عالم «فتواته» يموت على مذبح حداثة استهلاكية

نجيب محفوظ: آخر «فتوات» الرواية العربية!

د. عبد الرحيم مودن *

■ تهدف هذه المقاربة إلى تجاوز الدلالات الاجتماعية والسياسية ـ وهذا ما عبرت عنه وما تزال الكثير من الكتابات التي تناولت أدب «نجيب محفوظ» ـ نحو الدلالات السردية في قصص وروايات هذا الأخير، أو بعبارة أخرى : ما دلالة وجود أنماط سردية تراثية في النص القصصي عند نجيب محفوظ؟ كيف تشتغل هذه الأنماط السردية بجوار أنماط أخرى تنتمي إلى مرجعية مغايرة؟ ما دلالة العزف على شخصية الفتوة في العديد من هذه النصوص؟ لماذا استبدت القصة القصيرة بـ«الفتوة» أكثر من الرواية مثلا؟(1).

إن الإجابة عن هذه الأسئلة ليست بالأمر السهل لأسباب منهجية من جهة، ولشساعة مساحة الإنتاج عند نجيب محفوظ من جهة ثانية. من هنا سيكون التركيز على نمط محدد حتى نتمكن من الاقتراب من الضبط المنهجي الذي يسمح بالتعميم من خلال التخصيص (2).

لماذا نص «الرجل الثاني»؟(3).

لأنه يقدم شخصية نمطية ظل «نجيب محفوظ» يحاورها طوال ما يقرب من نصف قرن. وعبر هذا الإنتاج الضخم كانت ـ «أي الشخصية» ـ تتخذ ملامح عديدة أخلصت فيها للجوهر الثابت، ورفضت العرضي النابت، فكانت قاهرة أحيانا ومقهورة أحيانا أخرى، دموية إلى حدود الإجرام، ومثالية إلى حدود الرهافة، مركزية أحيانا وذكرى عابرة أحيانا أخرى... الخ. قد تظهر بهذا الشكل أو ذاك ولكنها ظلت ملازمة للكتاب ملازمة الظل لصاحبه. تلك هي شخصية «الفتوة».

والتركيز على شخصية «الفتوة» في نصوص كثيرة لم يكن مجرد حنين إلى «الحارة» ـ الفضاء النموذجي للفتوة ـ بعطرها النافذ وسحرها الطاغي الذي يظل محفورا على أخاديد الزمن، بل إن التركيز على هذه الشخصية يعود ـ سواء بالتصريح أو التلميح إلى رغبة الكاتب في خلق شخصية عربية تنتسب إلى واقعها المعيش من جهة، وتتحرك ـ من جهة ثانية ـ سرديا في واقعها المكتوب دون موارية أو خجل.

وإذا كان النص المطروح للتحليل قد قدم حوارا سرديا خصبا بين مختلف الأنماط المشار إليها آنفا، فان ذلك لا يمنع من التأكيد على دلالة استحضار «الفتوات» ـ فضلا عن مرجعيتهم التراثية ـ (4) بمفهوم يتجاوز ذكريات الطفولة نحو أفق آخر يتجسد في الاحتجاج على «زمن انقضى»، والسخرية من زمن (وهو موقف فكري ثابت عند الكاتب) القانون الوضعي «الظالم» والسلطة الوهمية من جهة، والحداثة الزائفة، من جهة ثانية، تلك الحداثة التي جعلت من سكان العمارة الواحدة مجرد عوالم «فردانية» عكست تفتت العشيرة وتمزق روابط الدم الذي تحول إلى ماء! إنها دعوة إلى استحضار الحارة وسط شوارع القاهرة الحديثة «بقناطرها» المعلقة في الهواء، والمخترقة لباطن الأرض، بصفائح عمارتها الجاهزة المستوردة التي لا تختلف عن شواهد القبور الباردة. استحضار إذن لعالم مات ويموت مذبوحا على أعتاب حداثة استهلاكية تزخر بكل شيء ما عدا الإنسان. عالم مات ويموت ولكنه يظل حيا في الذاكرة، ذاكرة الجماعة. «الفتوة» إذن بطل إشكالي (5).

النـــص :

يتناوب النص زمنان: زمن الرّواي وزمن الحكاية.

زمن الراوي لا علاقة له بالحكاية «جذبني مقهى النجف في سن المراهقة» (7)، ولكنه يمتلك ـ أي الزمن ـ وظائف أساسية منها:

أ ـ مفتتح أو استهلال تمهيدي يهيئ القارئ لتقبل ما سيأتي بأسلوب مشوق يتعمد الإثارة والإشارات السريعة المغلفة بنوع من التلغيز الموحي بالمفاجأة.

ب ـ يعرف بالشخصية المركزية «موجود الديناري الأسطورة الباقية» (8).

جـ ـ يمارس سلوكا ايديولوجيا على القارئ، «إنه آخر الفتوات» قبل أن يمارس سلوكه السردي. ومن ثم ـ كما سبقت الإشارة ـ لا علاقة له بالحكاية، ولا يساهم في إحداثها، وكما أن المتحدث داخل هذا المفتتح، ليس عنصرا من عناصرها (الحكاية)، والمقهى المتحدث عنه لم يكن مجالا حيويا لحركة الفتوة، بل هو مجرد مكان ـ وليس فضاء ـ ثابت يقدم لنا الشخصية بعد أن انتهى دورها مكتفية بإشعاعها الساحر العبق بأنفاس الماضي . حكم على الفتوة بعشر سنوات سجنا «ولما أفرج عنه فرضت عليه رقابة دائمة، فابتاع مقهى النجف ومارس حياة مواطن كسائر المواطنين» (9). من هنا يصبح الهدف من هذا المقطع، «اديولوجيا»، أي الدعوة إلى استرجاع هذا الزمن المفقود، وبمجرد احتسائه للقرفة يعيش «أبهج ما في الماضي والحاضر والمستقبل» (10).

د ـ يلعب هذا المقطع ـ من ناحية أخرى ـ دورا بنائيا هاما بين بداية الحكاية ونهايتها التي يعود فيها الراوي إلى المقهى الذي جلس فيه في البداية، يبدأ النص إذن بالمقهى وينتهي به. والمقهى في البداية والنهاية مؤثث بالشخصية المركزية «موجود الديناري» ولواحقها، مع إبراز فرق جوهري يتجسد في كون طبيعة المقطع في البداية تعكس تعامل الراوي مع «الفتوة»، في حين يعكس المقطع الأخير تعامل الذاكرة الجماعية مع الشخصية ذاتها التي انفتحت على «الفتونة» المستمرة في ابن «الرجل الثاني» أو الساعد الأيمن للرجل الأول، الفتوة «موجود الديناري».

أما بالنسبة لزمن الحكاية فهو زمن الأسطورة. وهو زمن مبني للمجهول «يحكى أن» (11). ووظيفة هذا الزمن وظيفة تبليغية ما دام الكلام الصادر عن هذه الصيغة (البناء للمجهول) يعكس أيضا راويا مجهولا يهدف إلى تقديم الحكاية بنوع من الحياد الوهمي من خلال الوسائل التالية:

عن طريق نسبة الكلام إلى رواة مجهولين دون تحديد الاسم أو اللقب أو الجنس أو الصفة المهنية...الخ.

ومن ثم يصبح الراوي غير مسؤول عن صحة أو كذب ما يروى بل العهدة على القائل.

غير أن ذلك لا يمنع من الاعتراف بتعدد الحكايات وكثرتها وتداخلها خاصة أن الصياغة الأولى «يحكى أن» تختلف عن الصياغة الثانية ما دامتا تشتركان من حيث التركيب وتختلفان من جهة الدلالة (12).

د ـ يبدأ النص على الشكل التالي ـ حكاية موجود الديناري ـ حكاية من بين حكايات كثيرة قابلة للتصديق أو الإنكار. هي إذن زخم من الحكايات المتلاحقة تمكن من فتح المجال للتخيل والحلم : «يحكى انه ألقى على أتباعه...». ولاشك أن هذه البداية هي بداية لحكاية محددة من بين الحكايات العديدة، هي حكاية «الرجل الثاني» هي حكاية «شطا الحجري»، وهو من أتباع «موجود الديناري» الذي يطمح إلى أن يصبح «الرجل الثاني» أو اليد اليمنى للفتوة تمهيدا لكي يصبح «الرجل الأول» في المستقبل. يخاطب «موجود الديناري» أتباعه في لحظة الاختيار بقوله : « ما من جماعة مثلنا إلا وفيها رجل ثان، على ذلك جرى عرف من غبر....».

ما هي حكاية الرجل الثاني إذن؟ شاب مقدام من شباب الفتوة «موجود الديناري» جرأته تدفع به إلى أن يبادر لتلبية رغبة معلمه «موجود الديناري» في أن يكون له رجل ثان. وبسبب هذه الرغبة من جهة، والجرأة من جهة ثانية يصبح عرضة للحسد من قبل الأتباع السابقين عليه في «الفتونة»، كما انه ـ من جهة ثانية ـ يخضع لمجموعة من الاختبارات (13) يختبر بها المعلم «موجود الديناري» الفتوة الشاب «شطا الحجري»، وهو ـ أي المعلم ـ لا يخفي إعجابه بجرأته وشجاعته، يتجسد ذلك في جدول الاختبارات التالية:

جدول رقم : 1

	الاختبارات	المقطع والصفحة
الحارة والأصل أو الفتونة والانتماء	اختبار الجرأة والشجاعة	"لو لم تفعل لاعتبرت الأمر كان لم يكن" ص، 9
	اختبار الطاعة	"اشر شطا عن ساعديه وراح يدك السافلين المسجونين بارتياح وفخار" ص، 9
	اختبار التحدي	"ولكن لا قوة بلا جنون" ص، 10
	اختبار الذكاء	"ولكن الفتونة الحقة لا تستند إلى القوة والشجاعة وحدهما" ص، 5
	اختبار الاستمرار والصبر	"أقول لك يا أعمى استمر" ص، 20
	اختبار المغامرة	"اعرف الله مخطوبة للديناري" ص، 17

وبالرغم من اجتياز «شطا الحجري» لهذه الاختبارات أو الكمائن بنجاح، فان الحب هو نقطة ضعف وقوة «الفتوة»، وهو أمر يعلو ولا يعلى عليه، من هنا سيضطر «شطا» إلى مغادرة الحارة رفقة معشوقته وهي مخطوبة للديناري ـ وهو اختبار جديد «لشطا الحجري» ـ أقول سيضطر إلى مغادرة الحارة طالبا الحماية من «فتوة الدرب الأحمر» المسمى «الشبلي». وفي الحارة الجديدة سيتعرض لاختبارات أخرى على الشكل التالي :

جدول رقم : 2

	الاختبارات	المقطع والصفحة
الحارة الفتوة أو الفتونة	اختبار الوفاء	"... لا أمان لرجل خان معلمه". ص، 23
	اختبار الشخصية	"... ليعلي ذلك أن أكون ألعوبة في يد الغير؟" ص، 27
	اختبار النبل والدفاع عن العرض	"... تقدم، أنت جبان" ص، 36
	اختبار إعادة الاعتبار	"... لن أطلق أبدا..." ص، 38
		"... جاء اليوم الذي أحلم به" ص، 46

بالمقارنة بين الجدولين يتبين لنا أن اختبارات الجدول الثاني اختبارات لها مصداقية متميزة تتجسد أساسا في اختبار مبادئ «الفتونة». فإذا كانت الحارة الأصل (الجدول رقم : 1) هي المجال الطبيعي للفتوة، فان حارة الدرب الأحمر أو الحارة الفرع (الجدول رقم : 2) تمثل انتقالا نحو مجال آخر قد لا يختلف من حيث مكوناته عن الحارة الأصل، ولكنه يختلف من حيث موقع «الفتوة» في فضائها، هكذا يبدأ العد العكسي بالنسبة للفتوة «شطا الحجري»، وتحل الخيانة محل الإخلاص والاحتقار محل التقدير، والخوف محل الاطمئنان، والأعداء مكان الأصدقاء... وبالإضافة إلى هذا وذاك نلمس فرقا جوهريا بين الجدولين في جانب العلاقة بين الفتوة ومبادئها : في الجدول الأول يتلقى «الفتوة» مبادئ الفتونة عن طريق «المعلم» بشكل مباشر، أما في الجدول الثاني ـ بعد الإنتقال إلى حارة الدرب الأحمر ـ فالمبادئ، مبادئ الفتونة، يتلقاها «شطا الحجري» بواسطة مجموعة من الوسائط على الشكل التالي:

* عن طريق رجل الدين الشيخ «ضرغام» الذي حمل بدوره رسالة من الشيخ «عقلة» إمام حارة «شطا الحجري».

* عن طريق الناس في تجمعاتهم العامة (الأسواق، الحفلات، جلسات الغرز في الليل... الخ.

* عن طريق الدعاية والدعاية المضادة. (الإشاعة الكاذبة عن معلمه الذي قيل عنه انه يعذب أهل «شطا الحجري» وزوجته).

* عن طريق رسول المعلم «موجود الديناري» الذي عمق من حدة المأساة. يقول الرسول مخاطبا «شطا الحجري» : (قل له أن يستمر) 14.

* عن طريق تهديد مبادئ «الفتونة» بهدف اختبار «شطا الحجري» أمام الاغتصاب الوحشي الذي مارسه «الشبلي» على زوجة «شطا الحجري».

بعودتنا إلى الاختبارات الواردة في الجدولين معا، نلمس ـ فضلا عن السابق ـ وظيفة هذه الكمائن في تبيان مراقي 15 الفتونة التي لا تختلف عن باقي مراقي المجاهدة في التجارب المتعددة التي تهدف إلى تطويع الذات وترويضها. هكذا بدأ المعلم «موجود الديناري» في تعليم «شطا الحجري» أبجديات «الفتونة»، تتلوها اختبارات أخرى تزداد صعوبة وشراسة إلى أن تصل إلى التجربة المرة، تجربة الاغتصاب مما فرض عليه الرجوع إلى الحارة. وهنا نصل إلى الاختبار الأخير ـ وهو أعلى مراحل الفتونة ـ الذي يكتشف فيه «شطا الحجري» أسرار اللعبة وقد ساهم فيها المعلم بشكل مباشر أو غير مباشر. كما أن هذا الاختبار ـ من جهة أخرى ـ (اغتصاب الزوجة من جهة وانكشاف حقيقة تعذيب أهله وأهل زوجته من ناحية ثانية) يصبح بدوره اختبارا للفتونة من خلال شعارها الأصيل الذي جاء على لسان المعلم «موجود الديناري» : (إني فتوة الحارة وحاميها وليس من مذهبي أن آخذ البريء بالمذنب) 16.

إن الشعار الأخير لا يمنع من القصاص ما دام قانون الفتونة قد اختل، وأصبح «الفتوات» لا يختلفون عن البلطجية وقطاع الطرق وشذاذ الآفاق والمرتزقة، ولعل الواقعة «الكبرى التي هجمت فيها الحارة، حارة «الدرب الأحمر»، على حارة الشبلي، لم تكن معركة روتينية من تقاليد الحواري والأزقة، بل انها معركة ضرورية لإنقاذ ما تبقى من قيم «الفتونة». كما أن طعنة «شطا الحجري» القاتلة التي اخترقت صدر «الشبلي» تتجاوز حالة الانتقام العادية نحو إعادة الاعتبار للفتونة وهيبتها مما فسح المجال من جديد أمام الذاكرة الجماعية التي حفزت بهذا الحدث وانطلقت في الحكي المتسامق عن طريق أنماط الحكي المتوارثة، وكان النص مساهمة جماعية لهذه الذاكرة. ووظيفة الراوي في آخر النص لا تختلف عن وظائفه المشار إليها في البداية. والفرق الجوهري بين وظائف البداية ووظائف النهاية يعود إلى طبيعة المعلومات الجديدة التي استقاها الراوي من الناس بعد انجلاء المعركة.

كيف ساهمت الحارة في إنتاج سردها؟ لا شك أن مرجعية الحكي، تراثيا، تعد الصيغة الأساسية المسيطرة على معظم مقاطع النص. غير أن هذه المرجعية التراثية التي تبدأ بالمفتتح «يحكى أن»، لا تمنع من وجود هذه المرجعية تلميحا أحيانا وتصريحا أحيانا أخرى. وبالإضافة إلى هذا وذاك تبدو شخصية «موجود الديناري» شخصية تراثية استنبتت 17 في واقع جديد لم يمنع من إنصافها بملامح لا تخلو من طرافة خاصة عند استنجادها بالأمثال والحكم، والاستعارات البعيدة والقريبة.

لا تقنع الحارة بالمثل الجيد، والبلاغة اليومية، ولا تقنع أيضا بإعادة تكرار الصيغ الاستهلالية الشهيرة في الحكي، بل تمتن سردها بتسريب بنية أخرى تمثلت في بنية الأحجية. فالمهمة التي كلف بها «شطا الحجري» مهمة غامضة، وهي بالتالي لغز أقرب إلى «الأحدوثة» التي تستند إلى السؤال والجواب بين المعلم وتابعه، وعن طريق السؤال والجواب تزداد الكمائن عددا، وتتداخل عناصرها إلى أن تصير متاهة لا يتم الكشف عن لغزها إلا عن طريق الإمساك بجوهر الفتونة التي تخالف الاعتداء على الغير ما دام الوصول إليها لا يتم إلا عن طريق المجاهدة والاستمرار عبر مراقي التجربة والمعاناة وعجم عود «الفتوة» في الملمات. وهذا ما يفسر طابع التهويل ـ وهو ملمح تراثي أيضا ـ الذي لف المعارك، وسلوك الشخصيات، وغرابة الأحداث. ولا شك أن الراوي، في حفاظه على هذه الصورة التهويلية، يتجاوز جانب الأمانة أو التوثيق، نحو بعد آخر يتجاوز بدوره الماضي المحكي «أي حكايا الماضي»، ليحكي في أفق المستقبل . فالفتوة لم يعد من نصيب الماضي، بل أصبح مطمحا أو حلما من أحلام الحارة التي لم يعد لها ما تملكه إلا الحكاية . ولعل الشعور الذي ينتاب القارئ ـ وقد انتاب الراوي قبل ذلك ـ عند نهاية الحكاية يكمن في إحساسه بأنها الحكاية الأخيرة «للفتوة» في زمن انقضاء الفتونة.

هوامش:

1 ـ وهذا يحتاج إلى تحليل آخر.

2 ـ سيتم التركيز في هذا التحليل على ظاهرة «الفتوة» سواء في جانب الشخصية أو في الجانب السردي. وتجدر الإشارة إلى أن ظاهرة تكرار الفتوة في نصوص نجيب محفوظ تعود ـ برأيي ـ إلى رغبة جوهرية في خلق شخصية قصصية عربية، وأهمية نجيب محفوظ ـ في اعتقادي ـ تعود إلى قدرته على تحويل النص السردي القصصي إلى سلوك معيش وكأن الرواية أو القصة القصيرة لا تختلف عن الأجناس الأخرى المعروفة بعراقتها (الشعر على سبيل المثال). وتكفي الإشارة إلى هذه العناوين للتدليل على نسبة الفتوة في نصوص الكاتب:

+ نحن رجال من مجموعة «همس الجنون».

د. ت

+ «حكايات حارتنا» يذكر الفتوة في الصفحات التالية :

ـ «في قوة بغل وجرأة فتوة» ص، 21، دار القلم، بيروت، 1978،

«... تصغر إلى جانبها أي جنازة سابقة من جنازات الفتوات والأعيان ورجال الدين». ص، 31.

«لو امتد زمن الفتوات إلى زمانه لفرض نفسه فتوة وهو يزعج القسم كما يزعج الحارة» ص، 40.

«... ولا يبقى في الميدان إلا الحرافيش». ص، 60.

والحرافيش من مرادفات الفتوة.

3 ـ الشيطان يعظ، دار مصر للطباعة، د. ت. ص، 4.

+ الطريق : (... أتدري ان الشحاذ الذي تسمع مديحه النبوي... كان في شبابه فتوة داعرا). ص، 172، ص، 196 ـ 197...

+ «أولاد حارتنا» وهي رواية الفتوة بامتياز. وبعيدا عن الكثير من التأويلات الشائعة، بعيدا عن ذلك تمثل الرواية، بالنسبة لي، صراع الفتوة الحقيقي مع القيم. كيف ينزل الفتوة القيم من السماء إلى الأرض، كما انزل قديما «سقراط» الفلسفة من السماء إلى الأرض. ان قيم الفتوة الحقيقية هي قيم الأنبياء والحكماء والتعاليم والمثل الإنسانية.

+ «دنيا الله»: قصة «قاتل». ص، 97، 98، 101، 105، 110، 111.

«حنظل والعسكري» : ص، 227.

+ «خمارة القط الأسود» : ص، 209، 210، 212.

+ «الكرنك» : ص، 47.

+ «قلب الليل» : ص، 25.

+ «الحرافيش» : وهي رواية الفتونة النموذجية خاصة أن عنوانها يتجاوز مرجعيته التراثية إلى الموقف الأديولوجي من الكتابة والواقع. ومعلوم عن نجيب محفوظ، حبه الشديد لهذا الاسم مما دفع به إلى تشكيل رفقة من اعز أصدقائه (يوسف إدريس...) أطلقوا على أنفسهم «الحرافيش» يجتمعون كل أسبوع لتبادل الرأي. واذكر في هذا المجال أن الكاتب الكبير «إميل حبيبي» قد حلل بأسلوبه الساخر كلمة «الحرافيش» التي حولها الغرب إلى دلالات اديولوجية ترادف : الحشاشون.

+ وهناك نصوص أخرى تتأرجح بين القصة القصيرة والرواية.

4 ـ قد لا نخالف الصواب إذا اعتبرنا «الفتوات» الواردين في أدب نجيب محفوظ يرتبطون بأوشج الصلات مع التراث الحكائي للشطار والعيارين. والأمر لا يقف عند هذا الحد بل يتعداه إلى دلالات أخرى تتعلق بالتكوين السيكولوجي للشخصية وطريقة تفكيرها وفعلها في واقعها فضلا عن الحرف أو المهن التي تحتاج ـ ومعظم الفتوات امتلكوا عربات بأحصنة ـ إلى مجهود عضلي كبير، انعكس بدوره على طاقة التحمل والمجاهدة التي عرف بها الفتوة. وما دام الشيء بالشيء يذكر فإننا نورد لائحة بأسماء الشطار والعيارين الذين رادفوا «الفتوات»، دون إغفال الموقع الاديولوجي المتحكم في التسمية كما هو وارد في كتب الأخبار والطبقات ونصوص التاريخ والمرويات الشفوية. من أهم هذه الأسماء نذكر الأسماء التالية : الشطار ـ العيار ـ الزعار ـ الصعاليك ـ الرساتيق ـ الدعار ـ النطافين ـ باعة الطريق ـ العراة ـ أهل السجون ـ الرعاع ـ الطرارين ـ اهل السوق ـ الغوغاء ـ الفساق ـ الفتيان ـ الأحداث ـ الحرافيش ـ اللصوص ـ السفلة ـ العاطلين ـ السواطين ـ قطاع الطرق ـ الحراب ـ أهل الأرباض ـ اهل الفتوة ـ الفتيان ـ أصحاب «الحرف السافلة» ـ الأشرار ـ الحثالة ـ العوام ـ المتلصصة ـ أراذل السوقة ـ النهابة ـ الحرامية ـ المناسر ـ العياق ـ الغديوية ـ ...الخ.

5 ـ نلمس إشكالية «الفتوة» الحقيقي من خلال رغبته في تحقيق قيم التكافل الاجتماعي والتوحد العشيري والتماسك الدموي في مجتمع يرفض أو يسخر في أفضل الأحوال ـ من هذه القيم. «والدنيا فيما يظهر لم تعد في حاجة إلى العضلات القوية ولكن هل ضاع حقا وانتهى». دنيا الله. ص، 97.

كما ان إشكالية الفتوة تكمن أيضا في موته أو نهايته بمجرد مغادرته لمجاله الطبيعي. فالملاحظ على نهاية الفتوات عند نجيب محفوظ «موتهم بمجرد خروجهم إلى «المدينة» الحديثة، أي يتركون الحارة لسبب أو لآخر فينتهي بهم الأمر إلى السجن (يندر إن لم يكن مستحيلا تمام الاستحالة عدم دخول الفتوة إلى السجن. انه محطة ضرورية تؤكد شعارهم المعروف : السجن للرجال. انظر على سبيل المثال : همس الجنون. ص،166) أو الانحراف عن مبادئ الفتونة فيتحول «الفتوة» نتيجة لذلك إلى مجرد «عربجي» أي سائق عربة فقط، أو إلى «برمجي» أي ممارس لكل المهن الحقيرة اللاأخلاقية أحيانا بدافع الحصول على المال بأي طريق، أو إلى «بلطجي» أي مجرد مجرم أو قاطع طريق... الخ.

6 ـ لا يوجد «الفتوة» إلا في الحارة، وحتى إن وجد في «المدينة» الحداثية فهو لا يدخل في إطار «الفتوات» بل قد يكون مجرد ظل باهت لهؤلاء، ينظر إليه كنشاز في بنية المدينة الحداثية المادية والأخلاقية.

7 ـ الشيطان يعظ، ص،4.

8 ـ الشيطان يعظ، ص، 4.

9 ـ الشيطان يعظ، ص، 46.

10 ـ الشيطان يعظ، ص، 4.

11 ـ الشيطان يعظ، ص، 4.

12 ـ الاختلاف لا يقف عند حدود السياق السردي وموقعه المقطعي في النص، بل يمتد الاختلاف إلى الجانب الطباعي.

فالصياغة الأولى مرسومة على الشكل التالي : «يحكى أن...»، أما الصياغة الثانية فإنها تمثل مفتتحا سرديا لا ينفصل عن المتن الحكائي : «يحكى انه ألقى على أتباعه... الخ»، فالصياغة الأولى تقديم للمسكوت عنه، والمنطوق هو مجرد تذكير بالمسكوت عنه الذي يتمثل في العديد من الحكايات المحكية ـ ولا مجال لذكرها الآن ـ عن «موجود الديناري». أما الصياغة الثانية فهي حكاية واحدة من الحكايات، أي حكاية «الرجل الثاني»، وهذا ما سيتضح أثناء التحليل.

13 ـ انظر :

ـ نبيلة ابراهيم : البدايات الأولى للتأليف القصصي، الأقلام العراقية، ع، 8، س، 12، 1977، ص، 45.

ومعلوم أن قانون الاختبارات قانون الحكاية الإنسانية.

14 ـ الشيطان يعظ، ص، 20.

15 ـ لعله من الطريف هنا المقارنة بين مراقي الصوفية ومراقي الفتونة لسبب جوهري يعود إلى طبيعة المجاهدة ـ كمنهج ـ المشتركة بين الطريقتين. والثابت تاريخيا أن للفتوة سراويلها كما أن للصوفية لباسها، ولها طقوسها في التدرب والأكل والشرب كما أن للصوفية طقوسها في تلقي الورد و«خلع الإرادة» ولباس المريد وممارسة تجربة الكشف... الخ. بين هذه وتلك يكون الهدف هو خلق الكائن الصلب المنافح عن الطريقة.

16 ـ الشيطان يعظ، ص، 46.

17 ـ وهو مصطلح اورده «قاوتي» عند استنباته لمسرحية «بوغابة».

* كاتب من المغرب

«بيت النخيل» لطارق الطيب:

العالم لم يعد بخير!

عدنان الاحمدي*

■ للكلام على هذه الرواية لا بد من الكلام على اختها «مدن بلا نخيل» للكاتب نفسه وذلك لأن بطليهما واحد، هو حمزة، صاحب التجربتين الحياتيتين المكملتين لبعضهما. ولوحدة الموضوع والاجواء المكونة لهما.

عندما قرأت رواية «مدن بلا نخيل» قبل اكثر من عشر سنين، تقمصني حمزة، الذي عاش حالة خراب ودمار وفقدان وخسران وانقطاع صلة الانسان برموز الحياة الجميلة الحبيبة الى روحه ونفسه وخياله ليجد نفسه وحيدا في هذا العالم، طفح الشعر في وفاض فكتبت قصيدة اسمها قصة الواحات مهداة الى طارق (نشرت في ديوان صوت اللون ـ عن الحضارة للنشر) اي الى حمزة السوداني اي الي آنا، حمزة العراقي الذي فقد خمسين مليون نخلة، قتلت عمدا مع سبق الاصرار، حرقا وتجريفاً. انا العراقي الذي فقد الاعزاء من الاهل والبيت والوطن ولعقود اربعة، اي هي مهداة الى كل انسان عاش الغربة والفقدان والخسران. فأنا والحالة هذه انتمي الى شريحة المهزومين الخائبين من البشر. هذه الشريحة التي تضم الطيبين الذين تكون علاقتهم بذاتهم وبالاخرين وبالرموز الحياتية علاقة اساسها وجوهرها النقاء والصدق والحب والتعشق لذا فهم في حالة صراع دائم مع الشريحة الاخرى القوية الجبارة المستحوذة القهارة الساحقة للشريحة الاولى. اما اذا حالفتهم الطبيعة بقساوتها فستتم عملية التدمير والتحطيم الشامل. مثلما حصل لحمزة وقريته (ودّ النار)، فنحن اذا ازاء معادلة تكوّن اطرافها هاتان الشريحتان، لكنها غير متساوية. وبما ان هذا هو واقع الحال فوجود انسان مثل حمزة ضروري جدا لوخز ضمير البشر من اصحاب طرف المعادلة من الجبابرة المدمرين للانسان الطيب الضعيف المسحوق المقهور. وبما ان العجلة التدميرية دائرة بهذا الشكل سيواصل حمزة رحلته الحياتية كبطل لرواية طارق الثانية (بيت النخيل).

فحمزة بطل «مدن بلا نخيل» الذي هاجر مغادرا قريته ودّ النار، باحثاً عن مصدر عيش ورزق في مدن اخرى كي يساعد امه واختيه الصغيرتين اللواتي يعشن وحيدات بلا معين ومعيل منذ ان تركهن الاب الى مكان مجهول ليتزوج من امرأة اخرى، قاطعا كل صلة بهن وبولده حمزة وبالقرية واهلها. غادر حمزة قريته محملا بذكريات مرة عن نخيل يابس وبقايا قرية صحراوية اسمها ودّ النار، جدبت بعد ان كانت واحة خضراء، يبست حتى رمالها وشواهد القبور، فصارت رمزا حقيقيا للموت والموات، وذلك بسبب التصحر والجفاف. هاجر حاملا شنطة من سعف النخيل تحتوي على أحجار وتمائم وشبح الاب والشيخ المتدين القاسي علي الفكي وسعير آلام الشعور بالفقدان والخسارة ونفسه الطيبة القروية الريفية التي تضفي عليه البساطة والذكاء الفطري.

رحل تاركا وراءه فضاء صحراويا شاسعا وعلائق اجتماعية لها خصائصها المغايرة لعلائق المدن الكبيرة في السودان ومصر، ثم في مدن اوروبية ليعيش عوالم تعمق علاقته الضدية لشريحة اصحاب طرف المعادلة الاخر، وكذلك تعمق لديه الحنين والشوق لقرية الموت والموات حيث يطير فرحا عندما يلتقي الشيخ علي الفكي الذي لم يكن له الود يوما بسبب قسوته عليه وعلى اقرانه الصغار. عاد الى ودّ النار بعد خيبة كبيرة تصيبه من عالم اوروبا والمدن الكبرى ولكن: (ودّ النار، اصبحت كلها مقبرة. كنا ندفن في الايام الاخيرة كل يوم ثمانية الى عشرة موتى. رحل من رحل، وبقي من بقي، ليلفظ نفسه الاخير، لقد ماتت اختك كريمه وبعدها حليمة، بسبب اصابتهما بمرض الكوليرا، ثم تبعتهما امك ولقد دفنتهن بنفسي في القرية).

هذا ما قاله علي الفكي لحمزة الذي كبرت واكتملت في روحه الفجيعة فقال واصفا: «واسير والغبار يعلو ويثير في عيني الدموع. اختفت معالم قريتي تماما. اجد حطاما. احجار مرصوصة في لا نظام لتمييز المقابر. عظام حيوانات ميتة تملأ المكان. القبور القديمة قد استوت على الارض وغطتها الرمال. افشل في معرفة مكان دارنا. شيء وحيد اجده، النخلة نخلتي القديمة، اراها ملقاة على جانبها يظهر نصفها والنصف الاخر مدفون في الرمال والتراب، اجلس عليها ووجهي الى حطام القرية».

هذا ما نطق به حمزة خاتما هذه التجربة المأساوية برحيل جديد وتجربة حياتية في النمسا ـ فيينا، ابطالها النخيل وقطة اسمها حكيمة وامرأة اسمها ساندرا واشخاص غير واضحي المعالم يظهرون له في احلامه.

هذه الاحلام التي تشكل الجزء الاكبر من هيكل الرواية الثانية (بيت النخيل) مع احلام يقظة يخفق في تحقيقها بسبب الموت والفقر وفقدان من يحب كساندرا وحكيمة.

لقد لعب اكتشاف حمزة لبيت النخيل في مدينة فيينا دوراً مؤثراً في حياة حمزة وخياله. حيث اختزل العالم وفيينا ليصيرا هذا البيت الذي سيطل منه على وطنه الام وقريته الميتة وفضائها الصحراوي الشاسع وشمسها الاخاذة التي سحرت فيما مضى اخناثون عظيم الفراعنة. لقد صار بيت النخيل ملاذا لحمزة وحكيمة وساندرا، يأوون اليه كلما عاود الحنين حمزة الى ودّ النار. كما وانه صار الدينامو الذي يدفعه الى حب الحياة واجتراع مآسي الدمار الذي حلّ بأهله وقريته.

كما وانه احتل الحيز الاكبر من حجم الرواية كبطل رئيسي اشبه بالتوتم المعبود. لقد نجح الكاتب في هاتين الروايتين في جعل القارىء بطلا لهما، معايشاً مناخهما واجواءهما. كما وانه نجح في نقل حمزة وقريته الى قلب مدنية فيينا. وهذا في رأيي يعود لاسلوبه ولغته البسيطة الموصلة للفكرة والموحية بقدوم الكوارث. كما وانه يخلو من المبالغة الغثيثة والكلفة والاسراف في ايعاز اسباب الدمار الحاصل الى الدين وبعض رجاله الذين يمارسون الدجل باسم الدين لتحقيق مآربهم الخاصة، بل انه يوعزها ولو بصورة غير مباشرة الى التفاوت الطبقي القائم على الاستغلال والاستحواذ، فهو لم يخلق للشيخ علي الفكي صورة البطل المتدين الذي احتل في الربع الاخير من القرن الماضي بطولة اكثر الروايات العربية ومنها السودانية والعراقية.

صحيح ان الوسط الديني لا يخلو من وعاظ السلاطين الذين يكبرون ويهللون لاصحاب طرف المعادلة الجبابرة لكن ارجاع اسباب الدمار فقط لهذا العامل واغفال الاسباب الاخرى المسببة لدمار الطبيعة والانسان هو خيانة كبرى يرتكبها بعض كتاب الرواية، اما عن قصد او جهل لا سيما ونحن نرى شعوبا تقتل ومدنا وبلدانا تمحى من الخارطة لاسباب اخرى غير الدين، كالهيمنة والاستحواذ وسرقة جهود الانسان وحضارته.

يجوز لي القول ان الكاتب كتب هاتين الروايتين بواقعية مقبولة تتخللها صور هي اقرب الى الخيال السوريالي القاتم الذي يشكل احلام المنام برموزها المبهمة شكلا ولونا.

نلمس الواقعية في علاقة الكاتب بالنخلة والنخيل. فهي علاقة صميمية، حقيقية بين الانسان الشرقي وخصوصا العربي بالنخيل. فالنخلة لا تعني مثلا للاوروبيين مثلما تعني للشرقيين وخصوصا العرب. فهي ذات منزلة كبيرة لديهم كونها مصدر طعام لذيذ مشبع يسد رمق الجوع بالنسبة للفقراء. فالتمر او الرطب غذاء كامل غني بالسكريات والفيتامينات ولا يستغني عنه الاغنياء. كما وان النخلة جميلة الصورة في الطبيعة، عملاقة شامخة. ولقد شغلت حيزا لا بأس به من فنون وآداب وتشريعات قانونية وديانات الحضارات القديمة واهلها كما في وادي الرافدين ووادي النيل، وكذلك وردت في القرآن الكريم في وصف رائع بهي في سورة مريم (وهزي اليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جليا فكلي واشربي وقري عينا) ويروى حديث للرسول الكريم ما معناه (أحسنوا الى عمتكم النخلة).

هذا يعني ان علاقة الكاتب بالنخيل علاقة صميمية واقعية لا مبالغة فيها وهذا ما اضفى على العمل جمالية خاصة.

هناك في عالم الفن والادب ما يدهش ويبهر فيما يخص عملية الابداع وكيفية تفجر الطاقة الجبارة بسبب حافز قد لا يخطر على البال فيتم الخلق والجمال. مثلما فجرت زيارة حمزة الطيب لبيت النخيل حنينه وشرفه وخياله والاحلام ليطل الكاتب من نافذة هذا البيت النمساوي على عالم الشرق وريف السودان ومصر وقرية ودّ النار. ولم يكن الدينامو المفجر لهذه الطاقة سوى النخلة.

لقد انضج هذا البيت وعي وخيال حمزة وصير من شخصيته القروية البسيطة الطيبة شخصية معقدة نلمس خصائصها في احلامه المعقدة التي لا يعرفها بن ودّ النار حين هجرها في روايته الاولى. كما وانضج هذا البيت وعيه الطبقي الذي نلمسه في مقارنته (اي حمزة) بين طبقات المجتمع وتفاوتها في الثراء والفقر. كما وانه (اي بيت النخيل) هذب عواطفه ورغباته تجاه المرأة وانضجها فارتقى به الى مستوى من التعامل الذي لا يعرفه رجل القرية الشرقية صحراوية كانت ام ريفية.

من الجدير بالذكر هو اتصاف رواية بيت النخيل بكثرة الاحلام المشوقة بأسلوب سردها ومضامينها. ولقد جاءت بعضها كقصص قصيرة متكاملة البناء فنيا. ك