الرواية العربية المعاصرة وظاهرة الانعكاس النقدي على الذات
دراسة في بعض أعمال يوسف القعيد[1]

أزيد بيه ولد محمد البشير
باحث/ جامعة نواكشوط

0-1

يندرج هذا المقال في سياق البحث عن تفسير لظاهرة كتابية تحضر بشكل لافت في أعمال روائي من جيل الستينات في مصر هو يوسف القعيد، كما هي بارزة بشكل لافت أيضا في أعمال روائين آخرين من نفس الجيل. يتعلق الأمر بذلك الاعتناء المثابر بقضايا الكتابة الروائية وترصيع النص الإبداعي بآراء نقدية تهم في العادة الكتابة النقدية وقضاياها أكثر مما تهم الكتابة الإبداعية.

كما يندرج أيضا لي سياق التتبع النقدي لمختلف تلوينات حضور هذه الظاهرة في الأعمال الإبداعية لهذا الروائي والتمظهرات المختلفة لها.

فقد أغرتنا قراءة أعمال بعض الروائين الذين ينتمون إلى جيل الستينات المعروف بطموحه الجامح إلى التجديد وسعيه الدائب إلى التميز والتفرد ونبذه المستمر لكل ما هو معروف ومتواتر، بالوقوف على هذه الظاهرة بتأن ودراستها بغية تبين القيمة التي تضيفها إلى الكتابة الإبداعية، وبراعة الروائي في استخدامها. فرغم أن هذه الظاهرة غزت الرواية العربية منذ البدايات الأولى لاحتكاك هذه بالرواية الغربية خاصة الرواية الجديدة التي اعتمدت هذه التقنية في إطار مساعيها العديدة والمتنوعة لخرق السنن التقليدي في الكتابة. فإن استخدامها لها يطرح على المتتبع إشكاليات عديدة وأسئلة كثيرة تحتاج إلى أجوبة.

من هذه الأسئلة: كيف يمكن أن يمزج في النص الإبداعي الواحد بين تقديم الأحداث الروائية وتفسيرها والتنظير لها؟ كيف يمكن أن تمارس الرواية، في نفس اللحظة التي تقدم فيها عالمها التخييلي (الروائي) نقدا وربما تنظيرا لهذا العالم؟. ما هو الأثر الذي يخلفه ورود هذه "النصوص النقدية" ضمن النص الإبداعي على الوحدة البنائية لهذا النص؟ وإلى أي حد يوفق الروائيون الذين يستخدمون هذه التقنية بين السيابية السرد وتصاعد الحكاية وهذه الوقفات النقدية التي تنعكس على المكونات البنائية لهذه الحكاية وعلى مختلف العناصر المؤسسة لها؟ وأخيرا ما

---

[1] لمزيد من التوسع في هذا الموضوع يمكن الرجوع إلى أطروحة أعدها الباحث حول "مظاهر التجديد في الرواية العربية المعاصرة يوسف القعيد نموذجا" ونوقشت 95 في فاس، المغرب.

هي القيمة الجمالية-التجديدية لهذا الانعكاس النقدي على الذات الروائية الذي تمارسه هذه النصوص موضوع الدراسة؟

قبل الإجابة على هذه الأسئلة يجدر بنا أن ننبه إلى أن دراستنا لتمظهرات هذه التقنية في أعمال يوسف القعيد لن تتعامل مع النصوص التي تجسدها (التقنية) باعتبارها نصوصا ذات بنية متميزة عن المحكى الذي تندرج فيه ولن تحللها كنصوص نظرية مرتبطة بصوت المؤلف الذي "ينبغي" أن ينظر إليه كصوت خارج عن العالم التخييلي.

كما أنها لن تحاكمها باعتبارها نصوصا نقدية أو تنظيرية ليست لها علاقة بالمحكى الروائي الذي ترد ضمنه، وإنما ستتعامل معها كظواهر روائية شأنها في ذلك شأن أي مكون روائي آخر. وستبقيها انطلاقا من ذلك داخل عالمها الروائي الذي لا ينبغي أن يتغافل عن موقعها فيه. يشفع لنا في هذا أن كافة المفاهيم والاعتبارات النقدية المضمنة في هذه النصوص منسوبة ومتعالقة بأكثر من علاقة إلى شخوص الرواية أو أصواتها السردية، وبالتالي فإن كل خطاب حول الرواية وقضايا الكتابة يرد ضمنها- هو في هذه الحال تابع وعائد إلى العالم التخييلي. ولذلك لا يمكن عزل هذه المعطيات النظرية. كما لا يمكن النظر إليها إلا في إطار البنيات الدلالية الكبرى للنص الروائي الذي ترد ضمنه.

وتحقيقا لهذه المبتغيات سنسعى إلى ضبط معالجتنا بأفقين يندرج ضمنهما كل ما سيمثل إجابة على تلك الأسئلة. وتمرر من خلالهما النصوص المدروسة كشفها عن علاقتها بالقارئ والناقد ومفهومها الخاص "للروائية" وتصورها لما ينبغي أن تكون عليه أو ما هي عليه، عناصرها البنائية.

*يتمثل الأفق الأول في قطع انسيابية السرد وتدفق الأحداث بوقفات تأملية أو نظرية تداخل المحكى وتتعاقب معه تلتبس به في بعض النصوص وتطفو على سطحه في نصوص أخرى. وهذا الأفق هو ما سنسميه بخطاب المحايثة وفيه تحاور الرواية ذاتها وتكشف أساسها البنائي وتعارض سوابقها الروائية، تارة بتدخلات من المؤلف سافرة يربك بها سير الأحداث ليكشف أسرار صنعته الروائية أو تصوره الخاص لهذه الصنعة، وتارة بتمكين إحدى شخصيات الرواية من تولي هذه المهمة. وأخرى باستدعاء القارئ عاديا كان أو ناقدا للعب دوره في بناء الرواة أو كشف بعض أسرارها.

*فيما يتمثل الأفق الثاني فيما سنسميه خطاب الهوامش. وذلك لأن هذه الوقفات فيه لا تداخل النص. كما في الأفق الأول، وإنما تبقى واضحة التميز من جهة لارتباطها في بعض النصوص بشخص المؤلف ومن جهة أخرى لورودها في الهوامش.

وفي كلا الأفقين تخرق النصوص الروائية المدروسة صرامة الحدود بين حقلين عادة ما يكون لكل منهما أدواته ومفاهيمه التي تخصه ولا تتداول في غيره. ذينك هما حقل النقد وحقل

الإبداع اللذين سنقف على العلاقة بينهما وحدود هذه العلاقة في وقفة أولى نوطئ بها تناولنا لمضمون الأفقين السالفين وذلك كالتالي:

I-1-إلغاء الحدود بين الإبداع والنقد في النص الروائي:

لقد دشنت النصوص الروائية العربية المعاصرة دخولها إلى الحداثة بالثورة على كل أشكال الكتابة التقليدية وعلى القداسة والحرمة التي كانت تسيج نصوص هذه الروائية وتقدمها غفلا من أي تعليقات محايثة فكل ما يسمح به، في هذه الصدد، من تعليقات لا ينبغي أن يلابس النص الإبداعي في متنه لأن ذلك يدل في نظرهم، على أن النص لم يحقق مقروئيته وبالتالي لم يصل إلى القارئ الذي من أجله وجد و إلا لما لجأ إلى ذلك الأسلوب. وإنما يبقى من حق النقد وحده أن يتكلم عن الأدب ويفكر فيه ويوضح مستغلقاته ويؤولها.

فالأدب -كما يقول بارت- "لم يكن يفكر أبدا في نفسه (...) بحيث يكون في آن واحد مصدرا للرؤية وموضوعا مرئيا كان يتكلم دون أن يكلم نفسه"[1].

وفي ظل الرواية المعاصرة التي دشنت "عصر الشك" في كافة أساليب الكتابة التقليدية وناهضت تلك القداسة التي كان يتمتع بها النص التقليدي في نظر المبدع والمتلقي على السواء "بدأ الأدب يعي كيانه المزدوج. أي كونه موضوعا ورؤية لهذا الموضوع خطابا، وخطابا عن هذا الخطاب، أدبا – موضوعا، وميتا- أدب"[2] وانطلاقا من هذا الوعي استعمل كثير من النماذج الحداثية التأمل في ذاته، من داخل النص، تقنية سردية ينزاح بها عن "مجتر" الرواية التقليدية، و"مقدسها" بحثا عن أفق جديد للرواية، وتجاوزا للبنية التقليدية وتأكيدا على أن "لغة المبدع ليست لغة مؤسسة فحسب، ولكنها أيضا لغة كاشفة عن أسرار الإبداع بحيث يمكن أن يقال، بنوع من المبالغة، إن الإبداع الحقيقي، في مرحلة تكونه، يحاور ذاته ويفضي بفضي ببعض أسراره، وكأنه لا يمكن لغير الأدب الحق أن يتحدث عن الأدب"[3] وقد اشتغلت نماذج روائية عربية في إطار مشروعها التجديدي، على هذه التقنية وزاولت بموازاة اشتغالها الإبداعي اشتغالا نقديا يلابس خطابها ويتأمله يولد لحظة ميلاده وينتج عنه داحضة بهذه الممارسة كلما يروج حول صرامة الحدود بين الحقلين، مما يجعلنا نلاحظ نمطين خطابيين بارزين تعتمدهما هذه النصوص في إقضائها المحايث هذا يتمثلان في:

1- نمط تأتي فيه هذه التدخلات في شكل مفارق لعناصر المحكي البنيوية بحيث تبدو كما لو كانت تتم خارج هذا المحكي ومقحمة فيه، ترصعه كبروزات يمكن الاستغناء عنها دونما

---

[1] Roland Barthes: Littérature et meta-langage in Et ses critiques edition Senil call, Paris 1964, p.106

[2] Bartges Ibid.p.106

[3] أحمد اليابوري: النقد العربي المعاصر، أو هام الحدود وحدود الأوهام. الوحدة، عدد49 أكتوبر 1988، ص:6.

إضرار بالسير الطبيعي للأحداث، ترتبط بالمؤلف، حينما يظهر كسلطة إنتاجية خارجية، أكثر مما ترتبط بإحدى الشخصيات الداخلية للمحكي أو تتعالق بأي مكون آخر من مكونات هذا المحكي، فيكون وجودها، إذ ذاك مشروطا بالمؤلف واقتحاماته للنص الإبداعي. ويمكن أن نمثل لهذا النمط بروايتي يوسف القعيد "الحرب في بر مصر" و "يحدث في مصر الآن" على تفاوت في ذلك كما سنبرز لاحقا. كما يمكن أن نمثل له أيضا ببعض مقاطع رواية "شكاوي المصري الفصيح" ليوسف القعيد وكذلك رواية "الديناصور الأخير" لفاضل العزاوي.

2- نمط تنتج فيه بعض النصوص خطابا نقديا يلتبس بخطابها التخييلي ولا يتميز عنه، عكس النمط السابق الذي يعطل الجهاز السردي بفعل تدخلات المؤلف واقتحاماته المتكررة، يندرج في السياق العام للسرد مشكلا وحدة من وحداته البنائية، ذات وظيفة كما الوحدات الأخرى، وذلك حينما تقدم هذه النصوص حديثها عن الروائي (Le Romanesque) بمعزل عن اشتغاله السردي. بل إن سرد هذه الرواية لحدث ما، يكون مناسبة لإنتاج خطاب حول طريقة سردها لهذا الحدث. وفي الوقت الذي تقدم فيه زمنها أو فضاءها أو شخصياتها تنظر لهذا التقديم. ويمكن أن نذكر أمثلة هذا النمط "وردة للوقت المغربي" لأحمد المديني و "رحيل البحر" لمحمد عز الدين التازي و"شكاوي المصري الفصيح" ليوسف القعيد و"عالم بلا خرائط" لجبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف.

ويعتبر رشيد بنحدو أن أخصب لحظة من لحظات التنظير النقدي هي تلك التي تتخلل الإنتاج النصي فيها تأملات نقدية، فتصبح الكتابة قراءة للكتابة والممارسة تنظيرا للممارسة. وذلك إذا ما قارنا هذه اللحظة بلحظتين أخريين يزاول فيهما التفكير النقدي والنظري عمله على النص الروائي، تأتي أولاهما قبل فعل الإنتاج والثانية بعده[1] وتكتسب هذه اللحظة "خصوبتها" من التوسلات الفنية التي تستخدمها في إفضائها النقدي المحايث، حين يرتمي مؤلفها في أحضان القارئ سواء أكان هذا القارئ عاديا تتم استشارته في المسار الذي ينبغي أن تتخذه الأحداث، أو ناقدا ينبغي أن يقوم النص قبل إخراجه، يستحثه للعب دور ما إلى جانبه في "خلق الرواية" أو حين يتدخل هذا المؤلف بنفسه ليكشف تصوره الخاص للكتابة الروائية ويجادل فيه النقاد إلى ما هنالك من التوسلات الفنية التي تعطينا بعض أعمال يوسف القعيد نموذجا فصيحا لاستخدامها في كشف أسرارها البنائية وأسئلتها التنظيرية. والتي بمتابعتها نتبين أن تجربة الكتابة الروائية عند يوسف القعيد ليست فعلا أصم يقدم نفسه إلى القارئ بتلقائية ودونما مساءلة أو تبرير "لأفعاله" السردية، بل إنها أعمال يتقدم الشكل البنائي فيها، وكذا المضمون باعتباره موضوعا للتأمل

---

[1] رشيد بنحدو: حين تفكر الرواية في الروائي، الفكر العربي المعاصر، العددان 66-67 سنة 1989، ص:31.

ومناسبة للارتداد على الذات مما يجعلنا نزعم أنها، وهي تفعل ذلك، إنما تلغي أي حد بين النقد والإبداع. وتؤكد على دحض وهم طالما حكم المفاهيم السائدة حول طبيعة العلاقة بين النقد والإبداع باعتبارهما ممارستين تتمرس إحداهما على الأخرى وتليها في الوجود (النقد). وهو الوهم الذي ينفيه أن المبدع في هذه الأعمال هو "أول ناقد لعمله، يقف وقفة جدالية من الإبداع السابق له، والسائد في عصره بما في ذلك إبداعه بصفة شعورية أو لا شعورية ليؤسس على أنقاضه قيما جديدة"[1] من خلال ممارسة نقدية مصاحبة تؤكد على أن للنقد والتنظير مكانا آخر هو داخل النص لا بعده وأن هاتين الفاعليتين لم تعودا ممارستين تالتبين للنص بل أصبحتا تتداخلان مع الممارسة الإبداعية وتتآنيان معها مما يخلف أثرا على الحدود بين النقد والإبداع ويزيل كل الفواصل بينهما.

وقد استطاعت نصوص القعيد فعلا أن تؤكد إمكانية التداخل هذه، ,أن النقد يمكن أن يولد في نفس لحظة ميلاد الإبداع، وأنه يمكن أن يلابس الإبداع ويسايره، وأن الرواية يمكن أن تظل كذلك رغم أن اهتمامها الأول ليس تقديم الأحداث بل الكيفية التي تقدم بها.

فإلى أي حد توفقت في ذلك، وما هي التوسلات التي اعتمدتها لتحقيقه. أو بعبارة أخرى كيف استطاعت نصوص القعيد أن تبني حكايتها بموازاة، وفي بعض الأحيان، يتداخل، مع هذه الوقفات التأملية -التنظيرية؟ وكيف واءمت بين هذه الوقفات وبين انسيابية السرد وضرورات الحكاية وتكوين العالم التخيلي، التي تتعارض عادة مع هذه الوقفات التأملية؟

وللإجابة على هذين السؤالين وغيرهما سنتكئ على الأفقين اللذين أشرنا سابقا إلى أننا سنعتمدهما أساسا لتتبعنا لهذه الفاعلية في أعمال القعيد، وكشفنا لمختلف تجلياتها ذينك هما:

I-2-خطاب المحاثية

ونقصد به، كما أشرنا إلى ذلك سابقا، تلك التأملات النقدية التي تضاعف النص الروائي وترصع كل مفاصله وفقراته، والتي تناقش بها النصوص محكيها الروائي وبناها التشكيلية وموقفها/ مواقفها النقدية معتمدة لتلك المناقشة وذلك الكشف استدعاء القارئ والارتقائية إلى درجة الكاتب، أو مساجلة النقاد والاستماع إلى آرائهم لمعارضتها أو الأخذ بها. أو تقنية التدخلات السافرة التي يبيح المؤلف لنفسه فيها مباشرة الحديث عن عمله. إلى ما غير ذلك من التوسلات العديدة التي سنقتصر منها في هذا المقام على توسلين رئيسين هما:

I-2-أ- استدعاء القارئ وتقنية التداخلات الساخرة. تكشف قراءة بعض أعمال يوسف القعيد الأهمية البالغة التي توليها هذه الأعمال للقارئ وإعطائها إياه دورا بارزا في تأسيس كتابتها وتنظيمها، لا فقط باعتباره قارئا ضمنيا يمثل بالنسبة إلى الكاتب شريكا صامتا في

---

[1] أحمد اليابوري مرجع سبق ذكره، ص:5.

صناعة للنص وترتيب أفكاره وأولوياته، وإنما ككاتب "ترتسم صورتـــه)... كسلطة إنتاجية (رمزية) يعترف بها المؤلف نفسه، بل يدعوها إلى التعاون مع سلطته الخاصة (الضمنية) من أجل إنتاج رواية"[1] وفي بعض الأحيان من أجل تلقيها.

ولا يخفى أي نص من نصوص القعيد هذا الاهتمام بالقارئ بل إن بعضها يصدح به في أول فقرة من فقراته، ويرصع به بعضها الآخر كل فقراته.

فنحن حينما نتأمل "يحدث في مصر الآن" فإننا نجدها تفاجئنا، على غير ما عهدنا، في جل الروايات العربية، بدعوة القارئ مباشرة إلى الدخول في عملية إنتاج نص حول ما "يحدث في مصر الآن" إلى جانب المؤلف، وذلك بقول السارد "بمجرد أن تقع عيناك على أول هذا السطر وحتى تصل إلى كلمات النهاية في ذيل الصفحة الأخيرة، تكون قد قامت بيننا علاقة تدور حول رواية نقوم بخلقها معاً، عما يحدث في مصر الآن" (الرواية ص:19).

وفي سبيل مشاركة القارئ وكسب ثقته تعمد إلى طمأنته، من حين لآخر، بأنها تعرف ما يتطلبه هذا السعي من تنازلات وشفافية، فتلزم نفسها بكل مقتضيات التشارك وتبسط أمامه كل خططها السردية، مهما تعارض ذلك مع أصول الكتابة عند نوع من الروائيين ستتنازل مختارة عن اقتفاء سبيلهم في هذا النحو، وتدخل مباشرة في "الانحكاء" تجنبا لكل مقدمة تسويفية – تشويقية، مسلمة القارئ أهم أسلحتها (الرواية25). حتى يسير معها بوضوح وثقة. مذكرة إياه "قلت إننا نخلق رواية. ما من رواية إلا ولها بداية ولكني في الصفحات البيضاء المخصصة للمقدمة أو المفتتح بلغة المجددين من قصاصي زماننا. سأبدأ روايتي على الفور.

وببدايتها أقول..." (الرواية ص19).

وهكذا تتخذ "يحدث في مصر الآن" القارئ ذريعة لكشف موقفها من الكتابات الروائية السائدة ولفضح ممارسات الروائيين في الكتابة. ولتنمية سير أحداثها. مؤكدة من خلال ذلك كله على وعيها لشروط تشكلها. فتصف مقدمتها، مثلا، "بالعادية"، ولذلك فقد كان ينبغي، حتى تضمن قراءتها، وتستجيب للأذواق التي صاغها "تجار الرواية في زماننا"، ولكي لا تكون مقدمتها عادية، أن تخفي كافة أسرار تشكلها، وتنقل القارئ في صمت، إلى عالم مليء بالتوتر والترقب، كما تفعل أغلب الروايات، ولأن "أصول الحرفة – كما يقول السارد– كانت تفرض علي أن أخفي نبأ الوفاة. من المثير أن أحكي عن اختفاء العامل الزراعي ليلا ونبدأ مع الضابط مغامرات البحث عنه في كل مكان، ثم نكتشف في النهاية أنه مات" (ص26). ولكنها، بوعي تام، تعدل عن اللجوء إلي ذلك، وتتجنب ما تسميه "أسلحة كتاب الرواية القديمة والحديثة" وتؤسس أسلوبها

---

[1] رشيد بنحدو: حين تفكر الرواية في الروائي: مرجع مذكور، ص:33.

الكتابي الخاص، الذي ترتضيه لنفسها وتكشف عنه أثناء كتابتها لنفسها على غير مثال مسبق ولا نموذج يحتذي.

كما أنها وهي تعلن رفضها لأساليب كتابة الرواية في التشويق وتسويف القارئ واختزان المفاجأة إلى ما قبل النهاية، تتخذ موقفا واضحا من نمط من الكتابة الروائية، غاية الأدب فيه ووظيفته الكبرى هي تحقيق المتعة العابرة للقراء، وضمان رضاهم. وتسخر من أساليب كتابة الرواية، سواء ما تعلق منها بالمفتتح أو بكلمات الختام، أو ما تعلق منها بعادات الروائيين في القول: على نحو ما نجد مثلا في: "وكما يكتب كبار الروائيين أقول: إن الصدفة وحدها هي التي صنعت لقائي بزوجة الدبيش" (الرواية ص:87) لتبرز من خلال هذا الأسلوب الساخر، من جهة، موقفها من بعض القضايا الروائية، ومن جهة أخرى لتجعل السرد يتناسل ويتقدم نحو نهايته. وضمن هذا التقدم والتناسل يعلن المؤلف مواقفه، للقارئ بكل شفافية، من الكتابة الروائية، ومن داخل هذه المواقف والتدخلات تتفجر الأحداث وتتتابع لنقرأ مثلا "اقتربنا من نهاية الرواية، وهكذا نصل إلى كلمة النهاية التي لم تكن سعيدة أبدا ولكن ماذا بعد؟ هناك حكاية لم تنته بعد، تمت الفصول قبل الأخيرة على النحو التالي..." (165) فيواصل السرد تناميه بعد أن أوهمنا بأننا وصلنا إلى الكلمة الأخيرة التي لم تعد بعدها إلا نقطة النهاية. لكن الرواية كما يبدو لم تنته ولا تمثل هذه الكلمات علامة على النهاية، بل إنها تواصل نموها وتفكيرها في ذاتها "بطريقة نرجسية... حيث ينصب المؤلف في زاوية من النص مرآة متقعرة تنعكس عليها صورة الرواية مصغرة وهي تتخلق"[1].

ويناوب (السرد) التنظير ويزامنه كما في المقطع التالي: "عندما بدأت ديوك الفجر تؤذن مات العامل الزراعي في المستشفى... قال (الضابط) إنه سيتصرف في الأمر فورا.

أعد نشرة تبليغ عن هروب متهم رهن التحقيق من السجن..." ودون أي سابق إنذار يتوقف ليقتحم المؤلف النسيج النصي بغية تعرية مالا تجيز قوانين الصنعة الروائية تعريته "وبذلك يكون الضابط الشاب قد أهدانا مشكورا أحد أسلحة الرواية"(26) ورغم أن المؤلف يعي أنه بهذه التدخلات يخالف أعرافا روائية مكينة فإنه يستمر فيها ويلاعب فضول القارئ ويعري له ميكانيزمات تشكل النص، ويستجيب لأفق انتظاره بدل تأجيله وينمي الأحداث كما في: "وستخرج التساؤلات من عين القارئ كيف تم؟ من أجل الإجابة عن كيف هذه، نبدأ فصولا جديدة مضمونة القراءة، ولكني أفشيت أسراري وكشفت خططي. ومع هذا لا أطلب منك نسيان وفاة العامل الزراعي بل سأذكرك بها كلما تقدمنا خطوة في الرواية"(27).

---

[1] رشيد بنحدو: حين تفكر الرواية في الروائي: مرجع مذكور ص:33.

وهكذا نجد أن نص "يحدث في مصر الآن" إلى جانب اهتمامه بتلبية فضول القارئ والاستجابة لدواعي القراءة، يحرص على تذكير هذا القارئ كل مرة بدوره في عملية الخلق وجعل النص يتخلق أمام عينيه بكل شفافية ووضوح، بعيدا عن كل الأسرار أو أي إملاء شخصي منه، وهو ما يظهر في: " في استطاعتي أن أجلس الساعات الطوال، أحكي لكم عن الدبيش... ولكن هذا... قد يشكل قصصا خارجة عن سياق الرواية الأساسية. وقد يعطل الحدث الرئيسي ويصيبه بترهل وعجز عن التطور. وفي هذه الحالة لا أضمن متابعتكم للرواية التي نقوم بخلقها معا، الآن علينا أن نستمر، نكمل قصة الدبيش... لن أتوقف لأحكي قصة حياته..." (الرواية 101-102).

ولا تتوقف علاقة المؤلف بالقارئ في "يحدث في مصر الآن" عند مجرد دفع هذا الأخير إلى المشاركة في عملية الخلق واستشارته في المسار الذي ينبغي أن تأخذه أحداث الرواية التي يخلقانها معا. بل يتجاوز ذلك إلى احتمال ما قد يتخذه هذا القارئ من مواقف من إنتاج هذا النص لذلك يظهر المؤلف بمظهر المتشبث بالقارئ يعفيه ويكلفه ببعض ما عليه القيام به من واجب لنجد في هذا السياق" سأزعجك بسؤال لم أستطع العثور على إجابة له: ... قلت إنني لم أستطع الإجابة على السؤال الحاد والمدبب ولا أعتقد أنك قد تستطيع حتى مجرد التفكير في الإجابة. فهذا قد يعكر عليك صفو الحياة. ولأنك جلست لقراءة روايتي بقصد الإمتاع والمؤانسة أو الهروب من أحباطات الواقع اليومي لن أثقل عليك بالكثير من الأسئلة أعرف أنها ليست لها أية إجابات في ذهنك أو في الحياة..." (170) ورغم ذلك فإنه لا يجد بدا من مواجهته بأسئلة "ساذجة وبريئة" يطلب من سلطته كقارئ -مؤلف- ناقد - أن تتضافر مع سلطته الخاصة لتجيب عليها، دون أي استشارة لاستعداده للإجابة عليها بل رغم علمه عدم استعداد هذا القارئ الشريك للإجابة على مثل هذه الأسئلة.

وهكذا يمارس المؤلف بكل "تكتاتورية" حقوقه كمؤلف. فيحول "الصفحة البيضاء في ذيل الرواية... إلى ميدان لعلامات الاستفهام عن بقية الأحداث" ويستبق ما قد يتخذه القراء من مواقف "المناضلون من القراء سيندمون على أنهم أعطوا كل هذا الوقت للرجعية لكي تنصب لهم فخاخ الكلمات والمواقف ربما توقف البعض منهم عند منتصف الرواية رافضا الانهزامية والتشاؤم الذي ملأ اسطرها" (174).

وعلى هذا النحو يكشف المؤلف أسرار حرفته وفنه ويطرح "كل" الأسئلة المحتملة التي قد تواجهه بها سلطة القراءة سواء أكانت هذه القراءة نقدية أو عادية... ويحاكم نفسه قبل أن

تحاكمه أي سلطة أخرى ملمحا إلى أنه أدرى بما "قد يبدون من ملاحظات ومآخذ... بحكم إدراكه لأسرار مهنته وبحكم كونه مل قراءة مصطلحاتهم، وأحكامهم الجاهزة"[1].

ورغم حرص "يحدث في مصر الآن" على إقناعنا بأن القارئ فيها ليس سلطة مجردة لا تملك أي دور في بناء الأحداث بل إن له سلطة فعلية ترقى إلى سلطة المؤلف نفسه؛ فإنها لم تلبث في خاتمتها أن كشفت لنا منزلة هذا القارئ الفعلية، والتي تتمثل في أنه لا يعدو أن يكون كائنا خارجيا كما هي وضعيته الطبيعية، بل إن وجوده من أصله مشكوك فيه، أحرى أن يكون صانعا للنص أو صنو المؤلف ويتبين ذلك من قول المؤلف "العلاقة مفقودة بيننا وأنا أشك في وجودك أساسا"(172).

لذلك فإن تقنية استدعاء القارئ التي اعتمدتها هذه الرواية والتلويح به كمنتج للنص لا مجرد مستهلك هي مجرد خدعة ذكية يعتمدها المؤلف لتمرير آرائه النقدية وتنمية أحداث رواياته، بأسلوب بديل للأساليب التشويقية الاعتيادية، ولكسر أطواق الحرمة والقداسة عن النصوص الإبداعية على نحو ما نجد في روايات أخرى ليوسف القعيد يمكن أن نذكر منها "الحرب في بر مصر" التي تفسح مكانا رحبا للقارئ وتعطيه دورا فاعلا في سير أحدثها.

غير أن القارئ في هذه الرواية لا يحضر كمشارك يصنع الأحداث ويوجه السرد بل كمستشار لا يقدم السارد على أي لحظة سردية دون استشارته وأخذ رأيه فيها.

وهكذا نقرأ في هذه الرواية خطابا موجها إلى القارئ، رغم أن الرواية أخفت الميثاق الذي سيربطها به، عكس "يحدث في مصر الآن"، يشركه في أحداث الرواية على نحو "ولكي نستمر بوضوح..." و"لكي تقدر شعوري بالضبط..." قد تغضب مني ...و "وقد تتساءل" (ص13-14) فيرصع السراد، كل على طريقته، جسد النص، ويتدخلون بخطاب إلى سلطة أخرى، لم يعلنوا عنها في كثير من الأحيان، تتلقى القصة وتشارك فيها بطريقة صامتة يعرف السارد ما تريده من الأحداث والمهم عندها تقديمه وأولويات التلقي كما في "أعرف أن رغبتكم الأولى هي معرفة ما تم في أمر ابن العمدة، أعتذر لكم فقد أدخلتكم في أمور ربما لا تهمكم..."(37). أو "أطلب عذركم، أعرف أن هذا هو أهم ما تطلبونه مني، ولكني لن أحكيه مهما تكن الظروف... قد تغضبون مني وتضربون كفا بكف، وتقولون إني ضحكت عليكم، حكيت ما أود حكايته، وعند الجزء الهام هربت منكم. ما حدث بيني وبين مصري... ليس سرا أعرفوه بأي وسيلة كانت ولكنكم لن تعرفوه مني..." (77).

وينطلع كل سارد من سراد هذه الرواية إلى القارئ، يطلب منه أن يصبر عليه لأنه يبحث عن الطريقة الملائمة لحكي جزئه من الحكاية حتى يضمن متابعته، وقراءة ما يكتبه، لذلك

---

[1] سيد حامد النساج: في الضهرية قتلوك يا ابن الفقراء: مرجع مذكور ص:144.

يسعى كل سارد إلى إيجاد الانسجام المنطقي فيما يكتبه، وإلى سد الثغرات التي يمكن أن تصرف القارئ عن القراءة له، وذلك كما في "لابد من التوقف أمام نقطة هامة... لكي نستمر بوضوح" (13). "نسيت أن أخبركم أن الضابط بلدياتي طلع في التطهير وأنا أحلت على المعاش..."(35). "قبل الاستطراد في الحكاية، هناك أمور لابد من الكلام بها وتسجيلها في أوراقي"(93). فيستدرك السراد ما فاتهم من القصة أو ما تجاوزوه ليدللوا بهذا الاستدراك على حرصهم على متابعة القارئ التامة لكل تطورات الأحداث، وعلى لعب دوره في عملية بناء النص كما أن الرواية، شأن سابقتها، تعتمد مثل هذه الوقفات التوضيحية التي تتوجه فيها إلى القارئ- القراء من أجل التشويق حين تنبهنا إلى أحداث مازالت لم تقع حتى ننتظرها، فتربطنا بذلك بما سيأتي وتؤجل فضولنا الذي أذكته بأقوال من قبيل "تفاصيل الرحلة وما تم هناك سيحكيه لكم حضرة الضابط في الفصل القادم" (108) و"وبعد للتطورات التي ستعرفونها فيما بعد..."(109). فيدلل كل سارد بمثل هذه الأقوال على معرفته بتفاصيل كل ما يجرى في الرواية وما عليه أو على غيره أن يحكيه كما في "اعتقد أن العمدة قد حكى لكم من قبل حكاية فصلى عن التدريس وإحالتي إلى المعاش سأشكره لأنه أعفاني من هذه المهمة الصعبة" (33) أو "اعتقد أن دوري في الرواية قد حان"(53).

كما تحيل في مواطن منها على أحداث مضت وذلك على سبيل التذكير والتدليل على "العلم بكل شيء" الذي يميز رواتها. وذلك كما في " لن ألخص ما قالوه سبق لكم أن قرأتم ذلك بالتفصيل في الفصول السابقة من هذه الرواية، أعتقد أن مجرد الإشارة إلى ما قالوه يصبح نوعا من التكرار والإعادة، وهو ما ترفضه الرواية التي تتعامل مع قارئ قلق لا يجد وقتا للقراءة"(138) فتكشف الرواية بذلك موقفا انتقاديا من الواقع الذي لا يترك للقارئ نفسا يتحمل فيه الاستطرادات. وهذا ما يعيه أغلب السراد الذين يبدون في هذه الرواية خائفين من أعراض القارئ عن القراءة لهم، فيجتهدون أيما اجتهاد في اجتذابه وشده بأي وسيلة: "خوفي ضخم من انصرافكم عن قراءة فصلى، خاصة أن ما سأحكيه لن يتعدى مشهدا واحدا قصيرا وللحقيقة فهو مشهد مقبض وحزين... فهل تقبلون على حكايتي".

أكمل الحكاية خوفا من تسرب الملل إلى نفوسكم فتنصرفون عن القراءة وبذلك تصبح الرواية مهددة بالموت"(37).

وهكذا تكشف "الحرب في بر مصر" أثناء "انكتابها"، بعض أسس اهتمامها بالقراءة، والقراء، الذين تشدد على دورهم وتفسح لهم مكانة بارزة في أساسها الإيجادي وتعول على أدوارهم في بعث الروح في الحروف الخرساء، ونقلها من طابع الجمود إلى طابع أكثر حركية وفعلا.

وعلى غرار اهتمام هذين العملين بالقارئ واستدعائهما له لإشراكه في عملية انتاجهما أو تلقيهما؛ تهتم ثلاثية "شكاوى المصري الفصيح"، بالقارئ وتجعل منه قطب رحاها تدور حوله كل أحداثها وتستدعيه في إطار مشغلها المتمثل في كشف أسرارها الروائية.

وتمرر هذه الرواية مساءلتها لمكوناتها البنائية وعناصرها الروائية بالاعتناء بالقارئ في إطار "لعبة" بين الكاتب الذي يتجلى كمؤلف سارد وبين القارئ "الضمني" الذي يتخيله النص ويكشف أمامه لعبة الكتابة، فنجد، في هذا الإطار، أن أهم المراحل التي تؤرق المؤلف بعد الانتهاء من كتابة عمله، هي مرحلة النشر حتى "تصل هذه الكلمات لمن كتبت لهم، من أجلهم وعنهم، لمن تعطيهم صفحاتها حق الكلام [لذلك] لابد من نشر الرواية حتى لو تم هذا على حساب لقمة العيش نفسها" (شكاوى المصري الفصيح ص12).

لكن المؤلف رغم أنه يبدو مدفوعا بهذا الهاجس يصطدم بالسؤال العنيد "لنفرض أنها نشرت، من يقرأ الروايات في أيامنا" (الرواية12). فالجهل الذي يعم البلاد والغرق في أمواج المشاكل التي لا تترك للإنسان وقتا للقراءة والاعتماد على الإعلام المرئي والمسموع من أجل التثقيف كلها أمور تجعل المؤلف يبادئ "بالبحث عن قارئ من بين أربعين مليون مواطن"(36) يشع ضوء عينيه "على الأحرف الصماء فتنطقها. عين تغمس نفسها في الخطوط الميتة فتحركها مانحة الأبطال والناس والحكايات والمواقف فرصة التعبير عن أنفسهم" (36-37). وذلك لأن القراءة في نظر المؤلف تمثل هما بحجم الكتابة؛ فكما أن الكتابة... لحظة تحقيق لذات الإنسان...[فإن] قراءة ما كتبه المؤلف ربما فاقت الكتابة نفسها، إنها اللحظة التي يعثر فيها المؤلف على حقيقة ذاته وحجمها ومدى تأثير ما"(36).

واستنادا على هذا "المعتقد" يبدأ المؤلف رحلة البحث بكل وسائله عن قراء يقرأون عمله سواء أكان هؤلاء قراء عاديين أو نقا-ا.

وهكذا يعتمد هذا النص القارئ كأهم استراتيجية يمرر من خلالها خطابه النقدي المحايث، وكشفه لبنى هذا الخطاب الـ ـية الداخلية، كما سنقف على ذلك في مقام لاحق.

كما أن المؤلف ـه لا ينى يوجه إليه الحديث ويضعه في الاعتبار يكاشفه بكل أسرار النص التشكيلية ـ ـاريعه في التأليف، وذلك في إطار سعيه إلى إنتاج نص هو زبدة تضافر مجهودا- ـ ـدة منها "المؤلف والناقد وعامل المطبعة والناشر والموزع والقارئ"(69) ولا يكلفنا ـ ـي هذه الرواية عن أمثلة لما ذهبنا إليه كبير عناء، ذلك أننا في كل مفاصلها نجد المؤلف يمتطي النص، وقد تخلص من كل الأقنعة ليوجه السرد وينظم فصول الرواية ويلاعب فضول القارئ بالاعتذار تارة والتعهد له بأن فعلا كهذا لن يتكرر أو يطلب منه الصبر على مثل هذه الاستطرادات، وأنها إنما وجدت لأن المقام اقتضاها أو لأن ظروفا خارجية فرضتها.

ويتواتر مثل هذه التدخلات السافرة من المؤلف، وهذا الخطاب إلى القارئ في مكانين أساسين من الرواية:

- عندما يحاول الكاتب التخلص من الفصل ينبه القارئ إلى ذلك ويشير إلى بعض ما سيعالجه في الفصل القادم، وفي بعض الحالات يشير إلى موطن نهاية القصة التي طال الفصل دون اكتمالها، إذا لم تكن هي ما يلي مباشرة، وذلك بتعيين وتحديد مكان استرسالها.

- عندما يبدأ الفصل فإن المؤلف غالبا ما يوطئ لهذا الفصل بكلمات تدخل إليه وتأخذ بيد القارئ إلى أحداث هذا الفصل بتبصر ووعي، وقد تكون هذه المداخل تلخيصا لما سبق لربطه باللاحق.

ويمكن أن نذكر بهذا الصدد الأمثلة التالية التي تكشف من جهة مدى اهتمام المؤلف بالقارئ في هذه الرواية ومن جهة أخرى كيف أن هذا المؤلف في استدعائه القارئ إنما يتخذه ذريعة يتستر بها على تدخلاته السافرة، كما في:

*"بدأت الرواية هكذا، كان سهلا على المؤلف كتابة الجملة المعروفة والمدونة أعلاه ولكن بعد كلمة هكذا بدأت متاعبه. لأن بعد هذه الكلمة كان على المؤلف الأصلي أن ينقب في عقل المؤلف الداخلي ليعثر على النقطة التي بدأت بها الرواية فعلا، ولكن هذا الكلام ربما يبدو بعيدا عن الفصل الذي نحن بصدده الآن. فهذا الفصل مفروض فيه أن يجيب على سؤال واحد، كيف أصبحت حياة المقابر قضية عمر المؤلف؟"(27).

*"يعد المؤلف القارئ بأن يخصص جزء من هذا الفصل في مكان قادم للحديث عن العبقري وحكاية الوظيفة الثابتة" (116).

*"يعد المؤلف القارئ أن يكون هذا الاستطراد هو الأخير فعلا تليه الطريقة الثالثة والأخيرة لبدء هذه الرواية. وبعدها ننطلق جميعا إلى الرواية التي يسعد المؤلف لأبعد الحدود أن يكون القارئ قد طال شوقه إليها(171).

*"التحقيق مع العائلة بعد أحداث ميدان التحرير محطة هامة في الرواية وتقديم ما جرى في التحقيق يتطلب من المؤلف أن يقف وقفته الرابعة في الرواية. كانت الوقفة الأولى مع العائلة عند ما قدمها والثانية عند الرحلة من القبر والثالثة في الميدان والوقفة الرابعة أمام المحققين. لن يضحك المؤلف على القارئ ويقول له إنها ستكون الوقفة الأخيرة، فهناك وقفة أخرى في إحدى نهايات الرواية قد يسميها المؤلف "اجتماع الشمل" (744).

*"انتهت المقدمات منذ فترة، عدد الصفحات الذي يفصلنا عن المقدمة الثالثة والأخيرة ليس صغيرا. كل المقدمات كانت تلف وتدور حول العائلة وقرار كبيرها ببيع العائلة في ميدان عام - ثم توقفت الأحداث بعد هذا القرار. ويعترف المؤلف أنه لم يتقدم بعده خطوة واحدة وتلك مسألة يريد المؤلف أن يعالجها الآن"(235).

*"أما الزمان، فرغم أن المؤلف رفض ذكر الأحداث الضخمة التي مرت بالوطن، وتصادفت مع أحداث الرواية إلا أنه يعد القراء، أنه في فصل قادم سيحدد تاريخا يجري فيه الحدث الرئيسي للرواية، وهو يوم الزحف إلى ميدان التحرير، حيث تدور الأحداث كلها من حوله، وتحديد هذا اليوم بتاريخ معين لن يبعد كثيرا فهو بعد صفحات قليلة" (236).

*"المؤلف يريد تقديم الفصل بطريقة تتناسب مع أهميته، ولأن الحيرة طالت به، وفكر كثيرا وكتب الفصل أكثر من مرة، والمؤلف يحاول الوصول إلى أنسب طريقة يقدم بها الفعل العصيب.

سيكون المؤلف ديمقراطيا، تمشيا مع عصر الحريات والديمقراطية العظيمة في البلاد كلها وسيشرك معه القراء وأبطال الرواية في الطريقة التي يقدم بها المشهد"(576).

*"ابتعدنا عن الموقف الأساسي، ولكنه ابتعاد فرضته الظروف، سيعود المؤلف إلى الموقف العام. ولن يبتعد عنه بعد ذلك وهو يعترف أنه من ضمن العيوب التي تعاني منها الرواية هي الاستطرادات وترك بعض المواقف جريا وراء أخرى. ومع أدراك المؤلف لهذا العيب ومدى خطورته، فقد تكرر وإن كان يحاول عدم تكراره في الصفحات الباقية من الرواية"(594).

*"كان من المفروض أن تتصدر حكاية المؤلف مع دار النشر الرسمية، ما قيل عن النشر وهمومه ومتاعبه، ولكن لأن العجائب والغرائب السابقة كانت أكثر إثارة للدهشة، ولأننا نعيش أحد عصور الإثارة بلا حدود، فقد فضل المؤلف البدء بالأشياء البراقة واللامعة، والتي تضمن له متابعة القراء. وهذا ليس معناه أن المثيرات انتهت بالعكس هذا الفصل الذي نحن بصدده مليء بالتوابل والبهارات التي تضمن متابعة القارئ الذي أصبح التواطؤ معه أحد هموم كل من يكتب الكلمة الجادة في حياتنا"(667).

*"هذا هو الجزء الثالث والأخير من الرواية، ومن يعود إلى الغلاف يجد أن عنوانه هو: أرق الفقراء –كان الجزء الأول عنوانه نوم الأغنياء. والثاني المزاد. ويذكر المؤلف القارئ أن التقابل في العنوان بين الجزأين الأول والثالث، كان ينطلق من عبارة تقول إن مهمة الدولة في مصر أصبحت حماية نوم الأغنياء من أرق الفقراء، وهكذا دار فصل النوم الأول والأرق الأخير المستمر حول البيع في المزاد. المؤلف لا يفعل هذا من باب تقديم ملخص ما نشر على طريقة ما يحدث عند ما تنشر القصص مسلسلة، ولكنه يحاول وصل الخيط وربط الحاصل الآن بما سبقه من أحداث ولهذا يعود إلى آخر ما جرى في ميدان التحرير"(711).

وكلها أمثلة تدلل بما لا يدع مجالا للشك، على استباحة المؤلف لعالم النص وتخلصه من كافة الأقنعة التي كان يتوارى خلفها وإغراقه النص بمثل هذا البحر الفياض من التدخلات التي تتوجه إلى القارئ لتحقيق مقاصد جمالية عديدة.

حيث أنها بالنظر إلى حجم الرواية وتشتت أصوال عالمها الداخلي جاءت كما لو كانت تلعب دور البوصلة التي توجه القارئ في ليل هذه الأحداث الدهيم. وأن المؤلف إنما أوردها لإحساسه بأن الرواية لن تبلغ غايتها في المقروئية ولن تصل إلى القارئ في صيغتها هذه دون ما تدخل منه وإرشاد وتذكير.

لذلك فقد جاءت أغلب هذه التدخلات في صيغة خطاب موجه إلى القارئ بغية تنويره وإشراكه في مختلف مراحل بناء النص.

وبذلك تكون، من حيث لم تكن تريد، وسيلة لطعن قدرات القارئ في الصميم، حينما لم تخل سبيله إلى النص يكتشفه بنفسه، وبالطريقة التي يريد هو، كما تفعل عادة أغلب النصوص الروائية. وهذا ما يجعل الثقة التي يلوح بها هذا النص في أكثر من مكان منه، ولوح بها مثله نصي القعيد السابقين، تتلقى وتتقلص مصداقية الشفافية التي أوهم الكاتب القارئ بأنها الميثاق "المقدس" الذي يربط بينهما.

كما يكشف أن هذه الروايات، مهما بدت متشبثة بالقارئ، وراهنت، إن ضمنا أو تصريحا، على دوره في العملية الإيجازية، ومهما سعت إلى اقتلاع كل الحواجز "الوهمية" أو الستائر "المصنوعة" بينهما، لم تستطع أن تقنع هذا القارئ بصدق نيتها فيما تفعله أو تلوح به بل إنه بقي ، بالرغم من هذه التدخلات والاستعطافات، "يتصور دائما- أن الكاتب بهذه الحيل والألاعيب، إنما يخدعه ولا يصدقه ويتفنن في إيهامه والكذب عليه، حتى يدفعه إلى معايشة كل ما يقدمه وهو -مسبقا- مقتنع بهذا، ومن ثم يصبح التأكيد عليه مدعاة للسخرية من قبل القارئ الذي يدرك -واعيا- منذ البداية أنه أمام عمل مصنوع، مخلوق، وأن الصانع والخالق الماهر لا ينتظر منه عونا ولا مشاركة، بل يطلب منه أن يقبله كما هو"[1] ما دام لا يستطيع أن يغير خطط المؤلف المرسومة وبرنامجه الذي يرتضيه لكتابة عمله. إذ ذاك لم يعد له خيار وهو "أمام كتاب مطبوع، ورواية جاهزة، وعمل مكتمل (...) إلا أن ينشط عقله، ويهيئ عواطفه، وينقي فكره، ويصفو وجدانيا وذهنيا، كي يتلقى هذا العمل أو يتذوقه، ثم الاندماج فيه أو النفور منه"[2].

ومن هنا يكون أبرز دور يلعبه مثل ما وقفنا عليه من تدخلات في هذه النصوص هو ذلك الأثر الجمالي المتمثل في إيجاد حافز قرائي غير ما عهدناه من حوافز تشويقية- تسويفية مماطلة. وذلك أنها في علاقتها بالقارئ جاءت إما لتنظيم معرفته وترشده داخل عالم الأحداث أو لتقطع رتابة القراءة وتنامي الأحداث. وذلك بحقن فضول القارئ، من حين لآخر، بحقن-

---

[1] سيد حامد النساج: في الضهرية قتلوك يا ابن الفقراء: مرجع مذكور ص:144-145.

[2] نفسه، ص 145.

تدخلات تجدد دفق الاسترسال في القراءة عنده، وتبعث فيه نفسا جديدا وكأن هذه النصوص تشكك، بذلك، في وسائل التشويق الاعتيادية أو تتخوف من عدم وصول خطابها إلى القارئ.

وهكذا فإن هذه النصوص، وهي تتخذ القارئ مطية لكشف أسرارها البنائية ولتدخلات المؤلف، استطاعت أن تبرز تواجد خطابين متمايزين في نفس الآن، وفي نسيج واحد هما الخطاب الحكائي السردي الذي هو خطابها الخاص، وخطاب المؤلف الذي يظهر بمظهر نقدي ينعطف على ذلك الخطاب الحكائي.

كما استطاعت أن "تقيم... علاقة جديدة بين الكتابة والقراءة، انطلاقا من نسفها لتلك العلائق التي يحرص الخطاب المؤسسي على رعايتها بين العناصر الثلاثة المكونة للفعل الأدبي التواصلي، أي المؤلف، تلك السلطة التي تخلق، والقارئ الذي يقنع باستهلاك المادة المخلوقة، والكتاب أخيرا كتمثيل وتعبير عن خلق المؤلف"[1].

فالقارئ في بعضها ليس مجرد مستهلك يقنع باستهلاك المادة التي يخلقها المؤلف بل إنه مطالب بأن يكون مشاركا فاعلا يرقى فعله إلى مستوى فعل المؤلف نفسه.

والشخصيات في بعضها الآخر ليست دمي تتحرك بأمر من المؤلف وتخضع له، بل إنها هي المؤلف نفسه تخلفه في تحريك الأحداث وتنظيم السرد كما نجد مثلا في رواية "الحرب في بر مصر" التي تتنزل كل شخصية – سارد فيها، في الوقت الذي تحكي فيه دورها، منزلة المؤلف وتسد مسده، بل إنها بتوليها دورها في تقسيمة الأحداث في هذه الرواية تكون هي المؤلف الذي لا وجود له فيها كما نجد مثلا في قول إحدى الشخصيات "اعتقد أنني جانبت أصول الذوق واللياقة... لي العذر فلم أجد من يقدمني لكم، فليس لنا في هذه الرواية مؤلف يتولى كل هذه الأمور نيابة عنا لهذا علي القيام بتلك المهمة بنفسي" (ص82).

وبذلك يغيب في هذه الرواية ذلك "الإله الخفي" الذي يوجه الأحداث الروائية وينظمها دون أن يسمح للشخصيات بأكثر من الاستجابة لأوامره ومقرراته لتبسط بدلا منه سلطة السارد الشخصية الذي يتناوب مع غيره من الشخصيات السراد على حكي أجزاء القصة. وهذا ما مكن رواية "الحرب في بر مصر" من أن تبرز العلاقات المختلفة التي تربط هذه الشخصيات – السراد– المؤلفين بالمفاهيم المؤسسة للعمل الروائي وبالقارئ والناقد، وذلك عند ما لم تمايز بين السارد، والشخصية الروائية والمؤلف، كما فعلت ذلك روايات القعيد الأخرى، التي يظهر المؤلف فيها سلطة مهيمنة تتولى تنوير القارئ وتحريك الشخصيات وممارسة الانعطاف النقدي.

وهي الهيمنة التي مكنت المؤلف في روايتي "يحدث في مصر الآن" "وشكاوى المصري الفصيح" من اقتحام كل "الحصون المعهونة" في هاتين الروايتين والتواجد في أي مكان يبغي

---

[1] رشيد بنحدو: حين تفكر الرواية في الروائي: الفكر العربي المعاصر. مرجع مذكور، ص:42.

التواجد فيه كما كفل له أفقا رحبا يتحرك فيه دونما رقابة من سلطة القراءة التي كاشفها في كل لحظات الروايتين بأنه سيقدم "بالواضح" كل مكونات اللعبة السردية وخفاياها. على نحو ما سنبرزه الآن في وقفتنا الثانية مع المؤلف الذي يتخذ مساجلة النقاد مطية إلى خفايا النص وأسراره، ومناسبة لتوطيد علاقة القارئ بهذا النص وتعله للاقتحام وخرق حرمات النص كما كان شأنه في ما عرضناه آنفا...

I-2-ب-مساجلة النقاد وكشف بني المحكي الداخلية

وكما تتخذ بعض أعمال يوسف القعيد خطاب المحايثة مناسبة للارتقاء بالقارئ إلى درجة المؤلف وإشراكه في عملية الإنتاج الروائي، وذلك كتقنية تكشف من ورائها عن بعض تصورها الخاص لمكونات المحكي الروائي، تتخذ هذا الخطاب أيضا مناسبة لمجادلة النقاد وعرض آرائهم حول الكتابة الروائية وموقفها من هذه الآراء، مبرزة بذلك وعيها النقدي الذي تنشره على صفحاتها وفي تعاقب مع خطابها الحكائي، متخذة إلى ذلك توسلات عديدة تسهل هذا الانعطاف على الذات لكشف بني المحكي الداخلية يمكن أن نذكر من هذه الحيل والتوسلات إضافة إلى ما سبق:

-تدخلات من المؤلف سافرة ومباشرة تربك سير الأحداث وتقطع تناميها، يكشف بها هذا المؤلف عن تصوره الخاص للكتابة الروائية، ويجادل النقاد في تلقيهم أعماله.

-انتخاب هذا المؤلف لإحدى شخصياته الروائية يلبسها شخصية كاتب روائي يعاني بسبب عجزه عن كتابة نصوص ينوى كتابتها، أو يتحدث عن نصوص كتبها، وفي أثناء تلك المعاناة يسترشد هذا الكاتب بكافة الصوى ويقرع كل الأبواب باحثا عن ناقد يناقشه في أعماله أو يقرأها له حتى يستفيد من تقويمه في تذليل صعاب إنتاج نصه الروائي الذي يحلم به.

وتظهر هذه التوسلات في بعض أعمال القعيد بشكل بارز.

ففي رواية "يحدث في مصر الآن" تظهر هذه المساجلة بشكل بين في كل مفاصلها وخاصة في الفصل الأخير الذي ختم به الروائي هذا العمل ومحضه للتفكير حول الكتابة الروائية وهمومها، وعلاقة المؤلف بالقارئ والناقد وتكهنه بموقف النقد من عمله ووظيفة الأدب. وكأن ما أوردناه سابقا من تدخلات محايثة لم يقنع المؤلف وإنما أراد أن يتجاوز بها مجرد التناوب مع المحكي إلى مستوى آخر أكثر بروزا وتميزا، جاء في شكل فصل معنون بـ"بعض التساؤلات الساذجة والبريئة من المؤلف"(171) عرض فيه المؤلف لقصة الكتابة ومواقفه منها ومن النقد وذلك، في إطار سعيه إلى الخروج عن مؤامرة الصمت والإسكات التي تدبر لإخفاء ما حدث وما يحدث لكني، "رغم تسويد مئات الصفحات وتلطيخها بحبر زماننا الكاذب مازالت -كما يقول- أشعر بذنب المشاركة في الصمت طوال سنوات مضت، نحن الكتاب الذين نحول جثث المعدمين إلى سيارات وزجاجات الوسكي لا نقول الكثير" (172)، فيكشف إذ ذلك موقفا انتقاديا

من الكلمة المكتوبة وجدوائية هذه الكلمة، التي مهما فعلت فإنها ستبقى دائما عاجزة وإلى حد ما متنامرة، ومن الكتاب الذين يكتبون من أجل جلب المكاسب المادية ويحولون الفقراء إلى مصادر ثراء لهم.

وينمي أحداث روايته ويفسرها بنفس حجاجي يستدرك به ما يمكن أن يؤخذ عليه في معالجة موضوعه سابقا النقاد والقراء أيضا إلى كل هذه المآخذ ليبين وعيه بكل ما يدور لهم على بال، وأن ما أهملته روايته من أحداث، إنما لأنه لم يقع في أرض الواقع، ولذلك تم تجنبه، إذ "كان من السهل -كما يقول- أن أضيف إلى أبطال الرواية رجلا يكون كل مهمته أن يرفض المعونة ويحرض الآخرين على الرفض ويقاطع زيارة نيكسون... ولكن هذا لم يحدث في قريتي".

فتوهمنا هذه الثقة في تقديم الوقائع والدفاع عنها، التي تواجهنا الرواية بأن ما قدم هو ما وقع وأن لا مجال للخيال ولا لغير الواقعي في "يحدث في مصر الآن".

ويدعم هذه الثقة نص موقع من يوسف القعيد في آخر صفحات الرواية، يتخذ شكل تنبيه تقول كلماته "الأسماء والأشخاص والحوادث ليست من وحي الخيال، أي تشابه بينها وبين الواقع لم تخلقه قوانين الصدفة، بل هو تشابه مقصود"(183).

وكما يحاج المؤلف في المستنخ السابق سلطة نقدية ضمنية ويعرض رأيها في روايته، يعرض هذا المؤلف أيضا موقفه من عينات من النقاد موجودة في الساحة النقدية وذلك بأسلوب مستهزئ ساخر يكشفه قوله "وسيأتي ناقد أدبي، بعد سنوات شبابه في إحباط لا نهاية له يعمل صباحا موظفا في إحدى المؤسسات التي يصفها بالرجعية، وعندما يأتي المساء والليل يخفي حقائق الأشياء، ينقلب بقدرة قادر إلى يساري يتعاطى الثورة (...) قد يغير رأيه ويقرأ روايتي إن ترك له عصر الإعلام الذي ينغمس فيه حتى القاع وقتا للقراءة، سبب هذه القراءة المفاجئة تكون بتكلف من مقدمة برنامج حسناء يتكلم فيه الناقد الهمام عن الرواية نظير أجر سخي، وإن بخل بند الميزانية بالأجر ترك الأستديو في منتصف التسجيل، ولأنه لا بد من الاستفادة من كل شيء بأكثر من وجه سيكتب مقالا عن الرواية يتساءل فيه، وأين جماهير الفقراء؟ ولماذا أجهضت ثورتهم"(174).

وهكذا فإن المؤلف، أثناء كشفه في رواية "يحدث في مصر الآن" لآرائه حول الكتابة الروائية ومواقفه من النقاد يدخل في معارك وخصومات مع هؤلاء النقاد حول مواقفهم من أعمال وأسلوبهم في قراءتها، وهذا ما يمثل في نظر سيد حامد النساج زائدة فنية يمكن الاستغناء عنها كما أنه يمكن أن يورط المؤلف ويثير النقاد حوله، وذلك حين يقول هذا الناقد: "وهو هنا

يدخل نفسه طرفا في معارك نقدية قد لا تندلع أصلا فضلا عن أنه يثير بعض النقاد ضده، فيتخذوا من آرائه النقدية هذه مواقف قد تؤثر في تناولهم للرواية كعمل فني"[1].

لكن تقنية كشف بني المحكي الداخلية بالاعتماد على مساجلة النقاد والقراء ومناقشة آرائهم للاستفادة منها أو معارضتها، تظهر في رواية "شكاوى المصري الفصيح" أكثر منها في أي نص آخر للقعيد. ذلك أن هذه الرواية تمتاز عن الروايتين الأخريين باهتمامها المثابر بقضايا الكتابة الروائية والتنظير لها. وتنمية وعي القراء باشتغالها السردي وآليات هذا الاشتغال فبغية مضاعفة "وعينا بعملية الكتابة: أولا، يحكي لنا النص حكاية مؤلف يؤلف رواية: وثانيا، نصادف أجزاء من المصنوع أو الإنتاج نفسه"[2].

مما يجعلنا كقراء نزداد، بقراءة هذا النص، وعيا بالمؤلف وعملية التأليف خصوصا عند ما يتناول النص مسائل نقدية خارج حبكة الحكاية نفسها.

وتنتج أعمال يوسف القعيد هذا الوعي، كما أشرنا إلى ذلك- بوسائل شتى! منها التوجه إلى القارئ كسلطة ضمنية يتخيلها المؤلف ويكشف أمامها بني النص ولعبة الكتابة كما مررنا بذلك سابقا.

ومنها الجلوس مع النقاد والاستماع إلى آرائهم في النص ومناقشة هذه الآراء مناقشة تطال مختلف مكونات هذا النص البنائية والتصورات النقدية التي تتعامل مع هذه المكونات. ومنها جوابات نقدية يتلقاها المؤلف من أحد القراء تقوم أعماله وتنتقدها وتكشف كافة التصورات الفنية والمضمونية لهذه الأعمال، إلى ما هنالك من الوسائل التي تتركز في رواية "شكاوى المصري الفصيح". التي تقدم نفسها على أنها رواية من داخل الرواية، تهتم الرواية الخارجية فيها بقصة كتابة الرواية الداخلية وتنظر لها تداخلها وتلتبس بها بحيث لا نستطيع أن نقف في هذه الرواية على بداية تميز الرواية الخارجية ولا نهاية، بل إنهما ملتحمتان متواشجتان لدرجة يتأبى الفصل بينهما.

وقد عمد المؤلف إلى تأكيد هذا الالتحام وترسيخ الصبغة الترابطية بين الروايتين باعتماد وسائل فنية، يمكن أن نقف منها على:

لجوء المؤلف إلى النقاد وكشف بعض من أجزاء المحكي الداخلي أثناء محاورته لهم مما يظهر هذا المحكي مفتتا لا نكاد نجد له تجسيما في أي مكان من الرواية.

ففي لقاءات يعقدها المؤلف مع الناقدة "رباب" نتعرف على جزء من الرواية الداخلية يقدمه المؤلف عند ما طلبت منه هذه الناقدة إسماعها أي جزء منها وذلك عند ما "تقرت رباب

---

[1] في الضهرية قتلوك يا ابن الفقراء: مرجع مذكور ص:144.

[2] فدوي ما لطي دوجلاس: يوسف، القعيد والرواية، الجديدة، مرجع مذكور ص194.

بيدها فوق الشكاوى وقالت: لي طلب أخير أرجو أن تختار جزء صغيرا من الرواية. وتقرأه لي الآن بصوت عال... تدخلت مرة ثانية طلبت منه أن يقرأ لها الفقرة الأولى من الرواية، أي المفتتح بلغة النقاد، ثم يقرأ لها ما يراه مناسبا بعد هذا حسب اختياره هو دون تدخل منها" (ص68).

وبهذه المناسبة نلتقي في (ص68) بجزء من المحكي يشار إلى أنه المفتتح الذي يفترض أن يكون في الصفحة الأولى، وهو ما لم يكن، وتتواصل قراءة المؤلف لهذا المحكي الداخلي إلى غاية (ص84)، وبذلك تحقق هذه الوسيلة غايتين في نفس الآن، فهي من جهة وسيلة لإطلاعنا على بعض من القصة الأساس التي تدور حولها الرواية وتشغل بال المؤلف.

ومن جهة أخرى تمثل مناسبة لمجادلة الروائي في أسلوب كتابته وذلك بالمعاينة المباشرة للنص وتقديم وجهة النظر النقدية: وبعبارة أخرى فإن النص الروائي، بهذه الوسيلة، يتأمل ذاته ويفكر فيها بواسطة الالتقاء برباب كقارئة ناقدة، وكذا بواسطة الالتقاء بنقاد آخرين كما نجده مثلا في الفصل الثالث من الجزء الثاني المعنون بـ"رباب تتكلم والمؤلف يستمع" (269)، وفيه تدخل هذه الناقدة إلى عالم النص الداخلي وتفككه حين تتعرض بالنقد والتمحيص لكافة المكونات البنائية له، وطرائق استخدام المؤلف لها، والتقنيات المستخدمة في الرواية.

وتأتي هذه المساءلة في شكل أسئلة تطرحها الناقدة على المؤلف تأخذ تارة شكل المآخذ وتأخذ تارة أخرى شكل أسئلة لا تريد أكثر من الإجابة عليها وتوضيحها.

وتبدأ مساءلة الناقدة للرواية بأوضح ما يميزها... وهو بناؤها على أنها رواية من داخل الرواية يقدمها مؤلف داخلي "صنعه" المؤلف الأصلي ليتولى عنه "صناعة" الرواية أو كما تقول رباب "المستوى الأول كتبه المؤلف الأصلي، والمستوى الثاني: أو القصة الداخلية كتبها المؤلف المصنوع"(262) مما يدفعها إلى التساؤل حول "حكاية العلاقة بين المؤلفين (التي) تثير لدى (كما تقول) تصورا خاصا، أصبغه على شكل سؤال: من من المؤلفين لم يكتب عن نفسه بحرية؟ من لم يوزع ذاته على ذوات الآخرين بالتساوي؟ من الصعب القول إن المؤلف الأصلي لم يعبر عن ذاته من خلال المصنوع"(263).

كما تنبه إلى إشكالية العلاقة بين الشخصية الروائية والشخص الإنساني: فرغم أن الرواية تسعى إلى أن توجد شخصيات روائية بنفس مواصفات الأشخاص الواقعين إلا أنها لا تنال مبتغاها، في نظر الناقدة، في تحقيق ذلك، حيث ينقصها دفء العلاقة الذي يوجد عادة بين الشخصيات والعالم المحيط فهذه "الشخصيات لا تدخل في علاقات مع الواقع والأشياء والحياة إنهم غارقون في علاقات مع أنفسهم، الأسرة نفسها لا تدخل في علاقات حميمة مع من حولها، عالم الرواية يبدأ وينتهي عند حدود العائلة نفسها، مع أن الرواية تكون محصلة علاقات أخرى، مع عائلات وأسر أخرى" (264-265).

وهذا ما يمثل في نظرها عجزا من الروائي عن أن "يضع يده على خريطة التداخل والتشابك بل ربما التعقيد في العلاقات بين الناس" (265)، وهو ما يجعل الشخصيات تخييلية أكثر منها واقعية.

وتقف أيضا على الملمح العام الذي يحكم الرواية وهو ملمح الثنائيات فقارئ الرواية يلاحظ أنها تتخذ الثنائية عنوانها الأكبر وتقدمها في شكل متناقض أبدا لا تواصل بين أطرافه ولا تماس وهذا ما يعني في نظرها، مجانبة لحقيقة الواقع. حيث "لا يوجد في الحياة لون أبيض فقط، ولون أسود فقط، اللون الأسود بداخله ألف درجة من الأسود... والحياة نفسها أكثر تعددا من الثنائيات"(265).

وكما تم التساؤل حول مظهر هذه الشخصيات العلائقي الذي يجسد إلى حد ما علاقتها بالواقع يتم التساؤل أيضا عن مدى تمثيلية هذه الشخصيات لما هو كائن في الواقع حقا ذلك أننا في هذه الرواية" نجد السمسار والعاهرة والقواد كثير من المنحرفين"(266) لكننا إلى جانب هؤلاء لا نجد أي شخصيات سوية، وهذا ما لا يوجد في الواقع إذ "القاعدة هي الشخصيات الإيجابية والمفروض أن يكون الاستثناء هو الشخصيات المريضة"(266).

وهكذا ترتب الناقدة على هذا "أن تقديم الشخصيات السلبية فقط، معناه أن حركة الواقع داخل الرواية محكوم عليها سلفا بأنها ستكون حركة نتاجها سلبيا، وهي معروفة النتائج قبل أن تتحرك الحوادث"(266)، وبذلك فإن الشخصيات في هذه الرواية ليست سليلة الواقع بل هي "مخلوقات المؤلف الجميلة القبيحة"(267) الذي دفعه التشاؤم إلى خلق شخصيات لا تقدم من الأفعال سوى العادي المكرور وتفتقد التلقائية وعاجزة عن التطور والنمو والانتقال من حالة إلى أخرى، الأمور التي أفقدتها القدرة على إثارتنا أو إدهاشنا لتنال تعاطفنا أو رفضنا (267-268).

وعلى شاكلة ما رأيناه تمضي الناقدة في محاكمة -قراءة الرواية معتمدة كمعيار للتقويم والمحاكمة، على الطبيعي من الحياة والعادي، مغلبة منطق الواقع على منطق التخييل إذ لا يعقل حسب منطق الواقع أن يكون رد فعل شخص واحد إيجابيا إزاء قضية كان ينبغي أن يتجاوب معها كل الأشخاص في الرواية بالطريقة الإيجابية نفسها، ويكون في نفس الآن رد الفعل غامضا ولا مقصودا "أعرف أن واحدا من أشخاص الرواية يرفض الاشتراك في عملية البيع بحجة أن القضية الأساسية هناك في سيناء المحتلة ويقرر أن دوره هناك، أعجبني هذا ولكنه لا يكفي لأنه يعرض لرد فعل شخص واحد اتجاه هذا الاحتلال، في الوقت الذي لم يتكلم فيه عن الاحتلال نفسه" (268-269).

وبنفس المنطق تحاكم قضية البيع واستجابة العائلة لها "ما هو مصير الذين رفضوا البيع في ميدان عام، من ناحية الكم، فإن عددهم قليل، ومن الصعب أن يكون من يرفض أن يباع بهذه

القلة وأن توافق الأغلبية. هذا لا يمكن وهو تزييف لصورة الواقع من يقبل أن يباع من؟.. لقد قدمت البيع على أنه فعل وما عداه ردود أفعال..."(269).

وتكشف الناقدة إلى جانب كل ما سبق بطء حركة الأحداث. ودائريتها، وذلك أن المعهود في الكتابة الروائية أن تبدأ من نقطة وتستمر في نمو تصاعدي حتى تبلغ نهايتها إلا أن هذا ما لم يوجد في هذه الرواية وإن كانت تفهم ذلك حين تعزوه إلى "طبيعة الرواية... باعتبارها رواية من داخل رواية، ولكن العيب كامن –في نظر الناقدة– في أنه منذ لحظة اتخاذ قرار البيع، والحدث يلف ويدور حول نفسه، إن أكثر من مائة صفحة تأتي بعد هذه المقدمة، حتى تصل إلى أول حدث، وهو تقسيم أفراد العائلة إلى الرحلات الثلاث التي يسميها المؤلف يوم الزحف، ثم الميدان العام وما جرى فيه والبيع والتحقيق والنهايات الثلاث للرواية" (269–1270).

وبذلك تأخذ على الرواية كثرة الاستطرادات والتفاصيل المملة التي تمنع الرواية من التقدم نحو نهايتها، وتقطع أوصال الأحداث، وسريان السرد وتناميه.

ولا تنسى الناقدة مساءلة الزمن واستخدامه في الرواية، مستوضحة عن طبيعة الزمن المستخدم في الرواية "هل هو الزمان في سريانه التقليدي العادي كما يقع في الحياة اليومية، أم أنه الزمن النفسي الخاص بالأفراد"(268)، وبذلك تمس الناقدة إشكالية حادة في الزمن وأنواعه كانت محل عناية كثير من النقاد.

وهكذا نخلص، بعد عرض هذه اللائحة من الملاحظات والمآخذة التي عرضناها بأناة إلى العناية الفائقة التي يوليها النص لقضايا الكتابة ولجوءه، بغية تحقيق ذلك، إلى تقنية المحاورة والاستماع إلى "الناقدة" لتقديم قراءة نقدية شاملة أمام "المؤلف" تتطابق إلى حد بعيد، أو تقترب، مع أي قراءة كان سيقوم بها أي ناقد من خارج العالم الداخلي لهذه الرواية.

لكن النص لا يتوقف عند هذه الحيلة بل يتجاوزها إلى حيل أخرى يتوسل بها إلى كشف أسراره والظهور بمظهر الشفافية والصدق يمكن أن نذكر منها أسلوب الرسائل التي يتلقاها المؤلف من "صوته الآخر" في الريف لتنقذه من السقوط عند ما يكون على مشارف الهاوية، وترشده عند ما يتيه عن جادة الصواب.

وأول ما يلقانا في هذا الجواب "صفعة" يوجهها الخطاب إلى المؤلف بطرح سؤال "حاد ومدبب ضرب في الذهن بقسوة" لما طرحه المؤلف على نفسه في أكثر من مناسبة قبل هذا الجواب دون أن يتعب نفسه بالبحث عن إجابة له.

يطرح السؤال جدوائية الكتابة والغرض منها وجاءت صيغته لم نكتب؟ لتؤكد الحاجة وحدتة.

ويقدم النص جملة من الإجابات الممكنة للسؤال تتناسب كل إجابة مع مقام محدد لا يمكن أن تقال إلا فيه، وبعض منها لا يمكن أن يقال علنا ويتمثل في الجواب الذي يستدعي كافة

الأمنيات ويسعى إلى أن تحقق، ويقدم للنص إجابة غير مباشرة من قبيل "أنه يكتب لكي يصبح مشهورا، ولكي يجمع المال، ولكي يتحرك الملايين من حوله، يكتب لكي يحيا مثل المشاهير الذين قرأ لهم وعنهم، وهو مستعد لفعل أي شيء في سبيل هذا الهدف"(16).

أما إحدى الإجابات الممكنة لهذا السؤال التي لا تقدم أمام كل الناس فإنها: "إنني أكتب لأن الكتابة هي الطريقة -ربما الوحيدة- التي أعبر بها عن نفسي إزاء هذا الكون بكل ما فيه - إن الكتابة... هي دفاعي الوحيد ضد الفناء وجواز مروري إلى الخلود بمعناه الأدبي"(16-17).

في حين يتمثل الجواب الذي يقدم أمام المناضلين التقدميين في أنه "يكتب لأنه لا يشعر بالتطابق مع هذا العالم القبيح، ولو حدث هذا التطابق، وحقق هذا العالم ما بنفسه لكف عن الكتابة فورا وإلى الأبد، لكسر قلمه وانصرف إلى عمل آخر، الكتابة لديه تعبير عن قلق كوني، إنه يبحث عن النظام في الفوضى، والعدل وسط أكوام الظلم والمنطق وسط حالة العبث، واللامعقول التي تجتاح البلاد، وعند ما تنتهي رحلة البحث ويصل إلى اليقين لن يكون هناك مبرر لأن يخط كلمة واحدة"(17).

ورغم هذه الأجوبة التي يقنع بها المؤلف نفسه ويراها مناسبة للرد على السؤال السابق يشكك المؤلف، والخطاب الموجه إليه أيضا، من قال هذا؟ بدلا من الكتابة عن معركة ما، المفروض أن يشارك فيها، ثم تأتي الكتابة من رحم الفعل نفسه" (17) ويؤكد الخطاب -المحاكمة الطرح نفسه "ما جدوى الكلمة المكتوبة؟ هل لها دور في بلدنا الآن؟ أنت أول من يدرك عبث ما تقوم به، ومع هذا تستمر في اللعبة، بل إنك تصر على الاستمرار رغم أنك أعلنت أكثر من مرة، بأكثر من وسيلة، أن اليأس المطلق هو موقفك الوحيد وأنه لاشيء يستحق الدخول في معارك مع أي طرف من الأطراف ومع هذا تدخل المعركة تلو المعركة، من أجل أتفه الأشياء"(18).

وبعد هذا التأمل في جدوى الكتابة والتساؤل حول دورها في الحلول محل الفعل الذي أثاره الخطاب/ المحاكمة يتقدم هذا الخطاب في أداء دوره التنظيري النقدي بقوله "تعال نتكلم عن الروايات التي قدمتها كجزء من مساهمتك في اللعبة الدائرة والتي تتشدق برفضها في جلساتك الخاصة. الكلام لن يتناول الموقف السياسي ولا الرؤية الفكرية لأنك تقول إن الخيار المطروح على الروائي في هذه الأيام إما أن يلعب تحت مظلة النظام أو خارج هذه المظلة... حديثي سيكون عن أمور فنية لأن التناقض السابق من المستحيل حله"(18). وفي إطار الحديث عن هذه الأمور الفنية، يسترسل الخطاب ليطال بالنقد والكشف أبطال الرواية وبناءها، السرد الروائي والاستطراد فيه أو الاقتصاد، محاولات التجديد وأسلوب الكاتب في تنبيه القارئ إلى إضافاته التجديدية، الفضاء في رواياته ما بين فضاء الريف وفضاء المدينة...(18-19).

وإذا كان الاستمرار في تقديم الأمثلة من هذا القبيل، وهي كثيرة في الرواية، تدخل بعملنا إلى دائرة الاستطراد الناقل، فإننا من هذا النوع سنكتفي بهذين المثالين لكشف حيل الروائي في تقديم لنعطافه الروائي وتقديم خطاب ميتاسردي يكشف خطاب الرواية السدري ويوجهه ويتمرس عليه، يداخله في بعض الأحيان ويفارقه أحيانا أخرى. وقد كشفت المستنسخات التي اشتغلنا عليها سابقا كيف أن هذا الخطاب قليلا ما يمتزج بخطاب الرواية الحكائي، بل إنه بقي في أغلب الأحيان عاجزا عن أن يلتحم بنسيج النص البنيوي، طافيا على مظهره. خاصة ما تضمنه الفصل الأخير من رواية يحدث في مصر الآن" وأغلب تدخلات السراد في رواية "الحرب في بر مصر" وبعض أجزاء من الثلاثية.

وقد ذهب سيد حامد النساج إلى أن تضمين رواية "يحدث في مصر الآن" بمثل هذه الآراء النقدية، سواء في ذلك ما جاء من ضمن النص أو ما حوته الهوامش التي سنقف على خطابها لاحقا، لا يقدم فائدة فنية كبيرة، بل إنها ينبغي أن تحذف، كما الفصول التي حملت عناوين "بدلا من المقدمة المثيرة" "المؤلف يسلم القارئ أهم أسلحته" فلو "أننا -برأيه- حذفنا العبارات والفقر التي يتحدث فيها المؤلف عن تجربته، وعن حضوره، لما حدث ضرر أو تصور فني أو تشويه للصورة أو تحطيم للبناء المعماري للرواية... وأن الرواية استطاعت -بالفعل- إقناعنا بما أراد الكاتب أن يقوله، وبما استهدف إيصاله من أفكار ومشاعر... فلو أنه حذف مثل هذه البدايات التي تبدو كالنتوءات الزائدة لأدت هدفها كما ينبغي"[1] ويظهر هذا بشكل بارز أيضا في رواية "الحرب في بر مصر" التي يمكن الاستغناء عنها كليا دونما إخلال بالسير الطبيعي للأحداث، رغم وروج هذه التدخلات فيها على السنة السراد الذين لم تمايز بينهم الرواية وبين المؤلف والشخصيات بل إن السارد فيها هو في الآن نفسه المؤلف والشخصية، كما ذكرنا ذلك سابقا، وتكشفه وقفتنا الآتية مع خطاب الهوامش في "يحدث في مصر الآن".

I-3-خطاب الهوامش

والمظهر الثاني من مظاهر استباحة المؤلف للنص الروائي وتمرير خطابه النقدي من داخل خطابه الحكائي، هو ما تتضمنه الهوامش الروائية.

فالمتتبع لأعمال القعيد خاصة "يحدث في مصر الآن" يتبين كيف أن تدخلات المؤلف لم تتوقف عند حدود النص أو تخصيص الفصول لذلك، بل إنها تستبيح الهوامش على نفس طريقتها في استباحة داخل النص، وتتحدث عن أمور أغفلتها في حديثها المحايث.

ويمتاز هذا الخطاب عن سلفه في أن التدخلات النقدية الواردة فيه تبقى بارزة بينة التميز. لكنها في الآن نفسه تشكل لبنة أساسية من لبنات البناء الكلي للرواية وجزء غير منفصل

---

[1] سيد حامد النساج: في الضهرية قتلوك يا ابن الفقراء، مرجع مذكور ص144.

عن بقية أجزائها، لذلك فإن أي وقفة عندها لا بد أن تضع في الاعتبار هذه المنزلة وتنظر إليها في إطار ما يربطها من علاقات مع مكونات النص الأخرى. ويحقق خطاب الهوامش في رواية "يحدث في مصر الآن" مقاصد جمالية وفنية أساسية، يمكن أن نذكر منها:

*كشفها الحثيث لبعض الحيثيات التي أهملها السارد كما في "المؤلف يوضح: لم يذكر رئيس القرية في تقريره أنه لم يكن موجودا في الضهرية لسبب بسيط أنه لا يقيم فيها" (يحدث في مصر الآن ص33-34)، أو "لم يقل الطبيب أنه ما إن انتهى مع رئيس القرية إلى قرار بالصرف للحوامل فقط حتى قام بإجراء آلاف التعديلات..."(40).

*سعيها إلى تعليل بعض الأحداث وإيجاد تفسيرات لما ورد في النص دون تفسير: "ثمة تفسيرات أخرى مطلوبة توضح الجو العام للأحداث في الضهرية وكلها تعود إلى ما أثاره مرور موكب الرئيس نيكسون بالقرب من البلد..."(36-37).

*فضحها نيات السراد وإعلان ما تستروا عليه "أحيا زماننا يقينا في الضهرية بأن أولاد الذوات لا يكذبون، وأنه لا يتعاطى شرور عالمنا سوى السفلة. الدكتور من أكابر الناس لكن نصف كلامه كذب يقول إن رئيس القرية دهش من حماسته للعمل، ولم يقل إنه قام بالعملية كلها لاقتراب موعد فتح عيادته الخاصة"(41).

*إيهام القارئ باستقلالية السارد الذي يتولى حكي أحداث الرواية عن المؤلف الذي يستغل هذه الهوامش وأن هذا الأخير يعرف من أحداث الرواية أقل مما يعرفه السارد الذي يتولى حكاية هذه الأحداث. كما نلاحظ في "لم أفهم سر الحرص الغريب على الرقم (ثلاثمائة) من كل هذه الأصناف، قد يكون ذلك لحكمة ما لا يعلمها إلا رئيس القرية شخصيا"(ص88).

وهكذا ينتفي في هذه الرواية التطابق الذي طالما حاولته روايات أخرى تقليدية "بين المؤلف والسارد، على أساس أن الأول، وهو المسؤول عن الهامش لا يعرف مقدار ما يعرفه الثاني المسؤول عن الحي".

وهكذا يتبين من خلال ما استعرضناه في هذا الفصل، أثناء تتبعنا لاشتغال بعض أعمال يوسف القعيد على تقنية كتابية تزاوج بين التنظير والإبداع، أن هذه الأعمال استطاعت أن تبني حكايتها، بموازاة، وفي بعض الأحيان بتداخل، مع خطاب نقدي فصيح، ينظر، ويعري، ويفضح هذه الحكاية ويبنيها، في إطار مشروع تجديدي غايته الخروج على المألوف والإنزياح عن السائد بالاشتغال على تقنيات لم نألفها في الرواية العربية: تعلن شروط تكون النصوص التي تشغلها وتنأى بها عن أي قدسية، وتهتم، فيها، بكيفية كتابة الحكاية لا بالحكاية نفسها.

وقد ذهب رشيد بنحدو في تأمله حول اشتغال، "يحدث في مصر الآن"، على هذه التقنية إلى أنها بذلك استطاعت فعلا أن تشتق لنفسها طريق التميز، وتخرج من دائرة المكرور والمألوف وذلك حين يقول "إن مثل هذا الخطاب الاستعرائي، الذي تنتجه الرواية في أثناء

لانكتابها، لم تعودنا عليه الرواية العربية، بالفعل، فإذا كانت جل الروايات (وما صادفته أيضا من قراءات) تحيط الذات المنتجة (المؤلف) والمنتج النص) بهالة من القداسة والحرمة، مما يجعلها تكتم شروط تكونها تحت مفاهيم تيولوجية مثل الإلهام والإبداع والموهبة والأصالة... فإن رواية مثل يحدث في مصر الآن تتعمد التأكيد على فعل الإنتاج ذاته (الكتابة) بحيث تحرص، بحديثها عن الروائي على جعل سيرورة تبنينها شفافة على مساحة النص"[1].

وما قيل بهذا الصدد، عن "يحدث في مصر الآن" يمكن أن يقال عن الروايتين الأخريين، وهو ما جعلنا طيلة هذا المقال نتحرك على خلفية مقولة لجان ريكاردو يؤكد فيها على أنه "عندما يعلو شأن محور السرد على حساب محور القصة المتخيلة، نتبين كيف أن الرواية تكف عن أن تكون كتابة قصة لتصبح قصة كتابة"[2].

مع اختلاف بسيط أبرزناه أثناء تحليلنا لتمظهرات هذه التقنية، يتمثل في أن أعمال القعيد رغم اهتمامها بقصة الكتابة، وتضمنها لهذه الانعطافات النقدية، وبناءها بطولة يمكن أن نسميها "بطولة النص" لم تكف مع ذلك عن أن تكون "كتابة قصة"، بل إنها وهذا ما يمثل خصلتها الفنية إلى جانب ذلك، بنت هذه "القصة"، بتداخل مع تلك البطولة النصية، وفي بعض الأحيان كان لاهتمامها بهذه البطولة الأثر البارز على تنمية أحداثها الحكائية وتناسلها.

ومن هنا يكون حديث أعمال يوسف القعيد عن نفسها، وتقديمها لتفكير مواز ومداخل لحديثها الحكائي، علامة على الحيوية، والتألق ومظهرا من مظاهر التجديد الفني وميزة من ميزات الأدب.

وقد رأى روجرشاتوك، في كتابه سنوات الوليمة "أن خاصية من خصائص الحداثة الفنية، تتكون من الوعي بالعملية الإيجادية، بمعنى أن العمل الفني الحديث يوضح عملية الإيجاد نفسها"[3].

وإذا كانت النصوص الإبداعية، قد عودتنا على أن تولد الوعي بعمليتها الإيجادية بطريقة أخرى غير ما أظهرته أعمال القعيد، وأن تحاور نفسها بصمت ودونما أن تظهر هذه المحاورة. فإن إبداع يوسف القعيد، في نظرنا، يتمثل في هذه "المشاغبات" النقدية التي تصاحب كتابته الإبداعية، وذلك حين آثر أن يخرج هذه المحاورة من ضمنيتها المأثورة إلى سطح النص لترقى إلى نفس مستوى ظهور الحكاية ولتمارس الإقصاء العلني بكل ما يفعله المؤلف، وهو يعاني إنتاج نصوصه، دون أن يكون لذلك أي أثر سلبي على بناء الحبكة الروائية.

---

[1] رشيد يحدو حين تفكر الرواية في الروائي، مرجع مذكور ص34.

[2] قضايا الرواية الحديثة: مرجع مذكور ص255.

[3] نقلا عن فدوي ملطي دوجلاس يوسف القعيد والرواية الجديدة: مرجع مذكور ص194.

وقد جعلت أعمال يوسف القعيد، التي درسناها، من الاعتماد على هذه التقنية، شأنها في ذلك شأن الرواية العربية المعاصرة، أساسا من أسس ارتياد آفاق التجديد ومظهرا من مظاهر التخلص "من بصمات التقليد والتأثر السهل، لتواجه أسئلة الكتابة والنقد ومغامرة البحث والتجدد خارج أروقة الخطابات المكرورة"[1].

لتؤكد بذلك إمكانية الانعكاس على الذات وتقديم المتخيل الحكائي في الآن نفسه. "فيفجر النص الروائي – من داخله- كل أبعاده الإيهامية بالواقع... وينجز إلحاحه الشديد على استقلالية أحداثه المتخيلة عن كل واقع موجود في الحياة الواقعية"[2].

هكذا إذن يمكن أن نعتبر لانعكاس الرواية على ذاتها ومواجهتها أسئلة الكتابة والنقد، أي اتخاذها الكتابة الروائية موضوعا للكتابة، تساميا على الواقع الواقعي لا انقطاعا عنه.

ذلك أن النصوص التي درسناها لا تخفي ارتباطها بهذا الواقع وحرصها على تشريحه وتقديمه، لكنها إزاء ذلك، تفارقه لتنكفئ على ذاتها تتأملها وتنظر لها ولتوضح كينونتها وعناصرها البنائية وعلائقها مع نفسها.

وكلما انعكست الرواية على ذاتها، حادت عن أن تكون مرآة تصلح لعكس واقع آخر غير واقعها، وهو ما لا يتوافر، من النصوص الإبداعية، سوى في "تلك التي تكون واعية بأدبيتها، فتلزم نفسها، بواسطة انكفاء دائم وانفاقي على ذاتها، بتعرية القانون الملازم لكل عمل لغوي".

ونحن إذ نرجع أن هذه الإنكفاءة النقدية المصاحبة، في أعمال القعيد، وهذا الاهتمام بخلق وعي بالعملية الإيجابية، دليل على الأدبية، وسمة من سمات الحداثة والتجديد وأن حديث الرواية عن نفسها إنما هو تقنية تتسامى بها الرواية عن النقل الميكانيكي للواقع، فإننا نخالف، بذلك، ما ذهب إليه عدد من النقاد من اعتبار هذه التقنية سمة من سمات اختناق الأدب وعلامة على أزمة الرواية.

وقد ذهب في هذا الاتجاه ميشال ريموه الذي يرى: "أن إحدى السمات الأساسية لأزمة الرواية تكمن في اهتمام الروائيين بالمعضلات التي يطرحها فنهم، وميلهم إلى مناقشتها داخل الروايات التي يكتبونها"[3].

وأن "نزوع المؤلف الروائي إلى الحديث عن الرواية في روايته علامة على اختناق الأدب: فحين ينقطع الإبداع الأدبي عن العالم، تصبح ذاته موضوعا له"[4]. وكأن مجال الأدب حتى لا يختنق هو تقديم الواقع وتمثيله.

---

[1] محمد برادة: أسئلة الرواية، أسئلة النقد، حوار مستحيل: آفاق العدد1 ربيع 1989 ص35.

[2] محمد عز الدين التازي: مفهوم الروائية داخل النص الروائي: الوحدة مرجع مذكور ص:96.

[3] M. Raimond, la crise du roman, José conti, 1968, p 243.

[4] IBID, p 245.

كما نخالف أيضا ما ذهب إليه، في هذا الصدد، "نيلي كورنيو" الذي يرى بأن "المؤلف الذي يدخلنا فجأة إلى خبايا مختبره، يوحي دوما بنوع من الرعونة والسذاجة"[1] كما يخالف المتن الذي اشتغلنا عليه، في اعتماده هذه التقنية، الرواية التقليدية التي تؤكد على علاقة السارد – الشخصية، في حين يؤكد هذا المتن، وهذه أحد أهم مظاهر التجديد فيه، على علاقة السارد – المسرور له، على نحو ما أبرزناه سابقا.

[1] Nelly Corneau, Physiologie du roman, A.G, 1966, p 184.