رمزية القرية في قصص محمد البساطي القصيرة

الباحث/ أحمد محمد السيد موسى الدعدر

ملخص:

شكَّل جيل الستينيات علامة فارقة في مسيرة الإبداع العربي شعرًا ونثـرًا، إذ طرقـوا أبوابًا غير مسبوقة في تقديم منجزهم الإبداعي، من حيـث اللغـة والمكـان والزمـان والشخصيات، وعلى مستوى النثر جاءت بنية السرد لديهم متفرِّدة عن سابقيهم، فأثارت شغف الدارسين للإقبال عليها نقدًا وتأريخًا.

ويعدُّ المكان واحدًا من أبرز التقنيات التي أتقن مبدعو هذا الجيـل اسـتخدامها فـي أعمالهم، فبعدما كان مسرحًا للأحداث تحوَّل إلى دالٍ يحمل علامات ومدلولات تـساعد على فك شفرات النص، فالمكان لديهم بقدر «ما يمتـاز بالوضـوح والإدراك الحـسي، بقدر ما يتوارى ويتعالى، ويركن إلى الغموض والمجهول على الصعيد الدلالي»[1].

ولعبة المكان السردي احترفها القاص المصري محمد البـساطي، إذ ينقـل تفاصـيل الحياة اليومية للبشر في قريته من عادات وتقاليد وأفراح وأتراح ومشاهد متفرقـة فـي قالب مكاني تبدو واقعية في النظرة الاجتماعية إلا أنها تُخفي وظيفة دلالية في النظـرة الجمالية لخدمة الإيهام القصصي، ومن ثمَّ يأتي المكان لديه مرادفًا للشخصية: المـستوى الاجتماعي، والاقتصادي، والثقافي... إلخ. ومشحونًا بدلالات ثقافية تكشف عـن واقـع القرية المصرية آنذاك.

١- خالد حسين: من المكان إلى المكان الروائي، مجلة المعرفة، سوريا، ع ٤٤٢، يوليو ٢٠٠٠، صـ ١٥٢.

The sixties generation constituted a milestone in the march of Arab creativity in poetry and prose, as they knocked on unprecedented doors in presenting their creative achievement, in terms of language, place, time and personalities.

The place is one of the most prominent techniques that the creators of this generation have mastered using in their works. After it was a scene of events, it turned into a signifier bearing signs and connotations that help decipher the text's codes .The place they have is" as much as it is characterized by clarity and sensory perception, as much as it hides and transcends, and is dependent on the mystery and the unknown. "On the semantic level"

and the game of the narrative place was mastered by the Egyptian narrator Muhammad Al-Bassati, as he conveys the details of the daily life of humans in his village of customs, traditions, joys, sorrows and scattered scenes in a spatial template that appears realistic in the social view, but it hides an indicative function in the aesthetic view of the service of fictional illusion, and then Place is synonymous with personality: social, economic, cultural...etc. And charged with cultural connotations that reveal the reality of the Egyptian village at the time.

المقدمة:

تحلُّ القرية المصرية في مجمل منجز البساطي بوصفها مكانًا رئيسيًّا وإطاريًّا عامًّا بين غالبية قصصه، فعلى مدار ثلاث عشرة مجموعة قصصية، بدأها البساطي بـ«الكبار والصغار» ١٩٦٧، وانتهت بـ«وجلبابها مشجّر» ٢٠١٢، مرورًا بـ«حديث من الطابق الثالث» ١٩٧٠، و«أحلام رجال قصار العمر» ١٩٨٤، و«هذا ما كان» ١٩٨٨، و«منحنى النهر» ١٩٩٢، و«ضوء ضعيف لا يكشف شيئًا» ١٩٩٣، و«ساعة مغرب» ١٩٩٦، و«محابيس» ٢٠٠٢، و«الشرطي يلهو قليلًا» ٢٠٠٣، و«نوافذ صغيرة» ٢٠٠٩، و«أضواء على الشاطئ» ٢٠١١، و«فراشات صغيرة» ٢٠١٢، فرضت القرية حضورها القوي على نتاجه القصصي الذي بلغ مئة وستة وخمسين قصة، حسبما أحصاها الباحث من واقع الأعمال الكاملة للكاتب، وهو ما يمنح دراسة ذلك المكان أهمية وفق المنهج السيميوطيقي الذي «لا يشتغل على المكان بوصفه بقعًا جغرافية، ومباني مشيدة، وصروحًا قائمة، بل إنها تصبح علامات سيميائية تنطق بخطابات الإنسان ودوافعه وهواجسه الفكرية»[١].

ثمة إشارة ليست خافية ولا تحتاج إلى التأمل أو الإثبات، إنما يجب تسجيلها قبل اختراق أمكنة البساطي، وهي أن غالبية الأمكنة عند الكاتب تتصف بـ(الوحدة المكانية)، أي أن أحداث القصة تجري في مكان واحد أو مناطق متفرقة من ذلك المكان الواحد، ولدى البساطي[٢] المكان الواحد هو: القرية، المكان الأثير الذي استحوذ على الكاتب حياة وإبداعًا، فاستدعاها (القرية) في الكبر حنينًا أو بالأحرى هي من نادته،

١- هيثم سرحان: الأنظمة السيميائية دراسة في السرد العربي القديم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا، ط ١، ٢٠٠٨، صـ ٧١.

٢- ولد محمد البساطي (١٩٣٧ - ٢٠١٢) في قرية الجمالية المطلة على بحيرة المنزلة بمحافظة الدقهلية المصرية، كان أبوه معلمًا بالمدارس الأولية، فاهتم بتعليم أبنائه، إلا أنه تُوفي مبكرًا عن سبعة وثلاثين عامًا. كان محمد أكبر أبنائه، وكاد موته أن يحرم الطفل من التعليم، ليتفرَّغ لرعاية شؤون الأسرة، إلا أنه أصرَّ على مواصلة الدراسة، وعضده في ذلك جده.

خلال المرحلة الثانوية أحب البساطي القراءة، وكانت تصل إلى قريته روايات بوليسية مترجمة تلخص الروايات العالمية. وبعد حصوله على التوجيهية انتقل إلى القاهرة في رعاية جده، ليلتحق بكلية التجارة، ثم عمل عامين بأعمال متفرّقة، حتى استقر في وظيفة كاتب حسابات بمديرية أمن سوهاج. وحصل في عام ١٩٦٠ على درجة البكالوريوس.

كان العامان اللذان عاشهما في صعيد مصر فرصة مواتية لتكثيف قراءاته ولاطلاعه على حياة الجنوب. كما أنه بدأ فيهما أولى محاولاته لكتابة القصة القصيرة، دون أن يطلع أحدًا على ما كتبه. عُيِّن البساطي بعد تخرجه في الجهاز المركزي للمحاسبات، وظل به حتى تقاعد عام ١٩٩٧.

ترجمت بعض رواياته إلى الإنجليزية والفرنسية والألمانية والإيطالية والإسبانية، أمّا قصصه فقد نُشرت مختارات منها بالإنجليزية والإيطالية. وحصل على عدة جوائز منها جائزة مؤسسة سلطان العويس، وجائزة الدولة التقديرية عام ٢٠١٠. **(حمدي السكوت: قاموس الأدب العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ٢، ٢٠١٥، صـ ٦٤٨ و٦٤٩)**

ليتخلَّص من أرق ذلك النداء المكاني بتفريغ طاقة الذكريات بالبوح الإبداعي. وهو ما أكده البساطي حينما قال عن القرية إنها «المكان الذي عشت فيه مرحلة الصبا، وهي أهم مرحلة في تكوين الكاتب. يكون هناك فضول شديد ليرى كل شيء ويعرف كل شيء وتبقى الذكريات مخزنة»[١]. ويبدو أن الكاتب لم يكتفِ فقط برؤية كل شيء إنما خبره وهضمه وأدخله آلته الإبداعية، بعدما سلَّط عدسته التصويرية داخل القرية وتفاصيلها فأضاء ما كان معتمًا لمن هم خارج المكان، فأنتج منجزًا قصصيًّا إنسانيًّا.

وإشاعة الواقع القروي الريفي يجعل بالإمكان إضفاء مصطلح (ترييف السرد) على قصص البساطي، فالمقاهي مقاهي القرية والبيوت بيوت القرية، وكذلك الشوارع والحارات والنهر والبحيرة... إلخ، لتبدو القرية وكأنها الرحم الذي خرجت منه باقي الأمكنة بأشيائها، وداخل الأمكنة تنسج الشخصيات علاقتها المتوترة حينًا والمتناغمة أحيانًا مع ذلك المكان، الذي يقول عنه الكاتب «أحببته كثيرًا، وأحببت أهله وناسه الذين حفظت تقاسيم وقسمات وجوههم وطريقة حديثهم، تلك بعض من الأشياء البسيطة التي جذبتني للكتابة عنه»[٢].

«الجوع»: همٌّ أبدي

تتمظهر القرية باعتبارها علامة مكانية سيميوطيقية تكتسب قيمتها من عدة دلالات تتعلق بتفاصيلها لتأخذ بعدها الثقافي من خلال تلك الدلالات والممارسات البشرية داخلها، إذ تكشف همًّا إنسانيًّا لأناس يعيشون على الهامش، بعيدًا عن المركز. وفي الهامش كل شيء مستباح: قهر، وظلم، وسرقة، وصراع من أجل البقاء. وفي قصة «الزفة»، مجموعة «الكبار والصغار»، التي يوحي عنوانها بأن فرحًا ما سيقام أو بهجة ما ستُشاع، يباغتنا القاص في علاقة مضادة مع العنوان بأزمة إنسانية تتجلى في الجوع، الذي يضرب شخصيات القصة من بدئها إلى منتهاها. إنها رحلة البحث عن الطعام تبدأ من مطلع اليوم وتنتهي مع بدء عتمة الليل مصحوبة بالفشل، بعدما تبخَّرت أمنيات ملء البطون في نهاية القصة وسط قسوة المكان وعنفه.

١- هشام بن الشاوي: نكاية في الجغرافيا، إصدارات (إي – كتب)، لندن، يوليو ٢٠١٦. ط ١، صـ ١٨، (حوار صحفي مع البساطي بعنوان: محمد البساطي: نجيب محفوظ لم يؤثر على كتاب الستينيات).

٢- محمد البساطي: أحب كتابة الرواية القصيرة وأزمة القصة عالمية، مجلة الثقافة الجديدة، مصر، ع ٢٢٣، أبريل ٢٠٠٩، صـ١٦. (حوار صحفي).

والزفة علامة سيميوطيقية مضللة، إذ إنها زفة من دون فرح، وضجيج من دون طحين، فأهالي القرية والعزب المجاورة والغجر الذين توافدوا على قصر شيخ البلد، بعدما علموا أنَّ العمدة سيزور القرية، كانت الخيبة والعودة بُخفي حنين بانتظارهم، إذ لم يكن التوافد احتفالًا بمجيء الزائر الذي لم يأتِ، إنما ابتهاج بالذبيح، واغتنام اللحمة، التي سيفرِّقها شيخ البلد على الأهالي فرحة بشفاء العمدة من جراحة الكبد.

دخل المكان/ القرية في حالة تأهب وطوارئ، بداية من فرقة مزيكا شاهين التي طافت البلدة لإعلان النبأ، ومرورًا باستعداد القصر لذبح العجول، وانتهاءً بتجمهر الأهالي واحتشادهم أمام القصر في انتظار اللحم في مشهد يبدو أنه تظاهرة جوعى بمكان هامشي حيث الفناء الخلفي للقصر «ازدحم جمهور من الناس، وأصبح ضجيجهم عاليًا مزعجًا وأيديهم تطوّح بالحلل النحاسية التي يحملونها»[١]، آملين أن يعودوا بها ممتلئة باللحم. وأمام انتفاضة الجوع، إن صح التعبير، لم يجد الخفراء/ السلطة طريقة لتفريقهم سوى قهرهم بالضرب، لتبرز سطوة المكان وقهره.

وإلى جانب الجمع الغفير من الجوعى، يلتقط الكاتب ثلاثة أشخاص بأعمار مختلفة: الونش/ صبي، والشيخ معروف/ شاب، وصابر/ عجوز، في دلالة على أن مصير الجوع لم يسلم منه كبير أو صغير، ليوظِّفهم في فضح المكان، إذ أحضروا حلتين إحداهما كبيرة والأخرى صغيرة لملئهما باللحم. فالحلل الفارغة ترمز إلى البطون الخاوية. وفي مواجهة العجز والقهر لا يكون السبيل إلا الحلم، ليسبح كل منهم بخياله الذي لا سلطان عليه من أحد، فصابر العجوز يعبِّر عن أمنيته «نفسي آكل مرة لغاية ما بطني توجعني»[٢]. ويطوف بأنفه يتشمم الروائح المنبثقة من نوافذ القصر، حيث العيش السخن والأرز بالبصل، بينما معروف يراقب العجول، ويمنِّي نفسه بأن يقتنص قطعة لحم من صدر هذا العجل وفخذ ذاك، والونش ببطنه العاري ينهش نصف رغيف يسد به جوعه، بعدما خطف منه كلب جائع أيضًا النصف الآخر وفرَّ هاربًا، ليستيقظ الثلاثة ومعهم بقية الجوعى من الحلم على كابوس الواقع: لا لحم اليوم ولا في المستقبل القريب.

١- محمد البساطي: الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٢، مج ٤، صـ ١٨٩.

٢- المرجع السابق: صـ ١٩٢.

وبينما تبدأ القصة بمكانٍ مشبَّع بالطاقة والحيوية على إثر نبأ زيارة العمدة للقرية، حيث الشمس تغمر ساحة القصر الواسعة/ فرقة المزيكا تطوف القرية مصحوبة بزغاريد الأهالي من الشرفات/ أطفال يحملون فروع الأشجار والورود يعلقونها على البيوت والدكاكين/ خفراء يجرون في كل مكان استعدادًا للحفل/ غجر وجوعى من العزب المتفرِّقة يتوافدون على القصر، فإن حال المكان تتبدَّل إلى الحزن واليأس، بعدما خاب مسعى الأهالي وطال انتظارهم محتشدين مرة أمام القصر صباحًا وأخرى أمام المحطة مساءً في انتظار ما لا يجيء، لنجد لوحات كئيبة مصحوبة بتحركات أشخاص بائسين، إذ كان الظلام يلف البلدة في ظلال رمادية هادئة/ خيّم الصمت/ كانت القرية هادئة/ بدت القرية ساكنة هامدة، ليمنحنا القاص صورة بانورامية لمشهد الجوع الأبدي «شلة من الغجر كانوا يحملون الحلل في أيديهم وفوق رؤوسهم. وأحدهم يدق على الحلة بأصابعه، ويغني بصوت خافت»[١]، ليكون الغناء وسط الهم هو الأمل في زيارة قريبة، تمتلئ معها البطون.

إنَّ إطعام الأهالي يبقى مرهونًا بمجيء العمدة/ السلطة، فشيخ البلد يخصص تلك العجول للزائرين الغرباء بينما الأهالي يطحنهم الجوع، ولا ضير في ذلك. وثمة مفارقة مكانية فساكنو القصر وزوارهم ينعمون بالعيش الساخن واللحم والأرز المعجون بالبصل... إلخ، في دلالة على أن من يسكن القصر آمنٌ من الجوع والحاجة، بينما من هم خارجه يعيشون على روائح الطهي التي تخرج من القصر، على أمل التذوق في الزيارة المقبلة، ليفاجئنا الكاتب في نهاية القصة بأن مصير الأهالي اليوم ليس جديدًا عليهم، فكم من مرة استعدوا لاغتنام اللحم في زيارات سابقة لكنهم أصيبوا بالحسرة، يقول صابر محدثًا الشيخ معروف: «أنت فاكر المرة اللي فاتت؟ استناه وقعدنا نزاحم ونزاحم وبعدين طلعنا بالحلل فاضية كان يوم، همّ التلات عجول.. كل مرة نستناه.. وهم عمرهم ما زادوا»[٢]. في دلالة على تجذُّر الأزمة من الماضي، ولا أمل للخلاص منها مستقبلًا، إنما عليهم انتظار نبأ الزيارة المقبلة وتجهيز الحلل، التي في الغالب ستعاود أدراجها كما جاءت، لتفضح القصة ثقافة المكان السلطوي ومدى قسوته وبشاعته تجاه ساكنيه.

١- المرجع السابق: صـ ٢٠٠.

٢- المرجع السابق: صـ ٢٠١.

«معركة الرزق»: صراع البقاء

وإذا كانت قصة «الزفة» تكشف عن معاناة إنسانية لأناس يعانون الحاجة والعجز من دون مقاومة أو رد فعل، فإن قصة «البراري»، مجموعة «هذا ما كان»، وهو عنوان مكاني بامتياز يثير الخوف ويلفت الانتباه، تستكمل تلك المعاناة في إطار جغرافي مربك ومريب، يصبح ساحة للعراك وسقوط الضحايا وإراقة الدماء في معركة الرزق. ومكانيًّا، تجمع القصة بين ثلاثة أمكنة: بلدة زراعية تطل على بحيرة تسبقها منطقة البراري. أي أننا أمام واقع زراعي/ البلدة، وآخر ساحلي/ البحيرة، وثالث صحراوي/ البراري، ولعل هذا ما تتفرَّد به القرية عند البساطي، فإلى جانب عوالم الفلاحين نجد حياة الصيادين والعمال، لتتضافر جميعها داخل مكان واحد، يجسِّد مآسيهم من ناحية، وسيكولوجيتهم من ناحية أخرى.

وخلف البراري تقبع البحيرة التي تزخر بالرزق: السمك، ومَن ينوي رمي شباكه عليه اقتحام الأرض المجهولة/ البراري أولًا، فلا ولوج للبحيرة، أي الصيد والتكسُّب، من دون اختراق تلك الأرض البور، التي ظل اقتحامها مغامرة مفقودة لأهالي البلدة، الذين يزحفون ببيوتهم إلى الجهة الأخرى ناحية النهر، تاركين وراء ظهورهم البراري والبحيرة ملاذًا للصيادين من البلاد المجاورة، الذين يخوضون معركة، الفائز فيها من يستحوذ على المكان.

وحينما يبدأ السمك في الانحسار يشتعل العراك بين الصيادين، الذي يخلِّف ضحايا لا ذنب لهم سوى أنهم أرادوا الحياة، لنرى مشاهد تكشف عن مدى قسوة الاشتباك في أرض البراري، التي تصبح في هذه الأوقات خطرًا يجب الابتعاد عنه، فـ«كل منهما كان يتربص بالآخر. لا نراهم عندما يأتون أو يعودون، غير أننا نحس بهم دائمًا هناك. تسللوا بطريقة ما واختبأوا في الحفر وبين أعواد الغاب»[1]، يترصَّد كل فريق الآخر وسط مساحات شاسعة مقفرة، لكن من يملكها ويفرض سيطرته عليها ينجو من الجوع والهلاك، والنتيجة جرحى تحملهم العربات الكارو وترافقهم النسوة متشحات بالسواد إلى خارج البلدة، التي كانت شاهدة على بشاعة الاشتباك، فحينما يشتد العراك يزحف من البراري إلى البلدة «كنا نسمع صوت طلقات الرصاص المتفرقة يقترب، ثم نسمعها تدوي أمام البيوت (...) نسوة يصرخن في الشوارع، وأقدام تهرول، وصيحات

١- المرجع السابق: صـ ٤٩٨.

مكتومة، وأصوات عصي تتضارب تحت النوافذ. ثم يسود الصمت»[1]. إنها مشاهد يلفها الخوف، توحي وكأنَّ حربًا قد اشتعلت، لا خلافاً على سمك ضنَّت به البحيرة في وقتٍ من الأوقات لظروف طقس أو اختبار رزق، فأصوات الرصاص والعصيّ تلازمها صراخ النسوة وآهات الجرحى المكتومة، وأهالي البلدة يرتعدون خلف الشبابيك، وكأنها المعركة الحاسمة بينهما، لكنها سرعان ما تتجدد مع غياب السمك أو قلته.

إنَّ البراري علامة سيميوطيقية أو متاهة مكانية غامضة بأرضها المكسوَّة بالملح وأعواد الغاب والنباتات الشوكية التي تغزوها، من يقتحمها بين مصيرين: إمَّا الموت وإمَّا الحياة، موت في صراع الرزق أو حياة بعدما اقتنصت الرزق، وفي الحالتين توجد ضحية. البراري مكان مشحون بدلالات تجسِّد أزمة الإنسان القروي أو بالأحرى قصة الإنسان، الذي لطالما يبحث عن بقائه على قيد الحياة المرهون بالتكسُّب. وفي معركة الرزق لا بأس من أن تُراق دماء وتتكاثر الضحايا، وتتجلى تلك الرسالة المكانية حينما نعلم أن ما يجنِّب أهالي البلدة الانزلاق في ذلك الاشتباك بأرض البراري هو أنهم لديهم حرفهم التي توارثوها، وعلى الرغم من أنها تدر عليهم القليل فإنه يكفيهم على الأقل شر الجوع ومن ثمَّ النزال، بينما الصيادون من شتَّى العزب ليس لديهم هذا القليل، بالتالي لا سبيل لهم سوى البحيرة وخوض المجهول/ البراري من أجل البقاء. والخروج من المعركة جريحًا أهون من الجوع والحاجة، ليتمظهر أحد عذابات القرويين من أجل العيش.

«الاغتراب»: المكان مرآة الذات

ونخوض مغامرة مكانية مظلمة مع «المهرج»، في القصة التي تحمل الاسم ذاته ذهابًا وإيابًا، مجموعة «حديث من الطابق الثالث». وعلى الرغم من أن الأمل يحدو الذهاب فإن اليأس والخيبة يلفان المجيء. فهذا الرجل الذي يعتقد في نفسه مهرجًا يقتحم مكاناً مجهولا/ عزبًا وقرى في أثناء الليل، كي يلحق بفرقة (علام) التي انضم إليها حديثًا، إذ ذهب أعضاؤها وتركوا له عنوان الفرح داخل المقهى، وعلى الرغم من أنهم وصفوا الطريق له بالتفصيل فإنَّ المكان «ظل غامضًا. وكنت عادة أشعر بالقلق

١- المرجع السابق: صـ ٤٩٩.

والرهبة نحو الأماكن التي لم أرها من قبل»[١]، ليستعين بأحد الأشخاص حينما بلغ محطة البلدة دليلًا وسط القرى والعزب.

تنطلق الرحلة زمانيًّا بعد أذان العشاء ومكانيًّا من أمام المحطة ليخترقا العِزب ومعهما الحمار بحثًا عن الهدف/ الفرقة سعيًا وراء أضواء الكلوبات التي تلتمع في ظلمة الليل وأصوات ميكروفونات الأفراح التي تخترق سكون الليل أيضًا دليلًا على أنَّ فرحًا يقام هنا أو هناك. يبدو الهدف ضبابيًّا مشوّشًا وسط ظلمة المكان «كانت العتمة لا تسمح برؤية شيء على الطريق»[٢]، غير أن العجوز الذي يرافق المهرج يعلم خبايا المكان من حفر وترع وقنوات وكذلك الطرق المختصرة «الفرح في العزبة اللي هناك دي.. بس أنا عارف سكة قريبة»[٣]. ومن فرحٍ إلى آخر ومن عزبةٍ إلى أخرى، حيث تكثر الأفراح بعد موسم الأرز، إذ أقيمت في تلك الليلة خمسة أفراح في خمس عزب، يبحث المهرج عن فرقته من دون جدوى، لتنتهي الرحلة بخيبة أمل المهرج، فيعود أدراجه إلى المحطة، منكمشًا على ذاته في البرد بانتظار الصباح حتى يعود إلى بلدته محمَّلا بالحسرات.

والسؤال: هل ضلَّ العجوز الطريق أم ضلّ المهرج طريقه/ ذاته؟ الإجابة تكمنُ في المكان. فبالنسبة إلى الدليل العجوز، الذي فطن إلى أن المهرج لم يهبط إلى الريف من قبل، فإنه يظهر بدور العليم بتفاصيل العزب، ورغم ظلمة المكان فإنه «يحفظ كل ما فيه من التواءات وأماكن مرتفعة. وكان يجذب الحمار من رقبته ليتجنَّب الحفر التي لا أراها»[٤]، وحينما تسرَّب الخوف إلى المهرج من التيه في تلك الظلمة طمَّأنه «قال لي إنه كثيرًا ما قام بتوصيل ناس مثلي.. وكانوا أحيانًا يأتون في الليل»[٥]. حتى زير المياه الذي يقبع متخفيا في الظلمة خلف أشجار ثلاث أدركه العجوز، وكأنه يراه في وضح النهار. إذن، فالعجوز وحماره أدّيا مهمتهما على أكمل وجه من دون تقصير.

أمَّا المهرج فيقتحم مكانًا غريبًا عليه، لم تطأه قدماه من قبل، ولا دراية له به، والجهل بالمكان يرمز به الكاتب إلى الجهل بالمهنة، فهو ليس مهرجًا بالأساس، وهو ما

١- محمد البساطي: الأعمال الكاملة، مج ٤، صـ ٢٣٣.
٢- المرجع السابق: صـ ٢٣٥.
٣- المرجع السابق: الصفحة نفسها.
٤- المرجع السابق: الصفحة نفسها.
٥- المرجع السابق: صـ ٢٤٠.

واجهته به الفرقة التي اختبرته «لقد قالوا لي إن شخصًا له طبيعتي لم يكن له أن يقوم بدور المهرج»[١]، حتى زوجته التي كثيرًا ما تدرَّب أمامها في البيت لم يضحكها يومًا ما بحركاته، فأصابتها الحسرة والحزن على حالها معه، وكانت تشحب يومًا بعد يوم، وتغلق على نفسها الحجرة باكية. كما أن العجوز دُهِش من الفقرة التي أدَّاها أمامه الرجل في أثناء عودتهما بعدما أيقن المهرج إخفاقه في الوصول إلى الفرقة، فعلى الرغم من ارتدائه الأقنعة التي تمنح وجهه طابع الضحك، فإنه لم يثر شغف العجوز أو يضحكه، فالرهان يبقى على الشخص وموهبته لا على الأدوات التي يمتلكها جميع المهرجين، «لقد أحسست فجأة بقدمي تتعثران في ذيل الروب. وتنبهت إلى أن ما أفعله كان شيئا أشبه برقصة مضطربة. وكان هو (العجوز) يرمقني صامتًا من خلف حماره. وبدا وكأنه ينتظر أن أنتهي مما أقوم به حتى يواصل الطريق»[٢].

إذا كان المهرج لم يقتنع برأي الفرقة وزوجته والرجل العجوز، فإن المكان كفيلٌ بتوصيل الرسالة، فضياعه وتوهانه داخل العزب وسط الظلمة هو المصير ذاته الذي ينتظره مع مهنة المهرج. فمثلما عاد من الرحلة مصحوبًا بالخيبات، مشتتًا الذات، باحثًا عن مكان يحتمي به من برد الليل في انتظار الصباح كي يذهب إلى بلدته بعدما فاته آخر أوتوبيس، فإن الإخفاق يترصّده في مهنة المهرج، وعليه التفتيش في ذاته عمّن يكون قبل فوات الأوان.

إن الشتات الذي تعانيه الشخصية بدا جليًّا في انعكاساته على المكان، فسيميوطيقا المكان والطبيعة وسط الظلمة مشحونة بدلالات الفرقة والتمزُّق، فنجد حواري العزب تشتد ضيقًا وعتمةً على الرجل في دلالة على حال الشخصية التي تحتاج إلى بصيص من النور يضيء لها ذاتها، ولعل مياه القنوات داخل العزب التي تلمع عن بعد هي نقطة الضوء التي يفتقدها المهرج، خصوصًا أنها صوِّرت في مشهد يدل على النماء والتطور «رأيت كيزان الذرة الناضجة مدلاة من العيدان القريبة من الجسور.. وكانت هناك قناة مياه تلمع عن بعد»[٣]. كما أن الأضواء الغامضة التي كانت تظهر من وقت إلى آخر على الطريق، فسمحت للمهرج برؤية المكان من حوله ترمز إلى حاجته أيضًا

١- المرجع السابق: صـ ٢٣٣.

٢- المرجع السابق: صـ ٢٤٥.

٣- المرجع السابق: صـ ٢٤٠.

إلى ضوء داخلي يتكشَّف خبايا ذاته ويخرجه من الظلمة حيث الضياع والشتات. وتعاني الشخصية أيضًا انفصامًا عن المكان الذي ترتاده ومن ثمَّ المهنة/ المهرج، فبينما الجو حار يشعر الرجل بالبرودة، وبينما الحفر والقنوات يعرفها العجوز وحماره فإن الرجل يفاجأ بها، ليجسِّد مشهدًا من الاغتراب المكاني المتجلي في الاغتراب والتمزق الذاتي، ليأتي المكان في النص بمتاهاته المجهولة راسمًا مصير الشخصية التي تعاني التيه.

الاحتماء بالمكان

وتبلغ المتاهة المكانية ذروتها في قصة «لعبة المطاردة»، مجموعة «حديث من الطابق الثالث»، ففي القصة يدفعنا الكاتب إلى حقول القصب والذرة، لنغوص في ظلمة الليل وطين الأرض، ويجد المتلقي نفسه وقد أصبح مضطرًا مع حالة اللا رؤية تلك إلى أن يفعِّل حاستي السمع والبصر إلى جانب القراءة، حتى يتمكّن من مجاراة المكان، فينتظر هواءً يحرك شواشي القصب ليكون مخرجًا من الظلمة، أو حيواناً يثير الانتباه بقفزاته بين أعواد الذرة فيكون دليلًا.

تبدو القصة في مطالعتها الأولى وكأنها نزوة مكانية ينزلق إليها المتلقي ليتعرَّف على مكانٍ جديدٍ ربما لم يكن رآه من قبل، غير أن القراءة التأويلية تأخذنا إلى همّ إنساني، فالشاب الذي لا يُعرف له أب ولا أم ويسمّونه في البلدة (بسيوني) و(كونتش) و(النخلة)، كما أن له أسماءً أخرى أقل شهرة، يخوض مغامرة مكانية مع رجال شيخ البلد، وعليهم الإمساك به وإلا العقاب بانتظارهم، والتهمة أنه أكل حبات معدودات من جوافة أرض شيخ البلد، لتبدأ رحلة المطاردة التي تمتد زمانيًّا من العصر إلى الليل ومكانيًّا في حقلي الذرة والقصب بين الخفراء/ السلطة وبسيوني، فأين ملاذ الضعفاء؟ الملاذ هو المكان، الذي خَبِره بسيوني جيدًا وتلاعب بشيخ البلد وخفرائه داخله.

تنطلق المطاردة المكانية من المياه داخل المصرف الذي قفز إليه بسيوني وتبعه الحاج أملًا في الإمساك به، لكن الشاب عبره إلى الشاطئ الآخر ومنه إلى حوض الذرة، بعدما أكل بعض حبات الجوافة، وألقى بالأخرى في المياه بالقرب من الحاج الذي يقاوم حتى يخرج من المصرف. ويتجلَّى حرص بسيوني على الجوافة، حينما يدفن ما تبقى منها داخل حوض الذرة، في دلالة على أن الخوف من الجوع أبقى أثرًا وأشد إيلامًا من الخوف من بطش الخفراء ومطارديه، فأنْ يمسكوا به ليس أمرًا ذا بال

لديه، لكن أن يعثروا على الجوافة فتلك مصيبة كبرى، وقتها يعاني الجوع مرة أخرى، وهو ما يتبيَّن حينما كانوا على مقربة من القبض عليه فإذا به يفكِّر «أنهم لا بد قد اكتشفوا الجوافة المخبأة»[١]، في رمزية إلى همّ الجوع والحاجة والفقر الذي يعانيه المجتمع القروي عمومًا، وبسيوني خصوصًا.

وبينما الخفراء ينظرون إلى العيدان في صمت وترقب، وكأنهم في انتظار حركة أو صوت ليحددوا مكانه في الحوض، فإن بسيوني يبادلهم النظرات من بين العيدان من دون أن يروه. وفي الظلام الثقيل وأمام تلك المتاهة المكانية فإنه لا رجاء لهم سوى منادته وحثِّه على الخروج من القصب بعد طمأنته «اطلع يا وله موش حانعمل لك حاجة»[٢]، ليجدوا أنفسهم مضطرين إلى اقتحام المكان، ويبدو أن هذا ما أراد بسيوني أن يستدرجهم إليه، لينجو منهم، فقاعدة البقاء للأقوى لا أساس لها داخل دهاليز ذلك المكان، إنما البقاء لمن خبره ليلًا ونهارًا ولمن أدركه هروبًا ونجدة/ بسيوني لا تسلية وراحة/ الخفراء.

ويتجلَّى الوعي بالمكان لدى بسيوني حينما يقرر وسط هؤلاء الرجال وهو بمفرده أن يناورهم ويبحث بجوارهم وكأنه واحدٌ منهم وسط القصب، قال له أحد الخفراء «هس.. بالراحة ليسمعك.. وطي دماغك... ابرك لياخدك على خوانة»[٣]، وبعدما تفرقوا عن بعضهم، انفرد بسيوني بأحد الخفراء الذي تاه وسط القصب فقرر أن يكشف له عن نفسه، لكنَّ الخفير يخفق في الإمساك به ليطلق بسيوني ساقيه للريح ويخرج من القصب منتصرًا عليهم، مندفعًا إلى عشة تقبع في أول الحوض.

إنَّ المتاهة المكانية في القصة هي ملاذ الضعفاء، أو بمعنى آخر إن الاحتماء بالمكان هو مأوى المقهورين ضد البطش والعنف، فماذا كان مصير بسيوني لو أدركه الخفراء؟ من دون شك سيكون في مرمى انتهاكات شيخ الخفر ورجاله، والذنب أنه أكل حبات من الجوافة سمع عن حلاوتها داخل المقهى فأراد أن يتذوّق، أو أن يحقق جزءًا من إنسانيته المفقودة بدءًا من نسبه المجهول، ومرورًا بهيئته التي تثير الضحك والتنمُّر من الصغار والكبار، وانتهاءً بسد جوعه الذي لا ينتهي.

١- المرجع السابق: صـ ٢٧٩.

٢- المرجع السابق: صـ ٢٨٥.

٣- المرجع السابق: صـ ٢٨٧.

وتتمظهر تقنية الاحتماء بالمكان في قصص عدة لدى البساطي، ففي قصة «ضوء ضعيف لا يكشف شيئا»، التي تحمل المجموعة اسمها، نجد القرية التي لم تعلم أن ثورة قامت، حتى المدرسة الموجودة بالبلدة ما زالت صور الملك تزيِّن غرفها، تفاجأ ليلًا بمدفع وجنديين على صهوتي جوادين، يقبعان عند مدخل البلدة، ظنّ الأهالي أنهم من الدورية لولا أنهم رأوا علم الثورة أعلى المدفع. ومع أول الفجر وبينما الصيادون عائدون من البحيرة فإذا بالجنديين يشهران العصيّ في وجوههم، فلم يجدوا وسيلة للهروب سوى الالتجاء إلى المكان، بعدما خذّهم الجنديان بالعصي «هرول الصيادون أمامهما مزمجرين، وظلوا في تقهقرهم حتى بلغوا الأشجار فتوقفوا، وعندما رأوا إصرار الجنديين على ملاحقتهم اندفعوا وسط الأشجار»[1]، وفي داخل متاهة الأشجار البقاء أيضًا لمن وعي المكان، والجنديان غريبان، أمَّا الصيادون فأدرى بشعاب المكان الذي يؤويهم من الأذى.

وفي قصة «عزف منفرد»، مجموعة «ساعة مغرب»، تتجلى تقنية الالتجاء إلى المكان أيضًا في وجه السلطة، فالقرية التي تشبه سابقتها لم تكن تعرف بالثورة، وإذ في ظهيرة أحد الأيام تقتحم قوة أمنية مكوَّنة من أربعة لوريات محمَّلة بالجنود وعربة جيب مكشوفة مثبت على جانبها علم الثورة الذي يخفق، بحثًا عن الفدائيين في البلدة. ومن أحد مقاهي البلدة يدور حوار بين (أبو هاشم) كبير الفدائيين والضابط، الذي حثَّه على تسليم السلاح هو ورفاقه. وبينما العساكر تطوِّق المقهى لم يكن أمام الفدائيين سوى الهرب من بطش القوات عبر باب خلفي في المقهى مفتوح على أحواض القصب، «الباب الخلفي آه ومفتوح على أحواض القصب»[2]، وفي القصب وخباياه الغالبة لمن أتقن تفاصيل المكان، فالفدائيون بالأساس كانوا يستخدمون القصب مخزنًا للسلاح في معركتهم ضد الإنجليز.

وبعدما أيقن الضابط أنه خُدِع أمر باقتحام المقهى، لكن الجنود ارتدوا مسرعين، بعدما رأوا أحواض القصب الثلاثة المتجاورة، وكأنهم أمام المجهول، ومن يعلم مصير اقتحام المجهول؟ إنه رهانٌ مكانيٌّ لا يقبل عليه إلا الواثق بتفاصليه، وأمام الفخ المكاني الذي سقط فيه الضابط وجنوده لم يجد مفرًّا من تعقبهم، فصعد إلى السيارة، وشكَّل

١- المرجع السابق: مج ٥، صـ ١١٠.

٢- المرجع السابق: صـ ٢٠٨.

طابوراً وساروا في الطريق الجانبي لأحواض القصب. لكن، تبقى العقبة المكانية قائمة «كان الطريق متربًا غير ممهد، وارتفعت وراءهم سحابة كثيفة من الغبار. انتظرت المصفحة حتى ابتعدوا قليلا ثم تبعتهم»[١]، ليكون المكان ملاذ الفدائيين من بطش الجنود، وسببًا في إخفاق الضابط المكلف في مهمته.

كما اتخذ الاحتماء بالمكان بعدًا آخر، فإذا كان في القصص السابقة هو وسيلة المقهورين للنجاة من عنف السلطة، فإنه في مواضع أخرى مكانٌ ملائمٌ لمن يرغبون في تفريغ شهواتهم بممارسة الرذيلة بعيدًا عن الأعين، خصوصًا بين أعواد الذرة وقت استطالتها، فها هو درويش الطبال في قصة «الجوال العائم»، مجموعة «منحنى النهر»، المتخصص في انتشال جثث العذارى من النهر، يعرف أن جريمة جنسية وقعت في هذا المكان أو ذاك حينما «يكون جالسًا ساعة العصر على عتبة بيته، وينتبه إلى شواشي عيدان الذرة عندما تميل مع الهواء، ويبصق لاعنا»[٢]، ليكون على موعد في الليل مع جثة الضحية التي انتهكت بين أعواد الذرة في النهر. وبينما درويش يكتفي بالبصق واللعن فإنَّ الرجل الذي مرَّ على حوض ذرة ليلًا في قصة «البغل وصاحبه»، مجموعة «أضواء على الشاطئ»، قرر اقتحام المكان بعدما «لمح شواشي الأعواد تتمايل في بقعة غير بعيدة عن شط الحوض... أزاح الأعواد ورآهما صاحب البغل وامرأة تحاول أن تغطي فخذيها»[٣]، ليفتضح أمر البغَّال الغريب عن البلدة ومهنته التي ابتدعها في القرية بتوصيل النسوة عبر بغله، ومن ثمَّ استدراجهن إلى المكان أو بالأحرى يتوافق هواهما/ البغال والمرأة فيكون المكان ملجأهما.

رسائل سياسية

وبعيدًا من المتاهات المكانية المُلغزة، يحل المَجْرى في القصة التي تحمل العنوان ذاته، مجموعة «الشرطي يلهو قليلا»، بوصفه علامة مكانية مشحونة بالدلالات التي تبرز مدى الشتات والفرقة والنزاع الذي أصاب مصر الثورة. ينشطر زمن القصة بين عصرين: مصر الملكية ومصر الجمهورية وبينهما المكان/ المَجْرى المتنازع عليه بين

١- المرجع السابق: صـ ٢٠٩.

٢- المرجع السابق: صـ ٢٦.

٣- المرجع السابق: مج ٦، صـ ١٠٢.

عمال الحفر وعمال الردم، الذي كان مقدّرًا له أن يبدأ من النهر خارج البلدة متخذًا طريقه وسط (الأرض البور) لينتهي إلى البحيرة.

وبعد عامٍ من الحفر في زمن الملكية وأشهر في زمن الجمهورية فوجئ العمال الذين بلغ عددهم ثلاثين رجلًا برسول من المديرية يبلِّغهم في خطاب رسمي بأن أوامر صدرت بإيقاف الحفر، الذي بلغ كيلو ونصف الكيلو وقتها واقترب من (الأرض البور)، والسبب «قال الملاحظ إن تحقيقًا يجري في المديرية، فالترعة لن تخدم غير الأرض البور التي يملكها أربعة أو خمسة أفراد»[1]، ليلملم العمال أشياءهم ويغادروا القرية على الكراكة التي قصفت في طريقها كثيرًا من فروع الأشجار، في إشارة إلى حالة الغضب التي تجتاح سائق الكراكة/ قائد المجموعة، ويحل محلهم عمال آخرون يتولون مهمة الردم، بعدما ضاق الأهالي من المَجْرى الذي أصبح مأوى الثعالب والثعابين التي أخذت تزحف إلى البلدة من خلاله.

يبدو الهدف من إيقاف الحفر نبيلًا وثوريًّا، فما الداعي إلى شق مجرى من النهر إلى البحيرة خدمة لأشخاص بعينهم؟ لكن تلك النظرة المثالية سرعان ما تزول حينما يهبط عمال الحفر مجددًا إلى البلدة لاستكمال مهمتهم، وكأنَّ ثورة لم تقم، «ويومًا كان الأنفار (يقصد عمال الردم) في وقت راحتهم بعد الغداء مسترخين داخل السقيفتين وخارجهما، وترامت إليهم ضجة شديدة اهتزت لها أكواب الشاي في الصينية، ولمحوا ذراع الكراكة قادمة، نفس السائق والملاحظ والأنفار»[2]، وهي العودة المدججة بالقوة والمدعومة بالأوامر أيضًا، خصوصًا أنها تزامنت مع اقترب عمال الردم من الوصول إلى (الأرض البور)، لنجد أنفسنا أمام فريقين عمال الحفر وعمال الردم وبينهما المَجْرى المتنازع عليه.

ولعل القاص يرمز إلى المَجْرى بالوطن، وعمال الحفر والردم هم من يتنازعون على السلطة، خدمة لأهدافهم الخاصة، فالأربعة أو الخمسة الذين يخدمهم المَجْرى بأرضهم البور هم أساس النزاع، فمن يحكم قبضته على المَجْرى/ الوطن ردمًا أو حفرًا ستكون له الغلبة، وبينما عمال الردم يواصلون مهمتهم من جهة فإنَّ عمال الحفر يحفرون من جهة أخرى ليصلوا إلى عمق (الأرض البور)، هؤلاء في أول المجرى

١- المرجع السابق: مج ٥، صـ ٣٠٧.

٢- المرجع السابق، صـ ٣٠٨.

وهؤلاء في آخره، ويقترب الخصمان من بعضهما فاصلًا بينهما مسافة مئة متر داخل المجرى، فيؤثر ملاحظ الردم وقف العمل يومين لحين ابتعادهم.

يعمِّق الكاتب مشاهد الشقاق والفرقة بين الفريقين، فنجدهم حينما يستحمون في البحيرة من طين المَجْرى بعد العمل يأخذ كل فريق اتجاهًا غير الآخر، وإذ فوجئ أحدهم بأنه ضلَّ طريقه وأصبح وسط الخصم يهرول بالسباحة ناحية فريقه، حتى المقهى في البلدة وقتما تصادف وجودهم داخله يتجاهل كل منهم الآخر، وكذلك في صلاة الجمعة إذا دخل عمال الحفر المسجد صلَّى عمال الردم خارجه والعكس. لكن، وسط هذا النزاع والخصام والردم والحفر اللذين يسيران على وتيرة واحدة داخل المَجْرى/ الوطن لمن تكون الغلبة؟

تأتي الإجابة عن التساؤل من داخل المكان: المَجْرى/ الوطن، فحينما باغتت الرياح عمال الفريقين في أثناء عملهم، تلك الريح التي رأوها «قادمة على بعد معتمة بما حملته في هبوبها. لا شيء يخفف من شدتها. تقتلع ما يقابلها من أشواك وتطويها في شكل كرات تقفز مندفعة»[1]، حينما فاجأتهم لم يكن أمامهم سوى الاحتماء بالمَجْرى/ الوطن، ليهبط الجميع في جوف المجرى. في دلالة على أن المكان المتنازع عليه/ المَجْرى هو سر بقائهم، وعليهم التمسُّك والحفاظ عليه بالوحدة لا الشقاق، لأن النزاع حوله سيسهّل مهمة الأغيار/ الرياح عليه.

وعلى الرغم من الخطر الحادث فإن الخلاف يظل موجودًا بين الفريقين، واشتعاله واردٌ في أي وقت، فبعدما اختفوا داخل المجرى خوفًا من الريح «تبادلوا نظرة خاطفة واسترخوا في الطين تفصل بينهما المئة متر»[2]، لتظل مسافة المئة متر حدًّا فاصلًا بينهم ومساحة للفرقة والشقاق، تجلَّت في بدء القصة ومنتهاها، ليحمل المكان بعدًا سيميوطيقيًّا شديد الثراء من حيث الدلالات، خصوصًا أن الكاتب لم يوظِّف أي مفردات سياسية، فتبدو القصة وكأنها أزمة حفر وردم بالمَجْرى في قراءتها الأولى.

لكن، أين أهالي القرية من تلك الأحداث؟ لم يكن ساكنو المكان بعيدين عن الحدث، إنما كانوا في بؤرته وفق زاويتهم الخاصة، فأهالي القرية لا يهمهم حفر مجرى لصالح أفراد بعينهم أو ردمه أيضًا خدمة لآخرين، إنما استثمروا الحدث لصالحهم، فهم يعلمون

١- المرجع السابق: صـ ٣١١.

٢- المرجع السابق: الصفحة نفسها.

أن أنفار الكراكة يقبضون رواتب أكثر من الشغيلة في الغيطان وأيديهم سخية ويأكلون بشراهة، لذا زحف الباعة إلى موقع الحفر، فنجد عربات كارو محمَّلة بأصناف بقالة وفاكهة وخضار/ سقيفتين واحدة للشاي والجوزة والأخرى للأكل/ ثلاث نسوة يبعن الطعمية والفول المدمس والباذنجان المقلي والعيش، ليظلوا مرافقين للعمال حفرًا وردمًا لا فرق طوال القصة بهدف التكسُّب والعيش، وهو ما يرمز به القاص إلى أنه في الوقت الذي تدور فيه معركة السلطة بأرض الوطن فإنَّ المواطنين مهمومون بمعيشتهم وقضاء حوائجهم، بينما هناك آخرون خلف الستار يتحكَّمون بمصائرهم.

وفي القرية أيضًا يصحبنا البساطي في «مشوار قصير»، عنوان إحدى قصصه، مجموعة «الكبار والصغار»، مع الأستاذ السلاموني، لنقتحم متاهة مكانية جديدة دالة في ظلمة الليل، فلا مشوار من دون مكان، بل المكان هو القبلة التي ينهض عليها المشوار. فبينما السلاموني، المدرس الذي لا يؤذي أحدًا، ينوي ممارسة رياضة المشي ليلًا فإذ به يفاجأ برجلين يقتادانه إلى مصير مجهول. فحلمه بالسير والاستمتاع بالنظر إلى مياه الترعة مع أضواء القمر والقفز مثل الصغار تحت السماء الزرقاء وسط الطبيعة التي تمتد في وداعة يتحوَّل إلى كابوس على يد الرجلين اللذين يأخذانه سيرًا على الأقدام داخل الحقول والعزب، في رحلة مكانية تغلفها الظلمة وتعلوها أصوات نقيق الضفادع.

ومن حقلٍ إلى آخر ومن قناة مياه إلى أخرى ومن جسرٍ إلى آخر يشق الثلاثة طريقهم وتوسلات السلاموني إليهما لا تنتهي: «الصبح حاجي معاكم. والله حاجي معاكم/ هو بعتكم لواحد تاني واخد بالك؟ واحد غيري/ سيبني.. سيبني.. الحقوني الحقوني.. يقتلني.. يقتلني/ أنا ما عملتش حاجة.. ما عملتش حاجة»[1]، لكنها باءت بالفشل بعدما اعتدى أحدهما عليه «ضغط الرجل على فمه، كاد أن يكتم أنفاسه، ظلت أطراف الأستاذ ثائرة، تلوح في الهواء، مرت لحظات قصيرة، سكنت حركته»[2]. لتتجلَّى مشاهد العنف السلطوي في مقابل الضعف البشري.

وأمام ذلك القهر والعجز لا يبقى أمام السلاموني سوى العودة إلى الماضي، فالأمكنة التي يخوضها الآن مقهورًا هي ذاتها التي كان ينعم فيها بالحرية صغيرًا، ليتلاعب

١- محمد البساطي: الأعمال الكاملة، مج ٤، صـ ١٥، ٢٠، ٢١.

٢- المرجع السابق: صـ ٢٠.

القاص بالطبيعة سيميوطيقيًّا بين زمنين: الماضي والحاضر، ويجتر عبر الشخصية ما مضى، فهذه أشجار التوت والجميز التي تسلَّقها السلاموني صبيًّا وحفر اسمه على إحداها وما زال باقيًا إلى الآن، وهذه هي الأرض التي كانت ترسله أمه إليها يجمع منها أعواد الملوخية، وكذلك القنوات التي كان يصطاد منها السمك، والساقية المهجورة التي كان يلعب بالقرب منها، ليفيق من أحلام الماضي على صفعة الحاضر، فإذا به داخل طريق ضيق تحيطه أشجار غصونها تتكاثف بشكل مخيف، وفئران تتقافز، وضفادع يعلو نقيقها ليصل في النهاية إلى مبنى مكنة المياه المثير للرعب، خصوصًا في الليل، ويتركه الرجلان بداخله وحيدًا بعدما تهكَّما عليه وأخذا منه علبة السجائر «– اسمك إيه؟ – السلاموني. شغلتك إيه؟ – مدرس – أفندي؟ – أفندي – السلاموني أفندي.. طظ»[١].

ويبدو أن القصة بمفارقاتها المكانية بين الماضي/ المحرر والحاضر/ المقيد واجترار الحلم بينهما تحمل دلالات سياسية، لإدانة الواقع السياسي آنذاك[*]، فالرجلان المجهولان اللذان يحملان السلاح يرمزان إلى السلطة، وعملية القبض في أثناء الليل تشير إلى ما يعرف شعبيًّا بـ(زوَّار الفجر)، والتهمة ممارسة السلاموني حريته. وعلى الرغم من أن الرجل واثق من براءته، وفق المفهوم الفطري الذي يؤمن بأن الحرية حقٌ، خصوصًا إذا عرفنا أن نباح الكلاب في بداية القصة أجبره على تغيير طريقه خوفًا منها، «السلاموني مدرس لم يؤذ أحدًا طول حياته، كيف يفكِّر أحد في إيذائه/ إنه واثق أنه لم يفعل شيئا.. لم يضرب تلميذًا واحدًا في الفصل. الجميع يعرفون ذلك»[٢]، فإن التهمة ثابتة واضحة، فممارسة الحرية/ المشي ممنوعة في زمن القمع، لتتجلى ثنائية السلطة والحرية، التي يتكرر صداها في كثير من قصص البساطي بشكل خفيّ، إذ «يرتبط المكان ارتباطًا لصيقًا بمفهوم الحرية. ومما لا شك فيه أن الحرية في أكثر صورها بدائية هي حرية الحركة. ويمكن القول إن العلاقة بين الإنسان والمكان تظهر بوصفها علاقة جدلية بين المكان والحرية»[٣]. ليطل المكان بوصفه إدانة لواقع سياسي.

١– المرجع السابق: صـ ٢٥.

* زمن القصة ينتمي إلى فترة الستينيات، إذ جاءت ممهورة بعام ١٩٦١ من قِبل الكاتب، بحسب ما سجّلته الأعمال الكاملة للبساطي.

٢– المرجع السابق: صـ ١٨، ٢٢.

٣– سيزا قاسم: المكان ودلالاته، (ضمن كتاب جماليات المكان مجموعة مؤلفين)، عيون المقالات، ط ٢، دار قرطبة، ١٩٨٨، صـ ٦٢.

توظيف الطبيعة

وعلى النقيض من الهمّ الإنساني الذي يلف القرية حافرًا في المكان أحزانًا ومآسي ساكنيه، فإن هناك بعدًا آخر للقرية ينحو بها إلى التسامر واللهو والحكي، تظللها الطبيعة ويتردد صوت الضحكات التي تتعانق مع أشجار الكافور والجميز والتوت، وتتجلى تلك الحالة في قصة «منحنى النهر»، التي تحمل اسم المجموعة، وهو عنوان مكاني بامتياز، واضح لا لبس فيه: نهر ومنحنى، لكنه ذو وضعية استثنائية داخل محيط القرية، واستثنائيته وفرادته تأتي من الحدث الذي يجري داخله. وبتفكيك العنوان سيميوطيقيًّا نجده يجمع بين ضدين: اليابس والماء، حيث المنحنى بأرضه الصلبة والنهر بمائه الجارية، وبينهما الطبيعة التي لا غنى لها عنهما، فالأشجار التي تظلل القصة وتمنحها أجواءً ريفية مفعَّمة بالسعادة، لن تكون وارفة سوى بتلك الثنائية المتضادة: الماء/ النهر والأرض/ المنحنى، ليخرج عنها الشجر بما يحمله من دلالات.

تُستَهل القصة بتقديم المكان إلى المتلقي وكأنه قطعة من لوحة مرسومة ذات أبعاد جمالية، «كانت أشجار الكافور تتكاثف عند منحنى النهر، ثم تعود لتستقيم مع الشاطئ. كانت البقعة الظليلة رطبة دائمًا، والأرض تبدو كالمبتلة تغطيها أوراق الشجر»[1]، ومركزية المنحنى في القصة أو بالأحرى في البلدة تتجلى في مشاهد الألفة التي رسمها القاص، فالحمير حينما تقترب من المكان تهز أذنيها وتسرع من خطاها زافرة، والصيادون بعد رحلتهم في البحيرة يجلسون تحت ظلال الكافور يقتسمون الرزق ويغتسلون في الترعة ويرتدون جلابيبهم ويمضون إلى السوق، ليبدو المكان وكأنه نقطة تحوّل لمن يرتاده، بقعة مقدّسة لدى الأهالي، وحالهم قبل ولوجه ليست كما بعده، حيث الرزق والطمأنينة والهدوء والضحك.

وزمانيًّا، منحنى النهر نهارًا غير المنحنى ليلًا، ففي الليل يصير مسرحًا للغناء والجري واللعب، فنساء القرية من البيوت الكبيرة يخرجن بالملاءات اللف معطِّرات بالرائحة الطيبة، قاصدات المكان، للتسامر والتغنّي بعيدًا عن أعين المتلصصين وبحثًا عن الحرية، «كانت نزهتهن لا تتعدى الأشجار، يقفن في عتمتها وقد تهدلت الملاءات على أكتافهن، ثم تعلو أصواتهن، ويندفعن في الجري، وقد تناثرت ضحكاتهن بين

١- المرجع السابق: مج ٥، صـ ١١.

الأشجار»[١]، وتبدأ بعدها حفلة غناء على استحياء ممزوجة بخجل ريفي فطري من دون اتفاق «تبدأ إحداهن في الغناء بصوت خافت، ويهمسن لها أن تصمت، غير أنها تستمر في الغناء، وتعلو صوتها قليلا قليلا، ثم يعدن إلى الجري والضحك»[٢].

يأتي المكان جاذبًا ناسجًا علاقة ألفة بينه وبين مرتاديه سواء صباحًا أو مساءً، فمفردات مثل النزهة/ الجري/ الضحك/ اللعب/ الغناء/ السمك/ زفير الحمير جميعها ترمز إلى استثنائية المكان من حيث الموقع حيث مدخل البلدة، وكذلك فرادته من حيث إشاعة البهجة والفرح لمرتاديه، وهو ما يمنحه الميزة التي تغيب عن أماكن كثيرة بالبلدة. إنَّ المكان في القصة حميميٌّ، يجمع ولا يفرِّق، يجمع بين النقيضين: الرجال والنساء، الأطفال والكبار، حتى الحيوانات.

تبدو القصة في واقعيتها المفرطة تلك، حدثًا ومكانًا، وكأنها لوحة فنية مرسومة من الطبيعة المحلية، فنجد مرادفاتها تتخلل القصة من بدئها إلى نهايتها، وكأنَّ الهدف رصد طبيعة القرية والحدث الجاري داخلها استثناء عليها، فكلمة الأشجار الدالة على الطبيعة تكررت داخل النص خمس عشرة مرة: كانت أشجار الكافور العالية/ تغطيها أوراق الشجر/ يرمقون الأشجار العالية في ألفة/ كانت نزهتهن لا تتعدى الأشجار/ تناثرت ضحكاتهن بين الأشجار/ حدقت عيونهن في ترقب خلال الأشجار/ عندما تصل النساء إلى الأشجار/ الحركة التي تجري بين الأشجار/ يتردد صدى الضحكات وسط الأشجار/ يحدقون في صمت نحو الأشجار/ تجري وتمرق بين الأشجار/ يخرج من كومة الأشجار/ تتبعها عيونهم حتى تختفي بين الأشجار/ يسرن بامتداد الأشجار/ حتى يخرجن من بين الأشجار.

لكن، ربما تكمن أهمية ورمزية القص هنا في محليته المضفَّرة بالطبيعة، فتمنحه الخصوصية والتفرد والطابع المميز عن غيره، فكثير ما يسعى القصاصون إلى «خلق أمكنة في قصصهم، تتميز بخصوصية محلية إنسانية شاملة، تسم أدبهم بميسم واقعي يتلاءم مع مسعاهم الطبيعي، في تشكيل رؤية واضحة، لا تقف عند حدود الحاضر كليًّا، بل تمتد إلى أعماق الماضي، من أجل وضع خطوط عريضة للمستقبل»[٣]. كما أن ذلك

١- المرجع السابق: الصفحة نفسها.

٢- المرجع السابق: صـ ١٢.

٣- ياسين النصير: الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية، العراق، ١٩٨٦، صـ ٢٤.

الاقتران بين السلوك الاجتماعي وسط جماليات الطبيعة يكشف عن مدى العقلية الجمعية أو جزء منها وكيف يُنظر إلى هذا المكان، بوصفه أرض الحرية المفقودة، ومن ثمَّ استقراء المنظومة الثقافية، من خلال الأثر الذي تتركه الطبيعة والحدث الجاري بداخلها عند المتلقي، وهو مقدار التحرر المحكوم بمكان/ منحنى النهر وزمن/ الليل حينما يفدن النساء إليه، ليمثل التوق إلى الحرية.

كما أن الطبيعة الموجودة في قصة «منحنى النهر»، حيث أشجار الكافور والجميز وغيرها هي ذاتها التي صوّرها القاص في قصة «مشوار قصير»، لكن رغم أحادية المشهد فإن ثمة تناقضًا في الدلالة. ففي النموذج الأول مرح وسعادة وغناء وحرية، وفي الثاني خوف وهلع وتوسلات وقيد، ليتلاعب الكاتب بالطبيعة من وضع حميمي أليف جاذب إلى منفّر وطارد، وهو ما يدلل على مدى وعيه بالمكان من ناحية وتمكُّنه من رسمه وتصويره بحالات شتَّى وبأزمنة مختلفة من ناحية أخرى. بالتالي يرتقي المكان بحدثه من المحلية إلى الكونية أو الإنسانية، مجسِّدًا أحوالًا وأهوالًا ربما تحدث خارج نطاق القرية أو خارج الوطن.

وفي نطاق الألفة تبرز قصة «سينما»، مجموعة «فراشات صغيرة»، كاشفة عن حالة أيضًا من المرح، فالمنسي الذي دخل سينما العاصمة حينما زار أحد أقاربه هناك، تخمَّرت الفكرة في ذهنه بعدما اختلى بنفسه أيامًا، ليطبقها في قريته «ليه لأ؟ والله فكرة. وأول واحد يعملها»[1]، لينشئ سينما في نصف الفدان الذي يمتلكه، وبعد أيام يدور الميكروفون بالبلدة معلنًا عرض أول فيلم بسينما المنسي (إسماعيل يس في الجيش).

ويتجلَّى في القصة مدى التعطش القروي إلى السعادة أو التسلية أو بالأحرى الحرية المفقودة، فنجد نسوة القرية اللاتي يلتففن بالملاءات ما إن يبدأ العرض ويسود الظلام «حتى تسقط الملاءات. وتظهر فساتين زاهية الألوان بنصف كم تكشف عن أذرعة بضة ممتلئة»[2]، وشباب البلدة يتبادلون حبات الكراميل وأكياس اللب، وكأنه مشهدٌ مغاير لحياة البلدة المعروفة. إنه خروج من كبت وضيق إلى انفراج ورحابة، حتى الحيوانات لم تستثنَ من ذلك المشهد التحرري، فالحمير التي امتطاها الجمهور الوافد من العزب المجاورة بعدما ذاع صيت السينما خارج البلدة، أثارتها المشاهد العاطفية

١- محمد البساطي: الأعمال الكاملة، مج ٥، صـ ٤٨١.

٢- المرجع السابق: صـ ٤٨٢.

بالأفلام، فتبادلت العض الخفيف في الرقاب، وداعبت بعضها بتلامس الرؤوس، ليبلغ الأمر ذروته حينما «رفعت بعض الحمير سيقانها الأمامية وامتطت الحمير المجاورة لها»[1]، تزامنًا مع مشهد غرامي بالفيلم المعروض، في دلالة على أن القهر والكبت يشملان الجميع إنسانًا وحيوانًا، وسينما المنسى إحدى وسائل التحرر من القيود.

تستدعي القصة فكرة (بنّدرة القرية)، إن صح التعبير، فالفكرة المستوحاة من العاصمة ألقت بظلالها على المكان فكرًا وهيئة، فتحوَّل النصف فدان من خرابة المنسي إلى سينما المنسى، وبعدما كان المكان وحشيًّا مرتعًا ومأوى للكلاب الضالة وتهدم سوره وامتلأ بالقاذورات، صار مكانًا ثقافيًّا ملتقى الراغبين في السهر والسمر ومشاهدة الأفلام، هذا عن هيئة المكان. أمَّا الفكر فقد تمظهر تحرره من المشاهد التي أبرزها القاص لدى النسوة وتصرفاتهن وإقبالهن على السينما، وكذلك الحمير التي أثارت دهشة الرجال الذين كثيرًا ما ينامون وهم يشاهدون الفيلم بسلوكها، فتساءلوا: هي الحمير بتفهم؟ ليرمز القاص إلى مدى الحاجة القروية إلى التحرر المفقود في الزمن الماضي.

وعلى الرغم من أن القصتين «منحنى النهر» و«سينما» يلفهما جوٌ من البهجة والفرح، فإنهما يرمزان في الوقت ذاته إلى الحرية المفقودة في المجتمع القروي، يدلل على ذلك أن أبطال القصتين نسوة وشباب صغار، في إشارة إلى أن الفئة الأولى/ المرأة يمارس ضدها القهر المجتمعي، لكن يبقى هامش الحرية مؤقتًا، فزواله مرهون مرة بانقضاء ظلمة السينما عند انتهاء الفيلم في «سينما»، وأخرى بانتهاء التسامر خلف الأشجار على أضواء القمر في «منحنى النهر»، أضف إلى ذلك أن نسوة القصتين من نساء البيوت الكبيرة فقط، ما يرمز إلى أن هناك أخريات كثيرات ما زلن يكابدن الحياة ويعانين القهر ويقبعن في البيوت. أمّا الفئة الثانية فهي الشباب الذي يتوق إلى الحرية، يتجلى ذلك في مظهره وثقافته التي تختلف عن آبائه وأجداده. ففي «منحنى النهر» يرتدون القميص والبنطلون، ويضمخون شعورهم بالزيوت، وفي «سينما» يحجزون الكراسي الأمامية رغم ارتفاع سعرها، وفي عتمة العرض يتبادلون الضحكات والنكات ومأكولات التسالي، ناهيك بالحمير ودلالة سلوكها في القصتين.

ويتبدَّى من القصص السابقة أن القرية لدى البساطي لها خصوصية مكانية بديناميتها، تجلَّت في الريف الزراعي والساحلي وأحيانًا الصحراوي، وداخل ذلك

١- المرجع السابق: صـ ٤٨٣.

المكان تتسارع عوالم البسطاء الذين يقبعون على الهامش في صراعهم الأبدي مع الحياة ليلًا ونهارًا، لتتحوَّل تلك البقعة الجغرافية إلى مجموعة من العلاقات المعقدة والمركبة، التي تكشف عن مدلولات ثقافية، تحيط ذلك المكان بسياج معرفي، لتضيء القرية الواقع الثقافي والحضاري والمعرفي الذي يحكم المكان، بوصفه جزءًا من محيط ثقافي أكبر هو مصر.

ويبدو أن غالبية القصص الفائتة تنتمي زمانيًّا إلى ما بعد ثورة الثالث والعشرين من يوليو عام ١٩٥٢، والواقع الثقافي المنحدر الخارج لتوّه من الملكية تمظهر داخل المكان، فبدت القرية معزولة ثقافيًّا، منكمشة على هموم أهاليها التي تجلَّت في الجوع بوصفه همًّا مشتركًا بين غالبية شخصيات القصص، إضافة إلى غياب مناخ الحرية وصراع السلطة. والانعزال الثقافي تبيَّن في مشاهد عدة، أبرزها أن الأهالي يجهلون حدث الثورة وكأنهم يعيشون في عالم آخر له قوانينه، التي يسنّها القصر. حتى المؤسسة المعرفية التثقيفية في القرية/ المدرسة لم يعلم مديرها أن الثورة قامت، فاستبدل صورة الملك بالرئيس الجديد، وغيَّر علم البلاد داخل فناء المدرسة بعلم الثورة، بعدما فوجئ بالقوة الأمنية التي هبطت إلى البلدة.

وإذا نظرنا إلى المكان بوصفه هُوية ثقافية، فمن الواضح أن الهوية هنا تعاني الضياع في تلك الفترة، فالشخصيات لا هدف لها سوى الجري وراء الرزق، فلاحون في الحقول، صيادون في البحيرة، شغيلة في الغيطان، وبجوار هؤلاء عاطلون من العمل، لتقبع تلك الفئات في خانة الضحية، على الأقل المعرفية. وفي الخانة الأخرى يحل القصر بساكنيه، العمدة وشيخ البلد والخفراء، في حالة متناقضة للواقع القروي، إذ يعيشون حياة مغايرة لما يكابدها الأهالي، لنكون إزاء واقعَين متناقضين، يرمز إلى ثنائية الجلاد والضحية. الجلاد بعنفوانه وسلطته التي تنامت وتوغلت بعدما فقدت الضحية أي مقاومة في ذلك المحيط المكاني المنسيّ، كما تبدَّى في القصص السابقة.

وواقعيًّا، لم تعد الأمكنة التي سجّلها القاص في نصوصه بعدسته الفنية ورسمها بريشة فنان تمكَّن من أدواته كائنة، ولولا ذاكرة القصص تلك لكُتب عليها النسيان. حتى وإن بقيت إلى الآن فإنَّ ساكنيها ليسوا مثل سابقيهم، فالعادات والتقاليد تبدَّلت، والاتصال الثقافي الذي غزا العالم حطَّم أسوار العزلة بين الأماكن، وهو ما يُحسب للبساطي الذي انتشل المكان من السقوط في غياهب النسيان، ومن ثمَّ سمح للدارس بمقارنة الماضي

بالحاضر واستقراء أيديولوجيات البشر، وسيكولوجيتهم، ومعرفة تحوّلات المكان ثقافيًّا وجغرافيًّا. وهو ما يشير إلى أن هناك ثمة «علاقة واضحة بين الاهتمام بالمكان في الأدب المصري المعاصر وبين سرعة التغيير الحضاري الذي ينهش الواقع المصري ويشوهه. بصورة يوشك معها العالم أن ينفلت من بين يدي الكاتب بسرعة غير منطقية وغير عادية تدفعه إلى التشبث بالمكان، وكأنه يستخدم الكتابة باعتبارها طقسًا أو تعزيمًا من التعازيم السحرية القادرة على استرداد المكان، أو انتزاعه من قبضة التشتت والضياع»[1].

١- صبري حافظ: حول «محطة السكة الحديد» لإدوار الخراط الحساسية الجديدة واستخدامات المكان الأدبية، مجلة الأقلام، العراق، ع ١١ و١٢، نوفمبر وديسمبر ١٩٨٦، صـ ٧٠.

النتائج:

- تميّزت قرية البساطي بأنها جمعت في طياتها ثلاثة أمكنة نادرًا ما تتهيأ لقاصٍ واحد، فلديه القرية الزراعية والساحلية وأحيانًا الصحراوية، وهو ما يمنح المكان ثراءً وتفردًا، إذ في تلك البقعة نجد الفلاحين والصيادين والعاملين، كلٌّ بثقافته وأسلوبه وحياته.
- يُحسب للبساطي أنه انتشل المكان/ القرية من السقوط في غياهب النسيان، ومن ثمَّ سمح بمقارنة الماضي بالحاضر، واستقراء أيديولوجيات البشر، وسيكولوجيتهم، ومعرفة تحوّلات المكان ثقافيًّا وجغرافيًّا وتاريخيًّا. فالتغيير الذي ينهش الواقع المصري لن يصمد أمامه سوى ذلك المنجز الإبداعي الذي يتشبث بالمكان محاولًا انتزاعه من قبضة الضياع.
- حَمِل المكان/ القرية لدى البساطي دلالات ورسائل سياسية، فعلى الرغم من أن الشخصيات في القصص دائمًا ما تكون محايدة أو مسلوبة الإرادة أو أنَّ الهم السياسي لا يشغلها فإن المكان يأتي مشحونًا بالرمزية السياسية، وهو ما تجلى في ثنائية السلطة والحرية، التي ترددت أصداؤها كثيرًا داخل القصص. وكأنَّ المكان هو العباءة التي تدثر بها الكاتب، ليمرر رؤاه التي لم تنطق بها الشخصيات.
- كسب المكان/ القرية لدى البساطي رهان الجماليَّة، التي تعد معيار نجاح المكان السردي، أو الغاية التي يجري وراءها القاص. وجمالية المكان وفق جيرار جينيت مرتبطة بمستويين، الأول أن ينقل القاص المتلقي من العالم الواقعي المعاش إلى المكان المتخيل الذي رسمه على الورق، ويسكن إليه ويجتازه، ومن ثمَّ تنشأ علاقات خاصة مع ذلك المكان، حيث الألفة والطمأنينة أو النفور والابتعاد. ويعتقد الباحث أن البساطي كثيرًا ما يصيب مطالعيه بـ«فتنة المكان»، إذ إنَّ الأثر الذي يبقى من غالبية قصصه هو المكان الذي احتوى الحدث، الذي يستجيب إليه المتلقي عبر التأثر به فرحًا أو حزنًا. أمَّا المستوى الثاني فهو إنطاق المكان عبر رسمه، فتجليات المكان وجمالياته تكمنان في قدرة القاص على أن يجعل المكان يتحدث بنفسه، لا أن يتحدث الكاتب عنه.

- كشفت القرية لدى البساطي المنظومة الثقافية التي تحكم تلك البقعة آنذاك، ومـــدى الخوف والقهر والاستلاب الذي مورس ضد الشخصيات، فلجأت إلى المكان بهدف الاحتماء والاختباء من ذلك القهر.

المصادر والمراجع:

١- محمد البساطي: الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٢.

- قصة «البراري» مجموعة «هذا ما كان».
- قصة «البغل وصاحبه»، مجموعة «أضواء على الشاطئ».
- قصة «الجوال العائم»، مجموعة «منحنى النهر».
- قصة «الزفة»، مجموعة «الكبار والصغار».
- قصة «المَجْرى»، مجموعة «الشرطي يلهو قليلا».
- قصة «المهرج» مجموعة «حديث من الطابق الثالث».
- قصة «سينما»، مجموعة «فراشات صغيرة».
- قصة «ضوء ضعيف لا يكشف شيئا»، مجموعة «ضوء ضعيف لا يكشف شيئا».
- قصة «عزف منفرد»، مجموعة «ساعة مغرب».
- قصة «لعبة المطاردة»، مجموعة «حديث من الطابق الثالث».
- قصة «مشوار قصير»، مجموعة «الكبار والصغار».
- قصة «منحنى النهر»، مجموعة «منحنى النهر».

٢- حمدي السكوت: قاموس الأدب العربي الحديث،الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط٢، ٢٠١٥.

٣- سيزا قاسم: المكان ودلالاته، (ضمن كتاب جماليات المكان مجموعة مؤلفين). عيون المقالات، ط ٢، دار قرطبة، ١٩٨٨.

٤- هشام بن الشاوي: نكاية في الجغرافيا، إصدارات (إي – كتب)، لندن، يوليو ٢٠١٦. ط ١.

٥- هيثم سرحان: الأنظمة السيميائية دراسة في السرد العربي القديم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا، ط ١، ٢٠٠٨، صـ ٧١.

٦- ياسين النصير: الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية، العراق، ١٩٨٦.

- **المجلات والدوريات**

١- مجلة المعرفة، سوريا، ع ٤٤٢، يوليو ٢٠٠٠.

٢- مجلة الثقافة الجديدة، مصر، ع ٢٢٣، أبريل ٢٠٠٩.

٣- مجلة الأقلام، العراق، ع ١١ و١٢، نوفمبر وديسمبر ١٩٨٦.