

إدوار الخراط: المتناهي واللامتناهي في رواية المطلق

فيصل دراج

كان بجمال الصين رجل مشغول بتحطيم الأحجار،
وكانت عيناه تذرفان الدمع على الثرى، وكانت دموعه
تتساقط على الأرض بغزارة، ثم تتحول الى حجارة، ..
فريد الدين العطار – منطق الطير –

عرفت الثقافة العربية المعاصرة مفكرين كُثراً انصرفوا إلى القضايا الفكرية، وعثروا على
فرصة سانحة كتبوا فيها رواية أو أكثر، دون أن ينعموا بلقب الروائي أو يتطلَّعوا إليه. كتب
محمد حسين هيكل، رغم شواغله الكثيرة، «زينب»، وأضاف إليها شيئاً مجتزأ القيمة، بعد
عقود. وجرب طه حسين حظه في «دعاء الكروان»، وغيرها، ولم يحلم أن يكون روائياً. وأعطى
العقاد ينيمته «سارة»، وظلَّ ينتقل على موائد المعرفة المختلفة. ولم تجانب الغواية المازني
وغيره، وصولاً إلى مفكر لامع الأسئلة وعميق الأجوبة؛ هو عبد الله العروي. حاول هؤلاء
جميعاً الكتابة الروائية، وظلُّوا واقفين فوق أرض كتابية أخرى، لها من الأسئلة ما هو مغاير
لأسئلة الرواية ومختلف عنها.

على أرض أخرى وفي زمن آخر، يقف إدوار الخراط، مرتكناً طموحاً متواتراً دائماً الخضرة،
ساعياً إلى امتلاك صفة الروائي والمفكر على السواء. فهو يكتب الرواية ويكتب عن شروطها،
ويحاول الشعر ويعطي فيه قولاً، ويخلق القصة القصيرة ويضيء قراءتها، ويقبِّل النقد

بين أصابعه حذفاً وإضافة، ويجمع هذا كله وهو يشرح معنى الإبداع ودلالة الحداثة. والرجل، فيما يفعل، مجتهد وفاتن في اجتهاده، كأنما سكنته روح موسوعي قديم، يآلف الرسم، ويأنس الى الموسيقى، ويستضيء بالتراث، ويجد من الوقت ما يحاور به الشباب، ويكون أكثر شباباً. والرجل، في ما يفعل، جدير بالإعجاب وحرّي بالتقدير وقمين بالإكبار، وإن كان، رغم ثقافته المترامية، ينسى أشياء كثيرة، أو يتسلل النسيان إلى ذاكرته، وهو محاصر بكثرة الأسئلة. وذاكرة الخراط، وهي صادقة في ما تفتش عنه، مسكونة بسؤال جوهرى ثقيل الأجنحة، سؤال لا عجز يخترق صفحاته الوليدة والمتوادة، هو: تجديد الكتابة الأدبية العربية. والسؤال مشروع ونبيل، وإن كان بخار الطموح العارم يلفّ الرجل ويثقل عليه الرؤية، فيظن أنه وقع على مهمة لم يلتق بها غيره. ولذلك لا يرى الخراط، وقد حاصره طموح حارق البخار، جهوداً سبقته، مؤرّعة على أزمنة مختلفة، مرّ فيها سريعاً ولم يبصر شيئاً. منذ عقود عدّة، ولم يكن الخراط قد ألف شوارع الإسكندرية بعد، كتب محمد حسين هيكل أشياء مفيدة، جمعها في كتاب عنوانه: «ثورة الأدب - ١٩٣٣». وكان في الكتاب، الذي يعطف فيه هيكل ثورة الأدب على ثورة ١٩١٩، أمور كثيرة، سيصوغ بعضها الخراط، وعلى طريقته، في زمن ابتعدت فيه الثورة الأولى وتقوّضت الثورة الثانية المنتسبة إليها. يقول هيكل: «لقد انقضى عصر المقامات والترسل في نظر هؤلاء المجدّدين فلا بدّ من صورة جديدة هي صورة الأدب القومي الكبير...»، و«إذا كان الأدب القديم مرآة للعصور التي يمثّلها في تصويرها للحياة وجمالها وكان ذلك مما تجب دراسته لكمال ثقافة الأديب، فهو وحده لا يكفي لكمال الأديب...»، و«لكن اللغة كائن حي يجب له دوام التعهّد، وتعهد اللغة في ناحية الأدب إنما يكون بدوام صقلها لتزداد رقة ولطفاً، ولتكون موسيقاها مما يصلها بالأدب صلة وثيقة ويجعلها أكثر من كساء له...»، و«أن تربيتنا وتهذيبنا لم يعدا أكثرتنا لهذا التأثير الفردي والإحساس الذاتي، فهما لا يرسمان أمامنا مختلف صور الحياة،... بل هما يجيئان بصورة الحياة مصبوبة في قوالب قررتها الجماعة من عصور سالفة فيطبعانها في حسنا وفكرنا طبعاً يقيدهما بهذه القوالب ويكرههما على الخضوع لها والإيمان بها»^(١).

يتحدّث هيكل، بلغة واضحة وموجزة، عن القديم والجديد والمعرفة المغلقة والمعرفة المفتوحة واللغة المتكلّسة واللغة الحيّة، وعن الإحساس الذاتي والإحساس المستلب وموسيقا اللغة، وعن قوالب الجماعة الناشرة للإذعان والواجب كسرهما. ولم يكن هيكل، رغم ريادته اللطيفة، صوتاً يتيماً لا ظهر له ولا أنصار، فبعده وإلى جانبه، جاء المازني والعقاد الشاب وطه حسين، زاجراً الرافعي، وعبد الرحمن شكري وعادل كامل في مقدمة كتابه «المليم الأكبر» ومحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ولويس عوض في «بلوتو لاند»، إضافة إلى ضفة أخرى وقف فوق مهادها «غربال» ميخائيل نعيمة وصوت جبران الصارخ نقاء و«سريال»

أورخان ميسر، وصولاً إلى كتابات أدونيس وغيره. لكن الخراط، الذي خنقه هواء الهزيمة وهو يتمرد عليها، يُعرض عن كل صوت سبقه، كما لو كان بدءاً ولا بدء إلا به، وكما لو كانت الجسور التجديدية السابقة قد تفوّضت غباراً متلاشياً، لو كان النسيان غباراً لكانه، بلغة الراحل الهازل إميل حبيبي.

طقوس الحساسية الجديدة

يُحْمَلُ إِدْوَارُ الخراط جهود سابقه ويَجْبُها في آن، في صياغة تحلم بالتجاوز وتمارس النسيان. يكملها عارفاً ومجتهداً، ويَجْبُها، دون أن يدري، لا بسبب معرفة تنقصه، بل بسبب انفعال طليق السراح، يحتاج إلى ما يشرحه. ويعطي اجتهاده الذي لا يتجاوز غيره، لأن الاعتراف بما سبق شرط التجاوز، صفة أولى، تنتج عنها صفات لاحقة: والصفة الأولى، التي نسيت هيكل ولويس عوض وما بينهما، هي: الحساسية الجديدة، التي تستولد من ذاتها أسماء أخرى، فتكون «الكتابة عبر النوعية» مثلاً، التي قد تحيل، ربما، على الأنواع الأدبية، بعد ما تُردّ، ربما، إلى الجودة والإتقان بلغة، وإلى الاختراق والمداهمة بلغة أخرى. تنطوي الحساسية الجديدة، في علاقتها بالرواية، على مقولات عديدة، تمس النص واللغة والفن والحادثة والقارئ. مقولات ممتلئة بذاتها، عارفة أنها تؤسس لنص جديد ورواية جديدة في حاضر مطلق، لأن ماضيه واهن كخيوط العنكبوت. نقرأ في كتاب «الحساسية الجديدة»: «وإلى الحساسية التقليدية ينتمي مشاهير الكتاب المصريين والعرب على تراوح تقدير اتنا الممكنة لقيمتهم الفنية، وهم الذين «استولوا» بمعنى من المعاني على السلطة الأدبية في ساحتنا،....، والذين حملوا، بكفاءة متفاوتة، عبء مرحلة «الواقعية» الاجتماعية، بعطائها المحدود، وقد أسهم جحفل كبير من الكتاب الأوساط، أو الأكفاء، في هذه المرحلة، لعل معظمهم الآن قد نسيتَه الذاكرة الأدبية»^(٢).

يثير قول الخراط، وهو من دعاة الحوار والتسامح، أفكاراً متقاطعة، نكتّف في كلمات ثلاث، هي: الشهرة، الاستيلاء، النسيان. فدعاة الحساسية التقليدية، التي زعزت مياه الحساسية الجديدة دعائم منازلهم، ظفروا بشهرة ليسوا جديرين بها، أي اختلسوا الشهرة من آخرين أكثر جدارة. غير أن القول الذي يطوي في ثناياه المزخرفة نجيب محفوظ ويوسف إدريس وحنا مينة، لا يتهم كتابات «نفدت» حساسيتها، بقدر ما يتهم جمهور القراءة بنقص الحصافة، لأن الشهير، بين الكتاب، هو الذي يتفق القراء على جدارته بالشهرة.

بيد أن الخراط، الحالم بقارئ حميم، ينسى القارئ، الذي يُشهر من هو جدير بعدم الشهرة، ويتهم الكتاب الذي اشتهروا، ذلك أنهم «استولوا» على شهرة ليست من نصيبهم، انتظرت صابرةً من «حررها» وأعادها إلى أصحابها الأصليين. تفضي الكلمتان السابقتان، والعدالة

فاصل بينهما، إلى كلمة «النسيان» المنتظرة. فمن جاءتته الشهرة عُصَباً ترحل عنه راضية، متيحة لـ «الذاكرة الأدبية»، أن تمنح منزله لساكن جديد.

ومع أن الخراط، وهو عقل نبيه أكيد، يمحو كل كلمة بأخرى، فإنه يضيق أحياناً، بالمحاة المتناوبة، معطياً قولاً واضحاً لا شقوق فيه، كأن يقول: «إن الحساسية التقليدية في نهاية التحليل، هي رافد من روافد السلطة في «الواقع»، ولنستخدم هذا المصطلح، بوصفه نظام القيم السائد، على المستويات الاجتماعية والثقافية...»⁽³⁾. تذهب الجملتان الأخيرتان إلى اختصاص المحاة المتناوبة، تاركتين الواضح مرتاحاً في مكانه، يستدعي سلطة تصنع الكتابة، وكتابة تنصاع إلى السلطة وتشتهر. ولأن حق الكتابة يهزم باطل السلطة، يكون على الرواية التقليدية، مرغمة، أن تحمل غنائها وترحل، تاركة مواقعها لرواية تغايرها في الصفات، بابها الذهبي هو: الحساسية الجديدة. قبل التعرّف على أسرار الحساسية الجديدة، تسمح النظرية لنفسها أن تطرح سؤالاً مألوفاً، هو: كيف يكون بإمكان الحساسية الجديدة، إن كانت جديدة، أن تستأنف حساسية متقدمة زهدت بها، سريعاً، «الذاكرة الأدبية»؟. والسؤال صحيح، لا لاجابة فيه، طالما أن ما قبل الواقعية، أدبياً، شرط لولادة الواقعية وأن البنيوية شرط نظري لازم لهوض ما بعد - البنيوية؟ فالنظرية الجديدة لا تتجاوز نظرية سابقة عليها إلا إن كان الذي سبق، يحمل إمكانيات نظرية تسعف على تجاوزه. يكتنف إشكال الخراط، والحالة هذه، التباس لا هروب منه، قوامه ما يلي: إما أن يكون على حساسيته أن تتكئ على أدب سلبته السلطة حساسيته، رغم جهود قلة غامرت بـ «اقتحام المجهول»، أو أن يكون عليها، مرغمة، أن تستنم إلى التوليد الذاتي، أي الخلق، وتكتفي به. يوافق الخيار الثاني المنطق الصائب، وإن كان يحذف من الحساسية النعت الذي يليها، لتصبح: الحساسية فقط، بعد أن تبيّن أن الرواية التي سبقتها كانت قليلة الحساسية.

والآن: ما هي رواية الحساسية الجديدة؟ ينثر الخراط تعاريفه، متساوية، في أكثر من كتاب. يقول في «الحساسية الجديدة». مقالات في الظاهرة القصصية: «إن الكتابة الإبداعية - لسبب أو لآخر - قد أصبحت اختراقاً لا تقليداً، واستشكالاً لا مطابقة، ومهاجمة للمجهول لا رضى عن الذات بالعرفان. ومن هنا، تجيء تقنيات الحساسية الجديدة: كسر الترتيب السردي الإطرادي، فك العقدة التقليدية، الغوص إلى الداخل لا التعلق بالظاهر، تحطيم سلسلة الزمن السائر في خط مستقيم، تراكب الأفعال: المضارع والماضي والمحتمل معاً، وتهديد بنية اللغة المكرّسة، ورميها - نهائياً - خارج متاحف القواميس، توسيع دلالة «الواقع» لكي يعود إليها الحلم والأسطورة والشعر، مساءلة - إن لم تكن مدهامة - الشكل الاجتماعي القائم، تدمير سياق اللغة السائدة المقبول، اقتحام مغاور ما تحت الوعي، واستخدام صيغة «الأنا»...»⁽⁴⁾. أو كأن يقول في كتابه: «أنشودة الكثافة»: «هل يمكن أن

أشير إلى وظيفة الرواية عندي بأنها تفسير وسؤال مستمر، كما أنها رؤية، فهي سعي إلى مشاركة حميمة تتجاوز «الأنا» إلى تواصل جماعي على مستوى الخبرة الفنية، مشاركة في معرفة ملتبسة من نوع خاص، للنفس والعالم معاً، منصهرة في وحدة تجمع بين النظام والتناقض معاً، ويلتئم فيها الشتات دون أن يمحي؟»^(٥).

انكفاء على اجتهاد يؤرقه طموح جميل، يعطي الخراط، مغتبطاً، تعريفاً لنصه الروائي، ناسياً، في غبار الاندفاع الصادق، أمرين، أولهما: أن تعريفة المجزوء موجود، وبلغته في تناول الجميع، في نصوص مدرسية، تتحدث عن تيار اللاوعي وعن الرواية النفسية واللغة المندفعة تلقائياً... وثانيهما، أن ما يقول به، وبشكل مجزوء، يوجد متماسكاً في روايات عربية كثيرة. وإلا فكيف يصنّف رواية «عودة الطائر إلى البحر» لحليم بركات و«تلك الرائحة» لصنع الله إبراهيم و«ما تبقى لكم» لغسان كنفاني و«ثرثرة فوق النيل» لنجيب محفوظ و«الشمس في يوم غائم» لحنا مينة و«موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح، بل كيف يتعامل مع «صراخ في ليل طويل»، التي كتبها جبرا إبراهيم جبرا عام ١٩٤٦، وطبق فيها، وليس بشكل مجزوء، منظور رواية تيار اللاوعي، كما ألمح إلى ذلك الراحل النبل علي الراعي، منذ سنين طويلة؟ كتب بعض الروائيين العرب، منذ زمن، ما يُبشّر به الخراط اليوم، دون أن تتراحم على أبواب أقلامهم، تعابير الإستشكال والمداهمة وتهديد البنية السائدة، التي تردّ إلى أهزيج الكلام وتتطامن، طائعة، أمام المفاهيم النظرية، بالمعنى النبيل للكلمة.

تحايت النص الجديد لغة لا يكون إلا بها، ولا تكون على ما هي عليه إلا إذا حايتها نبض النص، لتكون صورة عنه وتجسيدا له. لغة تقوِّض السائد وتمتهن القواميس الصامته وتستنفر إمكانياتها المختبئة، متحولة إلى لغة متعددة الأطياف ومتنوعة الأقمطة، يعلن كل قماط عن وجه لها لا يرقد في القماط الآخر. يقول الخراط في «أنشودة الكثافة»: «هنالك عندي فيما أظن سواء في اللغة أو في التركيبة الفنية كلها تلك التعددية التي تطمح إلى الانصهار في كل متماسك، ليس أحادياً أي منولوجياً، بل متجاوزاً التكاثر ومحتوياً إياه». ويقول في: «مهاجمة المستحيل»: «هنالك أيضاً الوجد باللغة، لا بما أنها لفظية ظاهرية فقط، بل بما تتضمنه من بنية موسيقية ومن نسيج سحري موسيقي، محاولة الغوص إلى طبقة جيولوجية بدائية في الحس...»^(٦)، إلى أن يقول: «إن اللغة عندنا، بطبيعتها، وبأصولها، وكما تجري بذلك التقاليد الألفية، لغة إلهية، لها إذن خصيصة القداسة، سطوتها كاملة وثابتة إلى الأبد. ذلك تراث فادح الثراء، لا يكاد يطاق. وإن فإنني أسعى، دون أدنى تنازل وبحرية أريدها أن تكون كاملة (هل يمكن أن تكون؟) إلى الحفاظ على هذا الثراء الفادح، وإلى مصارعة معاً...»^(٧).

يقول الخراط في اللغة، وعلى طريقته، مديحاً متوالداً، قوامه الوجد وجوهره الشغف

حالمًا بملامسة الإلهي، واللغة إلهية، أي حالمًا بخلق اللغة قبل استعمالها. وينطلق، فيما يفعل، من فكرة صائبة ونيّرة، ألمح إليها في كتاباته المتواترة، تقول: في مواجهة امتهان اللغة العربية، في السوق والإعلام والكلام اليومي، يكون على الأديب أن يصون اللغة، كما يجب أن تكون، في إبداعه الأدبي. كأن الكتابة مرآة اللغة في ذاتها، بعد أن مرّقت الحياة اليومية البليدة أوصلها إلى مزق متناثرة. لكن الفكرة المشرقة المدافعة عن لغة أكثر إشراقاً، كما جُهد الخراط في تخليق لغة نقية هاربة من القواميس الغبراء، تصطدم دائماً بما عليها أن ترتطم به. فأفة النسيان لا تبارح مكانها، والمبالغة في القول إلى حدود الإفراط والتفريط حاضرة أبداً.

يؤكد الخراط على تعددية المستويات في اللغة، ثم يُرحل التأكيد، بعد القيام بدوره، إلى منطقة عذراء سعيدة، تحتفل بقاء اللاوعي واللغة. والأمران صحيحان، لو اختصر القول فيهما ولو خلع عنهما ضجيج الاكتشاف. فاللغة المتعددة المستويات أعطى فيها باختين قولاً مسهباً في بداية الربع الأول من هذا القرن، حين كتب «الماركسية وفلسفة اللغة» و«شعرية ديستويفسكي»، وكلاهما مترجم إلى العربية. أمّا عن علاقة اللاوعي باللغة، فقد شغلت الفرنسي جاك لاكان ومدرسته فترة طويلة من الزمن، بدأت منذ الخمسينات على الأقل. إضافة إلى السرياليين، المأخوذين بالحلم وباللغة المتدفقة، الذين ينتسب إليهم الخراط بعد أن يُنسبهم إليه أولاً.

ينطوي النسيان، الذي يترك باختين ولاكان إلى مصيريهما، على وجه آخر، يرى ما يود أن يرى، ويظن أنه رأى الأشياء قاطبة. فاللغة الروائية، التي يعتقد الخراط أنها جاءت إليه والناس نيام، متحققة، وبأشكال لا متكافئة، في روايات عربية ظهرت، قبل ظهور: «رامة والتنين» بزمن طويل. فاللغة ذات المستويين موجودة في «تلك الرائحة» لصنع الله إبراهيم، حيث لغة البوح الطليق الصامته تجاور لغة برقية تحتج على الواقع وعلى اللغة الصارمة التي تجثم فوقه. واللغة الكثيفة في إشاراتها حاضرة، وكما بيّنت خالدة سعيد، في «ما تبقى لكم» لغسان كنفاني. ولا أظن أن نجيب محفوظ في «مرحلته الفلسفية»، كما يقول محمود أمين العالم، كان يسوق إلى أوراقه لغة من حطب. والعمل في اللغة، أو إقصاء اللغة التقليدية إلى أرض بعيدة، ليس غائباً عن كتابات جبران، في زمن، ولا عن روايات حيدر حيدر وإميل حبيبي وجمال الغيطاني ومحمد البساطي وغيرهم، في زمن لاحق.

وواقع الأمر أن إدوار الخراط، المفتون باكتشافات جديدة مكتشفة في زمن قديم، لا يميّز بين أمرين، هما: امتلاك اللغة والانبهار باللغة. والأمر الأول شرط بديهي لكل من راودته الكتابة، منذ أن نقض محمد المويلي لغة المقامة وهو يضع كتاباً في التاريخ، وصولاً إلى الجغرافي النبيل جمال حمدان، الذي روض اللغة الجغرافية وأدخلها إلى ردهات الأدب.

والأمر الثاني، وهو من ظلال الصوفي الذي يرى ذاته ظلاً للسماء، ليس شرطاً للكتابة الروائية، إن لم يكن غيابه الشرط اللازم المطلوب، لأن الرواية تكتشف تعددية اللغة وهي تسائل تعددية الحياة اليومية.

ولعل الخراط، الذي يكتب منبهراً وينبهر كاتباً، يصل، وبسبب من سطوة الانبهار اللغوي، إلى موقع روائي، يلبيه كثيراً دون أن يلبي، بالضرورة، لغة روائية تهرب من المراكز ولا تأنس إليها. يقود الانبهار باللغة إلى تعيين الناطق بها مركزاً مطلقاً لذاته ولغيره، تحتكم إليه العلاقات ولا يحتكم إلى أحد، مركزاً يقوِّض الحوار اللغوي، الذي هو مبتدأ الرواية وخبرها. والأمر هذا يفصل بين الصانع اللغوي والروائي، إذ الأول يُمَرِّكز اللغة في مركز لغوي يطرد ما عداه، وإذ الثاني يتقاسم اللغة على مائدة دنيوية مع آخرين، فيكمل كلامهم ويتيح لهم أن يكملوا كلامه. تصبح الرواية، في تصور يتنافس فيه الامتلاك والانبهار اللغويين، أسيرةً لصناعة لغوية، تأسر صاحبها ومن ينطق باسمهم، وتتحول إلى ذريعة شكلانية ينشر، من فوقها، الصانع اللغوي فصاحته على الملأ. ولذلك، فإن رواية الخراط لا تحيل على نظريات الرواية. وهي تطرح أسئلة تشبه الأسئلة، بل تحيل على الأسلوبية، إن صح القول، التي يمكنها أن تُفصل، نقدياً، بين أساليب متعددة.

وسواء كان الخراط صانعاً لغوياً، يرد بإخلاص كبير على امتهان اللغة في الحياة اليومية، أم كان روائياً، يرى في «رامة والتنين» ولادة جديدة خالصة للرواية العربية، فإنه يستدعي، في الحالين، تصوره الخاص به، لذلك الشيء المنير المظلم الذي يدعى بـ: «الفن»، في لحظة، وبـ: «الإبداع»، في لحظة أخرى. يتحدث عن تجربته الفنية في كتابه: «مهاجمة المستحيل» فيقول: «إن الطفولة أو المراهقة، وحكاياتها، وأحاسيسها لا تُبعث هنا باعتبارها ذكريات، على العكس تماماً، هذه إبداعات جديدة (وليست إعادة إبداع) تطمح إلى قهر سطوة الزمن، إلى تحطيم طغيانه، وإلى تجاوز الزمنية ذاتها»⁽⁴⁾. يمكن أن نترجم لغة الخراط إلى فكرتين أساسيتين، تقول الأولى: إن الكتابة عملية تحويلية تضيف إلى المادة الخام التي بدأت منها دلالة لم تكن فيها، تنقلها من حيز زمني مغلق إلى فضاء زمني آخر لا جدران له. وتقول الثانية، وهي مكتملة للأولى: إن كتابة تعكس المادة الخام التي تعالجها، دون انزياح أو مغايرة، تموت قبل أن تبدأ، لأنها تستسلم للزمن العارض ولا تقاوم طغيانه. والقولان، رغم بطر اللغة، صحيحان، وإن كان الخراط ينادي، مسرعاً، على مقولة المطلق، التي تزامن الصوفي وتلازمه، دون إكراه أو مشاحنة. يقول في كتابه السابق: «أستشف، من خلال ما سبق، أن هناك أولاً نزعة عندي نحو الشمولية، أو سعياً نحو حقيقة كاملة، أو رؤية كاملة، بحيث لا يجوز الجزئي على العام، وبحيث يرتبط النسبي بالمطلق...»⁽⁴⁾. ويقول في «أنشودة الكثافة»: «الرواية في ظني خبرة من خبرات المعرفة الكلية، أتصور أنها في تحققها الكامل

سعي نحو حقيقة كاملة - هي بالطبع مهاجمة المستحيل...»^(١٠). وقد يكمل تصويره فيقول: «أما الفن فليس فراراً من واقعنا - كالحلم ربما - بل سيطرة عليه...»، أو: «الفن في ظني، خبرة من أعمق خبرات السعي إلى معرفة كلية، ومشاركة حتمية، على مستوى «حقيقة» إنسانية شاملة، وتحقق فريد لطاقت الإنسان... ولكن وسائله وأدواته ما زالت وستظل سرّاً...»^(١١).

تقدم السطور السابقة صورة، صادقة في صفائها وصافية في صدقها، عن فنان يتوق إلى القبض على «الحقيقة» الكاملة. والصورة شفاقة ونظيفة لا تشكو من شيء إلا من كلمة صغيرة وكبيرة هي كلمة: الحقيقة. ومع أن من حق الخراط، وهو صادق في أشواقه ونبيل في ما ينطلق إليه، أن يمزج الأزمنة ببعضها، وأن يضع الروائي في جيب الصوفي المأخوذ، وأن ينتظر الأنوار من صفوف الكلام، فإن ما يقول به لا يستقيم مع الرواية ولا يتلف مع الزمن الروائي. فالرواية، في تاريخها الكوني الطويل، لا تبحث عن المطلق، بل عن الجهات التي تجعل المطلق عصياً على الوصول. بل يمكن القول: إن بطل الرواية هو ذلك المغترب الذي هجره اليقين، والذي أيقن أن اليقين لن يعود إليه أبداً.

يشد الخراط الرواية، دون أن يدري، إلى أزمنة فارقتها منذ زمن طويل، إن لم يكن ذلك الفراق، الذي أنتجه التاريخ، شرطاً لولادة الرواية الحديثة. فتعابير الشمولية والكلية والحقيقة المطلقة والرؤية الكاملة والتحقق الكامل ترتبط بأزمنة اللاهوت، أو بأزمنة العصور الوسطى، التي كانت تلغي الإنسان المشخص بكلمة مجردة. وبهذا المعنى، فإن الخراط، المأخوذ بالمطلقات وبأشواق المتصوفة، يرى في الرواية لاهوتاً جديداً، يقف فوق المعارف والعلوم، لأنها في لاهوتيتها تُعرض عن النسبي والجزئي واليومي، وتفتتح على سماء زرقاء مأهولة بأطياف الملائكة. ولا يحتاج القول إلى سند كبير ليعلن أن زمن الرواية هو زمن المتعدد والمتنوع والملتبس والمتحول والمتغير، أي كل ما يعلن عن هشاشة الإنسان ورخاوة مواقعه، وأن الإحاطة بالمعرفة المكتملة واليقين المنجز والحقيقة التي لا ثقب فيها، تحتاج إلى كتابة أخرى، لا ضرورة لاكتشافها، لأنها مستقرة في الكتب القديمة.

يربط الخراط، وقد استبدت به اللغة، بين الرواية و«علم العلوم» فيوكل إليها البحث عن المطلق وعن المعرفة المطلقة. لكنه ينسى، ربما، أن «علم العلوم»، الذي يناهز على المطلق ولا يكثرث المطلق بكلامه، هو تعريف اللاهوت في العصور الوسطى والنص الديني في زمن السيطرة العثمانية ومشتقاتها. ولذلك لم يكن للرواية مكان في زمن المطلقات، بقدر ما كانت «الرواية» صورة عن كلام العوام المبتذل في الأيديولوجيا العثمانية ومشتقاتها. وقد يقال إن إدراج النص الصوفي، وهو بحث عن المطلق، تجديد للكتابة الروائية وإخصاب لها. والقول صحيح، وهو ما أنجزه جمال الغيطاني، حين أدرج النص الصوفي في التاريخ، أي قرأ النص

الصوفي من وجهة نظر الرواية، لا العكس.

لا تبحث الرواية عن المطلق، بل تجعل من ضياعه موضوعاً لها. فهي من الإنسان المغترب تأتي وإلى الإنسان الغريب تعود، مترجمة ضعف الإنسان في وجود لم يأت إليه طائعاً، وهذه الترجمة تعطي الرواية حداتها، وتزودها بوسائل وأدوات لم يطرق بابها اليقين أبداً. حين يتحدث الخراط عن الحدائثة يقول: «أما الحدائثة فهي قيمة في العمل الفني تتجاوز الزمن وتخلد عبر التاريخ»^(١٢) أو قد يقول: «الحدائثة عندي... هي قيمة التساؤل المستمر. الحدائثة عندي مرادفة للأصالة. ويا للغرابة»، إلى أن يقول، وقد تداعى أمام سيولة اللغة،: «الحدائثي هو، من بين نتاجات الحساسية الجديدة ما يظل متمرداً داحضاً، هامشياً، ومقلقاً، يسعى إلى «نظام» قيمي صعب التحقق...»^(١٣).

يحتاج الخراط، وهو عاشق للمغايرة، إلى قاموس خاص به، فما يقول به لا يأتلف مع الشائع والمعروف، حتى لو أسندته معرفة رصينة، فالحدائثة هي «قيمة»، والحدائثة هي «الأصالة» والحدائثة هي «الحساسية الجديدة»... كل تعريف يغوي بحوار ومساءلة، لولا أن اللامألوف، الذي يسكن خطاب الخراط، يحض على مقارنة سريعة. فالحدائثة، أولاً، ليست قيمة، إنها منظور يفرق بين المتغير والسريع في تغيره والثابت والبطيء في تغيره، أو الذي يقاوم التغير ويستعصي عليه، أي أن الحدائثة ترد إلى التاريخ لا إلى فلسفة الأخلاق. وانتساب الحدائثة إلى تاريخ، لا يكف عن التغير، هو الذي يؤكد لها حدائثة ونقضاً للأصل وفلسفة الأصول في آن. ولذلك، فإن المنظور التقليدي لا يتعامل مع ظاهرة إلا إذا أب إلى أصولها، كما لو كان الأصل هو الحقيقة على خلاف المنظور الحدائثي الذي يقرأ الظاهرة انطلاقاً من زمانها الخاص به، كما لو كان التحرر من الأصل شرط كل حدائثة حقيقية. أما التعريف الأخير فهو الأكثر غرابة وتلغيزاً: كيف تكون الحساسية الجديدة، إن كان لها معنى، معياراً تقاس الحدائثة به، إن كانت هذه الحساسية، وكما يعلن الخراط في صفحات كثيرة، بدأت في التكوّن في نهاية الستينات، وأنها أوشكت على الولادة في بداية السبعينات، وأن عودها لم يشهد، إلا بعد منتصف السبعينات، إلى أن يقول، في صفحة تائهة، أن الحساسية الجديدة «رغم عمرها القصير»... كيف يمكن لمن كان «قصير العمر» أن يكون معياراً للقيمة والأصالة والحدائثة؟ وما هي قيمة وأصالة ما سبق الحساسية ذات «العمر القصير»؟ وإذا كانت الحدائثة هي الأصالة، فما هي أصول الحساسية الجديدة «القصيرة العمر»؟ إن كان التمرّكُ اللفظي يجبُّ قول الآخرين، فإن «رامة والتنين» تجبُّ ما جاء قبلها، وتنصبُّ ذاتها بداية أصلية للرواية العربية «القصيرة العمر».

كان ألتوسير، الحالم بعالم إنساني لا سلطات فيه، يميّز بين الكلمة والمفهوم، حيث الكلمة تساوي اسمها المحدود الحروف لا أكثر، على خلاف المفهوم الذي يحتقب أسماء كثيرة، تشرح

الظواهر وتكشف عن سببيتها وتضيء الأسباب التي أسعفتها على الظهور، وتلك الأخرى التي تأخذ بيدها إلى الضمور والتلاشي. والكلمة تنتسب إلى كلام فردي، والمفهوم ينتسب إلى تاريخ نظري طويل، يفيض على الأفراد والكلام الفردي. أخذ الخراط، في «نظريته» عن «الحساسية الجديدة»، بفلسفة الكلمة المتفردة التي لا تذهب إلى المفهوم، ولا تدعه يأتي إليها. وسواء كان ما يقول به كلمةً أنيقة أو مفهوماً نظرياً وافر الصحة والعافية، فإن روايته، وهي ممارسة للقول، تشرح دلالة «الحساسية»، ذلك أن الممارسة تعطي القول النظري صياغته الحقيقية.

رامة والتنين : البحث اللاعج عن المطلق

جاء في «منطق الطير» الحكاية التالية: «كان أحد الحراس عاشقاً ولهاً، لا ينام الليل ولا يقرّ له قرار في النهار، فقال صديق حميم للعاشق المسهد: يا من لا تنام، لتنم في النهاية لحظة من الليل. فقال (العاشق): لقد أصبح العشق قرين الحراسة، فكيف ينام من له هذان الأمران؟ ومتى كان النوم بالحارس لائقاً، وبخاصة إذا كان هذا الحارس عاشقاً؟ فإن كان الإنسان يخاطر أبداً، فكثيراً ما يدفع كل أمر الإنسان إلى أمر آخر، وكيف أستطيع النوم لحظة، وأنا لا أستطيع استعارة النوم من أحد؟»^(١٤).

ما يقول به الصوفي فريد الدين العطار حكاية يعيش معناه الخراط في رواية. يتوزع العشق على حكاية لا تستنفده وعلى رواية لا تطال منه القرار، فالعشق تجربة تعاش ولا تقال مفرداتها: مكابدة ومجاهدة وإشراق حارق ولوعة متجددة وفقدان مقيم وهجران له وجه المأتم، إذ العاشق، المحروس بعشقه، يفتقد المعشوق وهو مستقر بين ذراعيه. في البدء كان العشق، تقول رواية «رامة والتنين». وفي البدء كانت الكلمة، التي تقتفي آثار المعشوق ولا تصلها، يقول الخراط. و«رامة والتنين» هي الموقع الذي يترجم جهاد الكلمة المحدودة لتقبض على تجربة غير محدودة، تُحبر، وبحرارة كاوية، عن اغترابين باهظين يرهق كل منهما الآخر ولا يتحرر منه: يغترب العاشق، وقد تماثل بالمعشوق، وقد عجز عن الاندماج في من أحب، بسبب من ممانعة الجسد، وتأبى المعشوق. وتغترب لغة العاشق وهي تتأمل فقر اللغة، التي تقول ما استطاعت أن تقول، وتظل في الروح بقية عصية على القول والبيان. يرى الخراط في الحب تجربة صوفية، ويجاهد للقبض على تجربة لا يمكن القبض عليها، هي المستحيل بذاته، الذي ترد اللغة عن أبوابه مهزومة ومدماة. تعطي «رامة والتنين» نموذجاً فريداً، أو يكاد، عن اللغة التي تستنطق الروح التي تبصر اللامتناهي في المنتاهي وتحلم بالقبض عليهما معاً. ولذلك لن يكون عمل الخراط رواية، بالمعنى المألوف للكلمة، بل تجربة لغوية فريدة، أو شبه فريدة، ترنو إلى النفاذ إلى جوهر لا يُرى، وإلى موقع سرّي،

تقترب منه اللغة وهي تكتب عنه، كما لو كان للغة المتدفقة مرشدها الغريب، الذي لا ينظر إلا بشر لا يعرفونه، ولا يلتفت إلى الراوي، إن ابتعد عن القلم.

في جهده اللغوي الفريد، أو يكاد، يستلهم الخراط تجربة العشق من الفضاء الصوفي، أو يحول العشق إلى تجربة صوفية جديدة، تلتقي مع التجارب الصوفية التقليدية، وما هي بتقليدية، وتفترق عنها. ولأن بداية العشق هي بداية الكلمة التي تبحر معه وتضيع، تغدو الكتابة عن العشق الصوفي تجربة صوفية بدورها، إذ الكلمة امرأة مشرقة العين وملساء الابتسامة وهاربة من القلم. يتبادل المعشوق والكلمة المواقع، ملقَيْن بالعاشق الكاتب إلى صحراء واسعة. وهذا ما يدعوه الخراط، صادقاً، بـ «مهاجمة المستحيل»، أي شوق الكتابة، وهي محدودة الكلمات، إلى الوصال مع لا متناه، له لغة لا يعرفها أحد.

وإذا كان الخراط يستوحي عالم «رامنة والتنين» الفكري من لغة صوفية، تحتضن المكابدة والمشاهدة وصفاء الصفاء والوجد والمراد والمناجاة والتفريد والاسم، إذ العين ترى ما لا ترى وإذ الروح كلما هدأت أحوالها إنقلبت، فإنه يُحْصَب منظوره أيضاً بعناصر مستقاة من السريالية، ومن أندريه بروتون تحديداً، سواء ما حَصَّ الحلم وقوة الأحلام، و«رامنة والتنين»، حلم متشجّر، أو ما ارتبط باللغة المتدفقة أو اللغة المنطلقة من عقالها بلغة، وباللغة الأوتوماتيكية بلغة أخرى، لغة تلتمس النور من الظلمة وتستولد الهدير من منابت الصمت. يُكثر الخراط في كلامه الحديث عن الحلم وسلطة الأحلام، ويكثر أكثر من الحديث عن سطوة اللغة وقوة الكلمات. يجاور قوله، الذي لا يخلو من الأصالة، أقوالاً رَدَّها أندريه بروتون في أكثر من مكان. يقول الأخير في كتابه: «الأواني المستطرقة ١٩٣٢»: «وسواء أُعطيَ الحلم هذا المقدار أو دونه من الدوام (وفي الحالة الأولى سيستغرق - مع حساب لحظات العتمة النفسانية في اليقظة - نصف الحياة الإنسانية على الأقل)، لا يمكن صرف الاهتمام عن الشكل الذي يتجاوب الفكر به في الحلم، إن لم يكن إلا لاستخلاص وحي أكبر وأوضح لحيته. وعلى الرغم من أن ضرورة الحلم غير معروفة فجلي أنها موجودة...»، إلى أن يقول، مستعيراً نينشه: «ما من شيء هو خاصتك أكثر من أحلامك، كموضوع وكشكل وكحدّة وكممثل وكمشاهد - في تلك الهزليات - أنت كلياً نفسك»، ثم ينتهي إلى «جان - بول» الذي يقول: «في الحق، هناك أناس يعلمونك بأحلامهم الفعلية بأكثر مما يعلمونك بنزواتهم التخيلية، ولنحاول أن نكون ذلك المراقب المتهور والنزيه»^(١٥).

اتكاء على مقاصد المتهور النزيه، يمكن إضاءة بعض وجوه «رامنة»، المرأة - الحلم، أو الأنثى الكاملة، التي يمنع عنها كمالها الظهور للعيان، وتعثر عليها اللغة، التي حملها الصوفي في قلبه وحملته إلى لا مكان. فتجربة العشق الصوفي إن تحققت انهدمت. يقول بروتون في روايته الشعرية «ناديا»: «لن تستطيع أبداً رؤية هذه النجمة كما كنت أراها. إنك لا تفهم.

إنها كقلب زهرة بلا قلب»^(١٦). في القول الموجز أصداء لما يعلنه الخراط في أكثر من مكان. فالتجربة التي تلهث وراءها الكتابة، وتبقى دونها، ذاتية وحميمية، تنقل إلى آخرين معرفة لا يعرفونها. والموضوع الذي تلاحقه الكتابة، وتمس ضفافه، ملتبس ومنتذر بغموضه، متعال، كما يقال، وإلا لما أجهد الروح التي تناثرت أمامه، ولا أعي القلم الذي يضيق بلغة ضنيئة. غير أن بروتون يضيء، أكثر، «رامة»، في جمالها البطر ووجهها الذي يقطر عسلاً، حين يكتب: «لقد اخترت عامداً، كي أعيد رسمها، البرهة من حياتي التي يمكن أن أعتبرها، في ما يخصني، بعيدة جداً عن العقلانية، كانت تلك هي البرهة التي، وقد أقعدني عن كل نشاط عملي حرمانى المبرح من إنسانة لم أعد أستطيع أن أعتبر نفسي سوى ذات بعد أن كنت قبلها ذاتاً وموضوعاً...»^(١٧).

تعطي سطور بروتون القليلة مدخلاً نموذجياً، لقراءة أولى، لرواية الخراط الشعرية. رواية، وبسبب منظورها الشعري، إن استقامت التسمية، تذهب إلى مغاور الذاكرة، ويجتاحها نثار الأحلام، كما الموجة العاتية المتناوبة في مدّ كاسح وانحسار متباطيء. وامرأة -الحلم، التي تهاجمها اللغة وترتد عنها لاهثة، مستقرة في مكانها، في ثنانيا بصيرة لا يرتاد العقل أقاليمها، لأنه إن فعل قيد اللغة وأربك اندفاعها، وفرض لغة ذلولاً، تتصادى مع قاموس ماسخ، يحرم اللغة من اكتشافاتها المتوقعة، قبل أن يحرمها من اندفاع مقدس مطلق السراح. ينطلق الخراط، في روايته، من لحظة نام فيها العقل واستيقظت نثار الأحلام. والعقل قيد وله لغة تمتثل إلى ما عداها، وللحلم المتناثر لغة من رذائ، كلما أنس الفكر منها ارتواء، زادت عطشاً على عطش، لأن ما تجيء به مليء بالفجوات والعلاقات المنهدمة. والأمر لا غرابة فيه، طالما أن موضوع الكتابة حلم متناثر، يطفو ويتراجع دون أن يغيب، وأن موضوعه امرأة -مثال، ترمي بالوعود ولا تنجز وعداً، ذات عينين تطفو فوقهما الألوان وتشقيان من رأهما، فإن تفضلنا على المعشوق بنظرة، غمرهما بشكران ما بعده شكران. يمزج الخراط بين أشواق فريد الدين العطار وفلسفة بروتون ويعطي نصاً فريداً، أو شبه فريد، يخترقه الوجد والفقد وأنس الوصال ولوعة البعاد، كما لو كان النص لا يخبر عن لوعة العشق إلا ليخبر، أكثر، عن توهج اللغة المحدثثة عن توهج العشق، في لحظة هدأ فيها العقل واستراح.

غير أن رواية «رامة والثنين»، أو التجربة الصوفية التي حلت في جسد رواية، تطرح، سريعاً، سؤالاً شائكاً، لا يحفض من قيمة الجهد اللغوي الذي يخلقها، يلمس طبيعة الموضوع، الذي ارتأى في الرواية موقعاً له. فهذا الموضوع، مهما امتد وترامى، لن يجاوز الحوار، الذي لا نهاية له، بين العاشق ومعشوقه، الذي يردّ عليه ببعض الكلام حيناً وينسحب إلى موقع لا يرى في معظم الأحيان محولاً الرواية إلى سيل كلامي متدفق، مداره وحدة حكاية صغيرة تتناج، طليقة، في وحدات حكاية متعددة، تظل متماثلة في دلالتها وتجدها ولغتها، مما

يختزل الرواية كلها إلى وحدة صغيرة، لا تبديل فيها، تدور حولها لغة دائرية متماثلة لا تبديل فيها أيضاً.

تترافد عناصر المنظور، وقوامها الذات والموضوع واللغة، لتصبّ جميعها في مركز وحيد يخلق ما عداه هو: صانع اللغة، الذي، في انبهاره باللغة وبذاته التي تخلقها، يُنصبّ ذاته مركزاً مطلقاً لا يحتاج إلى أحد، يختصر ما خارجه إلى مرايا صغيرة، يرى فيها أبعاضاً من قامته المترامية لا أكثر. وواقع الأمر، أن الخراط، وهو يتوسل منظوراً صوفياً، لا ينتج في نصه لغة صوفية، بل لغة أخرى، تردّ إلى صانع الكلام، على مبعده من لغة كثيفة، تردّ إلى نسيج رمزي، إلى بنية لغوية من العلاقات المتحاورّة. تحيل لغة المتصوف إلى فضاء لغوي صوفي يتجاوز ذاتيته، وترجع لغة الخراط إلى صاحبها، فيحاور إمكانياته في اللغة، ولا يسمح لمخلوقاته اللغوية أن تحاوره في شيء، مفضياً، في النهاية، إلى نص مغلق، يخذل الحوارية الروائية، بعد أن خذل لغة المتصوفة، الذين استحضروهم إليه، بعد لحظة الكتابة. تتعين «رامة والتنين» بمستويات متعددة، تتضمن: الأنا والآخر، الداخل والخارج، زمن اللحم وزمن البوح الكتابي، ومستويات أخرى، ربما. تظهر، في المستوى الأول، المرأة-المثال، التي أورقت بظلمها الحارق في اللحم، أو التي لمحتها العين، حطفاً، وما غادرت الذاكرة. شيء قريب من قول نيرفال، الذي يفتتح به بروتون نصاً من نصوص الأواني المستطرقة، وجاء فيه: «سيدة أحببتها طويلاً وسأدعوها باسم «أوريليا»، غدت ضائعة مني». وعوضاً عن اقتراح جيرار دي نيرفال، يعطي الخراط للمعشوق، الذي يردّ العاشق من غيبه إلى آخر، اسم: رامة. ومع أن للمعشوق اسماً ونسباً عريقاً وطفولة رأى فيها الملك فاروق قبل أن يتحول إلى كيس من دهن وغلظة، فإنه يظل امتداداً للخيال الذي جاد به، ومرآة يرى فيها صانع الكلام ذاته وهو ينقل، بلغته الخالقة، المعشوق من ثنايا الذاكرة إلى مادية الكتابة، التي تمنحه اسماً وحكاية وثدياً مشتهى.

ولذلك، فإن القارئ ينصت إلى حديث «رامة» قليلاً، بل أنه لن ينصت إلا إلى الكلام الذي يضعه الخالق في فمها. ولن يخالف الخراط، وهو يبني حلمه بسيل متدفق من الكلام، قول انجلس، الذي يستعيره بروتون: «إن ما يتحداه المرء عند الغير هو جوهره ذاته». يكتب الكاتب عن غيره وهو يكتب عن ذاته، وعن ذاته وهو يكتب عن غيره، متأملاً صورته في مرآة سحرية وفي أخرى مقلوبة، فليس المعشوق المشتهى إلا العاشق الذي يعشق ذاته لا أكثر. وعلي هذا، فلن يكون هناك آخر، بل يكون هناك مخلوق، يحاور المبدع ذاته من خلاله، بعد أن انحل المعشوق في قلب العاشق وذاب فيه.

يتكشف المستوى الثاني، الداخل والخارج، في حركة متناوبة غير متكافئة، تغوص إلى الداخل كثيراً وتطفو إلى الخارج قليلاً. والخارج هو «اللقاء العارض» بين «رامة»

و«مخائيل»، أو «الواقع» الذي يتطير الخراط منه، حيث المرأة تحمل السرّ الأثوي كله وتمشي، وإن الرجل يعيش، مكابداً، ما كابده العشاق جميعاً. والداخل هو الذاكرة المنثالة في شكل كلام، أو الروح التي تفتش عن لغة الروح وتكتفي بظلالها، أو الحلم الهارب والمفتت الذي يروضه الكلام ويمدّه بالقوام. تطغى اللغة المتوالدة والمتجانسة والمتماثلة في إيقاعها على العلاقات جميعاً، مستبقية، خارجها، ظلالاً أو بعض الظلال. ولعل آلية اللغة الطاغية المعبرة عن ذاتها في تجانس طاغ، يقول بالواحد المطلق ويستنكر المتعدد، هو الذي يعيد صياغة المستوى الثاني، لينتقل من صيغة: الداخل والخارج، إلى صيغة: الجواني والبراني. والثاني يرى وقابل للتحديد، بينما الأول يتأبى على القياس، لأنه «يقاس» بالحدس والاستبصار والرؤية وأصداء الطوية وعين القلب، أي بكل ما لا يرى وتأتي اللغة بديلاً عنه، بديلاً يستحضر ملامح الحضور من أصداء الغياب المعذبة. لا داخل ولا خارج في «رامة والتنين»، بل حضور وغياب، حضور يستعطف الغياب ولا يلتقي إلا بما يدل عليه، شأنه كشأن «الخالق الأعظم»، الذي يرى في مخلوقاته ويحتجب عن العيون. ومخلوقات الخراط هي اللغة، التي توميء بعين دامعة إلى نور لا تقوى على النظر إليه.

إن كان البدء لغةً تؤسّر ذاتها وهي تؤسّر المعشوق الذي تخلق، فإن زمنها، أي المستوى الثالث، يكون امتداداً لها. زمن الحلم الذي مضى، وزمن البوح الكتابي الذي لا يمضي. فما الحلم، مهما تباعد وتناهى، إلا اللغة التي تعيد خلقه، أي الخالق الذي يربط بين أوصاله المنقطعة ويعطيه هيئة. تنعدم، في هذا المستوى الأزمنة كلها، ويكتسحها جميعاً زمن جديد هو: الحاضر المطلق، الذي يرد إلى الكتابة وترد الكتابة إليه، اعتماداً على أيديولوجيا الخلق، أو الإبداع الذي لا إبداع قبله بلغة الخراط، لأن الخلق لا يقبل، تعريفاً، إلا بزمنه الخاص به. اتكأ على جدل الحلم، الذي يستولد الكتابة وتتوالد فيه، والحاضر المطلق، الذي يحاith الحلم - الكتابة، تتحول الرواية إلى نصوص متناظرة، لا تختلف فيها البداية عن النهاية، ولا المركز، إن وجد، عمّا سبقه أو تلاه، بل يصبح أي فصل بداية محتملة أو نهاية محتملة، طالما أن أجزاء الرواية جميعاً تمتثل إلى الحاضر المطلق، لا إلى الزمن الفيزيائي البسيط المقسم إلى ماضٍ وحاضر ومستقبل.

يعطي الخراط نصاً يخاصم الحوار والواقع الذي يدنس الكتابة، مستجيباً لما يبشّر به تارة، ومبتعداً عنه تارة أخرى. وما ينصر «رؤيا» الكاتب قائم في المستوى الثالث، وعنوانه الحاضر المطلق، الذي لا يستوي إلا بتقويض المستويين الآخرين، أو بإدراجهما فيه إدراجاً كاملاً. إن سيادة الحاضر المطلق على ما عداه، وهو تصور شعري، يُعيد تعريف الأسئلة التي تطرحها «رامة والتنين»، فلا تكون أسئلة عن الرواية وتجديدها، بقدر ما تكون شكلاً من الكتابة يحاور معنى الإبداع الخالص الذي يرى في معنى التاريخ سؤالاً زائداً.

الزمن الآخر : المطلق وجمالية البطولة

بعد «رامنة والتنين - ١٩٧٩»، وبسنوات ست، أعاد الخراط كتابتها وأعطها اسماً جديداً هو، «الزمن الآخر». و«رامنة»، في فيضها الأنثوي حاضرة، و«ميخائيل» لا يبتعد عنها وقد غدا غرامه أكثر عرامة. مع فرق في الزمن الخارجي، ينقل العاشقين من الخمسينات والستينات، أو ما شابهما، إلى السبعينات، حيث لـ «الآخر» موقع أكثر اتساعاً من ذلك الذي سمحت به الرواية الأولى. كأن الخراط قد خُف من قبضته على «الواقع»، وأتاح له التسرب إلى روايته الجديدة بمقادير محسوبة.

وسواء بدا الواقع، أي التاريخ، في رواية الخراط كذاذ في يوم مشمس، أو كقطرات من المطر فوق بيت إسمنتي، فإن روايته لا تحيد عن المطلق الذي تحاوله بدأب جدير بالإعجاب. وللمطلق المشتى وجوه المحتملة، تعبر عنه اللغة التي تعبر عن صدرت عنه، ويكشف عنه العاشق الذي لا يعيش كالآخرين. يطرح الخراط، في مجاز العشق الفريد، قضية هي الوجه الآخر لقضية الإبداع اللغوي، من حيث هي مجاز آخر. فإذا كانت اللغة الفريدة ترد إلى الإعجاز فإن العشق الفريد يرد إلى: البطولة. تنبني رواياته، في تصوّرها الفكري، على جدلية الإعجاز والبطولة، إذ البطل يعشق كما لا يعشق غيره، وإذ بؤحه المُعجَز دليل على بطولة نوعية لا تقترب من الآخرين.

يتطير الخراط من كلمة الواقع، المنسوبة إلى نسق إيديولوجي في «طور الاندثار»، ويجافي كل كلمة تحيل على النسق أو تذكر به، ومنها كلمة البطل، سلبياً كان أم «إيجابياً»، والكلمة الأخيرة لهيجل، رغم ابتذالها اللاحق. وهذا ما يحضه على استيلاء بطولة جديدة من نسق إيديولوجي آخر، أكثر أناقة وترصناً، يكفيه شرور كلمة «البطل»، التي تحاور الإنساني فقط، ويمدّه بكلمة أرقى منزلة و«أشدّ طموحاً»، هي المطلق في لحظة، أو هي «وحدة الإنساني والإلهي»، في لحظة أخرى. وفي هذا الاستبدال، المتحصّن بالحدثة وبلغة حدائثية، يرجع الخراط إلى زمن الألهة، أو يستحضر الزمن الإلهي إليه، طامحاً إلى بطل جديد، يسعى إلى حوار مع الألهة. ولذلك يقول في «مهاجمة المستحيل»: إن «فكرة توحد الإنساني والإلهي، أي تقمص الله في الإنسان، أو بعبارة أخرى تجسد المطلق في النسبي تجسداً أبدياً وأنيباً لا ينفي عن أيهما خصوصيته وكماله...»^(١٨). أو كأن يقول، في الكتاب ذاته: «هناك عندي مع ذلك، في تصوري، توق وجنوح ونزوع لا يرد للمطلق، لكن هناك شرط هو لب «العقيدة» الفنية، هو أن المطلق في صميمه إنساني. أي أن الإلهي والأرضي واحد لا ينفصلان...»^(١٩).

يتوق الخراط إلى بشر كالألهة ولا يلتقي إلا بـ «المسوخ»، والكلمة الأخيرة من مفرداته، فيترك البشر في ديارهم السافلة، مكتفياً بما تكتفي به «رامنة»، التي تتقاطع مع البشر وتظل

فوقهم، والتي هي مرآة صانع الكلام السعيدة. ولذلك يبدو البشر كنقاط ضئيلة ومتناثرة في «ثلاثية الخراط»، مقارنة بـ «بطل» يغطي المكان كله وبـ «أشواق صوفية» تضيق بها الأمكنة. في الفصول الأخيرة من «رامنة والتنين» ترد أسماء كثيرة لا ملامح لها، أسماء كالأشياء، والأسماء كثيرة في «الزمن الآخر»، منذ مطالع الرواية، غير أن الأسماء كلها تحضر كمشاجب يعلق «البطلان» عليها معاطفهما النظيفة، كما لو كان «العاشقان» مرآة للجوهر الإنساني - الإلهي، وكل ما غيرهما فضلة من فضلات زمن إنساني فقير.

يشير الخراط، في مشروعه الروائي التجديدي، إلى «ما تحت الوعي وما بين الذاتيات وإلى الحلم والأسطورة...». والأسطورة التي يقصدها، هي تلك التي تضع البطل في منطقة يتورّع فيها على البشر والآلهة في آن. يقول كارل كيرني في دراسته: «ميلاد أسطورة الأبطال»: «ومن ناحية ثانية، فإن هذا الموقع الوسيط بين الأرباب والبشر هو موقع الآلهة القديمة في معظم الأساطير...»^(٢٠). وبالتأكيد فإن الحديث لا يدور حول «المواد الخام» التي يمكن إدراجها في الرواية، بما في ذلك الأساطير وغيرها، بل يدور حول تصور العالم عند الخراط، الذي لا يدعو إلى إعادة تركيب الأسطورة روائياً، وهو موجود في الكتابة الروائية على أية حال، بل إلى الأخذ بتصور أسطوري للعالم، لا يتفق مع الحداثة ولا مع التصور الروائي للعالم، من حيث هو تصور حدائثي أيضاً.

ولعل قراءة بطل الخراط، على ضوء «أسطورة الأبطال»، تكشف عن ذاك الكائن الهجين، الذي يدبّ على الأرض ورأسه غارق في الغيوم. «ينتمي أبطال التاريخ إلى الأزمنة التاريخية»، يقول كيرني. وبطل الخراط ينتمي إلى الحاضر المطلق، الذي يضعه في زمن الآلهة القديمة ويستجلب الآلهة وأزمنتها إلى جسد «رامنة»، المعذب بشبابه السرمدى. بل أن هذا الحاضر المطلق، الذي يزدري التاريخ في رتابته المتعاقبة إلى حدود الإملال، هو الذي يمدّ «رامنة» بشباب لا ينقضي، ويسكب في روح «ميخائيل» عشقاً خالداً. يعيش الطرفان في زمن يُجانب الأزمنة الإنسانية، مستعصيين على التاريخ، أو هازئين به، وهما يغذآن الخطأ في نعيم زمن لا يعرف الشباب ولا الكهولة. «يتميّز أبطال الأساطير بقاع ثابت ولا تغيير فيه»، يقول كيرني من جديد، كما لو كان يشرح بطل الخراط، الذي يُعطي مُنجزاً ودفعة واحدة، لا يتغير ولا يتبدّل، كما لو كان كماله، والكمال لا يحتاج الحركة، يمنع عنه كل تبدّل محتمل. ومثلما يكون الكامل يكون عشقه، وتكون «رامنة» العشق الكامل للإنسان الكامل، الذي يداعب النجوم وهو يحتسي قهوته قاعداً.

يستعيد كيرني، في دراسته تعريفاً للبطل جاء على قلم ر. ي. إميرسون هو: «البطل هو ذاك المتعَيّن بمركز لا حراك فيه». يتعيّن بطل الخراط، الذي لا يخذل التعريف، بلغته التي لا يحسنها غيره، كما سنرى لاحقاً، وبعشقه المتفرّد وبوجوده الذي يتاخم البشر ويفصل

عنهم. وقد تكون له مزايا غيره، من البشر الفانين، كما يؤكد كيرني، لكنه «يظل، في نواته الجوهرية، فريداً، مكللاً بيريقي يمكن أن ندعوه إلهياً، بمعنى التاريخ الديني، إذ الإلهي بالنسبة إليه هو المصدر الذي استمد منه أصوله»، وهذا ما «يجعل حكاية حياة هذا البطل لا تساوي غيرها أبداً»^(٢١). تشرح هذه الحكاية، التي لا تساوي غيرها أبداً، حكاية عشق «ميخائيل» لفاتنته «رامة»، التي يساوي شبابها شباب العاشقين الذي لا غروب فيه.

إن كان كيرني يشرح معنى البطل، ومرآته «ميخائيل»، فإن جورج شتاينر يضيء معنى البطل، اعتماداً على موضوع: الاختبار. يقول شتاينر: «لا يحمل التصور الأسيان للعالم أي بعد ديمقراطي، ذلك أن الشخصيات الملكية والبطولية التي تركزها الآلهة بانتقامها منها تقع في موقع أعلى من مواقعنا في التراتبية...»^(٢٢). فالسقوط، بالمعنى المأساوي والميتافيزيقي، يستدعي الارتفاع، إذ لا سقوط لمن كان موقعه منخفضاً. وما عشق «ميخائيل»، الذي لا شفاء منه، إلا تعبير عن سقوط جوهره ارتفاع. كأن الآلهة قد رمت عليه بالغرام المتجدد، والغرام هو الحمل الثقيل، تأكيداً لفرادته واختباراً لها في آن. فالآلهة لا تختبر إلا من كان جديراً بالاختبار، لمعرفة أنه لا يخذلها، وأنه قابض على خصائص إلهية، حتى وهو يحاور البشر في شؤون سياسية وأخبار يومية عارضة.

في الباب الأول من «الزمن الآخر» وعنوانه «دم العشق المباح»، نقرأ في الصفحة الأولى: «وهو يصعد إليها ببطء، في ثقة من يعرف أن اليأس مضروب، وأن هذا اللقاء، كغيره من لقاءات الصدفة عبر سنين طويلة، سينتهي على أية حال، إلى أن يكون شيئاً عرضياً عابراً». ونقرأ بعد تسع صفحات، «أحبك في اليأس الكامل. هذا الشيء، هذا اللحم، جارح وناتئ الشظايا...». وبعد صفحات ثلاث: «لحظة مشبوبة، غير خالصة، تضربهما معاً، كموجة، وتغمرهما معاً. وأوت إليه، وهو صامت، بصمت. كأنها لحظة لم تنقض، واكتمالها نهائي...»، وبعد صفحات لاحقة: «حديثي موجّه إليك أنت، وأنت وحدك. بيأس - له وجه الأمل المخفي، من أنه سيصل إليك يوماً ما...». لا ينقطع حديث اليأس في هذه الرواية، كما في «رامة والنين» و«يقين العطش»، ولا ينقطع، أيضاً، الشوق الحارق الذي تمرکز حول أنثى مطلقة، هي مركز الأنثى، بصيغة الجمع، وإن كان اسمها مفرداً.

يعلن العاشق عن بطولته في ثنايا اليأس والأمل، اللقاء والفقد، الحضور والغياب، الانتظار والخيبة...، أي يعلن عن ماهيته المغايرة في اختبار العشق، الذي رمت به الآلهة، أو الذي رمى نفسه فيه، وهو ينتسب إلى الآلهة. فالعشق إنساني، وديمومته المفتوحة على المطلق إلهية. وعن العشق وديمومته يصدر إنسان مغاير مصلوب على حبه، يحمل في أعطافه الإنساني والإلهي، أي يؤنس القمر وهو في غرفة خفيضة. إن هذه الرؤية، التي توزع البشر على فضاءين لا متجانسين، أملت على جورج شتاينر أن يرى في التصور الأسيان للعالم،

وحدوده البطل المغاير والاختبار، تصوراً مستهداً، يفتر إلى أي ملمح من الملامح الديمقراطية، بل «تصوراً أرسقراطياً»، يفصح عن أرسقراطية مخذولة في طور الاحتضار. والسؤال الذي يطرح هنا: ما العلاقة بين «الحساسية الجديدة» وتصور «أرسقراطي مخذول»، أو ما العلاقة، إن كان لها معنى، بين الحداثة المتوجّهة من الواحد إلى المتعدّد، و«حساسية جديدة» تحتفل بالواحد القديم وتضع للبطل - العاشق سريراً ذهبياً في صروح الآلهة القديمة؟

يكتب سيرج دوبروفسكي في كتابه: «النقد الجديد» الملاحظة التالية: «يتمثّل فن راسين العظيم في تبيانّه أن البحث عن العشق عند نيرون يرتبط، بشكل مبهم، بإرادة القوة»^(٣٣). يفتح نيرون، الذي يمقته راسين، على الموت أو على الضياع، فضائع هو، إن لم يظفر بمن يحب، وميت هو، إن التقى بهواه، لأن اللقاء يغلق إرادة القوة التي تسكنه. وبطل الخراط، المسكون بإرادة القوة بدوره، لا يضيع ولا يموت: لا يضيع لأن الإلهي يرشد الإنسان الذي فيه، ولا يموت لأن النسبي فيه مشتق من المطلق. ولهذا يخرج من الاختبار منتصراً، وانتصاره هو انتصاره الذي لا تعب فيه، مثلما أن اختباره عشق لا يعرف النضوب. بمعنى آخر: يموت نيرون، المسكون بإرادة القوة، لأن مركزه خارجه، يبدّله ويغيّره، بينما ينتصر بطل الخراط بسبب مركزه الذاتي الذي لا يحركه أحد، كما لو كان العشق - الاختبار نعمة إلهية، تتصادى مع نعمة إلهية أخرى، عنوانها مركز ثابت لا يحركه أحد، يشناق ويلتاع ويلتقي وينتشي، بلا تغيير ولا تبديل، وينتظر ويصابر ويجالد ولا يصيبه سوء، فمن كان مركزه في داخله لا يضيره أحد.

أراد الخراط، وهو يردّ على «أدب واقعي» يتعامل مع «إنسان مُصنَّع»، أن يعيد الاعتبار إلى الذاتية الإنسانية الطليقة وأن يعطي الفردية مكانها الضروري الجدير بها. غير أن السؤال الصحيح لم يعثر على جوابه الصحيح، حين بحث الخراط عن الجواب في كهوف الميتافيزيقا وأدراج المخطوطات القديمة. فالبطل الذي يصوغه، بجهد حار يستثير التقدير والإعجاب، لا يأتلف كثيراً مع الرواية، التي تتعامل مع شؤون دنيوية، ذلك أن بطله المعصوم يمتنّ البشر بقامته اللامترامية، ويضيق على القارئ ببلاغة متعمّلة، بقدر ما يجزّ المنظور الروائي إلى زمن أهل بالمقدسات والأرواح المقدّسة. فالبطل المعطى دفعة واحدة، عصي على التبدّل والتحوّل، قريب من زمن الأنبياء وبعيد عن زمن البشر. والسؤال كله أن الرواية تطورت وتمدّدت في زمن غادره الأنبياء، زمن معقد ومضطرب ومتعدّد الوجوه، لا تحسن البلاغة الصقيلة إزاءه شيئاً، إلا إن آمن الإنسان بأن سحر الكلمة يزلزل الجبال.

يساجل الخراط صامتاً، وأكثر مما يجب، مقولة «البطل الواقعي»، التي أعطت البشر، أحياناً، إجابات، قبل أن تستمع إلى الأسئلة. بيد أنه في اقتراحه الروائي يتفهقر عن «البطل الواقعي» ولا يتقدم عليه. فإذا كان ذلك «البطل»، الذي يحتفي بأحلام البشر، يؤكد المستقبل

حاضراً، فإن الخراط، في منظوره الروائي، يلغي كل الأزمنة مكتفياً بـ «زمن البطولة المتفردة»، الذي يضع البشر جميعاً في غرفة مغلقة، ليستمعوا إلى إعجاز البطل، متأماً مطلقه المشتتهى.

يقين العيش : سحر الكتابة وجمالية الثبات

ينتهي الفصل الأول من «رامة والتنين»، وعنوانه «ميخائيل والبجعة»، بسطور تشع جمالاً وإيحاً وكثافة، حين يُقدّم ميخائيل، مورّعاً على الأحلام وأحلام اليقظة، على قتل بجعة تلعاء العنق في بحيرة قاعها طين مقدس. تسلّمه البجعة، التي لو كان الجمال بجنة لكانها، عنقها راضية مستسلمة ويسلمها، غائباً ومأخوذاً، موتاً لا رجوع منه. ينطوي المشهد على إبدال مركّب، يضع الفيض الأنثوي في بجنة تلعاء العنق ويُعرقها في حب مأخوذ يتأخم الموت. يقتل ميخائيل البجعة المرّمة، لأنه لا يصبر على جمال خارجه يتأبى عليه، كما لو كان القتل الرمزي للجمال نقلاً له من خارج إلى داخل، أو من خارج الذات إلى داخلها، إذا العاشق مرجع، مطلق لما يعيش ويُشقيه^(٢٤).

يلحم كل عاشق، وقد تمكّن منه العشق واستبدت به الرغبة، بأن يتحول المعشوق إلى جزء من جسده وكيانه. كأن العاشق لا يرضى عن المعشوق إلا إذا احتواه وألغاه، في سعي يائس قوامه الرغبة والموت. ولأن السعي اليائس يظل سعيّاً خائباً يقوده اليأس وينقاد إليه، يكون على العاشق، الذي يهجم بالقتل ولا يستطيع القيام به، أن يذهب إلى كتابة تفصح عن عشقه المهلك وتقيه هواجس القتل على السواء. ولعل هواجس العشق وأحلام ترويض المحبوب عن طريق اللغة، هي التي تدفع بالمكابد اليائس في «الزمن الآخر»، إلى تلك الكتابة الأخرى، التي يطوف فيها السحر والتعزيم وإعادة ترتيب الأكوان: «نَهْبُ أهوية الشهوة ويهجّ اللهب - الهيام حتى التهلكة وينهض المهرّب بين النهدين تحت هدفة الهدب المنهذّل ويهوي في الهوة في هيجاء الوله، هتكت المهرة الهاذية بالهوى حتى الانهيار ولكن الهمة هادئة قائمة غير مهلهلة ولا صهد الهؤب قد هجع... اللهفة تهويمات مهيضة والبهاء جهومة، هسهسة تهجدّ الجسد هفهاف وهديل اللهج باسمك لا يهدم قهر العالم بل ينهال عليه الهدد... ص: ٩٣»^(٢٥).

يهجر العاشق طقوس الموت اليائس خلفه ويتقلّب في فعل حرون يعدّب فيه اللغة وتشقيه الحروف. فلا اللغة الهادرة أذاقت العاشق العسل المتباعد، ولا حروف اللغة حملت المعشوق المغناج إلى مهد الحبيب. ويكون على من تصوّف في عشقه أن يطرق باب اللغة بأصابعه الدماة وقلبه المكوم من جديد، محاولاً مرة أخرى، وأخرى، توليد العسل المشتتهى من الحروف الهاربة. وهذا العشق الذي كلما استأنس اللغة نفرت منه، يُقَسّر عودة الخراط المتعاقبة إلى

الموضوع الذي يحوم فوقه، والتكرار المرهق الذي يستولد «راممة»، المتأبية، في روايات ثلاث وأكثر. يقول الخراط في «مهاجمة المستحيل»: «ربما كنت - في حقيقة الأمر - لا أكتب إلا شيئاً واحداً مرات عديدة، بلا نهاية. وفي كل مرة تتكشف في هذا الشيء الواحد سمة قصة جديدة، سمة خبرة جديدة، سمة رواية جديدة، سمة رؤية جديدة، في كل مرة تتكشف غوايات جديدة للذهاب إلى أشواط جديدة. بهذا المعنى أريد أن أكتب مرة أخرى وثانية وثالثة، كل ما كتبت من قبل». يستأنف الخراط على طريقته، أقوال جبر إبراهيم جبرا الموازية، وهو يصف كافكا ويحاكيه. يكتب الخراط على غلاف روايته: «حريق الأخيلة»: «كتابة من جديد، بل كتابة جديدة، ولعلني لا أجرؤ أن أكتبها الآن، خشية من عاطفتها المسرفة، ربما، وهأنذا أكتبها مع ذلك بلا خوف. أكتبها، كتبئها، هأنذا أكتبها، كان ينبغي أن أكتبها، لم أكتبها، لن أكتبها، لم يكن يجب أن أكتبها، وقد كتبها، هأنذا أكتبها. بكل الأفعال»^(٢٦).

وسواء كتب الخراط الذي لم يكتبه، أم كتب ما ظن أنه لم يكتبه وقد كتبه في أكثر من كتابة لم يكتب لها أن تكون كتابة أخيرة، فإن موضوعه يظل واحداً، ذلك أن الموضوع هو سر الموضوع، والسر لا يُستنفد أبداً. ولهذا، فإن قارئ الخراط المكين، يعرف ما كتب الخراط ولم ينشره، وما كتب ونشر، وما يزال طي الكتمان ينتظر نشره القريب، طالما أنه، أي الخراط، لا ينفك عن كتابة ما كتب، وعن إعادة كتابة المكتوب الذي يشي، أبداً، برؤية جديدة. وبسبب هذا تكون «يقين العطش» إعادة كتابة لـ «الزمن الآخر»، التي هي ليست الكتابة الأخيرة لـ «راممة والتنين». مع فرق ضئيل، يحتضن الرؤية الجديدة المفترضة ونشراً من تاريخ مصر الأخير، في أزمنته المتعاقبة^(٢٧).

تقوم رواية الخراط، وقد أرسلها الحلم، على وحدة حكاية ثابتة الدلالة، تتناثر في وحدات متناظرة، تعيد قول الدلالة الجوهرية الأولى بأشكال مختلفة. فالعاشق والمعشوق هناك، قاع ثابت وأصلي لكل قول يليهما، بل أن القول، الذي يليهما، ذريعة يتكشف فيها ثباتهما في أزمنة متغيرة. يتغير كل شيء إلا الأصل الذي يتجاوزه ويقوم فوقه في آن. ولأن الأصل بداية لما عداه، ثابت في ديمومته ودائم في ثباته، فإن ما يُعطف عليه يكون نافلاً ولا يضيف إليه شيئاً، لا شيء إلا لأنه أصل لا يحتاج إلى ما يتلوه. والأصل، نظرياً، مقام سام تتلوه أحوال مندهورة. ولهذا، يتحرك العاشق والمعشوق في فضاء زمني مقوّض، دون النظر إلى الأزمنة، التي تواكب الأصل ولا تدنسه. تحوم في «راممة والتنين» أطياف باهتة من خمسينات مصر وستيناتها، وما قبل ذلك بقليل. وتحط فوق «الزمن الآخر»، وبشكل أكثر وضوحاً، شذرات من سبعينات مصر والعالم العربي، حيث «الانفتاح» الشهير والعين الفلسطينية التي تقاوم مخازن معدنية متعددة الجنسيات. أما «يقين العطش» فتلامس زمن البؤس الجاري، الذي اكتسحه الظلام والسديم، بعد أن تسربت جهود الاستنارة العربية، لا بسبب

مكر «التنوير»، بل بسبب تطامن جهود المنتسبين إليه.

في هذه الروايات جميعاً، تتراصف الوحدات الحكائية المتناظرة، مفضية إلى بنية قاعها أصل مقدس مكتف بذاته، وسطحها زمن يومي عارض ملوث بالدنس. والأصل زمن مطلق، بل زمن أصلي، وما يطفو فوقه عارض وشحيح الدلالة. بهذا المعنى، يقع التاريخ على وجهه، لأن عليه أن يشق ذاته من ذاتية متصوفة متعالية لا تاريخ لها. وتاريخ كهذا، أي سطح الرواية المحدث عن الوقائع اليومية، لا معنى له ولا دلالة فيه، طالما أنه يُشَقُّ من ذاتية متفردة عليها، نظرياً، أن تشتق منه. لا يشتق الخراط الفردية الروائية من التاريخ، مخلصاً لمنهج صوفي يملي عليه أن يقع على التاريخ في الفردية المتعالية، أي أن يلغي التاريخ، وهو يظن أنه ذاهب إليه. يفضي هذا المنظور إلى رواية لا تنقصها الهُجْنة، حين تحاول، الاقتراب من تاريخ يومي لا تعترف به. ولذلك تبدو «يقين العطش»، في بنيتها المسيطرة، متسقة وترضي الرؤيا التي تحملها، وتبدو هجينة حين تقحم ذاتها في شأن عارض بالنسبة إليها، قوامه زحف الظلام المثابر على ما تبقى من مواقع النور في مصر. ينفث الأصل على غيره ويظل أصلاً، محتفظاً بقوله الثابت قبل الانفتاح وبعده. ولذلك يُعَلَّقُ «ميخائيل» على الأحداث ولا يشارك فيها، مستقراً في زمنه الذاتي الذي لا يساوي زمن الأحداث، وشاهداً على استمراره مع الزمن لا على استمرار الزمن فيه. والفرق بين الاستمرار في الزمن والاستمرار مع الزمن يجعل ميخائيل يرى ما يستطيع أن يرى، دون أن يرى الحدث اليومي البسيط الذي يجري أمامه. وسواء اتخذت «يقين العطش» من الحاضر الراهن مرجعاً زمنياً لها، أم ارتاحت إلى زمن فريد الدين العطار في حكاياته العطرة، فإن قولها لا تعديل فيه ولا تبديل، ينحو إلى المطلق ويعرض عن فترات الأزمنة اليومية.

تحايث خطاب الخراط، المأخوذ بالأصل والمطلق ولواعج الكتابة، نزعة رومانسية تقليدية وتصور ديني للكتابة والإبداع. فالكتابة هي البطولة والفنان بطل لا يجاربه أحد. تأخذ الرومانسية الألمانية بفكرة -أساس تقول: «إن الفنان هو ذاك الذي مركزه في ذاته»^(٢٨). وهي صياغة لمعنى البطل الأسطوري، وقد انتقل من المعركة إلى حقل الكتابة والإبداع. والفنان، الذي مركزه فيه، لا يعترف برؤيا غيره، ولا بالتاريخ الروائي كله، ولا يقر إلا روايته، كما تخيلها وهبطت عليه. وقد يعمن في جموحه فينكر الأجناس الأدبية المتعارف عليها، ولا يقبل إلا بما كتب ورأى فيه كتابة لا تستعير مركزها من أحد. ومع أن التعريف الألماني الرومانسي للفنان، وهو يوافق الخراط تماماً، يبدو عادياً، وهو يتحدث عن فنان ومركز، فإن تأمله، من وجهة نظر غير أدبية، يقول بشيء آخر. فالفنان، الذي ولد مركزه معه، لا يحتاج إلى وسيط، ذلك أنه الوسيط الذي ينتظره عدا، شأنه شأن النبي، الذي لا يهديه أحد، ويهتدي به الآخرون. يتوسط النبي، بسبب نبوته، بين السماء والأرض، إن لم يكن قبساً

سماوياً حط على الأرض لحكمة مدثرة بالسر. وبهذا المعنى، فإن الفنان، الذي مركزه فيه، أي الذي لا يحاكي الآخرين ويكتب «الزمن الآخر» بلغة جديدة، لا يحتاج إلى إبداع الآخرين وكتاباتهم القائمة على المحاكاة، لأن وظيفته، وقد تحرر من قيود الوساطة، أن يقود الآخرين إلى حيث يقع الإبداع - الأصل والكتابة - الأصل. يجعل مفهوم الوساطة الفنان مختلفاً عن غيره من البشر، الذين عليهم، وقد وقف مركزهم خارجهم، أن يبحثوا عن دليل أو وسيط، دليل يرشدهم إلى الطريق الذي لا يعرفونه، ووسيط يحاكون أفعاله ولا يحاكي أحداً. لا تختلف فكرة الفنان عن فكرة أخرى يقول بها الرومانسيون أيضاً: «النعمة حياة مليئة بالصواب، حساسية تحسس ذاتها وتعطيها شكلاً»^(٢٩). إن المركز المحايث للفنان نعمة يجانبها الخطأ، وحساسية (قديمة ربما؟) تستبصر أحوالها، وتعطي ذاتها شكلاً انبثق منها. كأن الفن خلق غير مسبوق، وكأن الفنان خالق أول، أو محاكاة لخالق أول لا يقدر، غير الفنان، أن يحاكيه أحد. وهذا ما يقصده الخراط، ربما، حينما يقول: «ومن ثم فليس ما أكتب رواية ولا قصة قصيرة وفق المواصفات التقليدية لهذين الجنسين الأدبيين، ولا هو الشعر أو السيرة الذاتية وفق هذه المواصفات فما هو؟ هو مغامرة حرة. مغامرة روحية وأدبية، في الشكل والمضمون معاً فلا انفصال بينهما بطبيعة الحال»^(٣٠).

ما تقول به الرومانسية الألمانية عن «الدين الذي يتأخم الفن»، بلغة لكو - لبارت و. ح. ل. نانسي، يوافق التصور الفني عند الخراط. بيد أن الخراط لا يشبه الرومانسيين الألمان فقط، فله مراجع أكثر سيطرة وأشد كثافة، تأتي من الموروث الصوفي الإسلامي ومن المسيحية القبطية ومن ثقافة عربية واسعة، يتحدث عنها بشغف كبير. مع ذلك، فإن هذه العناصر الإسلامية كانت أو قبطية أو فلسفية غنوصية، يخترقها ويوحدها جميعاً. وفي إطار المنظور الأدبي والفني، أي فيما يخص الخراط كأديب، منظور ديني، بالمعنى العام والرحب والواسع للكلمة. وهذا ما يدفع الخراط إلى التحدث عن قدسية اللغة، كما يقول، أو عن اللغة كمقدس، وهو ما يجعله يرى في الكتابة استطاعة كاشفة، كما لو كانت الكتابة، المنتسبة إلى قدسية اللغة، تستطيع أن تكشف، من حيث هي كتابة، عما لا تستطيع أن تكشف عنه «الكتابات الأخرى». تستبين، في هذه الحدود، دلالة كلمات جارية على قلم الخراط، مثل الحدس والاستبصار ومهاجمة المستحيل وامتزاج الإلهي والإنساني.

يقول روجر لاس: «تشق اللغة إما من أفق المتكلم أو من الإله»^(٣١). ثم يقول معقّباً: «إن الأفق الثاني خاطيء كلياً»، أي لا يفضي إلى شيء. والخراط يأخذ بالأفق الذي لا يقبل به لاس، ذلك أنه يربط اللغة بالكتابة، ناقلاً إشكالية اللغة من حقل الكلام والمتكلم إلى حقل الخلق والخالق وتوليد الدلالة من عدم. وهو في هذا مخلص لتصور ديني قديم مفتون بقدسية اللغة العربية، من حيث هي لغة البيان والإعجاز و«معجزة العرب». يقول جان روبلان في

كتابه: «ابن ميمون واللغة الدينية»: «وفقاً للتقاليد المسيحية، فإن للكتابة قدرة على التعبير عن الحقائق المتحجبة والحقائق ما فوق الطبيعية»^(٣٣). والخراط، الذي يمزج المسيحية والإسلام معاً في تصور إنساني رحب، يؤكد ما يقول به روبلان. تكشف اللغة عن المحتجب، على شرط أن يدرك الإنسان مصدرها، وأن يدرك أنها درب توصل إلى المصدر وتوقود إليه. بمعنى آخر: تصدر اللغة عن المطلق وتُعيد، من يكتشف سرها، إلى المطلق أيضاً. وبسبب هذا المطلق، الذي يحايثها، تكون «الكلمات درباً إلى المعرفة»، وتصبح «اللغة أداة لتنظيم الوجود».

تظل اللغة، في الحالات كلها، سرّاً، وتظل الكتابة محاولة دؤوبة لامتلاك السر والاقتراب منه. يقول روبلان معلقاً على اللغة الدينية: «الكتابة ممارسة تصحح وضعها دائماً»^(٣٤). وهي لا تصحح ذاتها إلا لتقترب من المطلق الذي تنشده، كما لو كان التصحيح المستمر محاولة لتخليق لغة خالصة من الشوائب، يتحاور فيها الإنساني والإلهي بصفاء كبير. يكتب الخراط، فيما يكتب، في «الزمن الآخر»: «يتلمس السحاب المتسلسل السقوط ويسوخ السهم مغروساً في مرساته الأسيلة. ثم انبجاس المساورة الذي يستنيم إلى الوسن تسغي عليه السوابح المسترسلة حتى يوسد الاستكانة إلى الحنان الأخير ص: ٢٠٠». لا يشنق الخراط لغته من أفق القارئ، بل من مدار المطلق. لأنه، وهو الفنان الذي مركزه فيه، يرى اللغة في المطلق الذي تجيء منه في زمن مقدس، وتعود إليه مرة أخرى، في زمن مقدس أيضاً.

الحساسية الجديدة بين اختراع الأنا واختراع الآخر

يعين إدوار الخراط الحساسية الجديدة بديلاً عن الحساسية القديمة، ويعطي حساسيته طابعاً نظرياً، لتكون نظرية جديدة في الأدب. وما يقترحه يطرح مشاكل كثيرة، يمرّ بها مطمئناً دون قلق كبير أو صغير. ترتبط أولى هذه المشاكل بالتعميم، وكل تعميم تجهيل، ذلك أن الحساسية المتبدلة، أي تعامل البشر المتبدل مع الظواهر الاجتماعية المتغيرة، لا يقتصر على الأدب واللغة، فهو يتضمن اللباس والزينة والأثاث المنزلي وصورة الأحزاب السياسية. وعلى هذا، فإن الركون إلى كلمة الحساسية، وقد تدرت بنعت القديم والجديد، لا يفتح أفقاً نظرياً، بقدر ما يزجر اللغة النظرية زجراً لا يسر فيه ولا لين.

وإضافة إلى عمومية الكلمة، التي تنطبق على الكتابة وأدوات الزينة، هناك مراوغة هشة تسكن الكلمة الفضفاضة التي تريد أن تكون مفهوماً نظرياً. ففي كلام الخراط، وهو يرد إلى أزمنة مختلفة وإلى مبدعين «خاطروا بالدخول إلى المجهول»، ما يوحي بأن الرجل مقدم على تحقيب تاريخي للكلمة الأدبية. ويسعف هذا الإيحاء إشارة الخراط إلى طرف من أطراف الحساسية الجديدة أشرفت، أو تكاد، على اليباس واستنفاذ «طاقتها» المدمرة للقديم. والأخذ

بمفهوم التحقيب التاريخي، حتى لو كان مبتسراً وضيّق الأحكام، مقبول وله حظ من المعنى، فالتحقيب يرصد صعود الأشكال الأدبية وسقوطها، في علاقتها بمتحولات اجتماعية، تعيد صياغة النص والقارئ معاً. غير أن ما يوحى به الخراط لا يلبث أن يُشجَّ رأسه ويسقط مبعثراً، لأن لغته، التي لا تراقب ذاتها، تصفع قديماً وتعفو عن قديم آخر، ثم لا تلبث أن ترسل صفعة إلى القديم الذي عفت عنه. ولهذا، فإن خطاب الخراط يدور بين الهجاء الشامل والمديح المحسوب. فهو يهجو القديم، باستثناء من غامروا برحلة إلى المجهول، ويمدح المجهول القديم، الذي لا يزال يرمح في رحاب المجهول، ولكن في أزمنة جديدة.

وإلى جانب عمومية لفظية لا شفاء منها وتحقيب تاريخي يزور عن التاريخ، يقف قطع باتر بين القديم والجديد، مذكراً بالقطع الغاضب بين الزيف والحقيقة بلغة أخلاقية، وبالقطع بين العلم والأيدولوجيا بلغة أخرى. وهذا القطع، الذي شاءه الفنان المعتمض بمركزه، يجعل «الحساسيّ الجديد» يخرج من معطفه الذاتي ولا يهجس بأب سابق عليه. وهذا الكلام السعيد، ينوء تحت ثقل المعنى الذي جافاه، فصنع الله إبراهيم، كما الغيطاني وغيره، لا يُدرَسَان إلا في علاقتهما مع نجيب محفوظ، أو مع المرحلة المحفوظية، كما يقال، سواء أكانت الدراسة على المشترك والمتشابه أو على الابتعاد والانفصال. ولم تكن الشكلانية الروسية مخطئة، حين اقترحت مفهوم «السلسلة الأدبية» الذي يرى في الجديد الأدبي، في لحظة معينة، نبذاً لحلقة في السلسلة واستبدالها بأخرى. لا يلائم هذا المفهوم، الذي يقول بالسيرورة الأدبية لا بالقطع الباتر إدوار الخراط، فالسلسلة تضع كتاباً إلى جانب آخر وأديباً إلى جوار غيره، وهو ما لا يأتلف مع مبدع أصله في ذاته، لا يجانس مبدعين غيره عثروا على أصولهم في كتابات سابقة.

يمارس الخراط غبطة «الاستبصار»، محتفياً ببصيرة منسرحة لا يعوزها البصر. وتدفعه الغبطة المنفلتة من عقالها، إلى مراكمة الكلام دون حسيب. فالحساسية الجديدة قديمة الجذور، يقول في سطر معين، والحساسية اكتسحت غيرها منذ مطلع السبعينات، يقول في مكان آخر، والحساسية العتيدة «قصيرة العمر» يعلن في مكان ثالث، ولا يحتاج الأمر إلى تأمل طويل، ليدرك القارئ أن الخراط، الذي بدأ الكتابة منذ الأربعينات، يصوغ «نظرية» تواكب مساره الشخصي، تفرض عليها الكياسة أن تمدد أطرافها قليلاً، مستلهمة جملة مقدسة عن: «الواحد في الكل والكل في واحد». ولا يرهق البصر ذاته، وهو يرى المسافة الشاسعة بين أدب إدوار الخراط ورواية صنع الله إبراهيم، وإن كان يوحدهما، وبشكل لا متكافئ، الزمن الذي يعيشان فيه. غير أن تزامن الكتابتين، يحلّ قضية على حساب أخرى مستعصية على الحل. بمعنى آخر: إن كان تزامن النصوص هو مرجع «حساسيتها الجديدة»، فمعنى ذلك أن جميع النصوص المتزامنة متساوية، وهو ما يتطير منه الخراط وينفر منه. أكثر من

ذلك: إن كان التزامن المجرد مرجعاً للنصوص الأدبية، فمعنى ذلك أن مرجعية العمل الأدبي تقوم في التزامن المجرد لا في التاريخ الأدبي. وهو كلام لا يقف إلا ليقع من جديد.

يتحدث الخراط عن فضائل «الحساسية الجديدة» إلى حدود الاستفاضة. وفضائلها المعلنة هي رذائل «الحساسية القديمة» المعلنة أيضاً. ولعل الركون إلى نقاط قليلة يكشف عن صواب ما ذهب إليه الخراط أو عدم صوابه. النقطة الأولى، وبلغه الخراط، هي: «التبئير». وهي تعني أن «الحساسية التقليدية» تنشأ، أبداً، إلى نسج عقدة وتمكينها، قبل أن تعثر لها على حل، في لحظة الإضاءة الأخيرة. ينبذ صاحب «رامة والتنين» فكرة «البؤرة»، ويكون في ما قاله مصيباً، ربما. لكنه، وهو يكتب الرواية، ينبذ «البؤرة» ليستقدم «المركز»، أي البطل المطلق، متقهراً كثيراً عن «الرذيلة» التي أراد زجها. فـ «الرذيلة الأولى»، وهي تتمركز في خط مستقيم، تستدعي بشراً من مراتب مختلفة، على خلاف المركز المطلق، الذي يزهد بالبشر ويرتد إلى أزمئة الألهة. يقول باختين: «لعل فكرة اختبار البطل واختبار كلامه، هي الفكرة المنظمة، الجوهرية للرواية والتي تميزها جذرياً عن المحكي الملحمي: فالبطل الملحمي يضع نفسه، منذ البدء، خارج كل اختبار. ففي عالم ملحمي، من غير المعقول الشك في بطولة البطل»^(٣٤). إذا قبلنا بكلام باختين، وهو أكبر منظر للرواية في القرن العشرين كما تقول المدارس الغربية، فإن بؤرة الخراط المطلقة تنتمي إلى ما قبل الزمن الروائي، قبل أن «تغامر بارتياح المجهول» في أصقاع الرواية.

تطرح «الحساسية الجديدة»، وقد أخذت صفة معيارية مطلقة، نقطة أخرى تمس القارئ. ولن يكون موقع القارئ، وقد رحَّله الخراط من منطقة إلى أخرى، بأحسن حال من زمن الحساسية الجديدة، الذي يجول في الأقاليم كلها ويعود راضياً إلى صدر من قال به. فدور الأدب، وفقاً للخراط، نقل «تجربة حميمة» إلى القارئ، ودوره أيضاً إعطاء «خبرة خاصة» لقارئ فردي - جماعي، وصولاً إلى قارئ معين «قرأ الأدب والفلسفة». ومع أن من حق الخراط أن يتحدث عن قارئ قائم وآخر محتمل وثالث نموذجي، فإن نصه لا يصل إلا للقارئ الذي تخيرته البصيرة، لا لشيء إلا لأن هذا النص مسكون بفلسفة المسافة ومخلص لها. وفلسفة المسافة التي تربط بين قارئ وكاتب، تُنشئ استراتيجيتها على قول متعال، يقمع القارئ ويحجمه، مؤكداً له، منذ البداية، أنه جاء إلى نص لا يحسن كتابته، وأن عليه أن يمتثل إلى ما يقرأ، وأن يستظهر ما لقنه النص، بعيداً عن أوهام التماثل والمعارضة والمضارعة. يكتب الخراط في «الزمن الآخر»: «سنان حسك الأسلاك المستحصدة تسوط الجسد وتسور سماديره، تستجيش سلاح السطوة المسنون على سنمة فينوس المستديرة بين عساليح الاستسرار السلسلة... ص: ٢٠٠».

وقد يقول الخراط: إنها موسيقا اللغة، وإن الرواية تحتضن الرسم والموسيقا

والأسطورة... والقول، نظرياً، صحيح، لو عثر على موسيقا اللغة في التنوع الكلامي لا في سجع الكهان، ذلك أن التنوع الكلامي، هو شرط الحوار الحقيقي، على مبعده عن لغة لا تستأنس القارئ إلا لترمي به في قفص. يقول راينر روشلتس وهو يستلهم هيجل: «إن النثر هو لغة استقصاء الواقع»، ويقول باختين، مرة أخرى: «إن ما يسم الذوات الناطقة المندرجة في سيرورة تواصلية حقيقية هو الفهم الحي...»^(٣٥). يُعرض الخراط عن القولين معاً، مستقصياً اللغة المصنوعة المغلقة، ومبتعداً عن الفهم الحي والتواصل الحقيقي، كما لو كانت اللغة تبدأ من اللغة، أي من القواميس التي يهجوها الخراط بلا أي ولا تعب، أو كما لو كانت النصوص تتناسل من النصوص مكتفية بدورتها المغلقة. ينقد الخراط «التبئير» ويذهب إلى «المركز المغلق» ويحتفل بالقارئ ويخترع القارئ الذي يشاء، ويهجو لغة القواميس ويرتد إلى لغة تُكره القارئ على عودة متواترة إلى لغة القاموس. وفي الواقع فإن الخراط يكتب نصه الذاتي، وهو نص مفرد، ويحجبه بـ «حساسية» تتعامل مع مجموع، مثلما يرى في «الحساسية» وقد تمددت أطرافها، منكأً لهجاء كل ما لم يرق له، في الحاضر والماضي معاً، وفي الثقافة والسياسة على السواء.

تجاهل المكتشف وشهوة البدء من الصفر

يكمل الخراط تجواله مع المطلق في «أنشودة الكثافة» فيقول: «أما أنا فأزعم أن الرواية العربية الحديثة قد أخذت تقارب هذه المطلقات، وأن الخضوع والإذعان لسطوتها لم يعد بدوره تاماً وغير قابل للانتقاص»^(٣٦). جملة نموذجية، ربما، تضيء من جديد تناقضات الخراط، وتعيد تأكيد آفة النسيان، التي تلبسها بلا رحيل. يتكشّف النسيان في تعبير «الرواية الحديثة» الذي يتيح للروائي، وقد أخذ وظيفة القاضي، أن يفصل بين رواية حدثية وأخرى تقليدية، ناسياً أن الرواية، ومنذ بداياتها الأولى، شكلت علاقة داخلية في المنظور الحدائي للعالم، الذي يحتقب الرواية وما يفيض عليها. مع ذلك، فإن وظيفة القاضي شرط لازم لا يستقيم القول إلا به، ذلك أنها، وهي تعبت بالمنطق، تعطف الحدائي على المطلق وترمي بالتقليدية إلى موائد الجزئي والمجزوء والنسبي، منجزة قولاً تقوّضه تناقضاته السافرة. فالحدثية، تعريفاً، تذهب إلى المجزوء والنسبي، تاركة «المطلقات» للأيديولوجيات الفلاحية المغرمة بالثبات واستجداء المقدّس، والشغوفة أولاً بتمكين شروط «الخضوع والإذعان». وقد ينوء القول تحت عبء تناقضاته، حين يكمل الخراط أفكاره، وفي الصفحة ذاتها، فيقول: «إنني أزعم أن من أولى مهام الرواية العربية الحديثة هو هذا بالتحديد: المساءلة، وضع القضايا كلها، دون استثناء، في موضع الحرية...» والسؤال العفوي هنا هو التالي: كيف يمكن إقامة علاقة سعيدة بين المساءلة والمطلق؟ أو: هل يعرف العقل المسكون بالمطلق

والمطلقات معنى المساءلة وشروط تحقيقها؟ يقول المنطق السليم: تبدأ المساءلة من الجزئي، وتظل مساءلة حين تدخل من باب جزئي إلى آخر، لأنها إن انشُدَّت إلى المطلق اجتَنَّت جميع الأسئلة. يستأنف الخراط محاكمته في الصفحة التالية فيقول: «لست أعرف بالضبط ما هي قيمة «العقلانية» التي يمكن أن تلهم الرواية العربية الحديثة وتسري فيها سرياناً خفياً ولا انفصام له عن جسد الرواية، ولا كيف يمكن أن يحدث ذلك، ولكن أحس فقداناً لهذه القيمة، ومقاومة لهذا فقدان في الوقت نفسه، في ثقافتنا». يحضر السؤال البريء مرة أخرى: كيف تستوي الدعوة إلى المطلق مع الدعوة إلى العقلانية؟ أليس انحسار العقلانية، الذي يشكو منه الخراط، أثراً لهيمنة المطلق والمطلقات؟ وواقع الحال، أن الخراط مشغول بنص يعيد رواية المطلقات القديمة في نص جديد اتخذ لذاته زياً جديداً. فلو كان الرجل ينشد عقلانية موفورة الصحة تسري سرياناً هيئناً في الجسد الروائي ولا تتلف أطرافه، لَفَصَلَ بين الرواية والمطلق، ولأبصر العقلانية في نصوص روائية رأت النور قبل ولادة «الرواية الحديثة»، أي رواية «الحساسية الجديدة». فلم يكن محفوظ وهو يكتب «اللص والكلاب»، على سبيل المثال، يطرق أبواب الميتافيزيقا الصماء، بل كان يتأمل، حزيناً، علاقات الوصال والفرق بين العقلانية والسلطة السياسية. ولم يكن صنع الله إبراهيم، وهو يعطي «نجمة أغسطس» بناءها المبهر والدقيق، يطارد الغيوم ويستحضر الأرواح الهاربة. وهذا هو أيضاً حال عبد الرحمن منيف في «مدن الملح»، وهو ينظر، قلقاً إلى سطوة الزمن التقني فوق أرض عذراء معمورة بالبراءة. يطارد الخراط مفاهيمه في غرفة سوداء عديمة الإضاءة، ناسياً أنه ترك المفاهيم قبل الدخول إلى غرفته الأثرية. والنسيان المتواتر يجعله يرى ما لا يرى تارة، ويأمره بأن لا يرى ما يراه الآخرون تارة أخرى. وفي لعبة النسيان والرؤية المُرْجأة تتحول «الحساسية الجديدة» إلى اكتشاف غير مسبوق، وإلى سابقة لم يأت بها أحد. بيد أنها لا تدشن أصواتها العالية، إلا إذا كَرَمَت النسيان ورفعت من قدره، أو إذا ذهبت إلى ما سبقها وسوّته بالأرض. ولعل الرجوع إلى تاريخ الكتابة العربية الحديثة، يكشف عن مغالطات الخراط وأحكامه التعسفية. فمنذ عام ١٩٠٨، تحدث خليل مطران في «بيانته الموجز» عن «الشعر المصري» وعن «اللغة» التي تختلف عن «التصور والرأي»، وأعقبه قول قريب جاء به العقاد والمازني في «الديوان» عام ١٩٢١ وتلا الطرفين معاً ميخائيل نعيمة في «الغربال» عام ١٩٢٣، وجاءت «الجماعة السريالية» في مصر، وأصدرت في عام ١٩٤٠ مجلتها «التطور» إضافة إلى دعوة تزواج بين الصوفية والسريالية، جاء بها السوري خير الدين الأسدي في عام ١٩٥٠. وتابع العالم وعبد العظيم أنيس الدعوة إلى التجديد في «الثقافة المصرية» عام ١٩٥٥، ولحقهما بعد سنوات خمس أنسي الحاج في مقدمته لديوانه «لن» إلى أن جاء أدونيس بمجلته «مواقف» في عام ١٩٦٨...^(٣٧).

حملت الدعوات السابقة، وبأشكال مختلفة، تصورات متعددة، تبشّر بكتابة جديدة وبشعر جديد وبمواقف جديدة في الأدب والفن. وربما تقضي الأمانة الإشارة إلى أول بيان في الكتابة الروائية العربية، الذي استهل به عادل كامل روايته «المليم الأكبر» التي ظهرت في تشرين الثاني - نوفمبر من عام ١٩٤٤، والتي رأى فيها بعض النقاد المعطف الذي خرجت منه الرواية العربية الحديثة. ففي هذه المقدمة الطويلة - مائة وثمان وعشرون صفحة - وعنوانها: «مقدمة في تأديب مليم في فنون اللغة والأدب»، يعالج فيها عادل كامل قضايا كثيرة، تمس اللغة والأسلوب الأدبي وتمازج الفنون، كأن يقول: «إن كانت قصتك قد أعجبت أحداً، فإنما تكون أعجبته كوحدة متماسكة لا تمييز فيها بين الأسلوب والموضوع، فهما في الواقع غير متميزين، ولا يمكن أن يستقل أحدهما عن الآخر إلا عند من لا يدرك طبيعة فن الكتابة»، أو «فأنت ترى يا مليم أن كُتاب الألفاظ هم الكتاب الذين يشعرون بعجزهم عن استنباط أسلوب ذاتي حي، فتراهم يعمدون إلى فن الصياغة فيصبحون صناعاً، بدلاً من اعتماد فن الموسيقى ليكونوا خالقين. إنما الأسلوب هو الرجل»، أو «فمن يفهم الأدب فهماً صحيحاً لا يقر بإمكان وجود موضوع جيد مكتوب بأسلوب رديء. لأنك إن أعجبت بالموضوع فأسلوب الكاتب وألفاظه هما اللذان أوحيا إليك بالإعجاب، فهما الصلة الوحيدة بينه وبينك»، «فيجب أن تعلم يا مليم أن المعنى الذي تجده في معاجم اللغة ما هو إلا النواة التي يتجمع حولها طائفة من المعاني الثانوية. فالنواة تدل على شيء أو حدث ما. أما المعاني الثانوية فتدل على النواحي المتعددة المتنوعة لذلك الشيء أو الحدث...»^(٣٨).

تحدث عادل كامل، منذ أكثر من نصف قرن، عن اللغة وسطوة القاموس وتكامل الفنون. وكان في حديثه يساجل التصورات التقليدية القديمة. ولن يعترف الخراط بعادل كامل ولا بغيره، طالما أن هذا الغير لا يضع الكتابة والمطلق في مهد واحد، ولا يحول الرواية إلى كتابة متعالية، ظاهرها رواية وجوهرها صنعة لغوية، ترى في اللغة، بعد تقديسها، بداية للخلق ومنتهى للخليقة. معتمداً على المتعالي ومطمئناً إليه، يفصل الخراط فصلاً، لا هوادة فيه، بين الفن والثقافة، وذلك في تصور مجرد ومحافظ وتقليدي، يرى الفن مركزاً مطلقاً ويرى الثقافة استتالة اجتماعية نافلة. فسواء «استولت» رواية «الحساسية التقليدية» على حقوق رواية «الحساسية الجديدة» القادمة وصادرت منها «الشهرة»، أم كانت رواية تؤمن بـ «السلم» ولا تستبيح حقوق الغير، فإنها كانت، في الحالتين معاً، ترجمة للثقافة القائمة في زمنها، تلك الثقافة الوطنية المتفائلة، التي لم تفرضها السلطة أو تخترعها اختراعاً جائراً. وعلى هذا فإن «الرواية التقليدية»، كما ثقافتها، كانت انعكاساً لسياق تاريخي بالغ التحديد لا يمكن القفز فوقه. وهو أمر لا يقبل به تصور الخراط ولا يعترف به، ويحمله على ذلك الفصل التعسفي والملتبس بين الرواية وشروطها الثقافية وبين الرواية والسياق التاريخي

الذي يسكن فيها. وفي هذا الفصل، وهو وجه آخر لثنائية الروح والجسد، تغدو الرواية التقليدية فاسدة، لأنها مرآة للثقافة التقليدية التي تزامنها، بل تغدو الثقافة التقليدية، التي أحاطت بـ «الحساسية القديمة»، خراباً وجسداً خراباً، يعتقل الإبداع والتعالى وراحة المطلقات. وبسبب هذا، فإن الخراط يزجر «الثقافة التقليدية» وهو يهجو «الرواية التقليدية»، وبالعكس، كما لو كان يشدّ الخطى إلى زمن جميل المحيا، تعاشر فيه «الرواية الجديدة»، المفتونة بالمطلق، الثقافة العذراء، المأخوذة بالميتافيزيقا. وما ينشده الروائي صعب وعصي على الوصول، فالمطلق لا يلمسه البشر والميتافيزيقا اختصاص الذين ينكفئون على طوياتهم ولا يلمحون البشر.

ومهما يكن الاجتهاد الذي ينجزه الخراط، وهو من حقه، فإن روايته تضيف اقتراحاً جديداً إلى اقتراحات الرواية العربية المتعددة. اقتراح مثابر ودؤوب وله معايير وفلسفته وتصويراته، أي أنه اقتراح بين اقتراحات أخرى، لا يسبقها ولا يتجاوزها، ولا يتخلف عنها، بالضرورة.

المراجع :

- ١ - محمد حسين هيكل: ثورة الأدب، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٦، ص: ١٧ - ٤٤.
- ٢ - إدوار الخراط: الحساسية الجديدة، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٣، ص: ٩.
- ٣ - المرجع السابق: ص: ١٤.
- ٤ - المرجع السابق: ص: ١١ - ١٢.
- ٥ - ادوار الخراط: أنشودة الكثافة، المستقبل العربي، القاهرة، ١٩٩٥، ص: ٥٠.
- ٦ - ادوار الخراط: مهاجمة المستحيل، دار المدى، دمشق، ١٩٩٦، ص: ١٧.
- ٧ - المرجع السابق: ص: ٦٩.
- ٨ - المرجع السابق: ص: ٢٧.
- ٩ - المرجع السابق: ص: ٣٠.
- ١٠ - أنشودة الكثافة، مرجع سبق ذكره، ص: ٤٨.
- ١١ - المرجع السابق: ص: ٣٤.
- ١٢ - الحساسية الجديدة، مرجع سبق ذكره، ص: ٢١.
- ١٣ - المرجع السابق: ص: ٢١.
- ١٤ - فريد الدين العطار: منطلق الطير، دار الأندلس، بيروت، ١٩٧٩، ص: ٣٧٨.
- ١٥ - أندريه بروتون: الأواني المستطرقة، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٥، ص: ٢٤.
- ١٦ - المرجع السابق: ص: ١١٣.

- ١٧ - المرجع السابق: ص: ١٠٣.
- ١٨ - مهاجمة المستحيل، مرجع سبق ذكره، ص: ٤٣.
- ١٩ - المرجع السابق، ص: ٧٦.
- 20 - Recherches Poétiques, Tome I, Klincksieck, Paris 1975, P. 158.
- ٢٠ - المرجع السابق، ص: ١٥٨.
- ٢١ - المرجع السابق، ص: ١٥٨.
- 22 - S. Doubrovsky: pourquoi La nouvelle critique Denoel/ Gonthier, Paris, 1972, P: 37 - 38.
- ٢٣ - المرجع السابق، ص: ٣٨.
- ٢٤ - رامة والتنين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠، ص: ٢٧.
- ٢٥ - الزمن الآخر، دار الآداب، بيروت، بلا تاريخ.
- ٢٦ - حريق الأخيلة: دار ومطابع المستقبل بالفجالة والاسكندرية، ١٩٩٤.
- ٢٧ - يقين العطش: شقيقات، القاهرة، ١٩٩٦.
- 28 - Ph.lacoue - Labarthe / J.-L. Nancy: l'absolu Littéraire - seuil - Paris, 1978, P:191
- ٢٩ - المرجع السابق، ص: ٨٣.
- ٣٠ - مهاجمة المستحيل، مرجع سبق ذكره، ص: ٦٤.
- 31 - Rudi Keller: On language change Routledge, London, 1994, P:137.
- 32 - J.Robelin: Maimonide et le langage religieux, p.u.f, paris, 1991, P: 25
- ٣٣ - المرجع السابق، ص: ٣٥.
- ٣٤ - ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، الرباط، ١٩٨٧، ص: ١٢٩.
- 35 - M.bakhtine: le marxisme et La phi losophie du langage, Eds de minuit, Paris, 1977, P: 115.
- ٣٦ - أنشودة الكثافة، ص: ٥٤.
- ٣٧ - قضايا وشهادات، العدد الثالث شتاء ١٩٩١، عيبال، قبرص، ص: ١٤٨ - ١٨٠.
- ٣٨ - عادل كامل: ملهم الأكبر، لجنة النشر للجامعيين القاهرة، ١٩٤٤، (أنظر المقدمة).