

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

وحدة النص في مجموعة عسل الشمس

أ.د. أحمد يوسف علي

أستاذ النقد الأدبي

وكيل كلية الآداب - جامعة الزقازيق

المؤتمر الدولي الأول
السرديات في الأدب والعلوم الإنسانية
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
جامعة قناة السويس
٢٩ - ٣١ مارس ٢٠٠٨ م

(إضاءة)

هذه الإضاءة أعدها إضاءة ضرورية لأمرين أولهما : أن دراستي لمجموعة " غسل الشمس " هي دراسة في بناء النص ودلالاته لم تتجه إلى الحديث ونصوص أدبية أخرى كتبها فؤاد قنديل ، ولا اتجهت إلى الحديث عما نسميه سيرة النص والمؤلف ، ومن ثم لزم أن تكون هذه الإضاءة ضرورية للإشارة إلى إنجازات الكاتب الأخرى في هذا السياق . وثانيهما: أن فؤاد قنديل لم أكتب عنه ولا عن سيرته في هذه الدراسة . ومن ثم كان ضرورياً أن نشير إليه إشارة عابرة .

والكاتب هو أحد الكتاب المرموقين في كتابة القصة القصيرة والرواية في مصر ، وله إسهام معروف في الكتابة عن أحد أكبر أعلام النقد العربي المعاصر ، أقصد الدكتور / محمد مندور ، هذا فضلاً عن مشاركاته التي لا تجد في تيار الثقافة المصرية والعربية منذ ما يزيد على خمسة وثلاثين عاماً .

وعرفنا لفؤاد قنديل في القصة القصيرة عدة مجموعات قصصية صدرت بالترتيب الزمني هي : " عقدة النساء ١٩٧٨م " . " كلام الليل ١٩٧٩م " . " العجز ٨٣ " . " غسل الشمس ١٩٩٠م " إصدار الهيئة العامة للكتاب . " شذو البلايل والكبرياء ١٩٩٥م " . " الغندورة ١٩٩٦م " . " زهرة البستان ١٩٩٩م " . " قناديل ٢٠٠٣م " .

أما إنتاجه الروائي فمتنوع وهو حتى الآن " الناب الأزرق ١٩٧٩م " . " أشجان ١٩٨٠م " . " السقف ١٩٨٤م " . " عشق الأخرس ١٩٨٦م " . " شفيقة وسرها البائع ١٩٨٦م " . " موسم العنف الجميل ١٩٨٧م " . " عصر واوا ١٩٩٣م " . " بذور الغواية ١٩٩٤م " . " روح محبات ١٩٩٧م " . " حكمة العائلة المجنونة ٢٠٠٠م " . " الحمامة البرية ٢٠٠٣م " . " قبلة الحياة ٢٠٠٤م " . " أبقى الباب مفتوحاً ٢٠٠٥م " . " كسبان حنة ٢٠٠٦م " .

ويبدو أن غزارة هذا الإنتاج المتنوع وتدفعه مغربة إغراء واضحاً لأفلام كثير من النقاد من أمثال صبري حافظ ، وشكري عياد وغيرهما ، فكتبوا عنه وكانت كتابتي عن " غسل الشمس " بسبب ما مثلته لي من إغراء ودهشة جعلاني معترفاً بهذه الكتابة التي تمثل رؤيتي دون التقييد بضاف سابقة . وإذا كان كل عمل هو نتاج صاحبه بالضرورة ، فإن هذه الإضاءة جاءت مادتها من مساعدة الدكتور إبراهيم عبد العزيز الذي حرص على توفير تصنيف الكاتب بتواريخه التي أشرنا إليها . ونسأل الله أن ينفعنا وينفعه بما نقدم . والله من وراء القصد .

" **عسل الشمس** " نص أدبي ينتمي إلى فن القصة القصيرة ، ويتكون من تسع وحدات ، تتباين طولاً وقصراً ، وابتعاداً واقتراباً من حيث ما تطرحه وحداتها من رؤى ، ومن حيث تاريخ النشر ، أما الطول والقصر فقد تعمد الكاتب أن يجعل " ليلة يهودية " — وهي أطول هذه الوحدات — الوحدة القصصية التي تنتهي بها هذه المجموعة ، " وآثر أن يجعل سيرة بهانة " أمنيات بهانة — عصر بهانة — ابن بهانة " وحدات ثلاثة تصدر " عسل الشمس " بالترتيب ، ثم اتجه بعد ذلك إلى " الحزن — الحل الأخير — فرح التراب " ليجعل هذه الوحدات بلغة العرويين " حشواً " ، وأقصد بـ " الحشو " التفعيلات العروضية من بحر ما التي تقع بين الضرب والعروض ، ومن ثم لا أقصد المعنى الدارج أو الشائع . وبعد ذلك " دس " وقائع المشهد المثير " دساً " ، وجعل من تفعيلات الحشو علماً للمجموعة " عسل الشمس " .

والمأمل في هذا البناء الترتيبي ، يجد أنه لم يأت عفواً ولا فرضته ضرورة النشر والطباعة ، بل فرضته ضرورة فكرية وجمالية ، فأما الضرورة الجمالية فيمكن أن تلاحظ في هذه المجموعة أنك أمام بيت من أبيات الشعر التقليدي ، فله صدر ، وحشو ، وعجز ، وله من حيث النغم ترصيع وتصريع وقافية موحدة ، ولا يخلو كل ذلك من قصد إلى التأثير الجمالي المرتبط بأحداث الإثارة ، وتبديل الحالة النفسية للمتلقى من المعتاد إلى كسره ومن المؤلف إلى الشك فيه أو تعديله .

وتتمثل الضرورة الفكرية في إعطاء القارئ انطباعاً قوياً عن البنية القصصية المتجسدة في الزمان والمكان اللذين تدور فيهما الوقائع ، وفي طبيعة الشخصيات نفسياً واجتماعياً وثقافياً ومادياً ، وعلاقتها بزمانها ومكانها سلباً وإيجاباً ، وحاضرها وماضيها ، ومن الطبيعي أن ينم هذا الانطباع عن دهشة عقلية بالغة الحدة عندما يتلقى " سيرة بهانة " ، وهي الوحدات الثلاثة الأولى بما تمثله من اتصال نصي له أبعاده الدلالية اجتماعياً وثقافياً . ولأن الكاتب حريص على قارئه لا يفلت منه ، يتجه إلى التنويع " الحشو بالمعنى الذي قد مناه " فيغير من حدة الانطباع الأول بأن يقدم الوحدات الثلاثة الأخرى المشار إليها ، وهي لا تقل عن سابقتها ولا تفصل عنها إلا ظاهرياً ، وهذا الانفصال الظاهري له وظيفته في تخفيف حدة الانطباع الأول ، ولأن الاتصال الدلالي بين هذه الوحدات قائم ، فإن الكاتب يعمد من حيث ترتيب وحداته إلى تقديم "وقائع المشهد المثير" بعد الهدوء النسبي فيوقف في قارئه انطباعه الأول الذي لم يكده يفارقه.

كما أن هذا الترتيب الداخلي للوحدات لا يفارقه الإحساس بالمرادفة ، وأقصد بالمرادفة أن الكاتب يدرك طبيعة المفارقة الاجتماعية وأبعادها ، وهي مفارقة قائمة علي تباين الملفوظ عن المعقول في الخطاب السياسي والاجتماعي العام ، ولأن الكاتب الواعي ذو موقف نقدي يختلف في صياغته عن موقف السياسي أو المؤرخ أو رجل الدين ، فإنه يلجأ إلى استخدام هذه المفارقة مستغلاً إدراكه العميق للغة ، ووسائل التعبير ، ومن ثم فإنه يعتمد في تقديم نصوصه — كما هو الحال في هذه المجموعة — إلى هذا الترتيب الذي تبيناه ، فيناور ويعمد إلى التجلي أحياناً ، والخفاء أحياناً أخرى .

وإذا كان الترتيب المكاني لوحدات " عسل الشمس " له ضرورته الفكرية والجمالية مع تباين هذه الوحدات طولاً وقصراً كما قدمنا ، فهل كان لتباينها بعداً وقرباً من حيث ما تطرحه ضرورته أيضاً ؟ قصدي من هذا التساؤل ليس إقراره ، بل نفيه ، بمعنى أن قارئ هذه المجموعة قد لا يتاح له أن يراها مجموعة من القصص القصيرة كتبت على فترة من الزمن ، ثم جمعت فصارت كتاباً ، لأن هذا الإدراك لو كان قد تم ، لما كان هناك ضرورة وراء ترتيب وحدات هذه المجموعة من حيث التقديم والتأخير ، ومن ثم فإنني أعتقد أن هذه الوحدات ما هي إلا نص واحد له دلالاته الخاصة بكل وحدة ودلالاته العامة من حيث انتمائه إلى نوع أدبي ، هو القصة القصيرة ، وأقصد بهذه الدلالة مقدار ما رصدته الصياغة الأدبية في هذه المجموعة من تقاليد هذا النوع ، ومقدار ما أضافته إلى تاريخه ، فما من شك أن كل عمل أدبي راق ينشأ بينه وبين تقاليد نوعه تنازع جمالي يثمر تطويراً في سياق هذا النوع التاريخي والجمالي . وقد اتسمت صياغة هذه المجموعة بسمتين ، الأولى: تراسل الفنون . الثانية: التغريب . أما تراسل الفنون فهو مصطلح دال على مدى انفتاح النص الأدبي — بوصفه فناً لغوياً — على أدوات الفنون الأخرى وطرق صياغتها ووسائل تشكيلها ، وهنا اعتمد الكاتب على الرسم بالكلمات ، فاتجه إلى تقديم مناظر مرسومة تعتمد على حركات بدلاً من اعتماده على الوصف بالكلمات وقيمة ذلك أن يخاطب أولاً حاسة النظر ، ويعتمد على إيقاع الخطوط والألوان ودرجات الظلال وهذا الفن يرصد الحركة في ثباتها، أي إنه يعتمد على تقديم صورة مكانية في لحظة زمنية ما ، ومن ثم يعتمد إلى رصد الثبات في الحركة أو تمكين الزمان . أما الأدب فيعتمد على اللغة ، وهي مجموعة مفردات ، تقوم الصورة فيها على أساس تشكيلي نغمي — زمني — وأساس مكاني ، ومن ثم تجمع بين الحركة والثبات ، لكن اللغة أو الصورة اللغوية لا تخاطب حاسة

النظر مباشرة ، بل ترمز إلى المنظور ويتم إدراكه تخيلاً وتصوراً . وهنا تكمن أهمية الرسم بالكلمات أو استخدام طاقة فن الرسم على تجسيم المنظور وتوظيفها في بناء الصورة اللغوية في مجال أدبي مثل القصة القصيرة التي تعد فناً يعتمد على خصوصيات التعبير الشعري مثل التكتيف والغموض الفني والتكنية .

ويمكن أن نعود إلى " أمنيات بهانة " لنكشف صدق ما نقول بالرسم بالكلمات ، أو ترسل الفنون ، فهذه الوحدة من " عسل الشمس " نهضت على حركتين في منظورين : الأولى : رسم صورة الزمن الجغرافي ، وهو زمن موضوعي مرتبطاً بالزمن الذاتي ، وهو زمن نفسي . والثانية : رسم صورة بهانة ، وهي تتأهب للجلوس حاملة قفتها ورضيعها ، وارتباط هاتين الصورتين من حيث وحدة عناصر بنائها ، وما يعكسانه من دلالات اجتماعية ونفسية ومعرفية .

أما التغريب فهو مصطلح دال على عنصر من عناصر البناء مرتبط بكيفية تقديم الأشياء واختيار التركيز على أجزاء من هذه الأشياء دون أجزاء أخرى . إنه إذن مرتبط بالتصوير ، ولا أقصد مجرد التصوير البلاغي أو الفني ، وإنما أقصد التصوير بوصفه وسيلة تدعو إلى إحداث نوع من التحول غير المألوف في نظرتنا للأشياء التي أصبحت مألوفاً ، إنه وسيلة لإحداث تحول معرفي إزاء ما نعرف من أشياء الكون ، إذا جاءت في سياقات معينة ، ويمكن أن نلاحظ ذلك في صورتين وردتا في وحدة " ابن بهانة " وفي وحدة " وقائع المشهد المثير " ، أما الصورة الأولى فهي صورة الحذاء ، وأما الصورة الثانية فهي مشهد الحمير .

وحدات " عسل الشمس " بوصفها تمثل نصاً واحداً له دلالاته العامة ، ترددت أحداثها في إطار علاقة القرية بالمدينة ، وما تمثله هذه العلاقة من مستويات أولها: درجة التطور المادي الفارقة بين القرية والمدينة ، وما ترتب على ذلك من جعل المدينة منطقة جذب دائم وأملاً يراود أغلب أبناء القرية ، إما في السكنى والإقامة بالمدينة ، وإما في التفوق على النموذج الإنساني الذي يمثل المدينة ، وثانيها: ما ارتبط بالمستوى الأول من درجة التعلم والاستتارة في المدينة ، وما ارتبط به سلباً من درجة الجهل وعدم المعرفة في القرية ، مما أدى إلى الخوف الدائم من كل ما تمثله المدينة ، وفي الوقت نفسه الرغبة الدائمة في اقتناصه . وثالثها: أن المدينة تمثل السلطة المركزية بمستوياتها والسلطة ترتبط بالقوة والثروة ، وأغلب الريفيين فلاحون يخالفون السلطة ، لأنهم لا يمتلكون أسبابها من العلم والقوة والثروة ، وتمثل لهم المدينة الكبيرة رمزاً من

رموز الضياع والخوف من المجهول . ويترتب على هذه المستويات السابقة مدى مشاركة القرية في اللعبة السياسية وهي مشاركة ولا شك أقل بكثير من مشاركة المدينة التي تكاد تستأثر بهذه اللعبة .

ولكن لماذا الإلحاح على وحدة النص في "عسل الشمس" ، ومن ثم وحدة الدلالة ؟ لأن كل مفردة من مفردات هذه المجموعة اكتسبت بتجاورها دلالة جديدة تضاف إلى دلالتها الخاصة ، ونستطيع أن ندرك ذلك مثلاً من تجاور " أمنيات بهانة " و "عصر بهانة " و "ابن بهانة " ، فلو أن كل واحدة من هذه الثلاثية قد وردت منفردة لما اكتسبت ما اكتسبت من علاقة التجاور والاقتران ، ذلك لأن النص ينطوي على معنى نصي لا يقبل التجزئة ، ويمكن اعتبار النص وحدة إشارية متكاملة . فكون النص قصة أو رواية أو وثيقة يعنى أنه يضطلع بوظيفة ثقافية ما وأنه يوصل معنى متكاملًا . ومن هنا فإن البحث عن وحدة النص في " عسل الشمس " يستهدف أن يكون لهذه المجموعة وظيفة ثقافية ما تتمثل في كشف جانب أو جوانب من طبيعة البناء الثقافي السائد ، ودلالته على النظام الاجتماعي وعلاقته بالإنسان .

وأحسبني على جادة الطريق حين أقول إن النص بوصفه وحدة إشارية متكاملة ينطوي على استدعاء ما هو غائب من نصوص ، كما انفتح عليها واستفاد منها ، وهذا في حد ذاته أحد الطرق الأساسية لصياغة معان جديدة ، ويتبدي هذا الاستدعاء على مستويين: الأول: النص المفتوح ، والثاني اللغة الشفاهية .

أما النص المفتوح ، فيعني أن أية وحدة من وحدات "عسل الشمس" لم تبن خيوطها على أساس أنها حكاية ذات بداية نمطية معلومة تتعدد مساريها وتتعدد هادفة إلى إثارة القارئ ، وجذب انتباهه حتى يصل إلى قمة التوتر ، فيفاجأ بنهاية مريحة ترضي رغبته في الاسترخاء والتوازن النفسي ، وهذا على منوال الحدوته أو الحكاية الشعبية ، أو على منوال القصص القديم الذي يصدر عن تصور منطقي مرتب للأشياء ومنازلها في الكون ، ولكن الوحدة القصصية في هذه المجموعة انطلقت من نقطة ما في النفس البشرية قد تمثل ماضيها أو مستقبلها أو تطلعها في الحاضر ، واسترسلت في تحليل هذه النقطة ، إما باستدعاء ما يشبهها أو بنفيه ، وإما بحمل الوجود الموضوعي الخارجي إلى الذات فنراه وجوداً ذاتياً فيتحول الزمن إلى زمن خاص تعاطفنا معه أو نفورنا منه يتوقف على مدى قربته وابتعاده من زماننا الخاص أيضاً ، ومن هذا

الاسترسال في تحليل نقطة البداية ينتهي المشهد لا إلى نهاية متوقعة أو غير متوقعة ولكن إلى نهاية مفتوحة. فالنفس البشرية لم تتوقف أحلامها، وحركة الواقع لم تكف عن الدوران ، والجدل بين الإنسان وواقعه بمستوياته لن ينتهي ، ويبقى للقارئ حقه في بناء النص من جديد أو تخيل سيناريو جديد له انطلاقاً من إعادة بناء القيم عنده .

هذا النص المفتوح يمكن أن نجد ملامحه مثلاً في " أمنيات بهانة " إذ تبدأ من نقطة الحركة المادية (الاجتهاد في المسير) والحركة النفسية (حديث الأمنيات) .. " لم يبق حتى تبلغ المدينة غير كيلو واحد " هذه الجملة ذات إحياء يشير إلى أن بهانة كانت قد قطعت مسافات طويلة ومازالت تسير صوب المدينة محط حركة الأمنيات وهي الجملة الأولى في هذه الوحدة القصصية ، وهي نفسها تظل الجملة الرئيسية في الوحدة كلها، وإن تعددت طرق التعبير عما تدل عليه ، الهدف هو الوصول إلى المدينة لبيع الخضار ، وكأن المدينة مكان منيع يصعب الوصول إليه مع قربه من قرية بهانة، ودون هذا الهدف عقبات كثيرة ، أولاً ما تحمله بهانة " القفة المحشوة بحزم البقدونس والجرجير والكرات ثقيلة " . ثانياً: رضيعها الذي يجاهد حتى يصل إلى صدرها ويجاهدها ، تحرص عليه وهي تحمله كما تحرص على القفة الثقيلة . ثالثاً : "المقطورة الصغيرة " ابنتها الطفلة "كان عليها أن تصحبها معها بدلاً من تركها بالبيت وحيدة " . رابعاً: خوفها من ضياع مكانها في السوق إن وصلت متأخرة رغم أنها تسير مبكرة جداً .

هذه العقبات تقف دون أمل الوصول إلى المدينة ، وهذه العقبات نفسها هي باعثة التحدي في عزم بهانة فإن ضاع أملها ضاع حق أبنائها في الأكل والشرب أضف إلى ذلك ما يترتب على هذا الأمل من آمال أخرى ، تحدث زميلاتها البائعات عنها فيسخرن منها ويدور الصراع الدرامي على المستوى الشخصي بين بهانة وآمالها من ناحية ، وبين بهانة وبين من معها في السوق من ناحية أخرى . وبينهن جميعاً وبين نظام القهر المفروض في سوق الخضار على الجميع وخاصة الصغار أمثال بهانة وبانتهااء الصراع بتبديد الحلم والأمل . تتحل الجملة الرئيسية في بداية القصة، أو تتوزع إلى دلالات عكسية في جملتين أو أكثر "استرخت أعضاؤها في يأس ورأي الناس بطني القدمين الممدين في استسلام . وكانت الشقوق المزدهمة تحفر في اللحم خطوطاً متقابلة " ويظل النص مفتوحاً من بدئه إلى منتهاه تاركاً للقارئ حرية بنائه مرة أخرى .

وفي هذا النص المفتوح تنشأ العلاقة بين " الجملة الرئيسية " " جملة البداية " ، وما انحلت إليه من جمل في النهاية ، " لم يبق حتى تبلغ المدينة غير كيلومتر واحد ، إن الزمن الموضوعي في هذه الجملة ، زمن الحساب والأرقام — لم يعد هو نفسه ، وإن كان دالاً على مسافة محدودة فقد صار زمناً ذاتياً قياسه مرتبط بهدف الوصول إلى المدينة " محط الأمنيات " ودون هذه الأمنيات عقبات على المستوى الشخصي أن بهانة تحمل فوق ما يحمله بشر من خضار فوق رأسها ، وطفلين أحدهما ترضعه ، والثاني تجرجه وراءها ، ومن عقباتها الشخصية تستمد الحافز القوي لتحقيق أمنياتها التي لا تفارق مخيلتها ، إن وجودها مرتبط بهذه الأمنيات ، وهي لا تتمنى خارج الزمان والمكان ، وإنما هي وأمنياتها داخل التاريخ بأبعاده الثلاثة : الزمان ، المكان ، الإنسان . ومن ثم يتنامى الجدل بين الخاص والعام حول هذه الأمنيات ، وهنا نصل إلى المستوى العام من العقبات ، وهو أن بهانة وأمثالها ، يقعون في إطار قوانين السوق ، وهي قوانين لا تحترم إلا القوي بثروته ونفوذه ، وهي لا تملك هذه القوة ولا أسبابها ، ولا تحلم إلا بالحد الأدنى من الحياة ، وقوانين السوق لا تعترف حتى بهذا الحد الأدنى ، لذلك كان الصدام القوي العنيف بين أمنيات بهانة ، والقائم على قوانين السوق . العسكري الذي لا يعي بقهر ما يمارسه له ولبهانة " وفجأة هبت العاصفة ، وقبل أن تتحني على ما لها تحميه وتستنقذه ، كان الحذاء الرهيب قد بعثر القفة على الطريق وتمرغت الحزم في التراب ، . " وانتهت المأساة في ثوان وبقي لبهانة الخد فوق اليد ، والقلب المفتت " .

وإن كانت الجملة الرئيسية " لم يبق حتى ... " قد وشت ببيكاره الآمال ، فإن تحلل هذه الجملة في عدة جمل " استرخت أعضاؤها . رأى الناس بطني القدمين الممددين في استسلام . وكانت الشقوق المزدهمة تحفر في اللحم خطوطاً متقابلة " ، قد جسد الدلالة اللانهائية للنص المفتوح ، فاسترخاء العضلات يتقابل مع استنفارها بهدف الوصول إلى المدينة ، تمدد القدمين في استسلام ، يتقابل مع تحفز الأمنيات في الصدر . الانفلات من الزمن الموضوعي يقابله اللا إحساس بأي زمن بضياح الأمنيات . الشقوق المزدهمة المحفورة في لحم القدمين تحفر خطوطاً متقابلة تتوازي مع تقابل صور الحياة وتتأفرها على الأقل في عيني بهانة ، ويؤكد كل التقابلات السابقة بين إيقاع الزمن ، وتخايل صور الأمل واليأس ، وبين صورة القرية وصورة المدينة . ومن ثم يتبدى لنا أن النص المفتوح قد ساعد على صياغة معان جديدة من تضافر عناصره الدلالية دون أن تفصل بين شكل ومضمون ، وبين شخصية وحدث ، وتؤكد ذلك من بنائه

اللغوي كما لمسنا بين الجملة الرئيسية " البداية " وما انحلت إليه من جمل في نهاية الوحدة القصصية .

هذه الوحدة النصية وفرت للنص على مستواه المفرد دلالاته اللانهائية وجعلت القارئ شريكاً للكاتب في صياغة النص من جديد ، كما جعلت للنص دوره الفعال في كشف المنظومة المعرفية عند القارئ ، إما بالتعارض معها أو بالتوافق أو بإعادة بنائها من جديد. هذه الوظيفة ذاتها يمكن أن نلمسها رابطاً قوياً بين وحدات النص في " عسل الشمس " فالعسكري قاهر بهانة في السوق، هو نفسه العسكري زوج بهانة الذي يقهر باسم النظام والقانون حرية التعبير عن الرأي بالتظاهر عند الطلبة والعمال والمتقنين وبهانة المميزة بين نساء القرية في دوار العمدة ، هي نفسها الحاجة صفية التي تقابل كل نساء القرية ومعهن بهانة ، والطفل الراض أن يستمد غذاءه من "البزازة" الصناعية بديل ثدي الأم هو نفسه المرأة العجوز الراضة زمن ابنها وزوجته الجميلة المتدلة عليه ولا تجد في منفى الشيخوخة غذاء إلا " عسل الشمس " وهو استدعاء التذكريات القديمة .

ومن ثم وفر لنا النص المفتوح ووحدته ، القدرة على أن نرى " عصر بهانة " في أية وحدة من وحداته ، بكل ما فيه من تعارضات غير أن هذا النص المفتوح لم يكن انفتاحه انفتاحاً داخلياً على مستوى كل مفردة ، ولا على مستوى النص بكامله ، وإنما كان انفتاحه أيضاً على نصوص أخرى أثرت فيه ، وأسهمت في صياغته ، وهذه النصوص يمكن أن ترددها إلى اللغة الشفاهية .

والمقصود برد النصوص الغائبة إلى اللغة الشفاهية أن الكاتب في رسمه وعى كثير من الشخصيات في " عسل الشمس " وفي رسمه حدود البيئة المحيطة ، لم يلجأ إلى الثقافة المكتوبة، المنظومة في منظومات معروفة وممنهجة ، وإنما لجأ إلى الثقافة المسلوكة ، أو الثقافة المنقولة عبر الأجيال من خلال مناسبات الحياة ومقتضياتها ، إنها الثقافة التي صنعها وعى الجماعة ، لا وعى الفرد ، وهي ثقافة قابلة أن يضاف إليها وأن يحذف منها ، وأن يعدل فيها ، كل ذلك طبقاً لاحتياجات الجماعة في مكان محدد ، وظرف تاريخي معروف الملابسات ، ومن ثم يمكن أن نقول إن هذه الثقافة ، هي هذا اللون من النسق المعرفي الذي يضم عادات الجماعة وتقاليدها ، وقيمها ، ومعتقداتها وأحلامها ، وأشكال التعبير عن وجدانها ، ويقوم بوظيفة أساسية في حياة هذه الجماعة ، تتمثل في تفسير كثير من متعلقات الأمور عندها ، وفي إشباع وجدانها ، وحمايتها

من الذوبان في ثقافات أخرى ، وقد نتجت هذه الثقافة من رحم العلاقة المتوترة الجدلية بين الجماعة وموقفها من النظام الاجتماعي والطبيعة بشكل عام ، ولذلك فإن هذه الثقافة بها كل ما يجسد قوة أفراد هذه الجماعة وضعفهم وترددهم ونزعتهم التبريرية وتوجههم الثوري ، ومن ثم فهي ثقافة موازية للثقافة الرسمية السائدة .

والأداة الأولى لهذه الثقافة هي اللغة ، ولكنها ليست اللغة المرتبطة بالنظم اللغوية المكتوبة المعروفة نطقاً وكتابة . إن لغة هذه الثقافة مستمدة من طبيعتها ، وهي ذات طبيعة شفاهية ، مرتبطة بالموقف الاجتماعي للفرد أو الجماعة ، وكما تنفر هذه الثقافة من الأطر الثابتة والتحدد فإن لغتها ليس لها نظم لغوية معروفة سلفاً قبل النطق أو الكتابة .

إنها لغة وليدة الموقف اللغوي اجتماعياً ووجدانياً، تعتمد على المفردات ، والتعبيرات ، كما تعتمد على تقاليد كل فئة داخل الجماعة ، وإذا استخدمنا تفرقة علماء اللغة بين اللغة والكلام ، على أساس أن الكلام هو الصياغة الفردية في إطار نظامها الساكن الثابت ، فإن اللغة الشفاهية هي لغة فردية ، أو هي الكلام في تحققه الفردي دون ارتباط بنظام سابق .

والمعروف أن الكاتب يعتمد في لغة السرد على الوصف فضلاً عن كونه أداة ضرورية في تقديم أبعاد الحدث ، فإن الحوار أداة ضرورية أخرى في تقديم أبعاد الشخصية الوجدانية والاجتماعية ، وقد زواج الكاتب في "عسل الشمس" بين لغتي السرد والحوار فجعل الحوار كله باللغة الشفاهية ولغة السرد باللغة المكتوبة ، ساعده على ذلك أن الشخصية التي يتحدث عنها أو الحدث أو البيئة يتحكم في صياغة ثقافتها ذلك النوع من الثقافة الذي أشرنا إليه ونصوص هذه الثقافة غير مكتوبة سلفاً، لكنها ممارسة عملياً ، وخاضعة لاختيار الفرد ، وهي نصوص مفتوحة لا يحكمها إلا إطارها الاجتماعي التاريخي العام ، وهي متباينة من حيث المجال، فهي نصوص قيمة تتعلق بالحلال والحرام ، والجميل والقبيح ، واللذة والألم ، والعمل والبطالة ، والله والإنسان ، ونصوص سياسية تتعلق بنظرة الإنسان إلى السلطة الحاكمة ومؤسساتها ، ونصوص تاريخية إلى آخر المجالات .

وقد برز تأثير هذه النصوص في صياغة وعي الشخصية المحورية في "ليلة يهودية" حينما عاد إلى الفندق مجهداً وجد حشداً من الناس طوال القامة متعلقين حول شيء ما لا يعلمه.

أول شيء خطر له صورة الحاوي وألغابه السريعة الخفيفة التي تزيّف وعي الناس لأنها تقوم على خداع الحواس واكتشف أن الناس يشاهدون السادات " وواصلت زحفي إلى أن طالعني وجه السادات . كان السادات يلبس حلة بيضاء مرصعة بكل نياشين وأوسمة العظماء .. والقمر الصناعي ينقل كل ما يجري إلى العالم أجمع . حينما تبتعد الكاميرا عن وجهه ، يستطيع المرء أن يميزه بوجهه المعتم الذي يشغل المسافة بين غطاء رأس ضباط البحرية ، والحلة البيضاء ، وتحتها الحذاء الأبيض " .

هنا ، ربطت الشخصية بين أمور ثلاثة : تحلق الناس الذين لا يعرفهم فهو في روما ، الحاوي وتحلق الناس حوله في القرية المصرية . السادات الذي تحلق الناس ليشاهدوه على شاشات التلفزيون بوجهه المعتم . مع أن هذه الشخصية مصرية والمفترض أنها أعرف الناس بالسادات . صورة الحاوي والتجمع حوله وألغابه المزيفة للوعي هي المعادل الموضوعي لصورة السادات في عقل الشخصية وصورة الحاوي جزئية من نص شفاهي أوسع يضم كثيراً من أصحاب المهن المزيفة للوعي . أيضاً يبرز تأثير النص الشفاهي في موقف آخر عندما تلتقي هذه الشخصية المصرية في روما بامرأة جميلة جداً ويحدث بينهما تقارب شديد يحطمه علم هذه الشخصية المصرية أنها امرأة يهودية ولننظر إلى تداخل السرد في الحوار في تكوين صورة الوعي بالآخر : " تذكرت من جديد حوادث اعتداء اليهود على بعض الشخصيات العربية . السادات ومعه الطفل الإيراني والإيطاليين الذين يتفرجون على صورة السادات في التلفزيون وعند باعة الصحف . ويتأملون لفترة طويلة وجهه على أغلفة المجالات يضحك وأسنانه بارزة . ما الذي يحاولون اكتشافه ، أعادت سؤالها من أي بلد ؟ من إيران " .

السرد هنا يكشف لنا عن عقل الشخصية وتأملها فيما ترى : الاقتران بين ما فعله اليهود . والسادات وصورته موضوع تأمل الإيطاليين . وهو تأمل غير عادي . هدفه اكتشاف شيء ما . لم يوضحه السرد . لكنه أوحى به . إنه شيء أقيح مما فعله اليهود هذا . الاقتران يؤدي إلى إنكار مصرية الشخصية ، لذلك كانت إجابتها أنها من إيران لا من مصر ، دون أن تدري أن المرأة الحسنة يهودية أيضاً . فالأقتران مردود إلى ثقافة ما غير رسمية شائعة كونت وعي الشخصية في هذه الجزئية السياسية . اليهود وصورتهم القبيحة في هذه الثقافة : لا وعد لهم . قتلة أنبياء الله ربويون " يكرهون الإسلام ونبيه . ولا يتطهرون " . ملامح حددت صورتهم من

قبل . اقتراب السادات منهم كاقتراب الشخصية المحورية في " ليلة يهودية " من المرأة الحسنة اليهودية . اقتراب مفرع يهدده أنها يهودية " أحسست أن هذه الحسنة تجد سعادتها ولذتها فيما أقول ... هل أنت يهودية ؟ نعم . زاد قلقي بنسبة وتوجست . اللعبة تتم بلا أسرار " ومع طغيان الشعور ، كان هناك سد منيع تكون من هذه الثقافة الشفاهية . عناصره : الأرض . التاريخ . الأهل . ملامح المكان والمقابلة بين اليهودي المحرم التابو . والمسيحي - الفرنسي - " الذي كان في رمضان يصوم معي " ترجمة هذا السر في هذه المناجاة : " يا صاحبة القلب المتأجج دوماً بالشوق إلى الأحباب .. لا تخافي . لن تحرضني البيضاء الجميلة عليك ، ولا تخشي على من دهشتي . أنا كما عهدتني أسلمها الله فسلميها " .

ولغة هذه الثقافة الشفاهية في " غسل الشمس " ذات ملامح وظيفية مستمدة من إحياءات هذه اللغة وتعبيراتها ، فهي أولاً لغة الحوار لا لغة الوصف أو السرد ، والحوار ذو وظيفة فنية ممثلة في الكشف عن بناء فكر الشخصية وثقافتها وانتماؤها الاجتماعي ، ونظامها الحياتي فبهانة الفقيرة الجادة زوجها "شاويش" شرطة ولا تمل الحديث عنه وعن ابنها الطالب في كلية الاقتصاد والسياسة ، وهي تتحدث عنهما مع زميلاتها في السوق . إلا أن زميلاتها لا يصدقن ما تقول ، ويحسبنها تهرف بما لا تدري ، فزوج بهانة " شاف الريس " مرة واحدة ، وابنها سوف يتخرج من كليته ، ويطلع على وزارة الخارجية عدل " .

هذه الأمانى ، أمانى خاصة جداً ، وهي ليست كاشفة عن شيء قدر دورها في إثارة الطرف الآخر المستمع . وهنا يلجأ الكاتب إلى استخدام تعبيرات أو صفات دالة من اللغة الشفاهية : فكريمة غير مصدقة ومتلونة فهي كريمة " الصفراء " هذه الصفة ليست صفة مادية ولا هي صفة اجتماعية ، وإنما هي صفة كاشفة عن الحركة النفسية المتغيرة المتقلبة بفعل دوافع خارجية لا تتفق مع منطق الشخصية ، وقوة الصفة هنا لا تعتمد على المفردة " الصفراء " قدر ما تعتمد على ما تثيره هذه المفردة من تداعيات وموروثات اللون الأصفر إن كان للوجه ، والأزرق للعين والأحمر كذلك لها ، ثم لجوء الكاتب للربط بين كريمة الصفراء و " بصت كريمة لسنية ومصت ليمونة بشفتيها " .

ومن ملامح هذه اللغة الشفاهية التحرر من أي نظام لغوي سابق ، وارتباطها بالموقف التعبيري فقط : " الرز لسه فيه الدنيبة واللابسة والحصوة الحمرا " فالتحرر هنا على مستوى

المفردة " الرز " بدلاً من الأرز ، والتركيب " الرز لسه فيه " بدلاً من الأرز ما زال فيه . وعلى مستوى الدلالة كذلك " شيلي يا أختي شيلي " كما أن لهذه اللغة أدواتها في الدلالة على الزمان اللغوي " يموت الزمار وصباغه بيلعب " الزمان هنا المضارع المستمر الذي ندل عليه باسم الفاعل طريقة الدلالة عليه هنا حرف الباء متصلاً بالفعل المضارع .

ولئن كانت وحدة النص في "عسل الشمس" قد اعتمدت على النص المقترح، واللغة الشفاهية فإن صياغة هذا النص قد اعتمدت على عنصرين جماليين سبق أن أشرنا إليهما دون الإفاضة فيهما : التغريب ، الرسم بالكلمات ، وهما عنصران مشتركان في أغلب وحدات المجموعة ، مع تباين أزمنة أو سنوات كتابة هذه الوحدات .

والتغريب عنصر جمالي من عناصر البناء في الفن القصصي أشارت إليه مدرسة الشكليين الروس ، وهو أنواع متعددة منها أن يركز الكاتب على تفصيل ما من تفاصيل اللوحة ، وأن يؤكد به حيث تتغير النسب المألوفة للأشياء ، وفائدة ذلك فنياً أن الانتباه المركز على تفصيل صغير يخلق نوعاً من التحول غير المألوف . أي إنه يخلق في أذهاننا صورة جديدة غير مألوفة تساعدنا على إحداث تحول معرفي بالأشياء ، أي إن هذا النوع من التغريب يعتمد على إحداث تغيير في النسب الثابتة المعروفة للأشياء ، فيعيد توزيعها أو تشكيلها من جديد ، وهذا يؤدي إلى انتباه الحواس بصورة لافتة لهذا التغيير مما ينتج عنه تكوين صورة معرفية عن الأشياء لم تكن من قبل .

والتغريب بهذا المعنى قد يتصل بسبب بما نسميه إشباع الوصف أو الاستغراق الوصفي الذي يعد أداة لبلورة فكرة ما يحملها تيار الوعي ، فالحذاء في " ابن بهانة " لم يعد مجرد حذاء مع أن هذا الحذاء هو الحذاء الذي يحتذيه الشباب المجندون في الخدمة الوطنية ، وهو في الواقع حذاء ضخم ، إلا أن الكاتب استغل هذه السمة - سمة الضخامة - وانطلق منها إلى آفاق وصفية تركت دلالات لا متناهية في ذهن القارئ أو المستمع . ومن ثم لم يعد الحذاء هو الحذاء المعروف ، بل صار رمزاً قابلاً في نفس كل منا يمكن استدعاؤه بأي مثير خارجي .

لقد بدأ الكاتب أولاً في لوحته بالتقاط الزاوية أو العلاقة المكانية ، فالجندي يجلس أعلى الطالب جلال ، ورجلاه ساقطتان فوق رأسه ، ما عدا مسافة صغيرة تفصلهما عن الرأس ، هذه

العلاقة المكانية زادت من إحساس جلال بالوطأة كأنه يحمل هاتين القدمين وحذاءهما فوق رأسه ثم اتجه الكاتب إلى وصف الحذاء مستغلاً سمة الضخامة " الحذاء كبير له ملامح فظة .. بدا الحذاء كأنه يفتح فمه ، ويكشر عن أنيابه ويهدد بعينيه . طال تحديق جلال في النعل المتجهم الذي حفر فيه رقم ٧ أو ٨ أو ٧٧ مكرراً عدة مرات " اعتمد الكاتب في وصف الحذاء على التحول الدلالي في العلاقة بين الألفاظ: الحذاء يفتح فمه ، يكشر عن أنيابه . الحذاء يهدد بعينيه. هذا التحول الدلالي جعل الحذاء وحشاً مخيفاً مفترساً ، ومن ثم تحول العلاقة بينه وبين جلال إلى علاقة مواجهة هدفها قضاء أي منهما على الآخر . أو بقاء طرف ونهاية الآخر ، الدليل على ذلك أن التساؤل الذي نشأ في ذهن جلال تساؤل كلي عام وليس فردياً " ما الذي يمكن أن يفعله ليختفي هذا الحذاء من الوجود ؟ " فالقضاء على الحذاء / الوحش ، خلاص للبشرية كلها لذلك فإن "المشكلة الوحيدة الآن في العالم كله هي هذا الحذاء الذي يسكن بالضبط فوق رأسه ، كيف يبعده عنه ؟ " .

مشكلة العالم هي مواجهة الحذاء الوحش ، لكن أحداً من العالم لا يشعر بإحساس جلال أو لا يدرك إدراكه . إن الآخر أو العالم يبدو أنه يرى أن الحذاء مسألة تخص منطقة من العالم هي التي يحيا فيها جلال وعليها أن تواجه هذا الوحش المستبد، وموقف الآخر أو العالم صاغه الكاتب على نحو ارتباطي استفزازي أساسه علاقة الترادف بين الحذاء وجلال " عاد جلال ينظر محتشداً بالسخط في عيون الجالسين .. كانوا يرمقونه والحذاء ، كانوا لاشك يفكرون فيه والحذاء كانوا لاشك يتصورونه والحذاء . كان هو في عيونهم دائماً والحذاء " .

فالحذاء هو جلال ، وجلال هو الحذاء في عيون الآخرين ، وفي ضوء علاقة المواجهة على كل طرف منهما أن يثبت أنه أحق بالبقاء . ويبدو أن العلاقة على هذا النحو أتت في صف الحذاء إدانة للإنسان الذي ترك الحذاء يتوحش . فقد تغلغل الحذاء في الوجود الاجتماعي كله للعالم الذي يمثله جلال ، فقد " أحس أن الحذاء يهبط تدريجياً ويلمس رأسه . اندلعت في رأسه النار، بدأ شعره يبيض .. شعرة .. شعرة . هبط الحذاء ، نفذ من جلدة رأسه إلى جمجمته . حفر فيها حفرة تكفيه ، واصل هبوطه إلى المخ .. ضغط .. أظلم الكون ولم يعد جلال يرى شيئاً أو يسمع أو يجيب على كلمة . غاص الحذاء فيما وراء عينيه تحت خديه وبلغ شذقيه ، وأطل من

فمه لحظة ثم تابع الطريق إلى رقبته ، واستقر في صدره كل فردة في جنب . ضغط على رنتيه وقلبه وكبده ، فقع مرارته . حاول جلال أن يتنفس أو يبتلع ريقه فلم يفلح " .

إن علاقة الترادف تعني أن كلاً منهما — في نظر الآخرين — يمثل الآخر . فالترادف يعني المشابهة أو المماثلة إما في دلالة لغوية ، وإما في وظيفة اجتماعية ، وتعني في الأخيرة أيضاً التبعية أو إلغاء ذات الرديف مقابل إثبات المردوف . والحذاء هنا هو الفاعل ، أو صاحب المبادأة باستمرار وجلال هو المتلقي ، وهذا يعني أن تضخم دور الحذاء تصاعد على حساب تساؤل دور جلال ، ولذا فإن جلال — المعادل الموضوعي العام — هو المجتمع ، مسئول عن ظاهرة الحذاء وتصاعد دوره ، كما أن جلال على المستوى الخاص هو المسئول منذ البداية عن اعتلاء الجندي هذا المكان ، وتدلي قدميه فوق رأسه لذلك يقوم السرد بوظيفة الكشف عن المكون النفسي عند جلال، وهو مكون تشعر منه بمسئولية جلال عما حدث "شعر جلال بحرج الموقف وحساسيته.. إنه هو الذي سمح له بالصعود . وكل الناس يصعدون وهل كان باستطاعته أن يمنعه ؟ هذه هي الظروف والعدل المتعسف يسود . يحنى له الناس رؤوسهم فهل من حل يزحزح الحذاء عن موضعه ؟ .

في هذا البوح التبريري نلمس فكراً تبريرياً على مستويين : مستوى الحدث الجزئي المتكرر يومياً ، وهو صعود الناس يومياً إلى هذا المكان في القطار . وبالتكرار صار التجاوز قاعدة شرعت حقاً وعلامة دائمة على خلل دائم في هذه الخدمة . وعلى سلوك غير حضاري من الأفراد ومن هيئة القطار . ومن ثم صار هذا المنظر منظرًا لا ترى فيه العين ما يخدش . إنه كطلوع الشمس أو غروبها قد لا يشعر به الكثيرون . ومن ثم فإن منع الناس من هذا السلوك يعد عبئاً حقيقياً . أما المستوى الثاني فهو مستوى كلي عام يتصل بطبيعة النظام الاجتماعي السائد الذي لا يحقق العدالة الاجتماعية ، ولا يوفر فرص عمل حقيقية للقوي المنتجة من أبناء المجتمع . ومن ثم يسود ما يسميه جلال بـ " العدل المتعسف " الذي لا يقيم حقاً ، ولا يرعي حرمة شيء ولا يحقق الطمأنينة في النفوس ويخلق نوعاً من العلاقة العدوانية بين الإنسان الفرد وجماعته ، وبينهما وبين النظام الاجتماعي بكامل مؤسساته . و "العدل المتعسف" مظهر أساسي من مظاهر غياب فرص التعبير الحقيقية عن الرأي في المجتمع ، وهذا مردود في نهاية المطاف إلى مفهوم الديمقراطية السائد، وطبيعة البناء الديمقراطي الممثل لهذا المفهوم، إن

مردود "العدل المتعسف" هو أن "يحنى له الناس رؤوسهم" بدلاً من أن يرفعوها. وأن يغيب الإنسان وتظهر دلالة "الحذاء" وأن يتوارى دور جلال ويتضخم دور الحذاء ، وأن يتقلص الإنسان ويحتل الحذاء كل المساحة على حساب الإنسان .

وهذا ما رصده الكاتب في تصوير سريان الحذاء في شرايين الأفق الإنساني ، فمن ناحية المساحة ، كان هناك ما يفصل الحذاء عن رأس جلال وهو مسافة يسيرة توارت بهبوط الحذاء على رأسه حتى نفذ من جلدتها إلى الجمجمة فيسيطر على المخ – مركز القيادة – ومنه يفعل ما يشاء . حتى أظلم الكون ولم ير جلال شيئاً . وتابع مسيرته حتى " استقر في صدره كل فردة في جنب " فأضعف التنفس بضغطة على الرئة . وضغطة على الكبد والقلب .

لقد صار الحذاء هو النظام – بعد أن هبط إلى المخ – وصار جلال هو مجموع الناس الذين يعرفون الداء ولا يعرفون سبيل مواجهته ، إنهم يشعرون بوطأته وبعد له المتعسف . ومن ثم ينشأ السؤال عن الحل . عن كيفية المواجهة .

وقد أتى الحل على مرحلتين : الأولى: خلع الحذاء ولم يكن حلاً جوهرياً لأنه ليس نهاية هذا الوضع المتأزم إن هذا الحل هو تجميل القبيح . والقبيح أو القبح لا يغيره التجميل ، ومن ثم فإن هذا الحل صار أقبح من المشكلة ذاتها ، وأبشع أثراً في النفوس . خاصة أن الآخر مازال يرقب جلال – الذي لا يمثل نفسه ، كما أن الآخر لم يعد هو المقابل لما يمثله جلال على مستوى واقعه ، بل أصبح الآخر رمزاً لمجتمعات أخرى ترقب هذا الحل وآثاره ، ولأن التجميل يعني إضافة شيء إلى الأصل القبيح، دون أن يغير منه شيئاً، فإن خلع الحذاء لم يغير من الأمر شيئاً ، بل كشف عن عفن شديد ، وروائح قاتلة : " اندلعت فجأة في أنفه رائحة كريهة بشكل قاتل ، لم يتصور إلا أنها رائحة تصدر من جثث ألف كلب ماتت منذ أيام وتعفنت . كم هي بشعة رائحة اللحم الحي بعد أن تخرج منه الروح وينفجر فيه الموت ، لم تكتف الرائحة بالوقوف أو النفاذ في أنف جلال . لكنها تسللت إلى عينيه ، فلم يعد يبصر ، وإلى شفثيه فكاد يبيصق من التقزز " ووصف هذا القبح تناول طبيعته ، وفاعليته أما طبيعته فهي رائحة صدرت من جثث ألف كلب ماتت وتعفنت ، أو هي عامة رائحة اللحم بعد أن فارقت الروح وعاث فيه الموت . مع الإشارة إلى أن هذه الرائحة القاتلة صادرة عن قدم بشرية داخل حذاء . وبهذا

التركيز أو التغريب لم تعد مجرد رائحة قدم بشرية داخل حذاء . أصبحت تتساوى في دلالتها مع دلالة الحذاء ذاتها .

وأما فاعلية هذا القبح فتشابهت مع فاعلية الحذاء الذي سيطر على المخ وعطل مراكز الإبصار ، والمألوف أن تمارس الرائحة فاعليتها في الأنف ، لكنها تخطئه إلى حاسة البصر والذوق ، فجعلت البصر يتعطل ، والذوق طريق إلى المعدة التي أوشكت على التقيؤ . وبالحداء والرائحة ، كاد الجسد كله أن يتلف .

وهنا نصل إلى المرحلة الثانية من الحل ، وهي النزوع والاختيار يدفع إلى ذلك الحصار الخارجي : عيون الناس وملامحهم ، وتعاضم دور القبح بدنياً ونفسياً . لقد "أحس جلال أنه في مفترق طريقين لا ثالث لهما : الجنون أو الموت . يجب أن يفعل شيئاً وبسرعة ، أحس أنه وحيد في بئر عفنة . لا بد من وسيلة ولو كانت الانتحار بديلاً عن الموت ، فكر أن يجذبه من قدميه ، ويلقيه في الطريق . النافذة مفتوحة . تقلبت أحشائه بحثاً عن مخرج " لم يعد أمامه إلا أن يختار إما الموت كمداً ، وإما الحياة حراً ، والخلاص سبله ميسرة: النافذة المفتوحة ، والإلقاء بالعفن في الطريق " والحافز الدائم : تقلب الأحشاء .

العنصران الأساسيان في هذه الصورة هما : الحذاء والإنسان ، بدت العلاقة بينهما فنياً في شكل التنافر، ثم الترادف ، ثم الرغبة في التغيير ، وذلك من خلال التركيز على عنصر أساسي منهما وهو الحذاء ، وقد أدى هذا التركيز إلى أمرين : لفت الانتباه الشديد إلى الحذاء الذي لم يعد حذاء ، بل صار رمزاً دالاً على مستويات القبح في الإنسان ونظمه الاجتماعية . الإنسان ومدى علاقته بالأشياء وإدراكه لها ، وخلق ذلك التغريب صورة جديدة غير مألوفة عن الحذاء أحدثت فينا — من خلال علاقته بالإنسان — تحولاً معرفياً كشف عن طبيعة القبح وعن موقف الإنسان منه .

والتغريب بهذا الفهم لا يلتقي بفن التصوير الساخر. صحيح أن كلاً منهما تصوير إلا أن التصوير الساخر يركز في الصورة على تضخيم عيب بارز أصلاً ، أو موجود سلفاً ، هدفه إحداث نوع من السخرية ذات الطعم المر في وعي الإنسان ، أما التغريب فيهتم بخلق علاقة جديدة بين الأشياء من خلال تغيير النسب المألوفة بينها ، وهدفه من ذلك الكشف عن الطبيعة

المستورة للأشياء فتزداد بها معرفة ووعياً ، وهذا ما لمسناه في صورة الحذاء هذه بشكل خاص وفي مشهد الحمير بنسبة أخرى .

فوحدة " وقائع المشهد المثير " تكاد تتمحور حول هذا المشهد الذي يقوم على عنصرين أساسيين جسدا دلالة المفارقة وهما: العلماء — الحمير . مدينة صغيرة جداً منسية من الحكومات ومن الخدمات والمرافق، بنى فيها أحد المقاولين فندقاً، وأقام فيها المسئولون أكبر قاعة للمؤتمرات والخطب في الشرق الأوسط " تكريماً لأحد العلماء الذين برزوا منذ مائة عام ، وكان من أبناء هذه المدينة الصغيرة المنسية، وجوار الفندق والقاعة سوق بهائم يقام يوم الاثنين من كل أسبوع — هذا الركن من الصورة يجاوره ركن آخر يتكون من مبنى البلدية ، مبنى الثقافة ، مباحث أمن الدولة بالترتيب .

السوق المجاورة للفندق بها : " كميات هائلة من الحيوانات : بقر وجاموس حمير وجمال وأغنام — ناس وخيام — سيارات نقل ونصف نقل وملاكي وأجرة. جمهور كبير يدخل ويخرج. باعة الفول والطعمية والكشري والمهلبية والأساور والعقود والأقراط البلاستيك والألمونيوم . أركان الشاي واليانسون والحلبة والقرفة . الخراف الصغيرة والماعز تجري بلا قيود . وصيبة السماسرة يجرون وراءها" وشرفات الفندق الذي يقيم فيه العلماء تطل على هذه السوق. السيارات الفاخرة ، والأدوات الحديثة ، تمثل جزئية من هذه الصورة .

جزئيات الصورة العامة : منها ما ينتمي إلى زمننا المعاصر : الفندق . الأدوات والسيارات الفاخرة . قاعة المؤتمرات . مبنى الثقافة. وما ينتمي إلى العصور الوسطى السوق بكل ما فيها. ارتباط التاجر " المقاول " بالفندق ثم تشمل هذه الصورة العامة أيضاً فكرة الحصار . حصار الثقافة بين التعقيد الإداري ويمثله مبنى البلدية ، وبين التسلط على حرية التفكير والرأي ويمثله أمن الدولة . وحصار الثقافة بهذا الشكل تمهيد للمقابلة بين مشهد العلماء . ومشهد الحمير . وما يمثله من تراجع المساحات وتقدمها .

ترتيب الصورة بهذه الكيفية يعني أولاً تجاوز الأزمة ، كما يعني الفوضى الخطيرة في التخطيط والتنسيق ، وهذا له دلالاته التي تعني أن درجة التطور المادي في المدن — ناهيك بالفقرى — ليست فاصلة أو حاسمة . فالشارع المصري تعيش فيه كل الأزمة : عربات حديثة جداً ، عربات قديمة جداً . عربات ذات حصان أو حمار . عربات ذات حصانين أو حمار

وحسان . أو ذات حمارين . عربات الباعة المتجولين " باعة مختلطون " وهذا بدوره يشير إلى تعدد درجات القيم بتعدد الأزمنة التي تمثلها ، والدور الذي تقوم به . ومن ثم تداخل الأنظمة الاجتماعية – وإن أعلن عن الارتباط بنظام واحد – عبودية . إقطاعية . رأسمالية . ويواكب كل ذلك تداخل صور التعبير عن الأديان . هذا كله يفرز سؤالاً أخيراً : أين إذن النسق المعرفي للمجتمع ؟ وما طبيعته ؟ .

هذه الصورة المتعددة الأزمنة والألوان والعناصر يركز فيها الكاتب على عنصرين دالين هما: العلماء ، الحمير . فقد هم العلماء بمغادرة الفندق إلى قاعة المؤتمرات وخرجوا إلى الطريق حيث قطع عليهم الحمير عبورهم الطريق إلى القاعة . وهنا يتم التداخل بين المشهدين على مرأى رجال المرور الذين ينظمون حركة الطريق . ونرى أي مشهد يتراجع: " تقدم العلماء والباحثون والخبراء ورجال الإعلام . وما أن ساروا بضع خطوات حتى فوجئوا بعدد هائل من الحمير يطلع عليهم .. النف رجال المرور حولها لكن المسألة أفلتت . إذ وجدت الحمير ثغرة بين رجال المرور فنفذت منها ، فإذا هي تقطع الطريق على شلالات السيارات بالطبع تراجع العلماء وقد بدت على ملامحهم علامات التقرز والحيرة ، والحمير تتقدم بجوانبها نحوهم " .

ومع أن العلماء قد تراجعوا متقرزين ، فإن احتلال الحمير كل المساحة جعلها تكون صورة جديدة أو لوحة متألفة استعطفت كل العلماء فوقفوا في شرفات الفندق يتأملون " فقد بدت الحمير متداخلة وملتحمة وممتزجة . كائن واحد يتدحرج وتتلاطم أجزاءه . كانت متعانقة في رضا وصبر ، تتراءى على ملامحها ظلال اليقين . والعيون بحيرات ساكنة " .

ونسى العلماء مهمتهم وأصبحوا جزءاً أساسياً من مشهد الحمير المتجمعة أمام شرفات الفندق . وقد صبت بولها وأفرغت فضلاتها ، إلا أن ما أخذ العلماء أكثر أن الحمير نهضت واقفة "وأما التي كانت ترقد في استرخاء فقد استثار بعضها التلاصق الجسدي والأنفاس والهدوء النسبي فهبت واقفة.وتقافزت الحمير فوق بعضها.علا الموج وهبط،وأفلت حيناً ثم استقر، تفتحت الشهوات ، واستنفرت أعصاب الجميع ... والعلماء مشدودون بروعة المنظر ، سعاداء بالموقع الممتاز الذي أتاح لهم رؤية الطبيعة " في بلادنا ويتدخل تعليق من صحفية فرنسية لزميلها المصري ، فهو تعليق لا يكتمل المشهد إلا به " لم أكن أعرف أنكم تقدسون الحمير. لقد رأيت الجميع يحرسون مسيرتها ويكاد البعض يحتضنها ، أما الرجال فقد ضربهم الرجال بكل عنف.

أما الرسم بالكلمات ، فهو عنصر جمالي اعتمد عليه الكاتب في تقديم شخصيات مجموعته، وكان وسيلته الكبرى في السرد الوصفي وقد أشرنا في حديثنا السابق إلى "أمنيات بهانة" وذكرنا أنها نهضت على حركتين في منظورين: تباين صورة الزمن بتباين المكان وحالات النفس فأمنية بهانة منذ البكور أن تصل إلى المدينة ، المدينة هي المكان الذي تحقق فيه رجاءها بالحصول على عائد ما تبيع من الخضار . ويمكن أن نرى ذلك : " الرأس يفكر ويتمنى ويتمنى . والقلب يرقص متفائلاً ، والنهار الرمادي الوليد يداعب الكون الذي لفه النعاس . والقدمان الحافيتان في خفة تتقافزان فوق الطريق " فحركة التفكير والتمنى مرتبطة بحركة القدمين ، مع أن الأولى حركة داخلية ، والثانية خارجية مادية ، والحركة الأولى هي أساس اللون الرمادي للنهار الوليد في أرض ريفية ترايبية ، والإحساس بالزمن الخارجي في هذه الحالة لا يكون إحساساً محسوباً بالمقاييس المعروفة ، وإنما هو محسوب بإيقاعات النفس وما بها من أمنيات .

ويتبدى ذلك في هذا الأسلوب الوصفي " مع كل لحظة تبتعد القرية وتتلاشى " وتلوح معالم المدينة وتتخلق .. تطلع عليها من الأفق المجهول ، بينما الوقت يمر بسرعة ، يقفز مثل لحظات الغروب فوق الأعمار " . فالابتعاد عن القرية يعني تخلق الأمل بالاقتراب من المدينة ، وهنا يلعب المكان دوره في الإحساس بالزمن . فالمدينة هي مكان تحقيق الأمل ، والاقتراب منه يعني الرغبة السريعة في انقضاء الزمن الذي أصبح زمنين يتصارعان في نفس بهانة : الزمن الموضوعي ، الزمن الذاتي ، ويرتبطان بمكانين : القرية . المدينة . والدليل على ذلك أن بهانة التي صحت مبكرة في الفجر لم تكتشف جمال الكون إلا بعد أن استقرت في السوق " بل أن أنفاسها لم تنتظم كذلك إلا بذلك ، " طابت نفس بهانة بعد أن استقرت وتنفست لأول مرة منذ أن غادرت قريتها . أخذت تستعد للصباح الجميل " .

ووصف هذه الحركة النفسية من الصعب تجسيده إذا افتقر الكاتب إلى معرفة واسعة بالألوان والخطوط . ولذلك عمد إلى التجريد - حديث النفس - بالحركة التي تشكلت في لون وخط . وهذا ما أقصده من وصف الرسم بالكلمات . لقد جعل التجريد مرئياً لا مسموعاً ولا متخيلاً تماماً مثلما يفعل الرسام حينما يرسم المكر والخداع في النفس البشرية أو ما وراء الابتسامة في لوحة مثل الموناليزا .

أما المنظور الآخر ، فهو تأهب بهانة للجلوس وهي حاملة قفتها ورضيعها . ورسم هذا المنظور يعود بالذاكرة فوراً إلى الصورة البدوية التي رسمها امرؤ القيس لوطة الليل التي ربطها بحركة الجمل حين يجثم . " علمت نفسها أن تجلس والقفقة لا تزال على رأسها دون معاونة . هبطت أولاً على ركبتيها كالجمل . وحطت مؤخرتها فوق الكعبين كجلسة المصلي . ثم سحبت ساقاً من تحتها فأصبحت أمامها . وسحبت الأخرى وربعت ثم وضعت الرضيع في حجرها . فأقلت الثدي من فمه .. ضرب الهواء بيديه بحثاً عنه .. أهملته إلى أن أنزلت القفقة بيديها الاثنتين ، ووضعته أمامها وكشفت عما بها . ردت الملهوف إلى صدرها ومدت ساعدها الأيسر تحته . ضمته في حنان آلي وسرعان ما عثر بالثدي واطمأن حين استقر رأسه على قلبها الواجف " .

نجد في هذه الصورة الحركة قائمة على صراع بين عنصرين أساسيين : الاحتفاظ بالقفقة ألا تقع . الاحتفاظ بالرضيع وكلاهما محمول . وكلاهما عزيز عليها ، قفة الخضار سبيل الرزق وتحقيق الأمانة . والرضيع رمز استمرار الحياة أمل المستقبل . وهي لا تفرط في أحد منهما . لذلك علمت نفسها ، أو قل علمتها الحياة أن توازن بين الداخل (الرضيع) ، والخارج (القفقة) لارتباطيهما معاً ارتباطاً ضرورياً في وعيها .

إن الحركة هنا حركة تفصيلية ، جزئية . تناولت أوضاع مختلفة للجسد البشري ، وقد أدت هذه الأوضاع الجزئية إلى القرار حيث استقرار القفقة فلم تسقط واستقرار الرضيع على الصدر فلم يقع . وهنا نجح الكاتب في أن يزاوج بين الرسم ، والصورة اللغوية . فالرسم يصور حركة واحدة ، في لحظة زمنية واحدة ، والصورة التي قدمها تعتمد على جزئيات عديدة . وهذا ما توفره اللغة في الصورة اللغوية ، إذ يستفيد الكاتب من خاصية التعاقب في اللغة . فكل مفردة ما هي إلا ضمنية تكون مع مثيلتها حركة جديدة هي في الواقع تفصيل جديد . ومن مجموع التفصيلات تتكون الحركة الكلية في المشهد .