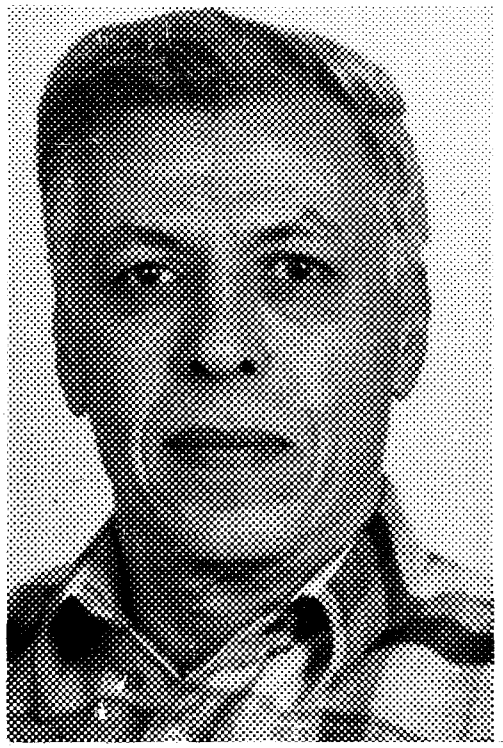
قراءة في التجريب الروائي عند محمد البساطي*

ابراهيم فتحي



سأحاول إجراء حوار مع رؤى نقدية متعددة تتناول أعمال الروائي محمد البساطي، وتشير إلى ما زاوله من تجديد وتجريب. وأبدأ بالناقد د. صبري حافظ[1] وهو يناقش اثنتين من روايات محمد البساطي هما **المقهى الزجاجي والأيام الصعبة** اللتان صدرتا لأول مرة عام ١٩٧٩ في بيروت. والناقد يربط بين البساطي وبين جيل الستينات، الذي حاول كتّابه أن يستشرفوا بالأدب المصري والعربي آفاقَ حساسيةٍ جديدةٍ ذاتِ ملامح بنائية ومضمونية متميزة. ويرى الناقد أنّ الحساسية الجديدة تكشف عن نفسها في محاولةِ إرهافِ حدّةِ الجدل بين الواقع واللغة، بين الحسي واللفظي. وهو يرى أنّ الدراسات اللغوية الحديثة قد حسمتْ مسألةَ أنّ الواقع ليس لفظياً وأنّ اللغوي ليس واقعياً؛ فالبناء الروائي اللغوي بناءٌ إشاري خاصّ، له استقلاليتُهُ عن العالم الحسي وعلاقته به وتفاعله معه في آن.

ولكنّ من الواضح أنّ تلك التفرقة الجازمة بين اللغة والواقع لا تقتصر على الحساسية الجديدة وحدها، بل تنطبق أيضاً على الرواية الواقعية التي يرى أنصارُها أنها تصور الواقع في الأذهان عن طريق انعكاسه الإيديولوجي عبر العلامات اللغوية؛ فقد يكون الواقع نصاً تحتياً مرتبطاً بالواقع اللغوي. فهذه التفرقة الجازمة بين الواقع واللغة عند صبري حافظ، بدلاً من مجرد التمييز بينهما، دَفَعَتْه إلى الموافقة على تهميش الواقع ومنحه دوراً ثانوياً. فهو يرى، مع أوسكار وايلد ـ نقلاً عن دايفيد لودج ـ «أن الحياة هي التي تقلد الفنّ، لأننا نشكل صورة الواقع الذي نعقله عبر البنى العقلية، وهي بنى ثقافية في الأساس وليست طبيعية، وأنّ الفن هو الأقدر في أغلب الأحيان على تغيير وتجديد تلك البنى عندما تَبْلى أو تصبح آلية». وهذا التصور المقلوب للعلاقة بين الفن والواقع يطرح السؤال التالي: ما الذي يحاكيه الفنُّ أو مِنْ أين يجيء؟ وتكون الإجابة أنه يحاكي الأعمال الفنية الأخرى. فالأعمال لا تُصنع من تجارب الحياة، ولكنها تُصنعَ من التقاليد الفنية التي تَستكشف مقدرةَ اللغة وإمكانياتها الشعرية. أي أن هناك مملكةً جماليةً مستقلة. ويرتب ياكوبسون على التضاد البنائي في اللغة بين الاستعارة والكناية، بين الاختيار والترابط (التجاور)، تصنيفاً محدداً للأنواع الأدبية بين شعر ونثر ودراما ورواية. كما أنّ الحداثة أو الحساسية الجديدة تطارد الواقع بعيداً عن العالم التجريبي للفهم المشترك في وضح النهار إلى وعي الفرد أو لاوعيه، ثم في النهاية إلى اللاوعي الجمعي، ولذلك تتخلى عن بنى السرد القصصي الكنائيةُ الخاصة بالتعاقب الزمني والتجاور المكاني والعلاقة المنطقية للعلية، باعتبارها لا تعبر عن الطبيعة اللصيقة بالتجربة الذاتية. وبذلك وجد الروائيُّ نفسَه أكثر اعتماداً على الأدوات الأدبية الاستعارية المنتمية الى الشعر، وخاصةً الشعر الرمزي، بدلاً من النثر، وعلى الإحالة على النماذج الأصلية والأسطورة وتكرار الصور الرمزية.

---

* ـ قرئتْ في «ندوة التجريب في الرواية العربية»، قابس، أيار (مايو) ١٩٩٧.

١ ـ **عالم الكتاب**. القاهرة، العدد الأول، يناير/فبراير/مارس ١٩٨٤.

وعلى هذا النحو يذهب صبري حافظ إلى أنّ النص الذي لا يستطيع أن يحقق درجةً كافية من الانفصال عن الواقع الذي صَدَرَ عنه يظل محصوراً في دائرة الكناية منتمياً إلى الحساسية القديمة. ولكنّ النص الذي يحقق درجة كافية من الانفصال عن الواقع تكفل له ـ حالَ استيعابنا لقواعد وحدته ـ أن يتحوّل إلى استعارة كلية أو صورة استعارية شاملة عن الوضع البشري أو حتى عن بُعدٍ واحد من أبعاده المتراكبة والمتداخلة... أقول إنّ مثل هذا النص يستطيع أن يكون استعارياً ومنتمياً الى الحساسية الجديدة. فاستقلال النص عن واقعه الجزئي يمكّنه من الفاعلية في «الواقع» بالمعنى المطلق لهذه الكلمة، أي في أكثر من واقع متعين وفي خارج حدود آنية اللحظة وعرضيتها.

ومن الطريف أن منظِّر الواقعية «جورج لوكاتش»[1] يعتبر أنّ أيّ عملٍ فني، والعمل الواقعي على وجه الخصوص، يقدِّم صورةً للواقع يحسم فيها التناقضَ بين الظاهر والواقع، والجزئي والكلّي، والمباشر والمفهوميّ... الخ، بحيث يلتقي الطرفان المتناقضان في تكاملٍ تلقائيّ داخل الانطباع المباشر للعمل الفني. ويقدم هذا الالتقاءُ عنده معنى تكاملياً لا يقبل الانفصال: فهو نموذج وَفَرْدٌ جزئي في الوقت نفسه، فكل عملٍ فنيٍ جديرٍ بالتسمية يخلق عالمه الخاص المستقل؛ تلك هي نوعيةُ الانعكاس الفني للواقع. فليس «الواقع» في الرواية الواقعية هو واقع الجريدة اليومية التي تتقادم بعد يوم صدورها. وليس الكلّيُّ في المصير البشري شيئاً مجرّداً محلِّقاً فوق العصور، بل هو ماثلٌ متحققٌ داخل الجزئي ومتجاوز له في الوقت نفسه. فكل عمل واقعي يقدم استعارةً كليةً عن العالم ومكان الإنسان فيه. وتأسيساً على رؤية صبري حافظ للحساسية الجديدة، فإنّه يرى أن رواية **المقهى الزجاجي** تجربة فنية لا تهدف إلى تقديم تصوير واقعي للفترة التي تتناولها أو الشريحةِ الاجتماعية التي تتعامل معها، وإنما هي مغامرةٌ تعبيرية يتحول فيها ثقلُ العالم الى تجربة شعرية متكاملة لها بناؤها الخاص الذي يوشك أن يكون مستقلاً عن أيّ إحالة على الواقع الخارجي برغم عدم انفصاله كليةً عنه. ويضيف ناقدُ الحساسية الجديدة أنّ محمد البساطي استطاع أن يخلق أسطورته الخاصة من خلال اكتمال التجربة الفنية واحتياجها إلى أقل ما يمكن من الإشارات أو الإحالات على الواقع الخارجي. ذلك لأنه استطاع أن يخلق لعمله ذاكرتَه الفنيةَ وبناءَهُ الفنيَّ المتساوق، وقوانينَه المحكمة ومنطقَه المتميز، وأن يبلور مجموعةً من

المستويات الدلالية والعلاقات الشائقة بين الأحداث والصور والشخصيات.

ومن ناحية أخرى فإننا بالنسبة الى **المقهى الزجاجي** أمام «رواية تاريخية» يقرأها ناقدٌ آخر هو محمود عبد الوهاب[2] باعتبارها روايةً واقعية عن أفول الجالية التركية التي كانت لها امتيازاتٌ ضخمة في مصر قبل انهيار الإمبراطورية العثمانية. ويقدم عبد الوهاب عرضاً مركّزاً للرواية محافظاً على ما فيها من تناسب بين الأجزاء، وهو يُبرز «النموذجيّ» في «الفردي»، والقهرَ الذي يحافظ على الامتياز الأجنبي: فالبيوت الجميلة المتجاورة وحدائقها المسورة تحرسها كلابٌ مفترسة تبطش بمن تسوّل له نفسُه من الفلاحين المصريين انتهاكَ الخطوط المحرمة والحصول على أقل قدر من ثمار الأرض التي أصبحت ملكيتُها محاطةً بالتقديس. وهكذا تتواتر أخبار التناقضات الداخلية من عاصمة الإمبراطورية، وتزداد مقاومةُ الفلاحين ضراوةً حتى تبطش برموز القهر وتحتضر شخصيةٌ تجسِّد هذا القهرَ.

ويذهب صبري حافظ إلى أننا لا نتعرف على هذه الدورة التي تتغير فيها المواقعُ وتتبدل الأدوارُ من خلال التسلسل السببي للأحداث، وإنما عبر حساسية النقلات الشعرية التي تمزج بين الحسي والحلمي، بين الحقيقي والوهمي في نسيجٍ شفيفٍ قادرٍ على الإيحاء وخلق الأساطير.

---

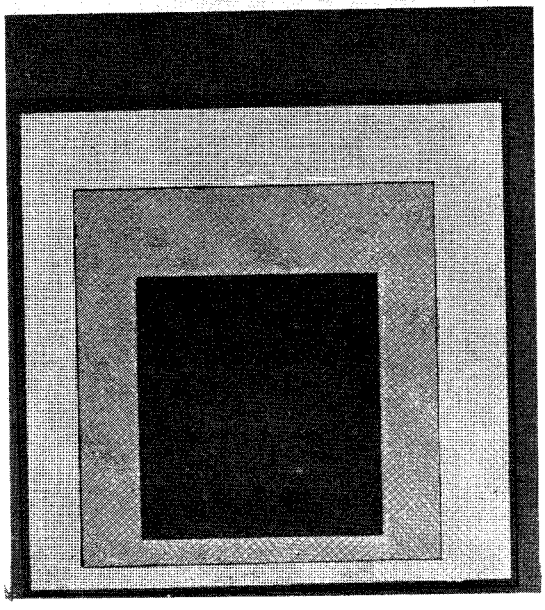
١ ـ Georg Lukacs: **Writer and Critic**. Merlin Press, London. 1970. pp 34 - 38

٢ ـ محمود عبد الوهاب: قراءة في ابداعات مصرية معاصرة. **كتابات نقدية**. الهيئة العامة لقصور الثقافة. يونيه ١٩٩٤ ص ٦٩ ـ ٧٦.

التاجر و النقاش

محمد البساطي

روايات الثقافة الجديدة



ولكنْ لن تجد أيُّ عدسةٍ مكبِّرة تتبع سطور الرواية خروجاً على السببية في تداعي أشياء هذه الشريحة الأجنبية الممتازة وعوالمها، أو على مناطق التجاور الكنائي الصارم في تصوير الأحداث والأفعال، أو على دلالتها الواقعية. فالرواية كُتبتْ في فترة تصاعد الخشية من الانفتاح والتبعية والامتيازات الأجنبية. وأما «العلاقة بين الحسي والحلمي، بين الحقيقي والوهمي» فلن نجدها إلا في صورةٍ شديدةِ الواقعية متمثلةً في أمنيات صاحب المقهى التركي، الثوري القديم المندمج في عالم الامتيازات الراهن، والذي لم يبق من ماضيه إلا إيماءاتٌ بالرأس تحيةً لصورة قائده السابق، وإلا تلهفُهُ على سماع أخبار تحقيق أمنياته.

وتلك الرواية «الواقعية التاريخية» ليس معناها العميقُ الحدوثِ [محصوراً] في فترة محددة من التاريخ. بل هي تستحضر ميلادَ أوضاعٍ جديدة (حركة مقاومة في مصر وفي عاصمة الإمبراطورية) وتصوِّرُ مساراً وقوةً دافعة في مصيرٍ لم يتشكل بعد. وهي تمثل تنوعاً في الخبرة والتجربة، ولا تأخذ مجتمعها كقضية مسلَّم بها هادئاً راسخاً، بل تواجه مجتمعاً بعيداً عن الثبات والرسوخ. وينتقل الاهتمام من خلال التدرجات وتعدد الألوان الى مصير المجتمع، والى مصير الانسان[1].

وإذا انتقلنا الى الرواية الأخرى **الأيام الصعبة** التي تدور أحداثها في ماض قريب قبيل ١٩٥٢، وجدنا صبري حافظ يواصل تأكيد أنّ شخصيات التّجار الصغار (الذين ينتمون إلى عالم البرجوازية الصغيرة النموذجي من حيث أوهام الصعود، فلا يصعد إلا عددٌ صغير ويتزايد عددُ الساقطين) تدور كثيرانِ السّواقي المغماةِ في فلكِ أسطورةٍ جهنمية خلقَتْها دون أن تدري وأحكمتْ خناقَها بإرادتها حول نفسها، وبصورةٍ أخرجتْ هذه الشخصيات من إطار النمطيّ الى آفاق الشعريّ والأسطوريّ، وجلبتْ إلى مدار الرواية بعض العناصر القدرية والأسطورية.

ولكنني أرى أنّ الأساطير التي تحكم واقعَ البرجوازية الصغيرة هي أساطير ايديولوجية عن صعود أصحاب الجدارة الذين يُحْسنون استخدامَ الفرص المتاحة، مقابل الانحدار الواقعي الإحصائي لمعظم الذين يتطلعون الى الأعالي. وليست «الأسطورة» هنا التي تعني الإيديولوجيةَ الوهميةَ لطبقةٍ اجتماعيةٍ في تخيلها لشروط حياتها الواقعية مرادفةً «للأسطورة» في تعريفها الأدبي، حيث تعني [هذه الأخيرة] **صيغةً حدسيةً للفهم الكوني تحوي في قصها** المتخيَّل حقائقَ عميقةً تعبِّر عن مواقف جمعية أو كانت جمعيةً من مسائل الوجود الجوهرية الكلية. والآن أصبحت مطاردةُ الأسطورة علامةً على الجودة، وعلى الحداثة؛ وهي بند متكرر في قوائم سمات الحداثة والحساسية الجديدة تُفرض فرضاً على الأعمال الفردية لروائي التجريب والتجديد.

وفي رواية **الأيام الصعبة** يرتبط اللهاثُ على سلّم الصعود لدى البرجوازية الصغيرةِ بسمةٍ نموذجية في أوضاع قطاع واسع من الناس ينتظرهم الإخفاقُ والجنون والضياع في عالم السوق الحرة الذي بدأ توسّعُهُ منذ السبعينات.

هل نحن إذن أمام رواية واقعية تقليدية في هذين العملين اللذين يسترجعان الماضي البعيد والقريب وصولاً الى دلالةٍ باقيةٍ عبر زمنيةٍ تتعلق بالتناقض بين الصغار والكبار في عالم القهر والجشع والامتياز؟ لقد كان «الواقع» عندما

---

١ - إبراهيم فتحي: **معجم المصطلحات الأدبية**. المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ١٩٨٦.

تحولت الواقعيةُ السرديةُ إلى قالبٍ متكررٍ صورةً جاهزة التُقطتْ من وجهة نظر رؤية الطبقة الوسطى، ولما جاءت الواقعيةُ السوفيتية أصبح الواقع كذلك صورةً متخيلةً نمطيةً لعلاقات ثابتة ولقوى معينة متماثلة تعمل في كل مكان بالطريقة نفسها لتغييره. فهناك صندوق للحلول الاجتماعية والسياسية تُفرض على واقع قياسي تقوم التفاصيلُ بتقديم أمثلة إيضاحية له. ولقد كانت تلك «الواقعية» تعمد إلى اختزال «الحقيقة» وتبسيطها وتشويهها وتقديم بديلٍ زائف لها؛ فالواقع [كما أراه] لامتناهٍ ويظل دائماً ينتظر الاكتشاف.

لقد كان البساطي في روايتيه الواقعيتين، التي تصور الأولى تدهورَ عالمٍ أرستقراطيةٍ أجنبية، وتُصوِّرُ الثانيةُ مأساةَ عالم التّجار الصغار وسكّان المناطق الوسطى بين القمة والقاع، يعيد اكتشاف «واقع آخر» في عينيته الملموسة دون استعانةٍ بمخططات فكريةٍ مستعارةٍ من الفهم المشترك أو من أيديولوجية سياسية. بل كان يحاول أن يسهم في خلقِ وعيٍ للإنسانية بذاتها، في اكتشاف جوهرِ الإنسان المتطور دائماً، وفي إبراز التناقض بين الجوهر الإنساني وبين وجوده في ربقة العلاقات الخانقة: التناقضِ بين طاقات الإنسان وقدراته الحسية والانفعالية والخيالية والفكرية وكل ما يكبّلها ويعوّقها، وإبراز تناقضات تطور الإنسانية في مراحلها المختلفة، ومآزقِ هذا التطور التراجيدية ومفارقاته الكوميدية. إن هذا الجانب الواضح في تصوير البساطي يختلط عند الكثيرين بكلمة «الأسطورة» التي تشير إلى بعد لازمنيٍ خارج التاريخ.

أما الجانب الشعري في هاتين الروايتين فيتمثل عند البساطي في وجود الأشياء وجوداً كثيفاً في علاقتها بالشخصيات، وفي تصوير المكان (المقهى، الطريق، المزرعة، البيوت) باعتباره أرضَ معركةٍ بين أطراف متصارعة، وساحةً لتكشُّف العلاقات الإنسانية. فالوصف التفصيلي المحايد للأشياء والأماكن يختار تلك الأشياءَ وتلك الأماكن التي لها وظيفةٌ في شبكة المصائر الإنسانية؛ وهذا ما يضفي على الأوصاف طابعها الشعريَّ العميقَ الذي يتجاوز الأبنية الشعرية البلاغةِ أو اللغوية. فهنا شعرية تتحقق داخل السرد «الكنائي» الذي تتصف به كتابةُ البساطي.

ولكنْ ماذا أضاف البساطي من عناصر مغايرة للسرد الواقعي الذي أصبح تقليدياً على الرغم من أن الإحالة في روايتيه الواقعيتين تعود إلى مجال تاريخي محدد؟

إنّ الراوي عنده لم يعد يجسّد الايديولوجيّة السائدة أو الفهم المشترك، بل هو ـ بكلمات البساطي في حديثٍ له ـ راوٍ يتيح فرصة الرؤية عن بُعْدٍ، ويتيح التأمل. فالكتّاب أصبحوا يحسّون في لحظتهم المعاصرة أنهم يراقبون ويلاحظون فحسب، وهم يقفون على الضفة الأخرى غيرَ مشاركين أو فاعلين، وهم يرفضون أيضاً كلَّ ما يحدث، وليست لهم فاعلية أو قدرة على تحريك الأحداث. وهم يشبهون في ذلك المواطن العادي الذي لم يعد له دور يُذْكر؛ فالأحداث تمر به ويستقبل تأثيرَها في تبلُّدٍ ودون انفعال.

لكنَّ الراوي المحايد الذي يتضخم لديه دورُ الوصف بالنسبة للسرد عند البساطي لا يقع في الخطيئة التي ينسبها لوكاش في مقاله الشهير «عن السرد أو الوصف» إلى المنهج الوصفي عموماً. فهذا الوصف المحايد ـ عند البساطي ـ يَفْصل الأشياءَ عن وضعها ودلالتها في سرد الايديولوجية السائدة، وفي قصتها عن العالم المعاصر، كما ينزع عنها الألفةَ الخادعة ويصوِّرها كما لو كان يراها للمرة الأولى. فالراوي المضمر يرفض الانطلاقَ من موقفٍ محدد، ويحيط الأشياء والأحداث بالتساؤل، ويدع الموقف لينبثق من العلاقات داخل العمل منساباً في أجزائه المختلفة.

ونجد أنّ دورَ الراوي قد انتقل من كلية المعرفة إلى كونه راوياً داخل السرد نفسه، يقدم كلَّ شيء وكأنّ وجهة النظر هي وجهة نظر الأشياء والأفعال ذاتها. ولذلك تتعدد المنظورات، ولكنها تقدم معطياتٍ قابلةً للتكامل في تشابكٍ حافلٍ بالدلالات.

فهذا الراوي الذي يريد أن يحكي حكاية الواقع في حقيقتها المفترضة يطرح مسلّماتٍ كثيرةً للتساؤل، ويرفض التصورات المعلّبةَ، ولكنه لا يصل الى نزعة لاأدرية ترى أنّ العالم والإنسان غير قابلين للمعرفة. إنّ البساطي لا يحاكي مسلّماتٍ مزعومةً للحداثة في طبيعة الوجود الإنساني والمعرفة الإنسانية، كما أن الراوي غير التقليدي عنده يومئ إلى معنًى مّا يربط بين عناصر الحكي المتناثرة بين مستويات متعددة.

وننتقل إلى رؤية أخرى للتجريب عند البساطي هي رؤية الناقد فاروق عبد القادر التي ترى في البساطي كاتباً هامساً لا يرفع اللافتات أو يصرخ بالشعارات، بل ينصرف إلى رصد التفاصيل ومتابعتها. فهو أقرب الى أن يكون محايداً، لكنّ الدمع يفضح صاحبه، والتفاصيل المنتقاة تشفّ عن وجه الكاتب الرقيق الهامس على الرغم من أنه يبدو كمن لا يدعو الى شيء، أو يستنكر شيئاً، بل هو ممعن في حياده دون خطابية أو تزييف أو افتعال[1]. وقد يكون الحياد ـ عند الناقد ـ وجهاً للانخراط الانفعالي العميق بطريقة مقنعة للابتعاد

١ ـ فاروق عبد القادر: «للإبداع فقط»، روز اليوسف، عدد ١٩٩٣/٨/٢٣.

عن العاطفية المسرفة.

بعد ذلك ندخل في حوارٍ مع الناقد د. شاكر عبد الحميد حول البعد الرمزي في عالم محمد البساطي الروائي وخصوصاً في أول رواية له، وهي **التاجر والنقاش** الصادرة عام ١٩٧٦، وآخر رواية له وهي **صخب البحيرة** الصادرة عام ١٩٩٤. والناقد يرى أنّ أعمال البساطي تتميز بالعديد من المتاهات المكانية التي تشمل على طُرقٍ متشابكة ومغارات وقنوات وأشجار متشابكة وجبال وممرات مائية وغير ذلك من المسارات الغامضة الملتبسة. كما تمتلئ بالمتاهات السيكولوجية حين تقع الشخصيات في الحيرة والشك، ولا تجد طريقاً مميزاً تسلكه ولا ضوءاً هادياً تسير على نوره. وترتبط المتاهةُ بالمصائر الغامضة التي تواجهها الشخصياتُ في أعمال البساطي. ويرى الناقد أنّ أعمال البساطي تزخر بالبُلَهاء والحمقى والمجانين والذين أصابتهم اللوثات، كما تزخر بالهامشيين. أما الشخصيات العادية التي تحلم وتتمنى فستؤدي بها أحلامُها وأمنياتها إلى أن تدخل المتاهة وتواجه مصائر غامضة. فعالم البساطي متطابق مع رمزية المتاهة اتي تحكمه وتوجّه السردَ فيه وترشد توقعاتِ القراءة[١].

ولا شك في أنّ القراءة الدقيقة لروايات البساطي ولعالمه عموماً ستكشف أنه يقوم بنزع الألفة عن العالم وعما يدور فيه. فالعالم غامضٌ لا يُعطي نفسه بوضوح للتفسيرات الواقعية والتصورات المألوفة. كما أنّ كثيراً من شخصياته تتميز بدرجةٍ ما من غرابة الأطوار، ولذلك ترى العالم بعيون قد نزعت عنها غمامةَ الفهم المشترك، تمكّن الشخصيات من اختراق القيم السائدة وانتهاج مسارات تتميز مثلها بالغرابة، وتطرح فكرةَ الواقع على المناقشة، وتحيط المعاني الرائجة للحياة بالتساؤل. ولكنّ هل يصل ذلك الى اعتبار المتاهة طبيعةً نهائيةً للكون، والمصيرِ الغامضِ قدراً مكتوباً على الإنسان في عالم البساطي؟ إنّ المتاهة هي إحدى الاستعارات الكلية التي ترتبط بتفاصيل المشهد والمصير في روايات كاتبنا، وهي استعارة تضيء بعضَ الجوانب ولكنها تعجز عن أن تستوعب العالم الروائي. فليس هذا العالم تجسيداً لطرزٍ حتميةِ التكرار أو لنماذج أصلية لازمنيةٍ على البساطي أن يملأ خاناتها الجاهزة بالتفاصيل الجزئية التي تبثّ فيها الحياة.

ونعود الى الناقد شاكر عبد الحميد الذي نراه يقدم دراسة تفصيلية «للمتاهة»، لكلّ متاهةٍ من الناحية النظرية المجردة. فالمتاهة في رمزيتها غالباً ما تشير الى العودة الى المركز، الى الفردوس المفقود، بعد عديد من المحن والمحاولات والاختبارات، وهي ترتبط بالميلاد والموت وبطقوس المرور من الدنس الى التطهير، ومن الضياع الى المعرفة. بيد أنّنا نلمس في تحديد الدكتور شاكر عموميةً تجعل موضوعة المتاهة عنصراً جوهرياً لأيّ جهدٍ إنسانيٍ هادفٍ لا بدّ أن يمر بطرق متشعبة ومصاعب شديدة وأنواع من الحيرة قبل أن يصل الى الهدف وتصير كلُّ متاهة في أيّ عملٍ مماثلةً للمتاهة في كل الأعمال.

ولما كانت تجربةُ صعود الجبل مهمةً في رواية **التاجر والنقاش** فإنّ الناقد المذكور يستفيض في شرح رمزية الجبل - أيّ جبل: فهو مركز العالم، وهو مكانُ تجمُّع صخور الأرض ورمالها وسحب السماء وبخارها، يرتبط بالصعود والسمو والهبوط والسقوط مكانُ الخلاص والتواصل مع اللّه، ومكانُ تجسيد الحياة والقوى الكونية، صخورُهُ هي عظامُ قوة الحياة، ومجاري المياه فوقه هي دماءُ الحياة، والحياةُ الخضراء (الأعشاب والأشجار) التي تنمو عليه هي شعر الحياة، والسحبُ تنفُّسُها (شهيقها وزفيرها). ويزخر الجبل بالاستمرارية والخلود والصلابة والثبات، وترتبط قمتُهُ بالشمس والأمطار والرعد والبرق، وبالنار والماء والهواء والتراب التي هي عناصر الحياة الأساسية الأربعة في ميثولوجيا العالم. أما الصخور بشكل عام فترمز إلى الثبات والاستقرار والملاذ الذي يلجأ الإنسان اليه، وإلى القوة، والى ذات الإنسان الأصلية أيضاً. فلكل مفردات المشهد دلالةٌ رمزية جاهزة عند شاكر عبد الحميد، وتلك الدلالة ليست مستمدة من الخصائص النوعية لـ **التاجر والنقاش** أو من كلية العمل، بل هي دلالةٌ اختزالية تُهمل الفروقَ الثقافية والتاريخية وتَنْهل مباشرةً وعلى نحوٍ تأمليٍّ من عناصر جوهرية مفترضة في التجربة الإنسانية الشاملة.

وإذا عدنا إلى الرواية وجدناها تبدأ بوصفٍ شبهٍ هندسيّ للمكان: فبيوت البلدة صغيرة واطئة تتناثر بامتداد شاطئ النهر والترعة، فبدتْ أشبهَ بضلعيْ مثلث، ومن الجهة الأخرى كان الجبل يشكل القاعدة العريضة للمثلث، حيث يمتد هائلاً ليحجب الصحراء وراءه (ص ٧). وهذا الوصف «المحايد» يندرج في إطارٍ عامٍ للقص ستتفرع منه حكاياتٌ جانبية متعددة تتميز بتنوعٍ شديد وبتشابك يغطّي مساحاتٍ واسعةً من المعنى. ولكنّ الإطار هو إطار العلاقة مع غزاة غرباء تسميهم الرواية بدواً، يأتون مع بداية الليل من الصحراء، وفي الليالي العاصفة، يسحبون جيادهم ويصعدون الجبل.

١ - د. شاكر عبد الحميد: «المتاهة والمصير الغامض»، مجلة **الثقافة الجديدة**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أكتوبر ص ٣٦ - ٥١.

إنهم يمثلون العدوان، (كتبت الرواية في أعقاب عدوان ١٩٦٧ وظلاله الكثيفة). ويدور الحديثُ في البلدة عن معاودة الغزاة هجومَهُم وتتوالد الأخبار عن مجيئهم وتحرُّكِهم فوق جسد الصخرة العملاقة. وكان التاجر مليئاً بالهواجس عن الغزاة وعن الأغراب عموماً، يحاول صعود الجبل للتأكد من الشائعات: ترى متى يجيئون؟ الليلة أم الليلة القادمة؟ وتحكي الرواية عن بعض الذين «رتّبوا أمورهم». أما الخفراء فلا يراهم أحد.

وتحفل الرواية بحكاياتٍ عن الجبل قبل ترويضه، قبل أن يجري الناس فوقه ويمرحوا. أما الآن فقد أصبح مثلَ فرسٍ شدُّوها أخيراً للعربة. فالجبل ليس مجرد رمز أسطوري، بل هو مشتبك بالفعل الإنساني، على الرغم من أن المخيلة الشعبية الجمعية تضفي على الطبيعة كلها عناصر من التشبيه الإنساني، وتخلق كائناتٍ خرافيةً متمثلة في أنواع من الجن كانت قديماً تعشش في الجبل، وكانت تلك المخيلة ترصد الغزاة وتعتبرهم مزوَّدين بأنواع خاصة من التمائم والأحجبة، كما تعتبرهم قادرين على فهم كلام الجن...

ولن نطيل، فنحن أمام حكايةِ إطارٍ، وحكاياتٍ متفرعة عن الإطار، والإطار عن الغزو. أما الحكايات فهي عن العلاقات بين الناس، وبينهم وبين السلطة، وعن موقفهم من القيم الجمعية الموروثة التي تضمحل، دون أن تنتهي الأساطيرُ التي ينسجها الخيالُ الشعبي في تعليقه على الأحداث. ويسرد الكاتب الكثير من الأساطير على لسان أهل البلدة، وهي متمشية مع عقليتهم، وتُعتبر جزءاً من ملامح تكوينهم النفسي. ولكنه يسردها من مسافة؛ فالراوي الضمني لا يقدمها كجزء من منظوره هو الى العالم.

وقد تكون البلدة وحكاياتها مجازاً تصويرياً لوضع شامل، قومي أو انساني عام يتميز بالطابع الانتقالي بين الجمعية التقليدية والفردية البازغة، ويواجه تهديداً خارجياً. وسنرى بعد ترويض الجبل، بعد صعود الثلاثة الذين ماتوا وظلوا أحياء في المخيلة الشعبية، أنّ أحداً لم يعد يسمع شيئاً عن الغزاة. لقد أحاط الإطارُ بما فيه من انقلاب للأوضاع بالحكايات الفرعية.

وكانت بنية الحكاية التقليدية تقوم على بطل يحاول أن يسد نقصاً أو يعيد التوازن الى اختلال بفضل معاونٍ أو مساعد. ولكن الحكايات الفرعية في **التاجر والنقاش** اعتمدتْ على المعاون دون الوصول الى تحقيق الهدف. فالشخصيات الشجاعة الخيرة ماتت جميعاً، ولكنّ تضحياتها ومعاني علاقة الصداقة بين التاجر والنقاش لم تضع عبثاً. إنّ إعادة التوازن بعد الاختلال تتعلق بالإطار لا بالحكايات الفرعية التي تتولد بعضها من بعض، والتي تنتهج منهجاً عكسياً، إلا أنه يتواشج في تركيب أعلى ليقدم صورة مجازية مكتملة.

وإذا كانت الحكايات الفرعية تفترض زمناً دائرياً، لا يسير في خط مستقيم، بل يقوم على التكرار، على تعاقبٍ دوريٍّ لليل والنهار والفصول وضروب الفعل، فإنّ الإطار ـ رغم الجو الأسطوري المحيط بالحكايات ـ يتبع الزمن البروميثيوسي الصاعد إلى الأمام، المعبِّرِ عن الفاعلية والإنجاز.

ونلاحظ أنّ كل حكاية من الحكايات تضم شذوراً من الحكايات تحكي حتى نقطة معينة، ثم يتتبع الحكي شذرة أخرى تُحكى من أولها، ويعود القصُّ لمتابعة الشذرة الأولى وتنميتها، أو العودة بها إلى الوراء، أو الى طريق مسدود (مثل حكاية الرجل وامرأتيه أو حكاية المرأة والرجلين). لذلك نجد أنّ تجريب استلهام الموروث السردي عند البساطي يؤدِّي الى شبكة من خيوط القص تكشف عن الوعي الجمعي والذاكرة الجمعية بكل ما يستقر فيها من أساطير، على الرغم من الطريقة الممزقة في الترتيب؛ فالبساطي لا يقدم حبكةً أساسياً بوصفها تنظيماً متسلسلاً، بل يعمد الى تفرُّعٍ كاشف.

وهذه البنية السردية القائمة على تعدد الحكايات التي قد يكون لبعضها ما يشبه الاستقلال، تطرح للمناقشة فكرةَ النوع الروائي، وتقدم خروجاً على مواضعات الرواية التقليدية. فنحن لسنا إزاء مجموعة من القصص القصيرة التي تشترك في المكان أو في بعض الشخصيات، بل نحن إزاء تشابكٍ مجدولٍ من خيوط ذات بؤر متعددة للالتقاء. وليس الإطار السردي خارجياً بالنسبة للحكايات الفرعية بل يغوص داخل هذه الحكايات ويلتحم بها، بدلاً من أن يكون مركزاً للتفرع والتوليد فحسب كما كانت الحال في **ألف ليلة وليلة**.

وبالإضافة الى هذه السمة نلتقي في **التاجر والنقاش** وفي **صخب البحيرة** وفي **بيوت وراء الأشجار** وأعمال البساطي عموماً، بأزواج من الشخصات، بثنائيات تلعب دوراً مهماً متميزاً باعتبارها ثنائيات بدلاً من الشخصية الفردية أو «المونادة» المتميزة بوحدتها الذاتية التي لا تستمدها من علاقة مشتركة. عند البساطي، تعالَج الشخصيتان معاً معالجةً ترادفية؛ فهما تجدِّفان معاً في قارب واحد. وهي علاقة تختلف عن ثنائيات العشّاق أو الأقارب؛ فهي علاقةُ زمالةٍ تكافليةٍ، ذات جماعية تتألف من اثنين فحسب، كلٌّ منهما مضاعَفٌ في الآخر، يعكس جانباً أساسياً فيه، وكأنه منقسم عن هذا الآخر. وهذا الثنائي عند البساطي يختلف كذلك عن دون كيشوت وسانكوپانزا، أو هام وكلوف عند بيكيت؛ فهو نابع من طبيعة التجربة التي تؤسس عالم البساطي. إنّ الثنائي هو محطة أو استراحة في منتصف الطريق: بين

الذات الفردية البازغة في المجتمع الحديث ـ والتي قامت الرواية كنوع أدبي عليها ـ وبين روابطها الجمعية التقليدية السابقة في السرد التراثي. فالشخصيتان في الثنائي ليستا ذاتين مستقلتين، كلٌّ منهما مكتفيةٌ بنفسها، بل شريكتان تستند كلٌّ منهما على الأخرى، دون أن تكون العلاقةُ علاقةَ تبعيةٍ بين قائد ومقود. وينتمي هذا الثنائي الى تشكيلاتِ منتصفِ الطريق حينما تكون العلاقاتُ الجمعية مضمحلةً دون أن تزول، وتكون الفرديةُ ناشئةً في أحضانها المتداعية.

وبعد هذا المنعطف الطويل نصل الى رواية **صخب البحيرة** حيث ينسج البساطي أسطورته بمعناها الخاص. ويرى شاكر عبد الحميد الروايةَ من خلال الدلالة الرمزية للماء: فهو مصدر ومستقر كل الأشياء في العالم وهو الشكل الأول غير المتمايز وغير المتحقق من المادة، وكل المياه ترمز للأم العظيمة وترتبط بالولادة؛ والمياه مبدأ أنثوي يرتبط برحم الأرض وترتبط حركته بحركة الدم في العروق. كما أنّ البحيرة مبدأٌ أنثويٌّ رطبٌ ومكانُ سكنى القوى الأنثوية السحرية، وهي ترتبط بالخوف والأشباح. والبشر على شاطئها هامشيون يعيشون حياة أقرب الى البدائية.

وبصرف النظر عن العمومية الرمزية، فإنّ الناقد مصيب في رؤيته لشخصيات الرواية التي تظل رغم هامشيتها تحلم دوماً بما هو أسمى وأرقى وأكثر إنسانية داخل المتاهة والمصير الغامض.

والحقيقة أننا سنجد في تلك الرواية، كما في أعمال البساطي عادة، تلك المفارقةَ بين سطح وقائعي وصفي قائم على الحذف والاقتضاب والصمت، وبُعْدٍ مجازي يقترب من أن يكون أسطورياً ـ بمعنى غير المعنى الذي يقصده شاكر عبد الحميد. فالأسطورة هنا ليست صيغة جديدة من قائمة الميثولوجيا المحفوظة المقننة التي أصبحت نوعاً من الأزياء الشائعة في الكتابة الروائية، بل هي كشفٌ جديدٌ وبناءٌ جديدٌ للوضع البشري وللشخصية الانسانية داخله في عالم اليوم. فالتركيز هنا هو على الشخصيات التي تعبِّر في أيامنا عن مصير الإنسان ومستقبله، وعن التمرد ضد السوقية والبشاعة. إن **صخب البحيرة** تقدِّم من خلال حكاياتها المتشعبة كلاً متسقاً نسبياً من الصور الرمزية والمعاني المتخيلة التي تحكم العلاقة بين الناس وشروط حياتهم. وتلك الحياة في الرواية مختزَلةٌ إلى أشد جوانبها أساسيةً وإلى أشد دوافعها جوهريةً: الميلاد الموت، النضج الشيخوخة، العزلة الانتماء، العمل الجنس، المعرفة الصحبة. كما تقترب الشخصيات من أن تكون نماذج أصلية.

فالأسطورة العصرية في تلك الرواية هي كيف يستطيع الزائدون عن الحاجة، المقذوف بهم الى الهامش، أن يحوِّلوا أنفسهم الى ذوات فاعلة، وأن يحققوا قدراً من المشاركة والمعنى والانتماء والإبداع. ومن هذه المواد العادية يصنع البساطي أسطورته على الرغم من أنّ روايته تدور في الأماكن المخصصة للشعر، حيث الطبيعة والبحر والبحيرة والسماء والنجوم والزورق والعاصفة. فهو لا يبحث عن حوريات ولا جَنيات، ولا عن توازٍ مع الموضوعات الأسطورية الجاهزة. وسنرى عنده صياداً عجوزاً يبني مأوى ويؤثِّثه لامرأة وطفليها، ويقوم في صيده بعمل حر منعتق من قسريات السوق ومن الاغتراب، باحثاً عن الصحبة وعن جعل حياته وحياة الآخرين أكثر بهجة وجمالاً.

ومن الملاحظ أن معظم روايات البساطي قصيرة، ولن نعثر فيها على ما نجده في الرواية التقليدية المطوّلة عادةً من اتساع الموضوع المصوَّر، وشمول الحياة الممثلة، ولا على رصدٍ لشبكة العلاقات والتناقضات الاجتماعية عند شريحة معينة، ولا على تكوينها وتطورها، كما هي الحال في الرواية القصيرة العالمية كشكل قائم بذاته تمثله أفضل تمثيلٍ روايةُ **العجوز والبحر** لهيمنجواي. ويصوِّر البساطي في **صخب البحيرة** الجهدَ المبذولَ لإنقاذ الطابع الإنساني بمعزلٍ عن النسيج الاجتماعي المباشر الذي أصبح مشوَّهاً، وبمعزل عن التفاصيل الممتدة، باستثناء تلك التي تنعكس أصداؤها على أعمق الدوافع الإنسانية. ولن نجد في الرواية إلاّ الاستجابات اللصيقة بنواةٍ ذات طابع إنساني بارز. فهنا نلتقي بالإنسان في مواجهة مصيره ومعنى حياته، حينما تأخذ العلاقاتُ الاجتماعية شكلاً طبيعياً رمزياً في البحر والعاصفة، وحيث لا يبقى من خريطة السلوك إلا الأوضاع الأساسية. وعلى هذا نلتقي في القسم الثاني من الرواية بعد الصياد العجوز بجمعة وامرأته اللذين يخرجان أيام النوة لالتقاط الأشياء موضوع التملك التي يقذفها البحر، فيصبح البيت مكدَّساً بأشياء عجيبة. وسيحمل لهما البحرُ بقايا طرائق حياة وأزياء وتاريخ كائنات بشرية عاشت في الماضي وتعيش في الحاضر. ويتحول الرجلُ جامعُ القمامة الى محاكاة بدائية لمنقِّبٍ أثري، ويتحول بيته الى متحف، كما تلتفّ امرأتهُ بملابس مختلفة الطرز فتتراكم العصور فوق جلدها. وهكذا تنبثق شخصيةٌ جديدة من الرجل الذي كان العمل الشاق قد استعبده وأمرضه، وهي شخصيةُ فنّانٍ يتخطى المنفعة والربح؛ فمعظم ما يجمعه من أشياء بلا فائدة عملية، ولكنه يستمتع بإقامة علاقات مع عوالم انقرضتْ، دون أن ينقرض معها معنى حياتها وكونِها مرحلةً باقية في ذاكرة الإنسانية.

وفي القسم الثالث ينبثق «فيلسوفان» من إهاب صديقين

هامشيين، وسيهيم الفيلسوفان كما هام الفنان قبلهما على غير هدى وينتهون جميعاً بالموت كما حدث في **التاجر والنقاش**. ولكن الرواية في مواجهة ذلك الموت تشير الى أن الحياة الإنسانية الشاملة تحتضن الموت الفردي وتواصل النمو على الرغم من التعاسة والإخفاق والألم.

وننتقل الى دراستين عميقتين للناقد حسين حمودة تتناولان روايتي البساطي **صخب البحيرة**[1] **وبيوت وراء الأشجار**[2]. فهو يرى في «مراوحات البحيرة» أن العالم الواضح قد يغدو عالماً بينياً متحركاً بين مراوحات متنوعة، وواقعاً بين الضوء والظل. وتُبنى الرواية عنده على جدل العادي والاستثنائي، الأليف والمضاد للألفة، ويتجسد عالم الرواية من سكون البحيرة وصخبها بكل وقائعه وشخوصه وبالأسئلة التي تراود هذه الشخوصَ وتدفعها الى الانقطاع عن مسارات حيواتها السابقة والانتهاء الى مصائر لم تكن متوقعة. ويواصل الناقدُ الحديثَ عن تمحور هذا العالم حول ثنائيات متعددة ومتنوعة تبدأ ولا تنتهي: من قبيل مراوحة السرمدي والزائل، الثابت والمتغير، الكلّي والجزئي، الحشد والفرد، والمتعين والمبهم. كما يواصل الحديث عن الرواي الذي يراه راوياً أزلياً لا ينتمي إلى حاضر بعينه ولا ينتمي - من حيث المنظور الروائي - إلى شخصية بعينها؛ فهو عينٌ تطالع كلَّ الأزمنة وكلَّ الأماكن، وتنتقل بين دواخل وخوارج شخصيات متعددة. ويعتبر الناقد هذا الراوي متمثلاً أيضاً الصوتَ الجمعيَّ، ناطقاً باسمه، منتمياً الى الجماعة غير المحددة الباقية التي تقاوم التغير.

ويواصل حسين حمودة رصده فيكشف في **بيوت وراء الأشجار** عن أسلوبية زمنية تحتفي بالراسخ الثابت المتكرر ولا تهتم بالتوقف عند التغيّر الذي يَعْبر مرة وينقضي؛ فهنا تكريس للمشترك والجمعي.

ولا جدال في أن عالم البساطي يحوي هذه السمة، ولكنه لا يقف عند صيغ: «عادةً» و«كلَّ صباح» و«دائماً» و«كلَّ مرة» التي تُفصح عن استمرار وثباتِ عالم تسيطر عليه العادة. فمن الممكن أن نستنتج صيغاً كثيرة حافلة بـ «فجأةً» و«بغتةً» و«على غير توقُّع» حتى إذا لم تُذْكَرْ حرفياً؛ فعالم الرواية، وخصوصاً فيما يتعلق بالصلة بين الزوجة وطالب الآداب يشير الى انبثاق المفاجئ ذي الطابع الفردي العميق. فعالم البساطي عالم انتقالي ليست الفردية فيه استثناء عابراً.

ومن ناحية أخرى، يُبرز الناقد في نظرةٍ كاشفةٍ القصَّ التفريعيَّ (القص داخل القص، والحكاية داخل الحكاية) الذي تتماس به الروايةُ مع موروث قصصي. ويذهب الناقد الى أن هذا الاحتفاء بما هو جانبي - [وهو احتفاءٌ] يبدو إدخالاً لنتوءات غريبة على جسم الرواية - هو في حقيقته علامةٌ على إحلالِ بناءٍ فنيٍّ جديدٍ يسأل ويتساءل عن المركز والأطراف؛ فهما يتبادلان المواقع في تركيز الاهتمام. ولكنني أرى أنّ البساطي الذي يعمد الى كسر قواعد المنظور ورفض زاوية الرؤية المنتمية الى مجتمع البلدة لا يفوته - خلافاً لما ذهب اليه حسين حمودة - أن يقدِّم منظوره الخاص الذي يحدد بوضوح المركزَ والأطرافَ في كل التفريعات الحكائية وتغاير مواقعِ الراوي. فنحن إزاء مفارقة أساسية يومئ إليها السردُ تحت الغطاء الكثيف من المراوغة. فحادثة الشرف من وجهة نظر القيم الجماعية التي لا يغسلها إلا الدمُ لم تقع أصلاً من منظور المؤلف الضمني؛ فالعلاقة بين زوجة الجزار وطالب الآداب، كما تشير مقاطعُ كثيرةٌ، علاقةٌ رومانسية نابعةٌ من حاجة الطرفين العميقة الضاربة الجذور في تاريخ كل منهما؛ فما من خيانة بالمعنى التقليدي، وما من إثمٍ وراء اللقاءات الليلة المستترة.

إننا نجد في المركز التناقضَ بين الجزّار وزوجته وعمليات استرجاعِ مبرراتِ هذا التناقض: ابتداءً من ماضي الزوجة وخطبتها في بور سعيد لقوّادٍ مروراً بتجربة التهجير العاتي المذلة التي فقدتْ فيها عذريتها، وانتهاءً بغلظة الزوج وافتقادِهِ الرّقةَ والثقافةَ. إنّ الراوي يقدم لنا كل مبررات التعاطف مع الزوجة «الآثمة» في مواجهة مسلّماتِ النظرة التقليدية. وبالإضافة الى ذلك تكشف الحكاياتُ الفرعية، مثل حكاية أخت الزوج المنتقمة للشرف، عن ظلِّ للمركز يتمثل في وضاعةِ دوافعِ تلك الأخت. فهذه الحكايات الفرعية تتشعب عن إطارٍ يحدّد المواقع النسبية لكل طرف من الأطراف ولعلاقةِ كلٍّ منها بالمركز من زاوية المؤلف الضمنية. كما يكشف السردُ بوضوح عن تقسيم الشخصيات الى أساسية وثانوية. ويرتبط هذا المركزُ بالدور البنائيّ للمفارقة على طول الرواية؛ فالزوج لا يعي طبيعة الموقف، والأبرياء مطاردون، وفي النهاية ينقلب الوضع ويموت المنتقم وتظل الزوجة - موضوع الانتقام - على قيد الحياة.

إنّ عالم البساطي الغني يتّسع لقراءاتٍ متعددة تتصارع في بعض النقاط وتلتقي في نقاط أخرى، ولكنها لا تستنفد ما في هذا العالم من تجريب وتجديد.

القاهرة

---

١ - حسين حمودة: «مراوحات البحيرة»، **الثقافة الجديدة**، مصدر سابق.

٢ - حسين حمودة: «العالم الموروث في تراتب جديد». **ابداع**، القاهرة، أكتوبر ١٩٩٣.