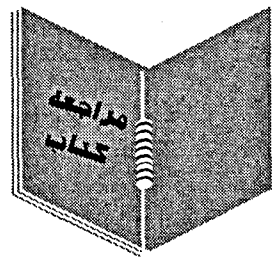

مرثية.. من لغة الضواحي(*)

حسين حمودة

ـ ١ ـ

تؤسّس مجموعة سعيد الكفراوي، **بيت للعابرين**، «لغة» خاصة، مفرداتها: التوحد والغياب والنفي والتهميش؛ وهاجسها الوحشة والمأساة؛ ومحورُ تناولها: الشيخوخة والفناء، مقاومتهما أو الاستسلام لهما. كأنّ هذه المجموعة، بذلك، تشيد عالماً فنياً موازياً لعالم «الضواحي» الذي يتردّد - بجزئياته ودلالاته، وبما ينطوي عليه من نأي ومن تقطّع الأواصر - ترديداتٍ متنوعةً، خلال قصص هذه المجموعة.

وفيما عدا قصّتين اثنتين فحسب، «يسعد صباحك يا وطن»، و«في حضرة السيدة»، تنتميان إلى عالم سعيد الكفراوي المتحقّق في أعماله السابقة لأنّهما تتأسسان على التناول البسيط لعالم بسيط (اقتطاع مشهد حميم، مثقل بقدر من القسوة - في القصّة الأولى، وابتعاث حسّ احتفالي، جماعي تاريخي - في القصّة الثانية، ثم اهتمام - في القصّتين - بنزوع «الحكي»).. فإنّ قصص هذه المجموعة، كلّها، تحوم حول عالم «تجريبيّ»، مشبع بحسّ المرثية، مترَع بأصداء الاغتراب، فيه تنتفي الذات الإنسانية إلى حدّ تلاشي ملامحها، وفيه تقبع الشخصياتُ القَصَصيةُ، المصوغة بقدْر من التجريد، في انتظار قَدَر مباغتٍ لا رادّ له ولا حيلة لها في مدافعته، سوى باستعادة ماضٍ غابرٍ، ناءٍ، مَرّ وانْقَضَى، وتقطّعت السبلُ بينه وبين الحاضر الذي لا تملك فيه هذه الشخصياتُ سوى أن تبكي على حياة، أو حيوات، تسلّلتْ وانسربتْ، كأنّما فجأة، أو كأنّما دون انتباه.

وإذا كانتْ بعضُ هذه القسمات، سواء في اختيار العالم، أم في اللغة التي تتجسّد بها هذه الاختياراتُ، جزءاً ممّا صاغ بعضَ كتابات سعيد الكفراوي في بعض أعماله السابقة، منذ مجموعته الأولى **مدينة الموت الجميل** ١٩٨٥، وحتى مجموعته **مجرى العيون** ١٩٩٤، فإنّ هذه القسمات تتحقّق هنا بتركّز أكبر، وبنزوع «تجريبي» أوضح: من حيث اعتمادُ سماتٍ فنيةٍ خاصةٍ جديدةٍ، يجري خلالها نوعٌ من الاحتفاء بـ«مفرداتٍ» بعينها، تمثّل ما يشبه روابطَ خفيةً تجمع - في وحدة واحدة - قصصَ **بيت العابرين** جميعاً، على تنوّعها؛ وأيضاً من حيث خوضُ مغامرة تعدُّدِ مستوياتِ القصّ وتنوع ضمائرِ الساردين؛ والاتكاء على بناء المَشهد - البصريّ خصوصاً - بديلاً من استخدام البناء المتمحور حول صوت راوٍ حكّاءٍ؛ وأخيراً من حيث الحرصُ على تقديمِ «صورة إجمالية» للعالم، في نهاية قصص المجموعة، تمثّل اختزالاً لهذا العالم، وتشبه «المجمعَ الفنيّ» - إن صحّ التعبير - الذي يختزل مجملَ العناصر الفنية القائمة على التجريب، في قصص المجموعة كلّها (راجعْ: القصّة ذات العنوان الطويل: «الحلم بادرةٌ حسنة للنوايا فاصلة وخاتمة تنتهي بغير افتخار»).

ـ ٢ ـ

الشيخوخة، بما يرتبط بها من توحُّد ووحشة، وبما يتّصل بها من نزوع الترحُّم على زمن جميل منقض، تمثّل تناولاً مشتركاً بين قصص أربع كاملة، على الأقلّ، في هذه المجموعة: «رائحة الليل»، «وردة الليل»، «صورة ملوّنة للجدار»، فضلاً عن القصّة - العنوان «بيت للعابرين»... هذا بالإضافة إلى تناول الشيخوخة، بدلالاتها، في بعض قصص فرعية أخرى (مثلاً، القصّة الفرعية المعنونة بـ«الرائحة» ضمن قصة «صباح غير أليف صباح غير عادل»).

والتوحّد، فرعاً من الشيخوخة أو جذعاً قائماً بجذوره، وبما يتعالق وإيّاه من اغتراب ووحشة ونأي، وبما يقترن به من إحلال «للهامشيّ» محل «المركزي» على مستوى اختيارات التجارب والأماكن، وبما يستدعيه من تعبير عن وطأة الجدران، والشقق المغلقة على ساكنيها، بأبوابها الصمّاء التي تصدّ قارعيها، وتطردهم تقريباً.. هذا التوحّد، بدوره، يمثّل تناولاً مشتركاً بين القِصص المشار إليها، في عالم الشيخوخة، وأيضاً بين قِصص أخرى: «الضواحي» - لاحظ العنوان نفسه - و«قاربٌ على الماء» (ضمن قصة «صباحَ غير أليف...»)، ثم قصة «كشك الموسيقى»، فضلاً عن القصّة - الخاتمة.

تتمثّل الشيخوخةُ في كونها مركزاً لإشارات محدّدة، واضحة، كما تتجسّد خلال إيماءات وإيحاءات شتّى: «أدركَ أنّ الشيخوخة تيّارٌ يندفع في العروق» (ص ٣١)،

(*) سعيد الكفراوي: **بيت للعابرين** (القاهرة: الملتقى للإنتاج الفني والثقافي).

«أحسّ كم هو طاعن في السنّ» (ص ٣٢)، «ويدرك الشيخُ القَلِق أنّ ليلته طويلة» (ص ٣٧)، «في آخر العمر يبدو كمتاع قديم» (ص ٣٧)، «أنا الشيخ الذي وَخَطَ رأسَه المشيبُ» (ص ٦٤)، «كبرتَ(...) شاب شعرُك وعَجَزْت» (ص ٩٠)، «كانت كهلةً، شبه عمياء، مضروبة بالشيب» (ص ٩٤).. إلخ (وانظر أيضاً صفحات ٤٥، ٤٧، ٦١، ٧٤، ٨٧). وهكذا، تفرض الشيخوخة مفرداتها، وعوالِمَها، في سرد الراوي/ الرواة، وفي حوارات الشخصيات، كما تتحقّق على مستوى التناولات الأساسية في عدد كبير من قصص **بيت للعابرين**.

ويقترن «التوحد» بالشيخوخة، وإن كان يجاوز زمنها، إذ يبدو متصلاً بكل الأزمنة التي أدّتْ إليها، كما يلوح «مَعْبراً» أخيراً يكون عبورُ الشيخوخة بواسطته، أو جسراً يؤدّي إلى الخلاص الكامل من وطأتها، حيث هناك – على مقربة أو مبعدة من الشيخوخة – التوحُّدُ النهائيُّ، الأخير، في حضرة الموت ذاته. هكذا، نجد الكهل «بعد أن فارقته زوجتهُ بالممات، وتزوّجتْ ابنتاه...» (ص ٣٧) يعاني «إحساسه المروِّعَ بوحدته» (ص ٣٩)؛ وهكذا نواجه الأرملة التي ودَّعَتْ زوجَها ووارثُه التراب «تعيش وحدتها بلا آمال» (ص ٨٧). هذا التوحّد، الذي يطول البشر، يمتدّ ليشمل أيضاً الشوارعَ والبيوتَ، إذ يُصاغ الشارع «غارقاً في انعزاله» (ص ٣٩)، وتبدو البيوتُ وقد «كَبَسَها الغيمُ وتوَحَّدتْ مثلَ عجائزَ مِنْ زمنٍ قُضِي عليه» (ص ٦٢).

– ٣ –

يقود إحساسُ الشيخوخة والوحشة والتوحّد (والتوحُّدُ تناولٌ أساسيٌّ من تناولات «القصّة القصيرة»، وحدٌّ فاصلٌ بينها وبين أيّ نوع أدبيّ آخر، فيما يحلل فرانك أوكونُور) إلى نوع من مقاومة واهية، منحصرة في عزاء استحضار الماضي والائتناس بالذكريات والتواريخ القديمة، من ناحية، ويقود إلى نوع من حسّ المرثية لعالم يتلاشَى، يتفكّك وينحلّ، ويدخل في متوالية من الغياب لا نهاية لها، من ناحية أخرى.

يقفز الماضي في قصص **بيت للعابرين**، وتطلّ منه الذكرياتُ التي تقطع الحاضرَ فجأةً، تقذف به وتواريه بإرادة عمياء، مسوقةً بنداءٍ حنينٍ طاغٍ إلى «وضعٍ أصل»، أوّلَ، كان ولم يعد باقياً. يستوي الجالسُ «على صخرة كان يعرفها في الزمان القديم» (ص ٣١)، ويتذكر «أيامَ شبابه عندما كان يسبح في نَفَس واحد» (ص ٢٨)، ويستعيد عاشقُ الأغنيات ما كان يسمع «على اسطوانات تدور فوق فونوجراف عتيق» (ص ٤٩)، و«تفيض الذاكرة» إذْ «لم يعد للقلب سوى الذكريات» (ص ٤٧)، والمدينةُ الريفية النائية تستدعي – في حاضر خانق بمدينة أخرى – «لؤلؤةً من ذكريات تسكن في القلب» (ص ٨٨). وباختصار يظلُّ «للماضي الحيّ»، دائماً، «رائحةُ الحليب» (ص ٤٠)، ويقفز هذا الماضي الحيُّ إلى الحاضر الذي ينفصل عنه الأحياءُ، جالياً إليهم عوالِمَهُم التي بارحوها وإن لم «ينفطموا» عنها (انظر صفحات ٣١، ٥٧، ٨٠، ٩٠، ٩٤).

هذا الارتدادُ الماضويّ، يظلّ مَشُوباً دائماً بمسحةٍ من الأسى، تشبه البكائية. كأنّ الزمن المَاضي المستعادَ صديقٌ عزيز لَفَّه الموتُ واحتواه، أو محبوبةٌ دثَّرها الغيابُ. ترثي قصصُ المجموعة وجوهَ مَنْ كانوا وارتحلوا، والعلاقاتِ التي كانتْ متّصلةً بهم؛ كما ترثي الطرق «التي لا تُفضِي إلى شيء (...) واختلاط الأزمان.. وضياعَ الحلم» (انظر ص ٢٣). وترثي كذلك – مستعيرة صوت «إيبور»، الحكيم المصريّ القديم – هذا الحاضرَ القائمَ الذي استولى فيه قُطّاعُ الطرق على الأناشيد الوطنية، وتسنّم ذراه أصحابُ المراتب الدنيا (انظر ص ٥٧). إنها – باختصار – ترثي أولئك «الذين كانوا يصنعون الموسيقى (ص ٦١)، وترثي «الزمن الذي فقد رائحتَه»، كما ترثي المدن التي «احتلّها الغبار» فأصبحتْ «من غير مجد» (ص ٦٠).

– ٤ –

متواليةُ «الشيخوخة»، «الوحشة»، «التوحد»، «عزاء الماضي»، متواليةٌ واضحةٌ، إذن، في قصص **بيت للعابرين**، حاضرةٌ على مستوى التناول، وحاضرةٌ على مستوى المفردات والدلالات. ومفردات هذه المتوالية، مع مفردات أخرى تتخلّل قصصَ هذه المجموعة، تمثّل رابطاً خفيّاً بين هذه القصص، يعمل على جعل عوالمها تتجه وجهةً واحدة، في متصل واحد.

مفردات: «الضواحي، البحر، الشمس/ الظلمة، الصور القديمة»، كلّها تتردّد بكثرة في معظم قِصص هذه المجموعة، لتسهم في انتمائها إلى لحظة واحدة من عالم واحد. إنّ «الضواحي» (باعتبارها تجسيداً للعالم الهامشيّ، الذي ينأى عن سطوة «المركز» وأضوائه الساطعة المميتة)، و«البحر» (بوصفه مرادفاً للرغبة في التحرّر، والامتداد في ما لا نهاية له)، وثنائية «الشمس والظلمة» (من حيث هي تعبيرٌ موازٍ عن كل توزُّع، بين الماضي والحاضر، بين المُرْتَجَى والقائم.. إلخ)، و«الصور القديمة» (التي تختزل التحوّلَ كلّه: الماضي الذي مرّ وعبر، وبقاء ملمح ثابت وحيد، لا حياة فيه).. كلّها مفرداتٌ تمثّل «لحناً خلفياً» – إن صحّ التعبير – متوارياً يتردّد وراء التناولات الظاهرة، الواضحة، في قصص **بيت للعابرين**، وإن لم يكن لهذا التراتب، بين ما هو واضح ظاهر وبين ما هو خلفي متوار، أيُّ نوع من أنواع الحكم القيميّ المرتبط بأولويةٍ ما؛ ذلك أنّ المستويين كليهما، الظاهر والمتواري، يسهمان – بالقدر نفسه – في صياغةِ عالم هذه القصص.

تبرز «الضواحي» (وهي عنوانُ قصة فرعية من قصة «صباح غير أليف...») من خلال إشارات وإيماءات كثيرة، خفيةٍ تقريباً، كأنّها بمثابة «أسطورة كامنة»، تشعّ من تحت سطح العالم، وإنْ بدتْ مجهولةَ الموقع، أو بدتْ بلا مصدر: «وكانوا يقفون في صالة بيت الضاحية البعيد يستمعون للريح الوحشية» (ص ٢١)، «.. تقطنان بالضاحية البعيدة من المدينة» (ص ٤١)، «أسكنُ بالقرب من مَزْرعة للخنازير، عند التخوم الغربية للمدينة» (ص ٧٥)، «أركب قطار الضواحي في آخر ليالي الشتاء» (ص ٧٦)، «كان البيت يقع بعد ضاحية (...) بالقرب من شاطئ النهر» (ص ٨٨).

و«البحر» بدوره، يمثّل مفردَة أخرى متكرّرة، تفارق «الضواحي» على مستوى الدلالة ولكنّها تتّصل بها من حيث الامتداد إلى أفقٍ لا حدَّ له «أتى صوت البحر من بعيد» (ص ٦)، «يكشط وجه البحر بكفيه..» (ص ٢٧)، «ليل على البحر ونجوم نابظة في قلب الماء» (ص ٤٥)، «دار هواء البحر بالموائد» (ص ٤٨).. إلخ.

ويتكرّر النزوعُ إلى الامتداد، في هذا الأفق الذي بلا حد، خلال مفردة الشمس (وهي مفردةٌ أثيرة في معظم أعمال سعيد الكفراوي)، وإن كانت هذه المفردة هنا تقترن بوجهها الآخر: بغيابها وأفولها أو بشحوبها.

كأنّ هذا الوجه – هنا – بمثابة تأكيد على تناول كلّ أفولٍ في عالم القصص المحوري: «كانت الشمس قد ازدادتْ شحوباً» (ص ٢٣) «راقَبَ الشمسَ وهي تنحرف ناحيةَ المغارب» (ص ٣٠)، «وعاد يحدِّق في الشمس الصغيرة الحمراء» (ص ٣١)، «تغرب كلُّ شموس المدينة» (ص ٧٦)، «راحت الشمس» (ص ٩٤).

البحر والشمس، من حيث هما مفردتان، يمثّلان سعياً أو توقاً إلى التحرّر من وطأة الجدران. ولكنّ هذه الجدران، في الضواحي، تظلّ لها السطوةُ الأولى، والثباتُ الذي لا حدَّ لرسوخه. ومن هذه الجدران يُطلّ ثباتٌ آخر، قديمٌ، تستدعيه الصورُ المعلّقة التي تحاصر أصحابها وتنتزعهم من حاضرهم إلى الماضي الغابر. من هنا، تمثّل الصورُ القديمةُ معالمَ ثابتةً في مشاهد قصص **بيت للعابرين**، مهيمنةً على هذه المشاهد، دالةً على عالم يتأبّى على النسيان: «كانت تقف تحت صورة في الصالة تتأمّلها كأنّما تراها للمرّة الأولى» (ص ٧٥)، «وتقف تحت صورة زفاف (...) وتظلّ تتأمّل» (ص ٧٨)، «... وصور لسفن إغريقية راحلة في بحر سديم» (ص ٤٦)، «صورة على الحائط لبستان...» (ص ٥١)، «وصوره القديمة على الحائط..» (ص ٨٠)، «..كانت صورة كبيرة بدرجة لا تصدّق» (ص ٨٢).

– ٥ –

من بين هذه المفردات، جميعاً، تظلّ «الضواحي» هي المفردةَ الأكثرَ ترديداً وهيمنة في قصص **بيت للعابرين**. فليست «الضواحي»، في هذه القصص، مكاناً أو أماكنَ فحسب، وإنما هي عالمٌ مكتملٌ من النأي والوحشة، والمخاوف المجهولة، والأواصر الممزّقة بين الشخصيات، والعراء القاحل الذي يقف بين الإنسان وحيداً؛ يسعى إلى الاتصال بالآخرين دون جدوى؛ إذ لا يمكنه أن يلمس من هؤلاء الآخرين سوى الضمير المبهم: «هم»، بكلّ ما ينطوي عليه من غموضٍ وانفصال، وبكلّ ما يقترن به – في القصص – من ظلام مطبق، لا تُميِّزُ فيه «الأنا» أحداً من أحد، ولا ترى فيه إلاّ امتداداً لظلامها الداخليّ الخاص، الذي تنسج غياباتِه عوالمُ الشيخوخةِ والتوحُّدِ والنفي والوحشة. «هم»، في القصص، تراهم «الأنا» «يخرجون من الكهوف العميقة» (ص ٣٢)، وتجد نفسها، إزاءهم، مدفوعةً إلى التساؤل تلو التساؤل: «من هؤلاء؟ هيه؟ من هؤلاء؟» (ص ٦٢).

هذا العالم، في هذه القصص، يتجسّد من خلال تقنياتٍ هي أشبهُ بموازيات فنية له. تنهض القصصُ على سردٍ متقاطع الأصوات، يغيب فيه الراوي الحكّاء، الأليف، الواضح في أغلب أعمال سعيد الكفراوي السابقة: حيث تتعدّد الإيقاعات هنا، وتتشابك زوايا النظر إلى العالم، وحيث يتوارى الحسُّ الحميمُ بالمخاطَب/ المتلقّي، ليصبح «مرويّاً عليه» مبهماً، أشبهَ بضيف غريب، أو مجرّد «قارئ محتمل» واقعٍ في موقعِ مَنْ يتلقّى صدماتِ الانتقال المباغت، من مستوى للحكي إلى مستوى، كأنّما القصص ترى في هذه القارئ جزءاً من متاهةِ «هم» المبهمة، وتنزع ما بينهاوبينه كلَّ ألفةٍ ممكنةٍ، وتحاصره بعالمها المتراكبِ المستويات بالطريقة نفسها التي ينبني بها هذا العالمُ.

من هنا، تحفل قصصُ المجموعة بالعبارات المتضمّنَةِ بين أقواس، التي تأتي لتوقف تدفُّقَ تيار السرد في اتجاه واحد (انظر صفحات: ٧٤، ٧٥، ٧٨، ٨٧، ١١٢ مثلاً). وتبرز في القصص ظاهرةُ «الالتفات» التي تتحوّل خلالها الضمائرُ تحوّلاتٍ مفاجئةً، من ضمير إلى آخر (انظر صفحات ١٣، ٣٠، ٤٥، ٥٧.. مثلاً). ومن هنا يتكرّر الانتقالُ من اعتماد بناء المشهد الخارجيّ، المفتوح، إلى رصد عوالم داخلية تكاد تكون معزولةً عما هو خارجها (انظر مثلاً القصّة الأولى بالمجموعة).

هذه التقنيات، بما تنطوي عليه من تعارض وتقاطع واستبعادٍ لكلّ مخاطبة حميمة، تُصبّ جميعاً في اتجاه واحد: التعبير عن عالم التوحّد والوحشة والشيخوخة الموزّعة بين زمن حاضر قائم وآخر ماض ملحّ على الذاكرة. وهذا العالمُ الواحدُ يجد تجسيدَ وحشته في مثل هذه التقنيات الحافلة بعناصر «الاستبعاد»؛ كما يجد هذا التجسيد في ذلك الحسّ الواضح بالمرثية، وفي تلك اللغة التي تمثّل – بمفرداتها وبدلالاتها – موازياً لعالم الضواحي.

القاهرة