ندوة مع النقاد
حول «رامة والتنين»(*)

اشترك في الندوة:

الأستاذ بدر الديب.

الدكتور صبري حافظ.

الأستاذ كمال ممدوح حمدي.

والمؤلف: ادوار الخراط.

كمال ممدوح حمدي: إن ادوار الخراط، ومنذ مجموعته الأولى «حيطان عالية» عام ١٩٥٨، قد طرح نفسه في الواقع الأدبي كصوت متميز فريد، لا يدور في فلك الرؤى السائدة والانجازات المألوفة، ولا ينضوي تحت رايات الأقصوصة المصرية التقليدية بتياراتها المعروفة حتى ذلك الوقت، وإنما يحاول ارتياد أرض جديدة واكتشاف عوالم بكر.

وواصل ادوار الخراط في مجموعته الثانية «ساعات الكبرياء» عام ١٩٧٢ مغامرته مع التجديد والتطور فما استنام فيها إلى دعة انجازاته السابقة وقد باركها النقاد وأطرتها أكثر الأصوات عمقاً ورهافة في الحياة الأدبية، بل واصل اكتشافاته مع اللغة ومغامراته مع الشكل الفني ومحاولاته الدائبة لاستكناه أبعاد اللغز الانساني المحيّر.

وقد صحبته طوال رحلة البحث والاكتشاف دائماً، كما يلحظ الناقد والأديب بدر الديب في دراسته عن «في الشوارع»(١): «قدرة نهائية على اجتياب المعنى الميتافيزيقي الذي تجرؤ عليه أعماله دون أن تغادر أرض الواقع التفصيلي، وممارسة للرمز لا تسف به بل ترفعه إلى ممارسة حية مستمرة تتماسك فيها عناصر الرمز نفسه مع عناصر التجربة الحية المباشرة ودون أن يتساهل الفنان مع قواعده الفنية العامة أو أن تهتز أركان جملته أو تفلت منه الجمل والتعبيرات في ذلك التحليل المعروف الذي نعرفه فيما يسمى بالقصص الرمزي».

ولما بدا مع الستينات والسبعينات أن رؤى ادوار الخرّاط الجديدة وكشوفه الفنية والمضمونية قد تحولت إلى حساسية أدبية جديدة، لم يكتف بدور الريادة وأبى أن يكرر نفسه، فواصل رحلته مع التجديد تاركاً الموقع الأدبي الذي اكتشفه بعد أن التفتت إليه أصوات أدبية كثيرة. وبدأ يجوب وحده مواقع جديدة أخرى.

وقد أخذته مغامرته الفنية والتعبيرية هذه المرة إلى أرض الرواية. وكانت روايته الجديدة: «رامة والتنين» التي نخصص هذه الندوة للتعرف على بعض ما تطرحه من رؤى وقضايا.

«ورامة والتنين» رواية جديدة بالفعل، بمعنى أنها تجربة روائية جديدة على الرواية المصرية. ومن هنا فان جدة التجربة تطرح علينا ضرورة البحث عن أسلوب جديد لتناولها.

فليس باستطاعتنا أن نطلب من الكاتب برغم حضوره معنا أن يقدم لنا تلخيصاً لها، لأن مجرد هذا الطلب في حد ذاته ينطوي على اهانة للرواية وعلى تسليم ضمني بأننا لم نفهم بعد الأبعاد الحقيقية لهذه التجربة الفنية.

(*) بمناسبة صدور طبعة جديدة من الرواية عن دار الآداب.

(١) مجلة الآداب البيروتية مايو ١٩٧٥، دراسة عن إحدى قصص «ساعات الكبرياء».

إنها رواية لا تلخص أو بالأحرى يصعب تلخيصها. إنها ليست روايـة حبكـة متقنـة ولا هي روايـة مسـح تـاريخي واجتماعي لمرحلة معينة، وإن انطوت على حبكة متقنة بالفعل وقـدمت رؤاها ذات البصـيرة النافـذة عن مـرحلة محـددة من تاريخ مصر.

ولكنها رواية تنداح فيها الحبكة والرؤية الفنية لمواقع محددة في نسيج كثيف غني من التفـاصيـل الـروائيـة والايمـاءات الشعرية والاستبطانات الشعورية والجزئيات الحيـاتية لتجـربة انسانية شديدة الخصوبة والتعقيد، تندمج وتتفاعـل فيها كـل هذه الجزئيات والايماءات، لتقدم لنا نوعاً جديداً من روايات «الرحلة» أو روايات «البحث».

والـرحلة هنا ليست رحلة في العـالم بقدر مـا هي رحلة في النفس. وليس البحث فيها عن انسان ضائع وإنمـا هو بحث عن قيمة الحياة التي لا نقبض أبداً على جوهرها، وبحث عن اجابة لتساؤلات مستعصية لا نحصل أبداً على جواب شـاف لهـا، وبحث عن التواصـل الانساني الـذي لا نفلح أبـداً في تحقيقه كامـلاً وخالصـاً ومقنعاً. وهي أيضـاً رحلة البطل مـع الحب، مع رامة، ومحـاولته أن يقتـل التنين الـذي يشير إليـه العنوان.

لكن ترى هل قتل التنين؟ أم أن التنين، كما تقـول أبيات الحلاج في نهاية الرواية، هو الذي أجهز عليه؟.

هـذا هو السؤال الـذي نطرحـه على ضيفي هـذه الحلقة: «مـع النقاد» : «الأديب الفنـان بدر الـديب والناقـد الأستـاذ الـدكتور صـبري حـافظ وعـلى الكـاتب نفسـه الأديب ادوار الخراط ناقداً لنفسه إذا شاء.

د. صبري حافظ: في البـداية أحب أن أتفق مـع الأستاذ كـمال ممـدوح حمـدي في تصـوره للروايـة أنها رحلة بحث. الرواية في هـذا التصور، بـاعتبارهـا رحلة بحث، بحث عن النفس، بحث عن المعنى، بحـث عن الـقيـم الكـثـيرة التي تـطرحها، تنـطوي على مجمـوعة من الـرؤى ومن التصورات للقضايا التي تتناولها. وهي تبـدو كأنها رحلة، أو كـأننا أمـام أسطورة أوزيريّـة معكوسـة يبحث فيها أوزيـريس عن أجزاء ايزيس، ويحاول أن يجمع لها صورة هي الصورة التي تقـدمها الرواية للشخصية الرئيسية: رامة. يحاول ميخائيل وهو بـطل هذه الرواية تجميع أجزاء هذه الصـورة في خلال هـذا العمل كله.

الرواية تبدأ كلها مـرويةً بعـد أن تمت معظم الأحـداث، مروية ومضافاً إليها بُعد آخر هو بُعد التأمل، بُعد التفكـير في هذه التجربة، بُعد الأسى واللوعة أيضاً لأن هـذه التجربـة لم تحقق ما هدف البطل إلى تحقيقه من خلالها.

والرواية من أولى جزئياتها قائمة على مجموعة من الجزئيات أو الفصـول المتكـاملة التي تشكـل مـع بعضهـا البعض كـل الرواية، كل فصل من هـذه الفصول هـو تجربـة فنية وتجـربة شعـرية في الـوقت نفسه، متكـاملة، وبالـرغم من ذلك فهي جـزء من العمل المتكـامـل الكـلي الـذي يحـاول من خـلالـه ميخائيل أن يستبطن مع نفسه، ومعنا بالتالي، هذه التجربة.

تبـدأ الـروايـة في تصـوري من نهايتهـا تقـريبـاً، بعـد أن اكتملت التجربة كلها، بعد أن عاش ميخائيل هذه التجـربة التي تقـدم رحلته مـع نفسه، رحلتـه مع الحيـاة، رحلته مـع تصوراته المختلفة ومحاولته للتعرف على رامة.

الرواية إذن تنطوي على محاولته للتعرف على ذاته ولتحقيق هذه الذات في الوقت نفسه، وتنطوي أيضاً على محاولته لفهم مصر بصورتها الكاملة، ولفهم العالم الذي يعيش فيه. ومصر هنـا هي الواقـع المباشر الـذي تدور فيـه الـروايـة. مصر في السبعينيات، فاننا إذا حاولنـا أن نؤقت تجربـة حب ميخائيـل لرامة بدا لنا أن هذه التجربـة تستغرق الفـترة من ١٩٧١ إلى ١٩٧٧. فهـذا إذن، في تصوري، هـو الإطار الـزمني الـذي دارت فيه التجربة.

إن الاطـار الـزمني الـذي كـون بـطلي التجـربـة يبـدأ من الأربعينيـات وتدخـل فيه كـل العناصر المهمـة أو الـدالـة في تكوين المثقف المصري على وجـه التحديـد، فلا أستـطيع أن أقـول «المـواطن» المصري العـريض وإنمـا أقـول «المثقف» المصري الذي عاش فترة التكوين في الأربعينيات، وعاش في السبعينيات التجربة الخصبة، تجربة حبه مع رامة.

ورغم أن رامة شخصية محددة، ونمط انساني محـدد ـ فهي من الشرقيـة أصـلاً وتنتمي إلى عـائلة ميسـورة إلى حـد مـا، وأبـوها ضـابط طيار أو مـا يشبه ذلـك، وتنحـدر من أصـول أسبـانية، وتـزوجت مرتـين، وتعمل في مصلحـة الآثار، إلى آخـره ـ إلا أنها أكثر من ذلـك بكثـير جـداً. وهـو مـا يجعـل تلخيص الرواية مستحيـلاً. فالمقصـود ليست هذه «الـرامة»، وإنما «الرامات» المتعددات اللاتي يتخايلن دائماً وراء وجه هذه الـرامة الحقيقيـة: المرأة، الحبيبـة، الأم، الأخت، العشيقة، المرأة بكل أدوارها المختلفة.

ومحاولة استكنـاه هذه العـلاقة تكـاد تكون، كـما تطرحهـا الـرواية، هي جـوهر الحيـاة نفسها: العـلاقـة بـين الـرجـل والمـرأة، العلاقـة التي لا تتحقق فيها قمـة الوصـال الانساني فقط، بل يتحقق فيها وصال ينطوي على مستويـات متعددة، من المستويات الـروحية والفكـرية حتى المستـويات الفيـزيقية والعضوية، ولكنها تنطوي على محاولة الانسان أن يحقق ذاته،

أن يفهم عالمه، أن يكون في التحليل النهائي جديراً بالحياة كانسان في هذا العالم.

وفي الوقت نفسه نجد وراء ذلك كل الدلالات الرمزية المتعددة التي تطرحها «رامة»، إذا تصورنا أن الرواية هي أساساً رواية ميخائيل وليست رواية رامة. وهي إحدى الأفكار التي أرجو أن نناقشها: **هل الرواية هي رواية رامة والتنين، أم هي رواية ميخائيل والتنين؟** هل هي محاولة ميخائيل للبحث عن نفسه؟ وبالتالي فان رامة هذه ليست مجرد رامة الحقيقية؟.

ذلك أننا لا نعرف أية شخصية من الشخصيات الأخرى إلاَّ من خلال ميخائيل، وجميع الشخصيات في الرواية مقدمة من خلال ميخائيل. الرؤية كلها محكية من خلال ميخائيل بالرغم من الاستعمالات البارعة لأساليب القص المختلفة: سواء كان ذلك بضمير الغائب أو بالضمير الأول أو بالضمير الثاني إلى آخر استعمال الضمائر المختلفة، أو كان باستخدام كل أساليب القص المتعددة، وبالرغم من هذا فان كل الرواية محكية من خلال ميخائيل.

وبالتالي يمكن أن نطرح هذا السؤال: **هل رامة هذه رامة حقيقية موجودة؟ أم هي رامة يخلقها ميخائيل من هواه في حب مصر، من رؤاه الشعرية، من رؤاه الصوفية المتعددة، من كل تاريخه الطويل، من كل الأساطير المتعددة التي عرفها، من ثقافته المختلفة الجوانب؟**

ومن ثم فاننا نجد في الرواية دائماً تكنيك الحوار بين اللحظة الحاضرة، واللحظة التي تصوَّر أنها كان يجب أن تكون، واللحظة التي وقعت في خارج هذين التصورين: تصوُّره عما كان يجب أن يكون، عما أراد هو أن يكون، عما تصوَّر أنه كان، وعما كان بالفعل. لذلك فهو يستعمل كثيراً جداً عبارات مثل: «هذا حدث»، و«هذا لم يحدث»، و«وهذا ما قلت»، و«لكني لم أقل ذلك»، و«كان قد قال» و«لكنه لم يقل» و«لكنه كان يمكن أن يقول» وما إلى ذلك.

كما يستعمل أزمنة كثيرة في تحديد زمن الفعل. وعندما نأتي إلى الحديث عن اللغة يتدرج من «لم يكن قد قال».. «لم يقل».. «لا تقال».. «لا يمكن أن تقال».. أي كل المستويات المختلفة لعمليات القول التي هي عمليات تصور، التي هي عمليات تفكير، التي هي مستويات رؤية في الوقت نفسه.

بدر الديب: «ورأى نفسه يستعمل صوتها».

د. صبري حافظ: نعم، قال ذلك في بعض الأحيان أيضاً. أي أنه يستخدم كل «الروايات» المتداخلة في بعضها: الرواية التي لم تُقَل، الرواية التي قيلت بالفعل، والرواية التي لا يمكن أن تقال، والرواية التي كان يمكن أن تقال للحدث الواحد، نجدها موزعة في عدة جزئيات وفي عدة فصول.

ونحن نظل، مثلاً، لغاية الفصل السابع، حتى نبدأ نعرف كيف بدأت هذه العلاقة بينها، أما من أول الفصل الأول حتى الفصل السابع فهي أجزاء مما حدث بعد انهيار هذه العلاقة، أو العلاقة كما تُرَى بعد نهايتها، ثم تبدأ العلاقة خارج لحظة النهاية، مقدمة لأول مرة، في تصوري، في الفصل الذي عنوانه «ايزيس في أرض غربية» عندما بدأت التجربة. ولذلك تتغير اللغة في هذا الفصل، ويتغير فيه تكنيك «التمثيل» و«العرض». وتبدأ عملية السرد القصصيّ نفسه بطريقة تخرج عن إطار السرد الشعري الذي يصل في بعض الأحيان إلى حد الاسراف قليلاً في الكتابة الشعرية، وخاصة في الأجزاء التي يلعب فيها أحياناً بحرف الحاء والتي يلعب فيها بحرف الميم. والأستاذ بدر الديب هو الذي بدأ اللعب بحرف الحاء في كتابه «الحاء».. قديماً.

بدر الديب: انني متردد جداً في الحديث عن «رامة والتنين»، في غاية التردد.

إنني أعتبر هذا العمل من الأعمال الفريدة في أدبنا العربي، والتي ستظل فريدة لأمد طويل. ومن الصعب جداً أن نستخدم معها الأساليب أو حتى الأوصاف العادية التي نستخدمها للرواية. ليس ذلك لأنها ليست رواية. هي رواية، ومسلية أيضاً، ومثيرة، إنما الشيء الفريد هو، في اعتقادي، مباشرة، أنها تفرض نفسها على القارىء ـ ولا أريد أن أقول **الناقد** لأنني أعتقد أنها ستأخذ وقتاً أطول إلى أن نستطيع فعلاً أن نقول فيها كلمة نقدية.

قرأت الرواية على الأقل خمس مرات. وأعتقد أنها تحتاج إلى قراءات من هذا النوع وإلى أدب في قراءتها.

وأريد أن أستخدم كلام «الكتاب» كثيراً ـ لا أريد أن أقول ببساطة «الرواية» ـ وأرجو أن تتاح لنا فرصة في هذه الندوة أن نقرأ جزءاً أو أجزاء منها.

عندي في البداية شعوران، احساسان، وأنا أريد أن أبدأ.

وأنا أقرأ، أحس كأنني أقلب بيدي كنزاً كبيراً مليئاً بالجواهر المصُاغة وأنني أريد أن أريها للناس قطعة قطعة.

أي أن أمسك قطعة قطعة وأريها، حتى يستطيع القارىء، أو القارىء الآخر، وهو يقرأ معي، أن يرى الجوهر المصنوع منه نسيج الرواية، أن يرى الصنعة نفسها، أن يرى الصورة التي صُنعت لكي ينعكس عليها الواقع.

هناك احساس آخر، وأرجو أيضاً أن يصاحب القارىء ـ

وهو بداية **الأدب** في قراءة الرواية ـ انني في المرات الخمس التي قرأتها فيها كأنني أمام «ألبوم» مكون من أربعة عشر وجهاً، أي سبع اسطوانات، وأربعة عشر وجهاً، وأن السمع الحقيقي هو معرفة أنها وجه واحد مستطيل.

هذه بداية من ألف بداية يمكن أن نبدأ بها الحديث عن «رامة».

أولاً: الاسم: «رامة» لا دلالة له إلا أنه يكاد يكون في اعتباري اسماً ابتكره العاشق لمعشوقته، وأنه مصنوع، مصنوع من المَعَزَّة، أي بنوع من المَعَزَّة الصوتية سُميت «رامة» ليس «راما»، فلا ينبغي أن يكون هناك خلط بينها وبين المعنى، أو الاله الهندي.

في الأحيان الكثيرة التي يتكلم فيها ميخائيل، وهو العاشق ـ فهي قصة حب أساساً ـ يقول عنها إنها «قصة حب رثة متكررة»، هذا من تسمياته، لأنه عاشها طبيعية وعادية.

هي في نظري أيضاً قصيدة تكاد تكون كوزمولوجية، كونية، للماء الملح. الماء الملح يصحبها في كل عناصرها وفي كل تجاربها.

هي أيضاً ـ وأنا أستخدم كلماته ـ «أنين صلاة للجسد». و«رُقْيَة مستحيلة». و«كهانة للرحم المعبود.. أصل كل شيء ومصيره».

من البدايات الأخرى التي أحب أن أبدأ بها ـ وأنا أحاول أن أبدأ ـ **انها دعوة، في الأدب العربي، لأول مرة في نظري، لاستخدام أسلوب يبلغ حداً من «الموضوعية» التي تكاد تكون مطلقة، في الوصف.**

هي من الناحية الروحية مغامرة، مغامرة مستحيلة، أو مغامرة مستميتة لصناعة المستحيل. هذا المستحيل الذي يمكن أن نجد أنه هو اندماج شخصين.

كما يمكن أن نجد أنه حل مشكلة أيهما أَوْلَى بالانسان أن يبحث عنه: الكمال.. أم التكامل.

هي في الوقت نفسه محاولة أيضاً فريدة في أدبنا لا أعرف لها مثيلاً، وأرجو أن يُغفر لي إذا كنت مخطئاً، لمزج أساطير الفرعونية واليونانية والرومانية مع ايمان القبطية ونُسْكها.

هي كل هذا، ولهذا يصعب حقيقة البداية.

هي أيضاً ـ من نص كلام الرواية ـ «كائن واحد ومتعدد في وقت واحد معاً».

وتبقى بعد ذلك ـ وأنا أقرأ من «رامة» ـ مليئة «بالقلق الشائع غير المحدد والتعويق والفشل في الوصول، والسعي إلى التجاوز، والتسامح، والسقوط في حُفَر نصف الصمت وأنصاف الكلمات وتحميل النظرة والايماءة بأثقال لا تطاق».

ومن الغريب في هذا الكتاب أنه على الرغم من صعوبة الأسلوب أو ما يسمى التكنيك إلا أنه «موعيّ» به، في تمام الوعي، بوعي يكاد أن يكون «مصاغاً».

الرواية فيها «واقعية حسية صريحة مباشرة».. «وليس فيها شاعرية ولا شبقية ولا دغدغة للأوهام ولا ايحاءات أخرى..»، من نص كلامه.

سنختلف كثيراً على معنى الشاعرية هنا، وهذه هي إحدى قيم الكتاب.

ومع ذلك، فإنك في كل هذه البدايات، إذا أردت أن تدفعها وأن تتابعها وأن تشرحها، تحس أنك كما يقول ميخائيل أيضاً: «قد تكلمت كثيراً.. أو أقل مما ينبغي ولم أقل شيئاً».

انني فقط أحاول أن أبدأ. وأنا مستعد أن ندخل بعد ذلك في كيف رُكِّبَتْ هذه الرواية أو كيف رُكِّب هذا العمل الموسيقي. لأنه سرّ، حقيقة، سرّ يجب أن تصمد أمامه مدة طويلة حتى تستطيع أن تحله، كأنك تحل طقساً قديماً.

والسؤال الآخر الذي يأتي بعد هذا ـ بعد مسألة التركيب هذه ـ هو ما معنى هذه «الموضوعية». وكيف صُنعت في اللغة.

تبقى بعد ذلك التجربة الانسانية نفسها، وهي تجربة مخيفة. ويمكن أن نتحدث عنها، ونكف عن الكلام في الفن..! .. أي أن نتحدث في الانسان، ولا أعرف إذا كان ممكناً أن نفرق بينهما أم ليس ممكناً.

أعتقد أن هذه المراحل الثلاث يمكن أن نتحدث عنها: تركيبة الرواية، كيف انعكس هذا التركيب في التعبير، كيف تصنع الجملة في داخل هذا العمل، وبعد ذلك يمكن أن نتحدث عن التجربة الانسانية نفسها.

د. صبري حافظ: إذا بدأت من التجربة، نجدها تجربة حب، مشْرقة، لكن «رثة» في أحد المواقف التي وصفها ميخائيل فعلاً بهذا الوصف. هي أساساً تجربة حب تتجمع فيها أو خلال كل جزئياتها صورة للمرأة، صورة تكاد تكون غير واقعية وإن كانت موضوعية كما يقول الأستاذ بدر. فهي تنطوي على كل التصورات المختلفة عن المرأة بدءاً من المرأة الالاهة ونزولاً إلى المرأة العاهرة في أجزاء من الرواية.

هي تطرح تصوراً يوحي بأن في كل امرأة عادية شيئاً من جميع هذه النساء. وهو موجود في رامة (الشخصية) دون شك، أساساً، لكن «رامة» (الرواية) تقول، أساساً، إن في داخل كل امرأة كل هذه التنويعات المختلفة، كل أو شيء أو درجة أو جزء من هذه الأنماط المختلفة التي نعرفها للمرأة، هذه الوجوه لحواء المتعددة التي تظل في نهاية الرواية لغزاً يستعصي على فهم ميخائيل وأيضاً على فهمنا إلى حد ما.

إن شخصية رامة لا تبدو إطلاقاً مستقلة خارج تصورات ميخائيل لها أو خارج رؤية ميخائيل لها في أي لحظة من اللحظات. لأن الكاتب ليس موجوداً على الاطلاق، بمعنى أنه ليس هناك، لا رامة تقدم نفسها لنا ولا الكاتب يقدمها لنا. وإنما هي رامة التي يقدمها ميخائيل التي يقدمها الكاتب التي تقدم نفسها داخل كل هذه الأشياء الثلاثة، داخل بعضها البعض، وفي نهاية الأمر نظل في حاجة شديدة لكي نعرف أكثر عنها، وبالتالي نعرف أكثر عن أنفسنا، نعرف أكثر عن المرأة، نعرف أكثر عن الانسان.

إن الأشياء التي تربط بينها التجربة، وتثيرها، هو غنى التجربة البسيطة جداً التي تبدو أنها تجربة عادية ورتّة ومتكررة في حياة رامة، وربما متكررة في حياة ميخائيل نفسه، بدءاً من ريتا الايطالية التي بدأ معها، عندما كان صبياً، قصة الحب الأولى، حتى هذه القصة التي يبدؤها بعد أن تقلبت به الوظائف والمواقف، وتجارب الحب، والجزئيات، بعد أن عمل في شركة مقاولات، ثم في ترميم الآثار.

هذه الجزئيات الصغيرة: هل هناك فيها دلالة أكثر من مجرد أنها عمل؟ وعملية ترميم آثار؟ هل هي محاولة تجميع هذه الجزئيات العديدة التي هي أيضاً ترميم الآثار؟ هي هي محاولة ترميم حياته هو نفسها؟ هل هي محاولة ترميم هذه القصة؟ هل الوظيفة، وهذه الأشياء الصغيرة، هي جزء من البحث عن الذات؟ جزء من تجميع الصورة التي تتجمع معها، كما قلت في البدء، صورة ايزيس، أو صورة رامة التي تتخلق معها صورة ميخائيل نفسها؟

من خلال الرحلة الطويلة في داخل نفس ميخائيل، رحلته في قصة الحب هذه، الرحلة التي يتضح في النهاية أنها ليست مجرد رحلته للبحث عن رامة، وإنما هي رحلته في الحياة كلها بمواقفها السياسية والاجتماعية المختلفة، بطموحاتها الفكرية، بسذاجتها، ببراءتها، بما فيها من جزء صغير من الشر، تُقدِّم، أيضاً للمرة الأولى في الرواية المصرية، شخصيةً على درجة كبيرة جداً من الغنى والتعقيد، شخصية ليس فيها أي شيء من الأشياء النمطية التي تتكرر في معظم الروايات، حتى الشخصيات الكبيرة في الروايات العربية الناجحة، شخصية ـ على الرغم من أن فيها درجة كبيرة جداً من «العمومية» وهو ما يختلف في تصوري عن «النمطية» ـ إلا أن فيها شيئاً من كل انسان. إن كل واحد يمكن أن يتعرف في شخصية ميخائيل على جانب منه، وربما على أكثر من جانب، وكذلك في شخصية رامة. وهما الشخصيتان الرئيسيتان اللتان تقولانهما الرواية، لأن جميع الشخصيات الأخرى شخصيات هامشية جداً تكاد أن تكون غير موجودة.

تطرح الرواية، من حيث الجانب الفني لها، مسألة أن كل الشخصيات الأخرى تبدو، إلى حد كبير جداً، ليست باهتة فقط وإنما حتى غير موجودة تقريباً. وحضورها حضور غير مرغوب فيه في مواقف كثيرة، لأن الرواية أصلاً هي رواية ميخائيل ورامة، وفي كل لحظة يحضر فيها الآخرون نحس أن ميخائيل لا يريد هذه اللحظة وأنه يدفعها بعيداً ومن ثم فان هذا يطرح مسألة أن الرواية تبدو من زاوية ما كأنها تدور خارج إطار الحياة اليومية الاجتماعية العادية، بالرغم من أن هناك جزئيات كثيرة جداً من الواقع، بالرغم من أن الوقائع التاريخية، مذكورة، بالرغم من أنهم يواجهون مواقف معينة منها مواقف تاريخية هامة، كذكريات حرب بور سعيد مثلاً أو ذكريات حرب فلسطين قبلها، أو تاريخ علاقته بأشياء معينة، إلى آخر هذه الاشارات إلى وقائع تاريخية جداً نستطيع منها أن نستقرىء من خلالها أن هذه الرواية تدور في السبعينيات.

بدر الديب: هو يقول «٧١»

د. صبري حافظ: قال إن هذه التجربة بدأت ٧١، وبعد ذلك نعرف نحن أنها تستمر بعد ذلك، من أحداث كثيرة جداً تحصل في الرواية، أحداث يحصل بعضها في ٧٣ وبعضها في ٧٥ وبعضها في ٧٧، إلى آخره. بالرغم من كل هذه الأحداث، تبدو الشخصيات الأخرى غامضة، بما في ذلك شخصية بنت رامة التي هي جزء من غموض رامة كلها، كما يبدو غموض قصة بنتها هذه، فأين هي؟ وكيف تعيش؟ وماذا تفعل؟ هل هي تعيش في هذا البيت الذي فيه الكلاب؟ هل هي معها؟ كيف؟ وهل تصوِّر قصة الحب، فيما يبقى بعد ذلك؟ ويظل عند المرء نوع من الشغف، نوع من حب الاستطلاع..

هذا النمط الغني جداً، أين يعيش؟ كيف؟ هذه أسئلة ربما كانت الرواية غير مطالبة أن تجيب عنها: لكن الرواية لا تجيبنا عنها فعلاً. الرواية تقول ان ميخائيل يشتغل في ترميم الآثار، وأنه مهندس أخطأ طريقه إلى الشعر أو شاعر أخطأ طريقه إلى الهندسة المعمارية، والفلسفة، والصوفية، هي تقول كل هذا.. فعلاً.

بدر الديب: تقوله بوعي.

د. صبري حافظ: بوعي شديد جداً، نعم، لكن ما الذي لا تقوله؟ لا تقول ما يقع خارج هذا كله، ربما لأنه ليس ضرورياً ولا علاقة له بقصة الحب المحددة الصغيرة هذه، هذه التجربة بالذات. نعم. لكن السؤال هنا: هل لو كنا

عـرفنا أكـثر عن الجوانب الأخـرى في حياة هـذين الاثنين. . هـل كان هـذا من الممكن أن يغير التجـربة قليـلاً؟ ممكن أن يعطيها بعداً آخر، أو ممكن أن يهبط بها إلى تحت؟

بدر الديب: كنت أظن ـ كما قلت أنت أيضاً من قبل ـ أن الحديث عن التجربة الانسانية أسهل. إن الحديث عن التجربة الانسانية في الحقيقة أصعب، لأن التجربة الانسانية المطروحة في الرواية فريدة.

كان يمكن أن نتحدث بسهولة جداً عن الفن، أي عن التكنيك، ولكن التجربة الانسانية فريدة، بتفرد حقيقي.

لهذه التجربة مظهران. مظهر سطحي، عام: عاشق يذوب في حب امرأة، والمرأة غنية بذكائها، وبخيالها، وبقدرتها على الحديث، وبقدرتها على النفاذ في الآخرين وكشف حقيقتهم ـ أيضاً ـ وجعلهم يَظهَرون. والمظهر الآخر، في الوقت نفسه، هو التجربة التي يحاول أن يصنعها البطل، في أن يصل إلى لحظة تكاد تكون انسانياً مستحيلة، وهي الاندماج الحقيقي في الآخر، بصرف النظر عن شخصيته، بصرف النظر عن ماهيته. هذه التجربة التي هي في حدود الفلسفة، أو في حدود المعرفة، واحدة من مصائب الانسانية.

نحن نظل باستمرار جُزُراً، كأفراد. فعندما يقوم بطل يكاد يكون أسطورياً في نظري بمحاولة الغاء هذه الجُزُر، هذه الفوارق التي تُفرض علينا وتفصلنا عن بعضنا البعض، مستخدماً في ذلك الجسد، والعقل، والخيال، والأسطورة، وكل أسلحة الانسانية، بما في ذلك التاريخ، ويقول: «أنا أحاول»، فان التجربة الانسانية في الرواية كلها، باستمرار، تحمل هذه اللحظة الانسانية المتوترة من المحاولة.

أما هي (رامة) فترد عليه، باستمرار، في معركة حقيقية.

تقول له مرة: «أنت طفل».

تقول له مرة: «أنت ما زلت مراهقاً».

تقول له مرة: «أنت تطلب مستحيلاً».

تقول له مرة: «أنت تحاول شيئاً لا يمكن أن يحاوَل».

وبعد ذلك: هل نجح؟ هل حقيقة هناك طريق إلى هذا؟ إن هذا حلم انساني لا نستطيع أن نخلص منه. إذا كنت أنا أحبك فيجب أن أفني حقيقة فيك. يجب أن نتوحد. هل هذا ممكن؟ هل هذا ممكن؟ هل هذه القيمة، في حد ذاتها، مقبولة؟ هذه هي مشكلة التجربة الانسانية.

د. صبري حافظ: يخيل إلى أن الرواية تقول إن مأساة الانسان أن هذا غير ممكن. أساساً هذا غير ممكن، وأن الانسان يعيش في وحدة. إن فكرة الوحدة وكل ايقاعاتها المختلفة تتردد في الرواية باستمرار. **وهي أصلاً محاولة مستميتة للخروج من الوحدة، من حالة الجُزُر المعزولة هذه.** ان ما يضيف بُعداً مأساوياً جداً في الرواية، أنها في النهاية تقول إن هذا تقريباً مستحيل. وأننا محكوم علينا بهذه الوحدة.

بدر الديب: إذا ما بقينا في حدود التجربة الانسانية، فان هناك الجزء الآخر الذي يتعلق باستخدام المعرفة. هل المعرفة، بكامل أجهزتها، بكامل أدواتها وأسلحتها، تشفي؟ تشفي الانسان؟ هل تصل به المعرفة إلى حالة من الشفاء؟ هل هناك فارق حقيقي بين المعرفة والحب؟ أيهما يمكن استخدمه؟ أيهما يمكن الاطمئنان إليه؟ أم أنهما في الحقيقة شيء واحد؟ وبعد ذلك هناك نوع آخر من المعرفة، التي هي معرفة أن المعرفة لا يمكن أن تكون إلا معاناة. وأن تظل المعاناة مفتوحة.

والرواية لذلك مفتوحة حتى آخر التجربة الانسانية. . كانت لديه حيلة، دائماً، هي أن يتهمها بأنها تخفي عنه شيئاً. إنه يبحث، فلكي يبقى هذا البحث دائماً، يجب أن نفترض أن هناك شيئاً ارادياً مُخفًى. وفي بعض لحظات الغضب الحقيقي يبلغ اتهام الإخفاء أنه ليس مجرد طبيعة، إنما هو كذب. وبعد ذلك يحتد الغضب وتصبح التجربة انسانية عادية. عندما أتهم حبيبي أنه كذاب، أنه يكذب علي، تصبح التجربة أكثر مرارة وأكثر ايلاماً، كأنني لست فقط لا أعرف، بل إنني أحب شخصاً يكذب، أي أقلّل من قيمته عليّ. وعلى الرغم من هذا. . فان ما ينفي الكذب، دائماً، هو اللوعة القائمة المستمرة للحب، والاحساس بأن هناك فقداناً يمكن أن يحدث.

وبعد ذلك في نهاية الرواية، وهذا شيء فريد حقيقة في هذا العمل، لأنه يجعله كأنه تجربة مفتوحة للتجربة، يقول: أنا لا حقّ لي في أن أتهمها بالكذب. يقول: «إن هناك حباً دفيناً لا ذنب لأحد فيه، في قلبه ما زال. وعلى الرغم من كل الأكاذيب والتشوهات فيها، فان تدفق ماء الحياة في هذا الحب قد علّمه أن هناك مع ذلك صدقاً ووفاءً يتجاوز كل شيء. لم يكن في حبها ولا شهوتها كذب». هو بذلك قد فتح التجربة من جديد. وهذا مأزق حقيقي. فتح التجربة، وجعله في الآخر يقول: «أنا أقف من غير درع من غير تغطية ودون تبرير». وهذه هي الكلمات الأخيرة في الكتاب.

إن هذا العمل يثير عندي مشكلة، ويغضبني.

ادوار الخراط: هل تسمح لي أن أفتح قوسين صغيرين جداً، أظن أنه قد أصبح بالنسبة لي، على الأقل، منتهياً أن العمل مفتوح، بمعنى أنه لم يكتمل.

بدر الديب: ليس العمل الذي لم يكتمل.

ادوار الخراط: والتجربة..

بدر الديب: نعم هي التجربة. العمل قد اكتمل. المصيبة أن العمل قد اكتمل.

ادوار الخراط: مع ذلك، لا أدري، حتى هذه لا أعرفها. لأنه بالفعل منذ أن وضعت آخر كلمة في آخر جملة في آخر سطر، ووضعت التاريخ، على الفور، وربما قبل ذلك، أحسست أن هذا لم ينته. وبالتالي، وحتى من قبل أن أفرغ.. فانني أجالد المشاكل الفنية البحتة في نفس العمل ومشاكل التجربة. أي أن المسألة ليست مفتوحة بمعنى متروكة مفتوحة، ليست مفتوحة، ومهجورة. لم أنفض يدي عن هذا الانفتاح، بل أشتغل به.

د. صبري حافظ: أي أن هناك سؤالاً موضوعاً لم يتم الحصول على اجابة قاطعة له.

ادوار الخراط: هناك مسعى إلى الانفتاح بهذا المعنى الذي ذكرته، بمعنى أنه ليس متروكاً. بمعنى استمرار أزمة مجالدة المشكلة الفنية ومجالدة التجربة. وطبعاً ليس لي الحق في أن أتكلم في هذا، لأنه ببساطة لم يحدث. متى أتحدث في هذا؟ عندما يُكتب! لكني اتحدث عن المسعى، عن النية. هذا هو كل شيء الآن. وأنا هنا أغلق القوسين الصغيرين جداً اللذين بدأت بهما.

بدر الديب: رامة لا ينقصها مسعى فني. لقد اكتملت أدواتها، تماماً. وبلغت قدراً من الكمال، خطراً في نظري. أما ما أتحدث عنه فهو التجربة الانسانية. وهي صعبة صعوبة مطلقة. من أين أتت الصعوبة؟ أتت من أن الفصول الأخيرة أعلنت إدراك عدم الكذب عند رامة. هذا الاعلان في حد ذاته يجعل كل ما فات في الرواية يجب أن يعاد فيا النظر مرة أخرى في رواية أخرى.

د. صبري حافظ: هذا ينطوي على ادراك أن هناك جرثومة من الكذب في ميخائيل، لأنه ما دام هناك عدم كذب فيما أعُلن أنه كذب من قبل، فمعناه أن هناك جرثومة صغيرة بالفعل من الكذب.

ادوار الخراط: أريد أيضاً أن أضع قوسين آخرين.. وأنبه إلى شيء لا أعرف إذا كان قد تحقق في العمل الفني أم لم يتحقق.. إن ما تسميه بأنه تقرير لكذب كان طول الوقت ـ قبل الفصول الأخيرة ـ منفياً.

بدر الديب: أوافقك، لكنه لم يكن منفياً على اطلاقه.

ادوار الخراط: كان منفياً أي كان موضوعاً موضع سؤال. أي أنه لم يكن هناك تقرير.

د. صبري حافظ: هناك تقرير للشك.

ادوار الخراط: الشك غير تقرير الكذب. أيضاً هنا إشكال، وإشكال دقيق قليلاً، طول الوقت. أريد أن أقول بوضوح إنه في خلال المراحل السابقة للفصول الأخيرة حيث أُعلن أنه «لم يكن هناك في حبك وشهوتك كذب»، قبل هذا التقرير، لم يكن هناك تقرير أنه «في حبك وشهوتك كذب». أبداً.

د. صبري حافظ: كان هناك شك دائم.

ادوار الخراط: الشك معناه وضع سؤال. وكان الشك دائماً يُستبعد. إذن فقد كان الكذب والصدق هما القضية، وهي لم تحل في «رامة والتنين»، في تصوُّرٍ ما. وأظن أنها أيضاً حُلّت بتقرير عدم الكذب في نهاية الرواية. وللكذب والصدق ـ هنا معنى خاص جداً.

د. صبري حافظ: القضية أن الشك في حد ذاته ينطوي على نكران الصدق وبالتالي فان الكذب أعلن.

بدر الديب: المشكلة في «رامة» أنها صادقة صدقاً كاملاً.. أي أن الكاتب لا يستطيع أن ينفي ما كتبه. ولا يهمني إلا ما كتبه. إنه في الرواية يقرّر أن «جميع القضايا الأساسية والأسئلة الكبيرة.. والردود الضرورية.. لم تُقدَّم». إن البطلين قد تبادلا، مع أحدهما الآخر، هذا التقرير. هو يقول «إن هناك استحالة اجتماعية وعاطفية وربما فيزيقية أيضاً للجمع بينهما» أما هي فقد «قالت له بصوت محايد: ألم نتفق على أن المواضيع الكبيرة لا نتناولها.. الأسئلة الكبيرة لا نطرحها.. الاجابات الحقيقية لا نقولها؟» وأنا الآن أسأل ـ هل هذا حدث فعلاً؟

ادوار الخراط: وأنا أجيب أن العمل كله يصنع عكس هذا: يطرح القضايا الأساسية، ويتناول المسائل الكبيرة، ولا أعرف ما إذا كان يجيب أو لا يجيب عنها. السؤال، هنا، هو هل يمكن أن يجيب؟

بدر الديب: أكرر مرة أخرى أنه ليس للكاتب الحق أن ينكر ما كتبه. بمعنى أن يقول شيئاً آخر غير الذي كتبه. في جزء من الأجزاء الأخيرة، يأتي هذا الحوار: «كان قد قال لها: في هذه الحكاية كلها حوار لم يحدث أو لم يتم.

قالت: بل حدث. حدث بالتأكيد.

قال: إن كان قد حدث فبطريقة غير متوقعة وغير مألوفة. لم أعرفه وفاتني.

قالت: نعم، حدث.

قال: للأسف...»

أريد أن أقول أن هناك حواراً لم يحدث أو لم يتم، وإذا كان قد حدث فهو قد فاته. وفاتني أنا أيضاً كقارىء. هذا ما أريد أن أقوله، وأحاسبه عليه، في التجربة الانسانية.

وسيظل مفتوحاً إلى أن يكتب بقية العمل، أو بقية التجربة، أو ما يشاء، لأنني لا أستطيع مطلقاً طبعاً كقارىء أن أقول ماذا هو. وإنما أتصور أنه في لحظة من اللحظات تبادَلا هذا الحديث تبادُلاً قاطعاً حاسماً.

د. صبري حافظ: إن جزءاً أساسياً من بناء الرواية قائم على الحوار بين «ما حدث» وبين «ما لم يحدث»، يعني بين كل فترة وأخرى يقول: إن هذا كله قد حدث بالفعل، ويأتي بعد قليل ليقول: هذا كله لم يحدث، أي الحوار بين العالم الفعلي وبين العالم المتوهَّم والعالم المرغوب والعالم المشتهي.

بدر الديب: هذه قضية أخرى.

د. صبري حافظ: يخيل إليّ أن هذا يسير في موازاة القضية التي طرحتها الآن من أن البطلين نفسهما غير واعيين بأن هذا قد حدث وأن هذا لم يحدث، وأن هناك جدلاً بينهما في أن هذا حدث أو أن هذا لم يحدث. إن الحوار الذي قرأته الآن يسير في توازن مع الحوار الذي يدور في كل بناء الرواية بين ما حدث وبين ما لم يحدث.

بدر الديب: لا، إنني أختلف معك في هذا، إن مسألة البناء التي تشير إليها تتعلق بتكنيك الكتاب.

كيف كَتَب الكتاب؟

قال إنه هناك: الزمن الأول، والزمن التالي، وأحياناً يسميه الزمن الثالث، وأحياناً يسميه الزمن الآخر، وأحياناً يقول عليه «في الوقت الأخير». هذه هي الخمسة الأزمنة التي اشتغل عليها. اشتغل على خمسة أزمنة بهذا الشكل. فماذا كانت الفكرة في هذه العملية؟ فكرة «الموضوعية». كان ذلك دفاعاً عن الموضوعية. أما مسألة «أنا لم أقل» «وقال» و«لم تقل»، و«حدث»، و«لم يحدث» فهذه كلها مِمّ أتت أهميتها؟ أهميتها أنه يجمع، في لحظة واحدة، وفي قراءةٍ واحدة «الأوهام والذكريات والوقائع».

ولكن ما أقوله شيء آخر، شيء تجنباه تماماً، هما، معاً. أو لم يذكره الكاتب، إن كان قد حدث.

ما أشارا إليه هو ما يقولان عنه: «المواضيع الكبيرة.. والحوادث الكبيرة». ذلك أن رامة ليست ساذجة. هي تعرف المواضيع الكبيرة التي طُرحت حول الموت والحياة، وحول الأحادية والتعدد، وحول الوثنية، وحول طبيعة الأخذ وطبيعة العطاء، وحول المعرفة، وحول المعرفة والحب، وقد ناقشته فيها نداً بند، ولم تتردد لحظة واحدة، مطلقاً. إذن فليست هذه هي المواضيع الكبيرة التي لم تطرح.

هناك قضية أخرى، وهي قطعة من قطع الذكاء الكتابي النادرة. القطعة التي تسأله فيها: لو أنا قلت لك تعال.. تأتي أو لا تأتي.

د. صبري حافظ: هذه قطعة أساسية.جداً.

بدر الديب: طبعاً قطعة أساسية، وأساسية لهذه التجربة الانسانية.

د. صبري حافظ: لأنها تكشف عن جوانب ظلت طول الرواية ربما، أو معظم الوقت، غامضة في موقف ميخائيل، في حياته.

بدر الديب: وحدث لعب فيها.

د. صبري حافظ: حدث لعب عقلي، وليس موقفاً انسانياً مُقْنِعاً.

ادوار الخراط: لو وصلنا إليها وقرأناها، فسنرى إذا كان فيها لعب عقلي أم موقف.

بدر الديب: لا.. لعب عقلي.. لعب عقلي.. إن للكاتب هنا دوراً. ومسئولية، ومسئوليته هي الموضوعية. وهو أعطانا في هذا الجزء، نوعاً من الحذق، نوعاً من المرونة لميخائيل، نادراً. عندما تسأله وتقول له: هل إذا طلبت منك أن تترك كل شيء وتأتي.. هنا لعب على ماذا تعني شروط الترك. وقال: «لو أنها قالت: أترك كل شيء.. وأتِ معي.. لكان الرد مختلفاً».

د. صبري حافظ: هذه أجابة عقلية.

ادوار الخراط: أم هل هذا هو الموقف الانساني..؟

بدر الديب: لا.. هو هذا الموقف.

ادوار الخراط: هو هذا، الموقف. هذه هي التجربة، ليس هذا لعباً عقلياً. وعلى آخر امتدادات التسليم بالفرضية فهو الموقف الانساني متذرعاً بلعبة عقلية. وليس مجرد لعب عقلي.

بدر الديب: إن اللعب العقلي جزء من أسلحة الانسان التي يدافع بها عن نفسه ويدافع بها عن مواقفه.

د. صبري حافظ: لعبة مشروعة جداً.

ادوار الخراط: أريد أن أقول إنه جزء من صميم التجربة الانسانية التي إذا لم تكن مقنعة، فهذه إذن مسألة أخرى.

بدر الديب: لا، هي مقنعة، مقنعة جداً. بالعكس، هي ليست فقط مقنعة، بل هي مقنعة إلى الدرجة التي أقنعت بها رامة. هي صدّقت. هي آمنت. إن ما أقصده معنى بسيط جداً. إن الرواية في وضعها التجربة الانسانية تضع لنا سؤالاً خطراً جداً. لأنني أعتقد، وأومن أن ما يطلبه ميخائيل ممكن، وليس مستحيلاً. يجوز أن يكون هذا ـ وأرجو أن تسمحوا لي بهذا الضعف ـ رومانتيكية شديدة مني.

د. صبري حافظ: رومانتيكية الايمان.

ادوار الخراط: الأستاذ بدر طول الوقت يثير قضية الرومانتيكية والايمان.

بدر الديب: طبعاً. انني أومن أن ما يطلبه ميخائيل ممكن، وليس مستحيلاً.

د. صبري حافظ: التواصل الكامل؟ ممكن؟

كمال ممدوح حمدي: وفي ظل تركيبه هذا؟

بدر الديب: وفي ظل تركيبه هذا!

ادوار الخراط: وأنا أظن أنه في الرواية، في التجربة الانسانية في الرواية، قد حدث.

بدر الديب: هذه واضحة.

ادوار الخراط: قد حدث.. قد حدث.

د. صبري حافظ: في لحظة خاطفة.

ادوار الخراط: فليكن.

د. صبري حافظ: ولكن أين استمراريته؟ إن الاستمرارية جزء من التطور الكلي.

ادوار الخراط: إن العلاقة بين اللحظة الخاطفة والاستمرارية مطروحة أيضاً.. وليست هناك نسبية في الوقت، ليس هناك استمرارية في الزمن، أو أن هذا يمكن أن يحدث في لحظة أو أنه أبدي. هذه قضية مطروحة. من الممكن أن تصبح الثانية الواحدة هي الأبد. لا أعرف هل هذا كلام رومانتيكي قليلاً أيضاً. لكن هذا هو ما أرجو أن تكون الرواية قد طرحت.

بدر الديب: هل هذا رومانتيكي؟

ادوار الخراط: لا أعرف..

بدر الديب: حرام أن نسميه رومانتيكياً إذا كان هذا هو حق البشر، أن يطلبوا أقصى ما يمكن.

د. صبري حافظ: حق البشر، وانساني. وهو واقعي. وهو الرغبة في التحقق.. التي هي الحياة.

ادوار الخراط: ويتحقق! يتحقق! فليكن خاطفاً، فليكن لحظة!

د. صبري حافظ: في لحظات خاطفة جداً. نادرة. إن الزمن نسبي وكل شيء فيه نسبية الزمن.

ادوار الخراط: غير صحيح، لا نادرة ولا نسبية ولا خاطفة ولا لحظة! بل هو انتفاء الزمن، حيث لا يكون هناك معنى لنسبية الزمن، حيث الأبد هو اللحظة واللحظة هي الأبد.

د. صبري حافظ: لحظة تعادل الأعوام، تعادل سنوات كاملة، هذا صحيح. إلا أن المأساة هي أن الانسان يعيش خارج هذه اللحظات حيوات أخرى من المعاناة والشقاء والتذكر والحلم والأمل وكل التركيبة المعقدة التي لعلها أن تمتد إلى ما لا نهاية خارج هذه اللحظات.

بدر الديب: إن القيمة الانسانية الكبيرة جداً في الرواية بالنسبة إليَّ هي أن معنى التواصل، على الرغم من تقرير استحالته، يُقرَر أنه ليس مستحيلاً.

ادوار الخراط: وأنه قد حدث.. قد حدث.!

بدر الديب: بصرف النظر حتى عن أنه قد حدث!

د. صبري حافظ: حدث من جانبيها كليهما. وهذا هو المهم من وجهة نظر رامة ومن وجهة نظر ميخائيل.

ادوار الخراط: هناك هذا. وهناك شيء أكبر، حقيقة..

بدر الديب: هناك شيء أكبر. هو أنه ممكن ـ وقائم ـ وأن هناك قدراً من التقاعس عن النهوض به. هذا هو الذي أقوله. هو الجزء الخاص بالكذب ـ قدر من التقاعس حصل.. ومن قيمة العمل الفني أن يشعرك بخطورة التقاعس. أي أنك عندما تتقاصر كأنسان، عندما تخطىء كإنسان، تعاقَب. وميخائيل قد عوقب.

ادوار الخراط: وأي عقاب..!

بدر الديب: عوقب.

د. صبري حافظ: عوقب عقاباً رهيباً، في هذه الرواية.

بدر الديب: عقاباً كاد أن يكون جنوناً. لذلك أقول إن الاتهام الذي أوجهه أو الاعتراض الذي أوجهه أو الطلب الذي أوجهه في الحقيقة نابع من التقدير الحقيقي لما قُدِّم فعلاً في الواقع.

ادوار الخراط: هل لهذه علاقة بالتنّين؟

بدر الديب: طبعاً.

د. صبري حافظ: قضية التنّين لا بد أن تثار.

ادوار الخراط: العِقاب والتنّين. أظن أنهما متصلان.

بدر الديب: كانا واضحين جداً..

د. صبري حافظ: هناك لحظة التقرير أنه قد قَتَل التنّين فعلاً، من وجهة نظر رامة. وهي لحظة لم تُقبل كاملة من ميخائيل.

بدر الديب: إن لذي حدث أنها في اللحظة التي أدركت فيها تقاعسَه، اتهمته أنه قتل التنّين. لأن التنّين بالنسبة لها كان هو الحب. وعندما تقاعس فقد قتل التنّين. وقالت له الحمد لله، لأن المشاركة والأخذ والعطاء الكامل هو شيء فادح، وأنت استطعت أن تقتله.. إذن فهناك قدر من المساعدة له.

د. صبري حافظ: سنختلف اختلافاً جذرياً. لأنني في تصوري أنها في اللحظة التي يمكن تسميتها بحلاوة الروح، اللحظة التي أدركت فيها أن لحظة التواصل يمكن أن تتحقق، قالت له أنت قتلت التنّين. وبعد ذلك تيقن كلاهما

أنه لم يقتل التنّين، كلاهما، وسارا في رحلة من الوعي نحو ادراك أنه لم يقتل التنّين. هي أدركت في النهاية أنه لم يقتل التنّين. ولذلك واصلت رحلة بحثها عن العاشق الذي يقتل التنّين. وهو أيضاً أدرك أنه لم يقتل التنّين في النهاية.

ادوار الخراط: يخيل إليّ الآن ـ أنه هناك ثلاثة تفسيرات للتنّين: تفسير ميخائيل ـ وتفسير بدر الديب ـ وتفسير صبري. ما هو التنّين؟ بدر قال شيئاً مهماً. قال إن التنّين هو الحب.

بدر الديب: أرجو أن تسمحوا لي أن أشرح التنّين كاملاً. وَرَدَ التنّين في أكثر من موضع في الرواية، وعندما نجمع المواضع نستطيع أن ندركها، إلى حد ما، وندرك المعاني المختلفة له. فالمعنى الأول له هو الذي كنت أقوله: إنها قالت له أنت قتلت التنّين كان بمعنى أنه قتل حبه وأنه تخلص منه.

د. صبري حافظ: أعتقد أنه تخلّص من ذاته في الحب.

بدر الديب: لا. إن بينهما لعبة دائمة: إلى أي حدٍ أنت تريد ماذا؟ وتأخذ ماذا؟ والأخذ والعطاء بين بعضنا البعض كم مقداره؟ ففي لحظة من اللحظات قالت له أنت قتلت التنّين.

وبمعنى ثان، فان التنّين بالنسبة له هو ثنائيته، أي كونه اثنيْن، وليس واحداً. وهذه الثنائية قائمة طول الرواية، إلى حد تقرير أن هناك جسداً آخر لميخائيل.

وبمعنى ثالث، في لحظة من اللحظات يُعامَل التنين على أنه الجماهير التي تقوم بثورة، والتي تقوم بدفاع، والتي تقوم بتغيير.

د. صبري حافظ: ليس تغييراً، هي تتمرد، تحتج، تثور فقط ولا تعطي أيّ تغيير. ما يحدث أنه يوقف الثورة من المشهد الثاني.

بدر الديب: هناك إذن الصورة الأخرى التي يتململ فيها التنّين من وخزات الواقع الحاد، كأنه هو الجماهير.

إلى جانب المعنيين الآخرين للتنّين، يبقى باستمرار التنّين مع ميخائيل، هو ثنائيته.

د. صبري حافظ: يظهر التنّين لأول مرة في «السلالم الضيقة والتنّين». وما أريد أن أطرحه الآن أن التنّين أصلاً كرمز ـ خارج أسطورة مارجرجس ـ يكاد يكون كائناً غريباً على التصور المصري.

ادوار الخراط: لا..

د. صبري حافظ: ليس هناك تنّين، اطلاقاً، في كل ثقافتنا المصرية. هو في الحضارة الصينية مثلاً موجود بكثرة.

ادوار الخراط: تكلم ابن اياس عن التنّين. وقد حدث فعلاً في مصر أنه ظهرت سحابة كبيرة ورهيبة على شكل التنين، وأن الناس كلها في مصر تكلمت عن «التنّين» لمدة يومين، وظلت تنظر إليه في السماء، «التنّين»، بهذا النص. كنت بالصدفة أقرأ هذا الكلام أول أمس فقط، ولم أكن أعرفه، عندما كتبت. إلا أن هذا شيء حَرْفيّ جداً، وشكليّ(*).

بدر الديب: إذا كنا سنتحدث عن التنّين بهذا المعنى الحرفي، فيجب أن نبدأ أولاً بأن التنّين هو أساساً صورة من الصور البدائية للتعبير عن قوى الشر الكامنة دائماً في الأرض. وهو موجود في كل التراث، من أول التراث البدائي إلى الآن.

د. صبري حافظ: هذا هو الذي يجعلني أختلف في مسألة أنه يمثل الحب.

بدر الديب: لا، هو يمثل الشر. لا يمثل الحب. تمثيله للحب كان عبارة عن حُكم.

ادوار الخراط: «أنت قتلت التنّين عندما قتلت الحب..» محور هذا المعنى هو القتل لا الحب.

بدر الديب: هي قالت له ذلك.. أما هو فقد قال لها: لا، أنا لم أقتل التنّين. لأنه أدرك هذا المعنى. كان قد أفهمها أن الحب شيء مخيف. هي تقول أولاً أن للحب تكلفة وأنه لا يطاق ولا يحتمل، ولم يكن لديها مانع أن تسير فيه. وإنما هو نوع من التهكم المرير من رامة، التهكم بأنه لم يثق، ولم يسر في الشوط حتى مداه.

ادوار الخراط: هو الذي لم يف، هو الذي تقاعس.

بدر الديب: ولهذا اتهمته أنه قتل التنّين. وهذا هو المعنى الأول للتنّين. هناك معنى آخر للتنّين مرتبط بالجماهير، ويخرج عن الاثنين.

ادوار الخراط: إذا كنا اتفقنا على أن التنّين هو قوى الشر، فكيف يتفق هذا كله؟

(*) التنّين، في مصر القديمة هو أيضاً «ست» الشرير. عثرت، بعد هذه المناقشة على صورة نحتيّة فريدة له، منقوشة على جدار معبد هيبيس بالواحة الخارجية، تمثل الاله حوريس (القديس سركيس؟ مارجرجس؟ «عنتر» في حكايات الشعراء الوسيطيين وحتى سنوات قليلة مضت؟) وهو يطعن «الحية العظمى» (عن هذه الصورة أنت الصورة المشهورة لمارجرجس؟ وعنها جاءت الصورة الشعبية المشهورة لعنتر يطعن الأسد؟) هو إذن تراث متصل. ولعل «الحنش» (في ذاكرة الناس ـ واعيةً أولاً واعيةً، لا يهم) هو امتداد للتنين ـ ست.. ولكني روائياً لم أكن بحاجة إلى برهان أو دليل خارجي.

(ادوار الخراط)

كمال ممدوح حمدي: التنّين الذي كان يحرس الجزة الذهبية، ما قوى الشر فيه؟

د. صبري حافظ: هو حارس..

كمال ممدوح حمدي: هو حارس وحامٍ.

بدر الديب: كأنما ميخائيل يتحدى، بطاقاته ومحاولاته وكل ما فيه، كل ما يسعى إليه. عندما يحدث قتلٌ للتنّين، يحدث انتصار للانسان على كل القوى الشريرة.

اسمحوا لي أن أقرأ هذه الفقرة «وكأنما ميخائيل يحس الجراح والشروخ والحريق في جسمه الضئيل المحدود في جسمه الآخر الممدود المدفون بين أمواج الصحراء وبطن الطين الوثير.. التنين يتململ من وخزات الوقع الحاد الذي تتركه سنان الطعنات، لو أنه نهض برأسه المشتعل العينين وفمه الفاغر ذي الألف سن الذي ينفث ألسنة من نار، لو أنه ارتفع بظهره المكين الوطيد مستنداً إلى الذيل الشاسع الأطراف المدجج بخرشف المفتول العصل لاهتزت أعمدة السماء وتزلزل العالم السفلي الراسخ الذي ترتكز عليه الأرض السوداء». هنا التنّين أخذ معنى أعلى من الشخصيّ. فهو لا يتعلق بالأشخاص، ولا يتعلق بأنه حب أو غير حب، إنما يتعلق بالوضع الكامن الذي يحركه في الأشخاص. إن الرواية كلها تتحرك في تاريخ مصر.

د. صبري حافظ: الأسطورة، وتاريخ الوقائع الفعلية.

بدر الديب: مع اهتمام شديد بالعصر البيزنطي، وهذه مسألة يجب أن نقف عندها في لحظة من اللحظات. البيزنطي ـ وليس القبطي. الحقيقة أن هذه مسألة تحتاج إلى تفكير.

أريد أن أكمل التنّين. في صفحة ١٦١ يقول: «بعد ستة أيام قالت له أنت قتلت التنّين وقالت له الحمد لله أننا اليوم نسافر. قال لها معانداً: الحمد لله على كل حال ولكن أنا لا أستطيع أن أقول هنا والآن ورغم كل شيء الحمد لله إلا أنه هو الذي وحده يقال له الحمد لله. قالت له أنت حر بالطبع فيما تقول أو لا تقول.. إلا أنه صاحبها حتى المحطة وقبلها فيما يظن أنه كان الوداع ويعرف في صميمه أنه ليس ثم وداع.

من أسنان التنين المغروزة في قلبي تونع وترفّ سيقان البوص الكثة الداكنة الخضرة». يعني ذلك، بوضوح: «إن حبي قائم».

كمال ممدوح حمدي: هذا المعنى يعبر عن شيء آخر هو أن كاديموس زرع أسنان التنّين فخرج منها الاسبارطيون وهم أهل اسبارطا المحاربون، بكل مما يمثلون من قوة وشموخ.

بدر الديب: هذا المعنى موجود، والأسنان التي تونع وترف تشير إلى أسطورة كاديموس، اشارة خفية الثقافة، كعادة ادوار، لأن ادوار مليء بالاشارات الخفية من هذا النوع.

في موضع آخر يقول: «عذاب العقل يُجوِّعه القهر ويشله الاذلال.. كل البطاقات والأسماء كل الآلهة والأنظمة كل السباع والفرائس كل الأبطال والمطارح كل الأزمنة والأقنعة كل الضحايا والمسوخ. القائمة لا تنتهي ولم تنته والتنّين واحد غير مقتول ورمح الملاك ميخائيل مثلوم لكنه ما زال مشرعاً بين النجوم».

كمال ممدوح حمدي: هناك شيء هام عن التنّين في هذا الموضع. إن هذا التنّين لا يموت، في كل الصور الأسطورية.

بدر الديب: نعم.

كمال ممدوح حمدي: التنّين الذي كان يحرس الجزّة الذهبية إذا قُطعت منه رأس طلعت سبع رؤوس.

بدر الديب: طبعاً. هو أشار أيضاً إلى ذلك.

كمال ممدوح حمدي: وحتى أسنانه التي هي أجزاء انفصلت منه، عندما زُرعت طَلَع منها الاسبارطيون.

بدر الديب: انها تُنبت، أنها مثمرة، خصيبة.

إن ما أريد أن أصل إليه هو إثنيْنيّة العذاب، لأن هذا معنى أساس في التجربة.

ادوار الخراط: مسألة اثنيْنيّة العذاب مهمة، أريد أن أقف عند الاثينية. من هما الاثنان؟ من ناحية أخرى أظن أن هناك اثنين من التنانين، تنّين خيرٍ وتنين شرير.

بدر الديب: لا أتصور حقيقة.. ليس هناك ما يدعوك أن تضيف شيئاً. أما عن معنى التنّين الخيِّر والتنّين الشرير، فليس هما تنّيناً خيِّراً وآخر شريراً. إنما هما تنّين مثمر والآخر قَفْر أو مجدب، تنّين يستطيع أن يجعلك أكبر من نفسك وتحقق شيئاً أعلى، وآخر يُفقرك ويجعلك لا قيمة لمحبتك أو قدَرك. وهذان يختلفان. انظر ماذا يقول في صفحة ١٧٦: «هو طاغية شامخ وجرانيتي، له ابتسامة غامضة المعنى، عيناه، بلا حدقتين، مفتوحتان إلى الأبد، عريق وصخري وصموت. جيشان من الداخل لا يهدأ. يحدّق إليه في مرآة سوداء. الحلم مرآة سوداء لا ارفع عنها بصري».. نحن نصل الآن إلى ثنائية ميخائيل: ثنائية ميخائيل هي الصورة الموجودة في المرآة السوداء: «عرفته في السورة الجنسية وتحت التعذيب السياسي وعلى حافة الموت وفي قبضة الحب القاسية، مجرد موضوع مجرد أداة مجرد شيء منفي لا حياة فيه، وفيه نبض اصرار آليّ لا نهاية لعناده. وانحسرت عنه الروح انفصلت عنه الأخت الشقيقة وأصبح وحده ليس فيه إلا تيار العصارات الكثيفة بمدها وجزرها، خرقة ممسوحة لها

من داخلها تحريك آليّ بحت أراه بعين خارجية لا يعود هناك توحد بل اثنينية العذاب المتروك والتسليم الذي لا أمل له في عزاء، يتحرك وينبض باصرار، لا أعرفه».

ماذا أريد أن أقول؟ التنّين ـ الذي تقولون عنه الشرير، هو الذي يستبقي هذه الاثنينية، هو الذي لا تستطيع ـ إن لم تهزمه ـ أن تفصل فيه هذه الاثنينية. وهو معنى آخر من معاني التنّين.

إن التنّين في نظري، في الرواية، له أكثر من معنى.

ويظل باستمرار موجوداً لتحقيق الأمل والحلم الذي كان يتكلم عنه.

إن العنوان «رامة والتنّين» عنوان مُرْبِك. يدعو حقيقة، للارتباك. هل المقصود أنني أنا أصطرع ـ أنا كميخائيل، كبطل للعمل ـ أصطرع مع رامة ومع التنّين في الوقت نفسه؟ هذا أقرب في نظري للمعنى الحقيقي. أقصد العذابين اللذين عليّ أن أواجههما. رامة والتنّين. ربما كان هذا هو المعنى الأول الذي قصدت إليه.

صبري حافظ: هناك معنى آخر، فيما يخيل إليّ. مسألة أنه لا بد أن أقضي على التنّين من أجل أن يتم الوصال الكامل مع رامة.. بمعنى أن رغبتي في رامة يقف دونها حائل، تقف دونها عقبة، بيني وبين رامة، هذه العقبة هي هذا التنّين. وليس هذا التنّين كائناً خارجياً بالكامل، وإنما هو في الداخل، في داخل العلاقة بينهما من ناحية، وفي داخل ميخائيل من ناحية أخرى. وربما كان من داخل الطبيعة الانسانية، ربما كان جزءاً من القدر البشري. ربما كانت تفسيراته كثيرة جداً.

بدر الديب: هو حلم الفنان.

د. **صبري حافظ**: معنى هذا أنه تنّين غير مجسد، تنّين معنوي. لكن هذا هو التنّين: أن بيني وبين رامة هناك تنّين، وأن هذه الفجوة التي تسجنني في ذاتي، التي تحكم عليّ بالوحدة وبالوحشة وتعذبني، هي هذا التنّين، أما عن رامة، فهناك رامة ممكنة، مباحة، ربما أقرب إليّ من حبل الوريد، كما يقال. ولكن المشكلة هي في التنّين، حقيقة.

كمال ممدوح حمدي: الذي هو ميخائيل نفسه.

بدر الديب: الذي هو ميخائيل الآخر.

كمال ممدوح حمدي: وغير الآخر.

صبري حافظ: إن الذي يؤيد ذلك، فيما يخيل إليّ، هو إضافة أبيات الحلاج في نهاية الرواية. فلست أظن أن هذه الأبيات مجرد تذييل، أو أنها مجرد اضافة في الآخر كنوع من محاولة من خارج الرواية لتفسير ماذا هو التنّين.

كمال ممدوح حمدي: العنوان «رامة والتنّين» يعني مواجهة رامة، ومواجهة التنّين.

بدر الديب: هي مواجهةٌ لرامة وللتنّين ولميخائيل.. معاً.

ادوار الخراط: من هو ميخائيل؟ ومن هو ميخائيل الآخر؟

بدر الديب: هذا سؤال بسيط، وليس صعباً. إننا نتعلمه من الرواية، ولا نُجيب عليه من خارجها. الميخائيلان: واحد منهما تملَّكَ حق التحقيق، والآخر استنكر على نفسه أن يملك هذا الحق ونفاه عن نفسه. أنت تعرف القصة الموجودة في كل التجربة الدينية، قصة الشيطان بكبريائه. كبرياء الشيطان هي ميخائيل الآخر. كان ميخائيل يريد من رامة أن تعبر جسوراً يُعتبر عبورها اهانة لها في نظرها، لها كامرأة، على الرغم من قدرتها على الاعطاء. فلم تعبرها. وهو كان يضع ذلك كنوع من الاختبار: اما.. واما. اما عبرتِ هذه الجسور، واما ظللتُ متشككاً. ولذلك فان هناك جزءاً في علاقته بالتنّين يربط بين التنّين وبين شخصيتين غريبتين جداً وعظيمتين جداً: بطرس، ويهوذا ـ واحد منهما أنكر المسيح قبل أن يصيح الديك ثلاث مرات والثاني أسلمه. الاثنان مرتبطان في تجربتهما. وقد جاء ذكرهما بالنص في الرواية.

د. **صبري حافظ**: أريد أن أضيف شيئاً خاصاً بالميخائيلين الاثنين.

هناك ميخائيل الطُموح الانساني، ميخائيل تراث التجربة البشرية نفسه، ميخائيل الذي هو سميّه. ومن الأشياء الدالّة جداً أنه يقول إنني لست سميّ ميخائيل وانما ميخائيل هو سميّي. وهي مسألة غريبة جداً: أن ميخائيل رئيس الملائكة، ميخائيل قائد المئين، ميخائيل الذي وهب الخصوبة هو سميّه، وبالتالي هو يتقمص ميخائيل رئيس الملائكة. طُمُوح.

وبعد ذلك هناك ميخائيل الثاني ـ وهو في الأثنينيّة ـ هو ميخائيل المشروع الانساني، الصغير جداً، العاجز عن تحقيق هذا الحلم وهذا الطموح.

بدر الديب: يجب أن نكون واضحين قليلاً في مسألة السميّ هذه. لأنها كلمة شائعة في التراث القبطي. إن سميّك هو الملاك، أو القديس، الذي يرتبط بعيد ميلادك، ويسيطر على عيد ميلادك. وليس الذي تُسمَّى باسمه، اطلاقاً، فهي ليست مسألة اسم. والمهم على أي حال، أن هذه القضية قضية طقسية. أما ميخائيل فلا يستكبر على نفسه ولا يقارن نفسه بميخائيل رئيس الملائكة، أبداً، هو لا يقارن نفسه به.

صبري حافظ: ولكن فيه تصوّراً وطموحاً لدوره، أي

تصوّره لطموحه ولدوره يتناقض مع دوره الواقعي كمشروع انساني مخفق ربما، متحقق إلى حد ما، لكنه يظل قاصراً عن الطموح.

بدر الديب: إنني لا أتصور أن ميخائيل كان له أنواع من الطموح أكثر من أن يعرف، وأن يحبّ.

صبري حافظ: أليس هناك ما هو مفروض عليه، من هذا الدور، من هذا الطُموح؟

ادوار الخراط: طموح ميخائيل، كما وضعه بدر، طموح فقط لأن يعرف، ولأن يحب، أظنه هو تصوري لميخائيل.

بدر الديب: لكي تستريح إلى هذا التصور، انظر إلى كيف صَنَع العمل السياسي، في الرواية. انظر كيف صَنَع قضية الشهداء، انظر كيف صَنَع قضية الصلة التاريخية التي تربط عصور مصر.. فلنناقش هذه القضايا الثلاث.

في لحظة من لحظات كثيرة من الرواية، يكاد أن يوحّد بين العمل السياسي والعمل الغرامي، ويقول إنهما على المستوى نفسه من الأزمة، ليس من القيمة. أي أن الاثنين، العمل السياسي والعمل الغرامي، متأزمان في عدم الوصول إلى الهدف، في عدم الوصول إلى التحقيق المراد.

وبعد ذلك عندما ينظر إلى مجموعة «المظاليم» في العالم، الناس الذين ضغط عليهم العالم، وحاربهم وعذبهم، صنع لهم أنواعاً من التعذيب فظيعةً يصوّرها، كلها. وفيها قدر كبير من الصور التي يمكن أن تحلل بتفسيرات فرويدية، يمكن أن تحلل على هذا النحو وعلى أنحاء من التفسير تجري هذا المجرى، ماذا يقول عنهم؟ يقول عن كل هؤلاء الشهداء: هل لهم جدوى؟ وكأن طلبه أن يكون للشهيد جدوى. ويعتبر نفسه شهيداً.

هناك أيضاً ذلك الجزء الآخر، جزء الربط بالتاريخ. عندما يكون لرامة أسماء ولها تشكلات. ما هي تشكلات رامة؟ هي عبارة عن وحدة التراث. يعني رامة ليست مجرد سبعة أقنعة.

أسماء رامة الأسطورية ما هي؟ هي: أنيما ماندالا كيمي منت موت معت ديميتير مريم، أم الصقر أم الياسمين..

د. صبري حافظ: ولكن بعض هذه الأسماء ليست مصرية فيما يخيل إليّ.

بدر الديب: كلها.. كلها عبارة عن تراث مصر. لأن تراث مصر ليس عربياً فقط، ليس قبطياً فقط، ليس فرعونياً فقط، وإنما فيه يونانيّ، وفيه رومانيّ. هذا مِلْكنا. هذا مِلْكنا. وهذه هي الاسكندرية. ولذلك يقول أنا اسكندراني متعصب. وهي تتهمه بهذا.

هناك أيضاً في رامة ناحية أساسية، هي الصلة بين الدفاع عن الحب والدفاع عن الحرية. وهذه قضية قائمة طول الرواية. يكاد يكون البحث عن الحب مصاحباً للبحث عن الحرية، وعلى هذا الأساس يجب أن تُفهم كل القضايا السياسية المطروحة في الرواية. لا يجب أن نبالغ في جوانبها التي تتعرض فيها للعمل السياسي أو للعمل الثوري القديم أو لعمل المجموعة من الماركسيين الذين فشلوا، وهكذا. إن كل هذا محكوم عليه ـ أعني أنه إذا كان هناك حكم، فهو محكوم عليه ـ بمعنى أن هؤلاء لم يستطيعوا أن يدافعوا عن حبهم، وبالتالي لم يستطيعوا أن يدافعوا عن الحرية. هذا القدر قائم وموجود في الكتاب. وإن أنواع الفشل الذي حققوه، كان نوعاً من الدروس التي تُقدَّم لميخائيل. وكان يحاول أن يلقّنها لرامة.

وأخيراً، هناك ناحية أخرى. فعلى الرغم من قدرة رامة التي تكاد تكون أسطورية على أن تكتشف الرجال، بحبها لهم، إلا أن معظم رجالها، إن لم يكن كلهم، فيما عدا صور الأب، كانوا كلهم عابرين في حياتها، بل إن الرواية تقول إنهم عبروا، ولأنهم عبروا جاء ميخائيل، فلو لم يعبروا لما حدثت هذه القصة كلها. بل على العكس، من المقرر أنه على الرغم من صعوبات ميخائيل، وصعوبات علاقتها به، ظل هو طويل القامة بينهم جميعاً. وقالت له هذا. هذه نقطة أساسية. وهي أحد الأشياء التي عذبته والتي تُبيّن تقاعسه، تقاعسه هو. فلماذا تقاعس إذا كانت هي قد قررت أنه أطولهم قامة، أعني حتى في اللحظة التي أصبح واضحاً فيها أنها خانته في لحظة عارضة ـ وطبعاً هذه هي النقطة المشكلة، المليئة بالاشكالات: انها ترى أن من حقها، ما دامت ليست في حالة حب، أن تمارس الجنس. ليس في هذا عليها ضيق. ولا يأخذ منها شيئاً، لا يأخذ من روحها شيئاً. هذه مشكلة لك أن تناقشها كما تريد. ولكن المهم أنها تقول فيها انني لست مجرد جسد، وحتى لو أُعطيت الجسد فأنا لا أعطي نفسي كلها، وهذا هو الذي يقوله ميخائيل باستمرار.

التجربة، حقيقةً، من حيث انسانيّتها، بسيطة بساطة الحياة، ولكنها معقدة التعقيد نفسه. ما هي قدرتنا على اجتيابها؟ لا نستطيع أن نقول اننا فرغنا من وصف التجربة، لأنني أحب مثلاً أن أتكلم فترة طويلة أيضاً عن شخصية رامة نفسها. فهي شخصية واقعية جداً ومليئة بصفات انسانية ممتازة.

د. صبري حافظ: هي تكاد تكون نقيضاً لشخصية ميخائيل من ناحية، وهي في الوقت نفسه امتداد لها. لأنهما في تصوري يطرحان مفهومين مختلفين للدخول في التجربة الانسانية. المفهوم الذي وصفته بأنه المعرفة، ودور المعرفة.

ايمكن للمعرفة أن تساعدنا في حل هذا المأزق الانساني؟ في زيادة معرفتنا بالحياة، بأنفسنا، بالتجربة نفسها؟ والمفهوم الثاني الذي يبدو أن رامة تحاول أن تطرحه، مفهوم الممارسة المباشرة للتجربة، وطرح كل المعرفة للخلف. يبدو أن رامة ليست أقل معرفة من ميخائيل على أي حال. وليست أقل ثقافة من ميخائيل. ولكنها تبدو متفوّقة عليه، لأنها أكثر فهماً، في هذا الجزء: إن جزءاً كبيراً من المعرفة هو المعرفة المباشرة، وهو ليس الغاء العقل بل اسكات العقل في اللحظات التي يجب أن يسكت فيها، وأن يظهر العقل في اللحظات التي يجب أن يظهر فيها. أما ما يحدث فهو أن ميخائيل دائماً يَظهَر عقله في اللحظات التي لا يجب أن يسيطر فيها العقل أو يطغى أو يأخذ أكثر من دوره. إن العقل موجود في كل التجربة بكل ثقله الذي فيه التاريخ والحضارة والأساطير، وكل هذه العناصر.

بدر الديب: هي تتهمه أن هذا الوعي مُوقِف ومُجمِّد لسيل الحياة.

هناك جانب آخر مع ذلك فهي تقول له، في بعض كلماتها: «لعله لا شيء يجمع بيننا ـ بيننا اختلافات كثيرة وجوهرية ـ إلا الوحشة» (وهذا أيضاً بُعد جديد من التجربة والبحث..».

وبعد ذلك هناك جزءٌ آخر من طبيعة التجربة.. هو أن ميخائيل يتطلب نوعاً كاملاً من العطاء، يتطلب نوعاً يكاد يكون فريداً. يقول انني أريد أن يكون الأخذ والعطاء شيئاً واحداً، ليس فيه شيء ملْك لأحد.

وأعتقد أن هذا مثال انساني عظيم، سنظل نبحث عنه باستمرار خُلقياً، وميتافيزيقياً.

د. صبري حافظ: إلا أن في داخل العمل جزءاً صغيراً من التناقض مع هذا المثل الأعلى: أنه في إحدى لحظات الأخذ أو العطاء الذي ينشد هذا النموذج المثالي له، يهبط أو ينحدر إلى أن يصبح انساناً عادياً جداً، أقل من العادي، انساناً يريد أن ينتقم، يريد أن يفرض ذاته في لحظة، يريد أن يسيطر.

بدر الديب: يريد أن يغير..

صبري حافظ: لا، بل يريد، في لحظة، أن يتفوق عليها. لا يريد أن يتواصل، لا يريد أن يحقق المثال. أي أن في داخل ميخائيل تناقضات صغيرة.

بدر الديب: دعنا نبحث هذا الجزء أكثر قليلاً. هل كان فعلاً يريد أن يهزمها مثلاً؟ أي هل هناك معركة، تلك المعركة الطبيعية العادية المعتادة بين الرجل والمرأة؟

د. صبري حافظ: في لحظة، نعم. تحدث في لحظة. في لحظة فيها موقف. لحظة ربما هي لحظة الفشل الوحيدة الموصوفة في الرواية بدقة وبتطويل، في المواجهة الجسدية مرة بينهما. بدأت بأنه يرغب في أن يؤذيها، حتى أن كلا العنصرين موجود، مع أحدهما الآخر. عندما قالت له: «لا تؤذني».

بدأت كل التجربة تتفتت وتنهار بالتدريج، تجربة المواجهة، وبدا أنه بدأ يصحو، وقد ظهر هذا التناقض في أكثر من لحظة، ليس بنفس الدرجة وإنما بدرجات متفاوتة.

بدر الديب: فلنحاول أن ننظر إليه نظرة أخرى. إن هذا الموقف الذي وصفته الآن مصاغ من أول الرواية. إن أول فصول الرواية اسمه «ميخائيل والبجعة». وبصرف النظر عن أن الرواية كلها تقريباً موضوعة في هذا الفصل الأول، التجربة كلها، بكامل أبعادها، فاننا في آخر هذه القطعة الموسيقية نجد أن ميخائيل يُقدم على عمل غريب جداً، هو خنق بجعة، في حديقة، في بحيرة. ومن الواضح أن عبارة «اخنقني» تتكرر باستمرار.

د. صبري حافظ: هناك مشهد يخنق فيه رامة، فعلاً..!: في «رامة ـ نائمة نائمة.. تحت القمر».

بدر الديب: نعم، طبعاً هذا المشهد يتكرر. ويصبح هذا الجزء: «لا تؤذني» امتداداً له، صدى له. ولكن ما دلالته؟ ما دلالة هذا الخنق؟ ما دلالة التخلص الكامل من الحبيب؟

د. صبري حافظ: تعني الفناء فيه؟

بدر الديب: لا. ليس ضرورياً الفناء فيه.

د. صبري حافظ: لأنه في نهاية هذا المشهد يغرق هو والبجعة مع أحدهما الآخر.

بدر الديب: نعم. هو، حقيقةً، تقريرٌ للاستحالة. ومعاناةٌ لها. معاناة مباشرة مستمرة. انه طالما هناك حياة، فأنا **لن أستطيع** أن أصنع هذا الاندماج الكامل. إنه من الممكن في الموت أصنعه.

وما جاء عن الموت هنا، شيء..

د. صبري حافظ: كثير جداً، نعم.

بدر الديب: كبير جداً.

من جوانب التجربة الانسانية أيضاً أن «رامة والتنين» على عظمتها فيها قدر كبير جداً من الانشغال بالذات.

ادوار الخراط: هذا تقرير لقضية خطيرة بالفعل. ولا أظنها صحيحة. من الممكن أن أقول: نعم، هي قصةُ ذات، لكنها ليست قصة الانشغال بالذات. وهناك فرق بين الشيئين، أنت تعرفه، وهو واضح جداً. هي قصة ذات. لكن هل هي قصة الانشغال بالذات؟ هنا المشكلة. يخيل إليّ أن ما تسعى إليه الرواية، على الأقل، لم يكن الانشغال

بالذات، بل الانشغال بالآخر. بل أكثر من ذلك، كما قلت أنت، السعي إلى الاندماج بالآخر، اندماجاً حقيقياً، عضوياً وروحياً وفكرياً وعاطفياً، فيزيقيا وميتافيزيقيا أيضاً. سواء كان الآخر هو رامة «المرأة»، المرأة المحددة الواقعية الغنية، أو المرأة، على اطلاقها، أم رامة ذات الدلالات والجوانب المتعددة. وهي الأحادية والتعددية التي تحدثنا عنها.

د. صبري حافظ: من الأشياء التي يخيل إليّ أنها مهمة جداً في الرواية أنها تربط الحب بالحزن بالمعاناة. ولا تربطه بالأشياء البسيطة التي تبدو كأنها الحب، بالفرح وباللعب. وفي لحظات الحب الحقيقية تجد مسحة من الحزن.. وليس من الفرح. هذا هو ما يقال في الرواية، بالنص أيضاً.

ادوار الخراط: هناك، أيضاً، فرح لا يكاد أن يوصف، ونشوة من سورة السعادة الخاصة. هذا ما يقال في الرواية أيضاً، وبالنص.

بدر الديب: لم أكن أتصور في الحقيقة أن التجربة الانسانية ستأخذ منا كل هذا الوقت.

كمال ممدوح حمدي: وبرغم هذا، وبالرغم مما يمكن أن يقال بالاضافة إلى هذا، يظل ما تقوله الرواية شيئاً مختلفاً ـ يظل ما تقوله هو الرواية نفسها أو هو ما تقوله الرواية في داخلها. إنما الشيء العظيم فعلاً أنه يمكن أن نكتشف أن النقد يمكن أن تصبح له لغة من لغة العمل نفسه، وبالبدايات العظيمة التي بدأها الأستاذ بدر الديب: البداية الموسيقية، وتشبيه العمل بأن تركيبه تركيب موسيقى يبدو في أربعة عشر وجهاً لسبع اسطوانات، بأنه كنز من الدرر تستوقفنا كل قطعةٍ من قطَعِه ورغبته في عرض هذه القطع، واستخدام لغة الرواية نفسها كمصطلح نقدي. وتجاوز المصطلحات النقدية الشائعة التي لا يمكن أن تفي بشيء مما هو موجود في الرواية، أو في الكتاب كما تريد أن تسميها. ليتنا، طالما نحن أمام هذا العجز عن استكناه ما يمكن أن تكون الرواية تقوله بالفعل، أن نتجاوز هذا إلى مغامرة الأستاذ ادوار الخراط في «الشكل».

بدر الديب: أنا أتصور حقيقةً أن هذا العمل سيفرض علينا إعادة نظر في كثير من تقييماتنا للأدب العربي، لأنني أتصور أنه ليس له «تراث». الكتاب ليس له «سوابق». أؤكد أنه سيكون له «لواحق» سواء من الأستاذ ادوار أو من غيره من الكتاب. إن طريقة التعامل كما أعتقد في مثل هذا النوع من الكتب تفرض فعلاً الالتزام كاملاً بما هو مسجَّل فيه من وعي نقدي، لأنه ليس هناك عمل نقدي كبير لا يُصاغ فيه، في داخله، نقدُه نفسه. والنقاد مهما بذلوا، فان كل ما يفعلون أن يحاولوا أن يكتشفوا ما هو قائم في العمل نفسه.

كمال ممدوح حمدي: حتى وإن لم يكن ضرورياً أن يكون مصاغاً بوعي.

بدر الديب: حتى وإن لم يكن مصاغاً بوعي. ولكن عندنا هنا صياغة تكاد تكون منهجية.

إن صعوبة التركيب تأتي من النظر في كيف كانت هذه الرواية مُرَكَّبة؟ هذه الأربعة عشر فصلاً كيف تتوالى أحدها وراء الآخر؟

د. صبري حافظ: وهل كان ممكناً أن نضع فصلاً قبل فصل أو فصلاً بعد فصل؟

بدر الديب: هل كان ممكناً؟

غير ممكن، غير ممكن على الإطلاق.

بالعكس كل فصل يُعِدّ للفصل التالي إعداداً يكاد يكون مطلقاً، وضرورياً، حتمياً. أي أنه كان من الممكن أن يتوقف عند الفصل الأول. لكنه منذ بداية الفصل الثاني، لم يعد هذا ممكناً، على الإطلاق!

من أين أتت الصعوبة؟

من أن الأسلوب فيه بحث حقيقي عن «الموضوعية». نريد أن نتحدث قليلاً عن هذه «الموضوعية». إنه عندما يتحدث عن «موضوعيته» يقول إن أية لحظة من لحظات الحياة التي يقصها «لا فارق فيها بين الأوهام.. والذكريات.. والوقائع».. **الثلاثة**. هذه لغته: «الأوهام، والذكريات، والوقائع». الثلاثة مجتمعة، لا تنفصل فيها الأوهام عن الذكريات عن الواقع.

إذن أين الصعوبة؟

إنّ الصعوبة في أن تُصوِّر هذا في الفن. الصعوبة في أن تكتشف الأسلوب الذي ينجح في أن يقدم ما هو، حقيقةً، حياة. ما هو، حقيقةً، لا يمكن أن يكون إلّا حياة. ولذلك أقول إن هذا «موضوعية».

صعوبة التركيب أيضاً ليست في العمل الفني ككل، وإنما في الجُملة أيضاً، مجرد الجملة.

د. صبري حافظ: في بعض الأحيان تستغرق هذه الجملة صفحتين أو ثلاثاً.

بدر الديب: نعم. ماذا يسمى الجملة، هو؟ : «تركيب وتصميم وبناء معماري».. هذا ليس كلامي، هذا كلامه: «تركيب وتصميم وبناء معماري. «كل جملة، حقيقة، أيضاً موضوعةٌ في سياق، وسياقها غريب جداً، لأن لها بُعدين، كل جملة بالاطلاق، لها بعدان: بُعد ضوئي، وبُعد موسيقي. وهو يقول هذا، بالنص: «في نسق ضوئي موسيقي».

د. صبري حافظ: أريد أن أضيف إلى هذا أيضاً أن كل صورة لها بُعد بصري وبُعد سمعي. أي أن في الصور دائماً، حواراً بين الصور السمعية والصور البصرية.

بدر الديب: هذا موجود. وإنما أريد أن أوضح درجة الموضوعية في أن يكون النسق «ضوئياً موسيقياً».

الضوء والموسيقى هما الشيئان الوحيدان اللذان يمكن أن تجردهما من ذاتك. بمعنى أن كل صوت ـ غير الموسيقى ـ يمكن أن تفسره. أما الموسيقى فأنت تسمعها، تخضع لها، تقف أمامها موقفاً «موضوعياً». الضوء أيضاً على هذا النحو. ولست أتكلم عن المشهد وإنما أتكلم عن الضوء.. أي درجة الضوء الموجود في الجملة. هل هو رمادي؟ حالك جداً؟ مظلم قليلاً؟ يضيء وينير؟ هناك جمل توضح هذا بشكل قاطع.

ثم إنك تلاحظ في الأسلوب أن هناك ما يمكن أن نسميه مشاطرة أو مشاركة أو مشابهة ـ وهذه كلها ألفاظه ـ في معالجة كل عناصر الواقع. إن الواقع النفسي والواقع الخارجي لا يُفرَّق بينهما في المعالجة. ولذلك أنت تتساءل أحياناً عن بعض الوقائع الخارجية التي تريدها، والتي لم تثبت، لأنها حقيقة ليست لها قيمة إلا من حيث علاقتها بالتشابه الموجود بينها وبين النفس. لا فارق إذن بين النظر إلى النفس، بين النظر إلى المرأة، بين النظر إلى ملابسها، بين النظر إلى الشجرة، المطعم، المرور، التاريخ..! كلها تُعالَج على مستوى واحد ـ في جملة واحدة.

في هذا تخرج صورة، أي يضع الكاتب صورة، موحِّدة للطبيعة.

والطبيعة مشكلة يجب أن نتكلم فيها قليلاً إذا أتيح لنا الوقت لأنها قائمة أساساً على النظر بأن وحدة الطبيعة يجب أن توجد، وأن يلتحم الأسلوب بالوجود. فالطبيعة ليست أبداً خلفية، وإنما هذه هي طبيعة الفن. إن الفن الذي لا يصنع التحاماً بالوجود، والفن الذي لا يُوجِد، ليس فناً.

كمال ممدوح حمدي: قلت منذ قليل إن ترتيب هذه الفصول حتمي. هذه النقطة تحتاج إلى استيضاح.

بدر الديب: قال لي الأستاذ ادوار ذات مرة، إن الموسيقى من الفنون التي لم يدرسها، مع أنه درس أنواعاً أخرى من الفنون وتتبع أساليبها التكنيكية.

الغريب أن «رامة والتنين» مرتبطة جداً بالتكنيك الموسيقي. بل أريد أن أقول إن فيها ما يسمى بالشكل الدائري أو الصورة الدائرية، وهي موجودة في كل وجه من أوجه الاسطوانات. إن اللحن الذي يكوّن الاسطوانة الآتية يكون موجوداً، عادة، في آخر الاسطوانة التي تأتي قبلها، في الوجه السابق من الاسطوانة، لفظاً، وقيمةً. أعني «السلالم الضيقة والتنين»، موجودة في القطعة التي تأتي قبلها، «رامة نائمة» موجودة في القطعة التي تأتي قبلها.. وتقال، كجملة، وكقيمة، كانتظار لها. وبعد ذلك، فان كل جزء من الأجزاء يفتح ويختتم بنفس القيمة الموسيقية، بنفس الموضوع ـ الموتيف ـ الموسيقي. وهذه تركيبات موسيقية صرف.

أتصوره أنه يبنيها فعلاً على فكرة أن كل جملة «تركيب وتصميم وبناء معماري»، وأن فيها نسقاً ضوئياً ونسقاً موسيقياً. موسيقياً، وليس سمعياً. ما الفرق الذي أريد أن أقول بين «موسيقيّ» و «سمعيّ»؟ إنه ليس مجرد صوت، إنما التوافق النغمي قائم: الهارموني، التناسق أو الانسجام النغمي، أو الكاونتربوينت، تقَابُل النغمة مع نغمة أخرى، أو تصارع مجموعة من الموتيفات وعودتها مع بعضها البعض. هذا باستمرار قائم. وبعد ذلك فان كلامه عن الموسيقى دائم، في كل الرواية.

أولاً من حيث المعاناة: «قال لنفسه: تعذبني الموسيقى هذه الأيام. تغزوني من غير مقاومة، غزوا حسياً، على مستوى الحشا والدماء، وتتملكني على الفور، تفتح كل الأقفال، وتنصبّ في شرايين ثقيلة، كأنها سم، من نوع مستحوذ، تتشربه كل خلية في كبدي، مُلحّة، متطلبة، لغتها غير المحددة هي صرخة متجاوبة. أين موسيقى العقل؟ وسحر هندستها الصامتة وخطوطها؟».

وثانياً، فان حديثه، مباشرة، عن الموسيقى، كثير جداً.

كمال ممدوح حمدي: إن الحديث عن الموسيقى قد جاء بشكل مباشر، ومهما كان ينكر معرفته ودراسته للموسيقى، فان هذا قد وضح في أبسط الأشياء. إن اقترابه من المشهد، كما أسميته، فيه هذه العناصر الثلاثة: العنصر البصري، والسمعي، والحسي إذا أحببنا أن نسميه بذلك. ففي الجزء الأول مثلاً يصف أشعة الشمس وهي تسقط على الأشجار وتتلون بلون الخضرة. وزقزقة العصافير، وهذه مسألة سمعيّة. كما يصف حسّه الخاص بهذا كله لكنه مع الصوت ـ ومعروف دلالة صوت العصافير الموسيقية ـ يصف أشعة الشمس بأنها فرِحة كالأطفال. هذا الفرح الذي يمكن أن نقول إنه من مقام كذا كبير مثلاً.

د. صبري حافظ: مقام صغير.

بدر الديب: نعم. صغير.

كمال ممدوح حمدي: لا، يخيّل إليّ أنه الكبير، الذي فيه البهجة، بهجة الأطفال، والفرح.

بدر الديب: يمكن أن تضع المعاني، على أي حال، في أكثر من سلم.

كمال ممدوح حمدي: أعني أنه في أبسط الأشياء تفضحه المعرفة والحس بالموسيقى.

د. صبري حافظ: وهو يقول ذلك حتى عندما يصف غرفة ميخائيل: الصنوبر، وصور رينوار والموسيقى التي تأتي من ريكوردر ياباني قديم، أي أن الموسيقى موجودة باستمرار حتى في طقوس حياته اليومية المعتادة الرتيبة في داخل غرفته، هناك هذا الريكوردر الذي يظل يخرج هذه الموسيقى، طول الوقت، بجانب الأشياء الأخرى كلها.

كمال ممدوح حمدي: وبعد ذلك هناك تركيب العمل ككل. انظر لتركيب العمل في الجزء الأول. وفيه كل عناصر الموسيقى.

بدر الديب: عندما بدأنا نتحدث عن التركيب حاولنا أن نقول فكرة «الموضوعية». إن فكرة الموضوعية من الأشياء الأساسية التي يتحتم علينا أن نجتابها على قدر ما نستطيع. إنني أتصور أن الموضوعية هي الخاصية الأساسية للفن. أعني أن الفن إذا لم يستطع أن يضيف إليك معرفة، فلن يكون فناً. ولا يمكن أن تضيف معرفة إلا إذا كنت موضوعياً، بصرف النظر عن وجهة النظر التي تأخذها. وجهة النظر المأخوذة هنا هي المساواة في عناصر الأوهام، والذكريات، والوقائع. بحيث أنه ليس هناك فارق، فعلاً، في المعالجة، في التناول، بين أي موضوع على هذه المستويات. ويجب أن توصف كلها بالقدر نفسه من الموضوعية.

هذا القدر من الموضوعية يأتي عند ادوار، في جملته، عن طريق أنه **لا يُعبّر**، إنما يُوجِد. أعني لا يهمه أن يقول ماذا كان المنظر. أو كيف كان. إنما يهمه أن يضعه أمامك. وهو يعبر عن هذا المعنى، باستمرار، باهتمام العين. انظر ماذا يقول؟ عندما يصف رامة، : يقول لها: «أنت هي.. كأنك قد شغلتِ سياقاً زمنياً جديداً وأبدياً، ضُربتْ حولك هالة غير مرئية» (انظر: «هالة غير مرئية») «من شمس خفية تقطعك عن العالم. وتجعلك بؤرة العالم. لأنك هناك تقمّص عائد إلى قلبي، ومنبثق منه. متجسد وحده، من غير وهم، فلا يمكن أن يُنال، بل لا يمكن الوصول إليه. كم يمكن أن يكون الحب موجعاً..»

أقول الآن أنه يمكن أن نغيّر هذه الكلمة «أنتِ» مع أي موضوع آخر.

كل موضوع عند ادوار في الرواية هو منقطع عن العالم جُعِل بؤرة للعالم.

كل موضوع عنده هو.. هناك.. تقمّص عائد إلى قلبي منبثق منه.

كل موضوع لا يمكن أن يُنال بل لا يمكن الوصول إليه.. وإنما يمكن رؤيته.

وبالتالي كم يمكن أن يكون الفن ـ وليس الحب ـ موجعاً.

بمعنى آخر ماذا يقول؟ : «أنظرُ بعينين صاحيتين. العين ليست سلاحاً للبتر».

اليد هي التي سلاح للبتر.. العقل سلاح للبتر، لأنه ينتزع الشيء من واقعه، ويقدمه في سياق آخر. العين لا تصنع ذلك. العين ليست سلاحاً للبتر.

«لعل النّور يزيد الحرق اشتعالاً» وهذا هو الذي يصنعه في جُمَله.

نتيجةً لهذا الحس الموضوعي، أو لمحاولة موضعة الأشياء، موضعة المشاعر، موضعة القيم، موضعة المعنى التاريخي، تصبح الجملة عنده لها نَبْض، صاحية. كأنها نبض قلب. وليست كأنها تعبير. إن التعبير تتلاحق فيه الأشياء. أما عند ادوار، في جملة، فلا تتلاحق الأشياء، إنما تتواجد في معيّة. وهذا فارق جوهري.

عندما يأتي تتابع صوره، فان الصورة، عندما يكوّنها هو، تراها أنت تتصاعد. قطعة وراء قطعة وراء قطعة، وتنتقل كأنك تراقب نحاتاً يصنع شيئاً. لا يقدّم أجزاء من شيء، فمازال الشيء لم يُصنع، كأنك ترى الازميل وهو يدق قطعة، وتطلع قطعة، وتطلع قطعة، وتطلع قطعة.. ولا يسكت ازميله حتى يخرُج التمثال. وعندما تنظر تجد، في الآخر، أن التمثال يتكون في آخر القطعة. فيكوِّن المشهد. إن المشهد لا يتكون من الأول، إنما أنت تراه وهو يُصنع، قطعة قطعة قطعة، حتى يتكون في الآخر.

أرجو أن أقرأ لك قطعة من هذا، كيف ظلت الصورة تتكون حتى أصبح البطل قبراً متحركاً يحمل شيئاً.. يحمل التجربة في نفسه. كل العناصر الطبيعية الموجودة حواليه تُجرَّد من قيمتها المألوفة، أعني أن الشيء الحار لا يبقى حاراً، الشيء البارد لا يبقى بارداً، قيمتها المأخوذة الناتجة عن التجربة تُجرّد منها، هذه العناصر تجرد منها، وتُرَدّ إلى وجود موضوعي، أي إلى وجودها من حيث أنها ضوء، أو شيء أمام العين، ليس له «قيمة»، مستقلاً تماماً عن الاستعمال. وبالتالي فتبقى عنده حرية مخيفة. تصبح السيارة مثلاً قطة معابثة سعيدة مرحة لها مخالب. عمّ يعبر هذا؟ هذا عبارة عن أن العنصر الطبيعي جردته من «قيمته الاستعمالية»، خالصاً: ورأيته فقط، كموضوع، وبعد ذلك وصفته.

أريد أن أقرأ لك هذه الجملة التي أُحس فيها هذا النبض، أعني أن كل كلمة هنا كأنها نبض قلب:

«كل هذا النفَس.. الأنثويّ.

نفح ينبوعٍ . . خفيّ .
من ماءٍ . . دسمْ .
يجري . . عن بؤرةٍ غنية .
في داخلها» .

لو توقفت عند كل «في» أو «من» أو «عن»، عند كل نبضة صوتية . . لأحسست أنها تصنع شيئاً كهذا النبض . . تحس أنها تصنع عملية نبضة الجملة . وهذا موجود ـ كما قال الدكتور صبري في الأول ـ حتى في الحروف . إن عنده شغفاً كبيراً بخدمة الحرف وإبرازه من حيث دلالته الموسيقية .

د . صبري حافظ : عنده شيء آخر : أن العالم الخارجي الواقعي يرتبط أساساً بالعالم الداخلي ـ وهو ما يكاد يكون متعمّداً . إن التتابعات الموجودة في العالم الذي في الخارج تكاد تكون غير صالحة للتعامل مع هذا العالم الداخلي الذي تتساوى فيه المستويات الثلاثة : المستوى الخارجي مع المستوى الداخلي مع المستوى المتوهم، المستوى المراد والمستوى المرغوب والمستوى المحبط أيضاً .

إن لهذا العالم منطقاً آخر تماماً، غير المنطق السببي التقليدي الذي تأتي فيه التتابعات المنطقية، وتترتب فيه النتائج على المقدمات .

فالرواية تحاول أن تخلق منطقاً جديداً، وفي محاولتها لخلق المنطق الجديد تستعمل، إلى حد ما، ما اصطلح في تسميته في النقد الأدبي بأسلوب «التتابع الكيفي» وهو في اللحظة التي يصف فيها وحدة رامة مثلاً تأتي فوراً بعدها لحظة مشابهة يصف فيها ميخائيل، واللحظة التي يصف فيها أهمية رامة، تأتي بعدها لحظة يصف فيها أهمية ميخائيل ـ إنْ لم يكن ميخائيل الحالي فهو ميخائيل الماضي . ليست العلاقة بين التتابعات، أصلاً، علاقة منطقية، ليست علاقة سبب ونتيجة، وإنما علاقة تشابه وتماثل في الخصائص .

بدر الديب : تساوق .

د . صبري حافظ : وتنافر أيضاً في جزء منها .

بدر الديب : التنافر هو نوع من أنواع التساوق .

د . صبري حافظ : نعم . فالتتابع، هذا النوع الجديد من التتابع، فيما يخيل إليّ، هو النوع السائد في التطور الموجود في الرواية ككل، باستثناء اللحظات القليلة جداً التي يسود فيها السرد القصصي التقليدي بتتابعاته المنطقية، وهذه لحظات قليلة جداً في الرواية . ولعلها لا تتم في أكثر من ٢٠ ـ ٣٠ صفحة من رواية في ٣٥٠ صفحة . ولعلها تتم في فصل أو اثنين محددين جداً، يحدث فيها هذا السرد التقليدي الذي يظهر في أجزاء صغيرة، وليس في فصول كاملة .

بدر الديب : إن «التتابع الكيفي» مقولة نقدية . وأتمنى أن نخلص، إلى حد ما، من استخدام المقولات النقدية الجاهزة .

د . صبري حافظ : هي مقولات نابعة من محاولة توصيف ظواهر متشابهة . فان هناك مقولات كثيرة جداً ومتاحة ومع ذلك لا استعملها اطلاقاً، لا أحاول استعمالها حتى لا ندخل في مشكلة طويلة جداً، وهي مشكلة المصطلح، ومحاولة خلق مصطلح جديد، والمصطلح المنقول . إلى آخر ذلك .

أريد أن أطرح مشكلة أخرى مهمة، فيما يخيل إليّ، في هذه الرواية، وهي الإلحاح على استخدام «دون كيشوت» في الرواية . صورته هذه، ابتداء من هواية جمع تماثيله، عند رامة، إلى الاستعارات الكثيرة المتكررة لتنويعات مختلفة على تجربته هو . وعلاقة التوازي بين هذه التجربة وتجربة ميخائيل نفسه .

بدر الديب : نعم قضية دون كيشوت هذه قضية أخرى، وقضية مهمة جداً .

لكني أريد أن أعود فأقول إنني عندما أشير بعدم استخدام المقولة النقدية . فليس ذلك غضَباً من المقولة، ولا تأبّياً عليها، إنما محاولةً لاكتشاف مقولة خاصة بالعمل . لست أدري ما إذا كان من الممكن أن نقول إن «التتابع الكيفي» يكفي لوصف التتابع في هذا العمل أم لا يكفي . لا أعرف، حقيقة .

د . صبري حافظ : لا أستطيع أن أحكم، ولكني أزعم أنه يساعد .

بدر الديب : يساعد . . نعم يساعد في فهمنا .

د . صبري حافظ : هو يساعد في فهم نوعية التتابع الموجود، لأنه يختلف عن التتابع المنطقي التقليدي .

بدر الديب : إنني مثلاً من غير استخدام لمقولة حاولت أن أقول أنه ليس هناك فارق، إن هناك مشاطرة ومشاركة ومشابهة في تعامل هذه الأشياء مع بعضها البعض، وإن التلاحق الذي يأتي ليس تلاحقاً، أعني ليس شيئاً يجيء وراء شيء آخر في الزمن، وإنما هو تواجد معاً، لتكوين صورة واحدة .

د . صبري حافظ : هذا هو الذي أقصده في التتابع الكيفي .

بدر الديب : إذن فنحن متفقان، وإن اختلف التعبير .

د . صبري حافظ : أحاول استخدام تعبيرات لها مدلول في التراث النقدي، ذلك يُسهّل معرفتنا، قليلاً، بالعمل ويغنينا عن الدخول في التفاصيل، وشرحها، والغرق في جزئيات طويلة جداً .

بدر الديب: ألا تلاحظ أن هذه المقولات مُفقِرة وليست مُغْنِية.

د. صبري حافظ: مفقرة؟ هي تحاول ايجاد قاسم مشترك في تجارب انسانية كثيرة. في تجارب فنية مختلفة. وبالتالي فهي تُغْني وهي تحاول أن تبحث عن المشترك. وبالتالي فهذه محاولة ليست للافقار.

بدر الديب: هي محاولة للتعميم.

د. صبري حافظ: للفهم وللتعميم.

بدر الديب: للتعميم. هي أساساً للتعميم. ولكن هل تتصور أن تجربة مثل تجربة اللغة عند ادوار ممكن أن تكون معممة؟

د. صبري حافظ: لا، اللغة لا. أتكلم عن التكنيك السردي، القصص. التتابع الكيفي يصف فقط تكنيك السرد القصصيّ الذي هو تكنيك متميز ومختلف..

بدر الديب: يعني كيف تُحكى. الحكاية. وكيف حَقّق المساواة بين المستويات المختلفة: المستوى الخارجي والداخلي والمتوهم والمراد والمحبط». حققها بأنه صنع التساوق، أي أنه من الممكن أن يحكي لنا حكاية قطة مثلاً وأن يحكي لنا مشاعر تكاد تكون قريبة جداً من رعاية القطة أو حنانها أو نحو ذلك، في تجربة رامة نفسها. هذا الذي تقصده، أليس كذلك؟ أم ماذا؟

د. صبري حافظ: لا ـ الذي أقصده يمكن أن يكون، إلى حد ما، أكثر تعقيداً قليلاً من هذا. أن يحكي خاصية معينة، كيفية معينة في حياة رامة، وبعد ذلك فان العلاقة نفسها تأتي بخاصية، كيفية، تكاد تكون ليس فقط مشابهة لها وإنما مكملة ومعمقة لفهمنا للخاصية الأولى، في حياة ميخائيل مثلاً، في العلاقة بين أحدهما والآخر، في موقف يمكن أن يكون ـ حتى ـ خارجياً عن الاثنين، وبالتالي فان التتابع لا يأتي من أن (١) تعود إلى (٢) إلى (٣) إلى (٤). وإنما أن (١) ربما تعود إلى (٣)، لكن (٣) هذه تلقي أضواء على (١) تغنيك أن تحتاج إلى (٢) كمَعْبَر.. في الوسط.

بدر الديب: هذا كلام مقبول، وليس فيه شك. أعني ليس هناك اعتراض عليه. كل الذي أريد أن أقول هو أن أهميته تأتي من أنه إطار.

د. صبري حافظ: إن محاولة البحث عن إطار نضع فيه الرواية مسألة مهمة جداً.

بدر الديب: لأن المشكلة النقدية هي اكتشاف التشابهات.

د. صبري حافظ: اكتشاف التشابهات، بدون شك، هي المشكلة النقدية. ولأننا نعي مشكلة أساسية جداً وهي أن هذا العمل جديد، وأن هذا العمل يحتاج إلى جسر بين القارىء الذي تربى على الحساسية التقليدية، على المغامرات والكشوف والتجارب الفنية الجديدة المحدودة: يحتاج إذن إلى جسر كبير جداً بين هذا القارىء، وبين هذا العمل، وأن هذا الجسر يجب أن يبحث عن المشترك بين هذا العمل وبين بعض التجارب، ربما، الفنية غير العربية، أو غير المصرية لكي يساعد القارىء الذي قرأها إما في ترجمات، وإما في أصولها، على أن يقترب قليلاً من هذا العمل.

بدر الديب: أتمنى حقيقة أن أكتشف هذه التتابعات.. أتمنى أن تَنْظُر فيها.

د. صبري حافظ: في نسختي، وضعت علامات على شيء غريب قد لا يحدث في طبعة ثانية من هذه الرواية. يحدث في هذه الصفحة كذا، وفي الصفحة التي أمامها يحدث شيء يكاد يكون مقابلاً له تماماً. يحدث شيء ما في صورة ميخائيل هنا، وبعد ثلاث صفحات يحدث شيء مماثل تماماً في صورة رامة. أي تحدث محاولة الاكتشاف، حتى في الجزئية الصغيرة جداً التي قلتها من قبل، إنها تقدم لنا أسطورة أوزيريّة معكوسة، لا تجمع فيها ايزيس نثار جسد أوزيرس المطروح على طول الوادي والدلتا، وإنما يحاول ميخائيل أن يجمع نتفاً صغيرةً لصورة «ايزيس ـ رامة»، أو «رامة ـ ايزيس»، فتتخلق معها، ولدهشتنا نحن، صورة ميخائيل نفسه.

بدر الديب: نعم، هذا كلام عظيم. ليس عليه اعتراض أبداً. ولكن صعوبة هذا هي المتابعة الجزئية.

د. صبري حافظ: طبعاً، لا يظهر هذا إلا من خلال نقد تطبيقي تفصيلي جداً. والمشكلة هي أنه يجب علينا ـ بالرغم من حرصنا وحبنا الشديد لـ «رامة»، ونحن متفقون عليه ـ أن نتصور أيضاً أن هناك عدة طرق للاقتراب من الرواية، طرق مختلفة بعضها معادية جداً لـ «رامة والتنين» وأن هذه الطرق سوف تمسك بهذه الأشياء.

بدر الديب: أنت متفائل. أولاً صعوبة «رامة والتنين»، من غير هذه القيم، قائمة، يعني مجرد التفكير في هذه المسائل خطأ.

د. صبري حافظ: لا. ما هي المشكلة؟ إن حرصي على هذا الجديد، على هذه القيم التذوقية، وعلى أن تسود، يجعلني أريد أن ألغي كل هذه الأشياء. لا أريد لها أن تبقى، أصلاً، هذه الأنواع من عدم الفهم أو من الاقتراب من العمل بقيمٍ تقليدية في التذوق.

بدر الديب: غير ممكن.

د. صبري حافظ: لا، إن هذه الأشياء مظان لسوء

الفهم، وهي سهلة ويمكن الايقاع بالرواية فيها، بدون مبرر.

بدر الديب: هذا هو الخطأ.

د. صبري حافظ: ليس هذا هو الخطأ.. إطلاقاً.

بدر الديب: أنا أعتقد أن هذه المظان، مظان سوء الفهم، ستكون في أشياء كثيرة جداً. أعني أنه من الجائز أن تُتَّهَم، «رامة» بأنها بورنوجرافية مثلاً. يمكن أن تُتَّهَم أنها مشغولة في كثير من لحظاتها بالجنس.

د. صبري حافظ: إن فيها حسّاً بالجنس، ولكن ليس فيها أي تصوير يشير إطلاقاً إلى أية مواجهة من هذا القبيل. على العكس، فيها محاولة لاعلاء المواجهات العضوية والجسدية إلى مستوى الشعر وإلى مستوى التصوف وإلى مستوى الفلسفة.

بدر الديب: لا أدري. وإنما أتصور أن هذا ممكن أن يكون قائماً. وأتحدث هنا عن تخوفاتك.

أريد الآن أن أنقل هذه المناقشة إلى قضية غريبة قليلاً، هي قضية مصر في «رامة».

الكتاب كله، في نظري، غنوة لمصر. حتى بالمعنى البسيط الساذج.. المعنى الذي نريده عندما نقول إن هذا مصري متعصب.

د. صبري حافظ: هو مصري متعصب، قبطي مصري متعصب.

بدر الديب: نعم.. ولكني أريد هنا أن أقرأ له جزءاً صعباً وفيه مصر، بمعنى يجوز ألا نقبله كلنا، أو نعترض عليه. ولكن من حقنا أن نفكر فيه كثيراً، وهو الذي يغير تفكيرنا في كل القضايا المرتبطة بالسياسة في الرواية:

«قال: عندك حق. الغالب أن الناس تأخذ قوالب جاهزة لها دور الأفعال. مساحات أو كتل سابقة التصنيع، إذا أمكن القول، من المشاعر والأحاسيس المعدة لهم سلفاً.

قالت: «لا أنكر أن القليلين، ربما، لديهم حساسية أصيلة بكر وخاصة بهم أمام الطبيعة، أظنك منهم».

(كان هذا الحديث عن الطبيعة).

«قال: (وهذا هو النص الذي أريد أن أقدمه:)» قال: هل هناك حقاً هذه الطبيعة؟ الناس وما يصنعون جزء مكون، وعامل من عوامل صنع الطبيعة فيما أظن. لا أظن أن هناك طبيعة أخرى مفارقة، يمكن أن تُتصوَّر دون تدخل الانسان أو، حتى، وجوده.. وخاصة عندنا في مصر.. هل يعرف الطبيعة من يتكلمون عنها؟ الصور الشاحبة التي اعتنقوها من ترجمات الشعراء وقوالب الأدباء المجددين.. أما عندي فالطبيعة في مصر مصنوعة كلها بأيدي الناس.. فيما عدا الصحراء، فيما عدا الصحراء، فيما عدا الصحراء طبعاً، بعد أن تتجاوزي خطوط التليفون والتلغراف، وأبراج الكهرباء الجديدة، بعد هذا الخط، ربما، تجدين رعب الصحراء، وسحرها، وغربتها الكاملة عن كل اقتحام انسانيّ..»

ماذا أريد أن أقول؟ أريد أن أقول إن فكرة نفي الطبيعة عن مصر، هنا، هي تقديس حقيقي للانسان المصري.

ادوار الخراط: صحيح.. بالضبط.

بدر الديب: وهو معنى كبير للانسان الذي جعل كل شيء في البلد..

ادوار الخراط: بيد مصرية.

بدر الديب: بيد مصرية. نحن كمصريين، أنا كمصري، أحسست بهذا الجزء جداً.

وأحسست بفرحتي، جداً، أنني صانع الطبيعة، أعني صنعتُها، بكل ما فيها من قسوة أو تعقيد أو صعوبات.

هناك مكان آخر يتكلم فيه أيضاً عن مصر وعما يصنعه الانسان المصري. القطعة التي يتكلم فيها عن اللغة التي تصنع منها تبراً معيناً.

د. صبري حافظ: الجزء الذي تكلم فيه عن اللغة العربية التي فُرضت علينا ثم صنعنا منها شيئاً مختلفاً، آخر. هذا في «ايزيس في أرض غريبة». وهو جزء من غربة ايزيس، داخل هذه اللغة.

بدر الديب: ليس غربتها في الحقيقة، وإنما قدرتها أن تجعلنا مِلْكها.

د. صبري حافظ: لأن «ايزيس في أرض غريبة» ليست في أرض غريبة.. عندما قرأت هذا المقطع.. قال في البداية «ايزيس في أرض غريبة»، وبدأ يصف فندقاً، فقلت: «عم يتكلم؟ أين هم الآن؟ هل هم خارج مصر؟ أم في مصر؟ طول الوقت؟»

بدر الديب: ايزيس في أرض غريبة، كانت خارج مصر.

د. صبري حافظ: كانت في خارج مصر، كانت في روما، أليس كذلك؟

بدر الديب: لا، كانت في بيبلوس.

د. صبري حافظ: في لبنان تعني؟

بدر الديب: في لبنان، نعم..

د. صبري حافظ: لا.. ولكن كان هناك جزء في روما.. وكنيسة القديسة بيتر.. هل كان هذا في بيبلوس؟

بدر الديب: إن تحديد كنيسة القديس بيتر صعب جداً، أعتقد أن هناك في الاسكندرية كنيسة القديس بطرس.. أليس هناك كنيسة القديس بطرس في الاسكندرية؟

د. صبري حافظ: كنيسة القديس بيتر هذه أين كانت؟ في روما.. أم في مصر؟

ادوار الخراط: لن أقول شيئاً في هذا الجزء(*).

د. صبري حافظ: لا.. نريد أن نعرف.. لأن هذه مسألة تاريخية. لأنك لو أنك تركتها جغرافياً لكنا عرفناها.

ادوار الخراط: ينتهي هذا الجزء بالكلام عن المنشية الصغيرة.

بدر الديب: نعم هذا هو في الاسكندرية، المنشية الصغيرة.

د. صبري حافظ: لكن أين كنيسة القديس بيتر هذه؟

ادوار الخراط: هناك طبعاً في المنشية الصغيرة كنيسة..

بدر الديب: كنيسة بطرس.

ادوار الخراط: كنيسة...

د. صبري حافظ: نريد أن نعرف التفاصيل الصغيرة.

بدر الديب: معروفة.

ادوار الخراط: ومع ذلك، فلنرجع إلى الجزء الخاص باللغة. هذه القطعة في صفحة ١٢٢ في الفقرة الثانية.

بدر الديب: نعم هذا هو النص: «نعم للأسف، ربما اختلطت هذه بدمائنا.. لا أعرف.. أنا لا أعرف غير لغتهم أما حضارتهم فهذه حكاية أخرى».

وهذه مشكلة.

د. صبري حافظ: هل يمكن أن تفصل اللغة عن الحضارة..

بدر الديب: نعم.

د. صبري حافظ: أم لا؟

بدر الديب: نعم.. ممكن.

د. صبري حافظ: أهذا ممكن؟

بدر الديب: ممكن.. ممكن. إذا كنت مصرياً.. ممكن.. لأنك أنت في مصر تصنع حضارة.. لا تصنع لغة.

د. صبري حافظ: الحضارة هي أنساق تفكير، أنساق تعبير..

بدر الديب: نعم ولكنك تُحوِّلها..

د. صبري حافظ: ليست اللغة أداة تعبير. اللغة أداة تفكير، اللغة قوالب أصلاً للتصور وبالتالي لا يمكن فصل اللغة عن الحضارة.

بدر الديب: طبعاً، وأنا لا أفصلها. إنما أنا أقول إنني صنعت بها حضارة. هو يقول: «نسيت لغتي أو أسقطتها، عِشقي للغتهم أيضاً هو عشق الخونة، مضطرباً، كمن يعشق خانقته، ولكنها تصبح لغتي، أنا وأنت، لغتنا نحن أنت وأنا، نطقنا بلغة أجدادنا أول ما نطقنا، هذا تعرفينه، أليس كذلك؟ وما زلنا حتى الآن نتكلّم الهيروغليفية المقدّسة، نعم، في ثوب آخر، ربما، وتحت قناع جديد».

«أما لغتي أنا، لغتنا، فهي تركيب وتصميم وبناء معماري.. هذا هو سحر المصريين. يحولون كل شيء كل شيء إلى تبرهم الخاص.. طينهم هم الخاص.. بنائهم هم الخاص. يبدو لي هذا بدائياً وساذجاً.. لكنه عندي يقين.. ايمان ليس بحاجة إلى أدلة وبرهان.. شيء كأنه صوفيّ».

أعتقد أنه لا شك أن هناك سحراً للمصريين، سواء قبله العرب أو رفضوه، سواء قبله الغرب أو رفضه. وأن هذا السحر هو قدرة على تحويل كل شيء، كل شيء، بما فيه اللغة، إلى تبرهم الخاص.

* * *

(انعقدت حلقة من هذه الندوة، وسجلت، في استوديو ٣٩، في يوم الأربعاء ١٣ فبراير ١٩٨٠.

واذيعت في اليوم نفسه. وأعيدت اذاعتها لمرةٍ ثانية يوم الأربعاء ١٢ مارس ١٩٨٠، ولمرةٍ ثالثة لم أقع على تاريخها، ولمرةٍ رابعة يوم الأربعاء ٣٠ يوليو ١٩٨٠.

واستُكمِلتْ الندوة في يوم الأربعاء نفسه، ١٣ فبراير ١٩٨٠، من الساعة الحادية عشرة حتى الساعة الثانية من صباح الخميس ١٤ فبراير ١٩٨٠، في بيت الأستاذ بدر الديب، في باب اللوق.

ولم يتدخل المحرر في تسجيلها هذا إلا بالإعراب، وأقل القليل من الإعداد والتنسيق).

(*) «لن أقول شيئاً»، لأن الوقت لم يُتِح لنا أن نناقش، باستفاضة، كيفية علاج «المكان» في «رامة والتنين». وإن كان الأستاذ بدر الديب قد أشار إليها، عندما تكلم عن «الموضوعية». لم يكن التحديد «الجغرافي» مطلباً، وكان هناك مسعى لأن يكون «المكان» ـ شأنه شأن «الزمان» ـ منصهراً فيه عدة مستويات. وبالتالي فان كنيسة القديس بطرس يمكن أن تكون في روما، وبيبلوس، والمنشية الصغيرة بالأسكندرية، في «مكان» واحد، في «وقت» معاً.

(ادوار الخراط)