تأثير الحداثة الغربيّة على المبنى واللغة في القصّ العربي المعاصر

ياسين كتّاني

أدب الحداثة

تعبّر الحداثة عن القطيعة مع الماضي، لكنها ترى الواقع شيئا بغيضًا أيضًا بسبب فوضاه ولا جدواه. وقد "كان لظاهرة حلول العلوم الإنسانية الحديثة محل الفلسفات التقليدية القديمة تأثيرها المدمر بفقدان الإحساس بأي ثبات في الكون؛ فتم نسف الإيمان بأي قيمة مطلقة، وعندما انهار أسلوب التفكير القديم والتصور السابق أن الكون مبني على نظم مفهومة، ضاع زمن الحقيقة المطلقة"١. من هنا كان الأدب الحداثي قطيعة مع الماضي والتقاليد من جهة، وابتعادًا عن المجتمع من جهة أخرى، وأصبحت مهمة الفنان تجاوز الواقعي والتقليدي، وهذا يعني فيما يعنيه سقوط نظرية المحاكاة وسقوط النماذج.

في هذا الصدد يقول فلوبير: "إنّ ما أبتغيه لا يعدو كتابا جميلا حول لا شيء ولا يرتبط إلا مع نفسه"٢، ويتجسد هذا الابتعاد فنيًّا في ما تتميز به الأعمال الأدبية من غموض وضبابية وتفكّك تعبّر عن غربة الإنسان والفوضى الحضارية والفكرية التي تعمّ الحياة المعاصرة. أصبح الفنّ يفتّش عن لغة وأشكال جديدة تتجاوب مع الصراعات والاتجاهات الاجتماعية والأخلاقية والفكرية، وتتجاوب مع التغيير السريع في المجتمع المتمثّل في الاختراعات العلمية المتلاحقة والنموّ الاقتصادي والتوتر السياسي، لذا كان على خيال الفنان والأديب أن يبدع أشكالا ثوريّة جديدة وأساليب في التعبير تتساوق مع ما يجري حوله لتمثّل فوضى الحياة المعاصرة.

ليست الحداثة أسلوبا، بل هي محاولة للوصول إلى أسلوب فردي مميز، لأن الحداثة "لا تأتي بأسلوب خاص، وإذا ما أتت فإنها حينئذ تكون قد انتهت كحداثة"٣. ومع ذلك يمكن استخلاص بعض الميزات الأسلوبية التي نشهد لها حضورا طاغيا في الأدب الحداثي:

١. اعتمد الفنّ الحداثي الحلم، لأن عناصر الأحلام غير المترابطة والمشتّتة يمكن أن تنتج "منطقًا" جديدًا، والحلم هو النموذج الوحيد الذي يتوحد فيه الواقع واللاواقع، المنطق والهلوسة، التافه والسامي. وللحلم جانبان، يتمثّل الأوّل في الاهتمام البالغ بالتفاصيل، والثاني في خلط العلاقات القائمة بين تلك التفاصيل، وتأتي الحداثة لتستنسخ هاتين الميزتين للحلم، ولتجعلنا نشعر بأننا نعيش في مستويين مختلفين وفي عالمين مختلفين متداخلين ومتشابكين٤.

٢. اعتمد الفن الحداثي الأسطورة كإحدى الوسائل الفعّالة في فرض النظام على الأحداث اليومية المبتذلة عبر خلق نوع من الأجواء الشاعرية والرمزية، وعلى اعتبار "أنّها تمكّن من تحييد العقل وتحرير الخيال من النزعة العلميّة التي أتى بها العلم الحديث"٥. فالأسطورة تقوم على أسس ذاتيّة غير علمية، على العقل الباطن وإيحاءاته، لذا فهي تسعى إلى تقديم رؤية جديدة تخترق واقع الظواهر الاجتماعية المؤرقة، إنها "إحدى طرائق السيطرة والتنظيم وإعطاء شكل وأهمية للتاريخ المعاصر الذي يمتاز بالفوضى والعبث الظاهري"٦.

٣. إزاء التغيير السريع في عالم مركّب غير مفهوم، فإن الأدب لا يستطيع تحقيق وظيفته التقليدية، إنّ مبرّر وجوده يُتحدّى، فيترتّب عليه أن يجد أشكالا ووسائل جديدة وإجراء تغيير متطرّف في الفنّ، سواء كان ذلك ناجمًا عن رغبة واعية من أجل الجديد أو عن تردّد مذعور لرؤية التغييرات الهائلة في المجتمع، وبالتالي فإن هذا التغيير المتطرّف يؤدّي إلى حلّ العلاقة بين الفنّ والعالم، بين الدالّ والمدلول. إن الشيء (المدلول) نفسه يتغيّر ويتطلّب وسائل متعدّدة لتقديمه ويصبح

عصيًّا على الفهم. لم يعد الفنان يرضى بالمظهر السطحي وبالصورة المألوفة للحقيقة، إنه يريد أن يتغلغل عبر قشرة الحقيقة اليومية، إنه يريد أن يكشف العلاقات والروابط غير المكتشفة ويعثر على جوهر الأشياء، إمّا عن طريق الاستعانة بالنفسي أو بواسطة الاستغراقات والتأمّلات الروحيّة٧. لذا كان الاتجاه في الأدب إلى طبقات الوعي واللاوعي، وهذا يستتبع تنكّر الأديب لمقاييس الزمان والمكان التقليدية، ليعكس عالما لا زمنيًّا من جهة وليتساوق مع الوعي الداخلي من جهة أخرى، على اعتبار أن الأبنية التقليدية الزائفة لا تتّفق مع الطبيعة الأساسية والفوضوية للتجربة الذاتية. كما أن الحبكة والوصف يسقطان كوسائل بناء وتنظيم ويُستبدلان بالمبنى المضمر الذرّي والمتشظّي، مما يشير إلى التغيير في العلاقات بين الواقع وتمثيله. استجابة لمطلب التهرّب من الواقع وتجنّبه، يتجرّد الفنّ من إنسانيته عن طريق خلخلة وزعزعة "النموذج"، ويتمّ ذلك بعدّة طرق، منها إبراز أحداث الحياة الصغيرة الهامشية بنسب وأبعاد مضخّمة، واستخدام الاستعارات التي دُمِّر مرجعها وتصوير أغوار الواقع النفسي٨.

٤. لقد غالت بعض جماعات الحداثة (الفيبرية المشوّهة) كأورتيغا في تجريد الفن من إنسانيته بتجنّب الأشكال الحيّة (Living forms) واعتبار العمل الفني لا يتعدى كونه عملا فنيًّا، مجرد لعبة فنية (Art as a play)من غير غاية سامية (ن.م.: ١٤)، وأدت هذه المغالاة في اللعبة الشكلية إلى نفور الجمهور من الفنّ الحداثي لأنه في جوهره غير شعبي. يقول أورتيغا في ذلك:"من وجهة النظر الاجتماعية فإن العناصر المميّزة للفن الجديد تقسّم الجمهور إلى طبقتين، أولئك الذين يفهمونه، وأولئك الذين لا يفهمونه"(ن.م.:٦)، وهذا يشير إلى أن مجموعة واحدة تمتلك وسيلة للفهم تمتنع على المجموعة الأخرى: "الفنّ الجديد يعلن عن نفسه بشكل واضح أنه ليس للجميع [...] إنّما هو مقصور على فئة موهوبة" (ن.م.:٦). وهذا التقسيم يجعل فنّ الحداثة أرستقراطيًّا يقتصر على النخبة، وقد أدان نقد ما بعد الحداثة هذه النخبويّة بشدّة كما فعل وولتر بنيامين من خلال تمزيق ما أسماه "الهالة" (Aura)٩.

اللغة في الأدب الحداثي:

تبنّى الأدب الحداثي نظرة "دي سوسير" (De Saussure) في العلاقة بين العلامة والواقع. لقد أكّد سوسير أن العلاقة بين الدالّ والمدلول هي علاقة اعتباطيّة (Arbitrary)، فلا يوجد مثلا سبب طبيعي أو منطقي يفسّر لماذا كان الصوت (قطّة) يشير إلى ذلك المخلوق الفروي الذي ندعوه (قطّة)، وسوف تقوم اللغة بأداء عملها بنفس الكفاءة لو غيرنا اللفظ إلى مفردة أخرى طالما كان كلّ الذين يستخدمون هذا النظام اللّغوي على دراية بهذا التغيير. وهذا يعني أن العلاقة بين الكلمات والأشياء لا تعدو أن تكون وهمًا١٠.

المفهوم السوسيري فتح المجال لإعطاء الشكل والدالّ أولويّة، وهكذا الأدب الحداثي ينقل الفاعلية الإبداعية من مستوى الرسالة إلى مستوى الترميز. ويرى جبرا إبراهيم جبرا أن أخطر ما في هذا التركيز على نظام الترميز "أنه يؤدّي إلى العقم الشكلي"١١. ودلالة هذا التغيّر أنّ الحداثة من حيث كونها رفضًا للنموذج ورفضًا للمتشكِّل الناجز، فإنّ اللغة الحداثيّة هي الأخرى مكسّرة رافضة للتشكّل، فتتدمّر القواعديّة فيها وتتحوّل الجملة إلى سلسلة من الإمكانيات والتداخلات. وثمّة سمة أخرى لهذه اللغة هي أنها غير تواصليّة، حدسيّة وغير يقينيّة، لأنّها منفتحة على العالم الداخلي، ذلك أن العالم الحديث – من خلال أبحاث علم النفس التي أحدثت انقلابا جذريا في معرفة الذّات وانتشار مفاهيم الوعي واللاوعي – فتح آفاقا لاكتشاف الذات، فنجد النصّ الأدبي ينفتح على الداخل، على الذات الفردية في تشابك عوالمها ونزوعاتها وخيباتها ورغباتها المكبوتة، وصارت الحداثة الأدبيّة حركة نحو العمق، غوصًا في مجاهيل داخلية وغوصًا في اللامحدود١٢.

أدب ما بعد الحداثة

يسعى الأدب ما بعد الحداثي الى تفكيك النصّ عبر تحطيم قواعد الإحالة الى الواقع، وعبر تعدّد البؤر السرديّة، وسقوط الحبكة كوسيلة بناء وتنظيم لتستبدل بالمبنى المضمر الذي يحتجب

وراء التشظّي، وعبر اللغة التي تكتسب صفات شيزوفرينيّة لتغدو دوالّ عائمة منفصلة، يختلّ فيها الإحساس بالزمن. يغدو النصّ منظومة خلائط لا نهاية لها من من النصوص والأجناس المهجّنة، ترفض التمركز حول كلام مفيد. إنّ هذا التغيير المتطرّف في الكتابة قد تمّ لمجاراة التغيير السريع لعالم مركّب غير مفهوم. الأدب ما بعد الحداثي هو أدب أرستقراطي يقتصر فهمه على فئة موهوبة، لأنه تجربة يخلقها متلقّ موهوب من خلال مباشرته وإنتاجه للنصّ.

يتحرك أدب ما بعد الحداثة في عبثه العدميّ أو استشرافه الصوفي في نحو عدميّة الصوت، وهذا يجد مرجعيته التفكيكية في تقويض دريدا للتمركز حول الصوت الذي هو في حقيقته التمركز حول اللوغوس (العقل). إنّه يتخطّى المفهوم التقليدي للكتابة كحالة تعقب النطق إلى إلغاء النطق والوقوف ضده. فيقوم الأثر هنا بالمعنى الدريدي (نسبة الى جاك دريدا) على الفصل بين الدالّ والمدلول. وهذا يعني أن الأدب هو علاقات غياب لا حضور ١٣.

تشكّل ظاهرة الخلط إحدى أبرز سمات ما بعد الحداثة اليوم، لقد ارتبط علم جمال الحداثة بتصور ذات فريدة وهويّة خاصّة تصوغ أسلوبها الفريد الذي يستعصي على الالتباس أو الخطأ. ولكن اليوم في عصر ما بعد الحداثة، عصر الرأسمالية المندمجة المتحدة، في عصر ما يعرف بإنسان التنظيم، لم تعد الذات الفردية البرجوازية القديمة موجودة، خلُص إلى ذلك منظّرو العلوم الاجتماعية والمحلّلون النفسيّون والمشتغلون في ميدان الثقافة والتغيير الثقافي. وإذا كانت الذات الفريدة وأيديولوجيّتها وممارستها الأسلوبية للحداثة قد انتهت وولت بانتهاء عصر رأسمالية المنافسة، فلن يعود واضحًا ما يفترض في فناني اليوم وكتابه أن يفعلوه، ذلك لأن النزعة والهويّة الخاصّة الفريدة قد أنتجت حشدًا هائلاً من الأساليب الخاصّة المتميّزة، وأشكال التكلّف المتباين، بات معها كتّاب اليوم غير مؤهلين لإبداع أساليب جديدة وعوالم جديدة، لأن هذه قد تمّ إبداعها وانتهى الأمر، لذا فإن ظاهرة الخلط (الباستيش) ليست سوى التعبير عن أن ما بقي هو تقليد أساليب ميّتة في عالم يعدّ الإبداع الأسلوبي فيه أمرًا غير ممكن، وهذا يعني أن فنّ ما بعد الحداثة المعاصر محاكاة جوفاء، ولن يكون إلا تكرارًا لفنّ سابق بطريقة جديدة ويعني الانغلاق في الماضي واختزال الماضي إلى مصدر لخلائط لا نهاية لها من القطع الفنيّة المتنوّعة١٤. تشترك النصيّة ما بعد الحداثية مع التجربة الشيزوفرينية، حسب نظرية لاكان، بسِمة الدوالّ العائمة، الحرّة، المنفصلة، غير المستمرّة، حيث تضطرب اللغة ويصعب تحديد المدلول، لانهيار العلاقة ما بين الدوالّ واضطراب العلاقة بالزمن. هذه السمات الشكليّة تعبّر عن المنطق الأعمق للمجتمع ما بعد الصناعي وللنظام الاجتماعي المعاصر. إنها تعبّر عن "موت الفرد" وامّحاء الهويّة الفرديّة، وعن اختفاء أيّ إحساس بالتاريخ؛ إذ يفقد النظام الاجتماعي المعاصر قدرته على الاحتفاظ بماضيه لأنه بدأ يعيش في حاضر أبديّ١٥. من جديد ما بعد الحداثة مفهوم "النصّ" بوصفه منظومة لغويّة، أو منظومة دوالّ تقوم على الفجوات أو الانزياحات أو عدم المشاكلة؛ تتميّز بالاستقلالية بمعنى رفض التمركز حول "كلام مفيد" أو "عبارة تقول شيئًا ما عن شيء ما [...] وتقوم الاستقلاليّة على نفي غائيّة المعنى المحدّد، فلا تقدّم معنى أو أنها بالأحرى تقدّم تناثرات المعنى وتشظياته"١٦، فالنصّ ما بعد الحداثي هو جِماع نصوص (تناصّ) لانهائية، "فضاء لأبعاد متعدّدة تتزاوج فيها كتابات مختلفة وتتنازع دون أن يكون أي منها أصليًّا، [هو] نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة"١٧، إنّه "تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نصّ مركزي"١٨.

والنصّ – كما يؤكد ستانلي فش – ليس شيئًا أو موضوعًا، لكنه تجربة أو عملية يخلقها القارئ، فليست الظاهرة الأدبية هي النصّ فحسب، بل هي القارئ أيضًا وردود فعله المحتملة إزاء النص، ذلك أن الظاهرة الأدبية وليدة مباشرة القارئ للنصّ١٩. من هنا يتحوّل المتلقّي من مستهلك للنصّ إلى منتج له، وهذا يرتبط بفكرة "موت المؤلف" عند رولان بارت الذي يرى أن النصّ حين يُنسَب إلى مؤلّف فهذا يعني أننا نفرض عليه أن يتوقّف، ونفرض عليه سلطة مدلول نهائي مغلق. "موت الكاتب" إذن هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القراءة وفتح النص٢٠، والنصّ يقوم على المزج بين الأجناس الأدبية والتهجين بينها من حيث أنه شكل مفتوح. إنه ذلك النوع من الخطاب الذي صُمّم خصّيصًا لخرق نظام الأنواع الأدبية.

نموذج تطبيقي – تجربة الخرّاط الحداثيّة: بويطيقا الخلط في نصوص اختناقات العشق والصباح

تمثّل نصوص مجموعة اختناقات

العشق والصباح الطور الأكثر تطرّفًا من الناحية الفنية من إنتاج إدوار الخراط، تنهدم فيها بُنى العالم، ويضيع المركز، وينحصر العمل الفنّي في "الكتابة" ذاتها بعيدًا عن تمثيل الواقع، فلا يوجد في هذه النصوص أيّ واقع (فيزيقي، نفسي أو فلسفي) يمكن الإحالة إليه باعتباره موضوعًا للتمثيل، ويغيب المبنى التحتي الذي يمكن أن تأتلف إليه الدوالّ بغية خلق صورة تجميعية كاملة للعالم المفكك والمتشظّي.

النصّ الخرّاطي في هذه النصوص عبارة عن خلط متنافر الأبعاد لموادّ وإمكانيات ترفض التشكّل والتركيب، وتغيب عنها الكليّة العضويّة. النصّ بنية مهجّنة تستعصي على التركيب وترفض الانحصار في إطار. تبرز في الاختناقات "نصيّتها" عبر قوانين جديدة للّعب بالكلمات.

توهم بعض النصوص – كما سنرى لاحقًا – بأنها تتّكىء على الواقع الموضوعي، ولكن سرعان ما نلمح "واقعًا" آخر، "متآمرًا"، متخفّيًا في صلب الواقع الظاهر، يضعضعه مبدّدًا وهم الحدوث، ووهم الموثوقية، ويتبيّن أنّ الأقوال والكلمات ليست قائمة إطلاقًا في واقع ما خارج العالم المختلق للغة، فيتعاظم بذلك عدم اليقين بوجود إحالة حقيقية، ذلك لأنّ وَهم الواقع المعروف اليومي، الذي لم يكن قائمًا قطّ، هو واقع مضخّم متطرف، متعدّد، متنافر، يتجاور أو يتضافر فيه الحقيقي والمتوهَّم. من هنا فإنّ القصة لا تنتج معنى، وكلّ محاولة للتأويل محكومة بالفشل لغياب مقاييس الحكم والتقييم عن تجربة الخلط الفوضوية، التي تستعصي على إمكانية التجمّع في بؤرة معينة.

إنّ تتابع الصّور والوصف على نحو كرنفالي في هذا السياق المتنافر الذي يستقي مواده بشكل اعتباطي من الماضي القريب أو البعيد، ومن الذكريات المختلطة بالمشاعر الشخصية ومن المستقبل الذي لم يتخلق بعد، هي ما يكوّن هذه النصوص. فهل يمكن أن نستخلص من هذه الفوضى حكمًا أخلاقيًّا على العالم؟ ألا يكون في ذلك قسر، واستخلاص الشيء من نقيضه؟

المتاهة

يبدأ نصّ "على الحافة" بمشهد الجامع المتهدّم إلا من مئذنته التي ترتفع بصعوبة، يقف على شرفتها المكسورة غراب أسود مطويّ الجناحين. يستغرق الراوي في وصف المئذنة والغراب طويلاً. وتختلط لديه المشاعر المتناقضة: "فتنة – ونفرة"، "الغرابة والألفة"، وينقطع هذا الوصف مع نهاية الصفحة الأولى للتحدث عن أشواق الصبا: "أن تكون هذه الأرض هي أرض العدالة وأن تعود إلى الناس"٢١.

مشهد الغراب على حافة المئذنة المكسورة يستدعي ذكريات الصّبا الى جوار جسر النيل حيث شجرة السنط على رأس الجسر الحجري، التي كانت تأوي إلى فروعها الغربان تتنادى بالصراخ، كان الراوي يتسلق جذع الشجرة في صباه وينتزع السائل اللزج من تحت جلدها العتيق (ص ٥٠).

يعود الراوي مجدّدًا إلى المئذنة ليصف تآكل حديدها وخشبها القديم، والى الغراب الذي يخترق النافذة الدائرية المغلقة بالخشب دون أن ينفتح فيها شرخ. نتوقع من هذه الافتتاحية التي تستغرق صفحتين ونصف أن تكون وظيفية في القصة، يترتّب عليها ما يلي من أحداث أو على الأقل أن تكون الفضاء الذي تجري فيه الأحداث، لكننا ننتقل الى مشهد آخر تمامًا، مبتوت الصلة بما قبله، "مترو حلوان" والسيارات المتزاحمة وعربات الكارو والناس "المنسكبون سيلاً واحدًا بلا انتهاء"، والحرّ والعرق والضجة، عالم الراوي "الذي ليس له غيره" وهو متمسّك به لا يريد الخلاص منه رغم كل شيء (ص٥١).

هل كان كل ما تقدم مشهدا كابوسيًّا؟ هذا على الأقلّ ما تفيد به الجملة التي تعقب هذه الموصوفات مباشرة: "وقبل أن تندّ عن حلقي المسدود صرخة كابوس الفجر المعتادة التي أعرف أنها قادمة الآن" (ص٥٢). المئذنة القديمة وضجيج الناس المحتشدين تتزامن مع مشهد آخر وفي مكان آخر في "الطرانة" أمام الغيطان، مع "لندة"، ذات الفتاة التي يتكرّر اسمها في معظم أعمال الخراط.

ينحرف مسار القصّ الى حكاية لندة مع الراوي على جسر النيل إلى جانب الحقول الخالية في ساعات الغروب، وتنبهم الحدود بين الحلم والحقيقة، ويتدفّق سيل الذكريات مترعًا بالصّبوات والشهوات، ماثلاً في الزمن الحاضر: "لأول مرّة وحدنا، نسير على جسر النيل" (ص٥٢)، "كنّا ننزل الآن، نكاد نتدحرج ونقع" (ص٥٣)، فتتأبّد لحظة الماضي في لحظة الحضور الراهنة.

ثمّة تحوّل آخر في مسار القصّ يبدأ من الصفحة التالية مباشرة: "وكأنما على هذا الجسر نفسه، وكأنما على مقربة من شجرة السنط هذه نفسها، وقف محرك

السيارة ... " (ص٥٤).

هذه السطور تقلقل تمامًا القراءة السابقة التي ما كدنا نطمئن إليها - رغم تراوحها بين الذكريات والكوابيس – حتى تداعت تمامًا، لندرك أن حكاية لندة وما سبقها لم يُؤتَ بها لذاتها، وإنما لتقوم على أنقاضها الحكاية الجديدة، المحكوم عليها هي الأخرى، سلفًا، بالتوهّم من خلال الكلمات: "وكأنّما.. وكأنّما..".

الأجواء الموصوفة ذاتها تستمرّ، ممّا قد ينطلي على القارئ غير المدقّق فيحسب أن ما يلي استمرار للحكاية السابقة. ولكنّ شيئًا جديدًا ينضاف إلى الحكاية الجديدة غير المكتملة: تدخل السيارة، والمقابر، ومصابيح الشوارع الى المشهد، وتتراجع الغيطان والمناظر الرعويّة وتحتجب لندة لتعود فقط صفحة ٥٧.

رأينا أن في قلب المشهد "الواقعيّ"، يتسلّل واقع "متآمر" آخر يقلقل واقعية المشهد السابق ويبني على أنقاضه واقعًا جديدًا موهومًا. هذا الواقع الجديد يتوسّل بلغة حكائيّة تقليدية، يستخدم الحوار الذي يميل إلى العاميّة لتقريب المشهد إلى الأجواء المحليّة "الحقيقيّة": " قرني بيته بعيد يابيه.. والسيارة ليست لها سكّة هنا بعد الآن. قلت: لا يهمّ.. نسير على أرجلنا.. ياالله بنا.. على بركة الله. ثم قلت: المهمّ أن نعثر على المفتاح" (ص٥٤).

الحوار على بساطته، وحياديّته الظاهرة، محمّل بحمولات تنذر بما سيؤول إليه النصّ من استغلاق تامّ: "السيّارة ليست لها سكة هنا بعد الآن"، جملة ذات دلالة مزدوجة، ترمز في بعدها الذي يتجاوز دلالة الكلمات الحرفية، إلى "رؤيا يوم القيامة" في نهاية النصّ حيث تدمَّر القاهرة تمامًا، وهو مشهد يستعصي على وسائل التواصل والتوصيل التقليدية استخلاص الدلالة فيه، وكذلك الجملة: "المهمّ أن نعثر على المفتاح"، المفتاح أو الشيفرة التي تقودنا الى حل اللغز، وفهم اللغة التي غاب مرجعها، لكن المفتاح غير موجود، إنه مع الخفير الذي سكن بيوت المقابر.

الحديث عن اللغة التي غاب "مفتاحها"، أو اللغة القديمة المنسيّة ترد على لسان الراوي في مشهد آخر:

"وكانت تتحرك في الطين أفراس البحر، سوداء الجلد، غليظة القوام، أفواهها مفلطحة ولها خراطيم تتحرك كالشفاه وتتماسّ في بحث بطيء عن لمسات كأنها قبلات، ولها أصوات كأنها لغة. وجاش قلبي بالبكاء، أخيرًا، وانهار، عندما سمعت فيها نبرات من كلمات خُيّل إليّ أنني أعرفها، كلمات من لغة قديمة عذبة نسيتها، ولكنني كنت أعرفها، وكأنها تبحث عن حنان، عن شوق، تدرك أنه مفقود، وتدرك أنه كان هناك، وأنه لا يُنتزع ولا يموت حتى في ظلمة الأحشاء المرضوضة" (٦٤).

تقول سيزا قاسم عن هذا المقتبس: "هذا النصّ ينتقل بنا من الكتابة إلى لغة الكلام الشفاهي؛ فالأفراس تُصدر أصواتًا كأنها نبرات من كلمات؛ كلمات تنتمي الى لغة موغلة في القدم – ربما تعود الى فجر الإنسانية أو ما قبل ذلك- ضاعت شفرتها مع أن المستمع كان يعرفها ونسيها. ولذلك فانه لا يستطيع فهمها، لأن هذه الشفرة اندثرت بالرغم من بقاء اللغة نفسها. واللغة يمكن أن تستمر في الوجود وأن يكون مفتاحها – أي شفرتها - اختفى وضاع"٢٢.

أيكون "المفتاح الضائع" في المقتبس السابق هو الشفرة المندثرة التي يؤدّي اختفاؤها الى عدم الفهم؟ وكما في الكابوس، وكما عنصر الزمن لدى المصاب بالشيزوفرينيا، تنبهم الأزمنة:

"وكنت أعرف وأنا على أول طريق المقابر الموحش أننا لم نرسل البرقيات قطّ في الصباح التالي"، فالراوي الذي يتواجد في عالم غيبي غير عالمنا، "عالم المقابر"، يستشرف مستقبلاً لم يتخلّق بعد ويتحدث عنه بزمن الماضي. لكن، لا بدّ أن يتحرك الزمن ليُكسب "الحكاية" وَهم الحدوث، يعود ثانيةً إلى شجرة السنط القديمة، ولكنّها هذه المرّة "قد غلظ جذعها، وثقلت فروعها ... والنيل قد رُوّض الآن، وصمت" (٥٥)، ويحسّ الراوي باضطراره القسري الى العودة الى مواضعات الكلام والكتابة المألوفة: "وقلت لنفسي: هل انقضى فعلاً عصر الرؤى، وانكسرت؟، وقلت لنفسي: لا أعرف بعد كيف أخلص من الأحلام الرثّة، وقوالب الكلام" (٥٥).

إنّ اختراق "المؤلف الضمني" بنية الحكاية للتعليق وتوضيح فعل الكتابة نفسه، وكشف تكنيكها عنده بغية توجيه القارىء للتعامل مع النصّ بطريقة غير مألوفة، يمزّق وهم "الواقع" الأدبي، لتذكير القارىء أن الواقع الموصوف في القصة ليس واقعًا حقيقيًّا، وأن ما يجري أمامنا ليس سوى قصّة، أو"تلفيق" يستند إلى تقاليد كتابيّة متّفق عليها وليس وصفًا حقيقيًّا للأشياء، وهذا بالتالي يؤدّي بالقارىء إلى أن يتعامل مع عمل أدبي من هذا النوع بطريقة تختلف عمّا اعتاده من

قبل.

يوظّف الكاتب موتيف الصعود للانتقال إلى رؤى خيالية شديدة الكثافة: "خطواتي لا تنتهي أبدًا والسماء عالية، ولا تبدو لي غرابة على الإطلاق في هذا الصعود المتّصل الذي لا بطء ولا سرعة فيه، كأنني لا أتحرك، وكأنّ الجسر ما يني يزداد علوًّا كلّما واصلت الارتفاع عليه، لا دهشة ولا تساؤل، بل إرهاق طويل ... " (٥٩)، ومن هذه الرؤى الخيالية التي تعقب فعل الصعود، "الحرس العسكري على باب مينا هاوس" الذي يندرج عبره الوصف الغرائبي المبهر لمحتويات الفندق والمطبخ وإعداد الوجبات، ومن ثم الصعود الآخر الذي يعقبه دمار القاهرة:

"لم يكن لجسمي وزن وأنا أصعد وأهبط فوق الآكام وفي بطون الأرض. الأوتوبيسات كأنها صغيرة نصفها ما زال يبدو في نور السماء أحمر اللون بقذارته المعتادة ومحركاته المكشوفة، وقد قذف بها فوق ركام الحجر والحديد مقلوبة ومنبعجة ظهورها قد خسفت ومقاعدها ناتئة تخترق زجاج النوافذ العريضة.. " (٦٢)٢٣.

نشهد في أعقاب ذلك الصعود مشهدًا للتدمير الشامل يأتي على كل شيء، يمحو معالم القاهرة الحضارية ويدكّها دكًّا : كوبري ٦ أكتوبر، وكوبري قصر النيل، وبرج القاهرة، والكورنيش، وميدان التحرير، ومبنى الاتحاد الاشتراكي، والهيلتون الجديد، ومبنى ماسبيرو، وميدان رمسيس، ومحطة باب الحديد. كلّ شيء تحول بضربة رماد كاملة إلى هدم وحطام، وتناثرت طلقات البنادق والمدافع الرشاشة، وقرقعة القنابل اليدوية في كل مكان (ص ٦٢-٦٥).

إنه مشهد الأرض الخراب، أشبه برؤيا ليوم القيامة، ترد فيه التفاصيل بدقّة متناهية كما لو كانت تَمثُل أمام حدقتي الراوي.

إن هذا النصّ العجائبي خليط متنافر من الأمكنة والأزمنة والحكايات من الواقعي والفنتازي، من الأحلام والكوابيس، ومن ذكريات الصّبا والشباب. تتغيّر المشاهد بسرعة دون تمهيد. بويطيقا الخلط المتطرّف في مثل هذه النصوص تحاكي تكنيك القفز المتواصل الذي يربط بين عوالم مستحيلة، منفصلة تمامًا، من خلال الضغط المعاد على جهاز التحكم التلفزيوني (Zapping)، دون وجود مبدأ للاختيار.

إن النصوص التي بنيت على هذا النحو المتشظّي لا يمكنها أن تنتج دلالة، ولا يبقى للقارئ سوى المجازفة بممارسة قراءته الخاصة في غياب توجيه الراوي٢٤.

القراءة الخطيّة الأفقيّة لا تجدي شيئًا ولا تنتج دلالة مع مثل هذه النصوص، وإنما تتكوّن الدلالة "نتيجة لاستيعاب المادّة اللّغويّة كلّها ثم إعادة ربط الأجزاء في علاقات جديدة لم يكن الكاتب قد حدّدها في مسار النصّ"٢٥ .

مشهد الدمار الكلي الذي تنتهي إليه قصة "على الحافّة" قد تولّد منذ بداية القصة من خلال الوصف التفصيلي لأنقاض الجامع الذي يقف على حافة شرفته غراب أسود اللون تمامًا. الشؤم في هذا العالم راسخ، يتجسّد في رمز الغراب الذي يتكرّر مرات عديدة في صفحات النصّ (٤٩، ٥٠، ٥١، ٥٢، ٥٣، ٥٦). غير أن الغراب يترك شعورًا متناقضًا لدى الراوي: "تجيش في قلبي فتنة ونفرة" (٤٩)، ومن ثم: "كنت قريبًا جدًا لأول مرّة بهذه القربى، من شيء له كل هذه الغرابة، وكل هذه الفتنة معًا" (٤٩).

وفي الصفحة التالية يتحدث عن الغربان التي تأوي الى فروع شجرة السنط: "تتنادى بصرخات لم يكن يخيفني نعيبها" (٥٠).

ما هي الفتنة، وما هي الألفة في مشهد الغراب على الأنقاض؟ ولماذا لم يعد يخيفه نعيبها؟ هل يرتبط بمشهد دمار القاهرة في نهاية النص؟

تطالعنا في مشهد الدمار صور مفارقة تمامًا للخراب المطبق، فإلى جانب برج القاهرة الساقط على الأرض "تتأرجح في مياه الشط معدّيّة سليمة الأخشاب وكاملة وفيها مجذافان، يرقد فيها المراكبي وزوجته وأولاده، هادئين، كأنهم نائمون" (٦٢). وكذلك وجه لندة المقطوع "هادئًا، وما زالت على شفتيها ابتسامة صغيرة كأنها تحلم" (٦٣).

ومن ثم: "كان طوفان الناس يُغرق شوارع المدينة المتهدّمة بالجلابيب والقمصان والبنطلونات، والفلاحات بالملس الأسوَد، والرؤوس الحليقة الصلبة [...] تطفو متلاحقة بين واجهات البيوت الكالحة، ووراء أحجار السلالم المنهارة [...] ورأيت بينهم من يحمل فأسه ومقطفه على كتفه وهو يلبس جلابيته الوحيدة المتغضّنة المغسولة [...] وأعرف أنه لن يوقفهم شيء، وأنهم ينصبّون في أعداد لا تنتهي، وأنهم صامتون الآن" (٦٥).

من هم الناس الموصوفون في هذه المقتبسات؟ ولماذا هم وادعون وهادئون ومبتسمون، وصامتون الآن في النهاية،

خلافًا لمنطق ما يجري حولهم؟ لماذا لم يصبهم مكروه؟

إنّهم الناس البسطاء: المراكبي وزوجته وأولاده، وسائر من ترمز ملابسهم الى طبقتهم: من يلبسون الجلابيب، ومن يلبسن الملس، ومن يحمل مقطفه وفأسه على كتفه، ومن يلبس جلابيته الوحيدة المتغضّنة. إنهم الناس البسطاء، أصحاب الأرض من يتوقون الى العدالة، أليست هذه كلمات الراوي في الصفحة الأولى من النص: "أن تكون هذه الأرض هي أرض العدالة وأن تعود الى الناس"؟ (٤٩)

ان الدمار والأنقاض وما يتصل بها من غربان بات هو الحلم لمن افتقدوا العدالة من بسطاء الناس، وبات السبيل الوحيد لاستعادة الناس إنسانيتهم واستعادة أرضهم، يزاولون عليها حريتهم، لذلك لم يَطلهم الدمار وبقوا أحياء رغم كل شيء، زاحفين واثقين لا يوقفهم شيء. الفانتازيا المرعبة وُظّفت كحلم تعويضي لخلاص الإنسان.

ألا يتوازى المشهد، في مستوى تأويلي آخر، مع فعل الكتابة نفسه، تدمير الكتابة التقليدية لتقوم على أنقاضها كتابة جديدة تلقائية وعفوية؟ ألم تكن هذه رغبة الراوي الملحّة: "لا أعرف بعد كيف أخلص من الأحلام الرثة، وقوالب الكلام"؟ (٥٥)

إنها قراءة بين إمكانيات قراءة متعددة يتيحها هذا النص.

في كل نصّ من نصوص "الاختناقات"، تفجّر الفانتازيا تدميرًا أو كارثةً أو حريقًا يؤول إليه النصّ (مشهد الدمار في قصة "على الحافة"، ص ٦٢-٦٥؛ ومشهد الدماء المهرَقة "نقطة دم"، ص ١٧-١٨ ؛ وسقوط الشرفة في قصة "قبل السقوط"، ص٢٩؛ والحريق الهائل في "أقدام العصافير على الرمل"، ص٤٧)، غير أن النهاية على هذا النحو ليست نتيجة مترتّبة على مقدمات أفضت إليها، على نحو ما اعتدنا في القص التقليدي ومن القراءة الأفقية، لأن النصّ -كما سبق أن ذكرنا – هو تركيبة مختلطة من نصوص متنافرة احتجب فيها سلك المعنى الذي ينظّم الجزئيّات ويطوّرها. ولأن السببية التي تعلّل الأحداث أو المواقف تنعدم، لذلك تبدو النهايات وكأنها مبتوتة الصّلة بما تقدّمها وليست نتيجة لما سبقها. غير أننا حين نبذل نشاطًا استرجاعيًا (Retrospective) في القراءة، ندرك أن الوحدات المكمّلة التي تبدو هامشية قد تسهم في خلق الروابط. إن الوحدات الكبرى (الحكايات الرئيسية) المنفصلة، التي تبدو كل حكاية منها قائمة بذاتها، تتشكل بطريقة أشبه بالمتاهة. المغامر الذي يقتحم المتاهة يضيع لديه الإحساس بالمعرفة والاتجاه، لأن خطته التي صاغها لفك اللغز قد تشوّشت. لا يوجد للمتاهة مبنى ثابت، وكل طريق يمكن أن يؤدي الى كل واحد من الطرق الأخرى من غير أن يكون هناك وعد مسبق بإمكانية الوصول.

نصوص الاختناقات لا تحمل بشرى من أي نوع يمكن توقّعها في نهاية رحلة القراءة المضنية، كل ما يستطيعه القارئ هو افتراض وجود واقع ضاع مبناه، وافتراض وجود رابط بين الوحدات النصيّة قد احتجب جرّاء لعبة اللّغة بالغة التعقيد والتكثيف، وجرّاء انهيار الحدود بين المركز والهامش، بين السبب والنتيجة، وبين الهذيان والواقع.

الوحدات الحكائيّة متراكبة فوق بعضها، قد "يبصر" القارئ جُمَلاً أو كلمات – شاردة وحيادية – من النص التحتي (Hypotext) قد تسرّبت الى النص الفوقي (Hypertext)، وأحدثت تفاعلاً يوظفه القارئ للربط ولبناء قراءته الخاصّة، وقد لا تسعف هذه التوازيات والمقارنات حين تحوّلنا الى متاهات أخرى، بسبب تغيير النص "لجلده" عدّة مرات، فيهرب المدلول من أيدينا. وحينئذ لا يبقى لدينا كقراء من شيء سوى التجول في هذه المتاهة، "المدينة العجائبية"، التي لا تأخذ على عاتقها مبنى تأويليًّا قابلاً للاختراق، مضطّرين للتنازل عن "المكاسب" التي اعتدنا عليها في النص التقليدي.

نصوص الاختناقات، ترتبط إذن فيما بينها بعلاقات التناظر والتضادّ التي حلت محلّ الخطيّة الزمنية والسببيّة القائمة في القصّ التقليدي.

إن الخراط يهدم مألوف الكتابة القصصية، مشيّدًا على أنقاضها بويطيقا جديدة باهرة، تضع لنفسها في كلّ مرة قوانين جديدة واحتمالات دلالية مفتوحة على قراءات مختلفة.

خلاصة

يرتاد الخراط المغامرة الكتابية في مجموعة "الاختناقات" غير ملتزم بقوانين متعارف عليها، وتبرز فيها النصيّة عبر قوانين جديدة، يضيع فيها المركز، وينحصر العمل الفني في الكتابة ذاتها بعيدًا عن تمثيل الواقع.

نصوص الاختناقات بنيَة مهجّنة، وخليط متنافر الأبعاد، تغيب عنها الكليّة العضويّة التي كانت تقف وراء العمل الفنّي في القصّة الواقعيّة، كما يغيب عنها سلك

المعنى الذي ينتظم الجزيئات ويكسبها دلالتها، فيضيع لدى القارئ الإحساس بالمعرفة والاتجاه، لأنّ الوحدات الرئيسيّة المنفصلة تتشكّل بطريقة تشبه المتاهة، لا يملك القارئ معها أيّ وعد مسبق بإمكانية الوصول.

لا يبقى للقارئ من سبيل سوى افتراض وجود واقع ضاع مبناه، وافتراض وجود رابط محتجب وراء لعبة اللغة، فيجدّ في تلمّس الروابط والتوازيات في الوحدات الرئيسية والمكمّلة وتسخير المتشابه والمختلف لبناء قراءته الخاصة.

الهوامش

١- فردوس بهنساوي، "عناصر الحداثة في الرواية المصريّة"، فصول. المجلد الرابع، العدد الرابع، يوليو ١٩٨٤: ١٣٤.

٢ – M. Bradbury & J. Mcfarlane (eds.). Modernism ١٩٣٠-١٨٩٠. London: Penguin books،٢٥ :١٩٧٦.

٣ – Irving Howe; Introduction to the Idea of the Modern; in: I. Howe (ed.); Literary Modernism ; Greenwich: Conn، :١٩٦٧ ١٣.

٤ انظر: محمد برادة، "اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة"، فصول. المجلد الرابع، العدد الثالث، ابريل –مايو – يونيو ١٩٨٤: ٩١.

٥ – M. Bradbury & J. Mcfarlane (eds.). Modernism ١٩٣٠-١٨٩٠. London: Penguin books،٨٢ :١٩٧٦.

٦ – T.S.Eliot. Ulysses، Order and Myth. Dial. No.٧٥. New York: ٤٨٢-٤٨١ .١٩٢٣

٧ – M. Szabolcsi; Avant-garde،New-Anant-garde،Modernism. New Literary History. Vol.٣، no. ٥٥-١٩٧١:٥٤; ١.

٨ – Y.Gasset Ortega. The Dehumanization of Art.Princeton University Press:٣٥ :١٩٧٢.

٩ – W. Benjamin; The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction; in: Illuminations. New York: Fifth printing، :١٩٧٨ ٢٥١-٢١٧. Ihab Hassan. Postmodernism. New Literary History. vol. ٣، no. ١، Autumn ٢٠-١٩٧١:١٩.

١٠ – David Lodge. The Modes of Modern Writing. Ithaca، New York Cornel: University Press ٦١ :١٩٧٧.

١١- جبرا ابراهيم جبرا، "ندوة العدد- الحداثة"، فصول. اكتوبر ١٩٨٢: ٢٦٥.

١٢- انظر: كمال أبو ديب، "الحداثة، السلطة، النصّ"، فصول. المجلد الرابع، العدد الثالث، أبريل-مايو- يونيو ١٩٨٤: ٤٣-٤٧.

١٣- محمد جمال باروت، في منطق ما بعد الحداثة"، الكرمل، رام الله، العدد ٥٢، صيف ١٩٩٧: ١٥١.

١٤- فريدريك جيمسون، "ما بعد الحداثة والمجتمع الاستهلاكي"، ترجمة: فاضل جتكر، قضايا وشهادات، العدد الثالث، مؤسسة عيبال، شتاء ١٩٩١: ٣٧٠-٣٧٣.

١٥- مادان ساروب، "تجارة المعرفة وسؤال التاريخ"، ترجمة: مرفت دياب، إبداع، القاهرة، نوفمبر ١٩٩٢: ٦٢؛ وكذلك، محمد جمال باروت، "في منطق ما بعد الحداثة"، الكرمل، رام الله، العدد ٥٢، صيف ١٩٩٧: ١٥٣-١٥٤.

١٦- باروت، ١٩٩٧: ١٥٨

١٧- رولان بارت، نقد وحقيقة، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب ١٩٩٤: ٢١.

١٨- فاضل ثامر، اللغة الثانية في اشكاليّة المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤: ٧٦.

١٩- ن.م: ٧٧.

٢٠- بارت، ١٩٩٤: ٢٢، ٢٥.

٢١- الخراط، ادوار. اختناقات العشق والصباح. بيروت: دار الآداب، ١٩٩٢: ٤٩.

٢٢- قاسم، سيزا. "بويطيقا العمل المفتوح"، فصول. العدد الثالث، المجلد الرابع يناير-مارس ١٩٨٤: ٢٣٤.

٢٣- انظر موتيف الصعود في قصص المجموعة الأخرى: ص ٧، ٣٠، ٨٣.

٢٤- رولان بارت. نقد وحقيقة. ترجمة: منذر عياشي. حلب-سوريا: مركز الإنماء الحضاري، ١٩٩٤: ٢٢،٢٥.

٢٥- قاسم، ١٩٨٤. م.س: ٢٢٩.