشة أعماقي. عند ذاك لاح لي من خلال الفتحة وجه غير واضح المعالم وقال لي: إليك هذا اللحن، احفظه مني جيداً وترنَّمْ به عند الحاجة وستجد منه الشفاء من كل همّ وغم». ونمثّل على النوع الثاني بهذا الحلم، الذي استحضره السارد لما كان طفلاً، وهو يحكي عن السيدة نفوسة باعتبارها إحدى السيدات الأمهات له. يقول: «رأيت نفوسة في المنام، ماذا جاء بك بعد غياب سبعين عاماً بل يزيد -؟ أنت طلعتك بهية وبشرتك صافية وشعرك غزير، وكان بيتك يطلّ على النيل، وكنا نزورك كثيراً وكنت أعتبر أوقات زياراتك من أسعد الأوقات، ومن نافذة الحجرة كنت أغوص ببصري في الأمواج الهادئة، فيسبح حتى الشاطئ البعيد. لم يبق من الحلم إلا وجهك. وتساؤلي، ترى أما زلت على قيد الحياة؟ أما وقائع الحلم فقد تلاشت بعد استيقاظي مباشرة». وأما النوع الثالث وهو النوع الذي لا يُنسى لأنه يجمع بين المدنّس والمقدّس في لحظة واحدة، ويشكل إحدى اللذات التي تجمع بين الألم والمتعة، بين الحب والرهبة، بين الحياة والموت، فإننا نمثل عليه بهذا الحلم الذي رواه السارد لأحد أصدقائه الحكماء. يقول: «سألني صديقي الحكيم عن حلم لا أنساه فقلت: وجدتُني في خمّارة وسط جماعة من أهل الخير والبركة، نشرب ونغني. وسأل سائل: ترى من يكون صاحب الحظ السعيد؟ وأزيحت الستارة المسدلة على باب الخمارة ودخلت امرأة عارية تموج برحيق الحياة وفتنتها، ووقفنا ذاهلين ننظر وننظر. واتجهت المرأة نحوي حتى التصقتْ بي وحلتْ عقدة شعرها المعقوص، فانصبّ حولنا كموجة عاتية فغطاها. وثمل الجميع بسعادة شاملة وأنشدنا معاً: 'بشرى لنا، نلنا المنى'». إنّ لعبة المدنّس والمقدس في هذا الحلم الرائع تنطلق من عنوانه نفسه، الذي هو «الذكرى المباركة» إذ إنّ عملية التبريك ترتبط دائماً بالأشياء القدسية، في حين أنها ترتبط بالجنس؛ والجنس يُعتبر من المدنّسات في الثقافات الرسمية التي تحارب فيه رغبتَه التحررية وانطلاقيته اللامحدودة التي تجمع بين الضحك واللذات المتعددة. وهذا ما يولدّ شعرية هذا الحلم ويفتحه على عالم الشعر. هنا أيضاً خاطرة عنَّتْ لي وأنا أقرأ هذا الحلم، وهو كونه يكاد يتناص مع بعض ما كتبه جورج باطاي، في لعبة استحضار الذات النسوية المجردة من كل ما يمتّ للّباس بصلة، والراقصة على أنغام الموسيقى الهادرة كما الأنهار في ليلة شتائية عاصفة، وإن كنا نجد هذه اللعبة الاستحضارية موجودة في تراثنا العربي القديم إذ إنّ كتاب **الليالي** مملوء بها من أول صفحة فيه إلى آخر صفحة من صفحاته المضيئة باللهب الشبقي.

هكذا إذن نكون قد استقرأنا هاته الصفات التي لا يمكن أن تتحقق إلا في الشعر، في هذا النص الروائي العظيم، الذي يشكّل، في عمقه، قصيدةَ نثرٍ متتاليةً تستوجب أكثر من قراءة وأكثر من تناول.

الدار البيضاء