مخاوف " ذات" من العولمة

دراسة تطبيقية في علم اجتماع الأدب

أ. م. د./ الهام غالى

أستاذ مساعد بقسم اجتماع بنها

ورئيس القسم

يحاول هذا البحث أن يتناول إشكالية الهوية والعولمة من خلال تحليل رواية "ذات" للكاتب المصري المعاصر صنع الله إبراهيم ومن خلال تطبيق بعض من الأدوات الخاصة بالجماليات السوسيولوجية أو علم اجتماع وجمال الأدب. وسيحاول البحث ألا يضحى بالجانب الجمالي الخاص بالرواية وإن كان يترك التحليل الفني الخالص للنقاد الأدبيين المتخصصين في ميدان النقد الأدبي حيث أن الجماليات والمضامين السوسيولوجية تنظر إلى العمل الأدبي من منظور أنه وثيقة اجتماعية دالة. أما النقد الأدبي فيتناول العمل من زاوية الأدوات الفنية التي استعملها الكاتب في عمله، كذلك يحاول البحث ألا ينظر في الوقت نفسه إلى رواية "ذات" نظره مسبقة حرصا على خصوصية العمل الأدبي وقراءته سواء أكانت هذه المسبقات والمسلمات سياسية أو أيديوليجية. فالرواية عينة نستخلص من خلالها بعض الخلاصات السوسيولوجية فيما يتصل بطبيعة العلاقة الإجتماعية بين الهوية والعولمة.

ويستهل البحث مسيرته أولا بتعريف علمي دقيق لمصطلح العولمة ثم نبين كيف تنفصل العولمة والهوية في رواية "ذات" لصنع الله إبراهيم (ط١، مارس ١٩٩٢).

ان المحور الأساسي في هذا المنظور هو بيان اختلال التوازن الإجتماعى والنفسي المصري في ضوء انفتاح مصر على سوق واقتصاديات العالم. منذ منتصف السبعينيات من القرن العشرين هي خلاصة السوسيولوجية الرئيسية التي يستخلصها البحث من خلال الاستناد إلى خصوصية "ذات".

تشهد الرأسمالية في مرحلتها بعد الصناعية الجديدة ظاهرة التدويل أو تخطى الاقتصاديات القاعدة للنمو الجديد • ولم يعد من الممكن تطوير النمو والاستهلاك قد

أصبحت دورات عالمية متخطية لكل أقطار العالم: تدويل رأس المال، تدويل العمل، تدويل الأزمة.

والتدويل ظاهرة ليست جديدة تمام الجدة، لقد سعت الرأسمالية منذ بدايتها إلى نقل أسلوبها خارج حدودها والى مصادر الخامات والموارد والأسواق والاستثمارات والى إدماج العالم كله في سوق عالمية واحدة ، ففي القرن السادس عشر والسابع عشر ساهم توسع التجارة في إسقاط نمط الإنتاج القديم وولادة نمط الإنتاج الرأسمالي الجديد. ومن هنا كانت السوق الرأسمالية العالمية لخطة في عملية طويلة المدى هي التحول التدريجي للرأسمالية لنظام عالمي، وجعلت الرأسمالية الصناعية أسلوبها يعتمد في إشباع حاجاتها العالم كله فحطمت العزلة السابقة للبلدان الرأسمالية وتتجه الرأسمالية المعاصرة منذ نهاية الحرب العالمية الثانية نحو التدويل." وهى تتخطى إمكانيات البلد الواحد، بحيث أصبحت الظاهرة الغالبة هي اضطراد العمليات التي تؤدى في النهاية إلى تدويل الحياة الاقتصادية داخل كل بلد على حدة ، فالإنتاج والتسويق لم يعد أيهما متيسر.

وتمثل "ذات " (١٩٩٢) واحدة من أهم الروايات التي ألفها الكاتب الكبير صنع الله إبراهيم وهى أيضا واحدة من أهم الروايات التي تناولت بشكل بارز اختلال الواقع الإجتماعى المصري في أثر انفتاح المجتمع على النظام الاقتصادي العالمي ، منذ النصف الثانى من عقد السبعينات إلى الآن وهناك في رواية صنع الله إبراهيم درجتان أو نوعان متلازمان من الذات ، ذات أو الفرد ، ومثال ذلك نمو فتاة مصرية عادية تعيش مراحل الانتقال الرئاسي الثلاث من عبد الناصر إلى السادات ومبارك وهناك أيضا هوية الجماعة أو الهوية الإجتماعية ، ومثال ذلك نموها في البيئة الإجتماعية : العلاقة الزوجية

(مع عبد المجيد ثم البنتين والولد) علاقات الجوار

(مع الشنقيطى وسميحة) علاقات العمل
(مع همت ومنير) .

ومشكلة الهوية التي تثيرها رواية "ذات" هو كيفية تفسير العلاقة بين الأبنية المجتمعية فهنالك في الرواية دلائل وقرائن واضحة تؤكد على التحول السريع في البنية الاقتصادية والإجتماعية والسياسية في المجتمع المصري في ربع القرن الأخير. وهذا التحول السريع لا يعنى أن مصر تحولت فجأة من الاشتراكية الناصرية إلى الرأسمالية الساداتية إنما كان الحلم الرأسمالي الذي بدا قريب المنال في ظل اشتراكية عبد الناصر قد أصبح أمراً محالا في عهد رأسمالية السادات. والكاتب يريد أن يقول لنا أن عهد عبد الناصر لم يكن اشتراكيا وان عهد السادات لم يكن رأسماليا بل هو يريد أن يقول أن التحول السريع الذي طرأ على المجتمع المصري منذ عقد الستينات إلى آخر القرن العشرين يمتاز عن غيره من التحولات ميزة دقيقة هي أن الثروات الضخمة بعد ما كانت تتكون بين بيروقراطى الدولة أصبحت تتكون بين يوم وليلة بين يد السماسرة والمقاولين الأغنياء الجدد. إلا أن رأسمالية الطبقة المتوسطة من أمثال عبد المجيد وزوجته أصبحت بعيدة عن ذلك التكوين الضخم للثروات.

رواية " ذات " هي تشخيص لحال "ذات " المريضة أو على الأقل غير الطبيعية التي انتابتها وهى تسير على خط الهرم والبناء فعبارة مسيرة الهرم والبناء " تتكرر في الرواية إلى الحد التي يبدو فيه إنها اللحن الرئيسي في المعزوفة الموسيقية أو بيت شعري في قصيدة

إلا أن هذا التحول الإجتماعى والإقتصادى والسياسي ليس تاماً لأنه يوازيه استمرار التخلف الثقافي فقد أمسكوا "بذات " بطلة أو لا بطلة الرواية وفتحوا لها

فخذيها عنوة ثم اجتثوا (عملية تختين الإناث) ذلك النتوء الصغير الذي سبب إزعاجاً شديدا للمصريين من قديم الزمان . " وإن كان من الأمانة أن نسجل أن الاجتثاث، لحسن الحظ أو لسوئه (حسبما تكون وجهة النظر) ، لم يكن تاماً فالأم التي جردت مبكراً من العضو المزعج ، كانت – على عكس ما يتوقع المرء – حريصة على ألا تتمتع ابنتها بفرصة التسلية (قبل الزواج) ثم التفويض (بعده) التي حرمت هي منها أما الأب فكان ، عكس ما يتوقع المرء أيضا راغباً في إعفاء بنته من العملية التقليدية متصوراً (إن صواباً أو خطأ) إنها المسئولة عما آل إليه نتوئه الخاص . ولما كان توازن القوى النتوئى في قمته ، كان لأن من فخذيها وسط . هكذا سمح بالإبقاء على جزء من النتوء الجليل مما أتى بنتيجة عكسية ، فبدلا من أن يصبح تعويضاً عن الجزء الضائع ، صار تذكرة دائمة به ...[٢] .

ونتيجة هذا الإنفصام لدا الانشطار بين التحويل وبين الثبات الثقافي يوثق الروائي ويدقق في مجتمع يعيش متوسلا بأدوات الحداثة الغربية ويفكر متوسلا بأدوات التقليد الضيق

كذلك يلفت الكتاب القارئ إلى أزمة إنتاج المعنى ، فإن كانت القيم الروحية والمتوارثة لاتزال تحكم ذهنية التحريم فان الشعب المصري قد أنتج قاموساً جديداً تماما تحلو فيه المفردات والكلمات والتراكيب من المعنى ك دريسنج، التليباثى ، المسرمكة ، السرمكة ، الانتركوم ، الكمبشة (نسبة إلى المرحاض الحديث) ، الكندشة (نسبة إلى جهاز التكييف) كذلك من ملاحم أزمة المعنى اكتساح ظاهرة اليأس والإحباط ، فذات شأنها شأن بقية الشخصيات محيطة على كل المستويات الجنسية والزوجية وغيرها من المستويات النفسية والإجتماعية ، وكان اليأس قد استهل رحلته في الأيام الحزينة الأولى التي تبين فيها أن الجيش المصري لايتقدم في سيناء شرقا وشمالا وإنما جنوبا وغربا ، الانسحاب الدرامي الذي قام به جمال

عبد الناصر ومن بعده فريد الأطرش وأم كلثوم وعبد الحليم حافظ أي أن المصدر الأصلي للإحباط المصري في ربع القرن الأخير هو هزيمة ١٩٦٧، هذا وإن اليأس لم يمتلك "ذات" تماما فما إن انتهى من زرف الدموع المناسبة ، حتى تحاول من جديد ... فإذا كان اليأس تكتيكا فالأمل هو الهدف الأستراتيجى وهو الأمل الذي يسكنه شبح عبد الناصر وشرائط عبد الحليم حافظ وأغانيه الوطنية: وقد عبر عبدالمجيد بتسميته لولى عهده باسمه " أمجد" أي بصيغة التفضيل عما يحدوه من آمال في المستقبل القادم يحل محل عالم استهلاك / ايديال والاستيراد والتصدير الذي أحدث خللا اجتماعيا كبيرا في توازن المجتمع المصري في الفترة التاريخية التي بدأت في النصف الأول من عقد السبعينات من هذا القرن .

ولا يحدد القارئ تماما بديلا واضحا لهذا الاختلال الإجتماعى والإقتصادى الصارخ إنما هو ينبه إلى مواطن الخراب في مصر المحروسة ، هذا وإن كان يقول من خلال ابن عمة عبد المجيد إن رخام الحرم النبوي مثلج في عز الحر نتيجة وجود أنابيب تبريد أسفل الرخام وليس لأسباب دينية معينة، أي أنه يميل إلى الاعتقاد في أن أمل المستقبل للتفسير العلمي للظواهر وأن هذا التفسير همزة الوصل بيننا وبين العالم

وهكذا فرغم كآبة الجو الذي يخيم على رواية "ذات" فهي تحمل أملا ما على أنقاض اختلال التوازن الإجتماعى والإقتصادى والسياسي والفكر الذي طرأ على مصر بعد هزيمة ١٩٦٧ ، إنه الخيط الرفيع للغاية التي تتخلل التعرية الحادة التي تقدمها " ذات" للواقع الإجتماعى والنفسي المصري الراهن

وبالتالي فالكاتب منشغل بمسألة التفاوت بين الأسباب التقليدية في إنتاج المعنى وبين شراسة الرغبة العالمية في طمس الهويات الخاصة فرغم تغيير العالم السريع

لاتزال مجتمعاتنا تحافظ على أسوأ ما في التراث ولاتزال هوية الشعب أو ذاته واضحة المعالم ومحددة الملامح رغم التحولات الكبيرة في الاقتصاد والإتصال والمعلومات ٠

وفى هذا الصدد غالب ما نواجه حكما مسبقا غالبا ما يرد في سياق تحليل العلاقة بين ذواتنا وبين العالم ٠ إلا أن صنع الله إبراهيم يستعين بأساليب غريبة في الكتابة دون أن يتعامل معها على أنها الإطار المرجعي النهائي في فهم الذات والعالم المتغير، كذلك هو يتباهى بهويتنا والثقافة السائدة بل ينتقدها نقداً فاضحا، فهو يفضح رؤية العالم التي تحتوى عليها هويتنا الثقافية والتي تتولد في الحياة اليومية للخبرة الإجتماعية ، والتركيز العملى على إنتاج الشعب رؤيته للعالم يمثل تحولا في معظم التحليلات السوسيولوجية المعاصرة للرؤية العالمية أو الكونية.

فرؤية العالم التي يفككها صنع الله إبراهيم في "ذات" هي رؤية العالم الاستهلاكية والنفطية والخليجية والأمريكية ٠ وهى الرؤية التي حلت محل اشتراكية الستينات وعبد الناصر العروبة وفلسطين والسوفييت ٠ وقد ارتبطت الرؤية الاستهلاكية الجديدة بنزعة طائفية جديدة لم تكن بارزة في العصر الناصري تمام البروز ٠ يوحى الكاتب إلى أن العلاقة بين ذات ونادية المسيحية في العمل علاقة قوية ومتينة أرادت ذات أن توقع ذات مرة باسم نادية في دفتر الحضور نتيجة تغيبها كما جرت العادة التضامنية بين العاملين ، وإذا بوجه الأرنب ينفجر فيها وقد ارتفع حاجبها المزبجان :٠٠٠ مبقاش إلا المسيحية دى كما نمضيلها ""[٢].

كذلك يوهي الكاتب إلى رضوخ بعض المسيحيات إلى واجب ارتداء الحجاب "ذات الطيبة السمحة" كانت ابنة مخلصة لثورة جمال عبد الناصر ، وتربت على أن البشر متساوون، لا يفرقهم دين أو جنس أو مال أو جاه أو منصب لهذا فإنها إن تنقص لقب نادية لتتعرف على هويتها، وهو الأمر الذي لم تغفله اليقظة...[٣].

ورغم رسوخ هويتنا الثقافية فصنع الله إبراهيم يبين كيف تغيرت وتغيرت معها رؤيتنا للعالم والإنسان والكون والشعوب الأخرى والجماعات والهويات الأخرى. ويبين كيف ارتبط هذا التغيير بتغيير الظروف على مستوى السياسات من عبد الناصر إلى السادات ومبارك ولاشك أن هويتنا الثقافية دينية في جوهرها إلا أن الروائي لايتناولها كنصوص أنما يتناولها لوقائع اجتماعية . وقد تبدو روح الشعب المصري الدينية ثابتة إلا أن تحليل الكاتب لايقوم على تحديد محددات معنية هي كيفية إدراك المؤمنين بها وممارستهم . فها هي "ذات" قد تبينت وهى تعد شقتها أنها أغفلت عن إحضار المصحف الذي أهداه أبوه لها هي وزوجها ويومئ الكاتب إلى أن ذلك ربما يرجع إلى مرحلة الستينات ويوضح بين قوسين أن هذا السهو الناصري سيتم تداركه فيما بعد إذا ستمتلئ شقة "ذات" بأنواع المصاحف كافة.

ولم يعرقل ازدياد أنواع المصاحف في البيت المصري وازدهار التيار الديني نفسه مسيرة انخراطنا مع العالم المتغير ولاشك مطلقا في أن التحول الثقافي الكامن التحول الإجتماعى . فالقيم أعقد في تركيبها من العلاقات الإجتماعية ، ولكن الثقافة منتج إجتماعى .وبالتالى فرسوخ الهوية أو ثباتها ليس سوى وجهة نظر إيديولوجية تحول تثبيت الأمر الواقع .

والموقف الراهن للثقافية المصرية والعربية يقضى أو يستلزم إعادة النظر في الدور الذي يلعب التراث في تشكيل آلية تكيف أو عدم تكيف الهوية مع العالم المتغير ، يقول الكاتب على لسان الشنقيطى وهو يتذكر حرب أكتـــوبر : .. لم نكن في حاجة إلى الملائكة.. كانوا الجنود يهاجمون دبابات العدو بأيديهم وأجسامهم .. (٤) وإعادة النظر هذه ليست سهلة ميسورة . فقد اهتدى عبد المجيد وقاطع الخمر . وأصبح يفرغ زجاجات الخمر في المرحاض . وانتظم في الصلاة كما انتظم في شراء مؤلفات الشيخ الشعراوى وفى عدم قراءتها .

أن أزمة المعنى التي نعيشها تتمثل في أننا دخلنا العالم من الناحية الاقتصادية وفى أننا لم تدخلها من الناحية الثقافية وهى الأزمة نفسها التي نعانى منها منذ أواخر القرن الثامن عشر إلى الآن ٠

لم يكن صنع الله إبراهيم وحده الذي تفتح وعيه على غليان بداية عقد الخمسينيات من القرن المنصرم، وشهد مولد التيار الواقعي الجديد في الشعر والقصة والرسم والنحت والموسيقي.

ها هي برجوازية جديدة فتية تستولى على السلطة بواساطة الجيش، وتشتبك في صراع ضار مع الإستعمار والإقطاع. وها هو محمود أمين العالم يخوض مع عبد العظيم أنيس المعركة الشهيرة ضد طه حسين والعقاد دفاعاً عن الدلالة الإجتماعية للفن والأدب وعن وحدة الصياغة والمضمون في العمل الفني، ويوسف إدريس يكتب قصصه الأولى بلغة عصرية لا تأنف من استخدام العامية، مصوراً، هو والشرقاوي، حياة الريف وإحسان عبد القدوس يعرّى زيف الأخلاق السائدة من خلال تنازل عصري لعلاقة الرجل بالمرأة، ونجيب محفوظ، بعد مجاهدة شاقة للأسلوب واللغة، يكتب ثلاثيته الخالدة. أيّ طريق بين عشرات الطرق؟ الأساليب والأشكال والمدارس والتقاليد ؟ تشيكوف وجوركى وجيمس جويس وبروست فضلاً عن زولاً وبلزاك ونجيب محفوظ ثم آلن روب جرييه وأصحاب الرواية الجديدة فى فرنسا الذين كانوا يحدثون ضجة كبرى فى ذلك الوقت من بداية عقد الستينيات من القرن المنصرم؟

تخرج صنع الله ابراهيم في مدرسة هيمنجواى لكن التأثر غير التقليد والمحاكاة. فإذا ما استخدم روائي "المونولوج الداخلي" هل نعتبره مقلداً لجيمس جويس ؟

تبقى المشكلة متوقفة على الرؤية الفنية. والواقع أنّ صنع الله ابراهيم هو الإمتداد المتطور لتقليد نصي وأدبي مصري معروف ممتد من يحيي الطاهر عبد الله إلى

إدوار الخراط وغالب هلسا وابراهيم الحريري وهاديا سعيد وخيري عبد الجواد وابراهيم عيسى وغيرهم من رموز التيار اللاواقعي في الأدبي المصري الحديث. فالمدخل إلى هذا الكلام على تجربة صنع الله إبراهيم الروائية هو التفرقة، بدءاً، بين "ما بعد الواقعية" و"ما وراء الواقعية"، والإشارة إلى انحسار المد "الواقعي" عن أرض الأدب المصري منذ أواخر عقد الخمسينيات من القرن المنصرم، وما رافق ذلك من عودة الرومانسية، وبروز "الموجة الجديدة" التي حملها عقد الستينيات من القرن نفسه إلى أدبنا ومازال مدها يؤذن بالتصاعد إلى تيارات بينية من الرومانسية، بالمعنى العريض الشامل.

الواقع أنَّ التعبير عن الواقع يقتضي التطابق مع الواقع والقياس عليه. وقد استعمل العصر الوسيط الأوروبي اللاتيني لفظ "التطابق" أو *Adaequatio*؛ وقبل ذلك لجأ آرسطو إلى لفظ ομοίωσις. وقد فُهم "التطابق" مع الواقع، منذ زمان بعيد، على صورة "جوهر الحقيقة". ولكن هل نعني أنَّ لوحة "فان جوخ" تقدم رسم حذاء فلاحي موجود، وتعتبر لذلك عملاً فنياً، لأنّها نجحت في رسم هذا؟ هل نعني أنَّ اللوحة تنسخ الواقع وتضعه في إنتاج فني ؟

كلا. فالأمر ليس كذلك.

لا يتعلق الأمر، إذاً، في العمل الفني، بإعادة التعبير عن المفرد الراهن، وإنّما يتعلق الأمر، على العكس من ذلك، بالتعبير عن معنى ما – عن جوهر الأشياء. ولكن أين هو ؟ وكيف هو هذا الجوهر العام حتى تطابقه الأعمال الفنية ؟ فأيّ جوهر خاص لشيء ما ينبغي له أن يطابق معبداً يونانياً ؟ من يقدر أن يدّعي المستحيل ويعلن أنَّ فكرة المعبد قد وردت في بنية العمل الفني ؟

كان صنع الله ابراهيم قد بدأ حركته من موقع التمرد على ما كان يُعرف فى ذلك الحين باسم "الواقعية الإشتراكية". فقد شعر هو وكثيرون غيره أنها تزيّف الواقع

وتزوقه. وقدّر أنّ هذا الخداع لا يساعد الإنسان بل يُضلله. إنّ الأدب الذى أنتجته ما سمي باسم "الواقعية الإشتراكية" هو أدب تميز بالجمود وضيق الأفق. ويرجع هذا إلى أنّ الكتّاب الواقعيين الاشتراكيين مالوا إلى المبالغة فى تبسيط مشكلة الواقعية فى الأدب، لأنّهم كانوا يغمضون أعينهم عن المتناقضات التي كانت قائمة فعلاً فى ما سمي باسم "المجتمع الإشتراكي" في ذلك الوقت، مما أدّى إلى نظرة جامدة إلى مسار التاريخ. وبالتالي لم يكن غريباً على صنع الله ابراهيم ما حدث من إنهيار للمعسكر الشرقي الإشتراكي بل بالعكس كان ذلك نوعاً من تأكيد مصداقية ما كان يؤمن به. وبالإمكان الرجوع في هذا السياق إلى كلام "ارنست ماندل" على "تروتسكي والستالينية" (ترجمة "بشير السباعي")، وإلى كلام "العفيف الأخضر" على "إنهيار رأسمالية الدولة الستالينية: الأسباب والنتائج" وإلى غيره من الكلام على سقوط الإشتراكية في الكتاب التاسع والعاشر من شهر نوفمبر ١٩٩٠ من سلسلة كتاب "قضايا فكرية" التي كان يشرف عليها الراحل محمود أمين العالم. وقد قال اسحق دويتشر، أحد أبرز المتخصصين في الإتحاد السوفيتي السابق، ومؤلف كتاب مرجعي على حياة تروتسكي في ثلاثة أجزاء، إنّه لم يرَ أي من السياسيين العظام في القرن العشرين من الأهواء والخلافات بقدر ما أثارها تروتسكي، فمثله لم يضطهد أحد أو يلعن أو يساء فهمه. ومع ذلك، ربما لا يوجد أحد، باستثناء لينين، قد ترك أثراً في هذا العصر، "عصر الثورة الدائمة"، بقدر ما تركه تروتسكي.

هكذا عاهد صنع الله إبراهيم نفسه أن يذكر "الحقيقة"، إذا جاز هذا التعبير العام في مثل هذا السياق الدقيق. فلقد تشابكت التآويل في تاريخ مفهوم الحقيقة. وقوي في هذه التشابكات ما لحقها من توسع فيما بعد ، بحيث أصبحت تنطبق على الشيء، والأداة، والعمل الفني من دون تفريق . وهكذا نشأت طريقة التفكير في الشيء والأداة والعمل الفني على وجه أخص بل في كل موجود بشكل عام. وطريقة

التفكير هذه، التي سادت منذ زمان بعيد، تسبق كل تجارب الموجود المباشرة، وهذا الإستباق يمنع من التفكير في وجود الموجود. ومن هنا تسد مفاهيم الشيء السائدة الطريق إلى فهم شيئية الشيء وأداتية الأداة وعملية العمل الفني نفسه.

لقد تقدمت القيادة الفتية للبورجوازية بمشروع قومي طموح للمستقبل، قوامه الإستقلال الوطني والوحدة والتنمية القائمة على التصنيع والعدالة الإجتماعية. وتجمعت في هذه النهضة العارمة مجموعة من التناقضات الفريدة على مستويات مختلفة، منها ما بدأ شديد الإلتباس. فالعمال، على سبيل المثال، يشاركون في إدارة المشروعات، بينما القهر البوليسي الذي تطلبه الصراع الضاري ضد الإستعمار والرجعية، يطول أيضاً من يجرؤ على الإختلاف أو المشاركة.

شيئاً فشيئاً بدا الواقع أكثر تعقيداً من مجرد أغنية للنضال ضد الإستعمال ومن أجل المستقبل. وسادت المجتمع حالة من الإغتراب.

وتبدى شئ من الشبه بين حالة الإغتراب التي عرفها المجتمع وتلك التي شهدتها مراكز الحداثة الغربية قبل ذلك نتيجة لأسباب مغايرة مرتبطة بانسحاق الإنسان أمام الآلة والدولة، وتهاوت الإمبراطوريات الإستعمارية القديمة، وقد انعكست تلك الأزمة على الرواية الغربية.

فلم يعد التسلسل الزمني المألوف يفيد فهم الواقع، ولا الحبكة التقليدية. راوحت الرواية التقليدية موضعها لمغامرات تعتمد التغريب والغموض، وتخاصم الحدث والتشخيص السيكولوجي، والإنفعال.

إنَّ إزالة صنع الله إبراهيم التأكيد على الحبكة والاستمرارية السردية توازي الكثير مما نراه في الرواية الحديثة. وأشد هذا التوازي في ميل والإستمرارية

السردية إلى وضع الذروة والتجارب الجوهرية المركزية، في أحداث الإكتشاف، أو "الكشف"، التي تكاد تكون خالية من الفعل.

وهكذا فإنّ فكرة ما لنا أن نسميه "الحادث أو الموقف الطفيف المهم" – التي هي من الأساليب القائمة في القصة القصيرة المعاصرة، إنّما هي من مبادئ التنظيم في كتابة صنع الله إبراهيم.

تأثرت الرواية العربية بتطورات وسائل الإتصال الجديدة التي أوشكت أن تزيل الحدود والقيود، وبحكم أوجه الشبه بين الأزمة هنا والأزمة هناك، وبالتحديد بين النتائج هنا والنتائج هناك، لأنّنا لا ننسى أنّ أزمتنا هي وليدة مجتمع يتجه إلى التصنيع، والأزمة هناك وليدة مجتمع يعاني من الآثار السلبية للتصنيع. فإنّ الآلة، عند أصحاب "الرواية الجديدة" فى فرنسا، عدو، وهى، فى "نجمة أغسطس" (١٩٧٤)، على العكس من ذلك تماماً.

إنّ الفن الروائي الذي نعرفه اليوم هو فن أوروبي. قد تكون له جذور فى "ألف ليلة وليلة"، كما قد تتجذر في التوراة وفي الأناجيل وفي القرآن، ولكن تطوره من روايات الرومانس، (ولهذه أيضاً جذور فى القصة العربية القديمة، ولا ريب) إلى روايات دوستويفسكي وجيمس جويس ووليم فوكنر إنّما هى تطور في خط واحد هو خط المأساة. والمأساة، هنا، هي المأساة التي عرّفها أرسطو: إنّها تصوير للفرد وهو يجابه القوى الكبرى، مهما لبست هذه القوى من أقنعة. إنها تصوير للشخصية الإنسانية ضمن إطار الحدث. والحدث وسيلة لتحديد معنى المجابهة والسمو الإنساني والموت عن اختيار لا عن مصادفة. في روايات الرومانس، يخرج الفارس إلى متاهات الحياة ليحارب الشر دفاعاً عن الفضيلة. وخروجه هذا إنما هو بحث ومخاطرة ومجابهة، تعين فى النهاية شخصيته. وحين تطورت الرواية، أصبح

البحث لا في الغابات والجبال والأصقاع النائية، بل في متاهات المجتمع، متاهات المدينة. وفي عصرنا هذا تحول البحث إلى متاهة هي رمز للمتاهات الأخرى: متاهة النفس والعقل والوعي واللاوعي. وفي هذا البحث دائما مجابهة تتحقق على شفا المأساة.

انطلق نجيب محفوظ في تجاربه مع "تيار الوعي"، و"تعدد وجهات النظر"، و"العبث"، وبرزت إلى الوجود الظاهرة التي عُرفت في التاريخ الأدبي المصري الحديث باسم "جيل الستينيات" في الأدب المصري الحديث.

في هذا الجو جاءت أولى خطوات صنع الله إبراهيم في الكتابة، بقصص قصيرة تعكس تقاليد مختلفة، واهتماماً فريد بالشكل والتجريب. منذ البداية كانت لعبة الشكل تستهويه. فالحرية التى يتعامل بها الكتاب المعاصرون مع مادة الرواية كانت تثيره للغاية. كل رواية تصبح مفاجأة تامة ومغامرة مثيرة جديدة لا تكرار فيها أو ابتذال.

وبدأ رواية لم يلبث أن هجرها عندما تبين تأثرها الواضح بفرجينيا وولف، تلك الروائية الإنجليزية التي برعت فى استعمال تقنية "تيار الوعى". فبدلا من تصوير الشخصيات من خلال أقوالها وأفعالها، وبدلا من كتابة روايات تسجل الأفكار التى تجول بخواطر الشخصيات وتحدد طبيعة كل منها، اتجهت فيرجينيا ولف إلى الإغراق فى تصوير حياة الشخصية من الداخل تبعاً لتواتر الأفكار وتواردها وسط "تيار الوعى" عندها بحيث فقدت الأفعال التى تأتيها الشخصية والأقوال التى تصدر عنها أهميتها.

ثم بدأ صنع الله إبراهيم رواية واقعية بأسلوب غنائي، على النسق السائد، وربما ببعض التأثر بثلاثية محفوظ، طعمها بأجواء غامضة تثير الرهبة. وسرعان ما تخلى عنها.

وفي لحظة يأس وُلدت روايته الأولى "تلك الرائحة" (١٩٦٦)، التي اقتصرت على رصد الواقع كما هو من دون محاولة للتأويل أو التفسير. فبينما كانت الجملة القصيرة ذات السطح الجاف اللامبالى فى محاولاته السابقة مبدأ متلقناً من همينجواى الذى رفع فى بداية عمله شعار "المس وامض" إذا بها هنا نابعة من العمل نفسه: ففى حمى محاولته للإمساك بلحظة معاشه فى ظروف غير مواتية لم تكن لديه الإمكانية لأن يتمعن فى التفاصيل ويتقصى الخلفيات والتعليلات لكن "جملته" ولدت نابضة بتيارات ومسارب خفية تستكمل هذا النقص وتخاطب فى القارئ كلاً من وعيه ولاوعيه وفى بعض الأحيان كان يجدها غير كافية فاستكمل الموقف بمعارضة انفعالية وفى أحيان أخرى يجدها مكررة وزائدة عن الحاجة فيحذفها. هكذا ولدت "تلك الرائحة". فقد كان ثمة إيحاء ما من خلال عملية "الإنتقاء" للظواهر المرصودة وانعكس ذلك الإختيار على اللغة، حروفاً وأبنيةً وتراكيب.

وما علينا إلاّ أن نذكر جيمس جويس لنرى كيف أنَّ الأدب المعاصر ينقل وجهه نظره من طريق "انتقاء" التفاصيل وترتيب المشاهد، لا من طريق النصح الصريح. ومبدأ اللاذاتية الفنية الذي يعتمده هذا الأسلوب، والذي يقرن عادة بجيمس جويس وتـ. إس. إليوت، نجد الموازي المستفيض له فى انفصالية صنع الله إبراهيم الذهنية، الهادئة، الباحثة اللامحابية.

من هنا فإنَّ خصوصية الكيان اللغوي، عند صنع الله إبراهيم، هي أنَّ العبارة فعلية، قصيرة.

وتخلو كتابة صنع الله إبراهيم من التشبيهات وألوان البلاغة التقليدية، من الترهل والإسترسال المعتادين في السرد العربي، جملة محايدة تقريرية، لا تحيل على شئ، منظومة في تتابع لاهث لا يتوقف للتحليل والتمحيص والتعقيب، ترصد كل شئ،

فترصد ظواهر الواقع كله بما في ذلك ظاهرة اللواط والإستمناء. فلا تتورع عن الركاكة في التركيب أو التكرار لبعض الأفعال وأدوات الوصل، ولا تحفل بضيق القاموس المستخدم، ولكنها تسمح بمعارضات غنائية تتعلق بالماضي. إنّها اللغة المحكية، وتمجيد المحكية المصرية المشرقة. وهذه اللغة هو بمثابة مأساة لغوية وكوميدية لغوية مجموعتين معا ومتوازيتين بتناظر بارع. لقد خلق الله لغة مثالية كاملة ليتكلم بها آدم. ثم جاء نمرود الملك الصياد المتعجرف، وتجرأ لشدة كبريائه على بناء برج بابل، ففقد الناس لغتهم الكاملة. وانتشروا في الأرض وتكاثرت ألسنتهم ولهجاتهم المحكية. فلم تضع وحدة اللغة فقط بل نوعيتها أيضا. فكانت اللهجات المصرية التي يتوسل بها الروائي، اللهجات الشوهاء، الغليظة، الناشزة، هي القطب المقابل للغة آدم الكريمة النبيلة.

إنّ لغة صنع الله إبراهيم تكاد تصلح كقصائد نثر. وأمّا في الولايات المتحدة الأمريكية فقد اكتشف الشعراء قالب "قصيدة النثر" في فترة منتصف عقد الستينيات من القرن المنصرم وهو الوقت الذي نشر فيه الروائي "تلك الرائحة". كما صدرت أعمال قريبة الصلة بقصيدة النثر في العقد الأول من القرن المنصرم بقلم كارل ساندبيرج و آيمي لويل وغيرهما. وفي عقد العشرينيات من القرن المنصرم كان "لويليام كارلوس ويليامز" طريقه إلى هذا الشكل. ولكن ستينيات القرن العشرين هي التي شهدت نضوج كل هذه الجهود على يد جيل كامل من شعراء الولايات المتحدة ممن كتبوا قصائد النثر وسموها بهذا الاسم. كتب كثير من الشعراء من هؤلاء عشرات القصائد النثرية. فهناك على سبيل المثال "راسل إدسون" الذي بدأ الكتابة في أوائل الستينات، ولم يكتب إلاّ في قالب قصيدة النثر، رغم أنّه كان يسميها باسم "خرافات" في البداية. ثم أطلق عليها من بعد ذلك بشكل روتيني اسم ("قصائد النثر"). وهناك أيضا كثيرٌ من الشعراء الذين جاءوا بعد ذلك، وكتبوا الشعر

الموزون وقصيدة النثر معاً مثل جاك أندرسون، ويليام ماثيوز، ستيوارت دايبك، فيرن راتسلا، ماكسين تشيرنوف، و برايان سوان وغيرهم من الشعراء. وفي السنوات اللاحقة أتى شعراء (يتضح من المستوي التقني الفائق لأعمالهم ومن ترجماتهم أيضا وعيهم التام بوجود شعر النثر) فانحازوا للقصيدة ونشروا أعمالاً مكتوبة من خلاله وذلك مثل "جون آشبري" و"تشارلز سيميك".

من بعد بروتون وبودلير واصلت قصيدة النثر تطورها في نهايات القرن التاسع عشر الميلادي، وعلى مدار القرن العشرين ليس في فرنسا التي ظلت مرتعا خصبا لشعراء نثر موهوبين وحسب إنّما ازدهرت في ألمانيا، وأسبانيا، والبرتغال، واسكندنافيا، والمجر، وروسيا، واليابان، والولايات المتحدة الأمريكية، و بريطانيا التي جرّب فيها تي. إس. إليوت "قصيدة النثر".

صدّر الكاتب رواية "تلك الرائحة"، عند نشرها، بعبارة لجيمس جويس على لسان بطل "صور الفنان في شبابه"، يقول فيها: "أنا نتاج هذا الجنس وهذه البلاد وهذه الحياة .. ولسوف أعبر عن نفسي كما أنا". وكأنّما حسمت هذه الجملة المرجعية شكوكه حول قضية الكتابة. ومن المعروف أنّ رواية "صورة الفنانِ في شبابه" هي إعادة لكتابة روايةِ "بطلِ ستيفن" المهملة، التي تحطمت مخطوطتها الأصلية جزئيا في أثناء نوبة الغضبِ في صراع جيمس جويس مَع نورا. هي، كما يقول الألمان Kunstler/roman، "قصّة تطورِ الفنانِ" (هي، كما يقول الألمان أيضا، نوع من أنواع "رواية التكوين" Bildungs/roman)، إذ تتعلّق بسيرةُ جويس الذاتية بشكل كبير، وتعرض لعمليةِ تطور النضجِ الذاتي، والوعي الذاتيِ على لسانَ شابّ هو "ديدالوس". وقد صدر جويس الرواية بعبارة لأوفيد من كتابه على "التحولات": "وبعث الروح الخفية في الفنون". لقد اختار جويس المتغطرس لنفسه اسم "ديدالوس"، لأنّ ديدالوس كان في أساطير اليونان أقدم الفنانين ومعلمهم جميعاً، وهو

الذي بنى اللبرنت، قصر التيه. وجويس يناديه في ختام "صورة الفنان" قائلاً: "هأنذا أخرج للمرة الأولى بعد المليون لأواجه حقائق الحياة، ولأصوغ لقومي في مصهر روحي ضميراً لازال خاماً. فيا أبت القديم، ويا سيد الصانعين، ألهمني الآن وسدد خطايّ إلى أبد الآبدين". فان ستيفن ديدالوس بطل "صورة الفنان" لا ينتهي بانتهاء سيرته بل يظهر، مرة أخرى، في رواية جويس على "عوليس"، وهو، في "عوليس"، ليس محور القصة بل أحد شخصياتها البارزة. ووردت، في رواية "صورة الفنان في شبابه"، بَعْض لَمْحَاتِ من تقنياتِ جويس التالية الواضحة، من استعمال المونولوج الداخليةِ، والقلق الروحيِ لقاء الحقيقةِ الخارجيةِ. وأخرج "يوسف سترايك" الرواية في فيلم سينمائي في العامِ ١٩٧٧ ومثله لوك جونستون، وبوسكو هوجان، وت. ب. ماكينا، وجون جيلجود.

وقد واجهت تلك الرائحة" الرفض التام فى البداية سواء من جانب الدولة التى صادرتها أو النقاد الذين هاجموها. أما القراء الذين تسربت إليهم فقد صدموا من صراحتها القاسية التى مست الأبنية العقدية. إن هذه الصدمة التى حققتها هى دليل نجاحها ونذير مبكر (أوائل ١٩٦٦) بفجيعة ١٩٦٧ وما تلاها من انتكاسات.

فقد أكدت غربة بطلها عما يجرى حوله ورفضه القيم المبتذلة والبورجوازية وغير الانسانية. حددت "تلك الرائحة" الموقف الذى يدفعه إليه مزاجه الخاص: الوحدة بين الرواية والواقع والمؤلف وهى وحدة جعلته يقف دائماً على حافة السيرة الذاتية لا يفصله عنها غير حاجز التشكيل الفنى.

لكن صنع الله إبراهيم لم يلبث أن اكتشف أنّ معاودة الكتابة بالطريقة الجويسية نفسها لن تؤدي إلى شئ يذكر، سوى مراكمة لظواهر متشابهة. فظل الهمّ الأساس هو الإلمام بالواقع، ومحاولة فهمه أو تفسيره لا مجرد رصده.

وقد تجلى له إمكانية لذلك في موضوع "السد العالي". ولم تنصرم ثلاثة شهور على الإنتهاء من روايته "الأولى" حتى كان فى طريقه إلى موقع العمل فى السد العالى. ففى ظل القيود المفروضة على حرية "الفعل" بدأ السد العالى كأنّه المكان الوحيد الذى تتحقق فيه هذه الحرية فضلاً عما يعنيه هذا البناء من الناحية الإدارية بالنسبة لمستقبل مصر. كانت لديه شكوكه المختلفة. وكان يريد أن يقطع فيها برأى. وكان يبحث عن امرأة: عن وجوده الجنسي.

وحمل معه بالمصادفة كتاباً عن "ميكل انجلو" كان يقرأ فيه قبل النوم كعادته كل ليلة وإذا به يجد فى مسيرته الفنية كما فسرها مؤلف الكتاب صدى للمشكلات الفنية التى يعانيها. فهو الذى رفض أن يكون موضوعها الأول من الأساطير كما شاء أساتذته. وأصر أن يكون ذاتياً خاصاً به، وهو الذى كتب هذه الأبيات عن وظيفة الفنان:

"لا تخطر فكرة للفنان مهما كانت عظمته
وليس لها وجود فى قشرة الصخر
فكل ما تستطيعه اليد التى تخدم العقل
هو أن تفك سحر الرخام".

منهج كامل للتأليف الفنى بل ورؤية فلسفية للحياة والفعل عموماً.

انطلق يكتشف معالم السد العالى الجغرافية والهندسية والتاريخية والسياسية والإنسانية. وسرعان ما أصبح "هو" والسد و"مايكل انجلو" وحدة متفاعلة لا تنفصم. وفى هذه الوحدة تكمن شروط الرواية المطلوبة كل ما يتعين عليه عمله هو أن يفك سحر الرخام.

يتألف السد – جغرافياً وهندسياً – من ثلاثة أقسام ألا وهي القاهرة السد – السد نفسه – السد أبو سمبل. ويتكون البناء من القسمين الأمامى والخلفى من أربع عمليات مختلفة ترتبط كل منها بآلة معينة ومادة معينة.

أربعة فصول صعوداً إلى السد وأربعة هبوطاً منه. وأمّا السد نفسه فله قلب: النواه الصماء أو الستارة الحديدية المنيعة التى تتألف – للغرابة – من أبسط المواد وأكثرها ضعفاً ألا وهي التراب لكن هذا التراب عندما يمزج بالماء ويحقن ببعض المواد المستوردة من الإتحاد السوفيتى السابق يتحول إلى حاجز منيع فى وجه الزمن.

وفى هذا الجزء الوسيط تلتقى عناصر السد والرواية كلها، وتتجمع تلك الشذرات والإيماءات والذكريات والأحداث فى بؤرة حية لحظة فعل متوترة وهى الخلاص المشروط (بالحب) والمنفى (من أجل أى شئ كل هذا ؟).

فالصخور، وهى المادة الرئيسية لبناء السد، هى، على حد تعبير ميكل أنجلو، شئ يقينى لا يناقش من أي زاوية. وفى عملية جمع شتات العالم المتناثر للسد حيث كل شئ قابل للتأويل والتحليل كانت ثمة حاجة إلى هذه الصخور – الدعامات التى لا تحتمل النقاش.

الإلتجاء، إذاً، للأسلوب التقريرى البارد من السطح الذى جرب من قبل مع إضافة جديدة هى الإعتناء بأن يكون محدداً للغاية وأن تتطابق اللفظة مع المعنى تطابقاً تماماً وأن يخلو تماماً من التشبيهات والألاعيب اللغوية والأدبية التقليدية.

الرمال مادة أخرى مهمة من مواد البناء هى أحياناً خشنة وأحياناً ناعمة وفى الأصل كانت الرمال صخوراً رسوبية ترسبت مع الزمن وتفتت بعوامل التعرية. من هنا جاء الأسلوب الغنائى فى المعارضات الإنفعالية للسرد الرئيسى.

وفى القسم الوسيط حيث تختلط العناصر كلها فى وحدة حيّة تصبح الحاجة ماسة إلى جملة واحدة متوترة تصور تلك اللحظة النادرة – لحظة الفعل على مستوياته المتعددة (الجنس – السياسة – الفن) فى لحظة تحقق قصيرة وعميقة. من هنا جاءت التعددية الأسلوبية فى رواية "نجمة أغسطس".

وما كتبه في "نجمة أغسطس" هو أنه دوّن داخل النص العلامات الدلة على المكان. من هنا قد يبدو ذلك تحولاً جديداً في كتابته. غير أنّ التوجه إلى موضوع السد العالي في نجمة أغسطس" كان في الواقع تنويعاً على اللحن الأساس – أي المدرسة الجويسية التي كان لها أبلغ الأثر في القرن العشرين كله. هذا وإنْ انقلب الكتّاب عليه، كيوسف ادريس، عندما قال: ".. جيمس جويس وإليوت وأمثالهما، قد انهزموا أمام العلم – في رأيي – فأرادوا أن يتزيوا بزيّ العلماء، وما كان ينبغي لهم ذلك."

تجلى إذاً لصنع الله إبراهيم إمكانية لمحاولة فهم الواقع في "نجمة أغسطس". كان لابد للهُو "Le ça" أن تصل – أو أن تحدث – الأنا. ظهر الإنسان مغلولاً بالجوهر الموضوعي. وقد قال سيجموند فرويد: ".. حيث تكون الهُو يجب أن تبلغ الأنا". بعبارة أخرى: "إنّ الآخر يلعب في حياة الأنا دور النموذج أو الموضوع أو الشريك أو الخصم." وقد رأى دوبروفسكى أنّ سيجموند فرويد يتحدث عن الحتمية: فهو يقيد. يستند هذا المفهوم، الذى صار كلاسيكياً، إلى ترجمة خاطئة لفعل "يجب" أو Sollen. فاللغة الألمانية تميز بين نوعيّ الواجب: اللزوم أو الحتمية في صورة الفعل "Müssen"؛ والواجب الأخلاقي في صورة الفعل "Sollen".

إذن إنّ الأنا في هذا الموضع تعتزم أداء أيّ أمر، بل عليها، أخلاقياً، أن تحاول أداء فعل ما. والجدير بالذكر في هذا السياق أنّه ليس بالإمكان، في هذه الحال، أن

تستخلص الأنا من الأمر الأخلاقي نظاماً سياسياً، لأنّ مملكة الغايات تتكون من ذوات أخلاقية، وهو ما لا يقتضيه المجتمع المدني بل ليس المثال الأخلاقي هو النموذج نفسه الذي ينمذجه المجتمع المدني المؤسس على العقود. مع ذلك، فانّ معيار الشرعية هو القانون الأخلاقي أو الواجب الأخلاقي أو المعيار الأخلاقي. عندما يستخدم نصٌ ما فعل "يصير" أو في اللغة الألمانية Werden، أو في اللغة الفرنسية Devenir فإنّه يبدو من الصعب تثبيت الصيرورة \ التحول فى جوهر "موضوعي". ولقد بيّن فرويد أنّ الأنا تتبع الواجب الأخلاقي في صورة "الهُو". فهي أساسها الأول. مع ذلك، هي تتجاوز الموانع التى يفرضها "الأنا الأعلى" على هذه العودة. إنّ سيجموند فرويد يدعو الأنا للبحث عن أساسها، ولإعادة فتح هذا الأساس الذي نزع منها جزئيا بوساطة "الأنا الأعلى".

فالأنا تعود بالضرورة إلى موضع الهُو. هذا واجبها. إنّه كتجفيف مياه "زويدرزي"، أيّ "كإعادة الكشف عن التربة الخصبة تحت مساحة المياه العكرة". ويتحدث سيجموند فرويد بصدد إعادة الكشف هذه، عن "عمل ممدين" يشكل استجابة لهذا الواجب أو Sollen. "فالهُو" هو أساس، ومستقبل الأنا هو إعادة "فتح" هذا الأساس المقنع "بالأنا الأعلى".

رأى صنع الله إبراهيم في مشروع السد العالي الهندسي الضخم، إذاً، بؤرة "الهُو" الأساسية. ذلك بأنّ السد العالي وُلد في مواجهة ضارية مع الإستعمار، قديمة وجديدة، واشتمل على عملية ذات مغزى مهم، هي تغيير مجرى النيل الذي لم يبارح مكانه منذ آلاف السنين. كما أنه تطلب إدخال آلات وتقنيات جديدة، وتم بحماسة شعبية في ظل إدارة عسكرية، واشترك فيه ممثلون لكل الطبقات، بل تجلت فيه ملامح الطبقة القادمة إلى الحكم، وهي طبقة المقاولين والسماسرة ووكلاء الشركاء الأجنبية.

بالإضافة إلى ذلك، انقسم العمل في المشروع إلى مرحلتين، مرحلة أولى من العمل البسيط الواضح، مجرد حفر وردم على نطاق كبير، ومرحلة ثانية صار العمل فيها أكثر فنية، على مستوى تقني أعلى، وبآلية أكثر تعقيداً.

تمر الثورات السياسية والإنقلابات التاريخية، بهاتين المرحلتين دائماً: في البداية يكون الهدف بسيطاً واضحاً. وكل شئ في أحد لونين: الأبيض أو الأسود. مع أو ضد. والحماسة متوافرة هي والثقة بالمستقبل وبالقدرة على تغيير منحنى التاريخ. وليس هناك وقتٌ للتأمل والتحليل. ثم تتحقق الثورة. وتبدأ مرحلة أخرى ذات إيقاع أقل: المهام أكثر تعقيداً، الهدف أقل وضوحاً، والظلال الرمادية تزحف على اللونين الأبيض والأسود. ويصبح "هناك وقت للتفكير" في ماذا ؟ في أخطاء المرحلة الأولى وممكنات المستقبل.

ها هنا موضوع، بل شكل غني يسمح بتصوير الجوانب المتعددة للواقع، كما يسمح بحل تقني آخر. مع ذلك، لم يعد تحقيق أقصى وحدة ممكنة بين الشكل والمضمون هو الهدف. بل ليس بالإمكان فهم إبداع صنع الله ابراهيم نفسه وتحولاته على ضوء مبدأ وحدة الشكل والمضمون الهيجلية/الماركسية الكلاسيكية بل على ضوء مبدأ آخر.

فكما نعلم الآن، يُفهم شكل اللغة المعروض في مساق (Cours) / فردينان دو سوسور/ بدءًا من علاقة مزدوجة: العلاقة التي تمثلها العلامة بين دال ومدلول والعلاقة بين العلامات المختلفة، لأنَّ كل واحدة تتسم بعلاقتها بالعلامات الأخرى. تتكون اللغة من الفروق، لأنَّ كل لفظة تتكون من هذه الفروق، وليس العكس، أيّ أنَّ اللغة لا تتكون من الفروق صدوراً عن فروق اللفظ. يحدد فردينان دو سوسور هاتين العلاقتين بأنهما مكونتان للغة. ولابد من التمييز، حسب سوسور، بين الدلالة و"القيمة"، بما أن هذه القيمة تدل على نمطيّ العلاقة – العلاقة بالفكرة التي تدل على العلامة والعلاقة بين العلامات نفسها. إن كلمة ما، مثل قيمة ما يمكن مبادلتها بشيء

مغاير. أما فكرة ما فيمكن مقارنتها فوق ذلك بشيء من النوع نفسه: كلمة أخرى... ولما كانت جزءًا من نظام ما، فإنها ترتدي ليس فقط معنى ما، بل أيضا وبخاصة قيمة ما، وهذا "شيء مختلف تمامًا".

هذا "الشيء المختلف تمامًا" الذي هو قيمة الكلمة، هو بالضبط كونها لا تساوي كما هي كلمة إلا بالنسبة إلى كلمات أخرى – علاقة متجانسة، لأنَّ كل هذه الكلمات هي "من النوع نفسه" – في حين أنَّ الدلالة ليست سوى غاية علاقة متنافرة بين الكلمة وفكرة ما.

إنَّ العلاقة بين الكلمة والفكرة، مهما كانت هاتان اللفظتان متنافرتين لا تنفصل إلى عنصرين اثنين. وهذا الفرق المكون للعلامة ليس مسبوقًا بألفاظه الخاصة بل هو فرق العلامات فيما بينها. انطلاقًا من مفهوم سوسور للعلامة، بالإمكان اعتبار العلامة على صورة نتيجة مرتبطة بفعل يتلازم فيه الدال والمدلول . وهكذا، استطاع / رولان بارت / أن يقول:"بالإمكان أن نفهم الدلالة على صورة "مسار"؛ إنّها الفعل الذي يقرن الدال بالمدلول، وهو فعلٌ، نتيجتُه العلامة" .

إن علامة ما تعني، من خلال علاقة الدال بالمدلول، ما يشبه تفعيل صيرورة التدليل؛ الاثنان متلازمان. مع ذلك، عيّن سوسور المنظور الذي يموضع فيه علم اللغة – منظور اللغة كنظام من الفروق – ربطاً لنظام اللغة والمفهوم. لذلك استطاع / جلمسليف / Hjelmslev، أن يدمج مسار الدلالة في سلسلة العلاقات بين العلامات تقترن فيها لعبة التدليل ببنية فروق اللغة، ولا تطابق بالتالي بين الكلام والفكر.

لذا نرى باحثا في العلامات اللغوية ، من أنصار فرديناند دو سوسور ، هو / بالي / Ch. Bally، يدمر مبدأ خطية الدال إلى حد الإعلان عن أنَّ "اللاتساوق هو الحالة العادية، وأنّه يلازم تعدد المعاني، وأنَّ التنافر بين الدالات والمدلولات هو،

بالتالى، القاعدة". يدل "اللاتساوق" (Dystaxie) إذاً، على اللاخطية، وعلى أنّ الدالات والمدلولات لا تتجاور أبدًا. بعبارة أخرى، يدل "اللاتساوق" على أنّ المضمون والشكل لا يتجاوران أبدًا. من دون هذا المبدأ ليس بالإمكان فهم أيّ شيء من كتابة صنع الله إبراهيم وإبداعيته المتغيرة بل ليس بالإمكان فهم الإبداع الفني والأدبي والفكري عموماً.

وهكذا يتبيّن أنّ التنافر واقع في العلاقات بين الشكل والمضمون.

ويؤيد التاريخ الأدبي ذلك.

ولنضرب مثلا بالمونولوج الداخلى. قارن، على سبيل المثال مونولوج "بلوم" فى دورة المياه أو مونولوج "موللى" فى السرير، فى بداية رواية "عوليس" لجيمس جويس ونهايتها، ومونولوج "جيته" فى الصباح الباكر كما تصوره "توماس مان" فى روايته على "الحرب فى ڤيمار". من البيّن أنّهما يستخدمان الأسلوب الفنى نفسه، وبعض الملاحظات التى أبداها "توماس مان" عن "جيمس چويس" وأساليبه تبدو كما لو كانت تؤكد ذلك. ومع ذلك يتعذرعلينا أن نفكر فى روايتين أكثر اختلافاً فى جوهرهما من رواية "عوليس" لجيمس جويس ورواية "الحرب فى ڤيمار" "لتوماس مان". إنّ تقنية "المونولوج الداخلي" هو المبدأ الذى يشكل النسق الذى تجرى عليه رواية "عوليس" ويتحكم فى عرض الشخصية. فالتقنية هنا تسري بنحو مطلق. وهي جزءٌ لا ينفصل من المشروع الجمالى الذى تحققه رواية "عونيس". وأمّا فى حالة "توماس مان"، "فالمونولوج الداخلي" مجرد حيلة تقنية تسمح للمؤلف أن يستكشف جوانب من عالم "جيته" لم يكن بالإمكان بلوغها بأيّ نحو آخر. فتجربة "جيته" لا تعرض على أنّها مقصورة على الإنطباعات الحسية العابرة. والفنان يسبر أغوار شخصية جيته الذاتية، متوغلاً في أعماق علاقاته المتشابكة مع تجربته الماضية والحاضرة، وحتى مع تجربته القادمة. وتيار "تداعي المعانى" يبدو حراً فى الظاهر وحسب. "فالمونولوج" مركب بمنتهى الدقة الفنية. إنّه متتالية مرسومة بعناية تنفذ

بالتدريج إلى لب شخصية "جيته". وكل شخص أو حادث ينبثق وقتياً من "تيار الوعى"، ويختفي من جديد، قد أعطى وزناً وموقعاً محدداً فى النسق الكلي. ومهما كانت طريقة العرض غير مسبوقة، فإنّ مبدأ التكوين هو مبدأ الملحمة التقليدية، وقواعد السرد الملحمى الغابرة فى ضبط السرعة وتنظيم اللاإنتقالات والأزمات.

إنّ جسم السد العالي نفسه يتكون من ثلاثة أجزاء، واحد يواجه الجنوب، وآخر يواجه الشمال، وثالث صغير بينهما، تتمثل فيه البؤرة، بل يحمل اسم "النواة". وبينما يتألف الجزءان الخارجيان من مواد متماثلة عبارة عن حجارة ورمال بدرجات متعددة من الخشونة والنعومة، فإنّ "النواة" تتألف من أكثر المواد هشاشة: من التراب. لقد أدرك "جاستون باشلار"، بصفته فيلسوف علم، إنّ التناول الموضوعي لمعطيات تجربة عامة كالعناصر التقليدية الأربعة: التراب، والماء، والهواء، والنار، ليس بالأمر التلقائي قطعاً، بل انّه لا ينشأ إلاّ نتيجة لعملية طويلة من التعلم. حتى العقول العلمية جداً تحتاج باستمرار إلى ما يذكرها بأنّ الموضوعية ليست فطرية، بل لابد من تحصيلها بجهد. أصحاب هذه العقول يعرفون أنّ الفكر الـ "قبل علمي" كامن، دوما وأبدا، تحت كل فكر، وأنّ كل معرفة علمية يجب إعادة بنائها فى كل لحظة. وتطور المعرفة الموضوعية من حالتها الـ "قبل علمية" (حتى القرن الثامن عشر الميلادي) خلال مرحلتها "العلمية" (القرن التاسع عشر الميلادي وأوائل القرن العشرين)، إلى تكاملها في "الروح العلمية الجديدة"، التي يواكب ظهورها إعادة تشكيل الأفكار التي كانت تُعد في الماضي ثابتة لا تتغير، وذلك بالنظرية النسبية – هذا التطور يوازيه، في رأي "جاستون باشلار"، ما يقع في ذهن المفكر الفرد. هناك في البدء مرحلة "مجسدة" فيها "يتمتع الذهن بصور الظواهر ويرتكز على "أدب فلسفي" "يمجد الطبيعة". فحتى في "الذهن النير"، ثمة "مناطق مظلمة"، "كهوف" تبقى فيها "الظلال" حية. حتى في الإنسان الجديد تبقى آثار "الإنسان القديم".

مع ذلك، فإنّ أهداف الروائي، وكذلك الأساليب التجريبية التي أراد استخدامها، كلها تشير إلى علاقة بالعلم أوثق منها بالأدب، وإلى اهتمام بالحقيقة المادية أعظم منه بعالم الأساطير.

يصبح التراب الهش أقوى نقطة في جسم السد العالي إذا ما رُتب بصورة معينة تستجيب لحجم المشروع واحتياجاته وظروف التربة، ثم حقن بمواد معينة، بعضها مستورد من الخارج، ومن الإتحاد السوفيتي السابق بالتحديد.

ومن المعروف أنّ العقل البشرى يبحث منذ زمن بعيد عن مكونات المادة. وكان تحديد اللبنة الأساسية في تكوين الأجسام، هو همّه الرئيسي. وحتى هذه اللحظة كان إكتشاف الذرة والطبيعة الذرية للمادة نصرا كبيرا لعلماء سابقين، إذ سرعان ما تبيّن أنّ الذرة ليست اللبنة الأساسية في هيكل المادة، وأنها ليست وحدة غير قابلة للإنقسام، وأنها تحتوى إلكترونات تتحرك في مسارات حول "نواة" بها معظم كتلة الذرة.

هنا ظهرت عبارة مرجعية جديدة، هي بيتان من الشعر "لميكلأنجلو": "لا تخطر فكرة للفنان مهما كانت عظمته وليس لها وجود في قشرة الصخرة، وكل ما تستطيعه اليد التي تخدم العقل هو أن تفك سحر الرخام".

الصخر هو السيد.

الواقع هو الشكل.

وكلما تمعن في التفاصيل الهندسية الخاصة ببناء السد، وخصائص المواد المستخدمة، ونوعية الآلات، وطبيعة العمليات الجارية، وتوزعه كل ذلك في وحدات متناسقة، تجلت أمامه الإمكانيات المذهلة التي تسمح بمواصلة أشكال السرد المحببة إلى قلبه: الجملة الفعلية القصيرة، التقريرية والمحايدة، والأخرى الغنائية التي تستحضر الماضي، ثم الوثيقة المضمونة، وأخيراً الجمل التي تمزج كل هذا

في تدفق أكثر حرارة، في بؤرة دقيقة تتحقق فيها وحدة كلية، لحظة خلاص، لحظة الفعل، التي تفسر، التي تسمح بفهم الواقع وبإمكانية تغييره في الوقت نفسه.

إنّ "نجمة أغسطس" هي شيء آخر بعد يتجاوز الشيئي – يتجاوز السد العالي. وهذا الآخر الذى يكمن فيه، هو الذى يكون الرواية. إنّ الرواية هي شيء مصنوع، ولكنه يقول شيئاً غير الشيء وحده. العمل يوحي بشي آخر؛ إنّه المجاز. ومع الشيء المصنوع يتجمع في العمل الفني شيء آخر. العمل الفني رمز. من هنا تمخضت "نجمة أغسطس" عن سجن بارد من القواعد الصارمة التي خيل إلى الروائي أنّها تمثل طريقه الخاص. وهي ليست مجرد قواعد في تقنية الكتابة وحسب، بقدر ما هي أيضاً نظرة إلى الحياة أساسها المراقبة. فقد اتخذ صنع الله ابراهيم قراره بكتابة الرواية تأكيداً لذاته ودفاعاً عنهم فى ظروف صعبة للغاية هى ظروف السجن. فكان الحصول على الورقة والقلم الممنوعين ثم توفير المخبأ الملائم لهما يمثل انتصاراً على القضبان وعلى الورقة كان بوسعه أن يمارس كل الحرية المفتقدة.

وقد تحولت الطفولة التى استيقظت أدق لحظاتها فى أيام السجن ولياليه الطويلة إلى منجم غنى بالنسبة للعمل الأول لكنه لم يكتب غير بضع فصول توقف بعدها عندما واجه المشكلات التى يواجهها كل كاتب فى بداية عمله وأحياناً كثيرة بعد الرواية الأولى.

تجمعت فى تلك الأثناء مكتبة سرية ضخمة فى السجن الصحراوى. وكانت المكتبة متنوعة للغاية ومعاصرة حتى أنها ضمت أحدث الدراسات والمجلات الأدبية والنظرية الفرنسية وأتيحت له فرصة نادرة للقراءة فى مجالات متنوعة وأعاد قراءة ما قرأه من قبل بعين مختلفة تبحث عن أجوبة لأسئلة محددة وكان يستعين بإبراهيم

عامر ليترجم له عين الفرنسية التى لا يجيدها كل ما يستهويه من دراسات فلسفية أو أدبية ومنها دراسة مثيرة نشرتها مجلة لانوفيل كريتيك عن البناء المعمارى لرواية "عوليس" لجيمس جويس.

ووقع فى يده كتابان عن هيمنجواى لهما الأثر فى مسيرته الأول للناقد الأميركى كارلوس بيكر الثانى للناقد السوفييتى كاشين أو كاشاكين. وفى رأيه أن هذين الكتابين يمثلان احدى الحالات النادرة التى يكون فيها الناقد عوناً للكاتب. فقد تغلغلا إلى أعماق الرؤية الفنية للكاتب الأميريكى العظيم واهتما أساساً بأدواته والقواعد التى وضعها لنفسه وتقبل مزاجه الخاص كثيراً من هذه القواعد إذ وجد فيها دعامات يمكن الإستناد إليها فى المرحلة الأولى ألا يكتب إلا عما يعرفه جيداً – أن يكون النثر واقعياً محدداً للغاية ذا أبعاد متعددة "جبل الثلج" فى مواجهة السيولة العربية التقليدية – التركيز والإعتماد على الإيحاءات والإرتباطات الداخلية للنثر وحذف كل ما هو زائد أيّ كل ما يمكن الإستغناء عنه.

كان من الصعب أن يكتب من تجربة السجن لأنه كان يعيشها وكانت لها جوانب كثيرة تفتقر إلى الوضوح. وكان أن تحول إلى منجم الطفولة. فقرر أن يقتطع منها لحظات يمكنه فى حدود وعى الآنى أن يسيطر عليها.

وظل يحتفظ بأرق المشاعر لتلك اللحظات التى كان ينفرد فيها بنفسه إلى جوار سور السجن مشرفاً على مساحات شاسعة من رمال الصحراء ليكتب فصولاً من رواية ثانية لم يقيض لها هى الأخرى أن تكتمل.

كان من الصعب عليه أن يحبس نفسه عما يحدث حوله ويدفنها فى منجم الطفولة الزاخر. وفشل فى محاولاته فى استكمال الرواية الثانية التى بدأها فى السجن. وبدلاً من ذلك كان يعود كل مساء إلى غرفته ليسجل فى سطور محمومة أحداث اليوم من

دون أى محاولة لتحليل أى شئ مقتصراً على الصدمات التى يتلقاها فى كل ساعة في أثناء بحثه المشروع عن عمل وإمرأة ومن خلال محاولاته لإيضاح موقفه إزاء الأسئلة التى تنهمر عليه من الأقارب والمعارف والأصدقاء.

وذات يوم ألقى نظرة على هذه السطور المحمومة التى تجمعت فى أوراق قليلة وألفيته فى موقف أرشميدس ها هو الصدق الذى يبحث عنه ها هى قطعة خام من واقع حقيقى لا تزويق فيه ولا محاولة لإخضاعه لتنظير سياسى أو فلسفى قد يخطئ قطعة خام تنتظر أصابع الفنان لتصنع منها كائناً متكاملاً متميزاً. لقد وجد موضوعه الخاص بشكله المتميز المرتبط به.

وقد دعا المشاركون في ندوة "أدب السجون" التي أقامها مركز البحوث العربية والافريقية في القاهرة يومي ١١ و١٢ ابريل إلى تأسيس متحف لأدبيات السجن يتضمن كتبا وشهادات ودراسات تحليلية لتوثيق تلك التجارب وحفظها للأجيال المقبلة.

اقترنت المراقبة التأديبية، كما هو معروف، وخلق الأجساد الطيعة بصعود نمط الإنتاج الرأسمالي. غير أنّه لا يمكن الفصل بين سياقيّ تراكم الرأسمال في أفق التحولات الاقتصادية وتراكم السلطة في ضوء التحولات السياسية، بل على التوفيق بينهما يتوقف نموهما ونجاحهما. مثلاً، كان الإسقاط المكثف للطرائق العسكرية على التنظيم الصناعي مثالاً على تكييف تقسيم العمل انطلاقا من خصال السلطة. وقد عرّف ر. كونج R. Konig، الفكر الإجتماعي بأنّه عنصر من صيرورة التكييف الذاتي الاجتماعي للإنسانية، واعتبر المشكلة الأساسية للفكر الإجتماعي هو تكييف الأفراد مع المجتمع القائم من دون الأزمات والتطورات التاريخية، واقترح مفهوماً للثورة الدائمة للحيلولة دون قيام الثورة الحقيقية. وهكذا نزع "ر. كونج"

الظاهرة من سياقها التاريخي ودرس التفاصيل الدقيقة، ليس من زاوية فلسفة التاريخ، إنّما من زاوية "التكيف" مع المجتمع الرأسمالي. إنّه فكر عاد لا يرغب في الفهم إنّما أراد "التدجين".

توازى تراكم الرأسمال بفضل التحولات الاقتصادية وتراكم السلطة بفضل التحولات السياسية، وسبق تطور "التكنولوجيا السياسية" التحول الاقتصادي. فالأساليب التأديبية هي التي أتاحت ودعمت نمو وانتشار وانتصار الرأسمالية كمشروع اقتصادي. فلم يكن بالإمكان قط تلبية المتطلبات الجديدة للرأسمالية لولا إدخال أفراد مؤدبين ومنضبطين في جهاز الإنتاج. لم تكن الرأسمالية ممكنة من دون قولبة الشعوب، ومراقبتها وتوزيعها على نطاق واسع. إنّ تقنيات التأديب هذه ساندت ودعمت تحولات جهاز الإنتاج. فهذه الأساليب لم تولد الرأسمالية، لكنها كانت الشروط التكنولوجية الضرورية لنجاح الرأسمالية.

داخل الجدران الباردة للسجن، كان الروائي يتطلع إلى تلك الحرية التي كُتب في ظلها كل عمل عظيم، امتلك من السحر ما جعله ينفذ إلى القلوب. وداخل السجن استحضر الروائي ذكريات الطفولة. وإذا كان نمو الأنا هو تاريخ، حقاً، بالمعنى الكامل للكلمة، وإذا لم نجبر على إثبات أنّ الراشد محكومٌ عليه بالتكرار الدائم للمشكلات الراسخة عند الطفل، وإذا خرجنا، بالتالي، من الدائرة التى تقيد الراشد بطفولته، ينفتح أمامنا حينئذ أفق جديد: كل فنان طفل يقطن في أعماقه اثنان: إله مبدع، متعجرف وقاس وعنيد .. لا يرضى حتى بالكمال، معه حرفي "سمكري" دنيء وخبيث لكنه يجيد صنعته، وما أسهل على الصانع أن يصنع وما أصعب على الإله أن يبدع. يجيد الصانع صنعته، لكن لن يكتمل العمل فنياً، وتدب فيه حياة، من دون أن يبارك الإله هذا العمل! وينفث فيه من روحه. خيط رفيع يفصل بين العمل الجيد والعمل السيء، ولا يتأتى كمال العمل الفني، إلاّ بالتحام الإله مع السمكري.

إنّ أولية الطفولة هى خطر أكثر مما هي مآل. فإذا استسلم الإنسان لهذا الخطر، يتقيد حينئذ بالتكرار. فيمرض. ويعجز التحليل عن إدراك بنية إنتاجه ومعناه. وبالتالي، فإذا كانت الطفولة لا توجه بقوة تاريخ الفرق، عندئذ يكون هناك مكان فى النمو لكل ما يمكن أن يقدمه العالم المعاصر المحيط بهذا الفرد. ونشهد تكييفا حقيقيا مع حياة الجماعة، من خلاله تنفذ المقولات العقلية التى يتخذ الإبداع شكله، انطلاقاً منها، والتى يعتبر تحديدها أساسياً لفهم نتاج الفكر البشرى.

من هنا كان البحث في أسباب حالات العصاب، فى المرض، يستند إلى الاضطرابات الطفولية. فإن الأهمية النسبية للطفولة ولسن الرشد، من ناحية الفكر، تصبح معكوسة عند الفرد السوى. فإنّ بعض آثار الصدمات الطفولية تدوم حتما حتى سن الرشد. غير أنّ هذه الآثار لا يمكن أن تغلب، كما لا يمكن لتفسيرها أن يقدم فهماً كلياً للأعمال الأدبية.

كان خروج الروائي من السجن أصعب من دخوله. أفرج عنهم فجأة فى منتصف عام ١٩٦٤ قبل أيام قليلة من تحويل مجرى النيل وانتهاء العمل فى المرحلة الأولى من السد العالى. وخرج إلى الحرية بعد خمس سنوات ونصف من السجن ليواجه عالماً مختلفاً بحكم ما تعرض له هو شخصياً من تغيرات بالغة (دخله فى الواحدة والعشرين وغادره فى السادسة والعشرين) بالإضافة إلى التغيرات التى لحقت بالمجتمع نتيجة الثورة الإجتماعية التى قام بها جمال عبد الناصر فى أوائل عقد الستينيات من القرن المنصرم ألف طبقات قد اندثرت وطبقات غيرها ظهرت وجد أجهزة التلفزيون تحتل أغلب البيوت والناس تعانى هموماً مختلفة للغاية. وكان ثمة أشياء غير مفهومة: الحديث يجرى عن اشتراكية تطبق هى ما كان يحلم به ودخل السجن من أجله. أما الذين يطبقونها فهم والمنتفعون بها أجنحة متعددة من

البرجوازية الصغيرة انطلقت من عقالها لتنشر كل فكريتها فى الحياة والأدب والسياسة والفن باسم الإشتراكية العلمية. عالم مختلف أذن عما كان يحلم به، لكن النظام مشتبك فى معركة ضارية مع الإمبرالية.

وتطلب الأمر عدة سنوات، هاجر خلالها إلى جانب آخر من الواقع، هو الطبيعة. فعكف على صياغة مجموعة من القصص والروايات عن عالم الحيوان والنبات، أطلق فيها العنان لكل نزعاته إلى كتابة حرة مؤسسة على الحكاية ذات الحبكة، تتضمن المغامرة والإثارة والفكاهة، لا تتقيد بقواعد صارمة، غير الإلتزام تماماً بالحقائق العلمية، الإلتزام تماماً، مرة أخرى، بالواقع، كما "عندما جلست العنكبوت تنتظر" (١٩٨٠)، و"اليرقات في دائرة مستمرة" (١٩٨٠)، "يوم عادت الملكة القديمة" (١٩٨٠)، "و"زعنفة الظهر يقابل الفك المفترس" (١٩٨٣)، و"الدلفين يأتي عند الغروب" (١٩٨٣)، و"الحياة والموت في بحر ملون" (١٩٨٣): دراسة المادة العلمية دراسة عميقة والتعامل معها بخيال مفتوح (مع ضرورة المحافظة على الحقائق العلمية). وفى هذه الروايات العلمية لم يكن ثمة مجال للجملة القصيرة المحايدة أو الموجزة أن "جبل الثلج" لا نفع له هنا. فلا بد من شرح تفاصيل هذا العالم كى يصبح مفهوماً من القارئ ولا بأس من استخدام التشبيهات وكافة الحيل اللغوية لتحقيق هذا الهدف.

العجيب الغريب جداً هو أقرب إلى هذا النمط من الروايات العلمية من دون أن تنتمي إلى الأدب العجائبي. تُروى هنا أحداث فوق – طبيعية من دون تقديمها على هذا النحو. فالمتلقي المضمر لهذه الحكايات لا يعرف المناطق التي تجري بها الأحداث وبالتالي لا داعي لديه لوضعها موضع الشك. تقدم الرحلة الثانية للسندباد بعض الأمثلة الممتازة. فهناك، في البدء، وصف لطائر الرخ، بأبعاده العجيبة: لقد كان يحجب الشمس "وكانت إحدى قوادم الطائر أضخم من جذع الشجرة العملاق".

طبعاً، لا وجود لهذا الطائر بالنسبة إلى علم الحيوان المعاصر، لكن المستمعين إلى السندباد كانوا أبعد من هذه الحقيقة، وإذا "بجلاند" يكتب من بعد خمسة قرون من ذلك: "يتحدث "مارك بولس"، في رحلاته، والأب "مارتيني" في تاريخه للصين، عن هذا الطائر". بعد ذلك بقليل، يصف "سندباد" بالنحو نفسه وحيد القرن الذي نعرفه جيداً على أي حال: "هناك في الجزيرة نفسها وحيد القرن، وهو حيوان أصغر من الفيل وأكبر من الجاموس؛ له قرن فوق المنخر، بطول الذراع تقريباً؛ هذا القرن صلب مفروق من الوسط من الطرف الآخر. وفي أعلاه ترى خطوط بيضاء تمثل وجه إنسان. يتقاتل وحيد القرن مع الفيل: فينطحه بقرنه تحت البطن، ويرفعه على رأسه؛ لكن بما أن دم وشحم الفيل يسيلان على عينيه ويعميانهما، فإنه يسقط أرضاً والشئ الذي سينسال إعجابكم (فعلاً)، هو أن الرخ يحط لحملهما معاً بين مخالبه ويأخذهما غداء لصغاره". بين هذا المقطع من الشجاعة نماذج العناصر الطبيعية وفوق الطبيعية، الطابع الخاص للعجيب الغريب جداً، ولا وجود للاختلاط طبعاً، إلا بالنسبة إلينا، بوصفنا قراء محدثين، وأمّا السارد المضمر للحكاية فيقع هو الآخر في مستوى الطبيعي نفسه.

هذه الأثناء كان المجتمع يتعرض لتغيرات واسعة النطاق؛ فالمشروع الحداثي العظيم للخمسينيات والستينيات من القرن المنصرم آل إلى فشل مطبق ونفض أصحاب المشروع أيديهم منه، مستكينين إلى وضع التبعية. وخلال سنوات قليلة عاد كل شئ إلى نصابه: أُعيدت الأموال والأراضي المصادرة إلى أصحابها، وانحل سلم القيم، وفقد العمال مكانتهم المتميزة وعادت إلى القاع، وأجهضت الصناعات الوليدة أو دجنت، واستعادت الامبريالية مراكزها القديمة سافرةً أو متخفيةً خلف الشركات متعددة الجنسيات، وانتشر الفكر الرجعي السلفي على جناحين: مال النفط

وقوة الشعور بالإحباط – إحباط الأحلام والآمال والطموحات والمشروعات الكبرى التي سادت عقديّ الخمسينيات والستينيات من القرن المنصرم.

وبدا هذا الوضع أقل التباساً مما سبق. هل أقول إن الصورة فقدت رماديتها وعادت تتشكل من جديد في لونين متباينين من الأبيض والأسود ؟

لكن شتان بين هذين اللونين الآن وبينهما في نهاية عقد الأربعينيات وبداية عقد الخمسينيات من القرن المنصرم عندما ولدت الواقعية الجديدة في الأدب والفن. قد تكون الصورة الآن واضحة كما كانت آنذاك، لكنها بالتأكيد أكثر عمقاً وتعقيداً من ذي قبل.

في لحظة يأس جديدة، عاد إلى ورقة صغيرة دون فيها قبل سنوات وصفاً مبدئياً لفرد أعزل يواجه لجنة من الممتحنين ليرد على استفسارات غير محددة بموضوع بعينه، هدفها النهائي هو : امتهانه وإذلاله.

حين كتب هذه الورقة، بدا له أنَّ تطويرها إلى عمل متكامل، رهن باستبعاد الدلالات الواقعية، مما يؤدي مباشرة إلى "عالم كافكا". ولم يكن وقتذاك مستعداً للابتعاد كما كانت يخاله طريقه الخاص، فنحّاها جانباً. اقترن "عالم كافكا" بالحركة التجريبية أو بالحركة الطليعية الحديثة التى بدأت بجويس ووصلت ذروتها فى أعمال روبرت موزيل وصاموئيل بيكيت ووليام فوكنر. لكنه كيساري انتقد الإتجاه الذاتى فيها وخلوها من الحس التاريخى، وتحلل الشخصية والمجتمع فيها مما يكشف عن وجهة نظر جامدة إلى الوضع الإنسانى لا ترى ممكنات التطور التاريخى فى المجتمعات الإنسانية فيما وراء المجتمع الرأسمالى الغربى الحديث.

عاد صنع الله ابراهيم إذن إلى تلك الورقة بعد تدريب طويل على كسر القواعد، ومراقبة طويلة لمسلسل الانهيار والتبعية ودون أن أعبأ بشبهة الكافكاوية، بدأ يكتب

رواية "اللجنة" (١٩٨١) بقدر كبير من التلقائية. تحول في "اللجنة" إلى رواية وقد كتبها فى إطار التمرد على كل القواعد التى سجن نفسه فى حدودها. فهى أساساً مكتوبة بصورة عفوية للغاية وإن كانت محكمة من خلال قانونها الخاص. إنّها ليست قطعة من الواقع تعيد أصابع الفنان تشكيلها لتصبح واقعاً جديداً. فهى منذ البداية واقع موازٍ تماماً على نسق التقليد الأدبى العام.

قبل "اللجنة" كان يعمل فى رواية جديدة تمثل تطويراً للمبادئ التى حكمت "نجمة أغسطس". وعندما انتهى من "اللجنة" عاد ليواصل العمل فى الرواية الأخرى ولم يعدُ الأمر فى حالة "اللجنة" أن يكون مجرد رغبة فى التمرد على الذات فى مقاومة رقابة الكتابة وفقاً لمنهج صارم.

وهى الرغبة نفسها التى دفعته لكتابة الروايات العلمية وهى شئ مختلف عما يعرف بالروايات العلمية الخيالية وقد كتب متبعاً المنهج نفسه: دراسة المادة العلمية دراسة عميقة والتعامل معها بخيال مفتوح (مع ضرورة المحافظة على الحقائق العلمية).

وفى الروايات العلمية لم يكن هناك من مجال للجملة القصيرة المحايدة أو الموجزة. إنَّ "جبل الثلج" لا نفع له هنا. فلا بد من شرح تفاصيل هذا العالم كى يصبح مفهوماً من القارئ ولا بأس من استخدام التشبيهات وكافة الحيل اللغوية لتحقيق هذا الهدف.

ولم يلبث أن نأى عن "طريق كافكا"، فضلاً عن طريقه هو السابق. فقد تسللت الوثائق إلى الصفحات وتخلى الحياد البارد عن مكانه للفكاهة السوداء. وأصبحت الجملة طويلة، وصارت مفتوحة لألوان التشبيهات والإستطرادات والألاعيب اللغوية، وكل ما كان يجتنبه في السابق. وحلّت السخرية المباشرة محل النبرة

التقريرية والحياد الظاهري، وفعل الإغتيال الشرير محل الإعتراض السلبي. والأهم من هذا كله أنّ الحكاية، بحبكتها التقليدية، تسللت إلى النص على استحياء.

وعندما عثر على بؤرة جديدة مماثلة لبؤرة "نجمة أغسطس"، يمكنها أن تلم شتات الواقع العربي في عقد الثمانينيات من القرن المنصرم، وقصد بذلك "بيروت بيروت" (١٩٨٨). استوت الحكاية ذات الحبكة في موضعها الطبيعي، الذي شيّد عليه فن القص منذ الأزل، وهي التسلسل الزمني التقليدي جنباً إلى جنب مع التشخيص النفسي. لكن السرد أسلم نفسه للجملة الفعلية، القصيرة، التقريرية، المحايدة، ظاهرياً، التي فرضت نفسها في مواجهة موضوع شديد الإلتباس، متعددة الزوايا ووجهات النظر. وهو السبب نفسه الذي أفسح المجال للوثيقة، ودفعها لأن تتبوأ مكان الصدارة في البناء الروائي منذ تلك الرواية إلى "ذات" (١٩٩٢) و"العمامة والقبعة" (٢٠٠٨) و"القانون الفرنسي" (٢٠٠٨).

هوامش البحث:

١. د. فؤاد مرسى ، الرأسمالية تجدد نفسها ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٩٠ ، ص ١٠٦.

٢. صنع الله إبراهيم ، "ذات" دار المستقبل العربي .

٣. المرجع السابق

٤. المرجع السابق

قائمة بالمراجع:

١. **أعمال صنع الله ابراهيم**

أ. "تلك الرائحة وقصص أخرى"، دار ومطابع المستقبل بالفجالة والاسكندرية، ١٩٩٣.

ب. رواية "العمامة والقبعة"، القاهرة، دار المستقبل العربي، ط١، ٢٠٠٨.

ج. رواية "اللجنة"، القاهرة، شرقيات، ط٦، ١٩٩١.

د. رواية "ذات"، القاهرة، دار المستقبل العربي، ط١، ١٩٩٢.

ه. رواية "القانون الفرنسي"، القاهرة، دار المستقبل العربي، ط١، ٢٠٠٨.

٢. **أعمال نقدية**

أ. صنع الله ابراهيم، "كيف أكتب؟"، مجلة مواقف، العدد ٦٩، خريف ١٩٩٢، ص١٧- ٢٦.

ب. د. عبد المحسن طه بدر، "تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠-١٩٣٨)"، دار المعارف بمصر، ١٩٦٣.

ج. د. علي الراعي، "الرواية في الوطن العربي"، القاهرة، دار المستقبل العربي، ط١، ١٩٩١.

د. د. مصطفى عبد الغني، "الاتجاه القومي في الرواية"، عالم المعرفة، الكويت، ١٨٨، ١٩٩٤.

ه. د. محسن جاسم الموسوي، "الرواية العربية النشأة والتحول"، بغداد – العراق، مكتبة التحرير، ط١، ١٩٨٦.

و. د. عبد الملك مرتاض، "في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد"، عالم المعرفة، الكويت، ٢٤٠، ١٩٩٨.

٣. أعمال سوسيولوجية

أ. "الأدب العربي تعبيره عن الوحدة والتنوع"، "بحوث تمهيدية"، إشراف أ. د. عبد المنعم تليمة، بيروت – لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، جامعة الأمم المتحدة، ط١، ١٩٨٧.

ب. د. علي ليلة، "البنائية الوظيفية في علم الاجتماع والأنثربولوجيا – المفاهيم والقضايا"، دار المعارف بمصر، ط١، ١٩٨٢.

ج. د. محمد الجوهري ود. أحمد زايد (ترجمة وتعليق)، جي روشيه، "علم الاجتماع الأمريكي – دراسة لأعمال تالكوت بارسونز"، دار المعارف بمصر، ط١، ١٩٨١.

د. د. اسماعيل علي سعد،"الاتجاهات الحديثة في علم الاجتماع"، الاسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٧.

ه. د. عبد الحميد لطفي، "علم الاجتماع"، دار المعارف بمصر، ط٧ معدلة، ١٩٧٨.

و. "نحو علم اجتماع عربي – علم الاجتماع والمشكلات العربية الراهنة"، بيروت – لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، ١٩٨٦.