«واحة الغروب» لبهاء طاهر:

القدرة على تجديد العالم وأدوات الوعي الإبداعي

القاهرة ـ «القدس العربي» ـ من محمود قرني:

قليلة تلك الروايات العربية التي تتعامل مع فن الرواية باعتباره بناء تشريعيا يتقصى درجة مقبولة من التراتبية والنظام، عبر قراءة رأسية للتاريخ الذي تخلقه أو تعيد خلقه، بعيدا عن مفهوم التراكم الذي يحتفي بالوعي السردي المجاني، دون النظر لمفهوم الوظيفة سلبا أو ايجابيا.

ويعد الروائي بهاء طاهر من أولئك الروائيين الذين ينحدرون من سلالة التأسيس الروائي الأول، وإن انتسب لجيل الستينيات، إلا أن أعماله القصصية والروائية التي استقدمت الكثير من ملامح تيار الوعي في الكتابة العربية، استطاعت أن تحفر لوجوده مكانة متميزة، تنامت وتبلورت عبر العديد من الأعمال الروائية والقصصية.

وفي روايته الأخيرة «واحة الغروب» الصادرة حديثا عن مؤسسة دار الهلال، يؤكد طاهر أن قدرته على تطوير الوعي بالعمل الروائي، قوة مدركة ومتجددة لا تحدها آفاق، بغض النظر عن الجيل الذي ينتمي إليه، وتتبدى التقنيات المتعددة التي استخدمها الكاتب في روايته قوة مضافة لذلك الوعي المتجدد، سواء كان ذلك على مستوى التركيب الدلالي والزمني، أو على مستوى السرد وتداخل الشخوص وعلاقتها بالتاريخ، وإذا نظرنا إلى المكان الروائي – بداية – سنجد أنه مكان متعدد جغرافيا وإنسانيا ويقع بين القاهرة ما قبل ثورة عرابي والإسكندرية حيث حركة مقاومة الاحتلال الانكليزي وواحة سيوة التي كانت تمثل جيبا من جيوب الخروج على سلطة الدولة، وهي تمثل المكان الأخير للصراع بين الدولة بمفهومها الحديث وبين الوعي العشائري والقبلي الذي يمثله أهل الواحة، بما يرسخ من جهل وفقر ومرض، وعادات وتقاليد يتعامل معها أصحابها كمقدسات لا يمكن المساس بها، وتبدو الانتقالات شبه المنطقية داخل المكان الروائي غير خاضعة لسلطة الراوي المتعدد، لذلك فإن عنصر الزمن ظل مالكا لنفس القدرة على التعدد والحركة للأمام والخلف.

أما على مستوى أبطال الرواية فيبدون الأكثر تنوعا وتناقضا في الوقت نفسه، فرغم حراكهم الذي يبدو باتجاه هدف واحد، إلا أن كلا منهم يبدو ماضيا وفي ذهنه يتشكل عالم من الأحلام النقيضة، «فمحمود يمضي كضابط شرطة تتنازعه مشاعر متناقضة بأن نقله إلى الواحة إنما كان عقابا له على موقفه الوطني من الاحتلال الانكليزي، لذلك كان يتوقع الموت في كل لحظة بحكم تركيبته العدمية حيث يقع في الخطيئة بنفس القوة التي يندفع بها الى التمسك والدفاع المستميت عن منظومة القيم الإنسانية الرفيعة، أما كاثرين زوجته، بولندية الاصل، فقد ورثت كراهية الانكليز عن أهلها والأب والأخت القديسة فيونا»، وربما كان هذا هو المشترك الأبرز في علاقتها بمحمود القوي المحتد بعمليته، والذي لا يهتم كثيرا بتلك الشؤون التي لا يفهمها والتي تدور في ذهن كاثرين وتلح عليها، عبر تلك الفكرة المجنونة التي هيأت لها أنها يمكنها أن تقدم من خلالها أعظم كشف أثري حديث، حيث كانت تعتقد – عبر قراءتها الواسعة في التاريخ، والتراث المصري تحديدا – أنها ستعثر على قبر الإسكندر الأكبر في أحد معابد سيوة، وكم جلبت تلك الفكرة من كوارث على محمود وكاثرين، لكن انبهار كاثرين بزوجها وبجو الواحة وعبق التاريخ، كل ذلك جعلها تتصرف بدرجة من الحرية التي رآها أهل الواحة تجاوزا صارخا لعاداتهم وتقاليدهم، وإذ كانوا يتعاملون من جهة مع المأمور وزوجته باعتبارهما رمزي السلطة، ومن ثم هم رموز القهر والقمع والسطو وبالتالي فهم أعداء تاريخيون، ومن ناحية أخرى كانوا يعتبرون خروج كاثرين لمشاهدة الآثار وتعريض حرمة بيوتهم للاختراق من أجانب، جريمة كبرى تستحق القتل أو المنع والخطر في أقل تقدير.

كانت كاثرين التي تمثل مساحة حضارية مختلفة يبدو فيها الآخر منتصرا ومؤازرا بالقوة، العلم والمعرفة، والسلاح، وعلى المستوى الآخر كانت قد أنهت زيجة فاشلة مع عشيق شقيقتها فيونا الذي مات مصدورا والذي عاشت معه حياة شديدة البؤس والاضطهاد بسبب غيرته، وأحقاده وبخله، فتركت ايرلندا وجاءت إلى مصر بحثا عن فكرها عن الاسكندر، لذلك فقد كان محمود بالنسبة لها رمزا لقوة من نوع آخر، تبدو فيه حرارة الشرق وروحانيته وتطوحاته، فهو رجل قوي حاضر الذهن، شهواني بقوة، ومتدين في بعض الأحيان، فمرة هو رجل وطني يؤازر ثورة عرابي ويبادل ذلك الضابط «وصفي»، الذي أرسلوه إليه في الواحة ليعمل جاسوسا عليه، يبادله الاحتقار بسبب موقفه الرافض لثورة عرابي لسبب ربما يرجع لأصوله الشركسية التي تعادي الوطنيين – الفلاحين، الموصومين بأنهم الأدنى درجة في السلم الاجتماعي.

وفي نهاية الرواية تنضم «فيونا» المريضة إلى كاثرين ومحمود بعد أن نصحها الأطباء في ايرلندا باللجوء إلى الجو الجاف للتعافي من مرض مزمن في صدرها، فشلت معه الأدوية التقليدية، بالإضافة الى ذلك تبدو – على مبعدة – تلك الشخصيات المؤثرة بين «اجواد» الواحة لا سيما الشيخ يحيى الذي تعلم في جامع الزيتونة والذي يعتقد أنه حامل أسرار المستقبل والمتنبئ بغيبه، حيث لم تتغير طريقة وعيه بالتاريخ وبالصراع القبلي والعشائري، حيث تنقسم الواحة إلى قوتين كبيرتين: الأجواد الشرقيين، والأجواد الغربيين، وهو صراع تلعب فيه ضغوط العشائر والسلطة دورا كبيرا، بحيث يتبدى اللعب السياسي كجزء من الوعي العام بأجواء التآمر السائدة، ولم يغير العلم شيئا في حياة الشيخ يحيى الذي عاد إلى الواحة وبلغ الثمانين من عمره ولا زال يحلم باليوم الذي يقتص فيه من جرائم الغربيين تجاه قبيلته لا سيما والده الذي سبقه إلى الموت بطريقة مهينة، بينما كان الشيخ لا يزال طفلا، وقد أصابته ضربة شجت رأسه وقضت على عينه اليسرى، ويلجأ الروائي بهاء طاهر إلى تعميق مأساة الشيخ يحيى عبر نموذج فريد ونادر للمرأة في واحة شديدة الانغلاق. فبنت أخته الشابة الجميلة الذكية نافذة البصر والبصيرة «مليكة» تبدو مطلقة شابة شديدة التمرد على تقاليد الأسرة، التي تعتبر أن المطلقة «غولة» إذا ما وقعت عينها على شيء دمرته وقضت عليه، لذلك فهي ممنوعة – بالمطلق – من الخروج من بيتها طالما ظلت كذلك.

في الوقت نفسه اعتادت «مليكة» على التخفي – منذ صغرها – في أردية الرجال، والخروج إلى الواحة للاستمتاع بحريتها المسلوبة، وقد كانت نهايتها بسبب حماقة من هذا النوع، عندما ارتدت ملابس الرجال وذهبت إلى منزل المأمور «محمود» وكانت زوجته كاثرين موجودة في المنزل بمفردها، وعندما حاولت مليكة الاقتراب منها وتقبيلها اعتقدت أنها تريد ممارسة الشذوذ معها، فاعتدت عليها ودخل عندها محمود وبعض الجنود وطردوا الصبية وشاع الأمر في الواحة فما كان من أهلها إلا أن قتلوها، وهو الأمر الذي كان البداية الحقيقية للشقاق الذي حدث بين المأمور وبين عشيرة كبيرة من أهم عشائر الواحة، فتداعت الى ذهنه صور كبار الضباط الذي انتهت حياتهم على أيدي أهل الواحة، ووقر في ضميره أن هذا هو مصيره المحتوم بسبب تلك الكوارث التي تحدق به من هنا وهناك، وسببها المباشر، كما يقول: كاثرين، وكما ترصد الرواية فإن هذه الحادثة هي التي غيرت بل قضت نهائيا على تلك العلاقة الحميمة بينه وبين زوجته، فعاشا معا – فيما بعد – علاقة دون الصداقة، على مستوى آخر يبدو التركيب التاريخي في بعده الأنثربولوجي، طاقة أخرى تضيف للسرد عمقاً فريداً.

عبر لغة مصفاة وقشيبة تميز بها بهاء طاهر في مجمل أعماله، حيث تتقصى اللغة مستوى متوازنا من الشاعرية التي لا توقف حركة السارد ولا حركة الزمن الروائي، في الوقت نفسه لا تتدنى للمستوى الوظيفي الذي غالبا ما تصيبه الركاكة.

في الوقت نفسه لا تخلو مساحات التأريخ لعالم واحة سيوة الفريد على مستوى الوصف والأبنية والطبيعة والأجواء العامة من أن تكون دليلا يكرس لدى القارئ معرفة حدسية تتواءم مع تلك الغرائبية التي تكشف عنها العادات والتقاليد وطبيعة الصراع الروائي، وهي حالة تختلف عن الواقع التسجيلي الذي يلجأ لنوع من صرامة الرصد ودقته، ومن هنا تبدو رواية «واحة الغروب» رواية «المكان الغرائبي» بامتياز، وهي في الإجمال كتابة نادرة في الرواية المصرية، حيث نالت القاهرة القسط الأكبر من المنجز الروائي تليها الإسكندرية والدلتا ثم الصعيد، وهي جميعها حواضر لا تحتاج الى الكثير من الاجتهاد في البحث عن اختلافاتها، لأنها مدن تقع موقع المعرفة العامة والشائعة، ومن هنا تبدو فرادة «واحة الغروب»، في تحقيقها علماً يقينيا بملمح واحد من الأماكن الطاردة والمطرودة من ثقافتنا، هذا الى جانب الانجاز الجمالي الذي لم يتراجع لحساب المساحة المعرفية في النص الروائي، ويبدو أن التداخل الواسع بين الأحداث وعدم مركزيتها، وتشظي الزمن الروائي وعدم ثباته ودخول عنصر التاريخ كصانع أساسي في الماضي للحظة حاضرة، كل ذلك منح الروائي بهاء طاهر قدرة فريدة على التنوع عبر مساحة واسعة من الحرية منحها لنفسه عبر تعدد الآليات والتقنيات، ومن هنا يبدو ذلك التنوع مسوغا لوجود العديد من الأبطال فهي ليست رواية البطل الواحد وإن ظل مأمور الواحة هو المركز الذي تدور وتتشكل حوله الأحداث، غير أن صدمة النهاية، بقيام البطل بتفجير نفسه داخل المعبد تبدو على درجة عالية من الابتسار للثراء والتنوع الذي قدمته الرواية، غير أنها – في كل الأحوال – نهاية تتوافق مع الاضطراب الذي تؤكده شخصية البطل منذ بداية الرواية، حيث التساؤلات الماضية إلى العدم تبدو مسيطرة على وعيه، فهو على سبيل المثال يسأل نفسه بعد إحالته للتحقيق بسبب شكوك الإدارة في مساعدته للثوار قائلا: «سألت نفسي طول الوقت عن الخيانة، سألت نفسي كثيرا لماذا خان الباشوات والكبار الذين يملكون كل شيء؟ ولماذا يدفع الصغار دائما الثمن، يموتون في الحرب ويسجنون في الهزيمة بينما يظل الكبار أحرارا وكبارا؟»، وفي موقع آخر يصف محمود أحوال الواحة منذ دخولها: منذ اللحظة الأولى لدخولي الواحة أذهلني الفقر، لا سيما فقر الزجالة، وأذهلتني جسامة الضرائب التي تطالبني الحكومة بجمعها منهم، كتبت إلى النظارة رأيي: إن المبالغة في الضرائب هي السبب في تمردهم واغتيالهم للحكام الذين تعينهم القاهرة، واقترحت تخفيض الضرائب إلى النصف».

وفي موقع آخر يتحدث عن أهل الواحة بعد العديد من المواجهات الأمنية قائلا: كلما فكرت فيما فعلناه بهم منذ جئنا حاكمين وجدت أن تصرفهم طبيعي جدا، لم نأتهم إخوانا بل غزاة، لم نعاملهم كأهل البلد بل كمستعمرين عليهم أن يدفعوا أموالهم غصبا للفاتحين، فلماذا إذن أغضب مما يفعله الإنكليز بنا أو تغضب كاثرين مما يفعلونه بايرلندا؟ ذلك قانون الأقوى».

لكنه بعد ذلك يلوم نفسه أشد اللوم باعتباره رجل أنصاف الحلول، فهو كما يصف نفسه «نصف طيب ونصف شرير»، وربما كانت تداعيات الأحداث وعبؤها وضغوطها الرهيبة وقبح وعنت سلوك الإدارة ضده وحقارة الموقف الذي بدا عليه الضابط وصفي الذي أرسلوه مساعدا وجاسوسا عليه في الواحة، ربما كل ذلك أعاده إلى نزعة الثورة الأولى فتفجر بداخله الموقف الوطني الجياش حيال موقف وصفي الموالي للانكليز، الذي يعتبر أن أحمد عرابي خائن حاول قتل مولاه الخديوي وحرض الثوار على ذلك، ويتساءل محمود هنا عن الأصل الشركسي لوصفي وهل من الممكن أن يكون السبب في هذا الموقف ويقول:

«قابلت أثناء الثورة قلة من شراكسة طيبين يحبون مصر كوطن لهم لكن معظم الشراكسة يعتبرون أنفسهم السادة وتآمروا أكثر من مرة لقتل عرابي» الفلاح «وفرحوا لهزيمته مثلما تفرح أنت» (مخاطبا وصفي)، إذن فيم تهمك آثار أجداد هؤلاء الفلاحين الذين تريد أن تسترد مجدهم؟

ربما تقصد بالذات الفراعنة! ربما تراهم الأسياد الذين حكموا عبيدا من المصريين، ظللتم أنتم سادة في حضن السادة الأتراك وعندما ثار عليكم العبيد استعنتم عليهم بسادة آخرين من الانكليز فهزمتموهم وبقيتم بعدها سادة أيضا، وأنا، ماذا اعتبرت الثوار؟ قلت في التحقيق انهم بغاة، فما الفرق بيني وبينك؟ لكم أكرهني!!».

وهذا البعد أيضا يتحول الى جزء من الصراع الأساسي في الرواية، إذ لا يبدو محمود وحده الجريح من صراع السادة والعبيد، بل يبدو أيضا أن كاثرين وأختها فيونا، اللتين انبهرتا بشخصية وصفي الصارم الذي يملك معرفة واسعة بالآثار والتاريخ، تبدوان وقد دلفتا الى أول خلاف لهما معه عند مناقشة مشروعية الاحتلال، وكان المهرب – في أحاديث من هذا النوع – هو تغيير الموضوع.

وسنجد ذلك الحديث كذلك بين الأختين عندما تقول كاثرين لفيونا: أعرف هذا وغيره يا فيونا، لكني كنت قبل مجيئك قلت أنه فعل أشياء عظيمة «تتحدث عن الإسكندر المقدوني» وحاول بعد أن غزا آسيا أن يوحد الشرق والغرب.

فترد عليها فيونا قائلة: بالطبع! يوحدهما عبيدا في امبراطوريته! هل سمعت عن أي امبراطورية لا تعلن أهدافا نبيلة؟ ألا تقول انكلترا الآن إن رسالة امبراطوريتها هي نشر الحضارة والتمدن في العالم؟ تعالي انظري إلى هذه الحضارة المعجونة بالدم!».

وتبدو صراعات الحدث الروائي دائرة على محورين في واحة الغروب، أولها ما تبدأ به الرواية، وإن لم يتواتر كثيرا في حوارات البطل ولكنه ظل خلفية أساسية للأحداث، وهو الاحتلال الانكليزي لمصر، وثانيها ذلك الصراع بين الدولة بمفهومها الحديث ـ القاهر والقامع ـ في السيطرة على الجيوب الخارجة عليه، ونموذجها الواحة التي تقع فيها الأحداث.

ويبدو الوعي العميق للروائي بهاء طاهر بالمعضلتين عبر اختراقاته للحدثين اللذين لم يتم حسمهما عبر أحداث روائية استغرقت ما يقارب الثلاثمئة سنة، فالاحتلال الانكليزي استمر على حاله ومات محمود مأمور الواحة منتحرا داخل معبد الإسكندر المزعوم، ورغم أن الراوي يذكر أن سلالم القسم تم تجديدها بأحجار المعبد إلا أن ذلك لم يعق سيطرة الدولة – بأي معنى – على أهل الواحة، وبدت الشقة واسعة بين الخصوصية التي تقترب إلى الفلكلور، وبين اليد الباطشة للدولة، ويبدو موت البطل في نهاية الرواية المعادل الموضوعي لموت دولة محتلة، ليس في مكانتها – على أي نحو – أن تدعي قدرة على تحديث نفسها، وإن ذكر المؤلف في إشاراته الختامية خارج الرواية الى أن الواحة الآن تغيرت تماما، وأصبحت تعج بالمدارس والمستشفيات وأصبحت سيوة إقليما مصريا يتحدث العربية، أي أنها اندمجت في عملية التحديث بعد أن أصبحت الدولة نفسها قادرة على تقديم النموذج والمثال بأنها كيان يعمل لصالح الشعوب لا يعمل لصالح الأسياد على نفقة العبيد.

بقي تعليق عابر أو سؤال أوجهه للناقد فتحي أبو رفيعة حول المقال الذي كتبه ونشرت القدس العربي عن ذلك البيان الذي أوصى بهاء طاهر بإصداره ضد الحداثة في أحد مؤتمرات أدباء الأقاليم؟ أين هو وما هو نصه؟ فقد أدهشتني تلك المعلومة التي لم أعثر لها بالفعل على أثر، فقد اتصلت ساعتها بالكاتب بهاء طاهر، فنفى أن يكون قد شارك أو أوصى بإصدار مثل ذلك البيان، ومصدر الدهشة هو ما يشيعه مشروع بهاء طاهر الإبداعي والفكري من استنارة، وما رسخه سلوكه من قيمة رفيعة في حياتنا الثقافية، وحسبما أشار ابو رفيعة نفسه – في مقاله – عن الرواية، فإن قدرة بهاء طاهر على التجديد والتحديث في مشروعه الروائي تبدو في ذروتها في رواية «واحة الغروب».

بهاء طاهر

غلاف الكتاب

قراءة في «ما لا نراه» لمحمد جبريل:

الحكي كإبداع للوعي

محمد سمير عبد السلام*

■ من خلال فعل الحكي، يتشكل الوعي بالوظائف الإبداعية للأحداث التاريخية، واليومية، والواقعية، في مجموعة «ما لا نراه» للأديب محمد جبريل – صدرت مؤخرا في سلسلة أصوات عن هيئة قصور الثقافة المصرية – يصير – إذا – فعل الحكي عند محمد جبريل مفتتحا للتأويل، والأداء معا في سياق الصورة السردية للواقع ضمن تداخله الأساسي مع الوعي الإبداعي المنتج للحكاية المؤثرة في صناعة سياق واقعي – تخيلي متجدد، فالوحدات الكثيفة للسرد تحمل صخب الشخوص التاريخية، وآثار من اللوحات الفنية مصحوبة بفاعلية جديدة مؤولة في عوالم المتكلم الداخلية، وكذلك الأساطير التي تكشف عمق لغة الحكي التسجيلية، إذ انها لغة مزدوجة بين التقرير من جهة، واستشراف ما فوق الواقع ضمن وحداته الجزئية من جهة أخرى.

في نص «ما لا نراه» يرصد السارد شخصية الأم، ذات النبوءات، والمعرفة الإشكالية بأحداث المستقبل، ووسائطها لبلوغ هذه المعرفة هي، الأحلام، والعناصر الكونية، وتقلبات المناخ، والكسوف، والخسوف، وما إلى ذلك ؛ فقد تنبأت بوفاة الشيخ عبد الصمد رغم صحته الجيدة، لأن نجمه قد خفت ثم يرى السارد أخاه قد عاد من جنازة الرجل عقب النبوءة، ويظل السارد في حالة تتبع للمسار المعرفي للأم، ويحاول أن يجعل توقعاتها تتوافق مع ما يهمه.

تتضارب مستويات المعرفة في شخصية الأم، ومن ثم يضعنا النص أمام التساؤل المتكرر حول المعرفة الأولى، ومعنى الحقيقة المتضارب أيضا، فمن الواضح أن الأم ترتكز على حدس نسبي في نبوءاتها، بينما يوحي خطاب المتكلم بتطابقها مع نتائج الواقع. إنها الخبرة الفردية التي يحولها إلى تمثيل سردي معرفي متحول في روايته عن الأم، إذ تتحول الأخيرة إلى حكاية تعمل من خلالها الأطياف، والشخصيات المخيلة في وعيه، كأنه يقاوم قوتها المعرفية التي أثبتها في البداية من خلال التوظيف الإبداعي – النسبي لما لا يراه، وما لا يراه المتلقي أيضا.

وفي نص «لماذا يتحدون ضدي؟» يعاين السارد تجربة نسخ الاسم بوصفها حقيقة، ذات أصل مخيل يكمن في أصل الوجود الواقعي نفسه، فعقب وفاة الشيخ عبد الرحيم، وتنازع مجموعة من الورثة على أراضي الوقف قام بمحاكاة الشيخ، واستبداله بأن وضع اسمه في كشف الورثة.

هل يحمل البطل رغبة لا واعية في قتل رمز الجد عبد الرحيم، واحتلال موقعه المقدس في نفوس العائلة؟ إنه يعيد تمثيل الملكية من خلال صورة الأصل التي ينفيها بينما يحاول الانتماء إليها من خلال الإجراءات المعقدة أيضا، إنه يطارد مدلول النقاء الأول ليحرف النخبوية من خلال آليات الحفاظ على الهوية، باتجاه هوية أخرى مخيلة.

تتوتر وظائف الحكي كموضوع في بعض نصوص المجموعة مثل محو الذاكرة، والانتظار، والإشارة، ولقاء، ومواجهة بين تشكيلها للمعرفة الإبداعية التي تكثف الحدث التاريخي المتكرر في وظائفه التأويلية، والانفصال أحيانا عن الالتحام المباشر في الحدث مما يجعلها مصدرا للهدم، لا الإبداع في الوجود.

في نص «محو الذاكرة» تستبدل قوة الحكي الهادئة، سلطة المحو المباشرة لدى السلطان الذي يملك قوة سحرية تخفي الكلمات، والصور، والتواريخ ؛ فحكايات الجدات من السير، والملاحم يمكن تلقينها، واستعادتها لتحيا من خلالها المعرفة، وتمتد في الزمن رغم المحو.

لقد تحولت الحكاية هنا إلى موضوع للحكي تتجسد فيه الحياة التاريخية، والفكر، والتاريخ عقب تبلورها كنقطة للبدء المتكرر، رغم وقفات المحو.

تظل الحكايات بعيدة عن التأثير السحري لعين السلطان، عن المواجهة. لكنها تحول الماضي إلى مستقبل كثيف متجدد، فالفاعل الذي قام بالمحو تم استلاب بطولته في حكي المحو، وتوليد الذاكرة من خلاله .

وفي نص «الانتظار» ينتقل المستوى المعرفي بقدوم عبدة النار في وعي السلطان من الحكي، إلى الواقع، وكأن الحكاية استنفدت نفسها من الحلم للواقع الذي صار حلميا في الانتظار، وكذب المنجمين على السلطان.

السلطان وظيفة مؤجلة في انتظار متكرر للتدمير الجماعي، هكذا تقرأ الحروب في قوة الحكاية كإمكانية مجددة، ومتجددة للانتظار، والتدمير.

وفي نص «الإشارة» تتحقق الخسارة عندما ينفصل الحكي عن امتداده الزمني – الواقعي، فالغريب يؤجل المعركة في وعي الناس عن طريق حكايات عن السندباد، والشاطر حسن، والسفيرة عزيزة، والبساط السحري حتى يغرق الحاضرون في النوم، فيعطي إشارة بتوقف الحكي.

السارد الأول يحكي ليقاوم زيف حكايات الغريب الانفصالية، كأنه يفجر حكايته بحكي آخر يلتحم بتأويل التاريخ، من خلال استعادة الأداء في صورته الحكائية، لا الحكاية معزولة عن سياق التأويل.

وفي نص «لقاء» يزدوج العبث، بحلم العدالة في وعي الفلاح عندما يقرر أن يشكو جابي الضرائب للسلطان فيجد الوجه نفسه متكررا دون نهاية.

لقد تشكل السلطان من وظيفة التشابه مع الآخر المولد من خلاله، فصار محاكاة له تكتسب هامشيته التكوينية من خلال الحكي، فسطوة العبث تنفجر في تشابه علامات القوة، كأن اللقاء مؤجل، أو لم يحدث، فقد وقعت الحكاية في موقع عبثي مضاد لهذا اللقاء الذي أنتجته .

وفي نص «مواجهة» يكثف السارد صراعا فريدا ينتجه الديك الأبيض لعلي حمدون، قوامه الدفاع المباغت عندما يشتد الألم.

لقد أعاد الراوي إنتاج المواجهة في تأجيل الصراع، واختفاء المواجهة حينما تتجاوز نفسها في الحكاية إلى ما بعد الصراع، ما بعد الحرب، وهو استباق الموت في ضربة ما قبل المواجهة الفعلية في صراع الديوك، تلك التي يتحقق فيها الاختفاء دون صراع حقيقي، لكنه حكائي تأويلي لعبث المواجهة الحقيقية .

وتبلغ درجة الإنتاجية الإبداعية للحكاية عند محمد جبريل ذروتها في نصي حقائق الجدار، وأطياف، إذ نعاين علاقات التداعي الحاملة لتداخل الحكاية مع الواقع بحيث تكشف عن أصالة المحاكاة في وظائفه، ووحداته.

في نص «حقائق الجدار» يقوم الحكي بتفجير الوظائف التخيلية الخفية خلف سكون المكان، بحيث يبدو جموده الظاهر سرديا في أصله، غير المنفصل عن السرد حين يصير مستقبلا ديناميكيا يحاكي الماضي من خلال أطياف المكان / الجدار، وقد توقفت كثيرا عند العنوان : حقائق الجدار، ما الحقائق ؟ هل هي مادة الحكاية الأولى الأسبق من الكلام ؟ أم أنها القوة المخيلة السردية للعلامات الكونية الساكنة ؟ أم أنها تداعيات إبداعية للحكاية فيما يؤولها من علامات ما يسمى بالواقع ؟

يتذكر البطل حكايات جدته عن الشاطر حسن، والسندباد، وطائر الرخ، وأبي رجل مسلوخة، ويتزامن تذكره مع حركة تكوينات نشع الجدار، وسقف الغرفة، تلك التي تتلاقى، وتتباعد، وتتجسد كأنها توشك على مغادرة الجدار، وتتجه نحوه بأعين تقدح شررا. يقول:

«اختفت الأشكال المتداخلة، حلت بدلا منها أشكال أشبه بالمسدسات، والقنابل اليدوية، اعتدلت في موضعي بحيث واجهت الباب المغلق، حركت إصبعي كأني أضغط على زناد، علا صوت انطلاق رصاصة، توالى تحريك إصبعي، تعالت أصوات الرصاص، والصيحات».

لقد تجسد الصوت المتعالي من مادة الحكي الهوائية، فصار حقيقة لا تنفصل عنها، إذ ان الحقيقة تختلط بالحكاية فتستبدل الوعي بالمكان، بسرد المكان الأدائي في لعبة، أو مسرحية ترتكز على أولية التغير، والاختلاف.

وفي نص «أطياف» تتحول مناقشات السارد مع صديقه سالم المغرم بالتاريخ، إلى إعادة تكوين الوعي بالواقع وفق تداعيات التاريخ الإبداعية.

لقد تحدث سالم عن تاريخ عمان، والصراع مع البرتغاليين، ودفن الموتي في أماكن قتلهم، ثم يحدثه عن أطياف الموتى التي تغادر القبور، ثم يسمع السارد خشخشة يعقبها انبثاق لعدد لا نهائي من الأطياف بعضها دون رأس تحمل بنادق، أو طبول، ثم تتكاثر، ويخرج من أحدها دف، ويبدأ الرقص.

لقد ازدوج المرح بذكرى موت متجدد في لعبة الحكي المزوجة بفانتازيا الوجود، حيث يصير أثر الحقيقة التاريخية تأويلا إبداعيا لها، ضمن منطق التداعي، وتداخل آثار الماضي مع مستقبل قيد التشكل يؤوله، ويعيد قراءته وفقا لمرح الحكي رغم أنه يحمل في الوقت نفسه مأساة التاريخ.

* كاتب من مصر

شهادة في التجربة الروائية:

حدود التجربة واسئلة المابعد

بشير مفتي*

■ تنحو الشهادات عادة لتقديم حوصلة حول تجربة كاتب ما في مجال ما، هي بمثابة الخلاصة التي توقف عندها هذا الكاتب. وعادة لا يرفض الكتاب تقديم مثل هذا النوع من الحوصلات، ربما لشعور منهم أنهم الأقرب لفهم عالمهم الخاص بمستوياته العميقة وحتى السطحية من غيرهم من القراء والنقاد على السواء.

وقد تكون الشهادة أيضا فرصة ليجلي الكاتب غوامض نصه، وليطرح عليه أسئلة لم تطرح من قبل على نصوصه، وهو بذلك يشارك في عملية الفهم والتفسير والتأويل.

يدرك الكاتب حتما حتى لو كان هو منتج هذا النص أنه لا يمتلك مفاتيحه لوحده، أي أنه لا يمتلك حقيقة نصه، حقيقته الجوهرية، والمطلقة، وأنه في وعيه بهذا يترك لنصه فرصة أن يشاركه الآخرون متعة الفهم والتذوق والكشف.

بالنسبة إليَّ شخصيا سأحاول تقديم شهادة عن تجربة لم تكتمل، وأظنها لن تكتمل بتاتا، وأظن أيضا – سأطيل ظنوني كثيرا– أي أنها تعيِّ هذا اللاكتمال، وتدعمه، فهي تقوم على شيء مفتوح ويتطور في النقصان ذاته.

أقول النقصان بمعنى وعي الكتابة في حدودها الصغيرة والنسبية، وفي طموحها البعيد والكبير.

فهناك دائما شيء ما يجذب الكاتب، وكتابته ليتطلع للأمام، للأفق الغامض والمستور، وهو بقدر ما يتطلع/يقترب، يشعر أنه يبتعد عما كانه من قبل، وعما يروم له في ذلك الأفق البعيد.

خصوصية أية كتابة هي دائما في كونها ترتبط حتى في أقصى طموحها التجريبي بسياق زمني ما يحدد لها لحظتها التاريخية، ويبصمها بشرطية زمنها ذاك. صحيح أن هناك محاولة مستمرة للانفلات من قبضة الآني والعابر، ولكنها مقاومة هي بدورها ستظل مفتوحة على زمنية ما، على لحظة ما –وقتية بالضرورة– ولها روابط عضوية بالمكان والبيئة وتاريخية هذا المكان وتلك البيئة.

سأفترض أن الكاتب يرغب دوما في القيام بعملية «تطليق» بحسب عنوان واحدة من روايات رشيد بوجدرة. تطليق عقارب الساعة وزمن الماضي والحاضر، وأن مثل هذا الحلم المشروع سيكون هو النواة الجنينية التي ينطلق منها أي كاتب، أي البدء من الرفض ومن كلمة/عبارة مططت الآن بحيث أنها لم تعد تغري الكثيرين وهي التمرد.

يبدأ الكاتب متمردا على ماضيه، وساخطا على عصره وبيئته، وناقما من أوضاعه وأوضاع غيره. وبعدها يتوعى الكاتب بأن هذه النقمة وهذا الرفض ما هو إلا تلاقح طبيعي بينه وبين زمنه، تضاد طبيعي، ولكنه يؤسس لرؤية جذرية تربط الكتابة حتى وهي تجنح للعداء والمواجهة بقضايا محيطه وأسئلته.

يمكن أن يكون في مرحلة من المراحل خيط قد ربط مشاريع الكتابة المغاربية في أفق واحد وتجربة مشتركة.

ربطها في فترة ما قبل الاستقلال بتطلعات مشتركة ورؤية متقاربة للكثير من قضايا التحرر والهوية والبحث عن خصوصية ما.

وربطها بعد الاستقلال في تصورات إيديولوجية وجمالية للكتابة، وربما في رغبات التمايز حتى عن الكتابة المشرقية فنحت لبعض التنويعات في السرد، والشكل الروائي، واهتمت بخصوصيتها المغاربية اهتماما خاصا. كل خطاب بحسب ما يحمله تراثه من تنوع روحي وثقافي مميز.

وتقاطعت الروايات في المغرب العربي في بعض الهموم العربية الكبرى والقضايا المصيرية والحساسة مثل فلسطين وغيرها.

ثم جاءت فترة انفصل فيها الخطاب الروائي المغاربي عن بعضه البعض، فلم تعد المغاربية إلا تعبيرا عن جغرافيا سياسية، أو مجموع سياسي غير متجانس ولا موحد، واختلفت سياقات البلدان، واهتمامات كتابها من بلد لآخر.

لقد ولدت تجربتي الأدبية في هذا السياق بالذات، فلم يكن هناك تقاطعات كبرى، وبينما كانت التجارب الروائية المغموسة في إيقاع التجريب الشكلي واللغوي بشكل خاص تصلنا من المغرب الأقصى وتونس، كنا في الجزائر منشغلين برهانات أخرى من ناحية البعد السياسي والرؤية الجمالية المختلفة.

إذا اقتصرت على الكلام على تجربتي فسأقول بأنني من جيل بدأ النشر، والظهور مع بداية التسعينيات. وكان الهاجس الأول هو الانفصال عن تجارب روائية جزائرية سابقة، وكان الامتحان الصعب على مستوى المدلول والمضامين هو قول تراجيديا بلدي بشكل مغاير عن الروايات التي وقفت مع جهة دون أخرى. أو التي انحازت للشهادة فقط.

كانت أول رواية كتبتها «المراسيم والجنائز» رواية أسئلة بالدرجة الأولى، أسئلة عن لحظة عنيفة ومبحرة في القسوة والرعب والخوف، رواية مساءلة، وعلى صغر حجمها فلقد حاولت فيها طرح كل ما نعانيه تقريبا في علاقتنا بأنفسنا، والماضي، وغير ذلك.. كما لو أن الروائي كان يشبه في جانب ما شهرزاد المهددة بالموت في أي لحظة. فتضطر للكتابة وحكي ما تحكيه خوفا من سيف شهريار الأصولي البتار.

كتبت بعدها روايات في نفس سياق ما عانيناه «أرخبيل الذباب» و«شاهد العتمة» و«بخور السراب» لقد حاولت بتنويعات كثيرة في الأسلوب والتقنيات السردية أن أتحدث عن وضع جزائري يتفجر ويتفتت من الداخل، من خلال شخصيات تجد نفسها إما مدفوعة للموت، أو ماتت من الداخل، ولم يبق منها إلا أحلام مجهضة، وكوابيس مرعبة. شخصيات مفزوعة من الموت الذي يُختار لها وليس الموت الطبيعي الذي يحدث بشكل عادي للغاية.

لقد اكتشفت أنني كتبت عن الموت كثيرا، وعن الحب المستحيل والخطر بشكل بَدَوتُ فيه مُبالغا، أو بَدوت كمن يُكرر نَفْسهُ في كل رواية يكتبها.

بل عندما صدرت روايتي الأخيرة منذ سنتين تقريبا «أشجار القيامة» وُجه لي هذا السؤال مباشرة، والحق أنني لم أجد ما أقوله، وربما دافعت عن فكرة أن الكاتب في النهاية يظل منشغلا بنقطة واحدة محورية طوال حياته. هي هويته وخُصوصيته في النهاية. هي ما هو عليه، ولكن كنت أؤكد ضمن تبريري لشيء لم يكن مقنعا بتاتا، خاصة بالنسبة إلي، على أن الأدب في النهاية هو كيف؟ وليس لماذا؟. قد تتكرر القصص والهواجس بشكل مستمر لأنها تصاحبه منذ ولادته حتى وفاته. قد تتكرر لدرجة العبث، والملل، ولكن كيف تتكرر؟ وبأي تقنية وأسلوب وشكل هنا يبدو رهان الكتابة المهم والخطير والأساسي.

ليست بلاغة الأدب في تكرار الأولين، ومحاكاة أسلوبهم، واجترار قواميسهم اللغوية. البدعة الأكثر انتشارا في الرواية العربية بعد نجيب محفوظ إلى غاية اليوم، والتي تقود إلى المحاكاة أو التشويه أوالمسخ باسم التأصيل وغير ذلك.

تكمن بلاغة