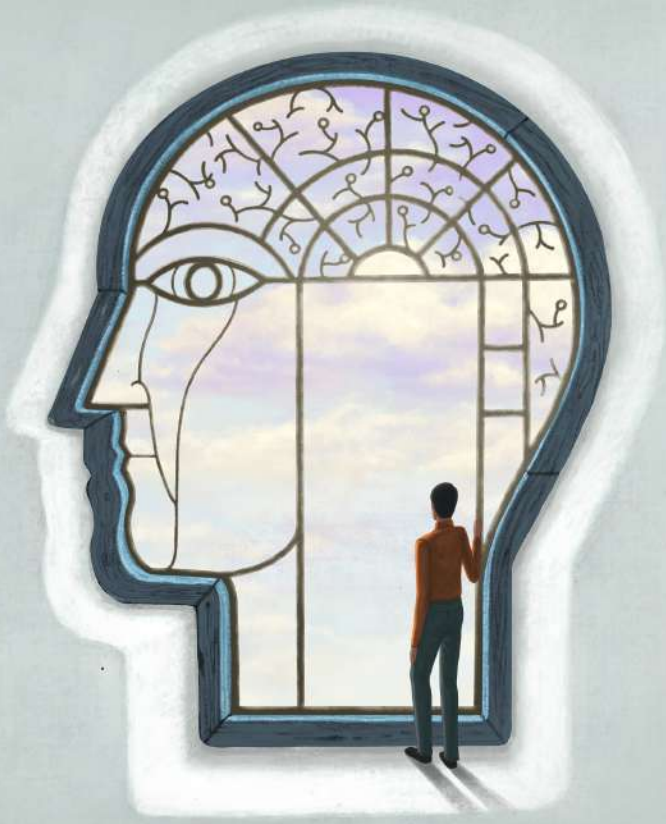
هرمنيوطيقا

صخور إدوار الخراط السماوية



انتصار شوقي أحمد

هرمنيوطيقا

صخور إدوار الخراط السماوية

تأليف
انتصار شوقي أحمد

هنـــداوي

هرمنيوطيقا

انتصار شوقي أحمد

الناشر مؤسسة هنداوي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شيبت ستريت، ونـدسور، SL4 1DD، المملكة المتحدة
تليفون: ٨٣٢٥٢٢ ١٧٥٣ (٠) ٤٤ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

إنَّ مؤسسة هنداوي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وإنما يعبِّر الكتاب عن آراء مؤلفه.

تصميم الغلاف: ولاء الشاهد

الترقيم الدولي: ٥ ٣٢٢٢ ٥٢٧٣ ١ ٩٧٨

صدر هذا الكتاب عام ٢٠١١.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٣.

جميع حقوق النشر الخاصة بتصميم هذا الكتاب وتصميم الغلاف محفوظة لمؤسسة هنداوي.
جميع حقوق النشر الخاصة بنص العمل الأصلي محفوظة للسيدة الدكتورة انتصار شوقي أحمد.

المحتويات

مقدمة	٧
١- الرواية الجديدة واستراتيجيات التأويل	١٣
٢- عن مفهوم اللغة والنص	٤١
٣- ازدواج الدلالة الرمزية وتوترها	٦٩
٤- الدلالة الأسطورية (حامل الخطايا)	١١٣
٥- التعدد الدلالي وازدواج بنية النص	١٣٩
الخاتمة	١٦٩
ثبت المصادر والمراجع	١٧٣

مقدمة

١

يمكن لمتتبِّع أعمال إدوار الخراط (١٩٢٦–٢٠١٥م) الروائية أن يلحظ فيها نوعًا من وحدة الموضوع أو وحدة التجربة؛ إذ يكاد المؤلف — في معظم أعماله — يعزف لحنًا واحدًا، أو يستكمل الناقص منه. وعلى سبيل المثال، يُمكن للقارئ أن يكتشف أن ثلاثة من أعمال إدوار الخرَّاط الروائية، ألا وهي: **رامة والتنين، الزمن الآخر، يقين العطش**[١] تتناول موضوعًا واحدًا هو قصة علاقة الحب بين ميخائيل ورامة في مرحلة كهولة الراوي ميخائيل قلدس، على حين تتناول روايته **طريق النسر**[٢] قصة العمل الثوري والنضال الذي قام به ميخائيل قلدس في مطالع شبابه. وأما روايته **صخور السماء**[٣] — وهي موضوع الدراسة الحالية — فتتناول مرحلة طفولة ميخائيل قلدس ومقتبل شبابه، بكل ما تنطوي عليه هاتان المرحلتان من بذور التكوين الأولى التي أثَّرت في شخصيته لاحقًا، سواء على مستوى العمل الثوري والنضال في مرحلة الشباب وهو موضوع روايته **طريق النسر**، أو على مستوى علاقة الحب التي مَرَّ بها مع رامة، وهي العلاقة التي تناولتها الثلاثية الروائية

---

[١] إدوار الخراط، **رامة والتنين** (القاهرة، دار ومطابع المستقبل، ط٢، ١٩٩٣م)؛ **الزمن الآخر** (القاهرة، دار شهدي للطبع والنشر، ١٩٨٥م)؛ **يقين العطش** (القاهرة، دار شرقيات، ١٩٩٦م).

[٢] إدوار الخراط، **طريق النسر** (القاهرة، مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٢م).

[٣] إدوار الخراط، **صخور السماء** (القاهرة، مركز الحضارة العربية، ٢٠٠١م).

سالفة الذكر.[٤] (ونظرًا إلى وحدة الشخصية في الروايات الخمس سالفة الذكر، يمكن القول إننا إزاء ما يمكن تسميته «خماسية ميخائيل»).

ولعل من أهم ملامح بذور التكوين الأولى المعتقدات الدينية التي تشرَّبها ميخائيل قلدس في طفولته، وأثر هذه المعتقدات في أخلاقياته وتكوينه الشخصي من حيث تفاعله مع العالم حوله، سواء في العمل الثوري أو في علاقات الحب التي مَرَّ بها، وبصفة خاصة مع رامة. وفي الوقت نفسه، يندرج ضمن بذور التكوين الأولى علاقة الحب التي مَرَّ بها في طفولته مع محبوبته الطفلة مارينا.

ومن هذه الزاوية، تنبع أهمية دراسة رواية **صخور السماء**، إذ أرى أنه العمل المفتاحي الذي يفكُّ شفرة الكثير من أعمال إدوار الخراط الروائية. ولا أقصد أن الدراسة ستنصبُّ على التحليل النفسي لشخصية ميخائيل قلدس، بل المقصود أن دراسة التعدُّد الدلالي — في هذا النص الغني — سوف تُعِين على تعرُّف طبيعة التشكيل الدلالي في نصوص إدوار الخراط الأخرى، وبخاصة لو سلَّمنا بحقيقة أن رواية **صخور السماء** تمثِّل النص المفتاحي الذي يُتيح للقارئ الدخول إلى عالم إدوار الخراط الروائي.

ومن ناحية أخرى، تُقدِّم رواية **صخور السماء** — كما يُشير المؤلف نفسه فيها (انظر: ص٤١٤)[٥] — لمحة مكثفة أحيانًا، وتفصيلية أحيانًا أخرى، عن العقيدة الدينية في المجتمع المسيحي الذي لا نعرف عنه شيئًا، أو إذا كنَّا نعرف فمعرفتنا مختلطة، أو تفتقر إلى الوضوح. وبطبيعة الحال، يُقدِّم النص هذه اللمحة مشفوعة بتصور الراوي ميخائيل قلدس — الخاص — عن هذه العقيدة الدينية، عبر المواقف والأحداث المتباينة في النص، ووجهة نظره فيها، وهي وجهة النظر التي يصوغها النص في كل مستوى من مستوياته. وأرى أن هذه اللمحة على جانبٍ كبيرٍ من الأهمية في تيسير الدخول إلى عالم إدوار الخراط الروائي بوجهٍ عام؛ إذ تكشف عن الأسس الأولى التي يَتحدد وَفْقًا لها التنازع بين الجسد

[٤] للاطلاع على قراءةٍ تفكيكية للثلاثية وتحديد موقع إدوار الخرَّاط في تيار ما بعد الحداثة، انظر كتاب حسام نايل بعنوان **دروس التفكيك: إدوار الخراط: ما بعد الحداثة والعدمية** الصادر عن مؤسسة هنداوي.

[٥] سأشير من الآن فصاعدًا إلى الإحالات أو الاقتباسات من رواية **صخور السماء** داخل متن الدراسة، وأي تسويد في الاقتباسات لاحقًا سيكون من عندي.

والروح، وهو التنازع الأساسي في هذا النص. غير أنه لا بد أن نضع في الحسبان أن إدوار الخراط في نصِّه **صخور السماء** يُقدم كتابة روائية تسعى إلى التشكيل الدلالي من خلال واقعها اللغوي في المقام الأول.

٢

وعليه، تتمثَّل إشكالية هذه الدراسة في معرفة الكيفية التي يؤدِّي بها النصُّ دلالاته عن طريق عمليات من النَّسْج اللغوي والدلالي. وستقود هذه الإشكاليةُ الدراسةَ إلى إثارة السؤال الآتي: هل بمقدور النص أن يمضي من خلال مستوياته الدلالية المختلفة إلى دلالةٍ واحدةٍ تتجاوب مع ما يمكن أن نسمِّيه بنية النص الكبرى فينغلق النص على معناه الأخير متوحِّدًا معه، أم أن عمليات الصياغة الدلالية تفضي إلى تعددٍ في الدلالة يؤدي إلى عدم استقرار بنية النص الكبرى وانعدام تمركزها حول دلالةٍ واحدةٍ أو معنى نهائي؟ وما المبدأ الذي يؤدي إلى التعدد الدلالي في النص؟ وهل هذا التعدد الدلالي متوترٌ أم أنه منسجم في النص؟

ولذا، تتحدد أهداف هذه الدراسة على النحو الآتي: محاولة التوصُّل إلى الطرائق التي يُنتِج بها النصُّ دلالاته في مستوياتها المختلفة، وهي الدلالات التي تتجلَّى للقارئ عبر مستويات رمزيةٍ وأسطوريةٍ متضافرةٍ؛ الأمر الذي يقتضي — في النهاية — قراءة النص قراءة محايثة من حيث هو عملية ظهور تستلزم تعرُّفًا وفَهْمًا وتأويلًا. وتقوم هذه المحايثة على تحليل النص إلى مستوياته الدلالية الرمزية والأسطورية، من أجل الوقوف على طريقة إنتاج الدلالة، وعلاقة هذه الطريقة المخصوصة ببنية النص.

ومن الضروري الإشارة إلى اعتداد هذه الدراسة بنظرية التأويل عمومًا، مع مراعاة البعد الأنطولوجي في اللغة بوصفه مرتكزًا أساسيًّا في الممارسة التأويلية ذات الأبعاد الوجودية؛ الأمر الذي يفرض النظر إلى النص بوصفه نسيجًا دلاليًّا يُنتج من خلال الصوغ اللغوي دلالته الكبرى من حيث هي — أولًا وأخيرًا — عملية ظهور تقتضي التأويل وتعدد التأويل.

وتتطلب وجهة النظر الوجودية طريقة مخصوصة في القراءة، تنطلق من مرتكزات التأويلية الوجودية، كما أوضحها جادامر Hans-Georg Gadamer (١٩٠٠–٢٠٠٢م) ومصطفى ناصف (١٩٢١–٢٠٠٨م) استنادًا إلى مفهوم هايدجر Martin Heidegger (١٨٨٩–١٩٧٦م) الوجودي عن اللغة. وبهذه الطريقة في القراءة والتحليل، يتجاوب

الدرس مع النص، وبخاصة أن نص **صخور السماء** ينطلق من مفهوم التجربة الداخلية في الكتابة الأدبية، وتفرض التجربة الداخلية وجهة نظر وجودية بالضرورة. فالنص يُثير مجموعة تساؤلات تجعله منفتحًا على مشكلات جوهرية، لعل من أهمها المشكلات ذات الطابع الوجودي كمشكلة عنف الحياة والموت، ومشكلات أخرى ذات طابعٍ ميتافيزيقي مثل التوتر الدائم بين الجسدي والروحي.

والنص إذ يُثير هذه المشكلات الوجودية والميتافيزيقية يسعى إلى صياغة الحياة والوجود من خلال اللغة؛ على الرغم من آراء إدوار الخراط نفسه عن العلاقة بين التجربة الحية واللغة، بين الحياة وجوهرها واللغة. صحيح أن المؤلف يبثُّ آراءه عن قصور اللغة على طول النص — تقريبًا — بشكلٍ غير مباشرٍ غالبًا وبشكل مباشر أحيانًا، وبصفة خاصة في ختام الفصل الأول، فينتصر للتجربة الحية التي يمكن للموجود أن يعانق من خلالها الوجود في كليَّته، غير أن هذه التجربة لا تنكشف لنا إلا من خلال مستويات اللغة في تعددها الدلالي الذي ينطوي، بدوره، على تعددٍ في الخبرة والتجربة.

ومن هذه الفرضية، سيبدأ هذا الدرس، سيبدأ من حقيقة أن اللغة هي مسكن الوجود ومقرُّه كما يقول هايدجر، ذلك أن «الكلمات واللغة» — فيما يشرح مصطفى ناصف مقولة هايدجر — «ليست غلافًا أو وعاءً تُحفظ فيه الأشياء ويَعبُّ منه الكتَّاب والقُرَّاء. في الكلمات واللغة تتجلَّى الأشياء لأول مرة؛ وهذا هو معنى عبارة هايدجر «اللغة منزل الوجود».[٦]

وإذا كانت اللغة منزل الوجود ومستقره، فلا شك أنها ستكون متوترةً؛ لأن الوجود متوتر بطبعه، ويُعاني الموجود الإنساني دائمًا من هذا التوتر. ولذا، فدرس نصٍّ شديد التوتر مثل **صخور السماء** لا يمكن له أن يُعاين توتر الوجود إلا من خلال معاينة توتر اللغة التي هي المرتكز الأساسي في إنتاج الدلالة. فالنص «هو كشفٌ لوجود العالم».[٧] والوجود نفسه ما هو إلا عملية مستمرة من التلقي والتأويل.

يقول الراوي: «فهل كنَّا مجرد صبيين ساذجين نفعل شيئًا مبتذلًا قرأناه في الروايات وتوهَّمنا أنه جادٌّ وخطير وفي غاية الرصانة بل القداسة، أم كان الأمر بالفعل قدسيًّا على كل سذاجته؟» (ص٣٠). يكشف هذا التوتر الذي تخلقه الأسئلة، وهذه الصلة المتوترة بين

---

[٦] مصطفى ناصف، **نظرية التأويل** (السعودية، النادي الثقافي الأدبي بجدة، ٢٠٠٠م)، ص٨٠.

[٧] المرجع السابق، ص٨٣.

الماضي والحاضر، عن إشكالية التساؤل في النص بوصفه المحرك الأساسي لعمليات إنتاج الدلالة، وهي عمليات تتسم بالتوتر الشديد؛ الأمر الذي يعني تجاوزًا مستمرًّا لأي عملية تأويلية تقف عند حدود الجملة أو العبارة. فهناك الراوي الصبي، والشيخ المتأمِّل الذي يكتب ويتدخل ويعلِّق، والواقع الذي يحياه الناس في أخميم، ورسائل الأب، والطقوس الدينية، والصراعات داخل الكنيسة، والطفولة الأليمة التي يصاحبها الموت دائمًا، وحضور التاريخ المصري القديم، والعادات والمعتقدات القبطية، وتاريخ مصر الحديث، والحب والموت والحياة؛ كل هذا الوجود الغني ينكشف في النص من خلال اللغة وحدها؛ فاللغة هي التي تضطلع بعبء الوجود، الأمر الذي يقتضي عمليات مستمرة من التأويل من أجل معاينة توترها.

ولن تتم هذه المعاينة إلا من خلال التلقي والتأويل لما ينطوي عليه النص من دلالات في مستوييها الرمزي والأسطوري بوصفهما جزءًا من عناصر دلالية تتبع نظام النص الداخلي الذي من شأنه أن يُحدد طبيعة هذه العناصر والعلاقة بينها، تلك العلاقة التي تفضي إلى بنية النص الكبرى على نحو ما تظهر للقارئ؛ مع ملاحظة أن كل عنصر من هذه العناصر يكتسب معناه من خلال الجدل المتوتر بغيره من العناصر، وهذه العلاقة هي التي تؤدي إلى انكشاف بنية النص الكبرى عبر استكشاف طبيعتها المخصوصة في النص.

وكما أشرت سابقًا، يعتد هذا الدرس بالنظر إلى نص **صخور السماء** بوصفه نسيجًا دلاليًّا يُنتج عبر الصوغ اللغوي دلالته الكبرى من حيث هي — أولًا وأخيرًا — عملية ظهور يقتضي التأويل وتعدُّد التأويل. غير أن السؤال المضمن في هذا الدرس: هل يمضي النص حقًّا نحو دلالة وحيدة ونهائية تفضي إليها بنيتُه الكبرى، أم أن هذه البنية النصية غير مستقرةٍ، وتتصف بالازدواج بسبب تعددٍ دلالي تولِّده طرائق التعبير التي تحُول دون انغلاق البنية على مركزٍ واحدٍ ووحيدٍ؟

وقبل الدخول إلى محاولة الإجابة عن هذا السؤال، سيقف الدرس — أولًا — عند استكشاف طرائق تصنيف الكتابة الأدبية الروائية، حتى تتضح السمات العامة التي تتصف بها طريقة الكتابة الأدبية الروائية التي يفضِّلها إدوار الخراط، أو التي يمكن إدراج أعماله الروائية تحتها. وبعد استيفاء هذه النقطة، يتطرق الدرس إلى إيضاح الخطوط المنهجية العريضة التي تنضوي تحتها عمليات التحليل التي يعتمدها الدرس في معالجته نص **صخور السماء**.

٣

وأخيرًا، لا بد من التنويه إلى أن هذا الكتاب قد صدر في طبعته الأولى عن دار أزمنة للنشر والتوزيع بالأردن عام ٢٠١١م، ولكن هذه الطبعة الجديدة التي أخصُّ بها مؤسسة هنداوي قد تعرضت للتنقيح على طول الكتاب، فضلًا عن الإضافة في الفصل الأول والخاتمة على وجه التحديد.

انتصار شوقي
القاهرة، مايو ٢٠٢٢م

الفصل الأول

الرواية الجديدة
واستراتيجيات التأويل

تندرج أعمال إدوار الخراط الروائية في ما يمكن أن نُسميه «الرواية الجديدة»، أو ما يُسميه الخراط نفسه «الحساسية الجديدة»؛ وهو تيارٌ من الكتابة الأدبية يتميَّز بسماتٍ معينة على مستوى ماهية النص الأدبي نفسه ولغته ووظيفته. «وتتميز الرواية الجديدة» عن ما يمكن تسميته «الرواية التقليدية»، وكذلك عن «الرواية الحديثة» تميُّزًا كاملًا تقريبًا، سواء من ناحية البناء النصِّي أو من ناحية اللغة الأدبية وتشكيلاتها والمبادئ الجمالية والفلسفية، أو من ناحية الوظيفة الأدبية والأهداف. وفي حقيقة الأمر، لا تتناسب التقسيمات الزمنية مع منطق تطور أي نوعٍ أدبيٍّ، غير أنه من المفيد الإشارة إلى أن هذه التجارب الروائية الجديدة ظهرت وانتشرت في العقود الأخيرة من القرن العشرين، حتى فجر القرن الحادي والعشرين.[١]

ولكي تتضح تلك السمات المائزة للرواية الجديدة، من المهم إلقاء ضوء على السمات العامة للرواية التقليدية والرواية الحديثة.

---

[١] انظر: شكري عزيز الماضي، **أنماط الرواية العربية الجديدة** (الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع٣٥٥ سبتمبر ٢٠٠٨م). وقد رأيت الاكتفاء بالاستناد إلى هذا المرجع دون غيره نظرًا إلى شموله التصنيفي، الأمر الذي يُجنِّب الدرسَ الخوض في تفصيلاتٍ كثيرة حول تصنيف طرائق كتابة النص الروائي تخرج عن نطاق أهدافه الحالية. ويمكن للقارئ مراجعة سمات الرواية التقليدية والرواية الحديثة فيه، فهو يستوفيها على نحوٍ مناسبٍ، انظر: ص٧–١٣، وسألجأ إلى النقل عنه في إيضاحها مع الإشارة إلى المواضع في كثيرٍ من الأحيان.

(١) الرواية التقليدية وإعادة إنتاج العالم

ظهرت الرواية التقليدية في مرحلة نشأة النوع الروائي وبواكيره الأولى، نتيجة للاتصال العربي الحديث بالثقافة الأوروبية في بدايات عصر النهضة العربية، حين بدأ الوعي العربي يتجه إلى إدراك ضرورة البحث عن أشكالٍ أدبية نثرية جديدة مختلفة عن الأشكال العربية التراثية. وفي هذا السياق التاريخي، ظهرت مجموعة من الأعمال الأدبية النثرية التي نُطلِق عليها — الآن — وصف الرواية التقليدية. ويمكن إجمال إسهامات الرواية التقليدية، وما قامت به من دورٍ على المستوى الثقافي الأدبي، في أنها — أولًا — خلَّصت اللغة الأدبية من قيود السجع والبلاغة الشكلية المقصودة لذاتها، والاتجاه باللغة إلى محاولةٍ متواضعةٍ في الوصف والسرد والتحليل والتصوير، أي تحويل اللغة التراثية إلى لغة نثرية عادية قادرة، نسبيًّا، على وصف أي موقفٍ أدبيٍّ وسرده؛ وأنها — ثانيًا — خلقت جمهورًا جديدًا من القرَّاء بدأ يُدرك وجود نوعٍ أدبيٍّ غير تراثيٍّ قادر على التعبير عن احتياجاته المستجدة.[٢]

ويمكن إجمال السمات المائزة للرواية التقليدية على النحو الآتي: هيمنة الأفكار على العمل الأدبي؛ فالعمل الأدبي هنا ليس مقصودًا لذاته، وإنما هو وسيلةٌ لنقل فكرةٍ محددةٍ يرمي إليها الكاتب، ويهدف من ورائها إلى توصيل عِبْرة أو موعظة أخلاقية غالبًا، بحيث يمكن القول إن هذه الفكرة كانت جاهزةً في ذهن الكاتب ومستقرة، ويتمثَّل دور الكاتب — عندئذٍ — في تجسيدها عبر لغةٍ أدبيةٍ روائية. ولذا، تقوم الرواية التقليدية — السائدة في مرحلة النشأة والبواكير الأولى — على فلسفة إعادة إنتاج الوعي الفكري والأخلاقي والقيمي السائد، الأمر الذي يترتب عليه اهتمام الكاتب بالوقائع والأحداث أكثر من اهتمامه برسم الشخصية الأدبية، فالشخصية الأدبية — هنا — ليست سوى وظيفة أو وسيلة إلى التعبير عن الفكرة. كما أن الحدث الروائي يتراكم بفعل المصادفة أو القضاء والقدر أو تدخلات الراوي المباشرة، وهي وسائل في الربط بين الأحداث الروائية غير تفاعلية؛ نظرًا إلى غلبة الاستطراد والانتقال المفاجئ عبر الأزمنة والأمكنة التي تبدو هي الأخرى عاجزة عن التفاعل مع العناصر الروائية الأخرى.[٣]

---

[٢] انظر: المرجع السابق، ص٩.

[٣] انظر: المرجع السابق، ص١٠.

ويضطلع بمهمة السرد في الرواية التقليدية راوٍ عليمٌ بكل شيءٍ، يتدخل في معظم الأحيان بالتفسير أو التعليق أو مخاطبة القارئ مباشرةً. وهكذا، تصبح الشخصيات مجرد وسيلة للتعبير عن الفكرة المهيمنة على الكاتب، فتكاد الشخصية الأدبية تتلاشى أمام منطق الوعظ والإرشاد والتوجيه الأخلاقي والقيمي، إذ تتحدث بلغة الكاتب وتنقل فِكْره ورأيه. وعلى مستوى اللغة، تتصف لغة العمل الأدبي — في هذه الحالة — بالتقريرية أو البلاغة الشكلية وتَعلوها نبرةٌ خطابية حماسية. وكثيرًا ما يلجأ الكاتب إلى إقحام أبيات من الشعر العربي القديم أو الحديث النبوي أو الأقوال المأثورة في النسيج اللغوي للعمل الأدبي، حتى يدلَّ على ثقافته الواسعة وقدرته على إثبات صحة منطقه الفكري الأخلاقي بوسائل عديدة، بغضِّ النظر عن الحدث الروائي أو الشخصية الروائية. ولهذه الأسباب جميعًا، تأتي فصول الرواية أو مشاهدها غير مترابطةٍ، كما يأتي البناء غير متماسكٍ، ويعاني صدوعًا وثغرات عديدة.[٤]

ومن ثَمَّ، تغلب المهمة أو الوظيفة الأدبية على سائر عناصر العمل الأدبي، فيكثر الوعظ والتعليم والإرشاد. ومن ثَمَّ أيضًا، يمكن القول إن الرواية التقليدية نتاج رؤية تقليدية للفن والإنسان والعالم، إذ تُعيد على مستوى البناء العام والأدوات إنتاجَ الوعي السائد. كذلك تغلب على عمليات إنتاج المعنى والدلالة فيها الأحاديةُ والاستقرار والثبات التي تعبِّر جميعها عن قيمٍ مطلقة راسخة تحظى بقبول الجميع وذوق الحس المشترك؛ نظرًا إلى أن عمليات إنتاج المعنى تقوم — في حقيقة أمرها — على إعادة إنتاج القيم الثابتة وترسيخها.[٥]

الرواية الحديثة ويقين العالم

وأما الرواية الحديثة فتسعى إلى تحليل العلاقات الاجتماعية القائمة، أو الإسهام في خلق علاقاتٍ جديدةٍ، في محاولة منها لتخطِّي حدود الوعي السائد وتجاوزه إلى آفاقٍ واعدة. ولذا، لا تتمثَّل مهمة الرواية الحديثة في الوعظ والإرشاد كما هو حاصلٌ في الرواية التقليدية، بل تتمثَّل في تجسيد رؤية فنية ومحاولة تقديم تفسير فنيٍّ للعالم. والمقصودُ بالرؤية الفنية

[٤] انظر: المرجع السابق نفسه.

[٥] انظر: المرجع السابق نفسه.

الكشفُ الأدبي عن مكونات العلاقات الاجتماعية وتحليل عناصر الواقع تحليلًا فنيًّا روائيًّا. ومن خلال هذا الكشف الجديد، أو إظهار المكونات الخفية في الواقع، تتولَّد المتعة والتشويق والإثارة في العمل الروائي. وهكذا، تُعدُّ الحداثة مقولة زمنية وفنية في آنٍ معًا؛ تُفيد التجاوزَ والتخطي الدائم لواقع قائمٍ، عبر الكشف عن خباياه غير الظاهرة للعيان، الأمر الذي يعني — في النهاية — تحرير الذات. ويحدث هذا التحرير المنشود عبر تحليل الواقع وتفسيره تفسيرًا فنيًّا جماليًّا، في محاولة من أجل الإرهاص بالمستقبل. وقد نتجت الرواية الحديثة عن مجموعة عوامل، يأتي على رأسها تلبية الحاجات الجمالية والاجتماعية المستجدة، دون إغفال أثر التراث من ناحية والمؤثرات الأجنبية من ناحية أخرى. لذا، تُعدُّ استجابةً لتقدم المجتمع وتطوره التاريخي نحو مزيدٍ من العصرية: «فالرواية الحديثة تعبير عن وعيٍّ فنيٍّ متطور وتجسيد فعلي لمفاهيم أدبية ونقدية جديدة تتصل بوظيفة الرواية وماهيتها وصلتها بالواقع وعلاقتها بالمتلقي، فهي بنيةٌ أدبيةٌ متميزة تتخلق نتيجة للتفاعلات الذاتية (طبيعة العناصر الروائية وتفاعلاتها) والتفاعلات الموضوعية (علاقتها بالواقع والتراث المحلي والعالمي وعلاقتها بجمهور القراء)».[٦]

وتعني الحداثة الأدبية والفنية إحساس الأديب بأن نمط الكتابة الأدبية التقليدية قاصرٌ عن تحليل الواقع والتفاعل معه وتفسيره وفَهْمه، فالحداثة الأدبية ليست مجرد تغيير في أسلوب الكتابة الأدبية، بل هي «بحثٌ دائب عن أدواتٍ تُمكِّن الأديبَ وتزيد من قدراته على التعبير عن علاقة الإنسان بواقعه المتغيِّر المستجد، وبهذا المعنى فإن التجديد في الأدب هو — في التحليل الأخير — حيازة جمالية للعالم أو بحث عن عالم أفضل.»[٧]

ولعل أهم ما يُميز الرواية الحديثة الرؤيةُ الفنية، وتعني الرؤية الفنية إحساسًا عميقًا يجيش به العمل الأدبي، نتيجة القدرة على فَهْم الظواهر فَهْمًا كليًّا من خلال الربط فيما بينها، ثم محاولة تفسيرها وتعليلها أدبيًّا. ومِن ثَمَّ، لا تهتم الرواية الحديثة بالموقف السطحي العارض، بل تغوص إلى أعماق الموقف من أجل اكتشاف عناصره المكونة الثابتة والجوهرية، فتصوِّر العلاقات أو الظواهر الاجتماعية من الداخل وليس من الخارج. وتنعكس هذه الرؤية على البناء والأسلوب والتقنية في العمل الأدبي، كما تنعكس على عناصره المكونة له جميعها. ويمكن ملاحظة أن بناء الرواية الحديثة يمضي وفقًا لمنطق

[٦] المرجع السابق نفسه.

[٧] المرجع السابق، ص١١.

البداية والذروة والنهاية، كما يقوم هذا المنطق على الترابط بين الأحداث والتفاعل بين الحدث والشخصية؛ الأمر الذي يعني — في النهاية — نمو الأحداث وفق منطق السببية، كما يؤدِّي إلى تطور الشخصية وتناميها بشكلٍ واقعي، على نحوٍ يُفضي إلى نوعٍ من التوازن في العلاقة بين الشخصية والحدث من جهة، والشخصية والزمان والمكان من جهة أخرى.[٨] وأما على مستوى التقنية فتأتي:

> «تقنيات الرواية الحديثة تلبية لرؤيتها ووظيفتها، وتؤدي الأساليب السردية دورًا رئيسيًّا في توازن البنية الروائية برمتها. وتختفي هنا ظاهرة التدخلات المباشرة والتعليقات المفسِّرة والحشو الذي لا مسوِّغ له، ويختفي الكاتب لتقديم المادة الروائية بموضوعية فنية لتحقيق التأثير والإقناع الفني. وكثيرًا ما يستخدم ضمير المتكلم بدلًا من ضمير الغائب، أو نلحظ تعددًا في الرواة، وتنوعًا في الضمائر. وتتمحور الأساليب والتقنيات حول بطلٍ فردٍ (وهو ما قد يدل على قيم فنية بعينها) أو حول بطولة جماعية (وهو ما قد يدل على قيمة فنية أخرى). وبسبب اهتمامها بالجوهري والباطن فإن لغتها إيحائية تصويرية بعيدة تمامًا عن التقرير والمباشرة.»[٩]

وتسعى الرواية الحديثة إلى التأثير في القارئ، من خلال تقديم الحقائق النوعية الفنية تقديمًا مقنعًا؛ الأمر الذي يعني بالضرورة قدرتها على تجسيد مبدأ مهم من مبادئ جماليات التلقِّي، ألا وهو الإيهام بواقعية عالمها الفني. ومن أجل تحقيق هذا المبدأ، تأخذ الرواية الحديثة على عاتقها الاهتمام بالتفاصيل والجزئيات، أو تصوير نثريات الحياة التي تبدو دالة داخل إطار الرواية الفني. وأما عن الفلسفة التي تقوم عليها الرواية الحديثة فتتمثَّل في امتلاكها رؤية يقينية عن العالم؛ ذلك أن تشكيل الرواية الحديثة الذي يستند إلى الربط بين الظواهر وتفسيرها تفسيرًا فنيًّا، بالإضافة إلى استنادها إلى مبدأ السببية والنمو العضوي والتماسك والإيهام؛ يعني أن العالم الذي تُجسده على درجة من الوضوح وقابلية الفَهْم، وأن ظواهره المتباعدة والمتنافرة أحيانًا يمكن أن تخضع للفَهْم والتفسير والتعليل، أو ينبغي أن تخضع لها. كما يعني أن أسئلة الواقع وتحدياته وأزماته المختلفة

---

[٨] المرجع السابق نفسه.

[٩] المرجع السابق، ص١٢.

يمكن مواجهتها والإجابة عنها، أو ينبغي أن يحدث ذلك. وفيما يقول عزيز الماضي بعبارة أخرى: «إن مهمة الفن الروائي هنا تكمن في إثارة الأسئلة والإجابة عن أسئلة أخرى، وهو قادرٌ — من وجهة نظر أصحاب هذا النوع — على فَهْم العالم وتفسيره وتغييره والسيطرة عليه أو حيازته. فالرواية الحديثة بنية فنية دالة، وتشكيلها الفني تجسيد لرؤية وثوقية للعالم، على الرغم من تنوع الرؤى الفنية وتعددها، والتباينات في ما بينها التي تصل إلى حدِّ التناقض أحيانًا.»[١٠]

ويستند ظهور الرواية الحديثة إلى أسسٍ ومرتكزات أدبية وثقافية واجتماعية وسياسية وحضارية، يمكن إجمالها على النحو الآتي:

> «تراكم الخبرات الفنية والأدبية، وتطور الوعي الجمالي والاحتكاك والتواصل مع تجارب الروائيين الأجانب، كما يمكن أن يُشير إلى اتساع القاعدة المادية لفن الرواية من مثل: زيادة عدد السكان، وتعقُّد العلاقات الاجتماعية والاقتصادية، وانتشار التعليم، وزيادة عدد القادرين على القراءة والكتابة، وانتشار المدارس والمطابع ودور النشر والصحافة والمكتبات والكهرباء (للكهرباء أثرٌ في توفير الوقت وإتاحة القراءة ليلًا). كما يُمكن أن يقف المرء عند المدِّ الفكري والنهوض الثقافي والقومي والسياسي في الخمسينيات والستينيات، ونضج الحركات الوطنية، ونجاح بعض حركات التحرر في العالم في تحقيق أهدافها أو بعض أهدافها.»[١١]

وقد أدَّت كل هذه العوامل إلى الإحساس بضرورة التغيُّر والتغيير عبر تجاوز الأدوات التقليدية، وإلى شحن الوجدان الجماعي بالقدرة على التخطي والتجاوز؛ الأمر الذي أسهم في ولادة الرواية الحديثة الدالة على رؤية يقينية للعالم.[١٢] وأما بشأن عمليات إنتاج المعنى والدلالة في الرواية الحديثة فيغلب عليها السعي إلى معنى شامل، يستمد جذوره من إنسانية القيم والرغبة في السعي نحو خير الإنسانية كلها؛ أي تسعى عمليات إنتاج المعنى والدلالة

---

[١٠] المرجع السابق، ص١٢-١٣.

[١١] المرجع السابق، ص١٣.

[١٢] المرجع السابق نفسه.

في الرواية الحديثة إلى معنى إنساني منشود، تحكمه قيم الخير والحق والجمال بوصفها قيمًا رفيعة، يسعى الإنسان باستمرارٍ إلى تحقيقها.

(٢) الرواية الجديدة (الازدواج والتشتت والشك)

بعد هذا الإيضاح السريع لسمات الرواية التقليدية والرواية الحديثة، أنتقل الآن إلى استعراض سمات الرواية الجديدة التي ينتمي إليها أدب إدوار الخراط، عبر إثارة التساؤلات الآتية ومحاولة الإجابة عنها: ما المقصود «بالرواية الجديدة»؟ وما ماهيتها؟ وما خصائصها وأنساقها؟ وما فلسفتها الجمالية الخاصة؟ وما العلاقة بين منطقها ومنطوقها؟ وما علاقتها بنظام الواقع ونظام التوصيل؟ وبسؤالٍ آخر: كيف تمضي عمليات إنتاج المعنى فيها؟

الرواية الجديدة وانعدام اليقين

يُشير شكري عزيز الماضي إلى أن «الرواية الجديدة تعبِّر فنيًّا عن حدة الأزمات المصيرية التي تواجه الإنسان؛ إذ تشعر الذات المبدعة بالغموض الذي يعتري حركة الواقع ومجراه. ويَنتج عن هذا الشعور بالغموض شعورٌ تلقائي بأن الذات الإنسانية مهددة بالذوبان والتلاشي. وتحت وطأة ما يعانيه الإنسان المعاصر من انقسامٍ في القيم، واهتزاز الثوابت، وانهيار المبادئ، وتشتُّت الذات الجماعية، وحيرة الذات الفردية، وعدم وضوح العلاقة بالماضي والحاضر والمستقبل؛ تصبح الحاجة ملحَّة إلى فعل إبداعي جديد يُعيد النظر في كل شيء؛ بهدف تقديم رؤية جديدة لمشكلات العصر وقراءتها في ضوء جديد:

> «ولهذا كله تسعى الرواية الجديدة إلى تأسيس ذائقة جديدة أو وعي جمالي جديد. فعندما تتشظى الأبنية المجتمعية، ويفقد الإنسان وحدته مع ذاته، لا بد من الاستناد إلى جماليات التفكك بدلًا من جماليات الوحدة والتناغم. وفي ظل التفتُّت والتبعثُر والتناثر لا بد من تفجير منطق الحبكة القائمة على التسلسل والترابط أو البداية والذروة والنهاية. وإذا كانت الرواية الحديثة تكابد من أجل اختفاء الكاتب لتقديم المادة الروائية بموضوعية، فإن الروائي الجديد يتدخل بصورة مباشرة وغير مباشرة، بل يتعمَّد مخاطبة القارئ ومحاورته كما يتقصد التعليق والشرح، وكل هذا من أجل تحطيم مبدأ «الإيهام بالواقعية».

وتُلاحَظ الانحرافات السردية المتكررة المتعمَّدة، فهناك انتقال من حدثٍ إلى حدثٍ، ومن مكان إلى آخر، ومن شخصية إلى ثانية. وهذه الانحرافات المتعمدة تكسر التسلسل الزمني، بل تُفقِد الزمنَ أهم خصائصه (أي التسلسل). وتتداخل الأزمنة، وأحيانًا تختفي، وكذا المكان. وحتى موضوع الرواية لا يتصف بالوحدة أو التناغم أو التحديد. ولغة الرواية ليست واحدة، فهناك مستويات متعددة، وأحيانًا نلحظ تمردًا على اللغة المألوفة وتراكيبها وقواعدها.»[١٣]

ولذا، تختلف «الرواية الجديدة» عن «الرواية الحديثة» اختلافًا كليًّا؛ نظرًا إلى أنها تستند إلى مفهوم جديد عن الرواية والفن عمومًا، كما تُنشِئ لنفسها جماليات تلقٍّ مفارِقة للجماليات السابقة؛ الأمر الذي يقتضي بالضرورة علاقة جديدة بين المتخيَّل والواقعي، وبعبارة أخرى علاقة جديدة بين الأدب والواقع.

ولما كانت «الرواية الجديدة» على هذه الدرجة الكبيرة من المفارقة لـ «الرواية الحديثة»، فقد تعدَّدت تسمياتها، فلا نجد بين النقَّاد استقرارًا على تسمية بعينها، ومن هذه التسميَات مثلًا: رواية اللارواية Anti Novel، الرواية التجريبية Experimental Novel، رواية الحساسية الجديدة، الرواية الطليعية، الرواية الشيئية، الرواية الجديدة New Novel. ويبدو أن تعدد المصطلحات يؤكد أن «الرواية الجديدة» لا تندرج في أفقٍ محددٍ ووحيدٍ، لأنها بطبيعتها البنائية وفلسفتها وهدفها تتمرد تمردًا جازمًا على أي تحديدٍ أو تصنيف أحادي ثابت. ولا يجوز أن نُطلق عليها مصطلح «مدرسة»؛ لأنها ضد التقعيد والتقنين أولًا، ولاختلاف النزعات باختلاف كل أديبٍ وباختلاف كل عمل أدبيٍّ ثانيًا.[١٤]

غير أن هذا التنوع والاختلاف الذي تحظى به «الرواية الجديدة» لا يعني أنها بلا شكلٍ، وإلا خرجت عن مجال الفن إلى غيره؛ بل يعني أن الشكل — هنا — ليس قالبًا جاهزًا يحتوي التجربة، فالشكل — في مفهومه الجديد — ينمو من خلال التجربة الأدبية ويخضع لمتطلباتها الخاصة بها. والمؤلف يُمارس تجربته الإبداعية ولا يعرف ما الذي تئول إليه في النهاية، فليس هناك مخطط مرسوم سلفًا، ومِن ثَمَّ فإن الصفة الأساسية في هذا الشكل الروائي الجديد أنه تجريبي، يخلقه كل من المؤلف والقارئ.

---

[١٣] المرجع السابق، ص١٤–١٥.

[١٤] انظر: المرجع السابق، ص١٤.

وتعني جماليات التفكُّك أو التشظي في «الرواية الجديدة» أنها تقوم على عدم الربط بين الظواهر، ورفض مبدأ العِلِيَّة أو السببية في بناء الأحداث، والتمرد على جماليات الوحدة والتماسك والنمو العضوي، وتحطيم مبدأ الإيهام بالواقعية؛ نظرًا إلى أن العالم يتصف بالغموض والارتباك والفوضى، كما أن ظواهره المتجاورة أو المتباعدة أو المتنافرة — في غالب الأحيان — عصيَّة على الفَهْم أو التفسير والتعليل. وتكمن مهمة الأديب في إثارة الشك والتساؤلات، لا في إثارة انفعال القارئ أو دفعه إلى توهُّم حقيقة من الحقائق، ولا إلى الاندماج مع بعض الشخصيات أو مع العالم الروائي. إذ على العكس من ذلك، تدفع «الرواية الجديدة» القارئ إلى التفكير فيما يقرأ، بل إلى إعادة التفكير من جديدٍ؛ الأمر الذي يُهيِّئ القارئ للنظر إلى الرواية ودلالاتها الكلية نظرة نقدية تمكِّنه من التأمُّل في مغزى التجاور، والتنافر، والتوازي، والانحرافات. ومِن ثَمَّ، تُثير «الرواية الجديدة» الأسئلة الصادمة، وتهزُّ الوعي الجمالي السائد بتأكيدها أن العمل الأدبي لا يمثِّل الواقع، وإنما هو عمل متخيَّل.[١٥]

وأتفق مع عزيز الماضي في تصوره السابق عن «الرواية الجديدة»، باستثناء أمرين، يتعلق أولهما بمفهومه عن «الدلالة الكلية» في «الرواية الجديدة»، حيث يقول:

> «فعلى الرغم من تفكُّك البنية الروائية المتعمَّد وتبعثُر عناصرها الظاهرة، فإن هذا «التصميم المتناثر» ينطوي في داخله على دوائر دلالية جزئية تمكِّن المرءَ من استخلاص الدلالة الكلية للرواية الجديدة وأهدافها من خلال علاقتها بحركة الواقع/العالم.»[١٦]

وذلك أن القول بوجود «دلالة كلية» تنطوي عليها «الرواية الجديدة» يعني — ضمن ما يَعنيه — أن التجديد الحاصل في «الرواية الجديدة» تجديد شكلي لا يمتد إلى المعنى، الأمر الذي يعني أن الاختلاف بين «الرواية الجديدة» و«الرواية الحديثة» هو مجرد اختلافٍ شكليٍّ، أما المعنى ووحدات الدلالة الجزئية فيقدر القارئ على تجميعها والتغلُّب على تنافرها الظاهر من أجل الوصول إلى الدلالة الكلية الأخيرة. ويُعدُّ ذلك — من وجهة نظري — تصورًا تقليديًّا عن المعنى، وعمليات إنتاج المعنى، في النص الروائي الجديد.

---

[١٥] انظر: المرجع السابق، ص١٦.

[١٦] المرجع السابق نفسه.

أما الأمر الثاني الذي أختلف فيه مع عزيز الماضي فيتعلق بتفسيره الاجتماعي لظهور «الرواية الجديدة» بمنطلقاتها الفلسفية واللغوية والجمالية المغايرة؛ إذ يرى أن:

> «هزيمة ٦٧ هي الحد الفاصل بين مرحلتين في حياة الرواية في الوطن العربي. فمع الهزيمة سقطت قيمٌ كثيرة، وقد جاءت الهزيمة تعبيرًا حادًّا صارخًا عن تفسخ الأيديولوجيات السائدة آنذاك، وعن هزيمة الأبنية الحزبية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية والعسكرية ... إلخ. وبهذا المعنى فإن الهزيمة أحدثت خلخلة في هذه الأبنية، وفي منظومة القيم السائدة، ومنها القيم الفنية والمعايير الجمالية، كما جعلت الشخصية المحلية تهتزُّ من جذورها.
>
> هذه العوامل وغيرها هيَّأت المناخ الملائم للتمرد على الجماليات الروائية المألوفة، وإبداع شكل روائيٍّ جديد بعناصره وبنائه، وتفاعلاته الذاتية والموضوعية، وفلسفته وقيمه الفنية التي يسعى إلى تجسيدها.»[١٧]

وفي حقيقة الأمر، لا يشمل هذا التفسير أعمال إدوار الخراط، الذي أصدر عمله الأدبي الأول عام ١٩٥٩م؛ ألا وهو مجموعته القصصية **حيطان عالية**،[١٨] التي يَصدر فيها عن المنطلقات الفلسفية واللغوية والجمالية نفسها التي تصدر عنها «الرواية الجديدة» كما أوضحها عزيز الماضي.

ومن ناحية أخرى، يُشير إدوار الخراط إلى أن أصول «الحساسية الجديدة» أو «الكتابة الجديدة» — أو «الرواية الجديدة» على حدِّ تعبير عزيز الماضي — تعود إلى أواخر ثلاثينيات القرن العشرين وأربعينياته؛ حيث تشكَّلت بذورها في «المجلات الصغيرة» مثل: مجلة **التطور** التي أنطقت بالعربية — لأول مرةٍ — تيارات الحداثة في أواخر الثلاثينيات، ثم مجلة **البشير** ومجلة **الفصول** القديمة، و**المجلة الجديدة** برئاسة تحرير رمسيس يونان. كما ظهرت أصول «الحساسية الجديدة» في أعمال بشر فارس وبدر الديب وعباس أحمد ولويس عوض. وحين تهيَّأت «الحساسية الجديدة» للنضج والازدهار في أواخر ستينيات القرن العشرين بتأثيرٍ من الواقع الاجتماعي، ونتيجة لأن «الحساسية القديمة» قد استنفدت عطاءها؛ تبلور مفهوم «الحساسية الجديدة» فثبَّتت أقدامها نهائيًّا، وأصبحت هي المرجع

---

[١٧] المرجع السابق، ص١٤.

[١٨] إدوار الخراط، **حيطان عالية** (القاهرة، دار ومطابع المستقبل، ط٣، ١٩٩٥م).

الحقيقي والغني في الواقع الأدبي المصري، بفضل مجلة **جاليرى ٦٨**، وقد صدرت بعدها مجلات طليعية أخرى — صغيرة — تسير على نهجها في العراق والمغرب ولبنان.[١٩]

الرواية الجديدة والتجربة الداخلية

وتتنوع التسميات التي يُمكن إطلاقها على «الرواية الجديدة» فيما يُشير عزيز الماضي، إذ يتقصى هذه التسميات على النحو الآتي: رواية اللارواية، الرواية التجريبية، رواية الحساسية الجديدة، الرواية الطليعية، الرواية الشيئية، الرواية الجديدة.[٢٠] أما إدوار الخراط فيختار لها اسم رواية «الحساسية الجديدة»، ويرى أنها تنقسم إلى خمسة تيارات أساسية، هي: «تيار التشييء أو التبعيد أو التحييد أو التغريب»، «التيار الداخلي أو العضوي أو تيار التورط»، «تيار استيحاء التراث العربي التقليدي التاريخي أو الشعبي»، «التيار الواقعي السحري أو تيار الفانتازيا والتهاويل»، وأخيرًا «التيار الواقعي الجديد».[٢١] وما يهمنا — حاليًّا — من هذه التيارات الخمسة هو التيار الداخلي أو ما يمكن تسميته تيار التجربة الداخلية؛ نظرًا إلى أنه التيار الذي تندرج فيه أعمال إدوار الخراط الروائية بوجه عام، ورواية **صخور السماء** التي هي موضوع هذا الدرس بوجه خاص. ويحدد إدوار الخراط سمات التجربة الداخلية أو التيار الداخلي على النحو الآتي:

> «فالعين هنا داخليةٌ، مفتوحةٌ على الأحشاء التي تمور وتتقلب بالدم، واللغة متفجرةٌ، وحسيَّة، وكتلة متحركة فوَّارة، والحقيقة الأولية في داخل النفس، وغِيران الحلم المعتمة مفتوحة — هنا — ومطروقة بجرأة. تتدفق الرؤية واللغة، هنا، بالعرامة والانصباب، أو تتلبَّث عند خطفة الهاجسة البارقة تلبُّثًا طويلًا، سواء. والحوار النمطي قليلٌ، أو منفي تمامًا، لكي تحلَّ محلَّه النجوى والشطح. والحبكة هشَّة جدًّا، أو غير ضرورية. والحس غير زمني، الساعة الخارجية

[١٩] انظر: إدوار الخراط، **الحساسية الجديدة: مقالات في الظاهرة القصصية** (بيروت، دار الآداب، ١٩٩٣م)، ص١٣–١٤. وانظر أيضًا له: **مراودة المستحيل: حوار مع الذات والآخرين** (الأردن، دار أزمنة، ١٩٩٧م، ص١٢٣–١٢٤).

[٢٠] انظر: شكري عزيز الماضي، **أنماط الرواية العربية الجديدة** (سبق ذكره)، ص١٤.

[٢١] انظر: إدوار الخراط، **الحساسية الجديدة: مقالات في الظاهرة القصصية** (سبق ذكره)، ص١٥–٢٠.

توقفت، والزمن له منطقه الحر الذي تعرفه الأحلام. التلبُّث والالتباس هما القانون، لا الوضوح والتسويغ، والمكان الخارجي المخطط، المتعين، يخلي الساحة لواقعة مكانية زمانية معًا، تتراكب فيها أمكنة الداخل وأمكنة الخارج معًا، وأزمانهما معًا، الجيشان، والتعقد، والتمزق، في سياق الرؤية واللغة، سعيًا إلى الإمساك بشمولية أكبر، طموحًا إلى الإحاطة بكلية ما، مهما بلغ من استحالتها، ومِن ثَمَّ فاللغة كثيفةٌ، وعضوية، وحية، ومُتَنَزِّية، والواقع — هنا — قد سقطت فيه الحدود بين الظاهر والباطن، بين الصحو والحلم، بين الواقعة والخاطرة، وبين الشيء والحس.»[٢٢]

ومن الواضح أن هذه السمات التي يضعها إدوار الخراط للتجربة الداخلية، تفرض على قارئ نصوصه طريقة مخصوصة في القراءة والتحليل؛ حتى تحقق القراءة الثمرات المرجوة منها. ومن الواضح أيضًا أن التجربة الداخلية، بوصفها الأساس في كتابة النص الأدبي، هي — في المقام الأول — تجربة وجودية ذات طابعٍ متميز.

(٣) الممارسة الوجودية التأويلية والرواية الجديدة

وكما سبقت الإشارة، يتبنَّى الدرس نهج القراءة الدلالية المحايثة للنص انطلاقًا من الوجودية التأويلية بوصفها أساسًا مناسبًا لتحليل نصٍّ مثل **صخور السماء**؛ فهو نصٌّ يمتلئ بالكثير من الأسئلة الوجودية التي تُثير التفكير في طبيعة الإنسان، واللغة، والتجربة، ومأزق التوتر بين الجسد والروح، وهو المأزق الأساسي في النص. وأحاول، هنا، إيضاح الخطوط العريضة لطريقة القراءة والتحليل المستمدة من الوجودية التأويلية، كما يقدمها جادامر ومصطفى ناصف استنادًا إلى تصور هايدجر الوجودي عن اللغة. ولا بد من الإشارة إلى أن طريقة القراءة هذه، تَعتدُّ اعتدادًا كبيرًا بالقارئ. يقول رولان بارت Roland Barthes (١٩١٥–١٩٨٠م):

«إننا نعرف الآن أن النص ليس سلسلة متصلة من الكلمات تفضي إلى معنى ثيولوجي واحد يمثِّل رسالة المؤلف الإله، لكنه مجالٌ واسعٌ ... متعدد الأبعاد

[٢٢] المرجع السابق، ص١٧–١٨.

تتصارع فيه لغات متنوعة ومتباينة ليس بينها ما يمكن أن ندعوه لغة أصلية أو مصدرًا أصيلًا، فالنص ليس سوى نسيج من الاستعارات المأخوذة عن عددٍ غير محدود من مراكز الثقافة ... ولكنْ هناك موضع واحد [كذا] تتجمَّع فيه وتتركز كل هذه التعددية، هذا الموضع هو القارئ، لا المؤلف كما كان يُقال في الماضي، فالقارئ هو ذلك الموضع المنقوشة عليه كل هذه الاقتباسات التي تصنع الكتابة.»[٢٣]

وهنا يؤشر بارت على تحوُّلٍ عميقٍ ينتاب نظرية الأدب في تصورها عن النص الأدبي؛ أيِ التحوُّل من المؤلف إلى القارئ. ويتمثَّل عمق هذا التحوُّل في أنه يقتضي — بالضرورة — تحوُّلًا من المعنى الأحادي الثابت — الذي يرتكز إلى قصد المؤلف — إلى المعنى المتغير المتعدد بتعدد القرَّاء وتغيُّر ظروف القراءة، ويضعنا هذا التحوُّل في قلب فلسفة التأويل واستراتيجياته.

القارئ وفعل القراءة

يُشير فولفجانج إيسر Wolfgang Isère (١٩٢٦–٢٠٠٧م) إلى أن النص لا يكون ذا معنى إلا حين يُقرأ، ومع أن هذا أمرٌ مُسلَّم به فلم يلقَ العناية الكافية. فالقراءة هي الشرط الأساسي في أي عملية تأويل نقوم بها تجاه الأدب.[٢٤] ولعل من أهم النتائج التي تترتب على هذه الإشارة أن النص الأدبي لم يَعد مغلقًا على معنى ثابتٍ ووحيد بين دفتيه، وإنما المعنى نتاج عملية جدل وتفاعل بين النص والقارئ، فالنص بهذا المعنى ليس ثابتًا وكذلك القارئ ليس ثابتًا، وإنما نحن أمام عملية تغيُّر مستمرة.

وفي هذا السياق، يرى إيسر أنه لا بد من العناية بما يترتب على النص من ردود أفعال قدر العناية بالنص نفسه؛ حيث يميز إيسر بين «نص المؤلف» الذي يمثِّل «القطب الفني»

---

[٢٣] كما وَرَدَ في: السيد فاروق، **جماليات التشظي: دراسات نقدية في أدب إدوار الخراط وبدر الديب** (القاهرة، دار شرقيات، ١٩٩٧م)، ص١٢–١٣.

[٢٤] انظر: فولفجانج إيسر، **فعل القراءة: نظرية في الاستجابة الجمالية**، ترجمة عبد الوهاب علوب (القاهرة، المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٠م)، ص٢٧.

من جهة، وعملية الإدراك التي يقوم بها القارئ — أيْ «فعل القراءة» — والتي تُمثِّل «القطب الجمالي» من جهة أخرى. ويقع «العمل الأدبي» في المسافة بينهما؛ بمعنى أن «العمل الأدبي» لا يتطابق مع «نص المؤلف» كما لا يتطابق مع «إدراك القارئ» أو «فعل القراءة».[٢٥] وبهذا المعنى، يمكن القول إن «العمل الأدبي» هو الحوار بين «نص المؤلف» و«فعل القراءة». ومن خلال هذا الحوار ينشأ — تدريجيًّا — ما يمكن تسميته النسق المشترك، أو انصهار الآفاق بتعبير جادامر.

التجربة التأويلية وفلسفة الحوار: بين هايدجر وجادامر

يرى جادامر أن علينا تأمُّل ماهية الحوار بعمقٍ أكبر إنْ أردنا إيضاح طبيعة التجربة التأويلية في تعاملنا مع النصوص الأدبية. إن أي متحاور — في حوار — يحاول الوصول إلى اتفاق مع الطرف الآخر بصدد موضوعٍ معين، كذلك المؤول يحاول فَهْم ما يقوله النص. وتتخذ عملية الفَهْم نفسها شكلًا لغويًّا في كلتا الحالتين؛ فالطريقة التي يحدث بها الفَهْم — سواء في حالة النص الأدبي أو في حالة الحوار مع شخص آخر — هي في المقام الأول طريقة لغوية؛ أي يحدث الفَهْم من خلال اللغة.[٢٦]

ولا بد، أولًا، من تأكيد أن اللغة — في حالة المحاورة — ليست تحت تصرف أي طرفٍ من طرفي الحوار؛ ذلك أن أي محاورة تفترض سلفًا لغة مشتركة، أو تسعى إلى خلق لغة مشتركة. ولا بد، ثانيًا، من الوضع في الحسبان أن طرفي المحاورة لا يتكيَّف أحدهما مع الآخر؛ بمعنى أن أحدهما لا يقمع الآخر بأي طريقة من الطرق، وإنما يسقطان معًا في محاورةٍ ناجحةٍ تحت تأثير الموضوع قيد الحوار. وهذان هما — فيما يرى جادامر — شرطا المحاورة الناجحة. فالوصول إلى حالة الفَهْم في محاورة، لا يعني أن يقدم المرء نفسه ويثبت بنجاح وجهة نظره الخاصة، وإنما تعني حالةُ الفَهْم التحولَ إلى تشاركية لن تكون طبيعتنا فيها هي طبيعتنا نفسها قبل حدوثها.[٢٧]

---

[٢٥] انظر: المرجع السابق، ص٢٧–٢٨.

[٢٦] انظر: هانز جورج غادامير، **الحقيقة والمنهج: الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية**، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، راجعه عن الألمانية جورج كتوره (ليبيا، دار أويا، ٢٠٠٧م)، ص٥٠١.

[٢٧] انظر: المرجع السابق، ص٥٠٢.

وفي هذا السياق، لا يعني الفَهْم أن يحلَّ طرف من أطراف المحاورة في الآخر، فأنْ يفهم شخصٌ ما يقوله الآخر يعني التوصل إلى فَهْمٍ معين بخصوص موضوع الحوار، وليس أنْ يتبنَّى آراءه أو أفكاره أو يُعيد إنتاج خبرته من جديدٍ. ومِن ثَمَّ، يرى جادامر أن الحوار الأصيل ليس هو أبدًا الحوار الذي أردنا أن نُجريه، وإنما هو الحوار الذي ننقاد فيه بفعل الحوار نفسه؛ فالحوار الأصيل لا نقدر على توجيهه نظرًا إلى أننا لا نعرف مقدمًا ما قد ينتج عنه. «ويقع الفَهْم أو الإخفاق في الفَهْم مثل حدث يُلِمُّ بنا، وبذلك يمكننا القول إن شيئًا ما كان محادثةً جيدة أو رديئة.»[٢٨]

ومن جهة أخرى، قد يكون التوصُّل إلى الفَهْم في محاورة معطَّلًا أو معاقًا، كما هو الحال — مثلًا — في الحوار بين متحاورين ينتميان إلى لغتين مختلفتين، ولا يعرف أحدهما لغة الآخر. ففي هذه الحالة، يجب على المترجم أن يُترجم المعنى ليُفهم في السياق الذي يحيا فيه المتكلم الآخر. ولا يعني ذلك — بطبيعة الحال — أن المترجم حرٌّ في تحريف معنى ما يقوله الطرف الآخر؛ بل يجب عليه أن يصون المعنى وأن يجعله مفهومًا ضمن أعراف اللغة الجديدة من خلال تأسيس شرعية المعنى فيها بطريقة جديدة. وهكذا، تصبح كل ترجمة تأويلًا. وفي هذه الحالة، لا يحدث الفَهْم بين المتحاورين، وإنما بين المؤولين اللذين يتلاقيان في عالمٍ مشترك من الفَهْم، «وهكذا لا تُعنى المشكلة التأويلية بالتمكُّن الصحيح من اللغة، بل ببلوغ فَهْم مناسب عن موضوع الكلام الذي يحدث عبر وسيط اللغة.»[٢٩]

تتمثَّل ماهية الحوار في كونه عملية بلوغ فَهْم. ويقتضي الحوار الأصيل — الذي يسعى إلى فَهْمٍ — انفتاحًا: انفتاح كل طرفٍ من طرفي الحوار على الآخر. وحتى يتضح هذا الانفتاح المقصود، يتأمَّل جادامر — مرة أخرى — عملية الترجمة من لغةٍ أجنبية في حالتها القصوى؛ أيْ ترجمة نصٍّ من النصوص. فلا ريب أن ترجمة نص ليست ببساطة إعادة إدراك العملية الأصلية كما حدثت في عقل الكاتب، بل هي بالأحرى إعادة خلق النص الأصلي وليست إعادة إنتاج. وفي الغالب، يكون المترجم واعيًا وعيًا قويًّا بالمسافة المحتومة التي تفصله عن الأصل. وتشبه معالجتُه النصَّ الجهدَ المبذول من أجل بلوغ الفَهْم في المحاورة؛ فالمترجم الذي يُعيد خلق النص هو ذلك المترجم الذي يُحْدِث في اللغة الموضوعَ

[٢٨] المرجع السابق، ص٥٠٥.

[٢٩] المرجع السابق، ص٥٠٧.

الذي يُشير إليه النص من خلال إيجاد لغة لا تكون لغته الخاصة فحسب بل تكون مناسبة للأصل أيضًا. ومِن ثَمَّ، فإن موقف المترجم وموقف المؤول واحد أساسًا.[٣٠]

وبردم الهاوية بين اللغات، يضرب المترجم مثلًا على العلاقة القائمة بين المؤول والنص؛ إذ يعتقد جادامر أن مهمة المترجم في إعادة الخلق تختلف على مستوى الدرجة فقط، وليس على مستوى النوع، عن المهمة التأويلية العامة التي يقدمها أي نصٍّ:

> «[و] بطبيعة الحال، لا يعني هذا القول أن الموقف التأويلي فيما يتعلق بالنصوص هو نفسه الموقف بين طرفين اثنين في محادثة. النصوص هي «تعبيرات ثابتة وباقية عن الحياة» يُبتغى فَهْمها؛ وهذا يعني أن طرفًا واحدًا في محادثة تأويلية، أي النص، يتكلم من خلال الطرف الآخر فقط، أي المؤول. ومن خلال المؤول فقط، تتحوَّل العلامات المكتوبة إلى علامات ذات معنى. وعلى الرغم من ذلك، يجد موضوع النص الذي يتكلم نفسَه تعبيرًا في كونه متحولًا عبر الفَهْم. والأمر يشبه محادثة حقيقية يكون فيها الموضوع المشترك ما يربط الطرفين الاثنين، النص والمؤول، بعضهما ببعض. عندما يترجم مُترجمٌ ما محادثة، بوسعه أن يجعل الفَهْم المتبادل ممكنًا إذا شارك في الموضوع قيد المناقشة وحسب؛ وكذلك الأمر في العلاقة بنصٍّ ما، إذ لا مفر من أن يشارك المؤول في معناه.»[٣١]

وهذا النسق المشترك، أو هذه التشاركية هي ما يُسميها جادامر انصهار الآفاق. غير أن انصهار الآفاق الناتج عن الفَهْم في التجربة التأويلية يرتبط ارتباطًا أساسيًّا باللغة؛ لأنه لا يحدث إلا من خلال اللغة، على نحو يمكن معه القول إن اللغة هي جوهره الأصلي. وفي هذا السياق يقول جادامر:

> «ليست اللغة مجرد شيء يملكه الإنسان في العالم؛ بل أنْ يكون للمرء عالم ما إنما هو أمرٌ يعتمد على اللغة. فالعالم بوصفه عالمًا يوجد من أجل الإنسان وليس من أجل أي مخلوقٍ آخر في العالم، غير أن هذا العالم لفظي من حيث طبيعته.»[٣٢]

---

[٣٠] انظر: المرجع السابق، ص٥٠٨–٥٠٩.

[٣١] المرجع السابق، ص٥١٠.

[٣٢] المرجع السابق، ص٥٧٦.

ومِن ثَمَّ، فالعالم لا يكون عالمًا إلا إذا بلغ لغة من اللغات، كما أن اللغة أيضًا لا تحقق وجودها الفعلي إلا إذا كان العالم حاضرًا فيها:

«وعليه فالقول بأن اللغة هي في الأصل إنسانية يعني في الوقت نفسه أن وجود الإنسان في العالم هو وجودٌ لغويٌّ أساسًا».[٣٣]

وبذلك، يعود بنا جادامر إلى فلسفة هايدجر الوجودية. غير أنه لا يعنينا من هذه الفلسفة سوى تصور هايدجر عن الفن واللغة، وعلى الأخص اللغة الأدبية. ولعل هذا التصور يتضح بشكلٍ أكبر حين نتأمل مقال هايدجر عن الشاعر الألماني فريدريش هيلدرلن Friedrich Hölderlin (١٧٧٠–١٨٤٣م) المنشور تحت عنوان «هيلدرلن وماهية الشعر».[٣٤]

يبدأ هايدجر مقاله بإيراد العبارات الخمس التي تشكِّل العناوين الفرعية في هذا المقال، أو محاوره الأساسية، التي يدور حولها. وقد انتقاها هايدجر من قصائد ونصوص مختلفة للشاعر هيلدرلن، غير أني سأكتفي برصد شروح هايدجر للعبارات الثلاث الأولى فقط؛ لأنها تتصل اتصالًا وثيقًا بموضوع الفقرة الحالية.

يصف هيلدرلن النَّظْم الشعري في العبارة الأولى بأنه «أوفر الأعمال حظًّا من البراءة». وسبب هذا الوصف — فيما يرى هايدجر — أن الشعر يبدو شكلًا متواضعًا من «اللعب»، فالشعر يخترع عالمه الخاص من الصور، ويظل مستغرقًا داخل إطار الأشياء التي تخيلها. ومِن ثَمَّ، لا يشترك الشعر مع «الفعل» في شيء، الفعل الذي ينشب أنيابه في الواقع مباشرة. فالشعر «قول خالص» لا جدوى منه ولا فعالية فيه. الشعر أشبه بالحلم، فهو ليس واقعًا، وإنما لعب بالأقوال يخلو من جدية الفعل، ولذا فهو لا يؤذي ولا يضر. غير أن الشعر يُنشِئ نفسَه من «اللغة»، فماذا يقول هيلدرلن عن اللغة؟

وهنا، تأتي عبارة هيلدرلن الثانية التي يقف عندها هايدجر، ألا وهي: «ولهذا مُنحت اللغة — وهي أخطر النعم — للإنسان لكي يشهد على ماهية وجوده». ويتساءل هايدجر

---

[٣٣] المرجع السابق نفسه.

[٣٤] انظر: مارتن هايدجر، «هيلدرلن وماهية الشعر»، ضمن كتاب مارتن هايدجر: **ما الفلسفة، ما الميتافيزيقا، هيلدرلن وماهية الشعر**، ترجمة محمود رجب وفؤاد كامل، مراجعة عبد الرحمن بدوي (القاهرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، سلسلة النصوص الفلسفية، د.ت)، ص١٤١–١٦١. وسألخص في الفقرات الآتية تصور هايدجر.

عن الطريقة التي نوفق بها بين اللغة التي هي ميدان «أوفر الأعمال حظًّا من البراءة» من جهة، واللغة بما هي «أخطر النعم».

في البداية، يحرص هيلدرلن على تمييز الإنسان في مقابل موجودات الطبيعة الأخرى: الحيوان والنبات. فما هذا الموجود الإنساني؟ إنه الموجود الذي ينبغي عليه أن يشهد على ما هو موجود. والشهادة معناها الكشف والإفشاء، لكنها من ناحية أخرى تعني أيضًا الاستجابة — في فعل الكشف والإفشاء — لما هو موضوع الكشف والإفشاء. وحتى يكون الموجود الإنساني شاهدًا على الموجود في مجموعه وعلى انتمائه إليه، فلا بد أن تحدث هذه الشهادة على هيئة «تاريخ»، وحتى «يتأرَّخ» التاريخ لا بد أن يُمنَح الإنسانُ اللغةَ؛ فاللغة نعمة بالنسبة إلى الإنسان، وهي أيضًا أخطر النعم؛ لأن مهمة اللغة أن تجعل من الموجود وجودًا منكشفًا في حالة فعل، وأن تضمنه بوصفه كذلك.

ومن ناحية أخرى، تُعدُّ اللغة ملكًا للموجود الإنساني، يتصرف فيها وفق مشيئته للتعبير عن تجاربه وقراراته وعواطفه، كما أنها أيضًا وسيلة الفَهْم. غير أن اللغة لا تُستنفد كلها في كونها وسيلة الفَهْم، وبتعريفها على هذا النحو لا نلمس ماهيتها الخاصة، وإنما — فيما يُشير هايدجر — نذكر نتيجة من نتائج هذه الماهية. فاللغة ليست مجرد أداة يملكها الإنسان إلى جانب غيرها من الأدوات، وإنما اللغة هي — في المقام الأول — ما يضمن إمكان وجود الموجود في مجموعه: حيث توجد لغة يوجد عالم، وحيث يوجد عالم يوجد «تاريخ».

وبذلك، تُعدُّ اللغة نعمة بل أخطر النعم؛ لأنها هي التي تضمن أن يكون في استطاعة الإنسان الوجود بوصفه كائنًا تاريخيًّا. ومِن ثَمَّ، اللغة هي هذا «التاريخي» نفسه الذي يتصرف في الإمكان الأعلى لوجود الإنسان. ويتساءل هايدجر: كيف تكون اللغة هي هذا «التاريخي»؟

وبإثارة هذا السؤال، ينتقل هايدجر إلى عبارة هيلدرلن الثالثة: «لقد خَبَرَ الإنسان كثيرًا من الأمور، ووضع أسماء لعديدٍ من السماويات، منذ أن كنا حوارًا واستطاع بعضنا أن يسمع من البعض الآخر.» يقول هايدجر:

> «فنحن — البشر — حوار، ووجود الإنسان يقوم أساسه في اللغة، غير أن اللغة لا تتخذ واقعها التاريخي الحقيقي إلا في «الحوار». ومع ذلك فليس الحوار مجرد طريقة تتحقق بها اللغة، ولكن على هيئة حوار، وحوار فحسب، تكون اللغة

جوهريةً. وما نقصده باللغة — بوصفها نسقًا من الألفاظ والقواعد النحوية — ليس مظهرها الخارجي فحسب. ولكن ماذا يعني «الحوار» إذن؟ من الواضح أنه يعني التحدث بعضنا مع البعض الآخر عن موضوع ما، فاللغة إذن هي الوسيط الذي يجعل بعضنا يأتي ويصل «إلى» البعض الآخر.»[٣٥]

ولا بد من ملاحظة أن القدرة على الاستماع ليست نتيجة الحوار الذي يحدث، بل هي الشرط الأول في الحوار. وفي الوقت نفسه، تقوم القدرة على الاستماع على إمكان الحوار. وهكذا، نرى أن القدرة على التكلم والقدرة على الاستماع تتعايشان في الأصل معًا، وهذا هو معنى الإنصات المتبادل في الحوار.

«نحن حوار»: هذه العبارة تعني أيضًا — فيما يرى هايدجر — أننا حوار واحد. فالحوار ووحدته هما سَنَدُ وجودنا. لكن هيلدرلن لا يقول «نحن حوار»، بل يقول «منذ أن كنَّا حوارًا». ويُشير هايدجر إلى أن صياغة هيلدرلن — على هذا النحو — تعني انفتاح الزمن في امتداداته: الماضي والحاضر والمستقبل. وبهذا الانفتاح، تضع اللغةُ نفسَها في قلب التاريخ، أو بالأحرى تكون هي هذا «التاريخي» على هيئة حوار. يقول هايدجر:

«ومنذ أن كنَّا حوارًا، خَبَرَ الإنسان كثيرًا من الأمور وسمَّى عديدًا من الآلهة. ومنذ أن «تأرَّخت» اللغة حقًّا على هيئة حوار، تحدث الناس عن الآلهة، وظهر العالم.

ولكن يهمنا أن نؤكد مرة أخرى أن حضور الآلهة وظهور العالم أبعد عن أن يكونا مجرد نتيجة لظهور اللغة، بل إنهما متعاصران، وذلك إلى حدٍّ أنه في تسمية الآلهة وفي واقعة صيرورة العالم إلى كلام، في هاتين الواقعتين يتألف الحوار الحقيقي الذي نحن أنفسنا إياه ...

ومن هنا يمكن أن نُقدر تقديرًا تامًّا ما تعنيه هذه العبارة: «منذ أن كنَّا حوارًا ...»؛ منذ أن هدتنا الآلهة إلى الحوار؛ منذ ذلك الوقت وُجد الزمان؛ ومنذ ذلك الحين أصبح أساس آنيتنا حوارًا. وبهذا تحظى القضية القائلة بأن «اللغة هي الحدث الأساسي في آنية الإنسان» تحظى بتفسيرها وتبريرها.»[٣٦]

---

[٣٥] المرجع السابق، ص١٤٨.

[٣٦] المرجع السابق، ١٥٠.

الفَهْم عبر المشاركة: مصطفى ناصف وأنطولوجيا التأويل

يضع مصطفى ناصف فارقًا مهمًّا بين هوسرل Edmund Husserl (١٨٥٩–١٩٣٨م) وتلميذه هايدجر. ويتمثَّل هذا الفارق في أن هوسرل يرد الظواهر كلها إلى الذاتية والمقولات، في حين أن هايدجر يرى أن الكينونة أو الوجود أسبق وأكثر تأصيلًا من فكرة الوعي والمعرفة، ومن ثَمَّ، يسعى هايدجر — فيما يشرح ناصف — إلى تأسيس فلسفة للتاريخ تهتم بفكرة الكشف الخلَّاق، وبذلك تحوَّلت الفلسفة الأوروبية إلى تأويلٍ على يد هايدجر.[٣٧]

إن الوجود في فلسفة هايدجر التأويلية كنزٌ يتفتح؛ الأمر الذي يعني الاعتراف بقوة الشيء في تجلِّيه، كما يعني أيضًا البحث عن طاقة الأشياء ذاتها أو كشف انتماء الإنسان الأصلي إلى الظاهرة. وعلى هذا النحو، يصبح الفَهْم إصغاءً أو انقيادًا لنداء الوجود. وتعني كلمة الفَهْم عند هايدجر — فيما يرى ناصف — التقاط الإنسان لممكنات الوجود. يقول ناصف:

> «والفَهْم على هذا ليس قدرة على استشعار موقف إنسان آخر كما يقول شلايرماخر، وليس التقاط معنى معين بطريقةٍ عميقة كما يقول دلثي. الفَهْم عند هايدجر في الوجود والزمان ليس شيئًا يملكه الإنسان في بعض الظروف. الفَهْم هو نفسه وجود الإنسان في العالم وهو أساس كل التفسيرات التالية. الفَهْم إذن هو الصورة الأصلية لوجود العالم في تجلِّيه لنا، وليس مقصورًا على موقف معين نتعامل معه. الفَهْم، بعبارة أخرى، هو تكشُّف الأفق العام للإنسان في العالم. أراد هايدجر كشف العلاقة التأويلية الأولى، إنْ صحَّ التعبير، أو أراد الحديث عن الطابع التأويلي للكينونة ذاتها، وتدخُّله في كل محاولات الفَهْم.»[٣٨]

وهكذا، فالكينونة معنى، والمعنى كينونة في العالم. ويوضح ناصف أن كلمة العالم تحمل المعنى الشخصي أو الحميم أو المجموع الذي ينغمس فيه الإنسان أو يتكشَّف له بطريقةٍ مستمرة. ومِن ثَمَّ، لا تنفصل كلمة العالم عند هايدجر عن الذات. وهو مجال جديد

---

[٣٧] انظر: مصطفى ناصف، **نظرية التأويل** (سبق ذكره)، ص٧٧.

[٣٨] المرجع السابق، ص٧٨–٧٩.

— أي العالم — مفتوح للارتياد، يرى الإنسانُ من خلاله ولا يستطيع أن يستغني عنه، ولذا فالعالم بهذه الكيفية لا ينفصل عن الفَهْم وكينونتنا.[٣٩]

ويُشير ناصف إلى أن الفَهْم ينطوي على جانبين: فهناك الفَهْم اللغوي، وهناك حالة امتلاء المعنى التي يُشير إليها هايدجر. ومِن ثَمَّ، اللغة أكبر من حالة الإشارة إلى مواقف جزئية وطرق معينة في التصور؛ فاللغة وثيقة الصلة بالوجود أو الامتلاء السابق بالمعنى: امتلاء الوجود لا امتلاء اللغة وحدها. يقول ناصف:

> «الكلمات واللغة ليست غلافًا أو وعاء تُحفظ فيه الأشياء، ويَعُبُّ منه الكتَّاب والقرَّاء، في الكلمات واللغة تتجلَّى الأشياء لأول مرة، وهذا هو معنى عبارة هايدجر اللغة منزل الوجود».»[٤٠]

ولعل هذا الشرح الذي يُقدمه ناصف يوضح أن الأساس الحقيقي في اللغة هو ظاهرة التكلُّم حيث يتجلَّى شيءٌ، فالتكلم واقعةٌ تظهر فيها وظيفة الكلمة الحقيقية من حيث هي كلمة، وليس من حيث هي أداة، الكلمة إذن سياق حيٌّ، وهذا ما يُسميه هايدجر الوظيفة التأويلية للكلمة. واللغة — من حيث هي تكلُّم — ليست مجموعة من الكلمات ننظر إليها بوصفها «موضوعات»، بل إن لها مكانًا في العالم الذي يتجلَّى لنا. ومن ناحية أخرى، لا ينظر هايدجر إلى اللغة — من حيث هي تكلم — بوصفها تعبيرًا عن حقيقة داخلية، وإنما هي موقفٌ يتجلَّى في الكلمات. وحديث الشعر نفسه ليس تعبيرًا عن باطنية نقية، بل هو مشاركة في العالم؛ فالشعر لا يكشف عن متكلِّم، وإنما يكشف عن وجود العالم.[٤١]

ويرى ناصف أن لهايدجر فضلًا كبيرًا في معالجة مسألة الفَهْم في سياقٍ يختلف اختلافًا جذريًّا عن المعالجات السابقة؛ فقد تجاوز هايدجر الحدود التي نفرق بها — عادةً — بين الفَهْم العلمي والفَهْم التاريخي؛ إذ رأى انطلاقًا من فلسفته الوجودية أن الفَهْم كله تاريخيٌّ نظرًا إلى أنه عملٌ وجودي وليس ذهنيًّا. فالفَهْم يتجاوز العمليات الواعية وغير الواعية؛ الفَهْمُ تَكَشُّفٌ حقيقي للإنسان.[٤٢]

---

[٣٩] انظر: المرجع السابق، ص٧٩.

[٤٠] المرجع السابق، ص٨٠.

[٤١] انظر: المرجع السابق، ص٨٣.

[٤٢] انظر: المرجع السابق، ص٨٣–٨٤.

إن الفَهْم علاقة حوار وتجاوب واستجابة بين الإنسان والموجودات كلها انطلاقًا من الطابع التأويلي لتجلي الوجود. ويرى ناصف أن هايدجر — من خلال إصراره على الطابع التأويلي لتجلي الوجود — يعترض اعتراضًا شاملًا على التفكير الميتافيزيقي الغربي الذي يتمركز حول الذات من ناحية وحول النزعة الإنسانية من ناحية أخرى؛ فالإنسان الغربي يفهم الوجود من خلال تصوراتٍ ثابتة يُسمِّيها الماهية ولا يعوِّل على فَهْم الوجود كما ينبعث له ويتراجع عنه باستمرارٍ. ومِن ثَمَّ، لا تفهم الميتافيزيقا الغربية الوجود في حدود التجربة الحية، بل تفهمه من خلال مفهوماتٍ ثابتةٍ عاريةٍ عن الزمان، وكل شيء في الفلسفة الغربية مجرد موضوع ينتظر إِذْنَ الذات له بالمثول:

> «وطبقًا لهذا الفكر يُقاس كل شيءٍ بمقاييس الذات، فليس للوجود معنى أو كيان بمعزلٍ عن الذات. والمعنى هبةٌ إنسانية يُراد بها السيطرة على العالم. أصبح الفَهْم مرادفًا للسيطرة، أو نمطًا من الاحتلال، ولا غرابة أن يكون للعلم في هذا الإطار سبقٌ وغلبة لأنه يخدم إرادة الإنسان في السيطرة. أليس الفَهْم نفسه سيطرة! … وأصبح الإنسان الذي يبحث عن السيطرة رهينًا في اعتبار هايدجر، وأصبحت موضوعات الفن غير ذات معنى إلا بالقياس إلى الذات … فكل شيءٍ … يتأسَّس في داخل الإنسان لا أكثر. وكل الفلسفات الخاصة بالقيمة ليست إلا نتيجة هذا التركز حول ميتافيزيقا الذات. فَقدَ كلُّ شيء معناه حين دخل في سجن الذات «الغربية» وفَقدْنَا الإحساسَ بقداسة الأشياء، وباتت منزلة الأشياء هي فائدتها للإنسان … وهكذا يصبُّ هايدجر غضبه على العلم والنزعة الإنسانية التي ترى الإنسان مركز العالم، ومقياس كل شيء … وصدى التفكير التكنولوجي أعمق مما نتوهم، فقد أصبحنا نتصور عملية الفكر ذاتها في حدود السيطرة. والسيطرة — في رأي هايدجر — هي المفتاح الحقيقي للذات الغربية ومنهج تفكيرها. ومن الصعب الآن في زحام السيطرة وتأصيلها أن نَخْلُصَ إلى تفهُّم أنقى وأكثر ولاء للوجود. الوجود الذي يبحث عنه هايدجر يعني استنقاذ الإنسان من السيطرة، هذا هو همُّ التأويل الأساسي.»[٤٣]

[٤٣] المرجع السابق، ص٨٥–٨٧.

ويرى ناصف أن هايدجر قد حدَّد هدفه الفلسفي في ضوء التأويل، ألا وهو البحث عن المعنى الخفي، وإظهار غير المعلوم للضوء. هذا هو التجلي والكشف وانفتاح المغلق. وفيما يتعلق بالنصوص الأدبية، في ضوء فلسفة هايدجر، يرى ناصف أن:

«النص النهائي التام ليس هو موضوع التأويل الأكبر. أحرى بعناية المؤول البحث عن العنف الداخلي والصراع الذي يستبطن خلق النص، لم يتردد هايدجر في أن يربط التأويل بالعنف بدلًا من السلاسة أو الملاسة. العنف بالنص هو تأويله لا المطابقة المزعومة التي استبدت بالعقول. العنف هو استخراج المحذوف، وحقيقة العمل هي ذلك الجانب الذي يبرق ثم يختفي. حقيقة العمل أو تأويله هو التأمُّل في ذلك الفراغ الخلَّاق الذي ينبع منه النص. مناط التأويل هو التفتح النشيط على الجانب الذي يختفي، وكل خلق إيجابي لا يخلو من نقطة اللاشيء أو قابلية النفي ...

التأويل هو أن تفهم النص فَهْمًا مختلفًا عن النص من بعض الوجوه، إن هَمَّنا أن نبحث عمَّا لم يقله النص، ولم يفكر فيه، ولكنه يعيش من وراء كلماته، النص ليس شيئًا أو موضوعًا ...

الأهم في التأويل استكناه المحذوف ... مدار التأويل هو ما يكمن خلف الظاهر القاطع: ذلك الفراغ الخلَّاق أو اللاوجود عنصرٌ أساسي من عناصر الثقافة الإنسانية يجب دائمًا أن نتجه إليه. المسكوت عنه لا يقل أهمية بأية حالٍ عمَّا ظهر وحُسم أمره. وهذا هو الفراغ الذي يُلاحق الممتلئ، ومن خلاله يتضح مفتاح آخر للوجود والحقيقة واللغة ...

الإنسان، فيما يقول هايدجر، حامل رسالة وناطق عن الوجود، والإنسان هو الكائن الذي يعبر الهُوَّة بين خفاء الوجود وظهوره، بين اللاوجود والوجود. والإنسان إذا تكلم فَسَّرَ الوجود. والتفكير الحق عند هايدجر ليس معالجة ما ظهر من قبل بل إظهار ما كان مختفيًا. ومع ذلك ففي كل نصٍّ ينطق به مفكرٌ أو شاعر عظيم يبقى شيء كثير مختفيًا غير منطوق به. وهنا يقول هايدجر «التأويل حوار»، وهذا ما يردِّده جادامر، حوار متأمل مع النص عساه يُظْهِر الخافي ويوسع أفق الانفتاح.»[٤٤]

[٤٤] المرجع السابق، ص٨٨–٩٠.

وهكذا، تصبح التجربة التأويلية حوارًا بين الإنسان والوجود، وحوارًا بين الإنسان والنص، وحوارًا بين المحجوب والمكشوف. ذلك ما يُسميه ناصف — من خلال فلسفة هايدجر — الحوار الخلَّاق. ويقتضي الحوار الخلَّاق قدرًا من الإنصات: الإنصات إلى صوت الوجود وصوت النص، وصوت تجاوبنا مع الوجود ومع النص. وذلك هو الفَهْم عبر المشاركة؛ فلا وجود بلا فَهْم، ولا فَهْم بلا وجود، كذلك لا وجود دون لغةٍ ولا لغة دون وجود.

انصهار الآفاق: مصطفى ناصف والتجربة الإستطيقية التأويلية

يذهب ناصف إلى أن جادامر في كتابه الضخم **الحقيقة والمنهج** يقوم بتطوير الدلالات الضمنية في أنطولوجيا هايدجر وتوظيفها في تجديد الإستطيقا وتأويل النص، وذلك عبر ترجمة الأنطولوجيا إلى ملاحظات في الإستطيقا وتفسير النص، مستفيدًا من مفهوم الجدل عند أفلاطون Plato (427B.C.–347B.C.) وهيجل Friedrich Hegel (١٧٧٠–١٨٣١م)، بعد تطويعه هذا المفهوم حتى يُلائم الأبعاد العامة لأنطولوجيا هايدجر.

في البداية، يعترض جادامر على التصور الإستطيقي السائد الذي يفصل بين الشكل والمحتوى في الموضوع الجمالي؛ إذ يَنتج عن هذا التصور عزو السرور الجمالي أو اللذة الجمالية إلى «الشكل» وحده. ومِن ثَمَّ، تُعَد التجربة الإستطيقية مجرد استجابة خالصة لـ «الشكل» وحده. ويرى ناصف أنه وفقًا لهذا التصور نتأمَّل الموضوع الإستطيقي من خلال وعي فارغ يستجيب للشكل الحسي، وفي هذا السياق يقول ناصف:

> «ونتائج هذا التصور كثيرة فقد انقطعت بنا السبل، ولم يبقَ أمامنا إلا المتعة الحسية، أُهمل تقدير المحتوى، واعتُبر الفن بمعزلٍ عن المعرفة، ونشأت التفرقة المرهقة بين الشكل والمحتوى، وعُزِيَ السرور الجمالي إلى الشكل وحده، وفَقدَ الفنُّ منزلته في العالم، أو تُرك دون وظيفةٍ. ولا مسوغ إذن للشعور بقداسة الفن، ودعوى نبوَّة الفنان ما دام الفن تعبيرًا شكليًّا عن الشعور أو المتعة الجمالية.»[٤٥]

يعترض جادامر على هذا التصور، ويؤيده ناصف الذي يرى أن أي عملٍ فنيٍّ عظيم ينقض هذا التصور، فالعمل الفني يفتح العالم أمامنا، وهذا الفتح أكبر من المتعة الحسية الناتجة عن ما نسمِّيه «الشكل».

[٤٥] المرجع السابق، ص١٠٦.

وإذا توقفنا عن النظر إلى العمل الأدبي بوصفه موضوعًا بإزاء ذواتنا، ونظرنا إليه بوصفه عالمًا موصولًا بعالمنا فسندرك على الفور أن الفن عمومًا — أو الأدب بوجه خاص — معرفة وليس مجرد موضوع مدرك حسيًّا، ففي لقائنا بالعمل الأدبي لا ندخل إلى عالم أجنبي ولا نخطو خارج الزمان والتاريخ، بل نكون أمام العمل الأدبي أوْفَى حضورًا؛ لأننا نتمثل في أنفسنا وحدة الآخر وذاتيته، وحين يحدث ذلك نحقق فَهْمنا لأنفسنا عبر انفتاحنا على العمل الأدبي:

«وحين نفهم عملًا من أعمال الفن العظيمة نستعين بما مرَّ في تجاربنا، ونستجمع كل نشاطنا، ويكون فَهْمنا الذاتي في الميزان. تتعرض الذات للمخاطرة. لسنا نحن الذين نسائل الموضوع. فالعمل الفني يسائلنا، ويناوشنا لأنه هو نفسه سؤال منبعث. تجربة العمل الفني تطوِّقنا، وتفسح لنفسها مكان السؤال عن وحدة فَهْمنا لأنفسنا ومسيرته واتصاله.»[٤٦]

وهكذا، يُقدم العمل الفني لنا عالمًا حقيقيًّا ينبغي علينا ألا نختصره في عالمنا الشخصي، بل علينا أن نفهم هذا العالم الجديد لأننا جميعًا نشارك في أبنية فَهْم الذات التي تجعل العمل حقيقيًّا بالنسبة إلينا. وذلكم هو الأساس — فيما يرى ناصف — لما يُقال في الفينومنولوجيا بشأن قصدية الإدراك؛ وتوسط القصدية أو الفَهْم هو ما نسميه الشكل.[٤٧]

ويؤكد جادامر أن الأفضل، في تجربتنا مع العمل الأدبي، الحديثُ عن المشاركة والتفاعل، وليس عن الاختلاف أو التمايز الجمالي. وهذا التفاعل يُسمِّيه جادامر وحدة الحقيقة. فالأساس في التجربة الإستطيقية ليس هو المضمون ولا هو الشكل، وإنما الأساس هو الشيء الذي نُعنيه وقد تحوَّل إلى عالم له دينامياته الخاصة.[٤٨] هذا العالم الخاص هو عالم التجربة المشتركة بيننا، أو هو فَهْم ذواتنا حيث نتحرك ونحقق وجودنا:

«ومشروعية الفن، تبعًا لهذا كله، ليست هي المتعة الجمالية، بل هي إظهاره لوجودنا. وتحولات الشكل التي يقوم بها الفن هي تحولات ونفاذ في حقيقة

[٤٦] المرجع السابق، ص١٠٧.

[٤٧] انظر: المرجع السابق، ص١٠٨.

[٤٨] انظر: المرجع السابق، ص ١٠٨-١٠٩.

الوجود. وفَهْم الفن لا يتم من خلال التقطيع والتقسيم المنهجي له من حيث هو موضوعٌ وشكل، ولا يتم من خلال فصل ما يُقال عن طريقة قوله، إنما يتم من خلال فتح ذراعيه للعالم، والاستماع إلى السؤال الذي يلقيه علينا.»[٤٩]

على هذا النحو، يحدث الحوار بيننا وبين العمل الفني حتى نصل إلى معرفة به وبأنفسنا. والمعرفة شيء يُشارك في صنعه المتحاورون، ولا يخضع هذا الحوار لسلطة التعرف أو الذات العارفة، وإنما يخضع للسؤال الذي يلقيه علينا العمل الفني أو الأدبي.

ومن هذه الزاوية، يأتي اعتراض جادامر على «المنهج» كما عرفه الفكر الغربي؛ لأن المنهج — في هذا الفكر — يسائل الأشياء، والحاصل في حقيقة الأمر أن الأشياء هي التي تسائلنا نحن. ويشرح ناصف هذا الفارق المهم على النحو الآتي:

«هناك فرقٌ إذن بين فكرة الوعي الذي يجعل ما عداه موضوعًا يقع في مملكته وفكرة الوجود الذي ننتمي ونسعى إليه. الوجود أسبق من هذا الوعي وأكثر تأصيلًا. هذا الوجود مظهره الحوار، وليس مظهره التضاد ... يجب أن ندقق في مفهوم التأويل من هذا الوجه: التأويل حوار بين أفقٍ خاص وأفق آخر أوسع منه يتحدر إلينا ... والحوار عند هايدجر هو بنية الوجود. الوجود حوار. والحوار هو أن نسمح للأشياء أن تُظهِر نفسَها، هذا ما نسمِّيه الفنومنولوجيا. الفنومنولوجيا هي إنقاذ الوجود من ربقة المنهج العلمي الذي لا يسائل إلا جانبًا واحدًا من الأشياء.»[٥٠]

إن الحوار هو التعبير الحقيقي عن التأويل، ولا يحدث حوار أو تأويل إلا من خلال إثارة السؤال المنبثق من حركة النص: سؤال النص للقارئ، وسؤال القارئ للنص، وبذلك يفترق التأويل انطلاقًا من هايدجر وجادامر عن الدراسات البنيوية للأدب، وفي هذا السياق يقول ناصف:

«القراءة في نظر جادامر حوار أكبر من البنية المجردة، البنية المجردة لا إنسانية ولكن الحوار هو طبيعة الوجود. وهنا يأتي دور البحث عن الوسيط الذي

---

[٤٩] المرجع السابق، ص١٠٧.

[٥٠] المرجع السابق، ص١٠٤–١٠٥.

يتكشف من خلاله الوجود أو واقعة الحوار بين السؤال والجواب. الوسيط الشامل الذي تتداخل فيه الآفاق أو تندمج. الوسيط الذي يحفظ ويُخفي التجربة الجمعية لشعبٍ بأكمله، الوسيط الذي لا ينفصل عن التجربة ذاتها ولا ينفصل عن الوجود هو اللغة.»[٥١]

القراءة والنص المكتوب في الرواية الجديدة

يُميز بارت بين نوعين من النصوص: الأول نص مقروء؛ كُتِب بقصد توصيل رسالة محددة. ويفترض هذا النص وجود قارئ سلبيٍّ، يتلخص دوره في استقبال الرسالة وإدراكها؛ فهذا القارئ مستهلكٌ فقط، يؤكد نفسَه من خلال تتبُّع أنماط المعنى الثابتة. ومن جهة أخرى، يتلخص دور مؤلفه في قدرته على تقديم الواقع الحقيقي المفترض وعرضه. وبطبيعة الحال، فإن صفات النص المقروء هي نفسها صفات النص التقليدي الذي يقتدي بنظرية المحاكاة — حيث فيها يصبح النص مرآة تعكس العالم الذي يقتصر دور النص على تصويره — أو الذي يقتدي بنظرية التعبير التي تفترض أن النص يعبر عن غاية سامية مصدرها المؤلف، ويحمل رسالةً جادة تهم خلاص البشرية.

أما النص المكتوب فهو يقتضي تأويلًا مستمرًّا ومتغيرًا عند كل قراءة، فالقارئ يستطيع أن يكتبه من جديد وينتجه من جديد. ولذا، يصبح دور قارئ النص المكتوب دورًا إيجابيًّا نشيطًا؛ لأنه يُشارك — في حقيقة الأمر — الكاتبَ في إنتاج النص. ويتصف النص المكتوب بمجموعة سمات يمكن إجمالها على النحو الآتي:

- النص المكتوب عمليةٌ إنتاجية وليس مادة قابلة للاستهلاك؛ حيث تتم معايشته وتجربته بوصفه فعالية أو ممارسة حيوية للغة.
- يتجاوز النص المكتوب أعراف النوع الأدبي الذي ينتمي إليه؛ نظرًا إلى أنه في حالة صراعٍ ومواجهة مع حدود هذا النوع الأدبي باستمرارٍ.
- لا ينغلق النص المكتوب — فيما يرى بارت — على مركز محدد؛ لأن المعنى فيه يتسم بالتحوُّل وعدم الثبات.

[٥١] المرجع السابق، ص١٣٤.

- يتألف النص المكتوب من مقتطفات ومرجعيات وإحالات وصدى وأصوات مختلفة، ومن لغات ثقافيةٍ متباينة. ومن هنا، يكتسب النص تعددية المعنى التي لا تقبل الاختزال، والنص بذلك لا يسعى إلى إبراز الحقيقة وتمثيلها، بل يسعى إلى نشر المعنى وتفجيره.
- يتسم النص المكتوب بأن مؤلفه يأتي ضيفًا عليه؛ فهو قارئٌ له كغيره من القرَّاء.
- يقوم القارئ بإنتاج النص كلما قرأه؛ فعملية القراءة مشاركة يقدمها القارئ للمؤلف كي يُنتِجَا النص معًا.[٥٢]

وتكاد هذه الصفات تنطبق على نص إدوار الخراط **صخور السماء**؛ بحيث يمكن القول إن هذا النص نصٌّ مكتوب بالمعنى الذي يُشير إليه بارت. غير أنَّ الدرس الحالي لا يتبنى منطلقات بارت النظرية حتى النهاية، وإنما يتبنى منطق التعاطف والمشاركة الحية الفعالة التي هي منطلق أساسيٌّ في نظرية التأويل.

[٥٢] انظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، **دليل الناقد الأدبي** (الدار البيضاء بيروت، المركز الثقافي العربي، ط٢، ٢٠٠٠م)، ص١٨٢-١٨٣.

الفصل الثاني

عن مفهوم اللغة والنص

منذ الفصل الأول في رواية **صخور السماء** يتضح أن مشكلة الأدب عند إدوار الخراط ترتبط ارتباطًا عميقًا بمشكلة اللغة من ناحية، وبمشكلة النوع الأدبي من ناحية أخرى، كما توجد محاولة دءوبة وإصرار شديد — من جانب المؤلف — على الوصول إلى «أبجدية سحرية» تُتيح انتصار الروح. ويناقش إدوار الخراط هذه القضية في خاتمة الفصل الأول من الرواية، لكن قبل تحليل هذه المناقشة أقوم — أولًا — بتحليل المشهدين اللذين أثارا هذه القضية.

يبدأ الفصل الأول بحديث الراوي الشيخ الذي أشرف على الموت، أو يعاني من حدة النهايات، ولم يبقَ له شيء سوى الذكريات. وبالفعل، ينجح الراوي الشيخ في التذكُّر والتغلُّب على مشاعر الموت، فيبدأ النص الذي يتكوَّن من نسيج هذه الذكريات؛ يبدأ من الطفولة: طفولة العمر وطفولة الحب. وقد استطاع الراوي الشيخ أن يستعيد — في هذا الفصل — مشهدين له مع حبيبته مارينا: المشهد الأول وهما جنب الزير في بيت عمته ديماريس، أما المشهد الثاني فهو في حوش بيت مارينا، حيث كانا يتأرجحان معًا. وأحاول — الآن — تحليل هذين المشهدين تحليلًا محايثًا، في محاولة للكشف عن بوادر مشكلة اللغة في علاقتها بالتجربة عند إدوار الخراط.

(١) لحظة الأنس بالوجود معًا: الحسُّ النقي

يصف الراوي المشهد الأول الذي جمعه بحبيبته الطفلة مارينا، والذي حدث في الصباح الباكر، بجانب الزير، بأنه «لحظة الأنس بالوجود معًا»، ويمضى المشهد على النحو الآتي:

> «كان جالسًا على أرض البسطة الحجرية، بجانب الزير العالي يكاد يلتصق ببطنه الفخاري المحبب بثغرات دقيقة جدًّا، مندى ندى خفيفًا بنضح الماء عليه،

يعطيه هذا النضح ملاسة وليونة على صلابة جسمه المتين، نصفه منير بوهج الصبح الباكر ونصفه الآخر معتم قليلًا لكنه واضح الاستدارة والكمال.

كان حسُّه بالطفلة إلى جانبه **حسًّا نقيًّا**. وكان يعرف أن اسمها مارينا.

الأنس بمجرد وجودها معه عاد إليه، بكل قوة الطفولة، أنس يتجاوز الحب أو الشهوة. سوف يعرفهما، الحب والشهوة، بكل عرامتهما وجموحهما وإلحاح نهشهما لروحه — مع هذا الأنس نفسه، بوجود التجسد الأخير لمارينا معه — في الزمن الأخير، لكن حسَّه بهذا الأنس هذا الصلح، أشمل وأعمق من سورات النشوة القادمة في مقتبل الزمان، أهدأ وأروح وغير موضع للسؤال أو تقلُّب الهواجس.» (ص٨)

قبل المضي في اقتباس بقية المشهد، لا بد من ملاحظة أن هذه اللحظة — لحظة وجوده مع مارينا في هذا الصبح الباكر — تكتسب بُعدًا ميتافيزيقيًّا؛ حيث تتحوَّل هذه اللحظة إلى **أصلٍ** تُقاس عليه بقية التجارب التي سوف يمرُّ بها الراوي على طول حياته، وأهم ما يميز هذا الأصل أنه **حسٌّ نقيٌّ**، ويعني هذا الوصف غلبة الروح على الجسد حتى صار الجسد روحًا وأُنْسًا يتجاوز الحب والشهوة. إنها **لحظةٌ أصلية** ليست موضوعًا لأي تساؤلٍ؛ إنها فوق السؤال أو المساءلة. والمقصود بوصف هذه اللحظة بأنها «أصلية» أنها **معيار** و**نموذج** يحدد قيمة التجارب اللاحقة. ثم يمضي المشهد على النحو الآتي:

«كانت القصعة المسطحة الواسعة تحت الزير تترقرق بماء صافٍ في مثل **صفاء روحه الطفلية**، تناثرت فيه حبَّات قليلة من نوى المشمش، بلونها البني الخشبي المرسوم بخطوطٍ منبعجة طولية في غاية الرهافة، يضخم الماء المتموج فوقها من حجمها، بينما كان يعرف أن قعر الزير، من جُوَّة، قد امتلأ بنوى المشمش، وفصان [كذا] البلح الصغيرة المستدقة ...

كان باب غرفة النوم الكبيرة مردودًا، خشبه الثقيل قد بهت لونه قليلًا عند حافة احتكاكه بالحائط الحجري، **وكان عاليًا جدًّا في عيني الطفل، يحجز دونهما، هو ومارينا، عالم الكبار الحافل بما هو غير مفهوم وربما غير ضروريٍّ**.» (ص٨-٩)

تنطوي هذه الفقرة — من المشهد الأول — على تعارض حاد بين **الروح الطفلية**، وهي روح الراوي الطفل ومحبوبته مارينا، من ناحية، و**عالم الكبار** الذي يحفل بما هو

غير مفهومٍ وغير ضروري من ناحية أخرى. إن عالم الكبار عالم حسيٌّ غير نقي؛ لأن الكبار الذين امتلئوا بالأخطاء لا يقدرون على رَوْحَنَةِ الجسد، لا يقدرون على صيرورة الجسد روحًا. وتمثِّل **الروح الطفلية** المُحِبَّةُ والعاشقةُ **لحظةَ النقاء الفطري** التي هي نفسها لحظة **الأنس بالوجود معًا**، فالروح الطفلية لا تفهم الخطأ، وتراه غير ضروريٍّ، لأنها لا تفهم الجسد، ومِن ثَمَّ تراه روحًا أو حسًّا نقيًّا تخلَّصَ من الحسية ومن أي نزوعٍ حسيٍّ. ولذا، تتصف الروح الطفلية بالبراءة، وهي تستحق ملكوت السماء، ثم يتواصل تذكر الراوي الشيخ لبقية تفاصيل المشهد على النحو الآتي:

«خرج إلى بسطة السلم فوجد مارينا قد استيقظت قبله، وجلست تحت الشبَّاك الذي تخترق الشمس ما بين أخشاب ضلفتيه، خطوط من النور رفيعة مستقيمة تقع على جانب وجهها وشعرها، وهي متربعةٌ على حجر بسطة السلم، ساقاها الصغيرتان — حتى في هذه الطفولة — مليئتان ومخروطتان بانسيابٍ، انكشفتا تحت فستانها الخفيف المشجَّر بالأحمر والأزرق، يشفُّ عن قميص داخليٍّ ضيق غامض اللون.

هل كان ذلك أول الصبح بدري؟ لم يكن في البيت الكبير صوت، لم تدبَّ إليه بعد ضجة الحياة اليومية المليئة بالأحداث.

كانت أشعة الشمس تسقط على الماء الذي تهتز له موَيْجات رفيقة في القصعة العريضة العميقة، تنفذ خيوط الضوء، حادة وناعمة في الوقت نفسه، إلى عمق هذا الماء، وتقع على حبَّات نوى المشمش **فتعطيها حياة أخرى وتبدو كبيرة، مليئة بالسر**.

قطرات الماء تسقط، مدوَّرة، ناضجة، كبيرة، واحدة بعد الأخرى، بتمهلٍ ... **بين هبوط قطرة الماء وتكوُّن القطرة التالية وانفصالها عن جسم الزير زمنٌ يتصوره طويلًا جدًّا**، ترتطم بسطح الماء المشعِّ فتستدير لها موجة دائرية تنداح باتساعٍ وتخفت حدة دورانها حتى تصطدم بحافة القصعة وتذوب بهدوء.» (ص٩-١٠)

توجد في هذه الفقرة علاقة بين أشعة الشمس التي تنفذ من الشباك وتقع على جانب وجه مارينا من ناحية، وأشعة الشمس التي تنفذ حادةً وناعمة إلى عمق الماء الموجود في القصعة تحت الزير، وتقع على حبات نوى المشمش، وهذه العلاقة علاقة تناغم وذوبان

هادئ، بحيث يمكن القول إن الراوي حين دخل على مارينا — وهي في هذا الوضع — فقد دخل إلى حياة أخرى ليست من هذا العالم، حياة مليئة بالسر وزمنها جدُّ طويل لا نهاية له. والطريقة التي يجري بها وصف هذا الجزء من المشهد، تتسم بالحسية العالية لكنها حسية نقية؛ حسية تخلصت من حسيتها. ووصف الحسية النقية يستعمله الراوي نفسه حين يقول: «كان حسه بالطفلة إلى جانبه حسًّا نقيًّا.» (ص٨)

«مارينا دائمًا أشجع منه وأقدر على المبادرة — تمدُّ يدها الصغيرة وتلعب بحبَّات النوى تحت الماء المروَّق الذي سوف نشرب منه.

سمع صرخة ثاقبة.

كان أبوه قد قال له: هذا الصقر، يُحلق عاليًا جدًّا في السماء يا ولدي، لكي يحرس أخميم من كل شرٍّ، هذه صرخته الحادة إذ يلتقط ببصره النافذ تلويات الثعابين على الأرض، فيهرب الثعبان إلى جحره بأسرع ما يستطيع قبل أن ينقضَّ عليه الطائر من السماء.

لم تكن الصرخة نذيرًا في السماء الساطعة بشمس هذا الصباح، بل لعلها كانت في حسِّه نوعًا من تأكيد **الحس الشامل بالأنس** وبنعمة اليوم الجديد.

لا يستطيع أن ينسى مشهد الماء المهتز على سطح القصعة الفخار الملساء، وفي قاعها العريض العميق وعليها حبات نوى المشمش، تخترق جسم الماء خطوط شمس صبحية أخميم، بنعومة ومضاءٍ معًا.

مرقت أمامهما بسرعةٍ عقرب كبيرة متجهة إلى جحرٍ لها في ركن البسطة، كانا يرقبانها بلا قلقٍ، بشيء من اللامبالاة، وبفضولٍ. مرَّت من أمامهما بسلامٍ. **كان مثول هذا المشهد، ودوامه في روحه، احتفالًا متجددًا بنعمة لا نكران لها حتى إنْ شابتها وضربتها طعنات كثيرة.**

وجه مارينا دمث السمرة، شعرها الأكرت مضفور ضفيرتين صغيرتين مربوطتين بفيونكة من قماش فزدقيٍّ انفكَّت أطراف عقدتها وتهدَّلت، عيناها الخضراوان الواسعتان شمس أخرى في هدأة نصف العتمة نصف النور التي تكسو وتبطِّن كل شيء بنوعٍ من **السكون والصمت لا حاجة فيه للكلام**.» (ص١٠-١١)

إن وجود الراوي الطفل مع مارينا محبوبته «نعمة لا نكران لها»، نعمة إلهية لا تحتاج إلى تبرير، ولو كان هذا التبرير هو تبرير الكلام. فالنعمة الإلهية، هنا، هي نعمة منح يوم

جديد بالقرب من الحبيبة؛ إنها نعمة الوجود من جديدٍ. والوجود من جديدٍ تجربة فريدة بحدِّ ذاتها لا تحتاج إلى الكلام. ويزيد من فرادة هذه التجربة أنها بالقرب من الحبيبة التي صارت عيناها شمسًا أخرى، ليست من هذا العالم، بل يصفها الراوي بأنها «أنس العالم»:

> «هل يذكر أيَّ كلام دار بينه وبين **أنس العالم** في ذلك الصباح؟ لعله لم يكن بحاجة إلى الكلام إلا بعد ذلك بسنواتٍ كثيرةٍ، ليته ما كان بحاجة إلى الكلام.» (ص١١)

لا يحتاج الوجود إلى جوار «أنس العالم» إلى أي لغة. ففي حالة الأنس تتعطل اللغة؛ لأن اللغة لا تقدر على نقل الإحساس بالأنس. تتعارض تجربة **أنس الوجود معًا** مع اللغة؛ فاللغة لا تقدر على نقلها أو التعبير عنها، إن اللغة قاصرةٌ عن التعبير عن تجربة هذا الأنس.

وينتهي تحليل المشهد إلى إدراك أننا بإزاء لحظةٍ أصليةٍ تعلو على المساءلة أو السؤال، ولذا فهي لحظة ذات بُعد ميتافيزيقي. ويدعم هذا البعد أن الروح السائدة هي الروح الطفلية أو روح البراءة التي لم تتلوث بأخطاء هذا العالم البشري. فالمشهد يُجسِّد حياة أخرى مليئة بالسر؛ حياة أبدية لا يمكن الوقوف على تفاصيلها من خلال اللغة، نعمة إلهية تعلو على الكلام واللغة؛ إذ كيف يمكن أن يُحيط الكلام أو اللغة بـ «أنس العالم»؟

ولذا، يمكن القول — عند هذا المستوى من التحليل — أن هناك بوادر مشكلة تتعلق بالعلاقة بين التجربة واللغة، وتتعقد العلاقة بين التجربة واللغة مع المشهد الثاني الذي يتذكره الراوي الشيخ، ويجمع بين الراوي ومحبوبته مارينا، وهما في أواخر مرحلة الصبا.

(٢) مشهد الأرجوحة: «قليلًا من أنفاس الجمال»

يختلف التعبير عن وجود مشكلة في العلاقة بين التجربة واللغة في هذا المشهد عنه في المشهد السابق؛ فالراوي بعد أن يتذكر المشهد يحاول تسميته، أيْ يحاول إطلاق اسم عليه، ويبدو أن لديه شعورًا بعدم كفاية سرد المشهد لغويًّا فيحاول تحديده بإطلاق اسم عليه. وإذا كان المشهد الأول يعبر عن حالة الطفولة وبراءتها فإن مشهد الأرجوحة يدور في فترة المراهقة أو مطالعها وبواكيرها الأولى، يقول الراوي:

> «كنت قد استعدت بغموض ذكرى مارينا الطفلة ونحن جنب الزير في بيت عمتي ديماريس، أما الآن فهي قد نضجت ونَهَدَ صدرها الصغير، وكانت عيناها الخضراوان النجلاوان تضرب قلبي بحبٍّ لا يُرد.» (ص٢٨)

ومِن ثَمَّ، يُصور مشهد الأرجوحة لحظة من اللحظات الحميمة بين الراوي وحبيبته في بواكير المراهقة، ويمضي المشهد على النحو الآتي:

«في حوش بيتهم المعتم قليلًا المحاط بجدران عالية مصمتة كأنه بئر واسعة وعميقة تُطلُّ عليها مزقة من السماء، وعلى مقربة من الفجوة المسدودة بعوارض خشبية ناحية الحائط الشرقي، أقيمت أرجوحة بين عمودين من الخشب مثبَّتين في الأرض، أتأرجح عليها أنا مرة، وأسطفانوس مرة، ومارينا مرة، على التوالي، وعندما يخلو لنا الحوش نجلس معًا، أنا ومارينا، على خشبة المرجيحة، ملتصقين جنبها إلى جنبي، فخذها إلى ساقي، أحيط خصرها النحيل بذراعي، وتهتز الخشبة ثم تصعد قليلًا وتعود لتهبط وإذ أدفع حركتها بجسمي ترتفع الخشبة وتتوتر الحبال المعقودة بطرفيها ويئزُّ العمودان الخشبيان وتتيقظ ذكورتي ونحن نرتفع حتى نرى الحيطان المحيطة بنا وقد مالت كأنها تسقط ثم اعتدلت ومالت من الناحية الأخرى كأنها تسقط في الاتجاه المضاد، وفي حموة الصعود والهبوط المتسارع المتلاحق أسمع صرخةً صغيرة هل هي مارينا أم مزقة السماء التي تميل معنا وتعتدل فوق رأسينا؟ وأحسُّ جسدها المتوفز ينتفض ويزداد التصاقًا بي بينما تتمزق السماء فوقنا وتمتزج بأرض الحوش في نبضات متتالية تأخذ في التراخي حتى تعتدل خشبة المرجيحة وتهتز تحت ثقل **جسمينا المتوهجين بالمغامرة وحس الخطر ومرح الروح وصعود دماء الجسد**.

عندما هبطنا، ننهج، كان وجهها الأسيل مضرجًا بدماء داخلية دفَّاقة وقد التصق فستانها الخفيف بدوران بطنها وما بين فخذيها، وكانت جلابيتي البيضاء قد انحسرت عني في صعود المرجيحة ثم عادت، أما الآن فقد كانت مرفوعة على هيئة مخروط بين ساقيَّ، وكالعادة في كثير من الأحوال أخذت هي المبادرة وأشارت إلى الانبعاج الواضح الصلب وسألت بمزيج من الفضول والمكر النسائي وباللهجة البحيرية: إيه ده؟ ولم أجب بالطبع، ولم آخذها في حضني لأنني عندئذٍ كنت مع البنات أكثر بكارة من البنات.

فهل هذا ما كنت أسمِّيه «**قليلًا من أنفاس الجمال، رغم كل شيء**»؟» (ص٢٨-٢٩).

يحاول هذا المشهد تكرار الشعور بالأنس: **أنس الوجود معًا**، بالقرب من مارينا، التي هي «**أنس العالم**»، كما وصفها الراوي في المشهد الأول، غير أنه في مقابل البراءة الطفلية في المشهد الأول نجد، في هذا المشهد، الحبيبين في أواخر مرحلة الصبا ويشرفان على بواكير مرحلة المراهقة.

وفي حقيقة الأمر، يمكن القول إن حركة الأرجوحة المهتزة بالحبيبين معًا، وهما في حالة قرب والتصاق جسدي، بالإضافة إلى الصرخة التي سمعها الراوي ولا يعرف إنْ كانت صرخة السماء أم صرخة مارينا؛ كل هذا يدفع إلى القول إن هذه الحركة بديل رمزي عن لحظة الجِماع بين الحبيبين اللذين يُشرفان على مرحلة المراهقة. يحدث الجماع على المستوى الرمزي فقط، وتوحي الفقرة الأولى من المشهد إيحاءً قويًّا بذلك؛ الأمر الذي يجعل هذا المشهد قريبًا من الشعور بالإحساس بالخطيئة، لو وضعنا في الحسبان التربية الدينية الأخلاقية الصارمة التي نشأ عليها ميخائيل في طفولته، كما سأوضح في فقرة بعنوان «المعمودية: وعد الخلاص من العذاب» الواردة في الفصل الرابع.

وتتضمن الفقرة الثانية حوارًا بين الحبيبين، حيث تسأله مارينا سؤالًا لا يُجيب عنه الراوي، وبذلك، يقتحم «الكلام» المشهد، على عكس المشهد الأول الذي لم يَدُر فيه أيُّ كلام بين الحبيبين؛ إذ لم يكونا محتاجين إلى استعمال اللغة.

غير أن الكلام الذي يقتحم المشهد هو كلام مارينا وليس الراوي؛ فمارينا تسأل وهو لا يُجيب، في محاولة منه للاحتفاظ بنوعٍ من الصمت يتناسب مع بكارته التي هي أكثر بكارة من البنات. إنها محاولةٌ للاحتفاظ بالبراءة، إذ لا بد أن تكون لحظة الأصل بلا أدنى شَوْبٍ من خطأ أو خطيئة. فهل تظهر اللغة، وتظهر الحاجة إلى الكلام، حين الاقتراب من الشعور بالإحساس بإمكان الخطيئة؛ أيْ حين الاقتراب من اجتراح البراءة الطفلية التي حافظ عليها المشهد الأول؟

ولعل ما يؤكد هذه النتيجة أن الفقرة الثالثة من المشهد يقوم فيها الراوي بمحاولة تسمية التجربة التي يتضمنها هذا المشهد في عمومه؛ فهو يستعمل اللغة من أجل إطلاق اسم. ولكن هذا الاسم ليس صافيًا، إنه اسم مَشُوبٌ، وهو شَوْبٌ يتناسب مع «مرح الروح» المَشُوبِ بـ «صعود دماء الجسد»، حيث يقول الراوي: (فهل هذا ما كنت أسمِّيه «قليلًا من أنفاس الجمال، رغم كل شيء»؟) وتنطوي صياغة التسمية في إطار من التركيب الاستفهامي على التشكيك في التسمية نفسها ومصداقيتها. فالتسمية — «أنفاس الجمال» — تسمية قلقة ومَشُوبَةٌ؛ لأن طرفيها — «أنفاس» و«الجمال» — يجمعان الجسد إلى الروح.

ومِن ثَمَّ، يمكن القول إن انتصار الروح — الذي تحقق جليًّا في المشهد الأول — لم يتحقق بالقدر نفسه في المشهد الثاني؛ فانتصار الروح — هنا — ليس نهائيًّا وحاسمًا؛ الأمر الذي يبرر **ظهور الكلام** ومحاولة البحث عن اسم باستعمال اللغة.

تظهر اللغة، ويظهر الكلام، حين لا يكون انتصار الروح حاسمًا، وعليه، يمكن القول إن هذا المشهد الثاني يتضمن الإيحاء بجانبٍ آخر من جوانب العلاقة بين التجربة واللغة، وهو جانب معقدٌ ومركب ويثير الكثير من التساؤلات. ولعلَّ شيئًا من طبيعة هذه التساؤلات يتضح بعد تحليل المناقشة التي يُثيرها الراوي الشيخ بخصوص العلاقة بين التجربة واللغة في نهاية فصل «مارينا».

(٣) القداسة: بين التجربة واللغة

كما سبق أن أشرت، تنتمي رواية **صخور السماء** إلى نمط «الرواية الجديدة». ولعل من أهم السمات اللافتة في هذا النمط الروائي، تدخُّل الراوي بالتعليق أو المناقشة؛ من أجل كسر الإيهام بواقعية الأحداث (ومن الممكن، في هذا السياق، النظر إلى الراوي بوصفه قناع المؤلف، ولعل مفتتح الفصل السادس عشر، الذي يحمل عنوان «التجسد»، يكشف بجلاء عن فكرة أن الراوي هو قناع المؤلف؛ ففيه نسمع لأول مرة صوت المؤلف الذي يتكلم عن مدى ضرورة وجود هذا الفصل ضمن روايته؛ انظر: ص٣٩٣).

وفي حقيقة الأمر، يمتلئ نص **صخور السماء** كله — تقريبًا — بمثل هذه التدخلات التي تقوم بوظيفة تعرية الإيهام، فتدعو قارئ النص إلى نوعٍ من التأمل والتفكير يكاد يقترب من الدور الذي يقوم به المؤلف نفسه. ولذا، فالقارئ شريكٌ أساسي في إنتاج هذا النوع من النصوص؛ إذ يبقى النص معلَّقًا، أو مغلقًا على نفسه، حتى يأتي القارئ الذي يفضُّ هذا التعليق، أو الانغلاق.

وما يهمني من تدخلات المؤلف — في هذا الموضع — المناقشة التي يختم بها المؤلف الفصل الأول، والتي تخصُّ العلاقة بين التجربة واللغة، وتبدأ هذه المناقشة بهذا التدخل:

> «وعند هذا الحد يا عزيزي يمكنك إذا شئتَ أن تكفَّ عن القراءة، وأن تطوي ما بقي من كلام، في هذا الباب، وما يجري مجراه في سائر الأبواب.
>
> ومع ذلك أزعم لك — أو آمل — أنك سوف تجد في قابل الكلام متعة أو على الأقل حافزًا لإعمال قليل من أمرٍ **ثمين نفيس** نادرًا ما نستخلص نفاسته هو قليل من **التأمل أو التفكير**.» (ص٣٠-٣١)

إن هذا التدخل الذي يقوم به المؤلف — لو أخذناه مأخذ الجدِّ — يفضي إلى نتائج مذهلة، فالفقرة الأولى منه تنطوي على دعوة القارئ إلى التوقف عن القراءة؛ فالقارئ يمكنه — فيما يقول المؤلف — أن يطوي ما بقي من كلام في هذا الباب وما يجري مجراه في سائر الأبواب. ويكمن السبب في أن ما جرى سرده — أو فعله — هو **شيءٌ يتصف بالسذاجة**. وفي هذا الصدد، يتدخل الراوي الشيخ بالتعليق على أفعال الصبي الذي كانه، على النحو الآتي:

«... فهل كنَّا مجرد صبيين ساذجين نفعل شيئًا مبتذلًا قرأناه في الروايات وتوهمنا أنه جادٌّ وخطير وفي غاية الرصانة بل القداسة؟
أم كان الأمر بالفعل قدسيًّا، على كل سذاجته؟» (ص٣٠)

ويَرِد هذا التعليق، أو التدخل، في السياق الآتي: فبعد أن انتهى الراوي الصبي من رواية مشهد الأرجوحة الذي أسماه «**قليلًا من أنفاس الجمال**»، يذكر أن الحب قد فاض بقلبه، فأخذ يحكي لصديقه مصطفى جانبًا من مغامرات حبِّه الذي يصفه بـ «حبي الساذج»، من غير أن يُشير — ولو بالتلميح — إلى سيدة غرامه الصغيرة، التي حرص على إخفاء اسمها، وبدوره، حكى له صديقه قصة حبه، وانتهى هذا الموقف بأن تعاهد الصديقان على كتمان أسرار حبهما، ثم قاما بأداء «شعيرة الأخوة بالدم»:

«وبكل رصانة الصبا وسذاجته «ومثاليته» فعلنا ما كنَّا قرأنا مثله في روايات الجيب، وتكريسًا لحفظ العهد بل تكريسًا للصداقة «الأبدية».
أخرج مصطفى قاسم إسحاق مطواة جيب حادة ...
وضع مصطفى سنَّ المطواة على النار حتى احمرَّت وتوقدت، وانتظر قليلًا حتى بردت دون أن تمسَّ شيئًا ووخز شريان معصمه الأيمن بعمقٍ، تقطرت نقطة نزرة من دمه على رُسْغِه، أعطاني المطواة فحمَّيتها مرة أخرى، ولما بردت وخزت رُسغي الأيسر وظهر الدم النزر.
وضعنا معصمينا أحدهما على الآخر بكل جديَّة أداء طقس أو شعيرة حرجة وحاسمة ولما امتزجت دماؤنا رسمتُ بها على أسفل رُسغه تحت الكفِّ قليلًا رسْم حرف «م». جاء الرسم غير حاد الخطوط، وسال الدم به على الفور تقريبًا. وهو أدى نصيبه من الشعيرة فرسم أيضًا حرف «م» على رُسغي الأيسر، كان رسمه أقوى وأوضح إذ كان الدم قد بدأ يتجلَّط ويتجمَّد إلى حدٍّ ما.

ضغطنا الذراعين حتى انقطع تقطر الدم.
وطوينا المطواة دون أن نقول كلمة.
كنا قد أدينا شعيرة الأخوة بالدم، لن ينقضها شيء على طول السنين.
(لكنها بالطبع قد انتقضت.
فهل كنَّا مجرد صبيين ساذجين نفعل شيئًا مبتذلًا قرأناه ...)»
(ص٢٩-٣٠)

إن الأفعال التي قام بها الراوي الصبي مقدسةٌ: أفعال الحب والصداقة. لكن المشكلة أن هذه الأفعال المقدسة حين يجري التعبير عنها باللغة تبدو كما لو كانت أفعالًا ساذجة، وحقيقة الأمر أنها تبدو كذلك. ومن هنا، تنشأ المشكلة الحقيقية التي تجسِّدها العلاقة بين التجربة واللغة. فاللغة غير قادرة على نقل الإحساس بالقداسة أو التعبير عنه، ولذلك فبعد أن دعا المؤلفُ القارئَ إلى الكفِّ عن قراءة هذه الأشياء الساذجة المبتذلة، عاد يقول: «ومع ذلك أزعم لك — أو آمل — أنك سوف تجد في قابل الكلام متعة أو على الأقل حافزًا لإعمال قليل من أمرٍ **ثمين نفيس** نادرًا ما نستخلص نفاسته، هو قليل من **التأمل أو التفكير**.» (ص٣١) إن الأمر «الثمين النفيس» ليس قراءة النص، وإنما هو «قليل من التأمل أو التفكير» الذي يَنتج — في نفس القارئ وعقله — عن قراءة النص. فالنص بحدِّ ذاته ليس ثمينًا نفيسًا، بل الثمين النفيس هو التأمُّل والتفكير الذي يُثيره النص في نفس القارئ وعقله. وبتعبيرٍ آخر، ليست لغة النص هي المهمة، وإنما المهم تجربة التأمُّل التي تُثيرها هذه اللغة؛ التأمُّل الصامت دون كلام أو لغة. وتشبه تجربةُ التأمل تجربةَ الفعل المقدس الذي تقصر اللغة عن التعبير عنه.

يبدو، حتى الآن، أن هناك تعارضًا بين النص اللغوي (الأدبي على وجه التحديد) والفكر التأملي؛ فالفكر التأملي أعلى في القيمة من النص اللغوي، حيث يحتل الفكر التأملي المنزلة الأولى في حين أن النص الأدبي — نص المؤلف — يحتل المنزلة الثانية. وهذه النتيجة، التي توصَّل إليها التحليل حتى هذه اللحظة، جد مهمة في سياق مناقشة المؤلف للعلاقة بين التجربة واللغة، وهي المناقشة التي سأقوم بتحليلها الآن. فبعد أن قام المؤلف بكتابة تدخُّله، تطرَّق إلى المناقشة الآتية:

«فمن لحظة **الأنس بالوجود معًا**، فقط، في ذلك الصباح تحت الزير المتلئ البطن بالماء النيلي العكر بخصوبته، أمام نوى المشمش في القصعة العميقة

العريضة المتموجة بالماء المروَّق الصافي، عرفتُ، من غير تحديدٍ قاطعٍ، أن ليس للجسد لغة، **وأن الكلام هنا شيءٌ «أجنبي»، غريب**، هو بالفعل «شيء» وليس خبرة مباشرة أو تجربة عضوية ولا يمكن أن يكون، وقد تأكد ذلك نهائيًّا في **لحظة الأرجوحة** الصاعدة الهابطة بجسدينا معًا.

عرفت أن ليس للجسد — ولا للموت — لغة.

كلاهما — الجسد والموت — يقع في المنطقة الهيولية التي ليس فيها حدود، أي ليس فيها تحديد قاطع ولا محدودية قاطعة، منطقة العماء قبل أن تتكوَّن منها أية صورة، منطقة الضباب المدوَّم اليقظ الصاحي بل العارم، والظلمة المؤَّارة بالديناميكية، من غير كلمات. فهي ليست خرساء، لأن الخرس يعني افتراض — ثم افتقاد — المقدرة على النطق، وتلك «مقدرة» أو إمكانية لا ضرورة لها أصلًا هنا وليست محلًّا للافتراض ولا للافتقاد.

هذا عن الجسد، أما عن الموت فهي منطقة المجهول المطلق، أظنها منطقة العدم المطلق حيث لا إدراك، لا وعي، لا شيء.» (ص٣١)

يحتل النطق والكلام — فيما يرى المؤلف — المنزلة الثانية، على حين تأتي في المنزلة الأولى التجربة العضوية أو الخبرة المباشرة التي تُمثل «الأنس بالوجود معًا» أو «الحس النقي» أو «القليل من أنفاس الجمال»، وهي التعبيرات التي يحرص المؤلف على استعمالها، حين يصف علاقته بمارينا، فما السبب؟ لعلَّه من المناسب تتبُّع المجال الدلالي للنطق والكلام فقد يفيد في إيضاح السبب.

يُشير صاحب اللسان إلى أن «نَطَقَ» تعني «تَكَلَّمَ»، و«المَنطِق» يعني «الكلام».[١] ومِن ثَمَّ، يحيل «النطق» إحالة صريحة ومباشرة إلى «الكلام». غير أن صاحب اللسان يذكر أن الكلام، بالإضافة إلى أنه يعني «القول»، يعني أيضًا «الجُرْحُ»، وفي هذا السياق يقول:

«كَلَمَه يَكْلِمُه كَلْمًا وكَلَّمَه كَلْمًا: جرحه ... وقوله تعالى: «أخرجنا لهم دابة من الأرض تُكَلِّمهم»؛ قُرِئت: تَكْلِمُهم وتُكَلِّمُهم فَتَكْلِمُهم: تجرحهم وتَسِمُهم،

[١] ابن منظور، **لسان العرب**، اعتنى بتصحيحها أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي (بيروت، دار إحياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي، ط٢، ١٩٩٧م)، الجزء ١٤، مادة «نَطَقَ»، ص١٨٨.

وتُكَلِّمُهم: من الكلام، وقيل: تَكْلِمهم وتُكَلِّمهم سواء كما تقول تَجْرحُهم وتُجَرِّحهم، قال الفراء: اجتمع القُرَّاءُ على تشديد تُكَلِّمهم وهو من الكلام، وقال أبو حاتم: قرأ بعضهم تَكْلِمُهم وفسَّر تَجْرحهُم، والكلام: الجراح، وكذلك إن شدَّد تُكَلِّمهم فذلك المعنى تُجَرِّحهم، وفسر فقيل: تَسِمهُم في وجوههم ... والتَّكْلِيمُ: التَّجْريح.»[٢]

وإذن، ينطوي الكلام على معنى النطق والقول من ناحية، وينطوي من ناحية أخرى على معنى الجُرْحِ والوَسْمِ؛ وكل جُرْحٍ وَسْمٌ وعلامة. والجُرْحُ أيضًا قطع ونهش: إنه إسالة دماءٍ وهتك في نسيج متماسك.

إن الكلام يخدش الحضور الحي المتواصل ويهتك نسيجه المتدفق، إن الكلام توقف: توقف يقطع سيلان التجربة العضوية والخبرة الحسية المباشرة. إنه يوقف سريان «الأنس بالوجود معًا». إنه يخدش صمت الأنس، ويهتك الشعور به. ولذا، الكلامُ مستبعدٌ، ويأتي في المقام الثاني بعد التجربة الحية والخبرة المباشرة اللتين تؤديان إلى الشعور بالأنس.

ومن أجل فَهْم هذه التفرقة التي يعقدها المؤلف بين «الكلام» و«التجربة الحية أو الخبرة المباشرة» التي يُسميها «الأنس بالوجود معًا» لا بد من التعرُّف إلى المجال الدلالي لكلمة «أنس». يُشير صاحب اللسان إلى أن معجم «الأنس» يتضمن الدلالات الآتية:

«الأَنَسُ: خلاف الوَحْشَةِ ... والأُنْسُ والاستئناس هو التَّأَنُّسُ ...
والإِنْسُ: البشر ... وهم بنو آدم ...
واستأنستْ وآنَسَتْ بمعنى أبصرتْ ...
والأَنَسُ: أهل المَحَلِّ، والجمع آنَاسٌ ...
وكانت العرب القدماء تُسمِّي يوم الخميس مُؤْنِسًا لأنهم كانوا يميلون فيه إلى الملاذِّ ...
وقال مُطَرِّفٌ: أخبرني الكريمي إملاءً عن رجاله عن ابن عباس، رضي الله عنهما، قال: قال لي عليٌّ، عليه السلام: إن الله تبارك وتعالى خلق الفِرْدَوْسَ يوم الخميس وسمَّاها مُؤْنِس ...

[٢] المرجع السابق، الجزء ١٢، مادة «كَلَمَ»، ص١٤٩.

وآنَسَ الشيء: أَحَسَّه. وآنَسَ الشخص واسْتَأْنَسَه: رآه وأَبصره ونظر إليه ...
أَنِسْتُ بفلان أي فَرِحْتُ به، وآنَسْتُ فَزَعًا وأَنَّسْتُهُ إذا أَحْسَسْتَه ووجدتَهُ في نفسك ...
قال الأزهري: وأصل الإِنْسِ والأَنَسِ والإنسانِ من الإيناس، وهو الإبصار ...
والإيناس: اليقين ...
ابن الأعرابي: الأَنِيسَةُ والمَأْنُوسَةُ النارُ، ويُقال لها السَّكَنُ لأن الإنسان إذا آنَسَهَا ليلًا أَنِسَ بها وسَكَنَ إليها وزالت عنه الوحشة، وإنْ كان بالأرض القَفْرِ.»[٣]

إن المجال الدلالي الذي تتحرك فيه كلمة «الأنس» غنيٌّ ودالٌّ في سياق استعمال إدوار الخراط؛ إذ يُمكن رصد الدلالات الآتية: الدلالة على زوال الوحشة، الدلالة على وجود الإنسان أو بني آدم، الدلالة على الحسِّ بالشيء وإبصاره والنظر إليه ورؤيته، الدلالة على حصول اللذة ونعيم الفردوس، الدلالة على الفرح والسرور، الدلالة على اليقين.

وتؤكد هذه الدلالات السابقة كلها أسبقية التجربة العضوية والخبرة المباشرة والحس النقي دون كلام، دون حاجة إلى الكلام؛ لأن الكلام عن التجربة لا يفي بالتجربة: لا يفي بتجربة الحسِّ أو النظر أو اللذة أو النعيم أو اليقين. فالكلام في هذه الحالة — كما يقول إدوار الخراط — «شيء أجنبيٌّ وغريب، هو بالفعل شيء وليس خبرة مباشرة أو تجربة عضوية ولا يمكن أن يكون، وقد تأكد ذلك نهائيًّا في لحظة الأرجوحة الصاعدة الهابطة بجسدينا معًا.» ثم يستطرد المؤلف في مناقشته على النحو الآتي:

«ومهما تكلَّم علم النفس التحليلي — مثلًا — عن قوى اللاوعي التي يُمكن أن تُعبِّر عن نفسها في الحلم، مثلًا، أو عن التحليل، فإن اللاوعي الذي يقع الجسد فيه غير قابلٍ للتفسير، وغير قابلٍ للتجسيد، أي للتعبير، أما ما يحدسه الصوفية بأنه «ما لا ينقال» فإذا أمكن أن يُعرَّف أو ينعرف فليس ذلك عن طريق اللغة ولا عن طريق التحليل ولا عن طريق الرمز حتى أو الإيماء بل هي معرفةٌ أقرب أو هي تنتسب إلى معرفة غنوصية مباشرة من غير وسيطٍ متجاوزة كل «تعريف» لأنها إما أن «تنعرف» من تلقائها ومن غير أداة ولا

[٣] المرجع السابق، الجزء الأول، مادة «أنس»، ص٢٣٣–٢٣٦.

ذَرِيعة ولا وسيلة، وإما أن تبقى في عمائها المجهول المُوَّار بعنفه الخاص الفريد يتحدى «المعلومية» كما يدحض كل تكنولوجيا المعلوماتية.

ومِن ثَمَّ فإنها قابلة لأن يُقال عنها (لا أن تُقال) بأكثر من لغة كلها لغات غريبة عنها، أجنبية عنها، مستعارة لها، قد تكون نابعة «عنها» أو منبثقة «عنها» — وليس «منها» — على أفضل الأحوال، لكنها ليست هي هي، ليست هي الجسد، وإذن فليست هي «لغة-الجسد» بل هي «لغة-عن-الجسد» بل قد تكون لغة تُشَوِّه خبرة الجسد، تُغرِّبها، تُؤطرها، وفي كل الأحوال تزيغ عنها.» (ص٣١-٣٢)

يُشير المؤلف، في هذه الفقرة، إلى أن الجسد غير قابلٍ للتفسير، وغير قابل للتجسيد أي للتعبير؛ فاللغة أداةٌ أو وسيلة أو ذريعة للتعبير عن خبرة الجسد، وليست هي خبرة الجسد نفسها؛ ذلك أن الجسد نفسه هو «ما لا ينقال».

إن تجربة الجسد، أو خبرته، هي أقرب إلى التجربة الغنوصية؛ أي هي «معرفة إشراقية صادرة عن الفيض الإلهي، عرفان الحقائق والأسرار الدينية والكونية»،[٤] وهذا النوع من المعرفة أكبر وأوسع من اللغة، فلا تقدر اللغة على التعبير عنه، وتقصر عن تجسيده.

اللغة مجرد أداةٍ فقيرة وقاصرة؛ «وإذن فليست هي «لغة-الجسد» بل هي «لغة-عن الجسد» بل قد تكون لغة تشوِّه خبرة الجسد، تُغَرِّبُها، تُؤطِّرها، وفي كل الأحوال تزيغ عنها» كما يقول إدوار الخراط. فلماذا تشوه اللغةُ خبرةَ الجسد وتزيغ عنها؟ يوضح المؤلف السبب في ذلك على النحو الآتي:

«ذلك ببساطة أن «العبارة» (أي اللغة) إنما هي «تعبير»، فهي «عبور» أي تمرير أو مرور من خبرة مباشرة حية بحياتها الفريدة غير قابلة للانتقال إلى وسيطٍ آخر، فكل وسيط آخر له قوانينه الأخرى وشروط وجوده الأخرى، وذلك على الأخص وسيط اللغة.

الخبرة التي يعيشها — أو يعرفها — الجسد ليست حسية فقط، بل هي «إدراك» على مستوى أعمق — أي أكثر غورًا — وربما أعرض وأشمل من أي

[٤] معجم المصطلحات الملحق بنهاية رواية **صخور السماء**، ص٤٦٩.

إدراك أو وعيٍ عقلي له، كذلك، أدواته وقوانينه وشروطه الأخرى المغايرة لكل من «الخبرة الحسية»، أو «اللغة-عن-الجسد» أو كلتيهما.

الآن أعرف أن «اللغة» لم تكن قط ساحتي، قد تكون بل هي حقًّا، ساحة التجلِّي عندي، لكن ذلك أمرٌ مختلف.» (ص٣٢)

وعلى هذا النحو، يضع المؤلف — بشكلٍ صريحٍ — الفارق بين الخبرة أو التجربة من ناحية، واللغة أو التعبير عن التجربة من ناحية أُخرى؛ فاللغة هي تجلي التجربة من خلال وسيط اللغة، وهذا التجلي ليس هو التجربة أو الخبرة. ويكمن سبب ذلك في أن اللغة لها قانونها وشروطها المغايرة لقانون التجربة وشروطها، والمختلفة عنها تمامًا. وينطوي هذا الاختلاف الأساسي بين التجربة واللغة على نتائج مهمة فيما يتعلق بتصور المؤلف عن الأنواع الأدبية، وهو ما سيتضح مع استمرار تحليل مناقشة المؤلف.

(٤) تراتب الأنواع الأدبية

تكتسب التجربة نوعًا من القداسة تعجز اللغة عن مجاراتها أو التعبير عنها؛ لأن التجربة تحقق نوعًا من «الأنس بالوجود معًا» ونوعًا من «اليقين» لا تقدر اللغة على توصيله. وفي هذا السياق، يستطرد المؤلف في مناقشته قائلًا:

«ساحتي هي قلب الحياة التي لا عبور منها ولا عبارة تفي بها، اللغة قد تنصهر بخبرة عن الجسد، أو برؤية عن الكون، أو بعلاقة مع الآخر أو مع الأخرى — أو حتى «الذات الأخرى» — ولكنها ليست هي نفسها الخبرة في ذاتها، لأن الخبرة تظل عصية على كل تحديد (كل تحديد يُفقرها ويبترها ويُغرِّبها) ويظل الجسد بلا لغة ولا حدود.» (ص٣٢-٣٣)

يظل الجسد — فيما يقول المؤلف — بلا لغة ولا حدودٍ، وتعيدنا هذه النتيجة النهائية إلى مفتتح المناقشة التي بدأها المؤلف، والتي يرى فيها أن الشيء «الثمين النفيس» ليس هو النص الأدبي الذي يتوسَّل بـ «وسيط اللغة»، وإنما الثمين النفيس حقًّا هو التأمل الذي يُثيره النص اللغوي في نفس القارئ وعقله.

وبذلك، يضع المؤلف نفسَه في مأزقٍ يبدو أنه لا مخرج منه؛ نظرًا إلى أن النوع الأدبي الذي يندرج فيه نص **صخور السماء** هو الرواية. والرواية بوصفها نوعًا أدبيًّا ليست

نصًّا فكريًّا أو تأمليًّا، كما أنها ليست أيضًا نصًّا شعريًّا، وإنما هي نصٌّ أدبي روائي، يندرج ضمن ما يُعرف — في دراسات الأدب على وجه العموم — بمنظومة الأنواع الأدبية الحديثة. غير أن المؤلف — على ما يبدو — يجد مخرجًا من هذا المأزق، ويتضح هذا المخرج مع استمرار المؤلف في المناقشة:

> «لكن الشعر ينقذني من هذا المأزق أو يكاد، لأن الشعر، على أنه بالضرورة وبالتعريف لغة، إلا أنه يتجاوز ويدحض «اللغة» ويدخل ساحة الإيحاء والإشارات الإلهية.» (ص٣٣)

ما يُثير الاندهاش، حقًّا، هو اختيار المؤلف؛ فهو يختار الشعر بوصفه مخرجًا من هذا المأزق، وكان من المتوقع أن يختار المؤلف — مؤلف **صخور السماء** التي هي نص أدبي روائي بامتياز — الرواية بوصفها المخرج. وفي حقيقة الأمر، ينطوي هذا الاختيار على نوعٍ من التراتب الذي يجعل الشعر، بوصفه نوعًا أدبيًّا، في منزلة أعلى من الرواية. وما يُثير الدهشة أن هذا التقييم الذي يُعْلِي من شأن «الشعر» ويرفعه فوق «الرواية» يأتي في ثنايا نصٍّ روائي. ويتمثَّل السبب — من وجهة نظر المؤلف — في أن الشعر أقرب إلى تجربة القداسة؛ لأنه يتجاوز «اللغة» ويدحضها، فيدخل ساحة «الإيحاء والإشارات الإلهية»، وكأن الرواية بوصفها نوعًا أدبيًّا لا تفعل ذلك.

ولكن المؤلف لا يقصد أيَّ شعر ولا كلَّ الشعر، وإنما يقصد نوعًا معينًا من الشعر: الشعر الذي يوحي بما هو إلهي، الشعر الذي يوحي بما هو روحاني ومقدس؛ إنه يقصدُ الشعرَ الحقَّ، الشعرَ الذي يحقق انتصار الروح من خلال أبجدية سحرية. وفي هذا السياق، يقول مؤلف النص الروائي:

> «الشعر — أعني الشعر الحقَّ، وما أغرب اجتماع هاتين اللفظتين: الشعر والحق، وما أجمل وقوعهما معًا — ليس قاطع الحدود طبعًا، ولا هو مغلق على معناه المحدَّد أو المحدِّد، بل هو يومِئ، بأكثر من وسيلة للإيماء، إلى ما هو وراء اللغة، بالجرْس الموسيقي، وبالصورة المجازية، وبالتراوح النغميِّ، وببنية الحرية المحكومة وبغير ذلك — حتى ليكاد الشعر بذاته أن يكون خبرةً حسية-روحية معًا — لكنه بما أنه «ينقال» يظل في أسر أنه «يكاد» ولا يستحيل إلى تماهٍ كامل أو ذوبان تام في الخبرة ومع الخبرة. لكنه على أي حالٍ

يتخطَّى حدود ساحة اللغة ويكسر محدوديتها ويكاد يكسبها ثراء الخبرة التي لا تنقال.» (ص٣٣)

ومِن ثَمَّ، يتسم «الشعر الحق» بالسمات الآتية: ليس قاطع الحدود، أي لا ينطوي على معنى واحد ووحيد، بل يقدم المعنى في تعدده وتباينه من خلال الإيماء إلى ما وراء اللغة. ووسيلته — في هذا الإيماء — الموسيقى والإيقاع والمجاز، وهي الأدوات التي تفتح المعنى على التعدد فلا تكتفي بدلالة واحدة. وبهذه الطريقة، **يكاد** الشعر — فيما يرى المؤلف — أن يكون بذاته خبرة حسية روحية في آنٍ معًا. **يكاد الشعر ولا يكون**؛ نظرًا إلى أنه لا يتماهي مع الخبرة أو التجربة تماهيًا كاملًا، ولا يذوب فيها.

من خلال الموسيقى والإيقاع والمجاز، يقدر الشعر على الانفلات من أسر اللغة ومحدوديتها فيكتسب ثراء الخبرة التي لا تنقال. وبذلك، يقترب الشعر من القداسة، ويكاد أن يكون مقدسًا، شأنه في ذلك شأن التجربة الحية أو الخبرة المباشرة. وبذلك أيضًا، يُثير الشعر — أكثر من غيره من الأنواع الأدبية الأخرى — حالة التأمُّل أو التفكير، التي هي الشيء «الثمين النفيس»، فيما يرى المؤلف. ويختم المؤلف مناقشته — والفصل الأول أيضًا — بهذا السؤال:

«أليس ذلك كله صخرة غير قابلةٍ للكسر من صخور السماء؟» (ص٣٣)

وهو السؤال الذي يردُّنا، بشكلٍ مباشرٍ وصريحٍ، إلى النص الروائي: **صخور السماء**. وذلك على نحوٍ يدعو إلى التفكير والتأمل في العنوان الذي يجمع بين مجالين دلاليين يبدو للوهلة الأولى أنهما مختلفان تمامًا. ولكن قبل الانتقال إلى تحليل هذين المجالين الدلاليين، لا بد من التذكير بالنتائج التي توصَّل إليها التحليل حتى الآن.

يضع المؤلف حالة التأمُّل أو التفكير في منزلة أعلى من المنزلة التي يتمتع بها النص الأدبي اللغوي؛ فالنص الأدبي اللغوي يكتسب أهميته من قدرته على إثارة حالة التأمُّل في نفس القارئ وعقله. وتجاوبًا مع هذا الفارق بين التأمُّل والتعبير اللغوي، يقوم المؤلف بترسيخ التعارض بين التجربة واللغة، على نحوٍ يجعل التجربة أعلى في القيمة من اللغة؛ نظرًا إلى أن اللغة قاصرةٌ عن التجربة. وبالتوازي مع هذا التقييم، يُعلِي المؤلفُ من شأن الشعر ويرفعه فوق الرواية؛ لأن الشعر أقرب إلى الإيحاء والإشارات الإلهية المقدسة، وأقدر على الاقتراب من حدود التجربة أو الخبرة المباشرة.

وبناءً على ما سبق، يمكن استنتاج أن الرواية — بوصفها نوعًا أدبيًّا — لن تتمتع بأي قيمةٍ إلا إذا اقتربت من حدود الشعر، فهل يقترب نص **صخور السماء** من حدود الشعر؟ سوف أقوم بمحاولة الإجابة عن هذا السؤال ابتداءً من تحليل عنوان النص أولًا.

(٥) صخور السماء: بين الرمز والأسطورة

يفرض العنوان على القارئ — منذ البداية — نوعًا من التأمُّل والتفكير؛ نظرًا إلى أن العنوان يجمع بين مجالين دلاليين يبدوان للوهلة الأولى مختلفين تمامًا. ولعل هذا الاختلاف هو الذي يدعو القارئ إلى التأمُّل والتفكير، وسأبدأ — أولًا — من تحليل المعنى الحَرْفي لكل كلمة من كلمتي العنوان على حدة.

الصُّخُورُ جمع، وواحدتها الصَّخْرَةُ، ويُشير صاحب اللسان إلى أن الاسم من «صَخَرَ» هو:

> «الصخرة: الحجر العظيم الصُّلْب، وقوله عز وجل: ﴿يَا بُنَيَّ إِنَّهَا إِنْ تَكُ مِثْقَالَ حَبَّةٍ مِنْ خَرْدَلٍ فَتَكُنْ فِي صَخْرَةٍ أَوْ فِي السَّمَوَاتِ أَوْ فِي الْأَرْضِ﴾؛ قال الزجاج: قيل في صَخْرة أي في الصخرة التي تحت الأرض …
>
> وفي الحديث: «الصَّخْرة من الجنة»؛ يريد صَخْرة بيت المقدس. والصَّخَرَة: كالصَّخْرة؛ والجمع صَخْرٌ وصَخَر وصُخُور وصُخُورة وصِخَرة وصَخَرات … والصَّاخِر: صوت الحديد بعضه على بعض.»[٥]

إن الصخرة حجرٌ عظيم صُلْبٌ لا يقبل الكسر بسهولة، وأحيانًا يستحيل كسره. والغالب على الصخر أن يكون متواريًا مدفونًا تحت الأرض؛ حيث يكتسب الصخر تحت الأرض القوة والصلابة أو الصلادة. ومِن ثَمَّ، تستدعي كلمة الصخور — بصيغة الجمع — معنى الطبقات المدفونة تحت الأرض أو في بطون الجبال، كما يوحي هذا الاستدعاء بفكرة التاريخ والتراكم التاريخي. ولذا، تحمل كلمة «الصخور» معنى الزمن، ولا معنى للزمن دون الإنسان. الصخور تُسجِّل الحيوات الإنسانية وتدوِّنها؛ إنها تحمل آثار حيوات مغرقة في القدم، وهي آثارٌ صلبة كالصخر نفسه الذي يحملها، إنها صوت الماضي، صوت حديدي رَنَّانٌ. وبناءً عليه، يمكن القول إن الصخور دنيوية.

---

[٥] ابن منظور، **لسان العرب** (سبق ذكره)، الجزء ٧، مادة «صَخَرَ»، ص٢٩٥.

غير أن صاحب اللسان يُشير إلى معنى آخر توحي به كلمة «الصخرة»؛ فالصخرة من الجنة. وإذن، ثمة مصدر آخر من مصادر الصخر هو السماء نفسها. وعلى هذا النحو، تتأرجح دلالة «الصخور» بين الدنيوي والمقدس. لذا، توحي كلمة «الصخور» — على المستوى الرمزي — بما هو جسدي وروحي في آنٍ معًا، ويزيد من هذا الإيحاء، ويدعمه، كلمة «السماء». وفي سياق الحديث عن كلمة «السماء»، يورد صاحب اللسان الدلالات الآتية:

> «سما: السمو: الارتفاع والعلو ... وسما الشيء يسمو سُمُوًّا، فهو سامٍ، ارتفع ... وسماء كل شيء: أعلاه، مُذَكَّرٌ ... والسماء: سقف كل شيء وكل بيت، والسموات السبع سماءُ ...
>
> والسماء: السحاب. السماء: المطر ... ويُسمَّى العشب أيضًا سماء لأنه يكون عن السماء الذي هو المطر، كما سَمَّوا النبات ندى لأنه يكون عن الندى الذي هو المطر ... وفي الحديث: صلَّى بنا إِثْرَ سماءٍ من الليل أي إثر مطرٍ، وسُمِّي المطر سماء لأنه ينزل من السماء ...
>
> وسَماوةُ كل شيء: شخصه وطلْعتُه ... والصائدُ يَسْمُو الوحشَ ويَسْتَمِيها: يَتَعَيَّنُ شُخُوصَها ويَطْلُبُها. والسُّمَاةُ: الصيادون، صفة غالبة مثل الرُّماة، وقيل: هم صيادو النهار خاصَّة ... وإذا خرج القوم للصيد في قفار الأرض وصحاريها قلت: سَمَوْا وهم السُّماةُ أي الصيادون ...
>
> واسم الشيء وسَمُه وسِمُه وسَماه: علامته ... والاسم ألفه ألف وصلٍ، والدليل على ذلك أنك إذا صغَّرت الاسم قلت سُمَيٌّ.»[٦]

ومِن ثَمَّ، تتراوح كلمة «السماء» بين مجموعة من الدلالات شأنها في ذلك شأن كلمة «الصخور»، ويمكن تحديد هذه الدلالات على النحو الآتي: دلالة الارتفاع والعلو والسمو، الدلالة على السحاب والمطر والعشب، دلالة التحديد والتعيين والصيد، دلالة الوَسْمِ والعلامة. ولذا، تُوحي كلمة «السماء» أيضًا — على المستوى الرمزي — بما هو روحيٌّ وجسدي في آنٍ معًا، على نحوٍ يمكن معه القول إن كلمتي العنوان تُرَجِّع إحداهما

[٦] المرجع السابق، الجزء ٦، مادة «سما»، ص٣٧٨–٣٨١.

صدى الأخرى رمزيًّا. ومن ناحية أخرى، تُشير السماء إلى كل ما هو أسطوري؛[٧] فالسماء هي مصدر العقيدة والدين. وعند هذا المستوى، يجمع العنوان بين دلالاتٍ رمزية ودلالات أسطورية. وعن دلالات عنوان الرواية بوجه عام، يقول محمد الكردي:

> «فالصخور هي أقرب ما تكون إلى القيم الثابتة النازعة إلى السمو والعلو، ولكن هذا العلو السماوي ليس بالضرورة «ترنسندنتاليًّا» تجريديًّا وإنما ممتد الجذور في قلب الحياة نفسها بوعورتها وأسباب معاناتها إذ تبرز الرواية أن كل فصل بين الروح والجسد وبين الرغبة والفضيلة فصلٌ تعسفي وظاهري بحت لأن المحبة بمعناها «الغُنوصي» العميق لا بد أن تجمع بين المعرفة والتجربة وبين الروح والجسد، وأخيرًا بين كل أشكال السمو والتعالي وضروب السقوط والتردي في الوقت نفسه، إذ هذا هو الإنسان.»[٨]

على حين يؤكد السيد فاروق رزق هذه الدلالات بشكلٍ أعمق، حيث يقول:

> «**صخور السماء** إنجاز معماري استطاع فيه الفنان أن يُحاكي إنجازات الأجداد الذين برعوا في العمارة منذ آلاف السنين. البناء الذي يُشكِّله إدوار الخراط يتخذ أبعادًا روحية وجسدية، سماوية وأرضية، واقعية ورمزية، وهو غالبًا ما ينتهك الحدود الفاصلة بين الثنائيات، ويضع أركان عالمه في منطقة وسطى، أو على حواف كل طرفٍ من أطراف هذه الثنائيات.»[٩]

وإذن، يمكن القول إن دلالة العنوان **صخور السماء** تنطوي على توتر بين ما هو أرضي وما هو سماوي، بين ما هو بشري وما هو إلهي، بين ما هو مدنس وما هو مقدس، بين ما هو سردي وما هو شعري. وهكذا، تكاد الرواية، منذ العنوان، تقترب من حدود التجربة الشعرية؛ فالعنوان — بما يحمله من توترٍ دلالي — يكاد يُفارق السرد إلى الشعر.

---

[٧] أتبنَّى، هنا، المعنى الاصطلاحي لكلمة «أسطورة» عند أحمد شمس الدين الحجاجي. وسيأتي تفصيل ذلك في الفصل الرابع من هذا الدرس.

[٨] محمد الكردي، «التحولات في صخور السماء» (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلة فصول، العدد ٥٩، ربيع ٢٠٠٢م)، ص٢٠٢.

[٩] السيد فاروق رزق، «صخور السماء: المقدس والدنيوي» (القاهرة، مجلة فصول، العدد ٥٩، ربيع ٢٠٠٢م)، ص٢٠٨.

ولعله من المناسب، الآن، أن أتتبَّع مفهوم النص الروائي كما يُحدده إدوار الخراط، من خلال بعض كتاباته النظرية.

(٦) مفهوم النص الروائي: التوتر بين السردي والشعري

يرى إدوار الخراط أن الرواية اليوم — بوصفها نوعًا أدبيًّا — عمل متفرد ومتميز، ولأنها كذلك فيجب أن تتوفر فيها كل مقومات العمل الفني. ورغم أن شكلها ذاته يفرض عليها قيودًا صارمة، فمن الممكن أن يتيح لها — هذا الشكل — حرية لا تكاد تتوفر لفنٍّ أو لشكلٍ آخر من أشكال الفنون. وعلى هذا الأساس يُحدد إدوار الخراط تصوُّره للنص الروائي قائلًا:

> «الرواية، في ظنِّي، هي اليوم الشكل الذي يمكن أن يحتوي على الشعر، وعلى الموسيقى وعلى اللمحات التشكيلية، بالإضافة إلى ما يمكن، ولكنه ليس بالضرورة على أي حالٍ، أن تحتوي عليه من خصائص الرواية التقليدية التي عرفناها منذ بداياتها. لست أظن أن الرواية يمكن أن تكون اليوم شيئًا «بلزاكيًّا» ولا يمكن أن تكتفي بكونها متابعة للشكل الذي عرفته الرواية في القرن التاسع عشر، الرواية يجب أن تكشف في رؤية الكاتب تنظيمًا مكثفًا ... ولكنه، أيضًا ناقلًا وشديد الإيحاء ... لإبداع رؤية نافذةٍ وعميقة ... وبجانب هذا كله يجب أن تكون الرواية، في ظنِّي، عملًا حرًّا. والحرية هي من التيمات والموضوعات الأساسية، ومن الصبوات المحرقة اللاذعة التي تتسلل دائمًا إلى كل ما أكتب. الحرية المتحققة والمحبطة معًا.
>
> فإذا تناولنا المسألة بشكلٍ تقنيٍّ أكثر، قلت إنني لا أتطلب من الرواية اليوم أن تكون واقعة سرد وحكايةً، ولا أن تكون حاملًا لشعار أو مغزى، ولكنها بلا شكٍّ شئت أم لم أشأ ستحمل دلالة. وإذا كنت حسن الحظ، ستحمل قيمة عريضة أو واسعة عن جانب من جوانب الحياة، لا أن تكون كما يُقال بالتعبير القالبي «شريحة من شرائح الحياة». أريدها أن تكون شيئًا تتوفَّر له الحرية الكاملة في داخل قيود يفرضها مضمونها ورؤيتها بنفسه على نفسه، أي أن تبتدعَ لنفسها حريتها وقانونها معًا.
>
> ... **يمكن أن تكون الرواية دفقات من الشعر خالصة** ... لكني أظن أنه يجب أن تحكم هذه الدفقة إطارات من النظام خفية ودقيقة، ولكنها موجودة.

يمكن أن تكون في الرواية أيضًا صورة وجدانية من الفكر الخالص، هنا أيضًا أظن أنه يجب أن يكون للفكر شعره الخاص، وقوامه القصصي. بمعنى آخر كما يُستشفُّ من كلامي، أترك للرواية، كما أترك لجميع الأعمال الفنية، حريتها الكاملة في أن تختطَّ لنفسها الطريق الذي تريد، وأن تفترض بنفسها لنفسها القوانين المبدعة، هذا هو سر الإبداع، أن تضع بنفسك القانون، وأن تجد حريتك في داخل هذا القانون.»[١٠]

يرفض إدوار الخراط، إذن، الإطار السردي التقليدي، وهذا معناه ضمنًا ابتعاده عن الواقع الفوتوغرافي الخارجي. وفي الوقت نفسه، يضع تصورًا عن الرواية بوصفها النوع الأدبي القادر على تجاوز حدوده النوعية الخاصة إلى أنواعٍ أدبية أخرى يأتي على رأسها الشعر. وحتى حين يرى إمكان أن تنطوي الرواية على صورٍ وجدانية من الفكر الخالص فإنه يشترط لهذه الصور الوجدانية الفكرية أن يكون لها شعرها الخاص. وإذا استطاعت الرواية أن تحقق هذا العبور إلى الفكر والشعر معًا، فعندئذٍ يحقق هذا النوع — غير المُقفل على نفسه — الحرية الكاملة. وبهذا وحده يمكن للرواية أن تكون:

«**هذا السعي اللاعج الدائب الذي لا يتوقف أبدًا نحو ما أُسميه الحقيقة أو إلى حقيقة ما، أيًّا كانت.** هذا السعي هو الذي ندعوه بالصدق الفني. ولتكن هذه الحقيقة ذات أقنعة سبعة ولكن كل قناع منها إنما هو منسوبٌ إلى حقيقة ... أي أن كل قناع منها فيه جانب من جوانب هذا الجوهر، أو هذا الكنز الذي يقع وراء أربعين بابًا مرصودًا لا تنفتح إلا بقوة الفن.

ارتباطي وإيماني بما هو مقوم للإنسان، **حريته التي لا يمكن أن تُهْدَرَ، توقه إلى العدالة وإلى الجمال، نشوته بالحسِّ، وصوفيته بالمطلق. مأساته الكونية المحتومة كإنسان، وقدره المجيد في مجابهتها، تكافله الحميم مع رصفائه في المجتمع، وفي الحياة، وفي الكون ... كلها لبُّ حقيقته المغلقة ...** وكلها موضوعات أو ثيمات العمل الفني الذي لا يمكن أن يفي بها الوفاء الحق إلا العمل الفني.

[١٠] إدوار الخراط، **أنشودة للكثافة** (القاهرة، دار المستقبل العربي، ١٩٩٥م)، ص٢٥-٢٦.

منافذ للخروج من الأزمة كأنها الأبواب الضيقة في الأساطير القديمة لا بد من ولوجها إلى جوهر الكنز المرصود.»[١١]

ومِن ثمَّ، يرتبط مفهوم النص الروائي عند إدوار الخراط بالسعي نحو الحقيقة: حقيقة الإنسان من حيث هو الكائن الذي ينطوي بداخله على الإلهي والبشري في آنٍ معًا، وتوزُّعه المستمر بين هذين الجانبين المكونين له، وهذا ما يسمِّيه الخراط: «نشوته بالحسِّ، وصوفيته بالمطلق. مأساته الكونية المحتومة ... وقدره المجيد في مجابهتها». غير أن ذلك لا يعني أن الكتابة الروائية، عند الخراط، تسعى نحو الخلاص بوصفه حلًّا لهذه المأساة، حلًّا يحقق العدالة ويُنهي عملية المجابهة المستمرة، المفروضة على الإنسان، أو التي هي قدر الإنسان. وفي هذا السياق يقول الخراط:

«معرفة الخلاص هذه نعمةٌ مشكوك فيها، يعني نعمة مختلطة المعالم والأشياء، القديس يعرف الخلاص والصوفي يعرف الخلاص وأيضًا الأيديولوجي الضيق الأفق يتصور أنه يعرف الخلاص.

بالنسبة لي أتصور أن الخلاص، دائمًا موضع سؤال، وأنه ليس شيئًا مُلقى به على قارعة الطريق، ولا سهل المنال، ولا يمكن الوصول إليه هكذا، حتى ولو كان هبة من الله، بل إن الطريق إلى الخلاص ... محفوفٌ بالأهوال، ومهدد في كل لحظة باليأس ... وإذن، بهذا المعنى العام، يمكن أن نقول إن معرفة الخلاص معرفةٌ معقدة، وليست ملقاة ومأخوذة مأخذًا مسلَّمًا به من البداية، وأنها شيءٌ صعب، وأتصور أن السعي إليه، هو نفسه، مجرد معنى من معاني الخلاص، مجرد السعي ومجرد الطلب، وليس الوصول، فيه معنى من معاني الخلاص.»[١٢]

النص الروائي ليس خلاصًا، وإنما هو سعي نحو الخلاص، يسائل فكرة الخلاص بوصفها غاية مقررة سلفًا، وإذا كان الأمر هكذا، فهل يضطلع النص الروائي «بدور النبوة أو الفلسفة بمعناها القديم الشامل المستضيء»؟[١٣]

---

[١١] المرجع السابق، ص٢٧.

[١٢] إدوار الخراط، **مراودة المستحيل** (الأردن، دار أزمنة، ١٩٩٧م)، ص٢٨.

[١٣] إدوار الخراط، **أنشودة الكثافة** (سبق ذكره)، ص٣٦.

في حقيقة الأمر، يستشعر قارئ أعمال إدوار الخراط أن أعماله الروائية — وبصفة خاصة رواية **صخور السماء** — تقوم بهذا الدور المزدوج: دور النبوة ودور الفلسفة بمعناها القديم. فهو يقول:

> «لأنني أتمنى أن أقتحم ولو مقدار خطوة في ساحة الحقيقة التي لا حدود لها ... لأنني أتمنى أن ترتفع معرفتي ومعرفتكم بالذات وبالعالم ولو كان ذلك مقدار قامة ... لأن العالم لغزٌ ... والمرأة لغزٌ ... والإنسان أخي لغز ... والكون كله لغز أحمله في حبة قلبي وهو نواةٌ صلبة في جسد العقل والقلق الذي لا يصل إلى حلٍّ ... وأنا بالكتابة مدفوعٌ إلى مناوشة هذه النواة أهاجمها من كل جانب ... بلا أمل في أن أكسرها ... ولا يأس من أن أحمل عليها مرة بعد المرة.»[١٤]

إن هذا التصور، الذي يُقدمه الخراط، عن النص الروائي من حيث هو سعي نحو الحقيقة، عبر مساءلة فكرة الخلاص نفسها — هذا التصور يفرض تصورًا آخر خاصًّا عن لغة النص الروائي. وسوف أعرض الآن الخطوط العامة لهذا التصور كما يُقدمه إدوار الخراط بنفسه.

يرى الخراط — بوجه عام — أنه لا فكر ولا حس بدون لغة، بل يذهب أبعد من الوعي إلى اللاوعي؛ حيث يقول:

> «اللغة مقومٌ أساسي من مقومات اللاوعي نفسه بل هي في هذا المستوى تحمل أعماق الرمز وتختلط بمكونات الحياة الأولية.»[١٥]

وفي أعماله الروائية، يسعى الخراط إلى تدمير القوالب اللغوية المصطلح عليها من أجل أن يجد بين أنقاض هذه الركامات ما يُسميه «الجوهر الثمين الحي».[١٦] وفي هذا السياق يقول:

> «إن اللغة عندنا، بطبيعتها وبأصولها، وكما تجري بذلك التقاليد الألفية، لغة إلهية، ولها خصيصة القداسة، وسطوتها كاملة وثابتة إلى الأبد. ذلك تراث فادح الثراء، لا يكاد يُطاق.

---

[١٤] المرجع السابق، ص٣٧.

[١٥] إدوار الخراط، **مهاجمة المستحيل** (سوريا، دار المدى، ١٩٩٦م)، ص١٣.

[١٦] المرجع السابق، ص١٤.

وإذن فإنني أسعى، دون تنازل، إلى الحفاظ على هذا الثراء، وأسعى إلى نفي خصيصة الثبات والجمود عنه ... أسعى إلى «نهب» هذه الكنوز الموروثة، بحرية كاملة، وإلى تجديد القوالب العريقة العتيقة، وإلى الإفادة من مدى عريضٍ وشاسعٍ للهجات واللُّغَى، من شتى مستويات اللغة، من سلَّم موسيقي بالغ التنوع.

ومِن ثَمَّ فإن اللعب بالكلم، والإصاتة نفسها، يمكن أن تستقطر جانبًا كاملًا من جوانب العمل الفني بل أن تلخِّص جوهره. فليس هذا ... مجرد لعب ... ولكنه دَفْق، ونبض، وشحنة.»[١٧]

ويرى الخراط أن هذا اللعب باللغة تفرضه ضرورتان: أولاهما هي «الضرورة الانفعالية التعبيرية»، أما الضرورة الثانية فهي «إيجاد لغة». وثَمة أسباب أخرى تفرض فكرة اللعب باللغة فيما يقول الخراط، لعل السبب الأول منها:

«ربما يتصل بتراثنا الصوفي. فالحَرْف عند الصوفيين ليس مجرد اللفظ بصوت ما، ولكن له دلالات شقَّقوها لأنفسهم.

هي دلالاتٌ تتصل بتمثيل أو تجسيد ما لا يمكن تمثيله أو تجسيده، بالحلول محل مطلق ما، متسامٍ وعلوي ولا وصول إليه، وإنما هناك سعيٌ دائب للوصول إليه. أليس من حقِّي، إذا كانت تجربتي تدفعني لهذا، أن أشقِّق لنفسي دلالات تتجاوز الحسي العضوي في اللفظ وفي الحَرْف، وإن ظلَّت دائمًا ترتبط بهما بل تعتمد عليهما؟ هناك أيضًا الوجْد باللغة، لا بما أنها لفظيةٌ ظاهرية فقط ... بل بما تتضمنه من بنية موسيقية ومن نسيجٍ سحريٍّ موسيقي، محاولة الغوص إلى طبقة جيولوجية بدائية في الحس — إذا صحَّ هذا التعبير — بحيث يكون التواصل عبر جرْس اللغة مما يكاد يكون تواصلًا مباشرًا، أصليًّا، أوليًّا، ولكن المسألة ... ليست مسألة ترجيع صوتي فقط بل هي — إلى ذلك، ومع ذلك — سعي إلى خلق موسيقي.

ليست الموسيقى هنا شيئًا خارجيًّا، ولا حيلة ولا لعبة، بل هي فرضٌ وضرورة، هي سعي إلى سد الهُوَّة بين اللغة، بما تحمل من دلالاتٍ محددة

[١٧] المرجع السابق، ص١٥.

واضحة، وبين الموسيقى، بما تحمل من عدم تحدد المعنى، ومن إيحاء الصوت في الوقت نفسه ...

مسعاي، ولعله واعٍ أو غير واعٍ إلى إعادة — أو على الأصح خلق — مجد خاص للغة. والمجد هنا ... ليس مجدًا رصينًا فقط ولا جليلًا فقط. أزعم أنني أتمنى أن تكون في هذه «الرؤية-اللغة» أو هذه «الخبرة-اللغة» رصانة إذا اقتضت ضرورة الفن هذا، ومعابثة، وتحليق، وخفة، وثقل ... أي أن تكون في اللغة مستويات متعددة ... بحيث يمكن لأحد هذه المستويات ... أن يكون تسجيليًّا وتقريريًّا بحتًا، ولمستوى آخر أن يكون ... شعرًا صَرَاحًا؛ وكل ألوان الطيف المختلفة أيضًا بين هذا وذاك.»[١٨]

(٧) صخور السماء: بين الغنوصية والأغنوصية

لا أحد يستطيع التغاضي عن الجوِّ المسيحي الذي تدور فيه أحداث النص، وقد يذهب بعض القراء إلى القول إن الكاتب يعرض سيرة حياة الجماعة المسيحية، في مصر، في لحظة من لحظات تاريخها. وقد يذهب آخرون إلى القول إن الكاتب يُصرح أخيرًا — في هذا النص — بعقيدته المسيحية المضمرة في نصوصه السابقة. غير أنه لا رأي من هذين الرأيين يصدق حرفيًّا على نص **صخور السماء**؛ إذ أرى أن نص **صخور السماء** يُناقش بشكل أساسي تجربة الإيمان. ومناقشة الإيمان ليست إيمانًا؛ فالإيمان — بمعناه الأرثوذكسي — عملية تسليم مطلق لا تقبل النقاش أو الجدل. إما أن تؤمن أو لا تؤمن: هذه هي القضية، والنص في حقيقة أمره يناقش مدى سلامة هذه القضية.

وفي هذا السياق، يُشير إدوار الخراط إلى نشأته الدينية المتلئة بسطوة أسطورة الدين المسيحي، فهو شأنه شأن أي طفلٍ مسيحي يتلقى، ويمارس — منذ البداية — تقاليد الدين الذي نشأ عليه، ويستجيب لطقوسه كلها، يقول إدوار الخراط:

«وبعد أن كنت مضطرم الإيمان مُحتدم التدين، فقدْتُ ذلك — ولعلني ما زلت أفتقده — تحت سطوة أسطورة أخرى وإيمان آخر هو الإيمان بالعقل، ولكنه العقل الذي ينبض بحرارة القلب والحياة دون أن يفقد نأمة من قوامه العقلي الصلب.

[١٨] المرجع السابق، ص١٦–١٨.

لعل أحد الحوافز على كتابة «صخور السماء» هو، على وجه الدقة، مساءلة هذا الإيمان المزدوج: الإيمان المفقود والمفتقد والإيمان الماثل المخايل الذي لا ملاذ غيره ... أسئلة الإيمان تشغل مكانًا أساسيًّا في «صخور السماء»، لكنها تظل أسئلة وليست يقينيات، وأظن أن مَن يُخطئ تلك الروح التي أسميتها «أغنوصية» يخطئ كثيرًا في تلقي «صخور السماء». ومع ذلك فإن ثمَّ روحًا غنوصية تسري في تضاعيف ذلك النص الذي يتناقض مع نفسه ويتسق معها في الوقت ذاته، أليس المأمول دائمًا أن يكون الفن هو سيد المتناقضات.»[١٩]

ولعل نص الرواية نفسه يؤكد هذا التراوح: بين مجالي القلب والعقل، بين تجربة الإيمان الديني وأسئلة العقل الذي لا ينفكُّ عن مساءلة اليقينيات الدينية، بين الغنوصية والأغنوصية. ويُشير السيد فاروق رزق إلى أن الغنوصية Gnosticism هي:

«اتجاه ديني يذهب بعيدًا عن الالتزام بالتأويل الحَرْفي للنص، وبالرغم من شيوع ارتباط اللفظة بمعاني الفَهْم والمعرفة، إلا أن المعرفة الغنوصية تختلف أشد الاختلاف عما ندعوه بالمعرفة، فالسمة الأساسية للغنوصية هي الإيمان بمعرفة باطنية سرية تأتي عبر نوعٍ من الوحي أو الإلهام الربَّاني وترتبط بمجموعة من الرموز والطقوس الدينيةِ الخاصة، وقد شاعت الغنوصية المسيحية في بداية القرن الثاني الميلادي، وقد يكون للاتجاهات المسيحية أثرٌ على ظهور الغنوصية الإسلامية في بعض الاتجاهات الصوفية والفرق الشعبية الأكثر راديكالية. إلا أن الغنوصية المسيحية — كالغنوصية الإسلامية — تدين بشكلٍ كبيرٍ للأديان الشرقية التي نمت وانتشرت قبلها بقرونٍ طويلةٍ في الهند وفارس.»[٢٠]

أما الأغنوصية Agnosticism فهي:

«لفظة اخترعها ألدوس هكسلي، للتعبير عن موقف اللانفي واللاإيمان تجاه مختلف القضايا الدينية والميتافيزيقية، وعلى رأسها الوجود الإلهي وطبيعة هذا الوجود وعلاقته بالحياة البشرية.»[٢١]

---

[١٩] إدوار الخراط، «كتابة على الكتابة: صخور السماء: صخور الروح» (القاهرة، مجلة فصول، العدد ٥٩، ربيع ٢٠٠٢م)، ص٢١٧.

[٢٠] السيد فاروق رزق، «صخور السماء: المقدس والدنيوي» (سبق ذكره)، ص٢١٥.

[٢١] المرجع السابق نفسه.

ومِن ثَمَّ، يمكن القول إن رواية **صخور السماء** تقع في المنطقة بين الغنوصية والأغنوصية، بين تجربة الإيمان القلبي اليقيني وتجربة الشك العقلي المتوتر. ففي حقيقة الأمر، لا يسلِّم النصُّ بصحة أي منهما على حدة، وإنما يراوح بينهما مراوحة متسائلة وحذرة ومترقبة. ولهذه المراوحة تأثيرٌ قوي في عمليات إنتاج المعنى والدلالة داخل النص، وهذا ما ستكشف عنه الفصول القادمة من هذا الدرس.

الفصل الثالث

ازدواج الدلالة الرمزية وتوترها

يمكن منذ الصفحات الأولى — من رواية **صخور السماء** — توقُّع أن الرواية تدور حول الذكريات، ومع التقدُّم في القراءة نكتشف أنها نص الذكريات بحقٍّ؛ فالراوي الشيخ، الذي نلقاه في الصفحة الأولى من النص، يعود طفلًا ثم صبيًّا ثم مراهقًا ثم شابًّا يافعًا ... وهكذا حتى آخر صفحة في النص.

وقبل فحص ماهية الذكريات وطبيعتها وكيفية عمل الذاكرة واكتشاف آلياتها، سوف أقوم بتحليل «صورة أدبية»، يمكن عدُّها الصورة المفتاحية في النص، بل يمكن من خلالها الكشف عن أعراف النص والتقاليد الأدبية التي يعمل النص في إطارها.

(١) الصورة الأدبية الافتتاحية: العَيْش من خلال الذكريات

تبدأ الرواية بصورة أدبية طويلة، أقتبسها كاملة، وأقطِّعها إلى فقرات تماشيًا مع أغراض التحليل، وتشغل هذه الصورة الصفحة الأولى من الرواية، وتتكوَّن من ثماني فقرات تتراوح بين الطول والقصر، وهي على النحو الآتي:

> **الفقرة الأولى:** «جسده المضني انحسرت عنه سورات النشوات القديمة، التي لم يعرفها بعد، وكانت كامنة فيه. فجوة واحدة بين صخور الجبل الرمادي الحار، مفتوحة على سماء حجرية لا استجابة منها، بيضاء غير صافية البياض، مشتعلة. شجرة الدَّوْم نحيلة، عتيقة، عليها طبقة خفيفة من التراب، أغصانها تَنُوسُ في نعمتها القاحلة، على الجذع المكين المشقق، يعرف أنه لا حظَّ له منها إلا نظرات أخيرة، واهنة، ربما، لكن فيها حدة النهايات.»

الفقرة الثانية: «أحسَّ في سمائه الداخلية رفرفة طيور الفراق، ما زالت جُثُومًا بعدُ، فهل هي على أهبة الانطلاق؟»

الفقرة الثالثة: «الألم في ضلوع صدره رقيقٌ لكنه لا يريم وفي عينيه سحابات غائبة.»

الفقرة الرابعة: «رأى في غَبَش سحابةٍ ملتبسة، الجسم الأنثوي الصغير عاريًا، لا مناعة له في الظاهر، لكنه حصين في نعومته، يبدو أنه مُعَرَّض للبلي سريعًا.»

الفقرة الخامسة: «ها هو الآن قد هاله الزمن، يقف أمام نهايته، وبجانبه أسد مقتول — هل قتله أم سوف يقتله؟ — ممدَّد الأطراف، مخالبه المقوسة الطويلة ناشبة في تراب الأرض الخام غير المستوية، بلا جدوى، رأسه نازل على الكتفين المنهارتين، فيه خصلٌ ملبَّدة بالدم، لكن فيه كرامة لا تُنال.»

الفقرة السادسة: «كان كلُّ شيءٍ صامتًا رماديًّا أغبر في هذا الفجر الساخن الذي يُخايل بأنه فَجْرٌ صعب المجيء.»

الفقرة السابعة: «صمت بدء الخليقة قبل أن تنطلق صرخات الطيور من وكناتها.»

الفقرة الثامنة: «فلما عاد إليه ذلك الصباح، رأى بالتأكيد، أنه على بسطة السلَّم الحجري، من غير سياج، ملاصقًا لحائط البيت القديم، تهبط درجاته إلى الفناء الواسع الذي لم تصله أشعة الشمس بعد. رأى نفسه طفلًا، صغير الجسم جدًّا، يقظ الوعي.» (ص٧–٨)

من الواضح — للوهلة الأولى — أن هذه الصورة شديدة القوة والإيحاء، وفي الوقت نفسه ثرية وعلى درجة عالية من التركيب. وعلى سبيل المثال، تُوحي الفقرة الأولى بأننا أمام رجل شيخ، يوشك على الموت وحيدًا، وقد عانى أنواعًا مختلفة من الحرمان، حيث تبدأ الفقرة الأولى بهذه العبارة: «جسده المُضنى انحسرت عنه سورات النشوات القديمة، التي لم يعرفها بعد، وكانت كامنة فيه.» لقد انحسر الشباب عنه بكل ما ينطوي عليه الشباب من نشوات وصبوات، وما يُثير الدهشة أنه لم يجرِّب هذه النشوات القديمة، ولم يعرفها

قط، فهل كانت هذه النشوات مجرد رغبات تناوشه ويعجز عن تحقيقها؟ من الواضح أن هذه الرغبات والنشوات لم تتحقق أبدًا؛ الأمر الذي يعني وجود حالة من حالات الموت المعنوي التي يُعاني منها الراوي الشيخ.

وهكذا، فنحن أمام حالة من حالات «الحرمان»، وبنهاية الفقرة، نكون وجهًا لوجه أمام حالة الحرمان الأكبر: الموت الوشيك الذي توحي به حدة النهايات. غير أن ما يلفت الانتباه هو رمزية «شجرة الدَّوم» التي ترمز إلى الشموخ والعظمة والكبرياء، والأشد لفتًا للانتباه أن شجرة الدوم تتغذى — ضمن ما تتغذى عليه — على جثث الموتى، حيث يدفن الفلاحون جثث الحيوانات الأليفة النافقة تحتها أو بجوارها.[1] فهل شجرة الدوم هي الراوي الشيخ؟ أي: هل استعمالها في هذا الموضع استعمال استعاري؟ أم أنها كيان آخر يقوم بإزاء الراوي الشيخ ويواجهه دون علاقة استعارية؟

في الحالة الأولى، سنكون أمام استعارة تصريحية؛ وسيصبح الراوي الشيخ هو نفسه شجرة الدَّوم العتيقة الشامخة، ومِن ثَمَّ نفهم — بحكم الدلالة الاستعارية — أن الراوي الشيخ هو مَن يتغذى على الجثث: جثث الذكريات مثلًا. أما في الحالة الثانية، التي تكون فيها شجرة الدَّوْم مجرد كيان آخر يقف في مواجهة الراوي، فمن الممكن القول إن شجرة الدوم تنتظر موت الراوي الشيخ، الوشيك، حتى تتغذى على جثته.

ولعل الفقرة الثانية القصيرة جدًّا، من هذه الصورة، توحي بترجيح هذه الحالة الثانية؛ حيث يقول النص: «أحسَّ في سمائه الداخلية رفرفة طيور الفراق، ما زالت جثومًا بعد، فهل هي على أهبة الانطلاق؟» وفي حقيقة الأمر، تشكل هذه الفقرة، القصيرة جدًّا، صورة أدبية قائمة بذاتها؛ نظرًا إلى ما تنطوي عليه من تكثيفٍ استعاري على درجة عالية من التركيب والثراء. ويزيد من تأكيد هذا الإيحاء الفقرة الثالثة: «الألم في ضلوع صدره رقيق لكنه لا يريم وفي عينيه سحابات غائمة». ويبدو أننا أمام حالة تأهب قصوى لموت عضوي حقيقي؛ فالفقرة الرابعة تُشير إلى حالة تداعٍ تصحبه ذكرى ملتبسة، حيث يستعيد الراوي الشيخ — فيما يُشبه الرَّمق الأخير — صورة جسم أنثوي صغير عارٍ. وعلى ما يبدو في نظره، فهذا الجسم الأنثوي — على صغره — معرَّض للبَلْي سريعًا؛ الأمر الذي

[1] قد أفادني بهذا الاعتقاد الأسطوري الأستاذ الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجي في مناقشة شفوية معه.

يوحي بسرعة مرور الزمان، واقتراب الموت، وهو موتٌ وشيك. أو يُوحي بأن ذكرى هذا الجسم وَمَضَتْ في نفسه ومضة خاطفة سرعان ما انطفأت، وعلى كل حالٍ يؤكد الانطفاء اقتراب الموت.

ويدعم هذا الإيحاءَ الفقرةُ الخامسة، فمرور الزمان السريع يُثير في نفسه حالة من الهول والفزع، الأمر الذي يستدعي بقوة الصورة الحسية الآتية: الراوي الشيخ يقف أمام نهاية الزمان — التي هي موته الوشيك ونهايته الحقيقية — وبجانبه أسد مقتول، أطرافه ممددة، ومخالبه ناشبة بقوة وصلابة في تراب الأرض، ولكن هذه القوة والصلابة لا معنى لها؛ لأن رأسه مثقوبٌ، ثقبته طلقة واحدة فصرعته على الأرض، والدماء تنزف منه. ويوحي السياق بأن هذا الأسد المقتول هو نفسه الراوي الشيخ، وذلك على النحو الذي يكشف عن عنف المعركة التي خاضها الراوي الشيخ مع الزمان؛ إذ يبدو أنه قد عاش طويلًا، يجوس خلال الأرض كما يشاء مثل أسد. ورغم أنه قد خسر المعركة — فالزمان لا غلاب له — فهو يتمتع بكرامة لا يمكن النيل منها أبدًا؛ خسر ومات ولكنه أسد.

ومن جهة أخرى، إذا رجعنا إلى المعنى الرمزي الذي تنطوي عليه كلمة «أسد» فسوف نجد أن «الأسد» يرمز إلى «شهية مفترسة ورغبة محتدمة، وقوة غاشمة، وغريزة بدائية»، وفي الوقت نفسه يرمز الأسد إلى «الشجاعة والفخر».[٢] ويُشير شيتوايند إلى أن الحالم — والراوي هو الحالم الأبدي على حدِّ وصف المؤلف له في فهرست الشخصيات الملحق بالرواية — حين يرى أنه يصارع أسدًا، فهذا يعني أن رحلة الحالم في النضج والحياة ناجحة ما دام الأسد لم يُقتل، ومِن ثَمَّ فإذا قُتل الأسد — كما هو حاصلٌ في الصورة الأدبية الحالية — فهذا يعني أننا أمام إخفاق أو عدم تحقق الرغبة؛ الأمر الذي يدل على أن رحلة الراوي، الذي يتأهب للموت أو يستعد له، كانت رحلة خاسرة.

واللافت للنظر أن الفقرات السادسة والسابعة والثامنة من هذه الصورة الأدبية تقلب الدلالة رأسًا على عقب، فما كنَّا نظن أنه استعدادٌ وتأهب لحالة موت عضويٍّ حقيقي، تدعمها الكثير من الصور الجزئية المؤكدة لها، صار حالة ولادة أو بعثًا من

[٢] توم شيتوايند، **معجم تفسير الأحلام في ضوء علم النفس الحديث**، ترجمة أحمد عمر شاهين (القاهرة، دار شرقيات، ١٩٩٦م)، ص١١٤–١١٥.

جديدٍ. فالفجر ساخن «يُخايل بأنه فجر صعب المجيء»، والصمت المتولد عن جُثُوم طيور الفراق — في الفقرة الثانية — صار — في الفقرة السابعة — «صمت بدء الخليقة قبل أن تنطلق صرخات الطيور من وكناتها»، أما الفقرة الثامنة فتشهد على ميلاد الذكريات وميلاد النص: الحياة الجديدة.

ولو تناولنا الدلالة السياقية الكلية في الصورة الأدبية، فعندئذٍ تصبح شجرة الدَّوْم — في الفقرة الأولى — بديلًا استعاريًّا عن الراوي الشيخ، الذي سوف يتغذى — من الآن فصاعدًا — على جثث الذكريات؛ فتنفتح الحياة — مرة أخرى — أمام الراوي الشيخ، وينفتح النص أيضًا.

ومنذ هذه اللحظة التي يولد فيها النص، نجد أنفسنا وجهًا لوجه أمام أهم تقليد من تقاليد الأدب الرمزي؛ ألا وهو أن الحياة الحقَّة هي العَيْش من خلال الذكريات. وفي هذا السياق، يتحدث مالارمه Stéphane Mallarmé (١٨٤٢–١٨٩٨م) عن «ضرورة خلق كل شيء من جديدٍ بواسطة الذكريات، من أجل إثبات أننا نوجد حقًّا حيثما ينبغي أن نوجد (الأمر الذي لسنا متأكدين منه تمامًا).»[٣] والمقصود بالأدب الرمزي، فيما يقول بول دي مان Paul de Man (١٩١٩–١٩٨٣م): «التراث ما بعد الرومانسي الذي بدأ في فرنسا مع بودلير ومارس نفوذه على كل الأدب الأوروبي في نهاية القرن التاسع عشر.»[٤]

إن «خلق كل شيءٍ من جديد بواسطة الذكريات» يعني — فيما يُشير دي مان — نوعًا من أنواع الإدراك الحاد بوجود حالة انفصال جوهري بين وجود الكاتب ووجود كل شيء سواه: «عالم الموضوعات الطبيعية أو عالم الموجودات الإنسانية الأخرى، أو المجتمع، أو **الله** ... فالكلمة واللوغوس ليسا متزامنين مع الكون بل تبسطانه فقط عبر لغة لا تقدر على أن **تكون** ما **تسميه**، لغة هي رمز فحسب.»[٥]

وينطوي العَيْش من خلال الذكريات على الرغبة في استعادة هذه الوحدة المفقودة. وبناءً عليه، سوف تتولى الذكريات — عبر صوغها بلغة هي اللغة الرمزية — عبء القيام

---

[٣] بول دي مان، «وجه الرمزية المزدوج»، ضمن كتاب **مداخل إلى التفكيك: البلاغة المعاصرة**، تحرير وترجمة حسام نايل (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٣م)، ص١٤٤.

[٤] المرجع السابق، ص١٤٣.

[٥] المرجع السابق، ص١٤٤.

باستعادة الوحدة بعد هذا الانفصال الذي حدث. ولا بد من الإشارة إلى أن إمكان الحصول على هذه الوحدة لا يتوفر بشكلٍ مباشرٍ، «كما أنها ليست من النوع الذي يوجد عن طريق الفَهْم المباشر للعالم الواقعي كما يبدو لإدراكاتنا الحسية العادية؛ بل هي وحدةٌ ممكنة بواسطة ملكة الخيال وحدها لأن الخيال — وحده فقط — يكشف عن الطرق الخفية التي تؤدي (بمساعدة من ذكرى قديمة جدًّا لا يدركها الحس) إلى استعادة عالم التوحد المفقود. والرموز هي هذه الطرق.»[٦]

وعلى هذا الأساس، توصف الرمزية — في الغالب — من خلال هذا التعريف الواسع: «استخدام اللغة بوصفها وسيلة لإعادة اكتشاف وحدة الوجود بأسره في عالم الخيال وعالم الروح.»[٧] ويعني هذا التعريف أن **الكون** عبارة عن كلية موحَّدة، «لا يمكن الوصول إليها إلا بممارسة نظام نوعي هو عند الشعراء نظام الشكل الأدبي والإبداع الرمزي»، فيما يقول دى مان.[٨]

وتأسيسًا على ما سبق، يمكن القول إن النص الروائي **صخور السماء** — من حيث هو الشكل الأدبي — يسعى إلى الإمساك بهذه الوحدة المفقودة من خلال إعادة بناء الواقع من جديدٍ على المستوى الرمزي. وستكون الذكريات، التي يشرع النص — من الآن فصاعدًا — في تدوينها، هي المنظور الذي نُطلُّ منه على الواقع، لكن هذه الإطلالة لا يمكن لها أن تحدث إلا عبر ملكة الخيال، وهي في حقيقتها إطلالة رمزية.

(٢) الذاكرة والخيال والرمز

حتى الآن، يبدو أن هناك، في الأدب أو الإبداع الرمزي، علاقة قوية بين الذاكرة والخيال والرموز. وسوف أحاول، في هذه الفقرة، إيضاح أبعاد هذه العلاقة بما يخدم عمليات التحليل النصي، وبما يكشف في الوقت نفسه عن آليات انبناء النص.

تبدو الذكريات في النص — كما يتضح من خلال تحليل الصورة الأدبية الافتتاحية — قوة ملهمة، كما تبدو الدليلَ الوحيد على استعادة الحياة، بعد أن أوشك الراوي الشيخ

---

[٦] المرجع السابق، ص١٤٥.

[٧] المرجع السابق، ص١٤٦-١٤٧.

[٨] المرجع السابق، ص١٤٧.

على الموت. ومِن ثَمَّ، يُعد العَيْش من خلال الذكريات أسلوب المواجهة الأمثل، من أجل إيقاف مرور الزمان الذي يعني الاقتراب من الموت والنهاية. ومن ثمَّ أيضًا، يمكن القول إن الذكريات هي التجسيد الحي الملموس للروح الحرة الطليقة التي تجوب عبر الزمان بلا قيدٍ أو عائقٍ.

ولكن لا بد من ملاحظة أن عملية التذكُّر وإنْ كانت تمثِّل «استرجاعًا إراديًّا شرطه الجوهري الزمان»[٩] فهي لا تعني أن الإنسان يقوم باسترجاع الموضوعات، أو الأحداث، كما أدركها وتأثَّر بها، وإلا كانت عملية التذكُّر عملية سلبية وآلية. إن عملية التذكُّر — في حقيقة الأمر — عملية فعَّالة تتدخل فيها ملكة الخيال بالحذف والتعديل وإعادة البناء. ويعني الخيال في الاستعمال النقدي المعاصر:

> «القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس. ولا تنحصر فاعلية هذه القدرة في مجرد الاستعادة الآلية لمدركات حسية ترتبط بزمان أو مكان بعينه، بل تمتد فاعليتها إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك؛ فتُعيد تشكيل المُدركات، وتبني منها عالمًا متميزًا في جدَّته وتركيبه، وتجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة، تُذيب التنافر والتباعد، وتخلق الانسجام والوحدة. ومن هذه الزاوية يظهر جانب القيمة الذي يصاحب كلمة الخيال في المصطلح النقدي المعاصر، والذي يتجلَّى في القدرة على إيجاد التناغم والتوافق بين العناصر المتباعدة والمتنافرة داخل التجربة. وكأن الخيال — لو استعرنا مصطلحات ريتشاردز السيكولوجية — «لا يظهر في شيء في جميع الفنون بقدر ما يظهر في إحالة فوضى الدوافع المنفصلة إلى استجابة موحدة».»[١٠]

وانطلاقًا من هذا التعريف، يمكن القول إن قدرة المبدع الخيالية هي التي تمكِّنه من التوفيق بين العناصر، وهي التي تجعله يكتشف بينها علاقات جديدة. وفي حالة نص إدوار الخراط **صخور السماء**، يمكن القول إن المادة التي يخلق منها المؤلف عمله هي

---

[٩] عاطف جودة نصر، **الخيال: مفهوماته ووظائفه** (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات نقدية، ١٩٨٤م)، ص٤٥.

[١٠] جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب** (بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٢م)، ص١٣.

الذكريات، كما يمكن القول إن هذه الذكريات هي نفسها «الواقع» الذي تتبدى بإزائه قدرة المؤلف الخيالية، فالذكريات بهذا المعنى هي المعطيات التي يتجاوز العمل الأدبي حَرْفيتها، فيعيد تشكيلها، سعيًا وراء تقديم رؤية جديدة متميزة. وبهذا المعنى، تُعد ملكة الخيال نشاطًا خلَّاقًا:

> «لا يستهدف أن يكون ما يشكِّله من صور نَسْخًا أو استعادة حَرْفية لعالم [الذكريات] ومعطياته، أو انعكاسًا حرفيًّا لأنساق متعارف عليها، أو نوعًا من أنواع الفرار، أو التطهير الساذج للانفعالات، بقدر ما يستهدف أن يدفع المتلقي إلى إعادة التأمُّل في واقعه، من خلال رؤية [أدبية]، لا تستمد قيمتها من مجرد الجدة أو الطرافة، وإنما من قدرتها على إثراء الحساسية وتعميق الوعي. ومن خصائص الخيال [الأدبي] الأصيل أنه يحطم سور مدركاتنا العُرْفية، ويجعلنا نجفل لائذين بحالة من الوعي بالواقع، تجعلنا نشعر كما لو كان كل شيء يبدأ من جديدٍ، وكما لو كان كل شيء يكتسب معنى فريدًا في جدَّته وأصالته.»[١١]

ولعل أصدق دليل على أن إدوار الخراط يتصرف في الذكريات — التي هي قوام نصه الأدبي وأساسه المكين — بواسطة ملكة الخيال، أن بلدة «أباهور» التي تقع قريبًا من «أخميم» في صعيد مصر، هي في حقيقة الأمر مجرد إنشاء خيالي، خلقه المؤلف خلقًا اعتمد فيه الخيال؛ فبلدة «أباهور» لا وجود لها على الإطلاق. وفي هذا السياق، يقول فتح الله خليف: «اعتقدت طول الرواية أن أباهور مدينة قائمة فعلًا في البر الغربي، تذهب إليها من أخميم بالمعدية، إلى أن فاجأتني بالتليفون أنها من خلقك. لا بد هنا أن أشهد لك بالمقدرة على خلق واقعٍ يفوق في واقعيته الواقع الفعلي.»[١٢] واللافت للنظر في هذا التعليق الإشادة «بالمقدرة على خلق واقع يفوق في واقعيته الواقع الفعلي»، حيث من الممكن الذهاب إلى أنَّ الكثير من أحداث الرواية وشخصياتها هي من نتاج الخيال الخالص، وإنْ جاءت هذه الأحداث وتلك الشخصيات على هيئة ذكريات.

---

[١١] المرجع السابق، ص١٤.

[١٢] فتح الله خليف، رسالة مكتوبة أرسلها الأستاذ الدكتور فتح الله خليف إلى إدوار الخراط تحت عنوان: «عن صخور السماء»، وقد وفَّرها لي — في منتصف عام ٢٠٠٥م — إدوار الخراط ضمن أوراق وقراءات لروايته.

ولعل أبلغ دليل على قوة ملكة الخيال وتصرُّفها في الذكريات أن إعمال ملكة الخيال يصل إلى حدِّ التصرف في الخطابات والرسائل المتبادلة بين الراوي ووالده. فعلى سبيل المثال، لاحظتُ قِصرَ المسافة الزمنية بين خطابات الابن وردِّ والده عليه، ويصل هذا القصر إلى درجة أن الابن أرسل خطابًا من أخميم في جنوب الصعيد إلى والده المقيم في الإسكندرية بتاريخ ٢٥ يونيو ١٩٤١م، وقد وصل هذا الخطاب إلى الإسكندرية في مدة أربع وعشرين ساعة فقط؛ ويتضح ذلك من ردِّ الوالد على خطاب ابنه بتاريخ ٢٧ يونية ١٩٤١م، الذي يَرِد في **صخور السماء** على النحو الآتي:

الإسكندرية في ٢٧ يونية ١٩٤١م
ولدنا العزيز
«أهديك مع أشقاك الأعزا والسيدة والدتكم المحبوبة مزيد سلامي وكثير أشواقي أراني الله وجهكم جميعًا بغاية الصحة والسرور. **أمس وصلني جوابك** ومنه تطمنت على غالي صحتكم.» (ص٤٢)

وهذه السرعة الزمنية ليست معقولة، ولا تتماشى مع طبيعة المرحلة الزمنية التي تدور فيها أحداث الرواية، فضلًا عن أن هذه المرحلة الزمنية كانت قد بدأت فيها الحرب العالمية الثانية، ومن المعروف أن حركة البريد في وقت الحروب تتعثَّر نسبيًّا قياسًا إلى الأوقات العادية.

ويدل هذان الشاهدان — بلدة أباهور المختلَقة اختلاقًا وتواريخ الخطابات والردود عليها — على أن ملكة الخيال تتصرف في النص — مع أنه نص الذكريات بحق — تصرفًا قويًّا يفوق الوصف، إلى الدرجة التي يتأكد معها أن النص ما هو إلا إنشاء خيالي.

ومِن ثَمَّ، يمكن القول إن الأدب موازاة رمزية للواقع، وتتحقق هذه الموازاة عبر التشكيل الذي يهدف، في النهاية، إلى بناء الأدب بناءً رمزيًّا.[١٣] فالأدب — بهذا المعنى — يخلق واقعًا رمزيًّا بواسطة الخيال والذكريات، وهو ما يصدق حرفيًّا على حالة رواية **صخور السماء**.

[١٣] انظر: عبد المنعم تليمة، **مدخل إلى علم الجمال الأدبي** (القاهرة، دار الثقافة الجديدة، ١٩٧٨م)، ص٧١، وأيضًا ص١١٤.

ولو رجعنا، مرة أخرى، إلى الصورة الأدبية الافتتاحية، التي سبق تحليلها، فسنجد أننا بإزاء تشكيلٍ رمزي يُوحي بنوعٍ من الصراع بين الموت والحياة، بين الراوي الشيخ الذي أوشك على الموت والراوي الصبي الذي يفتتح سيل الذكريات المتدفق؛ إنه الصراع بين نهاية الزمان وبدايته، بين الحسِّ المأساوي الناتج عن الشعور بالوحدة والعزلة التي تفرضها حالة التأهب والاستعداد للموت من ناحية، والحيوية الناتجة عن المشاركة والشعور بالألفة داخل العائلة التي تفرضها حالة الطفولة والصبا. وكما رأينا، ينتهي هذا الصراع لصالح الطرف الثاني: الحياة، الصبي وسيل الذكريات المتدفق، بداية الزمان، الحيوية والمشاركة والألفة وسط الجو العائلي البهيج المليء بالدفء والحب.

ومِن ثَمَّ، يمكن القول إن تحليل الصورة الافتتاحية يوحي بأن النص سيمضي على طريق استعادة الوحدة المفقودة، بحيث نصل مع نهاية **صخور السماء** — تماشيًا مع تقاليد الأدب الرمزي — إلى صورة الكون، في وحدته الكلية، التي تمت استعادتها من خلال شبكات الرموز، التي يتم تشكيلها على طول النص. غير أن ما يُثير الدهشة أن هذه النهاية التي ينتهي إليها الصراع سرعان ما نكتشف أنها مجرد نهاية مؤقتة، أو أن أطراف الصراع الأولى هي التي فازت في آخر المطاف: الموت، الراوي الشيخ الموشك على الموت، الحسُّ المأساوي الناتج عن الشعور بالوحدة والعزلة.

يبدأ النص بعد الصورة الأدبية الافتتاحية، وقد كانت صورةً واعدةً، في استدعاء سيل متدفق من الذكريات: ذكريات الطفولة والصبا والمراهقة ثم الشباب، فيقدم واقعًا رمزيًّا للحياة في الصعيد؛ وعلى وجه الخصوص بلدتي أخميم (الحقيقية) وأباهور (الخيالية). وما بين الوجود الواقعي والوجود الخيالي يصبح القارئ غير متيقنٍ من حقيقة ما يحدث أو خياليته، وفي الوقت نفسه، يواجه القارئ سيلًا متدفقًا من اليقينيات والشكوك، من الأسئلة والإجابات الملتبسة، كما يواجه الدراما والفواجع والنهايات المأساوية، والإيمان الديني المتصلب والرجوع عنه.

وما يهمُّ أغراض التحليل — الآن — الذهاب مباشرة إلى تحليل الصورة الأدبية التي أرى أنها تمثِّل ختام النص، والتي تمثِّل، أيضًا، استكمالًا جوهريًّا للصورة الافتتاحية. وذلك بغرض الوقوف على طبيعة التشكيل الرمزي وحقيقة الدلالة الرمزية التي ينتجها هذا التشكيل، والتي تمارس نفوذها على سائر النص فيما بين مفتتحه وختامه. إذ أرى أن هذه الصورة الأدبية الكلية — بمفتتحها وختامها وما تنتجه من دلالاتٍ رمزية مزدوجة —

تمثِّل الصورة المركزية التي تؤثر في طرائق إنتاج الدلالات الرمزية، على طول النص، فيما بين المفتتح والختام.

(٣) الصورة الأدبية الختامية: التوتر الرمزي

بعد رحلة طويلة قطعها النص والراوي مع الذكريات، على مدى سبعة عشر فصلًا، تضمنت الكثير من الأحداث والشخصيات والعادات والتقاليد والمعتقدات الدينية بكل ما تُثيره من شكوك في نفس الراوي، فضلًا عن الأساطير التي تحكم الممارسات اليومية للناس في صعيد مصر القبطي؛ بعد هذه الرحلة الطويلة، يختم المؤلف النص بالفصل الثامن عشر وعنوانه «الجبل». فيتحدث الراوي بضمير المتكلم عن حصوله على شهادة الثانوية العامة، ثم محاولته البحث عن عمل في معسكرات الإنجليز بالإسماعيلية. وكعادته على طول النص، يُطعِّم هذا الفصل بالرسائل المتبادَلة بينه وبين والده وبعض الأقارب والمعارف، كما يُشير الراوي إلى إخفاقه في محاولة حصوله على العمل في الإسماعيلية، ويعقب ذلك انتقال مفاجئ، وحادٌّ، إلى الحديث عن والده، فيما يُشبه الرثاء المصحوب بنبرة مدحٍ وفخرٍ عالية:

> **«أبي**
>
> جبل أخميم الشرقي، وطيدًا راسخًا لم تنل منه العواصف.
>
> أراه في تلك الأيام، قويًّا، صامدًا، قد كسره من الداخل موت ابنه الأصغر ألبير الذي انصب فيه كل حب كهولته، ما زال يواصل جهاده من أجل لقمة عيشنا التي لم تكن جافة تمامًا لكنها لم تكن ناعمة تمامًا أيضًا، متشددًا، صبورًا وقد نحل جسمه القوي الصلب، ما زال أنيقًا في ملابسه الصعيدية التي لم يغيرها قط، الجلابية الصوف الناعم أو الحرير السكروته، ذات الشقين يضم أحدهما إلى الآخر بحزامٍ صغير وأزرار علوية تحت البالطو الذي اعتراه شيء من القدم تفوح منه رائحة رجولية فيها مزيج من الكدح والكولونيا والعرق ونفحة حريفة، طربوشه ما زال مكويًّا دائمًا، حادَّ الدوران جافًّا ونظيفًا إلى حد الوسوسة.» (ص٤٤٣)

ولعله من المهم، هنا، ملاحظة أن الراوي — في الفصل الأول — بعد أن انتهى من سرد المشهد الأول له مع مارينا — قد انتقل مباشرة إلى الحديث عن أبيه، وكأن الحديث

عن الأب لازمةٌ من اللوازم المصاحبة للصورة الأدبية الافتتاحية — في الفصل الأول — وللصورة الأدبية الختامية في الفصل الأخير. ثم ينتقل الراوي إلى سرد لحظات موت أبيه في الإسكندرية — بعد أن كانت العائلة قد انتقلت إليها — وتشييع الجنازة. كما يستطرد في السرد عن استكماله الدراسة الجامعية وكدحه وعمله اليومي من أجل تحصيل العلم ولقمة العيش في وقتٍ واحدٍ. واللافت للنظر، في هذا الفصل الأخير، أن الراوي يستعمل ضمير المتكلم، على عكس الفصل الأول الذي بدأ مباشرة بضمير الغائب.

لقد تأسست الرواية على الذكريات منذ مرحلة الطفولة حتى مرحلة الشباب، وتُمثِّل هذه المرحلةُ الزمنية الزمنَ الروائي الذي تنسال في أفقه الذكريات المستعادة. والنص نفسه، في فصله الأخير، يكاد يصرح بذلك:

> «تخرجت من الكلية وقد حصلت أخيرًا على شهادة التخرج، لا أدري ماذا أفعل بها، مكتئبًا، ليس في الحدث كله فرح ولا احتفال ولا حس بالتحقق أو الانتصار.» (ص٤٥٣)

ثم بعد هذه الفقرة مباشرة، تبدأ الصورة الأدبية الختامية، وتشغل هذه الصورة ست صفحات تقريبًا من الصفحة ٤٥٣ حتى الصفحة ٤٥٩ وهي الصفحة الأخيرة من النص، وسوف أقطِّعها لأغراض التحليل. وتأتي الفقرة الأولى منها على النحو الآتي:

> «في الليل بنات آوى بآذانها المنتصبة وأجسامها المرنة مرونة شريرة وأفواهها الطويلة المسحوبة المنتهية باللون الأسود اللامع المبلل، تحت سماء صافية ممتلئة بالنجوم وثقيلة كالرصاص، تجوس معي كأنها تتعقَّبني تصاحبني وتطاردني معًا، أتعثَّر بين أطلال وأحجار، ليس هناك غير ذلك، الدمار قد تمَّ والحصار قد استحكم، الناس لم يبرحوا بيوتهم الخانقة، متربصين أو صابرين، لم يتركوها منذ حقب ودهور طويلة.» (ص٤٥٣)

وكما هو واضح يتناسب ما توحي به هذه الفقرة مع حالة الاكتئاب التي أشار إليها الراوي عقب تخرُّجه في الجامعة. وتنطوي الفقرة على إشارات دالة: بنات آوى التي تجوس معه كأنها تتعقَّبه وتصاحبه، السماء الصافية ولكنها ثقيلة كالرصاص، التعثُّر بين أطلال وأحجار، الدمار والحصار المستحكم. ولعل اجتماع هذه الإشارات معًا يوحي

— بقوة — بأن بنات آوى ترمز إلى الذكريات، بدليل قوله: «أتعثَّر بين أطلال وأحجار». وليست الأطلال والأحجار سوى الذكريات التي تُطارده مثل بنات آوى، بل هي نفسها بنات آوى: ذكريات طليقة حرة غير مقيدة وشريرة تجوس خلال الأنقاض؛ أنقاض النفس والروح. وبذلك، تنطوي الفقرة على إيحاء قوي بأن الذكريات التي غرق فيها النص من أوله إلى آخره ليست هي الملاذ الآمن؛ إنها لم تصل به إلى استعادة الوحدة المفقودة التي كان يطلبها الراوي في الصورة الافتتاحية الواردة في أول النص. وتستمر الصورة الأدبية في الفقرة التالية على النحو الآتي:

> «ما زال يصعد الجبل الخاوي، بعد ليلة بنات آوى، صخوره الشمَّاء، ترتفع فجأةً هنا وهناك فتحجب عنه نور الشمس ويهبُّ به هواء بارد به رائحة تراب قديم. وتنفتح تحته فجأةً وديان سحيقة معتمة تكاد تزلُّ قدماه إليها، المغاير [كذا في الأصل] وشقوق الأرض الفاغرة، يُخيَّل إليه — فيما يعرف أنها خيالات ولكنها تراوده بغواية لا يستطيع صدَّها — أن ثمَّ غابات من الشجر النضر الوارف طري الورق منعش يستروح إليه الصدر المُعَنَّى، وأن هناك على البعد، صحيح، ولكن في متناول السعي الحثيث، آجامًا من النخل السامق ينوس سعفه السلس في نسمات أنيسة.» (ص٤٥٣)

تتجاذب الراوي هنا حالتان: الصعود إلى جبل خاوٍ، والسقوط إلى وديان سحيقة معتمة. لكن السقوط فيه غواية تدفعه دفعًا إلى هذا السقوط، وبخاصة أن صدره متعب مُعَنًّى ويشتاق إلى الراحة. ويزداد إلحاح الغواية ولا سيما أنه يرى على البعد — أيْ في أعماق هذا السقوط — فردوسًا من الشجر النضر الظليل الطري، ونخلًا سامقًا تتجاذب سعفَه نسماتُ الأنس. فما الذي يرمز إليه الجبل الخاوي؟ وما الذي يرمز إليه السقوط؟ ولا بد من الانتباه إلى أن الفقرة تشير إلى أنه يواصل الصعود إلى هذا الجبل الخاوي، ولم ينجذب إلى إغواء السقوط. ثم تتواصل الصورة على النحو الآتي:

> «يصرخ دون أن يسمع لنفسه — هو نفسه — صوتًا.
> صرختُ من جوف الهاوية فلم يسمع لي أحدٌ صوتًا، دعوت في ضيقتي فلم يستجِب لي أحدٌ، ها أنا ذا أتخبط قادمًا إلى الهيكل القدسي ولا أصل، بل أسقط في وحدة لا أعرف لها قرارًا.

أصوات الجبل الغامضة تصل إليه. حفيف الرياح بالحجر، ما يشبه أصداء زئير أو خوار أو صهيل تعود إليه بذكرى الشوارع والحواري والزرائب في أخميم وأباهور، تلك كانت أصواتًا أنيسة وحارة زهِمة وخصيبة، عضوية وجسدانية مليئة، أما هذه الأصداء فهي الجفاف والمَحْل والتهديد.
على ذروة صخر مقابل تفصل بينهما هُوَّة غائرة، رأى ذلك الذي ظلَّ يخايله منذ الفجر، يتجلَّى في هالة بَهِرَةٍ تعشي العين ثم يختفي، ويلوح من جديدٍ ولا يستطيع أبدًا أن يتحقق من أنه بالفعل يراه وأن ذلك الحضور يبدو ويروح.» (ص٤٥٣-٤٥٤)

ثمة صرخة آتية من الهاوية، فجأةً، فهل معنى ذلك أن الصعود إلى الجبل هو نفسه السقوط بين جنبات الهاوية؟ يظهر من التشكيل الرمزي — في الشاهد — أن الصعود هو نفسه السقوط؛ وبخاصة لو وضعنا في الحسبان أن الراوي لا يزال يصعد الجبل الخاوي، وهو الصعود الذي يعني «تسلق ارتفاعات صعبة لا تذلل ولا تؤدي إلى مكان»، وترمز هذه الحالة، فيما يقول شيتواند، إلى أن الحالم — والراوي هو الحالم الأبدي — «يبدد طاقته في الوصول إلى أهداف لا يمكن الوصول إليها.»[١٤] أما النزول، أو السقوط، إلى الوديان وسط جبال عالية فيرمز إلى الراحة والأمان الذي سرعان ما يتحوَّل إلى عزلة وسجن؛[١٥] الأمر الذي يمكن معه القول — في النهاية — إن هذه الصورة الرمزية توحي بأن الراوي قد بدَّد طاقته ولم يصل إلى استعادة الوحدة المفقودة التي أرادها من خلال الذكريات، فأصبحت الذكريات سجنه الذي عزل نفسَه فيه: الهاوية التي صعد إليها.

إن أصوات الجبل الغامضة تُرجِّع أصداء الذكريات، أصوات الجبل هي نفسها أصوات بنات آوى، وهي نفسها الذكريات وصدى الذكريات، التي لعبت فيها الخيالات دورًا كبيرًا. لقد سقط الراوي والنص معًا في هاوية الذكريات. وما الذي فعلته الذكريات؟ إنها لم تأتِ له بالوحدة الكلية التي كان ينشد استعادتها — الوحدة الكلية التي كان يطمح إليها — بل سقطت به في وحدة وعزلة، وانفصال لا قرار له.

[١٤] توم شيتواند، **معجم تفسير الأحلام في ضوء علم النفس الحديث** (سبق ذكره)، ص٣٤.
[١٥] انظر: المرجع السابق، ص٣٥.

يفرق الشاهد بين الصوت والصدى تفريقًا واضحًا، حيث يقول: «تلك كانت أصواتًا أنيسة وحارة زهِمة وخصيبة، عضوية وجسدانية مليئة، أما هذه الأصداء فهي الجفاف والمَحْل والتهديد.» ويبدو أن هذا التفريق يسري، أيضًا، على النص؛ فالنص — نص **صخور السماء** من أوله إلى آخره — هو الصدى: هو رجْع الصوت وليس الصوت نفسه. فالصوت نفسه اختفى، أضاعه الزمان ومرور الوقت، وما تبقى منه هو صداه: مجرد ترجيع باهت وخافت. أصوات الجبل الغامضة — شأنها شأن بنات آوى — هي أحداث الماضي الحي الذي عاشه الراوي، أما النص وكتابة الذكريات فهما الصدى والرجْع الباهت؛ إنهما ميتان وجافان يهددان بمجيء الموت: موت الراوي نفسه.

ولعل هذه النتيجة تردنا — مرة أخرى — إلى المناقشة القوية التي أثارها الراوي، في نهاية الفصل الأول، عن الفرق بين اللغة والتجربة الحية، وانتصر فيها للتجربة الحية على اللغة وعلى كتابة التجربة.

في الصورة الافتتاحية الأولى: «كان كل شيء صامتًا رماديًّا أغبر في هذا الفجر الساخن الذي يُخايل بأنه فجر صعب المجيء. صمت بدء الخليقة قبل أن تنطلق الطيور من وكناتها» (ص٧)، أما في الصورة الختامية فقد: «رأى ذلك الذي ظلَّ يخايله منذ الفجر، يتجلَّى في هالة بَهِرَة تعشي العين ثم يختفي، ويلوح من جديدٍ ولا يستطيع أبدًا أن يتحقق من أنه بالفعل يراه وأن ذلك الحضور يبدو ويروح» (ص٤٥٤). وفي الصورة الافتتاحية الأولى كان هذا الشيء هو «الجسم الأنثوي الصغير عاريًا»، ثم سرعان ما عرفنا أنه الطفلة مارينا التي كان حضورها إلى جانبه — عند الزير — واضحًا صريحًا، أما هنا فهذا الشيء ليس واضحًا صريحًا:

> «في سطوع الشمس رأى أن هذا الحضور ليس إنسانيًّا وإنْ كان أنثويًّا، في هذا المثول كان شعرها المنسدل يكسو عري جسدها المتطاير فوق صخور السماء، رأى أن هذا الجسد ممزقٌ، أشلاءً غير متصلة لكنها متقاربة متماسكة لا تفصل بينها إلا خطوط مضيئة مشعة ورأى أن لهذا الجسد جمالًا خارقًا أوشك أن يدفعه للبكاء، وعندما اختفى الطيف — أو هو تقلب في نور الصبح الباهر — خُيِّل إليه أنه يرى ذلك القميص الحريري الفضي الذي طالما تمرغ في طياته طلبًا للحنان الذي لم يأتِ إلا بعد أن تعبت قدماه من الصعود على قُنن الجبل وشعابه، ومشارَفَة السقوط في هُويِّه ووهاده السحيقة، حتى سمع منها كلمة «يا حبيبي» قالتها بلغته هو، بنبرة يعرفها هو في صميمه، هزَّت

> روحه التي كانت قد أوشكت أن تجف، وما إن قاوم نزوعه القديم إلى الدموع حتى خُيِّل إليه أنه يراها تسقط من إحدى صخور الجبل تنهمر حولها دفقات من الحنطة والذرة وحبوب الحقل ورأى خيوط الألم الزرقاء الداكنة تخطط جسدها المشوق المتنزي بالتمرد حتى في سقوطه، بينما أزهار عباد الشمس الصفراء تزدهر بسرعة، وتقوم، وتونع، وتتجه برءوسها المشعة للشمس، ثم تنحني، وتذوي.» (ص٤٥٤–٤٥٥)

إن جسد الأنثى — هذا الجسد ذا الجمال الخارق الذي تؤدي مشاهدته إلى البكاء من فرط المتعة بحضوره — يمثِّل رمزًا شديد الخصوبة في سياق النص بأكمله؛ ومن الملاحظ أن هذا الجسد ليس معينًا في سياق الشاهد الحالي، على عكس «الجسم الأنثوي الصغير العاري» في الصورة الافتتاحية، فليس هذا الجسد هو جسد مارينا محبوبة الطفولة، وليس جسد رامة ناجي محبوبة الكهولة، وإنما هو جسد الأنثى الكونية التي تصبح مارينا أسطفانوس ورامة ناجي مجرد تجلٍّ من تجلياته، وفي هذا السياق يقول الراوي:

> «وسوف يقول: مارينا أسطفانوس، في بكرة الصبا، رامة ناجي في ذروة العمر وفي تحدُّره، كأنني أهواها — وهي مستحيلة — في كل تجلياتها، طول العمر.» (ص٣٨)

ومن ثَمَّ، يمكن القول إن جسد الأنثى — على طول النص تقريبًا — يكتسب أبعادًا رمزية وليست واقعية؛ فهو رمز على السقوط لو وضعنا في الحُسبان تعاليم التراث المسيحي الأرثوذكسي؛ وهي تعاليم أخلاقية متشددة. ويؤكد هذه الرمزيةَ إيحاءاتُ التداعي والانهيار ومُشَارَفَة السقوط التي يصرِّح بها الشاهد المقتبس. إنه جسدٌ مدنس تصدر عنه الشرور والآلام الرهيبة، ويحيطه الموت والفناء. إنه ليس «أنس العالم» كما اعتقد الراوي في الفصل الأول، وإنما هو أنس ووحشة معًا.

وبناءً عليه، يمكن القول إن تقاليد الأدب الرمزي تجد نفسَها مضطرةً إلى «صياغة أعظم الرغبات الإنسانية، وهي الرغبة في وحدة الوجود، بعباراتٍ مستمدة من التجربة الأقسى التي تتفرع منها كل التجارب: من الموت.»[١٦] ويبدو أن هذا الازدواج الغريب هو

---

[١٦] بول دي مان، «وجه الرمزية المزدوج»، ضمن كتاب **مداخل إلى التفكيك: البلاغة المعاصرة**، تحرير وترجمة حسام نايل (سبق ذكره)، ص١٤٩.

الذي يتحكم في إنتاج الدلالة الرمزية، سواء في الصورة الافتتاحية أو في الصورة الختامية. ويبدو، أيضًا، أنه يتحكم في كل التشكيلات الرمزية ما بين مفتتح النص وختامه.

وتتواصل الصورة الأدبية الختامية عبر ضفيرةٍ من الرموز التي تجمع بين رموز مصرية قديمة مثل التيجان، والسمكتين المتقابلتين بالفم كأنهما تتلاثمان؛ ثم رموز أخرى مثل عظام وجماجم الموتى، ووحيد القرن، والتنين، والصنم أو الوثن. وما يهمني — في سياق التحليل الحالي — الالتفات إلى الفقرة التي تتضمن عظام الموتى وجماجمهم، وهي تأتي على هذا النحو:

> «وما إن سار صاعدًا بصعوبة في الجبل على المدقِّ الضيق حتى وطأت قدماه بالرغم عنه عظامًا نظيفة داكنة الصفرة وكاد يتعثَّر بها، وتدحرجت جمجمة فاغرة العينين مقفلة الفكين عن أسنان قوية تبدو بينها فجوات صغيرة جدًّا. تخبطت الجمجمة، كأنها تصرخ، بالصخور والحصى والحجارة حتى سقطت في الهُوَّة بارتطاماتٍ متعاقبة جافة، وإذ وقف مسحورًا رأى أنها لم تتهشَّم ولم تتكسر حتى استقرت في أحد شقوق الأرض، محجراها الخاويان يحدقان إلى أعلى.» (ص٤٥٥)

وتتجاوب إيحاءات هذه الفقرة مع إيحاءات الفقرة السابقة، وذلك على النحو الذي يؤكد انقسام الدلالة الرمزية وازدواجها؛ فرغم أن الهدف المنشود — ضمن تقاليد الإبداع الرمزي — هو الوصول إلى **وحدة الوجود** فإن التشكيلات الرمزية — التي يُحققها النص — تفضي به إلى غير هذا الهدف: إنها تفضي به إلى **الموت**. ومرة أخرى، تتكرر دلالة الصعود بوصفها سقوطًا؛ فالصعود إلى قمة الجبل قرين بالموت الذي هو سقوط إلى باطن الأرض. وليس من الغريب — في هذه الحالة — أن محجري الجمجمة الفارغين يحدقان إلى أعلى، فالسقوط هو أيضًا محاولة من أجل الصعود.

غير أن ثمة فقرة — في الصورة الأدبية الختامية — تنطوي على بشارة، وهي الفقرة التي تتضمن رمز «وحيد القرن»، وتأتي هذه الفقرة مباشرة بعد فقرة يتواصل فيها الإلحاح على صورة الموتى:

> «الفتحات الغائرة تحت الرموز قد خلت من ساكنيها وانهال عليها تراب القرون وحجارتها المنقضَّة القاضية على البداية والنهاية مُفرغة العيون من مآقيها مجففة العظام نازعة اللحم المتآكل المهترئ الذي نهشه الدود ثم مسحت

الصقور والعقبان على الحيوات اللزجة الزاحفة المتورمة بحمرةٍ شاحبة بذيئة ولم يبقَ الآن إلا الصخور الصلدة غير الناطقة بمعنى ولا بشيء.

وعلى ذؤابة الصخرة المقابلة رأى أمامه، رأي العين، وحيد القرن.

دمث النظرة، وديعًا، أبيض ضاربًا إلى لون عاجي فاتح، قرنه الوحيد المخروطي منبثق من وسط جبهته المرقطة بغدائر عُرْفه السوداء.

في رؤياه أن وحيد القرن نزل من الصخرة إلى فسحة من الجبل ترقد فيها امرأة بكر طاهرة بنت بنوت، أحنى الحيوان الجسيم هائل الجرْم رأسه أمام المرأة النائمة بسلامٍ، وضع رأسه، وقرنه الوحيد على حِجْرها، برفقٍ، بين فخذيها المضمومتين، وعلى الفور هبطت شبكة ضخمة مفتولة الحبال وأحاطت بالجواد الكركدن وحيد القرن الذي ارتفع له خوار صهيل خشن ثاقب رددت الجبال أصداء وحشته النهائية.» (ص٤٥٦)

«رأى أمامه، رأي العين، وحيد القرن»: يقول شيتوايند إن وحيد القرن هو «حيوان خرافي له جسم فرسٍ وذيل أسد، وقرن في وسط الجبهة. منبع الفضيلة التي تشتمل على فكرة النقاء. إنه رمز بشارة المسيح والروح المقدسة وارتباطها بالعذراء وبالتالي قد يُشير الحلم إلى اتحاد الأضداد، فقرنان يرمزان إلى صراع، وهكذا فإن قرنًا واحدًا يمكن تفسيره كنتاجٍ لذلك الصراع، فوحيد القرن رمزٌ لحل ذلك النزاع، وتدفق الحيوية المتجددة بعد انتهاء التوتر والصراع.»[١٧]

ومن ثَمَّ، يرمز وحيد القرن إلى انتصار الروح، ويؤكد هذا الرمزَ المرأةُ البكر الطاهرة، بنت بنوت، التي يضع وحيد القرن رأسه على حجرها، لكن سرعان ما يتم اصطياد وحيد القرن، الراقد على حجر المرأة بسلامٍ، فتحوطه الشبكة من جديدٍ، وهي شبكة تكتسب دلالتها على نوازع الشر من السياق الرمزي العام الذي تميل إليه الفقرة. ويبدو أن هذه النوازع المدمرة تأتي من داخل الإنسان أو من داخل الراوي، ويتأكد هذا المعنى — بوجهٍ عام — إذا تتبَّعنا تشكيل بقية الصورة الأدبية التي تتواصل على النحو الآتي:

«أوثان الجبل الشرقي في أخميم ترتجف، ويذوب قلبها في داخلها. الصنم الذي يقف الآن أمامه، شائه المعالم، صَلِفًا، شاهقًا، وجهه الحجري ممسوحٌ ومنقور،

[١٧] توم شيتوايند، **معجم تفسير الأحلام في ضوء علم النفس الحديث** (سبق ذكره)، ص١٢٣.

طلسم لا يقدر أحد أن يعبر منه ولا أن ينفذ من جانبه، سدٌّ غير مرئي ما أقواه! ما أصلب قوامه! متلفع بالسماء لباسًا، لا مهرب منه ولا مهرب إليه.

يده اليمنى الممدودة إلى الأمام مكسورة، لكن ذراعه طويلة جسيمة تومض فيها شرايين دقيقة كثيرة حمراء كالعقيق وصفراء كالزمرد، تهبُّ الرياح حوله بصفيرٍ مدوٍّ لا ينقطع يصمُّ الآذان، اهتزَّت أساسات الصخور من ويْل الصوت، واحترقت شفة صاحب الرؤيا إذ مسَّها اللهب المتطاير شرره من عيني الوثن الصاعد إلى عنان السماء. ما زال التنين القديم تتقد عيناه بالنار.» (ص٤٥٦-٤٥٧)

فما الأوثان والصنم الذي يقف أمامه، الآن، إلا نفسه، وقد تحوَّلت — مع نهاية الفقرة — إلى تنِّين قديم تتقد عيناه بالشرر؛ ويرمز التنين أو الوحش الرهيب — فيما يُشير شيتوايند — إلى شيء يتهدد الإنسان من داخله في الغالب، وليس من خارجه.[١٨] وبذلك نعود، مرة أخرى، إلى التكوين الأساسي في الإنسان؛ أعني الروح والجسد، وهو التكوين المتناقض الذي تتولَّد عنه مجموعة من المتناقضات، يأتي على رأسها: الخير والشر، الحب والكراهية، الجمال والقبح ... إلخ.

ويبدو أن هذا الصراع الداخلي في نفس الراوي قد انتهى إلى الخسران. وفي حقيقة الأمر، ينطوي المشهد الأخير من الصورة الأدبية الختامية — وهو أيضًا المشهد الأخير في النص — على تصريحات قويةٍ تفيد بأن الثمرة الأخيرة التي جناها الراوي هي الوحدة والعزلة والخواء:

«في ليلة الخميس — الجمعة ٢٨ مارس — كنتُ في محطة السكة الحديد في سوهاج، عبرت إليها النيل من أخميم، سرتُ في الشوارع الخاوية على ضوء المصابيح الكهربية فوق أعمدتها الطويلة، وكانت أعواد الحلفا والهيش في ساحة المحطة تبدو جيَّاشة حيَّة بما فيها من عنفٍ مكتوم، تنمو على حفافي قضبان السكة الحديد، وتحت سور المحطة الحجري، وتتسلق أعمدة الجسر الحديدي المرتفع الذي يمتد فوق المحطة من آخر رصيف إلى الشارع.

[١٨] انظر: المرجع السابق، ص١١٥.

كنت قد عبرت جسرًا خشبيًّا ضيقًا على الترعة الصغيرة، خشب الجسر مُغطًى ببساطٍ أحمر كثيف الوبرة، وجدت أنني أمتطي صهوة جواد فارهٍ أشمَّ أتلع العنق بكبرياء، يمشي الهوينى مختالًا على البساط الأحمر، وأنا على ظهره، ثابتًا بلا سرجٍ ولا لجامٍ. ثم وجدت أني أجري وحدي.

ساحة المحطة تبدو رملية، وخالية، البلد كلها قد نامت بعد أن غادر آخر قطار محطتها.

لماذا أجري الآن لألحق به، وأنا أعرف أنه قد مضى، مضى إلى غير رجعةٍ، حمل الناس ومقاطفهم ولففهم ونسوانهم وزلع المش والجبن القديم، تدفقوا على أبوابه وشبابيكه، صفَّر القطار ونفث دخانه الأبيض وصلصلت عجلاته، ومضى. المحطة خاوية وأنا ما زلت أجري لكي أصل قبل أن يقوم القطار.

لا أصل أبدًا؛ المحطة بعيدة وخاوية.» (ص٤٥٩)

لقد انتهى الراوي إلى الخسران، مضى القطار وتركه، معزولًا، وحيدًا، بلا رفاقٍ، غاب عنه «أنس العالم» وأنس الناس، بعد أن بذل كل طاقته في سبيل اللحاق بالقطار. ولعلَّ رمزية الحصان، أو الجواد، الذي يمتطيه الراوي توحي ببذله كل سبيلٍ ممكن، لكنه فشل في النهاية، ولم يصل. ولو وضعنا في الحسبان جملة إشارات شيتوايند إلى ما يرمز إليه الحصان، وهي الإشارات التي تتضمن أن الحصان يرمز إلى الطاقة، وإلى الشطط في العواطف والانفعالات، وإلى المرأة أيضًا [١٩] — لو وضعناها في الحسبان — فسنعرف أن الرحلة — رحلة الراوي مع الذكريات والمرأة — رحلة خاسرة؛ لأن النتيجة النهائية هي الجملة الأخيرة في النص: «المحطة بعيدة وخاوية».

والآن، أنتقل إلى تحليل مثال من الأمثلة الكاشفة عن عمليات التشكيل الرمزي وطبيعتها فيما بين مفتتح النص وختامه. ولعلَّ المثال المناسب — في هذا السياق — هو تحليل شخصية سالومة وحادث موتها والغموض الذي يحيط به؛ إذ أرى أن المؤلف قد حمَّل شخصية سالومة ثقلًا رمزيًّا عاليًا، مؤثرًا وموحيًا، فيما يتعلق بمسار النص والتقاليد الأدبية الرمزية التي ينضوي تحت لوائها.

[١٩] انظر: المرجع السابق، ص١١٨.

(٤) ازدواج الرمز: سالومة، الحب حتى الموت

يتطلب تحليل شخصية سالومة في النص، وما تنطوي عليه من رمزية، الوقوف على شخصية مرقص سلوانس — حبيب سالومة — في علاقتها بشخصية ميخائيل قلدس، راوي النص. يذكر الراوي أنه:

> «كان ينتظر في هذا الفجر المغبَّش، عودة مرقص سلوانس من أباهور، حتى يأوي إلى سريره الضيق في الغرفة البحرية.
> ...
> عرف مساء الأمس أن مرقص سوف يقضي الليل عند أخته ليديا، يحضر قداس العشيَّة في كنيسة أباهور، وينال البركة والقربان من يد زوج أخته، أبونا فيليبوس. لماذا يقضي مرقص ليله في أباهور؟ حقًّا؟
> كان يعرف بغموضٍ دون أن يقول له أحد شيئًا، أن سالومة أسطفانوس، زوجة ميساك صاحب الأجزاخانة، لها على مرقص أخيه شقيقه ومثيله، جاذبية لا يقدر أن يقاومها. وفي بيت سالومة هناك أختها مارينا التي تكبره بسنة واحدة.» (ص٣٨)

يتضح من هذا الشاهد الحس بوجود علاقة غامضة، بل مُريبة، بين مرقص سلوانس وسالومة زوجة ميساك، وهي علاقة يعرفها كل الناس تقريبًا، ولكن لا يقدر أحد أن يتكلم عنها. فمن هو مرقص سلوانس؟ يذكر الراوي صراحةً أن «عم مرقص هو كل شيء كنت أتمنى أن أكونه.» (ص٤٧) وتتصف شخصية مرقص بالصفات الآتية: القلق والبحث الدائم، ولكنه ليس القلق والبحث الدائم الذي نجده عند شخصية هاملت في مسرحية شكسبير المشهورة، بل هو:

> «ذاهب إلى الأمام، يُدير شئون زراعته بنفسه، ينزل الغيط كل يوم، يعرف فلاحيه واحدًا واحدًا، ونسوانهم وعيالهم بالاسم، يقولون عنه أزرق الناب، واعر، عَضْمة زَرْجَا، عيناه الضاربتان إلى خضرة عميقة نافذة ... حساباته في رأسه محكمة ومحكومة، لا تخرُّ الماء، وهو مع ذلك يقرأ الأهرام بعناية، كل يوم بعد الظهر، بل عرف كتب محمد حسين هيكل والعقاد بعد أن كان قرأ مصطفى لطفي المنفلوطي وجبران خليل جبران ... زياراته للقاهرة ... فيها

فسحة لشراء الكتب ... أما امرأته فوتْنه، الأمينة المبتسمة الصموت فهي راضيةٌ به، مرضيَّة، دءوب في شغل بيتها وتربية أولادها الخمسة ... لا شك أنه كفءٌ قويٌّ وله فنون في السرير ... لكنه أيضًا حبِّيب دون جوان كما يُقال، ما من امرأة حطَّ عليها عينه أفلتت من شباكه، مرح قوَّال إذا كان على راحته، كما هو في الشغل صارمٌ فعَّال، نسوان فلاحيه بِلِدْن أحيانًا أولادًا خُضر العيون ... أما الغرام الذي يُسديه إلى سالومة، زوجة ابن عمه ميساك، فلا يجرؤ أحد في المديرية كلها أن يفتح فمه بكلمة عنه، لا يملك أحد أن يدوس له على طرف، لا في حسابات الشغل ولا في حسابات القلب.» (ص٤٨–٤٩)

وتتضح من هذا الشاهد أبعاد شخصية مرقص سلوانس الذي يتمنى الراوي ميخائيل قلدس أن يكون مثله في كل شيء، وفي هذا السياق يقول الراوي:

«قال: هو «أنا» الآخر، كأنني فيه أتقمص ذاتًا مفقودة أو مكنونة كأنه الظهور الأخير في تجلٍّ مغاير تمامًا ومثيل معًا، لمرقص البشير كاروز الديار المصرية، حامل جرَّة الماء، الذي استكان له أسد الفراعين القدامى.» (ص٤٩)

ولا يكتفي الراوي بجعل مرقص سلوانس تجليًا مغايرًا مثيلًا لشخصية مرقص البشير الذي أدخل المسيحيةَ إلى مصر، بل يكاد الراوي — في الوقت نفسه — يضفي عليه أبعادًا تقرِّبه من شخصية المسيح، فمرقص سلوانس يقود أحداث التمرد في أباهور ضد جنود محمد بيه نبيه من أجل الحرية والعدالة والخلاص؛ يركع في بيته العامر ويغسل أقدام أتباعه — في التمرد — بالماء، وفي بيته أيضًا رأى الأتباعُ، ومنهم ميخائيل قلدس الراوي، «الوجهَ الساطع الذي لا يطيق أحد مرآه بعد ... وعلى مائدته ... أكلوا الخبز الشمسي فإذا هو الجسد الحي الذي لا يناله بِلى ولا دثور، وشربوا النبيذ المعتق في دنان البيت فإذا هو دماء عذبة نقية لا تغيض.» (ص٤٩–٥٠)

وبناءً عليه، تجمع شخصية مرقص سلوانس أبعادًا متناقضة؛ فهو محبٌّ للدنيا والنساء، وله علاقة واضحة بامرأة متزوجة هي سالومة زوجة ميساك، وفي الوقت نفسه وجهه ساطع وكأنه السيد المسيح، أو كأنه أحد تجليات مرقص البشير كاروز الديار المصرية، مع أن مرقص سلوانس يُخالف صراحة تعاليم المسيح القائلة: «إن كل مَن ينظر إلى امرأة ليشتهيها فقد زنى بها في قلبه. فإن كانت عينك اليمنى تُعْثِرُكَ فاقلعها وألقها

عنك. لأنه خير لك أن يهلك أحد أعضائك ولا يُلقى جسدك كله في جهنم.»[٢٠] ويعكس هذا التناقض — بعلاقة المشابهة — التناقض الآخر الكامن في شخصية الراوي ميخائيل قلدس، الذي يمكن تلخيصه في الصراع بين الغنوصية والأغنوصية.

ومن اللافت للنظر أن المؤلف يضع شخصية مرقص سلوانس على أول قائمة الشخصيات الرئيسية، في فهرس الشخصيات الذي ألحقه المؤلف بنهاية الرواية، ويصفه بأنه «البطل في عنفوانه» وحبيب سالومة، في الوقت الذي يضع فيه المؤلفُ الراويَ في المرتبة الخامسة من الترتيب ويصفه بأنه «الحالم الأبدي» والطالب الثوري (انظر: ص٤٦١)؛ وبذلك يمكن أن نفهم أن شخصية «الحالم الأبدي» تجد تحقُّقها في شخصية «البطل في عنفوانه».

حين سمع مرقص سلوانس — الذي «لم يكن يترك يومًا — تقريبًا — دون أن يُلِمَّ بسالومة امرأة ابن عمه ميساك» (ص٨١) — خبر موت سالومة معشوقته، انطبع موتها على جسده وروحه معًا، يقول الرواي الحالم الأبدي:

«عندما سمع الخبر رأيتُ وجهه يمتقع، وكأنما فَقدَ نصف وزنه، كأنما غارت عيناه إلى داخل محجريهما، وانخسف خدَّاه وبرز عظم الوجه كأنما تعرَّى من اللحم.» (ص٨٢) فنحن مع هذا الشاهد أمام تجسيدٍ حي للموت، وهو تجسيد يوحي بالعنف والقسوة اللذين يصاحبان موت سالومة.

رأس يوحنا المعمدان، رأس سالومة

قبل تحليل شخصية سالومة بوصفها رمزًا كونيًّا — كما يقدمها النص — لا بد من إيضاح أبعاد العلاقة بين «سالومي» القديمة و«سالومة» الجديدة، وبخاصة أن النص يُشير إلى القصة القديمة إشارة صريحة. ففي الوقت الذي كان فيه الراوي ينتظر عودة مرقص سلوانس من أباهور، وقبل اللحظة النصية التي بدأ فيها الراوي يسرد رؤيته هذه العودة، تَرِد هذه الفقرة:

> «كان ليل أخميم حارًّا، سماؤه نقيةٌ قاسية النقاء، تنتثر فيها نجوم مشعة قليلة، سماءٌ صارمة الزرقة متوهجة بالقمر الساطع المدوَّر محدد الدوران حادِّ

[٢٠] **الكتاب المقدس، العهد الجديد، إنجيل متَّى**، الإصحاح ٥، الآيتان٢٨-٢٩.

الحوافِّ، قطعة عملة فضية ضخمة تدور بسرعة وعليها رأس يوحنا المعمدان المجزوز، لا يكاد يُرى، سالومي ذات الغلالات السبْع هي التي طلبت رأسه المقطوع.» (ص٥٤)

سالومي التي كان يعشقها الملك هيرودس عشقًا محرَّمًا، كان يُندد به يوحنا المعمدان الذي هو النبي يحيى بن زكريا. وفي سهرة من سهرات اللهو التي تَعوَّد هيرودس أن يحييها في قصره، رقصت سالومي بين يدي الملك فاستخفَّه الطرب، ووعدها أن يعطيها سؤلها كائنًا ما كان، فطلبت منه رأس يوحنا على طبق، وأجابها الملك وهو كاره.[٢١]

كانت سالومي القديمة تمثِّل الشر المطلق، في مقابل الخير المطلق الذي كان يمثِّله يوحنا المعمدان؛ وبخاصة إذا عرفنا أن يوحنا المعمدان كان متشددًا في نزعته الخيرية المطلقة. ومن اللافت للنظر أن نص إدوار الخراط، وهو يتحدث عن موت سالومة الجديدة أو مصرعها، يذكر هذه الإشارة المنذرة:

«وفي فجر اليوم الذي ذُبحت فيه ماجدولينا، وعلى هذا السطح الذي قيل إنها سقطت منه رأت سالومة رأسها في طبقٍ ملتهبٍ في عين الشمس، شعلة نار متقدة في مياه عينيها النقية.» (ص٨٦)

وتنطوي هذه الإشارة على انقلابٍ في الأدوار، فسالومة الجديدة تأخذ مكان يوحنا المعمدان، ومن ثَمَّ، يمكن لنا الذهاب إلى أن سالومة، زوجة ميساك، التي تعشق مرقص سلوانس — في نص إدوار الخراط — تمثِّل الخير المطلق الذي كان يمثِّله يوحنا المعمدان.

ومن ناحية أخرى، يمكن ملاحظة أن إدوار الخراط قد جعل رأس يوحنا المقطوع موضوعًا على سطح القمر الذي بدا كأنه قطعة عملة فضية كبيرة عليها رأس يوحنا، في حين جعل سالومة الجديدة ترى رأسها مقطوعًا في طبقٍ ملتهبٍ في عين الشمس، وذلك قبل موتها مباشرة. ومن خلال هاتين الاستعارتين يمكن استخلاص العلاقات الآتية: القمر في مقابل الشمس، يوحنا المعمدان في مقابل سالومة أسطفانوس.

من المعروف أن القمر يستمد ضوءه من الشمس؛ فضوء الشمس هو الأصل في وجود ضوء القمر، إذ بدون ضوء الشمس لن يوجد ضوء القمر. وبناءً عليه، توحي هذه

[٢١] انظر: عباس محمود العقاد، **عبقرية المسيح** (القاهرة، كتاب اليوم سلسلة الروائع، العدد ٤٧٧، ٢٠٠٦م)، ص١٢٣-١٢٤.

العلاقة بأن سالومة الجديدة هي الأصل في وجود يوحنا المعمدان. وبطبيعة الحال، ليس المقصود — هنا — الوجود التاريخي، وإنما المقصود أن سالومة أسطفانوس تمثِّل **رمزًا كونيًّا** يُتيح إمكان أي شيء آخر، سواء كان قديمًا أم حديثًا. إنها — وفقًا لهذا الشاهد — رمز النور الأعظم الذي يمد الكون كله بأسباب الحياة. ومِن ثَمَّ، فهي رمز للخير الكوني المطلق، والمقصود به الخير الطبيعي الذي يتجاوز الخيريَّة النابعة عن المواضعات والأعراف الأخلاقية التي يتفق عليها البشر.

سالومة الجديدة: الرمز الكوني

يمكن القول إن الفصل الذي يحمل عنوان **سالومة**، وفيه نتعرَّف إلى تفاصيل مصرع سالومة، يُمثِّل صورة أدبية بكل ما تشتمل عليه الصورة الأدبية من عناصر: الخيال والمجازات الجزئية والرمز الكلي. ومِن ثَمَّ، يمكن القول — أيضًا — إن هذه الصورة الأدبية تنطوي على مغزى رمزي كوني، ومن أجل إيضاح ذلك ينبغي تحليل العناصر التي تتكوَّن منها هذه الصورة الأدبية والتي تجعل منها صورة رمزية أساسية في النص.

من الملاحظ، في البداية، أن الراوي يضفي على سرده تفاصيل مصرع سالومة جوًّا من الغموض المثير، حيث يبدأ الفصل بهذه العبارة «سقطت سالومة من سطح البيت» (ص٨١)؛ فالعبارة تقريريةٌ مباشرة، لكنها سرعان ما تتنامى وتتشعب وتتسع في اتجاهات كثيرة. ويساعد على هذا التنامي، والتشعب، والاتساع، استعمالات مجازية جزئية، تُكوِّن في النهاية شبكةً رمزيةً، تجعل من مصرع سالومة — مع نهاية الفصل — رمزًا كونيًّا لا يمكن تجاهله.

وتبدأ الحكاية حين ذهب الراوي ميخائيل قلدس إلى بيت ابن عمه مرقص سلوانس في وقت الظهر تقريبًا، والجو تكتنفه حرارة شديدة. وكان الغرض الحقيقي من ذهابه أن يتلقف من ابن عمه أخبار حبيبته، مارينا، أخت سالومة. وبعد أن يسرد الراوي أثر خبر الموت في ابن عمه مرقص، ينتقل — مباشرة — إلى رواية تفاصيل حادثة الموت على لسان مارينا، كما حكتها له.

تحكي مارينا «أنها كانت على سطح البيت، ساعة غسيل الغلة، وكانت الشمس حامية حتى في أول الضحى، حتى قبل أن تحترق السماء بنار الظهر» (ص٨٢). وتبدأ مارينا في

وصف عملية غسيل الغلة، إذ يملأ الفلاحون الزير الضخم والقصاع الغويطة والجرادل والصفائح النظيفة من ماء النيل مباشرةً، ثم يسكبون هذا الماء بحرصٍ ودقةٍ وترتيب على الغلة «فتلتمع في الشمس بلونٍ ذهبي خمري فاتح لا مثيل لبهاء نضرته، كأنها فصوص صغيرة متألقة من معدن حي ثمين» (ص٨٣). وحتى هذه اللحظة، يتصف السرد بنوعٍ من التقريرية التلقائية، ثم يواصل الراوي حكاية ما قالته له مارينا، على النحو الآتي:

> «قالت لي مارينا إن الماء كان ينسكب من آخر السطح على سلالم البيت الحجرية القديمة، وقد اغبرَّ لونه قليلًا من التراب وينسال في سرسوبٍ صغيرٍ على السلالم، ينزل إلى الحوش حتى يصل، في بركة صغيرة، إلى قائمتي المرجيحة المنصوبة في دِرَا السلم، أمام الفجوة الكبيرة في الحائط الشرقي.
>
> قالت: رأيت فجأةً أن الماء قد تحوَّل إلى دم، والمسيح الحي، دم، قاني اللون، كثيف القوام، يسقط على السلالم وينزلق عليها ولا يترك عليها أدنى أثر. لم أصدق عينيَّ، خِفت أن أنطق بكلمة، كان الدم نذيرًا، وعرفت في قلبي بغموضٍ أن مصيبة ستحدث، ثم انزاحت الغاشية وعاد الماء متربًا مغبرَّ اللون كالعادة ينسرب على درجات السلم ويتجمَّع في بركته الصغيرة تحت سفحه، في آخر الحوش.
>
> سقطت مياه عدن العذبة على جسم الفادي دمًا يغسل الخطيئة الأصلية بالدم تحبلين يا امرأة ينهمر دم خصوبتك في مواقيته وبالدم تموتين.» (ص٨٣)

وكما نرى، يتكوَّن هذا الشاهد من ثلاث فقرات، تمثِّل ثلاث انتقالات على درجة كبيرة من الأهمية. في الفقرة الأولى، تصف مارينا حركة الماء المنسكب، من آخر السطح على السلالم، وقد تغيَّر لونه قليلًا، بتأثير التراب. وينسكب الماء على هيئة سرسوب صغير، ينزل إلى الحوش، حتى يصل إلى الأرجوحة، التي كان يتأرجح عليها، من قبل، ميخائيل ومارينا أيام الطفولة، ثم يتجمَّع في بركة صغيرة أمام **الفجوة الغامضة**، الكائنة في الحائط الشرقي، التي يمكن عدُّها رمزًا على انفتاحٍ سحري رحمي يشقُّ صمت الوجود، ويتجمَّع فيه المعنى كله من أوله إلى آخره، معنى تواصل الحياة واستمرارها، عبر الحب. هذا الماء المنساب من أعلى إلى أسفل، حيث الفجوة الكبيرة الغامضة، يتحوَّل فجأة — في الفقرة الثانية — إلى دم، وهو دمٌ كثيف قاني اللون، يحمل نذيرًا، وليس بشارة؛ نذيرًا

بموت سالومة. ولكن تتبقَّى دلالة تحوُّل الماء إلى دم بغضِّ النظر عن كونه نذيرًا بمصيبة. ولا يتركنا النص على طريق التردد في التأويل؛ إذ سرعان ما تقدِّم لنا الفقرة الثالثة خيطًا هاديًا على طريق تأويل هذا التحوُّل، حيث يتحدث النص عن تحوُّل مياه عدن النقية الصافية إلى دم على جسم الفادي: المسيح. هذا الدم يقوم بوظيفة تطهيرية هي غسل الخطيئة الأصلية، حتى يصبح العالم بلا خطيئة.

ويبدو أنه من الصعوبة بمكان المطابقة بين سالومة والمسيح، ولكن يمكن القول إن المجاورة بينهما — بين حالة سالومة وحالة المسيح — توحي ببعض المعاني، منها — مثلًا — إضفاء صفة الكلية والعموم على شخصية سالومة التي تَحوَّل جسدها قربانًا يُطهر من الخطايا، ومنها — أيضًا — أن سالومة أصبحت رمزًا على التخلُّص من الشر: أصبحت رمزًا على التخلُّص من الشر الكوني. ومِن ثَمَّ، أرى أن تحول الماء إلى دم هو **رمز الفداء**. وينطوي الدم — من حيث هو رمز الفداء — على الإيحاء بـ «روح الوحدة» أو «حياة الروح وحياة الجسد؛ دم المسيح.»[٢٢] وإذا وضعنا في الحسبان أن الدم — فيما يقول شيتوايند — «مادة حيوية لذا فقد يُشير إلى المنيِّ»،[٢٣] فمن الممكن القول إن هذا الدم الذي ينسرب — عبر السلالم حتى يصل إلى الفجوة الغامضة — يوحي، أو يرمز إلى عملية جِماع كوني، وبخاصة أن الفجوة ترمز إلى الرحم فيما يقول شيتوايند.[٢٤] ولا تعارض بين الرمزين أو الإيحاءين؛ نظرًا إلى أن المسيح الفادي جاء لكي يفتدي البشر من عبء الخطيئة الأصلية، حتى يساعد على استمرار الحياة، من خلال الحب وتكاثر البشر على الأرض، دون الشعور بالخطيئة أو الذنب.

ويبدو أن الدلالة الرمزية التي ينطوي عليها الدم تتخلل تضاعيف الصورة الأدبية؛ ففي الليلة التي سبقت الصباح الذي ماتت فيه سالومة — أو قُتلت — ماتت المهرة الصغيرة، ماجدولينا، التي تحبها سالومة:

> «في عشية غسيل الغلة تعثَّر مرقص، وهو في طريقه إلى أباهور، بجثة المهرة الصغيرة التي تحبها سالومة.

---

[٢٢] توم شيتوايند، **معجم تفسير الأحلام في ضوء علم النفس الحديث** (سبق ذكره)، ص٨٩.

[٢٣] المرجع السابق نفسه.

[٢٤] انظر: المرجع السابق، ص٨١.

كانت مضروبة على يسار عنقها ضربة سكين عميقة وعريضة، بركة الدم تحيط برأسها الجميل مفتوح العين مطبق الفم، مطروحًا على الأرض أمام بيته.» (ص٨٤)

ويبدو أن المهرة تقوم بوظيفة استعارية، فهي بديل سالومة. وإذا كانت سالومة قد رأت رأسها مقطوعًا في طبقٍ ملتهبٍ في عين الشمس، فإن رأس المهرة المقتولة تسبح في بركة من الدماء. ولعل تصوير موت المهرة على أنه قتلٌ متعمدٌ، يحمل إشارة قوية إلى أن سالومة لم تسقط قضاءً وقدرًا من على السطح، وإنما حدث الموت بفعل فاعلٍ وتدبير سابق. وتعني الوظيفة الاستعارية أن المهرة هي سالومة، وسالومة هي المهرة؛ فما الذي ترمز إليه المهرة، ماجدولينا، إلى الدرجة التي تحل معها محل سالومة؟ يروي النص العلاقة بين المهرة وسالومة على النحو الآتي:

«كانت سالومة، عندما تأتي إلى بيت بنت عمِّها فوتنه، في درب الظنِّي، تجد في زيارتها وفي تحبُّبها الصادق الحقيقي لزوجة حبيبها، نوعًا من لذة الانتصار الخفي لا يشاركها فيه أحد، رقصة صعبة منفردة.» (ص٨٤)

تمثِّل لذة الانتصار الخفي رقصة صعبة منفردة، ولكن معالم هذه الرقصة ليست واضحةً. وفي حقيقة الأمر، تتضح هذه الرقصة الصعبة المنفردة التي تقوم بها سالومة من خلال رقصة أخرى هي رقصة المهرة ماجدولينا التي نتعرف عليها مع استكمال القراءة:

«وعندئذٍ كانت تطلب من روماني أن يُخرج لها مهرتها؛ المهرة التي تحبها وتسمِّيها باسمها الخاص عندها «ماجدولينا»، فيأتي بها إلى الحوش البحري الكبير، عندما تراها ماجدولينا تحمحم من الفرح فتعطيها قطعة من السكر تحملها معها من أباهور.

وكان روماني يأخذ المهرة لغاية رقعة الأرض المخضوضرة بالعشب الطري تحت مئذنة الجامع على رأس الشارع، وتطل عليها سالومة، من فُرجة الباب، كأنها معها في المرعى الممرع الخصيب.

منمنمة المهرة والمئذنة والأرض اليانعة، والعشق المغدور.» (ص٨٤–٨٥)

إن سالومة لا تخرج، بل تقف خلف الباب تطل من فرجته على المهرة ماجدولينا، وبذلك تحل المهرة ماجدولينا محل سالومة، فهي الوحيدة التي تُعبر عن رغبة سالومة، بل وتنفذها: الرغبة في المرح والانطلاق العاري والحرية: الرقصة الصعبة المنفردة، ولذلك، نجد النص يراوح بين اسم سالومة واسم المهرة، على النحو الآتي:

«سالومة عارية في قبضة الحب والشهوة، عريها اللدن المنطلق في جموح الجري على أرض محرمة تحدٍّ لمقتلها الوشيك الذي كانت تعرف، في صميمها، أنْ لا بد مدركها، عريها دحض لانقطاع الجسد وانصهار بظَهْر مرن قوي العضل بلا سرج ولا لجام، انكشافها للضوء سفور للحياة من أقنعة الزمت الثقيل واطراح للحُجُب التي تحجز دماء دفاقةً بالعرامة والحرارة المحرقة. بعريها تتوحد مع عري الكون كله في حبها حيث ران القمع القديم منذ عشرين قرنًا منذ سقط الآلهة القدامى، تضرب سطوة الكبت وتشتهي الحرية وتنالها ولعلها تشتهيها أكثر مما تشتهي الذكورة.

ماجدولينا المتمردة عارية الجموح قضمت الحبل الذي ربطها به روماني في الوتد القائم أمام اصطبل مرقص أفندي، وعلى عكس الجوادين الآخرين لم تكن ماجدولينا قد روضت تمامًا، لم تكن تتعرَّف على أحدٍ، أو تطمئن إلى أحدٍ، حتى لو كان مرقص أفندي نفسه، باستثناء واحد وحيد هو سالومة.

هل كانت سالومة هي التي أرخت من وثاقها، وأتاحت لها أن تقضم ذلك الجزء المتحلل الضعيف من الحبل الموثقة به؟ أم كانت أسنانها القوية ورأسها المحني حتى آخر عزمه هي التي فكَّت إسارها؟» (ص٨٥)

تقف سالومة — أو المهرة ماجدولينا — على الأرض المحرمة: الحرية العارية المتوحدة مع عري الكون. وبذلك، ينقل النص شخصية سالومة من كونها شخصية روائية إلى مستوى الرمز الكوني، وتعمل العلاقة الاستعارية بين سالومة والمهرة ماجدولينا على تأكيد الرمزية الكونية لأن المُهرة تنتمي إلى مجال الطبيعة وليس البشر، أي لا تخضع للأعراف والمواضعات والتقاليد البشرية التي تشكِّل الأرض الحرام؛ إذ مع الطبيعة والكون العاري لا يوجد ما نُسميه — نحن البشر — الأرض المحرمة.

وتتأكد رمزية سالومة — أو المهرة ماجدولينا — الكونية في تضافرها مع الروح والمثال وكل ما هو مقدسٌ، على النحو الذي يجعل من سؤال الشر والحرام سؤالًا غير

مشروعٍ في هذا السياق الكوني القدسي الجليل، حيث يتواصل انطلاق المهرة، أو سالومة، عبر تشكيلات مجازيةٍ ورمزية على النحو الآتي:

«انطلقت من درب الظنِّي إلى درب أشعيا، تقتحم السويقة الكبيرة وترمح بجانب جبَّانة الأقباط، تمضي في شوارع أخميم كالعاصفة الهوجاء، تخطف من أمام الشونة وتحت مبنى المركز أمام حديقته المروية بعناية، تحت الجوامع والكنائس والبيوت تحسُّ ثقل فارسها على ظهرها العريان من غير سرجٍ ولا لجام، ظهرها الأسيل المتسرح الذي يتخايل على بشرته الناعمة، من الآن، وهْم علامة الأصابع الخمسة المغموسة بدمائها هي، كأن في تضحيتها بحياتها — قسرًا أو عنوة — قربانًا لما هو يفوق القدسي ويخترق الطابو، دون أدنى مبالاة ولا عناء، لأنه قربان لما هو أسمى وأذهب في أجواز المطلق من كل طابو، ما الشر هنا؟ وما الحرام؟ الحب كالموت يغفر بل يكرس كل فعل من أفعال الشهوة وكل نزعةٍ إيروسية، هي الآن كائنٌ واحد يتحدَّى وينتصر على قانون الفناء، كائن متحد مع مطلق القدسية دون أن تقوم بينه وبين جوهر الكينونة نفسه حدود أو سطوح خارجية تحدد الجزئي وتفصله عن الكلي غير المسمى حيث يفقد كل شيء هُويَّته ليندمج فيما هو غير الموصوف غير القابل للوصف غير القابل للمعرفة.» (ص٨٥–٨٦)

وعلى هذا النحو التشكيلي، تتحوَّل سالومة إلى قربان، وهذا القربان البشري، أو الأضحية البشرية، تندمج فورًا مع غير القابل للوصف، غير القابل للمعرفة: تندمج مع الرب. ويذكرنا الدم المنسال — في هذه الفقرة — بدم المسيح الذي كان قربانًا من أجل حياة الروح؛ فهو أيضًا صُلِبَ وطُعِنَ وانسال منه الدم، رمزًا على الفداء وعلى حرية الإنسان:

«هي نفسها ماجدولينا الجموح عارية الظهر لا يكبحها شيء عن أن تذرع حقول الروح الكثيفة بالزروع المُحيية والسامَّة على السواء، تكاد تسمع في حنجرتها نفسها صهيل المهرة تتردد أصداؤها في العالمين، حتى وصلت إلى الطريق المفضي إلى النيل، حوافرها تُثير زوابع صغيرة متلاحقة من التراب والهباء وهي تصهل صهيل الفرح بالحرية، مياه عينيها مشتعلتان بنارٍ داخلية لا انطفاء لها حتى بعد أن سقطت وانحطَّ رأسها الشامخ الفخور على الأرض أمام الإسطبل، مطعونة مغدورة.» (ص٨٦)

دماء سالومة هي نفسها دماء المهرة، وهما معًا دماء المسيح، وكانت هذه الدماء دماء الحب المُقدس؛ فداءً عن الخطيئة، وهي البرُّ الأعمق:

«كابوس العشق الجسدي القدسي الذي يفوق كل التزام وكل ضرورة، ويبدو الخير والشر أنفسهما بلا معنى، فما الفرق عندئذٍ بين أن تجود بروحك أو أن تقتل حبيبتك أو أن تهجرها؟ ليس الجسد أصل الخطيئة فقط بل هو أيضًا أصل القداسة، لا الجسد يشتهي ضد الروح ولا الروح يشتهي ضد الجسد، لا الحب ضد القتل ولا ضد الهجران، ولا الموت نقيض الحب، بل الخيانة هنا لا معنى لها. ولتكن الخطيئة قاتلة، بكل ما فيها من لذةٍ، فإن البرَّ الأعمق فوق الخطيئة وفوق الخيانة.» (ص١٠٧)

وبهذا المعنى، تتحوَّل سالومة إلى رمزٍ كونيٍّ ومقدس في آنٍ معًا؛ إنها رمزٌ كوني يتجاوز الأعراف والتقاليد والمواضعات البشرية الضيقة، رغبةً في تحقيق نوعٍ من الاتحاد الطبيعي مع الكون في عُريه وانطلاقه وعدم تقيُّده بأي قيدٍ. ومن ناحية أخرى، يصبح موت سالومة، أو قتلها، رمزًا على إهدار حلم الإنسان، وإرادته الحقيقية، أو إرادته التي ينبغي أن تكون. وفي هذا السياق، يقول الراوي:

«حلمها — مثل حلمنا — إرادتها الخفية — مثل إرادتنا — وإن لم يتحقق هذا الحلم أو تلك الإرادة، نبض حياتها الذي يلوح أنه كفَّ وصمت، يظل يدق في ظلمة روح شاملة تضمُّها، تضمنا، أو هكذا أتمنى، هكذا أتوهم، مهما سُيِّر ما بقي من جسدها في خطوطٍ مرسومة سلفًا على قضبان شعائر لا حِوَلَ عنها ولا حيود.» (ص١٠٨)

ولأنها أصبحت هذا الرمز الكوني المتألق الذي يمثِّل حلم الإنسان ومسعاه، فليس من الغريب أن يكون أغابيوس (لعازر) أكثر الناس إحساسًا بهذه الرمزية الكونية، الكلية الشاملة، التي توحي بها سالومة؛ وبخاصة أن أغابيوس هو الشخصية المحبِّة للناس والحياة والكون كله بما فيه من كائناتٍ على اختلافها:

«ألهذا ركع أغابيوس، في كنيسة أباهور القديمة، جثا يُصلي بصوتٍ خفيضٍ، تحت التابوت، كأنما يتعبَّد لجثمان قديسة طهور، رفع يده وفي إصبعه الخنصر

خاتم بفص الأماتيست حجر المحبة الذي كانت منَّة قد أهدته إيَّاه في الزمن القديم، كأنه يتبرَّك بالتابوت الذي سُجيت فيه سالومة، مطيَّبة، مضمَّخة بالعطر، على وجهها الناعم الباسم تقريبًا الآن، غطاء شفاف من التُّل الأبيض الخفيف وقد انحسر كل أثر للكدمات عن أديم البشرة الأسيلة، وكل أثر للطعنة الغائلة في يسار العنق، عيناها المغمضتان تملآن الكنيسة بأشواقٍ غير مفهومةٍ.

سمعت أبانا أغابيوس يتضرع بصوتٍ هامسٍ تحت التابوت: اغفري لنا. سامحينا يا أمي، يا أختي، يا حبيبة، سامحينا يا ست النور، نحن الخطاة، نحن الآثمون.» (ص١٠٨)

ولأن أغابيوس يفهم جيدًا رمزية سالومة الكونية فإنه لا يرى في عشقها لمرقص أيَّ نوع من الخطأ أو الإثم بل جعل منها «ست النور»؛ وست النور هي السيدة مريم العذراء التي حملت المسيح يسوع بلا دنسٍ؛ أيْ دون علاقةٍ جنسية بشرية. ولا بد من الوضع في الحسبان أن أغابيوس يكاد يكون مثيلًا لشخصية الراوي ميخائيل قلدس، كما سيتضح من التحليل فيما بعد.

وحتى الآن، لعلَّه يكون قد اتضح من التحليل أن حادثة موت سالومة — أو قتلها — تتجاوز مجرد إيقاع العقاب على زوجةٍ خائنةٍ عاشقة، تفرض التقاليد والمواضعات الإنسانية — وبخاصة في مكان مثل صعيد مصر — وجوب قتلها تخلُّصًا من العار؛ فقد أصبحت سالومة من خلال عمليات التشكيل الرمزي رمزًا على الحرية والحب الإنساني والتوق إلى التحرر من كل المواضعات والأعراف البشرية المقيِّدة، بل أصبحت رمزًا على ما هو كونيٌّ وقدسي في آنٍ معًا. ويحاول النص بكل سبيلٍ ممكنٍ دعم هذه الدلالة الرمزية. وقد رأينا كيف توسل النص بالوظيفة الاستعارية التي تجعل من المهرة ماجدولينا بديلًا عن سالومة، وفي الوقت نفسه يجعل من سالومة بديلًا عن المهرة، من خلال عملية استعارية غرضها النهائي تأكيد المعنى الرمزي الدال على الحرية والشوق الإنساني المتأصل الطامح إلى التوحُّد مع عري الكون بجلاله التلقائي المتألق، دون حدٍّ أو قيد.

ومن جانبٍ آخر، يعتمد النص وسيلة أخرى من أجل تأكيد هذا المعنى الرمزي الكوني، وتتمثَّل هذه الوسيلة في إضفاء طابع الغموض السحري على موت سالومة،

وكأن حدثًا كونيًّا جليلًا سوف يقع، ولا بد أن تسبقه علامات عليه. إذ قبل موتها تحوَّل ماء غسيل الغلة إلى دم فيما رأت وأكدت مارينا؛ وقبل موتها — أيضًا — ماتت المهرة ماجدولينا، قرينة سالومة في الطموح إلى الحرية والتوحد الكوني؛ وعند دفن المهرة جاء خبر موت سالومة. وقد كانت عملية دفن المهرة مميزة على النحو الذي تميزت به ليلة دفن سالومة، فإذا كانت ليلة دفن سالومة تميزت — كما سيأتي — بأنها «ليلة العقارب» فإن الذين اشتركوا في دفن المهرة ماجدولينا تعرضوا لحادثٍ غريبٍ، هو هجوم الخفافيش:

«كان الغسق قد هبط علينا، بعد ساعات، وبعد أن سُوِّيت المقبرة، تغدَّينا وحلَّينا بالمَنجة ونحن في طريقنا للخروج من الجنينة، اقتربنا من السقيفة التي أعرف أنه فيها لقيت حتفها هنية بنت المرحوم يعقوب المنقبادي، زاخورة منقريوس الخراز.

كانت البركة الواسعة داكنة ساكنة المياه تطفو على سطحها نباتات البشنين مفتوحة الحدقات ثابتة النظرة.

وعندئذٍ هاجمتنا الخفافيش.

انحطت من فوق، في أسرابها الكثيفة المتقاربة وهي تُصيء وتزقزق بصوتٍ ثاقبٍ للأسماع، ترفرف فوقنا بخشخشة جافة، وإذ توشك أن ترتطم بنا، فنحْني رءوسنا كأنما نحميها بحركة لا إرادية، ونرفع أذرعتنا حولنا، تنحرف الخفافيش بسرعةٍ خاطفةٍ، وتدور بنا، تهاجمنا في تصميمٍ لا يحيد، وإذ تكاد تمسُّ وجوهنا التي تقشعرُّ، ونغمض عيوننا، ونسمع الرفرفة الخشنة تكاد تصطدم بآذاننا، تزيغ عنا في آخر لحظة، وتدور دورة واسعة في أسرابها المتراكبة، لكي تعاود اقتحامها، إلى ما لا نهاية.» (ص١٣٨)

وقد كان موت المهرة ودفنها نذيرًا وقرينًا، فيما يقول الراوي:

«كأنما نحن بمحضر طقس توديعًا لحيوان ضُحِّيَ به قربانًا، لم نكن نعرف أنه لم يكن قربانًا ولا أضحية، بل نذير وقرين.» (ص١٣٧)

كل هذه الإشارات والنُّذُر تدعم **كونية الرمز** الذي تمثِّله سالومة، ويتبقَّى من هذه الإشارات والنُّذُر «علامة الأصابع الخمسة المصبوغة بالدم» بما هي النذير على اقتراب موت

سالومة بوصفه حدثًا كونيًّا، وقد رأى مرقص هذه العلامة التي عرف منها أن سالومة ستموت:

«وفي الصبح، عندما جاء بالفلاحين ليغسلوا الغَلَّة، رأى على حائطٍ بيت الدكتور ميساك علامة الأصابع الخمسة مصبوغة بالدم على شمال الباب، ولم يقل لسالومة إنه رأى هذه الأمارة التي لا تخيب.» (ص٨٤)

وهي نفسها العلامة التي رأتها مارينا على جسد سالومة حين حضرت غسيل جثمان أختها:

«قالت لي مارينا إنها حضرت غسيل جثمان أختها، وإنها رأت على أسفل بطنها علامة أصابع خمسة مصبوغة بالدم، وأن كل مياه الغسل وكل الدعْك باللِّيفة الحمراء والصابون الممسِّك لم تستطع، كلها، أن تزيل العلامة، كأنها صُبِغت بوشمٍ لا يزول. قلت ثمن اشتهاء الجسد فادحٌ. لماذا وصمة المرأة لا تزول بينما الجاني لا يلحقه عوار؟» (ص٨٤)

وعندما سألت مارينا أمها كيريا عن هذه العلامات قالت لها:

«هذه يا بنيتي علامات الموت، تظهر بعد أن يخرج السرُّ الإلهي من أسره.» (ص٨٧)

وثمة علامة ختامية أخرى تعمل على تصعيد معنى الرمز الكوني الذي يمثِّله موت سالومة، وكان توقيت هذه العلامة بعد دفن سالومة؛ إذ اكتسحت العقارب والجعارين البلدة ومات أربعة أشخاص بسبب لدغ العقارب المهتاجة التي جرفتها إلى البلدة سيولٌ جارفة وعواصف شديدة، وقد أطلق الناس على هذه الليلة «ليلة العقارب»:

«ليلتها اكتسحت العقارب البلد، سقطت من الجبل الغربي الذي انهمرت عليه فجأةً سيول جارفة، قعقع الرعد في اصطفاق مروع يخلع القلوب، وهبت عاصفة متضاربة التيارات أثارت معها دواماتٍ من الرمل والتراب وارتفعت بالحصى والحجارة الدقيقة في وسط الرياح التي دارت بالبلد كالدوامات، انقطع السيل فجأةً إذ انحرف بعيدًا عن البلد، وجاءت مع دوامات الرياح أسرابٌ متكاثفة

مضطربة ومتصادمة من العقارب والجعارين تلفُّ في الهواء وتضرب بسيقانها الدقيقة.

هبطت العاصفة بأحمالها الحية الصلبة الدقيقة المرتطمة بعضها ببعض، على حوافِّ البلد وصفرت بين أطلال البيوت المهدَّمة التي هجرها سكانها وخبطت حيطان الكنيسة وألقت أحمالها على سطوح البيوت وفي الحارات والأزقة والخرابات والشوارع الخاوية. زحفت العقارب إلى داخل البيوت والجحور تلتمس الحمى والدفء والكِنَّ، وحفرت الجعارين لنفسها بيوتًا في التراب، لدغت العقارب ليلتها سبعة منهم ورسانة ولم ينجُ من الموت إلا ثلاثة، وشفيت ورسانة، وعادت إلى بيت الدكتور ميساك.

لم يعُد أحدٌ في أباهور — أو في أخميم — يقول: ليلة ماتت سالومة بل هي دائمًا ليلة العقارب.» (ص١١٠-١١١)

وهكذا، يسلك النص طرقًا مختلفة من أجل تشكيل الرمز الكوني الذي تُمثِّله سالومة، بدءًا من النُّذُرِ الغريبة التي تُشير إلى قرب مقتل سالومة وموتها: بدءًا من مقتل المهرة ماجدولينا ودفنها — وهي قرينة سالومة في البحث عن عناق الكون — مرورًا بتحول الماء إلى دم، ووجود علامة الأصابع الخمسة المغموسة بالدم مطبوعة على الباب وعلى جسد سالومة أسفل البطن، وانتهاءً بالعاصفة الشديدة والسيول التي جرفت العقارب إلى البلدة بعد دفن سالومة مباشرة، وهي كلها علامات تجعل من شخصية سالومة وموتها حدثًا استثنائيًّا يُقرِّبها من معنى الرمز الكوني الجليل والمقدس.

الرمز الكوني بين القداسة والفجور

يتساءل الراوي:

«هل راحت سالومة الصعيدية الأخميمية — وهي من قبيلة عابدات القمر وآلهاته: حتحور عشتار أنانا رامة إيزه والمريمات — قربانًا لإيروس الذي هو سليل مين في عهود مصر الحية العريقة؟ **شهوة الحياة تبلغ حدًّا من العرامة إلى درجة القبول بالموت — القبول بالقتل — بل إلى درجة متاخمة القتل وطلبه.**

عنف هذه الشهوة نفسها، حتى لو وقع القتل، كما لا بد أن يقع، إنما هو نفي للموت، ليس في حدود المجاز اللغوي، بل في ساحة تقع وراء المجاز النصي الذي أفعله الآن، كما تقع وراء ساحة الواقع الذي استنمنا إليه وركنَّا إلى مألوفه المريح.» (ص٩٧)

ويُحيلنا هذا الاقتران بين الشهوة والقتل — على الفور — إلى آراء الماركيز دي ساد de Sade (١٧٤٠–١٨١٤م)، وبخاصة أن النص يُورد له بعض الأقوال في سياق الحديث عن موت سالومة.[٢٥]

وفي حقيقة الأمر، ترجع ممارسات الماركيز الشاذة وغير السوية إلى عقيدة شخصية يؤمن بها، تعود أصولها إلى «المانوية»،[٢٦] ويمكن إجمالها على النحو الآتي: لا بد أن يتوجَّه الإنسان بالاحترام والتوقير للقوى الإيجابية والسلبية في الكون على قدم المساواة: الخير والشر معًا، الله والشيطان معًا. وقد أثَّر هذا الاعتقاد في الكثير من فرق الهرطقة المسيحية. ويَعبد أتباع الديانة الهندوسية الإلهة العظيمة «كالي» التي تمثِّل القوى المدمرة في الكون؛ فيكنُّون لها الاحترام والتبجيل بممارسة طقوس القتل، ولقد كان القتل أحد وساوس الماركيز دي ساد.

وفي هذا السياق، يرى الماركيز دي ساد أن الطبيعة حتى تحافظ على نظامها البادي لنا لا بد من وجود الخير والشر معًا فيها، كما لا بد من وجود الفضيلة والرذيلة معًا. وبناءً على ذلك، لن يكون الإنسان مذنبًا إذا ارتكب أيَّ فعلٍ مدنس أو حتى جريمة قتل، ومِن ثَمَّ

[٢٥] عاش الماركيز دي ساد في فرنسا، في فترة الثورة الفرنسية، وحين اشتعلت أحداث الثورة في باريس عام ١٧٨٩م، كان الماركيز مسجونًا في سجن الباستيل بسبب تَجْدِيفه وأساليبه العدوانية التي ربما أفضت إلى القتل أثناء ممارساته الجنسية التي كان مولعًا بها؛ فقد كان معروفًا عنه أنه يقوم بتعذيب ضحاياه أثناء الممارسة الجنسية، وبغير هذه الطريقة لا يتمكن من الشعور بالمتعة. ولذا، يُنسب إليه مصطلح السادية في التحليل النفسي، وهو مصطلح يعني عدم القدرة على أداء الفعل الجنسي إلا من خلال ممارسات عدوانية عنيفة تسبِّب الأذى والضرر الشديد الذي قد يُفضي إلى الموت. انظر: ستوارت هوم وجراهام كرولي، **الماركيز دي ساد**، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام (القاهرة، المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٥م)، مواضع متفرقة.

[٢٦] المانوية: عقيدة مثنوية تقوم على أن الكون مركبٌ من أصلين قديمين؛ أحدهما النور والآخر الظلمة، وتُنسب إلى ماني المولود في عام ٢١٦ ميلاديًّا.

لا توجد أي «جريمة» يمكن إدانتها في السلوك الجنسي بما في ذلك القتل[٢٧]. ويلخص دي ساد نظريته قائلًا إن الجريمة أو الطبيعة في حالة حركة؛ فالطبيعة — بحدِّ ذاتها — لا يمكن إعادة إنتاجها دون القيام بأعمال التدمير، فالارتباط قائمٌ بين الحياة والموت، بين الخير والشر، ولا بد أن نرى التناقض في الكون كله.[٢٨]

ولعلَّنا من هذا المنطلق نفهم ما يقوله ميخائيل قلدس راوي نص **صخور السماء**، في تعليقه على شخصية سالومة وفعلها وجريمة قتلها:

«ماذا قال الماركيز دي ساد العظيم:

ليس ثَمَّ فاسق عربيد ولو كان قد قطع شوطًا ضئيلًا في مسيرة الفجور إلا ويعرف أيَّ سحرٍ يوقعه فعل القتل على الحواس.

فهل مسيرة الفجور النهائي الحق تنشعب أو تتصل بمسيرة هذه القداسة؟ مسيرة إيقاع فعل القتل؟

قال أيضًا:

ما من وسيلة لمعرفة الموت خيرًا من أن تربط بينه وبين صورة من صور الفجور.» (ص٩٧)

تمثِّل سالومة — تبعًا لهذه الأفكار — الرمز الكوني في تناقضه الجامع بين الخير والشر، أو هي رمز على الضفيرة بين مسيرة الفجور والقداسة التي هي نفسها مسيرة الكون؛ فالكون في حالة حركةٍ دائمة، وهذه الحركة — في حقيقة أمرها — عبارة عن «سلسلة متواصلة من الجرائم التي تدمر لكي تخلق من جديدٍ، والنتيجة هي التوازن بين التدمير والتجديد، ولا بد من المحافظة على هذا التوازن، ولا يمكن المحافظة عليه إلا عن طريق الجريمة.»[٢٩] ويبدو أن الراوي يميل إلى هذه الضفيرة الكونية بين الفجور والقداسة حين يقول:

> «لأنه ما الحد — حقًّا — بين التحرر الحسي والتحلل؟ أثَمَّ فرق على الإطلاق؟ هل التحلل يعني في نهاية الأمر انحلال الجسم والروح في عناقٍ مع الآخر على

---

[٢٧] انظر: ستوارت هوم وجراهام كرولي، **الماركيز دي ساد**، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام (سبق ذكره)، ص٦٨–٦٩.

[٢٨] انظر: المرجع السابق، ص١١١.

[٢٩] المرجع السابق نفسه.

عتبة وهْم الخلود وتحطيم الحواجز والذوبان في جوهر الكون، وهو جوهر في صميمه عرضي عابر وزائل كزهرة العشب؟ أليس العنف من أول حقائق الوجود؟ أليس العنف من صميم الشبق؟ في فعل الدخول الجسدي اقتحام لا شك في عنفه، حتى مع التفتح والرضا، وفيه أيضًا تجاوز لمحدودية الذات ونشوة أكبر بكثيرٍ من مجرد التذاذ حسي مقضي عليه بالانقضاء.

أما التبريرات والمعاذير والتحفظات والتفسيرات الأخلاقية والسيكلوجية فلا معنى لها هنا، لأن الصدق العاري الخشن الخام أكثر دماثةً وأمانة من كل زَمْت. وإذا كنَّا نعيش بالظفر والناب في غابة هذه الحياة المزدحمة بالشر والعنف فلنقل ذلك — كما أقوله الآن — ولكن هل أطمح أن أنظر إلى ما وراء التكالب والهبْش والنهْش؟» (ص٩٥)

وعند هذا المستوى، يمكن القول إن سالومة لم تَعد رمزًا كونيًّا على الخيريَّة الخالصة، وإنما هي رمزٌ مزدوج يتأرجح بين القداسة والفجور، بين الخير والشر، بين الفضيلة بمعناها الشامل والرذيلة بمعناها الشامل أيضًا، وتمثِّل هذه الضفيرة التي تجمع بين أمورٍ متناقضة أساسًا كونيًّا راسخًا.

الازدواج الرمزي وتعدد الفاعلين

إن الازدواج الذي تعاني منه البنية الرمزية التي تندرج فيها سالومة يطبع نفسه على كل شيء تقريبًا فيما يتعلق بشخصية سالومة وحادث موتها، وهو الحادث الذي تُحيط به درجة عالية من الغموض، إذ لا يستطيع القارئ أن يُخمِّن مَن القاتل الذي ارتكب هذه الجريمة، والأمر نفسه ينطبق على موت المهرة ماجدولينا التي وُجدت مطعونةً بالسكاكين وغارقة في بركة من الدماء. وليس الغموض ناتجًا عن البنية البوليسية التي تُلقي بظلالها على حادث موت سالومة، أو حتى على موت الأنبا باخوميوس، بقدر ما هو ناتجٌ عن «غابات الرموز» التي يمضي من خلالها النص أو يشقُّ طريقه بين أحراشها، على نحو ما رأينا من التحليلات حتى الآن.

وعلى كل حالٍ، يبدو لي أن درجة الغموض العالية التي تُحيط بمحاولة تحديد فاعل القتل تتناسب مع شبكة الرموز التي تندرج ضمنها سالومة، إذ يمهد هذا الغموض بشكلٍ

منطقي إمكان القول بتعدد فاعلي القتل. ومن ناحية أخرى، يكشف القول بتعدد فاعلي القتل عن طبيعة العلاقات الاجتماعية المعقدة والتكوين العائلي المحكوم بمنظومةٍ صارمة من القيم والأخلاقيات والمواضعات والأعراف البشرية — السائدة في الصعيد على وجه الخصوص — التي حاولت سالومة اختراقها بالسير في الاتجاه العكسي تقريبًا. وفي هذا السياق، روت مارينا للراوي ميخائيل قصة زواج أختها، سالومة، من الدكتور ميساك، وأشارت إلى أنه كان «زواج مصلحة، حتى لو كان الدكتور ميساك قد أحبَّها، بعد ذلك، حتى الموت، قالت «حتى الموت» قالت إن الزواج عندنا في الصعيد ليس إلا عملية عائلية لا علاقة للحب به.» (ص٨٧) وفي هذه العملية العائلية، تتحوَّل المرأة إلى مجرد شيء؛ شيء محل مساومة: القدرة على الإتيان بالأولاد والبنات وتسوية مصالح الفلوس والأراضي والبيوت، وقد كان عشق سالومة لمرقص، في جانب من جوانبه، تعبيرًا عن رفضها فكرة أن تتحوَّل المرأة إلى مجرد شيء.

وفي هذا السياق الاجتماعي المعقد والمتشابك، من الممكن أن يكون القاتل هو زوجها الدكتور ميساك الذي كان يعرف أنها على علاقة بمرقص. ومن الممكن أيضًا أن يكون القاتل هو أخو سالومة صموئيل أفندي، وكذلك من الممكن أن يكون القاتل هو أبادير أخو سالومة الأصغر. وكل هؤلاء الفاعلين المحتملين هم نتاج منظومة معقدة من القيم والأخلاق البشرية المتسلطة. وأرى أن تعدُّد فاعلي القتل، وعدم الجزم بتعيين قاتل واحد، يتماشى مع البنية الرمزية المزدوجة التي ترمز إليها سالومة. فما الدوافع التي من المحتمل أن تكون دفعت كلًّا منهم إلى ارتكاب جريمة القتل؟ تواصل مارينا كلامها:

> «بعد الإكليل في الكنيسة لم تذهب أختي إلى بيت عمي سيداروس في أخميم، جاء ميساك إلى بيتنا في أباهور. كانت أمي كيريا من السطوة بحيث فرضت عليه أمرها، وقَبِل دون كبير معارضة أن ينضوي تحت سقف بيتنا. أنا أظن أنه كان يموت فيها حبًّا، بعد الزواج، ومع حبِّه لها، وبسبب حبِّه لها كان ضعيفًا معها … ضعيفًا.» (ص٨٨)

وعند هذا الحد، تنقطع معلومات مارينا عن الدكتور ميساك زوج أختها سالومة، وثمة إيحاء قوي بأن الضعف الذي تُشير إليه مارينا هو الضعف الجنسي على وجه الخصوص، ويتأكد هذا الإيحاء من خلال رواية أغابيوس لما قاله له الدكتور ميساك،

بعد موت سالومة، فيما يشبه الاعتراف. ففي نهاية ذلك الصيف الحافل بالأحداث المروعة جلس الراوي ميخائيل مع أغابيوس، فروى أغابيوس له ما باح به الدكتور ميساك. وفي الوقت نفسه، كان السؤال الذي يدور في عقل الراوي ويقلِّبه على وجوهه المحتملة:

> «هل كان ميساك هو الذي قتل زوجته سالومة، لأنه يعرف ما بينها وبين ابن عمه مرقص، ولأنه لم يستطع إلا أن يصبَّ كل الحنق والغضب والإحباط على هذه المرأة التي هي له، وليست له مع ذلك، بدلًا من أن يصبه على غريمه؟» (ص١٠٢-١٠٣)

وسوف ألجأ إلى اقتباسٍ طويلٍ من النص — وهو الاقتباس الذي يمثِّل اعتراف الدكتور ميساك لأغابيوس، ونقله أغابيوس إلى الراوي — نظرًا إلى أنه اقتباس غني وموحٍ وكافٍ بحد ذاته:

«قال ميساك لأغابيوس في نوبة عربدة الاعتراف غير الكنسي بين قرينين غريمين:

«عندما دخلت البيت بعد أن أغلقت الصيدلية يومها، ناديتها فلم ترد، بحثت عنها وسألت عن أختها مارينا، لم يكن أحد قد رآها بعد أن زارها صموئيل أخوها.

لما دخلت غرفة النوم المغلقة المعتمة وجدتُها راقدة على السرير، ولأول مرة وجدت أنها تغطِّي وجهها ورأسها بطرحة الألنْس التي لا ترتديها إلا في المناسبات، كان ما يبين لي من وجهها يبدو لي في العتمة متورمًا وخُيِّل إليَّ أنه داكن اللون.

أنت لا تعرف محنة الرجل الذي يحب امرأته، ويُخيَّل إليه، ويسأل نفسه باستمرار «هل تحب رجلًا آخر؟» لا تقل لي إن ذلك عسير غير مألوفٍ عندنا في الصعيد، هذا غير صحيح، ربما كنا أحمى دمًا من الآخرين. كان عذابي لا يُطاق، كنت أطيل النظر إلى ولْسُن الصغير، وأسأل نفسي بصمتٍ وما يشبه الجنون «هذا ابني؟» أتلمَّس فيه ما يشبهني وأجد ملامح قريبة منِّي جدًّا، أو ما يشبهه، هو، وخُيِّل إليَّ أن فيه أيضًا ملامح منه، وأسأل نفسي: وليم، ونجت، وديع، ونيسه، هؤلاء أولادي؟ أم فيهم عرقٌ منه؟ مهانة شديدة جديدة عندما أحتمل كل هذه الافتراضات والاحتمالات، وأظل أحبها، لا أطيق هذه المهانة، وأنا أحتملها مع ذلك؟ لماذا؟ أقول لماذا؟ لأنني مهين، ولذلك فأنا شديد الكبرياء.

... لم أقل لها كلمة واحدة ولا هي قالت لي كلمة، كل شيء كان يدور في صمت ينبض بالألم. أعرف — يخيل إليَّ أنني أعرف — أنها تحبه، أعرف أيضًا أنها تحبني. أقارن

نفسي به، أحس رجولتي تقوم بعنادٍ وتثبت نفسها ثم تنحسر، أكانت حياتي معها، كلها، وأولادي منها، لا شك أنهم أولادي يا لعازر، قائمة على خدعة طويلة متصلة؟»

...

أكانت تذهب إليه؟

سمعته يُناديها مرة باسمها، مجردًا، سالومة، دون أن يقول لها يا بنت عمي، أو يا أمَّ وليم، في نبرة ندائه لها ما لا أخطئ في أنه حبٌّ بل غرام، وعندما شعرا بي وأنا أدخل سقط عليهما الصمت فجأة وأخذا يتشاغلان بما لا أدري.

... لماذا كانت تزور فوتنه زوجته وبنت عمها دائمًا في أول كلِّ شهرٍ قمريٍّ؟ في منتصف المدة تمامًا بين كل عادة وأخرى، حسبت المدة أنا يا لعازر، وعندما تعود — يا عاري! — كنت أتشمم ملابسها الداخلية أتصيَّد رائحة ذكورية، لا أصل أبدًا إلى يقين، ولماذا أعطاها مهرة من خيله، وهي التي سمَّتها ماجدولينا؟

...

لكني انتقمت يا لعازر.

انتقمت.

طهرت إثمي وإثمها.

أنت تعرف طبعًا يا أغابيوس، لا يُطهَّر شيء — حسب الشريعة — إلا بالدم. ما من مغفرةٍ بغير إراقة دم ذبيحة للرب، بالفعل أو بالرمز، هكذا استراحت أحشاء ربنا يسوع، بعد أن سالت دماؤه على الصليب، وطهَّرنا.

أحسستُ أن الضربة تغوص في عمقي أنا، تمزقني أنا، ومن فرط لذة الضربة انتصبت يا لعازر يا خويْ، وفوجئت بأنني أقذف في نوبة أورجازم من الرعب والمتعة الخالصة.

وعندما عرفت أنها همدت تمامًا ولم يكن من الممكن أبدًا أن تتحرك، رأيت أن كل شيء آخر يتحرك ويتقلب، دارت بي الأرض كأنها لن تتوقف أبدًا، عنف الضربة — بيدي وفي داخلي معًا — هو الذي يحرك الشمس والقمر والأفلاك جمعاء، أغابيوس، أقول لك إنني لم أكن أقرب إلى الله في أيِّ وقت من الأوقات كما كنت في هذه اللحظة، ولن أكون.

لكنني لم أعرف قط، ولن أعرف أبدًا، هذا الرعب الذي سقط عليَّ وأسقطني أمام سالومة، بعد موتها، وجودها، عندئذٍ وحتى الآن، حيٌّ أقوى ما تكون الحياة. ها قد حقَّت عليَّ اللعنة، حتى لو كانت هي التي شاركت بنفسها في ميتتها بما لا يقل عن ضربتي النهائية، ضرْبتُها هي أيضًا صنْو ضربتي، مثيلتها، شريكتها، متواطئة معها.

إن كانت ضربتي على الإطلاق هي سبب نهايتها.

لعلَّها كانت قد انتهت قبل أن أصل، لعلَّني لم أفعل إلا أنني مثَّلتُ بها بعد أن ماتت، لا أدري.»

هكذا انتهى اعتراف ميساك.» (ص١٠٣–١٠٦)

وإذا كان الدكتور ميساك — فاعل القتل المحتمل الأول — ضعيفًا، ثم تحوَّل ضعفه في النهاية إلى سلوكٍ سادي بالمعنى الحَرْفي للسادية، فإن فاعل القتل المحتمل الثاني هو أخو سالومة صموئيل أفندي الذي يتشابه — إلى حدٍّ كبير — مع الدكتور ميساك من حيث التكوين الشخصي والنفسي؛ فهو فيما تقول مارينا: «كان يحب سالومة أختي حبًّا شديدًا، وكان لا يترك يومًا أو يومين حتى يأتي لزيارتنا، وكان لا يستريح إلى مرقص أفندي ومجيئه عندنا» (ص٨٨–٨٩)، وهو، أيضًا، فيما يقول الراوي ميخائيل: «صموئيل أفندي المكسور، باشكاتب حسابات المركز، زوج منَّة الغريب، لا يملك أن يرتفع إلى ذرى الحيوية وعنف الجسدانية عند زوجته منَّة، كأنما امتصَّت عنه كل عصارات الرجولة، وتركته جافًّا مصوَّحًا لا مُنَّة فيه. لم أره إلا لمامًا، وراعني أنه يحدق إلى أخته سالومة بما يكاد يُشبه الشبق المكتوم بالكاد، كان يتتبعها بنظره أينما تحركت، يقيس بنظره النَّهم جسمها الممشوق من وراء فستان البيت الخفيف الذي لا تتحرج منَّا فيه.» (ص٨٩–٩٠)

ومن الواضح أن صموئيل أفندي يُعاني حالة ضعفٍ شديدة تجاه زوجته منَّة (معشوقة لعازر/أغابيوس)، وتغلب عليه صفاتٍ أنثوية فهو قرين سالومة، «وفيه شبه من أخته الصغيرة مارينا، وهو على الأغلب صموت هادئ مستكن خفيض الصوت إذا تكلم وفي صوته غُنَّة خفيفة ... على النقيض تمامًا ... من أخيه الكبير، الأنبا تاوضروس المقاتل.» (ص٩٠) كما يبدو من الواضح أنه يميل إلى زنا المحارم لو واتته الفرصة، ولعلَّ هذه الفرصة قد تحقَّقت رمزيًّا من خلال فعل القتل. وتروي مارينا حدسها، أو توهُّمها، أنه القاتل على النحو الآتي:

> «قالت لي إن أخاها صموئيل أفندي ترك مكتبه في المركز، يومها، وعبر إلى أباهور، لم تره يدخل البيت — كانت تذاكر في غرفتها بالدور العلوي، دروس الثقافة العامة التي سوف تؤدي امتحانها — لكنها رأت حماره الأبيض مربوطًا أمام الباب، وبعد قليل سمعت من عمق البيت، تحت، أصواتًا غريبة لم تدرك معناها ولا مأتاها، كارتطام جسمٍ صلبٍ بشيء لَدِن، وما خُيِّل إليها أنه أنينٌ مكتوم ولا يكاد يُسمَع، خُيِّل إليها أنها سمعت أصوات شهقاتٍ أو لهاثٍ حادٍّ

كأنما هو ممن جاء يجري من شوطٍ سحيقٍ، ينهج ويزفر في إيقاعٍ متناغمٍ مع ارتطام الضربات التي تتسارع وتتلاحق ويَعنُف إيقاعها ثم ساد فجأةً صمتٌ عميق، هو صمت كل الحواس معًا، فلم تصدق أنها سمعت هذه الأصوات وتوهَّمت أن الحرَّ والمذاكرة قد هيَّئا لها تلك الخيالات، قالت إنها أحسَّت كما لو كانت تذوب في هذا الصمت، ويتحلَّل كيانها، وسقطت في نومٍ مطبقٍ لم تصحُ منه إلا على صعودها لمشاهدة غسيل الغلة على السطح، وما خُيِّل إليها مرة أخرى — بل رأته رأي العين — من الدم المتسرب على السلم، لكنها لم ترَ سالومة أختها، واستغربت يومها أنها لم تصبِّح عليها ولم تسأل عنها، حتى جاء الخبر أن سالومة سقطت من سطح البيت.» (ص٨٩)

غير أن ما روته مارينا يظل في إطار الممكن والمحتمل وليس نهائيًّا. فقد يكون صموئيل هو القاتل، وقد يكون أبادير الأخ الأصغر هو القاتل، وبخاصة أن أبادير يتصف بميولٍ عدوانيةٍ منذ الصغر؛ فقد رأته مارينا مرةً يضرب كلبة ضخمة وقوية، كأنه مجنون، ويضغط على فكيها بكل قوته، ثم يرفعها ويخبط بها الأرض حتى فرفرت وماتت، وعندها ضحك ضحكةً غريبة ثاقبة ليست كضحك الصبيان ولا الرجال، ضحكة «رفيعة مسنونة كحدِّ سكين، سمعتُها — هُيِّئ لي أنني سمعتُها — عندما خرج من بيتنا، يومها، في عزِّ الظهر، قالوا بعدها: سالومة سقطت من السطح.» (ص٩١-٩٢)

ويتساءل الراوي على نحوٍ يجعل تحديد القاتل، بناءً على روايات مارينا له، مسألة صعبة: «أم أن ذلك كله من أوهام مارينا القلقة المراهقة وخيالات جسدها المتوفز الذي نضج مبكرًا وتدفق بحيوية تخترق الحدود؟» (ص٩٠)

يمكن، في النهاية، القول إن سالومة وحادث موتها وتحديد القاتل رموز على لغز كوني لا يتمكَّن الإنسان مهما فعل من حلِّه؛ لأن بهاءه وروعته وجماله تنبع من أن يظلَّ لغزًا باستمرارٍ.

الفصل الرابع

الدلالة الأسطورية (حامل الخطايا)

تدور أحداث رواية **صخور السماء** في الصعيد بين بلدتَي أخميم وأباهور، ومحورها عائلة قلدس الذي كان قد هاجر منذ زمنٍ بعيدٍ من أخميم إلى الفيوم أولًا، ثم إلى الإسكندرية (انظر: ص١٢٥)، وتحت تأثير الغارات الألمانية والإيطالية على الإسكندرية اضطرت العائلة أن تعود مرةً أخرى إلى أخميم، الموطن الأصلي لها، على حين ظلَّ الأب قلدس في موطن الهجرة الثاني الإسكندرية:

> «كانت الغارات الألمانية والإيطالية على الإسكندرية قد ألجأت عائلة قلدس إلى اللواذ بالصعيد، بينما ظلَّ الرجل يُناضل — كالعادة — من أجل لقمة العيش، بين الإسكندرية نهارًا وبلدة المحمودية ليلًا عند عائلة المنشاوية، يكدح في وكالة البيض التي يملكونها، كاتبًا بالأجر الزهيد، بعد أن كان زميل تجارة لهم منذ سنين.» (ص٤٠)

ويبدو أن تجارة الوالد قد تأثَّرت بالأزمة الاقتصادية العالمية الشهيرة عام ١٩٣٠م. كما يتضح أيضًا — من أحد خطابات الوالد — الذي ظلَّ مُقيمًا في الإسكندرية — في ردِّه على ابنه — أن العائلة عادت إلى أخميم مع بداية الحرب العالمية الثانية (انظر: ص٤٣). ومع مطالع عام ١٩٤٢م، سوف تنتقل عائلة قلدس من أخميم إلى دمنهور حتى يواصل الابن، ميخائيل، دراسته في الجامعة:

> «سوف يعود مع أسرته إلى دمنهور في العام القادم، ويواصل الدراسة في جامعة فاروق الأول بالإسكندرية نهارًا، وبعد الكلية يعود إلى دمنهور، ويلحق بهم أبوه كلما استطاع، دمنهور قُرَيِّبة.» (ص٤٤)

ويُشير النص إشارةً واضحة إلى أن عائلة قلدس ليست عائلة مسيحية عادية، بل عائلة يرتبط اسمها بحدوث معجزة، هي معجزة نقل الجبل على يد سمعان الخراز، ففي الشعائر المسيحية يصوم المسيحيون ثلاثة وأربعين يومًا بدءًا من ١٦ هاتور، وفي هذا السياق يقول النص:

> «رحلة يصوم فيها المؤمنون ثلاثة وأربعين يومًا بدءًا من ١٦ هاتور، استشرافًا لسماع هتاف الملائكة: «أنه وُلِد لكم في مدينة داود مخلصٌ هو المسيح» أربعين يومًا كما صامها موسى كليم الله قبل أن يتلقَّى لوحة الوصايا العشر مكتوبة بإصبع الله، وثلاثة أيام في الأوَّل أضافها الأنبا أبرام بن زرعة البطريك الثاني والسبعون في القرن العاشر تذكارًا لمعجزة نقل الجبل على يد سمعان الخراز، وتبرُّكًا به كان اسم عائلة ميخائيل قلدس الخراز.» (ص٤٤-٤٥)

وإذا كان النص يعتمد استدعاء الذكريات فإن هذه الذكريات هي — في حقيقة الأمر — ذكريات العائلة والأقارب الذين كان ميخائيل قلدس — راوي النص — على علاقةٍ مباشرة بهم. ولا تخلو هذه الذكريات من أبعادٍ ودلالاتٍ دينية واضحة.

وليس المقصود — بطبيعة الحال — أننا أمام نصٍّ فولكلوري يقدم العادات والتقاليد والمعتقدات والأخلاقيات الدينية، بقدر ما نحن أمام نصٍّ يقدم سلوكات العائلة الكبيرة وتصرفاتها انطلاقًا من مجموعة المعتقدات الدينية الراسخة، وفي الوقت نفسه يقدم اختراقات الشخصيات لهذه المعتقدات.

ومن ناحية أخرى، يقدم النص الخبرة الدينية التي عاشها الراوي أثناء الطفولة، وهي الخبرة نفسها التي عاشتها — وتعيشها — الجماعة التي ينتمي إليها، غير أنه مع تقدُّم الراوي في العمر، من الطفولة إلى مرحلة الصبا، ثم مرحلة المراهقة والشباب، بدأ يتساءل حول حقيقة هذه المعتقدات والخبرات الدينية التي عاشها وتلقَّاها أثناء الطفولة، والتي عاشتها، وتعيشها، الجماعة البشرية التي ينتمي إليها؛ الأمر الذي يجعلني أرى أن النص لا يقدم الخبرات الدينية، والمعتقدات التي تعتنقها الجماعة المسيحية في صعيد مصر، بقدر ما يضع هذه المعتقدات والخبرات الدينية موضع التساؤل.

وانطلاقًا من هذه الرؤية، يبدو من المناسب رصد — وتحليل — العناصر الدينية — ذات الطابع الشعبي — التي تتحكَّم في سلوكات العائلة والأقارب والممارسات اليومية، حتى نقف على حقيقة المعتقد الديني الذي يتحكم في النص من جهة، وحتى يتسنَّى

الوقوف على الطريقة التي ينتقد بها الراوي — ويسائل — هذا المعتقد من جهة أخرى. وتتجلى أهمية هذه الحركة التحليلية المزدوجة في أنها تُمهِّد الطريق أمام تحليل البنية النصية الكبرى والوقوف على طبيعتها.

(١) المعتقد الديني المسيحي: الدلالة الأسطورية

من الواضح أن المعتقد الديني المسيحي يلعب دورًا قويًّا على امتداد النص، من أوله إلى آخره. وفي حقيقة الأمر، يبدو أن هذا المعتقد يُمثِّل مشكلة النص الأساسية التي تتحكَّم تحكُّمًا كبيرًا في توجيه النص من ناحية، وتوجيه الراوي الذي لا يكفُّ عن مساءلة هذا المعتقد في خطوطه العريضة من ناحية أخرى. وقبل إيضاح أبعاد هذه المشكلة، أودُّ — أولًا — إلقاء الضوء على العلاقة بين الأسطورة والمعتقد الديني، بوجهٍ عامٍّ.

لقد استعمل عرب الجاهلية لفظة الأساطير بمعنى الأباطيل. ويقصد عرب الجاهلية بالأسطورة القصص والمرويات التي لا يوثق في صحتها. وفي الوقت نفسه، يؤكد القرآن الكريم المفهوم الجاهلي للفظة أسطورة؛ فذكرها تسع مرات حاملة هذا المعنى نفسه، «وليس مفهوم اللفظة بهذه الصورة فريدًا في اللغة العربية؛ ففي جميع اللغات ارتبطت لفظة أسطورة بما لا يُصدَّق أو بما هو مَحْض خيال.»[١]

وقبل إيضاح أبعاد مفهوم آخر للأسطورة في علاقتها بالمعتقد الديني، لا بد من إلقاء نظرة على المجال الدلالي الذي تتحرك فيه لفظة «أسطورة» من خلال معجم **لسان العرب**. يقول صاحب اللسان:

> «سطر: السَّطْرُ والسَّطَرُ: الصَّفُّ من الكتاب والشجر والنخل ونحوها ...
> والجمع من كل ذلك أَسْطُرٌ وأَسْطارٌ وأساطيرُ ...
> والسَّطْرُ: الخط والكتابة ...
> «وقالوا أساطير الأولين» ... معناه سَطَّرَهُ الأولون، وواحد الأساطير أُسْطُورَةٌ ...
> وسَطَرَ يَسْطُرُ إذا كتب ...
> يقولون للرجل إذا أخطأ فكنوا عن خطئه: أَسْطَرَ فلان اليوم، وهو الإِسْطَارُ بمعنى الإِخْطاءِ.

[١] أحمد شمس الدين الحجاجي، **الأسطورة في المسرح المصري المعاصر** (القاهرة، دار المعارف، سنة الإيداع ١٩٨٤م)، ص٩.

والأساطير: الأباطيل. والأساطير: الأحاديث لا نظام لها ...
وسَطَّرَها: أَلَّفها. وسَطَرَ علينا: أتانا بالأساطير ... يُقال سَطَّرَ فلان علينا يُسَطِّرُ إذا جاء بأحاديث تشبه الباطل. يقال: هو يُسَطِّرُ ما لا أصل له أي يُؤلف ... يقال: سَطَّرَ فلان على فلان إذا زخرف له الأقاويل ونمَّقها، وتلك الأقاويل الأساطير والسُّطُرُ.
والمُسَيْطِرُ: والمُصَيْطِرُ: المُسَلَّطُ على الشيء ليُشرف عليه ويتعهد أحواله ويكتب عمله، وأصله من السَّطْر لأن الكتاب مُسَطَّرٌ والذي يفعله مُسَطَّرٌ ومُسَيْطِرٌ.»[٢]

ويمكن من واقع هذا المقتبس تحديد المجال الدلالي الذي تتحرك فيه كلمة «أسطورة» على النحو الآتي: الدلالة على الترتيب وإحداث النظام في غير المُرَتَّبِ أو المنتظم؛ الدلالة على الخط والكتابة؛ الدلالة على الخطأ والباطل والأحاديث التي لا نظام لها؛ الدلالة على التأليف والزخرفة والتنميق؛ الدلالة على التسلُّط والتحكُّم والتوجيه.

وفي حقيقة الأمر، يمكن اختزال هذه الدلالات في دلالتين هما: التأليف والكتابة وفق نظامٍ معين، وقد يكون بغرض تنميق الباطل وزخرفته لترويجه، وقد لا يكون، غير أنه في الحالتين — سواء كان المقصود باطلًا أم غير باطلٍ — لا بد من إرادة مسيطرة. ولهاتين الدلالتين أهمية نسبية عند تحليل تصور الراوي ميخائيل قلدس للمعتقد الديني المسيحي وتجربته معه، سواء في مرحلة الطفولة أو في مرحلة الشباب.

أما عن أبعاد المفهوم المصطلحي الذي يتبنَّاه أحمد شمس الحجاجي عن الأسطورة فيمكن إجماله على النحو الآتي: المقصود بالأسطورة اصطلاحًا هو القصة السردية المرتبطة بالشعيرة، ولا تنفصل هذه القصة عن هذه الشعيرة المعينة؛ فالشعيرة هي التي تُفرق بين الأسطورة وغيرها من ألوان القصص الأخرى، ولذلك فإن ارتباط القصة بالشعيرة لا يجعلها — بالنسبة إلى معتنقيها — مجرد قصة تُقَصُّ وإنما هي حقيقةٌ معيشة، يعيشها هؤلاء الذين يعتنقونها فتتجلَّى في سلوكاتهم الحياتية اليومية وتتحكَّم فيها. ولا يفرق الحجاجي — في مفهومه الذي يتبنَّاه عن الشعيرة أو الأسطورة — «بين شعيرة اندثرت بانتهاء الاعتقاد فيها مثل أديان الفراعنة وأديان الإغريق، أو بين شعيرة ما زالت باقية

[٢] ابن منظور، **لسان العرب** (سبق ذكره)، الجزء السادس، مادة «سَطَرَ»، ص٢٥٦–٢٥٧.

ببقاء الاعتقاد فيها مستمرًّا حيًّا إلى الآن وما زال معتنقوها يؤدون طقوسها مثل الديانة اليهودية والمسيحية والإسلام.»[٣]

ويذهب الحجاجي إلى أن تلك الشعائر — التي كان يعتنقها الإنسان القديم ولا يزال الإنسان الحديث يعتنق بعضها — كانت تنمو مع النمو الوظيفي للأسطورة؛ نظرًا إلى أنها كانت تؤدي للإنسان حاجات حياتية تُفيده وتفيد بقاءه؛ فهي فعل يُنتظَر منه تحقيق فعل آخر. ومن خلال هذا الفعل الأول، كان الإنسان يحاول أن يصنع المعجزات، وكان هذا الفعل أولى محاولات الإنسان القديم من أجل السيطرة على الموضوعات التي تُحيط به، فيخضعها محققًا حاجاته التي يريد الانتفاع بها. وكان الإنسان القديم يتصور أن الفعل الشعائري يقدر على منحه الفعل الحقيقي؛ فعن طريق ممارسة بعض الطقوس اعتقد الإنسان أن في إمكانه الحصول على غذائه. وكما أدَّت هذه الطقوس إلى تحقيق ربح حياتي فإنها، أيضًا، كانت تُستخدم من أجل دفع الضرر عن طريق المحاكاة وتقليد النتائج المتوقعة، على أمل أن تخدع هذه الممارسة الشعائرية القدر المحتوم؛ فيتم استبدال الكارثة الوهمية بالنكبة الحقيقية. وكان هذا الأسلوب في خداع الأقدار يجري بطريقةٍ منهجية منظمة.[٤] ويرى الحجاجي أنه

> «ليس هناك شعب من الشعوب لم يعرف هذا النوع من الأداء الشعيري، كما أن هذا الأداء الشعيري تعددت أنواعه لدى هذه الشعوب. وكانت هذه الشعائر تُؤدَّى بإيمان صادقٍ لا ينفصل فيه الفعل الشعيري عن الفعل الواقعي ... وتتطور الشعيرة بعد ذلك إلى حدٍّ يصبح معه الأداء التمثيلي فعلًا بديلًا للفعل الحقيقي ... والحقيقة أن الإنسان القديم وهو يعيش الأسطورة ويؤديها لم تكن غايته أن يُعيد تمثيل الطبيعة أو التشابه معها، وإنما كان يعيش في الطبيعة محاولًا احتواءها.»[٥]

وكانت هذه المرحلة هي المرحلة التي ارتبطت فيها الشعيرة بالسحر والقوى السحرية، وقد جعل هذا الارتباطُ الإنسانَ متحدًا مع الطبيعة. أما الشعيرة التي ترتبط بالدين — فيما

---

[٣] أحمد شمس الدين الحجاجي، **الأسطورة في المسرح المصري المعاصر** (سبق ذكره)، ص٩.

[٤] انظر: المرجع السابق، ص١٠-١١.

[٥] المرجع السابق، ص١٢-١٣.

يقول الحجاجي — فهي تمثِّل قدرة الإنسان وقوته في مواجهة قوة أخرى؛ إذ حين أخذ الدين يُسيطر على الإنسان تحوَّل أداؤه الشعيري من الفعل الحقيقي إلى فعلٍ تمثيلي. ومع هذا التحول تتجلَّى عناصر الفعل الدرامي، ويصبح عالم الأسطورة عالمَ أعمالٍ وقوى متصارعة وقدرات؛ فترى الأسطورة هذا الاصطدام بين تلك القوى في كل ظاهرةٍ من ظواهر الطبيعة. وكانت أكمل صورة ترسمها الأسطورة لهذا الصراع هو الصراع الدائر بين النبات والموت، الذي اتخذ شكله الكامل في عقيدة الخصب الأوزيريسية وعقيدة ديونيسيوس، ووصل إلى التكامل في العقيدة المرتبطة بالسيد المسيح.[٦]

واستنادًا إلى تصور الحجاجي عن العلاقة بين الأسطورة والشعيرة والمعتقد الديني، يمكن القول إن أي حديثٍ عن المعتقد الديني يمثِّل حديثًا عن الأسطورة، بهذا المعنى الاصطلاحي الذي يتبنَّاه الحجاجي، ولذا، يُعد تحليل عناصر المعتقد الديني تحليلًا للدلالة الأسطورية التي تنشر ظلالها على النص وعلى طرائقه في تشكيل المعنى وإنتاج الدلالة.

(٢) المعمودية: وعد الخلاص من العذاب

يحكي الراوي ميخائيل خبرته الدينية الأولى التي تلقَّاها — لأول مرة — وهو في سنِّ الخامسة من عمره، وقد تمثَّلت هذه الخبرة في **تجربة العذاب** الذي أحسَّ به، وهو يستمع إلى حكاية القديس مرقص البشير، الذي أدخل المسيحية إلى مصر. وكان يحكي الحكايةَ منصور أفندي للأطفال الذين تجمَّعوا حوله في فناء روضة الكرمة القبطية الأرثوذكسية، وكانت مِسْ كاترين تقف إلى جانب الطفل ميخائيل وهو يستمع إلى الحكاية:

> «منصور أفندي يحكي، وأنا في الخامسة، ورعًا أنتظر المعمودية ووعد الخلاص. فناء روضة الكرمة مزدحم بصفوف التلاميذ، بعد «أبانا الذي ...» قد سقطت عليه فجأة رهبة، وصمت، وما يشبه الرعب الطفولي.
>
> قبضوا على القديس وجرُّوه على أحجار الشوارع وعلى رخام السلالم، تهرَّأ لحمه وسالت دماؤه، وبالليل أودعوه السجن الضيق العفن، فنظر إليه الملاك، وقال له: افرح يا مرقص عبد الإله هو ذا اسمك كُتِب في سفر الحياة، وتوارى الملاك لكي يظهر له المسيح ويعطيه السلام.

[٦] انظر: المرجع السابق، ص١٣-١٤.

وفي الصباح أخرجوه من السجن، ربطوه بالحبال المتينة إلى أربع [كذا] خيول تحمحم وتتململ متوفِّزة للانطلاق، كل ذراعٍ بحصان وكل ساقٍ بحصان، صرخ الوثنيون بالخيل الأربعة وضربوها بالسياط فانطلقت، كل حصان منها في اتجاه، تمزق جسد القديس الطاهر أربعة أشلاء. أضرموا النار أمام الكنيسة الصغيرة — هي في نفس مكانها الآن يا أولاد، في شارع المسلة، قسم العطَّارين، اسمها الآن على اسمه «المرقسية» — وراحوا يرقصون جذلًا وابتهاجًا ... سوف يحرقون أشلاء المقدس بالنار ... ولكن ...

لكن عين يسوع ساهرةٌ لا تغفل ولا تنام.

زُلزلت الأرض زلزالها، تمايلت الأبنية العالية، والأعمدة، والقصور المحيطة بالساحة، قعقع الرعد وهطلت أمطار غزيرة.

كان ذلك سنة ٦٨ من ميلاد المسيح.

ارتاع الوثنيون وفرُّوا هاربين، لاذوا ببيوتهم ومعابدهم وتضرعوا إلى آلهتهم.

أما المؤمنون [كذا] آباؤنا فقد أخذوا الجسد الطاهر إلى كنيسته وصلُّوا عليه ووضعوه في قبوٍ تحت هيكل الكنيسة، تحت قدس الأقداس.

كنت أرتجف، وكان عذاب مرقص القديس في جسدي.

منصور أفندي، مشتعل العينين، يقف شامخًا هناك، على رأس صفوف التلاميذ الصامتين، الشيخ البرادعي الذي علَّمني ألف باء يقف معنا يستمع بأدبٍ وخشوعٍ لا شبهة فيه، **ومِسْ كاترين أخذت يدي المرتعدة بين يديها الناعمتين المُطَمْئِنَتين.**

قال لنا منصور أفندي إن القديس مرقص كان أول بطريرك من بطاركتنا، وأن بطريرك الإسكندرية كان هو قاضي المعمورة كلها، وأن بيته كان أول كنيسة مسيحية.

وقال إن أم القديس مرقص كانت إحدى المريمات القديسات.» (ص٤٦-٤٧)

وسوف يترك هذا الارتجاف، الذي أحسَّ به الطفل ميخائيل، أثره في كل شيء في النص، ولن يقف العذاب عند حدود الجسد فقط، بل سيتعدَّاه إلى الروح أيضًا. ويبدو أن أثر حكاية القديس مرقص شاملٌ من حيث تأثيره في نفس هذا الطفل؛ فإدوار الخراط

— المؤلف — يذكر الحكاية في أكثر من موضعٍ. وعلى سبيل المثال، يذكرها المؤلف في كتابه **مواجهة المستحيل: مقاطع أخرى من سيرة ذاتية للكتابة**:

> «الظلال التي ما زالت قائمةً حتى يومنا هذا، من تلك المرحلة المبكرة — مرحلة الصبي المنضوي تحت جناح المسيح — هي النذْر والالتحاق بروضة الكرمة القبطية الأرثوذكسية، ومنصور أفندي ناظر المدرسة الذي لا أنساه أبدًا، وكيف كان يبدأ الصبح بقصص الشهداء المسيحيين، وبخاصة قصة القديس مرقس وربطه في أربعة خيول حتى تمزَّق جسده، قصص الشهداء بوجه عام أثرت فيَّ تأثيرًا عميقًا جدًّا، قصص الفداء والتضحية في سبيل العقيدة والإيمان الحق، تحت ظل المسيح.»[٧]

وبسبب هذا الإحساس بالعذاب الذي انتقل إلى نفس الصبي ميخائيل — راوي **صخور السماء** — تكتسب تجربة المعمودية التي سوف يمرُّ بها الراوي، وهو في سن السابعة، قيمتها الكبرى من حيث أثرها في النص، بالإضافة إلى قيمتها الدينية. وفي حقيقة الأمر، تمثِّل تجربة المعمودية تجربة أسطورية بالمعنى السالف الذي سبق إيضاحه.

ومن الواضح أن أسطورة التعميد تلعب دورًا قويًّا في النص، وفي هذا السياق يقول إدوار الخراط: «أتصور أن ثَمَّ بؤرة مركزية في قلب «صخور السماء» ... هي خبرة لا أقول «واقعية» فقط بل هي «خبرة حقيقة»، ومثل كل حقيقة — فيما أظن — فهي مراوغةٌ، متعددة الجوانب، متعددة التأويلات.»[٨] ويخصِّص المؤلف فصلًا بأكمله من روايته **صخور السماء** للحديث عن هذه التجربة الأسطورية — أو «خبرة الحقيقة» كما يسمِّيها — تحت عنوان «المعمودية».

يبدأ الفصل بحادثة موت ونذْر، فقد مات أخوه منير بعد أن وُلد الطفل ميخائيل بأربع وعشرين ساعة، في ٣٠ مارس ١٩٢٦م بعد منتصف الليل بنصف ساعة. وحتى يعيش المولود الجديد نَذَرَ الأب أن يكون تَنْصِيره في دير الملاك ميخائيل بأخميم. يقول الراوي: «عشت طفولتي الباكرة في ظل ذلك النَذْر، ذلك الطقس السحري.» (ص١٩٠)

---

[٧] إدوار الخراط، **مواجهة المستحيل: مقاطع أخرى من سيرة ذاتية للكتابة** (القاهرة، الأردن، دار البستاني ودار أزمنة، ٢٠٠٥م)، ص١٠٤.

[٨] إدوار الخراط، «كتابة على الكتابة، صخور السماء: صخور الروح» (سبق ذكره)، ص٢١٦.

وقبل أن يبدأ الراوي في رواية تجربة التعميد، يُشير مرةً أخرى إلى منصور أفندي ناظر مدرسة روضة الكرمة القبطية الأرثوذكسية ومِسْ كاترين التي كان يحبها، والقسس والرهبان الذين كانوا يَفِدون إلى بيته في غيط العنب أحيانًا، ويخصُّ من أثر كل هؤلاء في نفسه أثر مِسْ كاترين التي كانت ترتل «ترانيم تُسَبِّحُ بنور مريم العذراء أم الإله، وتمجد المسيح في معجزاته وعطائه وموته على الصليب وقيامته من بين الأموات بعد ثلاثة أيام» (ص١٩١). وقد تأثر الصبي ميخائيل بهذه النشأة الدينية الصارمة إلى الحد الذي يقول معه:

«**كنت أحيا مع المصلوب بكل روحي وقلبي**، أتعذَّب لعذابه الأليم في بستان الألم والوحدة يوم خميس العهد وقد أنكره وخانه محبُّوه، وفي يوم الجمعة الحزين أُهين وجُلل رأسه الدامي بإكليل الشوك، وحمل الصليب الثقيل صاعدًا إلى الجلجثة، سقط مرتين تحت حمله الرازح على جسده النحيل، وهلاكه — وهو الإله — على الخشبة، بعد أن دقُّوا يديه ورجليه عليها بالمسامير، حتى إذا طلب ماءً سقوه خلًّا وطعنوه بالرمح في جنبه، كنت أبكي معه عندما قال «أبتي ارفع عني هذه الكأس».

لم تكن كل تلك الحكاية عندي مجرد واقعة، أو أمثولة، أو حتى أسطورة، بل عشتها بجسمي نفسه وفي صميم روحي.

ما زلت أحتفظ بالصور الملونة التي كانت توزعها مدارس الأحد، تصوِّر قصص التوراة والإنجيل من آدم وحواء إلى إسحق ويعقوب إلى موسى، ثم ميلاد المسيح ومعجزاته وأسبوع الآلام والقيامة، وعليها كتابة باللغة القبطية والعربية، وكانت هي أثمن كنوز الطفولة والصبا، **ولعلَّها ما زالت من أثمن كنوز الروح**.» (ص١٩١)

هذه المعايشة الحقيقية والحية لـ «أسطورة صلب المسيح» بكل تفاصيلها المتمثِّلة في إيمان الأتباع به ثم إنكارهم له، وقيامته من جديدٍ بعد الصلب بثلاثة أيام، تترك أثرها القوي في نفس الصبي ميخائيل إلى الدرجة التي تصبح معها «أثمن كنوز الروح». كما تمهِّد هذه المعايشة الطريق أمام «خبرة الحقيقة»، أو أسطورة الحقيقة، التي صاحبت الراوي منذ الطفولة، ألا وهي أسطورة التعميد.

ويحكي الراوي قصة الرحلة من أخميم حتى دير الملاك ميخائيل، من أجل الوفاء بالنذْر الذي نَذَرَه أبوه. وأهم ما يُميز دير الملاك ميخائيل الذي سوف تجري فيه معمودية الراوي هو أنه دير الشهداء:

«جاءني أبونا باخوميوس، وضع يده على رأسي بخفةٍ، وسمعته يقول:
ربنا يباركك يا بن قلدس قلادة الخراز وينولك مقاصدك، ثم أحنى رأسه قليلًا ناحيتي وقال:
هل تعرف يا وليدي أن هذا الدير اسمه أيضًا «دير الشهداء»، رُفات مئات من الشهداء من عصر دقلديانوس وأريانوس محفوظة هنا في قبو الدير، برعاية الله، بعضها كأنهم تنيَّحوا أمس فقط، أجسامهم ما زالت طرية.» (ص٢٠٣)

ويلفت النظر أيضًا بعد الوصول إلى دير الملاك ميخائيل، وجود أسدٍ كان يتجول حول أسوار الدير، وقد استطاعوا قتله بالرصاص، ثم ظهور هدهد رآه الصبي ميخائيل على آخر سور الدير يتهادى ببطء (انظر: ص٢٠٤–٢٠٦).

وتأتي اللحظة الحاسمة في رحلة المعمودية، ألا وهي الذهاب إلى هيكل كنيسة الدير الذي أوقدت فيه الشموع الكبيرة، الكائن في قلب جبل أخميم، حيث ستجري طقوس المعمودية. ويبدأ القدَّاس الإلهي والأب باخوميوس يُصلي على الزيت ويرشم به الصبي ميخائيل — صاحب هذا العيد — وهو ينفخ في وجهه قائلًا ثلاث مرات: «اخرج عنه أيها الروح الشرير»، ثم يدهن جسمه بالزيت المقدس على حين تعلو موجات القداس الإلهي بالعربي والقبطي (انظر: ص٢١٢-٢١٣). ثم يبدأ طقس التغطيس في ماء المعمودية:

«وفي لمحة خاطفة انحنى أبونا باخوميوس بوجهه الحنون ولحيته الشهباء وتونيَّته الكهنوتية البيضاء، وصدرته المتدلية من الأمام ومنطقته الحريرية تدور حول وسطه، ونزع عني جلابيتي وقد شمرَّ عن أكمامه، وبمساعدة بشارة ابن عمتي ومرقص ابن عمي رفعني، عاريًا مستسلمًا لا مناعة عندي ولا تمنُّع بل سعيدًا ومأخوذًا، وألقاني بكل جسدي في ماء المعمودية بسرعة مرة ومرتين وثلاثًا، وأنا أخرج برأسي كل مرة وأغطس دون أن أحسَّ.

في الغطسة الثالثة حدث ما لا يمكن أن أنساه أبدًا.

بدلًا من أن أشهق أو أغصَّ بالماء أو أغمض عيني، انفسح حولي أفقٌ براح لا نهاية له، وسطع في عينيَّ وفي العالم كله نورٌ لم أرَ لبهائه وسطوعه وجماله

مثيلًا من قبل ولا من بعد، نور غامر بهيج ملأ السماء والأرض، وسمعت رفرفة أجنحة ضخمة فوقي وهبَّت عليَّ نسمات رقيقة عذبة استنشقتها ملء صدري.

عندما جذبوني من الماء هتفتُ:

النور ... النور.

سألوني بلهفة: أي نورٍ؟

قلت لهم: جاء نورٌ عظيم ملأ عليَّ السماء والأرض وكانت الدنيا واسعة واسعة وسمعت رفرفة أجنحة الحمام.» (ص٢١٣-٢١٤)

إن خبرة معمودية الراوي ميخائيل خبرة هائلة، ويكاد لا يصدقها عقل، وبخاصة أنها تستدعي معمودية مؤسِّس الدين المسيحي، النبي عيسي. ويكاد هذا الاستدعاء أن يكون حرفيًّا، ففي نهاية الإصحاح الثالث من **إنجيل متَّى**، تُروى الواقعة الآتية:

«حينئذ جاء يسوع من الجليل إلى الأردن إلى يوحنا ليعتمد منه. ولكن يوحنا منعه قائلًا أنا محتاجٌ أن أعتمد منك وأنت تأتي إليَّ. فأجاب يسوع وقال له اسمح الآن. لأنه هكذا يليق بنا أن نكمل كل برٍّ، حينئذٍ سمح له. فلما اعتمد يسوع صعد للوقت من الماء. وإذا السموات قد انفتحت له فرأى روح الله نازلًا مثل حمامة وآتيًا عليه. وصوت من السماء قائلًا هذا هو ابني الحبيب الذي به سررت.»[٩]

ولا تختلف رواية هذه الواقعة في إنجيل مرقس عنها في إنجيل متَّى. وإذا كان الأمر كذلك فإن ما حدث للطفل ميخائيل هو معجزةٌ بكل المقاييس؛ الأمر الذي يجعلنا أمام حالة توحد مع شخصية المسيح، إذ من خلال أسطورة المعمودية يصبح الراوي ميخائيل في علاقة مباشرة مع السيد المسيح. ولهذه العلاقة أثرها الكبير في النص، كما سوف يتضح مع نهاية هذا الفصل.

ولعلَّه من المناسب — في هذا السياق — أن أقتبس من كلام إدوار الخراط النظري ما يقوله عن أسطورة المعمودية وأثرها في نفسه:

«أتصور أن ثم بؤرة مركزية في قلب «صخور السماء» ... هي خبرةٌ لا أقول «واقعية» فقط بل هي «خبرة حقيقة»، ومثل كل حقيقة — فيما أظن — فهي مراوغة، متعددة الجوانب، متعددة التأويلات.

[٩] **الكتاب المقدس، العهد الجديد، إنجيل متَّى**، الإصحاح الثالث، الآيات من ١٣: ١٧.

هي خبرة التعميد، أو ما نُسميه عادة التنصير — في المسيحية — عندما كنت في السابعة من العمر، ويعرف الأقباط أن أطفالهم يُعَمَّدون — عادةً — في سن مبكرة جدًّا، في السنة الأولى أو الثانية على أكثر تقديرٍ، لكن ذلك لم يحدث معي.

كان لي أخ لم أعرفه قط، وُلِد قبلي بثلاث سنوات، يوم السبت ١٦ يونيو ١٩٢٣م الساعة السادسة مساءً؛ وبعد أن ولدت أنا بأربعة عشر يومًا، مات في ٣٠ مارس ١٩٢٦م بعد منتصف الليل بنصف ساعة.

وخشيةً من أبي أن أموت أنا أيضًا نَذَرَ للملاك ميخائيل، رئيس الملائكة، أن يكون تنصيري في ديره بأخميم، حتى لا يلحق بي ملاك الموت. عشت طفولتي الباكرة في ظل ذلك النذْر، ذلك الطقس السحري. ولم يكن السفر من الإسكندرية — حيث وُلِدت في غيط العنب — إلى أخميم في الصعيد الجواني أمرًا ميسورًا، ظلَّ يؤجل عامًا وراء عام، حتى بلغت السابعة، وقد احتدَّ وعيي مرتقبًا ساعة الخلاص بالتَّعْميد في دير الملاك ميخائيل.

حتى جاءت الساعة الموعودة وسافرنا إلى أخميم، وإلى دير الملاك ميخائيل، وفي اللحظة التي أغرقتني فيها مياه الجرن المقدسة لم أشهق ولم أغُص بالماء، بل انفتح أمامي أفق لا نهاية لشساعته وسطع عليَّ نور باهر لم أرَ لبهائه وجماله مثيلًا من قبل ولا من بعد: نور غامر بهيج ملأ السماء والأرض، وسمعت رفرفة أجنحة الروح القُدُس.

ما أريد أن أقوله من هذه الحكاية أنني منذ تلك اللحظة كأنما أريد أن أثبتها — لا أقول أخلدها ولا شيء من هذا القبيل — ولكن عمق الخبرة وما قد أسميه إعجازيتها كانت دائمًا تغل يدي عن كتابتها، وإنْ ظلَّت تراودني بلا انقطاع.

فيما بعد، عندما برئت من سطوة الأسطورة (هل حقًّا برئت منها؟) كان بإمكاني أن أفسِّر هذه الخبرات تفسيرات «عقلية» أو إنْ شئت «مادية جدلية» أو «سيكلوجية» وهكذا، لكن هل يقلِّل ذلك من روع الخبرة وروعتها؟

وبعد أن كنت مضطرم الإيمان محتدم التدين، فقدت ذلك — ولعلَّني ما زلت أفتقده — تحت سطوة أسطورة أخرى وإيمان آخر هو الإيمان بالعقل، ولكنه العقل الذي ينبض بحرارة القلب والحياة دون أن يفقد نأمة من قوامه العقلي الصلب.

لعلَّ أحد الحوافز على كتابة «صخور السماء» هو على وجه الدقة مساءلة هذا الإيمان المزدوج: الإيمان المفقود والمفتقد والإيمان الماثل المخايل الذي لا ملاذ غيره، على [أن] هشاشة هذا الملاذ قريبة الصلة جدًّا بهشاشة الحياة نفسها.»[١٠]

ومِن ثَمَّ، يمكن القول إن الراوي تتنازعه أسطورتان: الأولى هي أسطورة المعمودية بكل ما تحمله من توحُّد إعجازي مع شخصية المسيح وتكرارها، وما يترتب على ذلك من التزامٍ دينيٍّ وأخلاقي. أما الأسطورة الثانية فهي الإيمان بالعقل، بكل ما يترتب على هذا الإيمان الآخر من تبعات ونتائج، تكاد تكون على النقيض من تبعات الأسطورة الأولى ونتائجها. ويجد هذا التنازع بين الأسطورتين صداه القوي على نص **صخور السماء** في كل بُعد من أبعاده تقريبًا، وما يهمُّ أغراض الدرس حاليًّا هو تحليل صدى هذا التنازع على شخصية الراوي ميخائيل قلدس. يوجد العديد من الشواهد في النص من الممكن أن تُفيد في هذا السياق، ولعلَّ من أبرزها هذا الشاهد:

«كم من مرة سقطتُ على السلالم!
كم من مرة أُغلقت دوني البيبان!
قضيت ليل عمري أصارع الملاك تحت السلم!
هل هو نفسه التنين؟
صحيح أنه لم يستطع أن يصرعني، لكنني لم أصرعه، أيضًا.
قلت له، كما يقول يعقوب: «لا أطلقك حتى تُبرئني» فهل أنا الرجيم أم المغبوط بالنعماء؟» (ص١٤)

تنطوي لفظة السلالم على جدلية الصعود والسقوط، فالسلالم تُشير إلى إمكان صعود محتمل؛ السلالم طريق إلى شيء أعلى، ويبدو أن هذا الطريق ليس ممهدًا أو سهلًا، بدليل أن الراوي في حالة صراعٍ مع طرف آخر؛ هذا الطرف هو الملاك، ويتساءل الراوي هل هذا الملاك هو التنين؟ ولا يقدم إجابة. ومع نهاية الفقرة، نعرف أن هذا الملاك قوة سلبية كانت تقف أمام النبي يعقوب في صعوده إلى الملأ الأعلى. إن الملاك قوةٌ سلبية

[١٠] إدوار الخراط، «كتابة على الكتابة، صخور السماء: صخور الروح» (سبق ذكره)، ص٢١٦–٢١٧.

خارجية، أما التنين فهو قوةٌ سلبية داخلية؛ إذ يشير شيتوايند إلى أن التنين يرمز إلى «خوف من الوحوش ترسَّب في الأعماق منذ القدم يستعصي على الفَهْم، غالبًا شيء يهدد الفرد من داخله، وليس من الخارج»، وفي الوقت نفسه يرمز التنين إلى رحلة البحث عن الخلود،[١١] وتنطوي رحلة البحث عن الخلود دائمًا على صراعٍ بين الروح والجسد.

وأيًّا كانت طبيعة الصراع فالعواقب غير مضمونةٍ: هل استطاع الراوي أن يصعد سلالم الروح، أم أنه سقط في بئر الجسد. يستمر النص مباشرةً بعد هذه الفقرة المقتبسة على النحو الآتي:

> «وعلى رغم الأبواب الثقيلة حلقتُ في آفاق لا نهاية لاتساعها وبراحها، اخترقت الطابوهات، عبرت من عالمٍ إلى عالمٍ، عرفتُ مذاقات من السكر نادرة الحدوث، نفخت في مزمارٍ من صنع يدي، وضربت صنوج موسيقى الكلم، تمرغت على جسد العالم، أحاطتني أذرعة أخطبوط الشبق والجنون واعتصرتْ منِّي نخاع الحلم، شارفتُ القداسة وضربتُ في حمأة الدنس ولوثات هوس النشوات المباحة والمحرمة على السواء.» (ص١٤)

يكاد هذا الشاهد يكشف عن علاقة الراوي الصراعية بالأسطورتين معًا، أسطورة الإيمان الديني الذي ترمز إليه خبرة المعمودية أثناء الطفولة، وهي خبرةٌ راسخة في وعي الراوي؛ وأسطورة الإيمان بالعقل الذي آمن به في مرحلة التفتح والشباب، ويزيد من وطأة الإيمان العقلي أنه إيمان من منطلق المادية الجدلية في جناحها التروتسكي على وجه الخصوص، وتعتني المادية الجدلية عناية بالغة بـ «الجسد». هناك، إذن، صراع بين نوعين من الإيمان: إيمان بالروح وإيمان بالجسد، ويبدو أن محصلة الصراع مزدوجة؛ فالراوي شارف القداسة وضرب في حمأة الدنس في الوقت نفسه. هذا الازدواج الذي يعيشه الراوي، وينشر ظلاله على النص، هو من صنع يديه؛ إنه نتاج مساءلة أسطورة الجماعة المتعارف عليها ثم محاولة إنشاء أسطورة خاصة به.

وتتمثَّل النتيجة التي يمكن الوصول إليها من التحليل — حتى الآن — في أن الراوي استطاع من خلال استدعاء الذكريات — التي تشكِّل النص من أوله إلى آخره — أن ينسج

[١١] انظر: شيتوايند، **معجم تفسير الأحلام في ضوء علم النفس الحديث** (سبق ذكره)، ص١١٥.

أسطورته الخاصة؛ إذ من خلال الخطِّ والكتابة (والنص خطٌّ وكتابة، والخطُّ والكتابة إحدى دلالات لفظة «الأسطورة») استطعنا أن نتعرَّف إلى أسطورته الخاصة التي هي مزيجٌ من القداسة والدنس، مزيج من الإيمان الديني الروحي والإيمان العقلي الجسدي.

ولا تتضح أبعاد هذه الأسطورة الخاصة المزدوجة بهذا المعنى إلا في سياق أسطورة الجماعة الكبيرة التي ينتمي إليها الراوي؛ وعبر الجدل بين هاتين الأسطورتين يتشكَّل النص في بنيته الكبرى. ولعله من المناسب الآن الانتقال إلى تحليل أبعاد أسطورة الجماعة في سياق النص وموقف الراوي منها.

(٣) أسطورة العودة الدائمة

يُشير النص إلى أن عائلة الراوي ارتبط اسمها بحدوث معجزة، هي معجزة نقل الجبل على يد سمعان الخرَّاز، وتبركًا به كان اسم عائلة ميخائيل قلدس الخرَّاز (انظر: ص٤٥). إذن، نحن — منذ البداية — أمام حالة إعجازية خارقة للمألوف ارتبط بها اسم العائلة، ويبدو أن هذه المعجزة تركت أثرها في العائلة، فهذا هو الأب قلدس يبدأ أولى حكاياته التي يسجلها لنا النص، وقد كان حكَّاءً عظيمًا، يقول الراوي:

> «كان أبي حكَّاء من الطراز الأول، يعرف كيف يطرز حكاياته وينمقها ويستثير شوقنا لمعرفة ماذا يحدث، بلهجته الصعيدية التي لم يغيرها، لم يلحق بها أي عَوَار من شوْب لهجة إسكندرية، حتى مات.» (ص١٥)

وإلى هذا الحكَّاء العظيم يهدي إدوار الخراط كتابه **صخور السماء**:

> **«إهداء**
> إلى قُلْته فَلْتس الخراط
> الحكَّاء المكافح العظيم،
> الذي عرف كيف يعيش وكيف يموت،
> وُلد في أخميم في العقد التاسع من القرن التاسع عشر
> ومات في الإسكندرية في ليلة ٢٢ ديسمبر ١٩٤٣م.
> هذا الكتاب تكريمًا له.
>
> إدوار الخراط»

وعلى يد هذا الحكَّاء العظيم تأتي أول حكاية أسطورية يسجلها كتاب/رواية **صخور السماء**. ولا بد من ملاحظة أن حكايات الوالد تحمل أسطورة الجماعة التي ينتسب إليها الراوي، والتي لا يَرضى عنها؛ فيصنع — من خلال نصِّه — أسطورته المزدوجة الخاصة كما سلفت الإشارة. وتؤكد الحكاية أسطورة أساسية في الدين المسيحي، ألا وهي أسطورة عودة المسيح الدائمة، الذي يظهر لأتباعه أبد الدهر، كما يقول **إنجيل متَّى** في خاتمته.[١٢] وتأتي حكاية الوالد على النحو الآتي:

«حكى لنا أبي إن ابن عمه سلوانس قال له وهو صغير، في أخميم، إنه كان عائدًا من الشونة ليلًا، بعد جمع محصول البصل، ورصِّ الشوالات وتشوينها وكتابة الحساب في «دفتر الأستاذ» وكان الوقت قد تأخر عليهم في الشغل ومحاسبة الأنفار ونَهْو اللازم. في شارع عزيزة المقفر الخاوي كانت الليلة غير مقمرة، وكانت السماء مضيئة بنورها العميق داكن الزرقة وبما تبعثر على صدرها من حبَّات النجوم، نسمة هواء الليل لم تكد تهبُّ بعد حرِّ النهار الخانق في بئونة، صادفه عند مفارق درب أشعيا قبل السويقة الكبيرة **رجل يبدو أنه عريق في السن، صغير الجسم لكنه مَمْشوق ومتسق الأعضاء، وجهه على شيخوخته وتجاعيده الخفيفة يبدو نضرًا وضيئًا**، يعتمر عمامة بيضاء مشعثة الأطراف كبيرة كأنها تُخفي وفرة من الشعر الغزير لا يظهر منها شيء. قال أبي إن ابن عمه سلوانس **خُيِّل إليه أن أطراف القماش الممزق في العمامة صلب وحادٌّ كأنه أسنان الشوك**، وكان يلبس عباءة قاتمة اللون تنسدل على جسمه فلا يبين منه شيء، وكان واقفًا على المفارق، وكأنه في بقعةٍ منيرةٍ، بعيدًا عن حيطان البيوت، بين تقاطع الشوارع. وقال له بصوتٍ خفيضٍ ولكن فيه عذوبة لا تُتصور ولا مثيل لها: يا عم سلوانس يا وْليدي، تعالَ، جرَّبْ جرَّبْ إهْنا.

قال له ابن عم أبي، كأنه قد حدس أنه لا بد أن يكون قد دخل أورشليم وقدَّس فيها: إنت عَم بتعرفني يا مجدِّس؟

[١٢] انظر: **الكتاب المقدس، العهد الجديد، إنجيل متَّى**، الإصحاح الثامن والعشرون، الآية ٢٠.

– بجولك جرِّبْ ... ما عُدتش جادر أخطِّي خطوة عادْ يا وليدي، تجدر تحملني لغاية آخر الطريج؟

كان سلوانس ابن عم أبي قويًّا متين العضل قائم العود وفخورًا بنفسه، فقال له: باه يا بويْ ... تعالَ عادْ.

انحنى وبحركة واحدة رفعه إلى كتفيه فجاءت رجلاه على جانبي عنق ابن عم أبي، وإن كانت العباءة تغطيهما، بينما كان يسند جسم الشيخ بيديه، كأنه لا يحمل شيئًا. **كان في خفة الريشة أو النسمة.**

لكنه ما أن [كذا] سار بضع خطواتٍ حتى أحس الثقل يزداد على كتفيه، ويزداد، وتشتد وطأته.

ورأى سلوانس أن مصابيح الغاز المقامة حديثًا على جانبي الشارع تنطفئ واحدًا بعد واحدٍ، كلما تقدم خطوة، **وفي الوقت نفسه يغمر الشارع كله نورٌ غريب ساطع بدائرة وهَّاجة تحيط به هو وحِمْله في مركزها.**

كان الثقل في كل خطوة يتضاعف، ويتضاعف حتى لم يَعُد يُطاق.

ولمح ابن عم أبي قدمي الرجل وقد سقط عنهما مركوبه، **ورأى فيهما ندبة عميقة سوداء نافذة من الظهْر للبطن**، كاد يتعثَّر، انحنى، وركع على الأرض وقد أشرق ذهنه فجأةً، وصاح:**بَجَى لا السما تحملك ولا الأرض تحملك وأنا سلوانس الضعيف الخاطي أجدر على حملك!**

وعندئذٍ لم يحس سلوانس ابن عم أبي إلا **بخطفة نورٍ وهاجٍ كأنَّ البرق قد مزَّق السماء والأرض، والصوت العذب يقول له من قلب النور:**

– بشراك يا سلوانس بن قلادة هرمينا الخرَّاز، ونذير. سوف يُولد لك ولد يُدعى لعازر أغابيوس أبُ المحبة، سوف تثقل عليه أعباء الحب فلا يستطيع أن يحملها.

قال سلوانس: أنت قلت إنك سراج للعالم، حِمْل نورك لا يستطاع.

هكذا حكى لنا أبي وهو يمتصُّ لحسة من عجينة سوداء صغيرة، رفعها إلى فمه بعود كبريت، بعد أن دوَّرها وملَّسها بأصابعه ثم وضعها تحت لسانه وهو يشرب قهوته السادة الثقيلة.» (ص١٦-١٧)

يتصف الرجل العريق في السنِّ الذي طلب المساعدة بالآتي: ممشوق ومتسق الأعضاء ووجهه على شيخوخته وتجاعيده يبدو نضرًا وضيئًا، يرتدي عمامة قماشها المزق كأنه

أسنان الشوك وهو تشبيه يُذكِّرنا — على الفور — بإكليل الشوك الذي وُضِع على رأس المسيح عند الصلب، صوته عذب عذوبة ليست من هذا العالم، وزنه خفيف مثل الريشة أو النسمة، ويتحوَّل هذا الوزن الخفيف — فجأةً — إلى ثقلٍ لا يُطاق ولا يقدر أحد على حمله، قدماه فيهما ندوب عميقة غائرة من أثر الصلب، النور الذي يشعُّ منه يُغطي على أي نور دنيوي آخر. وهذا الرجل العريق في السنِّ هو نفسه المسيح الذي قام من بين الأموات: المسيح العائد من الموت والظاهر لأتباعه المؤمنين أبد الدهر.

أما البشارة التي بَشَّر بها المسيحُ تابعَه المؤمن الخاطئ، سلوانس، الضعيف، فهي بشارةٌ لها مغزى في سياق الحكاية وفي سياق النص كله. إن دعوة المسيح هي دعوة المحبة والحب، وعلى خفَّة هذه الدعوة وبساطتها فإنها ثقيلة لا يقدر أي أحد على تحمُّلها. ومع ذلك، استطاع سلوانس، العبد الضعيف الممتلئ بالذنوب والخطايا، أن يحمل المسيح على كتفيه، أيًّا كان الأمر. ومِن ثَمَّ، توحي الحكاية بأن دعوة الحب تنبع من قلب الخطأ؛ أي لا بد أن تشوبها خطيئة، لأنه لا يوجد حبٌّ خالص، فالخير ممزوجٌ بالشر على الدوام. ويمثِّل لعازر أغابيوس هذا الوضع الملتبس خير تمثيل.

والظاهر من الحكاية أن عودة المسيح عودة دورية على الدوام، وتمثِّل هذه العودة عقيدة راسخة في الكنيسة المصرية الأرثوذكسية؛ فالمسيح حاضر حضورًا فعليًّا عند إجراء «طقوس القداس»:

> «جسدي مأكل حق ودمي مشرب حق.»
> تؤمن كنيستنا الأرثوذكسية أنه بعد تقديس سرِّ الشكر واستدعاء حلول الرُّوح القدس على القرابين يستحيل الخبز والخمر استحالة سرية إلى جسد المسيح ودمه الأقدسين. وتؤمن أن ربنا يسوع المسيح حاضر في هذه الخدمة لا بوجه الرمز أو الإشارة أو الرسم أو الصورة أو المجاز بل حضورًا فعليًّا. (ص٢٥١)

ومن ناحية أخرى، فشهر كياك هو «شهر الأعياد الميلادية، أوان الظهور الإلهي في جسد المسيح» (ص٤٠)، إنه شهر «اجتماع الأرواح» (ص٤٤). غير أن الراوي سرعان ما يُضفي على «اجتماع الأرواح» صبغة مادية جسدية واضحة:

> «قال لنفسه: الظهور الإلهي في كل شيء، من رقة جناح العصفور إلى قعقعة رعد تداعي الجبال، من رقرقة مياه النيل في الفجر الصامت المهيب إلى اشتعال قيظ بئونة الحَجَر. من لمعة عين مارينا الواسعة الخضراء إلى توفُّز نهد مِنَّة

المشتهاة، من رشفة كأس عرقي البلح الزهم الثقيل إلى القبلة واللقمة وصرخة طفل في اللفة.» (ص٤٠)

وليس هذا مجرد إضفاء لصبغة جسدية على الظهور الإلهي الذي هو — أساسًا — فعلٌ روحاني، وإنما الفعل الروحاني لا يمكن تصوُّره دون الجسد. فالراوي لا يسلم بأسطورة الجماعة ويتقبَّلها تقبُّلًا مثاليًّا، وإنما يحاول بناء أسطورة الروح من خلال الجسد والاعتناء بحاجات الجسد، وهو بذلك يُعارض تعاليم الرهبنة ومبادئها التي تمثِّل العقيدة المسيحية في شكلها المثالي المتجرد من حاجات الجسد.

ولعل أفضل مثلٍ على الأسطورة المثالية، التي يُعارضها الراوي، ما يرد في الصلاة التي تلاها الأب متياس في الكنيسة حين مات الأب باخوميوس:

«الذين يبتهجون بقيامة المسيح من بين الأموات يجب أن يغادروا قبور شهواتهم حيث تَرْبُض الوحوش الرديئة، والملذات الخادعة، أَنِرْنا يا يسوع بالنور الباطن، أخرجْ من قلوبنا الظلمات، مرْ رياح الشكوك وعواصف الظنون السيئة لتسكت، قلْ لبحر الشرور الهائج أن يصمت، انضَحْ على قلوبنا المَكْلُومة بنداك الذي من الأعالي، انزع عنها صخور السماء كما دحرج ملاك الرب الصخرة من على باب قبرك يا يسوع. انظرْ بعين الرحمة إلى حالة نفوسنا الثقيلة بالحزن اعتقنا من رباطات الاسترابة ومن عبودية الأفكار السوداء ومن عادات القلب الكريهة يا رب لا توبِّخنا بسخطك ولا تؤدبنا بغيظك، اخلعْ عنَّا سهامك التي انتشبت في أرواحنا. ليست في عظامنا سلامة من جهة خطايانا لأن آثامنا طَمَتْ فوق رءوسنا يا رب اطرحْ عنَّا كل تأوهنا. تنهُّدنا ليس بمستورٍ عنك. قوتنا فارقتْنا برحيل أبينا الطوباوي باخوميوس عنَّا ونور عيوننا أيضًا ليس معنا. فلا تتركنا يا رب شدِّد أزرنا. إلهنا لا تبتعد عنَّا وامنحنا أن نلحق بملكوتك وأن نلتقي بأبينا عبدك المحبوب باخوميوس في جنات النعيم المقيم.» (ص٥٧–٥٨)

والحقَّ إن هذه الصلاة تتضمن كل ما يخالفه الراوي ميخائيل: ضرورة الابتعاد عن الشهوة الجسدية والتلذذ، ظلام القلب المليء بالشكوك والظنون والاسترابة، وأخيرًا صخور السماء الرابضة في دخيلة الراوي. ولا بد، أيضًا، أن نضع في الحسبان — في هذا السياق — ضفيرة القداسة والفجور التي ترمز إليها سالومة، والتي يتعاطف معها الراوي تعاطفًا كبيرًا. يقول ميخائيل:

«قال لنفسه: في ظهورك الدائم يا إلهي المنكور الكامن في داخلي في كل لحظة وطرفة عين، حياة أبدية لا حسبان فيها للزمن، فما من وجودٍ لك إلَّا في دخيلتي. أليس كذلك؟ أليس كذلك؟ أليس كذلك يا إلهي؟» (ص٤٥)

من الواضح أن ميخائيل ممتلئ القلب بالشكوك والهواجس والظنون في عقيدته القديمة التي تمثِّل أسطورة الجماعة التي ينتسب إليها، وأما عن الشهوة والتلذذ الجسدي فيقول:

«هل نقاء الحب ممكن أم لا مفرَّ من أن تغرقه الأمواج الملوثة، لكنها لن تشوبَه ولن تضيرَ جوهره، الحب إذ يقترن بشهوات الرُّوح والجسد إنما يحيا. مَن قال إن الشهوة آثمة ومحرمة؟ لعل فيها خيرًا أسمى من كل أقوال وأفعال المترصِّنين وسَدَنَة التحريم والتأثيم، لعل فيها بهجة هي في صميمها نشوة لا يمكن أن تُغالب بل تكتسح كل شيء، كل شيء، نشوة فعل الحياة.» (ص٢٨١)

وأما الحكاية الثانية من حكايات الوالد، الحكَّاء العظيم، فهي عن عمِّه المعلم منقريوس، والمعلم منقريوس هو أب الأنبا باخوميوس — الذي قام بطقوس تعميد ميخائيل — وزكري أفندي، والمرحوم أسطفانوس زوج الست كيريا أم سالومة. وتواصل هذه الحكاية — كسابقتها — تأكيد أسطورة الجماعة المتعلقة بعودة المسيح الدائمة، وظهوره المتكرر، أبد الدهر.

كان المعلم منقريوس من العارفين بفنون الكيمياء والسيمياء والعرافة والسحر الأبيض الطيب:

«وكانت عنده سحَّارة كبيرة ملآنة بكتب القدماء، ويُقال إنه كان يعرف أيضًا طرفًا من اللغة الهيروغليفية ويقرأ بعض كتاباتها المحفورة على البرابي.

...

وفي ذات يومٍ من الأيام والمعلم منقريوس جالسٌ في أول العصرية، نسمة الطراوة بدأت تهبُّ على شارع السويقة ... حينما **جاءه رجلٌ غريب عن البلدة يرتدي عباءة أرجوانية داكنة وعمامة بيضاء مثل التي يعتمر بها أهل الصنايع من النجارين والخرَّاطين، ومركوبًا شاميًّا، وفي يده اليسرى سبحة كهرمان طويلة مما يُباع في أسواق أورشليم.**

الرجل الغريب الذي بدا لعيني المعلم منقريوس معروفًا وقريبًا جدًّا، مدَّ إلى المعلم منقريوس يده اليمنى، فصافحه جالسًا قائمًا نصف قومة، وأحسَّ رعشة تهزُّ جسمه كله هزًّا، لحظة خاطفة، **ولمح في ظهر يده ندبة مدورة عميقة سوداء، استغرب فقط من عمقها وسوادها**.

قال له الرجل الغريب: يا عم منقريوس، يا رجل يا طيَّب. اعمل لي حجابًا — إذا استطعت — يسهل لي عودتي إلى موطني، ويقرب لي موعدها.

قال له المعلم منقريوس: أهلًا وسهلًا يا بويْ، على عيني ورأسي، أريد فقط أن أعرف أول حرف من اسم الوالدة، وأول حرف من اسمك.

قال الغريب: ألف، ياء. الألفا والأوميجا.

– وأول حرف من اسم الوالدة.

– ميم.

لكن المعلم منقريوس لم يفهم، مرة أخرى.

فتح كتابه الكبير، رسم مربعات متعاقبة، أخرج من وراء حزامه العريض الملفوف على بطنه الدواة الصغيرة ذات البئرين، ورفع الغطاء المعدني المدور عنهما، وغمس ريشته مرةً في الحبر الأسود ومرةً في الحبر الأحمر، وكتب فيها الحروف الألفا والأوميجا والميم بترتيب مخصوص، وراح يضرب ويقسم ويجمع ويطرح وتتجه به الأسهم المكتوبة شمالًا وجنوبًا، شرقًا وغربًا، فلا تصل إلى شيء، والحجاب لا ينضبط، **المكان الذي يوجد فيه صاحب الحجاب والمكان الذي سوف يصل إليه كلاهما لا يتحدد**، المعلم منقريوس يضرب ويحسب ويعود يقرأ الكتب وينظر إلى **الغريب صاحب الوجه الوسيم الوضيء بلحية منسرحة ضاربة إلى اللون الكستنائي الجميل، والعينين النقيتين نقاءً لا يوصف، ويرجع إلى كتبه فلا يعرف لهذا الإنسان مكانًا في حسابات العرافة وتقاسيم الكشوف عن المحجوبات**.

فجأةً سطع الفَهْم في روح المعلم منقريوس،

وقف على رجليه — وهو الذي يقف له الناس وله القومة، وقال:

– أنت تأتي إليَّ أنا العبد المسكين لكي أعرف لك متى تعود، أنت العليم بكلِّ شيء في ملكوتك، أنت لا مكان لك يا سيدي لأنك في كل مكان، في الأرض وفي السماء، في البحار والأنهار، على الجبال وفي الصحراوات والغيطان، أنت تملأ عليَّ كل أماكن هذا العالم وما بعد هذا العالم، لك المجد إلى أبد الآبدين.

نظر المعلم منقريوس إلى حيث كان الزائر يقف منذ لحظة، **فإذا مكانه هالة من النور الساطع الباهر الذي لا يُطاق النظر إليه، عشي لها بصره أيامًا حتى عادت إليه صحوة العينين.**» (ص١٣٠–١٣٢)

تؤكد هذه الحكاية عودة المسيح الدائمة، غير أنها — وعلى خلاف الحكاية السابقة (حكاية سلوانس) — تضع المسيح في تعارضٍ مع علوم الكتب التي أتقنها المعلم منقريوس؛ فالمعلم منقريوس لم يستطعْ أن يتوصَّل من خلال كتبه، التي يعرفها حق المعرفة، إلى تحديد المكان الذي يقف فيه المسيح، ولا تحديد المكان الذي سوف يذهب إليه. ولا غرض لهذه الحكاية سوى تأكيد أن المعرفة الدنيوية المحفوظة في الكتب لا تستطيع التوصُّل إلى معرفة الروح.

وما يؤكد هذا الاستنتاج حكاية أخرى يرويها والد ميخائيل، الحكَّاء العظيم، وهي أيضًا حكاية عن المعلم منقريوس، غير أنها هذه المرة حكايته مع الملاك ميخائيل رئيس الملائكة.

يروي النص أنه في ذات يوم من الأيام جاء رجلٌ غريب عن البلد إلى المعلم منقريوس، رجل وضيء الوجه، يشعُّ النور حوله من فرط وسامته. تتميز خطواته — وهو مقبل على المعلم منقريوس — بأنها خطوات قوية منضبطة عسكرية. جلس الغريب، بعد أن رحَّب به المعلم منقريوس،

> «وقال له: يا عم منقريوس طارت لك سمعة أن لك معرفة بالكتب وكشف الحجب وإظهار الخبيء، يا ليتك تطفئ غلَّتي أن أعرف شيئًا طالما حيرني وشغل بالي.
> قال له عم منقريوس باسمًا وجادًّا: خير عادْ، إيه الخبر؟
> قال الغريب: في أي رُبْع من أرباع السماء يوجد الملاك ميخائيل؟ قل لي ولك الثواب من العلي القدير.» (ص١٧٤)

وكما حدث في الحكاية الأولى، فتح المعلم منقريوس كتابه الأصفر القديم، واستخرج دواة الحبر المزدوجة، ورسم الحجاب، وأخذ يحسب ويضرب ويقسم، ولكن الحسبة لا تنضبط؛ ففي كل مرة يجد أن كل رُبع من أرباع السماء خالٍ من الملاك ميخائيل، وهذا بالنسبة له أمرٌ مستحيل، فيعيد حساباته ورسوماته، مرة أخرى، ولا تزال السماء كلها خالية من الملاك ميخائيل. وفي النهاية، أدرك المعلم منقريوس أن الغريب الماثل أمامه هو

الملاك ميخائيل نفسه؛ فهو لم يجده في أي رُبع من أرباع السماء لأنه كان أمامه، على أرض أخميم، وعندئذٍ:

«قال له الغريب على الفور: لا تقم لي يا عم منقريوس، القومة لك، **الآن تعرف أن كتبك وأسحارك لا تحيط علمًا بكل شيء**.

ونهض.

مرةً أخرى في حياة منقريوس توهُّج نور خاطف كاد يُعشي بصره، ولكنه هذه المرة سمع ما يُشبه خفق أجنحة ضخمة بينما رأى العباءة الزرقاء تتطاير في الهواء والعصا القصيرة تشعُّ منها ألسنة اللهب، وهناك في السماء رفرفة عظيمة، ولما فتح عينيه لم يجد أثرًا للغريب.» (ص١٧٥)

وكان من نتيجة هذا الموقف أنْ جمع المعلم منقريوس كل كتبه في صندوق، ومضى به إلى «غيطه»، ودفن الصندوق بما يحويه من كتب هناك.

إن الكتب التي تحتوي علومًا دنيوية لا تنفع مع علوم الروح؛ فهي لا تستطيع أن تصمد في وجه الأسطورة. أما إدوار الخراط فهو يدوِّن، ويكتب، في محاولة منه لاحتواء أسطورة الجماعة وصياغتها صوغًا جديدًا يجمع بين الدنيا والآخرة، بين الجسد والروح، بين الإنسان والرب، كما رأينا في صياغته شخصية سالومة التي جاءت جامعة للمقدَّس والمدنَّس؛ بل يصل به الأمر إلى إعادة كتابة أسطورة الجماعة بطريقة عكسية تمامًا، على نحو ما نرى في حكاية «تاسوني إيريني الراهبة التي كان اسمها مريوم قبل الرهبنة، أخت مارتا وهيلانة وأجيَّة بنات المرحوم سيداروس» (ص١٧٦). وتأتي الحكاية على النحو الآتي:

«روى أبي أن تاسوني إيريني كانت نذرت نفسها عروسًا للمسيح وترهبنت في دير للراهبات على اسم القديس أبي سيفين ...

صلَّت تاسوني إيريني بلجاجة أنْ ترى عريسها هنا على هذه الأرض قبل أن تلحق بالأمجاد السماوية، ولما استمرت لجاجة صلواتها حنَّ لها قلب عريسها وسمح للملاك أن يصعد بها إلى السماء.

رأت تاسوني إيريني ثلاث قباب كبيرة، تقع إحداها فوق الأخرى بمسافة بعيدة، بيضاء تلمع كاللؤلؤ فوق السحاب.

سمعت تحت القبة الأولى ترانيم طغمات الملائكة وتهاليل القديسين والأبرار، لمحت من بينهم أب الآباء إبراهيم وولديه يعقوب وإسحاق، والنبي داود الذي

كان ينشد على المزمار، كما رأت اللص اليمين المغفورة له خطاياه لأنه آمن وهو مصلوبٌ إلى جانب يسوع، وحشود القديسين من كل الملل والألوان والأجناس يغنون بألحان متناسقة شجيَّة يرقص لها الفؤاد.» (ص١٧٦-١٧٧)

وفي القبة الثانية، تنعَّمت تاسوني بمرأى الحدائق الفسيحة التي تمرح فيها الحيوانات والطيور، والتي لم ترها عين ولا خطر على قلب بشر. ولما اقتربت من القبة الثالثة، وهي أعلى مكان في السماء، قال لها الملاك:

تاسوني إيريني، يا عروس المسيح، لا تقتربي أكثر، أنت ما زلت بعد في جسدك الأرضي، ناسوتك لا يحتمل نور المسيح.

لكن تاسوني إيريني كانت قد لمحت وجه يسوع الوضيء.

وعندما اقتربت قليلًا أحسَّت صهد النار وعرفت أن نصف وجهها قد احترق، لكنها لم تحس له ألمًا بل سعادة غامرة أنستها كل شيء.

وعندما نزلت إلى الأرض مكثت في قلايتها ثلاثة أشهر عددًا، حتى شفي وجهها من غير علاجات أرضية ولا مراهم ولا أدوية، وعادت إلى بشرتها نضارة بنت السادسة عشرة. هكذا روى لنا أبي حكاية تاسوني إيريني.

قال لنا إن «تاسوني» معناها بالقبطي «الأخت». (ص١٧٧)

وتلخص هذه الحكاية المبادئ الأساسية في الأسطورة المسيحية: إفناء الجسد بالتغلُّب على شهواته، تغذية الروح من خلال الفناء في الصلاة والرهبنة التي تعني الانقطاع عن الدنيا كلها وملذاتها من أجل الظفر بانتصار الروح في العالم الآخر؛ فقد نذرت تاسوني إيريني نفسها عروسًا للمسيح طمعًا في الخلود الروحي بعد الموت، وطريق هذا الخلود هو إماتة الجسد في الحياة الدنيا.

غير أن النص، بعد هذه الحكاية مباشرة، يقدِّم لنا الأسطورة الأخرى المخالفة، تمامًا، لأسطورة الجماعة التي ينتسب إليها الراوي:

«أما تاسوني الأخرى، قرينة ذاتي، فقد انطلقت من شرنقة الجسد تصعد إلى قبابها الثلاث. في القبة الأولى عانقت ديونيزيوس، احتضنت بان وقبَّلت اللحية الهائشة الشقراء والوجه الباسم الضحوك والصدر المشعر المفتول والظلف المشقوق، ضاجعت القرد الإلهي صاحب القضيب المقدس المهول الذي اخترقها

كالرمح المشتعل بما فيه من دماء الشبق غير المحكوم، تحوَّل وهو عليها فإذا هو الإله مين الذي تفيض خصوبة منيَّه على العالمين، ضربها بالعشق حتى أوشكت أن تموت، وهي تئنُّ وتشهق وتنخر وتغنُج حتى إذا انهدَّت في أورجازمها آبَتْ إلى الموت الصغير في انتظار الموت الكبير الذي هو حياة متصلة لا خلود فيها، فما الخلود إلا لحظة. أما في القبة الثانية فقد كانت فوضى العالم ... هوامُّ الأرض وأسراب كثيفة من فراشات السماء ترتطم بصرخات اللذة من وَجَع المتعة التي لا تُحتمل، الحدأ الصارخة والخفافيش الزاعقة ونسور الرُخِّ والبُغاث معًا تنقضُّ على تاسوني أنا الأخرى دون إشفاقٍ وتنهش من جسدها البضِّ المبذول وفَرْجها المبلَّل المفتوح، محتومٌ، عُقاب الفجور شاهق التحليق في عَنان البهجة بالحياة هو نفس الموت الذي هو لانهائية الحياة.

أما في القبة الثالثة السُّفلى فقد احترق نصف جسدها بنار العشق ... أما النهد الآخر فما زال مُنتصبًا كامل التدوير دمث البضاضة حلمته الطويلة ينزُّ منها نِكتار الخلود المخايل الموعود الذي لن يجيء أبدًا.» (ص١٧٨-١٧٩)

وهكذا، يُقلب النص أسطورة الجماعة بمبادئها الكبرى، من أجل إنشاء أسطورة أخرى، تعطي الجسدَ — وشهواته وملذاته الدنيا — القيمة الأساسية. وكأن النص يحاول، بشكلٍ صريح، إضفاء القداسة على الفجور.

ومِن ثَمَّ، نكون — مع **نص صخور السماء** — أمام ما يمكن تسميته بالفجور المُقدَّس، أو البِغاء المقدس: أسطورة النص وراويه — الجديدة — التي يناقض بها أسطورة الجماعة التي ينتسب إليها.

وفي النهاية، يمكن القول إن تحليل الدلالة الأسطورية في النص يكشف عن أن النص ينبني، على المستوى الأسطوري، بشكلٍ مزدوج. كما يمكن ملاحظة أن النص الذي يكتبه الابن، إدوار الخرَّاط، يتبنَّى أسطورة خاصة، تتعارض مبادئها وعناصرها المكونة لها، مع أسطورة الجماعة التي يقدم الأب خطوطها العريضة، من خلال حكاياته التي يحكيها، ويحرص النص على تسجيلها. هكذا يدخل الابن من خلال نصِّه — **صخور السماء** — في علاقة تعارض مع الأب الذي يحرص الابن على إهداء نصه له اعترافًا بجميله وتكريمًا له وتخليدًا لذكراه.

الفصل الخامس

التعدد الدلالي وازدواج بنية النص

«إن المتتبِّع لتعريفات البنية ولمفاهيمها في الكتب الكثيرة التي تختص بالبنية والبنيوية أو في الكتب التي تتناول البنية بشكلٍ جزئيٍّ، يكتشف أن كل التعريفات والمفاهيم أو معظمها تكاد تجمع على أربع وحدات لتعريف البنية وتحديدها. وهذه الوحدات هي: القانون أو النسق أو النظام، والعلاقات، والعناصر، والتماسك.»[١]

غير أن السؤال الذي يفرض نفسه — عند تحليل نص من قبيل **صخور السماء** — يتمثَّل في الآتي: هل للنص بنيةٌ واحدة، أم من الممكن أن ينطوي على بنيات متعددة؟

من الناحية النظرية، لا بد أن يتضمن كل نصٍّ بنية تتسم بنوعٍ من الكلية والشمول، وتتشكَّل هذه البنية من خلال العلاقات بين العناصر التي يتكوَّن منها النص، بحيث تستطيع هذه البنية تذويب علاقات الاختلاف بين عناصر النص، حتى تحقق له نوعًا من الاتساق والانتظام. وقد يكون للنص بنية كلية كبرى وحيدة، وقد يكون له بنية كلية كبرى خارجية وبنية داخلية تتضافر فيها مجموعة من البنى الصغرى، على نحو ما نجد في كتاب **ألف ليلة وليلة**، حيث تمثِّل حكاية شهر زاد مع شهريار البنية الكلية الخارجية التي تتولَّد عنها مجموعة من البنى الصغرى الداخلية تمثِّلها الحكايات التي تحكيها شهرزاد لشهريار.[٢]

إن وجود البنية الكبرى مسألةٌ مهمة للنص؛ لأن النص الذي يفتقد وجود بنية هو نص رخو ومتكسر؛ إذ تكمن وظيفة البنية — بالدرجة الأولى — فيما يُشير صبحي

---

[١] صبحي الطعان، «بنية النص الكبرى» (الكويت، مجلة عالم الفكر، المجلد ٢٣، ١٩٩٤م)، ص٤٣١.

[٢] انظر: المرجع السابق، ص٤٣٦.

الطعان — في التغلُّب على رخاوة النص والحدِّ من ترهله؛ فالبنية هي التي تؤسس هيكل النص، وتشدُّ مفاصله، وتصل بين وحداته وعناصره التي يتكوَّن منها. ولا تقتصر وظيفة البنية الكبرى على تأسيس هيكل النص فقط، وإنما لها القدرة على إعطاء موضوع النص طاقة تفسيرية، كما تتيح — من جانبٍ آخر — فَهْم شمولية الظاهرة الإبداعية التي يُعبِّر عنها الكاتب؛ لأنها تلعب دورًا رئيسيًّا في المعالجة الإدراكية للنص، فضلًا عن أنها تقوم بدورٍ قويٍّ في إحداث حالة التوازن فيه. والأكثر من هذا أن البنية الكبرى للنص هي التي تَتركز في ذاكرة القارئ التي تهمِل التفاصيل وتنسى الجزئيات، على حين تقاوم البنيةُ الكبرى النسيانَ.[٣]

وأرى — انطلاقًا من الفصل النظري الوارد في أول هذا الدرس — أن البنية — أي بنية — ليست شيئًا معطى في النص؛ فالنص بمفرده لا ينطق ولا يشير إلى بنيته، وإنما القارئ هو الذي يُشكِّل بنية النص، اعتمادًا على معطيات يقدِّمها له النص. ومِن ثَمَّ، يمكن القول إن البنية، في أي نصٍّ، لا تتمتع بوجودٍ مستقلٍّ وجوهري، وإنما هي نتاج التفاعل بين النص والقارئ. ويعتمد هذا التفاعل — بالدرجة الأولى — على المعطيات التي يُقدمها النص والخلفية الثقافية والمعرفية الموجودة عند القارئ، وهذا ما يُسميه جادامير «انصهار الآفاق»، كما أشرت سابقًا. وعلى هذا الأساس، يمكن إثارة السؤال الآتي: هل توجد في نص **صخور السماء** بنية كلية كبرى واحدة ووحيدة؟

استنادًا إلى التحليلات السابقة التي كشفت عن الازدواج الدلالي، سواء على المستوى الرمزي أو على المستوى الأسطوري، يمكن القول إن النص لا ينطوي على بنية كلية كبرى واحدة.

وإذا كان الأمر كذلك، فمن الممكن إثارة السؤال الآتي: هل توجد في نص **صخور السماء** بنيتان؛ إحداهما بنية كبرى خارجية، والأخرى بنية صغرى داخلية تهيمن عليها البنية الكبرى الخارجية وتتحكم في تفاصيلها؛ بحيث تبدو البنية الصغرى الداخلية متولدة عنها ومشدودة إليها؟ ومِن ثَمَّ، يمكننا القول — بناءً على ذلك — إن نص **صخور السماء** يشبه من حيث التكوين البنيوي كتاب **ألف ليلة وليلة؟!**

في حقيقة الأمر، ليس هذا هو الحاصل في رواية **صخور السماء**؛ لأننا لا يمكننا — مثلًا — القول إنه توجد في **صخور السماء** حكاية خارجية إطارية تمثِّل بنية النص

[٣] انظر: المرجع السابق، ص٤٣٩.

الخارجية الكبرى الأساسية التي تتولد عنها مجموعة من الحكايات تمثِّل، من ثَمَّ، البنية الداخلية الصغرى الفرعية.

على العكس من ذلك، واستنادًا إلى نتائج التحليلات الدلالية التي توصل إليها الدرس — بفصوله الثلاثة السابقة — يمكن القول إن نص **صخور السماء** يُعاني من ازدواجٍ بنيوي كامن وراسخ فيه (وبطبيعة الحال، واستنادًا إلى آليات التأويل التي أعتمدها، يمكن القول إن هذا مجرد تأويلٍ من بين تأويلاتٍ عديدة يسمح بها نص إدوار الخراط). وسوف ينشغل هذا الفصل بإيضاح هذه الفكرة إيضاحًا تفصيليًّا.

(١) تكوين النص وازدواج المركز البنيوي

يُشير المؤلف، قبل بداية نصِّه الروائي، أو متنه الحكائي، إلى أنه يُهدي هذا الكتاب — **صخور السماء** — إلى والده قُلْتَه فَلْتَس الخرَّاط، الحكَّاء العظيم، المكافح العظيم، تكريمًا له. ويدور الكتاب، أو النص، أو المتن الحكائي، حول استدعاء ذكريات خاصة بالعائلة، دارت أحداثها الأساسية تقريبًا في صيف عام ١٩٤١م، في صعيد مصر، بين بلدتي أخميم «الحقيقية» و«أباهور» الخيالية. وفي ثنايا هذا الاستدعاء، نجد مجموعة من المتون الحكائية الصغرى، بحيث يمكن القول إن نص **صخور السماء** جامع لها.

ويمكن تقسيم هذه المتون إلى متنين كبيرين، وفق مصدر الرواية أو الحكي. المتن الأول يحكيه لنا والد الراوي، ويحرص الراوي حرصًا كبيرًا على تسجيله، مثل: حكاية سلوانس ورؤيته للمسيح الذي بشَّره بمولد لعازر/أغابيوس، وحكاية العم منقريوس الذي قابل المسيح مرةً، والملاك ميخائيل مرةً أخرى، وأخيرًا حكاية تاسوني إيريني التي أماتت جسدها وشهواته الدنيوية وملذاته العاجلة، من أجل الفوز باللذة الكبرى إلى جوار المسيح، في العالم الآخر، بعد الموت.

أما المتن الثاني فهو مجموعة من الحكايات يحكيها الراوي نفسه الذي عاصر بعضها بنفسه، مثل: حكاية سالومة ومرقص، وحكاية لعازر/أغابيوس، فضلًا عن مجموعة من حوادث الموت مثل: موت الأنبا باخوميوس وبعض الآباء الآخرين في الكنيسة، بالإضافة إلى حكاية أحمد ناجي، والد معشوقته الأخيرة، رامة، التي خصَّص لها المؤلف ثلاثيته الذائعة: **رامة والتنين**، **الزمن الآخر**، **يقين العطش**.

غير أنه لا بد من ملاحظة أن هذين المتنين الكبيرين ليسا منفصلين في النص، وإنما يتصل أحدهما بالآخر، بفضل علاقات النص السياقية. كما يُلاحظ، أيضًا، أن المتن

الحكائي الذي يحكيه والد الراوي جدٌّ صغيرٌ بالنسبة إلى ما يرويه الراوي نفسه، ومع ذلك فهو على صغره جد مؤثر في تكوين النص. يقول الراوي:

> «هل هذه الخطابات المتبادَلة مجرد سرد لمشكلات وربما مآسٍ عائلية عادية وصغيرة، فقط؟ هل هي مجرد وثائق اجتماعية لحقبة من تاريخ بلدنا، تاريخ حقبة حرب لا شأن لنا بها إلا أننا من بعض ضحاياها؟ هل هي أيضًا تاريخ هذه العائلة من مصر، فقط أم هي — فيما أرجو — صورة لحياة نفوس تجتاز مضض محنٍ روحية وجسمانية، مادية ومعنوية، كما يقال؟
>
> أم أنني أواصل ما فعله أبي، فأسجل — كما أستطيع — تواريخ الاقتران والافتراق والانقضاء، في كتابٍ آخر، كما لو كنت أريد استنقاذها من قبضة نسيان لا مهرب منه؟» (ص١٢٨)

ويتمثَّل وجه أثره، في تكوين النص، في أن المركز البنيوي الذي تدور حوله حكايات والد الراوي هو **الروح** المتمثِّل في عودة المسيح الدائمة من ناحية، والمتمثِّل في تحويل الحياة الدنيا إلى عملية متواصلة من أجل إفناء الجسد وكبح شهواته وملذاته، حتى يظفر الإنسان بخلودٍ روحي، مع المسيح، في العالم الآخر، بعد الموت، على نحو ما قد اتضح من حكاية تاسوني إيريني. وذلك في مقابل حكايات الراوي التي يدور مركزها البنيوي حول **الجسد**، كما هو واضحٌ من التحليلات التي قمتُ بها لقصة سالومة أسطفانوس، على سبيل المثال.

وتتجاوب حكايات الوالد — التي يمكن عَدُّها وجهًا من وجوه العقيدة المسيحية على المستوى الفولكلوري — مع تعاليم الدين المسيحي الرسمية التي تتبناها الكنيسة القبطية الأرثوذكسية المصرية، ويمثِّل «قانون الإيمان» هذه التعاليم بشكلٍ واضحٍ. ويدور مركز «قانون الإيمان» حول **الروح**، وسنرى معالمه الأساسية وخطوطه العريضة من خلال عرض المناقشة اللاهوتية الدائرة حوله في الفصل السادس عشر الذي يحمل عنوان «التجسد». وذلك في مقابل تعليقات الراوي — الصريحة أحيانًا والضمنية أحيانًا أخرى — على هذه التعاليم، وتتمركز هذه التعليقات حول **الجسد**.

وقد قمت بتحليل الوجه الفولكلوري/الأسطوري المتمثِّل في حكايات والد الراوي في الفصل الرابع، أما الآن فسأحاول تحليل جانبٍ آخر من جوانب البنية المتمركزة حول **الروح**، ويمثِّل هذا الجانبُ الوجهَ الرسمي الذي تدور حوله تعاليم الكنيسة القبطية

الأرثوذكسية، كما يسجلها نص **صخور السماء** في فصله السادس عشر: «التجسد». وفي ثنايا هذا التحليل، نُلقي ضوءًا على التعليقات التي كان يتفوَّه بها أغابيوس بين حين وآخر — وكذلك يفعل الراوي ميخائيل على طول النص تقريبًا — وهي تعليقات تتمركز، بوجه عام، حول **الجسد**.

(٢) ثنائية الروح والجسد: أبادير، الشكَّاك المتسائل

تُعد شخصية أبادير من الشخصيات التي يُحيط بها غموضٌ كبيرٌ في النص؛ فهو — من ناحية — تدور حوله شبهات التورط في مقتل أخته الكبرى سالومة، كما تروي ذلك أخته الصغرى مارينا. ومن ناحية أخرى، ينطوي أبادير، في دخيلته، على قدرٍ كبيرٍ من الشك والتساؤل حول العقيدة المسيحية وتعاليمها التي تحرص عليها الكنيسة حرصًا مقدسًا يتأسس — بالدرجة الأولى — على الإيمان القلبي والروحي دون أدنى شكٍّ أو تساؤل.

ومن ثَمَّ، أرى أن شخصية أبادير تجمع بين جوانحها جدلًا عنيفًا بين الإيمان القلبي والإيمان العقلي، ولذا، تمثِّل شخصية أبادير — من هذه الزاوية — وجهًا من وجوه شخصية الراوي ميخائيل قلدس. ولعلَّ ما يؤكد هذه النتيجة الأخيرة التدخُّل الطويل الذي يبدأ به المؤلف أحداث المناقشة اللاهوتية القوية بين أبادير والأنبا تاوفيليس وأخيه الكبير الأنبا تاوضروس رئيس الدير، في الفصل السادس عشر الذي يحمل عنوان «التجسد»، ويأتي هذا التدخُّل على النحو الآتي:

> «قد يبدو أنه لم يكن من الضروري — أبدًا — أن يأتي هذا الفصل هنا، ولا — حتى — أن تضمه هذه الرواية أصلًا.
>
> هل هذه رواية؟ نعم بالمعنى المألوف، وربما لا.
>
> وعلى أي حالٍ، فما الضروري في الفن وما غير الضروري؟ ألسنا نحن الذين نوجِد الضرورةَ إيجادًا في قلب الحرية؟ عندما نقول أو نعتبر أو نجد أن شيئًا ما ضروري؟ قال: لم أستطع أن أقاوم إيماني بتجسد الإلهي في داخل الإنساني، ولماذا أقاومه؟
>
> لك أن تقرأ هذا كله أو أن تطويه طيًّا، بطبيعة الحال. وليس ذلك من قبيل اللامبالاة أو الاستهانة، بل، على العكس تمامًا، فكم أحب أن تقرأ وأن تفكر وأن تختلف أو تتفق معي، لكني لا أعرف إنْ كان ذلك كله يهمك في شيء، ولا أريد بالتأكيد أن أثقل عليك.

وعلى أي حالٍ مرةً أخرى، مَن يضمن لك — أو يضمن لي أنا نفسي — أن ما يُقال هنا، سواءً كان ذلك في حكاية الأحداث أو ابتعاث الشخوص أو طرح الأقوال والأفكار والمشاعر هو شيء كانت له أو ما زالت له ضرورة؟ أو أنه هو ما حدث، أو لم يحدث، أو هو ما نسميه الواقع أو حتى نسميه الفن؟ ليس ثمَّ ضمان لشيء، كما هو بديهي.

كل شيء هنا — وفي كل مكان وزمان — مراوغٌ، مخايلٌ.

مثلًا هل ما حدث بين مادلين منَّة ولعازر أغابيوس قد حدث فعلًا أو هل حدث فنًّا؟ شأنه في ذلك ما بين مارينا رامة وهذا الراوي الذي لا يفصح عن اسمه مباشرةً قط، أم أن ذلك كله ثرثرة بلا غَنَاء؟

...

كل شيء له أكثر من مستوى للدلالة طبعًا، يعني كل شيء مراوغ لا محالة، مهما أسرفنا على أنفسنا — حتى — في صرامة التدقيق والتحديد.» (ص٣٩٣-٣٩٤)

وبطبيعة الحال، ليس ما يأتي في هذا النص، أو في هذا الفصل، ثرثرة بلا معنى أو هدف؛ فكل شيء له أكثر من مستوى دلالي. غير أن اللافت في هذا التدخل، الذي يقوم به المؤلف، الإشارة التي تتضمن عدم إفصاح الراوي عن اسمه مباشرةً، ونحن نعرف من النص أن الراوي اسمه ميخائيل قلدس، وهو نفسه بطل **ثلاثية ميخائيل ورامة**، فهل يقصد المؤلف بالإفصاح عن اسم الراوي اسم المؤلف شخصيًّا: إدوار الخراط؟ هذا مستوى من مستويات الدلالة.

وأرى أن أهمية فصل «التجسد» — الذي يبدأ بهذا التدخل — تنبع من كونه مؤشرًا قويًّا على طبيعة التوتر البنيوي الذي يُعانيه النص، وهو التوتر بين: الإلهي والبشري، الروحي والجسدي، المقدس والمدنس، الخير والشر، العدالة الشاملة والظلم الشامل. بل يمكن القول إن رواية **صخور السماء**، من أولها إلى آخرها، تنطلق مركزيًّا من المناقشة النظرية اللاهوتية — التي يضمُّها هذا الفصل — بين أبادير المتسائل الشكَّاك وآباء الدير الكبير.

وباستثناء ما رُوي عن دور أبادير المشبوه في مقتل أخته سالومة، وكذلك دوره أثناء التحقيق في رحيل الأنبا باخوميوس، لا نعرف عنه شيئًا على مدار النص، إلى أن يفاجئنا النص به في هذا الفصل الذي يحمل عنوان «التجسد»؛ ففي هذا الفصل تأخذ شخصية

أبادير دور البطولة المطلقة، ويُسلَّط الضوء عليه من جهة العقل الشكَّاك المتسائل. وفي حقيقة الأمر، يمكن القول إن شخصية أبادير مجرد وسيلة فنية لعرض آراء الراوي ميخائيل قلدس، ومن ناحية أخرى يمكن عَدُّه قناعًا من أقنعة المؤلف إدوار الخراط، المتسائل الشكَّاك أيضًا.

يدور الفصل حول مناقشة مسألة تجسُّد يسوع المسيح، وهي المسألة التي تؤرق أبادير وتُثير في دخيلته الهواجس والشكوك والأسئلة الصعبة. كيف يتجسَّد الله إنسانًا يُدعى يسوع؟ هذا هو سؤال أبادير الذي يطرحه على الأنبا تاوفيليس:

> «ما معنى أن يسوع المسيح هو ابن الله؟
> قال تاوفيليس: هو ابن الله بمعنى أنه قوة الله، وحكمته، عقل الله المدبِّر، كلمة الله، هذا ما جاء في رسالة بولس إلى أهل كورنثوس. معنى ذلك يا وليدي أن الله وعقله وقوته وحكمته وكلمته واحد. لأن المسيح قال: أنا في الأب، والأبُّ فيَّ، وقال أيضًا: أنا والأب واحد.» (ص٣٩٥-٣٩٦)

لكن واحدية الأب والابن التي يرد بها الأب تاوفيليس على أبادير لا تمثِّل من وجهة نظره إجابة شافية؛ فعقل أبادير لا يقبل أن يكون شيئان، أو أمران، شيئًا واحدًا. ولذا يُثير أبادير السؤال الآتي:

> «قال أبادير: ... كيف يكون الأب والابن واحدًا ... هل هذا معقول؟ هذا أمرٌ لا يصدقه العقل: كيف مات ابن الله، إذا كان هو والله واحدًا؟ هل مات الله على الصليب؟» (ص٣٩٦)

وأمام هذا السؤال المنطقي العقلاني، لا يجد الأب تاوفيليس ردًّا على أبادير سوى استبعاد العقل من دائرة المناقشة:

> «هو شيءٌ معقول يا بني، لا لشيء إلا لأنه مما لا يقبله العقل، إنه أمرٌ محقق، لأنه مستحيلٌ، لكنه حدث، حدث بالفعل، أما العقل فلا شأن له هنا.» (ص٣٩٦)

وبهذه الإجابة التي يجيب بها الأب تاوفيليس نكون أمام تعارض صريح بين الإيمان الديني والعقل، أو ما يُسميه الراوي، ميخائيل قلدس، التعارض بين الغنوصية والأغنوصية، وهو التعارض المؤثر في بنية النص تأثيرًا واضحًا. فالعقل، أو العقلانية،

تتأسس دائمًا على ما هو مادي محسوس، وتجريبي. أما الإيمان الديني فلا يحتاج إلى تجربة، لا يحتاج إلى شيءٍ ماديٍّ، ذلك أن محوره يدور حول إما أن تؤمن أو لا تؤمن. ومن هنا، ينشأ التعارض بين الجسد والروح، بين التصديق العقلي المشروط والإيمان الروحي دون قيدٍ أو شرطٍ.

ولكن إجابة تاوفيليس لا تعجب أبادير الذي يصرُّ على عدم إلغاء العقل، فيضطر الأب تاوفيليس إلى أن يأتي له بشواهد من **سفر التكوين** و**سفر الرؤيا** و**سفر يوشع بن نون**، وأبادير لا يقتنع أو يفهم، ويظل يطرح عليه الأسئلة الصعبة:

> «قاطعه أبونا تاوفيليس باندفاع مَن تراءت له الرؤى: اسمعني يا بني … إن المسيحية تنادي بأن الأقانيم الثلاثة الأب والابن والروح القدس إلهٌ واحد. الثالوث يمثِّل الله الواحد، بعقله وروحه، كما نقول إن الإنسان بذاته وبعقله وروحه كائنٌ واحد، وإن النار بنورها وحرارتها وشعلتها كيان واحد.» (ص٣٩٨)

وسرعان ما يلتقط أبادير فكرة الثالوث، فيرد على الأب تاوفيليس بأنه سمع وقرأ في التاريخ أن أوزيريس وإيزيس وحوريس هم أيضًا ثالوث إلهي عند قدماء المصريين، فيرد عليه الأب قائلًا:

> «نعم ولكنهم ليسوا إلهًا واحدًا، بل تزوج أوزيريس بإيزيس وأنجبا حوريس عن طريق التناسل. وليس في الثالوث المسيحي امرأة ولا زواج حاشا، الابن في المسيحية هو عقل الله الناطق أو نطق الله العاقل، وبنوَّة الابن من الأب هنا مثلما نقول «العقل يلد فكرًا» ومع ذلك فالعقل وفكره كيان واحد لا علاقة لهما بالتناسل الجسداني. الفكر يخرج من العقل ويظل فيه غير منفصلٍ عنه.» (ص٣٩٨-٣٩٩)

وبهذا الردِّ، يستبعد تاوفيليس «الجسدانية» استبعادًا صريحًا من فكرة الثالوث، الأمر الذي يثير أبادير إثارة عقلية إلى أبعد حدٍّ؛ فيطرح عليه تساؤلًا حول الاختلاف في الزمن:

> «أنت يا أبي تقول … إن الأقانيم المسيحية لا انفصال فيها لأقنوم عن الآخر … فهل الأقانيم المسيحية متساوية في الأزلية كذلك، لا تختلف في الزمن؟ ألم يأتِ المسيح لاحقًا في الزمن؟

– حاشا يا بني، الله بعقله وروحه موجود منذ الأزل، عقله فيه منذ الأزل وروحه فيه منذ الأزل، لم يمرَّ وقت كان فيه أحد هذه الأقانيم غير موجود.

– سؤالي إذن يا بونا هل أن التجسد يعني التحيز، يعني الوجود في حيزٍ محدود؟ يعني قصدي أن أسأل هل تجسُّد الرب يعني أن الرب صار يحدُّه حيِّز محدد، فيتحيز، لكننا نعرف ونقول دائمًا إن الله غير محدود؟

– يا أبادير يا بني أسئلتك كلها هامة ومحفزة، كلنا سألنا نفس الأسئلة، والجواب أن التجسد ليس معناه التحيز فالله لا يحدُّه حيز من المكان، وإنما عندما كان الجسد في مكان — مثل الناصرة أو أورشليم أو عندنا في مصر في رحلة العائلة المقدسة — فقد كان بلاهوته في كل مكان.» (ص٣٩٩)

وفي النهاية، تنهَّد الأب تاوفيليس، وخَفَتَ صوته فجأة، بعد هذه الاندفاعة في إيضاح رؤاه، وطلب بصوتٍ واهنٍ من أبادير أن ينصرف عنه، بعد أن تيقن أن أبادير، المتسائل الشكاك، لم يفهم ولم يؤمن إيمانًا كاملًا. ولذلك، اضطرَّت الكنيسة أن تعقد اجتماعًا طارئًا برئاسة أخ أبادير الأكبر الأنبا تاوضروس رئيس الدير، للرد على تساؤلات أبادير حول «قانون الإيمان المسيحي». وفي هذا الاجتماع، تولَّى الأنبا تاوضروس الإجابة عن شكوك أبادير؛ غير أن اللافت في طريقة الأنبا تاوضروس استناده في الرد، الذي يقدمه، إلى المعاني اللغوية والتحريفات الطارئة على قانون الإيمان المسيحي بسبب عدم دقة الترجمة من اليونانية إلى العربية.

يعتمد الأنبا تاوضروس، في ردِّه على أبادير، على تفسير وترجيح تأويلي بين عبارتين تثيران نوعًا من اللبس، إذ يُثار السؤال الآتي عن المسيح: هل الأصح هو التعبير أنه «واحد مع الآب في الجوهر» أم الأصح هو أنه «مساوٍ للآب في الجوهر»؟ يقول الأنبا تاوضروس:

«والجواب أن التعبيرين معناهما واحد، كل منهما ترجمة للعبارة اليونانية homooysios هومويسيوس، لكن التعبير الصحيح الذي يعبِّر بأمانةٍ ودقةٍ عن الكلمة اليونانية هو «واحد مع الآب في الجوهر» «هومويسيوس» ولْتعلم يا أبادير أن قانون الإيمان الذي قرَّره مجمع نيقيه المسكوني في عام ٣٢٥ ميلادية وُضِع أصلًا باللغة اليونانية، لأنها كانت اللغة العالمية المستخدمة في المجامع المسكونية، وبها كانت تجري المساجلات اللاهوتية، وبعدها تُرجم إلى

اللغات الأخرى. وفي النص القبطي يرد النص هكذا هومويسيوس بي نيم إفيوت لكن الكلمة اليونانية تعبِّر عن الوحدة الجوهرية القائمة بين الأب والابن والروح القدس في الذات الإلهية الواحدة. إذا تأملت الكلمة اليونانية يا أبادير تجد أنها تتألف من مقطعين أولهما «هومو» والثاني «أويسيوس» ومقطع osysios هو الصفة الفاعلية من كلمة oysis ومعناها «جوهر». أما المقطع الأول homo فيفيد حرفيًّا «مع» أو «معًا» أي أن الأب والابن والروح القدس «معًا» جوهر واحد، ذات إلهية واحدة. وهو مأخوذٌ من النطق الإلهي: «أنا وأبي نحن معًا واحد» ليس في النص اليوناني ولا في ترجمته القبطية ما يبرر ترجمته بلفظ «مساوٍ» للأب في الجوهر. ثم أن تعبير «مساوٍ» قد ينقل إلى الأذن العربية ما يُفيد الإثنينية في داخل الذات الإلهية الواحدة، وهو ما يجب أن نتحاشاه، والكلمة اللاتينية المقابلة للتعبير اليوناني هي Con-Substantialis التي نُقلت إلى اللغات المنبثقة عن اللاتينية، وخذ بالك يا أبادير أن البادئة Con ليس فيها ما يقابل الكلمة العربية «مساوٍ» بل بالأحرى أن معناها «مع» والخلاصة أن ربنا يسوع المسيح واحد مع الآب في الجوهر أي أنه من نفس جوهر الآب ومن ذات طبيعته.» (ص٤٠١-٤٠٢)

أما العبارات التي توهم بالإثنينية في الأناجيل فيحلُّ الأنبا تاوضروس مشكلتها حلًّا تأويليًّا على النحو الآتي:

«الخلاصة يا أبنائي وإخوتي أن مثل هذه التعبيرات على نظير قوله «أقامه الله» ... «رفعه الله وأجلسه ...» قيلت وتُقال عن المسيح له المجد من حيث هو إنسان اتخذ له جسدًا مطابقًا لجسدنا، وفيه قَبِلَ الصَّلْب والموت كإنسان، على أن الله الذي أقامه ليس له آخر وإنما هو بعينه اللاهوت المُتحد بإنسانيته، لأن عقيدتنا أنَّ لاهوتَه لم يفارق ناسُوتَه لحظة ولا طَرفة عين. لا فرق بين الله وبين يسوع المسيح إلا من حيث إن يسوع المسيح هو الله ظاهرًا في الجسد، فلا ننسى أن المسيح له المجد تجلَّى لبولس الرسول لابسًا الجسد الذي اتخذه بتجسده، وإنْ كان «في نورٍ أبهى من شعاع الشمس» لأن جسده بعد أن صعد به إلى السماء لم يَعد يحجب بهاء اللاهوت. غنيٌّ عن الكلام أن الله مخلصنا هو يسوع المسيح، ويسوع المسيح هو الله مخلصنا وربنا له المجد إلى أبد الدهور.» (ص٤٠٣)

وبعد نقاشات معقدة حول الهرطقة الآريوسية التي أساسها هذا المبدأ اللاهوتي الآريوسي: «كان الآب حيث لم يكن الابن» (ص٤٠٥)، قال الأنبا تاوضروس:

«عقيدتنا الصحيحة أن اللاهوت لم يفترق عن الناسوت لحظة واحدة، وأنهما جوهر واحد وطبيعة واحدة بلا انفصال.» (ص٤٠٨)

غير أن أبادير، المتسائل الشكَّاك، يصرُّ على موقفه، ويرى أن الردود لم تطرد عنه الهواجس والظنون، فعاد يتساءل من جديدٍ:

«لكن فكرة موت الابن على الصليب تعذبني. كيف يموت بناسوته ونحن نقول إن لاهوته لم يفارق ناسوته لحظة واحدة؟ هل مات اللاهوت، أستغفر الرب، سامحني يا رب، لكن لا أستطيع أن أطرد الفكرة من رأسي.

...

قال أبادير وهو يكابد عناءً مُمِضًّا: هو الله، كيف يكون جسده من لحم ودم، هذا ظهور، لا يمكن أن يكون قد تألم، لم يصلب، لم يقم من الأموات، هو فوق ذلك كله، ما معنى أنه قام من بين الأموات بجسد مُمَجَّد، هل هذا الجسد الممجد يختلف عن جسده الذي قَبِلَ آلام الصليب؟ أنقذوني يا آبائي من عذاب السؤال.» (ص٤١٠)

وتدخَّلَ في المناقشة — هذه المرة — الأب سيداروس قائلًا:

«... الجسد الذي قام به هو ذات الجسد المصلوب، جسد المَجْدِ في صورة البهاء التي ظهر بها للتلاميذ، لكن قدرة لاهوته هي التي بها دخل من الأبواب المغلقة كما كان قد خرج من القبر، بل كما خرج من بطن العذراء بينما ختوم البكارة غير مفضوضة، فالجسد لا يتعارض مع قداسة الله كما يتصور البعض، فالله يمكن أن يسكن جسدًا كما يسكن في كل مكان وفي كل شيء مهما كان بسيطًا أو حتى ملوثًا، إنه كالشمس المطهَّرة التي تتسلل إلى أكوام النفايات فتطهِّرها دون أن تتدنس هي.» (ص٤١١)

وعلى هذا الأساس، يُرتِّب أغابيوس، الذي كان حاضرًا هذه المناقشة، وتدور بداخله مناقشة أخرى موازية لها، قولَه الآتي:

«قال أغابيوس، كأنه ما زال يهمس إلى نفسه: ما دام قد سكن في أحشاء مريم العذراء — وهي حواء الجديدة — فقد ارتضى بذلك أن يسكن في داخل كل منا.

قال تاوفيليس: وليس في توحد الإلهي بالإنساني أدنى مدعاة للصلف أو الاستعلاء من جانبنا نحن البشر الفانين، بل فيه ما يدعو إلى حسٍّ بالمسئولية لا يكاد يُحتمل، وليس فيه أن العالم مِلْكنا ولا أنه من صنعتنا بقدر ما أن العالم فينا كما أننا في العالم.

الفرق الوحيد بين إنسانيتنا وناسوته المتحد بلاهوته، أننا في الإثم ولدنا وبالخطيئة حبلت بنا أمهاتنا، أما هو فبلا إثم ولا خطيئة.

همس أغابيوس لنفسه: هل الخطيئة هي نفسها معنى الحياة على هذه الأرض؟» (ص٤١٢)

ويمثِّل تعليقُ أغابيوس، الذي همس به لنفسه، أساسَ الإحساس بأن الحياة خاطئة، وهو الإحساس الذي يَترتب جوهريًّا على قانون الإيمان المسيحي الأرثوذكسي، كما عرضه الأنبا تاوفيليس والأنبا سيداروس والأنبا تاوضروس رئيس الدير، في مناقشاتهم وردودهم على أبادير المتسائل الشكاك.

ويرجع الإحساس بأن الحياة خاطئة إلى الطبيعة الجسدية البشرية، المحكوم عليها منذ البدء بأنها وُلدت في الإثم، وجاءت من الخطأ، كما يقول صراحةً الأنبا تاوفيليس.

ويَترتب على هذا الاعتقاد انفصال أساسي بين الطبيعة الإنسانية الجسدية، المحكوم عليها بالخطأ منذ مولدها، والطبيعة الناسوتية التي تَجَسَّد فيها المسيح بلا إثمٍ أو خطأ، وهي طبيعة روحانية خالصة، حتى وإنْ كانت ناسوتية؛ لأن ناسوتها بعيد عن الإثم والخطأ، ولا يجوز عليها الإثم أو الخطأ؛ فهي منزَّهةٌ عنهما بحكم ناسوتها الروحاني. إنها روحانيةٌ لجأت إلى التجسد من أجل إنقاذ العالم وتحمُّل الخطيئة عن البشر حتى يتطهروا، ويتمكنوا من العودة إلى الطريق الحقيقي الذي هو طريق الروح.

(٣) لعنة التحول: لعازر/أغابيوس/لعازر (وجه البنية النصية المزدوج)

«صدر حكم المجلس الإكليريكي بتجريد الراهب أغابيوس من رتبة الرهبنة **إذ إنه بدأ بالروح وثَابَ إلى الجسد**، ويُقضى بحَرْمِه، فليكن أناثيما، وفَرْزه

من جماعة المؤمنين، ويُخلع عنه الإسكيم واسم الرهبنة ويعود إلى اسمه الأول ويُحرم من حقِّ الموعظة ويُطرد من الدير، ولا يحق له دخول أية كنيسة ولا يحق له التناول حتى يثبت انسحاق قلبه في توبةٍ صادقةٍ نصوح ورجوعه علانيةً عن هرطقاته، وخضوعه وإعلانه اعتناق العقيدة الأرثوذكسية الصحيحة، ويُنظر في أمره، بعد ثبوت هذه الشروط، وبعد مرور سبع سنوات، فإذا مات قبل انقضاء هذه السنوات وإذا رأت السلطة الكنسية أنه لم يقدم قبل موته ما يبرر رفع الحكم بالفرْز والحرم عنه، فإن السلطة الإلهية وحدها هي القادرة على تبرئته أو دينونته، أما السلطة الكنسية فتمنع الصلاة عليه، بعد موته، علانيةً في الكنيسة، **لأن الصلاة على الراقدين هي عن الذين ماتوا في الإيمان الأرثوذكسي، أما الذين ماتوا في غير الإيمان أو خارج الإيمان فلا يُصلى عليهم لأنهم ماتوا متلبِّسين بخطيئة مميتة.**» (ص٤٣٦-٤٣٧)

كلمة **أناثيما** يونانية وتعني: اللعنة. فقد استحق أغابيوس — إثر محاكمة كنسية — اللعنة والطرد من سلك الرهبنة والحرمان من دخول أي كنيسةٍ. وإذا لم يستوفِ شروط التوبة فإنه يموت مارقًا لا يستحق الصلاة عليه؛ لأنه مات متلبسًا بخطيئة مميتة. فمَن هو أغابيوس؟

مَرَّت شخصية لعازر/أغابيوس بتحول فاجع يكشف — بشكلٍ صريح — عن طبيعة البنية النصية المزدوجة وما تُعانيه من انقسامٍ حادٍّ بين مركزين فيها هما: الروح والجسد. كما يمكن القول إنه يمثِّل — من ناحية أخرى — صورة تفصيلية لتحول آخر — فاجع أيضًا — مَرَّت به شخصية الراوي ميخائيل قلدس الذي نشأ، في طفولته، نشأةً دينية قاسية، ثم تحوَّل عنها مع مطالع الشباب. ومن هنا، تأتي أهمية تحليل هذه الشخصية في سياق الفصل الحالي.

يذكر الفصل العاشر، وعنوانه «الدير الكبير»، أنه على أيام الأنبا باخوميوس كبير القلب — منذ سبع سنين أو أكثر — ترهبن باسم أغابيوس الفتى لعازر الذي أنجبه سلوانس قلادة من أدرناه بنت عبد الملاك. وكان الأب متياس كاهن كنيسة أبي سيفين أول مَن اتجه إليه الفتى لعازر يسأله الهداية والمعونة، فهو أب اعترافه وابن عمِّه في الوقت نفسه، غير أنه كان — على عكس الفتى لعازر — رجلًا عاقلًا متزنًا ضابطًا أهواءه.

ومن الواضح أن الفتى لعازر كان من نوع الفتيان الذين تتلاعب بهم الأهواء، ويسكن في قلوبهم حب الدنيا بمباهجها المختلفة. وكان الأب متياس يعرف ذلك عنه، فثبَّطه، وحاول أن يُثنيه عن تحقيق رغبته في أن يصبح راهبًا. لكن لعازر لم يتراجع عن رغبته؛ فبكى بالدموع الحارة، وهو واقفٌ خاشع في طقس الاعتراف، ولثم يد ابن عمه الأب متياس، وأغرقها بالدموع كي يساعده في تحقيق رغبت، فلجأ الأب متياس إلى الأنبا باخوميوس حتى يحقق رغبة لعازر، ووافق الأنبا باخوميوس (انظر: ص٢٤٦-٢٤٧).

وما إن وافق الأنبا باخوميوس حتى بدأ التحول الأول، الفاجع، في حياة لعازر. إذ كان عليه — منذ هذه اللحظة — أن يندرج في «نظام الاختبار القاسي» ومدته ثلاث سنوات؛ تمهيدًا لقبوله في سلك الرهبنة، بشروطها الأساسية الثلاثة: الطاعة والفقر والبتولية.

وكان ما ينبغي عليه فعله، حتى يندرج في نظام الاختبار القاسي، أن يخلع عنه زينة الحياة الدنيا:

> «عندما طُلب إليه بصرامة فخلع جلابيته الحرير الأخميمي وفكَّ حزامه الرفيع القصب، وأسقط عنه الشال والعمامة الأنيقة، أحسَّ أنه يخلع عنه زينة الحياة الدنيا، وأعطاه أبونا طانيوس مسوح الاختبار: جلابية زرقاء من الصوف الخشن على لباس طويل من العَبك، في عزِّ الحرِّ.» (ص٢٥٣)

وعند هذه اللحظة الحاسمة هَجَسَ في نفسه، أيضًا، السؤال الآتي:

> «ها أنا ذا آتي إلى الدير، أدخل اختبار الرهبنة، وأنا في خوفٍ عظيم، كيف أُخْلِص نفسي لمحبة الله وحده، وأنا أحب الناس؟ وأحب بنت عمي منَّة وأموت فيها عشقًا؟ وأحب سماع الموسيقى، المزمار والناي، والتحطيب وصخب الموالد وفرح الأعراس ورقص الغوازي؟ كيف أنقطع إلى الله وحده وأعزل نفسي عن العالم وأنا أستمتع بحكايات الأصحاب وأستمتع أيضًا بصحبة النساء من قريباتي وجيراني ومعارفي؟ كيف سأحتمل قسوة العزلة عن مباهج العالم؟ هل سيملأ الله قلبي، وبهجة محبته تعوضني؟» (ص٢٥٣)

وفي حقيقة الأمر، يلخص هذا السؤال مشكلة لعازر/أغابيوس من ناحية، ومشكلة الراوي ميخائيل قلدس من ناحية ثانية، كما يلخص من ناحية ثالثة — وهذا هو الأهم حاليًّا — مشكلة البنية النصية المزدوجة المتوترة باستمرارٍ بين الروح والجسد.

وقبل أن يندرج لعازر في نظام الاختبار القاسي، الذي يُعني قضاء ثلاث سنوات في عزلة بعيدًا عن الحياة والناس، قابل الأب تاوفيليس الذي سأله عن الاسم الذي يريد أن يتسمَّى به، بعد أن يجتاز الاختبار، حتى يدخل في نعمة الرهبنة:

«ألمَّ به راهب شيخ جليل المظهر، أعاد إليه هدوء الروع المفقود، وقال له: أنا يا بني أبونا ثاوفيليس — يعني كما لعلَّك تعرف «مُحِبُّ الله»، أنت عندما تجتاز الاختبار وتدخل معنا نعمة الرهبنة — بمشيئة الرب — بماذا تريد أن تتسمَّى؟ قال لعازر دون تردد، فقد كان ذلك مما حلم به طويلًا: أغابيوس.» (ص٢٥٣-٢٥٤)

ويعني الاسم أغابيوس: الحبيب، وهو مشتقٌّ من المصدر «أغابي» الذي يعني المحبة، أما اسمه القديم لعازر فيعني: الله عوْن.[٤]

وأثناء الاختبار القاسي، الذي مَرَّ به لعازر، كان عليه أن يتعلم درس القديس باسيليوس الكبير، ويمكن تلخيص هذا الدرس في مجموعة من المبادئ الدالة والكاشفة هي: احرص على علاقة الأخوة بين الرهبان في الدير «كنفسٍ واحدة، أجسادهم وإنْ كانت كثيرة فقد صارت جُملتها آلة واحدة مجتمعة لتلك النفس الواحدة المجتمعة برباط المحبة، عليهم أن يتحلَّوا بزينة الرب وحدها، ألا يجاوروا ولا يفكروا في النساء، ألا يأكلوا اللحم، أن يشدوا أوساطهم بمناطق من جلدٍ غليظٍ، أن تكون كسوتهم من الصوف الخشن، أن يقرُّوا في أنفسهم أنهم أموات» (ص٢٦٢).

ويتضح من هذه المبادئ والوصايا أن طريق الروح يبدأ بالتخلي عن الجسد وشهواته ومتعه الدنيوية. وقد كان هذا الطريق صعبًا بالنسبة إلى لعازر؛ ففي هذه الفترة هاجمته كوابيس كثيرة وأحلام يقظة مرعبة، تُجسِّد نزاعَه مع شهوات الجسد وملذات الدنيا:

«دارت عجلة الحياة بلعازر — أغابيوس في الدير الكبير، بلا هوادة، وعرف عناء الاختبار والإنهاك الروحي والجسدي بأن يكون تحت أنظار الآباء ليل نهار ترصد حركاته وسكناته ولا تغفل شيئًا، مهما هان أمره، من سلوك هذا المتقدم لنَوَال نعمة الرهبانية، بل توشك أن تنفذ إلى دخيلة فكره وهواجسه وصميم وجدانه ونزعات نفسه. وكان يخفف من هذا العناء — للغرابة — أن ثمَّ حيوانًا

[٤] انظر: معجم المصطلحات الملحق برواية **صخور السماء**، ص٤٦٧.

شاردًا عجيبًا كان يأتيه، كلما جاءت لحظات وحدة نادرة، هل هو كلبة سوداء وديعة العينين تذكِّره — وقلبه يتوجَّع بالذكرى والندم والحرقة معًا — بعينين نجلاوين تحدقان إليه بسؤال لا إجابة عنه، ولكن بحنان لا مبرر له أيضًا؟ أم لعلها ذئبة صغيرة يراها أحيانًا عفراء رمداء اللون وأحيانًا حالكة السواد، مشتعلة العينين بنار شهويِّة سيالة؟ تقرقر بأسنانها الدقيقة الحادة توشك أن تغرسها في جسمه، يحس أنفاسها الساخنة على ساقيه ثم ترجع برأسها وتزوم بأنين كأنه أنين ألم المتعة أو ألم الحرمان، تتمسَّح برجليه، وتترك الرهبان الآخرين لابسي الإسكيم الأسود، لتجيئه هو بجلابيته الزرقاء، وتركع تحته، تمدُّ ساقيها الأماميتين قدامه، وتموء بصوتٍ متضرعٍ خفيضٍ.

كلبة أو ذئبة أو مزيج منهما أو لعلها شيطان صغير يقوده إلى الهلاك، أنثوية مغوية، لا يجد حرجًا أو إثمًا في أن يداعبها ويتحسس شعرها الناعم وجسدها اللدن المتلوي تحت يديه.» (ص٢٦١-٢٦٢)

يمكن القول إن الكلبة أو الذئبة ترمز — في هذا السياق — إلى شهوات الجسد التي كان يحاول لعازر مقاومتها في فترة الاختبار؛ وذلك تمهيدًا لأن تنقاد نفس لعازر «دون حوْد لسلطة الدير وسلطة النص معًا» (ص٢٦٣).

وتأتي لحظة تكريسه راهبًا في اليوم الأول التالي لانقضاء السنوات الثلاث، حيث ينطق لعازر/أغابيوس بـ «العهد» أمام هيكل الكنيسة، وفي حضور الآباء والرهبان:

«أتعهد أمام الله في هذا المكان المقدس وتشهد عليَّ الكلمات التي تخرج من فمي، لن أُدنس جسدي بأي وسيلة، لن أسرق، لن أشهد زورًا، لن أكذب، لن ألوِّث ماء، لن أكون سببًا في حرمان رضيع من لبن أمه، لن أطفئ نارًا موقدة في الخير، لن أعمل بأي طريقة، أعمال الغش في العلن أو في الخفاء، فإذا نقضت هذا العهد فلا أشاهد ملكوت السموات ولن أدخلها.» (ص٢٧٠)

إن أول شيء في هذا العهد هو عدم تدنيس الجسد، وذلك من أجل الظفر بملكوت السماء: ملكوت الروح. ويصل هذا العهد إلى درجة تصديق كبيرة حين يرقد أغابيوس داخل نعشٍ فارغ، ثم تُتلى عليه صلاة الموتى، قبل أن يلبس إسكيم الرهبنة:

«هذه النفس التي اجتمعنا بسببها، نيِّحها بسلامٍ في ملكوت السموات، اقبل أيها السيد هذه الوديعة التي هي نفس عبدك لعازر واحفظها في النياح حتى

تبلغ الموضع الذي هرب منه وجع القلب والكآبة والتنهيد لأنك لم تخلق الإنسان للهلاك بل للحياة ... ونحن الذين هنا أيضًا ارحمنا.
مضت صلاة التجنيز حتى نهايتها.
مات لعازر قام أغابيوس» (ص٢٧١)

ومن الممكن صياغة هذه العبارة «مات لعازر قام أغابيوس» على النحو الآتي: مات الجسد في لعازر قامت الروح في أغابيوس. غير أن الحاصل على أرض الواقع العملي أن شهوانية الجسد لم تمت، وظلَّت تطارد أغابيوس حتى وقع في الحب الجسدي الخاطئ. ويُعد ذلك تمردًا عمليًّا صريحًا من الراهب أغابيوس على سلطة الدير من ناحية، وسلطة النص الديني من ناحية أخرى، وهي السلطة المتمثِّلة في قانون الإيمان كما تمارسه الكنيسة القبطية الأرثوذكسية.

وتزداد فداحة هذه الخطيئة وهذا التمرد؛ لأنه أحبَّ، وعشق، امرأةً متزوجة هي بنت عمِّه منَّة. ويحكي الفصل السادس، وعنوانه «المجدلية»، قصة هذه الخطيئة المميتة التي ارتكبها أغابيوس، واستحق بسببها محاكمة كنسية قضت عليه بالطرد واللعنة والحرمان الروحي.

حين كان الراهب أغابيوس ينزل من الدير الكبير، القائم في بطن جبل أخميم، إلى البلدة، يذهب على الفور إلى زيارة بنت عمِّه ومعشوقته منَّة. ويصف النص إحدى هذه الزيارات وصفًا دالًّا يوحي بالصراع القائم في داخل الراهب؛ حيث تفوح الشهوانية الجسدانية من كل شيء، بما في ذلك شجرة النبق القائمة في وسط صحن الدار:

«عيناه ما زالتا مبهورتين من عشوة شمس الخارج، بينما تُحيط بهما عتمة رطبة منعشة بعد هجير الحارة الضيقة، وَاجَهَتْه في وسط صحن الدار شجرة النبق الوارفة منتشرة الأغصان، هي التي تعطي الحوش هذا الضوء الغريب المخايل، جذعها الخشبي مفتول العضل متلوِّي التراكيب، وورقها مترب ولكنه مليء بالغضارة وقد تناثرت عليها ثمار النبق الناضجة حمراء صفراء مدوَّرة ومليئة بجسدانية محبوسة وموزعة وكأن الشجرة كلها جسد غضٌّ متفتق بالشهوانية.» (ص١٣٩)

ويُعد الحسُّ بالشهوانية التي تنضح من شجرة النبق تمهيدًا للحسِّ بالشهوانية التي سوف تهاجمه، من داخل نفسه، ما إن تقع عينه على جسد معشوقته، منَّة، التي كانت

تجلس إلى طشت الغسيل تدعك وتشطف، ولا ترتدي إلا قميص نوم داخلي يكشف عن جسمها كله تقريبًا، ولم يكن في الدار أحد سواها. ويصف النص هذا المشهد وصفًا دالًّا، على النحو الآتي:

«كانت جالسة على الأرض الترابية الصلبة، أمام طشت الغسيل ...
انفرج فخذاها حول الطشت، محبوكتين مدملجتين، تُشعَّان في نور فسحة البيت، بضوء لحمها اللدن المتماسك حتى عتمة التقائهما غير المضنون به، بلا حجاب.
ترامت إليه رائحة مميزة للنساء.
لم يكن عليها إلا قميص داخلي ... يُحيط بخصرها ويحبكه، ضيقًا وثيقًا ... له حمالات عريضة تنزل من على كتفيها العاريتين الخمريتين إلى النهدين الممتلئين أحسَّهما تثيران ذكورته، ملفوفين بإحكامٍ في دوران القميص الذي يبرز استدارتهما المهتزة مع حركة يديها في الغسيل.
ابتسمت له عن أسنان صغيرة ... من غير أدنى حسٍّ بالخجل، بل بما يكاد يشبه الزهْو والاعتزاز بجسدها الفوَّار في نصف النور نصف العتمة ...
عيناها الخصيبتان بسوادهما الحالك اللامع، من تحت حاجبين محفوفين بدهاء صنعة الإغواء ...
لم تقم إليه ولم تتوقف عمَّا كانت تفعل،
لم يستغرق ذلك إلا لحظة خاطفة.» (ص١٤٠–١٤٢)

غير أن هذه اللحظة الخاطفة كانت حاسمة بالنسبة إلى الراهب أغابيوس؛ فقد جعلته عاريًا أمام نفسه، إذ أثارت في نفسه شعورًا بالانكسار.

ويكشف هذا الشعور — في حقيقة الأمر — عن شخصية أغابيوس المنقسمة على نفسها، والمشدودة، والمتوترة، بين طريقين: طريق الروح وطريق الجسد. يقول النص:

«وحتى في هذه اللمحة التي أثارت نفسه من الداخل، كبرقٍ شرسٍ متوعِّد، أحس مع نشوة اقتحام ولو بالعينين فقط، كأنه ينتهك حَرَمًا، ويُدنِّسه، يقترف إثمًا محظورًا لا يجرؤ حتى أن يعرف ما هو.

كان في دخيلته انكسار، كأنما يريد، دون أن يعي ذلك تمامًا، أن ينتقم لنفسه، وأن يلمَّ الصدْع بين جانبين منه، وفي الوقت نفسه يريد أن يبقي عليهما غير ملمومين، غير ملتحمين.

ومع افتتانه وامتثاله تدفَّق في قلبه دم المقت، ورفْض هذه الغواية الساخرة، بل أوشك أن يقول في نفسه، دون اقتناع نهائي: الفاجرة.» (ص١٤٢)

لكن أغابيوس سقط بنفسه في مسيرة الفجور التي يدينها ويتهمها، وإنْ كانت هذه الإدانة وهذا الاتهام دون اقتناعٍ كاملٍ. ويصف النص لحظة هذا السقوط وصفًا بارعًا، حيث يزاوج فيه بين مشهدين، الأول هو مشهد بقرة كان يشعر لعازر بنوعٍ من الحنوِّ الغريب عليها وهو في سنِّ الثانية عشرة، أما المشهد الآخر فهو مشهد علاقته الجسدية بمعشوقته منَّة:

«قال: هل كان عندي اثنتا عشرة سنة؟ يمكن، بالكاد عادْ ... كنت أذهب إلى الزريبة، أقوم من عزِّ نومتي بالليل، لأذهب أطمئن عليها، وأملِّس على جلدها البنِّي الغامق الناعم. وكانت تنفث في يدي المداعِبة نفثات صغيرة حارَّة. كان الهواء قارس البرد في كيهك يصفِّر خارج بوابة الزريبة، كأنه يدق عليها بأيدٍ غير منظورة، ولكن قوية، أقوى بكثيرٍ مما يظن أحد.

عندما تنظر إليَّ بعينيها الواسعتين الخاويتين من أي معنى كنت أعرف مع ذلك أنها تحبني، وتحب أن أملِّس على جلدها.» (ص١٤٢-١٤٣)

لا بد من الانتباه إلى أن شهر كيهك هو «شهر اجتماع الأرواح»، ولا يفرق لعازر بين الحيوانات والناس؛ نظرًا إلى أنه يمتلئ بـ «الأغابي الشاملة»: أي المحبة الشاملة لكل مخلوق. ثم يبدأ النص في سرد جزء من واقعة ذبح البقرة التي أحبَّها لعازر، وينتقل بعدها إلى مشهد علاقته الجسدية مع منَّة انتقالًا بارعًا لا نعرف معه، على وجه الدقة، أيتكلم عن البقرة أم عن منَّة؟! وكأنه يحاول التوحيد بينهما:

«انقلبت على ظهرها، كان تراب الحوش الرطب قد طبع جنبها اليمين بما يشبه نقوشًا مشعَّثة غير واضحة، أعواد الذرة القديمة الهشَّة المتناثرة على الأرض تركت على جسمها علامات خفيفة ولكن محددة، عيناها الواسعتان تنطقان بتساؤل غير محددٍ، بينما أنين اللذة مكتوم، وخشن. كان التساؤل وحده هو ما

بيننا، أما لذتها ومتعة اقتحامي فهي أشياء خاصة بنا، وحدنا، لا علاقة بينها. هل أنسى طول حياتي على هذه الأرض — وما بعدها أيضًا، وليسامحني الرب — كيف انحنت عليَّ، سكبت عليَّ من زجاجة «مية القسيس» المدورة عطرها النفاذ، ومسحته بشعرها القويِّ وقد انفكت ضفيرتاها: من أين أتى الدم على فخذيها الممتلئتين؟ هل هذه علامات أصابع خمسة؟ بقايا التراب الرطب من أرض الحوش؟ في العتمة وضعت فمي على البشرة الداكنة الملساء، وأحسست يدها على رأسي تمسُّه برفقٍ، دون ضغط، وهي صامتة.» (ص١٤٣-١٤٤)

وبعد هذا المشهد، يستكمل النص سرد واقعة الذبح — ذبح البقرة — بالتفصيل، ويأتي هذا السرد بطريقة تشبه، إلى حدٍّ كبير، الطريقة التي سوف تُقتَل بها منَّة — فيما بعد — عند الطاحونة، في يوم جمعة (انظر: ص٤٢٦–٤٢٩). ثم يواصل النص وصف مشهد الحب الجسدي بين لعازر/أغابيوس ومنَّة على النحو الآتي:

«لعازر يا لعازر هل أقامتك حتحِيرْت من بين الأموات، أم أنك — يا أغابيوس — دفنت نفسك في تُربة المحبة؟

ما زالت تراودني حتى الآن فتنتها وغوايتها.

منَّة في قميصها الساتان المحبوك على خصرها وردفيها وفخذيها الذهبيتين.

هل كانت المجدلية التي طيَّبتْ بشعرها الأثيث قدمي يسوع محبوكة الثياب على جسدها العفي، وفخذيها الكبيرتين؟

ابعد عني يا شيطان ... يا ملاك الكِبْر والحب الساقط.

عيناها القمر والشمس معًا.

وهي على ظهرها، مسترخية على الأرض، أحسَّ أنه يموت حبًّا وبغضًا معًا، يمقت ويهوى ثدييها المتباعدين، كل إلى جنب، وقد تكوَّرا، صغيرين فيما يلوح له الآن، متماسكين، يدرَّان قطرات من اللبن على صدرها الأملس الفسيح، أراد أن يأخذهما بين أصابعه القوية المتشبثة يدعكهما يسحقهما يسويهما بأرض عظامها.

كان أنينها الخفيض مستمتعًا ومتألمًا في الوقت نفسه، يمتد على صفحة روحه ظلًّا طويلًا لقطة سوداء تموء تحت نور شهوتها وتمنُّعها وتعلُّلها وبذْلها ذات نفسها.» (ص١٤٦)

من المُلاحَظ — في هذا المقتبس الأخير — أن أغابيوس يطلق على منَّة اسم «حتحِيرْت». كما أن الراوي ميخائيل قلدس الذي يتوحَّد صراحةً، مع مرقص مرةً، ومع أغابيوس مرةً أخرى — حيث يقول: «أغابيوس معي، في دخيلتي، الراهب القبطيِّ الذي اسمه على اسم المحبة، الذي يعرف سرَّ محبة الجسد» (ص١٦١) — هذا الراوي يقول:

> «حتحور التي لا تموت مهما ذُبحت مرةً بعد مرةٍ بلا انتهاء ترتطم عظامها بعضها ببعض في حلمي وينثُّ عنها من الفجوة السفلية في بيت المجدلية أنين اللذة والاحتضار معًا تقوم من قبرها وتقيمني من بين الأموات.» (ص٢٤٠)

و«حتحور» هي «حتحِيرْت»، ويعني اسمها فيما يُشير **معجم آلهة مصر القديمة**:

> «منزل حورس، أو مقرِّ حورس. ابتدع الكهنة هذا الاسم للإشارة إلى أم الإله الصقر حورس ... هي إذن إلهة مجهولة الاسم وقديمة جدًّا تُدعى «البقرة السماوية» التي اشتهرت في الأساطير المصرية القديمة ... إنها إلهة كونية ... عبادتها تعني السعادة ... اعتبرت حتحور إلهة الموسيقى وإلهة الرقص وإلهة السعادة والسرور. هذا الطابع المرح والبشوش الذي ارتبط بمشاعر حقيقية لا يمكن أن ينسينا أنها كانت تحمل أيضًا سمات جنازية، وأنها كانت تُعبَد على الشاطئ الغربي للنيل حيث المقابر.»[٥]

وإذن، حتحِيرْت إلهة تجمع بين نقيضين: المرح والسرور والسعادة، أيْ مباهج الحياة الدنيا من ناحية، والموت من ناحية أخرى.

هكذا يمثِّل مشهدُ الحب الجسدي المتقطع، والممتزج بمشهد حب البقرة، وذبحها، تقلبَ أغابيوس الراهب في شهوات الحب الجسدي؛ وذلك في مقابل مشهدٍ آخر، كان عليه أن يلتزم به، ويمثِّله إخوته الرهبان في الدير الكبير الذين يتقلبون في نعمة الروح:

> «الآباء المتوحدون القلائل في هذه القلايات الصغيرة لا تنقطع صلواتهم وترانيمهم بكلمات الله وتسابيحهم للآباء والقديسين ... يعيشون هذه الأيام في عزلة النُّساك الأقدمين ...

[٥] ماريو توسي وكارلو ريو ردا، **معجم آلهة مصر القديمة**، ترجمة ابتسام محمد عبد المجيد، مراجعة وتقديم محمود ماهر طه (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة مصريات، ٢٠٠٨م)، ص٥٧-٥٨.

... هؤلاء يقضون أيامهم ولياليهم — بعد أن يفرغوا من قراءة الكتاب وأداء الصلوات والترانيم بالمزامير والتسابيح — في نسخ الكتب المقدسة والمزامير في سير الشهداء والأشعار التي قيلت في تمجيد الحَمَل الوديع وتقديس أمِّ النور ...

على هذا النحو كان الرهبان المتوحدون القلائل يتأسون — بقدر ما يستطيع الخُطاة الفانون — سيرة الأنبا أنطونيوس القديس كوكب البرية أب جميع الرهبان الذي لم يكن ينطق إلا باللغة المصرية القُحِّ ... كما يتأسون سيرة سائر الآباء الذين كانوا وما زالوا هم رسالة المسيح الحيَّة المتجسدة ورائحته الزكية المتضوِّعة أبدًا، يعبرون أيامهم ولياليهم حالمين في غيبوبة من الكلمات المقدسة يرددونها بصوتٍ خفيضٍ، أو عالٍ وهم ينسخون في غيامة من جمال يسوع وطهر العذراء ونعيم الملكوت في أورشليم السماوية الآتية.» (ص٢٤٤-٢٤٥)

ومِن ثَمَّ، يمكن القول إن لعازر/أغابيوس يمثِّل الخروج على تعاليم «سلطة الدير والنص معًا»، وعلى الأعراف، التي يجب على الرهبان في الدير الكبير أن يتبعوها ويلتزموا بها التزامًا صارمًا.

بعد أن قُتلت منَّة عند الطاحونة، وعرف أغابيوس بخبر موتها ودفنها، تَجسَّد في عيني أغابيوس مصيره النهائي المتمثِّل في عدم قدرته على اتِّباع طريق الروح، كما ترسمه له سلطة الدير وسلطة النص الديني وأعراف الرهبنة معًا:

«لعازر الذي قام من بين الموتى في عالم الشهوات والاضطراب يعود بعد تسع سنوات إلى الأرض المحرمة، وينسلخ عن القطيع الذي يرعاه الأنبا تاوضروس في الدير، قد ارتفع الآن في أذنيه صوت الموت بعد أن ضاع منه جسد المحبة، لم يُقَدَّرْ له قط أن يتبع مسيرة سميِّه وسلفه العظيم لعازر الذي أقامه حبيبه من بين الأموات لكي ينتهي أسقفًا على قبرص يرعى المؤمنين الأوائل في فجر المسيحية.

قيل إنه هرطق بكلام عن المحبة والعدالة والحرية في أحاديثه مع الرعية وفي العظة التي ألقاها يوم الأحد التالي في كنيسة أباهور.

وقيل إن الإشاعات والروايات ذاعت بأن التنين الذي كان يصعد من القبور يحول دون نزول منَّة بسلامٍ إلى راحتها الأخيرة كانت فيه ملامح من وجه أغابيوس.» (ص٤٣٦)

وأخيرًا، يمكن القول — استنادًا إلى كل التحليلات السابقة — إن معظم الشخصيات في رواية **صخور السماء** تتقلَّب بين هذين القطبين: الرُّوح والجسد؛ غير أن المثال الواضح على ذلك كان لعازر/أغابيوس في المرتبة الأولى، ثم يأتي الراوي ميخائيل قلدس في المرتبة الثانية.

ومن ناحية أخرى، تكشف شخصية لعازر/أغابيوس، أيضًا، عن طبيعة البنية النصية المزدوجة والمتوترة باستمرارٍ بين الروح والجسد؛ الأمر الذي يسمح بالوصول إلى النتيجة الآتية: يمثِّل نص **صخور السماء** نوعًا من الخروج الصريح على تعاليم السلطة الكنسية وسلطة النص الديني كما تمارسهما الكنيسة القبطية. أو يمكن القول بعبارة أخرى: يمثِّل نص **صخور السماء** نوعًا من الجدل الأدبي مع هاتين السلطتين، من أجل غاية كبرى هي: الأغابي الشاملة، أو المحبة الكونية الشاملة، التي تضفي صبغة جسدية بشرية على الطريق إلى الروح، عبر الخطأ، وبذلك، نكون وجهًا لوجه أمام جدلية المقدَّس والمدنَّس.

(٤) الصراع الدائم بين الجسد والروح: وجه البنية النصية المزدوج (ميخائيل قلدس)

بعد أن قَدَّمَ الراوي فاصلًا من الجدل اللاهوتي حول العلاقة بين الله والإنسان عبر مناقشة مسألة تجسُّد المسيح، كما يراها قانون الإيمان في الكنيسة القبطية الأرثوذكسية، في الفصل المعنون بـ «التجسد» — يختم الراوي هذا الفصل بفقرة تكشف عن مسار النص المزدوج، وتوتُّره المستمر، بين أشواق الجسد من ناحية، والطموح إلى طريق الروح الإنساني الشامل من ناحية أخرى؛ وهو التوتر نفسه الذي يعانيه الراوي ميخائيل قلدس:

> «فأنا كما لعلك تعرف أميلُ — كما قلت أكثر من مرة — إلى أن أكون علمانيًّا وأغنوصيًّا حتى النخاع، لست ديِّنًا بالمعنى المألوف على الأقل، لكني مفتون بالمسيح، بأسطوريته الفائقة، برمزيته العميقة، بسرِّ الألوهية في جسدانيته، لكن حسًّا دينيًّا — بمعنى واسع وشامل — يظل محرقًا ومؤرقًا يُعنِّيني ويُضنيني دون هوادة، هو همٌّ مخامر لا يريم بمسألة الكينونة والوجود والمصير، مسائل الحق والعدالة والحرية — أي الخير والشر — هذا الحس الذي لعل مِسْ كاترين، مدرِّستي ومحبوبتي الأولى، قد غرسته فيَّ، بوداعتها وجمالها

الهادئ المنير، ببطاقات مدارس الأحد الملونة وفيها كلمات بالقبطية والعربية ولوحات متقنة ودقيقة وبارعة عن أحداث العهد القديم والجديد، سقوط آدم وذبيحة قابيل، سلَّم يعقوب، وتيه بني إسرائيل، والعليقة المشتعلة، معجزات المسيح من تحويل الماء إلى خمر في قانا الجليل إلى إقامة لعازر من الأموات، وحديث السامرية عند البئر، وكل دراما دخول يسوع إلى أورشليم وصلبه وقيامته.

عشت صباي الباكر آلام المسيح وعذابه وقدرته اللانهائية على الفداء، لم أكن في سنتي العاشرة «أقرأ» الإنجيل، بل كنت «أحيا الإنجيل». وكم غمرني حضور المسيح في طوايا النفس العميقة، ولعله ما زال يغمرني — على نحو ما، غير طقوسي وغير عقيدي — بهذا النور الذي ليس من العالم.

ثم جاءت صبغتي بالمعمودية في دير الملاك ميخائيل بختمٍ لا يُمحى ثم اعتناقي، عقيدةً وممارسةً، العمل الثوري من أجل حرية الوطن والعدالة بين الناس، واستعداد كامن للاستشهاد.

ها أنا ذا لا أبرأ من صبغتي القبطية ولا من صبغة أشواقٍ للعدالة والحب، صبغة لا تهدأ ولا تستكين.

أسائلهما — مع ذلك — باستمرارٍ ودون سلامٍ.» (ص٤١٥-٤١٦)

وينبع هذا التوتر من المساءلة المستمرة المتواصلة التي لا يتنازل عنها النص متأرجحًا، باستمرارٍ، بين الغنوصية التي تعني الإيمان العرفاني القلبي والتسليم المطلق بقانون الإيمان المسيحي كما تلقَّاه الراوي ميخائيل قلدس منذ طفولته الباكرة وعاش معه بين جوانحه من ناحية، وبين الأغنوصية التي تعني مساءلة هذا الإيمان المطلق ووضعه موضع الفحص والتمحيص، كما فعل أبادير المتسائل الشكَّاك، الذي هو وجه من وجوه الراوي ميخائيل قلدس نفسه، من ناحية أخرى.

إنه توتر نابع من الازدواج بين نقيضين: الإيمان العلماني، الأغنوصي، المتسائل الشكَّاك من ناحية، والحس الديني العميق الشامل الذي يسيطر على الراوي والنص من ناحية أخرى.

وإذا كان أغابيوس قد استشعر داخل نفسه — أثناء المناقشة اللاهوتية حول قانون الإيمان في فصل «التجسد» — أن الخطيئة هي معنى الحياة، فإن الراوي ميخائيل قلدس يستشعر ظلمًا كونيًّا وعَتْهُ نفسُه، يتمثَّل في الموت الذي عايش أحداثه في سنٍّ مبكرة، حين

حكت له أمه أن أخاه منير مات بعد مولده هو — ميخائيل — بأربعة عشر يومًا (انظر: ص١٨٩)، ثم مات أيضًا أبانوب ابن منَّة، ثم أخته عايدة، وبعدها بعام أخوه غنن الصغير، وإيفون الصغيرة التي كانت تبتسم له وهي تموت، وأمين أخوه الأكبر غير الشقيق، وألبير، إلخ. (انظر: ص٣٧٣–٣٧٦).

لقد عايش الراوي أحداث موت الأطفال الصغار، وقد ترك ذلك في نفسه أثرًا عميقًا، لم تستطع الأيام أن تمحوه، إلى درجة أنه الآن — بعد كل هذه السنوات — يستشعر أن موتاه ينظرون إليه:

> «كانوا — مَوْتاي كلهم — ينظرون إليَّ، كأنما ينتظرون مني ما لا أستطيع أن أقدمه، ما لا أملك أن أستصفيهم منه، لويزة، بعد ذلك بسنوات، محترقة الظهْر، تحتضر، لا تستطيع أو لا تريد أن تكلمني، كأنما تتهمني بموتها، تنظر إليَّ فقط، عيونهم الآن أقوى حضورًا تحمِّلني بدينونة لا أطيقها، لماذا أنا أحيا، لماذا عشت، بينما كانوا يعرفون بأنهم على حافة الموت، وماتوا؟ في هذا إثم أوليٌّ يقع على عاتقي، أو إثم أنا اقترفته، ما من إجابة — ربما — إلا أنه ظلم كوني، فقدان جوهري للعدالة في هذا العالم، بل هو أكثر، كأنه خطيئة أصلية لم أتطهر منها قط، ولم يخلصني منها أحد، وليس لها فداء.
> البراري الموحشة أقطعها دون دليل.
> هل أنا أبكي؟
> أقاوم — ما استطعت — اهتزاز قلبي.» (ص٣٧٦)

يمثِّل هذا المونولوج إحساسًا عارمًا بالشعور بالخطيئة، بل يُشير — في الوقت نفسه — إشارة قوية إلى أن الراوي يحمل على كتفيه خطيئة أصلية تحتاج إلى تطهير وفداء، لكن أمام الموت مَن يستطيع تقديم تطهير أو فداء؟

ولا يمكن القول إن هذا الشعور بالخطيئة الأصلية، أو الإحساس بالذنب، نابع من أن الراوي ميخائيل عاش على حين مات هؤلاء الآخرون، أو أن هذا الإحساس متولد عن حسٍّ مرهف يعاني منه الراوي؛ بل الأحرى القول إن هذا الشعور، أو الإحساس، له أصول عقيدية يمثِّلها اللاهوت المسيحي وقانون الإيمان كما ناقشنا معالمه في فقرة سابقة، تلك الأصول التي عاشها الراوي في طفولته بكل إخلاصٍ، ولم يستطع أن يتخلص من آثارها طوال عمره، حتى بعد أن تحول إلى نوعٍ آخر من الإيمان المادي العقلاني، المتمثِّل في الماركسية التروتسكية.

إن الموت يلحق الجسد الفاني، الجسد الخاطئ، أما الروح فلا يلحقها نقص أو موت أو فساد. لكن الراوي — ومِن ثَمَّ النص — لم يلتزما طريق الروح، واشتقَّا طريقًا آخر يستند — بشكلٍ صريحٍ — إلى الجسد. ومن هنا، يأتي هذا الحسُّ العميق الشامل بالظلم الكوني؛ ذلك أن أشواق الجسد لا يمكن إشباعها حتى النهاية، فالموت يقف — هناك — عند آخر الطريق، في انتظار فريسته القادمة إليه، دون أن تدري.

(٥) بنية المكان/الزمان في النص

سبقت الإشارة إلى أن البنية النصية تُعاني من ازدواجٍ تكويني بسبب انقسام المحكي وتوزُّعه بين نمطين من الحكي: الأول هو المحكي الذي يرويه الأب قلدس، والد ميخائيل، وهو محكي — وإنْ كان يجري من منظور الراوي ميخائيل الابن — يؤكد الجانب الروحي الأسطوري المتمثِّل في عودة المسيح الدائمة، أما الثاني فهو المحكي من وجهة نظر ميخائيل، وهو المحكي الذي يتوتر بين جانبين هما الروح والجسد، حيث تعطي وجهة نظر ميخائيل أهمية كبرى للجسد لكونه مشتملًا في داخله على الروحي الإلهي غير منفصلٍ عنه، الأمر الذي يجعل البنية النصية تعاني توترًا قويًّا يصل بها إلى حدِّ الازدواج. ويتجلَّى هذا التوتر، أو الازدواج التكويني، في بنية الزمان والمكان أيضًا.

تتراوح الأحداث في النص، بشكلٍ أساسي، بين مكانين هما بلدتا أخميم وأباهور. ويعيش ميخائيل قلدس في أخميم، غير أنه — من وقتٍ لآخر — ينتقل إلى أباهور حيث تسكن حبيبته مارينا، وحيث تعيش سالومة زوجة الدكتور ميساك، ومنَّة زوجة صموئيل أفندي.

وتكمن المفاجأة — كما سبقت الإشارة — في أن بلدة أباهور ليست بلدة واقعية مثل أخميم؛ أي لا وجود لمكان اسمه أباهور في صعيد مصر. ومِن ثَمَّ، يمكن القول إن المكان يتأرجح ويتوتر بين المكان الواقعي أخميم، والمكان الخيالي أباهور. ويمثِّل انتقال الراوي ميخائيل من أخميم إلى أباهور تأرجحًا بين الواقعي والخيالي، بين الجسدي والروحي، بين الكائن والاحتمالي. ويتجاوب هذا التأرجح بين المكانين مع التأرجح والتوتر في بنية النص بشكلٍ عام.

وعلى أطراف هذه العلاقة المتوترة بين المكانين نلمح، أيضًا، الإسكندرية التي يقيم فيها الأب من أجل العمل وتحصيل الرزق، كما نلمح القاهرة حين يحكي الراوي طرفًا من أحداث حياة أحمد ناجي، والد معشوقته الأخيرة رامة، في الفصل الحادي عشر الذي

يحمل عنوان «أهل الهوى». ورغم أن الإسكندرية تمثِّل مكانًا هامشيًّا فهي تحتل موقعًا متميزًا في الرواية؛ نظرًا إلى أنها المكان الذي يُطل برأسه علينا من خلال الرسائل المتبادلة على طول النص، في إشارة إلى الدور المهم الذي لعبته، بوصفها مكانًا، في نصوص إدوار الخراط الأخرى، لعل من أهمها **يابنات إسكندرية**.[٦]

ومن الممكن رؤية أن هذه الأماكن، سواء الرئيسية في النص مثل أخميم الواقعية وأباهور الخيالية، أو الأماكن الفرعية مثل الإسكندرية أو القاهرة، تتجمع معًا، وتشتد العلاقةُ بينها بفضل تقنية التذكُّر التي تمثل التقنية الأساسية في النص؛ فالرابط بين الأماكن والأحداث في النص هو سيل الذاكرة المتدفق لدى الراوي ميخائيل قلدس. ولعل هذا الرابط كفيل أن يدفع التحليل إلى تناول مسألة الزمن.

يمثِّل الزمن، في النص، عنصرًا من العناصر الأساسية المكونة له؛ إذ ليس من الممكن تخيُّل الأحداث والمكان والشخصيات دون زمن، كما لا بد من الإشارة إلى أنه لا يمكن تخيُّل وجود مكان دون زمن، أو العكس؛ فالعلاقة بينهما علاقة تكوينية أساسية.

ومن الملاحظ أن الزمن في نص **صخور السماء** يمضي بشكلٍ معاكس للزمن الواقعي؛ فالزمن الواقعي يمضي — كما هو معروف — من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل. أما الزمن في **صخور السماء** فهو يمضي بطريقةٍ عكسيةٍ تقريبًا؛ نظرًا إلى أنه ناتج عن آلية التذكُّر، وهي الآلية التي من خلالها يقوم راوي النص، ميخائيل قلدس، بممارسة مهمته في النص. وفي حقيقة الأمر، يتأثر الزمن في النص ببناء النص المزدوج والمنقسم على نفسه؛ حيث يتصف بالتقطع والانتقالات المفاجئة بين الماضي والحاضر والمستقبل، والمتحكم في هذه العملية هو الراوي ميخائيل.

غير أن جبل أخميم يمثل حالة زمكانية مهمة شديدة التأثير في الراوي وفي النص؛ ففيه دير الملاك ميخائيل الذي شهد معمودية الراوي في الطفولة، وما كان لها من أثرٍ عميقٍ في نفسه، لازَمَه طوال حياته. وفي جبل أخميم يقع الدير الكبير الذي يُمثل العين الحارسة التي صانت العقيدة المسيحية، وقانون الإيمان المسيحي، على مَرِّ العصور، سواء كانت عصور سلام أم عصور اضطهاد. ويبدو أن جبل أخميم هو الجبل الذي انتقل على يد سمعان الخرَّاز، وتبركًا به كان اسم عائلة ميخائيل قلدس الخرَّاز (انظر: ص٤٥).

---

[٦] إدوار الخراط، **يا بنات إسكندرية** (بيروت، دار الآداب، ١٩٩٠م).

وفي الوقت نفسه، يلعب جبل أخميم الشرقي دورًا مهمًّا في الصورة الأدبية الختامية في النص، كما سلفت الإشارة أثناء التحليل. ومن الواضح أن الراوي ميخائيل يوحِّد بين جبل أخميم الشرقي ووالده:

«أبي
جبل أخميم الشرقي، وطيدًا وراسخًا لم تنلْ منه العواصف.
أراه، في تلك الأيام، قويًّا، صامدًا، قد كسره من الداخل موت ابنه الأصغر ألبير.»
(ص٤٤٣)

وتضفي محاولة التوحيد بين الأب والجبل، على المكان قداسة الجذور والعودة إليها، وهي العودة التي تتم من خلال الزمن وعبره، بواسطة التذكُّر.

ولعله من المهم، في هذا السياق، الإشارة إلى أن أخميم — وهي المكان الواقعي المقابل لأباهور الخيالية — يكتسب أبعادًا أسطورية من خلال غوص الراوي في تاريخ المكان، إلى درجة أنه يعود إلى الحقبة المصرية القديمة بكل ما تشتمل عليه من أساطير ورموز. ففي الفصل الثامن الذي يحمل عنوان «المعمودية»، يتغنَّى الراوي ميخائيل قلدس بأخميم، فهو لا يتكلم فقط عن ذكرى المعمودية في أخميم، بل يعود بذاكرته غائصًا في تاريخ المدينة القديم أيضًا، على النحو الذي يمكن معه القول إن أخميم تمثِّل زمكانية فريدة في النص:

«ها أنا ذا في أخميم:
البلد العريق الذي ينتمي إليه عُمْقي وأصلي وأهلي، وهي منبتي وإليها أُنيب، بلد الشموخ والسموق ورفعة الجبل وخصب الوادي ورحابة النيل الإله حابي العظيم. مدينة عسلها مشهور بصفاء اللون وصدق الحلاوة. مشهورة بناسها الأجاويد. «خِنْتْ مين» إله الخصوبة، بانوبوليس، شمِّين كمِّين القبطية، مدينة بان الذي هو أصلًا آمون خالق الموجودات ومجددها باستمرار، مدينة البرابي الفاخرة الباقية بمصر من أيام جاهلية الزمن وعصور قدامى المصريين، بها من التصاوير الجميلة والمنحوتات والتماثيل والمدوَّنات بالقلم الهيروغليفي، قلم «الكتابة المقدسة» ما لا يحصيه حصر ولا يحيط به علم.
مدينة مين التي يستبيحها ويتجلى لها ...
أخميم مدينة أبي وأسلاف أبي يوسف عبد الملك صموئيل منقريوس هرمينا ...

عاصمة الإقليم التاسع في مصر الخالدة أبدًا، مدينة العظيم أخميم بن مصراييم، خصَّه أبوه بقسم مصر الجنوبية، مدينة سقوط طفولتي من على سلم يعقوب وصعود دماء صباي بين ذراعي البطة الصغيرة التي اسمها مارينا والتي هي إرهاص باكر بعشيقتي وكل معاشقي، مدينة معموديتي تنصيري بملكوت النور البهي ...

مدينة ميريت ابنة الملك ومغنية الإله آتوم ولابسة تاج الإله مين ...

أراك يا أخميم، حتى القرن الخامس الميلادي، ما زالت الصروح سامقة مرفوعة البنيان للآلهة القدامى، أوزير وزيوس، إيزيس وأفروديت معًا ...

أخميم المدينة التي سالت فيها دماء ثمانمائة وأربعة عشر شهيدًا دفاعًا عن عقيدتهم الأرثوذكسية، قتلهم أريانوس في ثلاثة أيام ...

مدينة الأنوال التي تنسج خيوطها الحريرية من صميم الروح.

مدينة تي أم الفرعون العظيم الشاعر العظيم إخناتون، بنت يويا ذي المقام المرموق. أخميم التي من أحجارها بُنيت مزارات أبيدوس وكعبة مكة المكرمة.

مدينة كنيسة سوتير المخلص من العذاب، وكنيسة أبي سيفين، ومارميخائيل ...

أخميم مدينة أعجب الهياكل المُتَحَدَّث بغرائبها في الدنيا ...

... أخميم مدينة الاثني عشر ألف عريف من السحرة ...

أخميم التي في غربيِّها جبلٌ مَن أصغى إليه بأذنه سمع خرير الماء ولغطًا شبيهًا بكلام الآدميين لا يُدري ما هو.

ها أنا ذا في أخميم.» (ص١٩٢–١٩٧)

ولا يكتفي الراوي ميخائيل قلدس باستدعاء المكان أخميم فقط، وإنما يستدعيه محمَّلًا بكل تاريخه البعيد، منذ المصريين القدماء حتى لحظته الراهنة، وفي حقيقة الأمر، تنشر زمكانيةُ أخميم نفسَها على النص من أوله إلى آخره.

الخاتمة

تناولتُ في هذا الكتاب نص إدوار الخراط الروائي **صخور السماء**، بالدرس والتحليل، انطلاقًا من القراءة المحايثة التي تعتني اعتناءً أساسيًّا بالنص الأدبي نفسه من حيث هو الطرف الأساسي في عملية القراءة؛ وذلك بغرض الوصول إلى كيفيات التشكيل الدلالي في النص، عبر إطار هرمنيوطيقي يُسمى الممارسة الوجودية التأويلية. وقاد هذا التحليلُ الكتابَ إلى التوصُّل إلى أن النص — من أوله إلى آخره — يقع أسير التعارض بين الجسد والروح، وهو تعارض محكوم بقانون الإيمان المسيحي الأرثوذكسي؛ الأمر الذي كان له أثره العميق في عمليات التشكيل الدلالي. إذ انطلاقًا من ثنائية الجسد والروح، توصل التحليل — أولًا — إلى تفسير حالة التوتر الدلالي السائدة في رواية **صخور السماء**، على مستوى الصورة الأدبية بأبعادها الرمزية والأسطورية.

ومن ناحية ثانية، أظهر التحليل أهمية الاستناد إلى الممارسة الوجودية التأويلية، ومدى نفعها في التحليل الدلالي؛ لأنها ممارسة تركز على النص الأدبي بوصفه عملية ظهور وانكشاف، أثناء فعل القراءة نفسه، وأثناء التلقي الذي يحدوه عطف واهتمام وإنصات إلى صوت الآخر: صوت النص نفسه، ويقتضي هذا الإنصات قدرًا كبيرًا من التواضع أمام النص بدلًا من الاستعلاء عليه.

ولعل هذه الدراسة تفتح بابًا جديدًا لتحليل رؤية العالم في مجمل أعمال إدوار الخراط الأدبية، وتحديد العناصر الفاعلة في هذه الرؤية، وبخاصة أن رواية **صخور السماء** تُعد نصًّا مفتاحيًّا؛ نظرًا إلى أنه يتناول — أدبيًّا — المؤثرات الدينية والقيمية التي تأثر بها ميخائيل قلدس منذ طفولته: البطل الظاهر في النص، بوضوحٍ أحيانًا، والمتخفي

خلف شخصيات أخرى، في أحايين كثيرة. فلعل ما توصل إليه هذا الدرس يُعد أساسًا يمكن البناء عليه في تناول «خماسية ميخائيل»،[1] بل في تناول أعمال إدوار الخراط كلها.

وأخيرًا، من الممكن رسم المخطط العام الذي اتبعه درسي لرواية **صخور السماء** على النحو الآتي:

المقدمة: أوضحتُ فيها، أولًا، موقع رواية **صخور السماء** ضمن خماسية ميخائيل. فهي تُعد عملًا مفتاحيًّا يفك شفرة الخماسية ومجمل أعمال إدوار الخراط الأدبية الأخرى. ثم حدَّدت، ثانيًا، الإطار النظري والمنهجي الذي يتبنَّاه درسي لهذا العمل الروائي، والذي تَمثل في الهرمنيوطيقا بوجه عام، والممارسة التأويلية الوجودية بوجه خاص التي تَعتد بعبارة هايدجر القائلة إن اللغة هي منزل الوجود، وفيها ينكشف.

(١) **الرواية الجديدة واستراتيجيات التأويل**: وفيه حاولتُ، أولًا، تحديد موقع كتابة إدوار الخراط الروائية وفق التصنيف الذي يُقدمه شكري عزيز الماضي في كتابه **أنماط الرواية العربية الجديدة**، مع الوضع في الحسبان مفهوم إدوار الخراط عن «الحساسية الجديدة». ثم انتقلتُ، ثانيًا، إلى إيضاح طبيعة الممارسة الوجودية التأويلية التي أتبناها في قراءة الأعمال الأدبية، بالاستناد إلى التصور الأنطولوجي للغة عند هايدجر الذي عرضه في مقاله «هيلدرلن وماهية الشعر»، والخطوط العريضة لنظرية التأويل عند جادامر في كتابه **الحقيقة والمنهج**، وأخيرًا مصطفى ناصف في كتابه نظرية التأويل.

(٢) **عن مفهوم اللغة والنص**: وفيه تناولتُ وجهة نظر الراوي ميخائيل قلدس عن اللغة والعلاقة بينها وبين التجربة، عبر تحليل فقرات ومشاهد من النص، وبخاصة الفصل الأول منه. وكشفتُ عن أن الراوي ميخائيل قلدس يمثِّل قناعًا واضحًا للمؤلف إدوار الخراط، ولا سيما في المناقشة النظرية التي ينتهي بها الفصل الأول من الرواية، والتي تدور حول العلاقة بين اللغة والتجربة، ومدى وفاء اللغة بالتعبير عن التجربة. وهي مناقشة تتجاوب إجمالًا مع تصورات إدوار الخراط التي يقدمها في كتاباته النظرية عن اللغة بوجه عام والعمل الأدبي بوجه خاص.

(٣) **ازدواج الدلالة الرمزية وتوترها**: وفيه حلَّلتُ الدلالات الرمزية التي تنطوي عليها صورتان أساسيتان في النص: الأولى هي الصورة الأدبية الافتتاحية التي تُعد مفتاح

[1] انظر المقدمة.

الدخول إلى عالم نص **صخور السماء**، من حيث هو عالم استدعاء الذكريات. والثانية هي الصورة الأدبية الختامية التي أرى أنها امتداد للصورة الأدبية الافتتاحية. وما بين الصورتين الأدبيتين الافتتاحية والختامية، يكشف التحليل عن التوتر الدلالي الذي يتحكم فيهما معًا بوجه خاص، وفي النص بوجه عام. وفي ثنايا هذا التحليل، ناقشتُ العلاقة بين الذاكرة والرمز والخيال. ومن أجل تأكيد سلامة النتيجة المتعلقة بأن هاتين الصورتين الأدبيتين، الافتتاحية والختامية، تفرضان على النص كله نوعًا من التوتر الدلالي الرمزي، انتقلتُ إلى تحليل شخصية «سالومة» الواردة في الفصل الرابع من الرواية الذي يحمل اسمها، بوصفها رمزًا كونيًّا تتوتر دلالاته بين القداسة والفجور.

(٤) **الدلالة الأسطورية (حامل الخطايا)**: وفيه تناولتُ المعتقد الديني المسيحي من حيث هو أسطورة، بالمعنى الذي يتبناه أحمد شمس الدين الحجاجي عن الشعيرة، أو المعتقد الديني، بوصفه أسطورة. فحلَّلتُ، أولًا، مشهد معمودية ميخائيل قلدس في الطفولة، بوصفه وعدًا بالخلاص من العذاب، وهو الوعد الديني الذي يتأسس على المستوى الأسطوري. ثم انتقلتُ، ثانيًا، إلى تحليل التصور الأسطوري الخاص بعودة المسيح الأبدية، كما تمارسه الجماعة المسيحية التي ينتمي إليها الراوي في صعيد مصر.

(٥) **التعدد الدلالي وازدواج بنية النص**: وفيه حاولتُ تأكيد النتائج التي توصَّل إليها الدرس على مدى الفصول السابقة، فتناولتُ طبيعة النص التكوينية المتوترة، وما تفرضه هذه الطبيعة المتوترة من ضرورة وجود ازدواج يُعاني منه المركز البنيوي في النص. ثم انتقلتُ إلى تحليل المناقشة اللاهوتية التي دارتْ في الدير الكبير حول طبيعة المسيح وقانون الإيمان الذي تعتنقه الكنيسة القبطية الأرثوذكسية، والتي يتضح من خلالها العامل الأساسي في حدوث التوتر الدلالي والازدواج البنيوي الذي يُعاني منه النص، متمثلًا في ثنائية الجسد والروح. وتأكيدًا لهذه النتيجة، انتقلتُ إلى تحليل شخصية لعازر/أغابيوس في تحولها المتوتر بين الجسد والروح، الذي يمثِّل وجهًا أساسيًّا من وجوه الصراع الدائم بين الجسد والروح عند الراوي ميخائيل قلدس؛ إذ تجسِّد شخصية لعازر/أغابيوس وجهًا نموذجيًّا من وجوه الراوي ميخائيل قلدس. وأخيرًا، أنهيتُ هذا الفصل بتحليل موجز لبنية المكان والزمان في النص، اتضح منه انقسام المكان إلى مكان واقعي هو بلدة أخميم ومكان خيالي هو بلدة أباهور. ولكن المكان الواقعي، أخميم، يكتسب أبعادًا أسطورية بفضل الزمكانية التي يضفيها عليه الراوي ميخائيل عبر التذكُّر والاستدعاء التاريخي الموغل في القدم.

خاتمة: وفيها استعرضتُ أهمَّ النتائج التي توصَّلتُ إليها من خلال الممارسة الوجودية التأويلية لرواية **صخور السماء. ثم عطفتُ باستعراض المخطط العام لدراستي على نحو ما سلف أعلاه.**

ثبت المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

إدوار الخراط: **صخور السماء** (القاهرة، مركز الحضارة العربية، ٢٠٠١م).

ثانيًا: مراجع أساسية

ابن منظور، **لسان العرب**، اعتنى بتصحيح هذه الطبعة أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي (بيروت، دار إحياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي، ط٢، ١٩٩٧م).

أحمد شمس الدين الحجاجي، **الأسطورة في المسرح المصري المعاصر** (القاهرة، دار المعارف، سنة الإيداع ١٩٨٤م).

إدوار الخراط، «كتابة على الكتابة، صخور السماء: صخور الروح» (القاهرة، مجلة فصول، العدد ٥٩، ربيع ٢٠٠٢م).

إدوار الخراط، **الحساسية الجديدة: مقالات في الظاهرة القصصية** (بيروت، دار الآداب، الطبعة الأولى ١٩٩٣م).

إدوار الخراط، **أنشودة للكثافة** (القاهرة، دار المستقبل العربي، ١٩٩٥م).

إدوار الخراط، **مراودة المستحيل: حوار مع الذات والآخرين** (الأردن، دار أزمنة، ١٩٩٧م).

إدوار الخراط، **مهاجمة المستحيل** (سوريا، دار المدى، ١٩٩٦م).

إدوار الخراط، **مواجهة المستحيل: مقاطع أخرى من سيرة ذاتية للكتابة** (القاهرة الأردن، دار البستاني ودار أزمنة، ٢٠٠٥م).

توم شيتواند، **معجم تفسير الأحلام في ضوء علم النفس الحديث**، ترجمة أحمد عمر شاهين (القاهرة، دار شرقيات، ١٩٩٦م).

جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب** (بيروت الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٢م).

جاك دريدا، بول دي مان، وآخرون، **مداخل إلى التفكيك: البلاغة المعاصرة**، تحرير وترجمة حسام نايل، تصدير محمد بدوي (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٣م).

ستوارت هوم وجراهام كرولي، **الماركيز دي ساد**، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام (القاهرة، المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٥م).

السيد فاروق رزق، «صخور السماء: المقدس والدنيوي» (القاهرة، مجلة فصول، العدد ٥٩، ربيع ٢٠٠٢م).

السيد فاروق، **جماليات التشظي: دراسات نقدية في أدب إدوار الخراط وبدر الديب** (القاهرة، دار شرقيات، ١٩٩٧م).

شكري عزيز الماضي، **أنماط الرواية العربية الجديدة** (الكويت، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٣٥٥ سبتمبر ٢٠٠٨م).

صبحي الطعان، «بنية النص الكبرى» (الكويت، مجلة عالم الفكر، المجلد ٢٣، ١٩٩٤م).

عاطف جودة نصر، **الخيال: مفهوماته ووظائفه** (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات نقدية، ١٩٨٤م).

عباس محمود العقاد، **عبقرية المسيح** (القاهرة، كتاب اليوم سلسلة الروائع، العدد رقم ٤٧٧، ٢٠٠٦م).

عبد المنعم تليمة، **مدخل إلى علم الجمال الأدبي** (القاهرة، دار الثقافة الجديدة، ١٩٧٨م).

فتح الله خليف، رسالة مكتوبة أرسلها الأستاذ الدكتور فتح الله خليف إلى إدوار الخراط تحت عنوان: عن «صخور السماء».

فولفجانج إيسر، **فعل القراءة: نظرية في الاستجابة الجمالية**، ترجمة عبد الوهاب علوب (القاهرة، المشروع القومي للترجمة، ٢٠٠٠م).

الكتاب المقدس، العهد الجديد، إنجيل متَّى.

مارتن هايدجر، **ما الفلسفة، ما الميتافيزيقا، هيلدرلن وماهية الشعر**، ترجمة محمود رجب وفؤاد كامل، مراجعة عبد الرحمن بدوي (القاهرة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، سلسلة النصوص الفلسفية، د.ت).

ماريو توسي وكارلو ريو ردا، **معجم آلهة مصر القديمة**، ترجمة ابتسام محمد عبد المجيد، مراجعة وتقديم محمود ماهر طه (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة مصريات، ٢٠٠٨م).

محمد الكردي، «التحولات في صخور السماء» (القاهرة، مجلة فصول، العدد ٥٩، ربيع ٢٠٠٢م).

مصطفى ناصف، **نظرية التأويل** (السعودية، النادي الثقافي الأدبي بجدة، ٢٠٠٠م).

هانز جورج غادامير، **الحقيقة والمنهج: الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية**، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم، راجعه على الألمانية جورج كتوره (ليبيا، دار أويا، ٢٠٠٧م).

ثالثًا: مراجع عامة

أحمد حمدي محمود، **ما وراء الفن** (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م).

أحمد خريس، **ثنائيات إدوار الخراط النصية: دراسة في السردية وتحولات المعنى** (الأردن، دار أزمنة، ١٩٩٨م).

إدوار الخراط، **أصوات الحداثة: اتجاهات حداثية في القص العربي** (بيروت، دار الآداب، ١٩٩٩م).

إدوار الخراط، **الزمن الآخر** (القاهرة، دار شهدي للطبع والنشر، ١٩٨٥م).

إدوار الخراط، **الكتابة عبر النوعية: مقالات في ظاهرة «القصة-القصيدة» ونصوص مختارة** (القاهرة، دار شرقيات، ١٩٩٤م).

إدوار الخراط، **حيطان عالية** (القاهرة، دار ومطابع المستقبل، ط٣، ١٩٩٥م).

إدوار الخراط، **رامة والتنين** (القاهرة، دار ومطابع المستقبل، ط٢، ١٩٩٣م).

إدوار الخراط، **طريق النسر** (القاهرة، مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٢م).

إدوار الخراط، **يا بنات إسكندرية** (بيروت، دار الآداب، ١٩٩٠م).

إدوار الخراط، **يقين العطش** (القاهرة، دار شرقيات، ١٩٩٦م).

أريك فروم، **فن الحب**، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد (القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٨٠م).

ألفريد أدلر، **معنى الحياة**، ترجمة عادل نجيب بشرى (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة ٢٠٠٦م).

أمجد ريان (تحرير)، **صوت صارخ في الشوارع: قراءة في أعمال إدوار الخراط** (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م).

إيليا الحاوي، **الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي** (بيروت، دار الثقافة، ١٩٨٠م).

بول ريكور، **الذاكرة، التاريخ، النسيان**، ترجمة وتقديم وتعليق د. جورج زيناتي (لبنان، دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٩م).

بول ريكور، **الزمان والسرد: التصوير في السرد القصصي**، ترجمة فلاح رحيم مراجعة جورج زيناتي (لبنان، دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٦م).

بول ريكور، **الزمان والسرد: الحبكة والسرد التاريخي**، ترجمة سعيد الغانمي وفلاح رحيم مراجعة جورج زيناتي (لبنان، دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٦م).

بول ريكور، **الزمان والسرد: الزمان المروي**، ترجمة سعيد الغانمي، مراجعة جورج زيناتي (لبنان، دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٦م).

بول ريكور، **صراع التأويلات، دراسات هيرمينوطيقية**، ترجمة منذر عياشي، مراجعة جورج زيناتي (لبنان، دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٥م).

بول ريكور، **في التفسير: محاولة في فرويد**، ترجمة وجيه أسعد (سوريا، دار أطلس للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣م).

بول ريكور، **من النص إلى الفعل: أبحاث التأويل**، ترجمة محمد برادة وحسان بورقية (القاهرة، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ٢٠٠١م).

جابر عصفور، **قراءة النقد الأدبي** (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة ٢٠٠٢م).

حسام نايل، **دروس التفكيك: إدوار الخراط: ما بعد الحداثة والعدمية** (المملكة المتحدة، مؤسسة هنداوي، ٢٠٢٢م).

حسني حسن، **يقين الكتابة: إدوار الخراط ومراياه المتكسرة** (القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٦م).

ديفيد وود (تحرير)، **الوجود والزمان والسرد: فلسفة بول ريكور**، ترجمة وتقديم سعيد الغانمي (الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٩م).

روبرت جلكنر وجيرالد إنكو (تحرير)، **الرومانتيكية ما لها وما عليها**، ترجمة أحمد حمدي محمود، مراجعة أحمد خاكي (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م).

روبرت هولب، **نظرية التلقي**، ترجمة عز الدين إسماعيل (السعودية، النادي الثقافي الأدبي بجدة، ١٩٩٤م).

روبين جورج كولنجوود، **مبادئ الفن**، ترجمة أحمد حمدي محمود (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة الألف كتاب الثاني، ١٩٩٨م).

سيزا قاسم، **القارئ والنص: العلامة والدلالة** (القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢م).

عبد المنعم تليمة، **مقدمة في نظرية الأدب** (القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، سبتمبر ١٩٩٧م).

مجموعة مؤلفين، **إدوار الخراط: مغامر حتى النهاية، نصوص احتفالية العام السبعين** (القاهرة، مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٠م).

محمد أحمد البنكي، **دريدا عربيًّا: قراءة التفكيك في الفكر النقدي العربي** (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٥م).

محمد أحمد بريري، **الأسلوبية والتقاليد الشعرية: دراسة في شعر الهذليين** (القاهرة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ١٩٩٥م).

مصطفى ناصف، **الصورة الأدبية** (بيروت، دار الأندلس، ط٢، ١٩٨١م).

مصطفى ناصف، **دراسة الأدب العربي** (بيروت، دار الأندلس، ط٣، ١٩٨٣م).

نصر حامد أبو زيد، **إشكاليات القراءة وآليات التأويل** (الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط٨، ٢٠٠٨م).

هانز جورج غادامير، **طرق هايدجر**، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم (لبنان، دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٧م).

هانز جورج غادامير، **فلسفة التأويل: الأصول، المبادئ، الأهداف**، ترجمة محمد شوقي الزين (الجزائر، المغرب، لبنان، منشورات الاختلاف، ط٢، ٢٠٠٦م).

يانكو لافرين، **الرومانتيكية والواقعية: دراسات في الأدب الأوروبي**، ترجمة حلمي راغب حنا (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة الألف كتاب الثاني، ١٩٩٥م).

هنـــداوي