

أفول الأجناس الأدبية

عليه، وبالواقع النقدي في المحيط المتلقي، حيث غياب أو ضعف المعيار الذي يوزن به النص الشعري وأرتباك قيم النشر، حتى بات من العسير استقطاب المتلقي إلى فوضى الكلام وصار مالوفاً أن يجد القارئ الشعر في القصة والرواية والنص المسرحي والسيناريو السينمائي.

لكن في الوقت ذاته هناك، من يقول بأفول الرواية، فإدموند غونكور قال منذ عقود "الرواية جنس أدبي مستهلك ومستنفذ، قال كل ما عنده"، وقال الروائي الأرجنتيني أرنستوساباوتو "هل الذين يعلنون عن أفول الرواية، على حق؟ إلا يعد عمل من أعمال جويس أو بيكيت، دفعا للادب كله صوب العطب؟ السنن الآن في درب مقفل ولا يبقى أمامنا إلا أن نعد روايتنا شهادة مفككة لهذا التقوض". أما إليوت، فيطلق حكماً صارماً عن هذا الأفول قائلاً "إن الرواية انتهت مع فلوبيير وهنري جيمس".

حين أقرب من هذه المقولات، لم أفكر بتبني ما توجي به من أفكار، كما لم أتبن من قبل مقولات موت الشعر، وفي الحالتين أجد أن مجرد الاقتراب منها يخرجنا من غفلة الانتماء إلى ما وجدنا عليه الحال وما اعتدنا عليه وما عرفناه ويجعل هذا الانتماء حيويًا ومنفتحًا ويقبل الحوار راضياً ومرضياً.

إن القول بأفول الرواية ليس جديداً، إذ كان حاضراً منذ بدء التحول الروائي في القرن العشرين، ولم يكن ذلك التحول مجرد محاولات فردية لكتاب موهوبين ومحتلطين، بقدر ما كان نقلة نوعية، يمكن القول بشأنها، إنها نتيجة من حصل في القرن العشرين من متغيرات.

تراجع النص الشعري ليس بفعل عوامل موضوعية فحسب بل بتأثير عوامل ذاتية أيضاً تتعلق به وبنا نحن

إن هذا الاتجاه سيشتد في القرن العشرين، وتظهر مقولة، إن رواية القرن التاسع عشر لا تعترف برواية القرن العشرين، وقد بدأ يهواجس روايتين تجاه تجاربهم، وأصبح لنفسه بشيء من التجاوز، التذكير بحديث تولستوي عن روايته "الحرب والسلام" قائلاً "إنها ليست رواية وليست قصيدة وليست سرداً تاريخياً" وكانت كما نعرف أقرب إلى الواقعية الوثائقية، لكن مقولة تولستوي فتحت في وقت مبكر، باب الاختلاف بشأن الرواية كجنس أدبي.

نحن الآن نعيش مرحلة التنوع المفتوح في الرواية، التي يصفاها ميلان كونديرا بقوله "حرية بلا حدود لابناتك شكلية" وهذا التنوع بلا حدود يثير مشكلة الجنس الأدبي، هذا المصطلح الذي تسلسل إلى اللغة الأدبية من جهة العلوم، فهل فتح هذا التنوع بلا حدود في الكتابة الروائية، الطريق إلى تفكيك الخصائص المشتركة في التنوع الروائي، وشرع الأبواب إلى مقولة، أفول الرواية؟



لن يموت الشعر ولا الرواية (لوحة للفنان نجا المهدي)

حميد سعيد
كاتب عراقي

الأفول في اللغة، هو خمول بعد اشتهاه، وفقدان البريق والشهرة، وفي القرآن الكريم "فلما أفل قال لا أحب الإفلقين" وتتردد مقولات أفول هذا الجنس الأدبي أو ذلك، بين الحين والحين، فيتبناها بعضهم وينكرها بعض آخر.

وقبل ما يقرب من تسعة عقود، قال نجيب محفوظ "الرواية شعر الدنيا الحديثة"، ولم تحظ هذه المقولة حين قولها، بإدراك عام يتصاوى وأهميتها، إذ لم يكن آنذاك في المحيط الأدبي العربي، من يذهب به الظن، إلى أن الشعر، حضوراً ومنزلة، سيتراجع لتحل الرواية مساحات تراجعها. لا شك أن جملة من المتغيرات، الاجتماعية والثقافية، غيرت خارطة الإبداع الأدبي، فتغير الشعر وتغير الشاعر، ومع هذه المتغيرات، تغير موقف المتلقي من الشعر، وهذا التغيير العام يكاد يشكل سمة المجتمع القارئ الآن.

إن الأمة الشاعرة، كان الناس فيها يدركون جوهر الشعر، وليس معانيه ومبانيه فحسب، وعلى سبيل المثال، إن ما كان بين الخليفة عبد الملك بن مروان والشاعر الراعي النميري، ليس موفقاً فريداً واستثنائياً، بل كان يعبر عن الوعي العام بجوهر الشعر، فحين أشتهه الراعي النميري:

أخليفة الرحمن إنا معشرُ حنفاء
نسجد بكرة وأصيلا/ عربٌ نرى لله في
أموالنا حق الزكاة منزلًا تنزيلا.
قال عبد الملك "ليس هذا شعراً، هذا
شرح إسلام وقراءة آية"، وقبل سبعة
قرون، وصف حازم القرطاجني وهو
المعروف بنزعة العقلية، الذين يرون
في الشعر نقصاً وسفاهة، بأنهم أذلال
العالم! فهاذا يقول حازم القرطاجني، لو
أدرك أيامنا هذه؟

يخطر في ذهني الآن، وكنا يومها مجموعة ممن أدركتهم حرفة الأدب، فحدثنا واحد منا، إن الشاعر أودن كتب في جواز سفره، وفي خاتمة الوظيفة، مفردة شاعر، فقررنا أن نعمل ما فعله أودن، رغم أننا، كنا بين من لا وظيفة له ومن لا جواز سفر عنده، غير أن الإغواء جاء من أهمية أن تكون وظيفة المرء شاعراً، ولو حدث أن اطلعنا في أيامنا هذه، على ما كان من أودن، لما فكرنا بتقليد جواز سفره.

لا شك أن الشعر في الزمن الذي نحن فيه يتراجع عن مواقعه، لكنه وهو يتكئ على إرث ضخم وحضور تاريخي، ما زال يواصل البحث عن لحظة تكون بداية لمعطف تاريخي، من قبيل التحولات التي تعيد إلى الإبداع الثقافي توازنه، ومثل هذا التوازن بحاجة إلى فعل شعري يدخل في النسيج الروحي للشعوب.

وإذ نتقدم الرواية في أرض الشعر، فإنها لا تجد مناصاً من الاندماج فيه، موضوعات ولغة ورؤى، حيث تعترف الرواية الهندية أنيتا ديساي قائلة "الشعراء يستعملون اللغة بطريقة أحب محاكاتها، وأحب أن أجرح تلك الرزانة والقلل، ذلك التكثيف والقوة في لغتهم".

إن تراجع النص الشعري، ليس بفعل عوامل موضوعية فحسب، بل بتأثير عوامل ذاتية أيضاً تتعلق به وبنا نحن الذين ما زلنا نحسب أنفسنا

«صخرة هليوبوليس»..

فرد يواجه الأشباه وحيدا

لا بديل سوى المقاومة ولو بمشاهدة الأفلام ومطاردة الفئران



بطل وحيد ومنعزل (لوحة للفنان باسم دحدوح)

يعتريه الملل، وإنما للمدينة القديمة، فالحكاية تردت مكانياً وزمانياً في المتن والحاشية والهامش إلى مدينة دمياط، حيث ولد الراوي في أسرة متوسطة الحال، لا يعمل في تجارة الملابس، يموت شاباً، وتتولى الأم الشابة استكمال تجارة أبيه، ويعمل أخته في تجارة الموبيليا. وكاننا إزاء سيرة ذاتية لبطلة يوسف العلمي وأزماته، يكشف عبرها الراوي، عن تفاصيل أو قل أوجاع الفكر.

كما يرسم لنا المؤلف لوحات جانبية لشخصيات هي الأخرى لا تبعد عن مساراته، تتوازي معه وتتقاطع عبر مسارات مختلفة، المكان (حارة معري أو أرض زعتر)، أو الدراسة أو الظروف نفسها الفكر أو البيت الذي تختلف فيه رائحة بيت الأب عن رائحة بيت الليثامي.

ثمة مراوحة بين صوت الراوي العلمي، الذي يروي عن يوسف العلمي في بداية الرواية، وهو يواجه كوابيسه، وبالمثل في نهاية الرواية وصراعه مع زوجته، ثم معركته غير المتكافئة مع الغار، وبين الراوي الأنا الذي يسرد لنا سيرة ذلك "يوسف". هذه المراوحة تتوازي مع المراوحة بين مكانين الأول مكان الطفولة، وما به من شقاء والم إلا أنه محبب، حتى مع ضياع معالم قبر الأب، وتحطم قبر الأم، والثاني حيث يقم، ولكن طاله التشويه، على نحو ما حل بالقصر الهندي الذي بناه البارون إيمان، ليتوسط العشوائية التي أحاطت به. وأيضا ثمة مراوحة بين التخيل وبين التوثيق، حيث توثيق بناء قصر البارون، وتوثيق صناعة الأثاث، ثم الجزء الخاص باليهود وعملهم بالتجارة.

هذه رواية ترثي لعالم قديم (أصيل) ينزوي بكل ماشره، تاريخه وأخلاقه، وصناعاته وشخصياته؛ ليشيد على انقاضه عالماً جديداً مُنْبَت الجذور، والعلاقات، عالماً مصبوغاً باليات الرأسمالية الجديدة، حيث الإحتكار والاستهلاك، والتسليح، والتشويق والإغتراب.

فرويت كتبه وملابسه وأواني الطعام في الشارع مرارا، على مشهد من الجيران. وبالمثل زوجة غاضبة، تطارده دوماً بالهاتف، بلغت بها الحماقة إلى أن عزته أمام الجميع وهي تصرخ فيه "أنت مفكر نفسك راجل يا شيوعي".

فانسحاب البطل إلى عالمه الخاص بعد كلامه مع زوجته ليس ضعفاً، في ظني مقاومة، فهو يرى تفسُّخ كل شيء، والتشوهات تصيب الجميع وقد انعكست تبدل شخصيات إخوته، فسعيد أخوه صار منعزلاً وحيدا مسكوناً "بخيالات وضلالات" حتى أنه كان يتخيل "اعداء يقفون بسيوف حادة مقاطعة على باب الشقة". وبالمثل راضي الذي أصر على الابتعاد عن المدينة فاوضى بدفنه في "ميت الشيوخ" مسقط رأس جدته لأبيه؛ لأنه يرى أن "في القرية يُعامل الموتى باحترام وإجلال". ومن ثم فلا بد من سوي المقاومة، حتى ولو بالتلهي (بمشاهدة الأفلام الإباحية، ومطاردة الفئران).

المكان بطلا

ثمة ولاء حقيقي من المؤلف للمكان، فهو حاضر في أعماله بكثافة، ما يكشف عن ميل إلى التوثيق والتسجيل له. فيجوز المكان في "صخرة هليوبوليس"، منذ الإهداء الفرعي "إلى أصحاب شارع البندر، وحارة نعيم، أرض زعتر وحارة معري، الشبطيني، عزبة حنطر بالبر الشرقي للترعة، كذلك ميت الشيوخ، إلخ". ثم يلي الإهداء وحدة سردية بعنوان "كتاب أول" يسرد فيها الراوي الغائب حكاية قصر البارون إيمان، والنفق الذي شيده البارون يمتد من قصره تحت سطح صحراء هليوبوليس إلى مقبرته التي سيدفن فيها مستقبلاً.

لكن الحضور الطاعى للمكان ليس في محل الإقامة الجديد؛ حيث الراوي يقطن في شقة في ضاحية مصر الجديدة، في منزل يطل على قصر البارون إيمان، وهو

كثيرة كان لها بالغ الأثر في النهاية التي انتهى إليها، فأضحى بطلا متعقده في مشاهدة أفلام خليعة، يواجه كوابيسه تارة، ويدخل -تارة أخرى- في معركة غير متكافئة مع الفئران؛ عله ينتصر فيها بعدما تسلح بأشياء جديدة، باستباحته الأساليب غير الأخلاقية في المعركة، وبالضرب تحت الحزام.

أزمات البطل لا تنتهي فكل ما يحيط به يشير إلى قرب حدوث الأزمة بدءاً بما حل من تغيرات على الواقع، بدأت بتجيين اليسار وتعيينهم كرؤساء تحرير، وهيمنة الرأسمالية الجديدة الفاسدة (لاحظ مازن مروان خريج الجامعة الأميركية، وابن أحد الوزراء وطلبة عمولة نظير استمرار عمله) على كل شيء، وهو الأمر الذي أودى بقتل صناعة الأثاث التي يفرد لها صفحات تتوزع بين الحاشية والهامش؛ كنوع من التوثيق الذي يحرص عليه المؤلف للمكان وهويته، بعد التغييرات التي أصابت بنياة المجتمع؛ وكأنها أشبه بكتابة مضادة تقاوم هذا التفسُّخ والانهيال الذي عم كل شيء، فعلى مستوى بنيته التحتية، أخذت الأراضي الزراعية تتحول إلى شوارع وحارات ومحال ومعارض، وانفجرت مياه الجارية داخل مياه نهر النيل.

وعلى مستوى البنية التحتية الفوقية عمّ الفراء الفاحش، فصارت محلات الموبيليا معارض، وبعض المحلات غيرت نشاطها معتمدة على السوق الحرة في بورسعيد، حتى المقابر صارت في مرتع رجال الأعمال الذين استولوا عليها، وراحوا يسرقون تلك التي لا يتردد عليها أصحابها، بالتواطؤ مع عصابات المقابر. ومن جزاء هذا التسليح انتشرت موضة الموت السريع والحب السريع والجنس السريع والاستهلاك الجارف غير المسبوق.

تتضاعف أزمة البطل وهو يشعر بأن الجميع خذله؛ أبوه عندما مات مبكراً، وهو في الثلاثين، وترك أمه امرأة شابة جميلة، شعرها يتدلّى خلفها إلى منتصف ظهرها، تستكمل مسيرته بالكذ والكذب. وكذلك إخوته مع أنهم قدموا على أنفسهم كي يتعلم، ولكن مع الرغبة في الثراء انفرط عقد شراكة الإرث؛

بعد مرور ثلاثين عاماً على صدور روايته الأولى "ورود سامة لصقر" (1990) يعود أحمد زغول الشيطي إلى الرواية مرة ثانية من جديد، بعد أن قدم نصوصاً قصصية مثل "شقاء داخلي"، و"صوء شفاف" ينتشر بخفة، وشهادة عن ميدان التحرير بعنوان "مئة خطوة من الثورة: يوميات من ميدان التحرير"؛ حيث قدم أخيراً روايته الجديدة "صخرة هليوبوليس".

ممدوح فراج النابلي
كاتب مصري

استغرق الكاتب أحمد زغول الشيطي في كتابة روايته "صخرة هليوبوليس"، الصادر مؤخرًا عن دار العين بالقاهرة، كما هو مثبت في آخر الرواية، 12 عاماً (من 2007 إلى 2019).
لو وضعنا الملاحظة السابقة مع ملاحظة قصر حجم الرواية، فهي لم تتجاوز 130 صفحة من القطع الصغير، وهو نفس ما حدث في الرواية الأولى، التي لم تصل إلى المئة صفحة. لوصلنا إلى دلالة مهمة ترتبط باليات الكتابة وكيفية القول.

المتن والحاشية

أول شيء بلغت انتباه قارئ النص الجديد "صخرة هليوبوليس"، أن النص قائم على لعبة ثلاثية تبادلية بين المتن والحاشية والهامش. وهذه اللعبة أشبه بالقرار والجواب. الرابطة بين المتن والحاشية والهامش على اختلاف بنط الكتابة بين السميك والرقيق، هو الراوي الغائب، المضطلع بالسرد، وهو راو لصيق بالشخصيات، يروي عن قرب، ويتماسى مع صفاتهم حتى لحظات انفعالهم وغضبهم، وكأنه واحد منهم، ويتوسل أحياناً بالارتشيف وهو ينقل على نحو ما فعل في الجزء الخاص باليهود في حاشية "كتاب رابع" حيث يقتطف الراوي صفحة من كتاب "تاريخ دمياط منذ أقدم العصور، لنقولاً يوسف" وهي المزة الأولى التي ينقل فيها الهامش إلى الحاشية.

بسبب التسليح انتشرت موضة الموت السريع والجنس السريع والاستهلاك الجارف غير المسبوق

الرابط الثاني هو رحلة المروي عنه (يوسف العلمي) إلى دمياط منذ الاتصال الأول به من قبل صديقه القديم إسماعيل الصواف، وإخباره بأن أجزاء "من سقف مقبرة أمه قد سقط". وقد كان القبر بمثابة النفق الذي يصل بينه وبين القرية أو بين الحياة والموت، حيث دوماً تتردد الاتصالات من محمد ابن عمه، كي يخبره بالاستئذان في فتح القبر "لدفن واحد، أو واحدة من الأقارب". ومع نهاية الرواية يضع القبر في إشارة إلى فقدان الرابط الوجداني بالقرية، بعدما انقضت غرى الإخوة بسبب حركة الإبدالات والتغيرات التي حلت على الجميع من أجل الثراء.

تقاطعات واختلافات

لا تتفصل عوالم الرواية الجديدة، عن عوالم روايته السابقة "ورود سامة لصقر"، على مستوى الشكل، فالروايتان تميزان إلى القصر والافتقار اللغوي، كما أن الروايتين تُعبران عن أزمة بطليهما؛ الأولى ترصد لأزمة صقر عبدالواحد وهو يواجه العالم، وقبلها يواجه امرأة برجوازية متمردة لم تستجب لغواياته. فمات صقر؛ لأنه أدرك أن زمنه "فيه كل الأشياء ليست حقيقية، وكل الكائنات مسوخ... زمن تكون فيه كل الورد سامة، وكل الحب مستحيلًا".
وهنا في رواية "صخرة هليوبوليس"، عاش يوسف العلمي بطل الرواية أزمات