

في مواجهة كوابيس جائحة كورونا المتنامية، يطرح محرر (الكلمة) هنا قراءته التحليلية الموسعة لأحد الروايات المهمة التي صدرت في مصر مؤخرا، وهي قراءة يسعى فيها إلى جانب تحليل هذا النص المثير للاهتمام والتفكير، إلى التنظير للرواية المصرية الجديدة واستكشاف منطلقات نقدية مغايرة لقراءتها.

التسرير الديلوزي ومواجهة عالم يتهاوى قراءة تفكيكية في رواية «صخرة هليوبوليس»

صبري حافظ

1. تمهيد:

في عالم كشفت جائحة «كورونا» عن انهيار منظومته الإنسانية وتصدعها المؤسف - بعدما انهارت جل قيمه الأخلاقية وانقلب سلمها رأسها على عقب - مع صعود الرأسمالية المالية، وتوحشها وتغشي أمراضها حتى أخذت في التأثير على منظومة التوازن البيئي نفسها. عالم يحرق في مرايا الموت والعوز والدمار، على وقع تغشي الجائحة، وضربها لمراكزه التي كانت تزعم بأنها المراكز الحضارية للإنسانية جمعاء. فقد عطل الفيروس آلة الرأسمالية المالية الطاحنة، التي كانت تدور بلا رحمة، مدمرة في طريقها كل ما أرسته الإنسانية من قيم ضميرية وأخلاقية عبر العصور. وأزال بضرباته المصممة، التي عطلت دوران عجلة ذلك الاقتصاد، المليارات من قيمة كل أصوله الثابتة منها والمتحركة على السواء. وأتاح للطبيعة أن تتنفس الصعداء من ملوثاتها الخائقة.

في عالم يعاني - وخاصة في بلداننا العربية - من كل ما دعاه جرامشي بالأعراض المرضية القاتلة أو المريعة morbid symptoms لمجتمع يعيش تلك الحالة الحرجة التي دعاها بالفراغ أو غياب الشرعية بين مرحلتين interregnum، وهي الحالة التي يخلو فيها العرش من وريث شرعي، فتُعلق فيها كل وظائف الحكومة والسلطة. في عالم يعاني على مدى العقد الثاني من هذا القرن، من أزمة شرعية على جميع المستويات السياسية منها والإنسانية والأخلاقية، وهي الأزمة التي يصفها جرامشي: «أزمة ناجمة بالتحديد عن حقيقة أن القديم يعاني من سكرات الموت، لكن الجديد لم يولد بعد. في هذا الفراغ interregnum تظهر مجموعة متنوعة من

الأعراض المرضية المريعة»¹. وهو الأمر الذي دعاه يورجين هابرماس بتقشي الباثولوجيا الاجتماعية التي وسمت عملية الحداثة في واقعنا التاريخي المعاصر، بعد انقلاب سلم القيم الأخلاقية والمجتمعية على السواء.

في هذا العالم، والذي لا تقل تنوعاته التي تعيشها مصر غرابة وقسوة عن بقية تنوعاته التي نظر لها المفكرون الغربيون، يبدو الرجوع إلى رواية أحمد زغلول الشيطاني الثانية (صخرة هليوبوليس)² أمرا منطقيًا، وربما ضروريًا؛ لأنها وبعد أن دفعتني اللحظة الراهنة تلك لقراءتها للمرة الثانية تكشف لنا في بنيتها - ولمحتوى البنية عندي دور بالغ الأهمية في النص السردي الحديث - وفي تفاصيل العالم الذي ينطوي عليه سردها الفريد، عن الكثير مما يجب علينا تأمله، كي نفهم ما يدور في واقعنا المصري والعربي من ورائه. فهي من النصوص الإبداعية القليلة التي تقوم حقا بهذا الدور الضروري للفن، وهو أسقاط الألفة عن الواقع، وتعريفه في غير عوج ولا التواء، وإمالة اللثام عن انهياراته البشعة ودمدمات تصدعاته، حتى نعيد فهمه، فنرفضه ونسعى لتغييره معًا. فمثل روايته الأولى نحن هنا بإزاء رواية قصيرة وشديدة التركيز، ولكنها تتطلب وعيًا باستراتيجيات مغايرة للقراءة، تستنطق التفاصيل الشحيحة التي يوردها النص، وقد انتقاها بعناية، وتتعرف على دلالاتها المترابطة.

فهذه الرواية من النصوص التي تجربنا على التفكير إزاءها بمنطق ديلازوني مغاير للمنطق المألوف؛ منطق المواجهة لا التعرف. يقول ديلازوني: «ثمة أمور في العالم تجربنا على التفكير، تلك الأمور ليست موضوعات للتعرف objects of recognition وإنما للمواجهة الجذرية fundamental encounter»³ وكلمة object هنا أوسع كثيرا من أي ترجمة لها كشيء أو موضوع أو هدف أو دافع، لكن المهم أن موضوع التعرف عنده يختلف جذريا عن موضوع المواجهة. ففي الأول نحن بإزاء إعادة تعزيز معارفنا ومعتقداتنا وقيمنا؛ حيث نجد أننا والعالم الذي نعيش فيه قد تأكدنا/ تعمّدنا بالصورة التي نفهم بها عالمنا وموقع أنفسنا فيه. فموضوع التعرف هو بالتحديد إعادة تمثيل أو تجسيد شيء يؤكد دائما حقيقته ومكانه، ويدعم وجودنا المألوف في العالم وتصرفاتنا المعتادة فيه، في نوع من المعمدانية المطمئنة، ملغيا بذلك أي أمل في التفكير. بالصورة التي يمكن معها القول إن التمثيل يعرقل التفكير.

أما المواجهة الحقيقية فإنها عكس ذلك، حيث تتحدى طريقتنا النموذجية/ المألوفة في الوجود، وترزع الأسس التي تنهض عليها المعارف التي استمنا إليها. وتجبرنا على التفكير. إن المواجهة إذن تقوم بتخليق قطيعة مع صيغ وجودنا المألوفة، وبالتالي مع ذاتيتنا المعتادة. لأنها تنتج قطعًا أو شرخًا. لكن الأمر لا ينتهي هنا، لأن القطيعة مع وجودنا الاعتيادي والناجمة عن المواجهة تنطوي على تأكيدات المغايرة على وجود عوالم جديدة، أو بالأحرى طريقة جديدة لرؤية

العالم والتفكير فيه. وهذه هي اللحظة الخلاقة في المواجهة، والتي تحتم علينا التفكير بطريقة مختلفة. فالحياة حينما تعاش بحق، وفق التصور الديلوزي الخلاق، فإنها تعاش كسجل لتلك المواجهات، والتي تتخلق دائما وبالضرورة بعيدا عن عملية التمثيل. فالقطيعة والتأكيد هنا هما وجهان مختلفان للعملة نفسها، رغم ما يبدو من أنهما متعارضان/ مختلفان. والفن هو في حقيقة الأمر أداة تلك المواجهة، ومجال تبلورها، والموقع الذي تتخلق فيه.⁴ وأي وعي من الفن بتلك المواجهة ينطوي قبل كل شيء على منطق مغاير في التعامل مع الواقع: سواء في التعبير عنه، أو اتخاذ موقف منه، أو مواجهته بطريقة تدفعنا للتفكير فيه بدلا من التماهي معه. وهذا هو السبب في التخلي عن السرد التقليدي في هذه الرواية، واللجوء إلى ما يدعوه ديروز بالتسريد fictioning وهو التخليق الواعي لنوع مغاير من السرد، يطرح تغييره في كل ثنايا العمل من طريقة الحكى، إلى العلاقة المغايرة بين ما يدعوه الشكليون الروس بالحكاية fabula والحبكة sjuzhet، إلى طبيعة البنية السردية ذاتها وطريقة تعاملها مع الشخصيات أو تقديمها لها.

2. عتبات متعددة .. لماذا؟

بدلا من الاستطراد في تلك المقدمات الديلوزية دعنا نبدأ بالرواية نفسها، وبعثباتها، لأن أول ما يبده قارئ هذه الرواية الفريدة هو تعدد العتبات وأولها: العنوان (صخرة هليوبوليس). وهو عنوان لمكان، والمكان في السرد من الرواسي الأساسية التي تربط السرد بأرض الواقع بأمراس حقيقية، منذ أن علمنا أكيرا كيروساوا في رائعته (راشمون) أن المكان ثابت بينما الزمان متغير، بل إن باختين في مفهومه المهم عن الزمكان chronotope الروائي يجعل المكان مرتكز المفهوم، حيث يضيف عليه الزمن بعدا رابعا غير أبعاده الثلاثة المعروفة من طول وعرض وارتفاع. كما أننا نعرف أن كثيرا من أعمال كبير الرواية العربية، نجيب محفوظ، تستمد عناوينها من أماكن محددة في حي الجمالية بالقاهرة.⁵

والواقع أن أهمية المكان لم تغب عن اهتمامات ديروز. فما يدعوه ديروز «مكان - أزمنة Space-times» ينطوي على تقديم المكان على ما ترد عليه من أزمنة، أي متغيرات وتحولات. لاحظ هنا أن المكان في المصطلح مفرد بينما الزمان متعدد. وهو ما أود ترجمته بالمكازمنية، تمييزا لها عن زمكانية باختين؛ حيث كل منهما مفرد عند باختين، بينما تتعدد الأزمنة لديه في كل مكان مفرد. والفرق بين المصطلحين، برغم وفرة المشترك بينهما هو الفرق بين الناقد الأدبي والفيلسوف. فالناقد الأدبي يقدم الزمان على المكان لأنه يهتم أكثر ما يهتم بالدراما والفعل، أما الفيلسوف فيهتم أكثر بالمفهوم في ثباته وتراكب مستويات الدلالات فيه. ولا تكتفي هذه العتبة بربط الرواية بمكان محدد هو هليوبوليس، ولكنها تقرنه بصخرة ربما لتمييز عمله

عن عمل روائي آخر اتخذ من (هليوبوليس)⁶ عنوانا، وربما استخداما للمفارقة في عالم لا رواسي فيه، خاصة وأن الإحالة الوحيدة لصخرة العنوان في النص (126) هي إحالة لصخرة سيزيف، وهي إحالة تهكمية إلى حد ما، لأنها تشير لأنبوب الصمغ الذي سيصطاد به الفأر اللعين. أما العتبة الثانية فهي الإهداء إلى أخيه الأصغر الذي ينطوي على شفرته الفاعلة في النص، لأنه يجلب إليه استشراف الموت الذي قد يفوت الكثيرين، ومنهم أقرب الناس حميمية، لأن الرواية كلها في مستوى من مستويات التأويل مرثية حزينة لا تخلو من شجن. ثم يليه الإهداء التالي: الذي يحمل عنوان «أيضا إلى» الذي يشد انتباهنا إلى أهمية المكان وقد تعددت فيه الأزمنة، إذا كانت قد غابت عنا تلك الأهمية في (صخرة هليوبوليس)، إذ تعدد تلك العتبة الثالثة أسماء أبرز الأماكن التي يدور فيها السرد، والتي تشكل صخرة سيزيف الحقيقية التي تثقل كاهل هذا العالم الروائي، وراويها المعلن/ المضمّر في آن. كما يرد في تلك العتبة الثالثة ذكر البارون⁷ الذي أسس كل من سكة حديد الدلتا المتجهة إلى فارسكور والجربي، وضاحية مصر الجديدة معا. كما تؤكد لنا تلك العتبة استعصاء المكان وناسه معا على عوادي الزوال والدمار «فقد عبروا ممالك وديكتاتوريات، وحروبا عبثية، وأختبروا لصوصا خبراء، وقاوموا بعناد الرغبة الملحة في التحول إلى أشباح.» (7) فالرواية في مستوى من مستويات التأويل فيها ليست إلا سجلا لتلك المقاومة، في وجه عوامل الاستبداد والفساد والمحو. وبعد ذلك تجيء عتبة رابعة، هي في ظني أهم تلك العتبات جميعا، وهي ذلك المقتطف الدال المأخوذ بتصرف عن (الخروج بالنهار) أو (كتاب الموتى) «ولكي تكون راضيا جئت إليك كاشفا رأسي!» وكشف الرأس الذي تشير إليه هذه التعويذة المنتقاة من الكتاب الشهير، لا يعنى فقط تعريضها لضوء الشمس الذي هو غاية الخروج للنهار، ولكنه يعنى أيضا في الطقس الفرعوني تعرية للجسد والروح معا، وتسليما بهما ولهما للمعبود. هكذا يريد لخروجه للنهار، أن ينطوي على المعنى الفرعوني الكامل لطقس الخروج للنهار في كتاب الموتى،⁸ أي ولوج الحياة الأبدية تحت نور الشمس/ آتون/ رع. فالرواية بكل ما يرويه فيها للنهار بمعنى الخروج من الحياة المؤقتة، إلى تلك الباقية التي يجسدها الفن بسحره الذي لا يضاهاى. وهي في هذا المستوى طقس كامل لعملية الخروج تلك بدءا من فصلها الأول الذي يوشك أن يكون الرحم الذي يولد منه بطلها عنوة، وسط كوابيس الحاضر اللعين، وصولا إلى فصلها الأخير الذي يعلن موت المشاهد القديم، وينتهي بـ«وبقيت انتظر» (131) بدلالاتها العبثية والتهكمية معا. لأن ما سيسفر عنه الانتظار هو ما بدأت به الرواية سردها - في نوع من البنية الدائرية التي سنعود لها بالتفصيل - من كوابيس افتتاحية شيقة.

أما العتبة الخامسة والأخيرة فهي العتبة التنصليّة التقليديّة التي يوشك منطوقها أن يكون نقيض دلالاتها المضمرة «أي تشابه مع أي أشخاص، أو أزمنة، أو أماكن، محض وهم، ولا يعوّل عليه». وهي عتبة تناقضية، فليس هم الرواية هو التشابه، بل العكس تماماً، أي الإجهاز على كل استراتيجيات التمثيل والمحاكاة القديمة. والسؤال هنا لماذا كل تلك العتبات؟ وما هي وظيفتها في النص؟ والجواب ببساطة هي أننا بإزاء نص يستهدف المواجهة، بدلا من التعرف بالمفهوم الديلويزي الذي شرحته في التمهيّد لهذه الدراسة. وأن هذه العتبات المتتابعة، والتي تنتمي كل منها لعالم مختلف، أو حتى جنس *genre* سردي مختلف، هي أول أدوات تعليق التعرّف، أو هي بمعنى آخر من أدوات التغريب السردّي الذي يستخدمه النص، كي يرهف منطق المواجهة فيه. وهو المنطق الذي سنتكشّف تفاصيله عبر بنية الرواية ذاتها من ناحية، وعبر أسلوب السرد وطبيعته فيها من ناحية أخرى.

لإننا بإزاء سرد يمكن نعتّه بالسرد التفكيكي الذي ينأى عن كل أشكال المحاكاة أو التمثيل القديمة، ويعلن قطيعته الصارمة معها، ويحرص في الوقت نفسه على ألا يتماهى القارئ مع أي من شخصياته أو وقائعها، وكأنه يمارس نوعاً من التغريب السردّي، أقرب ما يكون إلى التغريب البريختي *Verfremdungseffekt* من حيث إعلائه للعقل، وزرأته بالعاطفة. ويلجأ للتسريد الديلويزي الذي يعتمد على تفكيك الشفرات السردية أثناء تقديمها للأحداث أو الشخصيات، دون أن ينسحب من صيرورة السرد، ولكن يكتفي بتغيير معدل الحركة والسرعة فيه. إنه سرد يأخذ من مقولة نيتشة الشهيرة «الحقيقة هي أننا لم نبدأ رؤيتها، أي الحقيقة، بعد» شعاراً له، وإن كان شعاراً مضمرًا يتخفى وراء ذكر التفاصيل بدقة متناهية، وكأنه يرتد بنا إلى منهج المدرسة الشينئية لدى ألان روب-جريبه.

3. التسريد الديلويزي والسرد التفكيكي:

ومن الضروري هنا، وقبل تحليل بنية الرواية، ومحتوى تلك البنية، أن نتعرف على مفهوم التسريد الديلويزي *Fictioning*. لأنه مفهوم يتعلق بإنتاج سرد بديل *alternative narrative* وصورة لعوالم *image-worlds* مغايرة تثيرها استراتيجيات جمالية قد تطرح نماذج بديلة أمام تلك العملية التتميطية *modulation* الجبارة التي قضت في حقيقة الأمر على التنوع والتغاير الفاعل الخلاق *heterogeneity* الذي كانت تتسم به الذاتية الإنسانية *Subjectivity* طوال القرنين الماضيين في تفرداها الخصب الجميل. وقد طرح ديروز مفهوم التسريد ذلك باعتباره القص المرتجى والقادر على الحفاظ على قدرة الفن على المقاومة، إزاء تحول المجتمع من مجتمعات الحجر إلى مجتمعات التحكم، وتبدل أساليب السيطرة والهيمنة فيه. ذلك لأن ديروز ينعي في مقاله القصير «حاشية على مجتمعات التحكم»،⁹ ما جرته علينا تلك الحالة المرضية المريعة

التي وصفها جرامشي من قبل بالـ *interregnum* ، حينما يموت القديم ويبقى العرش شاغرا، لأن الجديد لم يتبلور بعد. وقد استشراف ديولوز، رغم أنه غادرنا من ربع قرن - وقبل بداية القرن الجديد، قرن الشبكة الرقمية والمجتمع الافتراضي - مجتمعات التحكم الحديثة وأساليبها الجهنمية الجديدة التي نرى تجلياتها الآن حولنا في كل مكان.

وينطلق ديولوز في هذا المقال القصير من أن ميشيل فوكو قد أرخ لنشأة المجتمعات التنظيمية التي تلجأ للقمع والعقاب *disciplinary societies*، بترسيب خطابات تكوينها وهيمنتها في العقل والوجدان الجمعي معا. ففوكو عنده هو منظر هذه المجتمعات التي تنظم طرق الحجر منذ القرنين الثامن والتاسع عشر، والتي بلغت ذروتها مع بداية القرن العشرين. وبأن هذه المجتمعات تمارس فعلها بخلق مواقع رئيسية للحجر والسيطرة *sites of confinement*، ليس في المستشفى والسجن وحدهما، ولكن في المدرسة والمصنع والمعسكر بصورة ينقل فيها الإنسان من موقع محصور ومحدد إلى آخر، لكل منها قوانينه الخاصة، وحدوده الرادعة. ولكل منها منطقتها المهيمن - وفق مفهوم جرامشي للهيمنة - وخطابها المراوغ في تبرير تلك الحدود وترسيخها في الوجدان الجمعي، باعتبارها جوهرية للفرد والمجتمع على السواء. بدءا من مؤسسة الأسرة وهددهتها الأولى للفرد وتدريبه على التصرف كذكر أو أنثى منذ نعومة أظافره، ثم المدرسة (وخطابها الذي يكرر: ألا تعرف أنك لست في البيت؟!!) ثم المعسكر (ألا تعرف أنك لست في مدرسة؟!!) ثم المصنع والمستشفى وحتى السجن.¹⁰ وأن الإنسان ظل يتحرك بين تلك المواقع المحصورة والمبرمجة بخطابها التبريري، وبقوانينها غير المكتوبة، وهي أقوى من كل القوانين المكتوبة، والتي تنظم مكانات الفاعلين فيها، لحركتهم وسلوكهم في كل منها. وأن إرساء تلك المواقع والمكانات كان مبنيا على قناعة جمعية *common sense* عادية وبديهية، تتغلغل في الخطاب السائد، باعتبارها التجلي لمنظومة من القيم الإنسانية والعقلية على السواء.¹¹

لكن ديولوز - وهو ينظر للمجتمع الغربي في الأساس¹² - يرى أن هذا كله قد بدأ يتغير بعد الحرب العالمية الثانية، وبعد وفود قوى جديدة أخذت تنخر في بنية التحكم تلك، حتى أوشكت على الانهيار. بداية من تآكل منظومة الأسرة، ثم سلطة المدرسة، ثم المصنع، والمستشفى وحتى مؤسسة السجن ذاتها. وأننا في وسط حالة من الانهيار نسمع فيها دوما أن تلك المؤسسات في حاجة إلى إصلاح: من مؤسسة الأسرة إلى مؤسسة التعليم، إلى مؤسسة العمل، إلى المؤسسة الحربية أو العقابية؛ ولكننا نعلم جميعا أن تلك الدعوات المتكررة للإصلاح، ما هي إلى أعراض عملية الترددي المفضية إلى الموت. وأن ما يحل مكان مؤسسات الحجر والسيطرة القديمة تلك هو ما يدعوه بـ «مجتمعات التحكم».

والواقع أن تنبؤ ديلوز بهذا النوع الجديد من المجتمعات قد تحقق كلية في المجتمعات الغربية التي لاتزال تقدر شعارات الحرية الفردية وحماية الذات الإنسانية من سلطة المؤسسات الدينية منها والسياسية. وما نحن نعيش تجليات هذا التحول بعدما ترسخت أولاً بنيته التحتية من خلال العولمة، ونقل المصانع إلى بلاد الأيدي العاملة الرخيصة. وإغلاق المناجم والمصانع القديمة في الغرب، والتي خلفت وراءها أحزمة الصدأ الشهيرة، وأبلغ تجلياتها في المجتمع الأمريكي وحزام الصدأ الشهير في ديترويت مثلاً - والتي كان يقال عنها في النصف الأول من القرن العشرين: إذا عطست ديترويت أصيبت أميركا بالبرد والحمى. بينما نشهد ازدهار وادي السليكون، وتنامي الشبكة الرقمية، وهيمنة العالم الافتراضي، والهندسة الجينية، وشركات الأدوية العملاقة (هناك خمس شركات فقط تتحكم في صناعة الدواء في العالم)، والتكنولوجيا النووية، والنانو تكنولوجي، وغيرها من المجالات التي لا تستوعب الإيدي العاملة القديمة، وإنما يلزمها مهارات جديدة في الغرب، وعمالة مغايرة كان لابد من إعادة تأهيلها بعدما فقدت مصانعها القديمة.

وليس ثمة فرد غربي - من الأطفال حتى العجائز - لا يشارك بنفسه في إحكام أنشطة التحكم تلك حول رقبتة - كما كان الحال مع مجتمعات الحجر القديمة وخطاباتها وفق تنظيرات فوكو - عبر تكنولوجيا التحكم المستمر والإلحاح في التواصل (لاحظ عدد الإيميلات التي تصلك يوميا من الفيسبوك وحده مثلاً) والمراقبة المستمرة والتي تشمل كل حركات البشر وسكناتهم دون ضرورة وضعهم في محاجر أو معتزلات. فأى نظرة سريعة لكاميرات المراقبة التي ترصد حركات المواطن البريطاني أو الفرنسي - في شوارع عاصمة كل منهما - وسكناته كفيلة بتأكيد كل ما استشرفه. ناهيك عن الحال في مدن كنيويورك وشنغهاي وبيكين. وقد بلغت تلك الكاميرات قدراً من الدقة المتناهية، في التعرف على ملامح وجه أي فرد والتقاطها من وسط الآلاف منها. كما بلغت درجة من التبجح وزرع الإذعان لها في وعي المواطن ولاوعيه، تجعلها تعرض عليك، وأنت في الحافلة أو القطار مثلاً، صورتك وصور من يشاركوك الركوب فيها.

إن مخزونات المعلومات الضخمة Big Data حولتنا إلى متفرجين على حياتنا بوهم حرية التصرف فيها، بينما يتحكم فيها الآخرون. بصورة حققت معها هدفها التتميطي الكبير، بالقدرة على توجيه سلوكها، وتحديد اختياراتنا في السوق، والتأثير مسبقاً حتى على مواقفنا من القوى والأحزاب والخيارات السياسية المختلفة. أو ما يدعو أحد تلامذته بالهيمنة الاستباقية - كالحروب الإجهاضية التي تستبق هجوم العدو فتسبقه بإجهاضه - التي يعتقد الكثيرون أنه تم استخدامها في الغرب عام 2016، أولاً في استفتاء بريطانيا على الخروج من الاتحاد الأوروبي، ثم في الانتخابات الأمريكية بعدها في العام نفسه، والتي أدت لانتخاب دونالد ترامب.

ولم يعد السؤال هنا أي نظامي التحكم أفضل، لأن المشترك بين الأثنين هو أن سعي كل منها لتحريرنا لا يفصل عن التحكم فينا واستعبادنا في الوقت نفسه. وأن المسألة ليست في الانشغال بالهموم التي تخلقها لنا كل منهما، وإنما بالبحث عن الأدوات التي نتمكن بها من المقاومة والخلاص! ذلك لأن أي تغيير في أشكال القوة والهيمنة، لا بد أن يتبعه، لا تغيير في أشكال الكتابة وحدها، بل تغيير في صيغ مقاومة تلك القوى وهزيمتها. هنا تجيء أهمية مفهوم التسريد الديلويزي، لأنه مفهوم يتعلق بإنتاج سرد بديل وصورة لعوالم مغايرة تثيرها استراتيجيات جمالية قد تطرح نماذج بديلة أمام تلك العملية التتميطية الجبارة. وبدلاً من الحديث التجريدي عن هذا السرد البديل، دعنا نتعرف عليه في النص الروائي.

4. بناء المتاهة الروائية:

تبنى (صخرة هليوبوليس) نوعاً من المتاهة السردية من خلال تقسيماتها المختلفة، وعلامات التنبية المستمرة الموثقة فيها – بعد كل عدد من الصفحات من خلال تغيير بنية الأقسام، وتغيير خط الطباعة. وتفاجئ قارئها بمتاهتها تلك منذ فصلها الأول الذي يقدم مفتاح القراءة، ثم يتبعه بتخليق كابوس غريب. ولا تلجأ برغم وجود بنية هندسية ما، إلى أي نوع من التتابع السببي للفصول، وإنما إلى تركيب فنية من طبقات متعددة ومسارات متعرجة قد يفضي بعضها لطرق مسدودة كما في المتاهات. حيث تتكون من خمسة كتب مرقمة، يتكون كل منها من مفتاح تحرص على كتابته بخط مختلف وإيقاع سردي مغاير، تتبعه فصول معنونة؛ قد تكون فصلاً واحداً كما في الكتاب الأول، والثالث والخامس (ثلاثة كتب)، أو اثنين كما في الكتاب الرابع، أو تتعدد الفصول حتى تصل إلى أربعة عشر فصلاً في الكتاب الثاني (لاحظ الرقم 7+7). ثم يصنّف الفصول في الكتاب السادس الذي أثار أن يسميه «كتاب أخير» وأن يكون له مفتاح بخط المفتحات المميز دون أن تتبعه أي فصول.

ولا تنتهي الرواية/ المتاهة بهذا الكتاب الأخير. وإنما تعقبه بكتاب سابع، لا تستخدم فيه كلمة كتاب للتبويب، وإنما تدعو «إنكار» يتكون من مفتاح، ثم فصل معنون بـ«مربع الدائرة» ولكنه ينقسم إلى ثمانية أقسام مرقمة من 1 - 8 تنتهي به الرواية. من هذا العرض نكتشف أن لهذه البنية/ المتاهة هندستها كما ذكرت. فهي مقسمة إلى سبعة أقسام على عدد أيام الأسبوع أو السموات في رواية أخرى. من خمس كتب - خمسة وخمسة - تحمل كل منها رقماً كعنوان: «كتاب أول» حتى «كتاب خامس»، ثم كتاب أخير. أما الكتاب السابع فلا يحمل رقماً، بل يحمل عنواناً دالاً «إنكار» وله بنية مغايرة لبقية الكتب الأخرى، التي لا يتفق أي منها بنيوياً أو تنظيمياً مع الآخر. وإن كانت الكتب الست الأولى تخضع تقريبا لنفس المنهج البنيوي.

وهي هندسة تتردد فيها أصداء الأرقام السحرية 3 و5 و7، كما تتردد فيها قصة الخليفة في «سفر التكوين»: «في البدء خلق الله السموات والأرض، وكانت الأرض خربة وخالية وعلى وجه الغمر ظلمة... ورأى الله كل ما عمله فإذا هو حسن جدا، وكان مساء وكان صباح يوما سادسا. فأكملت السموات والأرض وكل جندها وفرغ الله في اليوم السابع من عمله الذي عمل، فاستراح في اليوم السابع».¹³ لكن يبدو أن الكاتب/ الراوي، لم يسترح في اليوم السابع، لأنه اكتشف، كما نكتشف نحن معه، أن كل ما عاشه ليس «حسنا» بأي حال من الأحوال. لذلك لم يستطع أن يرتاح في اليوم السابع كما ارتاح الرب. لهذا جاء قسم «إنكار» ليستدرك فيه بعض ما فعل، أم تراه ينكره ويدعونا إلى استنكاره معه؟ فضلا عن هذا كله ستتعرز المتاهة بالتبديل المستمر للمنظور السردى عبر السرد بالضمائر الثلاثة: المتكلم والمخاطب والغائب بصورة يبدو معها هذا الارتباك جزءا من رسم الخريطة المرتبكة الأعرض.

وتبدأ الرواية بـ«كتاب أول»، والتكثير مقصود، فلسنا في عالم يتمتع بترف استخدام أداة التعريف، فنحن بإزاء حياة نكرة، مجرد حياة كما سنبين في نهاية هذه الدراسة. لكن استخدام الكتابة بالحرف البارز، واللجوء للسرد التجريدي المحايد المستقى من صلاية سرد المدرسة الشيشية، أو قل التشيئية، قد يكون تعويضا عن الافتقار للتعريف. ويدخل بنا السرد المحايد الذي يعتمد على الحقائق التاريخية الصلبة مباشرة إلى البارون إمبان الذي أنشأ هليوبوليس العنوان، وإلى قصره الهندي الباذخ الذي يدور على نفسه على مدار الساعة، ويمتد بينه وبين «كنيسة البازليك» التي تنطوي على مقبرته نفقا. فنحن من البداية أمام متاهة هي تلك التي تربط أنفاقها بين الحياة والموت، بين القصر والمقبرة، دون أن تتسى الكنيسة. تقدم لنا في الوقت نفسه أحد مفاتيح القراءة المهمة، حينما تخبرنا بأن البارون امبان «عاش أزمنا مضاعفة داخل الزمن الواحد». (13)

فتراكب الأزمنة من مفاتيح فهم هذا النص، وأنه «دفن مرتين» حيث تتراكب مع الأزمنة الأفعال نفسها، ولم يسلم من «إساءة التصرف الملازمة للطبيعة الإنسانية» والرواية بأكملها ليست إلا سجلا حافلا من إساءات التصرف التي أودت بمصر وبالراوي معا إلى ما نحن فيه؛ وأنه يرقد على بعد خطوات من «مقري أنا الذي يعتريني الملل». (13)

ومع الملل ينشغل الراوي بالنفق، أكثر مما ينشغل بالمغامر الفلمنكي مهندس السكك الحديدية ومنشيء هليوبوليس، وما جرى حول كنيسته، حيث مثواه الأسطوري، من مهازل بعد تسعة عقود من رحيله. هكذا تربط الرواية من البداية بين البارون امبان و«أنا» الراوي الذي يعتريه الملل. البارون إمبان الذي فتنه «هوليوبوليس، أون المقدسة، مدينة الشمس» لم يتوقع في أشبع كوابيسه، أن ينتهي قصره إلى ما آل إليه، ولا أن يضطجع في كنيسة تصطبغ حولها حركة

المواصلات والبشر، وتفوح بالقرب منها رائحة الشاورما، ويطل عليها مسطح واجهة «حرية مول» العامر بمحلات الأحذية والمنتجات البلاستيكية.

فلم يكن البارون البلجيكي المغامر متواضعا في طموحه، بل ساعيا بحق إلى تأسيس مصر جديدة، أدرك المصريون جدتها، وأهميتها واحتقوا بها في عقود ستة ممتدة منذ تأسيسه إياها في بداية القرن الماضي، وحتى إغارة السادات بمسيرة الدمار الكئيبة على تجربة الحداثة والاستنارة والاستقلال، التي كرستها النخبة المصرية منذ بدايات القرن العشرين. عندما أباح مصر للتخلف والهيابي، والتبعية الأمريكية التي انقضت بمعاولها على كل ما كان جميلا وجديدا في مصر ودمرته. أما «أنا» الراوي يوسف العلمي – الذي لا نعرف اسمه إلا في القسم الأخير «إنكار»،¹⁴ والذي عاش شطرا كبيرا من العقود التسعة التي انصرمت منذ موت البارون – فلن يكون حظه أقل من حظ البارون كابوسية. فسوف يتعثّر هو الآخر عند الفجر بـ«عجائز العمارة ينزلون فرادى للصلاة يتسربلون بجلابيب بيض» (23) جاءت بها لمصر الجديدة تلك الهجمة الوهابية اللعينة.

لأن الفصل الوحيد الذي يضمه الكتاب الأول بعد المفتتح «في الدهليز المؤدي إلى الحمام» يجسد لنا الكابوس الذي آل إليه حال الراوي/ يوسف. حيث يستهل النص بهل الاستفهامية: «هل كان الوقت أول المساء أم في عمق الليل؟» (15) في سرد يريق بعضه الشك على بعضه الآخر، وتتتابع فيه الجمل التقريرية مع الجمل الاستفهامية بشكل منتظم؛ رغم سيطرة الجانب التقريري، كي يجسد حدة المفارقة التي يتبدى فيها البطل/ الراوي مجردا وممددا على قطع من الكرتون على البلاط، ويشعر أن «موقفه ضعيف، كانت قطع الكرتون تشعره بالعار». (16) وقد انتزعه من النوم هجوم العجائز. و«عاوده الشعور أن ما يحدث قد يكون غير حقيقي، وأنه مجرد امتداد لأحلام وهواجس النوم.» (17)

لكن هجوم عجائز من نوع آخر – أعضاء مجلس اتحاد الملاك بالعمارة التي يقطن فيها الراوي – يتكشف عن ديستوبيا غريبة، أكثر غرابة من أي هواجس: عن مشروع وضع برج للمحمول فوق سطح العمارة، كي يحرر الملاك من أقساط الاتحاد، وعن تراكم الزبالاة أمام الشقة المجاورة مع أن «صاحبها عميد مخابرات عامة، لو شاف المنظر ده مش حاحصل طيب» (22)، ناهيك عن الرشح من الحمام على مدام عايدة (19)؛ وكأنما قعقعات عجلات المترو التي تحرمه من النوم لا تكفي. وبضربة التفات سردي ماهرة – «ثم خالطه شعور أن ما يحدث أبعد من أن يكون رؤيا نائم، وأنه ربما لا يزال في سنته الجامعية الأولى، وأنه في دار السلام» (20) – يرتد فيها الزمن إلى أيام الطلب بالجامعة، وإلى العالم الذي بلورته روايته الأولى (ورود سامة لصقر) وسكنه في شقة العيساوية بعشوائيات دار السلام، يربط النص بين عشوائيات الثمانينيات التي

تخلقت بعد الرحيل المبكر الذي غدر فيه عبدالناصر، بمن عشمهم بالعدل والحراك الاجتماعي، وكيف كشفت مسيرة ذلك الغدر بعد أربعة عقود مما سجلته الرواية الأولى، عن تغلغل منطق العشوائيات نفسه في قلب الحاضرة الجميلة التي بناها البارون إمبان - هليوبوليس.

بل إن هذا الفصل الوحيد على قصره، لا يتركنا إلا بعد أن نكتشف أن كابوس ما يدور في مصر الجديدة أفدح من ذلك الذي عاشه صقر وأودى بحياته في الرواية السابقة. فليس فيه أي غوايات حسية كتلك التي كان يتمتع بها خلف النافذة من شقته على السطح في «العيسوية» يتابع عروض «السمراء وهي تتحرك حرة في السطوح ناشرة الهدوم أو مشتبكة مع عشة الفراخ. يقف خلف شيش النافذة منتظرا أن تهلّ في قميصها البيتي الباتستا ... عروضاً مرتجلة ... ليلة بعد ليلة توغل العروض في حرفيتها.» (20) وهو الآن وقد أحكم الكابوس قبضته لا يدرى «كيف ترك الأمر يتفاهم هكذا؟ لاشك أنني في حلم، حلم يشبه الواقع لكنه ليس بواقع وليس بحلم.» (ص22) إلى أن ينتهي الفصل/ الكتاب معا بذلك المشهد الهزلي حينما يتوجه العجائز، أعضاء مجلس إدارة العمارة، إلى الحمام لفحص إذا ما كان مصدرا للرشح، فتلتصق أحذيتهم وأقدامهم بسائل غليظ لاصق، لن نعرف إلا في نهاية الرواية أنه ربما كان الصمغ السميك الذي أتى به البواب «عيد» - وقد صحبهم دون أن يدخل معهم الحمام - لاقتناص الفأر اللعين.

5. فسيفساء المتجاورات .. وقائمة الترسبات

وما أن ندلف إلى «كتاب ثان» حتى نجد أنفسنا أمام جسد الرواية الرئيسي، فهو أطول كتب الرواية وأكثرها تركيباً وبلورة لرحلة مصر مع التردّي والتدهور والدمار. وهو الكتاب الذي تقدم لنا فيه الرواية ما يمكن دعوته - وفقاً لجرامشي - بالترسبات التي تتركها الصيرورة التاريخية في الذات الإنسانية. وإذا كان الفن الجيد يكتب هذه الترسبات، فإن وظيفة النقد هي التعرف عليها وبلورتها عبر التفكيك النقدي له. «لأن نقطة البداية في أي استقراء نقدي هي الوعي بماهية الإنسان، أي أن يعرف الإنسان نفسه باعتباره ابن الصيرورة التاريخية التي عاشها حتى اليوم، والتي تركت ترسباتها اللانهائية فيه، دون أن تترك قائمة أو بياناً بهذه الترسبات.» وهو الأمر الذي أضاف إليه إدوار سعيد في كتابه (الاستشراق) بأن جرامشي في الأصل الإيطالي لنصه ذلك يضيف «من الضروري أو الحتمي في البداية القيام بعمل تلك القائمة أو البيان.»¹⁵ وهذا ما تسعى هذه الدراسة لتحقيقه.

ويبدأ «كتاب ثان» بمفتتح دال يعقبه 14 فصلاً. ويؤطر مفتتح الكتاب هذا القسم كله كرحلة مروية بضمير الغائب، سرعان ما ستتغير الضمائر في داخلها. تبدأ فجراً من قرب محطة مترو «النزهة» في هليوبوليس، وقد ترك فيها «يوسف» زوجته «هناء» تغط في سبات عميق، وألقى نظرة على البنيتين، ودلف إلى سيارته «الهنداء» السوداء مستشعراً أنه أودع نفسه للتو داخل

ثلاجة - وهو في حاجة فعلا لإيداع كل شيء، استعاريا على الأقل، داخل ثلاجة. ولكنه ليس مقدا على نزهة بأي حال من الأحوال. وإنما على رحلة إلى دمياط كي يطمئن على مقبرة أمه، الموجودة في جبانة دمياط، وقد أخبره صديق بأنها قد تكون على وشك الانهيار. ولم تستطع أدوات مجتمع التحكم الجديد - مثل خرائط جوجل متعددة الأبعاد - أن تمنحه اليقين الذي ينشده. «انطلق في الطريق إلى دمياط ليتيقن مما كشفت عنه صفحة جوجل ماب التي بينت أن مقبرة الأب، ربما تكون قد أزيلت من الوجود، وعدم وضوح ما إذا كانت مقبرة الأم قد انهار سقفاها. فضل الذهاب للاطمئنان بنفسه على ما لم تكشف عنه الخرائط». (24)

ونحن بالفعل في هذا الكتاب كله نتعرف على ما لم تكشف عنه الخرائط، مهما كانت دقتها وهيمنتها التي لا يفلت من رقابتها شيء، في مجتمع التحكم ذاك. وهذه حقيقة هي مهمة التسريد الجديد الذي تسفر عنه مواجهة الفن للواقع وليس التعرف عليه كما أسلفت. لأننا سرعان ما نكتشف مع قراءة هذا الكتاب أننا بإزاء سرد من نوع جديد. حيث تعتمد الرواية على بنية فيسفاائية تتبدل فيها استراتيجيات السرد ومنطقاته باستمرار مقصود، يتيح للعبة المرايا والمنظور إثراء النص دلاليا والأخذ بيد القارئ في شعابه من خلال استخدام العناوين المتتابعة لفصل اللوحات أو الشذرات السردية عن بعضها البعض، ووصلها ببعضها البعض، وتأكيد شذريتها في آن. وللفضل والوصل هنا منطق مراوغ يعتمد زعزعة أي تماه مع ما يدور، ويتغيا حثنا على مواجهته والتفكير في دلالاته المتعددة.

إن غياب التسلسل المنطقي من السرد، واختفاء الخيط الرابط، وتجاوز الشذرات بلا منطق واضح، وإن كان ثمة منطق ديالوزي خفي، يتطلب من القارئ دورا فاعلا في تخليق اللوحة العريضة، أكثر تعقيدا ومراوغة من ذلك الذي تطلبت منه رواية نجيب محفوظ الجميلة (حديث الصباح والمساء) والتي كتبت في بنيتها ذاتها تفكك المجتمع المصري، نتيجة لما فعله العسكر بمصر؛ عندما فككت العائلات الثلاث المتزاوجة والمتداخلة، وحولتها إلى شخصيات منفصلة لا يجمعها بها غير الترتيب الأبجدي.¹⁶ لكن الفرق بين هذين النوعين من تفكيك البنية الروائية أن أولهما كان بمنطق التعرف عند نجيب محفوظ، الذي ظل مخلصا لعملية التمثيل السردية، فهو ابن رواية البنية التقليدية الراسخة. لذلك نسج في روايته تلك - وخلف شخصياته المفككة حبكة روائية وشبكة مضمرة من العلاقات الكافية لخلق رواية أجيال من نوع جديد وفريد.

أما الشيطي فإنه يذهب بالتشظى إلى مستويات جديدة، ويواجهنا هنا بتفكيك سردي بمنطق المواجهة الديالوزي. وأول ما يتطلبه تلقي هذا الجديد من القارئ هو أن يعي أن ما يبدو ثابتا وصداء، في المفتاح حيث ترك وراءه بيتا مستقرا، به زوجة تغط في نومها وبنيتين، قد لا يكون كذلك. حيث تتكشف لنا فصول هذا الكتاب المتتابعة والتي يعتمد الكاتب أن يمنحها عناوين

تدعم صلاقتها وتماسكها، وكأنها الرواسي الباقية بعد أن تبعثر كل شيء، لا تتجح إلا في كشف مدى هشاشتها وعصف التحولات بها. لأن أغلبها إما أسماء أمكنة - بيتنا الجديد، دكان هدية، سيدي القناديلي، فوق السطح، سنعرف أنها تصدعت أو تهدمت، في نوع من المكارمنية الديلوزية التي أشرنا إليها. أو أنها أسماء شخصيات - صفوت البديهوي، الأسطى عزيز، سنو، ماتيلدا، ملكة، البيسي، عوض - مرتبطة هي الأخرى بأمكنة وأزمنة معينة - تعيش حيوات قاسية أحيانا ومأس تقضي للجنون في أحيان أخرى؛ ولا تتجح هدهدات الحنين في التخفيف من قسوتها. فضلا عن عنوان واحد لشيء - هيلانكا - تافه إلى حد ما، وعنوانين لأحداث أو وقائع - لمّ فلوس، وبيع/ سرقة، أقل ما يقال فيها أنها سلبية إن لم تكن مخزية، وإن كان كل منها عنوان على مرحلة وممارسة تواجه كل منها الأخرى وتعريها.

ويبني تجاور هذه الفصول وتتابعها مسير رحلة لاستنقاذ «حياة» و«مقبرة» في آن - لاحظ التتكير في كل منهما - ولكشف آليات تسلل الدمار إلى مصر، وأهم من ذلك مشاركة الكثيرين بلا وعي في إحكام أنشطته حول رقابهم. ولنبدأ بأول هذه الفصول «بيتنا الجديد» الذي يستعيده الراوي/ البطل من ذاكرته، وهو يكتب عنه بضمير المتكلم المفرد، ولكن في لحظة الإيدان بتصدعه، رغم أنه كان حديث البناء، لم يزرع الأب حديقته التي صمم على إنشائها بعد (27). يستعيده لحظة شجار الأب مع أمه، وتركها للبيت تجره وهو صبي، إلى بيت أبيها، وقد أحال الاثنان الراوي الصبي شاهدا على تلك اللحظة المؤسسية. حيث قال الأب «خليك شاهد على أمك!» وقالت له الأم «شفت عمائل أبوك؟». (26) ولكنه يريق على شهادته الشك ويحيطها بعلامات الاستفهام: «أعرف الآن بعد مرور نصف قرن، أن هذا ربما لم يحدث، أو أنه حدث على نحو مغاير. فأنا لم أعرف أبي جيدا. لم يعيش بما يكفي لتكون لي ذكريات معه ... غير أنني لا أنسى كبرياء أمي الجريحة، هل كان أبي يعلم أنه سيرحل نهائيا بعد هذا المشهد بأشهر قلائل، وهو لا يزال بعد شابا في الثلاثينيات؟» «هل كان أبي يرغب في تجاوز وضعه كبائع متجول؟ هل كان يعلم أن رحيله سيترك ثوبا يتوق إلى الامتلاء؟ وأن رائحة بيت الأب غير رائحة بيت اليتامى؟» (27) لكنه رغم الشك الذي يريقه على شهادته يكتب لحظة حيّة ومؤثرة، تركت ترسباتها في حياة البطل وصاغته بالمعنى الجرامشي الذي ذكرته. لأنها توشك أن تكون أبعد نقطة في ذاكرته، يعود إليها وهو صبي صغير يسير مع أمه الباكية على خط السكة الحديدية، ويراقب قطار الديزل الذي ينطلق إلى بلاد بعيدة. وكأنما تركت في ترسبات وعيه غواية السفر الذي لا يقاوم إلى بلاد بعيدة، وهي غواية تتكرر في أكثر من موقع في النص. ويعقبها بأخرى لا تقل عنها تأثيرا، في اللوحة التالية «صفوت البديهوي»، التي يتأكد عبرها ترسبات وجع اليتيم كمكون أساسي في حياته. وهو يتناوب في كتابتها ضمير المتكلم المفرد والجمع. حيث جمع اليتيم بينهما، ومقعد

الدراسة إذ كان زميله في نفس «التختة»، وأن فرقت بينهما الطبقة. فصفوت ابن محام لقي مصرعه في حادث سيارة، وأم قاهرية متعلمة تحتفظ في بيتها بالشكولاته، وتتحدث الانجليزية، على العكس من أمه الأمية. ويحدث الطفل جرحتهما هدية الناظر «دي إعانة من التربية والتعليم لمن توفى أبأؤهم» (30) فضلا يبكيان طوال الطريق، وأخذ صفوت معه إلى بيته لأول مرة. وكأنه يريد بطريقته الخاصة أن يكفكف دموعه.

6. مسيرة أربعة عقود من التحولات الاجتماعية:

وإذا كان صفوت يكفكف دموعه، فإن حياة طبقته الفقيرة لا ترحم. لأن رغبته في الدراسة وتشجيع أمه له، لا تلقى أي قبول من عمه أو أخويه الكبار الذين تركا الدراسة، والتحقا بالمهنة التي يعمل بها معظم أهل دمياط، وهي صناعة الأثاث. فعلى الجميع هنا العمل منذ الطفولة لسد رمقهم. فليس للتعليم مكان بين أفراد طبقته التي يتدرب أطفالها منذ صباهم الباكر على مهنة، بدلا من التردد على المدارس. وهو تدريب نعرف أنه محفوف بالقسوة المفرطة كما هو الحال في الفصل التالي «دكان هدية» وما يحيط به من حكايات عن ربط المتدربين بالبنك وضربهم. لذلك ليس غريبا أن يتمنى الراوي ألا يرجع من المدرسة أبدا. (33) ولا تنفع حيله في التمارض أو التعلل بالواجبات المدرسية، في إنقاذه من العمل بعد الظهر في الدكان. فنتعرف على ترسبات الحرمان من طفولته، ومن اللعب بالمراكب الورقية في مياه الأمطار، وإجباره على المدرسة صباحا، والورشة مساء يتعلم فيها أن يكون أويمجيا بالحفر على الخشب.

لكن لعنة العمل الذي يكرهه لا تخلو في بعض الأحيان من مسرات وفوائد. فبعد التنقل من دكان هدية، إلى ورشة الأسطى إمام، ثم دكان سيد غراب، جاء دوره للعمل عند «الأسطى عزيز» الأويمجي الماهر، الذي «كان نجم شارع البندر، العائد من لبنان، بلد ملكات الجمال، والمايوهات البيكيني، جورجينا رزق، والتفاح اللبناني». (37) وقد عاد عزيز من لبنان مكرها بعد أن بدأت الحرب الأهلية، «أي واحد ماشي في الشارع ممكن يأوصوه». (38) وهي لحظة - لحظة عودة عزيز من لبنان - اختارها النص بحنكة ملحوظة. لأنها أيضا تكشف عن بداية الدمار بالحرب الأهلية في لبنان التي كانت مصدر إشعاع التنوير العربي على مد عقود سابقة. ولعبت السينما المصرية دورا ملحوظا في وضعها على خريطة المخيال التحرري المصري والعربي من ورائه.

ومع أن الصبي لا يعرف شيئا عن خلفيات عودة الأسطى عزيز من لبنان ودلالاتها التي ذكرتها، فإنه يتشرب أثر ما استوعبه الأسطى من تجربته اللبنانية، حيث يخبرنا الراوي/ النبل بأن العمل عنده كان يتسم بالجدية والنظام. لذلك ليس غريبا أن يستمتع الراوي بالعمل معه، وبالمواعيد الثابتة، وبما يحكيه له من خبرة جديدة ببلد عربي مغاير: لبنان. فتفتح آفاق الراوي على أغاني مذياعه الشامية المختلفة ولهجته المميزة، وصوت فيروز وأحياء الأشرافية والفاكهاني

وتل الزعتر، وعوالم جديدة مغايرة. كان الراوي قد كبر واشتد عوده، حيث التحق بالعمل عنده - بعد سلسلة من العمل في ورش ليس لأصحابها تلك الخبرة اللبنانية التنويرية - بعدما أنهى امتحانات الصف الأول الثانوي: حينما يكون العقل اسفنجة شرهة للمعرفة.

وتمكننا ذاكرة النص التاريخية الداخلية من معرفة أن هذا الأمر لا بد قد حدث في النصف الثاني من السبعينيات، بعد عودة الأسطى عزيز بسبب اشتعال الحرب الأهلية 1975. وهي الذاكرة الداخلية نفسها التي تنبئنا بأن عزيز أمضى سبع أو ثمانية سنوات في لبنان، فقد سافر إليها عقب النكسة. وأنه رأي فيها مستويات مختلفة لمهنته، يطمح لتحقيقها في بلده. ولأن ترسبات التواريخ على تكوين الراوي هي مركز ثقل النص، فإنه يخبرنا بسرعة في نهاية هذا الفصل كيف تغير مسار كل منهما. فبينما ذهب الراوي للجامعة، ثم بدأ الصعود على السلم الاجتماعي، حتى عاد في إحدى الزيارات لدمياط في سيارته الخاصة. أدت التغيرات العشوائية التي ألمت بالمهنة والمدينة معا في نفس مرحلة صعوده إلى اكتئاب عزيز وذهوله وانحداره. وقد عاش في دمياط، عكس ما كان يحلم به من تطور مهني ورقي، وقد بدأت مهنة الموبيليا في الانتقال للقرى - عزبة اللحم والمنيا والعناية (65)، ويتدنى مستواها، دون أن تتطور تطورها الطبيعي. ما جعله يشيخ مبكرا ويتوه عن نفسه، وعن العالم من حوله، فلا يعرف الراوي، أو ربما يشيخ عمدا عنه، حينما يمد يده ليسلم عليه بعد سنوات. (40)

ولم لا! كانت الدنيا في دمياط قد تغيرت إلى الأسوأ كثيرا. هذا ما يكشف عنه الفصل التالي «سنو» المكتوب بضمير الغائب، وكأنه يقدم السياق الذي أدى لاكتئاب عزيز وتوهانه، والذي يبدأ بداية دالة على القهر الفاجر: «يد غليظة بأصابع خمسة تقبض على القفا. تتغرز الأظافر في اللحم بغضب وتوجس من إمكانية الهرب.» (41) بينما يحيط به من الجانبين المخبرين الآخرين: محروس والصيد، رفاق سهراته في تدخين الحشيش والأكل «سحتا»، (42) وصب «اللعات على ضابط المباحث الغشيم المتعافي». (43) و«سنو» أشهر من فتح الأبواب «السيكويريت» لا يخشى القبض عليه، فقد غيبته قرارات الاعتقال سنوات، ولا يخاف من: «التعليق على الباب، ولا من صعق الخصيتين بالكهرباء، ولا من إدخال الخشبة من الخلف، ولا من إغراق الرأس في المياه القذرة.» (43)

هذا هو الواقع الجديد الذي تتوزع بقية فصول الكتاب الثاني، بين رسم طبيعة سياقاته وتحولاته وهي تحكم قبضتها على المدينة - ومصر من ورائها - وبين التعرف على ما ترسب منها في رحلة البطل/ الراوي معه. فعلى الجانب الأول نتعرف على تغيرات المنطقة طوبوغرافيا في تشابكها مع حيوات سكانها، ومع حياة البطل معا. لأن الفصل التالي «سيدي القناديلي»، يربط الهزيمة القاصمة لظهر مصر في 1967 باشتداد قبضة القهر الأمنية ووجوده المهيم، بإقامة

السجن وقسمي الشرطة، بدلا من المستشفى التي أُشيع أنهم سينونهم، حينما كانوا يهدمون البيوت، ويشقون الطريق للموقع الذي بني فيه. فنحن في عالم مقلوب يحتل فيه بناء أقسام الشرطة والسجون الأولوية على بناء المستشفيات. وحينما يصبح مقام الولي ملاذ الضعفاء، للذين لا ملاذ لهم عقبة في طريق بناء السجن، يشعلون فيه النار. فمن يعبأ بهم؟ في عالم يترسب في أعماق الجميع فيه، وأولهم الراوي الطفل دون شك، أن «من يعارض الحكومة يذهب وراء الشمس»؛ التي يحترق الراوي الصبي في معرفة مكانها. «كنت لا أعرف ما إذا كان وراء الشمس حكومة تستلم من يذهبون إلى هناك. وأري صورة الرئيس عبدالناصر بيتسم في المدرسة، وأتساءل إن كان شاهد "وراء الشمس" التي يأخذون الناس إليها». (54) وليست تساؤلات الطفل الساذجة تلك إلا تجسيدا لفعل ترسيخ ترسبات الخوف المراوغ في النفوس، في زمن كان ينتشر فيه الخوف مع الهواء في كل موقع،¹⁷ وكانت قضبان السجن اللامرئية لا تقل فيه قمعا عن قضبانه الحقيقية، وقد استحالت إلى جزء فاعل في المخيال الفردي. لا يقل أهمية عن الأساطير الشعبية التي تكرر سر الولي «سيدي القناديلي» البائع، الذي لم يشفع له دوره الإيجابي في حياة سكان المنطقة، حينما أعاد «عصمت» بن «أم يسر»، بملابس مهلهلة بعد شهور من رفضها دفن ما قيل لها أنه جسده بمعرفة فصيلة من الجيش المهزوم، وإطلاق 21 طلقة في الهواء (53). ودعائها لصاحب المقام أن يعيد لها ابنها، فأعاده. ولم يتوقف الناس كثيرا عند الجثة التي دفنها الجيش، ولكن واقعتها ظلت في مخيالهم، وقد نسخها سر الولي البائع. وظلت معها حية في داخلهم، جنبا إلى جنب مع، «واقعة قتل ضابط في الجمرک النهري لأثنين من الصيادين في وضح النهار، وخروج الناس للتظاهر، وتحطيم قسم شرطة النجدة، حتى أن قائد الجيش، عبدالحكيم عامر، هدد بمحو التمرد بالدبابات». (54)

7. اشتباك الفردي بالمحرّم الاجتماعي والسياسي:

وعلى الجانب الثاني، جانب البطل/ الراوي، نتعرف على أولى تجاربه في التعلق بالفتيات. وغواية «ماتيلدا» الغجرية ذات الشعر الأحمر، والتي رفضت أن تلعب معه، ولا تزال تخايله أسئلة رفضها تلك بعد نصف قرن. كما نتعرف في الفصل التالي «ملكة» على أولى تجاربه الحسية مع الجسد الأنثوي الباذخ، وكيف اندفع للحمام عقب عودته من المدرسة ذات مرة ليجدها عارية فيه. وكانت تجربته الأولى، التي لا تُنسى مع الجسد الأنثوي العاري، التي سرعان ما تمتزج فيها اللذة الجديدة المكتشفة بالخوف بعد تقرير أمه، وكيف كان يتحين غياب أمه و«أنطلق إلى حجرتها، أرتمي في حضنها وأنا أرتعد خوفا وفرحا، أشعر بطراوة صدرها على وجهي، وهي تعبت بشعري وتسالني: أنت بتحبني؟» (50) وهناك أيضا في جانب تلك الترسبات الحسية «أحلام الرمالي» التي لم تتزوج رغم أنها جميلة جدا، والتي كان كلما ذهب لتحصيل ما تدين لهم به في «لم

فلوس» ينادي: «أبلة أحلام! تخاليني صورتها في ظلمة المدخل، ترفع شعرها الغزير بذراعيها العاريتين، وتتركه يسيل على ظهرها، ولا ترد». (63) وهي هنا أيضا غوايبة ترتبط بالخوف، وإن كان الخوف هذه المرة من كلب أخيها «أباطة»، الذي يمكن أن ينقض عليه. وهكذا يترسخ الربط في ترسبات الوعي بين اللذة والخوف، وتُشاد الأسيجة التي تنهض حول المحرمات. وحتى «سوسن» بنت «سيد فتحة» صاحب العمارة المجاورة، والتي اقترب منها حينما عمل عند أبيها عدة أيام، ولألمس شعرها وجهه وهي تعلمه، كان وهمه بأنها قد تحبه، مرتبطا بنوع من الذنب، لأن أخاه الأكبر سعيد قد سبق وأن كتب على شباك عشة الفراخ المواجه لها «سعيد يبحب سوسن». (71)

لكنه وهو يعود لتلك الترسبات، لا ينسى أن يوضع ما يدور في ذاكرة النص التاريخية الداخلية، فإذا كانت «ماتيلدا» قد ذهبت مع طرد الغجر من أرض زعتر، وفتح الطريق لإنشاء قسمة الشرطة والسجن، عقب هزيمة 1967، وتغير طوبوغرافيا المنطقة، وقد شقت الحكومة الطريق. ولحسن الحظ لم يُزل بيتهم في تلك العملية، بل أصبح يطل على شارع واسع شبه ممهد، بعد أن كان وسط عشوائيات ريفية ومزارع. كما أصبح مصدر رعايتهم الأساسي، «بعد انتهاء دفتر أبي، ومماثلة المدينين في سداد المبالغ المدونة بالدفتر». (48) واضطرت الأم لتأجير حجراته، وهكذا جاءت «ملكة» لتعيش معهم في نفس الشقة، واستأجرت مع زوجها حجرة فيها، مع تهجير سكان مدن القناة أثناء حرب الاستنزاف 1969.

ولم يكف إيجار الحجرة لإطعام "كوم لحم"، مع أنها «أصرت على أن يكون إيجار الحجرة جنيهين، فالبيت صار يطل على شارع رئيسي ويجاور قسمة الشرطة» (48) لذلك اضطرت الأم إلى العمل في مهنة الأب الراحل، ورعت أسرتها كأبي رجل. بنت حجرتين على السطح انتقلت لهما الأسرة، وأجرت بقية غرف الدور الأرضي لمساعدتها في تربية الصغار: الراوي واخته الصغرى فريدة وزين. بعدما مال الأخوان الكبيران، سعيد وراضي - عقب تقدمهما في العمل من الأويما إلى التذهيب - للاستقلال عنها ثم الزواج مبكرا. وخاب سعي كل منهما في جمع ثروة وفتح ورشة خاصة به، بعدما أصبح الـ«بيع/ سرقة»، وحرقت أصحاب المعارض الكبيرة قلوب الحرفيين الصغار، واضطروهم لبيع منتجاتهم بأبخس الأسعار. ولم تتطور المهنة تطورها الطبيعي المنشود. وبعد أن يصبحنا الراوي في مشهد مؤثر يسجل فيه وقع عملية النصب «بيع/ سرقة» على أخيه، واغترابه الممض عن ثمرة عمله، «يشاهد راضي صالونه وقد صار لا ينتمي إليه، بعد أن تحول إلى مكاسب رهيبية لصاحب المعرض. يتمنى لو يصرخ فيخترق صوته زجاج الواجهة اللامعة. أن يقول للزبائن و"الله ده شغلي". كان الزجاج عازلا محكما للصوت». (66)

هنا يستخدم النص، في نوع من تجاور الخطابات المختلفة خطابا تاريخيا تحليليا، حينما يستعين بمقتطف طويل من دراسة على زهران: (صناعة الأثاث بدمياط: الأزمة والحل) (67) ليكشف لنا بتركيز شديد كيف أن مسيرة التطور الحرفي المختلة في مصر، لها كثير من الضحايا، ويمكن القارئ المشغول بالخطاب السردي ومصير شخصياته المختلفة من فهم الروافد الصانعة لمأساة الأخوين، والتي أبقتهما وأسرتيهما في القاع الاجتماعي رغم طموحهما المشروع، دون أن يصرف اهتمام النص عن بؤرته الأساسية: البطل الراوي وكتابة «حياته»، أو يلجأ إلى الحشو والتطويل.

وظل الراوي يواصل التعليم ويساعد أمه في تحصيل ما تبقى من ديون في «لم فلوس» التي تأخذنا معه في جولة إلى شرائح سياق تكوينه الاجتماعية المختلفة، لا تقل ترسباتها فيه أهمية عن تلك التجارب الحسية الصغيرة مع «ماتيلد» أو «ملكة». «حين تخرج أمي الدفتر من درج الدولاب، أعرف أنني سأذهب مشوارا لـ«لم فلوس»». (60) فبين أنواع المشتريات المدونة في الدفتر بقلم كوبيا، وأسماء العملاء: الاسطى زين، الاسطى فاروق صابون، الحديدية أم محمد، أحلام الرمالي، أم يسر يتحرك الراوي الصبي، ويجود في مهمته: «كنت صاحب فكرة نوتة لكل واحد، بدلا من استخدام الدفتر المهترئ». (61) وهي مهمة يتمنى أن تدر عليه قروشاً إضافية كي يأكل بها الـ«كلوكلو» الذي يحبه. أو الأهم كي يشبع توفقه للذهاب لسينما اللبان كلما تغير برنامجها كل اثنين، كي يشاهد بطله الخارق «جوليانو جيما» - حينما كانت أفلام السينما الأسبوعية من عناصر تكوين المخيال الثقافي والشعبي الأساسية في مسيرة التنوير التي أشرت إليها، والتي كانت الأفلام المصرية فيها عادة ما تعرج بالحبكة على لبنان، كي تصحب المشاهد في رحلة إلى ما سميته في دراسة سابقة عن السينما جماليات عملية التنوير، والتعويض عن جمال الطبيعة المفقودة في مصر.

وبعد أن كان بيتهم في أرض زعتر يطل على مخيم العجر، أصبح الآن مجاورا لقسمي الشرطة. تضرب الشمس غرفتي السطح في النهار حيش يعيشون، ويضربهما صراخ من يُعذّبون في القسم في الليل. «صوت التعذيب الذي يجري في حجرات المباحث، والذي يبدأ بعد منتصف الليل. تعليق أعلى الباب، غمر الرأس في بالوعة الحمام، وكهرباء على الخصيتين. كان يوما لا نهاية له حين قُبض على سنو. صراخ حاد وشتائم طوال الليل. كان صوت سنو يشق الليل لاعنا كل الرتب من المخبر حتى المأمور ومدير الأمن وحتى وزير الداخلية .. إلى أن سمعنا صوت سارينة الإسعاف وسنو يخرج على نقالة» (70). وبين ضربات الاتنين يكبر الراوي «فوق السطح» ويطل من شرفة بيتهم على المخبرين وعربات الأمن المركزي الضخمة - إضافة عصر السادات الكئيب إلى جهاز القهر الذي ظل يتنامى في الواقع المصري منذ عام 1954 - التي تأتي صباحا ومساء لاستلام وتسليم المساجين.

هكذا يصبح القهر خيطا ملموسا وبارزا في نسيج الحياة اليومية، وتترسب مكوناته في الوعي الجمعي حتى يصل في مأساة «البيسي» ماسح الأحذية إلى ذروة الجنون. لذلك كان طبيعيا أن يكتب هذا الفصل بضمير الغائب، وأن يغيب منه الراوي إلا في سطوره الأخيرة. لأننا هنا بإزاء سرد طالع من قلب الذاكرة الجمعية، أو كما يقول لنا النص: «راح ذهن أهل شارع البندر يسبح بما فيه من مصائب. فذكرت البيسي وما جرى له، إذ رأي الدسوقي المخبر داخلا خارجا إلى بيته في الأوقات التي توجد فيها "زوبة" التمورجية زوجته، لغير عذر شرعي. نهر زوجته، وقال للدسوقي إن زوبة لم تعد تعطي حقنا، لكن الدسوقي لم يمتنع». (72) نحن هنا بإزاء مواجهة بين رجل بسيط طالع من قاع الواقع الاجتماعي، ومخبر يتذرع بجبروت السلطة في انتهاكه لشرفه. ويتداول الجميع الأمر مع البيسي، ويشيرون عليه، بقرار أجمعوا كلهم عليه، بأن يشكوه للمأمور، وما أن فعل حتى تعددت الأقوال فيما جرى. لكن الجميع سمعوا في هدأة الليل «صرخات حسن البيسي وجعيره يخترق القسم، يهبط السلام، يمسح الأسفلت، يتشبث بحيطان البيوت، يسقط ويزحف، والحارة حائرة هائجة لا تدري ماذا يمكنها أن تفعل». (73)

والواقع أن محتوى تقنية السرد الجمعي بضمير الغائب هنا بالغة الأهمية، لأنها تبرز العجز الجمعي في تخبط الحارة بين الهياج وعدم الفعل، وفي تقبلها لواقع أقل ما يقال فيه أنه الجنون نفسه. فما كان ألا أن حمله "مختار الونش" أشرس مخبري المديرية، وألقاه كخرقة بالية أمام سلم القسم. بعدما حرره الظلم الفادح من العقل نفسه، فكاد يغرق أكثر من مرة في الترعنة، وهو يصطاد السمك ذاهلا عن كل شيء. أو يقف «على باب القسم يشتم الدسوقي والمأمور ويشرح للسامعين .. كيف أنه ركب أميهما بالأمس ... إلى أن ملّ المأمور الأمر كله، وأمر بترحيل البيسي إلى مستشفى الأمراض العقلية». (73)

لكن الرواية لا تترك هذه المصيبة عند هذا الحد؛ ولكنها وقد روتها من المنظور الجمعي، تجلب الراوي إلى سطورها الأخيرة «صار حسن يُرى على فترات متباعدة، كأن المستشفى كان يفرج عنه لأيام ثم يعود لاستدعائه. الغريب أنه كان يذكرني بمنتهى العقل كيف أنه كان يشتري من والذي ملابسه الداخلية بالقسط، ويشفع كلامه بالرحمة على أبي». (74) وكأنه يترحم على زمن مضى، حينما كانت الحياة أفضل. أم تراه يثير مسألة أو بالأحرى إشكالية العقل والجنون التي كرس لها ميشيل فوكو كتابه المهم (الجنون والحضارة)¹⁸. بعد ان أودي القهر «الغشيم المتعافي» بكل أثر للعقل، وخيم القهر على الجميع لما جرته مشورتهم عليه. وأصبح الجنون هو العقل في مواجهة واقع فقد عقله.

لكن الحياة تمضي وتتطور - بشكل ما - كما يكشف لنا القسم التالي والأخير في هذا الكتاب: «عوض» صاحب الحنطور والمسمى «علق براء» والذي لم تثنه التسمية عن الوقوف بحنطوره

تحت مكتب براء المحامي، الذي نعرف أنه أُعتقل، ووُضع في السجن، وتلطح مكتبه بمعرفة خصومه - هذا جانب آخر من الترسبات التي لا فكاك منها، والمكتوبة أيضا بضمير الغائب، وكأنها حكاية أخرى طالعة من ذهن شارع البندر الذي يسيح بما فيه من مصائب. لكن «علق براء» مازال يقف بحنطوره في مكانه المفضل تحت المكتب المغلق. وتصر زوجته على أن يلحق ابنهما جابر كصبي مذهباتي في دكان راضي. وكأن النص لا يريد أن ينهي هذا الكتاب الثاني مع زمن استقلال الابنين الأكبرين كل بديكانه، وزمن التغيرات الاجتماعية السريعة في أواخر حكم السادات، ازدهر استخدام الحناطير فاستطاع أن يبني بيتا صغيرا من دورين: الأرضي لمبيت الحصان والعربة، والآخر للأولاد. وألحق ابنه بدكان راضي ولما كبر، وأصبح مذهباتيا، أراد أن يستأجر الدور الأرضي من أبيه ليذهب به أطقم الصالونات، وأن تبيت العربة والحصان في الشارع، بعد أن تدهورت الأحوال بأبيه، وهرم الحصان وصاحبه، وحل التاكسي مكان الحناطير. ولم يجد الأب الذي تدهورت به الأحوال - ولم يعد دخله كافيا لعلف الحصان - بدا من القبول. لكن «ما لم يستطع تحمله هو مجاهرة زوجته صراحة، وبتأييد من ابنها، برغبتيهما في بيع الحصان والعربة. قبل أن يستلم إيجار الشهر الأول كان قد مات». (77)

8. أشراش تضرب في الزمن السرمدى

إذا ما انتقلنا إلى الكتاب الثالث، والذي يخبرنا مفتحه المرکز القصير «سوف يبلغه صوت على التليفون، في منتصف ليلة من الليالي، أن آخر من كان يربطه بأرض الأم قد أسلم روحه إلى بارئها، فأدرك أنه انكشف». وتوشك الكلمة الأخيرة في هذا المفتح الذي أوردته كاملا أن تكون كلمة مفتاحية: انكشف. لأن موت الخال محمد، الذي تمثل ذكرياته معه وعنه ما يربطه من أوامر أصلية بأرض الأم «ميت الشيوخ»، يعني قطع الجذور، أو بالتعبير الديلوزي الأشراس rhizome¹⁹ التي تربطه بالقرية. فمهما كانت علاقة المصري بالمدينة تظل القرية هي السند والظهر وعنوان الصلة العضوية بالأرض/الوطن، وهي التربة التي تمتد فيها الأشراش التي يستمد منها نسغ الصلة بالأرض والتراب، حيث تمتد أشراس المصري فيها لآلاف السنين. فالوجود في المدينة لايزال برغم امتداد الظاهرة الحضارية لمئات السنين، وجود عرضي، سيعود بعده من ارتحل إلى قريته، حتى يدفن في ترابها في نهاية المطاف. بينما الوجود الحقيقي الذي تمتد أشراسه في أرض مصر الخصبة، هو ذلك الذي يعود بنا للقرية.²⁰ بل إن الرواية نفسها تذكرنا في مفتح الكتاب الثاني أن أخاه «راضي» الذي رحل بعد مشوار معقد مع فيروس C كأغلب المصريين، قد أوصى بأن يدفن في نفس قرية الأم: «ميت الشيوخ». (24)

ولذلك كان طبيعيا أن يكون القسم الوحيد الذي ينطوي عليه هذا الكتاب «الراجحي وزهور سورة الرحمن» من أكثر اقسام الرواية عذوبة، لأنه يشكل العودة إلى الجذور وإلى الزمن السرمدى

messianic time الهادئ الرخي الذي لا يتغير، والذي يشي فيه الماضي بالمستقبل ويتحققان معا في الحاضر في نوع من الأبدية الهادئة. وهو بالقطع غير الزمن الفارغ المتجانس homogeneous empty time المتعاقب «الكرونومتري» الجالب لعوادي الترددي والتغيير.²¹ وهو الزمن الذي ستطل علينا أجنته عندما يروي «الراجحي» قصة «البت تهادي» بعد قليل، والتي تبدو كمنغص يقطع عليه خلوته المسترخية والاستمتاع بالقرآن.

أقول أن هذا القسم من أكثر أقسام الرواية عذوبة، لأنه القسم الوحيد في الرواية الذي يردنا إلى ذلك الزمن السرمدى؛ دون أن تسقطه تلك العذوبة الشعرية في وهاد الحنين والنوستالجيا. وإنما تبقيه متوهجا، بقاء توهج القرية القديمة حيا في اللاوعي أو المخيال الجمعي. وهو القسم الذي نعرف فيه لأول مرة اسم الأم/ الرحم/ الشرش الأصلي «شكرية»، برغم ظهورها من قبل في اقسام أخرى من الرواية دون أن نعرف اسمها. وتظهر معه بقية الأشراس الفاعلة في هذا المخيال، من قراءة القرآن الكريم، والتعود على ختمه كاملا أثناء شهر رمضان في بيوتات وجهاء القرية. وكيف أن الخال محمد وهو قارئ القرآن في القرية والمسحراتي فيها، له صوت عذب يقلد فيه قراءة الشيخ الشهير «مصطفى أسماعيل». وأن قراءته للقرآن في بيت «الراجحي صاحب بقالة التموين الوحيدة في ميت الشيوخ» (81) تجود «عليه بزجاجات من الزيت وأكياس من السكر تكفي لمدة طويلة، فضلا عن أجر التصحية التي يجزل فيها الراجحي له العطاء نقدا، في حين أنه يأخذ الأجر من معظم الناس أرزا، شعيرا، أو ذكر بط أو فُرصا باللبن». (82) فنحن لازلنا في زمن المقايضة السرمدى، وقد بدأت النقود بالكاد تدخله وعلى استحياء.

وتبلغ عذوبة هذا القسم ذروتها حينما تدخل الموسيقى إلى المشهد، وهي هنا موسيقى الثقافة العربية البدئية التي يشب عليها أهلها ويشيرون: موسيقى القرآن، وأنغامه الرخية التي تتردد فيها نغمة القرار الموسيقية الخالدة، لواحدة من أكثر السور شعرية «سورة الرحمن» ونغمة القرار المتكررة فيها: «فبأي آلاء ربكما تكذبان». لقد ردني هذا المشهد شخصا إلى أيام طفولتي في القرية، وانتظاري بشغف لقارئ كان يجيء لبيتنا كل حين، ويقرأ «سورة الرحمن» دائما، حتى أصبح إيقاع نغمة القرار فيها أحد أعمق الإيقاعات في نفسي حتى اليوم. لذلك أدرك سر تصويره لما تتركه تلاوة هذه السورة في فضاء تعمره الصور، وفيوض التخيلات، ووجه الراجحي «مستسلم بسلام للنوم، بينما تغمره التلاوة بأزهار تتدلى من السقف». (86) هذه إذن هي أشراس الموسيقى البدئية/ الأولية التي تتسبب فينا صورا وزهورا تتسامى بالروح.

ومع وفود تلك الموسيقى البدئية للمشهد، تأتي موسيقى أخرى لا تقل عنها تغلغلا في أعماق الذات المصرية، وهي موسيقى الطبلية: طبلية المسحراتي. فإلى جانب قراءة القرآن بعد صلاة التراويح – التي صحب الخال ابن اخته معه فيها – هناك من تلك الأشراس السرمدية عملية

التسحير، وما كان يحيط بالسحور - في زمن القرية السرمدي القديم الذي يخيم فيه الظلام بعد العشاء، ولم تكن الكهرباء قد دخلته بعد - من طقوس. فمن سمات الزمن السرمدي، الذي يتجسد فيه الماضي في الحاضر ويشي كلاهما بالمستقبل، أن تبقى المهنة/ أو الدور الاجتماعي/ في الأسرة يتوارثها الإبن عن أبيه. فها هو خاله محمد الذي ورث المهنة عن أبيه، يمررها إلى ابنه شوقي الذي «يأخذ البازة بتاعة جدي ويقوم بتسحير جزء من البلد والعزبة» (82). ويحكي الخال له تلك الحكاية الساخرة التي تضيف لسحر طقس السحور من ناحية، وتبلور شعور المسحراتي بالمسؤولية عن إيقاظ أهل القرية من ناحية أخرى، دون أن تخلو من النزعة التهكمية التي تبقّيها في الذاكرة. وهو يخبره عن تلك السنة التي جاء فيها رمضان في عزّ الشتاء حيث «كان الليل طويلا والمطر لا يكف عن السقوط ... بدا له يومها أن الناس لن تستيقظ، وأنه سيحمل وزرهم في رقبته فراح يجري بين الأزقة قارعا الطبله والأبواب والنوافذ بشدة. لقد أغرقه المطر تماما حتى إن ملابسه الداخلية ابتلت بدورها. كان قلعا على ابنه شوقي في هذا الجو ... إلى أن فوجيء وهو يقرع الطبله بابنه شوقي واقفا أمام أحد الأبواب، ممسكا بالطبله، ويقطر منه المطر. قال: إيه دا ياأبا؟ بتطبلّ في المطبلّ!» (83)

وإذا كنا قد تعرفنا في هذا القسم على الأشراس التي تضرب بجذورها في الزمن السرمدي، فإنه لا يفوته أن يقدم لنا زحف الزمن المتجانس الفارغ عليه. فقد أخبر الخال ابن اخته - الذي يستمتع هو الآخر بجلسة الخال لدي الراجحي، وقد «أوما الراجحي لابنه أن يمرر إليّ الجوزة بالحجر الثاني قبل أن يُمس»، (84) وتدخين «الجوزة» على أنغام تلاوة «سورة الرحمن» - أن الراجحي هو الوحيد الذي يدفع له أجر التسحير نقدا، بينما يلتزم بقية أهل القرية بالمقايضة بما لديهم. ودخول النقود إلى التعامل جاء مع النقلة الجذرية من الزمن السرمدي إلى الزمن المتجانس الفارغ المحسوب وفق الساعة والتاريخ، والمعدود أيضا بالنقود، حسب التعبير الأميركي الشائع «time is money».

ويغد هذا الزمن الجديد في حديث الراجحي عن «البت تهادي» وزعيقها، وغضبها من أمها، لأن «الولية راسها وألف سيف لتبيع الكردان الذهب وتديه لابن عبدالصمد علشان يجيب عقد عمل في الكويت». (84) فها هو الزمن الجديد/ الرديء، زمن الخروج الى المنافي النفطية، ينقض على كنوز الزمن القديم، فتضطر «الولية» لبيع الكردان الذهب: كنز كل امرأة عقب زواجها، كي توفر لابنها أو حفيدها لا ندري ثمن فرصة السفر للعمل في البلدان النفطية. لكن هذا القسم الوحيد يأبى إلا أن ينتهي وقد ردنا مرة أخرى إلى ألق الزمن السرمدي، وإلى صوت الراوي السادر فيه: «كان صوت خالي المنخرط في التلاوة يسير على سقف الغرفة يزينا بعناقيد نباتية يانعة. هل سار معنا الراجحي إلى الباب مودعا، أم أن عليا أوصلنا إلى أول الزقاق؟ هل عدت يومها

إلى دمياط؟ أم بت عند خالي على سرير جدي؟ هل كان خالي يحتني على السير بسرعة حتى يتمكن من النوم ولو لساعة حتى يستيقظ وشوقي للتصحية؟ هل وقفنا على كوبري البلد ليووقف لي عربية أجرة ويصر أن يعطي الأجرة للسائق؟» (85)

وهي أسئلة لا تريق الشك على ألق الذاكرة المستدعي برغم ما قد يبدو للقراءة العابرة. فهناك استراتيجيات التنصل التي يستخدمها النص في أكثر من موقع، والتي سنعود إليها عند الحديث عن التبئير في الرواية. ولكن ما نواجهه هنا ليس الاستفهام التنصلي الذي يريق الشك على ما استُدعي من الذاكرة، وهي بطبعها خؤون. وليس الاستفهام الاستنكاري الذي يغلف موضوعه بنزعة تهكمية، تدعو القارئ للتفكير فيه. ولكننا بإزاء غابة من الاستفهامات الرامية إلى ترسيخ الذكرى، وتأكيد تكرارها لعدد من المرات في الزمن السرمدى على مر سنوات، كانت تجري في كل منها واحدة من احتمالات المبيت في سرير الجد، أو المغادرة بأي من السبل الكثيرة التي ذكرها، لهذا العالم السحري الذي تتوغل أشراسه في اللاوعي.

أما الكتاب الرابع فإنه يعود بنا إلى بعض أمشاج هذا الزمن السرمدى القديم عندما يفرد مفتحه لمقتطف طويل من كتاب نقولا يوسف (تاريخ دمياط منذ أقدم العصور) 1959. إذ يرتد بنا إلى شيء من تاريخ اليهود في دمياط، حينما كانت وكالات الزمن القديم وخاناته تسع الجميع، مهما اختلفت أصولهم أو أعراقهم أو حتى دياناتهم. وهي صفحة مطوية على دمل خبيث لايزال ينز سمومه في الواقع المصري تعود بنا لليهود وكيف بدأوا في الانقراض من المشهد. وتواريخ احتكارهم لاكتراء الجمارك من الحكّام، قبل العصر المملوكي، حتى وفد حنا فخر الدمياطي السوري الأصل وانتزع هذا الاحتكار منهم. وإلى ما كان لهم في دمياط من حضور ومعابد. وكيف تجمع عدد منهم مع مهاجرين آخرين - كاليونانية التي كانت تحنط الطيور - في وكالة الصابون التي يرتد بنا الحديث عنها إلى طوبوغرافيا الزمن السرمدى البعيد.

وفي عام 1915 شب حريق في أحد بيوت الوكالة، وكانت خلفه قاعة خالية خربة، «وانهار جدار القاعة، وكشف الحريق عن منظر عجيب؛ فقد كانت تلك الجدر المكسوة بالملاط الأبيض تحجب وراءها رفوها من الخشب، صفت عليها مكتبة من المجلدات الضخمة المطبوعة والمكتوبة بالحروف العبرية، لغة بني إسرائيل. ورفوها أخرى جمعت أشياء كثيرة مختلفة كالبخور والشموع والأحبة. وتخاطف الناس محتويات القاعة كلها. ولم تكن غير معبد أو كنيس يهودي. ويبدو أنهم عمدوا إلى إخفاء كتبهم ومحتويات معبدهم وراء تلك الجدران بسبب هجرة سريعة اقتضتها أحد الظروف السياسية.» (88)

9. عوادي الزمن الفارغ وأوهامه وتشوهاتة:

ويضم الكتاب بعد هذا المفتاح التاريخي قسمين: أولهما «بيت واحد بمدخلين» يكشف لنا بحق

عن عوادي الزمن الفارغ الرديء. زمن العولمة و«ظهور الكائنات الحديدية الضخمة المسماة "كونتينرات" داخل وخارجة من وإلى الميناء». (90) وهو الزمن الذي «انتشرت فيه موضة الموت السريع، والحب السريع، والجنس السريع، والاستهلاك الجارف غير المسبوق. وانفجرت فيه مياه المجاري داخل مياه نهر النيل الذي يتقوس داخل المدينة على شكل هلال، ثم يواصل رحلته نحو المصب». (90) وكيف أخذت كوابيسه تقتحم عالم الراوي في قلب بيت طفولته، وكيف أخذ إخوته يتفننون في طرده منه. مع أنه قد ألف تدهوره، وتعايش معه «رغم الشقوق العديدة بالسقف التي لا تكف عن إسقاط مياه المطر فوقي وأنا نائم. ورغم شبكة الانفاق تحت البلاط والتي استعمرتها جحافل الفئران». (89) لكن الإخوة جميعا «سعيد» و«راضي» والشقيقة الكبرى التي «ضغط عليها زوجها صبري لترفع قضية»، وفريدة التي كانت تابعة لزوجها، التابع بدوره لسعيد؛ كانوا راغبين في هدم البيت. لم يشذ عنهم سوى «زين» المشغول بنزواته وروحه العجربة التي ارضعته إياها «سعدية العجربة».

هكذا وبوهم احتمالات الثراء السريع، بعد زمن الانفتاح، وانقلاب سلم القيم الأخلاقية منها والاجتماعية، يرغب الجميع في هدم البيت بعد الارتفاع الجنوني لثمن الأراضي في المنطقة. وكان الراوي «الشريك النائم الذي يحتاج البيت للنوم، حتى ولو كان مع الفئران» (90) بينما كانوا جميعا قد سارت بهم دروب الحياة بعيدا عنه. لذلك «نجح سعيد في شحن الجميع ضدي، مصورا إيائي كغاصب لحقوقهم، والواقف ضد ثرائهم المحتمل. كان غضبهم يتصاعد ضدي على أهون سبب، مهددا بالوصول إلى حد الفتك بي. لقد أقيمت ملابسي وكتبي وأواني الطعام في الشارع مرارا، وكان الجيران من أصحاب الدكاكين يتدخلون للملمتها وإعادتي مؤقتا إلى حين البحث عن حل». (90)

وها هو يُضطر للبحث عن حل، في هذا الزمن الذي لم يعد فيه للإخوة أي حرمة، وأخذت النقود تفتك بأبسط القيم والمعايير الإنسانية. زمن يشعر فيه الراوي/البطل أنه مطارذ داخل بيت طفولته، أكثر الفضاءات حميمية بالنسبة لأي إنسان. فأى انقلاب هذا الذي يعيشه؟ بل يجبره على أن يبلغ «سيد السمسار» بأنه الزبون الذي يبحث عنه للشقة التي لديه. وينطلق معه في الشوارع الموحلة التي تميز أشهر الشتاء - لرؤية تلك الشقة التي لا تقل رحلة الوصول إليها، وما تتكشف عنها من آيات الغياب الكامل للدولة والقانون التي تميز بها العصر - غرابة عن إلقاء الإخوة لملابسه وكتبه في الشارع.

فإسماعيل مالك العقار - وليس صاحب البيت، فهذا «مجرد جزء من أملاك عديدة متناثرة ما بين دمياط والقاهرة والإسكندرية، بخلاف الأراضي الزراعية» (91) - نموذج لنفس المرحلة لا يقل غرابة عن عقاره. لذلك كان طبيعيا أن يجده السمسار في شارع الشرباصي المزدهم بالمارة

والدكاكين، بينما أثر الراوي الانتظار أمام الواجهة المطلّة على جامع «المعيني» الأثري، وإن «كان باب الجامع المهيب قد تكوم أسفله الكثير من القمامة». (91) فنحن في زمن القبح وتكدس القمامة في كل مكان.

وبعد رحلة تشي كل خطوة فيها بشيء من علامات الزمن الرديء، من تصاعد رائحة البول من الممر المفضي لباب العقار، إلى تساقط قطع من السقف، وظهور حديد التسليح، واقتراح السمسار بإعادة صبّ السقف «على نفقتنا، على أن يحتسب ذلك من المقدم» (93) وامتداد حبل غسل بين الشقة المجاورة وباب الشقة المبتغاة، وصولاً إلى إعلان ساكن الشقة المواجهة «بحزم: الباب مش هينفتح! وأشار بإصبعه متآكل الأظافر إلى أسفل الباب. لقد كان الباب مسدوداً بجدار أسمنتي قصير تم تعشيقه مع خشب الباب ذاته». (94) ويعترف ساكن الشقة المواجهة، إزاء استغراب مالك العقار مما فعل، بأنه اضطر إلى بناء هذا الجدار لما يأتيه من هذه الشقة: «فئران، ثعابين، أنواع من الأبراص والسحالي والعقارب والعناكب». (94) فنحن في زمن غاب عنه كل من العرف والقانون، وأخذ كل فرد يحل مشاكله بنفسه، دون أن يدرك ما قد يسببه ذلك للآخرين. فلم يعد لتلك الشقة المبتغاة من مدخل غير الدخول إليها «من حجرة الفئران تحت السلم». (94) وهكذا يحشر التسريد الراوي بين عداء أخوته له ورغبتهم في طرده من بيت طفولته، وبين تحولات واقع لا يطرح عليه سوى تلك الشقة المعمورة بالفئران والثعابين والعقارب والعناكب، والتي عليه الدخول إليها من حجرة الفئران تحت السلم.

وما أن ننتقل إلى القسم الثاني من هذا الكتاب «طارق بدوي» حتى نعرف أن هذا الزمن بلغ بحياة الراوي/ البطل - حتى بعدما تجاوز كل تلك الصعاب، ونجح في أن تكون له شقة وزوجة كبقية إخوته - ذروة أخرى من الغرابة «رجعت إلى البيت في ليلة شديدة البرودة لأجده خالياً من كل شيء، فيما عدا مشبكين على حبال الغسيل، نسيتهما ولاشك زوجتي السابقة. فكرت في كتابة تقرير عن شيء ما بعيداً عن حياتي الشخصية. تقرير يمكن نشره، ربما يفتح لي طريقاً نحو حياة جديدة». (95) لكنه مشدود إلى حياته القديمة بأمراس من حديد، لا يستطيع الهرب منها. لذلك فإن ما يشف لنا من وراء بحثه الطويل عن سر علاقة دمياط بخشب الزان الروماني، هو أنه لا يزال يتعثّر في ميراث دمياط الثقيل، وهو يقيم بعد الطلاق بشقة مفروشة في الطابق الثالث في «عشة» لاتزال - تسمى بعشة بعد أن تحولت العشش القديمة الجميلة إلى مباني خرسانية من عدة طوابق، وبعد أن أصبح «حس المقاولات كاملة التشطيب، المسلمة "على المفتاح" يطغى على كل شيء». (96)

وأنه لم يشف بعد من الرغبة في السفر، ولا يزال «أبحث عن ذريعة ترضاها نفسي للسفر، أنا الذي لم أركب طائرة ولا باخرة ولم أغانر أبداً». (97) ولا أظن أنه سيعرف أبداً «من أي غابة

جاء الزان الذي اشتغلت عليه وأهلي جيلا بعد جيل: نجارين، أويمجية، أسترجية، مذهبائية، بائعي كرينة وعبك وجوت». (96) ولكن المؤكد أنه وهو يقوم بهذا كله يؤلف كتابا «عن شيء ما، ربما عن دمياط-رمانيا». (99) لكن ما يؤلفه في حقيقة الأمر، هو هذا النص الذي يكتب تحولات زمن دمياط وناسها، وعن مصر كلها من ورائها.

(10) العودة لترسبات التحولات الاجتماعية:

مع الكتابين الخامس والسادس، يعود بنا النص من جديد إلى بقايا ترسبات التحولات الاجتماعية التي كُرس لها الكتاب الثاني. حيث يرتد بنا التسريد إلى أيقونة «أم السيد الكلب» في مفتتح الكتاب الخامس، وإلى الجانب الآخر في تجربة دمياط: الجانب البحري الذي يجلب إلى النص حيوات البحر والصيد وفضاءات الجربي ورأس البر في قسمه الوحيد «بلدة صغيرة على مصب النهر». لأن النص يذكرنا منذ إهدائه الثاني «أيضا إلى» بالجربي الذي منحني منفذا بحريا على المتوسط ممزوجا بالألم والحيرة». (7) ولأن تجربة الحياة في دمياط التي تعرفنا على مدى تغلغل صناعة الأثاث في حياتها، وفي طوبوغرافياها بشكل متشعب حتى التهمت الكثير من القرى المجاورة لها؛ وبوّرت الكثير من الأراضي الزراعية، لا يكتمل تسريدها الديلوزي دون تناول ما تركته عملية أخرى صائغة لطبيعة الحياة في أي منطقة ساحلية من مصر، وهي صيد الأسماك من البحر الأبيض المتوسط.

وهو الأمر الذي دفعته المدينة إلى آخر فرع دمياط من النهر، حيث كانت عليه في الزمن القديم قرية لها طبيعتها الخاصة هي قرية الجربي. تعيش حياة موسمية، كحياة قرى مصر المختلفة على موسم جني القطن كل عام، ولكن الموسم هناك كان موسم صيد «السردين» السنوي والذي كانت تهل أسرابه الضخمة على المنطقة ما أن يُفتح سد «فارسكور» وتتدفق مياه النيل الغنية بالطيني إلى البحر في موسم الفيضان. ويبلور المفتتح لنا تلك الأيقونة التي عادة ما تواجهنا في كل قرية، تختلف غرابتها باختلاف القرى، قد تكون شخصا مبروكا مرة مثل «الزين» في (عرس الزين) للطيب صالح، أو امرأة مهمومة بإطعام الكلاب الضالة عادة في القرى، مثل «أم السيد» التي لا يذكرها أهل القرية «إلا والكلاب تحوطها، تتمسح بها، تنبح دفاعا عنها، أو منادية عليها. هكذا صارت علامة راسخة من علامات زمن هذه البلدة». (101)

فنحن هنا بإزاء تسريد حاذق يمد أشراس القرية في الزمن السرمدي، وعلاقتها الراسخة مع الطبيعة والحيوان، قبل أن يواجهنا بما تتعرض له من ضربات على أيدي وحوش المؤسسة التي تنهش اللحم الحي. لذلك يجدر المفتتح العلاقة بين "أم السيد" والكلاب في الوجدان الشعبي، وحتى في اسم ابنها الذي أصبح الكلب كنيته: "السيد الكلب". «بعد أن أنجبت أولادها الخمسة، من الصياد الذي صار عجوزا، وقد أخذ كنيته، وصار أولاده الخمسة هم أيضا أولاد الكلب». (101)

وسوف يقدم لنا القسم الوحيد في هذا الكتاب، شذرات أخرى ترتد بالجربي، وهي آخر القرى الواقعة على مصب النهر، والذي بُني في الغرب منه مصيف رأس البر الشهير، إلى زمن سرمدي رخي، كان فيه الصيادون البسطاء، و«هم أول من استوطن هذه الأرض. يشهد بذلك مقام "سيدي الجربي" الذي تحاوطه مقابر أجيال عديدة من أهل البلدة»، (106) يمارسون عملهم الصعب بصبر، ويعيشون تناقضات حياتهم اليومية، قبل أن تهل عليهم ممارسات السلطة الغاشمة.

أما القسم الوحيد في هذا الكتاب «بلدة صغيرة على مصب النهر» فإنه يقدم لنا زحف الزمن الرديء على تلك القرية الساحلية الهادئة، والتي كانت في زمن فيضانات النيل الرخي، وقبل بناء السد العالي، تعيش على نهر يمتلئ بماء البحر المالح طوال العام، حينما يُغلق سد «فارسكور» الترابي بعد الفيضان. ويتدفق فيه ماء النيل البني العذب المشبع بالغرين طوال شهر الفيضان، عند فتح السد في أغسطس، والذي يظل محتفظا بلونه البني المميز لمئات الأمتار وسط مياه البحر الأبيض المتوسط الزرقاء عند اللسان، الذي تمتد للغرب منه رأس البر. لكن الأمور تغيرت بعد بناء السد العالي وبعدهما أصبح سد «فارسكور» سدا دائما، لا يزاح كل عام ليردم من جديد كما كان الحال في زمن الفيضان.

وأول ما يلاحظه قارئ هذا القسم هو، أنه على عكس أغلب الأقسام من قبل، مروى بضمير الغائب، ولذلك يُفتح باسم الراوي «يوسف» الذي أصبح مرويا عنه لأول مرة. «أراد "يوسف" أن يبقى ساكنا في جلسته على سور حديقة 77، لا يقوى على السير.» (103) وكأنا بإزاء قرين الراوي المحبط الذي طالما تشوف للسفر في العالم، و«تمنى لو كان يمتلك باسبورا أسود مثل "وفيق" ابن عمه»، وحلم بالسفر دونما قدرة على مبارحة المكان فعليا ومعنويا. لذلك كان طبيعيا أن يعود بنا هذا الفصل إلى ماضيه، وإلى زمن حرب الاستنزاف، حينما أحبته زوجة "علي" النازح من مدن القتال. تلك الزوجة الجميلة التي نبهته أمه إلى «أنها تتكلم بالعين والحاجب، وأنها مش على بعضها.» (104)

وكأنها دون أن تدري تنبئه إلى تلك الكنوز الحسية التي سرعان ما استمتع بها، ب«كل ما لم يكن يتصور وجوده. كانت تجذبه بعذوبة متناهية، آخذه يده إلى دفء ينسرب من مسام الجسم. ينزلق نهذاها من بين يديه إلى وجهه، حمامتان ممثلتان مكنتزتان، يدفن وجهه في منحنياتها وفجواتها تنتشر الرائحة الزكية المنبعثة من الدم واللحم.» (105) بينما يعاني زوجها "علي" الذي كان عليه أن يسرح لكسب قوته مع مراكب الجرّ، ويغيب لأيام في عرض البحر. «ليس بحر الكازينوهات التي تفرش الشماسي الملونة والمقاعد والموائد العامرة على الشاطئ {في رأس البر}. بحر آخر حيث الريح والملح والموت. بحر لا قرار له، حيث غرق المراكب بما عليها ومن عليها.» (105)

وكان المخاطر التي يتعرض لها الصيادون من أجل حصاد هزيل من السمك لا تكفي، فإن عليهم أن يتعرضوا أيضاً لعوادي الزمن الجديد - الذي يطرحه هذا القسم في مواجهة زمن المفتوح السرمدي - من النصب والفساد والسلطة الفاقدة للشرعية، بدءاً من «حرس الحدود على نقطة التفتيش، والنصيب المعلوم من الزَّفَر عند التعليم في الدفتر، وإلا الويل للمركب ومن عليها»؛ (105) وصولاً إلى «السلطة الطامعة في الشريط الساحلي الضيق، لتحويله إلى كورنيش وإدخاله في استثمارات عقارية وسياحية. يستغل مجلس المدينة ووحدة المباحث مثل هذه الأخطاء لكسر الإرادة، للتشجيع، لتحرير محاضر تلو أخرى ضدهم، بزعم أنهم يستولون على أراضي الدولة، على الرغم من إيمانهم أن الإدارة المحلية، والقسم كيانات مستحدثة، وافدة عليهم، وأنهم قرية صغيرة للصيادين مكونة من عدة عائلات. هم أول من استوطن هذه الأرض. يشهد بذلك مقام "سيدي الجربي"». (106)

بل إن واحة اللذات الحسية الجميلة التي يستمتع بها يوسف في لحظات مسروقة مع زوجة "على المهاجر" لا تسلم هي الأخرى من أخطار خانقة تتهددها على الدوام. حينما تبلغه بأن «حسونة» صاحب المركب الذي يعمل عليه زوجها «بيهددني إنه يقعد علي من السروح» فهو يشتهيها، ولكنها هي من يختار من يروق لها، وقد اختارت يوسف. عندها يشعر بأنه «ما عاد يطيق الهواء، يشعر أنه هواء خانق، مشبع بالسواد». (105) لكن هذا التهديد يبلغ ذروته، «بعد افتضاح أمر "يوسف" وزوجة علي المهاجر في الزقاق ... في الشجارات المعتادة بين النساء يقطن كل شيء دون موارد». (107) لذلك «بخالجه الشعور أنه إزاء حافة نهائية، بعدها السقوط، مثل أول مرة وهو صبي أخذه خاله في المركب إلى البحر. فاجأتهم الريح "اللبش" ... وكان يوسف يتقياً كلما دخل جوفه شيء ... يوماً شعر أن كل شيء انتهى، وأنه على وشك الموت.» (107)

لكن لا شيء ينتهي في هذا الواقع الغريب الذي يتنامى فيه التردّي والهوان، فالجميع في الهم سواء. والمراكب تتجاور في مياه البوغاز الوسخة، مع بقع السولار الأسود طافية على وجه الماء، «ورائحة منتنة ممزوجة بالملح تأتي من ناحية المخازن. يذهب الواحد في مركب الجر، يغيب أسبوعين أو يزيد عاملاً على "الكوارتة" ... يترك أمه وإخوته على البر، زوجته الشابة "المصيغة" بالذهب الثقيل، بقميص بيتي مقور الصدر يظهر وفرة الثديين. تضيق البلدة، تتلاصق البيوت. تتفتح النوافذ على رؤية كاملة داخل بيت الجار. الأسرار مفضوحة دائماً، حتى أسرار البنات اللائي يطلعن على شارع بورسعيد في عزّ الصيف، ينتظرن أن تلتفت السيارات الملاكى لجمالهن الغض، ولألوانهن المتقنة بفضل سلع بوتيك "سعيد". كل الأشياء تهبط في النهاية إلى أسفل، ليس إلى الرصيف، حتى إلى ما هو أدنى. إلى فقدان الواقع، وتحوله إلى هذيان.»

(106) تتجاوز فيه الفضائح والمهازل والمحرمات بلا روادع، والتي يحرص هذا القسم على إدخالنا في فيا فيها.

فقد وضع الزمن المختل الذي تخلّق بعد آليات الانفتاح التي تركت تجليات ترسباتها في واقع المدينة، والجربي، وحتى رأس البر - التي فقدت عششها المميزة القديمة حينما كانت مصيفا فعليا، يغلق مع نهاية الصيف، وأصبحت مدينة دائمة - الأثرياء في مكان يتيح لهم فعل ما يريدون بلا روادع أخلاقية أو قانونية. فما هو "محروس" وهو صاحب مركب صيد محترمة، كما يعرف كل أهل البلدة «بمارس الجنس مع زوجته وشقيقتها، وأنه أنجب من زوجته وشقيقتها، ولم يكن للطفل ذيل»؛ (106) على العكس من روادع الأسطورة. لذلك يغبط "يوسف" و"فيق" ابن عمه لأنه يعمل على وابور سياحي ولديه جواز سفر أسود، جواز البحارة، «كل شهر يرسل الدولارات بينون له مركبا. سريعا ويصبح ريسا عليها، يربي شاربه وكرشه ويتجشأ براحته، وسط زوجة مثقلة بالذهب، وأولاد موفوري الصحة.» (108)

(11) زحف تشوهات الزمن على مدينة الموتى

ومع الانتقال إلى الكتاب الأخير، والذي لا أقسام أو فصول فيه، نصل إلى نهاية الرحلة التي بدأها الراوي/ البطل من مصر الجديدة للتأكد مما جرى لمقبرة أمه في دمياط. ويتكون على عكس بقية الكتب من مفتتح طويل نسبيا، بل هو أطول المفتحات في الرواية، دون أي أقسام كما هو الحال في الكتب التي سبقته. وهو بطبيعة الحال مكتوب، كالقسم الذي سبقه بضمير الغائب، وإن كان من النوع الذي يضمير المتكلم. فمنذ جملته الافتتاحية «وصل في الثامنة صباحا إلى المدينة، عبر طريق شطا/ ميدان الشهابية. تكاثرت المعارض والمخازن والعمارات على جانبي الطريق. كأنه كان يسير داخل ديكور ثقيل من مواد قابلة للتفكيك وإعادة التركيب.» (109) ندرك أنه ضمير الغائب الذي يضمير ضمير المتكلم. لأننا نرى المشهد من وجهة نظر الراوي متقلا بمشاعره بالاغتراب عن المدينة التي نشأ فيها. وسوف يتأكد هذا الأمر في الجملة التالية، والتي ينتقل فيها التسريد الديلوزي إلى ضمير المخاطب: «هذه هي المدينة التي لم يكن والدك فيها غير بائع، يبيع منسوجات المحلة الكبرى، فوطية، سليب، منديل، فانلات داخلية، قمصان حريمي، جوارب قطنية؛ بالإضافة إلى زجاجات العطر صغيرة الحجم، أصيلة المصدر، باقية الشذى.» (109)

وما أن يتغير الضمير إلى ضمير المخاطب، حتى يفتح لديه بوابات الذكريات البعيدة عن الأب الذي غاب في شرح الشباب، ويطلق معه حوارا داخليا مع هذا الأب الغائب: أكان باستطاعته لو امتد به العمر، وهو الذي لم يكن له محل يدير تجارته منه، أن «يخترق غابة استيراد خامات صناعة الأثاث، أو تجارة الموبيليات كطريق لتكوين الملايين؟» (109) ويرد على أسئلته

الاستكارية تلك باستدعاء أحلى الصور واللحظات الباقية في ذاكرته عنه. «الجلابيب البيضاء المكوية، نزهة رأس البر، زهرات الفل معقودة خلف أذنه، العطر النادر الذي يأسر قلوب النساء، جلب فطائر "دعور" المحلاة بالعسل العامرة بالمكسرات والزبيب أيام الخميس، ليكون احتفالا في البيت. وشراء اللحم أسبوعيا من عند نصر الجمل بشارع فكري زاهر. اقتناء نظارات الشمس الفاخرة، أناقة الملابس بمقترحات واضحة من "فاروق صابون" صديقه الأثير ... الجرأة في أن يشتري جهاز تليفزيون سنة 1966». (109)

بهذه الصور الملخصة لحياة كاملة لأسرة مصرية بسيطة - لا ينغص هدوءها غير إشارة حيية إلى انتمائه لزمن «بطولات الكوتشينة على مقهى "عيش" بشارع الجلاء» والتي كانت خساراته فيها تنغص حياة الأسرة الهادئة - يكشف لنا النص عن زمن الأب البسيط والجميل، من خلال سرد رخي يتدفق بسلاسة مستدعيا ماضٍ جميل. قبل أن ينقلنا إلى نهايته المأساوية من دفنه في مقبرة لا تحمل اسمه - مقبرة أهل نادية زوجة أخيه خليل - إلى أيام المرض والحجز في مستشفى الحميات. (110) وإذا كانت ذكريات الحياة الرخية في كنف الأب تتسم بالسرد الواثق من إحالاته، فإن ذكريات المرض، والزيارة بالمستشفى تتلفع بسرد تتقدمه كلمة «يذكر» الشكية: «يذكر الحديقة المشمسة الواسعة .. ما يذكره من والده ينتمي جزء كبير منه إلى المستشفى. يذكر أنه كان يبتسم في صمت منطويا على سره» أو توّطره كأن الاحتمالية: «كأنه كان يدرك أنه لن يعود إلى البيت، وأنه لن يرى زوجته تضع حملها، وأن "زين" سيولد حتما بعد رحيله». (110) وكأن الاحتمالية تلك توّهلنا للاحتمال الأسوء، والذي سيتكشف عنه البحث، وهو اختفاء مقبرة الأب كلية.

فما أن وصل إلى المقابر حتى «لاحظ أن القليل من الأشياء قد بقي على حاله. أعيد ترميم جامع عمرو بن العاص، وازداد الشارع الضيق الفاصل بين مسجد ومقام سيدي "ابو المعاطي"، وجامع عمرو بن العاص ضيقا. كان واضحا أن أعمال التجديد قد تعدت على الشارع حتى صار ممرا ضيقا. حار في الوصول إلى مقبرة أبيه. يذكر أن المقبرة كانت تواجه مقام سيدي أبو المعاطي». (111) لكنها اختفت، لأنه يعود إلى المقابر في زمن زحف الإسلامجية والتدين الكاذب الذي يستولي فيه من يجددون المساجد، لا على الشارع الذي ضاق والأملاك العامة وحدها، وإنما على مقابر الناس أيضا. فها هو التّربي يوضح له «أن مكان المقبرة التي أشار إليها تحول إلى ميضة لخدمة الجامع الأثري». (112)

وحينما يشاهد التّربي ذهوله لتلك السرقة العلنية لمقبرة أبيه، يقترح عليه حلا من حلول التدين الكاذب «أفضل شيء تعمله هو سبيل لمياه الشرب، صدقة جارية على روحة، جهاز "كولدير" وتضعه في أي جامع وتكتب عليه اسمه. لا يوجد أفضل من ذلك». (112) هكذا يفقد الراوي فور

وصوله لمسقط رأسه مقبرة أبيه، مع أنه وقد كشفته لغة السرد وهو يلجأ من جديد لضمير المتكلم «كنت على يقين من أن الذاكرة الحيادية للأماكن تقدم الألفة للموجودين والنسيان للمغادرين.» (112) ولأنه في أشد الحاجة إلى تلك الألفة التي تقدمها الأماكن الحيادية، بعد أن كرست التغيرات المزلزلة غربته، يتمسك بمواصلة البحث عن مقبرة أمه التي أضحت آخر الرواسي المحايدة التي تربطه بالمكان القديم.

فهي «المقبرة الوحيدة التي تحمل شاهداً عليه اسم أبك الذي لم يدفن فيها. كانت ذهنية زوج أختك الذي كُلف بعمل الرخامة وتركيبها ترى أنه لا يجوز ذكر أسماء النساء. لذلك استتكتف وضع اسم أمك على المقبرة التي دفنت فيها بعيداً عن أهلها في "ميت الشيوخ". وبعيداً عن زوجها الذي دفن في مقبرة لم يعد لها وجود أصلاً.» (112) وسرعان ما يكتشف أن الجبانة قد أصبحت مدينة هائلة للموتى. و«أن المقابر في تغير دائم، بسبب كثرة أعمال الهدم والبناء والتعلية، تغير المعالم يجعل الوصول مستحيل أحيانا ... يوجد هنا 35 ألف مقبرة، وقد ضاقت بالموتى. ووصل سعر المقبرة المكونة من عين واحدة إلى أرقام فلكية.» «كان الثربي خليطاً من لص القبور على سمسار أراضٍ، قال لي إن من الصعب أن تصل إلى مقبرة أمك وحدك. إذا لم تكن تتردد على الجبانة دائماً.» (113)

لذلك كان عليه أن يتبع التربي - وقد رده الصدمة إلى السرد بضمير المتكلم - فلم يعد المكان، وهو يفقد آخر الرواسي الذي تشده إليه، هو نفس المكان الذي كان مسقط رأسه وملاعب طفولته. وإنما أصبح صورة جديدة لما جرى للعالم من حوله من تشوهات. وأثناء رحلة البحث عن مقبرة الأم تلك، نعرف أن المقابر لم تسلم من عوادي تغيرات الزمن الرديء التي انتابت المدينة وناسها. وأن زلزال الحراك الاجتماعي الناجم عن الفساد والثراء السريع قد رقق تجلياته في مقبرة المدينة المفضلة، والتي أصبحت تتوسط المدينة بعد أن كانت بعيدة. فظهرت بها مقابر فارهة مطعمة بالرخام والبورسلين لبعض مشاهير أثرياء المدينة من مستوردي الخشب والأبلكاج والقشرة.

وأن هذا كله قد جرى بفضل لصوص المقابر وعصابات المحترفة. هكذا «كان الموتى القدامى يسجلون خسارات طبقية جديدة، رغم أنهم عاشوا زمناً قديماً أقل توحشاً. كان الأثرياء الجدد يقتحمون عالمهم بطرز جديدة، وباستعلاء واضح على مقابرهم القديمة ذات الشواهد الهشة التي لا تصمد أبداً لاختبار الزمن.» (113) لكنه لحسن حظه - فليس في طاقته التعامل مع آليات هذا الزمن الجديد، لو كان قد ألم بالمقبرة شيء - يكتشف وقد تبع الثربي «كانت مقبرة أمي في مكانها. تطل على مقام سيدي "الكردي" وحيدة، تحمل اسم والدي، دون أي إشارة لصاحبها. بدت صغيرة الحجم، تليق بأنثى لم تكن أبداً من هذه المدينة.» (114)

إذن كان من حسن حظه أن وجد مقبرة أمه التي جاء للبحث عنها. فليس في طاقته التعامل مع الأعياب لصووف المقابر الذين يسقطون سقوف مقبرة لم يعد يزورها أحد، وينتظرون. ثم يبيعونها ويساعدون المشتري في استخراج رخصة ترميم، لتسقط بين يدي أحد أثرياء المدينة الجدد، الذين لا يكتفون بما سرقوه من المدينة، ولكنهم يريدون أيضا - مواصلة للنهب - أن يدفنوا في مقبرتها المفضلة.

(12) إنكار .. بذاءات الواقع الجديد واستهجانها

بانتهاء الكتاب الأخير - وهو الكتاب السادس - تكون الرحلة التي بدأت مع مفتاح الكتاب الثاني قد اكتملت؛ وهو اكتمال يعزز وهمه تسمية الكتاب السادس بـ«كتاب أخير» سرعان ما سنكتشف أنه ليس كذلك. وإن هناك كتاب سابع لا يستخدم اسم كتاب، وإنما يطرح نفسه كإنكار. إنكار لماذا؟ يتخلق السؤال الذي سرعان ما يجيب عليه المفتاح، بأنه إنكار لأي علاقة بما دار من وسخ. لأننا هنا بإزاء قسم يتبع بنية أقسام النص شكليا، ويمكن اعتباره كتاب سابع، له مفتاح بخط المفتحات، ويعقبه قسم بعنوان «مربع الدائرة» كما هو الحال في أغلب كتب الرواية. لكن الفرق أن هذا القسم سرعان ما يُقسم إلى ثمانية أقسام مرقمة. ومفتاح «إنكار» قصير. يعود بمكان الحدث مرة أخرى إلى القاهرة، ولكن ليس إلى مصر الجديدة، وإنما إلى دار السلام والعيساوية التي تعرفنا عليها في روايته الأولى (ورود سامة لصقر). ويأخذنا في الرحلة إليها في المترو المزدهم وهي مكتوبة بضمير المتكلم المحبط الذي يتابع اللافتات وكتل المباني الشائثة، ويتمنى لو أن إحداهن تذهب معه إلى حجرته، لكن لا أحد يأتي.

كل ما يحدث هو أنه ما أن تندفع الكتل البشرية مغادرة العربية في دار السلام، وتخلو العربية حتى يسمع «فجأة صرخة نسوية من امرأة ثلاثينية، تحمل كيسا ممتلئا بالخضروات. كانت ملابسها ملطخة بسائل أبيض لزج. كانت الصرخة إنكارا لأي صلة لها بهذا السائل المنوي، للعلاقة العابرة في الزحمة بين مجهولين.» (115) هذا الإنكار والصرخا تقززا من الوسخ الذي طالها، سرعان ما سيتكرر بأشكال مختلفة، ويصبح استهجانا مُرًا لعلاقات كثيرة راسخة، تدور في حميمية البيوت، أو تحت أضواء المكاتب الفخمة اللامعة - وكأنها شيء عادي كما سنرى في هذا الكتاب - لا تقل عما جرى في عربية المترو المزدهمة وسخا. وهو الأمر الذي أصبح - لمرارة المفارقة - من مألوف الحياة في القاهرة. وما فيها من ظلم مشيد بلؤم متين، ينهض على قواعد خاوية. لكن متانته تأتي من أن أي محاوله لهدمه، ستجعله ينهار على رؤوس من يحاولون هدمه أولا.

وما أن ندلف إلى القسم (1) في «مربع الدائرة» حتى نجد تكرارا من نوع ما لوسخ ما دار في عربية المترو في المفتاح. ليس في قصة الفأر الذي اكتشفه في الشقة، والذي يمكن أن يحيل

حكايته معه وتسميمه له، إلى حبكة متقنة كالمسلسلات. لأنه يتصل من تلك الحبكة، بأن يعلن بعد أن يرويها على القارئ للترويح عنه ربما: «كل ذلك لم يحدث» (117) هذا التوكيد التقريبي الصارم الذي يضع ما يكتب تحت المحاة الديرديية باستمرار، سرعان ما سيعقبه توكيد استثنافي «بالرغم من ذلك يوجد فأر في الشقة».

لكن إنكار العنوان سيتجلى في ملاحقات طليقته المحجبة له بتلك المكالمات الملغزة الصامته في منتصف الليل، والتي تستمتع فيها بإغلاق السماعة في وجهه؛ كما يستمتع صاحب المني الوسخ بترك قذاراته على ملابس راكبة المترو. فهي «مازالت تعيش وهم أنني لا أعرف جميع الأرقام التي تتصل، حتى دون النظر للرقم على شاشة التليفون الأرضي ... تنتظر خروج الصوت من صندوق حنجرتي إلى فوهة الهاتف، ثم إلى أذنها الزوجية المغدورة التي يغطيها الحجاب، لتقتنص الصوت، لتراقبه، لتقيّم متانته، لتربطه بالحبكة الزوجية.» (118) ثم تغلق السماعة في وجهه، وكأنها لم تكتف بكل ما فعلت، في البيت، أو مع الإسلامجي شيخ الجمعية الشرعية، أو في أروقة المحكمة.

وما أن ننقل إلى قسم (2) حتى يتجاوز الوسخ كل ما سبق. لهذا كان ضروريا أن يواجهنا النص لأول مرة بالأسماء كاملة، لأنها الدليل على الجريمة. حيث نلتقي لأول مرة في النص - رغم أننا اقتربنا من نهايته - باسم الراوي البطل كاملا فيه «يوسف العلمي»، وباسم «مازن مروان» خريج الجامعة الأمريكية، ابن أحد وزراء الصناعة السابقين. في بلد انهارت فيه كل صناعة، واستشرى فيه الفساد والعمولات والوكالات المشبوهة. حيث يفتتحه بـ«راح يوسف العلمي، يفيق تدريجيا فيما يعد لنفسه فنان قهوة، لا يتصور ما فعله مازن مروان.» وهل يمكن حقا أن يفيق من هذا الكابوس الذي لا ينفع الصراخ في مواجهته كما فعلت راكبة المترو، ولا إغلاق سماعة التليفون كما يفعل مع طليقته؟

لأن تفاصيل ما تكشف عنه موعده مع رئيس مجلس الإدارة الشاب - لتجديد التعاقد معه كمستشار قانوني للشركة - أبشع من كل الكوابيس. فمع أن شركة السيارات الأجنبية تتحكم في طريقة عرض السيارات، ونوعية المكاتب اللامعة، وميوعة موظفي صالة العرض المدعمة بمفردات انجليزية كثيرة - فقد هانت اللغة القومية وأصبح لزاما على طبقة السماسرة الجديدة أن تستخدم لغة السادة الأجانب/ أم علي أن أقول لغة المستعمر الجديد الذي تبدل دون أن تتغير اللغة - بل وحتى مقاييس رشاقة وملابس سكرتيرة رئيس مجلس الإدارة الجميلة، وهي تتحرك بجسدها الرشيق، وملابسها ذات الماركات النادرة، والتي طلبت منه الانتظار في الريبشبن، وليس في الصالة بالطبع، لأننا في زمن العجمة اللغوية والأخلاقية معا.

أقول مع أن الشركة الأجنبية تتحكم في كل شيء، فإن عبقرية الترددي المصري والفساد لأبد من أن تضيف لمستها القذرة لهذا كله. حين يطلب "مازن مروان" «عمولة نظير استمرار عمله. قال دون حياء: حقيقة لدى الشركة عروض أفضل. ثم أكمل، تنفيذ اتفاق الشركة المقترح معك سيدخل لك رقما مهما. ثم راح يدون على وورقة تحت بصر "يوسف" عدة أصفار. نظر إلى وجهه متأملا: أين التربية وقيم الإدارة الحديثة التي لم تكف قولا وفعلا عن إقناعي بها؟ ... قلت: أنا حريص على العمل مع الشركة. لعلها كانت العبارة التي عمل لأجلها طويلا، هو يريد ثلاثين في المائة من دخلي، وأنا وافقت. لا سند لي فهناك الكثيرون مستعدون لإنجاز عملي نظير ملاليم.» (119)

هكذا يكتب النص استثناء الفساد الوسخ - وتفشي القهر وإخفاء المشاعر بسبب هيمنة تلك القواعد غير الأخلاقية الذي تجسده: "وأنا وافقت، لا سند لي!" - في شتى جنبات الحياة. هذا القهر الذي يفت في الروح، وتنزّ سمومه فيها. فكل ما يستطيعه عندما يعود للبيت هو الارتواء في سريره وفقدان الوعي. لا يستيقظ إلا على كوابيس أكلة لحوم البشر! لأن عليه أن يعتاد - كما اعتاد على مشاهدة ما جرى لراكبة المترو، وهو المشهد الوحيد الذي يتكرر في النص مرتين، برغم كتابة الحذف والتركيز - على أن يؤكل لحمه الحي كل شهر! دون حتى الصراخ كما تفعل امرأة المترو، أو المقاومة كما تفعل طفلة الكابوس: وهي «تقاوم بضربات طائشة من قدميها ورجليها.» (119) ولا أن يجد - في "إسماعيل" الذي زعم يوما أنه يقدر ما يكتبه - من يعرف «ماهية شعوري إزاء الأصفار التي وضعها مازن مروان على الورقة أمامي، والتي يعلم كلانا أنها ستتحول إلى أرصدة سهلة، تجعل العالم بالفعل قرية سياحية صغيرة.» (129)

ثم يردنا القسم (3) إلى الفأر ومطلقته معا، حيث يترافقان كثيرا في النص - وكأن كلا منهما معادل إليوت الموضوعي للآخر. «لسبب ما جاء الفأر إلى مقعدي وأنا أشاهد فيلما خليعا ... جاء الفأر وقرصني هكذا ببساطة، هل كان يناصر طليقتي التي أذاعت على الملأ أنني أستمى في البنطلون حتى لا أقرب جسمها؟» (120) والتي اشتكته للشيخ "خليل" رئيس الجمعية الشرعية، دون أن تتمكن من تقديم أي دليل على اتهامها، مثل الفستان الأزرق الذي قدمته "مونيكا" عشيقة "كلنتون" وعليه بقعة من السائل المنوي للرئيس الأمريكي. هكذا تورخ ذاكرة النص التاريخية للواقعة - واقعة شكوى زوجته للشيخ خليل - بعد عام 1995. ومع ذلك ظلت الفضيحة تلاحقه، عبر عيني الشيخ "خليل" الدينيتين اللتين تعرفان الله، وتغسيل الميت، ووضع تابوته في سيارة تكريم الإنسان الخاصة بالجمعية الشرعية. «تخبرني عينا الشيخ "خليل" أنني واقع بين يديه مهما طال الزمن.» (121)

فنحن في زمن لا يتورع فيه الإسلامجية عن ابتزاز أي شخص بما يعرفون عنه من أسرار، حتى ولو كانت من ذلك النوع القذر الذي أشاعته عنه طليقته. لأن الوصف التهكمي الساخر للشيخ "خليل" في هذا القسم، وممارساته اليومية في الحي، وما يفعله في سبيل الكسب حتى من الموتى ونقل توابيتهم في سيارة الجمعية الشرعية، يربط التدني الأخلاقي إلى حضيض غير مسبوق بشكوى طليقته بما هو حميمي، بالتدين الشكلي الذي نشره الإسلامجية في الواقع المصري منذ زمن السادات الكئيب وحتى اليوم. ويصل الاستهجان في هذا القسم ذروته حينما يخبرنا النص: «كل ذلك عادي جدا، وغير قابل للتحويل لحبكة، تخفف من وطأة الوقائع.» (121)

أما القسم (4) فإنه يعود بنا إلى أمشاج من أيام الطلب والسكن «العيساوية التي لم يدخلها الصرف الصحي ولا المياه» (124) فهي من العشوائيات المتاخمة لدار السلام، وبدايات التحقق الصغير في الكتابة، وفرحة الاعتراف حينما قال له "اسماعيل" أنه يتابع ما يكتب وأعطاه تليفونه وعرض عليه اللقاء. وهو اللقاء الذي قاد فيما قاد إلى الزواج، وإلى مواجهة كوابيس لا تنتهي، (123) كدوامة رهاب انقلاب السيارة في نفق الأزهر، أو انهيار عمارات العبور عليه فجأة. دوامة كابوس من نوع آخر فيه تشويش ما على الأسم حيث نعرف فيه اسم زوجته/ طليقته: دينا، أهي أخرى غير هناء التي تركها غط في سباتها في مفتتح الكتاب الثاني؟ أم من تراها أضغاث الكوابيس!؟

ثم نعود بعدها في القسم (5) إلى الفأر ومحاولة اقتناصه بعدما أصبح يتحرك بحرية في أنحاء الشقة غير مبال بوجوده. ويخلص إلى أن أفضل طريقة لاقتناصه هي مربع ودائرة كما يقول عنوان قسم الكتاب السابع ذلك. المربع هو بلاطة سيراميك أما الدائرة فهي ما سيرسمه عليها بالصمغ الثقيل الذي سيثبت الفأر. وقد جلب له البواب "عيد" بلاطة السيراميك «بتواطؤ محير، أحضرها بحس من يحضر لي فتاة ليل. طبعا هو سرقتها من أي شقة تحت التشطيب. مذكرا بحكاية المحامي الذي جاءت طليقته وجعلت منه عرضاً شاهدته العمارة كلها بالصوت والصورة لزواجه عرفيا من مراهقة.» (125) وسوف يتعرض الراوي/ البطل لمثلها من طليقته، ولكن ليس على سلم العمارة، وإنما في بهو المحكمة في القسم التالي.

ومع ذلك لا يأبه بها الراوي ويحبط بحياديته الأثر الذي يبتغيه عيد منها. لأن البطل/ الراوي يظن أنه مكلف من طليقته بمراقبته، لذلك يرد له الصاع صاعين، حينما يضبط "عيد" يعمل قوادا لدي لاعب كرة الدرجة الثانية الوسيم الذي كان «يتلأأ في سيارته وإلى جواره طليقة أنثوية شديدة التججير»، (126) في انتظار مكالمة الموبايل المنتطرة من "عيد"، حينما يغادر والده المذيع القديم الشقة. وما أن تلقى اللاعب مكالمة "عيد" حتى صعد للعمارة «متقدما الطليقة الأنثوية الطليقة... لحظة الصعود المبارك هذه كُنت أحد شهودها إلى جوار "عيد"، قلت له: إيه ده يا

عيد؟ وهو السؤال التاريخي الذي مازال يحكم موازين القوى ما بيني وبين "عيد"، وهو من نوع الأسئلة التي تكمن أهميتها في طرحها، بغض النظر عن الإجابة عليها. وبالتالي كان عليه أن يأتي بصخرة سيزيف لأجل فأري العزيز.» (126)

مع القسم (6) تكون أدوات اقتناص الفأر اللعين - لا تنس الجدل بين الفأر والزوجة/ الطليقة فكثير من ذلك كان يدور في وجودها، وقبل إخلائها للشقة من كل مافيهما - قد اكتملت، خاصة بعدما «انتقل من الحركات الأكروباتية الخرقاء ذات الطابع السلمي، إلى الهجوم العدواني المستفز. لقد استباح أوراقي وصعد إلى المكتب في حجرة الصالون، وقرض الورقة الأولى من نوتة التليفونات.» (128) وهو نظير ما كانت تقوم به طليقته وهي «تقارن سوءاتي بحسن أبطال المسلسلات، وأنا لا أجادل في ذلك شرط المعاملة بالمثل.» (128) بينما لا تفكر مرة واحدة فيما تسببه له من «كوابيس لا تنتهي.» (123)

المهم أن أدوات اقتناص الفأر قد اكتملت. فليده أنبوب الصمغ الثقيل، وبلاطة السيراميك، فرسم دائرة سمكة من الصمغ الثقيل على مربع السيراميك، ووضع في وسطها شيئاً مما يفضله الفأر من طعام. وما عليه الآن إلا أن يختار المكان الذي سيضعها فيه. لكنه يكتشف دوماً وبعد فوات الأوان «أن خصومي يختارون ميدان المعركة تماماً في المنطقة التي تُشل جميع قدراتي بها، حتى أنني أذهل من معرفتهم بشخصي. وكنت أظن أنني كتاب مُغلق.» (128) وها هي طليقته تقتنصه وفي موقف تشل فيه قدراته كلها، قبل أن يقتنص الفأر. «أوقفتني في ردهة المحكمة شديدة الاتساع، تماماً في المنطقة التي يوجد بها الموظفون والزملاء والجمهور، يعني زاوية منقاة. .. وبدأت العرض الموثق حالياً بالقول الافتتاحي: إنت مفكر نفسك راجل يا شيوعي يا ابن الكلب. راح صوتها يطاردني وأنا أنسحب تدريجياً في صمت. تطل عليّ الرؤوس من خلف المكاتب والنوافذ.» (128)

وينتهي به قسم (6) وهو يتعثر في طرقات المحكمة، وقد فقد وسط ارتبائه خريطة المكان. لذلك يتحول القسم التالي (7) إلى المصارحة أو المواجهة المؤجلة مع "اسماعيل" من القسم (4)، ولكنه واتساقاً مع طبيعة الراوي/ البطل تدور في داخله، بعيداً عن أي عنتريات للمواجهة المباشرة، حيث «يوجه في ضميره الخطاب لإسماعيل: ما ذنبي أنا ووضوحك المؤسس نظرياً كان بالنسبة لي عماء، عدم قدرة على رؤية تجليات التشوه التي تتحور حالماً تقبض عليها. تصبح شيئاً آخر غير مسمى ... لم تكن متشككاً بما فيه الكفاية يا صديقي، كان يلزمك أن تفقد الثقة ولو قليلاً بقناعاتك، أن تجرب الخيانة ولو لمرة. لم تستطع إدراك شخصي المنقسم بين طبقات عديدة، لتعرف ماهية شعوري.» (129) ولا يستطيع أن يدرك عبء التجربة التي عاشها، والكوابيس التي تحولت معها إلى واقع عادي مألوف.

وما أن نصل إلى القسم الأخير (8) والذي يبدأ بـ«اخترت الانسحاب دون رد، ودون دراية إن كنت شيعيا أم لا؟ وما أثر هذا الاتهام على المشاهد في زمن زالت فيه الدول الشيوعية وتحولت إلى الرأسمالية؟» (130) حتى ندرك مدى عمق الشروخ التي تركتها تجربة تلك التحولات الرهيبة وترسباتها المتراكمة على شخصية يوسف. صحيح أن إشارته إلى أن «الدولة عينت من عينت من الشيوعيين كرؤساء تحرير .. إلخ في إطار اللعب مع الإخوان المسلمين والجماعات الإسلامية.» (130) تحدث ارتباكا ما في ذاكرة النص الداخلية، لأنها ترتد بنا إلى السبعينيات وزمن السادات. بينما تنقلنا الجملة التالية إلى زمن مغاير حينما نتحدث عن «المُشاهد الذي تعاضم دوره، وصار يشاهد عمليات قتل واغتصاب على الهواء مباشرة، وانهايار دول وحروب كونية لحظة بلحظة عبر العديد من الوسائط.» إلى زمن يبعد عنه بعقدين أو أكثر من الزمان. ناهيك عن أن إشارته إلى مجلة (بلاي بوي) تنقلنا بالقطع إلى القرن الحادي والعشرين. لكن المهم – بعيدا عن تشوش ذاكرة النص التاريخية في هذا المقطع – أنه ينهي هذا القسم والكتاب كله، بالإصرار على مواصلة المعركة مع الفأر: «الداهية الضئيل الذي يتلاعب بي، مقررا مواجهته مهما وسع ميدان الصراع، ومهما ضرب تحت الحزام، مستبيحا الأساليب غير الأخلاقية.» (131) ويبدأ معه المعركة بالفعل «وضعت بلاطة السيراميك على محور المطبخ/ غرفة النوم، وضخت المزيد من الصمغ السميك، ووضعت في المنتصف قطعة دائرية من الجبن الرومي القديم، وبقيت أنتظر.» (131) ومع الانتظار المفتوح الذي ينتهي به النص، يذيل الكاتب نصه بتاريخ كتابته ومكانها: «مصر الجديدة 2007 – 2019». وهو تذييل لا يشير فقط إلى أمد الكتابة الذي امتد لإثنتي عشرة سنة، وإنما أيضا إلى أننا بإزاء كتابة التفتيح والحذف والانتقاء والتركيز. فما هي دلالات هذه النهاية المفتوحة؟ وكيف تتفاعل مع ما قدمه لنا النص من رؤى وترسبات في شخصيته الأساسية: الراوي/ البطل؟

(13) النهاية المفتوحة ودلالاتها:

تدعونا نهاية الرواية المفتوحة «وبقيت أنتظر» للتفكير في دلالاتها. ليس فقط لأنها نهاية من نوع خاص وتستلزم التحليل النقدي، ولكن أيضا لأن النهاية من الأمور التي قليلا ما يترث عنها النقد التنظيري منه والتطبيقي. صحيح أننا نعرف منذ أول كتاب نظري في النقد الأدبي (فن الشعر) لأرسطو، أن المأساة تتطلب أولا عقد الحبكة complication ونسج خيوط الحدث وصولا إلى اللحظة الحرجة أو العقدة التي تتبدل فيها المقادير والمصائر، ثم حلها unravelling أو فك عقدها، وهو ما أصطلح على تسميته بالعقدة والحل/ أي النهاية، وقد أصطلح على ترجمة هذا الحل – وخاصة في تناول النقد للقصة القصيرة – بلحظة التنوير Denouement . لكن هيليس ميلر – وهو من أبرز نقاد ما بعد مدرسة النقد الجديد الأمريكية ومن القلائل الذين

نظروا لإشكالية النهاية في النص السردي - يرى أن من الصعب في الدراما الفصل بين العمليتين: عقد الحبكة وحلها، للترابط الشديد والتفاعل المستمر بين عمليتي العقد والتفكيك، وأن هذه الصعوبة تزداد وتتفاقم في النص السردي.

«فليس هناك سرد يمكنه أن يُظهر بدايته أو نهايته، لأنه دائما يبدأ وينتهي في وسط مسار ما *in medias res* مفترضا نفسه كمستقبل لماضي وقع خارجه، ولكنه يشكل جزءا منه وإن كان منفصلا عنه.»²² بهذه الطريقة يعقد هيليس ميلر موضوع البداية والنهاية معا، ويعصف بتبسيطات الشكليين الروس في الفصل بين الحكاية *fabula* والحبكة *sjuzhet*، لأن أحد أهم أدوات تحليل النص السردي عندهم هو تصور أن بالإمكان التوصل لمعرفة مسار الحكاية في تسلسلها التاريخي في الزمن من البداية إلى النهاية، وبالتالي التعامل مع تباين هذا الترتيب عن ترتيب الأحداث في الحبكة واستنباط دلالاته.

فالسرد عنده يبدأ دوماً وسط مسار ما، تسبقه أحداث سلفت أصبح هو مستقبلها ووريثها، وستلحق به أحداث أخرى، حتى في أكثر النصوص لجوءاً إلى النهاية المغلقة. لذلك فإن إشكالية النهاية *aporia of ending* تتبع من استحالة اليقين بأن سردا ما قد اكتمل، وأن النهاية مهما كانت صيغتها هي في واقع الأمر *aporia* أي تناقض داخلي لا حل له، أو طباق استدرائي يضم بداياته الخاصة. «فكل حد أو حدث يمكن أن يكون بداية، ويمكن أيضا أن يكون نهاية» كما تقول جورج إليوت. وبالتالي يعتقد هيليس ميلر بأنه «لا يمكن لنا أن نعلن بأي قدر من الثقة، والوضوح الجلي الذي لا لبس فيه أن رواية ما قد انتهت، أو حتى أنها لم تنته. لأن محاولات توصيف روايات مرحلة ما بأنها تلتزم بالنهايات المغلقة، بينما نوصف روايات مرحلة أخرى بأنها تنتم بالنهايات المفتوحة، هذه المحاولة منفية من البداية باستحالة البرهنة - بسبب طبيعة السرد نفسها - على أن سرد ما مغلق أو مفتوح. لأن التحليل النقدي للنهايات سيقتود دوماً - إذا ما تعمقنا فيه بالشكل الكافي - إلى العجز عن الوصول إلى أي منهما بشكل مقنع.»²³

ويربط هيليس ميلر النهاية بكلمة أخرى من كلمات الأضداد في اللغة الإنجليزية وهي *ravel* التي تعني نسج الخيوط ونسلها في آن، والتي تعانق فيها البداية الاستهلالية النهاية المضمرة فيها باستمرار، وتتغلق عليها. وتوشك النهاية بهذا المعنى أن تردنا إلى الرب *Janus* في الأساطير الرومانية، وهو رب البدايات والنهايات، رب الممرات والبوابات، رب التحولات من السلام للحرب ومن الحرب للسلام، ورب الزمن والحركة والتغير. وكان يانوس يُصوّر على هيئة رجل له وجهان في رأسه، واحد في مكان الوجه الطبيعي والآخر في مكان القفا، ينظر كل منهما في الاتجاه المعاكس للآخر. وبهذه الصورة فإن النهاية، كيانوس، تنظر نحو البداية، وتردنا إليها في كثير من الأحيان. وهذا ما يبدو أن (صخرة هليوبوليس) تفعله.

والواقع أن أهم من نظّر للعلاقة الجدلية الخصبية بين البداية والنهاية في الرواية هو إدوار سعيد في دراسته المهمة (البدايات). والبداية عنده محددة بشكل واضح، إن لم نقل صارم. حيث يؤكد «أطروحتي هي أن التجديدات والتقييدات - أو ما أدعوه على التوالي بالسلطة والتحرش²⁴ - حافظا في نهاية الأمر على الرواية، لأن الروائيين تعاملوا معهما كليهما باعتبارهما ظروف/ سياقات بدايات beginning conditions وليس باعتبارهما تراخيص لتجديدات سردية واسعة وبلا حدود. وعليه فإن الرواية تقدم لنا بداية من نوع بالغ التحديد، بالنسبة لما سيترتب على تلك البداية. ومن هنا فإن الرواية الكلاسيكية/ التقليدية كانت أكثر محافظة وانطواء على بداية مقيدة لما سيليه مما يُتوقع من جنس أدبي يلتزم بشكل علني بالتخييل»²⁵

بهذا المفهوم المضيء للنهاية عند سعيد تدفعنا نهاية الرواية عند الشيطاني إلى العودة لبدايتها. وأعني هنا البداية الحقيقية للكتاب الأول - بعد تجاوز العتبات واستهلال هذا الكتاب - والمعنونة «في الدهليز المؤدي إلى الحمام». وسوف تكشف لنا هذه العودة إشكالية مضمرة في تلك البداية. ففي نص من هذا النوع، يعتمد على كتابة الحذف والتكثيف، لا تقتصر الكلمات والأفعال على دلالاتها المباشرة. ومن هنا فإن الانتظار في النهاية لا يقتصر على ترقب وقوع الفأر في المصيدة، وإنما ينطوي كذلك على «إنكار» لليأس بطريقة هذه الرواية المراوغة في التعامل مع الواقع والكتابة معا! وهو في الوقت نفسه، «اليأس الذي لا يمكن التغلب عليه إلا بالكتابة، لأن اليأس - كما يقول كافكا - معاد للحياة وللكتابة في آن. فالكتابة هنا ليست إلا ذريعة ملائمة كما هي الحال بالنسبة لشخص يكتب وصيته قبل أن يشنق نفسه، ذريعة قد تستغرق عمرا بأكمله»²⁶

وبالتالي قد تكون هي الوسيلة الوحيدة والناجعة لدفع عوادي الموت - التي تتغلغل بالتردي والفساد في كل جنبات الحياة في مصر كما شاهدنا في أقسام النص المختلفة - أو إرجائه إلى ما لا نهاية، وكأنه يكتب وصيته. لأن الكتابة هنا هي علّة الوجود وتعلّته في آن. ولذلك تبقىها النهاية المفتوحة مشرعة على أفق مستمر الحضور. وتنفي عنها أي قدر من الاتصال منها، أو التعلل بانتهاؤها كما تفعل النهايات المقفلة. والفراغ من الكتابة بالنهاية المقفلة تتصل من هذا الاشتباك الحتمي بمشاغل العالم وهمومه.

لذلك توشك «وبقيت أنتظر» أن تكون ذريعة أخرى لاستمرار الكتابة/ القراءة في النص، بأن ترد بنا إلى البداية من جديد، والتي سنجد أنها أسوأ من النهاية، فلم يعد بالشقة أي أثاث، مما يعني أن عملية التردّي والتدهور مستمرة ومتواصلة. ولولا أن تلك البداية، وقد بدأت بشكل استفهامي موفق «هل أن الوقت أول المساء أم في عمق الليل؟» تقسد علينا الأمر بالجملة التالية «كان الساكن السابق قد نزع جميع المصابيح قبل أن يرحل.» (15) لكننا بحق بإزاء نص متواصل. تردنا فيه النهاية المفتوحة «وبقيت أنتظر» إلى مسيرة السرد من جديد، بعد أن أفرغت مطلقته

الشقة من محتوياتها، واضطر للنوم على قطع الكرتون، وبقي الصمغ الثقيل فيما يبدو في الحمام، فتعثر فيه ممثلو اتحاد الملاك في مشهد البداية التهكمي الساخر. ولأكدت لنا تلك البنية الدائرية السردية أن الوضع الرديء الذي انتهت إليه حياة الراوي/ البطل في نهاية النص ليس واقعا راهنا ومستمرًا، لا يزال يعيشه وتعاني منه مصر معه فحسب، ولكنه أيضا وضع يزداد سوءا. فلم يعد بشقة البداية مكتب يصعد إليه الفأر، ولا مواقع مختلفة يختار أن يضع في مفارقتها بلاطة السيراميك. وبهذه الطريقة نكون بإزاء نهاية دائرية تردنا إلى البداية من جديد. خاصة وأن "عيد" البواب الصعيدي نفسه - والذي زوده بالبلاطة/ صخرة سيزيف - يظهر في تلك البداية، وهو الأمر الذي يستبعد به السرد أن نكون قد انتقلنا من شقة إلى أخرى.

والنهايات الدائرية تتطوي على تصور مضمّر بأننا بإزاء عمل ذاتي المرجعية self-referential أي يحيل بالدرجة الأولى إلى نفسه، أكثر مما يحيل إلى مرجعيات خارجية. وهو الأمر الذي يعزز من دلالات النص ويكسبها مستويات متعددة من الرؤى والدلالات. لكن الإشارة إلى الساكن السابق الذي نزع المصابيح - فلو كانت زوجته/ مطلقة له كان الأمر أوقع - تترك هذا النوع من التلقي. وتعرقل البنية الدائرية الواضحة، التي تردنا فيها النهاية للبداية من جديد، وتستدعي تأمل تلك النهاية الدائرية، وكيف أنها تطرح علينا سردا مستمرا ومتواصلًا، وليس عملا دراميا يقدم حلا لعقدة الأحداث وفق التصور الأرسطي القديم.

والواقع أننا في هذه الرواية بإزاء عمل متواصل، ولسنا في مواجهة عمل درامي له بداية وعقدة وحل. وطرح العمل المتواصل في مواجهة العمل الدرامي هو ابن النقلة السردية المهمة التي تحولت معها الرواية من السرد الواقعي إلى السرد الحدائي modernist على أيدي كتاب كبار من مارسيل بروست إلى جيمس جويس وفرجينيا وولف. وهي النقلة التي تضرمت تصورا فلسفيا أعلن قطيعته الفكرية مع الرؤية الخطية أو التسلسل السببي للمسيرة الإنسانية، ومع المرجعية الواقعية الخارجية لما يدور في النص، وانشغل أكثر بأدق تفاصيل الحياة المعاشة والمادة التي تتشكل منها، أي نسيجها أو قماشتها texture وهو الأمر الذي تتسم به عملية التسريد التي تنهض عليها بنية (صخرة هليوبوليس).

صحيح أن الرواية - وبسبب انشغالها الحاذق بهذا النسيج - متقلبة بعبء ما دار في دمياط ومنطقتها من تحولات اقتصادية وتشوهات إنسانية قبيحة. إذ لا تستطيع الانفكاك من مرجعيتها الواقعية: دمياط والجربي ورأس البر، ثم القاهرة بطرفيها المتناقضين: دار السلام/ العيساوية وهليوبوليس. إلا أنها رواية مشغولة بالنسيج المعقد لتلك المرحلة، وبعملية النسيج/ النسل المستمرة فيها بلا توقف. وكأنها رواية صراع الأضداد بين قوى الهدم التي تعيث في مصر فسادا، وقوى المقاومة التي ترد عنها عوادي التردّي والانحدار، وتحفظ لها بالحد الأدنى من القيم التي كانت

مصر - منذ فجر الضمير - صانعة منظومته الأخلاقية والضميرية التي يفخر بها البشر ورادت مسيرة الإنسان صوب التطور والتحديث.

(14) طبيعة السرد الروائي ودلالاته:

لكن دعنا نعود مرة أخرى إلى النهاية/ أو بالأحرى إلى البداية. لأن إدوار سعيد قد نبهنا إلى العلاقة الجدلية بين البداية والنهاية، وإلى أن النهاية لا بد أن تكون مضمرة حتميا في سياقات البداية. ذلك لأن كل تصور للنهاية في العمل السردى ينطوي على فهمه الخاص لطبيعة السرد وبنيته. لأن النهايات المغلقة تعبر عن نزعة الإنسان لأن تكون له مكانة مركزية، وتوقه لفرض النظام على العالم بغية فهمه والسيطرة عليه. حيث تضفي الاتساق والنظام على فوضى التجربة، وتعيد لحيرة الشخصية وتناقضاتها التماسك والاتساق، وتمنحها نوعا من الهوية المتميزة. وينسحب هذا بدوره على الزمن في النص السردى، وترتيب أحداثه والسيطرة على مسيرته. لذلك يرى فرانك كيرمود أن «انزعاج الروائيين من النزعة المركزية الضيقة solipsism التي تعتبر الذات الإنسانية هي محور الكون هو ما يدفعهم إلى فرض النظام على ما تتسم به التجربة البشرية من فوضى وتخبط. وهو الأمر الذي يفسر لنا تبدلات المصائر peripeteia في الرواية - والتي تنجم عن الاحباطات الدورية لنمط التوقعات التقليدية - وكيف قاد هذا الأمر على مدى مسيرتها التاريخية إلى تطور الرواية صوب درجات أكبر من التفتت والتشطي. لكن غواية اللعب الشكلي الروائي تلك، دائما ما تكبحها الرغبة الأعمق لفرض النظام، والتي تنتصر في نهاية الأمر بتجسدها في النهاية السردية. والواقع أن أهم ما يطرحه كيرمود هنا هو أن هذه الدينامية الفاعلة في النص السردى بين الشكل المحكم واللاشكل، بين التجربة الإنسانية المنظمة والفوضى هي أكثر من مجرد فكرة جمالية، لأنها النمط المهيمن على الفكر الإنسانى»²⁷

يقول فرانك كيرمود «حتى نفهم معنى حياتنا من موقعنا الراهن - حيث نقع فيها عادة في الوسط ما بين البداية والنهاية، فإننا نحتاج قصصا عن البدايات وقصصا أخرى عن النهايات، وقصصا تربط البداية بالنهاية وتضفي على المسارات الممتدة/ الفاصلة بينهما المعنى»²⁸ ذلك لأن «النهاية السردية تخلص الزمن الممتد بين البداية والنهاية من تسلسله التعاقبي البسيط chronicity بتحقيق نوع من الدمج الزمني الذي يحول الزمن البسيط الذي لا قيمة له إلى زمن ملحوظ *kairos* له قيمة وجدير بالتذكر وتضفي عليه المعنى. ... لأن السرد هو الذي يحول الزمن من زمن تعاقبي بسيط إلى زمن مشحون بالمعنى والدلالات from *chronos* into *kairos*»²⁹

وإذا ما تأملنا (صخرة هليوبوليس) والتي تأخذنا من طفولة الراوي - الخالية من أي طفولة - وصباه المبكر إلى تحققه الظاهري بعدما أصبح يقيم في هليوبوليس ولديه سيارة خاصة،

وإحباطاته الداخلية إزاء «تجليات التشوه التي تتحور حالما تقبض عليها، تصبح شيئاً آخر غير مسمى.» (129) سنجد أنها لا تتبع الزمن التعاقبي الكرونومتري الذي تماثل فيه الدقيقة ما قبلها وما بعدها في تعاقب ممل، فذلك ليس بأي حال من الأحوال الزمن السردي، حتى في أكثر صورة تقليدية. وإنما تتعامل معه بحذق يسعى إلى تحقيق التوازن بين الترسيبات الصانعة لتاريخ الراوي/ البطل في مسيرته الصعبة من بيت حارة نعيم إلى بيت أرض زعتر، إلى اليتيم والمدرسة والعمل في ورش الأثاث معا، ثم إلى الجامعة والنقطة إلى القاهرة، وصولاً إلى الزواج والتحقق الاجتماعي المقلوب إن شئنا الوصف الدقيق. وتلك المبلورة للسياق الاجتماعي، وتغلغل بنية القهر الأمني والاستبداد منذ الطفولة الباكرة، في نسيج الواقع، وتخلخل البنى الأسرية والقيمية، وتغير شروط العمل من القاع في ورش الأثاث المنتشرة في القرى، مثل عزبة اللحم والمنيا والعنانية، وحتى وكالات السيارات الأجنبية الفاخرة في قلب العاصمة، والتي لا تختلف شروط العمل في أجوائها المكيفة عن تلك التي يسميها الحرفيون في قرى دمياط «بيع/ سرقة».

فكيف استطاعت الرواية - والتي يبدو أنها تقتصر على كتابة حياة بطل/ سنتناول لاحقاً كيف أنه نموذج لما يدعوه ديلوز بمجرد «حياة» نكرة في مواجهة الذات والهوية وإشكالياتها - أن تكتب تلك المسيرة التاريخية لفترة من أهم فترات مسيرة مصر مع التردّي والهوان لفهم ما يدور فيها الآن؟ ستساعدنا العودة من جديد إلى رؤى إدوار سعيد في تدقيق النظر في حراك الكتابة السردية هنا. «وبدلاً من السعي لفرض نظام يصنعه الوعي على فوضى التجربة الإنسانية - حسب رؤية كيرمود - يرى سعيد إن رغبة الروائي الأساسية هي الهرب/ التحلل من نظام التجربة، والبرهنة على تفرد الوعي. لأنه واقع دائماً في أنشودة نظام غير شخصي. ويجادل سعيد بأن سعي الروائي للحرية يصطدم فحسب بالشكل الخاص الذي اختاره والتناصت التي ينطوي عليها، حيث سيكتشف الروائي أن التجربة دائماً ما تأتيه حتماً عبر مرشح/ وسائط بنية الفكر الإنساني، وفي نهاية المطاف عبر بنية اللغة والنصوص التي هضمها. وبالتالي فلا وجود للفوضى في منظور سعيد، وليس لها أي سلطة على الأولوية الأنطولوجية الكيانية. ولذلك تمكن سعيد من تطبيق مفهومه عن "التحرش" على البنية الروائية بطريقة أكثر فاعلية من تطبيق كيرمود لمفهومه عن النهاية. لأن سعيد يثبّد مفهومه على النظرية اللغوية وعلى جذور بنيوية.»³⁰

والواقع أن تأكيد إدوار سعيد على أن رغبة الروائي الأساسية هي الهرب/ التحلل من نظام التجربة، والبرهنة على تفرد الوعي يمكنه أن يكون مفتاحاً مهماً لقراءة ما تسعى الرواية إلى تحقيقه. فنحن هنا بإزاء بطل يسعى للتحرر من عبء تجربة مبهظة تلاحقه باستمرار، برغم كل ما يتذرع به من «إنكار». وهو إنكار يتصادى وبطريقة مغايرة تماماً مع إنكار صقر عبدالواحد الاحتجاجي في روايته الأولى (ورود سامة لصقر) ومع تحلل صديقه يحيى من الواقع كله والسفر

للعمل بالخليج، وحتى مع رفض فتحي الذي فقد ساقه في الحرب، ويرفض العمل في مرحاض، بعد أن أصبح الواقع نفسه مرحاضا كبيرا تزكم روائحه الكريهة أنوف الجميع.

(15) خفوت الصوت الاحتجاجي وكتابة التاريخ:

فأهم ما يميز (صخرة هليوبوليس) عن رواية الكاتبة السابقة (ورود سامة لصقر)³¹ 1986، هو خفوت الصوت الاحتجاجي، لصالح تعزيز قدرة النص على المقاومة وتعميقها. لأن الرواية الأولى هي رواية الغضب و«الإحساس بالخيانة»، (38) رواية الاحتجاج على هذا الرجل العسكري، الحالم أو المجنون الذي حكم مصر، والذي «تركنا نتشلق في حبال الهواء ومات». (26) «ذبحنا الرجل برحيله المتسرع»، (30) وترك مشروعه عرضه للهدم والدمار. وهي رواية اليأس من التغيير، حتى بعدما خرج «الفقراء إلى شوارع القاهرة، يتظاهرون ويكسرون بعد الإعلان عن زيادة أسعار الخبز؟» (27) فإن خروجهم لم يغير من الأمر شيئا، وظلت الشوارع «تتحول إلى خزائب ومزابيل ومحاشر». (31) إنها رواية خوف الجيل الذي أيقظه السعي لتحقيق العدل الاجتماعي - وهو سعي مسيرة الاستنارة المصرية منذ الطهطاوي وحتى طه حسين من قبل هذا العسكري الحالم - من أن يشوّهه الفقر، ورفضه للحياة الجائرة. «ومات لأن الدنيا لم تعجبه». (24)

فالصوت الاحتجاجي هو ما يميز هذه الرواية التي تشعر جميع شخصياتها، لا بطلها "صقر عبدالواحد" وحده، بالغضب والظلم والإحساس بالخيانة. فصقر غاضب لأنه اكتشف أن الأفق أمامه مسدود، وأن حبه لناهد لا مستقبل له. فقد أخذ التباين الطبقي يطبق على أنفاس الفقراء ويبهتهم. ويرى كيف أن مسيرة الانفتاح تدمر القيم الأخلاقية والإنسانية قبل أي شيء آخر. ولذلك فإنه غاضب حتى على أمه حينما دخلت في لعبة التهريب من بورسعيد صارخا فيها «مش أمي ولا أعرفك»، (75) وأحرق كل ما جلبته. لأننا «نعيش عصرا كاملا من الخيانة، أو قل الوضاعة» (78) أما أخته تحية فإنها تغلف - مثلها في ذلك مثل أمها - احتجاجها بالحرز العميق والإحباط.

وصديقه الحميم يحيى خلف - برغم فهمه المنهجي لمسيرة التردّي ومقاومته المستمرة لها ونضاله ضدها - غاضب هو الآخر وقد رأى «الذهول على وجوه الناس والخيانة الصريحة تقدم لهم كبطولة». (78) ولا يستطيع أن يعيش «الوقت الذي تباع فيه مصر استقلالها الوطني لأجل أكوام السوتينانات والألبسة وعلب العصير وأفلام الجنس والفيديوهات والجوارب الحريمي إلى آخر القائمة، أقول في نفس الوقت تبحث عن المثقفين، فلا تجد أحدا. لا تجد غير الغرقى في هموم الذات، والطموحات الصغيرة وعبادة السلع والجنس ... ستجد الناس قد تحولوا إلى مرتشين

وقوادين». (96) فلا يجد مفرا - بعد موت صديقه الحميم - غير الهرب إلى منافي النفط العربية.

حتى فتحي، شقيق يحيى، الذي كان بطلا في الحي، رجع مبتور الساق من حرب أكتوبر 1973، وكانت مكافأته الوحيدة هي عرضهم عليه أن يوظفونه عاملا في مرحاض، (46) فرفض هذا العرض محتجا هو الآخر، بعد أن أصبح الواقع نفسه مرحاضا كبيرا تزكم روائحه الكريهة أنوف الجميع.³² لذلك يقول غاضبا هو الآخر «إن العبور يحتاج إلى عبور آخر». (47) لكن هذا العبور الآخر حينما حدث، كان عبورا مقلوبا جلب بكامب دافيد سفارة دولة الاستيطان الصهيوني إلى قلب القاهرة. حتى ناهد بدر - حبيبة صقر وسبب أزمته - لها هي الأخرى صوتها الاحتجاجي المراوغ الذي يضرر احتجاجه على مدار عبر رداء التخبط وعدم الفهم، وإن أسفرت عنه بشكل صارخ حينما طلبت من أخيها العودة بالسيارة قبل وصولهم إلى دمياط، وقد اكتشفت من خلال منولوجها الداخلي أن صقر قد انتهى، (89) وأن قصتها معه لا تستحق أن تعكر من أجلها مزاجها، ناهيك عن مستقبلها.

وما يعزز هذا الصوت الاحتجاجي في الرواية الأولى هو أنها تلجأ إلى استراتيجية تعدد الأصوات النصية، فلكل شخصية من شخصيات الرواية صوتها الذي تحكي عبره تفاصيل ما جرى من منظورها. بالصورة التي تبلور معها شخصيتي صقر، ويحيى مركز كل أسباب الاحتجاج الموضوعية، وما جرته على مصر مسيرة التفریط في الاستقلال الوطني والانفتاح من خراب. ويعزز تلك النغمة الاحتجاجية في الرواية التناص المعلن مع عدد من النصوص الروائية الشهيرة من رواية جويس (صورة الفنان في شبابه» إلى (السائرون نياما) لسعد مكاي (29) و(ذنب البوادي) لهيرمان هيسه (97) وغيرها بما تستدعيه كل منها من نغمات احتجاجية متباينة.

لكن (صخرة هليوبوليس) تتخلص من هذه النغمة الاحتجاجية، ومن السخط الاجتماعي والسياسي، وتنتأى عن كل الإشارات التناصية المعلنة منها والمضمرة. بالرغم من أن المكان فيها يرجع أصداء مكان ورود سامة لصقر - دار السلام، والمدينتين الساحليتين في دمياط ورأس البر، والمدينة الأم: القاهرة. كما أن العالم هو نفس عالم صقر الذي كان أبوه بائعها سريحا على شواطئ رأس البر، والذي يشتغل فيها الذكور منذ صباهم الباكر في صناعة الأثاث. فلم يعد الخلل فسادا أو استثناء، وإنما أصبح هو الوجود المسيطر الراسخ الذي يطل عليه القسم والسجن، وقد أقيما مكان شفيعهم الشيخ القناديلي الذي كان يهدد مظالم المظلومين، فارتفع صراخهم من نوافذ السجن كل مساء بلا رحمة ولا شفيع. في عالم يزداد فيه الظلم والظلام دون أي بصيص أمل من قنديل ضعيف.

وتتشغل الرواية بدلا من ذلك بكيفية ترجمة معرفتها بما جرى في مصر ولها خلال مسيرة حياة كاتبها إلى حكاية، إلى تلك الشفرة السردية العابرة للثقافات كما يدعوها رولان بارت. حكاية برغم خصوصيتها وتفردتها، تكتسب بسحر السرد وقوته القدرة على أن تكون في الوقت نفسه، قصة ما جرى للعشرات أو الملايين من أمثاله. وبعد أن كان لكل شخصية من الشخصيات صوتها المتميز في (ورود سامة لصقر) ضاعت الأصوات في (صخرة هليوبوليس)؛ حتى الراوي المروي عنه - يوسف العلمي - لا يمتلك صوتا مستقلا به، قادرا على الغضب أو التحدي كما كان الحال مع صقر عبدالواحد. لأننا بإزاء عملية تسريد تنحو صوب الموضوعية، وكثيرا ما ترتبط موضوعية السرد بغياب الراوي. والواقع أن هذه الموضوعية هي التي مكنت النص من أن يكشف عبر هذه الكتابة كيف تغلغت الباثولوجيا الاجتماعية - وفق مفهوم هابرماس - في بنية الواقع طوال تلك الفترة التي عاشها الراوي/ البطل وساهمت في تشكيل أدق تفاصيله الصغيرة، بشكل أفضى إلى فقدان المعنى وفقدان الحرية معا.

وحتى نفهم كيف فعل النص ذلك علينا العودة إلى ميشيل دي سيرتو، أهم من درس كيفية كتابة التاريخ في العمل الأدبي. يقول دي سيرتو «تتولد الكتابة من الاعتراف بألوية الشك والانقسام الواضح/ الجلي وتعامل معهما، وباختصار تنتبثق من استحالة تيقن الإنسان من موقعه. إنها تعبر بوضوح عن الحقيقة البدئية المستمرة بأن الذات هي على الدوام بداية، وأن المكان لا يمنحها أي سلطة أو تحقق. حيث يستحيل على المكان أن يمنحها سكنا لكوجيتو cogito غير قابل للتغيير أو التبديل. وهكذا يبقى الإنسان غريبا بالنسبة لنفسه، محروما للأبد من الأرض الكيانية ontological ground التي يرسخ فيها وجوده، وبالتالي فإنه دائما ما يحس بالعجز أو بأنه فائض عن الحاجة ومتروك. دائما في موقع المدين بالنسبة لموت ما. مدين بالنسبة لاختفاء الأواصر الجنيولوجية للأسلاف أو لأرض المنشأ المحلية المرتبطة باسم لا يمكن امتلاكه حقا. وأنه مربوط باسم يفنقر لأي خاصية مميزة»³³

ويوشك القسم الأخير من هذا المقتطف أن يكون توصيفا للحالة التي يتركنا النص فيها مع "يوسف العلمي" في نهايته وهو ينتظر، عاجزا وفائضا عن الحاجة، وقد اختفت من تحت أقدامه أرض المنشأ المحلية، وأصبح محروما إلى الأبد من الأرض الكيانية التي يرسخ فيها وجوده، يحمل على كاهله، لا صخرة سيزيف، وإنما «صخرة هليوبوليس» وما جرته عليها مسيرة التدهور التي تطرحها علينا الرواية، بعد أن ردتنا النهاية فيها إلى بدايتها. وهي البداية التي نعرف من عتبتها الأولى أنه لم يستطع أن يكتب موت أخيه الأصغر فيها - فهو الوحيد الذي لم يشارك في تكتل إخوته ضده لطرده من البيت بعد موت أمه كي يبيعوه - فاكتفى بإهداء الرواية كلها له. تماما كما لم يستطع أن يكتب نهاية أمه فيها برغم أهميتها المحورية في حياته، واكتفى بأن أشار

إلى مأساوية رحيلها دون تفصيل «بعد الرحيل المأساوي لأمي، بعثت حقي في البيت لأخي.» (40) ولا نعرف أي الأخوين، وإن كان الأرجح أن يكون «سعيد» وهو أمر غير مهم. لكننا نعرف أنه لم يزر دمياط منذ عامين ونصف، منذ رحيل أخوه «راضي» ضحية لفيروس الكبد البوابي C كمعظم المصريين. وأنه الوحيد في العائلة الذي يحمل شهادة جامعية، دفعته إلى الارتحال.

فالنص لا يكتب الموت، لأننا بإزاء كتابة الحذف والتكثيف كما أشرت. كتابة تتجنب بقدر الإمكان ما يجلب إلى النص أي نزوع يدفع للتماهي العاطفي ولا أقول النهنات العاطفية/ السنتمنتالية. ولكنه مدين له. وبين الارتحال والدين تكتب الرواية باثولوجيا الواقع المصري. فكما يقول الماركيز دو صاد «إن المعرفة التي يمكن احتيازها في فن الرواية هي تلك المستمدة من البؤس والمحن أو من الترحال».³⁴ وهذا ما نجده في نص الشيطي وقد أفضى البؤس والمحن إلى الموت: موت الأب ثم موت الأم، ثم موت الأخين الأصغر والأكبر. موت العالم القديم وحلول عالم شائه مكانه، يشعر فيه الراوي/ البطل كلما ارتحل في المكان أو في الزمان بالغبية، والإزاحة التي لا تدعّه عن المكان باستمرار، وتجبره على أن يغيره أكثر من مرة وعلى الارتحال منه وحسب، ولكنها تتجسد أيضا في الكتابة المزاحة نفسها *displaced writing* التي تتغير معها قواعد الإحالة باستمرار. لأن تجربة الكتابة، وفق التورية الهيكلية، هنا هي الذاكرة الواعية *Erinnerung* والتوجه الباطني فينا *Er-Innerung* في آن. هي التجربة التي تصبح فيها اللغة آخر بالنسبة للذات، برغم من أنها لسان تلك الذات الأصلي والمراوغ في آن. وفي آخرتها تلك تصبح قادرة على القيام بدور تحليلي مضمّر.

(16) «حياة» نكرة في مقابل «الذات» المُعرّفة:

بين الذاكرة الواعية، والتوجه الباطني تبلور الرواية رؤيتها لما جرى من خلال بطل لا نعرف اسمه إلا قرب نهايتها، لأنه يوشك، برغم تفرد وخصوصيته أو بسببهما، أن يجسد عملية المقاومة المستمرة لسطوة التمييط الاجتماعي التي تفرضها آليات مجتمع متسلط على أفراد، ليحول دون تفردهم. فمن مآسي المجتمع المصري معاداته المستمرة لعملية التفرد *process of individuation* تلك، وإخضاع لتميطات قديمة وبالية. وبرغم أن الرواية في مستوى من مستويات المعنى فيها توشك أن تكون رواية تكوين *Bildungsroman* أو بالأحرى رواية تكوين مقلوبة. لا تقدم لنا التكوين الاجتماعي والنفسي والفكري لبطلها كمسيرة مبلورة للهوية في مجتمع حر - كما هو الحال في (آلام فيرتر) لجوته، أو كمال عبدالجواد في ثلاثية نجيب محفوظ الشهيرة - وإن كانت تفعل ذلك إلى حد ما بالنسبة لهذا البطل الجديد وقدرته اللانهائية على مجالدة التردي والهوان ومقاومته، كي يحافظ على إنسانيته. ولكنها تقدم لنا ما يدعوه ديولز

بـ«حياة a life» نكرة، في مقابل هيمنة مفهوم «الذات» المُعرّفة الذي صاغه جون لوك (1632-1704) ثم رسخه إمانويل كانت (1724-1804) في الفكر الغربي من بعده، وظلّ يتحكم في التفكير المنهجي في شتى مجالات العلوم الإنسانية والاجتماعية. فعلى عكس «الذات» أو «الأنا» التي تطرح نفسها في مواجهة الآخر الفرد أو حتى «النحن» الجمعية، والتي تتسم بخصائص محددة: الوعي والذاكرة والهوية الشخصية، والتي طال الجدل في الفكر الإنساني حول علاقتها بالآخر، وحكم التناقض بينهما مسيرة التفكير طوال القرنين الماضيين؛ نجد أن «حياة» بهذا الفهم الديلوزي تتفتح كصيرورة بناء على منطوق مغاير، هو منطوق التفرد غير الشخصي impersonal individuation بدلا من الفردانية الشخصية personal individualization، منطوق التفردات الوجدانية المفردة singularities بدلا من الخصوصيات التفصيلية particularities النمطية. فـ«حياة» لا يمكن توصيفها لأنها دائما تستعصي على التعريف والتخصيص، وتبقى مجرد «حياة» غير منمطة، ولكنها متفردة تتسم بتعاليتها التجريبي transcendental empiricism.³⁵

إن حياة بهذا المعنى تتطلب توليفا مغايرا لما هو معقول، مفارقا لتلك التوليفة السائدة من التجريدات والتعميمات الصانعة للذات الواعية أو الشخص/ الفرد. ذلك لأن أحد ترسبات الخطاب الفاعلة في كل منا هي تلك التي تشكل ما هو معقول أو اعتيادي شائع، أو ما اصطلاح الجميع على تسميته بما هو بديهي، منفق عليه ومقبول دون مناقشة common sense، وهو ما أصبح يوسم بالبداهة وحتى بالحصافة والفطرة السليمة. أما طرح هذه الحياة النكرة، في مواجهة تلك البداهة، فهي السبيل لتعريفها من أي مقبولية أو اتساق مع الفطرة، ناهيك عن القيم والأخلاق. فما تواضعنا في مصر على وصفه بـ«طبيعي» أو «عادي» هو ما تتحدها هذه الحياة النكرة، وتشكك في طبيعته وتنبهنا إلى ما في عاديته من خطر. حياة هي دائما احتمال، افتراض، استمرارية تحت التكوين، وغير خاضعة للتوقعات. ليست ضمنية أو متأصلة، وليست حتى مكتسبة، إنها دائما تتخلق/ مرجأة/ قيد التكوين مجرد «حياة». لذلك ففيها دوما قدر من الغموض وعدم التحدد، لكن عدم تحدها ذلك حقيقي وواقعي، لأن الواقعي نفسه - في هذا الواقع الذي يترسخ فيه الفساد ويتحول إلى القاعدة بدلا من أن يظل استثناءً مجوجا - احتمالي وغير محدد ووراء قدرتنا على قياسه وتحديده.

وحياة يوسف العلمي - رغم اسمه الذي أخرج النص البوح به إلى أقصى حد - هي من ذلك النوع من الحياة، لذلك نجده يبقيه منطوق تلك الحياة المراوغ في نهاية الرواية «ينتظر» على العكس من نهاية صقر بالموت، في الرواية السابقة. وهو الانتظار الذي يؤكد أن الحكاية لم تكتمل بعد. وأنا لا بد أن ننتظر معه، ليس اكتمالها فحسب ولكن أيضا ملء ما بها من فجوات. فهناك الكثير

الذي يسقط من ثقب الذاكرة: لماذا تركت الأم البيت مع يوسف وفريدة بعد شجارها مع الأب؟ ومتى عادت وأنجبت زين؟ وكيف مات راضي؟ أو كيف انتهت حكاية يوسف مع زوجته/ مطلقته؟ وغيرها كثير. والواقع أن كتابة الحذف والتكثيف هي التي تفسر كل ما في النص من فجوات أو فراغات محذوفة قصداً، من أجل تعزيز استراتيجية مغايرة في التلقي والتعامل مع النص. وهي المسؤولة عما فيه من شقوق. تماما كالأرض العطشى التي تتشقق من قلة الماء. لأن استحالة الكتابة عن هذه التجربة بطريقة خطية أو تقليدية هي التي تحتم اختلافها، أي أن تكون كتابة مختلفة، مليئة بالفجوات والثقوب والفجوات الفارغة أحيانا من دلالات اللغة المعهودة.

يقول ميشيل دي سيرتو «إن السطح المتشقق يحيل إلى حركية ما قيل. إلى قدر من الغموض الفاعل في النص، يهز هذه الشذرات التي تشقق السطح وتتأطر كل منها الأخرى دون أن توازيها. فالتوقفات والانقطاعات والفجوات يتيح لبعضها أن تلعب الواحدة منها مع الأخرى. ومن هنا فإن احتمالات المعنى التي تتولد أو التي تتبدد، هي بنت صخب الكثافة التي تتطوي عليها الكلمات». ³⁶ لأن العمل الأدبي «ليس له أرض موروثة يمد فيها جذوره، ومن هنا فهو مرتحل nomadic كبدوي. لان الكتابة لا تستطيع نسيان البؤس الذي انبثقت بالضرورة منه، وليس بإمكانها الاعتماد على أدلة قوية مضمرة أو بادية للعيان ك"أمارة" على وثاقه علاقتها الأرضية بالحقل الذي نبتت فيه وحميمية علاقتها باللغة الأم/ اللسان الأصلي. فالكتابة تبدأ بالخروج exodos الطرد بالمعنى التوراتي الشامل في سفر الخروج، وتتخلق في لغة أجنبية، حتى ولو كانت تلك اللغة مكتوبة باللسان الأصلي. وسبيلها الوحيد هو تبيان كيف ارتحلت عبر الألسنة» ³⁷

(17) التبئير والتخريف والكتابة المقاومة:

ونلمس ملامح هذا الارتحال إذا ما تأملنا عملية التبئير في النص، وكيف يتحول الصوت السردي فيه بين أكثر من موقع. حيث يراوح بين صوت السارد العليم، والسارد الذي يريق الشك على ما يروييه، وصوت الأنا الاعترافي أو التذكري، وأحيانا صوت الأنا المنقسمة على نفسها حينما ينزلق إلى ضمير المخاطب. لكن صوت السارد العليم - الذي يتجلى في استخدام النص لضمير الغائب كثيرا هو من نوع ضمير الغائب الذي يعتبره رولان بارت متكررا في ضمير المتكلم في أغلب الأحيان. بالصورة التي تضي على هذا السرد مصداقية الخبرة الشخصية. بينما يتسم سرد ضمير المتكلم - والذي يتحول إلى ضمير المخاطب في بعض الأحيان، بلورة لتخليها المستمر عن ذاتها - بقدر من التشكيك في الوقائع، وفي الاعتماد على الذاكرة، وهي بطبعها خؤون، للتنصل من أي مضاهاة مع الواقع. وهو الأمر الذي يعزز الشكوك التي يريقها

السرد على بعض تفاصيله، أو يؤكد انفتاحه على احتمالات متعددة هي من خصائص السرد المستعاد من الذاكرة.

فمند بدايات النص يعلن علينا «إن ما يحدث قد يكون غير حقيقي، وأنه مجرد امتداد لأحلام وهواجس النوم» (ص17)، وهو تشكيك يتكرر في أكثر من موقع «وهل هذه ذكرى يمكن الركون إليها، تحيره السياقات المتقاطعة حيث يصبح ما حدث ضرب من التخمين.» (21) «كل هذا الذي يحدث وهو لا يعلم عنه أي شيء؟ وكيف ترك الأمر يتفاقم هكذا؟ لا شك أنني في حلم، حلم يشبه الواقع لكنه ليس بواقع وليس بحلم» (22) «أعرف الآن بعد مرور نصف قرن، أن هذا ربما لم يحدث، أو أنه حدث على نحو مغاير، فأنا لا أعرف أبي جيدا.» (27) «فيما كنت أظن دون أي تأكيد واضح، أن المطر في الخارج يهطل دون انقطاع» (ص94) ويتكرر قول «ربما لم يحدث هذا» في أكثر من موقع.

وهناك تنوع مغاير على تلك العملية، عند تتابع أداة الاستفهام هل في نهاية شذرة طويلة نسبيا: «هل سار معنا الراجحي إلى الباب مودعا؟ أم أن عليّا أوصلنا إلى أول الزقاق؟ هل عدت يومها إلى دمياط؟ أم بتت عند خالي على سرير جدي؟ هل كان خالي محمد يحثني على السير بسرعة حتى يتمكن من النوم ولو ساعة كي يستيقظ وشوقي للتصحية؟ هل وقفنا على كوبري البلد ليوقف لي عربة أجرة ويصرّ أن يعطي الأجرة للسائق؟ تلحّ على الذكرى لوجه مستسلم بسلام للنوم بينما تغمره التلاوة بأزهار تتدلى من السقف» (ص86) ذلك لأن تصدر هل الاستفهامية لكل تلك الاحتمالات ليست للتشكيك فيما جرى، ولكنها طريقة النص المراوغة لبلورة ألق الذاكرة، وجمعها للكثير من الزيارات في زيارة واحدة، تكتب فيها زمن القص السرمدى وقد أحاطته بتلك الهالة التكرارية، أكثر من أن تكون تشكيكية.

فالنص الأدبي لا يطرح نفسه عبر تلك الاستراتيجيات النصية المختلفة باعتباره نصا له سطورة معرفية، تنطلق من موقع سلطة ما كما هي الحال في النصوص العلمية أو الفلسفية أو الأيديولوجية. أو حتى كنص تاريخي ينطوي على مادة نفيسة قيّمة ومتماسكة، أو نص واقعي يوهم القارئ بمصداقيته لتماهيه مع الواقع الذي يكتب عنه واعتباره امتدادا له؛ ولكن باعتباره علاقة بين الشك والتأويل. وموقعا للتناقضات والتفكك والتشظي والتشققات والفجوات والشروخ والهشاشة وفقدان التماسك الداخلي والثقة والاضطراب. يقول دي سيرتو «إن اتهام الذات هو ثمن المعنى، فمن الضروري أن تتهم الذات نفسها كي يصبح البؤس والمحن والبلايا مفهوما.»³⁸ لاننا بإزاء نص يبحث عن منطق مغاير، ينهض على التعددية؛ لكنها تعددية غير تراكمية، وغير جدلية dialectical وغير متعالية transcendental وسابقة - ليس ببساطة لعالم الذات والموضوع - ولكن أيضا لمنطق الربط بين المبتدأ والخبر، ولكل افتراضات التتابع السببي

والتماسك المنطقي. حيث يقع التسريد على الخط المشدود بين التعرف على الترسبات اللامتناهية التي تركتها التواريخ فيه والغواية المفتوحة على أمل في خلاص ما. وهو الأمل الذي يكشف لنا عنه مفهوم دييلوزي آخر هو مفهوم التخريف fabulation. ومن خلال التضافر والتشابك بين هذين الخيطين السريدين تكتب الرواية عملية التشوه والتحول المتواصلة التي عاشها البطل على مد فترة قصيرة نسبيا من تاريخ مصر.

والواقع أن مفهوم التخريف عند دييلوز يرتبط ارتباطا وثيقا بمفهوم التسريد الذي لجأنا إليه في تحليل هذه الرواية. يقول دييلوز: «الفن مقاومة: إنه يقاوم الموت والعبودية والخزي والعار. لكن الناس لا تتشغل بالفن، ولا بكيف يتخلق الناس فيه عبر المعاناة القاسية، وعبر إمكاناتها الخاصة، وإن بطريقة تتصل بالفن، وتربطه بما هو ناقص/ غائب أو مسكوت عنه. ليس باعتبار هذا الناقص هو نوع من اليوتوبيا المرتجاة، لأن مفهوم اليوتوبيا نفسه ليس المفهوم الصحيح، ولكن بشكل أدق عبر نوع من التخريف fabulation: خلق الخرافة التي يتشارك فيها الناس والفن معا»³⁹ والتخريف بالمفهوم الدييلوزي هو تصور البدائل وصياغتها *imagining and imaging of alternatives* بمنطق الأسطورة-العلم *myth-science* وإدراجه في الواقع أو إيلاجه فيه من أجل تضخيمه أو عرقلته. وهو أمر مغاير لليوتوبيا التي تقوم عادة بوظيفة إرجائية، حيث تصبح عادة مفارقة للواقع ومن مكونات الأفق البعيد.

إن التسريد الذي يتغيا خلق أسطوره/ خرافته التي لا تقل صلابة ومنطقية عن العلم يسعى لتأسيس تتابع مغاير ونص بديل *as a refraction* تتبلور مكوناته في عملية التسريد/ التخريف وكأنه انحل إلى مختلف ألوان الطيف، يؤكد عبرهما - ومن خلال عملية تشبه تكسر الضوء عبر المنشور الزجاجي وتبدل ألوانه - الطبيعة التسريدية لما يسمونه الواقع. بالطريقة التي يتم بها طرح درجة نغمة أو طبقة الصوت *pitch* المختلفة التي يتخلق عبرها التخريف وإبرازه *projecting* أو طرحه في مواجهة الواقع المهيمن أو السائد بتخيل البدائل وتصويرها/ تجسيدها. بمنطق مغاير للأمد والتركيب يطرح علينا شذرات من المستقبل المحتمل، أو من الصورة الحقيقية للواقع التي جرى تمويه بشاعاتها علينا، حتى لم نعد قادرين على رؤية ما بها من قدرة تدميرية مجنونة تسلبنا أبسط مبادئ إنسانيتنا.

«إن قدرة الفن على انتاج ما لم يُرَ أو يسمع من قبل، من خلال صور في غير محلها *untimely* - تفجأنا وكأنها جاءت من المجهول - لهو أمر بالغ الأهمية، ويكتسب قيمة نضالية في آن. إن عوالم الصور العجيبة والتسريديات المستغربة - تستهدف ولا تتقصد في الوقت نفسه - استدعاء نوع آخر من الذاتية، يمكن القول أنها ذاتية مَنَعَة بالأنماط القياسية والمعيارية

السائدة. لأن تلك الصور والتسريعات لا تبغي أن تتحدث إلينا، وإنما أن تتواصل مع شيء دفين في داخلنا، مع الحقيقية الجمعية *collectivity* التي هي هويتنا الإنسانية المغيبة.⁴⁰ ذلك أن التخريف، في تواشجه مع التسريد يصبح «بهذا المعنى نوعاً من تحويل السرد إلى سلاح *weaponization* لأنه ينأى به عن أن يكون هروباً من الظروف الراهنة أو دواءً شافياً منها، وإنما شيء أكثر حدة، وهو استقصاء الماضي للكشف عن الاحتمالات المتخيلة للحظتنا الراهنة. حيث لا شيء حقيقي، ولكن كل شيء مباح».⁴¹ وحيث يحث العمل القارئ على إعادة التفكير فيما طرحته عليه الرواية عبر تسريعاتها التي ترفض أي محاولة مضمرة من القارئ لتحقيق التماهي بينه وبين الواقع الخارجي، وإنما لمواجهة بطريقته شكية مستمرة، تزعزع الميل الدائم الكامن فينا إلى تصديق ما يدغدغ أحاسيسنا أو يشبع أهواءنا ويعزز أوهامنا، وتدفعنا لمزيد من التفكير والتأمل في احتمالات التغيير. لأن النص «حينما يقطع أوصال الحاضر، ينز من أمشاجه المستقبل»⁴²

(18) خاتمة:

وأخيراً، فقد سعيت في هذه الدراسة التي طالت كثيراً، إلى تقديم مجموعة من المقترحات النقدية لتحليل هذا النص الروائي الجديد، والتي وجدت أنها الأكثر قدرة على الكشف عن طبيعة بنيته السردية الخاصة، وعن الدلالات التي ينطوي عليها منهجه الفريد في التسريد. فمحتوى الشكل لا يقل أهمية عندي عن أي عنصر من عناصر البنية السردية. وربما كانت ضرورة توضيح الخلفية الفكرية لهذه المقترحات النظرية وراء طول الدراسة النسبي. ولكنني أظن أن هذا كله كان ضرورياً للكشف عما تنطوي عليه الرواية من تجريبية تعددية من حيث تعدد المصادر التي تنهل منها، والتوجهات أو الصبوات التي تريد تحقيقها معاً. فقد رفض الشيطاني منذ البداية الشكل التقليدي، والبنية الروائية ذات التسلسل السببي، ولجأ إلى حوار المشاهد، والعلاقة الجدلية بين الأصوات، والتقطيع المستمر للأحداث، وخلق الفجوات أو تعمد ترك فراغات، وهو يطور هذه البنية الروائية المختلفة، التي تبلور الكثير من الاستراتيجيات النصية لكتابة جيل التسعينيات الأدبي في مصر، وغيرها من البلدان العربية.

وهي استراتيجيات تروى لنا الأحداث من روائي ونجاد *plateaus* مختلفة – وفقاً لعنوان كتابه ديروز الشهير ألف رابية – لكل منها أبعادها ومستوياتها المتباينة. وتمتد أشراسها في مختلف مناحي التجربة التي عاشها هذا الجيل، عل نسيج تلك الأشراس يضيء لنا بعض ما تموهه التتميطات والكليشيهات التي تتعمد التعمية والتموية. حيث يعمد الكاتب إلى التركيز على مكان محدد وكيف تركت الأزمنة المتتالية بصماتها عليه، في نوع من المكامنية الديلوزية التي أشرنا إليها سالفاً. وبصورة تمكن البطل/ الراوي من كشف رأسه أثناء (الخروج بالنهار) في عتبة النص

بالمعنى الفرعوني الأصيل. كتابة تبلور في الوقت نفسه عملية التسريد الخاصة التي نتعرف فيها على مقولة ديلاز حينما يخبرنا أن أبناء عملية التشريح تلك يتكلمون بأجسادهم، برغباتهم قبل عقولهم، وهم يكتبون لنا أوجاع الفقر ووحشة طريق القيم. وهي كتابة تنطلق من دور الرواية في بلورة عالم عقلاني مواز للعالم الواقعي وقادر على الحوار الخلاق معه، وعلى القيام بدور معرفي يساهم في تنوير القارئ وتمكينه من مناوشة ووعي أعمق بالعالم الذي يعيش فيه.

لأن عملية الكتابة نفسها تنطوي على صيرورتها السياسية، بطبيعة إجراءات بنية الجملة وترتيب مفرداتها/ دلالاتها، إذ تضرر بوعي أو بدون وعي عملية إعادة تشكيل للواقع من منطلق رؤية - سياسية عادة - له. فاللغة هنا ليست بيت الوجود/ الكينونة - كما يقول هيدجر - ولكنها موقع التحولات التجولية التي ترسم مسار الرحلة. لأن «الكتابة ترقش لنفسها مساراً في اللغة التي لا يمكن فصلها عن المحنة البدئية والأولية معا وعن الخداع الأبدي والمستمر».⁴³

حيث يسعى الروائي ليس إلى تمثيل العالم الخارجي، وإنما إلى تقديم طريقة فهمنا له وموضعه أنفسنا فيه، من خلال اكتشاف الحقيقة الفلسفية المضمرة في تقلبات التجربة الإنسانية، وفي علاقة الفرد بتلك التجربة في الواقع الاجتماعي الذي يعيش به، وبين خرائط القوى المختلفة الفاعلة فيه. وصراعه المستمر للحفاظ على إنسانيته في عالم يهددها باستمرار. وهي الحقيقة التي يمكنها أن تفسر له الموقع النسبي بين الحرية والضرورة. في الوقت الذي تمكن فيه الرواية من أن تصبح «جزءاً من مشروع معرفي epistemological مهما كان توجهه الفلسفي، فإن الرواية في النهاية تكتسب فعاليتها من خلال وضوحها وملاءمتها لوصف حالة دائمة ومتماسكة للتجربة الإنسانية تكون عادة مضمرة في بنية العمل ككل».⁴⁴ مع أننا نعرف أن الذات تبقى في الأدب دوماً غريبة إزاء نفسها، محرومة من أرضيتها الأنطولوجية. وأنها تقدم لنا في نهاية الأمر فعل الاحتفاء بذكرى من لا اسم لهم - حسب تعبير والتر بنيامين - بفعل الكتابة الإبداعية التاريخي.

¹ This term is part of his famous definition of crisis of authority: 'The crisis consists precisely in the fact that the old is dying and the new cannot be born; in this interregnum a great variety of morbid symptoms appear.'³⁵ Gramsci, *Selections from the prison notebooks*, p. 276.

² أحمد زغول الشيطي (صخرة هليوبوليس)، الإسكندرية، دال العين للنشر، 2019. وسوف نكتفي في أي مقتطفات قادمة من الرواية بذكر رقم الصفحة في المتن، والإشارة دائماً لهذه الطبعة من الرواية.

³ Deleuze, G. *Difference and Repetition*, Trans. P. Patton (New York: Columbia University Press, 1994), p. 139.

⁴ للمزيد من التفاصيل حول الفرق بين الاثنين راجع: Simon O'Sullivan, *Art Encounters Deleuze and Guattari: Thought beyond Representation* (London, Palgrave MacMillan, 2006), pp. 1-8.

⁵ مثل (خان الخليلي) و(زقاق المدق) و(بين القصرين) و(قصر الشوق) و(السكرية)، بالإضافة إلى تلك التي تستقي اسمها من اسم مقهى أو بنسيون مثل (قشتمر) و(ميرامار).

- ⁶ المقصود هنا هو رواية (هليوبوليس) لمي التلمساني (القاهرة، دار شرقيات 2000).
- ⁷ لمراجعة تاريخ مشروع البارون امبان: هليوبوليس/ مصر الجديدة بالتفصيل العلمي الدقيق راجع كتاب Robert Ilbert. *Heliopolis, Le Caire 1905-1922: Gense d'une Ville* (Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1981)، وراجع أيضا الكتاب العمدة في التأريخ للقاهرة Andre Rymond, Cairo, trns. Willard Wood (Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 2000), pp.329-333.
- ⁸ راجع مقدمة بول بارجية لكتاب الموتى. بول بارجية (كتاب الموتى للمصريين القدماء) ترجمة زكية طبوزادة (القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر، 2004)، ص. 14.
- ⁹ "Postscript on Control Societies", in Gilles Deleuze: *Negotiations: 1972-1990*, ed. Martin Jaughin (Ney York, Columbia University Press, 1995, pp. 177-181.
- ¹⁰ بدأ فوكو دراسته لمجتمعات الضبط التحكيمية تلك وخطابها بكتابه الأول (الجنون في العصر الكلاسيكي) وكيف تخلقت المستشفى، وتم فرز كل من لا ينصاع للخطاب المهيم وتصنيفه بالجنون، وصولا إلى كتابة عن (السجن: التحكم والعقاب) حيث النموذج المثالي للتحكم من خلال برج المراقبة، وقد زرع في داخل كل سجين أنه مراقب طوال الوقت.
- ¹¹ تقدم لنا الرواية نماذج عديدة لحركة راويها/ بطلها بين تلك المحاجر المختلفة، وخاصة في المدرسة، ثم عمليات التدريب في ورش النجارة، أو حتى التأقلم الجمعي مع قهر قسم الشرطة، وصولا إلى عمله كمحامي في شركة.
- ¹² لابد هنا من الوعي بأن تنظيرات ديروز، وهي بنت سياقاتها وتجربتها الاجتماعية في آن، مفيدة لما أطرحه من منهج في التحليل، ولكن مع الوعي بأن مصر والعالم العربي من ورائها له خصوصيته التي تحتاج إلى أخذها بعين الاعتبار. حيث أن النمطين يتفاعلان في واقعا العربي: مجتمع الحجر والقهر والاستبداد، ومجتمع التحكم والمراقبة التي تستفيد باليات المراقبة الجديدة وتكنولوجياها المتطورة لترسيخ التحجر والاستبداد.
- ¹³ الكتاب المقدس، سفر التكوين، الإصحاح الأول، ص 1-2.
- ¹⁴ يرد اسم الراوي لأول مرة في الرواية في «كتاب خامس» (103) باسمه الأول، ثم نتعرف على اسمه الكامل في «إنكار» 118.
- ¹⁵ راجع كتاب إدوار سعيد (الاستشراق)، Edward W. Said, *Orientalism: Western Perceptions of the Orient*, London, Penguin Books, 1978/ 1995, p. 25.
- ¹⁶ راجع دراستي عن هذه الرواية بعنوان: «البنية الروائية كمرآة للتفكك الاجتماعي».
- ¹⁷ هذا التعبير مستقى من روايات نجيب محفوظ التي كتبها في زمن عبدالناصر ونقدا له من (اللص والكلاب) إلى (ميرامار) والتي تردد فيها أكثر من مرة أن الهاموش من الحيوانات الثديية، بعد أن تحول البشر إلى هاموش.
- ¹⁸ راجع كتاب ميشيل فوكو (الجنون والحضارة: تاريخ الجنون في عصر العقل). Michel Foucault, *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*, trans. Richard Howard (New York, Vintage Books, 1965). ويعد هذا الكتاب اللبنة الأولى في مشروع فوكو الفكري الضخم لبلورة مجتمعات الحجر والحصر التي أشار إليها ديروز في عرضنا للتحوّل منه إلى مجتمعات التحكم.
- ¹⁹ مفهوم ديروز المهم Rhizome الذي طوره مع زميله فيليكس جوتاري في سفرهما الضخم (الرأسمانية والشيزوفرينيا) والذي أحب ترجمته بالتشريش. لأن الترجمة المقترحة كالمفهوم نفسه مستقاة من الثقافة الزراعية، والتي تصف تمدد أشراش أو جذور النباتات الزاحفة في أكثر من مكان، في مصر خاصة بالتشريش، ومن أبرز أمثلتها نبات النعناع. لأن الشرش غير الجذر بمعناه التقليدي لا يعد مصدر حياة النبات الوحيد، وإنما واحد من عشرات المصادر/ الأشراش. بحيث أن جذور النبات في زحفها المستمر تحت سطح الأرض تخرج كل حين براعم ونباتات تصرب أشراسها في التربة، بحيث إذا ما قطعت النبات في أي مكان، فإن القسم الأول منه يظل يتمدد وحده، بينما يضرب القسم الثاني بجذوره في التربة ويواصل النمو هو الآخر. ومصطلح Rhizome استقاه ديروز وجوتاري من المفردات الزراعية التي تصف تعدد الجذور/ المصادر، في مواجهة مصطلح زراعي آخر هو Arborescent الذي يصف النبات الذي يمد جذرا أساسيا عميقا في الأرض، كما هو الحال مع الأشجار، أو أغلب النباتات كالذرة أو القمح، قد تكون له تفرعاته، يعتمد عليه النبات كلية، والذي استخدمه ديروز أيضا في وصف النقيض السائد لمفهوم التشريش. وي طرح ديروز مفهوم التشريش الذي يقوم على التعدد وعدم التراتبية كمفهوم لعمل الفكر في الخطاب المعاصر. مفهوم ينهض في تعارض واضح مع مفاهيم الأزواج والتزاوج وتبسيط الثنائيات المتضادة. فهو مفهوم عابر للأجناس والتعلاقات. ولا يعتمد على العلاقات الرأسية أو التطور الخطي ومنطقه التعاقبي. مفهوم يقاوم البنى النسقية التي تنفصل فيها الظواهر والأشياء عن جذورها، والتي تعتمد على السببية والعلاقات التعاقبية. فهو مفهوم يهتم باستمرار البحث عن العلاقات بين السلاسل الإشارية semiotic chains وعلاقات القوى، والسياقات الخاصة بالفنون والعلوم والصراعات الاجتماعية. وبدلا من سرد التاريخ أو الثقافة أو تحويلهما إلى سردية خطية، فإنه يسعى لرسم خريطة ملينة بنقاط الاهتمام والنفوذ ولا تهتم بالأصول أو عمليات التكوين. فليس لها بداية ولا نهاية، وإنما هي دوما وسط الأشياء وفي قلب معتمتها ومتشابكة بعملية وجودها البيئي interbeing في قلب الظواهر. لذلك فإن هذا المفهوم يفضل نمط الارتحال الدائم nomadic system في النمو وإعادة الإنتاج.
- ²⁰ من المؤلف حتى اليوم أنك لو سألت شخصا في مصر: من أين أنت، وأجابك من القاهرة، فإن السائل لا يقتنع بهذه الإجابة، ويسأل من جديد، ولكن الأصل من أين؟ على افتراض أن كل مصري جاء من قرية أو حتى مدينة صغيرة إلى العاصمة.
- ²¹ للتمييز بين الزمن السرمدى Messianic وهو الزمن الذي يتزامن فيه الماضي والمستقبل في الحاضر، والزمن المتجانس الفارغ Homogeneous empty time الذي يعتمد على التسلسل والتعاقب المقاس بالساعة والرنزامة، راجع كتاب والتر بينامين: إضاءات Walter Benjamin, *Illuminations*, trans. Harry Zohn, edit with and introduction by Hannah Arendt (London, Verso, 1968).
- ²² J. Hillis-Miller, "The Problematic of Ending in Narrative", *Nineteenth-Century Fiction*, Vol.33, No. 1, Special Issue: Narrative Endings (June, 1978), p. 4.
- ²³ Ibid. p. 7.
- ²⁴ يكتسب هذان المصطلحان دلالاتهما الخاصة في صياغة إدوار سعيد كما يبين في (بدايات) حيث أن معنى السلطة عنده يمثل مجردة من المعاني المترابطة، فليس معنى السلطة هنا قاصرا على الدلالات المعجمية كقوة تجبر على الطاعة، أو كقوة مستقاة من بنية أعلى، أو كسلطة مفوضة بالتأثير على الفعل، أو توحى باليقين، وإنما أيضا بصلة هذا المصطلح بالمؤلف - وهو في اللغة الانجليزية مستقى

من نفس الجذر *author / authority* – أي الشخص الذي يخلق أو يسبغ الوجود على شيء ما، منجيب، بادئ، أب، أو سلف. أو بمعنى آخر الشخص الذي يطرح مقولات مكتوبة ويدشنها. وهناك أيضا مجموعة أخرى من المعاني ينطوي عليها هذا المصطلح عنده وهي أن المؤلف يرتبط أيضا بفعل التأسيس والإضافة والانتاج والاختراع والدافع، وبالتالي حق الاستحواذ. وأخيرا الاستمرار، أو تسبب الاستمرار الدائم. وإذا ما أخذنا هذه المعاني كلها في الاعتبار فإن مفهوم السلطة ينطوي على: (1) سلطة الفرد أي قدرته على البدء والاستهلال والتكوين والتأسيس، أي أن يبدأ. (2) أن تؤدي هذه السلطة إلى منتج يشكل إضافة لما كان موجودا من قبل. (3) أن يستخدم الفرد هذه السلطة/ القدرة في التحكم في الموضوع وفي كل ما ينتج عنه. (4) أن تحافظ السلطة على استمرارية مسيرتها. فهذه العناصر الأربعة تساهم جميعها في وصف الطريقة التي يعزز بها السرد القصصي سلطته نفسيا وجماليا من خلال الجهود التقنية للمؤلف واستراتيجياته النصية. أما مصطلح *التحرش molestation* فإنه ينطوي على كل المسؤوليات والضغوط التي تمارسها كل تلك السلطة وجهودها المتوارثة. وما يعنيه إدوار سعيد به هو أنه ليس ثمة روائي لا يعي أن سلطته، مهما كانت كلية، أو أن سلطة الراوي ليست ألا خدعة زائفة. فالتحرش إذن هو الوعي بالازدواجية، وبالحصار في عالم مختلف، عالم مخطوط، سواء أكان شخصية روائية أو كاتبها لها. ويحدث التحرش حينما يذكر الروائيون والنقاد أنفسهم – كجزء من تقاليد المهنة – أن كيف أن الرواية كانت دائما موضع مقارنة مع الواقع، وكيف أنها دائما ما تتهم بالتوهيم. أو بمعنى آخر فإن التحرش محوري لتجربة الشخصية في التغلب على الوهم على مد مسيرة النص الروائي. ولذلك فإن الحديث عن أي سلطة في النص الروائي يعني بالضرورة الحديث عن التحرش الذي يصاحبها ويسكب حراكها. (راجع بدايات ص 83-84)

²⁵ Edward Said, *Beginnings: Intention and Method* (London, Granta Books, 1985), p. 83.

²⁶ Franz Kafka, *Letters to Friends, Family and Editors* (New York, Schocken Books, 1977), p. 289.

²⁷ John Kucich, "Action in the Dickens Ending: Bleak House and Great Expectations", *Nineteenth-Century Fiction*, Vol.33, No. 1, Special Issue: Narrative Endings (June, 1978), p. 89.

²⁸ Frank Kermodé, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue*, (Oxford, Oxford University Press, 2000), p. 190.

²⁹ *Ibid.* p. 192.

³⁰ John Kucich, المرجع المشار له سابقا ص 89، وقد أتمد الكاتب هنا على تلخيص رؤية سعيد من *Beginnings: Intention and Method* (New York: Basic Books, 1975), chapter 3, "The Novel as Beginning Intention," pp. 79-188. ولكني أعتقد أن الصواب قد جانبه في وصف سعيد بالبنبوية واعتماد رؤيته على التصور اللغوي الذي تنهض عليه البنبوية، لأن مرجعية سعيد في كتابة العلامة (البدايات) أكثر تعقيدا من اختزالها إلى البنبوية.

³¹ أحمد ز غلول الشيطي (ورود سامة لصقر)، القاهرة، دار ميريت، الطبعة الثالثة 2010، وسوف ترد بعد المقطعات منها رقم الصفحة وهي من هذه الطبعة.

³² وسوف نكتشف في الرواية التالية أن بطلها، يوسف العلمي، قد تمكن من استنقاذ نفسه من هذا المرحاض الكبير، لكنه لم يستطع أن يتخلص من نظرتة للعالم من موقعه القديم الذي يتقل كاهله، فيبدو المرحاض الذي تلتصق بأرضه اللزجة أرجل مقتحمي حياته، أو جالبي الكوابيس القديمة إليه في قلب مصر الجديدة التي جروها إلى حضيض المرحاض القديم الذي استحالت دمياط كلها في الرواية الثانية إلى تجسيد له.

³³ Michel de Certeau, *The Writing of History*, trans. Tom Conley (New York, Columbia University Press, 1988, p. 320.

³⁴ Sade, "Idee sur les romans," p. 16...316 في المرجع السابق ص 316...16.

³⁵ Gilles Deuze, *Pure Immanence: Essays on A Life*, with an Introduction by John Rajchman, trans. Anne Boyman (New York, Zone Books, 2001), pp. 7-9.

³⁶ Michel de Certeau, *The Writing of History*, trans. Tom Conley (New York, Columbia University Press, 1988, p. 312.

³⁷ *Ibid.*, p. 319.

³⁸ *Ibid.* 314.

³⁹ Gilles Deuze: *Negotiations: 1972-1990*, ed. Martin Jaughin (Ney York, Columbia University Press, 1995, p. 174.

⁴⁰ Simon O'Sullivan, "Deleuze Against Control: Fictioning to Myth-Science", p. 214.

⁴¹ Simon O'Sullivan, "Deleuze Against Control: Fictioning to Myth-Science", p. 214.

⁴² Burroughs W (2001) Origin and theory of the tape cut-ups. In: Break Through in Grey Room. CD.

مقتطف من أوسوليفان أعلاه. Brussels: Sub Rosa.

⁴³ Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 316

⁴⁴ John Kucich المرجع المشار إليه سابقا، ص 91.