

السيرة الروائية

إشكالية النوع والتهجين السردى
(الجزء الأول)

عبدالله إبراهيم/ قطر

1. مدخل

السيرة الروائية ممارسة إبداعية مهجّنة من فنين سرديين معروفين السيرة والرواية. ولا يقصد بالتهجين معنى سلبياً، إنما المقصود به التركيب الذي يستمدّ عناصره من مرجعيات معروفة، وإعادة صوغها على وفق قواعد مغايرة. في السيرة الروائية يدمج الخطاب بين الروائي والراوي، فهما مكوّنان متلازمان لعلامة جديدة هي "السيرة الروائية". لا يفارق الراوي مروّيه، لا يجافيه، ولا يتنكر له إنما يتماهى معه، يصوغه، ويعيد إنتاجه طبقاً لشروط مختلفة عن شروط الرواية والسيرة. والسيرة الروائية هي "نوع" من السرد الذي يتقابل فيه الراوي والروائي، ويندرجان معاً في تداخل مستمر ولا نهائي، يكون الروائي مصدرراً لتخييلات الراوي، فالكيان الجسدي والنفسي والذهني للروائي يُشرّح في السيرة الروائية، ويعاد تركيبه، فالتجربة الذاتية تُشحن بالتخيل، وتوفر هذه الممارسة الإبداعية حرية غير محدودة في تقليب التجربة الشخصية للروائي، وإعادة صوغ الوقائع واحتمالاتها، وكل وجوهها، دون خوف من الوصف المحايد والبارد للتجربة، ولا الانقطاع التخيلي عنها، وبشكل من الأشكال فإن السيرة الروائية هي سرد ذاتي مباشر لو استعان الراوي بالصيغ الموضوعية. هنالك باستمرار حرق لتجربة الروائي الذاتية، إذ يمارس الإغواء فعلة دون موارد، في نوع من الكشف الداخلي الجريء النادر. إن صيغ الوعظ والاستعلاء والنبد والاستبعاد والخفض لا تجد لها مستندات تمنحها الشرعية ولا توفر إمكانية لأي شيء سوى الذات، وما يمر عبر منظورها. إذ كل شيء يستمدّ أهميته وشرعيته الفنية بمقدار اتصاله بذات الروائي، فرؤيته تشع دائماً فتضفي على الآخرين أهمية، ليس لأحد من استقلال وقيمة إلا بمقدور ما يقرره السرد الذي يتمركز حول شخصية واحد: الروائي الذي يصبح محوراً مركزياً في النص.

يقتضي الحديث عن السيرة الروائية الإشارة إلى أهمية التجربة الذاتية المستعادة والمصاغة صوغاً فنياً مخصوصاً يناسب متطلبات السرد والتخيل ومقتضياتهما، ذلك أن المادة التي يفترض أن تكون حقيقية وأصلية لا يمكن أن تحتفظ بذلك، فما أن تصبح موضوعاً للسرد إلا ويُعاد إنتاجها طبقاً لشروط تختلف عن شروط تكوّنها قبل أن تندرج في سياق التشكيل الفني، وعليه لا يمكن الحديث أبداً

عن مطابقة حرفية ومباشرة بين الوقائع التاريخية المتصلة بسيرة المؤلف الذاتية والوقائع الفنية المتصلة بسيرة الشخصية الرئيسية في النص، هنالك تدخلات كثيرة، فالوسيط وهو السرد هنا، يعيد ترتيب العلاقة بما يوافق العالم الفني الجديد. إننا يمكن أن نحيل على وقائع خارج نصية استناداً إلى الإشارات المعترف بها كالتواريخ والوثائق والأحداث، لكن تلك الوقائع كُتبت وأنتجت، لتكوّن عناصر في نظام مغاير، مع أنها ما زالت توحى إذا قرئت في ضوء مرجعيات محددة بتلك الأحداث والوقائع، ومهما يكن من أمر، فإنه يلزم التأكيد على أن الأهمية في موضوع السيرة الروائية لا تتجه إلى البحث المباشر عن المطابقة بين الشخصية الواقعية وسيرتها والشخصية وقد أصبحت عنصراً في تكوين فني آخر، إنما يظهر الاهتمام بكيفيات الاستثمار ودرجات الاستلها، ومع الأخذ بالاعتبار الإكراهات والانزياحات التي تلازم كل تحوّل من حالة إلى حالة أخرى، وهي تغييرات يفرضها تداخل أساليب السرد، ونظام الأزمنة، والضمائر، والأسماء والرؤى والمنظورات، فاستعادة تاريخ حياة، تخضع في الغالب لشروط زمن الاستعادة، ووعي المستعيد ووجهة نظره، ومستلزمات التعبير عن ذلك، أكثر مما تخضع لشروط المسار التاريخي الحقيقي لتلك الحياة، ذلك أنه في الأدب لا نكون أبداً بازاء أحداث أو وقائع خام وإنما بازاء أحداث تُقدّم لنا على نحو معين، فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلنا نراها منها واقعتين متميزتين، ويتحدّد كل مظهر من مظاهر موضوع واحد بحسب الرؤية التي تقدمه لنا (1). وذلك يفضي بنا إلى التأكيد على أن أمر المطابقة الكاملة بين الوقائع التاريخية والوقائع النصية في السيرة الروائية مستبعد، ولا يؤدي إلى نتيجة مفيدة لكل من التاريخ والسيرة والرواية.

2. التدخلات النصية : ميثاق السيرة الذاتية وميثاق الرواية

على خلفية التاريخ الأدبي لكل من الرواية والسيرة يحدّد "جورج ماي" علاقات التداخل والتخارج بين هذين النوعين الأدبيين؛ فيذهب إلى أن السيرة قد استثمرت أساليب السرد التي إشاعتها الرواية، ولكن الرواية قد استثمرت بدرجة واضحة السرد المباشر الذي يعتمد على ضمير المتكلم، وهو أسلوب ظهرت بذوره في المذكرات، وسرعان ما دفعت به الرواية إلى مركز الاهتمام، وأصبح جاهزاً لأن يُعاد استخدامه ويتنوّع شديد الثراء في السيرة، وهنا يُلاحظ عمق الاقتباس والملاحقة، لكن الأمر لا يقتصر على ذلك فالرواية والسيرة ربطهما جامع مشترك آخر، وهو أن فصيلة كاملة من الروايات قد حذت حذو السيرة في أن أحداثها تتمركز حول شخصية، والاختلاف فيما إذا كانت الشخصية حقيقية أو خيالية، أو شخصية الكاتب أو غيره يبدو أقل أهمية، فيما لو تم الأخذ بالاعتبار الخصائص

النوعية لكل منهما (2). إن فصيلة روايات الشخصية الواحدة تجسد نفسها، مهما اعترضتها من صعاب، شديدة القرب إلى السيرة، فكلاهما يعنيان بشخصية مركزية. على ألا يفهم من ذلك أن الرواية إنما هي هذه الفصيلة، إذ أن هذه المماثلات لا تحجب أن الرواية على العموم تتنازع بها عدة انتماءات، حدث يُوَظَّر أفعال الشخصيات، أو شخصيات متضافرة في علاقتها ترفد الحدث بأفعالها، فيما السيرة تقترن بحياة فرد، وعبر منظوره الشخصي تتشكل الحيوانات الأخرى. وعلى الرغم من مما يمكن عده تمايزاً بينهما، فإن ذلك التمايز لا يخفض من درجة التفاعل المستمر بين الاثنين، وصيغة السرد المباشر إنما هي إحدى الخصائص التي تصلهما ببعضهما. صحيح أن مسار التلقي يدفع بسلسلة من الاختلافات، من ذلك أن أفق انتظار القارئ يحدّد نوع التلقي، ففي نهاية الأمر، لا يمكن لأحد أن يخرق قناعات المتلقي، في أن الرواية عمل متخيل، والسويفية لها بعد واقعي، ذلك الأفق بما يرتبه من هواجس، يوجه سير القراءة إلى هدف محدد في أثناء قراءة كل من الرواية والسيرة، وعلى أية حال، لا يمكن تخطي الاستعدادات القرائية للمتلقي، إنه فيما يخص الرواية يندفع للتماهي مع تجربة خيالية، ولكنه في السيرة مدفوع بفضول معرفة حقيقة ما حصل للآخرين، والخلاف حول درجة استثمار الجانب الشخصي في حياة الروائيين لتكون مغذيات في نصوصهم ما زال يستأثر بالاهتمام، ويلاقي نوعاً من القبول أحياناً من لدن القراء والنقاد على حد سواء، وهنا لا يمكن إغفال درجات التمويه والتضليل الضرورية في كل فن، تلك الممارسات التنكّرية التي تكتسب شرعيتها لأنها تندرج في سياق فعل إبداعي.

يصوغ "ماي" (3) نسق العلاقات الجامع بين الرواية والسيرة الذاتية استناداً إلى درجة حضور أو غياب التجارب الحقيقية في النصوص، ويفترض وجود سلم من الألوان المعبرة رمزياً عن تلك العلاقات، سلم تندرج فيه الألوان من البنفسجي إلى الأحمر، ففي الرقعة الأولى البنفسجية توضع الروايات التي يكون حضور شخصية عليها بالروايات التاريخية مثال ذلك "الفرسان الثلاثة" و"الحرب والسلام" وتأتي مباشرة بعد هذه الرقعة رقعة ثنائية نيلية اللون نجد فيها الروايات الشخصية أو السيرية التي مدارها تطور شخصية رئيسة، لكن هذه الشخصية الرئيسة بعيدة عن شخصية الكاتب، بعداً يمنعنا من أن نعتبرها صورة منه، ومثال ذلك "أوجيني غرانده" وفي الرقعة الثالثة ذات اللون الأزرق توضع روايات السيرة الذاتية المكتوبة بضمير الغائب، ومدارها على شخصية رئيسة، لكنها بخلاف روايات الرقعة السابقة، تكون الشخصية المركزية هنا صورة للكاتب تكاد تكون مطابقة له، وهنا يمكن إدراج رواية "مدام بو فاري"، بدلالة تأكيد فلوبيير بأنه هي، ويمكن أن توضع في الرقعة الرابعة ذات اللون الأخضر رواية السيرة الذاتية المكتوبة بضمير المتكلم، وتصلح رواية "اعترافات فتى العصر" نموذجاً يبرهن

على هذا الشكل من أشكال الرواية، وفي الرقعة الخامسة الصفراء توضع السيرة الذاتية الروائية، وهي لا تنتسب إلى الرواية، إنما تنتسب إلى السيرة الذاتية، وإن شأها لا محالة قسط من الخيال الكبير، كما يلاحظ في كتابات "رستيف" و"بانيول" و"لامارتين". أما الرقعة السادسة ذات اللون البرتقالي فهي خاصة بالسيرة الذاتية التي يستخدم كاتبها اسماً مستعاراً . كما عمل "أناطول فرانس" في رابعيته "نوزيار" وأخيراً في الرقعة السابعة ذات اللون الأحمر نجد السيرة الذاتية التي تصرح بأسماء أصحابها وتتطرق إلى وقائع مطابقة لما حصل قيحة في الواقع الذي عاشه كتأها وأمثلتها كثيرة، إذ تندرج فيها كثير من "قصص الحياة"، ويمكن إعادة صوغ رقع الألوان المتدرجة التي رمز بها "ماي" إلى مسار التعبير السردى من الروايات التاريخية إذ تتوفر درجة الموضوعية بعيداً عن ذات المؤلف وصولاً إلى السيرة الذاتية لصريحة بالأفعال والأسماء، بواسطة الشكل الآتي :

اللون	البنفسجي	النيلي	الأزرق	الأخضر	الأصفر	البرتقالي	الأحمر
نوع	الروايات	الروايات	روايات	روايات السيرة	السيرة الذاتية	السيرة الذاتية	السيرة الذاتية
الكتابة	التاريخية	التنحسية	السيرة بضمير الغائب	بضمير المتكلم	الروائية	باسم مستعار	باسم

يلاحظ أن مسار التدرج المتجه من اليمين إلى اليسار يأخذ في الاعتبار مجموعة من العناصر، فاتباع المسار من بدايته إلى نهايته يكشف تضاداً لا يخفى للخواص الموضوعية وحضوراً متدرجاً للخصائص الذاتية التي تبلغ أوجها في السيرة الذاتية التي تصرح باسم صاحبها، وكل ما يتصل به من أفعال، ويتساق مع كل ذلك استبعاد متدرج لأساليب السرد غير المباشرة، وحضور متدرج لأساليب السرد المباشرة، سواء أكان ذلك بالكشف التدريجي عن الذات الكاتبة بوصفها المركز الذي تتبلور حوله الأحداث أم بالظهور المتدرج للصيغ التعبيرية المباشرة، إلى ذلك يلاحظ أن مفاصل التداخل الحقيقية بين الرواية والسيرة تنحصر في الرقع الزرقاء والخضراء والصفراء، لكن الحد الفاصل بينهما يقع بالضبط بين الرقعتين الخضراء والصفراء، ففي الأولى ما زالت الرواية هي النوع المهيمن، وفي الثانية يغيب النوع الروائي لتظهر "السيرة الذاتية الروائية". السيرة التي تستعير كثيراً من مستلزمات الرواية تستمد "السيرة الروائية" عناصرها إذن من "الرواية" ومن "السيرة الذاتية". إنما تؤسس وجودها مجازياً بينهما، ولكن لنقف قبل كل شيء على ما يميز كلاً منهما .

يرى فيليب لوجون بأن السيرة الذاتية : سرد نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك حينما يركز على حياته الفردية، وعلى تاريخه الشخصي (4)، ويضيف أنه لكي تكون هناك سيرة ذاتية يجب أن يكون هناك تطابق بين المؤلف والراوي والشخصية، وذلك يتحقق إما بصورة ضمنية

وذلك بالتصريح الواضح أن النص سيرة ذاتية، وهذا شكل أول، والشكل الثاني أن يتقدم الراوي بجملة التزامات للقارئ بأنه سيتصرف على أنه المؤلف، بحيث لا يترك تأكيد أي شك في أنه يحيل على المؤلف المثبت اسمه على غلاف الكتاب، أو بصورة جلية وذلك من خلال التطابق الواضح في كل شيء بين الراوي والشخصية، بما في ذلك وهذا أهم ركن - أن يكون الراوي هو الشخصية، وهاتان هما الطريقتان للتطابق، وفي الغالب يتم دمج الطريقتين معاً، وهذه البراهين تكون كافية لإبرام عقد بين القارئ والنص يثبت بأن ما يقرأه القارئ هو سيرة ذاتية، وهو ما يصطلح عليه لوجون "ميثاق السيرة الذاتية" بلزاء هذا الميثاق يصبح من اللازم الإعلان عن "الميثاق الروائي"، أي العقد الذي يضبط مسار تلقي القارئ ويوجهه ناحية اعتبار النص رواية، وهنا يقدم لوجون مظهرين لذلك الميثاق، أولهما : إعلان عدم التطابق بين المؤلف والشخصية في الاسم، وثانيهما : التصريح بالتخيّل، وغالباً ما يكون ذلك من خلال مصطلح "رواية" الذي يعبر عن وظيفة أساسية في اعتبار النص تخيلاً (5).

لا يفترض عدم تطابق الميثاقين تقاطعهما، وعليه لا يمكن أن توضع السيرة الذاتية والرواية في تقاطع، فمن ناحية عامة يصحّ الحديث عن نوع من التوازي الذي لا يتنكّر للتداخل ولا يرفضه، ولا يعده إثماً، ففي كل أثر أدبي سرته درجة من حضور العنصر الذاتي، سواء تمّ الأمر على مستوى الرؤية والمنظور أو تمّ على مستوى الصيغة والأسلوب، أو تمّ على مستوى مكونات المتن السردية، ولكن من المفيد التقيّد الآن بعدم التطابق بين السيرة الذاتية والرواية، دون القول بالتعارض، فلتكن السيرة الذاتية "خبراً بالمعنى البلاغي، مما يفهم إمكانية للتدقيق فيما وراء النص، ولتكن الرواية نوعاً من "الإنشاء" بالمعنى نفسه. إن الإمكانية المنطقية لدمج "الخبر" بـ "الإنشاء" إنتاج نص خبر - إنشائي، هو "السيرة الروائية".

3. الرواية العربية والحديث في محض التجارب الذاتية، سواء أكانت تلك التجارب وقائع وأحداثاً أم

سيراً وتاريخاً شخصياً أم تأملات ومواقف فكرية، ومن الطبيعي أن تدمج هذه المعطيات لحظة التشكيل السردية بالتخيّل الروائي الذي هو شرط لازم لأي إنشاء يندرج ضمن النوع، وهذا التأكيد لا يأخذ معناه الدقيق، ولا يكتسب مشروعيته النقدية إلا إذا أخذنا في الاعتبار أن "التجارب الذاتية" بكل تنوعاتها ومكوناتها وعناصرها وأمشاجها الوقائعية أو الفكرية كانت تُستثمر بوصفها مكونات جزئية في بناء عالم متخيّل شامل، وتوظّف حينما يعاد إنتاجها طبقاً لمقتضيات ذلك العالم وحاجاته الفنية، فالمادة الذاتية تندمج في المادة التخيلية مشكّلة المتن الذي يؤلف نسيج العمل الروائي، ومع ذلك فإن هذا العالم المجازي

لا يتقبل أحياناً كل أجزاء تلك المادة فتظهر أفكار الروائي على لسان الروائي بما يشكّل نوعاً من السرد الكثيف الذي يفصل نسبياً بين الراوي وما يروى ويظهر الراوي بوصفه قناعاً للروائي، ولكنه قناع يفصح أكثر مما يخفي؛ ذلك أن بعض الروائيين يكونون أكثر ميلاً، وهم تحت ضغط تجاربهم الذاتية والفكرية، لخرق السياج الذي يحتمي خلفه الراوي، فتنهار الحواجز بين الروائي والراوي، وتطفو على السطح نبذ من تجارب الروائيين، وشذرات من أفكارهم، وفي حالة كون التجربة شديدة الحضور، يواكب السرد مسارها، ويقدمها بكل تشعباتها.

من الطبيعي أن تتباين درجات الإفادة من تلك التجارب بين روائي وآخر، ففي رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل لا يخفى التطابق بين شخصية بطل الرواية "حاملو" هيكل المؤلف الشاب آنذاك، وبخاصة التأمّلات الفكرية التي تقتحم مسار السرد، وتعمم فوق الأحداث، وتوافق منظور هيكل الفكري، على أنه لم يمض وقت طويل إلا وقد شاع ما هو أكثر من ذلك، فالمماثلة بين إبراهيم المازني وبطل روايته "إبراهيم الكاكتيت" مثار تشخيص من النقد، وبعدها بسنوات قليلة أعاد طه حسين جانباً من تجربته في "أديب" في عمل مختلف عن المسار الذاتي المباشر الذي استخدمه في "الأيام" وسرعان ما أفتحتم توفيق الحكيم، بعد ذلك بقليل المكوّن السيري كمادة في أعماله الروائية، كما هو الأمر في "عصفور من الشرق" و"يوميات نائب في الأرياف" ومع أن نجيب محفوظ كان يوارب في منح الجانب الذاتي سلطة الإعلان عن نفسه، فإن منظوره الفكري يتغلغل، ويبرز أحياناً، في "الثلاثية" و"أولاد حارتنا" و"الرص والكلاب" و"ثرثرة فوق النيل" و"حب تحت المطر"، ويفصح عن نفسه كمحصلة للتجربة الإبداعية والذاتية في "أصداء السيرة الذاتية".

وفي مرحلة لاحقة، وجد كثير من الروائيين العرب في استخدام تجاربهم محاور لرواياتهم قضية تتصل بتكوّنهم وانتماءاتهم ومعاناتهم ومنافيتهم، واختلفت بين روائي وآخر الكيفيات التي أعيد بها بناء تلك التجارب، وعلى العموم فإنها شكلت خلفيات لا يمكن احتزالها بأي معنى من المعاني لدى: جبرا إبراهيم جبرا في "صيادون في شارع ضيق" و"السفينة" و"البحث عن وليد مسعود"، وسهيل إدريس في "الحي اللاتيني" وصنع الله إبراهيم في "تلك الرائحة" و"نجمة أغسطس" و"وردة" وغالب هلسا في "الروائيين" و"سلطانة" وعبد الرحمن الربيعي في "الوشم"، خطوط الطول.. خطوط العرض". وإدوار الخراط في "يا بنات إسكندرية" وعشرات سواهم من الروائيين الأدب العربي الحديث، ولا يمكن إخفاء تلك الأنساع المتصاعدة في روايات الطيب صالح وإبراهيم الكوني وفؤاد التكريلي وغادة السمان وأحمد إبراهيم الفقيه

وحنان الشيخ والطاهر وطار ونوال السعداوي وسليم بركات وإسماعيل فهد إسماعيل ولطفية الدليمي وبهاء طاهر وعبد الرحمن منيف إلخ...

تكشف هذه اللاتحة التي تعرض جانباً من جهود الروائيات والروائين العرب، بهدف التمثيل وليس الإحصاء الدقيق، أن المكوّن الداتي مارس حضوراً "فاعلاً" في المادة الروائية، وأن ذلك المكوّن ظل يزداد حضوراً وبروزاً مع التطور التاريخي والفني للرواية، الأمر الذي أدى إلى ظهور مساحة كبيرة بين ما يمكن اعتباره رواية محضّة، وما يمكن اعتباره سيرة ذاتية، آخذين بالاعتبار الخصائص السردية لهذين النوعين الأدبيين، وهذه المساحة أُسنتبت فيها ضرب جديد من الممارسة السردية المهجنة من مصداقية أساسيين هما الرواية والسيرة الذاتية. وهذا التهجين الذي ركّبت عناصره بنجاح، استأثر باهتمام كثير من الكتاب في الأدب العربي الحديث، فمازجوا ونوعوا بين المكونات الذاتية والمكونات التخيلية، فأثرت الملاحظة كتابة جديدة، هي "السيرة الروائيّة" نحاول فيما يأتي ا لوقوف على بعض نماذجها، في محاولة لالتماس خصائصها السردية والنوعية.

4. سيرة الجسد: الاكتشاف والانتهاك

يعيد محمد شكري في القسمين اللذين نشرنا من سيرته "الخبز الحافي" (6) و"الشطار" (7) استكشاف مرحلة من تكوّنه الجسدي والفكري، ويبدو الاهتمام في الأول طاغياً، فيما لا يستأثر الآخر إلا بأهمية ثانوية، تكاد تطمسها هيمنة الجسد الذي يشكّل مكوّناً مركزياً في النص، ويقوم محمد شكري بعملية مزدوجة: فهو من جهة يتابع تكونه الجسدي، ومن جهة ثانية يستكشف وظائفه ورموزه وطقوسه وتضاريسه، وتمارس اللغة لعبة استرجاع ذكية، فهي تستحضر وقائع مضت لكنها تعيد إنتاجها وكأنها تقع الآن، وهذه اللعبة لا تخفي أمر الاسترجاع، فوعي محمد شكري المؤلف فيها لا يتطابق معها حينما عاشها طفلاً وشاباً ورجلاً، وهذا لا يستبعد المهارة التي بما تمت عملية الاسترجاع إلى درجة يظهر التماهي كبيراً بين ما هو عليه الآن وما كان، وهذه الحركة المكوّنية حول الذات جعلت المؤلف يوظف الأسلوب الروائي وتقنيات السرد الحديثة، وبخاصة المشاهد السردية - الحوارية في إضفاء بعد روائي على سيرته، فيظهر من جهة وثائقية أكثر طموحاً من سيرة مباشرة وأقل تطلعاً من رواية، ذلك أنه يستثمر تقنيات السيرة الذاتية والرواية، ولعل ما يلاحظ أن درجة التخيل تؤدّي وظيفة فنية لصالح الجانب الوثائقي السري، مع أنها مستعارة لتؤدي وظيفة مضادة؛ فالمشاهد المصاغة صوغاً روائياً تعمّق الإحساس لدى القارئ بواقعية الحدث؛ لأنها تركز على التفاصيل الجزئية والدقيقة في المشهد السردية. يمارس التخيل وظيفة تفرير الأشياء بدل الإيجاء بها، ومع أن المؤلف يبدي حرصاً لا يخفى في تضاعيف النص

على البعد التاريخي لتجربته، ولكنه لا يقع ضحية إغواء التوثيق . إن التجربة ذاتها تسترجع بوصفها مكوناً فنياً مزج بأصل واقعي تدخل فيه المؤلف، فأخضعه لسلسلة من الانكسارات بما يوافق الوسط الـ تخيلي الذي يظهر فيه، ومع أن الارتباك في تسمية النص ظهر واضحاً في القسمين، إذ الأول وصف بأنه "سيرة ذاتية روائية" والثاني "رواية". فإن تكرار الإشارة إلى السمة الروائية يدعم ما أشرنا إليه من توافر للجانب التخيلي، على أن ذلك لا يلغي العنصر السيري في النص الذي هو المدار الأساسي فيه، وأثره في إعطاء صورة مقربة عن الأحداث.

لا ينكر شكري أنه يستعيد ما كان قد عاشه في طفولته، وتلك الاستعادة تخضع لانطباع تلك المرحلة التي تشكلت فيها الصورة، وهو يستعين بالتخيل لتقريب الصورة التي كان قد رآها، وهو يشير إلى ذلك في "الشطار"، فمأن يزوره المستشرق الياباني "نوتاهارا" الذي يعمل على ترجمة "الحبز الحافي" عام 1995 ويطلب إليه أن يرافقه في زيارة الأماكن التي وصفها في "الحبز الحافي"، ويقوده شكري من تطوان باتجاه طنجة، وأول ما يشاهدان "الصهريج" الذي وصفه في "الحبز الحافي"، وهنا يفاجأ الياباني قائلاً "في كتابك تصف هذا الصهريج، وما حوله بكثير من الجمال، مع أنه ليس كذلك، ولا يدل على أنه كان جميلاً" وكان رد شكري هذه هي مهمة الفن أن نحمل الحياة في أقبح صورها . إن هذا الصهريج انطبع في ذهن طفولتي جميلاً ولا بد لي من أن أستعيده بنفس الانطباع حتى ولو كان بركة من الوحل، ثم أنني كنت بعيداً عنه زمنياً ومكانياً، عندما وصفته " (8). رؤية الصهريج من قبل شكري كانت في الأربعينات من القرن العشرين وهو يعيد تركيب تلك الرؤية في مطلع السبعينات حينما كتب "الحبز الحافي"، ويرافق الياباني لرؤية الصهريج في عام 1995 وهو يكتب "الشطار". الياباني يبحث عن المطابقة فيما شكري لا يحرص كثيراً على ذلك، فهو يعيد إنتاج حياته وتجاربه ومشاهداته كما يعتقد أنها كانت عليه في لحظة تشكلها.

إن سيرة شكري الروائية تحتفي بالتشرد، وتدمج أحزانه بأفراحه، وتظهر الذات كأنها نمر ينساب في تضاريس وعرة وشاقة، تلتف وتدور ولكنها تتقدم، تحترق الزمان أحياناً، إذ تسبقه، ولكنها سرعان ما تعود وتندرج في مساره الخطي، والنص يخرق بصراحته القاسية كل ضروب المواردية والتقنع، ويطعن التصورات السائدة عن التكوّن الذاتي للفرد وجسده، تلك التصورات التي تحتزله في الغالب إلى مكون شفاف وأثيري، وفي ضعايف الأحداث التي يكون مدارها الراوي -الروائي، ومع مرور الزمن يلاحظ تطور المنظور الذاتي للعالم الذي تحرك فيه الشخصية الرئيسة شخصية المؤلف، وهو ينقب، متسلحاً بالرغبة الساحرة، ولذة الاكتشاف، في الطبقات المنسية والمهملة والمسكوت عنها في تاريخ حياته

وجسده وعلاقاته الاجتماعية، على أن الفكاهة المرة، والنقد الجذري التهكمي، لم يكونا حكراً على مسيرة محمد شكري الروائية وحدها، إنما في "بيضة النعامة" (9) ينجز رؤوف مسعد سيرة روائية انتهاكية، ثم أفعال انتهاكية تنتظم النص من أوله، إذ يفتتح بممارسة جنسية شاذة تدل على انتهاك عرف أخلاقي يحتتم بمشهد العودة إلى الطبيعة في بكارتها الأولى، وهو انتهاك للثقافة. وبين الافتتاح والختام، يكون نص "بيضة النعامة" نفسه في تعارض بنائي وأسلوبى ودلالي مع قواعد النوع الروائي والنوع السيرى، لكنه ينتزع من خضم تلك التعارضات هويته النصية بوصفه سيرة روائية.

يتمثل الخروج على النوع الروائي بتهشيم متقصد للبناء التقليدي، ومسارته الزمنية والمكانية، ولطرائق السرد الشائعة التي تحل محلها باقة متنوعة من المستندات الشخصية كالمذكرات والسيرة والمدونات الذاتية والتجارب والأسفار والرحلات، وكل هذه المكونات تدرج في النص بلا نظام، لكنها تضيف عليه تنوعاً باهراً، فال تقدم والارتداد وقوة الاستكشاف، والانعطافات الحسية الغنية، والعلاقات الجنسية التي تعرض بلا موارد، تتناثر هنا وهناك، وجميعها أفعال انتهاكية جريئة، يعاد إنتاجها بوصفها عناصر من سيرة ذاتية استكملت شروطها التاريخية، وأنجزت ذاتها في الزمان، ولم يعد الخداع ممكناً في عرضها طبقاً لشروط الأعراف الاجتماعية. ويحوم السرد سواء أكان وثيقة شخصية أم تخيلاً متصلاً بتجربة ما، حول الجسد الذي يمارس فعله الملهم في نظم كل الأحداث والوقائع، فالجسد الذي يمارس الاكتشاف أو ينتظره يفضح التواطؤ الأخلاقي حوله، ويطمح إلى حرية لا خداع فيها، يريد الجسد أن ينتهك العبودية المفروضة عليه، وكل الأطر والحواسز التي تؤطره وتحتجزه وتحتله إلى عورة، والنص سعياً لتحقيق هذا الهدف ينتهك كل المحرمات التي تحول دون ذلك، بما فيها السرد التقليدي الذي يتحرّج من الاقتراب إلى حالة الجسد الإنسانية، فيهمّشه إلى أوجاع عاطفية ووجدانية وانفعالية، وهنالك خروج على السيرة بوصفها تجربة اعتبارية.

يركز نص "بيضة النعامة" التجربة الذاتية لرؤوف مسعد، التي تعرض بلا إدعاء ولا غواية أيديولوجية، يريد المؤلف أن يبحث في مشكلة الجسد، وذلك يقتضي كتابة تاريخ روائي لجسده هو الذي يكون حضوره مهيمناً منذ الطفولة، في المنفى، وفي السجون، والكتابة عن الجسد واكتشافه في ضوء خبرة مغايرة للأعراف القائمة أمر يدرج هو ذاته ضمن الانتهاك، وإلى ذلك يشير المؤلف بوضوح في تصدير الكتاب، حينما يسخر قائلاً إنه يقترف خطيئة إخراج هذا النص إلى الوجود، الذي قد يضعه تحت طائلة مسؤولية جنائية باعتباره "كتابة إبداعية إيروتيكية" (10) وفي النص يتوحد الراوي مع الشخصية التي هي المؤلف، فيظهر الثلاثة في كل واحد بحثاً عن الطبيعة الغامضة والمتوحشة والوعرة

للجسد، إلى درجة يمكن تجاوزاً القول فيها إن "بيضة النعامة" سيرة جسد. تتضاءل الأشياء في العالم إلا بما لها علاقة بالجسد، وتظهر ممارساته المثلية أو السوية بوصفها جزءاً من تاريخية وجوده الطبيعي، ليس ثمة حرج إذ لا خوف ولا موارد، والنص يطوّر تمجيداً متصاعداً لمبدأ اللذة، وتبجلاً للمتعة، وهو لا يخوض جدلاً حول ذلك، ولا يعرض حججاً، إنما ينهمك بالفعل الجسدي، وكأن الجسد يكتب تجربته ويمحوها ويعيد كتابتها، ولهذا فالنص لا يوقر الذاكرة، ولا يعطي أهمية تذكر لثقافة اجتماعية ترسبت فيها ضغوط قاهرة وقامعة، يتفكّه بسخرية من ذلك، إذ يطرح فعل الجسد في عنفوانه المتنوّع.

يقترح النص حلاً لمشكلة الجسد وهو الطبيعة. وهذا الحل لا يفهم إلا في ضوء مشكلة الجسد منذ بدايتها، حيث الثقافة الكنسية التي لها منظورها الخاص لتلك المشكلة، وهكذا يعلن الجسد تمرّده على "ثقافة الكنيسة" وعلى الثقافة الأوسع التي تحتضنها، هذا الأمر يحتاج إلى انتهاك مستمر يواظب النص على الإغلاء من شأنه، ويجعله هدفاً من أهدافه، وما أن يخرج رؤوف مسعد من سيطرة الأسرة الكنسية، إلا ويجد نفسه في نزاع مع أسرة الثقافة التقليدية، ومهما تنوعت التجارب وتعدّدت، فالحلم يقوده في نهاية المطاف إلى الطبيعة حيث لا ثقافة تضمر في تضاعفها إقصاء للجسد، وهنالك في جبل اسمه امرأة، يقال له "جبل مره" تقوده الفتيات، عذراوات الطبيعة، إلى الدرب الذي كان قد ضيعه، وعلى سفح ذلك الجبل يمارس فعله الإنساني: الحب والكتابة.

هاتان السيرتان الروائيتان لمحمد شكري ورؤوف مسعد، يمكن النظر إليهما بوصفهما نصين ينتهكان فعلاً العرف الموروث الذي يرى في وصف التجربة الجسدية الذاتية قضية اعتبارية تتصل بفعل رمزي وهو استرجاع تكوّن الذات في ضوء وعي مغاير لما كانت عليه الذات في رحلة تدرجها الزمني، وذلك ما سنقف عليه في الفقرة الآتية استناداً إلى نجيب محفوظ وحنا مينة.

5. الأصداء الذاتية وبقايا الصور

في "أصداء السيرة الذاتية" (11) يقترح نجيب محفوظ نمطاً جديداً من الكتابة السيرية، لا يستجيب لقواعد الفن المعهودة، يغيب التدرّج التاريخي، ويختفي البعد الذاتي الذي تمثله تقليدياً في السيرة الذاتية الشخصية الفردية وهي تعرض تجربتها الفعلية والوجدانية والفكرية، وتتناثر عناصر السياق الذي ينتظم والوقائع والأحداث، وذلك يفضي إلى تشظّي مكونات التجربة في الزمان والمكان، ذلك التشظّي يأخذ شكل شذرات لا يضمها نسق محدد، ومع أن العنوان "أصداء السيرة الذاتية" يدفع القارئ إلى اصطناع أفق انتظار خاص بأنه سيتعرّف إلى نبد من التجارب والمواقف والآراء المتصلة بالمؤلف إلا أن نجيب محفوظ يفصل بين موحيات العنوان وتوجيهاته وجملة الإشارات التي يتضمنها النص، إلى درجة يصعب

فيها اختراق الحجب المحيطة بشخصية المؤلف، ذلك إذ به شأنه هنا شأنه في كثير من رواياته وقصصه القصيرة، يلجأ إلى المواربة والترميز والإيحاء، ولا يميل إلى التقرير والإحالة، ومعلوم أن شحن التخيل، والتعمية على البعد الذاتي - الوقائعي يبعد فن السيرة الذاتية عن أهم قواعده، وهي استثمار تجربة شخص ما، وعرضها سردياً، وهنا ينبغي التريث إزاء كلمة "أصداء" الواردة في العنوان، فوظيفتها مزدوجة، إذ هي من جهة أولى تخفف من درجة التصريح، بأن ما سيتضمنه النص سيرة ذاتية، ولكن هذا لا يعني أنها لا توحى بأن النص ليس سيرة ذاتية، ومن جهة ثانية فإنها تمارس فصلاً رمزياً بين ما يمكن توقعه من أحد البعثرة وأخرى غير مباشرة، وفي الأخير فإن ما ينتظره القارئ هو "أصداء" الوقائع، وليس الوقائع ذاتها. وبذلك يترتب تسلسل الأحداث باعتبارها أحداثاً من الدرجة الثانية في التصريح، فالمؤلف لا يريد الوقوف على أحداث الدرجة الأولى، إنه مهوم بأصداء تلك الأحداث، وهذا الاختيار غاية في الأهمية لأنه يبذر تنازعاً وتعارضاً داخل النسيج الدلالي للنص، فالوجه الأول لذلك التعارض يتجه إلى أن النص متصل بوقائع حياة المؤلف، وعليه فللقارئ كامل الحق في تلقي النص باعتباره سيرة ذاتية غير مباشرة إنما جملة أصداء، والوجه الثاني يتجه إلى دفع النص إلى مضمون التخييل الروائي الذي لنجيب محفوظ فيه دور لا يختلف عليه.

إن نص "أصداء السيرة الذاتية" يتغذى من هذه التعارضات الدلالية، وينطلق بوصفه نصاً سردياً في مجاز خيالي ذاتي خصب، وكل من التجربة والتخييل تزودان النص بإمكانات إيجابية كثيرة، لأن التنافذ فيه مفتوح على مغذيين أساسيين هما: السيرة الذاتية والتخييل الروائي، وعلى هذا فإن مصطلح "السيرة الروائية" يطبق عليه، ويعبر عن سلسلة الأمشاج التي يتركب منها . يتكون متن النص من 225 فقرة مرقمة، ولا تخضع تلك الفقرات إلى علاقات منطقية أو سببية، إنما يأتي تنفيذها دون ترتيب، فترابطها علاقات سردية، بحيث أن البحث عن صلة في النسيج الداخلي بين الفقرات لا يظهر، ولكن المناخ التأملي التجريدي سيكون حاضراً محل السياق المتدرج . وبسبب كل هذا نفضل أن نصطلح على تلك الفقرات بـ "الشذرات" مستحضرين في الذهن "الشذرات الفلسفية" التي دشنت لظهور نمط من التفكير الفلسفي في العصور القديمة، فتلك الشذرات كانت في غالبيتها تأملات فكرية تأخذ أحياناً شكلاً عملياً محسوساً، وأحياناً شكلاً تجريدياً مطلقاً، ومن خلالها تبث جملة الآراء والمواقف والانطباعات والتجارب والرؤى، و"شذرات" نجيب محفوظ تتضمن كل هذا، وربما يكون الانتقال المتدرج من الحسي الملموس إلى المجرد هو المظهر الوحيد الذي يمكن تلمسه في هذا النص، فالشذرة الأولى، التي يمكن اعتبارها أول مفاتيح النص، تلمح إلى طفولة المؤلف، وهو دون السابعة، ويرجح أن الإشارة تتصل بشورة

1919مصر التي بالمقارنة مع ميلاد الكاتب، تكون الحدث الذي يرجح أن المؤلف يقصده في استهلال النص. وما أن تنتهي هذه الشذرة إلا ويجري تجاوز البعد الذاتي، لكن دون التعالي على الأحداث الملموسة التي منها ذكريات متقطعة عن زيارات عائلية ولقاءات وحوارات وذكريات وهموم ذاتية أو جماعية. وكلما تقدمنا في قراءة الشذرات تزداد شحنة التجريد، وفي الشذرة العاشرة يرد على لسان الحكيم - وهو صديق الراوي - قوله "الحب إلا تدريب ينتفع به ذوو الحظ من الواصلين". وفي الشذرة الثالثة عشرة يقول الحكيم "الذاكرة تتجلى في التذكر كما تتجلى في النسيان". ويغيب الحكيم، فيما يكون السرد مباشراً بضمير المتكلم ولكنه يعاود الظهور هنا وهناك، إلا أن الشذرة رقم (120) تحمل عنواناً لافتاً للنظر "عبد ربه التائه".

وسيتوالى ظهوره في معظم شذرات المائة الباقيات، ولا يمكن إخفاء التماهي بين الراوي الذي كان شديد الحضور إلى الشذرة 20 وانحساره بعد ذلك، واندماجه رمزياً بشخصية "عبد ربه التائه" بحسن إيراد هذه الشذرة المفصلية في النص: "كان أول ظهور الشيخ عبد ربه في حيننا حين سمع وهو ينادي ولد تائه يا أولاد الحلال ولما سئل عن أوصاف الولد المفقود، قال: "فقدته منذ أكثر من سبعين عاماً فغابت عني جميع أوصافه تعرفت بعبد ربه وكنا نلقاه في الطريق والمقهى أو الكهف، وفي كهوف الصحراء يجتمع بالأصحاب حيث ترمي بهم فرحة المناجاة في غيبوبة النشوات، فحق عليهم أن يوصفوا بالسكارى وأن يسمى كهفهم الخمارة. ومنذ عرفته داومت على لقائه ما وسعني الوقت وأذن لي الفراغ، وأن في صحبته مسرة وفي كلامه متعة، وإن استعصى على العقل أحياناً". يظهر الشيخ عبد ربه التائه في منتصف النص تقريباً باحثاً عن طفولته التي غادرها منذ سبعين عاماً، وسيستأثر بأهمية استثنائية في القسم الثاني من النص، ولا يخفي الراوي مداومته لقاء الشيخ، ومسرة صحبته والمتعة التي يثيرها كلامه، ومن المهم الإثارة إلى أن ذلك الكلام قد يستعصي على العقل أحياناً "فعلاً، فإن الشذرات الحكمية والوعظية التي ستتردد على لسان الشيخ ستكون تجريدية في الغالب. إن الشيخ لا يظل قناعاً للراوي، إنما الراوي يتماهي معه، ويتحوّل السرد شيئاً فشيئاً إلى سرد موضوعي غير مباشر. يغيب الكلام المباشر والراوي الذي يعلن عن وجوده وانطباعاته، ويظهر الشيخ الحكيم بشذراته المكثفة الموجزة التي تعد ذخيرة تجارب تعرض بشكل تجريدي على أهما تأملات تستعصي على العقل أحياناً، ولا يغيب عن بالنا أن النص سيكون موزعاً بين الراوي والشيخ والمؤلف. ولكننا نرجح أنه في القسم الثاني من النص سيندمج هؤلاء الثلاثة، فالشيخ هو الراوي وهو المؤلف، ما أشد الشبه بين الشيخ وبعض الشخصيات التي ظهرت في "ملحمة الحرافيش" و"أولاد حارتنا"! ما أقرب أن يكون الشيخ قناعاً

لنجيب محفوظ! الملاحظ أن اسمه المركب يعتبر مثار فضول للبحث، إنه الشيخ الضال منذ سبعين عاماً، أيكون حقاً هو نجيب محفوظ الذي لم تمكث في ذاكرته - في تضاعيف هذا النص - إلا الذكرى التي أشار إليها في الشذرة الأولى، فغادر طفولته إلى الآن، وأصبح شيخاً تائهاً يبحث عن حقيقة يعرف أنهما غير موجودة؟

وفي "بقايا صوريكف حنا مينة على طفولته القروية قبل مرحلة الوعي، وضمن إطار التشرد الأسري يظهر الراوي - الطفل وهو يلتقط أو يعيد التقاط وقائع علقته في ذاكرته، وتثبت بوصفها صوراً تشكل جزءاً منها، ويصرح حنا مينة بذلك كاشفاً آلية تكون سيرته الروائية: "إن بقايا صور ستغدو، في الوعي الذي نما بنمو العمر، صوراً شبه كاملة الآن، قد يظل فيها بعض الفجوات، وقد تستعين المخيلة ببعض المسموع من الأهل لتظهير طرف مكمل من هذه الصورة أو تلك، ولكن الأشياء تصبح في الضوء، مستخرجة بجهد الاسترجاع من قاع بئر قديمة، معتمة، لذاكرة رسخت الأحداث فيها، على طفولتها، كأنما هذه الأحداث القاسية قد - فمرت بسكين الشقاء المتصل لأسرة يعصف بها الإعصار من كل جانب، وهي تدور في الدوامة الزوبعية، كسفينة شرعية قطعت مساهما، وانكسرت دفتها، فتخبط في الموج العاصف بغير قيادة، أو بوجود قيادة مع ربان غير مؤهل لأن يكون رباناً، أو أنه لا يبالي أن يكون، لأنه حرم مزية التقدير والتدبير، ولم يحس أنه يحمل مسؤوليتهما أساساً (=الإشارة إلى قصور دور الأب). أنا لا أزعج أن سفينة عائلتنا وحدها التي عرفت هذا التخبط في لجة بحر الفقر الكبير، ولكنها، بسبب من لا مبالاة ربانها، كانت أشدها اضطراباً في مصطرع النوء وأسرعها إلى الضياع في اللجة، وقد ضاعت فعلاً، وحين سيكتب لها أن تعود إلى الشاطئ، ستكون قد فقدت بعض أفرادها برغم أنها كانت لا تزال في الصفحات الأولى من سفر التيه الذي عاشته" (12).

ما اصطلح عليه حنا مينة بـ "سفر التيه" هو الذي سيكون مادة "بقايا صور". ومن الواضح أن الراوي الذي يعدّ الشخصية الأساسية في النص، وهو المؤلف في قناع سردي، يعزو ذلك التشرد والضياع والتخبط إلى عجز الأب و قصوره في حماية الأسرة، ولكن الراوي يظهر أكثر رحمة بأبيه من الراوي في "الخبز الحافي" فحينما ترفرف في نص محمد شكري صورة الأب المجرم الذي قتل ابنه الصغير، ورغبة الراوي الصريحة في الانتقام، فإن الراوي في "بقايا صور" لا يتردد أحياناً في البحث عن أذار لأبيه، على الرغم من معرفته بأنه أسير "الثالوث المصائبي" إذ "يشرب حيثما تسنى له، ويسكر كلما شرب، وينام في أي مكان، ولو في الفلاة أو الخمار تاركاً نفسه وما معه لرحمة المارة والعابثين" (13)، وبما أن الراوي يحمل أباه كل مصائب الأسرة، فإنه عكس ما ظهر في "الخبز الحافي" لا يتقصّد أن يقود

أسرته إلى ذلك فهو "يرحل وكلُّه قصد أن يعود كما رحل ممارساً كل مشاعر الزوج والأب، وكل مسؤوليته تجاههما، ولكنه بنفس القصد، والأصح دونه، ينسى كل ذلك، كأنه ليس زوجاً ولا أباً . يعيش، في أي مكان، كما في كل مكان، يسكر وينام، كما لو أنه في بيته، وكما لو أنه بلا بيت . ينسى طوال غيبته، ما كان قبل الغيبة، يفقد بطريقة ما، ذاكرته، يحيا فقدان الشعور بالمسؤولية كما كان يحيا الشعور بالمسؤولية قبله" (14).

ويبدو أن هذه الأحكام التي يصدرها الراوي حول أبيه، ستكون مثار قلق شخصي بالنسبة إليه، فهو لا يريد تركيب صورة سوداء له، على غرار صورة الأب في "الخبز الحافي" التي تنامي في "الشاطر" وتصبح هاجساً مقلقاً للراوي، وعلى هذا، فإنه قرب خاتمة النص تقريباً، يعود لتصفية موقفه النهائي "وإني لأغفر لوالدي كثيراً من الأذى الذي ألحقه بنا بسبب من هذه اللامبالاة تجاه الحياة التي كان يظهرها. ولست ألومه على شبقه المرضي، ما دام ليس مسؤولاً عنه، ولا على سكره، هو الذي في السكر كان يغرق تعاسات دنياه، لكنني كطفل، ما كنت قادراً على فهم ذلك، وكان احتجاج أمي عليه هو احتجاجي، ثم صار الاحتجاج ألماً وقرقراً وعجزاً في آن " (15). في النهاية من الواضح أن الراوي يرغب بتسوية الأمر، فيدرج سلوك الأب في سياق الشقاء العام الذي ضرب الأسرة كالإعصار المدمر؛ فالراوي هنا لا يطور موقفاً عدائياً، لا يريد أن يكون قطباً مضاداً للأب كما هو الحال في نص محمد شكري، هذا الأمر يجد ذاته يدفعه لتخفيف العبء عن كاهل الأب، الذي لا يشكل حضوره أو غيابه في سياق الأحداث أمراً مهماً، فالتراسل يتركز بين الطفل - الراوي وأمه وأخواته، إن شقاء الأم، بفعل وجودها مع الطفل، وحيرتها وعطفها وترددها ومهادنتها وحسن طويتها إلى جانب كونها ذخيرة حكايات، تستأثر كثيراً باهتمام الطفل وهو يروي، إن معظم بقايا الصور التي يسترجعها الراوي تتصل بالأم المعذبة . لا غرابة أن يظهر إهداء حنا مينة في مقدمة النص إلى مريانا ميخائيل زكور، أمي " . الإهداء مفتاح للولوج إلى عالم النص، وصورة الأم المشعة تفسر أهمية الإهداء ووظيفته.

يتميز الراوي في "بقايا صور" بأنه راو اندماجي، لا يجعل من فرديته هاجساً يشغله، فأسلوب السرد المباشر الذي يقوم على استخدام متنوع لضمير المتكلم في السير الروائية العربية، يختفي وتظهر صيغة واحدة فقط من بين صيغته وهي ضمير المتكلم بصيغة الجمع، وهذا أمر له دلالة، فالراوي لا يعنى بذاته، إنما ينصرف اهتمامه إلى تصوير أسرته، إنه يذوب في كيان الأسرة، ويتحدث باسمها، ويستعيد تجربتها بعيداً عن أي نزوع نرجسي، إنه لا يشكل أبداً محوراً أساسياً في تلك التجربة، لا يقف على أفعاله إلا في أقل درجة، لا يعنى بتطورات النفسية والجسدية إلا بشكل عابر وثانوي وفي سياق غير مقصود لذاته،

إنه غير مبالٍ للتعليل لأنه لم يبلغ مرحلة تمكّنه من ذلك، تعرض أفعال الآخرين وتجاربهم ومواقفهم على شاشة ذاكرته بوصفها "بقايا صور".

في الغالب لا يميل حنا مينة إلى إسقاط وعيه الحالي على تجربته الأسرية، لا يريد أن يجعل ذلك موضوعاً للتحليل والإسقاط والتأويل، وفي مرات قليلة يتدخل، ولكن دون تورط، إنما بشفافية عابرة، من ذلك مثلاً إشارته الموجزة لموضوع الجنس، الذي لا تظهر له أهمية في النص، فهو لا يخفي كرهه للتبتهك الجنسي و"مقت مقترفيه. لقد أردت الأشياء شاعرية، سامية دائماً لا بدافع أخلاقي متزمت، بل بفعل رومانتيكية شفافة جبلت عليها، رومانتيكية ترى في الجنس، في أفصى شبقه ممارسة إنسانية رفيعة، وتغضب حتى الصراخ، أن تنحط هذه الممارسة فتصبح ابتذالية كريهة" (16). وهنا يعلن حنا مينة وجهة نظره الواعية بهذا الموقف، ويبدو تغييب موضوع الجنس واستبعاده، وكأنه نوع من الانتهاك للاحتفاء به كما ظهر في "بيضة النعامة" و"الخبز الحافي" و"الشطار"، ويغالبه أسى في مكان آخر، لأنه في طفولته لم يكن يصلح لشيء، لأن أحداً لا يقبل أن يستخدمه كما حصل لشقيقاته اللواتي عملن حادّات، الإحساس بأنه يقتات من تعبهن الجسدي، يؤرقه أنه تعلم على حساب جهلهن، يقول "كنت أقتات من جسد أخواتي، من طفولتهن من حريتهن، وإنني تعلمت القراءة والكتابة، في الصفوف الابتدائية الوحيدة. من جهلهن، وطني أهنّ لن يقرأن هذه الكلمات أبداً لأنهن أميات، ولأن أحداً لن يتطوع كسي يقرأها لهن" (17). إن مثل هذه الإشارات قليلة، ويظهر وكأن الراوي مدفوع بإحساس خفي بالذنب لأن الآخرين من أسرته قدموا أكثر منه، هذا أمر قد يفسر لنا أيضاً عزوفه عن تسليط الضوء على نفسه، وهو أمر جعله كائناً اندماجياً لا يرغب بالإعلان عن فرديته.

تطرّد أحداث النص في تسلسل خطي متصاعد، ولا يوجد ميل للعودة إلى الوقوف على أحداث تجاوزها سياق وقوع الأحداث. لا استباق أحداث لم تقع بعد، إلا في حالات نادرة لا تخلخل ذلك النظام المتدرج، كما لاحظنا في "أصداء السيرة الذاتية". وهذا النسق التقليدي الشائع في السيرة الذاتية والرواية يوافق الطابع الانسيابي والجبري والمهادن للشخصيات الأساسية في النص، ذلك أن الشخصيات عموماً مستكينّة ومسوقة بإرادة قدرية، وكأن الخلق الفني لم يتدخل في صياغتها، الأب في غيابها وحضوره، في خسائره المتلاحقة، وإهماله ولا أبايته، والأم في استكانتها وقبولها الأمر الواقع وعطفها حتى على الأرامل من عشيقات زوجها، الأخوات الصغيرات الحادّات، والطفل الذي لا يملك إلا الذاكرة، جميعهم محكومون بإرادة غامضة تسيّرهم حيث شاءت، مرة إلى أعمال السخرة، وأخرى إلى التشرد والضياع والجوع والارتحال، وحدها الأرملة "زنوبة" تخرق هذا السلوك، وتظهر كشخصية فاعلة في

تقلبها ومزاجها ورغباتها وشفقتها، ونهاية حياتها التي اختارتها لتغير كل التوازنات والتواطؤات القائمة في مجتمع النص، وبسبب ذلك تقرر أسرة الراوي المهجرة إلى المدينة حيث يحتتم هذا الجزء من السيرة الروائية ومن الواضح أن الأرملة - الغانية، بفعلها الذي تقتل فيه ستغير كل نظام العلاقات السائدة آنذاك. يفتح الأفق بعد ذلك على "صور" أخرى تعرض في نصوص لاحقة.

يدمج الراوي في ذاكرته مكونين رئيسيين يبين يشكلا من النص، أولهما ما يروى إليه، وما يسمعه من خلال وسطاء، وما تضيفه مخيلته إلى ذلك وبخاصة مرويات الأم الخرافية والأسطورية والدينية والتاريخية، وهذا المكون يشكل جانباً كبيراً من الفصول الأولى من النص. وتظهر مرويات الأم وكأنها مغالبة للقهر والإذلال، ومع ادل للإخفاق الأسري والاجتماعي، يبرهن ذلك أن الأم أحياناً تمضي في مروياتها وكأنها تروي لنفسها، وحول الموقد، وسط زمهرير الشتاء، ووسط عواء الكلاب وأبناء آوى، وصرير الريح والعواصف الممطرة إذ الجوع والخوف والتحفز، تبدأ الأم حكاياتها، إنها مدفوعة بأحاسيس دفينة لإعادة التوتر، إلى نفسها وأطفالها في ظل غياب مستمر لزوجها، من أجل ذلك (كانت تبذل جهداً في حملنا على السهر . تغرينا لليلة سألحكي لكم عن الشاطر حسن " ومنذ هبوط الليل نغلق الباب، ونضع وراءه جذع شجرة التوت، وبعد أن نتناول ما لدينا من طعام تجلس الوالدة على حصير أمام الموقد ونحن حولها وتشرع في سرد حكاياتها . كنا نغدها إلا ننام. الشقيقات يحاولن ذلك. وعلى صوت المطر، ووهج النار، وعالم الحكايات الساحر، تشرع الأخوات بالثناؤب، ثم تنطبق الجفون، وفي منتصف الحكاية نكون قد نمنا، وتجدها تحكي لنفسها . كانت تنبهنا، نذرنا بالأنا تحكي لنا شيئاً بعد الليلة، فنفتح عيوننا، نلتقط عبارة أو عبارتين ويدها يلتوي رأس على الكتف، ثم آخر ثم آخر، ومن جديد تكتشف أننا نمنا، وأنها تحكي لنفسها . كان سهرنا معها يعطيها بعض الشجاعة في مواجهة خوف يتمطى عبر الحقول، يزار مع الريح، يندس في المطر والظلمة ويزحف صامتا كالهول فتلتقطه حواسها، وتتيقظ مجفلة، متوقعة في كل لحظة أن تسمع نقياً في الجدار أو طرقاتاً على الباب" (18).

هذه المرويات تشكل ذخيرة سردية في ذاكرة الراوي، يتمعن فيها، تلهب خياله، تقربه إلى عالم المرأة للام، وتبعده عن عالم الرجل +الأب، فيجد نفسه مندجماً في أسرته الأنثوية التي يشكل حضور الأب فيها مظهراً طارئاً وزائلاً وغير فاعل، فقد كان منذ البدء الطفل الوحيد والأثير في العائلة "الراوي لا يُظهر أبداً تمرداً من أي نوع ما، هنالك استبعاد كامل لكل التوترات التي ترافق نشأة الطفل الذكر، إن مصادر تخيلاته أنثوية، والإطار الأسري الذي يحتويه نسائي، والأفق العام لحياته متأثر في هذا المناخ، وهو يتقبل كل ذلك بوصفه قدراً لا شأن له به . أما المكون الثاني لمستن النص، فالمشاهدات والملاحظات

والتجارب الأسرية البسيطة التي تستأثر باهتمام الراوي، وهي وقائع تنضد متسلسلة وتُنظّم في إطار الارتحال الدائم للأسرة، ويبدو الجانب الوقائي فيها واضحاً، إنها توثيق للتجربة الكلية للأسرة، وإعطاء تلك التجربة بعداً واقعياً وحقيقياً، وتندرج في هذا السياق تنقل الأسرة بين "السويدية" و"اللاذقية" و"الاسكندرونية" التي تمرّ بها العائلة أو تستوطنها بعض الأوقات، وتصحيح تاريخ ولادة الراوي ومسقط رأسه، وأعمال الأب الخاسرة وهجراته، وعمل أخواته كخدمات، وأفعال الراوي الطفل وألعابه البيتية، كل ذلك يقوم على خلفية من الصراعات والأزمات الاجتماعية بين الفلاحين الفقراء والأسياد المالكين للأرض والمال والسلطة. وفي "المستنقع" و"القطاف" يستكمل حنا مينة سيرته الروائية، إذ تنفتح أبواب العالم الخارجي أمام الصبي في "بقايا صور".

الهوامش

- 1- تزيطان طودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء، 1990، ص 51 .
2. جورج ماي، السيرة الذاتية، ترجمة محمد القاضي و عبد الله صولة، تونس، بيت الحكمة، 1992، ص 189 .
3. م . ن . ص 205_199 .
4. فيليب لوجون، السيرة الذاتية، ترجمة عمر حلي، بيروت، المركز الثقافي العربي ، 1994 ص 22 .
5. م . ن . ص 40 - 39 .
6. محمد شكري، الخبز الحافي ، لندن ، دار الساقى ، 1993 .
7. محمد شكري، الشطار ، لندن ، دار الساقى ، 1994 .
8. م . ن . ص 94 .
9. رؤوف مسعد، بيضة النعامة ، لندن ، رياض الريس للنشر ، 1994 .
10. م . ن . ص 12 .
11. نجيب محفوظ، أصداء السيرة الذاتية، نشرت مسلسلة في جريدة أخبار الأدب عام 1996 .
12. حنا مينة ، بقايا صور، بيروت، دار الآداب ، 1990 ، ص 203 - 204 .
13. م . ن . ص 110 .
14. م . ن . ص 11 .
15. م . ن . ص 268 - 269 .
16. م . ن . ص 273 .
17. م . ن . ص 257 .
18. م . ن . ص 100 .