"البوليفينية" في رواية "كسر الإيقاع" للكاتب "يوسف نبيل"[١]

منى سعيد عبده

يعود مصطلح "*polyphone*" إلى عالَم الموسيقى، ويشير إلى "التناسق القائم بين الأصوات أو المقامات الموسيقية المختلفة في النغم الواحد"[٢]، وقد وَجد المصطلحُ طريقه إلى النقد الأدبى حين استخدمه الناقد الروسى"ميخائيل باختين" في كتابه "شعرية دوستويفسكي" مشيرًا به إلى تعددية الصوت أو الحوارية التي ميزت روايات هذا الكاتب الروسى الذي ينسب إليه باختين الفضل في إبداع الرواية "البوليفينية"، فقال: "دوستويفسكي هو خالق الرواية المتعددة الأصوات (*polyphone*) لقد أوجد صنفا روائيا جديدا بصورة جوهرية"[٣]، ولم يقتصر تناول "باختين" "البوليفينية" في كتابه "شعرية دوستويفسكي"، ولكنه درسها أيضا في كتابيه: "**استيتيقا الرواية ونظريتها**"، و"**الماركسية وفلسفة اللغة**".

إن مصطلح "البوليفينية" في الإبداع السردي يتجاوز فكرة الصوت الواحد المهيمن والمسيطر على العالم الحكائي، ذلك الصوت الذي يجذب إليه مدارات الحكي، فيجعلها معبرة عن رؤيته التشكيلية والفكرية، سواء كان هذا الصوت هو صوت الراوي أو الشخصية أو المبدع نفسه، ويفتح عالم النص على مبدأ "التحاور والتفاعل" القائم على الدمج بين الرؤى المختلفة، فتتعدد الأصوات (أصوات الشخصيات والرواة والمبدعين الذين يستدعيهم النص) معبرة عن رؤيتها وفكرها، وتتقاطع في بنية جمالية تشبه المقطوعة الموسيقية القائمة على تعدد الأنغام والألحان، فيصبح النص عملًا ديمقراطيًا، يتيح للأصوات المختلفة التعبير عن نفسها دون قيد أو شرط، ودون أن يقهرها صوت واحد يفرض نفسه، فيسكتها، كما تصبح عملية الإبداع في حد ذاتها نتاجًا لتلاقي الفكر الإنساني في مسيرته الماضية والحاضرة، فالإبداع لا ينفي التأثر بالتجارب الإبداعية السابقة، فهو ثمرة تنتج عن تلاقي الرؤى الإنسانية عبر مسيرتها الساعية إلى الإمساك بجوهر الوجود والحقيقة.

ويتميز مصطلح "البوليفينية" كما قدمه "باختين"بالمصالحة بين الشكل والمضمون، فلا يتوقف مصطلح الصوت عنده على الصوت السردي الذي يشكل النص أو الشخصية المشاركة فيه، ولكنه ينفتح على الصوت بمعناه الأيديولوجى الفكرى، فتصبح التعددية ظاهرة ملموسة في بنية النص التشكيلية، وفيما يعكسه من رؤى وأفكار.

---

(١) الكاتب "يوسف نبيل" كاتب مصري، درس اللغة الروسية وآدابها في كلية الألسن جامعة عين شمس، وتخرج عام ٢٠٠٨، وتعد رواية "كسر الإيقاع" أولى رواياته، ثم صدرت له روايات أخرى، مثل: "موسم الذوبان" و"مياه الروح" و"في مقام العشق" و"العالم على جسدى"، والروايتان الأخيرتان تأليف مشترك مع الكاتبة المصرية الشابة "زينب محمد"، ثم صدرت له رواية "كلمات يونس الأخيرة"، كما ترجم "يوسف نبيل " بعض الكتب، مثل: "امرأة صغيرة، مجموعة قصص للكاتب "فرانز كافكا" و"عن العصيان" لـــ"إريش فروم "، ونال عددا من الجوائز عن أعماله الإبداعية، ومنها: جائزة مجموعة لقاء الأدبية بالفيوم في القصة القصيرة عن قصة "ومضات" ، وجائزة ساقية الصاوى للقصة القصيرة – عام ٢٠٠٨ عن قصة "ظمأ" ، وقد نالت روايته "موسم الذوبان" جائزة إحسان عبد القدوس في الرواية، عام ٢٠١١، وجائزة هيئة قصور الثقافة لأفضل رواية تنشر في سلاسل النشر الإقليمى على مستوى الجمهورية .

(٢) معجم السرديات، محمد القاضى وآخرون، دار الفارابى، لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠١٠، صـــ ١٠١.

(٣) شعرية دوستويفسكي: ميخائيل باختين، ترجمة: د/ جميل نصيف التكريتى، مراجعة: د/ حياة شرارة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م، صـــ١١.

ويمكن تلخيص مظاهر "البوليفينية" أو التعددية الصوتية أو الحوارية التي رصدها ميخائيل باختين في أعمال "دوستويفسكي" فيما يأتي:

أ ــ الصوت الذي يحكي (تعدد الرواة): لقد رفض "باختين" استئثار الراوي العليم بالحكي، وهو الراوي الذي يقدم الحكاية معتمدًا على الضمير هو، وتتوافر لديه القدرة على معرفة التفاصيل الدقيقة في حياة الشخصيات، ويستطيع اختراق عوالمها الداخلية، وهو الراوي الإله كما تلقبه الكتب النقدية ــ هذا الراوي الكلاسيكي المهيمن على الحكي لم يعد الصوت الوحيد في الرواية "البوليفينية" عند باختين؛ لأنها تقوم على تعدد الرواة، وتعدد الرؤية والمنظور السردي، وما يتبع هذا من تعدد في الضمائر السردية، وتعدد في الرؤى الأيديولوجية والفكرية، وهو التعدد الذي يسمح بالتنوع والحوارية بين أجزاء العمل الإبداعي، ومن ثم توارى صوت الراوي العليم المتسلط أحادي الرؤية، الذي لا يمنح الشخصيات حريتها التعبيرية، ولا يسمح بتعدد الرؤى أو الخلاف معه؛ لتشاركه في سلطة الحكي والرؤية والتعبير أصوات رواة آخرين.

ب ــ تعدد الشخصيات وحريتها وتعدد الوعي: تتميز الرواية "البوليفينية" بكثرة الشخصيات، ولا يقصد بالكثرة الناحية العددية، ولكن التعددية والاختلاف، إذ تعبر كل شخصية عن فكرها وأيديولوجيتها الخاصة التي تسمح بتأجج الصراع الروائي، كما تتميز الشخصيات باستقلاليتها بعيدًاعن سلطة المؤلف وفكره، فهى تعبر عن ذاتيتها ووعيها، وقد ركز "باختين" في حديثه على موقف "دوستويفسكي" من بطله، وأهميته عنده، فقال: "البطل يَهم دوستويفسكي بوصفه وجهة نظر محددة عن العالم وعن نفسه هو بالذات، بوصفه موقفا فكريا، وتقويما يتخذه إنسان تجاه نفسه بالذات وتجاه الواقع الذي يحيطه ... إن جميع مواصفات البطل الثابتة والموضوعية: حالته الاجتماعية، خصوصيته الفردية والاجتماعية، طباعه ملامحه الروحية، وحتى مظهره الخارجى، باختصار كل ما يساعد المؤلف عادة على تكوين صورة قوية وواضحة عن البطل "من يكون؟" كل ذلك صار عند دوستويفسكي موضوعا للتأمل عند البطل، ومادة لوعيه الذاتي"[1]، فلا يفرض مؤلف الرواية "البوليفينية" وعيا جاهزا أو خارجيا على أبطاله وشخصياته، ولكنه يترك لهم حرية تشكيل وعيهم وتأمله واكتشافه ثم التعبير عنه، وهو ما يؤدي إلى اختلاف الوعي، فلكل شخصية رؤيتها الخاصة لذاتها وللعالم حولها، ويترتب على هذا أيضا أن الشخصيات في هذا النوع من الروايات شخصيات غير مكتملة أو غير منجزة ؛ أي: تعيش حالة من القلق وعدم الاستقرار، وتعاني من الأزمات النفسية؛ لأنها تعيش زمن الأزمة والكارثة.

ج ــ التعدد اللغوي: لقد ركز "باختين" في دراسة الكلمة عند "دوستويفسكي" على ما سمَّاه بالكلمة المزدوجة الصوت، وهى الكلمة التي تحمل رائحة صاحبها الناطق بها، وتعبر عن فكره وأيديولوجيته وخصائصه الكلامية والنفسية، كما تستدعي في الوقت ذاته الآخر، صاحب الأثر الواضح في تكوين وعي الناطق الأصلي وصاحب الكلمة، ورأى"باختين" أن المؤلف يتخذ موقفين من كلام غيره، أولهما ــ أن يوظف المؤلف هذا الكلام لأهدافه، فيكتسب نزعة دلالية جديدة إضافة إلى نزعتها الدلالية التي سبق أن كونتها لنفسها من قبل، وعملت على المحافظة عليها، فيبدو كلام الغير هنا حاملًا دلالتين وعاكسًا صوتين. والموقف الآخر ــ أن تظل كلمة الغير خارج حدود كلام المؤلف، ولكنه يأخذها بعين

(١) شعرية دوستويفسكي: ميخائيل باختين، صـــ ٦٧، ٦٨.

الاعتبار، ويتعامل معها، ويتأثر بها، ولكن لا يُعاد إبداع كلمة الغير على النحو السابق حين يوظفه المؤلف ويدمجه في كلامه، وتتمثل هذه الكلمات مزدوجة الصوت عند "باختين" في الأسلبة، والمحاكاة الساخرة، والحوار، والتنضيد والتهجين، والعبارات المسكوكة، والأجناس الأدبية المتخللة، والتناص"[١]، وسيقف البحث على مفهوم التناص متجاوزا ما قدمه "باختين" عنه إلى ما قدمته الناقدة "جوليا كرستيفا" التي اهتمت بالمفهوم وطورته؛ لكونه آلية اعتمدت عليها رواية "كسر الإيقاع" في بنائها سمة التعددية الصوتية التي تُعنى باستدعاء صوت الآخر.

لقد حظي التناص (*intertextualié*) بعد "باختين" باهتمام كثير من النقاد والمهتمين بتحليل الخطاب وإنتاج النص، أمثال "جيرار جنيت" و"ريفاتير" و"فوكو" والناقدة "جوليا كرستيفا" التي أولته عناية خاصة، وناقشته في بعض أبحاثها المنشورة في مجلتى "*Tel quell*"و"*Critique*"،وقد أعادت طباعتها في كتابيها "سيميوتيك" و"نص الرواية"، وناقشته أيضًا في تقدمتها كتاب "دوستويفسكي" لـــ"ميخائيل باختين"، واستمر حديثها عنه في كتابها "ثورة اللغة الشعرية"[٢]، وقد تمكنت من بلورة مفهوم التناص وأنواعه، وقد صارت من أعلامه.

لقد جاءت دراسة "كرستيفا " التناص في إطار رفضها فكرة الشكلانيين والبنيويين من بعدهم عن النص المغلق وحصر دراسة النص في علاقاته الداخلية المكونة لبنيته، وقطع أواصره بالعناصر الخارجة عنه والمؤثرة في بنيته وتكوينها، وقولهم إن النص معتمد على ذاته في تكوين دلالته؛ ولذا جاء تعريفها التناص مؤكدًا على انفتاح النص في علاقته بغيره من النصوص السابقة له والمتزامنة مع إنتاجه التي تساعد في تكوينه ومنحه دلالته، فقالت: "كل نص يتشكل كفسيفساء من الاستشهادات، كل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر"[٣].

ويرتبط مفهوم التناص عندها بما يسمى إنتاج النص وما يقيمه من علاقات التفاعل مع النصوص الأخرى، إذ يعتمد إنتاج النص على استدعاء نصوص سابقة عليه أو متزامنة معه، ويشير تعريف التناص السابق إلى الطريقة التي يبدو بها في النص، فقد يتمثل في شكل استشهاد أو اقتباس من النصوص الأخرى، وقد يتمثل في التضمين، فيمتص النص النصوص التي يتناص معها ويتشربها، فتبدو بطريقة غير مباشرة فيه، وقد يغير النص النصوص الأخرى ويحولها من جنسها الأدبى إلى جنس آخر يتفق مع بنيته التركيبية، فيدخل النص الذي يتناص مع غيره من نصوص في علاقات حوارية، تقوم على الاستفادة والخضوع والتمرد، إذ يستفيد النص من النصوص الأخرى في تشكيله وتأكيد دلالته، فيُخضِع النص النصوص الأخرى لغايته التشكيلية والدلالية، وقد يتمرد النص على النصوص الأخرى، فيغايرها دلاليًا وبنائيًا، ويظل النص هو المتحكم في الكيفية التي تدخل بها النصوص الأخرى إليه، ودرجة الاقتراب أو الابتعاد عنها، فهناك "مدى من التداخل بين النصوص بعضها وبعض باعتبار أن النص الثانى هو الذي يتحكم في بنية هذا التداخل، ونوعه ودرجة الاقتراب أو الابتعاد عن النص الأصلي ومقدار التوظيف الدلالي والبنيوي في المساحة النصية الخاصة به"[٤].

---

(١) ارجع إلى: شعرية دوستويفسكي، ميخائيل باختين، صـــ٢٧٦، وما بعدها .

(٢) ارجع إلى : مفهوم التناص عند جوليا كرستيفا، محمد وهابى، علامات في النقد الأدبي، جدة، مجلد ١٤، الجزء٥٤، ديسمبر ٢٠٠٤م، صـــ ١٣٨.

(٣) مفهوم التناص عند جوليا كرستيفا، محمد وهابى، علامات في النقد، صـــ١٣٩.

(٤) البنية السردية في النص الشعرى، د/ محمد زيدان، سلسلة كتابات نقدية، ١٤٩، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ٢٠٠٤م، صـــ٤١٤.

وقد درست "جوليا كرستيفا" التناص بوصفه واحدًا من علامات التعددية الصوتية في النص، إذ يتداخل في النص الواحد صوتان أو عدة أصوات على حسب النصوص التي يتناص معها النص، فيستدعي التناص أصوات الكتاب والمؤلفين الذين أنتجوا النصوص المتناصة، فتتداخل في صوت مؤلف النص، وتندمج فيه.

وتتمثل التعددية الصوتية في رواية "كسر الإيقاع" في المحاور الآتية:

أولًا: التناص:

هنالك أشكال للتناص ظهرت في الرواية موضوع الدراسة، وهى:

ا ــ التناص وحوارية العنوان:

يعد العنوان مفتاح النص، وقد رأى "جيرار جنيت" أن العنوان عتبة مهمة من عتبات تلقى المنتج الإبداعي، إذ يعمل على فتح أفق تلقى القارئ نحو ما سيقرأه بين دفتى الكتاب، كما يلقى ضوءًا على دلالة النص ومعناه (١).

وتحمل الرواية موضع الدراسة عنوانًا يستدعي في وعي المتلقي حوارًا حول ماهية الجنس الفني الذي ينتمى له هذا العنوان، فــينجذب القارئ نحو كلمة "الإيقاع"، التي تدخل في علاقة تناصية مع عالم الموسيقى والكتابة الشعرية، فتعتمد الموسيقى على الإيقاع اللحني الصادر عن عزف الآلات، كما يعد الإيقاع من خصائص الفن الشعري البنائية المميزة، فيُبنى الشعر على إيقاع الأصوات والكلمات المنسجم في البحر الشعري وحرف القافية، ويستبعد القارئ الموسيقى؛ لأن كسر الإيقاع فيها يعني النشاز، ومن ثم تفقد فنيتها، وتتحول إلى فوضى وصخب منفر، وليس الخروج على الإيقاع من خصائص الفن الموسيقي الذي يعتمد على الانتظام والاندماج في وحدة كلية، فلا يبقى إلا الكتابة الشعرية، وهنا يُفتح باب الحوار بين القارئ والعنوان والمبدع، فيتساءل القارئ: هل هذا العمل الإبداعي يسعى إلي الخروج على المألوف الشعرى المعتمد على جلبة الإيقاع، ويحاول أن يجد لنفسه شكلا جديدًا؟ أو أنه عمل إبداعي لا يمت إلى الشعر بصلة؟ وتأتي الإجابة على غلاف العمل الإبداعي نفسه، حيث قرر المؤلف مساعدة قارئه وإخراجه من حيرته، فيُضمِّن الغلاف كلمة "رواية" التي تكشف الغموض عن الجنس الأدبى لكتابه، ومن ثم تصبح كلمة "رواية" الغائبة من صياغة العنوان حاضرة على يسار صفحة الغلاف، وقد كُتِبت بخط أصغر من ذلك الذي كتب به العنوان "كسر الإيقاع" الذي احتل المساحة الأكبر من الغلاف حتى يجذب عين القارئ ويستقطبه، ويغزو وعيه، فيثير حيرته وفضوله، فيعاود البحث في الغلاف عما يساعده في إنهاء هذه الحيرة.

ولا يكتفى عنوان "كسر الإيقاع" في تناصه مع عالمي الموسيقى والشعر بإثارة وعي القارئ العادي، ولكنه يثير أيضًا الوعي النقدي عند القارئ الناقد المنتمي إلى المؤسسة النقدية والعارف بنظريات النقد ومصطلحاته، فيوحي "كسر الإيقاع" بعدم الالتزام والتمرد على المألوف والخروج عليه، وهنا يدخل العنوان في علاقة تناصية تقترب من "مصطلح التغريب" أو "خرق المألوف"

---

(١) ارجع إلى: عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ترجمة :عبد الحق بلعابد، تقديم: د/ سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، والدار العربية للعلوم، الجزائر/ لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨، صـــ٦٥ وما بعدها. ويندرج عنوان الكتاب عند الناقد ضمن ما سماه بالنص المحيط التأليفي (peritext auctorial)، نسبة إلى المؤلف الذي تعود إليه مسئولية اختياره، ومنه أيضا العنوان الفرعى والعناوين الداخلية، والاستهلال، والتصدير، والإهداء .

(*Defamilirization*) الذي استخدمه الناقد الروسي البنيوي "شكلوفسكي"، ويدل على "جعل المألوف غريبا عن طريق إعاقة الطرق المألوفة التلقائية للإدراك"[١]، ويركز هذا المصطح على تجديد أفق تلقي القارئ النص وتحفيز وعيه والخروج على المتوقع الذي يكونه النص في ذهنه، وقد يحدث التغريب في النص الإبداعي بعدة طرق منها على سبيل المثال أن يقدم الراوي حدثا عاديا بطريقة غرائبية، فيبدو الحدث غير مألوف، وعند استدعاء مصطلح التغريب في وعي القارئ الناقد فإنه سيقرأ النص للبحث عن التغريب أو الخروج على المألوف في الرواية.

ويترك هنا القارئ الناقد عنوان الرواية "كسر الإيقاع"، وينتقل إلى الرواية ذاتها؛ ليبحث عن أصداء مصطلح "التغريب / الخروج على المألوف"، إذ تبدو الرواية في بداية القراءة مألوفة في بنيتها وقالبها الحكائي، فالرواية مكونة من عدة فصول، يحمل كل فصل عنواناً يرتبط بما يقدمه الفصل من أحداث، فيشير الفصل المعنون بـــ"الكابوس" إلى الكابوس الذي رآه "يوسف سليم" الصحفى (الشخصية المحورية الأولى) في منامه، ويشير عنوان فصل "اللقاء" إلى اللقاء بين "يوسف صالح" الطبيب النفسي (الشخصية المحورية الثانية) والصحفية "نهى الكاشف" زميلة "يوسف سليم" في الصحيفة، ويفهم مما سبق أن الرواية تقدم حكاية شخصيتين "يوسف سليم" و"يوسف صالح"، وتعتمد في تقديم حكايتهما على مبدأ التعاقب في الحكي، فتستقل كل شخصية بفصل، ويظن القارئ وفق المألوف في سرد الحكاية أن هنالك نهاية مستقلة لكل شخصية، ولكن تأخذ الرواية في تجميع خيوط السرد ودمجها معًا، فتتوحد في خيط سردي واحد، وتتلاقى الشخصيات الثلاثة عند ظهور شخصية "نهى الكاشف" التي يذهب إليها "يوسف صالح" متسائلًا عن زميلها "يوسف سليم" الذي يقرأ عنه في الصحف، وهنا تبدأ أحداث الرواية في الالتقاء والتجمع، فيأتي الفصل قبل الأخير "الطريق" والفصل الأخير "نحو الحياة والموت" جامِعينِ بين الشخصيات الثلاثة، وواضعَينِ نهاية الأحداث بموت "يوسف سليم" وفرار "يوسف صالح" إلى الصحراء، والقبض على "نهى الكاشف"، ويضع هذان الفصلان حدًا لما قد يأتي في ذهن القارئ – وقد يكون الكاتب غذى هذا الاعتقاد وعمل على تنميته – بأن اليوسفين (سليم وصالح) شخصية واحدة، وهو ما عبر عنه "يوسف صالح" الطبيب النفسي الذي شك في أن يكون مصابًا بفصام في الشخصية، جعله ينتحل اسم "يوسف سليم"، ويقوم بما ارتكبه من أحداث "نظر إلى تاريخ اختفاء يوسف سليم، وراجعَ تاريخَ بداية رحلته إلى أسوان ليجدهما متطابقين تمامًا، كاد أن يجن والفكرة تقترب منه أكثر وأكثر ... لربما يوجد يوسف واحد فقط. ليس صالحا ولا سليما...، بل مرهقا من فرط العنف اليومي والتحولات النفسية. أيكون هو من فعل كل ذلك؟"[٢]؟

ويمكن الجمع بين الفصلين "الطريق" و"نحو الحياة والموت"، فيصبحان فصلا واحدا يحدد مصير الشخصيتين الرئيستين في الرواية خاصة أن عنوانهما يمكن إعادة صياغته في تركيب لغوي واحد "الطريق نحو الحياة والموت"، وقد استطاع الكاتب في هذا الفصل "الطريق نحو الحياة والموت" الخروج على المألوف السردي الذي توقعه القارئ بأن الرواية تعتمد على شخصية واحدة مصابة بفصام. فيكتشف أن الرواية تعرض أزمة شخصيتين اشتركتا في الاسم"يوسف"، ولكنهما اختلفتا في

(١) المصطلح السردى، جيرالد برنس، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريرى، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣، صـــ٥٦.

(٢) كسر الإيقاع، يوسف نبيل، أروقة للدراسات والترجمة والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١١م، صـــ٧٢.

الفكر والأيديولوجيا، ويمكن إيضاح هذا بإعادة ترتيب عناوين الفصول والأحداث وعزوها إلى صاحبها: أولًا: يوسف سليم: (الكابوس، الوجه، فوران، مواجهة، عنف، فناء، الطريق، نحو الحياة والموت)، وتبدأ الأحداث بمحور أزمة "يوسف سليم" ذلك (الكابوس) الذي رأى فيه وجوها لا يعرفها، ويتحدد هذا (الوجه) في الفصل الثاني، فهو وجه أستاذه "طاهر عبد الفضيل" الذي اعتاد على إهانته وضربه وقهره عندما كان في المدرسة، فيتركز غضبه حول هذه الشخصية، وينتقم منها، ويقتله بضربة حجر في رأسه يسقط بعدها ويفارق الحياة (فوران)، فهذا الأستاذ هو بداية الأزمة وما عانته الشخصية من قهر، ثم ينفتح "يوسف" على القهر العام، فيترك ما عاناه من قهر ذاتي، لينفتح على مايعانيه الضعفاء من قهر خاصة في المناطق الشعبية، فيقتل صبِية البلطجى وتاجر المخدرات "خالد عمار" (مواجهة)، ثم يقتله هو نفسه (عنف)، وينتهي مصير"يوسف سليم" بالموت على يد الشرطة حين واجه أحد أفرادها في إحدى المظاهرات التي قمعها النظام (نحو الحياة والموت).

ثانيًا: يوسف صالح: (الجنون، الرحيل، الاعتراف، المعرفة، النصف الآخر، اللقاء، الطريق، نحو الحياة والموت) تبدأ أزمته بلحظة جنونه التي انقلب فيها على حياته بوصفه طبيبا نفسيا خاضعا للنظام ومساعدا له، حين ساعد الشرطة بدراسة خطوات أحد السفاحين والتنبؤ بمكانه حتى قبض عليه، وقد وصل إلى تلك اللحظة بعد أن تركته زوجته وحيدا (الجنون)، فيقرر قراءة حياته، فيرحل إلى أسوان ويمكث بها حتى يفهم ويدرك ذاته الحقة (الرحيل)، ثم يعود إلى القاهرة، ويبدأ في كتابة اعترافاته على "النت"(الاعتراف)، ويحث الآخرين على أن يفعلوا مثله، فتأتيه اعترافات أراد أصحابها التخلص من الصمت والإدانة والجبن، فيتفقون على اللقاء، لكن الشرطة كانت تتبعهم، فقبضت عليهم جميعا، ونال قسطه من التعذيب، فأدرك قوة الشرطة وضعفه وبؤسه (المعرفة)، وأتته لحظة شك فيها بإصابته بالجنون (النصف الآخر)، ثم التقى بـــ"نهى الكاشف"، وسألها عن "صالح سليم"، وقد طلبت منه الشرطة مساعدتها في بحث حالته؛ للتمكن من القبض عليه (اللقاء)، والتقى الجميع في القاهرة في واحدة من حركات التمرد على الفساد والنظام، فقتل "يوسف سليم" وقبض على "نهى"، وهرب هو إلى الصحراء.

ويتبين من عناوين الفصول ومسيرة الشخصيتين وأحداثها أن الرواية تقيم حوارا بين آليتين من آليات مواجهة الظلم والنظام الفاسد قبل ثورة ٢٥ يناير- فقد انتهى المؤلف من روايته في ديسمبر٢٠١٠م- وأولاهما ــ آلية القوة الغاضبة التي لا يحكمها التخطيط، وهو ما تكشفه عناوين الفصول (فوران، ومواجهة، وعنف)، ولكنها القوة الفردية، ويمثلها "يوسف سليم"، والأخرى ــ آلية الكلمة واكتشاف الذات، وتوضحها عناوين الفصول (الرحيل، والاعتراف، والمعرفة)،و دعوة الآخرين إلى اكتشاف ذواتهم، ويمثلها "يوسف صالح"، و كان الأولى أن يكون "يوسف سليم" ممثل الكلمة، فهو الصحفي المعبر بالكلمة وليس "يوسف صالح"، ولكن المؤلف عمد إلى الخروج على المألوف، وتفسير هذا بأن الكلمة مقموعة وعاجزة في ظل النظام الفاسد، و قد أكد الواقع السردي هذا حين مُنع نشر مقالات "نهى الكاشف"[1]، وقد تأكد "يوسف سليم" من عدم جدوى الكلمة في مواجهة الفساد والظلم؛ ولذا لم تكن وسيلته للتغيير، ولجأ "يوسف صالح" إلى الكلمة؛ لأنها وسيلته إلى الحقيقة، وخاصة حقيقة ذاته التي طُمست وضاعت وانسلخت عنه بعد مهادنته النظام وتحوله إلى وسيلة في يده لمواجهة الخارجين

(١) كسر الإيقاع : صـــ ٩٦.

عليه وإجبارهم على الصمت، فقال: "سوف أبدأ الاعتراف، سوف أعيد رواية الأحداث، وربما روايتها تلك المرة بصوت مرتفع، وعلى مسمع من الجميع سيساعد في رؤية بصيص من الحقيقة، ربما حان الوقت لنعترف جميعا، ونعيد رواية كل ما تم"(١)، ثم تحول "يوسف صالح" إلى الآخرين، فدعاهم إلى التفكير والتأمل في حياتهم: "اليوم أنظر إلى كل شيء حولك في عقل صافٍ، وذهن صحي، وستدرك ما أقول. لن تجد سوى العبث أمامك .. في حياتك وحياة الآخرين، وفى أفكارنا وتصوراتنا، وحتى تصرفاتنا، ألم نفهم طيلة تلك السنين أننا نعيش في اغتراب دائم عن وجودنا"(٢)، وقد طرح"يوسف صالح" آلية القوة الجماعية المدعومة بالإرادة وقوة الإدراك والحقيقة (الثورة والتمرد)، "ربما قد حان الآن وقت الثورة على كل تلك الأوضاع الفاسدة"(٣)، لقد طرح "يوسف صالح" آلية التحريض على التمرد الجماعي والمقاومة الجماهيرية الواسعة والثورة الشعبية على الأوضاع الفاسدة والظلم والقهر، فيجب الكسر الجماعي لإيقاع الحياة الراضخ للقمع والقوة الظالمة(٤)، وحذرت الرواية من عاقبة الفعل الفردى؛ لأنه لا يملك قوة التغيير أو شرعية التعبير عن رغبة الجماعة الصامتة، وهو ما عبر عنه مصير "يوسف سليم" الذي دفع حياته ثمن صموده وتمسكه بالمقاومة في ظل جماعة قنعت بالصمت "كان يوسف ونهى يخبران الجميع أن ذلك الصمت سوف يقتلهم، كان يوسف صالح يود لو يخبرهم أن هؤلاء الناس قد ماتوا منذ زمن طويل بالفعل ... يصل الجميع بينما الحصار الأمني يغطي المنطقة بأكملها. يخترق يوسف صالح الجموع، ويقترب سريعا ليرى تلك الجموع تهرب فورا عندما بدأ الأمن في إطلاق أسلحته ... تم إنهاء الأمر، وهرب الجميع تاركين يوسف وحده ليسقط وسط تلك الدماء ... كان يعلم أنهم قريبا سوف يقومون بإخبار الجميع أنه كان مختلا"(٥)، لقد كسر"يوسف سليم" الإيقاع، فكان لحنا نشازا بين الجمع المنتظم الموحد، فاستحق وصمة الجنون، إن الرواية تحذر من الفعل الفردى المفتقد إلى الفكر والتنظيم والمستند فقط إلى الغضب والانفعال، كما تدين المجتمع الذي رضي بحياة القطيع" ولا يبقى لك سوى أن تقول نعم، فلم يعد بإمكانك قول شيء، فى ذلك المجتمع الذي يمجد السكوت والذهاب وسط القطيع "(٦) وتطرح آلية القوة المدعومة بالإرادة والفهم والرغبة الجماعية في التغيير، والخروج على موت الصمت، الإرادة الجماعية التي تعلن الخروج على اللحن المنتظم؛ لتؤلف لنفسها لحنا جديدا.

ولا يتوقف التناص في عنوان رواية "كسر الإيقاع" مع المصطلح النقدى "التغريب" الذي يعني الخروج على المألوف السردي، فيتتبع القارئ هذا الخروج في بنية الرواية وأحداثها، ولكنه يتناص مع الرواية ذاتها ودلالتها، وهنا يظهر مصطلح مرتبط بأشكال التناص، وهو المناص (*intratextuality*) "الذي يشير إلى العلاقات الداخلية التي يقيمها النص مع نفسه"(٧). فيتناص العنوان مع دلالة النص في

---

(١) كسر الإيقاع، صـــ ٤٥ .
(٢) كسر الإيقاع، صـــ٤٤، ٤٥.
(٣) كسر الإيقاع، صـــ ٤٤.
(٤) يرى د. سيد قطب في دراسته عن رواية الثورة أن هناك سمة اتسمت بها هذه الروايات في رؤيتها، وهى إما التحذير، أى: تحذير النظام من اخطائه، أو التحريض على الثورة، ارجع إلى الدراسة: "رواية الثورة في أبعادها الثلاثة الرؤية والموقف والفعل" *http://sayedkotb.110mb.com/*
(٥) كسر الإيقاع، صـــ ١٠٨، ١٠٩ .
(٦) كسر الإيقاع، صـــ ٤٨.
(٧) التناص، دانييل شاندلر، ترجمة :إدريس الرضوانى، مجلة علامات، المغرب، العدد ٢٩، ٢٠٠٨م، صـــ١٣٣.

التحريض على الثورة والخروج على المألوف، وهى النغمة التي ظل النص يرددها طول صفحاته، فتكررت ما يقرب من أربع عشرة مرة في مساحة نصية بلغت مائة وتسع صفحات، دعت كلها إلى التحرك ضد المألوف ومواجهته، وكسر الإيقاع اليومي للحياة الاعتيادية التي تجعل الفرد يألف الظلم والذل والقهر، وإذا كانت كلمة الإيقاع تشير إلى دورة الحياة اليومية ونغمتها التي تفرض على الجميع الاستسلام للسلطة وبطشها فإن المجتمع كرس لهذا الاستسلام، لما فيه من ضمانة مزيفة للأمن والاستقرار، فالاستقرار مطلب مجتمعي، حتى لوكان هذا الاستقرارعلى حساب حرية الأفراد وأمنهم وسلامتهم النفسية، "ربما يتقبل منك المجتمع كل شيء، و يغفر لك أعتى الخطايا، إلا واحدة ... أن تزعجه بالخروج على المألوف"(١)؛ ولأن للمجتمع قوته التي تفرض على الجميع الخضوع له، فإن الخروج عليه يستدعي استخدام القوة، وهى الدلالة الكامنة في فعل "الكسر"، فيتطلب كسر إيقاع المألوف القوة والإرادة؛ لأن الكسر لا تصنعه الصدفة، ولكنه ينتج عن فعل إرادي مدعوم بقوة فاعلة تصر على القيام بفعل الكسر.

وعلى الرغم من إيجابية الفعل ودلالته على القوة، والحضور القوي للفاعل المنفذ الفعل؛ (فكسر غير انكسر التي تغيب الفاعل الحقيقى وتشير إلى فاعل غير حقيقى)، فإنه يحمل دلالة متأرجحة بين نقيضين دلالة سلبية، ترتبط بالانكسار والتهشم والتشرذم والتحطم وفقدان الوحدة والتحول من حال إلى حال، كقولنا (كسر الولد الزجاج) فالكسر هنا قوة سلبية مرتبطة بالعنف والتحطيم، وعدم الصلاحية والإفادة، أما الدلالة الإيجابية فعبر عنها المعجم العربي في قوله: "انكسر العجين،أى:لان واختمر،وكل شيء فتر فقد انكسر،يريد أنه صلح لأن يخبز، وعود صلب المكسر، بكسر السين، إذا عرفت جودته بكسره "(٢)،و هنا تتحول دلالة الكسر من السلبية إلى الإيجابية، فتدل حالة كسر العجين باختماره وصلاحيته للعجن، واختبار صلابة العود بكسره على تحول يؤدى إلى الصلاحية والثبات على القوة، وهو ما يعني أن السياق الذي يرد فيه لفظ الكسر هو الذي يحسم تأرجح الفعل بين دلالتيه الإيجابية والسلبية، ويحمل عنوان الرواية "كسر الإيقاع" الدلالتين المتأرجحتين بين السلبية والإيجابية، فالخروج الفردى على الإيقاع المنتظم نشاز وفوضى تكرهها الأذن، وهو حالة سلبية، ولكن الخروج الجماعي على الإيقاع المألوف والانتظام في لحن جديد يتفق عليه الجميع، هو فعل إبداعي خلاق، يحمل التجديد، ويتناص العنوان في تأرجحه بين النقيضين السلبي والإيجابي مع دلالة النص التي تطرح الكسر السلبي لإيقاع الحياة اليومي المنتظم، وهو الكسر المعتمد على الفرد (يوسف سليم) لأنه خرج على صمت الجماعة، فلم يكن ما قام به من خروج على المألوف والصمت سوى عنف أو غضب أدى إلى الفوضى.

وقد تكرر لفظا العنف والغضب بصورة واضحة في متن الرواية، وإذا كانت الرواية ترصد الكسر السلبي وتسلط الضوء على نتيجته التي لم تؤدِ إلى شيء سوى الموت، فإنها تستدعي إلى وعي القارئ الكسر الإيجابي المعتمد على القوة الجماعية المدعومة بالرغبة في الخروج على الصمت والظلم والقهر، والانسجام في وحدة تحقق تغييرًا حقيقيا على أرض الواقع، وتضمن سلامة المجتمع ووحدته.

---

(١) كسر الإيقاع، صـــ١٠١.

(٢) لسان العرب، دار صادر، ٢٠٠٣م .

ب ــ التناص الإبداعي:

تهتم الدراسة هنا بالوقوف على الأصوات التي أنتجت بالفعل منجزها الإبداعي، وعبرت عن رؤيتها للوجود الإنساني وعلاقته بالعالم من حوله، فسطرت كلمتها وصاغتها، وأصبح لها وجود في ساحة الفن والأدب، فتلألأت أسماؤها في تاريخ الأدب ومسيرته، وأصبح لهذه الأصوات أثر في إبداعات تالية لها.

لقد استدعت رواية "كسر الإيقاع" صوت واحد من الأصوات الأدبية التي انغمست في الحياة المصرية، وغاصت إلى قاع المجتمع غير مقتنعة بالسطح الخادع البراق، فرصدت أمراض القاع، وعبرت بقلمها عن همومه وأعبائه وقضاياه، وهموم أبنائه وأزماتهم، فخرج من دائرة المحلية إلى أضواء العالمية، وهو "نجيب محفوظ" الكاتب الملهم لغيره من الكتاب، فقد ضمَّنت رواية "كسر الإيقاع" الأحداث إشارة إلى إعجاب "يوسف صالح" برواية "ملحمة الحرافيش" التي تعددت مرات قراءته لها، حتى غدت قراءتها هواية مفضلة لديه "عندما بدأ اللقاء سألوني في البداية عن هوايتي المفضلة. أخبرتهم بلا شك أنها قراءة ملحمة الحرافيش لنجيب محفوظ "[١] .

ويتجاوز تأثير رواية "ملحمة الحرافيش" في رواية "كسر الإيقاع" عند حد الإشارة الصريحة إلى الرواية على لسان إحدى شخصياتها، فيتخطى هذا إلى استدعاء أجواء "الحرافيش" إلى متن رواية "كسر الإيقاع"، وهو ما تمثل في تقديم أجواء الحارة وأزقتها الضيقة والقهر الذي يعانيه أهلها من الظلم والفقر وجبروت قوة الفتوات، التي تحيد عن الخير والعدالة والرفق بالضعفاء ونصرتهم، وتسخير القوة لما فيه الصالح العام إلى الشر والبطش بالضعفاء واستغلالهم للصالح الخاص، فقد دارت الكثير من أحداث رواية "كسر الإيقاع" في حي الجمالية تحديدا (وهو الحي الذي ولد فيه نجيب محفوظ)،الذي سيطرت فيه شخصية "خالد عمار" الفتوة الظالم (البلطجي بالتعبير العصري) يد السلطة في البطش وإذلال الفقراء والضعفاء من ساكني الحارة، فأشاع الخوف في النفوس، فخضع له الجميع، ولم يجرؤ أحد على الإيقاع به وتسليمه للشرطة التي استغلته بدورها في الإيقاع بالخارجين عليها، فكان عينها على أبناء الحارة، وتغاضت هي في المقابل عن جرائمه وأعماله الخارجة على القانون، مثل تجارة المخدرات، ويمكن القول إن "خالد عمار" هو الصورة المناقضة لشخصية "عاشور الناجي " فى"الحرافيش"، فكل منهما استخدم منطق القوة، ولكنها عند "الناجي" القوة الخيرة في مساعدة الفقراء والضعفاء، والقوة الشريرة الظالمة عند "عمار" الذي كان امتدادا لفتوات الشر الذين حادوا عن منطق جدهم "الناجي" في "الحرافيش"، ويمكن ملاحظة هذا التأثر الواضح بالطريقة المحفوظية في صياغة اسم الشخصية، فيتكون اسم "عاشور الناجي" في الحرافيش من دالين يحملان دلالة البقاء والاستمرارية والخلود (العيش والنجاة من الموت صغيرا بعد تركه دون من يرعاه على باب المسجد، فتكتب له الحياة على يد الشيخ عفرة الذي يحتضنه ويربيه، والنجاة كبيرا من المرض بسبب الوباء)، ولذا لم يعرف أحد حقيقة اختفائه ومصيره، وهو الغياب الذي يحمل الحضور، فهو حاضر في نسله من الأبناء والأحفاد، وحاضر في وعي الحرافيش البسطاء المنتظرين عودته؛ لتخليصهم من أبنائه وغيرهم من الفتوات الذين حادوا عن سيرته، فهو باقٍ في أبنائه وأحفاده الذين حملوا اسمه، سواء الذين حافظوا

(١) كسر الإيقاع : صـــ١٣.

على نهجه وفكره، أو الذين خالفوه، فظلت سيرته باستدعائه وقت الظلم أو تذكره وقت العدل، فخلود "الناجي" مرتبط بخلود الشخصية في وعي الناس، وتجدد سيرته في حفيده "عاشور عاشور الناجي " الذي أعاد الخير ونشره بين الحرافيش، فيعد خلود "الناجي" انتصارًا للحق والخير والعدالة.

ويتكون اسم "خالد عمار" فى رواية "كسر الإيقاع" من دالين يحملان دلالة الخلود والبقاء والتعمير، فقد جاء في الرواية على لسان الشخصية: "أنا خالد .. خالد عمار، وربما خالد أيضًا، انظروا إلى أبنائى إنهم قطعة منى، بل ربما قطعة تماثل الأصل في كل شيء .. حتى وإن استولى الموت عليّ، فلن أترككم أبدا .. سوف يظل خالد عمار بينكم في أحد هؤلاء الأبناء"، فيظن "عمار" أنه خالد ببقاء نسله وامتداده، فلديه خمسة أبناء، ولكن الرواية تنفي هذا الخلود المرتبط بالنسل والأبناء ؛لأن "يوسف سليم" قتل الأبناء وصرعهم، وصرع أباهم أيضا، كما تنفي الرواية الخلود في وعي الناس البسطاء من ساكني الحارة؛ لأن سلامتهم وأمنهم من قمع الشرطة وبطشها تجبرهم على تناسي أحداث موته التي سجلتها الأجهزة الأمنية ضد مجهول مع معلومية الفاعل، فخلود "عمار" ليس في أبنائه أو سيرته، ولكنه الخلود الرامز إلى بقاء الشر، فموته لم يضع حدا للبلطجة والظلم؛ لأن الشرطة جاءت بآخر جديد، "كانت النتيجة واضحة تم إحلال بديلا لخالد عمار، وتلك المرة الأمر تحت سيطرة الشرطة تماما"[1]،وإذا كان اسم "عاشور الناجي" متسقا مع مصيره ودالا عليه؛ فإن اسم "خالد عمار" متناقض مع مصيره، فهو لم يعمر، ولم تكتب له الحياة، فقد حملت الأحداث نبأ موته، ويرجع هذا الاختلاف بين الروايتين إلى اختلاف رؤية الكاتبين الأيديولوجية، فدلالة اسم الشخصية على مصيرها واتساقها معه تنبع من أيديولوجيا "نجيب محفوظ" التي تنتصر للخير ولإرادة الإنسان في تأكيد وجوده، فـــ"عاشور الناجي" رمز الخير الذي يؤمن الكاتب بانتصاره، قد عاد مرة ثانية في صورة أحد أحفاده، ويحمل اسمه بعد سنوات طويلة من تخبط نسله بين الضعف والقوة والشر، عاد لينتصر إلى الخير، ويعيد الكرامة والحق إلى الحرافيش البسطاء.

وينبع التناقض في دلالة اسم "خالد عمار" مع مصيره إلى رؤية الكاتب التي أعياها التناقض الظاهر والمسيطر على كل ما حولها، فالزيف طمس الحقائق وأصبح لها وجهان، فالكاتب لا يتجاوز الحاضر إلى المستقبل؛ ليكشف عن تصوره له، ولكنه يقف عند الحاضر ومفرداته، وما ظهر فيه من تناقضات انسحبت على الحياة الفردية والجماعية، فانسحب التناقض على دلالة أسماء الشخصيات في الرواية، ليس اسم "خالد عمار" فقط، ولكن في اسمى الشخصيتين الرئيستين في الرواية، فـــ"يوسف سليم" أيضا لم ينجُ ولم يسلم من الأذى، فقد انتهت الأحداث بسقوطه صريعا في ساحة النضال ضد السلطة القامعة، وكذلك "يوسف صالح" لم يكن صالحا، فقد كان فاسدا، وواحدا من مساعدي السلطة في التخلص ممن يعارضها بوصمه بالجنون، وقد انقلب بعد ذلك عليها؛ فندد بفسادها وظلمها.

ويكاد يقترب "يوسف سليم" في فعله من شخصية "عاشور الناجي" الجد في رواية "الحرافيش" فكلاهما فتوة الخير والغلابة، فمثلما وقف "الناجي" بجوار الفقراء والغلابة، وقف أيضا "يوسف سليم" مع الضعفاء، ولكنه اندفع إلى هذا الطريق بمحض الصدفة دون اختياره بإرادته، فقد حركه صراخ الطفل الصغير الذي اعتدى عليه رجلان من رجال "خالد عمار"، فواجههما، فجره ذلك إلى مواجهة

(١) كسر الإيقاع، صـــ٩٦.

"خالد عمار" وتحديه، وقتل أفضل رجاله، ثم قتل أبناءه الخمسة، وقد نال بأفعاله تلك إعجاب سكان الحي"[١]، ولكن هناك فرق كبير بين بطولة "الناجي" و بطولة "يوسف سليم"، فـــ"الناجي" بطل ملحمي أسطوري أحاطه المبدع بصفات الخلود والقوة الجسدية والروحية، والدعم النوراني من السماء، فيقول محفوظ: "أما عاشور فتفتح قلبه أول ما تفتح للبهجة والنور والأناشيد ونما نموًا هائلًا مثل بوابة التكية، طوله فارع، عرضه منبسط، ساعده حجر من أحجار السور العتيق، ساقه جذع شجرة توت، رأسه ضخم نبيل، قسماته وافية التقطيع غليظة مترعة بماء الحياة"[٢]، فقد نُسِجت شخصيته من عالمي السماء حيث القيم النبيلة والعدالة والخلود (الرأس)، والأرض حيث الواقع الموصول بعالم السماء الطامح إلى عدالتها وفرضها بمنطق القوة (أعضاء الجسد) (ويمكن ملاحظة هذا التوحد بين بناء التكية وجسد الناجي ، في إشارة إلى هذا الدمج في شخصيته بين عالم السماء/التكية مكان التوجه التعبدي إلى الله تعالى، والأرض ممثلة في الشخصية)، مما أهلَّه ليكون فتوة الحرافيش الساعي إلى نشر الحق والعدل والمساواة ورفع الظلم والجور عن كاهلهم، فكأن "الناجي" هدية السماء إلى الأرض من أجل محاربة الفساد ونشر الخير، ومن ثم فهو بطل بمفهوم البطولة المعتمد على القوة والتفرد والفعل القادر على التغيير والزعامة القادرة على القيادة والتفاف الآخرين حوله، أما"يوسف سليم" فلا يعرف القارئ شيئا عن تكوينه الجسدي، إذ لم يهتم الكاتب برسم ملامحه الجسدية، وركز فقط على تكوينه النفسي، وما عاناه من قهر وظلم وشعور عاصف بالغضب الذي جعل الشخصية تُسقِط العنف على رموز القهر الشخصي (المدرس) والقهر الجماعي (البلطجي/ السلطة)، فتشتبك أزمتها مع أزمة الآخرين، ومن ثم فهو خلو من علامات البطولة، فلم يذكر المؤلف شيئا عن قوته الجسدية، كما لم يستطع فرض التغيير على الواقع، فقد هزمته قوة السلطة، فهو إنسان عادي يعيش في واقع مزرٍ مثل كثيرين من المهمشين، فـــ"يوسف سليم" هذا الدال الاسمي الإبداعي علامة تحمل مدلول الإنسان المقهور المسحوق في أي مكان وزمان، ولذا حرص الكاتب على تأكيد حضوره الاسمي والنفسي فقط دون الحضور الجسدي، لما لهذا الحضور من دور بارز في إيهام القارئ بواقعية الشخصية، والخروج بها من دائرة الخيال الإبداعي إلى دائرة الوجود الممكن، فتكتسب الخصوصية والتميز والاختلاف عن غيرها، و"يوسف سليم" ليس حالة خاصة، فهو عموم البشر المقهورين.

ويتناص اسم "عاشور الناجي" مع اسم "يوسف سليم" و"يوسف صالح" في العودة إلى حقل الدين وعالم الأنبياء، فيردنا اسم (عاشور الناجي) "إلى اليوم العاشر من المحرم، ذلك اليوم الذي نجى الله فيه موسى عليه السلام من فرعون وقومه بمعجزة كونية، وهي شق طريق البحر"[٣]، كما يردنا اسم "يوسف" إلى "يوسف الصديق عليه السلام"، ويرتبط النبيان عليهما السلام في حكايتهما بمصر، فيربيان في مصر ويعيشان بين أهلها، ويرتبطان باثنين من حكامها، فيقف "موسى" ضد حاكمها الطاغي الجائر وسحرته، فيصطدم بهم، ويخرج من معركته معهم منتصرًا وناجيًا من بطشهم وقهرهم، ويتعرض "يوسف" لمحنتي الإغواء والسجن، وينجو منهما، ويستخلصه الحاكم لنفسه، ويعينه في منصب وزاري؛ ليدبر حل أزمة السنين العجاف، وتنجية شعب مصر من المجاعة. وأرى أن اسم "عاشور الناجي"

---

(١) ارجع إلى كسر الإيقاع، صـــ٦٤.

(٢) ملحمة الحرافيش: نجيب محفوظ، مكتبة مصر، الفجالة، ١٩٧٠، صـــ ١٢.

(٣) نجيب محفوظ وعاشور الناجي بين الرمز والإسقاط، عبد الغنى خالد محمد، إبداع، خريف ٢٠١١، الإصدار الثالث، العدد ٢٠، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، صـــ٨٥.

يتناص إيجابًا مع قصة "موسى" عليه السلام ومصيره، فكل منهما وقف ضد بطش الظالم، فقد وقف "موسى" ضد "فرعون"، كما وقف "عاشور"ضد هيمنة الأغنياء وظلمهم الفقراء، فأقام العدل والإنصاف، كما نجى الله تعالى "موسى" عليه السلام وقومه من الغرق في البحر والخروج من مصر، قد نجا "عاشور" من الموت بالوباء بخروجه هو وأهله من أرض التكية والتوجه إلى الجبل. أما اسم"يوسف سليم"، فيتناص مع قصة "يوسف" عليه السلام ومصيره سلبًا، لاختلاف مصير كل منهما، فقد نجى الله تعالى "يوسف" عليه السلام من المحن التي تعرض لها، واعتلى سدة الحكم، ووصل بمصر وأهلها إلى بر السلامة والأمان، بينما لم ينجُ "يوسف سليم" من الأذى وقهر السلطة، فقد مات في الصدام مع الشرطة، كما لم يحقق لمصر السلامة من الحكم الفاسد ورموزه وآلياته؛ لأنه ظل وحيدًا دون أن يحظى بتأييد الجماعة ونصرتها، ولم ينجح "يوسف صالح" أيضًا في مواجهة السلطة وتحريض الجماعة على الخروج على صمتها، ففر إلى الصحراء بلا عودة قانعًا بالعزلة والوحدة والانقطاع.

ويمكن تتبع صورة أخرى للتناص بين روايتي "ملحمة الحرافيش" و"كسر الإيقاع"، وهي تيمة الخروج إلى الخلاء للنجاة، فقد ألهم "الشيخ عفرة زيدان" عبر تقنية الحلم "عاشور الناجي" الخروج إلى الجبل، وترك التكية؛ للنجاة من الوباء الذي فتك بالأجساد والأنفس(١)، كما فر"يوسف سليم" إلى جبل المقطم للاختباء والتواري عن أعين رجال الشرطة بعد قتله أستاذه والتفكير فيما حدث(٢)، وفر"يوسف صالح" إلى أسوان حيث أقام في الصحراء داخل سور أحد الأديرة حتى يخلو بنفسه؛ وليتمكن من البحث عن ذاته الحقة والوصول إليها(٣)، وكانت محصلة الرحلة عند الشخصيات الثلاثة النجاة من الموت مع اختلاف تفسير الموت عند الثلاثة والعودة مرة ثانية إلى الحياة النابضة والجماعة الإنسانية، فقد نجا "الناجي" من الموت الميتافيزيقى بالوباء؛ ليعود إلى الحارة ومن تبقى من أهلها، فيعيد راية الحق والخير والعدل بين الناس، كما نجا "يوسف سليم" بالاحتماء بالمقطم من القبض عليه؛ ليعود إلى أرض المعركة في الحارة ضد رموز الفساد "البلطجية والشرطة"، وينجح "يوسف صالح" في استعادة ذاته الحقة، فيعود إلى فتح أفق التواصل مع الآخر المقهور من أجل تجاوز الظلم والصمت والاعتراف بالفساد والانحراف والحث على الثورة والخروج على المألوف. وقد يكون الخروج إلى جبل المقطم وأسوان له مغزٍ آخر في رواية "كسر الإيقاع"، فالخروج هنا هروب من تاريخ مصر المعاصر الذي أحاطه الفساد والضعف إلى تاريخ مصر الماضي الزاهر، فأسوان مدينة الماضي العظيم حيث عظمة الأجداد الفراعنة الذين خلفوا آثارا تشهد بحضارتهم المجيدة، والمقطم جزء من تاريخ مصر الإسلامي الزاهر حيث تقع قلعة "صلاح الدين الأيوبي" القائد المنتصر على الغزو الصليبي الطامع في خيرات الشرق ومسجد "محمد على" مؤسس مصر الحديثة وقائد نهضتها.

ويتغلغل التناص بين روايتي "ملحمة الحرافيش" و"كسر الإيقاع" متجاوزًا الجانب التشكيلي على مستوى الأحداث والشخصيات إلى أزمة الرواية ودلالتها، فقد دار إبداع "نجيب محفوظ" وخاصة "ملحمة الحرافيش" حول أزمتي الوجود الإنساني والوجود الاجتماعي، وهما أزمتان تمسك إحداهما الأخرى "إن الأزمتين الأكثر تجذرا في صميم البناء الإبداعي لنجيب محفوظ ظلتا على الدوام: أزمة

(١) ارجع إلى الحرافيش، صـــ١٢ .
(٢) ارجع إلى كسر الإيقاع، صـــ٢٦.
(٣) ارجع إلى كسر الإيقاع، صـــ ٣٢إلى ٣٦.

الوجود الروحي أو البحث عن اليقين وأزمة الوجود الاجتماعي بافتقاد العدل الاجتماعي وشيوع الظلم والاستبداد، وتؤسس أزمة الوجود الاجتماعي الأزمة الأولى، وتشرع لها وتمنحها أساسها المادي الصلب"[1]، وتنعكس الأزمتان بوضوح في رواية "كسر الإيقاع" فشخصيات الرواية تعاني من أزمة وجودها الخاص، وفقدها هويتها الحقة، التي نتجت عن أزمة المجتمع، وما يعانيه من ظلم واستبداد وحكم متعسف فاسد، كمِ الأفواه، وقلب ميزان العدل والإنصاف، فتغلغل الفساد والتناقض في قطاعات الدولة والمجتمع، فلم يبقَ للناس هم سوى الحصول على الطعام للبقاء أحياء، وهم أموات في صمت العزلة والخوف والسحق تحت عجلة الحياة الطاحنة، ففقد الجميع إنسانيته، وتحولوا إلى ترس كبير يحرك العجلة من أجل البقاء والاستمرار، إن الشخصيات في "كسر الإيقاع" تحارب كلاً حسب رؤيته الفساد في السلطة والمجتمع من أجل الإصلاح الاجتماعي وإثبات الوجود الإنساني والانتصار له. ولذا تتخذ "كسر الإيقاع" من "الحرافيش" حلا لها للوصول إلى غايتها في كسر الإيقاع والخروج على الصمت، فمثلما حمل الفصل الأخير من "ملحمة الحرافيش" "مشروعًا سياسيًا يدل على أن لا خلود إلا بانتقال القوة بأيدى الحرافيش؛ لتصبح دلالة العنوان "التوت والنبوت" فإن "كسر الإيقاع" تدعو إلى تجاوز الأزمة وحلها بأيدى الحرافيش وقوتهم، وتصوغ الرواية ذلك في عبارة دلالية تستدعي جماعة الحرافيش الغلابة المقهورين وتحولها إلى جماعة فاعلة، فكأنها تقول: "يا أيها الحرافيش الصامتون هبوا وثوروا على الفساد على الظلم، واكسروا طوق الصمت العادي والمألوف"، فيصبح عنوان الرواية كما صاغته الأحداث ودلت عليه رؤية المبدع "كسر الإيقاع بقوة الحرافيش".

ج ــ التضمين:

لقد استخدم المؤلف التضمين في رواية "كسر الإيقاع"، فقد اقتطع جزءًا من مقال للدكتور "أحمد مستجير" عن قيامه هو وفريق بحثي في جامعة القاهرة بتهجين أنواع معينة من نباتات القمح والأرز عالية الإنتاجية في الأراضى المالحة مما يقضي على الجوع في مصر، ويأتي التضمين بصورة إرادية ومقصودة في المتن الإبداعي، ويخدم هدفًا بنائيًا ودلاليًا في الرواية، فالكاتب يستدعي صوت العالم "أحمد مستجير" إلى عالمه الحكائي لتنويع الأصوات التي تحكي أزمة الواقع المصري وتعرض هذا الشعب للجوع والفقر، وتنوع معاناته، كما تعرض رؤية العالِم فيما تتعرض له مصر من مؤامرة خارجية تسعى إلى قهر هذا الشعب وإذلاله، واستدعاء صوت العالم إلى المتن الإبداعي الخيالي يكسبه التوثيق الذي يهدف إلى المصداقية والإحالة إلى الواقع الذي يصوره الإبداع الخيالي.

ويؤكد التركيز على أزمة الجوع في مصر إلى أن الرواية تصور الحرافيش البسطاء الذين يعيشون في قاع المجتمع المصري، ويعانون الفقر والقهر والخوف من ظلم السلطة وبطشها، والخوف من الموت جوعًا والمستقبل المجهول. وكأنه فُرِض على هذا الشعب الانخراط اليومي في عجلة البحث عن الطعام والصمت ثمن البقاء، فيصبح طلب الخبز شغل المكدين ليل نهار، فصاروا أسارى لقمة العيش وأشباه الأموات، وفقدوا لذة العيش ومتعته، تحت نيران الفقر والاستغلال والذل، حتى صار الظلم والقهر والشكوى والرضوخ فلسفة الوجود التي يعيشها الفقير، وهو ما كشف عنه شخصية ثانوية في الرواية سلمت أوراق مقالات "نهى الكاشف" الممنوعة من النشر إلى "يوسف سليم"، فقالت: "نحن

(١) المسألة الميتافيزيقية في الحرافيش، قايد دياب، فصول، العدد ٦٩، صيف وخريف ٢٠٠٦م، صـــ١٢٨.

في حاجة إلى الظلم والاستبداد الدائم حتى نبرر لأنفسنا كل ما يحدث .. حتى نبرر عجزنا عن اتخاذ فعل واحد طوال العمر، لكنى سأخبرك شيئا إن قررت الغضب .. فاغضب على من شَكَّل ذلك الجوع الكافر الذي مسخ كل تلك الكائنات من حولك"[1]. إن الفقر والجوع آلية أخرى تجبر بها السلطة الجميع على الخضوع لها، فالكل مشغول بتوفير قوته؛ لضمان استمراره وبقائه، ومن ثم تتمكن السلطة من فرض نفوذها وتأمين بقائها.

ثانيًا: تعدد الصوت السردي وضمائر الحكي:

ويقصد بالصوت السردي الراوي الذي يحكي الحكاية ويقدم أحداثها، وتعتمد رواية "كسر الإيقاع" على تعدد الرواة القائمين بالسرد، وتعدد ضمائر السرد التي تختلف تبعًا لاختلاف الصوت الراوي، وهو المظهر الثاني من مظاهر "البوليفينية" أو التعددية الصوتية في الرواية موضع الدراسة.

أ- الراوي العليم والضمير "هو":

سيطر صوت الراوي العليم على السرد في رواية "كسر الإيقاع"، ذلك الراوي الذي يروي الحكاية من الخارج؛ أى: دون المشاركة في الأحداث، فهو ليس من شخصيات الحكاية، ويرويها مستخدما ضمير الغائب "هو"، ويحتل هذا الراوي موقعًا خارجيًا في رؤيته، ويمكن وصف رؤيته تلك بالرؤية الخارجية الفوقية التي تجعله محيطًا وعالمًا بما يقع من أحداث، ولا غرابة في ذلك فهو يروي الحكاية بعد نهايتها؛ و لذا فإنه يعلم كل شيء عن الأحداث والشخصيات، كما أنه يروى الأحداث بصيغة الماضي التي تحيل إلى أحداث انتهى زمن وقوعها، ويمثل هذا الراوي رؤية المؤلف، الذي افتعل شخصيته؛ ليتوارى خلفها.

ويعد ظهور هذا الراوي العليم في رواية "كسر الإيقاع" ضرورة لابد منها لانتظام الحركة السردية، فهو "المايسترو" القائد الذي يوجه الإيقاع السردي ويوجه حركته، فهو الصوت الجامع بين عالم "يوسف صالح" وعالم "يوسف سليم"، وهو من يعلم حكاية الشخصيتين، ويعرف الأحداث كلها التي قد تجهلها إحدى الشخصيات ولا تعرفها عن الشخصية الأخرى، وقدم هذا الراوي حكاية "يوسف سليم" كلها من البداية إلى النهاية، فروى أحداث أزمته النفسية التي كشفت عن نفسها في الكابوس الذي رآه، وحرك أزمته للبحث عن الوجوه التي تحاصره إلى أن توصل إلى وجه أستاذه، حتى نهاية الأحداث بموته، ويعد هذا الحدث الكابوسي حدثًا مؤثرًا في شخصية "يوسف سليم" وتحولاتها على مستوى السرد؛ فهو مفجر الغضب الذي اجتاح الشخصية، وأثر في فعلها وما لحق بها من تغيرات، وهذا الحدث يعرفه الراوي العليم، وقدمه بصوته، ولولاه لظلت أفعال "يوسف سليم" غير مبررة وغير منطقية، كما قدم بصوته جزءًا من حكاية "يوسف صالح" .

ويمكن الوقوف على أزمة **"يوسف سليم"** في العبارات الافتتاحية في الفقرات الأولى من فصل"الكابوس"، التي بدأ بها الراوي العليم الأحداث، وحكاها متأثرًا بوعي المؤلف الفني، فهو قناعه وصوته في السرد"، فقال: "كان يسمع صوت أنفاسه تعلو وتغطى على جميع الأصوات عدا صوت واحد مزعج .. كطنين الزجاج ... بدأ يشعرأن صدره سيتمزق ... بدأ يرى الأمور بشكل أوضح ...

(١) كسر الإيقاع، صـــ ٩٠ .

سوف ينهارعما قريب"[1]، فالأفعال الثلاثة (يسمع ويشعر ويرى) تجسد أزمة الشخصية، فيشير الفعل يسمع إلى التلقي الخارجي من الآخر، الذي تمثل في المدرس الذي قهر الذات وأجبرها على الصمت في الصغر، والقوة الفاسدة التي أجبرت الجميع على الخضوع لها، ويشير السمع إلى الاستجابة لهذه الأصوات القهرية وكبتها في النفس إلى أن تبدأ الأزمة في التبلور والفوران داخل الذات، فتأخذ الذات في الشعور بالأزمة (يشعر)، والشعور حالة داخلية تخص الذات وحدها إلى أن تتمزق حُجُب الصمت، فتتمكن الذات من الرؤية (يرى)، وتنطلق الرؤية خارجيًا فترى أزمتها واضحة وتحدد الآخر القاهر، وتنتقى وسيلة مقاومة هذا القهر، فالرؤية هنا بصرية وفكرية أيضًا.

ب- الراوي الذاتي:

هو الراوي الذي يحكي حكايته مستخدما الضمير "أنا "، ويمثل هذا الصوت الراوي "يوسف صالح" حينما قدم بصوته أحداث بعض فصول الرواية، مثل: فصل "الجنون "الذي رصد فيه ما أصاب شخصيته من تحولات واقفًا على أسباب أزمته، كما عبر بصوته في فصل "الرحيل" عن تجربة رحيله مبتعدًا إلى أسوان بحثًا عن الحقيقة، وصاغ بصوته اعترافاته المعلنة عبر "النت" بما ارتكبه من أحداث في حياته الماضية قبل أن يصيبه التغيير والتحول، وتنتقل الرؤية مع الراوي الذاتي من خارج الحكي إلى داخله، فالشخصية ترصد بنفسها الأحداث، كما يتحول زمن السرد من الماضي إلى المضارع في لحظة يتطابق فيها زمن السرد وزمن الحكاية، فالراوي الذاتي يضع السرد في حيز الآن، وهى الآن السردية المتخيلة التي أشار إليها "يوسف صالح في حكيه: "أعلم الآن أن الوضع لن يستمر بتلك الصورة، لقد قاربت أنا على الجنون، والهوة بينى وبين المرضى آخذة في التناقص تدريجيًا، وعندما نتشابه لن يدعي أحد أنهم قد شُفوا، بل بالتأكيد سأصير أنا المجنون مثلهم"[2]، وتعكس الفقرة السابقة خصائص السرد الذاتي من استخدام ضمير المتكلم "أنا" في الحكي، وتطابق الشخصية مع الراوي، فهى من تقدم الحكي بصوتها، فتنتقل معها الرؤية من خارج الحكي (الراوي العليم) إلى داخله، فالراوي شخصية داخل الحكاية، كما تصاغ الحكاية بصيغة الفعل المضارع.

ويكشف الراوي الذاتي "يوسف صالح" في مستهل سرده عن أزمته الخاصة التي صاغها مؤكدةً في قوله "أعلم"، وفي تكراره الإشارة إلى نفسه بالضمير "أنا" الفقرة السابقة فرغبته في العلم والمعرفة والوصول إلى الحقيقة جزء من أزمته، والجزء الآخر في الــ"أنا" أو ذاته الحقة، فيحمل تكرارالضمير "أنا" في الفقرة السابقة التأكيد على وجودها ومحاولة بعثها في صورة جديدة حقيقية مخالفة تلك الصورة المزيفة التي شارك النظام الفاسد في رسمها، وهى صورة الطبيب النفسي الشهير المساعد للشرطة في القبض على عتاة الإجرام والخارجين على إيقاع القطيع الصامت؛ لينضم بدوره إلى القطيع، فيصمت صمت العاجزين معلنًا الخضوع والاستسلام، فيصير آلة من آلات القمع في يد النظام، فخاض تجربة البحث عن الحقيقة مرتحلا إلى أسوان بعيدا عن الحياة اليومية المألوفة، وعاش في الجبل قرب دير للرهبان محاولا قهر الموت/ الصمت، ومتطهرًا من آثام الماضي؛ فوُلِدت ذاته ولادةً جديدةً، وبُعِثت ذاته الحقة النقية، فأدرك أن إرادته مسلوبة، وأن قراره لم ينبع من داخله، بل فُرِض عليه من الخارج

(١) كسر الإيقاع، صـــ ٧ .
(٢) السابق، صـــ١٣.

تحت مسمى اتباع الواجب: "أريد ذلك الهدوء الذي يليق بالنهايات. أنا لا أدرك شيئا الآن سوى أني لم أطع قلبى أبدا .. طوال الوقت كنت أتبع الواجبات، وحان الوقت الآن لأرى نفسي بصورة مختلفة"(١)، وحاول "يوسف صالح" بعد نجاحه في تجربة الولادة والبعث إلى القاهرة نقل التجربة إلى الآخرين لمساعدتهم في البعث من جديد، فكشف عن وعيه بحقيقة الأزمة التي عانى منها القطيع المنسجم مع الإيقاع العادي المألوف، ثم اعترف محفزًا الجميع على أن يحذو حذوه، فتساءل عن الحقيقة وضرورة الوصول إليها: "ما هي الحقيقة ؟ ربما تكون الحقيقة محتجبة في بعض الأوقات، أو في أغلب الأوقات، لكن الشيء المؤكد هو أننا لا نبحث عنها إطلاقًا...، لم نعد نعي شيئا عن وجودنا..، فقط نعلم الكثير عن الموجودات الأخرى. العجلة اليومية والتكرار المألوف هو السلاح الرئيسي الذي يجب علينا أن نواجهه" ... ألم نفهم طيلة تلك السنين أننا نعيش في اغتراب دائم عن وجودنا ... وما العمل الآن؟ أجد السؤال يلاحقنى في كل مكان، والإجابات لن نجدها أمامنا مباشرة، ولكن سأبدأ فورًا بشيء واحد حقيقي، فالسعي وراء الحقيقة والتطهر هو الطريق الوحيد للبدء في التحرر من كل تلك الأوهام والهروب المستمر الذي نعيش فيه ... سوف أبدأ في الاعتراف"(٢)، إن الذات تسعى بالاعتراف والتطهر إلى التخلص من سيطرة الوهم والزيف إلى الحقيقة، وقد أحاط "يوسف صالح" تجربته بالقداسة والشفافية، فكانت قرب دير للعبادة يقع في قطعة صحراوية جبلية من أرض أسوان في إشارة إلى ابتعاده عن كل ماهو حياتي مادى زائف؛ للبحث عن كل ما هو جوهر مجرد ومعنوي.

ج- الراوي الانفعالي والضمير أنت:

إن الضمير "أنت" يُربك قارئ السرد، فيحثه على اليقظة، وعدم الركون إلى الراحة عند التلقى؛ لأن عليه أن يكتشف المقصود بهذا الضمي، فقد يكون لعبة سردية أو حيلة أقامها المؤلف؛ ليقع القارئ في حبالها، ويعد الضمير "أنت" من الضمائر السردية المستخدمة في السرد، وهو ضمير له جمالياته الخاصة، وقد رأى "بريان" أن الدراسات النقدية لم تُوَفِّه حقه في نظرية السرد، فقال: "كان من الغريب إذن ألا نجد دراسة جادة لهذه الاستراتيجية السردية في الكتابات الواسعة المخصصة لوجهة النظر أو للخطاب السردي أو لشعرية القص"(٣)، وقد أرجع "ريتشاردسون" ظهور هذا المصطلح في الأدب الغربى الحديث إلى الكاتب الفرنسي "ميشيل بوتور" الذي استخدمه في رواية "التعديل"(*lamodification*) عام ١٩٧٥م.

وقد اهتم "ريتشاردسون" بتعريف السرد بضمير المخاطب "أنت" مشيرًا إلى أن تعريفه لا يضع شروطًا ثابتة لهذا الضمير السردي وخصائصه الجمالية؛ لما يمتاز به هذا الضمير السردي من مرونة ومراوغة وعدم ثبات، فقال مبينًا مفهوم السرد بالضمير أنت: "إنه أي سرد يضع بطله في صورة ضمير المخاطب، ويكون هذا البطل عادة هو الشخص الوحيد الذي يرى العالم من بؤرته، كما أنه هو أيضا المروي عليه في وجه العموم"(٤)، ويتضح مما سبق الدلالة المزدوجة للضمير "أنت" في السرد، فقد يشير إلى البطل صاحب الرؤية، وقد يشير إلى المروي عليه الداخلي الذي يتوجه إليه الراوي

---

(١) كسر الإيقاع، صـــ٣١.
(٢) السابق، صـــ٤٤، ٤٥.
(٣) السرد بضمير المخاطب فنيته ومعناه، برايان ريتشاردسون، ترجمة : د/ خيرى دومة، مجلة نزوى، عُمان، العدد ٥٠ .
(٤) السابق .

بالحكي/ أو القارئ الخارجي، ويؤدي هذا الالتباس إلى ضرورة التنبه إلى ما يشير إليه هذا الضمير في الحكي.

وإذا كان ضميرا الغائب والمتكلم يشيران إلى الراوي العليم والراوي الشخصية أو الراوي الذاتي، فإن استخدام ضمير المخاطب يدعو القارئ إلى اليقظة والتنبه؛ لأنه أمام سرد غير مألوف بالنسبة إليه، فيطرح عليه عدة تساؤلات تتعلق بتحديد ماهية الراوي المتكلم ووضعه في السرد (من يتكلم وأين يقع)؟ وماهية المستمع ووضعه في السرد (من يستمع؟ وأين يقع؟)، وماهية العلاقة بين الطرفين المتكلم والمستمع.

وقد رأى بعض الباحثين أن استخدام ضمير المخاطَب "أنت" فى الأدب ظاهرة قديمة عرفها الأدب الشفاهي في ثقافات الأمم عبر العصور المختلفة، ورصدوا تطور استخدام هذا الضمير ودلالته في العمل الأدبي، فأشاروا إلى ارتباطها قديمًا برغبة المتكلم /الكاتب في إقناع المتلقي في إطار علاقة من المصاحبة والزمالة تجمع بينهما، وأنه قد تغير استخدام الضمير وتغيرت دلالته مع ظهور تقنية تيار الوعي، فعبرت "أنت" عن حالة المناجاة الذاتية، وتحولت إلى الذات المتكلمة، فنزل منزلة الـــ"أنا" التي اختلفت مع ذاتها، وواجهتها بخلافها ونقدها، كما بقيت أيضًا على أصلها في مواجهة المخاطب، وواجهت القارئ الذي لا يستطيع الفكاك من الاصطدام بها، وجسدت **"أنت"** في الأدب الحداثي حالات التشظي والسخرية والعبث والعدوان والقبح والفظاظة، وهى حالات انفعالية حادة تقترب من المس الشيطانى[1]، ويتضح مما سبق ارتباط الضمير "أنت" في السرد المعاصر الحداثي بالتعبير عن الحالات النفسية والانفعالية الحادة التي تكشف – حينما يشير "أنت" إلى الشخصية الحكائية – عن انقسام الذات واغترابها وانكسارها في عالم يحاصر الذات ويُفقدها وجودها الطبيعى المتزن، فتقع في حصار القلق والانفعال، مما يؤثر بدوره على الصوت الراوي الذي يستخدم هذا الضمير في الحكي، فهو راوٍ يرصد الانفعال ويعبر عنه؛ ولذا يمكن وصفه بالراوي الانفعالى .

وقد جاء ضمير المخاطب "أنت" في سرد رواية "كسر الإيقاع" تارة على لسان الراوي العليم الملتبس بالمؤلف قاصدًا مخاطبة القارئ، وتارة أخرى على لسان "يوسف صالح"، ويمكن رصد هذا الضمير في علاقته بالراوي والمتلقي والشخصية على النحو الآتى:

١- أنا الراوي / أنت القارئ:

يتمثل الضمير "أنت" في الفقرات التي صاغها الراوي العليم تعليقًا على حالة انفعالية تمر بها الشخصيات، وتعكس الفقرات التي صاغها الراوي بهذا الضمير خطابًا يوجهه الراوي إلى الشخصية، وهو أمر غير جائز؛ لأن الراوي العليم يحكي الأحداث بعد نهايتها في صيغة الماضي، أى: تكون التجربة وقعت بالفعل وعاشتها الشخصيات وانتهت منها، فزمن الشخصيات والأحداث الزمن الماضي، وهذه الفقرات صاغها الراوي في الفعل المضارع وزمنه، وهو ما يعنى أن خطاب الراوي موجه إلى مروٍ له أو مخاطب مختلف عن الشخصية، وهذا المروي له أو المخاطب سيتلقى السرد في لحظته الآنية، وهو ما يدفع إلى القول إن السرد هنا مرتبط بزمن التلقي الآني، وهو زمن متجدد تناسبه

(١) ارجع إلى: صعود ضمير المُخاطَب في السرد المصري المعاصر، د/ خيرى دومة، مجلة بلاغات المغربية، العدد الأول، شتاء ٢٠٠٩، ص ٦٦ــ٩٥ .

صياغة الفعل المضارعة، فيتوجه ضمير المخاطب هنا إلى القارئ ناقلا له تجربة الشخصيات وحالتها ودافعا له إلى معايشتها وتمثلها في عالمه الواقعي، فيبدو الراوي في هذه الفقرات متجاوزًا سلطاته السردية المهيمنة على عالم الحكي الخيالي وممارسًا سلطة المؤلف في مواجهة قارئه، وفرض تجربة شخصياته عليه: "الغضب يحركك ويزيد من إيقاعك الحيوي حتى تشعر أنك في ركض دائم"(١)، فالغضب المستعر المتأجج الذي يُخرج المرء عن إيقاع حياته المألوف الهادئ حالة شعورية خاصة عانى منها "يوسف سليم" بطل الرواية، وقد نقلها الراوي بصوته وبضمير الغائب، ولكنه في هذه الفقرة يتوجه بخطابه إلى القارئ الذي قد يشارك الشخصية الروائية شعورها ومعاناتها، ولكنه عاجز عن البوح أو التعبير، أو ذلك القارئ الذي يجلس مستسلمًا خاضعًا لما يحدث حوله وما يعانيه من ظلم وقهر بعد أن جرفه تيار العادة والإلف إلى حالة من الصمت واللامبالاة، ويثير خطاب الراوي وتوجهه إلى كلا المخاطبين حالة من حالات التلقي القلق إن جاز التعبير، فهو لن يمر على الفقرة كأنها موجهة إلى ذات أخرى، ولكنه سوف يقرأها كأنها موجهة إليه، وتعنيه هو، مما يثير في نفسه شعور مثلي بالغضب، وهنا يفكر القارئ المشارك للبطل في غضبه أن هناك من يعاني مثله، ويتساءل عن كيفية التعبير عن الغضب ومقاومة أسبابه القاهرة، ثم ينخرط في الرواية متابعًا الكيفية التي لجأ إليها البطل ومصيره، كما سيؤدى ضمير المخاطب عند القارئ المستسلم إلى التماهي مع البطل، ليس تماهيًا تامًا؛ لأنهما مختلفان في وجهة النظر والتفكير فيما حولهما من أوضاع، ولكنه يدرك مشاعر الغضب، ويعرف تأثيرها السلبي على حياة الإنسان واستقراره النفسي، وسيشعر بالتعاطف مع البطل، فيطرح الأسئلة عن أسباب غضبه، ولماذا لا يرى هو ما رآه البطل وسبب غضبه، فيبدأ في التفكير، والتفكير يفتح بابًا لتغيير الوعي والفكر. إن الراوي الملتبس بالمؤلف هنا يوجه رسالة إلى قارئه تقول: "كن غاضبًا، وتحرك لا تقف ساكنًا"، إن هذه الرسالة تفرض حضورًا قويًا على الذات المتلقية؛ لأنها تحرك وعيها وتعيد تشكيله.

وقد استخدم الراوي العليم ضمير "أنت" في التعبير عن الانفعالات التي مر بها "يوسف سليم" أثناء قتله أستاذه "طاهر" رمز القهر في حياته، فقال: "سوف تغوص في ذلك النوم العميق. لن تشعر بشيء سوى أكاذيب أكثر واقعية، وأشد حقيقة مما تظن. ستطارد طاهر مدة طويلة من الزمن، وستُرضي غليلًا مكبوتًا طوال أعوام طوال مدة ركضك وأنت تراه جيدا ... تتلمس قسمات وجهه المذعورة ... تسمع ضربات قلبه المتزايدة في سرعتها ... خائفة ومذعورة. ستزيد اللهيب إضرامًا، وتغضب حتى المنتهى. ستقذف الحجر بكل قوتك تجاه رأسه، تراه جيدًا، وهو يسقط في بطء متعلقًا بالنظر إليك. ستأذن إليه بالسقوط، وعندما يتم سقوطه، سينهض مرة أخرى ليواصل الركض خلفك. ستشعر بذلك اللهيب من الغضب ممزوجًا بمسحة ذعر وقهر لا تقاوم. تعلم أنه سيطولك، ورغم أنك قد قتلته ... سيركض خلفك العمر كله، وما من مفر"، يقدم المؤلف المختبئ خلف قناع الراوي العليم خطابًا تحريضيًا لقارئه مؤكدًا أنه سيأتي اليوم الذي يثور فيه على القهر ونفوذه، وأنه سيفعل مثلما فعل بطله. ويضع الراوي الملتبس بالمؤلف القارئ في تجربة الثورة والوقوف ضد الطاغية ورموز الشر، فيحكي مستخدمًا الضمير"أنت" حدث انتفاضة "صالح سليم" وتحوله من رمز القهر الذاتي إلى رموز السلطة، واشتباكه مع رجلين من رجال "خالد عمار" لاستخلاص طفل صغير ضعيف منهما، فقال: "بين تلك

(١) كسر الإيقاع: صـــ٢١.

اللحظات الخادعة بين النوم واليقظة تبدأ الإفاقة على صوت ذلك الطفل الصارخ. تنظر إليه يتلقى الصفعات من هذين الرجلين أمامك أنت النائم على كرسيك في أحد مقاهى الجمالية. تبدأ في رؤية طاهر في وجوههم ونفسك في وجه الطفل. تزيحهم بقوة عنه ... لن تشعر بنفسك إلا وأنت تركل الرجلين عدة مرات في بطونهم، بينما هما مستلقيان على الأرض في ألم ... لن تعلم حتى كيف فعلت ذلك ... فقط ترى وجه طاهر غارقًا في دمائه طوال الوقت"[١]. لقد زمَّن الراوي الملتبس بالمؤلف هذا الحدث بزمن الحال يريد به الاستقبال لتجسيد الحدث في مخيلة الفاعل، والفاعل المقصود ليس الشخصية الروائية التي تعيش في الماضي، بل القارئ الذي يعاصره، ويأتي الخطاب محذرًا له، وموحيًا إليه بما يستنقذ به نفسه من هلاك يقترب، وهو المبادرة بالمباغتة الوقائية، وهو ما ينشده المؤلف من قرائه، والزمن هنا إشارة إلى التنبؤ بمستقبل هذا القارئ، وأنه سيمر بالتجربة ذاتها التي مرت بها الشخصية، فهو أيضًا سيأتي عليه ذلك اليوم الذي سيطرح فيه سلبيته في استسلامه للقهر وسكوته عن نصرة الضعفاء، فيرى ضعفه وقهره فيهم، فينفجر غضبه على القهر ورموزه، ويسارع إلى نجدتهم والانتصاف لهم، ويجيز لنفسه مواجهة العنف بالعنف؛ فيفتك بالظالمين الجبارين، وقد أفصح الراوي العليم الملتبس بالمؤلف عن صفة هذا الزمن الذي سيتمكن فيه القارئ من الثورة، فهو زمن فارق بين لحظتين متناقضين بين النوم (الركون والاستسلام وعدم الإدراك) واليقظة (إدراك الظلم)، فتأتي لحظة الإفاقة التي تحتضن الفعل في قوته وقدرته على المواجهة والتغيير، كما حدد الخطاب مكان الثورة، في حى الجمالية الشعبي حيث تسكن الجماعة الشعبية المطحونة التي تعاني الظلم والفساد.

إن الرسالة السابقة تفتح الطريق إلى الفعل وعدم الرضوخ، ولن يترك المؤلف قارئه متحيرًا، فيرسم له الخطوة الأولى في هذ الطريق، وأولى هذه الخطوات الكشف ــ وهى الخطوة التي مارسها "يوسف صالح" في السرد الحكائي – فيدعوه إلى اكتشاف ذاته أولا، لينجو من السقوط في بئر التناقضات والتردد بين هوة الأنا الحقة والأنا المزيفة: "تعلم أنك في تلك اللحظات التي تفصلك عن تحديد ماهيتك، شعرة صغيرة تفصل بين القديس والعدمي، ربما كل منهما يستهين بكل شيء، وعندما تأتي تلك المواقف تعلم أنك على تلك الحافة التي تفصلك بين عدة درجات تحمل هوة كبيرة بينها"[٢]، يدعو المؤلف المتكلم على لسان الراوي المخاطب/ القارئ إلى اكتشاف ذاته الحقة للنجاة بها من هوة الزيف والظلام، ويشيرفى الوقت ذاته إلى صعوبة التجربة، فتجربة اكتشاف الذات ليست سهلة، فهى أشبه بالمخاض، الذي قد تصل فيه الذات إلى حافة الموت من شدة المعاناة والألم؛ لتخرج إلى النور ذاتًا جديدة نقية، تعلن عن وجودها بالخروج على الصمت صارخة بكل طاقتها رغبة في الحياة، وإذا كان بالإمكان وصف رسائل الراوي/ المؤلف السابقة بالمحركة والمحفزة على الغضب والفعل والثورة، فإنه يمكن وصف هذه الرسالة بالداعمة للذات في رحلتها الكشفية والمحذرة لها من صعوبات الطريق وخطورة الرحلة.

٢- أنا الراوي الشخصية / أنت (الشخصية / القارئ):

ويأتي ضمير المخاطب هنا على لسان الشخصية الراوية "يوسف صالح"، ويتوجه بخطابه إلى

(١) السابق، صـــ٣٩، ٤٠.
(٢) كسر الإيقاع : صـــ ٤٧.

مخاطب حاضر في وعيه، هذا المخاطب هو ذاته، فيقدم منولوجًا طويلًا (حوارًا ذاتيًا)، تكسر فيه الذات المتكلمة عزلتها، وتخرج على صمتها، فتأخذ في المواجهة، وليس الاعتراف؛ لأن الاعتراف في مفهوم الشخصية "يوسف صالح" يأتي في صورة الخطاب المُعلن المتوجه إلى الآخر؛ ولذا فإنه عندما توجه بخطابه مستخدما ضمير "أنا" إلى مستخدمي شبكة التواصل الاجتماعي، قال: "سوف أبدأ في الاعتراف"(١)، فالأنا المتكلمة هنا تُجرد من نفسها أنا مخاطَبة لمواجهتها بحقيقتها دون مواربة دون تزييف، مواجهة تحمل نبرة الصدق والإدانة والكشف، "فيوسف صالح" هنا يواجه "يوسف صالح" ويدين نفسه، ولذا عندما بدأ حديثه قال: "يوسف صالح تمر منك الأعوام وأنت تصمت صمتًا عاجزًا. ربما تقترح تسميته بالمحبة أو بعض التسميات الأخرى، لكنك في واقع الأمر تعجز عن كل شيء"(٢)، إن الأنا المتكلمة هنا تقف على قمة الزمن الحاضر لترقب الماضي وترصده وتحكم عليه بالعجز والصمت والزيف، وتحمل مشاعر العداء والتحقير نحو الذات المخاطَبة التي عاشت في الماضي وقنعت بالصمت والضعف والهروب من مواجهة الواقع "تغرق يوميا في أحلام اليقظة، بل إنك تخصص أوقاتًا للبكاء، ترثي نفسك، وتبكي على ضعفك، وفى كل مرة يزداد اشمئزازك من نفسك"(٣)،و لماذا العداء والكراهية التي يحملها خطاب الذات المتكلمة؟ لأن تلك الذات التي تتحرك من الحاضر نحو الماضي تمتلك وعيًا مدرِكًا ومخالفًا لوعي الذات المخاطَبة وإدراكها، لقد تناقضت الرؤية، فوقعت الذات في أزمتها، وحدث الصراع بين الماضي الصامت العاجز والحاضر الثائر الذي لا يتأقلم مع هذا الصمت والعجز، وأصبح هناك يقين أن هذا الوعي الماضي لا يمثل الذات، وأنها انقسمت نصفين، "تحمل نصفًا آخر بداخلك تبحث عنه باستمرار ... مازال مختبئًا"(٤). تدرك الذات المتكلمة أزمتها، فهى تبحث عن ذاتها الحقة التي اختفت وراء قناع الذات المخاطَبة المزيفة التي فرضها الواقع القاهر، وهى ذات ليست من صنع نفسها، ولكن أسهم في تشكيلها الآخر "كنت تجلس على كرسيك هادئًا لا تجد شيئًا تفعله عندما مر عليك ذلك الصديق القديم. واصل هو تقدمه في سلك الشرطة ولعبت معه الفرص دورها حتى تقدم بسرعة لافتة. وتدور بينكم الأحاديث حتى تصل إلى تلك الروايات المتعلقة بذلك السفاح الشهير الذي حير الشرطة كثيرًا بأساليبه وجرائمه الغريبة. وعبر دراساتك السابقة في ذلك المجال المتعلق بالجريمة والنظريات النفسية تفترض تلك الافتراضات المهمة، يأخذها صديقك على محمل كبير من الجدية، ولا يمر شهر واحد حتى تقرأ ذلك الخبر بالقبض على السفاح الشهير، وتبدأ منذ تلك اللحظة في نجاح مهني صاحبته تلك الشهرة التي أذاعتها الشرطة حولك"(٥)، يستهل "يوسف صالح" حكيه بالإشارة الزمنية "كنت" التي تضع السرد في زمن الماضي وحالته النفسية "هادئًا" المرتبطة بعدم الفعل الذي عبر عنه الراوي الذاتي بـــ (الجلوس)، ثم أتى التحول على يد الصديق المنتمي إلى جهاز الشرطة، فاستغل خبرة "يوسف صالح" وقدرته على تحليل الشخصيات نفسيًا، واستفاد منها في القبض على السفاح، وقد كان هذا التحول سببًا في افتقاد الراوي الذاتي ذاته الحقة؛ لتختفي خلف قناع الزيف، فيبدأ رحلة البحث عنها، لقد اختزلت "كنت تجلس هادئًا" التي جاءت في بداية الفقرة السابقة المسافة الزمنية والنفسية بين

(١) السابق، صـــ ٤٥.
(٢) كسر الإيقاع، صـــ ١٧.
(٣) السابق، صـــ ١٨.
(٤) السابق، صـــ ٢٠.
(٥) السابق، صـــ١٩.

ماضي الشخصية وحاضرها، فالماضي كان هادئًا حيث اللا فعل والاستسلام، والحاضر متوتر عاصف، حيث الإدراك وضرورة الفعل الإيجابي لاستعادة المفقود، ويحمل الخطاب نقدًا موجهًا للذات على خضوعها للآخر واستجابتها له مقابل مجد زائف.

ويمكن وصف استخدام الضمير "أنت" هنا بالشكل النموذجي، وهو كما حدده "بريان ريتشاردسون": الشكل الذي يرتكز على الزمنية السردية المضارعة، والإشارة إلى البطل ومخاطبته بالضمير أنت، كما يصلح في هذا الشكل استبدال "أنت" بالضمير السردي أنا أو بالحوار غير المباشر الحر المعتمد على تقنية التداعي أو تيار الوعي(١)، ولكن المؤلف عدل عن هذه التقنيات إلى الضمير "أنت"، ويمكن طرح السؤال الآتي الذي يخص الرواية موضوع الدراسة: لماذا اختار المؤلف "أنت"، وهنالك أشكال سردية أخرى تقوم مقامه؟ والإجابة على هذا السؤال: أن الضمير "أنت" في رواية "كسرالإيقاع" يخدم التعبير عن حالة الشخصية "يوسف صالح" التي اغتربت عن ذاتها الحقة فانقسمت الذات على نفسها، فجاء الضمير "أنت"؛ ليعبر عن هذا الانقسام، فهناك "أنا" تتكلم وتدرك، و"أنا" تعيش في صمت وعجز، ومن ثم لا يصلح الضمير "أنا" أداة تعبيرية لها؛ لأنه يعكس حالة من الاكتمال والتوحد، وتلك حالة لم تصل إليها الذات، فهي تعاني من التشظي والانكسار والانقسام، كما لا يصلح الضمير"هو" لدلالته على الغياب، فالذات المزيفة التي عبرت عنها الذات المتكلمة بالضمير "أنت" ليست غائبة، بل حاضرة بقوة في وعي الذات المتكلمة وتترك تأثيرًا سلبيًا عليها، ومن ثم لا يمكن تغييبها؛ ولذا يعكس "أنت" في السرد انفعال المواجهة و الكشف والإدانة والعداء نحو الأنا المزيفة التي طمست الأنا الحقة.

ولقد اعتمدت صياغة الحوارات الذاتية (المونولوج الداخلي) في السرد التقليدي على ضميري الحكي (أنا / هو)، ويشير الأنا إلى الذات المعترفة، ويغلق هذا الضمير الحكي على الشخصية المتكلمة المعترفة التي عادة ما تكون البطل، فالحكي يخصها وحدها، ومثله الضمير "هو" الذي يحيل إلى الغائب غير الحاضر في السرد وفي التلقي، ومن ثم يفتقد التشخيص أو التحديد، وتبقى الذات الراوية المتكلمة هي الذات الحاضرة بقوة في الحكي، وصاحبة الصوت المسيطر والمهيمن، أما الضمير "أنت" الذي اعتمدت عليه الرواية الحداثية في صياغة السرد والمونولجات الداخلية، فيستدعي الذاتين المتكلمة والمخاطَبة، ويضعهما إحداهما في مواجهة الأخرى، فكلتاهما لها حضور قوي ومؤثر في السرد، كما يفتح هذا الضمير الحكي فلا يجعله مقصورًا على الذات المتكلمة والمخاطَبة في عالم الحكاية، ولكنه يمتد إلى خارج الحكاية في عالم القارئ الواقعي، وتكمن قيمة هذا الضمير "أنت" فيما يثيره من لغة شاعرية ذات نغمة عاطفية مكثفة توحي بالألم والمرارة تدفع القارئ إلى التعاطف مع الذات في أزمتها، وهنا يبدأ الضمير في ممارسة لعبة الإسقاط النفسي، فيضع القارئ نفسه موضع البطل، ويبدأ التفكير في الأزمة، ولكن الضمير"أنت" الذي خاطب به "يوسف صالح" ذاته المزيفة وحدد المتكلم ماهية المخاطَب المقصود بالحوار يوسف صالح ذاته في الرواية لم يؤد هذه القيمة على وجهها الآنف؛ لأنه لم يساعد على تماهي القارئ مع هذا الضمير، بل كان هنالك انفصال، لم يتمكن المبدع من وصله.

(١) ارجع إلى: السرد بضمير المخاطب فنيته ومعناه، بريان ريتشاردسون، ترجمة : د/ خيرى دومة.

وقد عبر الضمير "أنت" في الرواية عن حالات الانفعال التي وقعت شخصيات الرواية في أسرها، كانفعالات الغضب والرغبة في الفعل والانتقام من القهر ورموزه عند"يوسف سليم" وانفعال الإدنة وتحقير الذات عند "يوسف صالح"، كما استدعى القارئ إلى الحكي الآني؛ ليفعل دوره على مسرح الأحداث؛ وليعايش تجربة الشخصيات وأزمتها، وليستقطبه نحو الأحداث؛ ليتورط فيها.

ويقترب الضمير "نحن" من الضمير "أنت " الدال على التوجه إلى المروي له أو القارئ، والتعبير عن حالة الانفعال، وإذا كان الضمير "أنت" يحيل إلى متكلم ومستمع منفصل كل منهما عن الآخر ظاهريًا، فإن الضمير "نحن" يُدمِج الأنا المتكلمة مع أنتم القراء، فتسقط الأنا الفردية تجربتها على الجماعة، وتمنحها صوتها للتعبير، فتخرج التجربة من إطار الفردية المنعزلة إلى رحابة الجماعية.

وقد ظهر الضمير "نحن" في رواية "كسر الإيقاع" عدة مرات في سرد الراوي العليم، وسرد الراوي الذاتي "يوسف صالح"، وقد اتفقت أغلب الفقرات التي جاءت بهذا الضمير في التعبير عن مفهوم الموت في الرواية الذي يخالف مفهومه المعجمي الدال على نقيض الحياة، فالموت في الرواية مصاحب للحياة، ويتجسد في عدم الفعل الإيجابي ضد القهر، هو الصمت على الظلم، هو الانعزال والتقوقع على الذات، هو الاغتراب عن الذات الحقة، هو الانسجام مع العادي والمألوف، فالموت هنا حالة جماعية، لا تخص الذات الراوية فقط أو الشخصية الحكائية، ولكنها تطول الجميع،فيعلق الراوي العليم على شعور "يوسف سليم" بالعجز والموت والصمت أمام "خالد عمار" البلطجى وتاجر المخدرات قائلًا: "يبدو أنا جميعًا لا نفكر في الموت، إنه لا يعنيننا ولا يصيبنا، حتى عندما نراه يقتنص أقرب الأقرباء. كل إنسان يموت، ولا أحد يموت بحق. إنه واقع متكرر يهرب منه الجميع باستمرار"[١]، تعكس الرواية الموت في الواقع اليومي المتكرر الذي مسخ الذات وزيفها، ومن ثم تحرك الرواية الوعي الجمعي؛ ليتحرك ضد ركود الصمت إلى حركية الثورة.

ويقول "يوسف صالح" فى اعترافه عبر شبكات التواصل الاجتماعي: "نولد وبذرة الموت كامنة فينا، بقدر قوة الحياة تمامًا ... ورغم الموت اليومي الذي نراه، إلا أننا نعيش رحلة هروب يومي منه... نريد أن نبعد تلك الحقيقة عن أعيننا؛ لأنها ربما الحقيقة الوحيدة القادرة على إعادة بعثنا من جديد. حتى عندما نبدي الرعاية للآخر الذي يحتضر، فإننا نفعل هذا وكأننا نقنعه أنه سوف يشفى ويعود إلى تلك الحياة اليومية، للعادي والمألوف، ألم نفهم طيلة تلك السنين أننا نعيش في اغتراب دائم عن وجودنا"[٢]، تتحرك الرواية في رؤيتها الموت من الاقتران بينه وبين الحياة منذ لحظة الميلاد، وتؤكد على التجاهل المقصود لنهايته الحتمية التي يهرب منها من قنع بالحياة المستسلمة التي تغترب فيها الذات، وعلى الرغم من هذه الرؤية للموت وجعله مرادفًا للصمت والاقتناع بالحياة الزائفة والاستسلام للظلم، فقد سيطر الموت على نهاية الرواية، فقد مات "يوسف سليم"، كما هرب "يوسف صالح" إلى الصحراء التي توهمها ملاذًا من الموت، فهى ترادف الموت؛ لخلوها من مظاهر الحياة؛ ولأن الهروب إليها يعني الفعل السلبي، وعدم القدرة على الثبات أمام بطش النظام وقوته وفساده.

لقد سعت الرواية إلى الخروج على المألوف السردي المعتمد على الصوت المهيمن على التقديم السردي (الراوي العليم أو الراوي الشخصية)، وقدمت بدلا منه التعددية الصوتية حيث لا يستأثر

(١) كسر الإيقاع ، صـــ ٥٧.
(٢) السابق، صـــ ٤٤، ٤٥ .

صوت بالحكى، وأصبح هذا التعدد الصوتي البنائي علامة على المضمون الأيديولوجي الذي عبرت عنه الرواية التي تخرج فكريًا على السلطة الفردية المطلقة التي فرضت وجودًا ديكتاتوريًا ساحقًا طمس الذات وقهرها، وحولها إلى فرد في قطيع خاضع لإرادة هذه السلطة وظلمها وبطشها وما فرضته من فقر وجهل وصمت، إن تعددية الصوت أشارت أيديولوجيًا إلى ما تطرحه الرواية من دور الكل وقدرته على التغيير وضرورة الثورة الجماعية لا الفردية.

وقد استفادت الرواية في إشارتها إلى أيديولوجيتها بعنصر بنائي آخر، وهو تعددية الضمائر السردية، واستخدام الضمائر "هو" و"أنا" و"أنت" و"نحن" التي جاء تناوبها محاولة لكسر إيقاع المألوف السردي والخروج على نمطية السرد التقليدي، وتوليد التوتر والقلق الدراميين، ونقل المتلقي الذي ألف المألوف والتقليدي والاسترخاء المصاحب للسرد بضميري "هو" و"أنا" إلى حالة من حالات الفاعلية والتفاعل الإيجابي مع النص، وهو ما يدفعه إلى التفكير فيما تطرحه الرواية من أيديولوجيا، وما يؤمن هو به من أيديولوجيا، فلا ينتهي زمن التلقي بنهاية زمن قراءة الرواية، و لكنه ينفتح على زمن القارئ الحاضر المعاش، ويظل السؤال قائمًا في وعي القارئ حول أيديولوجية الرواية، وأيديولوجيته الخاصة إلى أن يصل إلى إجابة مقنعة.

ثالثا- الكرنفالية:

لقد درس"ميخائيل باختين" "الكرنفالية" في بحثه عن الأصول التكوينية لأدب "ديستويفسكي"، وهي الأصول التي ربطت بين التعدد الحواري في إبداع الكاتب والأشكال الأدبية القديمة التي ضربت بجذورها في التراث الأدبي الأوربي، فوجد "باختين" أن حوارية الإبداع "الدويستوفسكي" و تعدديته تعود إلى الحوار السقراطي القائم على مبدأ الحوار وتبادل الأيديولوجيا للوصول إلى الحقيقة، وهو ما يعني اعتماد الحوار على التعدد الصوتي والأيديولوجي القائم على مبدأ الاختلاف والتناقض الضامن لاستمرارية الحوار؛ لتوليد الحقيقة، كما تعود التعددية في إبداع الكاتب الروسي إلى الهجائيات المينيبية (*Saturate Menippeae*)-المنسوبة إلى"مينيب" أحد فلاسفة القرن الثالث قبل الميلاد، وقد استطاع أن يصل بهذه الهجائيات إلى شكلها الفني الكلاسيكي - وتعتمد على التجسيد الساخر للواقع، فتجمع بين المتناقضات الكوميديا والتراجيديا، والشعبي والأرستقراطي، كما تسمح بتخلل أنواع أدبية أخرى إلى نسيجها، فيتعدد أسلوبها اللغوي، وقد ربط "باختين" هذين الشكلين الأدبيين بالموقف الكرنفالي من العالم القائم على التوحيد بين المتناقضات، والمزج بين الوضيع والسامي، والمقدس والمدنس، والسماوي والدنيوي، والمركزي والهامشي، والهزر (الضحك) والجد[١].

وقد رأى "باختين" أن "الكرنفال" ليس ظاهرة أدبية، بل احتفال شعبي ذو طبيعة شعائرية طقسية، يعبر بشكل تمثيلي عن الموقف من العالم، ويرتبط بثقافة العصر والشعب الذي يمارسه[٢]، ويلخص البحث المظاهر الكرنفالية التي عددها "باختين"، وتتفق مع طبيعة الرواية موضع الدراسة في النقاط الآتية:

أولا: الفعل الشعبى: يعني "الكرنفال" الاحتفال الشعبي الجمعي، وتشير صفة الشعبي إلى الطبقات الدنيا المكونة للنسيج الاجتماعي، وهي الشرائح المهمشة التي تعيش في أدنى درجات السلم الاجتماعي

(١) ارجع إلى شعرية ديستويفسكي، ميخائيل باختين، صـــ ١٥٥، وما بعدها
(٢) ارجع إلى السابق، صـــ١٧٨.

محرومة من الامتيازات التي تتوفر للطبقات الأعلى منها مثل الطبقة الأرستقراطية المنعمة والمستفيدة من السلطة، ومن ثم تعبر هذه الشريحة المهمشة عن تمردها ورفضها ببعض المظاهر الاحتفالية النقدية والساخرة التي تسقطها على أوضاعها، وتنتقد بها سلطة الجماعة الأرستقراطية ومركز نفوذها المتمثل في الحاكم / الملك، ولهذا دارت جل هذه الاحتفالات الشعبية حول حدث تتويج الملك ونزع التاج عنه في صورة ساخرة تعكس ــ حسب تعبير باختين ــ تجدد الحياة والموت(١).

ثانيا: المكان المفتوح/ الساحة: يستوجب تجمع الجماهير الغفيرة في مكان واحد أن تتوفر في هذا المكان صفات خاصة لاستيعاب الأعداد الكثيرة المشاركة في الاحتفال، وأولاها ــ أن يكون مفتوحًا غير مغلق، وثانيها – الاتساع؛ ليسع الأعداد الغفيرة، وليسمح للفئات الاجتماعية بممارسة طقوسها الاحتفالية التمثيلية. وثالثها ــ أن يكون هذا المكانة بمثابة الرمز لهذه الجماعات، تقصده لمكانته الرمزية الروحية، فقد يكون مرتبطًا بتاريخ الجماعة وأحداث حياتها. ورابعها – أن يكون قريبًا؛ لسهولة الوصول إليه والتجمع فيه. وآخرها ــ أن يكون خِصيصَي هذه الجماعة، فيعرف بها، ويوصف بأنه الساحة بالشعبية، قال باختين: "لقد كان الكرنفال محددًا من حيث الجوهر من حيث فترته الزمنية، بينما لم يكن محددًا ببقعة مكانية، إنه لا يعرف خشبة المسرح ولا الأضواء الأمامية للمسرح، أما المضمار الأساسي فلن يتكون إلا من الساحة العامة "(٢).

ثالثًا: تكافؤ الأضداد: لقد رأى "باختين" أن الاحتفاليات الكرنفالية تجمع بين الأضداد والمتناقضات، فهى تجمع في أحداثها التمثيلية بين الموت والحياة، والملك والعبد، والسامي والوضيع، والمباركات واللعنات، والضحك والبكاء، والمديح والهجاء(٣).

وقد نقلت رواية "كسر الإيقاع" هذا المشهد الكرنفالي الشعبي في تصوير مقتل البلطجي "خالد عمار"، وارتسمت فيه مظاهر الكرنفالية السابقة من التجمع الشعبي وممارسة الفعل الجماعي، فقد التفت الجماعة للمشاركة في مشهد نهاية رمز الظلم والتجمع في مكان مفتوح حيث التجمع الشعبي الجماهيري (الشارع)، وهو أحد شوارع حي الجمالية حيث عاش المقهورون والضعفاء من عامة الشعب، كما جمع المشهد بين متناقضين ــ سيفصح عنهما البحث في مناقشة رمزية المشهد ودلالته ــ وقدمت الرواية هذا المشهد معتمدة على لغة السرد الوصفية التي تصف الأفعال وتستبطن المشاعر في تقنية فنية تربط بين الداخل في اضطرابه ومشاعره المختلطة وانعكاسه على الخارج فيقول الراوي العليم واصفًا المشهد: "سار في وسط الشارع ذليلًا منتظرًا إتمام نهايته ... كان في وقت مضى يخبر الجميع أنه سيظل حيًا عبر أبنائه ... تمنى لو كان قد مات هو في البداية، وقبل أن يموت أعلمه الكابوس أنه أصبح ميتًا بالفعل ... غير قادر على الاستمرار. توافد كل الأهالى، وخرج الجميع من أوكارهم يرون المشهد الذي لن ينساه أحد. كانوا يرون ذلك المذل يسير في هوان أمامهم منتظرًا من يفعلها. ظل الجميع ينظرون إليه في تلك الدائرة المغلقة التي شُكلت حوله منتظرين أن يبدأ أحدهم، وسرعان ما بدأ. عندما أصاب الحجر الأول رأس خالد عمار، ورأى الجميع ذلك الخيط الأحمر الرفيع

(١) ارجع إلى السابق، صـــ ١٨١.
(٢) السابق، صـــ ١٨٨.
(٣) شعرية دويستوفسكي، صـــ ١٨٢، ١٨٤.

يسيل من جبهته، لم يتمكن أحد من الانتظار أكثر من ذلك. انهالت الحجارة والضربات عليه كالمطر حتى تمزق"(١).

لقد بدأ تصوير المشهد مسلطًاعلى شخصية "خالد عمار"، فقد كانت محور الحدث وشخصيته الرئيسة، وهو يسير وحيدًا بلا رجاله ومتجردًا من سلطته ونفوذه، فأصبح ذليلًا منكسرًا في مفارقة بين ماضيه حيث القوة والخلود وبين حاضره الضعيف، وهي لحظة فارقة بين الحياة والموت، ثم تُفتح الكاميرا على الجماعة الشعبية التي تجمعت؛ لتشهد نهاية أسطورة القهر والخلود، ولتنتقم من "خالد عمار" رمز السلطة في حدث احتفالي انتقامي، يؤكد غوغائية الجماعة الشعبية وعدوانيتها التي دفعها الظلم وافتقاد العدالة إلى أخذها الثأر من الظالم الجاني بنفسها دون انتظار لحكم القضاء الذي يرد الحق لأصحابه.

ويرسم هذا المشهد في الاحتفال الكرنفالي مشهد نزع التاج عن شخصية الملك ومشهد القضاء على رمز القهر في الرواية، فقد نزعت الجماعة الشعبية عن "خالد عمار" رمز السلطة والفساد تاج الزعامة الذي منحه قوة الوجود والنفوذ والخلود، ولم يقدم المشهد حدث تتويج ملك آخر تختاره الجماعة الشعبية، وهو ما يشير إلى أن الجماعة الشعبية في الرواية لن تختار بإرادتها حاكمها وممثلها، إنما يفرض عليها، فهى فئة محرومة من أبسط حقوقها في العيش بكرامة والتعبير عن إرادتها ورغبتها في اختيار من يحكمها، وهو ما أكدته الرواية من أن الشرطة فرضت على الحارة وسكانها زعيمًا آخر ترضى عنه، وقد غاب عن هذا المشهد "خالد سليم" البطل الذي قضى على رجال "خالد عمار" وأبنائه، وكان من المتوقع أن تختاره الجماعة بطلًا وزعيمًا لها بعد أن تمكنت من التخلص من أحد رموز الظلم "خالد عمار"، ولكن هذا لم يحدث؛ لأن القلة المهيمنة لن تسمح لهذه الفئة الغفيرة أن تكون صاحبة القرار، كما يُفسر اختفاء "خالد سليم" من هذا الحدث بأن المؤلف أراد أن تتعاون الجماعة كلها في قتل "خالد عمار" ؛ فتغير بنفسها واقع الحارة، وهو يقصد الثورة الاجتماعية الشاملة التي تطيح بالنظام الفاسد ورموزه، وليس الفعل الفردي؛ لأنه غير قادر على التغيير أمام قوة الفساد وبطشه وتعزيزاته، وهو ما أكدته الرواية في نهايتها بموت "خالد سليم" في مواجهة قوة الشرطة، ولكن المؤلف شك في قدرة الجماعة على التعاون والاتحاد في مواجهة السلطة الفاسدة في زمن أحداث الرواية وتأليفها، ولهذا لم يرشح بديلًا على ألسنة شخوصه يختارونه زعيمًا شعبيًا، ولم يتجمعوا على اختيار "خالد سليم" الذي حاول نصرتها، بل تخلت عنه، وأنكرته؛ ولذا اكتفى الكاتب بفعل الجماعة السلبي العنيف الذي رصد الموت / الهدم، ولم يحقق التغيير أو البناء، ولذا يمكن تصنيف مشهد القتل الجماعي لـــ"خالد عمار" ضمن محاولات الجماعة الشعبية للتخفيف من حدة الكبت والقهر والعنف الذي لاقته في مسيرتها الحياتية، والتعبير عنه في صورة عنف مضاد، عنف غير منظم، لم ينتج عنه إلا المزيد من العنف، ورمز الكاتب بتدخل الشرطة في اختيار من يخلف الطاغية إلى المشهد السياسي الذي عاصره، وخشي من التصريح به، وانتهى إلى أن الجماهير تتحرك بلا رأس، وأنها لم تبلغ النضج الذي يؤهلها إلى مسئولية الاختيار ثم الإذعان لما احتكموا إليه، بل يكررون النماذج، ويعطونها القيادة المطلقة خشية المسئولية، ولعله استوحى هذا من رصيد تاريخي ضخم استقر في وعي العامة، وتبلور عند الجماعة

(١) كسر الإيقاع، صـــ ٨١.

الشعبية في معانٍ، هي: من ليس له كبير، فليشتره، والسيد دائمًا على الحق، وأنهم لا يستقيمون دون العصا، وغيرها من التعابير التي تعبر عن الاستسلام والخضوع، وفلسفته في قانون الطاعة والحرص على البقاء، وهو ما عبر عنه المؤلف على لسان "يوسف صالح" بأنها سياسة الاندماج في القطيع.

وقد تجلت الرمزية في الأحداث، ولكن المؤلف لم يستسلم للرمزية المألوفة، بل تمرد عليها، فموت "خالد عمار" لم يجعله رمز نهاية الفساد والقضاء عليه، بل جعله رمز الإحلال والتبديل، فقد رمز بموته إلى تجذر الفساد واستمراره وتجدده، وأن الجماهير أدت الدور الذي رسم لها، وليس الدور النابع من إرادتها، فقد أرادت الشرطة التخلص من "خالد عمار" لخلافات بينهما، لتنصب بديلًا عنه يؤدي دور سالفه فيما ترضى عنه الشرطة، وقد توهمت هذه الجماعة الشعبية أنها ذات إرادة وقرار، وأنها انتصرت على القهر ورموزه، وهى أسيرة أهداف الشرطة، فقد عززت الجماعة ما تمردت عليه، وجددت الدماء فيه بعناصر أخرى أشد بطشًا، فحياة الفساد واستمراره حملت في باطنها موت الجماعة الدال على استمرار صمتها وعجزها عن فرض إرادتها، ولكن المؤلف لم يقنت، فقد استمرت دعوة الرواية إلى الفعل الجماعي المنظم المنبثق عن إرادة شعبية ترغب في كسر البطش والظلم والقهر والفساد، والخروج على المألوف وما يفرضه من عبثية الفعل والوجود الفرديين .

الخاتمة:

كانت رواية "كسر الإيقاع" للكاتب المصري الشاب "يوسف نبيل" نموذجًا للرواية "البوليفينية" المتعددة الأصوات، فاعتمدت في بنيتها التشكيلية على تعدد أصوات الرواة، وتعدد الضمائر السردية التي استخدمها هؤلاء الرواة في السرد وحكي الأحداث، فهناك الراوي العليم الذي استخدم الضمير "هو" في الحكي، والراوي الذاتي الذي تمثل في شخصية "يوسف صالح" وتقديمه تجربته الاعترافية الناقدة لصمته وعجزه مستخدمًا ضمير المتكلم "أنا"، وهناك الراوي الانفعالي الذي استخدم الضمير "أنت" في إسقاط انفعال الغضب والمواجهة والكشف والإدانة على القارئ، ودفعه لمشاركة الشخصيات في انفعالها وأزمتها، كما تمثل التعدد الصوتي في الرواية في استدعائها صوت الكاتب "نجيب محفوظ" في روايته "ملحمة الحرافيش" التي كانت صوتًا مؤثرًا في صياغة دلالة رواية "كسر الإيقاع". كما كانت الرواية تعبيرًا فنيًا لرؤية مؤلف مثقف من جيل الشباب للواقع السياسي والاجتماعي الذي عاش فيه، هذا الواقع الذي لازمه طفلًا وشابًا دون تغيير أو تجديد في دماء المجتمع ورموز الحكم والسلطة، والوقوع في أسر ركود أشبه بسكون الموت، وانتقال الحال من سيئ إلى أسوأ، مما أدى إلى انتشار الظلم والاستبداد والفساد المصاحبين للحكم المعتمد على الرؤية الأحادية، فكان لابد من التجديد والثورة والخروج على الصمت؛ لبعث الحياة من جديد. وقد خلص البحث إلى ما يأتي :

- إن البوليفينية في رواية "كسر الإيقاع" تعني الحوار الإبداعي في وعي المؤلف بين علمين من أعلام الكتابة الإبداعية أولهما تربى على إبداعه المؤلف "يوسف نبيل" وهو نجيب محفوظ (خاصة رواية الحرافيش)، والآخر تأثر به جماليًا عبر دراسته وترجمته لأعماله وهو "دوستويفسكي"، فقد أخذ من الأول فكرة العيش في واقع قاهر ومحبط يسحق فيه القوي الضعيف (السلطة السياسية الفاسدة والشعب المحكوم)، وأخذ من الثانى التقنيات الكتابية، والنظر إلى النص بكونه صفحة تتحاور عليها الأصوات والرؤى، فلا يستبد أحدها بالنص، فتكون محوره وقطبه الجاذب لمدارات

الحكي والرؤية الفكرية، ولكن تتجاور هذه الأصوات معلنة عن نغمتها الخاصة، فيتحول النص إلى سيمفونية تتوحد فيها الأصوات وتتجانس في عزف خاص يوحد بين المتناقضات. إن البوليفينية نغمة ديمقراطية في عالم ديكتاتوري يئن من هيمنة الواحد وسيطرته.

- إن الباحثة لاحظت اتفاقًا إبداعيًا على ضرورة التغيير في بعض النماذج الإبداعية[١] التي يعود تاريخ كتابتها إلى ما قبل ثورة ٢٥ يناير، وهي أعمال تنبأت بالثورة وحرضت عليها، ووقفت على الظلم والقهر ومظاهر الفساد المنتشرة في المجتمع وأدوات الحكم وآلياته، كما لاحظت الباحثة أن العنف المجتمعي ظاهرة أكد عليها الكتاب الذين أرخوا تلك الفترة في أعمالهم، وقد لمست رواية "كسر الإيقاع" هذا العنف في مشهد قتل "خالد عمار" تاجر المخدرات ورمز السلطة الفاسدة، فكان مظهرًا وتنفيسًا للغضب المستعر في النفوس، الذي لا يجد له مجالًا إبداعيًا خلاقًا، يُحول تلك الطاقة السلبية إلى طاقة إيجابية، فهو عنف سلبي يقف عند فعل الهدم دون البناء، كما لاحظت الباحثة أن هذه الأعمال حرضت على الثورة، ودعَّمت أحداثها بمشاهد انتفاضات ضد النظام، وعلى الرغم من هذا فقد جاءت الخاتمة سلبية تفتقد القدرة على التغيير، وسيطر الموت والهروب على مشهد النهاية، وكأن الثورة في هذه الأعمال فعل مؤجل ينتظر قدرة الجماعة الشعبية على القيام بها ووضعها في إطار الفعل والتنفيذ.
- أن هذا العمل الروائي يوحي لقارئه غير المنتبه إلى التاريخ الذي ذيَّل به الكاتب نهاية أحداث الرواية بأنه إسقاط على أحداث ثورة ٢٥يناير وتوابعها، والحقيقة أن الكاتب كتبه قبلها، وكأنه تنبأ بالأحداث اللاحقة على إنتاجه أو استشرفها مما يؤكد أن الإبداع وحي لا ينفك عن واقعه.

(١) من النماذج الروائية التي تنبأت بالثورة وصاغت إبداعيا الأحداث السابقة عليها : رواية " تغريدة البجعة" للكاتب "مكاوى سعيد"، ورواية "تراب الماس" للكاتب "أحمد مراد" التي استعرضت التاريخ منذ ثورة يوليو ١٩٥٢إلى ما قبل ثورة ٢٥يناير ٢٠١١م.