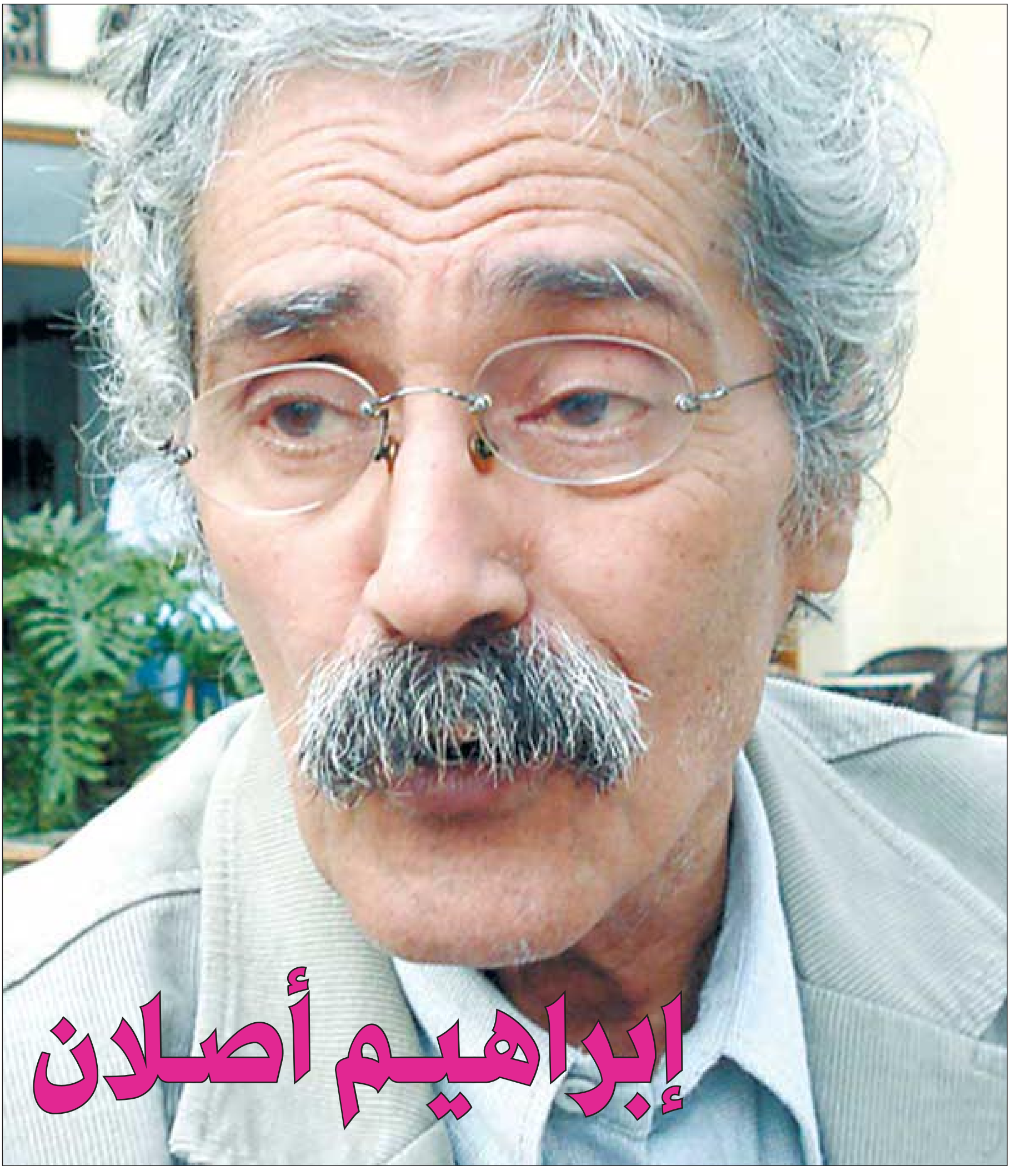
منارات
manarat

رئيس مجلس الادارة رئيس التحرير
فخري كريم

ملحق ثقافي اسبوعي يصدر عن جريدة المدى

العدد (2243) السنة التاسعة - السبت (10) أيلول 2011



إبراهيم أصلان

ولد إبراهيم أصلان بمحافظة الغربية ونشأ وتربى في القاهرة وتحديدا في حي إمبابة والكيت كات، وقد ظل لهذين المكانين الحضور الأكبر والطاغي في كل أعمال الكاتب بداية من مجموعته القصصية الأولى "بحيرة المساء" مرورا بعمله وروايته الأشهر "مالك الحزين"، وحتى كتابه "حكايات فضل الله عثمان" وروايته "عصافير النيل" وكان يقطن في الكيت كات حتى وقت قريب ثم انتقل للوراق أما الآن فهو يقيم في المقطم.

لم يحقق أصلان تعليما منتظما منذ الصغر، فقد ألتحق بالكتاب، ثم تنقل بين مدارس عدة حتى استقر في مدرسة لتعليم فنون السجاد لكنه تركها إلى الدراسة بمدرسة صناعية.

ألتحق إبراهيم أصلان في بداية حياته بهيئة البريد وعمل لفترة كبوسطجي ثم في إحدى المكاتب المخصصة للبريد وهي التجربة التي ألهمته مجموعته القصصية "وردية ليل".

ربطته علاقة جيدة بالأديب الراحل يحيى حقي ولازمه حتى فترات حياته الأخيرة ونشر الكثير من الاعمال في مجله "المجلة" التي كان حقي رئيس تحريرها في ذلك الوقت.

لاقت أعماله القصصية ترحيبا كبيرا عندما نشرت في أواخر الستينيات وكان أولها مجموعة "بحيرة المساء" وتوالت الأعمال بعد ذلك إلا أنها كانت شديدة الندرة، حتى كانت روايته "مالك الحزين" وهي أولى رواياته التي أدرجت ضمن أفضل مائة رواية في الأدب العربي وحققت له شهرة أكبر بين الجمهور العادي وليس النخبة فقط.

ألتحق في أوائل التسعينيات كرئيس للقسم الأدبي بجريدة الحياة اللندنية إلى جانب رئاسته لتحرير إحدى السلاسل الأدبية بالمجلس الأعلى للثقافة إلا أنه أستقال منها أثر ضجة رواية وليمة لأعشاب البحر للروائي السوري حيدر حيدر.

اعداد: زينة الربيعي

أعمـــالـــه

المجموعات القصصية

- بحيرة المساء. مجموعته القصصية الأولى، صدرت في أواخر الستينيات.
- يوسف والرداء.
- وردية ليل.

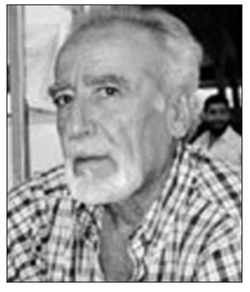
الروايـــات

- مالك الحزين.
- عصافير النيل.
- كتابات أخرى
- خلوة الغلبان.
- حكايات من فضل الله عثمان.
- شيء من هذا القبيل.

جـوائـز

حصل إبراهيم على عدد من الجوائز منها:
جائزة طه حسين من جامعة المنيا عن رواية "مالك الحزين" عام ١٩٨٩م
جائزة الدولة التقديرية في الآداب عام ٢٠٠٣م – ٢٠٠٤م.
جائزة كفافي الدولية عام ٢٠٠٥م
جائزة ساويرس في الرواية عن "حكايات من فضل الله عثمان" عام ٢٠٠٦م

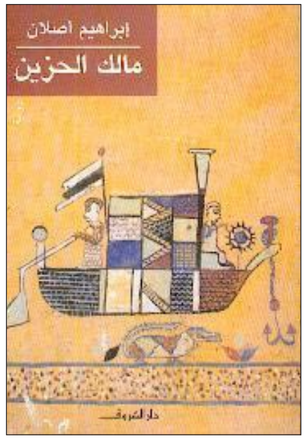
أزمـة وليمـة لأعشـاب البحـر



كان إبراهيم أصلان أحد أطراف واحدة من أكبر الأزمات الثقافية التي شهدتها مصر من دون أن يرغب في ذلك، وذلك في سنة ٢٠٠٠م حين تم نشر رواية وليمة لأعشاب البحر لكاتبها حيدر حيدر وهو روائي سوري، التي جاء نشرها في سلسلة آفاق عربية التي تصدر عن وزارة الثقافة المصرية ويرأس تحريرها إبراهيم أصلان.

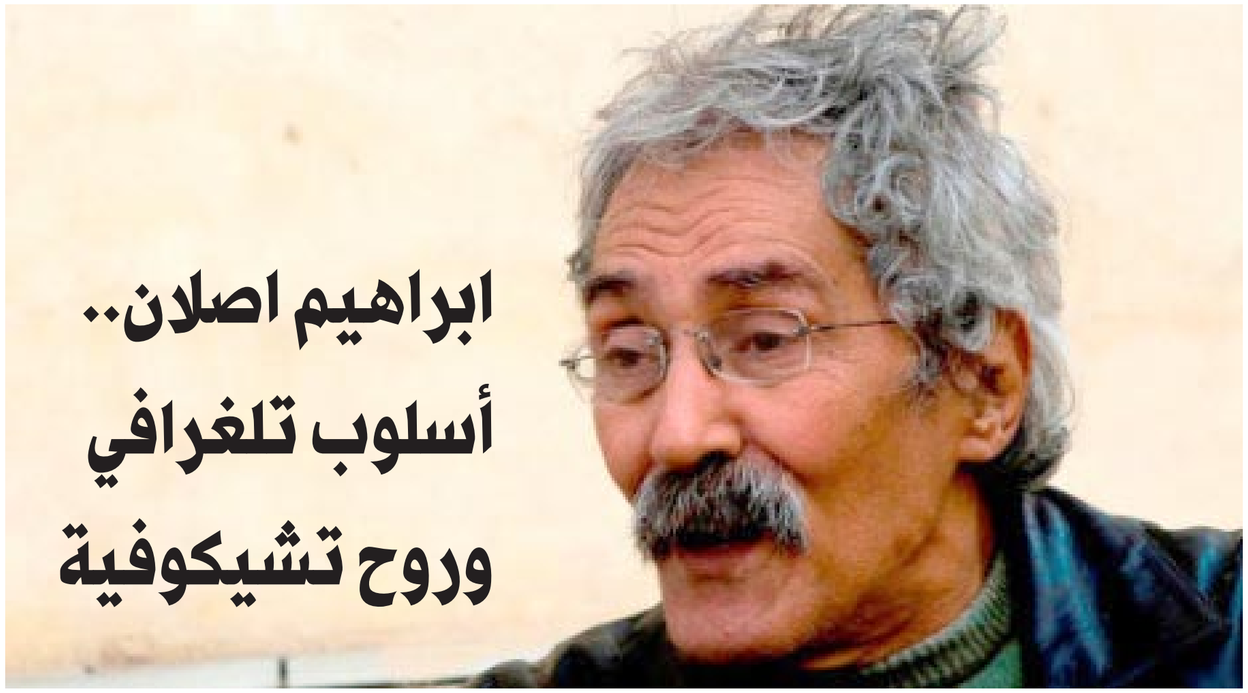
تزعمت صحيفة الشعب والتي كانت تصدر عن حزب العمل من خلال مقالات للكاتب محمد عباس حمله على الرواية حيث أعتبرها الكاتب أنها تمثل تحديا سافرا للدين والأخلاق، بل وان هذه الرواية تدعو إلى الكفر والإلحاد، وأثارت في هذة الفترة الجدل العارم وقامت المظاهرات بين طلاب الأزهر على خلفيه أستفزازهم بالمقالات التي تتصدى للرواية وترفضها ظنا منهم أنها ضد الدين بالفعل، ولم تقعد الدنيا وتم التحقيق مع إبراهيم أصلان وتضامن معه الكثير من الكتاب والأدباء والمفكرين، غير أن مجمع البحوث الإسلامية التابع للأزهر قد أدان الرواية والقائمين علي نشرها في مصر وأعتبروها خروجا عن الآداب العامة وضد المقدسات الدينية.

حيدر حيدر

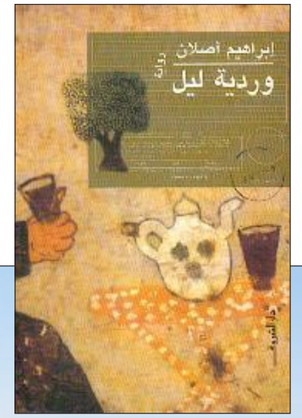


الكيت كات

حققت رواية "مالك الحزين" نجاحا ملحوظا على المستوى الجماهيري والنخبوي ورفعت اسم أصلان عاليا بين جمهور لم يكن معتادا على اسم صاحب الرواية بسبب ندرة أعماله من جهة وهروبه من الظهور الأعلامي من جهة أخرى، حتى قرر المخرج المصري داوود عبد السيد ان يحول الرواية إلى فيلم تحت عنوان (الكيت كات) وبالفعل وافق أصلان على إجراء بعض التعديلات الطفيفة على الرواية أثناء نقلها إلى وسيط آخر وهو السينما، وبالفعل عرض الفيلم وحقق نجاحا كبيرا لكل من شاركوا فيه وأصبح الفيلم من أبرز علامات السينما المصرية في التسعينيات.



ابراهيم اصلان.. أسلوب تلغرافي وروح تشيكوفية



سامية بكري

في فصل بعنوان "عام سعيد للسيدة" أحد مشاهد روايته (وردية ليل) يصور ابراهيم اصلان مجموعة من الاشخاص عم بيومي وجرجس والراوي الذي يبدو موجودا ومتورطا في المشهد الا أنه لا يحكي لنا بطريقة كنت هناك ورأيت وأنما بطريقة نظرت من خرم الباب وتعالوا شوفوا معي.

الزمن هو بطل المشهد الذي لا يشعر بقية الابطال به رغم وجوده الطاغي فالليلة رأس السنة آخر يوم في عام يمضي وهي في الوقت نفسه آخر ليلة لعم بيومي في العمل بعد أن وصل لسن المعاش.....هي لحظة فارقة وكاشفة

ففي هذة الليلة تفاجئ عم بيومي ذكرى قديمة لسيدة جميلة كان يوصل لها البرقيات أذ يقرر أن يقوم بذلك العمل بنفسه بعد أن وجد برقية مرسلة لها بمناسبة رأس السنة يعود بيومي ومعه الرواي الحريص طوال الوقت على تهميش نفسه وعلى أن يقررما سمعه ورآه فقط لاغير

المكان يمثل لبيومي قطعة من ماض ذاخر بمعاني وطعوم وروائح لايشعر بها غيره ففي شارع زكي يفاجئ باختفاء مكتبة الخواجة "بودفيتش" واستبدالها بمتجر لقطع غيار السيارات هو ماجرى لكثير من معالم" التوفيقية" محلات قطع غيار واكسسوارات السيارات تزيح سوق الخضار والفاكهة التاريخي واحد معالم المنطقة

الا أن السيدة وشقتها لا يخذلان عم مدبولي مظهر السيدة بجمالها الذي اوشك على الانطفاء الجرامفون بخشية الابانوس قطعة العملة الفضية التي تمنحها لبيومي كعادة زوجها

من ملامح اسلوب أصلان

- يتسم اسلوب ابراهيم اصلان بالدقة والايجاز الشديدين لاتوجد في القصة كلمة زائدة ربما أفاده عملة بالتلغراف فالكلام يساوي فلوس

-لاتوجد استعارات أوتشبيهات من قبيل "و كأنه وبدا أو كان كالكذا

-يصف ابطاله بكلمات شبه محايدة "قامته هرمه ، سطح الطاولة مصقول قاتم

- نسمع الصوت ونشم الرائحة ونشعر بالبرد ولسعة الشتاء ليلة رأس السنة ببساطة شديدة يتسلل ذلك الينا ونحن نقرأ "صرير خشب الارضية ، صوت الكناري سقوط العملة المعدنية" أنت داخل المشهد غصبا عنك

- هو لا يدخل الى نفس بيومي أوجرجس أو السيدة ولا يصف مشاعر داخلية أنما وياللروعة تصلنا تلك المشاعر من خلال كلماتهم التلغرافية وتصرفاتهم البسيطة

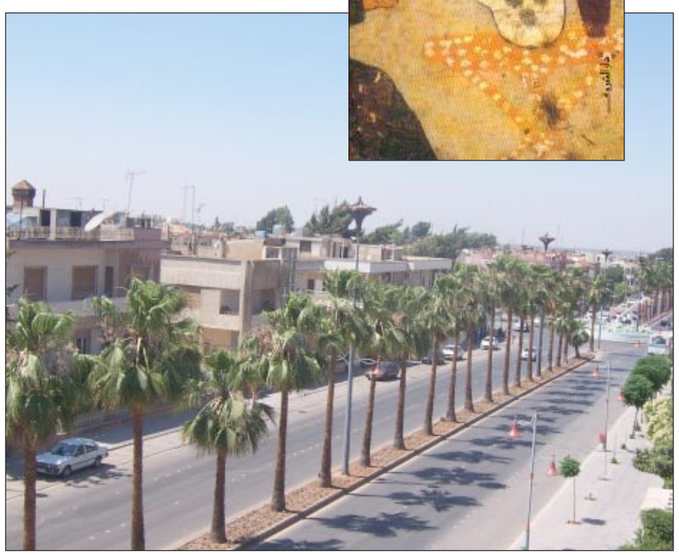
لم يأت بكلمة واحدة عن احساس بيومي بالمعاش أوكبر السن أوخريف العمر أو الفراغ الذي ينتظره

أنها آخر ليلة لرجل في عمله وآخر ساعات عام مضى

وقد تكون لحظة فارقة على المستوى الاجتماعي والاقتصادي

"ماحدث من تغيير لشارع زكي"

لم يصرخ الكاتب أويهتف بكل ذلك وربما لم يهمس به كان ينظرالى كل ذلك بطرف عينه ويحكي لنا مارآه لا لنشعر بالحزن أو الشفقة وأنما لنشهد اللحظة ونراها ونسمعها انها روح تشيكوفية في الحكي واسلوب تلغرافي أصلاني



شارع زكي

إبراهيم أصلان في "شيء من هذا القبيل"

شعبان يوسف

لن يفلت أي قاريء لإبراهيم أصلان من تأثير قوي سيشمله بعد قراءة كل نص له، هذا التأثير من الممكن أن يكون نوعاً من الأسى، أو السخرية، أو الحنين، إبراهيم أصلان هو الكاتب الوحيد الذي لا يشيخ، ولا تعلو كلماته وجملة وتعبيراته هذا الوهن الذي يعلو كتابات آخرين تقدموا في العمر، ومن يعرف ابراهيم أصلان، سيعرف أنه وبعد كل هذه الخبرة الطويلة مع الكتابة، يخشي أي كتابة جديدة، وكأنه يدخل عالما مجهولا، ولم تصبح الكتابة معه احترافاً، ولا هو يصير مجترفاً، لذلك يأتي كل ما يكتبه طازجاً ساخناً، حتى لو كان فيه تكرارات للحكاية، أو القصة، مثل تأكيده مرات عديدة لحكايته مع نجيب محفوظ، أو التحاقه بهيئة المواصلات، أو انخلاعه من إمبابة/ الكيت كات هذه حكايات تأتي عرضاً في نصوصه، ومن الممكن أن تكون متنا تصعد عليها الحكاية كلها، لكن المرء لا يشعر بأي ملل، أو تكرار، فالحكاية الواحدة عند أصلان لها أكثر من وجه، وأكثر من زاوية، وأكثر من ناصية تأمل، وأخشى أن أقول اكثر من معنى، وأكثر من طريق للحكمة.

وبالفعل ضبطت نفسي أكثر من مرة، وأنا انتهي من قراءة نص - من كتابه الجديد - شيء من هذا القبيل، وأنا أضحك بدرجات، أحيانا تكون ابتسامة، وأحيانا يخرج الصوت، أو مرة أشعر بأسي شديد علي بضعة أشخاص، أو معان قد فقدت.. فمثلا يكتب أصلان نصا تحت عنوان: في وصل ما انقطع - الشيخ حسني، وهو يقصد شخصية الشيخ حسني في فيلم الكيت كات، المأخوذ عن روايته مالك الحزين، ونحن قد عرفنا الشيخ حسني بمرحه وألاعيبه ونكاته وكل طرائفه التي شاهدناها في الفيلم الذي أخرجه الفنان داود عبدالسيد، وعرفنا البعض الآخر من هذه الطرائف في الرواية ذاتها، ولكننا لم نعرف ما المصير الذي لاقي الشيخ حسني في الحياة الواقعية، هنا ابراهيم أصلان يعترف أو يُسرُّ لنا بحقيقة الشيخ حسني، ويقول بأنه شخصية حقيقية، ولكن هذا ليس اسمه، وإن كان أهل الحي قد عرفوه، وأطلقوا عليه هذا الاسم المستعار، أو السينمائي وحكي أصلان بضع حكايات أخرى عن الشيخ حسني، لكن كل طرائف الشيخ حسني، لم تترك أثرا مثل المشهد الأخير قبل رحيله، عندما انتقل من إمبابة، وذهب الى ضاحية أخرى، ولما أصيب بوعكة صحية شديدة، وسأترك ابراهيم اصلان يحكي بطريقته التي لا يجاريه فيها كاتب علمت أن الأحوال تدهورت به، وأنه اتخذ من بولاق أبو العلا منطقة للوقوف، لأنها بعيدة عمن يعرفونه، وقريبة من تجار الكيف الذين كان يقصدهم كلما تيسر، أخبرني الشرباتي أنه بعدما مرض مرضا شديدا، جاء ابنه الذي صار رجلا الآن، وأخذه عنده في المنيرة، وفي اليوم الذي حملوه في طريقهم الى المستشفى تمني على ابنه ان يجعل التاكسي يخترق شارع السوق الطويل الذي قضى به عمره كله، ونام على كنبة التاكسي الخلفية وطلب أن ينبهونه عندما يصلون أول الشارع، وعندما فعلوا تحامل على نفسه وأخرج نصفه العلوي من نافذة العربة لعل أحدا من أصدقائه القدامي يلمحه، وعندما وصل التاكسي أمام عادل الشرباتي أول المساء صاح عليه:

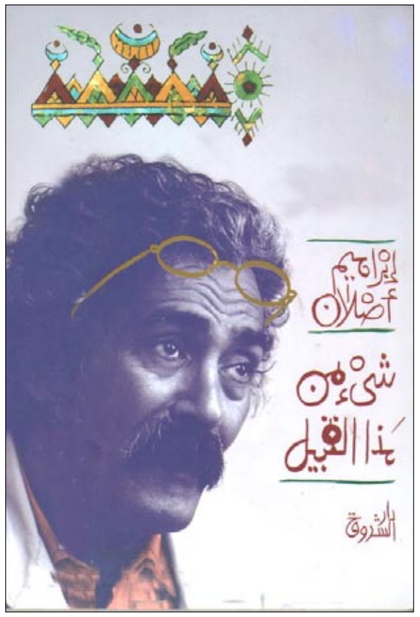
إيه يا مولانا؟

وأطبق الشيخ على يديه صارخا:

إنت مين؟

الشرباتي ذهل ولم يستبشر خيراً لأن الشيخ لم يتعرف عليه من صوته ولا قبضة يده وقال:

الله.. أنا عادل



ابراهيم أصلان يعترف أو يُسرُّ لنا بحقيقة الشيخ حسني، ويقول بأنه شخصية حقيقية، ولكن هذا ليس اسمه، وإن كان أهل الحي قد عرفوه، وأطلقوا عليه هذا الاسم المستعار، أو السينمائي وحكي أصلان بضع حكايات أخرى عن الشيخ حسني.

شارع السوق الطويل

وقال هو:

يا عادل أنا عيان ورايح المستشفى ابقى قول للناس

واستلقي بجسده الضئيل على الأريكة الخلفية والشيخ حسني مات.. وبقيت الصورة..

هذا مقطع، أو مشهد أخير مما خطه ابراهيم اصلان، في لغة شفافة، ونافذة للروح، وكأنها تسكنها، هذه اللغة التي تضرب بسلاسة على أوتار أرواح مجهدة ومرهقة، ومن يقارن الصورتين، صورة الشيخ حسني في الرواية أو في الفيلم، بهذه الصورة النهائية، لا بد أن يصاب بهذا الأسي الذي أصابني، ولم ولن ينخلع من الروح.. فشخصية الشيخ حسني بصورتيها الرئيسيتين، وطرائفها المتعددة، شخصية لم يعرفها الأدب العربي، وابراهيم اصلان، إن لم يحترف الكتابة، فهو احترف التكثيف والحذف والاقتصاد، لذلك فهو في عبارات موجزة ينقل لك خبرة حياة كاملة.. وصور شخصيات عديدة وهو ينتقل في هذا الكتاب من الحديث عن ديستوفسكي، ويحيي حقي، وابراهيم منصور، وجورج البهجوري، ومحمد عودة، ومحمد البساطي، وغيرهم من اعلام الي ناس بسطاء، وتظل الحكمة واحدة، وتقريباً الايقاع واحد، وللتداعي فهو له نص في عنوان إيقاع.. ويتحدث فيه عن عامل السمكرة الذي يعالج انحناءات سيارته الفولكس (٥٨) وهي أشهر سيارة لأديب عربي، ولأصلان حكايات كثيرة عنها، للدرجة التي أصبحت هذه السيارة بطلاً متكرراً لكثير من نصوص أصلان، نعود لعامل السمكرة، الذي جعل من طرقاته علي صاج السيارة لغة ورسائل يبلغ بها ما يشاء لمن يريد فهذه الطرقات تصلح للغزل عندما تمر عليه احدي الفتيات الجميلات، وبفطنة بنات الأحياء الشعبية، تصل الرسالة، وترد علي الرسالة بايماءة ما، أو لفتة معينة..

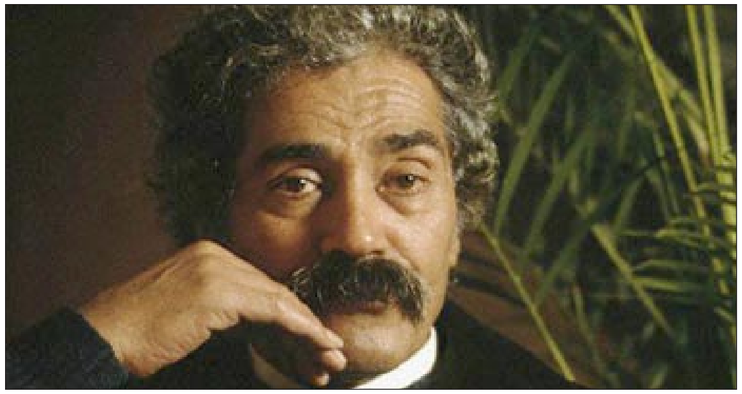
ومن طرائف هذا الكتاب - أيضاً - ان أصلان يورد لنا رسالة أرسلها أحد أبناء الشعب الفقير الي الله، هذا الفقير قد عانى من بطالة شديدة، وفقد وظيفته، يقول هذا المواطن في رسالته: بسم الله الرحمن الرحيم..

ربنا العزيز بعد السلام عليكم ورحمة الله وبركاته: أنا مصطفي عبدالوهاب عبدالعليم من بني مزار مديرية المنيا، أنا كنت بشتغل في بلدي شغلة وبعدين رفدونا كلنا.. ليه.. رفدونا اللي قالي يا مصطفي اذهب علي مصر وانت تشتغل في أي شغلة فحضرت مصر أنا في مصر اديلي ٢٠ يوما وأنا بابحث عن شغل ولم ألق أي شغلة تناسبني فأرجوك أن تبعت لي شغلة من أمامك وأنا أشكرك أنا مصطفي عبدالوهاب.. عنوان مصر هوه بلاق شركس.. حارة المصري نمرة ٢٢.. أرجوك الرد حالا حالا..

ربما تكون هناك بضع حكايات مبهجة، ولكن كل هذه النصوص تغوص عميقاً في النفس، لأنها تنهل من الحياة مباشرة كمادة خام، ويجري عليها قلم أصلان الساحر.. كلمات ابراهيم أصلان لها ايقاع وصوت وموسيقي ولحن.. كأنه يأتي في فراغ كامل ليشكل كل شيء من حولك.. ويموسق هذا الهواء الذي نتنفسه.

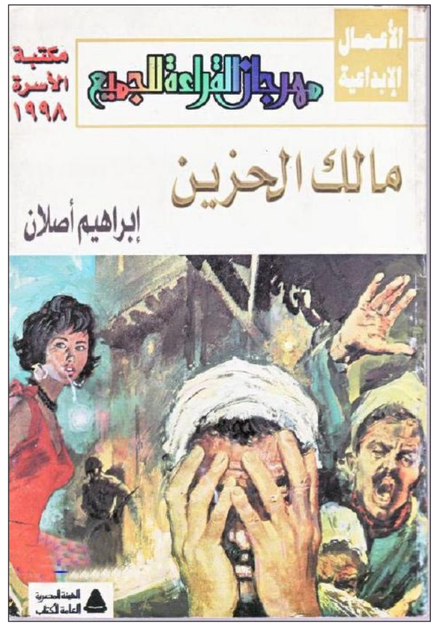
المصدر: جريدة الراية القطرية

http://www.almadapaper.com - E-mail: almada@almadapaper.com



مالك الحزين وواقعية الأسطح.. سطحية العالم

د. محمد البارديي



يعد إبراهيم أصلان من كتّاب القص المقلين في مصر، فقبل أن يصدر روايته الأولى "مالك الحزين" لم يعرفه القراء إلا من خلال مجموعة قصصية تحمل عنوان "بحيرة المساء" (١٩٧١) ولكنه استطاع من خلالها أن يكون صوتاً متميزاً داخل حركة التجديد التي عرفتها الساحة الثقافية في مصر أواخر الستينيات إذ أفردت له مجلة "فالديري" ٦٨ عدداً خاصاً نشرت له فيه أبرز قصصه القصيرة، وبعد هذه الرواية لم نقرأ إلا نصاً روائياً واحداً عنوانه "وردية ليل" لم يثر انتباه النقاد، ومع ذلك تظل رواية "مالك الحزين" من الروايات القليلة التي استقطبت اهتمام النقاد باعتبارها مصدراً أساسياً من مصادر ما يطلق عليه المصريون بالحساسية الروائية الجديدة التي حاولت "الإفلات من أثر الرؤى التقليدية ومن العلاقة الآلية بين الأدب والواقع ومن قواعد إحالتها له وقبل الإبداع ذاته فهما يحيلان على أهم ما ورد من آراء أدبية لدى منظري الرواية الجديدة ونقادها وإن كان بدوي، يحيل مباشرة على كتاب آلان روب غرييه الشهير "من أجل رواية جديدة (١٩٦٣)" فإن صبري حافظ يهتم بنظرية الناقد الفرنسي رولان بارت الذي لم يكن بعيداً عن هذه الحركة الأدبية الفرنسية، والكاتبان يلحان على أهمية المكان ودلالته في هذه الرواية باعتباره يجسد إلى حد بعيد كيفية التعامل مع شخوص الرواية وكيفية فهمهم وتكاد لا تختلف في هذا السياق إلا العبارات المستعملة ويظل المعنى واحداً، ورغم ذلك فإن دراستهما تؤكدان على أهمية هذه الرواية وتميزها في إطار حركة الحساسية الروائية الجديدة في مصر.

مالك الحزين: البنية العامة:

تقوم رواية "مالك الحزين" على واحد وعشرين مقطعاً ولكن هذه المقاطع السردية لا تتساوى من حيث المساحة النصية التي تحتلها فالمقطع الأول لا يتجاوز الأسطر الأربعة في حين تبلغ بعض المقاطع العشرين صفحة أو تتجاوزه، وتتخلل بعض المقاطع مجموعة من العناوين ولكن بعضها الآخر جاء صامتاً لا يحمل أي عنوان إضافة إلى أن الكاتب يلتجئ أيضاً إلى بعض العلامات الطباعية للفصل بين المقاطع الثانوية داخل المقطع الواحد والمرقم ولكنه لا يعمم هذا الأسلوب إذ أن المقاطع القصيرة هي مقاطع بسيطة في تركيبها ولا تضم مقاطع سردية ثانوية ولكنها في أغلب الأحيان تكون بمثابة الاختزال الحدثي للمقطع: (صائد العميان – المعلم رمضان يأخذ نصيبه من البرتقال – الشيخان– فاطمة– علاقة– من عواقب ركوب الماء– الولد والمصباح– العم عمران يحمل رسالة من الملك السهران– ليلة العزاء– المستحمة– عبد الله الغلبان– كفوف الدم– سلمان الصغير أضاع الهرم الكبير– رجوع الشيخ إلى عصاه– رحيل– مطر– رجوع) ولعل أهم ما فيها ما يتعلق بصياغتها فهي تحيل القارئ على بعض العناوين المعروفة في الكتب القديمة والحديثة وخاصة كتاب ألف ليلة وليلة كتاب كليلة ودمنة. وقد رأى فيها بعض النقاد شكلاً من أشكال التناص.

يقول صبري حافظ إن الكتابين (ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة) "من النصوص الغائبة والفاعلة في "مالك الحزين" وتقيم رواية "مالك الحزين" علاقتها التناصية مع هذين النصين الكبيرين من خلال أسلوبي المفارقة والتوازي".

بيد أن هذه المقاطع في علاقتها بالحكاية التي تقوم عليها الرواية لا تثير إشكالية محددة على غرار بعض الروايات الحديثة، فهي لا تعدو أن تكون إشارة إلى الانتقال من صيغة إلى أخرى كالانتقال من الوصف إلى السرد شأن العلاقة بين المقطع الأول والثاني، ففي المقطع الأول يصف السارد حالة الطقس في عند الفجر، داخل دكانه الذي كان يعرفه.." وخلال خروج يوسف النجار من جديد إلى المقهى يتعرف على شخصيات جديدة هي العم عمران، سالم فرج حنفي – الأمير عوض الله ويتقدمها السارد من خلال أفعالها اليومية العادية "وحينئذ رأى الأمير عوض الله وهو يجلس عند مدخل المقهى، صافحه ورأى العم عمران وأراد أن يدخل لكي يجلس معه ويأخذ بخاطره ويرى وقع موت العم مجاهد على نفسه ولكن الأمير أحضر مقعداً وطلب له كوباً من الشاي".

وفي المقطع الرابع يركز السارد على شخصيات المقهى: قاسم أفندي– عبد الله القهوجي– المعلم رمضان– الشيخ حسني– عوض الله– عبد النبي الأعرج– سليمان الصغير– جمال ماسح الأحذية– العم عمران، من خلال أفعالها العادية المتكررة "كان عبد النبي الأعرج يقف داخل النصبة أمام المنقد الكبير، يشعل الفحم ويهوي عليه بمروحة من الريش، أما في الناحية اليمنى، أمام قاسم أفندي، فقد كان سليمان الصغير يتفرج بجانب عينه على الأربعة الذين يلعبون الدومينو بالنقود، وكان جمال مساح الأحذية قد ترك صندوقه المقعد واقترب منهم أكثر وراح يتابعهم في صمت. ويعمد كذلك إلى وصف بعض مؤثثات المقهى "وعلى بعد مقعدين آخرين، كان دولاب قصير عليه لوحة من البلور وطبقان أحدهما به كمية من المارکات النحاسية ووراء هذا الدولاب كان كالعصا وكان التابع قريباً من الأرض على ظهر حماره اللاهي ذي الخرجين، يرفع رأسه المدور ويتطلع إلى فارسه العالي وهو صامت وكانت الأرضية مجموعة من الخطوط التي استكملها توقيع بيكاسو والتاريخ..".

وفي المشهد الثاني يصف السارد يوسف النجار وهو يستعد للخروج إلى الشارع وعندما يصل يلتقي في المقهى صديقيه جابرا وفاروقا الذي يخبره بموت العم مجاهد ثم يغادر المقهى "شكره يوسف النجار وقدم له سيجارة، أخذها فاروق وأشعلها وراح يتباعد وهو يغادر الوسعاية ويتمتم" وفي المشهد الثالث يفصل السارد حادثة موت مجاهد عندما تخبر الأم ولدها بتفاصيل الموت "في الصباح، أخبرته أمه أن أمناء الشرطة قد وجدوا العم مجاهد ميتا عند الفجر، داخل دكانه الذي كان يعرفه.." وخلال خروج يوسف النجار من جديد إلى المقهى يتعرف على شخصيات جديدة هي العم عمران، سالم فرج حنفي – الأمير عوض الله ويتقدمها السارد من خلال أفعالها اليومية العادية "وحينئذ رأى الأمير عوض الله وهو يجلس عند مدخل المقهى، صافحه ورأى العم عمران وأراد أن يدخل لكي يجلس معه ويأخذ بخاطره ويرى وقع موت العم مجاهد على نفسه ولكن الأمير أحضر مقعداً وطلب له كوباً من الشاي".

وفي المقطع الرابع يركز السارد على شخصيات المقهى: قاسم أفندي– عبد الله القهوجي– المعلم رمضان– الشيخ حسني– عوض الله– عبد النبي الأعرج– سليمان الصغير– جمال ماسح الأحذية– العم عمران، من خلال أفعالها العادية المتكررة "كان عبد النبي الأعرج يقف داخل النصبة أمام المنقد الكبير، يشعل الفحم ويهوي عليه بمروحة من الريش، أما في الناحية اليمنى، أمام قاسم أفندي، فقد كان سليمان الصغير يتفرج بجانب عينه على الأربعة الذين يلعبون الدومينو بالنقود، وكان جمال مساح الأحذية قد ترك صندوقه المقعد واقترب منهم أكثر وراح يتابعهم في صمت. ويعمد كذلك إلى وصف بعض مؤثثات المقهى "وعلى بعد مقعدين آخرين، كان دولاب قصير عليه لوحة من البلور وطبقان أحدهما به كمية من المارکات النحاسية ووراء هذا الدولاب كان كالعصا وكان التابع قريباً من الأرض على ظهر حماره اللاهي ذي الخرجين، يرفع رأسه المدور ويتطلع إلى فارسه العالي وهو صامت

إلى استحالة الاطمئنان إلى أي ضرب من الإثنينيات الضدية حتى لو وجدت وسائط بينهما. فكثافة النص وامتلاؤه يخلق فضاء سمته الشبابك والتعقيد.. فإن مثل هذا التقسيم وإن بدا مبهراً للوهلة الأولى إلا أنه أقرب إلى الشكلية وينم عن معيار أخلاقي ينهض على إثنينية مثالية شر/ خير، بل قد يشي برؤية تنطوي على بعض الرومانتيكية مقترحاً بذلك منهجاً لتحليل الرواية وفهمها وهو الاستفادة من نظرية الرواية الجديدة في فرنسا لآن رواية "مالك الحزين" تعد بالنسبة إليه "نموذجاً متميزاً في وضع إنجازات الرواية الغربية في سياق مغاير لسياقها الذي نشأت فيه على الرغم من أن أصلان "لم يكن يسعى إلى أن يكون مندوب الرواية الجديدة في مصر، وإنما تحدد مسعاه في توظيف إنجازاتها لإنتاج أدب روائي معبر عن واقعه وعلى هذا النحو حلل جملة من الظواهر الفنية المحدودة كالمكان والشخصيات وأيديولوجية السارد وتشخيص الواقع مستنتجاً في النهاية أن المكان أبرز ما يميز رواية إبراهيم أصلان، فهو يصر على منحه "هذه البطولة المتفردة "ذات الدلالة السياسية العميقة ومفادها عند الباحث أنه "على حين تقوم الدولة التابعة بالتفريط في المكان، يحل مشكل التراب الوطني المحتل في إطار خطة المركز الإمبريالي الدولي وما نتج عن هذا المنحى من تغيرات في بنية المجتمع وثقافته وأيديولوجيته السياسية، يقوم نص "مالك الحزين" بتحويل المكان المتعين من مجرد بقعة جغرافية معينة إلى رمز للوطن ومستقبل من يعيشون فيه.

وفي الحقيقة لا يقدم الفصل الخاص برواية "مالك الحزين في كتاب محمد بدوي "الرواية الحديثة في مصر" فهما مخالفا لما ورد في دراسة صبري حافظ المتعلقة بالرواية ذاتها ذلك أن الباحثين يتفقان على أهمية استفادة هذه الرواية من إنجازات "الرواية الجديدة" في فرنسا على مستوى التنظير للرواية إن لم يكن على مستوى المقاطع الثانوية الأربعة التي تؤسس المقطع الرئيسي محورها شخصية يوسف النجار وما وصف المقهى وشخوصه إلا نتيجة علاقة يوسف النجار به، فعندما غادر يوسف النجار المقهى ظلت عين السارد مستقرة فلم تتابع الشخصية في تنقلها بل ظلت حبيسة المكان تصفه وتشخصه وهو ما يؤكد لنا أهمية تأثير التقطيع السينمائي في التقطيع الروائي.

في المقطع السادس يلتجئ السارد إلى أسلوبين للتمييز بين المقاطع الثانوية وهما الأسلوب الطباعي عن طريق نقاط الفصل وأسلوب العناوين الداخلية ولذلك يمكن أن نقول إن هذا المقطع الرئيسي يقوم على سبعة مقاطع ثانوية غير متساوية، ففي المقطع الثانوي الأول يروي السارد الحكاية التي كانت تجول على ألسنة شخوص المقهى وهي حكاية مفادها أن المعلم صبحي تاجر الطيور، اشترى بيت الحاج محمد موسى الذي يوجد به المقهى إلا أنه دفع نقوداً لسكان الدور الأول والدور ولكن المعلم الثاني وأغراهم لكي يبحثوا أنفسهم عن بيت آخر يسكنون فيه.. عطية الذي استأجر المقهى ظل يتلاعب مع المعلم صبحي إذ "عاد يأخذ النقود بحجة تدبير مكان آخر وهو يقسم أنه سوف يتركه أول الشهر القادم ثم لا يفعل فاضطر صاحب المقهى إلى الإيعاز لأحد صبيانه باستعمال السكين حتى يجبر المتسوغ على تركه حتى حصل منه على ثروة كبيرة. أما المقطع الثاني فهو يحمل عنوان "المعلم رمضان يأخذ نصيبه من البرتقال.. وهو نادرة بطلها المعلم رمضان والشيخ حسني يتخللها استطراد يتعلق ببعض شخوص الرواية من خلال بعض مظاهر حياتهم في الحي والنادرة هي أن المعلم "رمضان ناول الكيس إلى الشيخ حسني وقال إن هذا هو البرتقال، وطلب منه أن يقسمه بنفسه حتى يكون مطمئناً لكن الشيخ حسني قسم البرتقالات على طريقته الخاصة فأخذها باستثناء أربع "فاستغرب المعلم غاية الاستغراب وأراد أن يفهم أولاً ثم يثير الموضوع مع الشيخ ولكنه لم يجد الطريقة التي يفكر بها لكي يفهم وينتهي المقطع الثانوي بوصف الشيخ حسني وهو "يسحب زميله الأعمى ويتجه به ناحية الشاطئ ليبدأ المقطع الثالث الذي يحمل عنوان "الشيخان" في هذا المقطع الثانوي يروي السارد قصة الشيخين حسني وجنيد وهما أعميان. فبعدما أورد السارد في مقطع ثانوي سابق "صائد العميان" حكاية الشيخ حسني مع العميان إذ كان يحتال عليهم موهماً إياهم بأنه ينظر ويرى ويبتز أموالهم وكان يستخدم صبي المقهى "ناظور جينا، يروي الجزء الأول من إحدى نوادر الشيخ حسني الذي يقترح على الشيخ "جنيد" أن يستأجرا معاً مركبا ويتجولا في النيل. ويتخلل النادرة شيء من سيرة الشيخ حسني كما يرويها بنفسه للشيخ جنيد. ثم ينتقل السارد إلى المقطع السردي الموالي وهو مقطع قصير عنوانه "فاطمة" يصف هذه الفتاة وهي تتجه إلى شارع فضل الله عثمان قادمة من "قطر الندى" لينتهي أخيراً إلى وصف ما يدور من حديث بين الصديقين "شوقي" و"فاروق" يتعلق بالاستعدادات لليلة العزاء وينتهي المقطع بالعودة إلى فاطمة وهي تلتقي الصديقين عند خروجهما من البيت.

ما يمكن أن نستنتجه من هذا العرض هو أن الكاتب يعمد إلى ضرب من التقطيع يتسم بالدقة والكثرة ولذلك تتنوع البؤر وتتعدد بسرعة مذهلة. ثم إن المقاطع – على قصرها– تسعى عموماً إلى تحقيق استقلاليتها السردية، فكل مقطع يتمحور حول حديث جديد أو حول حكاية شخصية جديدة وهذا يعود إلى طبيعة الحكاية في هذه الرواية ولكنه يؤكد أن هذا الضرب من التقطيع هو تقطيع سينمائي إذ أن المقاطع تتحول إلى مشاهد متراكبة تؤسس الرواية كلها.

الحكاية:

إن مثل هذا التقطيع المشهدي لا يبني حكاية ولذلك جاءت رواية "مالك الحزين" معادية للحكاية معاداة غريبة. فزمن الأحداث لا يتجاوز يومين، ذلك أن الأحداث تبدأ ذات يوم عندما أزاح يوسف النجّار "البطانيّة عن نصفه الأسفل وجلس على الكنبة وهو يداري ساقيه بطرف الجلباب" وتنتهي الحكاية صباحاً بعد يوم: "في الحجرة الخارجيّة يفهم المعلم الوسعاية الصغيرة، فتح يوسف النجار عينيه قليلاً ورأى نور الصباح الحقيقي وهو يدخل من فتحات

الشيش المعلق" وبين البداية والنهاية، يقوم خط سردي عام هو موت العم مجاهد ودفنه والاستعداد لليلة العزاء بعد الدفن وباستثناء هذا الخيط السردي العام الذي يجمع بين شخوص الرواية، لا يمكن أن نعثر على أي مظهر من مظاهر الحكاية الكبرى شأن الرواية العادية ولكننا نقرأ مجموعة من الحكايات الصغرى هي في النهاية "ميكرو حكايات" وهي لا تكاد تحصى فلكل شخصية من الشخصيات حكايتها الخاصة وهي حكايات قد تتمطط أحيانا فتتقاطع مع بقية الحكايات شان نوادر الشيخ "حسني" الأعمى وحكاية المعلم صبحي مع المحلات التي اشتراها وخاصة مع المقهى الذي يمثل مركز الحي ومنتدى سكانه ولكنها تأتي أحياناً مختزلة شأن حكاية الأسطى "قدري" مع رأس العجل.

وإذا أدركنا أن عدد الشخوص يفوق الثمانين في الرواية فإن الميكرو- حكايات تتعدد بدورها تعددا لافتا للانتباه وهي التي تؤسس النسيج السردي في الرواية وعلى هذا النحو لا يمكن الحديث عن شخصيات محوريّة ولا عن بطولة فبكفي الحكايات أن تكون وقعت في مكان واحد ويكفي الشخوص أن يجمعهم هذا المكان وهي حيّ إمبابة" وعندئذ تصبح الرواية على حد عبارة فيصل درّاج "رواية عن المكان أو رواية عن بشر لا يتحددون إلا في مكانهم هو البداية والنّهاية، ولهذا فإن الرواية تقدّم وصفاً دقيقاً لسمات المكان وتدخل الحواري الرطبة وتصف الجدران وترسم الآنية، تفعل كل ذلك باهتمام وعناية ثم لا تلبث أن تصف المسلسل اللامتناهي للحركة اليوميّة التي تتم في هذا المكان، مسلسل يشمل كل أشكال الحركة في العارض اليومي و البسيط والنافل حتى تكاد الرواية أن تكون سرداً أمينًا للحياة اليومية في أمبابة.

إن تشعب هذه المقاطع السردية الناتج عن تعدد شخوصها وميكرو حكاياتنا يضعنا أمام مفهومين إجرائيين يسهلان علينا ولوج عالم "مالك الحزين" الروائي وفهمه وهما مفهوما التسطيح والإغراب.

التسطيح:

عندما نتأمل الوظائف السردية التي تؤسس المقاطع التي إليها أشرنا، نلاحظ أنها تشخص الوضع من الأفعال فأفعال المقطع الثاني من الرواية – على سبيل المثال- هي التالية: أزاح البطانية عن نصفه الأسفل- جلس على الكنبة وهو يداري ساقيه بطرف الجلباب – مد يده إلى كوب الشاي الكبير الدافئ – قام يوسف النجار واقفاً. ويقوم المقطع الثاني الرابع من المقطع الرابع على الأفعال التالية: كان قاسم أفندي يقرأ شيئاً في جريدة الأهرام – عبد الله القهوجي يستمع إليه- كان المعلم رمضان يجلس وهو ونعسان إلى جوار الشيخ حسني/ الذي ثبت كعبه وراح يدق بمشط قدمه على الأرض ليضبط إيقاع الجنود التي تذاع من الراديو.. وكان عبد النبي الأعرج يقف داخل النصبة أمام الموقد الكبير /يشعل الفحم/ ويهوى عليه بمروحة من الريش- كان سليمان الصغير يتفرج بجانب عينه على الأربعة الذين يلعبون الدومينو بالنقود- كان جمال ماسح الأحذية قد ترك صندوقه المقعد واقترب منهم أكثر وراح يتابعهم فيصمت/ كان العم عمران وحيداً في بجامة من الكشور وطاقية من نفس القماش.

على هذا النحو تمضي الأفعال السردية في الرواية كلها والسارد لا يكتفي بوصف الأفعال اليومية التي يمارسها شخوصه في الحي داخل البيوت أو في المقهى أو في أماكن أخرى ولكنه يبالغ في تفصيل هذه الأفعال وتجزئتها ولذلك تعتني الجمل السردية عموماً بتشخيص الجزيئات من الأفعال على نحو هذه الجملة السّرديّة: "بعد ذلك وقف المعلم على أجولة الدقيق الفارغة وراء الفرن وغسل يديه.. وغادر المكان وهو يخرج منديله ويجفف يديه ويمسح فمه ويتّجه إلى المقهى".

عن مثل هذه الأفعال المفصّلة يمكن الاستغناء عنها في الرواية الواقعيّة التقليدية من بدون أن يؤثر ذلك في مساق السرد وتطوير الحبكة لكننا لا نستطيع ذلك في هذه الرّواية، إن قيمة هذه الأفعال في ذاتها إذ تخلو الرّواية من حكاية عامة وحبكة وإنما هي مجموعة أفعال مرتبطة بشخوصها تشخص في مكان محدّد وهو في إمبابة.

إن السارد – في هذا السياق- يصف ما يرى ويسمع، وما يحدّد الشخصيّة الروائيّة عنده هو ما تُصدرُهُ من أفعال وأقوال في حيّ "امبابة" ولا شيء غير ذلك ولذلك لا تقوم الشخصية إلا من خلال مظهرها الخارجي، فالعم عمران يقدم من خلال الثوب الذي عليه وعرف به في الحيّ والمقهى والبيجامة الكستور المقلم والطاقيّة من نفس القماش يقدّم عبد الله القهوجي من خلال هيأته الفزيولوجية المتمثلة في قامته النّحيلة وعينيه المريضتين والشيخ حسني من خلال جلبابه القديم وسترته المفتوحة وشعره الخشن الذي بقعه البياض ويقدّم عبد النبي الأعرج من خلال عاهته أو من خلال الأفعال التي يؤديها ولذلك قلما نجد في الرواية علامة نفسيّة أو اجتماعية تسم الشخصية أو تساهم في تحديد أبعادها وهذا يعني أن الشخصية في رواية "مالك الحزين" شخصية بلا عمق نفسي أو اجتماعي. إنها شخصية مسطحة، وهي شخصية بلا تاريخ، فقد لاحظ بعض النقاد أن لا تاريخ للشخصية خارج حياتها في "إمبابة" فنحن نعرف ما في المكان حتى ذلك التاريخ البعيد ولكننا لا نعرف ماضي الكثير من الشخصيات. فالمعلم صبحي مثلاً لم يوجد إلا عندما جاء "إمبابة" ووجوده قبل قدومه كالعدم وكذلك سيّد طلب الحلاق فقد جاء مع أمه هذا الحي الشعبي ولكن القارئ لا يعرف أي شيء عن ماضيه فكأنه خلق مع قدومه إلى "إمبابة" ولعل أعمق هذه الشخصيات شخصية يوسف النجار، فهو مثقف يكتب رواية لم يستطع أن ينجزها وكان شاهداً على بعض الأحداث السياسية والاجتماعية كالمظاهرات العنيفة وتدخل قوات الأمن بأسلحتها التي بلغت حيّ "إمبابة" وأخرجته من حياته اليومية الروتينية "تقول إنك رأيتهم رأي العين يحرقون وتستجيب لهم حتى أعشاب الشاطئ الخضراء. وتكتب أنك مشيت على كسور الزجاج التي غطت شوارع المدينة وأرصفتها" ولكننا لا نستطيع أن نقرأ شيئاً كثيراً عن حياته الشخصية وعن مواقفها الفكرية إذ يبدو لنا السارد شحيحاً في عرض صورتها فباستثناء الأفعال اليومية، التي تؤديها في البيت والشارع والمقهى أو تلك العلاقة التي تربطه بالمرأة الشابة "فاطمة" ولم تتطور، تظل الشخصية منحصرة في حركتها الخارجية بما تأتيه من أفعال يومية وأقوال عادية عن هوية الشخوص في رواية "مالك الحزين" ليست في ذواتهم بل في انتماءاتهم إلى المكان، إن حي "إمبابة" الشعبي هو الذي يبرز وجودهم وأفعالهم ويكسبهم ملامحهم الخاصة وخارجه يسقطون في "اللاهوية" و"اللاانتماء" ويفقد الفعل ذاته معناه، ولعل أكثر المواقف السردية دلالة في هذا السياق ما يتعلق بعلاقة المألوف وهو يختلف عن مفهوم عندما الغرائبي الذي حدّده تودوروف في كتابه "مقدمة للأدب الفلطاستيكي" حصر هذا المفهوم في تشخيص الخارق من الأحداث والفنطاستيكي متحدثا عن القطيعة مع النظام المعترف به والبروز المفاجئ لما لا يقبل تفسيره في الحياة اليومية التي لا تتغير في رواية "مالك الحزين" نسق لا يخرج (SINGULARISATION) إن الإغراب عن النظام المعترف به ولا يتعارض مع المنطقي، بل يتصل ثابت الاتصال بالنادرة. ذلك أن الرواية تزخر بمجموعة من الأحداث الشاذة التي لا يقاس عليها وهي أحداث تتقاطع مع تلك الأحداث العادية والبومية التي يقوم عليها نسيج الرواية ولكنه تقاطع يحدث مفارقات حدثية عجيبة، فمن غمرة العادي واليومي تنبثق مجموعة من الأحداث الشاذة الغريبة التي قد يقبلها العقل على مضض ولكن تنفرج لها السريرة وينفتح لها القلب وهي أحداث تخرج على الروتين المألوف وتجابه المتكرر وتظهر بمظهر المغرب والشاذ من هذه الأحداث ما يتعلق بحكاية الشيخ حسني مع العميان. ذلك أن الشيخ حسني الأعمى كان يصطاد العميان بطريقة غريبة، فهو يوهمهم أنه يرى فيصطحبهم إلى الأماكن العامة ويبتز نقودهم وقد اتخذ من صبيّ المقهى "عبد الله" ناظوريجيًا يشتغل لحسابه إذ "لم يكن عليه، عندما يرى أحد العميان، إلا أن يخبر الشيخ بما رأى، ومع الوقت، صار عبد الله يعرف عمله جيدا ويجيب وحده على بعض الأسئلة الضرورية مثل سن الزبون وأطرف ما في الحكاية الشيخ وثيابه أو ما قد يكون من علامات بارزة.. حسني مع العميان ما يتعلق بقصّته الغريبة مع الشيخ جنيد فقد أوهمه كالعادة أنه يرى وكان يصطحبه في الشارع والمقاهي ويقصّ عليه بعض مظاهر حياة المبصرين ثم دعاه إلى جولة في النيل على مركب خاص يقوده الشيخ حسني بنفسه وتنتهي القصة نهاية شاذة نادرة وطريفة في الآن ذاته فقد "شمرّ الشيخ حسني كتبه ومال قليلاً وبكل هدوء مدّ العصا في الماء لكي يقيس عمقه ولكنها لم تصل إلى شيء فأخرجها. ومدّ يده الأخرى ناحية مقدمة المجداف ثم سحبها على الفور وأيقن أنه غارق لا محالة وأنهم سوف يعرفون جثته من ورقة المجلة، وسكت عن الحركة تماماً وفجأة صرخ بكل ما يملك من قوة "غريق، غريق" ولا تقل هذه النادرة غرابة عن تلك التي تتعلق بركوب الشيخ حسني الدراجة النارية، فقد كان –برغم عماه- يركب "الموتوسيكل" ولم يكف عن ذلك إلا عندما دخل بالموتوسيكل من واجهة أجزخانة الامبابي وهو يكسر كل شيء أمامه حتى وصل إلى الدكتور عبد التواب الذي يشرب الشاي وراء الستارة وخبطه في جنبه الأيمن ثم انقلب هو والموتوسيكل على جنبه الأيسر ولحقه حسين عبد الشافي الذي كان قد تركه وقفز عند مدخل الأجزخانة ومن هذه النوادر أيضا قصة الأسطى قدري مع رأس العجل، فقد اشترى الرجل رأس عجل وعد به زوجته وركب الترام وأخرج أذن العجل وداس عليها بحذائه كي لا تضيع وراح يقرأ في جريدة الأخبار عن الحكومة التي سوف تخفض الأسعار "لكن سارقاً قطع الأذن وأخذ الرأس وعندما وصل إلى سوق الخضر طوى الأسطى قدري جريدته وانحنى ليحمل رأس العجل ويعبر بها كوبري إمبابة ولكنه وجدها قد اختفت تماماً بينما هو يدوس على الأذن الرمادية الكبيرة التي انفصلت بعناية. كذلك يمكن أن نذكر حكاية الكابتن حسين عبد الشافي التي رواها الشيخ حسني للشيخ جنيد وهو قائد فريق مصر لكرة القدم وقد شارك في الكأس العالمية الأولى التي دارت في ألمانيا النازية فـ"عندما مات والده لم يكن يملك شيئاً ولا الرب وإنه احتار ماذا يفعل، لم يكن يريد أن يفضح نفسه وهو الكابتن المعروف على مستوى العالم ويستدين من أجل دفن والده، لذلك أخرج غياراً نظيفاً ونزل بوالده إلى البحر وخلع ثيابه وغطسه في الماء الطاهر ثلاث مرات وتلا الشهادتين ثم ألبسه الغيار النظيف وصعد به إلى الشاطئ وأخذه أمامه على الدراجة وسنده بين يديه كأنه لم يمت وذهب به من هنا حتى سيدي عمر ودفنه هناك بمعرفة عبد الخالق الحانوتي" وتتوارت هذه الحكايات المغربة أو هذه النوادر فتذكر حكاية الشيخ حسني مع برتقالات العم رمضان أو حكايته مع هذه البرتقالات وعصاه ولكن حكاية معزى العم مجاهد تظل أكثر هذه الحكايات خروجاً عن المألوف وإغراباً فلما انتهى الشيخ حمادة الأبيض من ترتيل القرآن في معزى العم مجاهد الذي نظمه سكان الحي غفل الحاضرون عن إغلاق "ماكينة" تضخيم الصوت وعندئذ ظل العم عمران يتحدث ويقص حكاية حي الكيت كات وصوته يبلغ السكان جميعاً إلى أن بلغ بعض سكان الحي المعروفين فشرع يفضح أسرارهم واحداً واحداً على هذا النحو: "إن الذي وقع على أوراق البيع (بيع بيت الشيخ حسني) هو الشيخ حسني الأعمى ولكن الذي قبض الفلوس هو الهرم بائع الحشيش لأن الشيخ حسني كان مديونا له بثمنه "أيوه، شرب بالبيت حشيش وأفيون.. أيوه الهرم يضحك على أي حد، النهار ده بس ضحك على الحكومة وهرب من اللومان وقاعد بلوقت عند فتحية اللي بيخبي عندها الحشيش والفلوس، فتحية بتاعة حارة توكل".

إن إغراب مثل هذه الوظائف السردية تتمثل في أنها تخيب انتظار المتلقي داخل النص وخارجه فالأسطى قدري الذي أراد أن يبعد الشيخ حسني بعصاه في مثل هذا شوارع وقد يلتبس الأمر على القارئ فيتوهم أنها شخوص والحال أنها شوارع: "كان يعمل عند الأسطى بدوي الحلاّق وراء الكيت كات ويعيش مع أمه الريفية عند التقاء قطر النّدى مع فضل الله عثمان" – "وظلّت توقظه حتى أصبح يقوم وحده ويرتدي ملابسه ثم يغادر أمير الجيوش ويذهب إلى فضل الله عثمان" وعلى هذا النحو تتلاشى الشخصية في المكان وتتقزم وبرغم ذلك، تجد ذاتها فيه: "ومن مكانه عند مدخل المقهى رأى الواجهة الخلفيّة للجامع الكبير العالي، جامع خالد بن الوليد، بلونها الأصفر المبتل من المطر القديم وسوره الحديدي المطلي على طول الطريق الجانبي المنحدر من شارع النيل أمام المقهى وهو يلتقي مع شارع مراد وشارع السلام عند ناصية الجامع والرصيف العريض الذي بدا منحرفا في نقطة التقائها وفي مقدمة ذلك الرّصيف رأي العمود الحجريّ المتآكل، تعلوه تلك الذراع التي تمسك بالغطاء الكبير المقلوب والمصباح المكسور دائماً، تطلّ من أعلى فوق العربة الخشبيّة التي ترتفع عن الأرض قليلا المقوّسة مثل قارب صغير أو مثل مركوب والده الحاج عوض الله وهو ما زال منسيًا تحت سريره النّحاسي الكبير".

إن علاقة الشخوص بالمكان تقوم على جدليّة النفي والإثبات ذلك أن المكان يتعاظم ويحوّل شخصية إلى شيء من أشيائه ولكنه في الوقت ذاته يمنحها هويّتها ويجعلها في وضعها هذا تكتشف ذاتها.

الإغـــراب:

من وجهة نظر مغربة غير (RECIT) يعرف الإغراب بأنه تقديم فصل أو مرحلة من الحكاية عادية بواسطة طرف ثالث لا يفهمها بحيث يكون القارئ مدفوعاً إلى أن يرى في الفصل أو في المرحلة تفاصيل وقيما مخالفة لمألوف وهو يختلف عن مفهوم عندما الغرائبي الذي حدّده تودوروف في كتابه "مقدمة للأدب الفلطاستيكي" حصر هذا المفهوم في تشخيص الخارق من الأحداث والفنطاستيكي متحدثا عن القطيعة مع النظام المعترف به والبروز المفاجئ لما لا يقبل تفسيره في قلب الشرعية اليومية التي لا تتغير في رواية "مالك الحزين" نسق لا يخرج (SINGULARISATION) إن الإغراب عن النظام المعترف به ولا يتعارض مع المنطقي، بل يتصل ثابت الاتصال بالنادرة. ذلك أن الرواية تزخر بمجموعة من الأحداث الشاذة التي لا يقاس عليها وهي أحداث تتقاطع مع تلك الأحداث العادية والبومية التي يقوم عليها نسيج الرواية ولكنه تقاطع يحدث مفارقات حدثية عجيبة، فمن غمرة العادي واليومي تنبثق مجموعة من الأحداث الشاذة الغريبة التي قد يقبلها العقل على مضض ولكن تنفرج لها السريرة وينفتح لها القلب وهي أحداث تخرج على الروتين المألوف وتجابه المتكرر وتظهر بمظهر المغرب والشاذ من هذه الأحداث ما يتعلق بحكاية الشيخ حسني مع العميان. ذلك أن الشيخ حسني الأعمى كان يصطاد العميان بطريقة غريبة، فهو يوهمهم أنه يرى فيصطحبهم إلى الأماكن العامة ويبتز نقودهم وقد اتخذ من صبيّ المقهى "عبد الله" ناظوريجيًا يشتغل لحسابه إذ "لم يكن عليه، عندما يرى أحد العميان، إلا أن يخبر الشيخ بما رأى، ومع الوقت، صار عبد الله يعرف عمله جيدا ويجيب وحده على بعض الأسئلة الضرورية مثل سن الزبون وأطرف ما في الحكاية الشيخ وثيابه أو ما قد يكون من علامات بارزة.. حسني مع العميان ما يتعلق بقصّته الغريبة مع الشيخ جنيد فقد أوهمه كالعادة أنه يرى

إن المكان أبرز ما يميز رواية إبراهيم أصلان، فهو يصر على منحه "ذات الدلالة السياسية العميقة ومفادها عند الباحث أنه "على حين تقوم الدولة التابعة بالتفريط في المكان، يحل مشكل التراب الوطني المحتل في إطار خطة المركز الإمبريالي الدولي وما نتج عن هذا المنحى من تغيّرات في بنية المجتمع وثقافته وأيديولوجيته السياسية، يقوم نص "مالك الحزين" بتحويل المكان المتعين من مجرد بقعة جغرافية معينة إلى رمز للوطن ومستقبل من يعيشون فيه.

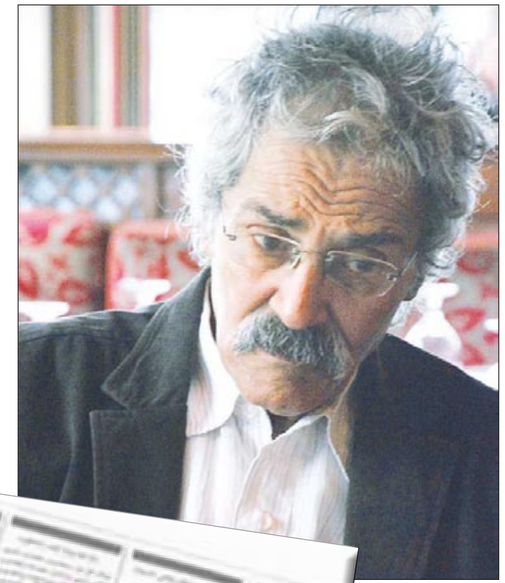
إن العجيب في رواية "مالك الحزين" نابع من تحدي الإنسان للقهر بكل صوره، وربما يكون للعجيب الذي يعني كسر قوانين الطبيعة في فضاء روائي يمزج الواقع بالوهم.

الظرف الخطير: "وحاول أن يسحبه بعيداً عن دائرة القتال ولكن الشيخ حسني عاد يصرخ: "العصايا، العصايا" وقال الأسطى "عصاية إيه دلوقتي، العصايا ضاعت، ضاعت إزاي؟ العصايا هناك أهه" "يا أخي إعمل معروف يا بيتا وإلا أمشي أنا؟ كذلك كان رد فعل بعض من كان يستمع إلى حكاية العم عمران وهو يفضح رجال الحي: "ثم ارتفع في الساحة الكبرى صوت خبط على الباب وصوت رجل يطلب منهم أن يغلقوا الماكينة أنها مفتوحة ولأنه سمع الكلام وهو يركب المعدية قادما من الزمالك وضرب النار شغال وصاح الأسطى قدري الإنكليزي: "يا نهار أسود"!.

لقد استعمل محمد بدري للتعبير عن مفهوم الإغراب الذي استعملناه مفهوم العجائبي فهو يرى أن العجيب في رواية "مالك الحزين" نابع من تحدي الإنسان للقهر بكل صوره، وربما يكون للعجيب الذي يعني كسر قوانين الطبيعة في فضاء روائي يمزج الواقع بالوهم دلالة مختلفة عن العجيب في رواية أصلان التي تعلن منذ بداياتها لقارئها أنها واقع حدث يوما، فله كما يقول غريبه ثقل الحقيقة الإنسانية وهو أمر نلمسه منذ بداية الرواية، حيث الوصف المقتصد الواقعي وعلاقات الأشياء تعضد لدينا أننا في مستوى المعيش اليومي" الروائي الذي اعتبره من باب العجائب لا يناقض الطبيعة البشرية ولا يندرج بالتالي في إطار الخارق ولكنه أيضاً يتحداها أحياناً دون أن يتجاوزها وفي هذا السياق ندرج كل الأفعال التي يمارسها الشيخ حسني الذي يرفض طبيعة القاصر الضرير ويسلك سلوك المبصر ولكن هذا السلوك يوقعه في مأزق تحول الوضعية إلى نادرة بمعناها الأدبي واللغوي كذلك ندرج تلك الوظائف السردية التي ذكرناها فهي أفعال (شاذة) نادرة الوقوع وتكتسب شرعيتها من تعارضها مع العادي المألوف المتكرر الذي يغرق حكاية "مالك الحزين" ولذلك فضلنا مصطلح الإغراب بالمعنى الذي أوضحنا معتقدين أن للعجائبي دلالة مغايرة تماماً لمفهوم الإفراد أو الإغراب وتظل المسألة مسألة مصطلح كان بإمكان محمد بدوي أن يتلافاها بين نسقي التسطيح والإغراب علاقة وطيدة تحدد تعاملا جديدا مع الواقعية وهو تعامل لا يخلو من مفارقة عجيبة فبقدر ما تسعى الرواية عبر نسق التسطيح بما يحوي من أفعال سردية عادية مألوفة ويومية إلى تكثيف الإحالة المرجعية، تحاول عبر نسق الإغراب أو الإفراد إلى تكسير النسق الأول والاقتراب من خانة الخارق إلى درجة أن بعض النقاد تحدث عن العجائبي وهو يحلل هذه الأحداث المغربة وهكذا يتقاطع الواقعي والاواقعي تقاطعاً عنيفاً إذا اعتبرنا الواقعي تشخيصا للعادي والمألوف والطبيعي وفي حدود هذا المفهوم تختلف رواية "مالك الحزين" عن رواية "صخب البحيرة" فلئن أكدنا في تحليلنا رواية محمد البساطي على تلك النزعة الفريدة المتمثلة في تقليص التشخيص الواقعي في اتجاه التشخيص الرمزي برغم عدم الوقوع فيه والاكتفاء بمقاربته ومحاذاته فإن رواية "إبراهيم أصلان" تحدث هذه المفارقة العجيبة بين الواقعي واللاواقعي. فهي تغرق من تشخيص الواقعي تشخيصا محايدا اجتماعياً ولغوياً من خلال تشخيص حيّ شعبي في مدينة القاهرة الكبرى هو حيّ إمبابة بسكانه ومستوياته اللغوية إلى حد الإغراب إنها واقعية الأسطح الخارجية التي تظهر مدى زيف الواقعية التقليدية ومدى تشويهها للواقع وترفض المفاهيم الرومانسية القديمة وتتخلى عن ميتافيزقيات العمق حيث تستقر الأشياء ألقها باستقلالها ووجودها الصلب وحيث يستعيد الإنسان حضوره الحميمي في العالم الذي يعيش فيه.

http://www.almadapaper.com - E-mail: almada@almadapaper.com

قراءة في كتاب (حجرتان وصالة):
إبراهيم أصلان يفسّر العالم من ثقب إبرة



عزة حسين

أحيانا، أحار وأتوقف لأيام عند محاولة كتابة السطر الأول عن كتاب جيد، وكثيرا ما أقاوم أن أملأ كل البياض المنذور للحديث عن هذا العمل بما يحتويه العمل ذاته، وكأنني على يقين من أن القارئ سيفهم ويشعر بكل ما هو مفروض أن يقال.

أتذكر أول مرة تلبستني هذه الفكرة، بعدما قرأت نصوص «شيء من هذا القبيل»، التي كانت أيامها أحدث أعمال الأديب الكبير «إبراهيم أصلان»، حتى صدور كتابه الأحدث «حجرتان وصالة» والكتابان عن دار الشروق لتتجدد معه هذه الحالة، بحيث يهدد المحو كل كلماتي بدافع أن من الظلم كتابة هذا الكلام عن ذاك الإبداع.

■ انطباعات شخصية أولى، وذكريات حميمة تجمع العارض مع الكاتب والكتاب.

■ معلومات مبدئية عن اسم الكاتب، والكتاب ودار النشر وفترة (سنة) النشر.

حجرة الأولاد، دولاب الهدوم، المرآة الداكنة، حبات الطعاطم، والزجاجة التي يلا غطاء في الثلاجة، والكنبة التي إلى يسارك وأنت داخل، والكنبة التي إلى يمينك، والخمسون جنيها المطوية في جيب البنطلون، والطبق المكسور، والفول أبو عدس أصفر، هذا هو نوع المفردات التي ستصادفك في كتاب أصلان الجديد، حيث كل مفردة هي تفصيلة صغيرة في تفاصيل أكبر، على بساطتها وعاديتها هي موضوع ومركز الكتاب.

■ انتقاء مفردات وعبارات ذات مغزى من أعماق الكتاب، لتضع القارئ أمام العالم الذي هو على وشك الدخول إلى تفاصيله.

فلا هموم ضاغطة، ولا قضايا معضلة، ولا مشاكل وجودية أو واقعية أو حتى فانتازية متورمة، لكن هذا فقط للوهلة الأولى، لأن قراءة هذه المفردات داخل كتابة إبراهيم أصلان بمنحها تاريخا خاصا، نفس الأشياء بمعانيها الاصطلاحية والإجرائية القديمة، ستكتسب بين أصابعه وظائف جديدة يمكنها أن تفسر العالم من ثقب إبرة.

■ الحديث ببسلاسة بالغة عن "نوع" الكتاب –القصصي– الذي نحن بصدده، من هذه الفقرة ندرك مثلا أننا لسنا أمام كتاب يتحدث عن الخيال العلمي أو الأدب البوليسي، وإنما الحديث عن "قصص" تنتمي لمدرسة "الواقع".

في هذا الكتاب كتابة مورست عليها كل أشكال التقشف، بدءا من اللغة الوظيفية مقصوصة الزوائد، مدببة الأصوات، والمكان المسور بـ«حجرتان وصالة»، ونافذة في الغرفة الداخلية تطل على الرصيف ومنه إلى العالم، وحتى الشخصيات التي لا يتكرر فيها سوى البطل وزوجته وشبح ولديهما المتزوجين، إضافة إلى ما يستدعيه الراوي عبر حياة بطله من شخوص، هؤلاء الشخوص يتوهج كل منهم في الحكاية التي تخصه ثم ينطفئ، إلى أن يعيد أصلان استدعاء كل شخصيات قصصه الجديدة في القصة قبل الأخيرة «آخر الليل» ليسلموا على الجمهور قبل أن تنزل ستائر الكتاب.

■ الحديث عن الشكل اللغوي المستخدم في الكتابة، ولأن الكتاب المستخدم في هذه الدراسة كتاب أدبي، فمن المهم جدا الإشارة للأساليب اللغوية والأدبية المستخدمة، بينما لن يكون ذلك مفيدا إذا كنا نعرض لكتاب علمي أو سياسي على سبيل المثال.

■ الولوج داخل عالم الكتاب، والحديث عن بنيته السردية العامة، هنا يتم ذكر "أبطال" الكتاب، ودورهم في "بنية" الكتاب: فلكل منهم دور في الـ "حكايات"، يظهر حينا ثم يختفي ثم يعاود الظهور، وهكذا. أي أن الكتاب ليس مجموعة من "القصص" المنفصلة تماما، وإنما يربط البنية رابط أساسي.

أما الزمن الذي تنامى بخفوت عبر هذه القصص فأعتقد أنه إلى جانب الشعور بالمسئولية الفنية هو السبب في تصنيف الكاتب لعمله الجديد بالمتتالية وهي: شكل روائي جديد، يتألف من قصص متشابكة منفصلة متصلة لها نفس الراوي المشترك مع اختلاف الأحداث وبعض الأشخاص وإن كان ما يجمعهم مكان واحد.

■ استكمال الحديث عن "نوع" الكتاب بشكل أعمق، فالكتاب بشكل عام "مجموعة قصص"، لكنه بشكل أكثر تخصيصا "متتالية". ويتم شرح ما معنى "متتالية"؟ ولماذا تم التصنيف الكتاب على هذا الأساس؟

في قلب حكاية أصلان المنزلية يسكن الأستاذ خليل وزوجته إحسان، التي شاركته طوال النصف الأول من المتتالية إلى أن «رن جرس التليفون في الفيلم المعروض بالتليفزيون في الصالة. وهي سمعت هذا الجرس وقالت: «حد يرد على التليفون يا ولاد» ومالت إلى جانبها الأيمن ولم تقم بعد ذلك أبدا».

لكن هذا لا يعني غياب إحسان، الزوجة دائمة الضيق والتبرم من زوجها الأقرب إلى غربة الأطوار، فدورها محفوظ في أغلب الحكايات التالية، وسيتذكرها خليل وهو يرفع إلى فمه الزجاجة الخضراء التي بلا غطاء ليشرب، وهي التي كان يؤذيها ذلك دائما وتظل تردد:

«يا ريت اللي يشرب من قزازة يرجع الغطا مكانه».

وسيتذكرها عندما يعود في آخر الحكاية إلى شقته القديمة ليبعثر الصور مفتشا عن وجهها الجميل بزينتها الكاملة وشعرها المنسدل وبنطلونها القطيفة، وسيظل إلى يوم الأربعين يحكي لأصدقائه أنها ظلت أن رنين التليفون في الفيلم كان في شقتهم فطلبت أن يرد أحد، إلى أن قام الممثل عباس فارس ولبس طربوشه ورد، وعندما قام خليل ليخبرها بأن عباس فارس سمع كلامها «من باب الهزار يعني» كان السر الإلهي قد طلع.

سيبقى خليل وحيدا يروي عنه إبراهيم أصلان مواقفه ولحظاته الإنسانية وصدفه وذكرياته، مع «البواب التخين» الذي لا يُري إلا نائما، وأم عزت البقالة التي ماتت رغم أنها أصغر من خليل وابنها صاحب السوبر ماركت، والأسطي محمود الإسكافي الذي منذ توفيت زوجته «وهو يقلع هدومه ويقف عريانا في الطرقة ولا يدخل الشقة أبدا إلا بعد أن يلبس الغيار النظيف»، وزوجته الحاجة ثريا التي لا يموت أحد من أهلها قبل أن يتصابى ويعود بعمره إلى الوراء، ثم يلحق بالأموات في اليوم التالي، والأستاذ مصطفي وزوجته الأستاذة كوثر العائدة من الإعارة بـ«باروكتها» التي «تلبسها منحرفة مثل الطربوش بحيث تكون مرتفعة عن جبهتها من جانب ونازلة لغاية حاجبها في الجانب الآخر».

خليل الموظف المتقاعد بهيئة البريد يجدره أصلان في هذه المتتالية من أبسط حكاياته وأكثرها غرابة، كأن يروي عنه حدوتته مع الكنكوت البني الذي خرج من البيت «وما رجعش»، وبعدها بفترة طويلة، وخليل عائد من صلاة الجمعة مرورا بالزقاق الجانبي رأي فرخة بنية بنفس لون الكنكوت، فذهب إلى صاحبتها الجالسة «علي بسطة السلم» يستفسر عما إذا كانت الفرخة عندها منذ أن كانت كنكوتا أم أنها الكنكوت الذي «هرب من الحاجة زمان».

يمكن للجميع أن يستغرب هذه الحكاية برغم أنها ليست الأغرب من بين بورتريهات خليل الـ(٢٨)، لولاها هذه العبارة الفلسفية الإنسانية، التي فسر بها خليل حكايته للمرأة ذات الكنكوت البني وللقارئ قائلا:

« شوفي حضرتك. أنا ضيعت ستين سنة من عمري علي الأقل وأنا عندي أسئلة من هذا النوع، نفسي أسألها ولا أقدر، لأني كنت محرج. ودي مأساة يا هانم، والدليل هو اللي حصل دلوقت، هل في أي ضرر أصاب حضرتك من السؤال؟»

وهي قالت:

«ربنا ما يجبش حاجة وحشة».

■ الجزء الرئيسي من عرض الكتاب، وفيه غوص داخل "المحتوى"، واستخدام أكثر طريقة في العرض:

■ رسم صورة بانورمية شاملة لأجزاء الكتاب، والتعليق عليها، بحيث يتم لفت نظر القارئ لـ "وحدة" التي تجمع بين تلك الأجزاء الصغيرة التي تم تلخيصها.

■ الاستعانة بمقتطفات من نصوص الكتاب

■ في دراستنا الحالية، نجد وقد تم التركيز علي "شخصيات" الكتاب، والـ "مكان" الذي تتفاعل فيه، و "الأشياء" من حولها.. الخ. وكأن من يقوم بالتلخيص، يحاول أن يرسم لنا عالم الكتاب بقدر ما يستطيع، ليقوم عقلنا برسم أفضل تخيل ممكن لمحتوي ذلك الكتاب.

إبراهيم أصلان الذي لا يعرف أنه تقدم في العمر «إلا من خلال تطلعي في وجوه الأصدقاء»، ضمن تدوينات خليل قصة غاية في العذوبة، عن الرجل ذي الشعر الأبيض المنكوش الذي اكتشف فجأة أن «الواد سليمان» ابنه الأكبر قد صار أطول منه وهو الذي كان قبل شهر يمائله في الطول، الرجل سيكتشف السر فجأة وهو ينظر إلى مرآة الدولاب المعتمة المصقولة فيفاجأ «بالعجوز ضئيل الحجم الذي يتطلع إليه من عمق المرآة»:

«حينئذ غادر الرجل، أو خليل، أو إبراهيم أصلان المكان وعبر الصالة إلى المطبخ. فتح الثلاجة وأغلقها، ورفع غطاء الحلة الموجودة علي البوتاجاز ووضعه ثم ترك المطبخ ودخل الشرفة الصغيرة واستند بجسده إلى سورها الحجري القصير، ورأي النوافذ والشرفات البعيدة الخالية. وهناك، كانت الشمس تغيب مع ارتجافة أخيرة من ضوء النهار في الأفق البعيد».

يذكر أن هذه القصة التي حملت عنوان «آخر النهار» قد تحولت إلى فيلم قصير قام ببطولته الفنان التشكيلي صلاح مرعي وأخرجه شريف البنداري وحمل عنوان «ساعة عصاري».

■ الاستعانة بمعلومات (ربما لم ترد في الكتاب نفسه)، لكنها تهم القارئ بشدة، لأنها تربط بين "العالم" خارج الكتاب، وبين الكتاب نفسه والمؤلف. مما يزيد في ثراء الكم "المعرفي" الذي يتفاعل معه القارئ.

وأذكر أن في هذه القصة وكل قصص الكتاب تبدأ الحكاية قبل أن يعرف القارئ وتنتهي قبل أن يتوقع، لكن الرهان علي المتعة، علي حيوية وبشرية الشخوص، فهو أصلان الذي يري أنه «إذا اخترعت شخصية واخترعت لها سيكولوجية.. واخترعت لها مصيرا.. فأنت بهذا قد اخترعت جثة».

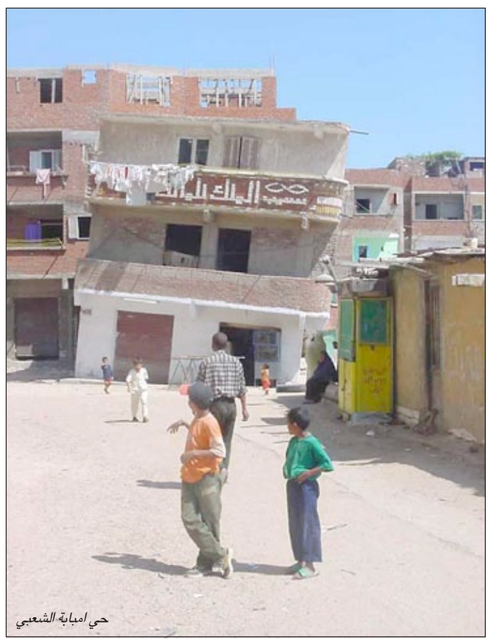
أما لغة الكاتب في هذه النصوص وغيرها فهي سره الخاص، الذي لا يمنح نفسه إلا له ولمن «يستطعمها» القارئ إلا منه، هي الكلمات التي تحدث صوتا معينا وتخلق صورة بصرية بعينها تتراص منتجة حياة. في هذه المتتالية سيصدق القارئ بشدة تصديرها الذي علي غلاف الفنان الكبير «محيي الدين اللباد» حيث «ثماني وعشرين حكاية منزلية عن زوجين، أودع فيهما أصلان خبرة نادرة في تخليق نوع من القصص لا تكاد تبدأ قراءاته حتي تكتشف في الكاتب والكتابة والحياة اليومية درجات من الدهشة ربما لم تلتفت إليها أبدا، ما يجعل هذه الحكايات تعيش في ذاكرة القارئ طويلا».

أخيرا وكعادة مبدع «مالك الحزين» سينهي إبراهيم أصلان نصه المتقطع بقصة يبدأ فيها نهارا من أوله، بعدما يعود بطله المراوغ إلى شقته القديمة بالحي الشعبي ويتناول الكوب الألومونيا ذا الرقية الضيقة والشفة العليا المقلوبة إلى الخارج، ويبعث به طفلا من سكان العمارة ليملأه من عند «منصور بتاع الفول»، قبل أن يجلس البطل «منتعشا مثل رجل غلبه النوم في مكان يعرفه ثم قام ليجد نفسه في مكان غريب».

■ ربط العمل الحالي، بأعمال المؤلف السابقة، واستنتاج "المساحات المشتركة" بين تلك الأعمال. وهنا نستمر في ملاحظة أن كاتبة هذا العرض تتوقف كثيرا عن وظيفة "التلخيص"، ولا تنفك تقدم لنا "استنتاجات" و "أفكار" و "وجهات نظر"، وتربط لنا عرضها بـ "معلومات" و "ملاحظات". مما يعطي العرض قيمة كبيرة تتجاوز وصف "الملخص" بمراحل.

هكذا ينتصر إبراهيم أصلان علي غربته ويستجيب للنوستالجيا ويعود، بعدما كان قد أعارنا همه في عمله الفائت «شيء من هذا القبيل» الذي صدره قائلا:

«أنزع الآن عن إمبابة/ كما تنزع قطعة لحاء جافة/ وإن كانت حية/ عن جذعها الطري كي تلتصق بجذع آخر».

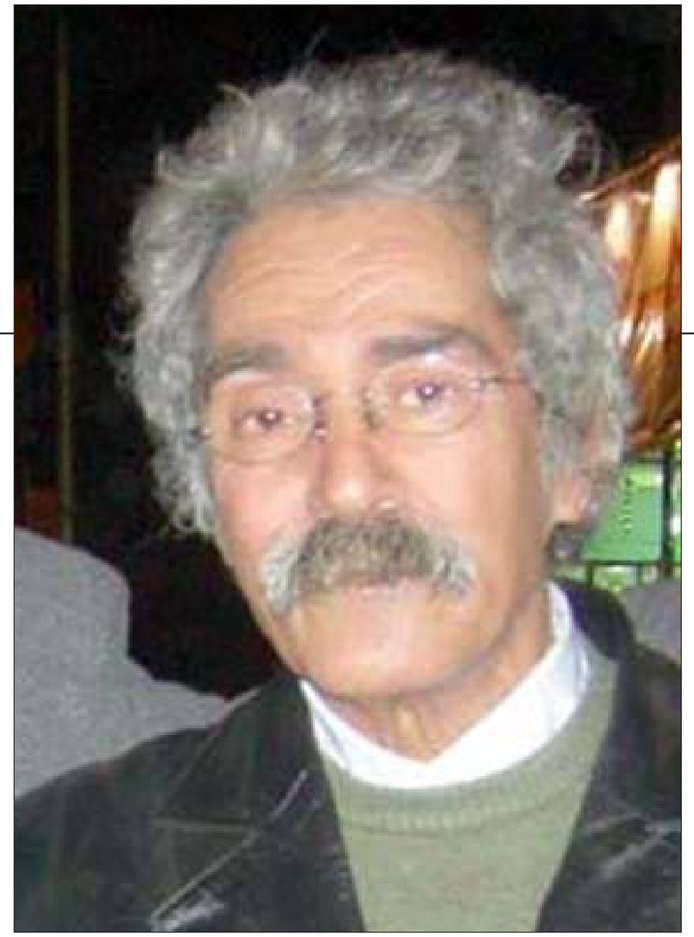


حي امبابة الشعبي

http://www.almadapaper.com - E-mail: almada@almadapaper.com

إبراهيم أصلان: الكتابة فضاحة وقيمتها تنبع من الطاقة الروحية التي كتبت بها

أنا لا أعرف شيئاً اسمه المرأة أو الرجل ففي لحظة الكتابة يمتزج كل شيء ويفترق بروح النص نفسه



منذ مجموعته الأولى «بحيرة المساء» وحتى كتابه الصادر حديثا «خلوة الغلبان» تثير كتابات الروائي ابراهيم اصلان مجموعة من القضايا والأسئلة المهمة، بعضها يتعلق بالشكل الروائي والقصصي الذي ينحو نحو الاقتصاد والتكثيف، وبعضها الآخر يتعلق بمتعة القراءة، وهي السمة التي تتوافر بحيوية وحميمية في كتابات أصلان.. في هذا الحوار نلقي الضوء على هذه الأسئلة، وعلى الكثير من مفردات عالمه الروائي.

عبد النبي فرج

× في كتاباتك يبدو التكثيف الشديد والولع بالحذف وكأنه ناتج عن عنف يمور داخل الكاتب مما جعله يشبه البستاني الذي بدلا من ان يمسك مقصا لتشذيب الحديقة مسك بلطة وأخذ يقطع في فروع الأشجار حتى تركها عارية هل هذا تأثر بتقنية كتابية معينة؟

– عادة أنت تلجأ الى الوسائل التي تتلاءم مع طبيعة امكانياتك من ناحية وتتوافق مع طبيعة أغراضك وعلى هذا الأساس، دعني أقول: انت تجدني أكثر ميلا الى استبعاد ما يمكن استبعاده طالما ان هذا المستبعد سوف يظهر موجودا كاحساس وراء القليل الذي يكتب وما دمت أنت لجأت الى تشبيه يتعلق بعلاقة البستاني بالحديقة، دعني مرة أخرى أقول الآتي: ان البناء عادة يعني مراكمة الاشياء فوق بعضها سواء كنا نبني بيتا أو نبني رواية أو نبني مستوصفا وهذا النوع من البناء لا يهتدي بقوانين البناء بمعنى قوانين الخلق التي تهتدي بها الطبيعة وهي قوانين غير قابلة للأخذ والسرد، بمعنى ان النبتة الصغيرة عليها ان تزيل الحشائش الضارة والأوشاب وكل ما يعيق نموها وهذا بناء يقوم على الاستبعاد لانه بناء يتعلق بما هو حي وكل بناء حي من شجر وانسان وحيوان عمل فني، لو تأملت الأمر ستجده لا ينحو إلا نحو استبعاد ما يعوق هذا النمو وهذا يكون شرطا اساسيا لبناء أي كائن حي والعمل الفني هو كائن عضوي في نهاية الأمر وبدايته، لا نستطيع ان نغير من تكوينه ويظل هو الكائن أيضا.. ايضا لا ننسى انه غالبا الاشياء الحقيقية فعلا في حياة كل منا تكون عادة عصية على الكتابة وعلى التعبير عنها ومن هنا نحن لا نكتبها ولكن نكتب بها وسوف تجد أي نص لا يستمد قيمته وقدرته على التأثير من ما هو مكتوب ولكن من قيمة الزاد أو الطاقة الروحية التي كتب بها.

× هل هذا يعني ان الحذف والتكثيف ليسا ناتجين عن عنف مكتوم انعكس على الكتابة؟

– أنا لا أعرف عن أي شيء ينتج أنا لا استطيع ان احدده، يمكن ان تسميه كما تشاء لكن لمزيد من التوضيح، معظم أو أغلب ما هو مستبعد هو ما أعرفه، بمعنى ان لدي يقينا بأن ما أعرفه متاح لأي انسان أن يعرفه، ومن هنا لا أجدني شغوفا بتكراره على مسامع القارئ.. سوف تجد نفسك أمام طريقتين إما ان تعيش الحياة أو تجربة ثم تذهب تحكي بها وأنا عن نفسي عشت تجربة أظنها صعبة أو غنية لم يتخلف لدي أي احساس بأنها تجربة استثنائية وذلك لأنني قضيت حياتي في حي شعبي بين بسطاء الناس الذين يمتلكون التجربة نفسها أو ما هو أكثر من حيث الغنى والصعوبة ولم أر أحدا يصفها بأنها تجربة استثنائية هو عاشها مرغما وإلا مات جوعا وفي وضعي كان علي ان امتلك قدرا من الصلافة بحيث اعتبر ان ما عشته كان شيئا استثنائيا على ان احكيه للآخرين برغم انها حياة موجعة بالفعل ومن هذا يلائمني أكثر ان أحكي هذه الاوجاع والمسرات.

× في عالم ابراهيم أصلان تبدو المرأة وكأنها أداة للمتعة أو مصدر شرور وخيانة فما رأيك؟

– أولا أنا لا أعرف شيئا اسمه المرأة أو شيئا اسمه الرجل، أنا أعرف، حسنية، فتحية، عباس، مرسي، لان في ما يتعلق بالكتابة لا تصلح الاشارة الى النوع بشكل عام واذا حددنا الامور علي هذا النحو فسنجد ان السؤال ظالم، ثم ستجد نماذج خارجة عن أو لا ينطبق عليها هذا الاتهام وبالعكس فإن تقديري الشخصي للمرأة أظن انه مبالغ فيه.

× لكن هذا على مستوى الكلام النظري ولكن الكتابة فضاحة وارجع الى «مالك الحزين» و«وردية ليل» ستجد المشهد الوحيد الذي تظهر فيه المرأة تكون فيه شبه عاهرة، ثم راجع القصص القصيرة؟

– أنا لا تحضرني كل القصص القصيرة ولكن أنا اتذكر في بعضها المرأة ليست هكذا، يعني مثلا في المجموعة الأولى «بحيرة المساء» لن تجدها هكذا اطلاقا، ففي قصص مثل «وقت للكلام» و«التحرر من العطش» وغيرها من القصص وفي رواية «مالك الحزين» هناك نساء كثيرات في الرواية لم يقدمها القبلم لا ينطبق عليهن هذا القول.. أنا اريد ان أنبه على انه يمكن ان يتخلف مثل هذا الاحساس من وجود لحظات ذات طابع شبقي أو جنسي في طبيعة العلاقة بين المرأة والرجل وأنا لا اعتبر هذا دلالة انحراف أو عيبا يشين المرأة أو الرجل طالما ان هذا يتم في الإطار الفني والشرعي أحيانا.

× الحوار يمثل قيمة جوهرية في نسيج العمل الروائي والقصصي هل لهذا تأثير بالنهضة المسرحية التي ظهرت بقوة في أنحاء شتى من العالم من برخت الى كامي، سارتر، بكيت، الى نعمان عاشور وسعد الدين وهبة ونجيب سرور والفريد فرج؟

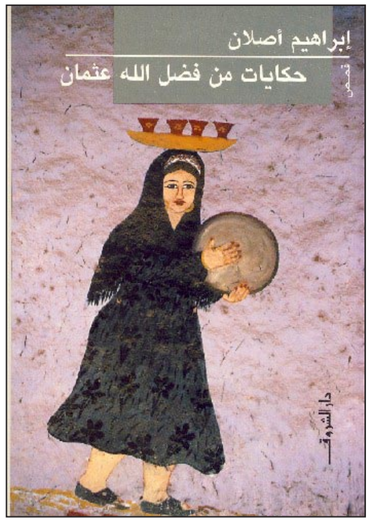
– أولا بغض النظر عن اجادتي للحوار أو عدم اجادتي له فالحوار موهبة برأسها، بمعنى انه قد يلجأ كاتب بوسائل وجهود سردية كي يجعل من شخصية كائنا حيا من لحم ودم، أنا لا يعنيني السرد كثيرا في احياء الشخصية، يكفي الشخص ان ينطق بجملة حوارية صحيحة حتى يدب حيا أمامي على الورق، الحوار مسألة خطيرة جدا الى الحد الذي يمكن ان نقول ان جملة حوار واحدة رديئة قد تكون كفيلة بإفساد عمل شاهق مثل الحرب والسلام وغيرها من الأعمال الكبيرة وهذا لا يمنع من ان الثقافة المسرحية كانت أحد الروافد المهمة في تكويني وتكوين ابناء جيلي من المثقفين بالاضافة الى السينما، وربما يكون أول نص نشرته كان مسرحية قصيرة من فصل واحد في مجلة الثقافة التي كان يشرف عليها محمد فريد أبو حديد.

× يدعو ادوار سعيد الى نمط معين من الفن الذي يقوم منطقه على التجاوز والتغاضي عن عدم تأكيد هوية مركزية سلطوية، هل تتفق مع سعيد في هذا المفهوم؟

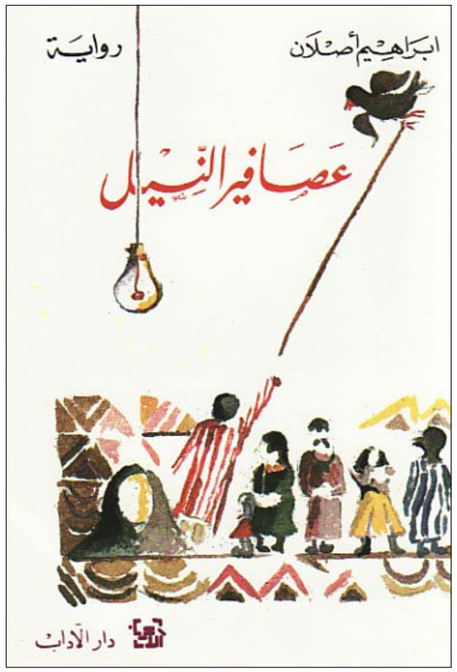
– يعني مشكلة الواحد مع الكتابة أنك غالبا لا تكتب على هدى مما هو نظري ولا على هدى من المصطلحات وهذا لا يتنافى مع اعتقادك ولا هذا المصطلح أو بما هو نظري، مثلا على المستوى النظري، أنا أخذ الأمور بجدية ولكن اكتب بما يتراءى لي، إن الأمور هكذا اقرب الى المزاج أكثر من أي شيء آخر، لكن هناك بعض الأمور المهمة وعلى رأسها أن السرد ليس سردا روائيا فقط، هناك سرد اجتماعي، سرد سياسي، سرد ثقافي، سرد جنسي، سرد ديني، هذه السرودات سرودات مهيمنة تواريها المؤسسات في خبراتها وأخطر ما في هذه السرودات المهيمنة هو منطقها، ذلك المنطق الابوي الذي يفكر بدلا من الناس ويتخيل بدلا منهم، مهمة الأدب والفنون عموما ان تعمل نقيضا لهذه الهيمنة وان تسعى لتقويض هذا المنطق الابوي وأنا لا اريد ان استطرد كثيرا، واكتفي بأن أقول ان العمل الفني الحقيقي هو ذلك العمل الذي لا يفكر به لأحد، ولا يتخيل بدلا من احد ولكن يوفر الامكانية الوحيدة والقادرة جماليا على ان تتيح للآخرين أن يفكروا لأنفسهم.

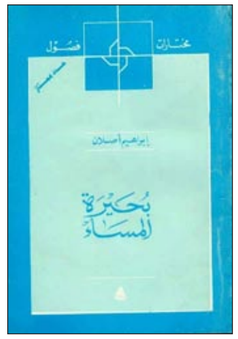
× انت شغوف بالحكي هل تسلل لك من ألف ليلة وليلة ألم من الحكي الشعبي المباشر وانت تسكن في حي شعبي؟

– ألف ليلة وليلة هو الكتاب الوحيد مع القرآن الكريم ودلائل الخيرات هي كل الكتب التي وجدتها في بيتنا، بدأت علاقتي بألف ليلة وليلة قبل ان أحسن القراءة بشكل جيد، كان الوالد يضعها فوق الدولاب وكان علي ان انتهز فرصة وجوده بالعمل لكي أمارس قراءتها لأن في ما يبدو من غير اللائق ان تكون متاحة لصبي في سني، عندما تحدثت في الاجابة السابقة عن مسألة الهيمنة السردية التي تقوم بها المؤسسات بالمنطق الأبوي وضرورة ان يسعى الأدب والفن الى تقويض هذه الهيمنة كنت أعني ان علينا استلهام منطق بديل والتجربة أكدت لي ان المنطق البديل هو منطق السرد الشفاهي فهو ليس على الأقل منطقا أبويا بأي شكل من الاشكال، فعلى الرغم من الهيمنة التي يحدثها وقدرته على ترسيخ صيغ لغوية نجد أنفسنا عادة وبشكل تلقائي نفكر بها اينما ذهبت أفكارنا هنا أو هناك. ان آليات التفكير لأنفسنا وكان علي ان انتهز فرصة وجوده بالعمل لكي أمارس قراءتها لأن في ما يبدو من غير اللائق ان تكون متاحة لصبي في سني، عندما تحدثت في الاجابة السابقة عن مسألة الهيمنة السردية التي تقوم بها المؤسسات بالمنطق الأبوي وضرورة ان يسعى الأدب والفن الى تقويض هذه الهيمنة كنت أعني ان علينا استلهام منطق بديل والتجربة أكدت لي ان المنطق البديل هو منطق السرد الشفاهي فهو ليس على الأقل منطقا أبويا بأي شكل من الاشكال، فعلى الرغم من الهيمنة التي يحدثها وقدرته على ترسيخ صيغ لغوية نجد أنفسنا عادة وبشكل تلقائي نفكر بها اينما ذهبت أفكارنا هنا أو هناك. ان آليات التفكير لأنفسنا



أنا آخذ الأمور بجدية ولكن اكتب بما يتراءى لي، إن الأمور هكذا اقرب الى المزاج أكثر من أي شيء آخر، لكن هناك بعض الأمور المهمة وعلى رأسها أن السرد ليس سردا روائيا فقط، هناك سرد اجتماعي، سرد سياسي، سرد ثقافي، سرد جنسي، سرد ديني



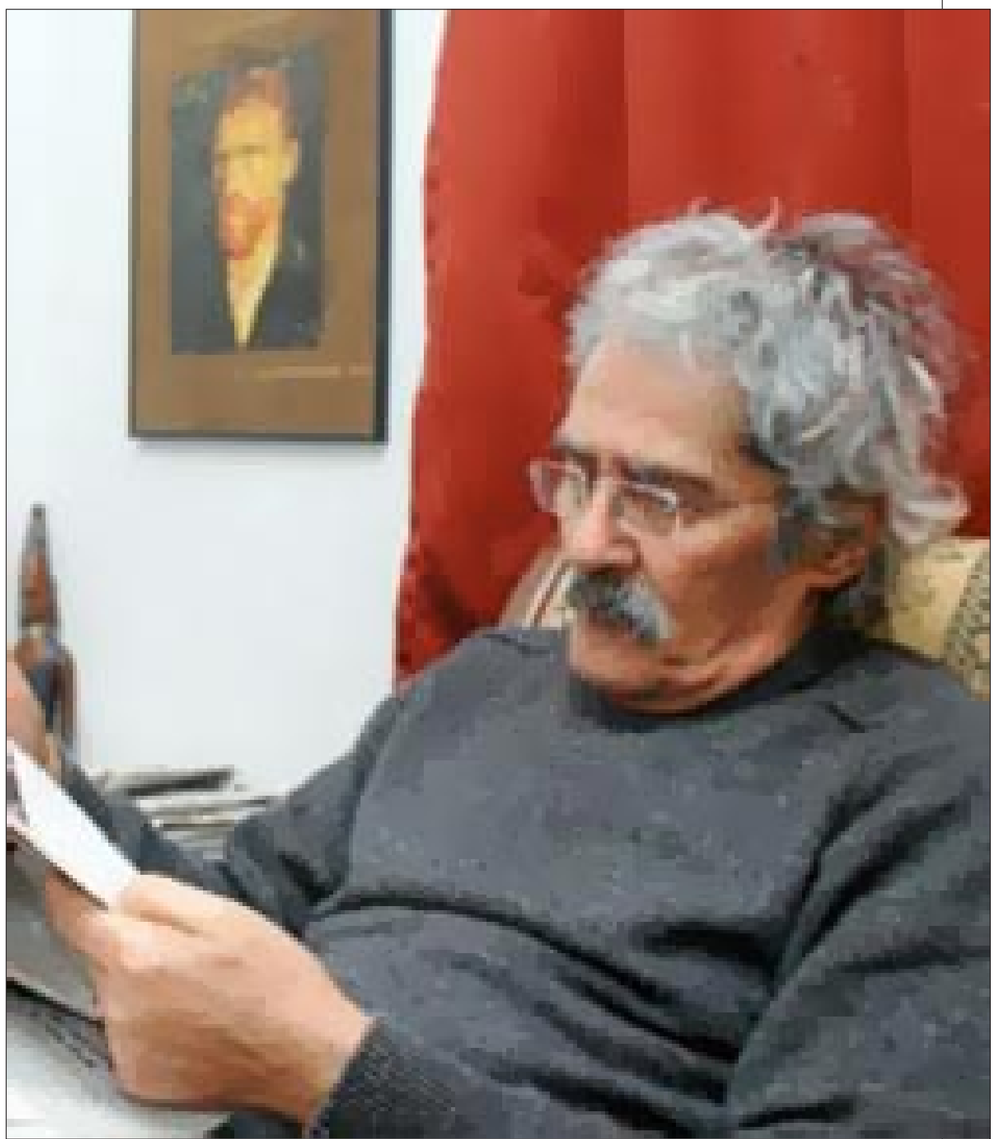


– هذا لا يتناقض، الناس تموت وسط اشيائها سواء كانت رديئة أو جميلة وهذا لا يحمل أية ادانة للاشياء.

× هل يوسف في روايتك مالك الحزين هو احد اقنعة ابراهيم أصلان ولماذا كان يشعر دائما بأنه غريب؟

– من الممكن ان تقول: أه.. أما مسألة الغربة فأنا أظن ان يوسف كان يشعر طوال الوقت انه غريب وهذا له علاقة بالاجابة السابقة عندما تكون المؤسسات هي التي تقرر لك فيما انت مهموما بالشأن العام مثل يوسف، فأنت لا تستطيع ان تكون فعالا في ظل شروط وضعت لك دون ان تسهم في

◀



حتى الهلاوس والجنون لا بد ان ينتظمها شكل فني دقيق، الدقة مطلوبة أيا كان مقدمها، هي مسألة لا تتعلق بالفهم، احيلك لأعمال سلفادور دالي، انظر الى دقة الاشكال التي قدر بها هذه الروح، الشكل بالنسبة للعمل الفني هو القضية الأساسية وأكاد اقول بالنسبة لكل شيء، لان لا شيء من دون شكل.

وضعها وهذا حال العديد من المثقفين العرب ولذلك بسبب هذا فقط يعزفون عن المشاركة وليسوا عاجزين عنها، كما ظن عدد من النقاد الذين كتبوا عن شخصية يوسف، سوف تلاحظ هذا اذ ما تذكرت الشيخ حسن هذا الرجل الضرير غير معني في ما يسمى بالشأن العام لكنه قادر على ان يكون ايجابيا ومشاركا لانه اسهم بشكل أو بآخر في الشروط التي يعيش في ظلها واستطاع ان يكون ايجابيا برغم «عماه» بينما يوسف الذي يرى ويعرف غير راغب في ذلك، اتكلم عن يوسف الذي في الرواية وليس الذي في الفيلم «الكيت كات».

× هل قسوة المدينة هي التي جعلت شخوص اصلان ينتابها نوع من اللامبالاة يصل الى حد العدمية أم استجابة لظاهرة العبث المنتشرة في الستينيات؟

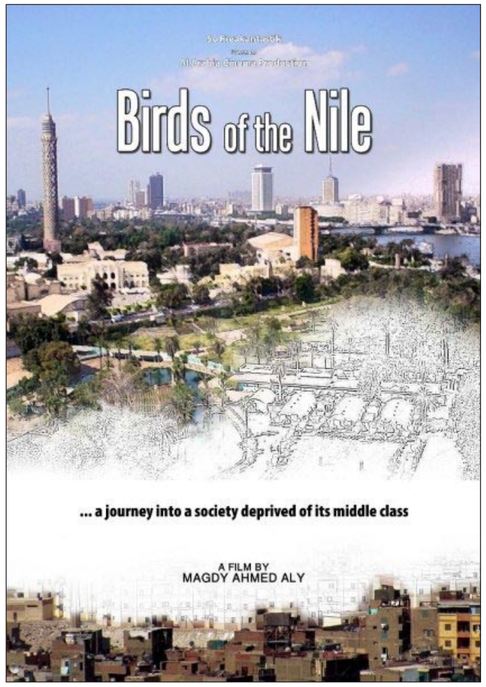
– انت تسميها هنا اللامبالاة والنقاد يسمونها النظرة الحيادية وانا أراها على نحو مختلف نحن لا نقرأ الروايات من أجل معرفة آراء كاتب لان معرفة رأي الكاتب أو موقفه مسألة سهلة أو هينة ولا تستحق كتابة رواية من أجلها، نحن نقرأ من أجل ان تعاوننا القراءة على ان يكون لنا موقف.. بمعنى انه ليس مهما ما يقوله الكاتب، المهم ما اصبحنا «نحن» عليه بعد قراءة عمله، ولذلك ما يبدو حياديا هنا أو لا مبالاة هو كما أراه وسيلة أو أداة فنية ليس أكثر أو أقل لأنني اظن انني ما دمت قد تبينت في عملي موقفا واضحا فلقد اعفيتك كقارئ من اتخاذ أي موقف، انها الرغبة في تقديم تجربة من دون أي خطأ بالطبع ليس هذا اقتراحا لوسيلة مثلى للكتابة ولكن هذا ما رأيته أكثر ملاءمة لمزاجي الشخصي عند كتابة هذه النصوص.

× ما هو المبرر الفني وراء تصدير روايتك «مالك الحزين» بمقولة بول فاليري «اوصيك بالدقة لا بالوضوح» ألا تحتوي تلك العبارة على نوع من الخديعة لان الدقة قد تكون مفيدة في العلوم الذهنية عكس الأدب، فقد تكون الفوضى والهلاوس والجنون أقرب الى روح الأدب؟

– حتى الهلاوس والجنون لا بد ان ينتظمها شكل فني دقيق، الدقة مطلوبة أيا كان مقدمها، هي مسألة لا تتعلق بالفهم، احيلك لأعمال سلفادور دالي، انظر الى دقة الاشكال التي قدر بها هذه الروح، الشكل بالنسبة للعمل الفني هو القضية الأساسية وأكاد اقول بالنسبة لكل شيء، لان لا شيء من دون شكل وفي هذه الحالة لن يكون له معنى، ولن تكون هناك أية امكانية للمعرفة وليس معنى هذا ان يكون الشكل واضحا او مما له اشباه، واحيلك مرة أخرى لتماثيل هنري مور، اشكال قد تعد بالقياس العادي برغم انها نساء أو رجال تبدو في غاية الغرابة ومع هذا هي اشكال اكثر حياة وقدرة على التأثير بفعل البناء الفني ودقته، والدقة مرتبطة بما هو فن، أما الوضوح فهو مسألة تحيل الى دقة الفهم أم عدم الفهم وهذه مسألة غير مطروحة فنيا باعتبار ان المطروح حيال اي عمل فني مسألة الاحساس أولا بهذا العمل الفني.

× هل تأثيرك بهزيمة 67 كان مفتاحا لعنوان روايتك وردية ليل؟

– اكتأبت شأن كل مواطن عربي لكن بالمناسبة سوف تجد الستينيات مشحونة بنذر كارثة ما، المفاجأة لم تكن في الكارثة ولكن في حجمها، نحن كنا متوقعين في ذلك الوقت كانت كارثة جعلتني وأنا في وردية الليل في حجراتنا العارية بسنترال رمسيس



حيث توجد آلاف الرسائل و البرقيات انني حملتها و ألقيت بها في شارع الجلاء مما ترتب عليه خروج العاملين بورديه الليل و التقاطها من هنا وهناك، وكانت المشكلة في وجود عشرات البرقيات مشتبكة بأغصان الشجر الضخمة وكانت هذه الظلال مفتاحا لروايتي «وردية ليل».

× بناء الرواية والقصة في احكام شديدة لديك، هل هو ناتج عن خوف ابراهيم من عدم قدرته على السيطرة على القص أم لكي يخفي لا معنى كثير من القصص؟

– أنا لا أقصد معنى البناء ولكن الهدف من وراء القصة، أنا لا أبدأ من معنى أريد ان أوصله للقارئ ولكن أسعى الى رسالة، بمعنى ان البناء في «ورديه ليل» يختلف عن عصافير النيل لأنه في وردية ليل مبني على طريقة البرقية، اي ان المحذوف هو واجب المراهنة عليه اعتمادا على اشارات بينك وبين الطرف الآخر بمعنى ان هناك رسالة وهناك مرسل وهناك مرسل إليه والذي يكتب الرسالة يجب ان يختزل الى أبعد درجة.

× «إذ لم تنتقد تتحول الكتابة الى زيف»، هذه مقولة لصنع الله هل تتفق معه في العبارة، وكيف ترى دور الروائي من وجهة نظرك؟

– كل عمل روائي هو عمل نقدي على نحو أو آخر، التجربة الجمالية في حد ذاتها هي وسيلتنا في مواجهة كل اشكال الغلظة و الغظاظة و القصر الذي يعاني منه الانسان.

× وما دور الروائي؟

– دور الروائي ان يبذل اقصى جهده لكتابة روايات جيدة.

× هل كل الروائيين يسعون لهذا؟

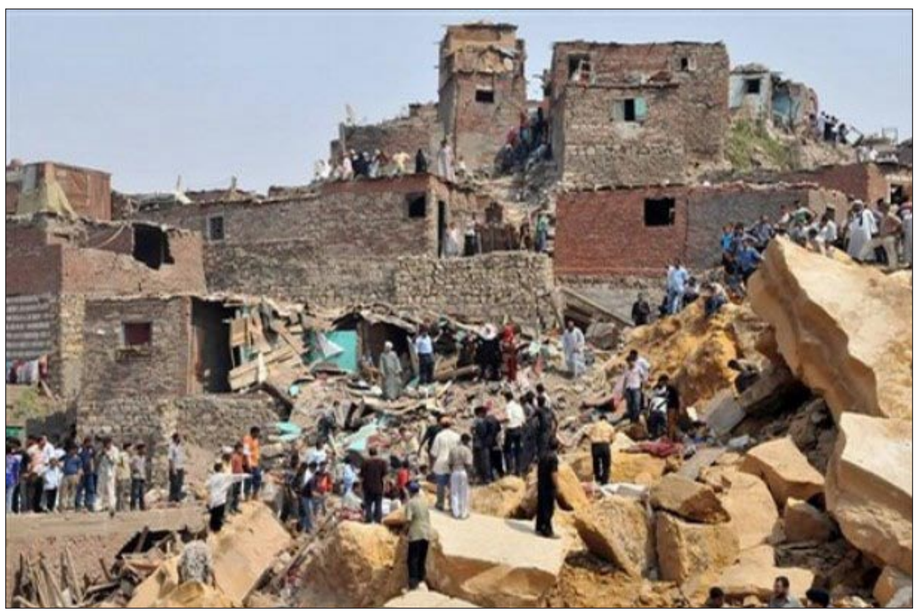
– لا، ليس كلهم.

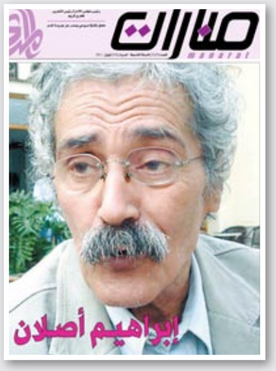
× انت تبني رواياتك على بنية ذهنية ولذلك افتقد القص روح التلقائية والعفوية؟

– أنا ليس من حقي الدفاع عن شيء كتبته ولكن واثق من انني لا ابني عملي على رؤية ذهنية بالعكس أنا طول الوقت اتمنى أن أكون مفكرا، وأنا واحد من الناس الذين يفكرون بأجسادهم أما اذا كان قد ترتبت بعد ذلك مخلفات ذهنية فأنا اعتبره من سوء الحظ ليس أكثر.

× اتخيل ان اصلان يفتح النافذة في الصباح فيجد مجموعة الموظفين في سعيهم المحموم نحو العمل، صاحب المقهى، الفران، محل البقالة، كل صباح بشكل الي، ألا يخلق مللاً وانعدام معنى؟

– بالعكس الحياة في حي شعبي شديدة الثراء و الحيوية و لا تأخذ هذه الاشكال بالظاهر، الملل و الرتابة موجودان هنا في شارع اميركا اللاتينية بجاردن سيتي الحي الراقي، أما هناك فشيء آخر.





manarat

رئيس مجلس الإدارة
رئيس التحرير
فخري كريم

التحرير
نزار عبد الستار

الاخراج الفني
مصطفى التميمي

التصحيح اللغوي
محمد حنون

منارات

طبعت بمطابع مؤسسة المدى
للاعلام والثقافة والفنون

http://www.almadapaper.com - E-mail: almada@almadapaper.com