بنية الترجيعات النغمية المتداخلة والحلقات القصصية(*)

د. صبري حافظ

تتسم مجموعة فؤاد قنديل **عسل الشمس** ببنية قصصية متميزة تسهم في خلق روابط داخلية بين مفردات المجموعة القصصية، وتبلور عالماً فريداً يجعل أدوات القصّ عاملاً فعّالاً في صياغة رؤاه وتحديد ملامحه وبلورة إيقاعه وخلق ذاكرته الداخلية الخاصّة. ويتفاوت حظّ قصص المجموعة من هذه البنية المتميزة تفاوتاً ملحوظاً، وإن كان أكثرها حظاً منها قصصُ الحلقة القصصية الأولى عن عالم «بهانة». والواقع أنّ الحلقة القصصية بنيةٌ سرديّة جديدة نسبيّاً على الأدب العربي الحديث، وإن كانت القصة العربية القديمة هي صاحبة الفضل في ابتداعها في أعظم النصوص القصصيّة العربية والإنسانية: **ألف ليلة وليلة**؛ ثمّ عرفتها القصةُ الغربية بعد ذلك منذ نهاية القرن الماضي في **صور الرياضي التخطيطية** لإيڤان تورچنيف، وبداية هذا القرن في **أناس من دبلن** لجيمس جويس وفي **فن الجوع** لكافكا **ومراعي النساء والمهر الأحمر** لجون شتاينبيك **والمنفى والمملكة** لألبير كامي **والذين لا يقهرون** لوليام فوكنر **وإينسبرج أوهايو** لشيرود أندرسون وآخرين[1]. بل إن أعمال فوكنر كلها ليست في حقيقة الأمر سوى حلقة قصصية متراكبة تتغيّا خلق عالم يوكناباتوفا الموهوم والأكثر مصداقية وإحكاماً من العالم الواقعيّ نفسه. أذكرُ كلَّ هذه الأمثلة حتى لا يتصور بعض الواهمين أنّها اختراع حديث جاؤوا به إلى الأدب وهو غير مسبوق. وقد قدم يحيى حقّي منذ الثلاثينات تنويعاً على هذه البنية في صعيدياته التي ظهر بعضها في **دماء وطين** وبعضها الآخر في **أم العواجز**؛ ثم جاء محمد حافظ رجب وقدّم هو الآخر في عدد من قصصه التي تناثرت في مجموعاته الثلاث: **الكرة ورأس الرجل**، **وغرباء ومخلوقات براد الشاي المغلي**، حلقته القصصيّة المتميّزة؛ وأعقبه محمد مستجاب بتنويعاته الخاصة عليها في **ديروط الشريف ونعمان عبد الحافظ**. ثم تنامى الاهتمام بها بعد ذلك وتعدّدت تجلياتها وتنويعاتها.

وتتكوّن الحلقةُ القصصية من مجموعةٍ من القصص القصيرة التي تتمتّع كلٌّ منها باستقلالها الذّاتي، بينما يتخلّق بينها وبين غيرها من أقاصيص الحلقة نوعٌ من الحوار الخلاق الذي ينهض في أجلى صوره على تكامل العالم والرؤى وفي أقلها مباشرةً على نوع من الجدل الباطني بين بعض قصص المجموعة؛ وهو جدل يضفي عليها نوعاً من تكامل العوالم ويُغْني دلالاتِ كلِّ نصّ من نصوصها على حدة، ويوسِّع من آفاق تلقّيه ومن إمكانيات تأويله. وتسعى الحلقة القصصية إلى أن تسهم كلّ قصّة من قصصها - برغم استقلالها النّسبي عن بقيّة القصص - في تعديل خبرة القارئ بها وتحوير استجابته لها وإعادة النّظر فيما تلقّاه منها ومن غيرها من القصص بعدَ كلِّ حلقة. أي أنّ «الحلقة القصصيّة» تغيّر من آليات عمليّة التّلقّي الّتي تتّسم عادةً بقدر من الحركية داخل بنية العمل الأدبي نفسه، وتدفع بحركيّتها إلى خارج البنية المستقلّة لكلّ نصّ على حدة، جالبةً إلى آليات تلقّيه عناصرَ من خارج البنية الدّاخليّة لكل قصّة. ولكنْ من **داخل** ما يمكن تسميته بمجرّة الحلقة ذاتها. وكلّما تقدّمت الحلقة وتنامت مفرداتها، تطورتْ في داخلها أنساقٌ من الرّؤى والتّكرارات تسهم في تحوير العلاقات داخل كل مفردة من مفرداتها القصصيّة، وتسم الحلقة كلّها بطابع من المراوغة والحركية المستمرّة. وقدْ شبّه «انجرام» هذه الخاصيّة البنائيّة للحلقة بحركة العجلة التي لا ينفصل تكرارُ دورتها عن حركتها للإمام ولا يُمْكنها التحرّكُ للإمام إلاّ من خلال الدوران التّكراري.

وسواء كانت هناك درجةٌ من القصْديّة من جانب المؤلّف (كما في حالة فوكنر وشيرود أندرسون وجون شتاينبك)، أو تخلّقت البنيةُ

(*) فؤاد قنديل، **عسل الشّمس** (القاهرة الهيئة المصريّة العامّة للكتاب)، ١٩٩٠

(١) هناك دراسة متميّزة لهذا الجنس الأدبي حاولتُ إرساءَ قواعده والتعرّفَ على سماته واستقصاء حدود إنجازاته، وهي: Forrest L. Ingram, **Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century** (The Hague, Mouton, 1971) ويقدّم هذا الكتاب عشرات الأمثلة على الحلقات القصصيّة في الأدب العربي ويتتبّع مختلف أنواعها وأشكالها سواء منها التي تقترب من الرّواية أو تلك الّتي نُشرت مسلسلةً ولم تُجمع في كتاب أبداً

الحلقية بطريقة عفوية أو استرجاعية (كما هو الحال عند جويس وكامو وكافكا)، فلا بدّ من توفّر حدّ أدنى من العلاقات الدّاخليّة: لخلق دواعي تلقّي المفردات في سياق البنية الحلقية، ولبلورة نوع من التوتّر بين حاجات كلّ نصّ على حدة وبين ضرورات بنية الحلقة ككُلّ يسهم في إغناء كليهما معاً، ويؤثّر على بنية كُلِّ قصّة وعلى نغماتها الأساسيّة المتكرِّرة وفضائها وشخصيّاتها ومناخها العام. وتعتمد البنية العامّة للحلقة على التّضافر المستمرّ بين عنصرين أساسيين هما: التّكرار الّذي تتردّد فيه مجموعةٌ من التّرجيعات النّغمية سواء تعلّق الأمر بالفضاء أو الموضوع أو الشّخصية؛ والتطوُّرُ المطَّردُ بهذه العناصر التّكرارية بحيث يلقي كلُّ تجلٍّ جديد لها بظلاله على تجلياتها السّابقة، ويمهّد القارئ بشكل مرهف لتبدّياتها اللّاحقة دون قسر أو تعمُّل. فالحلقة القصصية هي البنية التي لا ينفصل فيها بناؤها عن اسمها ذاته، وتشمل حلقيَّتُها كلّ شيء فيها: من الشّخصيات إلى الأحداث إلى الفضاءات نفسها.

ولكي تبلغ الحلقةُ القصصيةُ درجةً عالية من الإحكام البنائي والفاعلية لابدّ أن تتمحور حول عنصر أو عدد من العناصر المركزية وأن ترتبط قصصُها بطريقة يتحقق فيها التوازنُ بين الاستقلال الفردي لكلِّ قصّة على حدة، وبين ضرورات وحدة بنائيّة أكبر هي الحلقة القصصيّة كلّها. ولابدّ أن تتوفّر في تتابع قصص الحلقة درجةٌ من النموّ والتطوّر من قصّة إلى أخرى، حتّى ولو كان هذا النموّ يتمّ على المحور الرّأسي في اتّجاه التنوّع والعمق بدلاً من المحور الأفقي بنموّه الخطّي المعهود. ولابدّ أن يكون هذا النموّ إلاّ على حساب التوازن بين الاستقلال الفرديّ للقصّة ووحدة الحلقة ككلّ؛ ذلك أنّ تغلُّبَ الأوّل على الثّاني يُضعف البنية الحلقية كما في **اهبط يا موسى** لفوكنر، وأما تغلّب الثّاني على الأوّل كما في **هضبة تورتيلا** لجون شتاينبيك فيُحيل الحلقة إلى نوع فني أقرب إلى الرّواية منه إلى الحلقة القصصيّة. ذلك أنّ أحد العناصر المهمّة في الحلقة القصصيّة هو ضرورة المحافظة على الوحدة دون الإجهاز على التّعدديّة أو إلغاء فرديّة كلّ نصّ واستقلاليّته. والنموّ في الحلقة القصصية يختلف داخل كلّ قصّة من قصصها أو داخل بنية قصصيّة أشمل وهي الرّواية. فمن الضّروريّ أن ينهض هذا النموّ على بنية ذات تتابع ولكنّها تنطوي على فجوات مهمّة داخل هذا التتابع ذاته يحُول دون تلقّي الحلقة كعمل واحد مستمر، ويبقي على ما في تعدديّتها البنيويّة من تنويعات، أي على ما دعوتُهُ في عنوان هذه الدّراسة ببنية التّرجيعات النّغمية المتداخلة. ولا أريد هنا الدّخول في مجاهل التّصنيفات المختلفة للحلقات من التّوليف إلى التّرتيب إلى التّكامل، ولا إلى علاقة البنية الحلقيّة بالعقليّة الأسطوريّة أو التّفكير الشّعبي وغير ذلك من القضايا التي يطرحها «إنجرام» في دراسته المنهجيّة لها. فكلّ ما أردت أن أقدّمه هنا هو ملامحها البنائيّة العامّة وأهمّ سماتها القصصية التي لا بدّ من مراعاتها عند كتابتها وتلقّيها على السواء.

* * *

كان لابدّ لهذه المقدّمة العامّة أن تطول، لأنّني وجدت في مجموعة فؤاد قنديل ما يوحي لي بأنّ إمكانيّات هذا الكاتب الّذي لم يأخذ بعدُ حقّه من الاهتمام يمكنها أن تزدهر إنْ هو أولى هذه البنية عنايتَهُ في قابل أعماله، وواصل مغامرته القصصية في فضاءاتها المثقلة بالوعود. فأهمّ ما أثار انتباهي في مجموعته هو قصصها الثّلاث الأولى، التي تشكّل حلقة قصديّة أراد المؤلّف أن يكرّر أحد عناصرها الأساسية في العنوان، وهو عنصر الشّخصية. فقصص المجموعة الثلاث الأولى: «أمنيات بهانة» و«عصر بهانة» و«ابن بهانة» تلفت نظر القارئ (بدءاً من عناوينها ذاتها) إلى وجود أواصر بينها؛ بل يعمد الكاتب إلى ترتيبها بهذا الشكل القصدي ـ وترتيب القصص من العناصر المهمّة في أيّ حلقة قصصية ـ وبصورة تتيح لكلّ فرد من أفراد أسرة بهانة الثلاثة الاضطلاعَ ببطولة قصة من قصصها. ومادامت القصص قد استخدمت الأمّ حَجَرَ زاويةٍ لحلقتها فقد كان من الطبيعي أن تبدأ أولى قصص الحلقة بها. وهي بداية موفّقة للحلقة، لا لأنّها تبدأ بالأمّ فحسب ولكن أيضاً لأنّها تبدأ قصّة الأمّ برحلتها إلى المدينة، وهي الرحلة التي سيكون لها دور حاسم في مراحل الحلقة التالية حيث نجد أنّ التوتّر بين القرية والمدينة من عناصرها التّكراريّة الأساسيّة.

فقصّة «أمنيات بهانة» تبدأ بها على مشارف المدينة («لم يبقَ حتى تبلغ المدينة غير كيلومتر واحد») وكأنّ المؤلّف يريد أن يثبت موقعها من المدينة ويحرص على بقائها خارجها. فالمدينة كما سنعرف من القصص التالية في الحلقة هي سرّ أزمة بهانة وهي مصدر كلّ مصائبها. وإذا كانت بهانة هي مصر الريفية فالمدينة أيضاً هي سبب تعاستها. وكما تحمل القرية للمدينة خيراتها تحمل بهانة على رأسها قفتها المثقلة بخيرات القرية وخضرها. وأثناء مسيرتها صوب المدينة تدور في ذهنها تفاصيلُ حياتها الّتي تقدّم لنا زوجها محفوظ وابنَها جلال بنفس التّرتيب الذي سيُفرد لهما في قصّتي الحلقة التاليتين؛ وكأنّها بهذه الذكريات تتذرّع بهما سنداً لها في مواجهة ضواري المدينة الذين سينقضُّون عليها بعد قليل في صورة الشرطي سليم الّذي بعثر لها «رزقَ العيال». ولا ندري إذا كانت أمنيات بهانة التي يطرحها علينا العنوانُ هي تمنياتها المحبطة في العثور على مكان لها داخل السوق تبيع به بضاعتها البسيطة من الخضر، أم أنّها الأمنيات الأهمّ بتوظّف ابنها وحصول زوجها على شريطة التّرقية الثالثة؛ ذلك أن مفاخرتها لجيرانها بما حقّقه ابنها وزوجها في المدينة تتناقض جذرياً مع نصيبها هي من انتهاك المدينة لأبسط أمنياتها.

وتكشف القصّةُ لنا من خلال مأساة بهانة التي استباحت المدينةُ القاسيةُ أبسطَ

أمنياتها، بل أبسط حقوقها في الحياة، عن اتّساع الفجوة بين حظّها من معاملتها وحظّ الحاج إبراهيم تاجر الخضراوات الكبير الذي يتملّقه نفسُ هذا السّليم الذي عاملها بقسوة وأهدر لها بضاعتها البسيطة، ربّما لصالح نفس هذا التّاجر الذي يبدو أنّه لا يسيطر على مقادير السوق ولا على مقادير أدوات السّلطة التي تدبره ولا همّ لها إلاّ تملّقه والتقاط فتات شيشته. فقد تحوّلت ساحة السوق إلى ميدان صراع ضارٍ لا ترحم فيه أسماكُ القرش الشرسة صغارَ السمك من «البساريا» وتلتهم فرصتهم البسيطة في الحياة. صحيح أنّ بهانة تحظى بلحظة عطف نادرة من حميدة بائع الطّماطم الفقير الّذي لا يختلف وضعُه كثيراً عن وضعها ـ وكان على البنية الحلقية أن تستغله كتنويع تكراري ـ لكن يبدو أن عطف الفقير على أخيه الفقير لا يستطيع لأيّهما إنقاذاً. ذلك أنّ القصّة التي تعتمد على الإغراق في الوصف التفصيلي لتثبيت المشهد، تنتهي بنوع من هزيمة بهانة التي مدّدت قدميها في استسلام وكانت شقوق الكدّ المزدحمة تحفر في لحمها خطوطاً كتلك التي حفرها القهر في سؤر الروح. والمقابلة بين هذا المشهد الختامي ومشهد البداية الافتتاحي تكشف عن الكثير مما تريد القصةُ تقديمَه ببساطة وشاعرية ودون تعمل، وتمهّد (من خلال انتهاك الأمّ وبعثرة بضاعتها) لانتهاك الأب الذي سنكتشف في القصّة التالية أنّه لا يقلّ بؤساً عن زوجته.

وتحمل القصّة التالية «عصر بهانة» عنواناً يعتمد على المفارقة بنفس درجة اعتماد عنوان القصّة السابقة عليها. فقد عرفنا من «أمنيات بهانة» أنّ العصر الذي تعيش فيه هو عصرُ استباحةِ كلّ حقوقها لصالح الحاج إبراهيم وأمثاله من كبار التجّار، وليس هو عصرها بأيّ حال من الأحوال. وعرفنا أيضاً أنّ عصر بهانة الذي تحلم به، وهو العصر الذي سيحصل فيه زوجها على شريطة إضافية ويتخرّج فيه ابنها من الجامعة ليعمل بعد ذلك مباشرة في وزارة الخارجية، لايزال في نطاق الأمنيات المستعصية. ولهذا كان طبيعياً أن تبدأ القصّة بنوع من الدّعاء («ياما انت كريم يا رب») حتّى يظلّ الجدل بين المأمول والمتحقق فاعلاً في الحلقة كلها. وهذا الجدل من أكثر عناصر الحلقة التّكرارية توفيقاً، وتزكّي فاعليته البنية القصصية التي تتعمّد أن تقيم تعاضداً مستمرّاً ومتواصلاً بين المحكي والمتعيّن في النّص. فكل ما يتعلّق بتمنيّات بهانة المستعصية، وبحديثها عن زوجها وابنها، يظلّ دائماً في نطاق المحكيّ: السّرد المرويّ علينا من منظور الشخصيّة ودون أي محاولة لتجسيده reported narrative. وأمّا كلّ ما يقع لها أو عليها من أحداث ومظالم فإنّ النّص يقصّه علينا مباشرة ويرينا إيّاه من خلال القصص المتعيّن والحدث المتجسّد (concrete narrative). وهذا منهج تحافظ عليه الحلقةُ حتّى يستمرّ فيها الجدل الذي يعكس أحدَ جوانب النّص على جانبه الآخر في تكنيك أقرب إلى تكنيك المرايا غير المنظورة. وما كان عليها أن تنال من فاعلية هذا المنهج الفنّي بالإقحامات المباشرة التي تجهز على قدرة المفارقة في العنوان حينما تقرّر التالي: «شهد عصر بهانة تحرّك الجميع وانتظام العمل وقلّة الثرثرة» لأنّ بقاء العنوان في مجال المفارقة يعزّز من فاعليّته على مدار النّص كلّه، بل في نطاق بنية الحلقة القصصيّة بأكملها.

وإذا كانت القصّةُ الأولى قد لجأت إلى السّرد المتتابع الّذي ينمو فيه النصّ بشكل خطي مطّرد، فإنّ القصّة الثانية اعتمدتْ هي الأخرى هذا السردَ المتتابع بالرّغم من تقديمها لقصّتين متوازيتين ومتزامنتيْن فيما يبدو. وكان الأحرى بها أن تلجأ إلى السّرد المتوازي الذي تتقاطع فيه تفاصيل ما يدور لبهانة في دار العمدة التي دُعيتْ إليها للمساعدة في التجهيز لليلة الذكر، وما يدور لزوجها محفوظ في مواجهته الدّامية للمتظاهرين... خاصة أنّ القصّة نجحت في خلق نوع من التّوازي غير المباشر بين واقع بهانة المهيض في المدينة والحيلولة بينها وبين التّحقّق فيها في قصّة الحلقة السّابقة، وبين سيطرتها الكاملة على الموقف في القرية وتحقّقها الإنساني فيها على كلّ المستويات: مستوى العمل، ومستوى النّجاح في توفير وجبة دسمة لأبنائها، ومستوى التّعامل الحازم مع حادثة زوجها. صحيح أن الكاتب لم يجر تقاطعاً حقيقياً بين القصّتين (قصة تحقّق بهانة في القرية، وإخفاق زوجها في المدينة)؛ وكان الأحرى به أن يفعل حتّى يرهف من حدّة التّفاعل بينهما، أو حتّى يعقد توازياً موحياً بين سيطرة بهانة على مشهد الطّبخ ـ وهي سيطرة خلاّقة ومُغْنية للحياة ـ وإدارة محفوظ لعمليّة إحباط المظاهرة ـ وهي إدارة مناقضة وقاهرة ومدمّرة لصاحبها قبل الآخرين كما اتّضح لنا من القصّة نفسها ـ لكنّ اعتماد الكاتب على السّرد الخطي وحده أضعف من فرصة الحوار بين هذين الخطين القصصين المتناغمين والمتنافرين معاً.

فقصّة بهانة الّتي يظلّ دورها طوال فصول الحلقة القصصية مرتبطاً بصناعة الحياة والكفاح من أجل استمرارها والأمل في تطويرها إلى الأحسن والحلم بمستقبل أفضل، هي قصة سيطرتها كمايسترو ماهر على عملية صناعة الحياة في بيت العمدة. وهي حياة نعرف أنّها تعدّ لليلة الحضرة الّتي يتذاكر فيها الذاكرون ابتهالاً للخالق وإذكاءً لأشواقهم الرّوحية وتخفّفاً من أعباء الحياة وأدرانها. أي أنّها حياة تعدّ لأسمى غايات التّواصل مع المطلق، ولأصفى لحظات التّواصل بين الإنسان وأخيه الذّاكر معه، وبينه وبين خالقه معاً. ومن هنا كان من الطّبيعي أن تصف القصّة صاحبةَ البيت الحاجة صفيّة بأنّها كاهنة في معبد آمون، وأن تتربّع بهانة بلا منازع على عرش إدارة هذا المعبد وتسيير دولاب العمل فيه. وما إن تبلغ بهانة قمّة تحقّقها العملي وتنفرد بإدارة مملكتها الصغيرة حتى يجيء ابنها صارخاً بالخبر الفادح المناقض لما روته وما توقعته من عودة زوجها بترقيته

الجديدة، إذ يصرخ الابن قائلاً إن أباه قد جاءت به العساكر بعد إصابته وشجّ رأسه؛ وأنّ عليها هي صانعة الحياة أن تنهض لمواجهة صنّاع الموت.

هنا تبدأ قصّةٌ أخرى كان الأحرى بفؤاد قنديل ـ وقد تجنّب منهجَ التوازي في بناء القصّتين والتّقاطع أو التّداخل بينهما ـ أن يفردها كقصّة مستقلّة من قصص الحلقة حتّى يحكم التّوازي التّكراري الذي أراد ألاّ يديره من خلال تقاطع البنيتين. وهي قصّة اندلاع مظاهرات الطلبة وتصدّي الأمن المركزيّ لها. فنحن نعرف أنّ محفوظ يعمل في الجهاز الأخير، وأنّه سيحصل على شريطة التّرقية فيه. وقصّة محفوظ هي قصّة مناقضة في كلّ جزئية من جزئياتها لقصّة بهانة. ولهذا وُفِّقَ المؤلّف غاية التّوفيق في تبنّي بنية سرديّة مغايرة في تقديمه لها هي البنية التّهكميّة التي تصوّر

محفوظ في مبالغاتها وكأنّه بطل مغوار لا يُشق له غبار في فضّ المظاهرات والإحاطة بالثّوار الصّغار من طلاّب الجامعات. وهي بنية موفّقة لأنّها تكشف لنا من خلال سخريتها الجارحة أنّ هذا البطل المغوار ليس إلاّ بطلاً مقلوباً ومضللاً، لديه أفكار غريبة عن دوافع المتظاهرين وعن أسباب المظاهرات؛ وهذا ما حدا بالكاتب أن يوازيها بتلك المبالغات الكاشفة التي زوّد بها هوامشَ القصّة؛ وتكشف عن نزعتها التهكميّة ـ وهي النّزعة التي تبلغ ذروتها في الهامش الأخير في القصّة وهو الهامش الذي يتحدّث عن مخاوف المؤلّف على محفوظ من القتل فيما لو نشرت الصحفُ مذكّراته.

وتنجح القصّة في عرض دعاوى محفوظ الغريبة ويقينه الساذج حول مدبّري المظاهرات وممولّيها. فهي تلجأ إلى حيلة الحديث الصّحفي الّذي يتّسم هو الآخر بشيء من التّضليل والمبالغة. ومن هنا كانت الأداة نفسها فيه هي إحدى تجلّيات الرّسالة وجزءاً لا ينفصل عنها، وكأنها تشير من طرف خفيّ إلى دور أجهزة الإعلام في تضليل قوّات القهر وأدواته حتّى يمكّن شحنها بعنف ضد المتظاهرين. وقصّة محفوظ هي أيضاً قصة المواجهة الصّارمة بين القمع والرّغبة في التّحرر وإطلاق الكلمة من عانها. فلم تكن شعارات المظاهرة إلاّ عن هذا المطلب البسيط الذي لا يختلف من حيث ساطنه عن أمنيات بهانة المشروعة. وهي قصّة ارتداد الظّلم إلى مرتكبيه، وقد أجبرهم عنف ردّته على إعادة التّفكير في أصابيلهم التي يستحثّون بها أنفسهم على مواصلة العمل الذي يقومون به ضد الطلبة وقد أعمتهم آلياتها عن رؤية أنّهم يقومون بذلك ضدّ أبنائهم أنفسهم. فقد تذكّر محفوظ ابنه الطّالب أثناء قمعه للمظاهرات؛ وربّما لعب هذا التذكّر دوراً في تردّده وإصابته، بل وتغيير رأيه في نهاية القصّة، وانهيار أسس يقينه الزّائف بأنّ المتظاهرين مأجورون. ويصاب محفوظ في المظاهرات ويحمله الجند إلى بيته. وما إن تسمع بهانة منه حكايته وتطمئنّ عليه حتّى تقرّر العودة من جديد إلى بيت الحاجّة صفيّة لمتابعة عملها، منبّهة إيّاه ألاّ ينسى أن يبعث لها بالأولاد بعد المغرب، حتّى ينالوا حظّهم من حير الحضرة ولا يفقدوا عشاءَ دسماً قلّ أن يجود به عصر بهانة المترع بالظلم والقهر والإحباط.

أما آخر قصص الحلقة «ابن بهانة» فإنّها تقدّم لنا قصّه حلال. قصّة الجيل الجديد الطّالع من قلب الفقر والقهر، بعد أن تعرّفنا في القصّتين السّابقتين على الجيل القديم. وهي قصة العودة من المدينة إلى القرية بعد أن بدأت الحلقة بالرّحلة من القرية إليها، وبعد أن بعثت القصّة الثّانية بالأب منها مشجوج الرّأس بدلاً من أن ترسله مزوّداً بشريطة التّرقية. ولذلك تعتمد القصّة أساساً على وصف رحلة العودة في قطار العذاب الذي يتكدّس فيه النّاس بعضهم فوق بعض بشكل خانق. وتستغلّ القصّة هذه الرحلةَ في تقديم لوحة حيّة من لوحات الحياة المصريّة في الثمانينات. وتلجأ في تقديمها لها إلى منهج الوصف الذي تتقصّد بين آن وآخر تعليقات المؤلف المتجاوبة بشكل ما مع رؤى البطل ومشاعره. وهي تعليقات تمهّد للحدث وتكشف عمّا سيدور فيه مستقبلاً، مثل هذا التّعليق الدّالّ في مفتتحها: «الناس في بلادنا يتعوّدون بسرعة ويرضون بالموجود»؛ ذلك أنّ القصّة ستكشف لنا عن أنّها في بعد من إبعادها قصّة التعوّد حتّى على الجحيم والرّضى بالموجود. لكنّ القصة بالدّرجة الأولى هي قصّة جلال؛ ولذلك فإنّها برغم روايتها بضمير الغائب مرويّة من منظور جلال نفسه ومن خلال استبطان مشاعره وتصوّر الأحداث من خلال أفكاره وتوقّعاته.

ولكنّها في الوقت نفسه قصّة هذا الزّحام الذي قتل الفرحة في نفس جلال بالفوز بالمنحة الشّهرية الكبيرة نتيجة لاجتهاده ونباهته، وبالعودة إلى أسرته الحبيبة يبشّرها بالخبر السّعيد. فما يحصل عليه الفقراء بشقّ الأنفس في هذا العالم الغريب سرعان ما تبدده آليات القهر فيه. وهي هنا من نوع مغاير لقهر السلطة الشرس الذي تعرفنا عليه في ممارسة الأب لعمله بالأمن المركزي. فهو هنا قهر الذّات لذاتها، وقهر أبناء الشّعب لبعضهم البعض وهم يعيشون هذا الوضع الشّرس الخانق غير الإنساني الذي يسلبهم كلّ فرح بالحياة. فالقصّة تروي لنا كيف تحوّلت فرحة جلال بالحصول على المنحة، ثمّ سعادته بالفوز بمقعد في القطار الذي تعزّ فيه المقاعد، إلى كابوس غريب يتطلّب منه اعتياد المهانة والتّسليم بها. وهو كابوس صاغته القصّة من تفاصيل بالغة البساطة والواقعية، ولكنّها شديدة التّأثير في كابوسيّتها التي لا تخلو من رنّة تهكّمية في الوقت نفسه.

هذه هي قصص الحلقة الأولى في المجموعة وهي قصص انتقل فيها الكاتب من السّرد بضمير المتكلّم إلى القصّ بضمير الغائب، ومن رؤية العالم من منظور المرأة إلى تناوله من منظور زوجها وابنها له، وأقام من خلال هذه التّعارضات عالماً مثيراً

للتّأمّل والاستجابات. كنت أود لو استطاع أن يربط به القصّة التّالية «عسل الشمس» التي توحي تفاصيلها بأنّ من السّهل إدخالها ضمن بنية الحلقة القصصية وكأنّها قصّة الجدّة التي لم نسمع عنها شيئاً من قبل. فالمناخ القصصي الذي تدور فيه «عسل الشمس» أقرب ما يكون إلى ذلك الذي تعيش فيه بهانة، وإن كان أشدّ قرباً من ذلك الذي تدور فيه القصّة التالية «الحضن» بالصورة التي كان يمكن معها صنع حلقة ثانوية صغيرة منهما، إن لم يرد الكاتب ربطهما معاً بالحلقة الأولى، وجعل الجدّة في القصّتين شخصية واحدة في موقفين مغايرين. وكان من الممكن أن يكون أطفال قصة «الحضن» هم أطفال بهانة الذين طلبت أن يبعث محفوظ بهم إليها عند المغرب ليحصلوا على حصّتهم من الطعام في بيت العمدة، وأن تكون الجدّة هي جدّتهم التي واجهناها في «عسل الشمس»؛ فلو حدث هذا لاستطعنا الاستمتاع بالتّرجيعات النّغمية التي يرسلها تمرّد البنت الصغيرة، بعد أن شهدت في القصّة الأولى ما حاق بأمها من مظالم. صحيح أنّ كلاً من «عسل الشمس» و«الحضن» قصّة قائمة بذاتها تستطيع أن تخلق لحظتها الإنسانية وموقفها الدّرامي الكاشف عن أبعاد مهمّة في الشخصية، لكن إدخالها في بنية الحلقة الأعقد كان باستطاعته أن يُغْنيها ويُغْني الحلقة معاً دون أن يستأدي الكاتب الكثير من التغيير أو ينال بأيّ حال من الأحوال من موضوعه وما يريد إحداثه من تأثير. بل إن «فرح التّراب» التي تتحدّث عن الموت ويرد فيها اسم الخالة بهانة كان من الممكن أن تدخل هي الأخرى بشيء من التّعديل الطّفيف إلى بنية الحلقة ذاتها.

* * *

تبقى بعد ذلك ثلاث قصص في المجموعة هي «الحل الأخير» و «وقائع مشهد المثير». وهما قصّتان تكشفان عن حسّ الكاتب الفكاهي المتوقّد وعن قدرته التّهكمية الواضحة التي يمكن إرهاف حدّتها بتوظيفها في عمل أكبر وأشدّ تعقيداً. وأمّا القصّة الأخيرة «ليلة يهوديّة» فإنّها ـ برغم تنافرها من حيث العالم والموضوع مع بقيّة قصص المجموعة بهمومها الاجتماعيّة وعالمها الرّيفي أو الوثيق الصلة بالرّيف بشكل من الأشكال ـ تعدّ من أهمّ قصص المجموعة من حيث القضية التي تثيرها وزواية معالجتها معاً. وهي أكثر قصص المجموعة التصاقاً بتجربة الكاتب الذّاتية، بل تكشف آلياتُها أنّها أقرب إلى التّجربة المعيشة منها إلى التّجربة المتخيّلة أو تجارب المحكي والمتوهّم. وتنتمي هذه القصّة إلى ما أسميه بخطاب الاستغراب، أي خطاب الذّات العربيّة عن الغرب وتصوّراتها له، وهو المقابل الآخر للخطاب الاستشراقي الذي يكتبه الغرب عنّا، وإن كانت له نفس وظائفه. فإذا كان الخطاب الاستشراقي ينهض على تعريف الآخر الشّرقي بالمغايرة من أجل إرهاف وعي الذّات الغربية بذاتها وباختلافاتها الجوهرية مع هذا الآخر الغريب وعنه، فإنّ الخطاب الاستغرابي يسعى هو الآخر لصياغة صورة للغرب من خلال عيون شرقية. وهي صورة تستهدف معرفة الآخر بقدر ما تسعى إلى بلورة وعي الذّات الشّرقية بهويّتها المغايرة والمناقضة لتلك التي تنطوي عليها الصورة الاستغرابيّة.

و«ليلة يهوديّة» تقدّم لنا صورة نموذجيّة لهذا الخطاب الاستغرابي في مرحلة مبكّرة من صياغته وتصوّراته ورؤاه، تمتزج فيها عناصر الرهبة من الآخر والتخوّف منه بنزعات التطلّع إلى معرفته والانبهار به. وتحرص القصّة من البداية على موضعة تجربتها في إطارها التّاريخي؛ بل تذكر لنا التّاريخ الذي دارت فيه وهو الخامس من يونيو ١٩٧٥ يوم إعادة افتتاح القناة بعد حرب ١٩٧٣، وكيف أنّ بطلها قدم إلى روما في طريق عودته إلى ليبيا، فنعرف أنّ هذا كان يدور في أيام قطع الخطوط مع ليبيا واضطرار كثير من المصريين إلى السّفر إليها عن طريق أوروبا. ويقرّر بطل القصّة وراويها التّعريج على روما لقضاء عدّة أيّام بها يستكشف مباهجها الثّقافية والتّاريخية والفنيّة وينهل من كنوزها المعرفية التي تتجلّى في آثارها التي حافظت على ما عاشته من عزّ قديم. وكما بهرته روما بتواريخها وكنائسها، بهرته نساؤها بجمالهنّ الباذخ وجرأتهنّ المتفحّمة. لكنّ الرّاوي الذي يقذف بنفسه في بحور المعرفة التّاريخية دونما تخوّف يتردّد كثيراً عندما يتعلق الأمر بالمعرفة الحسيّة والواقعية. فقد ملأته قصص المواجهات السّابقة مع الغرب وميراثها الذي تتناقله الحكايات عن تعرّض العرب لاعتداءات اليهود المتطرّفين في أوروبا بالرّيبة والحذر. واضطرته مخاوفُ الميراث القديم لإنكار هويته والتّخلي عنها؛ فربّما استطاع أن يدرأ عنه بهذا التّخلي احتمالات الخطر. لكن ما أضعف الريبَ والمخاوف أمام جرأة امرأة جميلة تبدأ هذا الرّاوي الخجول بالحديث، بل تعرض عليه جمالها الباذخ وتطلب منه مضاجعتها لقاء مبلغ زهيد. وما أشدّ أثر هذا الإغراء حين يكون صادراً لا عن امرأة إيطاليّة عاديّة، بل عن امرأة يهوديّة أحاطت بتصوّراتنا عنها الأساطير، وأثقلت تواريخُ علاقتنا بها النّفسَ بنزعات متضاربة من حبّ الاستطلاع والرّغبة في الانتقام! وسرعان ما شاركت كلّ هذه التّواريخ المتضاربة في لحظات المواجهة الّتي كان ميدانها هذه المرّة السّريرُ لا ساحةُ المعركة. ولذلك كان طبيعيّاً أن تترك المواجهةُ طعمَ الدّم وآثاره عليهما معاً، وأن يظلّ مرعوباً بعدها عندما تواجهه في الصّباح بمعرفة حقيقة مصريّته التي أخفاها وراء قناع إيراني زائف، وتطلب منه العودة إليه بل وتسأله عن إمكانيّة العيش في مصر. فلا يجد مناصاً من الهرب منها، بل ومن روما كلّها بأسرع ما يستطيع.

والواقع أنّ «ليلة يهوديّة» تطرح عدداً من الإشكاليّات من حيث موقعها في خطاب الاستغراب المصري. فهي تمزج خطابَ الانبهار وحبّ الاستطلاع الّذي اتّسمت به

المرحلةُ الأولى من تطوّر هذا الخطاب: مرحلة **السّاخن والبارد** لفتحي غانم **والسيدة ڤيينّا** ليوسف إدريس بخطاب الرّيبة والشّك واستحالة اللّقاء الحقيقي بين العالمين؛ وهو الخطاب الّذي ينتسب إلى مرحلة متأخّرة من مراحل تطوّر الخطاب الاستغرابي: مرحلة **موسم الهجرة إلى الشمال** للطّيّب صالح **وبالأمس حلمت بك** لبهاء طاهر. كما أنّها تذكّرني من حيث موقفها المشحون بالتّوتّر من الشّخصية اليهوديّة بقصّة محمّد المنسي قنديل «الوداعة والرّعب» التي تناول فيها مواجهة دموية أكثر عنفاً مع امرأة يهوديّة في مجموعته الجميلة **بيع نفس بشريّة**. فالقصّتان تحرصان على تأكيد العداء الدّفين بين المصري واليهودي(وأفضّل شخصياً استخدام تعبير «الصهيوني») وهو موضوع لم يظهر في الأدب المصري بهذه الكثافة إلا بعد التطبيع الذي استفزّ في المصريين ـ فيما يبدو ـ الرّغبة في المقاومة واستنفر مخاوفهم القديمة وثاراتهم الكبيرة القديمة. صحيح أنّ فؤاد قنديل يحرص على تأريخ قصّته بعام ١٩٧٩ أي قبل اتّفاقية كامب دافيد المشؤومة، لكنْ إذا كان الأمر كذلك فلماذا لم تظهر القصّة في مجموعته السّابقة **العجز** الّتي صدرت عام ١٩٨٣ أي بعد التّاريخ المدوّن على القصّة بأربعة أعوام، ولماذا انتظرت كلّ هذا الوقت لتظهر في مجموعة عام ١٩٩٠؟ ومهما كان الأمر فإنّها من كتابات ما بعد التطبيع بما تحمله من مشاعر السّخط والخوف والرّغبة في الانتقام تجاه الّذين سيظلّون أعداء مصر أياً تكن إجراءات التّطبيع، بل يزداد العداء لهم بسببها.

واخيراً فقد بدأتُ هذه الدّراسةَ بالحلقات القصصيّة وأريد أن أُنهيها بها، لأنّني أحسّ أنّ هذه البنية القصصيّة هي أكثر البنى مُلاءَمةً لموهبة فؤاد قنديل القصصيّة وقدرةً على استيعاب معرفته بالواقع المصري في القرية خاصّة. وإذا كان للنّقد من دور في فتح السّبل أمام العمليّة الإبداعية، فأهمّ ملامح هذا الدور هو استشراف إمكانيّاتها واكتشاف احتمالات مساراتها وتوجيهها إليها. وهذا ما أردتُ القيام به هنا، وما أرجو أن يجد من الكاتب استجابةً له في قابل أعماله.

مظاهر التجديد في «المؤامرة» (*)

البشير الوسلاتي

إذا كان الأدب الذي يتضمّن درجات تعبير متعدّدة يستقطب اهتمام النقّاد، فإنّ رواية **المؤامرة** تُعَدُّ من جنس الكتابة الإبداعية الحافزة على القراءة والتّأويل لخصوصيات فنية تميّزت بها. ويتجلّى هذا التفرّد بصفة ملحوظة، عند مقارنتها بروايتيْه السّابقتين من جهة[1]، وقياساً بتصوّر الرّواية النّظري من جهة أخرى. ذلك أنّ الكتابة الرّوائية تسعى دوماً إلى التّجديد، وتطمح إلى الإضافة والتّنوّع. هكذا كانت مسيرتها في منشئها بالغرب، وكذا شأنها لدى الرّوائيين في الأدب العربي الحديث[2].

ولنقرّر، بادئ ذي بدء، أنّنا ألفينا فرج الحوار في رواية **المؤامرة**، مصرّاً، منذ العتبات التمهيدية، على المضيّ في نهج من الكتابة جديد، يروم بواسطته تجاوزَ طابعه القصصي السّابق المتّسم أساساً بالتّجريد وتعقّد المعنى. ولا ريب أنّ هذا المنحى التّجريدي، إذا توفّر عليه النصّ الرّوائي بكثافة، يؤدّي إلى تقلّص اهتمام القارئ وانخفاض «جمالية التقبّل»، ويجعل النّص مرتبطاً بفئة محدودة من القرّاء قادرةٍ على فك رموزه.

لقد بدَا لنا كاتب **المؤامرة** مسكوناً بهاجس التّجاوز، مدفوعاً إليه دفعاً لمسنا حضوره بدءاً من العتبات التي مهّدت لمتن الرّواية[3]،

(*) فرج الحوار، **المؤامرة**. دار المعارف للطباعة والنّشر (سوسة ـ تونس ١٩٩٢) وقد نالتْ هذه الرواية جائزة أبي القاسم الشّابّي.

(١) فرج الحوار: ـ **النّفير والقيامة** (سراس للنّشر، سلسلة إبداع، تونس، ١٩٨٥).
ـ **الموت** والبحر والجرذ (دار الجنوب للنّشر، عيون المعاصرة، تونس، ١٩٨٥)

(٢) لعلّ أحدث تحوّل شهدته الرّواية الغربيّة، ظهر مع موجة الرّواية الجديدة (Le nouveau roman). ويعد «كلود سيمون»، و«ألان روب جرييه»، و«ناتالي ساروت» من أبرز ممثليه. والملاحظ أنّ هذا التيّار قد أثّر في مسار الرّواية العربية (الياس خوري في **الوجوه البيضاء**، ومحمد برادة في **لعبة النّسيان** مثلاً)، فضلاً عن تنوّع المراحل الّتي مرّ بها الأدب الرّوائي العربي منذ نشأته.

(٣) أشار عبد الفتّاح إبراهيم في التّقديم الذي وضعه لرواية **الموت والبحر والجرذ** إلى أهميّة النّصوص التّمهيدية لدى فرج الحوار بقوله: «سألته عن التّمهيد وغايته، ألا يكون حشواً أو تعليمية فوقية لا =