

الابوليفينية» في رواية «كسر الإيقاع» للكاتب «يوسف نبيل»

إعداد

منى سعيد عبده أبو الوفاء

أستاذة مساعد بقسم اللغة العربية

كلية الآداب جامعة عين شمس

البوليفينية" في رواية "كسر الإيقاع" للكاتب "يوسف نبيل" (١)

يعود مصطلح "polyphone" إلى عالم الموسيقى، ويشير إلى "التناسق القائم بين الأصوات أو المقامات الموسيقية المختلفة في النغم الواحد" (٢)، وقد وجد المصطلح طريقه إلى النقد الأدبي حين استخدمه الناقد الروسي "ميخائيل باختين" في كتابه "شعرية دوستوفسكي" مشيراً به إلى تعددية الصوت أو الحوارية التي ميزت روايات هذا الكاتب الروسي، وعده صاحب الفضل في نشأة الرواية البوليفينية، فقال: "دوستوفسكي خالق الرواية المتعددة الأصوات (polyphone) لقد أوجد صنفاً روائياً جديداً بصورة جوهرية" (٣)، وتابع "باختين" دراساته عن البوليفينية في كتابيه: "استتيقا الرواية ونظريتها"، و" الماركسية و فلسفة اللغة".

إن مصطلح " البوليفينية" في الإبداع السردي يتجاوز فكرة الصوت الواحد المهيمن على العالم الحكائي، ذلك الصوت الذي يجذب إليه مدارات الحكيم، فيجعلها معبرة عن رؤيته التشكيلية و الفكرية، سواء كان هذا الصوت هو صوت الراوي أو

(١) الكاتب "يوسف نبيل" كاتب مصري، درس اللغة الروسية و آدابها 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 جسدي" ،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" لـ"إريش فروم"، ونال عدداً من الجوائز عن أعماله الإبداعية، ومنها: جائزة مجموعة لقاء الأدبية بالفيوم في القصة القصيرة عن قصة "ومضات"، وجائزة ساقية الصاوي للقصة القصيرة - عام ٢٠٠٨ عن قصة "ظماً"، وقد نالت روايته "موسم الذوبان" جائزة إحسان عبد القدوس في الرواية، عام ٢٠١١، و جائزة هيئة قصور الثقافة لأفضل رواية تنشر في سلاسل النشر الإقليمي على مستوى الجمهورية.

(٢) معجم السرديات، محمد القاضي و آخرون، دار الفارابي، لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠١٠، ص ١٠١.

(٣) شعرية دوستوفسكي: ميخائيل باختين، ترجمة: د/ جميل نصيف التكريتي، مراجعة: د/ حياة شرارة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م، ص ١١.

الشخصية أو المبدع نفسه، و يفتح عالم النص على مبدأ "التحاور و التفاعل" القائم على الدمج بين الرؤى المختلفة، فتنعدد الأصوات (أصوات الشخصيات و الرواة و المبدعين الذين يستدعيهم النص) معبرة عن رؤيتها و فكرها، وتتقاطع في بنية جمالية تشبه المقطوعة الموسيقية القائمة على تعدد الأنغام و الألحان، فيصبح النص عملاً ديمقراطياً ، يتيح للأصوات المختلفة حرية التعبير عن نفسها دون أن يقهرها صوت واحد يفرض نفسه عليها، فيُسكِّتها، كما تصبح عملية الإبداع نتاجاً لتلاقي الفكر الإنساني في مسيرته الماضية و الحاضرة ، فالإبداع ثمرة تلاقي الرؤى الإنسانية عبر مسيرتها الساعية إلى الإمساك بجوهر الوجود والحقيقة.

ويتميز مصطلح "البوليفينية" كما قدمه "باختين" بالمصالحة بين الشكل و المضمون ، فلا يتوقف مصطلح الصوت عنده على الصوت السردي الذي يُشكل النص أو الشخصية المشاركة فيه، ولكنه يفتح على الصوت بمعناه الأيديولوجي الفكري، فتصبح التعددية ظاهرة ملموسة في بنية النص التشكيلية، و فيما يعكسه من رؤى و أفكار .

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

١ - الصوت الذي يحكي (تعدد الرواة) : لقد رفض "باختين" استئثار الراوي العليم بالحكي، ذلك الراوي الذي يقدم الحكاية معتمداً على الضمير هو، ويتميز بالقدرة على معرفة التفاصيل الدقيقة في حياة الشخصيات، واختراق عوالمها الداخلية، فلم يعد هذا الراوي الكلاسيكي المهيم على الحكي الصوت الوحيد في الرواية "البوليفينية" عند باختين؛ لأنها تقوم على تعدد الرواة، وتعدد الرؤية و المنظور السردية، وتعدد الضمائر السردية، و تعدد الرؤى الأيديولوجية و الفكرية، وهو التعدد الذي يسمح بالتنوع والحوارية بين أجزاء العمل الإبداعي، لقد خفت صوت الراوي العليم المتسلط أحادي الرؤية، وأصبحت الشخصيات شريكة له في سلطة الحكي و الرؤية والتعبير، وقد تستقل الشخصيات أحيانا بالحكي، فتتناوب تقديم الحكاية فيما بينها.

ب — تعدد الشخصيات و حريتها وتعدد الوعي: تتميز الرواية "البوليفينية" بكثرة الشخصيات ، ولا يقصد بالكثرة الناحية العددية، ولكن الاختلاف، إذ تعبر كل شخصية عن فكرها و أيديولوجيتها الخاصة التي تسمح بتصاعد الصراع الروائي، كما تتميز الشخصيات باستقلاليتها بعيداً عن سلطة المؤلف وفكره، فهي تعبر عن نفسها وعيها ، فلا يفرض مؤلف الرواية "البوليفينية" وعيا جاهزا أو خارجيا على أبطاله و شخصياته، و لكنه يترك لهم حرية تشكيل وعيهم وتأمله واكتشافه ثم التعبير عنه، فيختلف الوعي لاختلاف الشخصيات في رؤيتها الخاصة لذاتها و العالم حولها، ومن ثم تكون 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 و الكارثة.

— التعدد اللغوي : لقد تناول "باختين" في دراسة الكلمة عند "دوستوفسكى" ما سمّاه بالكلمة المزدوجة الصوت، وهي الكلمة التي تحمل رائحة صاحبها الناطق بها، وتعبر عن فكره و أيديولوجيته وخصائصه الكلامية و النفسية، كما تستدعي في الوقت ذاته الآخر، صاحب الأثر الواضح في تشكيل الصوت الناطق ، و رأى "باختين" أن المؤلف يتخذ موقفين من كلام غيره، أولهما — أن يوظف 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 حاملاً لدالتين و عاكساً صوتين، و الموقف الآخر — أن تظل كلمة الغير خارج حدود كلام المؤلف، ولكنه يأخذها بعين الاعتبار، ويتعامل معها، و يتأثر بها، ولكن لا يُعاد إبداع كلمة الغير على النحو السابق حين يوظفه المؤلف و يدمجه في كلامه، وتتمثل هذه الكلمات مزدوجة الصوت عند "باختين" في الأسلبة، و المحاكاة الساخرة ، و الحوار، و التنصيد و التهجين، و العبارات المسكوكة، و الأجناس الأدبية المتخللة، و التناص^(١)، وسيقف

^(١) ارجع إلى: شعرية دوستوفسكى ، ميخائيل باختين ، ص٢٧٦ ، و ما بعدها .

البحث على مفهوم التناص متجاوزا ما قدمه "باختين" عنه إلى ما قدمته الناقدة "جوليا كرسنيفا" التي اهتمت بالمفهوم وطورته؛ لكونه آلية اعتمدت عليها رواية "كسر الإيقاع" في بنائها سمة التعددية الصوتية التي تُعنى باستدعاء صوت الآخر .

لقد حظى التناص (intertextualité) بعد " باختين " باهتمام كثير من النقاد و المهتمين بتحليل الخطاب و إنتاج النص، أمثال "جيرار جنيت" و "ريفاتير" و " فوكو" والناقدة "جوليا كرسنيفا" التي أولته عناية خاصة، وناقشته في بعض أبحاثها المنشورة في مجلتي "Tel quel" و "Critique"، وقد أعادت طباعتها في كتابيها "سيميوتيك" و "نص الرواية"، و ناقشته أيضاً في تقديمها كتاب "دوستوفسكي" - "ميخائيل باختين"، و استمر حديثها عنه في كتابها "ثورة اللغة الشعرية"^(١)، و قد تمكنت من بلورة مفهوم التناص و أنواعه، و قد صارت من أعلامه.

لقد جاءت دراسة "كرسنيفا " التناص في إطار رفضها فكرة الشكلانيين و البنيويين عن النص المغلق و حصر دراسته في علاقاته الداخلية المكونة لبنيته، و قطع أواصره بالعناصر الخارجة عنه و المؤثرة في بنيته و تكوينها، و قولهم إن النص معتمد على ذاته في تكوين دلالاته؛ و لذا جاء تعريفها التناص مؤكداً على انفتاح النص في علاقته بغيره من النصوص السابقة له و المتزامنة مع إنتاجه و المساعدة في تكوينه و منحه دلالاته، فقالت: "كل نص يتشكل كفسيفساء من الاستشهادات، كل نص هو امتصاص و تحويل لنص آخر"^(٢).

ويرتبط مفهوم التناص عندها بما يُسمى إنتاج النص و ما 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

^(١) (ارجع إلى : مفهوم التناص عند جوليا كرسنيفا ، محمد وهابى ، علامات فى النقد الأدبى ، جدة ، مجلد ١٤ ، الجزء ٥٤ ، ديسمبر ٢٠٠٤ م ، ص ١٣٨ .

^(٢) (مفهوم التناص عند جوليا كرسنيفا ، محمد وهابى ، علامات فى النقد ، ص ١٣٩ .

النص، فقد يتمثل في استشهاد أو اقتباس من النصوص الأخرى، و قد يتمثل في التضمنين، فيمتص النص النصوص التي يتناص معها و يتشربها، فتبدو بطريقة غير مباشرة فيه، و قد يغير النص النصوص الأخرى و يحولها من جنسها الأدبي إلى جنس آخر يتفق مع بنيته التركيبية، فيدخل النص الذي يتناص مع غيره من نصوص في علاقات حوارية، تقوم على الاستفادة و الخضوع و التمرد، إذ يستفيد النص من النصوص الأخرى في تشكيله و تأكيد دلالاته ، فيخضع النص النصوص الأخرى لغاياته التشكيلية و الدلالية ، و قد يتمرد على النصوص الأخرى ، فيغيرها دلاليًا و بنائيًا، و يظل النص هو المتحكم في الكيفية التي تدخل بها النصوص الأخرى إليه، فهناك "مدى من التداخل بين النصوص بعضها وبعض باعتبار أن النص الثاني هو الذي يتحكم في بنية هذا التداخل ، و نوعه ودرجة الاقتراب أو الابتعاد عن النص الأصلي و مقدار التوظيف الدلالي و البنوي في المساحة النصية الخاصة به"^(١).

وقد عدت "جوليا كرسيفا" التناص 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 و المؤلفين الذين أنتجوا النصوص المتناص ، فتتداخل في صوت مؤلف النص، و تندمج فيه .

د - الكرنفالية :

لقد درس "ميخائيل باختين" الكرنفالية" في بحثه عن الأصول التكوينية لأدب "ديستوفسكي"، و هي الأصول الرابطة بين التعدد الحوارى في إبداع الكاتب والأشكال الأدبية القديمة الضاربة بجذورها في التراث الأدبي الأوربي، فوجد "باختين" أن حوارية الإبداع عند "دويستوفسكى" و تعدديته تعود إلى الهجائيات المينيبيية (Saturate Menippeae)- المنسوبة إلى "مينيب" أحد فلاسفة القرن الثالث قبل الميلاد، و قد استطاع أن يصل بهذه الهجائيات إلى شكلها الفني الكلاسيكي-وتعتمد

(١) (البنية السردية في النص الشعري ،د/ محمد زيدان ،سلسلة كتابات نقدية ، ١٤٩، الهيئة العامة لقصور الثقافة ،مصر، ٢٠٠٤م ، ص٤١٤.

على التجسيد الساخر للواقع، فتجمع بين المتناقضات الكوميديا و التراجيديا ، و الشعبي و الأرستقراطي، 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 الوضع و السامي، والمقدس و المدنس، و السماوي و الدنيوي، و المركزي و الهامشي، و الهزري (الضحك) و الجد^(١) .

و قد رأى "باختين" أن "الكرنفال" ليس ظاهرة أدبية، بل احتفال شعبي ذو طبيعة شعائرية طقسية، يعبر بشكل تمثيلي عن الموقف من العالم، ويرتبط بثقافة العصر و الشعب الذي يمارسه^(٢)، و تتحقق مظاهر الكرنفالية كما يرى "باختين" في:

أولاً- الفعل الشعبي : فيعني "الكرنفال" الاحتفال الشعبي الجمعي، وتشير صفة الشعبي إلى الطبقات الدنيا المكونة للنسيج الاجتماعي، أي الشرائح المهمشة التي تعيش في أدنى درجات السلم الاجتماعي محرومة من الامتيازات المتوفرة للطبقات الأعلى منها مثل الطبقة الأرستقراطية المنعمة و المستفيدة من السلطة، و من ثم تعبر هذه الشريحة المهمشة عن تمرداها و رفضها ببعض المظاهر الاحتفالية النقدية و الساخرة التي تسقطها على أوضاعها ، و تنتقد بها سلطة الجماعة الأرستقراطية و مركز نفوذها المتمثل في الحاكم / الملك، و لهذا دارت جل هذه الاحتفالات الشعبية حول حدث تتويج الملك و نزع التاج عنه في صورة ساخرة تعكس - حسب تعبير باختين - تجدد الحياة و الموت^(٣) .

ثانياً- المكان المفتوح / الساحة : يشترط الكرنفال تجمع الجماهير الغفيرة في مكان واحد تتوفر فيه صفات خاصة لاستيعاب الأعداد الكثيرة المشاركة في الاحتفال، فهو مفتوح و متسع؛ ليسع الأعداد الغفيرة، و ليسمح للفتات الاجتماعية بممارسة طقوسها الاحتفالية التمثيلية، و يكون هذا المكان رمزاً لهذه الجماعات، تقصده

^(١) ارجع إلى شعرية ديستوفسكي ، ميخائيل باختين ، ص ١٥٥، وما بعدها

^(٢) ارجع إلى السابق : ص ١٧٨.

^(٣) ارجع إلى السابق : ص ١٨١.

لمكانته الرمزية الروحية، فقد يكون مرتبطاً بتاريخ الجماعة و أحداث حياتها؛ ولذا يصبح هذا المكان خاصاً بالجماعة، فيوصف بالساحة الشعبية.^(١)

ثالثاً- تكافؤ الأضداد : لقد رأى "باختين" أن الاحتفاليات الكرنفالية تجمع بين الأضداد و المتناقضات، فهي تجمع في أحداثها التمثيلية بين الموت و الحياة، و الملك و العبد، و السامي و الوضع، و المباركات و اللعنات ، و الضحك و البكاء ، و المديح و الهجاء^(٢) .

وقد تمثلت التعددية الصوتية في رواية " كسر الإيقاع " في المحاور الآتية :

أولاً- التناص : هنالك أشكال للتناص ظهرت في الرواية موضوع الدراسة، وهي:

١ - التناص و حوارية العنوان :

يعد العنوان مفتاح النص، و قد رأى "جيرار جنيت" أن العنوان عتبة مهمة من عتبات تلقي المنتج الإبداعي، إذ يعمل على فتح أفق تلقي القارئ نحو ما سيقراه بين دفتي الكتاب، كما يلقي ضوءاً على دلالة النص و معناه^(٣).

وتحمل الرواية موضع الدراسة عنواناً يستدعي في وعي المتلقي حواراً حول ماهية الجنس الفني الذي ينتمي له هذا العنوان، فينجذب القارئ نحو كلمة "الإيقاع"، التي تدخل في علاقة تناصية مع عالم الموسيقى و الكتابة الشعرية، فتعتمد الموسيقى على الإيقاع اللحني الصادر عن عزف الآلات، كما يعد الإيقاع الصوتي من خصائص بناء الفن الشعري و يظهر واضحاً في البحر الشعري و القافية و التكرار بأنواعه، و يستبعد القارئ الموسيقى؛ لأن كسر الإيقاع فيها يعني

^(١) شعرية دويستوفسكي، ص ١٨٨.

^(٢) السابق : ص ١٨٤، ١٨٢.

^(٣) ارجع إلى : عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص ، ترجمة : عبد الحق بلعابد ، تقديم :د/ سعيد يقطين ، منشورات الاختلاف ، و الدار العربية للعلوم ، الجزائر / لبنان ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٨، ص ٦٥ وما بعدها. و يندرج عنوان الكتاب عند الناقد ضمن ما سماه بالنص المحيط =التأليفي (peritext auctorial) ، نسبة إلى المؤلف الذي تعود إليه مسؤولية اختياره ، ومنه أيضاً العنوان الفرعي و العناوين الداخلية ، و الاستهلال ، و التصدير ، و الإهداء .

النشاز، والتحول إلى فوضى و صخب منفرين، فتفقد جمالها وفنيتها؛ لخروجها على الانتظام و الاندماج فى وحدة كلية، فلا يبقى إلا الكتابة الشعرية، فيُفتح باب الحوار بين القارئ والعنوان و المبدع، فيتساءل القارئ: هل هذا العمل الإبداعي يسعى إلى الخروج على المؤلف الشعري المعتمد على جلبه الإيقاع، ويحاول أن يجد لنفسه شكلا جديداً؟ أو أنه عمل إبداعي لا يمت إلى الشعر بصلة؟ وتأتي الإجابة على غلاف العمل الإبداعي نفسه، فقد ساعد المؤلف قارئه، وأكد انتماء إبداعه على الغلاف إلى عالم الرواية، وقد كُتبت كلمة "رواية" يسار صفحة الغلاف بخط أصغر من ذلك الذي كُتب به العنوان "كسر الإيقاع" حتى يجذب عين القارئ، و يغزو وعيه، فيثير حيرته و فضوله، فيعاود البحث في الغلاف عما يساعده في إنهاء هذه الحيرة .

و لا يكتفي عنوان "كسر الإيقاع" في تناصه مع عالمي الموسيقى والشعر بإثارة وعي القارئ العادي، ولكنه يثير أيضاً الوعي النقدي عند القارئ الناقد المنتمي إلى المؤسسة النقدية و العارف بنظريات النقد و مصطلحاته، فيوحي "كسر الإيقاع" بعدم الالتزام و التمرد على المؤلف و الخروج عليه، و هنا يدخل العنوان في علاقة تناصية تقترب من "مصطلح التغريب" أو "خرق المؤلف" (Defamiliarization) الذي استخدمه الناقد الروسي البنيوي "شكولوفسكي"، و يدل على "جعل المؤلف غريباً عن طريق إعاقه الطرق المألوفة التلقائية للإدراك"^(١)، و يركز هذا المصطلح على تجديد أفق تلقي قارئ النص و تحفيز وعيه و الخروج على المتوقع الذي يكونه النص في ذهنه، وقد يحدث التغريب في النص الإبداعي بعدة طرق منها على سبيل المثال أن يقدم الراوي حدثاً عادياً بطريقة غرائبية، فيبدو الحدث غير مألوف، وعند استدعاء مصطلح التغريب في وعي القارئ الناقد فإنه سيقراً النص للبحث عن التغريب أو الخروج على المؤلف في الرواية .

^(١) المصطلح السردي ، جيرالد برنس ، ترجمة : عابد خزندار ، مراجعة و تقديم : محمد بريوى ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٣ ، ص٥٦ .

و يترك هنا القارئ الناقد عنوان الرواية "كسر الإيقاع"، و ينتقل إلى الرواية ذاتها؛ لبحث عن أصداء مصطلح "التغريب / الخروج على المألوف" فيها، إذ تبدو الرواية في بداية القراءة مألوفة في بنيتها و قلبها الحكائي، فهي مكونة من عدة فصول، يحمل كل فصل عنواناً يرتبط بما يقدمه الفصل من أحداث، فيشير الفصل المعنون بـ "الكابوس" إلى الكابوس الذي رآه "يوسف سليم" الصحفي (الشخصية المحورية الأولى) في منامه ، و يشير عنوان فصل "اللقاء" إلى اللقاء بين "يوسف صالح" الطبيب النفسي (الشخصية المحورية الثانية) و الصحفية "نهى الكاشف" زميلة " يوسف سليم " في الصحيفة، و يُفهم مما سبق أن الرواية تقدم حكاية شخصيتين "يوسف سليم" و"يوسف صالح"، وتعتمد في تقديم حكايتيهما على مبدأ التعاقب في الحكى، فتستقل كل شخصية بفصل، ويظن القارئ وفق المألوف في سرد الحكاية أن هنالك نهاية مستقلة لكل شخصية، ولكن تأخذ الرواية في تجميع خيوط السرد و دمجها معاً ، فتتوحد في خيط سردي واحد، وتتلاقى الشخصيات كلها عند ظهور شخصية "نهى الكاشف" التي يذهب إليها "يوسف صالح" متسائلاً عن زميلها " يوسف سليم" الذي يقرأ عنه في الصحف، ويأتى الفصلان قبل الأخير، وعنوانه "الطريق" والأخير وعنوانه "نحو الحياة و الموت" جامعين بين الشخصيات الثلاثة، وواضعين نهاية الأحداث بموت "يوسف سليم" و فرار "يوسف صالح" إلى الصحراء، و القبض على "نهى الكاشف"، و يضع هذان الفصلان حداً لما قد يأتي في ذهن القارئ - و قد يكون الكاتب غدى هذا الاعتقاد و عمل على تنميته - بأن اليوسفين (سليم و صالح) شخصية واحدة، وهو ما عبر عنه "يوسف صالح" الطبيب النفسي الذي شك في أن يكون مصاباً بفصام في الشخصية، جعله ينتحل اسم "يوسف سليم"، و يقوم بما ارتكبه من أحداث "نظر إلى تاريخ اختفاء يوسف سليم ،و راجع تاريخ بداية رحلته إلى أسوان ليجدهما متطابقين تماماً، كاد أن يجن و الفكرة تقترب منه أكثر و أكثر ... لربما يوجد يوسف واحد فقط .ليس صالحا ولا سليما...، بل مرهقا من فرط العنف اليومي و التحولات النفسية.أىكون هو من فعل كل ذلك؟"^(١)

^(١) (كسر الإيقاع ، يوسف نبيل ، أروقة للدراسات و الترجمة والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠١١م، ص ٧٢.

ويمكن الجمع بين الفصلين "الطريق" و"نحو الحياة و الموت"، فيصبحان فصلا واحدا يحدد مصير الشخصيتين الرئيسيتين في الرواية خاصة أن عنوانيهما يمكن إعادة صياغته في تركيب لغوي واحد "الطريق نحو الحياة و الموت"، وقد استطاع الكاتب في هذا الفصل "الطريق نحو الحياة و الموت" الخروج على المؤلف السردى الذي توقعه القارئ بأن الرواية تعتمد على شخصية واحدة مصابة بفصام. فيكتشف أن الرواية تعرض أزمة شخصيتين اشتركتا في الاسم "يوسف" ، و لكنهما اختلفتا في الفكر و الأيديولوجيا، و يمكن إيضاح هذا بإعادة ترتيب عناوين الفصول والأحداث وعزوها إلى صاحبها: أولاً- يوسف سليم ،وجاءت حكايته في فصول: الكابوس ، الوجه ، فوران ، مواجهة ، عنف ، فناء ، الطريق،نحو الحياة و الموت ، 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 و ضربه وقهره عندما كان في المدرسة، فيتركز غضبه حول هذه الشخصية ،وينتقم منها ،و يقتله بضربة حجر في رأسه يسقط بعدها ويفارق الحياة(فوران)،فهذا الأستاذ هو بداية الأزمة وما عانته الشخصية من قهر،ثم ينفث "يوسف" على القهر العام،فيترك ما عاناه من قهر ذاتي،وينتقل إلى ما يعانیه الضعفاء من قهر في المناطق الشعبية، فيقتل صبية البلطجي و تاجر المخدرات "خالد عمار" (مواجهة)، ثم يقتله هو نفسه(عنف)،و ينتهي مصير " يوسف سليم" بالموت على يد الشرطة حين واجه أحد أفرادها في إحدى المظاهرات التي قمعها النظام قبل ثورة ٢٥ يناير(نحو الحياة و الموت).

ثانياً - يوسف صالح :وعناوين الفصول التي حكى حكايته: الجنون،الرحيل ، الاعتراف ، المعرفة ، النصف الآخر ، اللقاء ، الطريق ، نحو الحياة و الموت ،و تبدأ أزمته بلحظة جنونه التي انقلب فيها على حياته، فقد كان طبيباً نفسياً ساعد الشرطة بدراسة خطوات أحد السفاحين و التنبؤ بمكانه حتى قبض عليه، وقد كان ترك زوجته له وحيداً سبباً أدى إلى(الجنون)،فقرر قراءة حياته،ورحل إلى أسوان و مكث بها حتى أدرك ذاته الحققة(الرحيل)، ثم عاد إلى القاهرة،و بدأ في كتابة

اعترافاته على "النت" (الاعتراف)، وحث الآخرين على أن يفعلوا مثله، فجاءته اعترافات أراد أصحابها التخلص من الصمت والإدانة والجبن، فاتفقوا على اللقاء، إلا أن الشرطة كانت تتبعهم، فقبضت عليهم جميعاً، ونال قسطه من التعذيب، فأدرك قوة الشرطة وضعفه وبؤسه (المعرفة)، وأتته لحظة شك فيها بإصابته بالجنون (النصف الآخر)، ثم التقى بـ "نهى الكاشف"، وسألها عن "صالح سليم"، و قد 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" و قبض على "نهى"، و هرب هو إلى الصحراء.

و يتبين من عناوين الفصول و مسيرة الشخصيتين و أحداثها أن الرواية تقيم حواراً بين آليتين من آليات مواجهة الظلم و النظام قبل ثورة ٢٥ يناير - فقد انتهى المؤلف من روايته في ديسمبر ٢٠١٠م - و أولاهما - آلية القوة الغاضبة التي لا يحكمها التخطيط، وهو ما كشفته عناوين الفصول (فوران، و مواجهة، و عنف)، و لكنها القوة الفردية، و يمثلها "يوسف سليم"، و الأخرى - آلية الكلمة و اكتشاف الذات، و توضحها عناوين الفصول (الرحيل، و الاعتراف، و المعرفة)، و دعوة الآخرين إلى اكتشاف ذواتهم، و يمثلها "يوسف صالح"، و كان الأولى أن يكون "يوسف سليم" ممثلاً للكلمة، فهو الصحفي المعبر بالكلمة و ليس "يوسف صالح"، و لكن المؤلف عمد إلى الخروج على المؤلف، و تفسير هذا بأن الكلمة مجموعة و عاجزة في ظل النظام الفاسد، و قد أكد الواقع السردي هذا حين منع نشر مقالات "نهى الكاشف" (١)، و قد تأكد "يوسف سليم" من عدم جدوى الكلمة في مواجهة الفساد و الظلم؛ ولذا لم تكن وسيلته للتغيير، و لجأ "يوسف صالح" إلى الكلمة؛ لأنها وسيلته إلى الحقيقة، حقيقة ذاته التي طُمست وضاعت و انسلخت عنه بعد مهاندته النظام و تحوله إلى وسيلة في يده لمواجهة الخارجين عليه و إجبارهم على الصمت، فقال: "سوف أبدأ الاعتراف، سوف أعيد رواية الأحداث، و ربما روايتها تلك المرة بصوت مرتفع، و على مسمع من

(١) كسر الإيقاع: ص ٩٦.

الجميع سيساعد في رؤية بصيص من الحقيقة، ربما حان الوقت لنعترف جميعاً، ونعيد رواية كل ما تم^(١)، ثم تحول "يوسف صالح" إلى الآخرين، فدعاهم إلى التفكير والتأمل في حياتهم: "اليوم انظر إلى كل شيء حولك في عقل صاف، وذهن صحي، وستدرك ما أقول. لن تجد سوى العبث أمامك.. في حياتك و حياة الآخرين، وفي أفكارنا و تصوراتنا، وحتى تصرفاتنا، ألم نفهم طيلة تلك السنين أننا نعيش في اغتراب دائم عن وجودنا"^(٢)، وقد طرح "يوسف صالح" آلية القوة الجماعية المدعومة بالإرادة و قوة الإدراك و الحقيقة (الثورة و التمرد)، فقال: "ربما قد حان الآن وقت الثورة على كل تلك الأوضاع الفاسدة"^(٣)، لقد طرح "يوسف صالح" آلية التحريض على التمرد الجماعي و المقاومة الجماهيرية الواسعة و الثورة الشعبية على الأوضاع، فيجب الكسر الجماعي لإيقاع الحياة الراضخ للقمع و القوة الظالمة^(٤). وقد حذرت الرواية من عاقبة الفعل الفردي؛ لأنه لا يملك قوة التغيير أو شرعية التعبير عن رغبة الجماعة الصامتة، وقد عبر مصير "يوسف سليم" عن ذلك، فقد دفع حياته ثمناً صموده و تمسكه بالمقاومة في ظل جماعة قنعت بالصمت، فقال الراوي "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، و يقترب سريعاً ليرى تلك الجموع تهرب فوراً عندما بدأ الأمن في إطلاق أسلحته.... تم إنهاء الأمر، وهرب الجميع تاركين يوسف وحده ليسقط وسط تلك الدماء.. كان يعلم أنه

(١) كسر الإيقاع، ص ٤٥ .

(٢) كسر الإيقاع: ص ٤٤، ٤٥.

(٣) كسر الإيقاع، ص ٤٤.

(٤) يرى د. سيد قطب في دراسته عن رواية الثورة أن هناك سمة اتسمت بها هذه الروايات في رؤيتها، فهي إما التحذير، أي: تحذير النظام من أخطائه، أو التحريض على الثورة، ارجع إلى الدراسة: "رواية الثورة في أبعادها الثلاثة الرؤية و الموقف والفعل"

قريبا سوف يقومون بإخبار الجميع أنه كان مختلا^(١)، لقد كسر "يوسف سليم" الإيقاع، فكان لحنا نشازا بين الجمع المنتظم الموحد، فاستحق وصمة الجنون، إن الرواية تحذر من الفعل الفردي المستند إلى الغضب و الانفعال ،والمفتقد إلى الفكر و التنظيم ، كما تدين المجتمع الذي رضي بحياة القطيع " ولا يبقى لك سوى أن تقول نعم، فلم يعد بإمكانك قول شيء، في ذلك المجتمع الذي يمجّد السكوت و الذهاب وسط القطيع"^(٢) كما تطرح الرواية آلية القوة المدعومة بالإرادة والفهم و الرغبة الجماعية في التغيير، و الخروج على اللحن المنتظم؛ لتؤلف لنفسها لحنا جديدا.

و لا يتوقف التناص في عنوان رواية " كسر الإيقاع " مع المصطلح النقدي " التغريب " في الخروج على المؤلف السردى ، فيتتبع القارئ هذا الخروج فى بنية الرواية و أحداثها، و لكنه يتناص مع الرواية ذاتها ودلالاتها ، وهنا يظهر مصطلح مرتبط بأشكال التناص ، وهو المناص (intratextuality) الذى يشير إلى العلاقات الداخلية التى يقيمها النص مع نفسه^(٣). فيتناص العنوان مع دلالة النص في التحريض على الثورة و الخروج على المؤلف، وهي النغمة التى ظل النص يرددتها في صفحاته كلها، فتكررت ما يقرب من أربع عشرة مرة في مساحة نصية بلغت مائة و تسع صفحة، ودعت إلى التحرك ضد المؤلف و مواجهته، وكسر الإيقاع اليومي للحياة الاعتيادية التى تجعل الفرد يألف القهر، وإذا كانت كلمة الإيقاع تشير إلى دورة الحياة اليومية و نغمتها التى تفرض على الجميع الاستسلام للسلطة و بطشها فإن المجتمع كرس لهذا الاستسلام، لما فيه من ضمانة مزيفة للأمن و الاستقرار، فالاستقرار مطلب مجتمعي ، حتى لو كان هذا الاستقرار على حساب حرية الأفراد و أمنهم و سلامتهم النفسية، فقال الراوي "ربما يتقبل منك المجتمع كل

(١) كسر الإيقاع : ص ١٠٨، ١٠٩ .

(٢) كسر الإيقاع: ص ٤٨ .

(٣) التناص ،دانييل شاندر ، ترجمة :إدريس الرضوانى ، مجلة علامات ، المغرب ، العدد ٢٩ ،

٢٠٠٨م، ص١٣٣ .

شيء، و يغفر لك أعتى الخطايا، إلا واحدة .. أن تزعجه بالخروج على المؤلف^(١)؛ ولأن للمجتمع قوته التي تفرض على الجميع الخضوع له، فإن الخروج عليه يستدعي استخدام القوة، وهي الدلالة الكامنة في فعل "الكسر"، فيتطلب كسر إيقاع المؤلف القوة و الإرادة؛ لأن الكسر لا تصنعه الصدفة، ولكنه ينتج عن فعل إرادى 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 الحقيقي و تشير إلى فاعل غير حقيقى)، فإنه يحمل دلالة متأرجحة بين نقيضين دلالة سلبية، ترتبط بالانكسار و التهشم و التشرذم و التحطم و فقدان الوحدة و التحول من حال إلى حال، كقولنا (كسر الولد الزجاج) فالكسر هنا قوة سلبية مرتبطة بالعنف و التحطيم ، وعدم الصلاحية ، أما الدلالة الإيجابية فعبر عنها المعجم العربي في قوله: "انكسر العجين ، أى: لان واختمر، وكل شيء فتر فقد انكسر، يريد أنه صلح للخبز، وعود صلب المكسر، بكسر السين ، إذا عرفت جودته بكسره"^(٢)، و هنا تتحول دلالة الكسر من السلبية إلى الإيجابية، فتدل حالة كسر العجين على اختماره وصلاحيته للعجن، و اختبار صلابة العود بكسره على شدة قوته و تحمله ، ومن ثم يحسم السياق الذى يرد فيه لفظ الكسر تأرجح الفعل بين دلالاته الإيجابية و السلبية، و يحمل عنوان الرواية "كسر الإيقاع" الدالتين المتأرجحتين بين السلبية و الإيجابية، فالخروج الفردي على الإيقاع المنتظم نشاز و فوضى تكرهها الأذن، و هو حالة سلبية، و لكن الخروج الجماعي على الإيقاع المؤلف والانتظام في لحن جديد يتفق عليه الجميع فعل إبداعى خلاق ، يحمل التجديد، و يتناص العنوان في تأرجحه بين النقيضين السلبي و الإيجابي مع دلالة النص التي تطرح الكسر السلبي لإيقاع الحياة اليومي المنتظم، و هو الكسر المعتمد على الفرد (يوسف سليم) لأنه خرج على صمت الجماعة ، فلم يكن ما قام به من خروج على المؤلف و الصمت سوى عنف أو غضب أدى إلى الفوضى، و قد تكرر

^(١) كسر الإيقاع ، ص١٠١.

^(٢) لسان العرب ، دار صادر ، ٢٠٠٣ م .

لفظا العنف و الغضب بصورة واضحة في متن الرواية، وإذا كانت الرواية ترصد الكسر السلبي و تسلط الضوء على نتيجته التي لم تؤد إلى شيء سوى الموت ، فإنها تستدعي إلى وعي القارئ الكسر الإيجابي المعتمد على القوة الجماعية المدعومة بالرغبة في الخروج على الصمت و القهر والانسجام في وحدة تحقق تغييراً حقيقياً على أرض الواقع ، و تضمن سلامة المجتمع ووحدته .

ب – التناص الإبداعي :

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

لقد استدعت رواية "كسر الإيقاع" صوت أحد الأصوات الأدبية التي انغمست في الحياة المصرية، وغاصت إلى قاع المجتمع غير مقتنعة بالسطح الخادع البراق، فرصدت أمراض القاع، و عبرت بقلمها عن همومه و أعبائه وقضاياه، وهموم أبنائه وأزماتهم ، فخرج من دائرة المحلية إلى أضواء العالمية ، وهو "نجيب محفوظ" الكاتب الملهم غيره من الكتاب ، فقد ضمّنت 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) .

و يتجاوز تأثير رواية "ملحمة الحرافيش" في رواية "كسر الإيقاع" عند حد الإشارة الصريحة إلى الرواية على لسان إحدى شخصياتها، فيتخطى هذا إلى استدعاء أجواء "الخرافيش" إلى متن رواية "كسر الإيقاع"، وهو ما تمثل في تقديم أجواء الحارة

(١) كسر الإيقاع : ص١٣ .

و أرققتها الضيقة و القهر الذي يعانیه أهلها وجبروت قوة الفتوات الخارجة على الخير و العدالة و الرفق بالضعفاء و نصرتهم، فقد دارت الكثير من أحداث رواية "كسر الإيقاع" في حى الجمالية تحديداً (وهو الحى المولود فيه نجيب محفوظ)، حيث سيطرت عليه شخصية "خالد عمار" الفتوة الظالم (البلطجي بالتعبير العصري) يد السلطة في البطش و إذلال الفقراء و الضعفاء من ساكني الحارة، فأشاع الخوف في النفوس، وخضع له الجميع، ولم يجرؤ أحد على الإيقاع به و تسليمه للشرطة التي استغلته بدورها للإيقاع بالخارجين عليها ، فكان عينها على أبناء الحارة، و تغاضت هي في المقابل عن جرائمه و أعماله الخارجة على القانون، مثل تجارة المخدرات، ويمكن القول إن "خالد عمار" هو الصورة المناقضة لشخصية "عاشور الناجي" في "الحرافيش"، فكلاهما صاحب منطق القوة، ولكنها عند "الناجي" القوة الخيرة المساعدة للفقراء والضعفاء، والقوة الشريرة الظالمة عند "عمار" الذي كان امتداداً لفتوات الشر الذين حادوا عن منطق جدهم "الناجي" في "الحرافيش"، و يمكن ملاحظة هذا التأثير الواضح بطريقة نجيب محفوظ في صياغة اسم الشخصية، فيتكون اسم "عاشور الناجي" في الحرافيش من دالين يحملان دلالة البقاء و الاستمرارية و الخلود، فقد نجا من الموت صغيراً بعد تركه وحيداً على باب المسجد، فكتبت له الحياة على يد الشيخ عفرة الذي احتضنه ورباه، ونجا كبيراً من المرض بسبب الوباء، ولم يعرف أحد حقيقة اختفائه ومصيره، فهو لم يميت في أحداث الرواية، ولكنه غاب عنها، ويحمل ذلك دلالة حضوره في نسله من الأبناء و الأحفاد، وحضوره في ذاكرة الحرافيش البسطاء المنتظرين عودته؛ لتخليصهم من أبنائه وغيرهم من الفتوات الذين حادوا عن سيرته ، فهو باقٍ في أبنائه و أحفاده الذين حملوا اسمه، سواء الذين حافظوا على نهجه و فكره ، أو الذين خالفوه، فظلت سيرته باستدعائه وقت الظلم أو تذكره و قت العدل، فخلود "الناجي" مرتبط بخلود الشخصية في وعي الناس، وتجدد سيرته في حفيده "عاشور عاشور الناجي" الذي أعاد الخير ونشره بين الحرافيش، فكان خلود "الناجي" انتصاراً للحق والخير و العدالة .

و يتكون اسم "خالد عمار" في رواية "كسر الإيقاع" من دالين يحملان دلالة الخلود و التعمير، فقد جاء في الرواية على لسان الشخصية: "أنا خالد.. خالد عمار، وربما خالد أيضاً ، انظروا إلى أبنائي إنهم قطعة مني، بل ربما قطعة تماثل الأصل في كل شيء.. حتى وإن استولى الموت علي، فلن أترككم أبدا.. سوف يظل خالد عمار بينكم في أحد هؤلاء الأبناء"، فيظن "عمار" أنه خالد ببقاء نسله و امتداده، فليديه خمسة أبناء، ولكن الرواية تنفي هذا الخلود المرتبط بالنسل و الأبناء؛ لأن "يوسف سليم" قتل الأبناء و صرعهم، و صرع أباهم أيضا، كما تنفي الرواية الخلود في وعي الناس البسطاء من ساكني الحارة؛ لأن سلامتهم و أمنهم من قمع الشرطة و بطشها أجبرتهم على نسيان 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 و الظلم؛ لأن الشرطة جاءت بآخر جديد، فقال الراوي: "كانت النتيجة واضحة تم إحلال بديلا لخالد عمار ، وتلك المرة الأمر تحت سيطرة الشرطة تماما"^(١)، 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، و يرجع هذا الاختلاف بين الروائيتين إلى اختلاف رؤية الكاتبين الأيديولوجية ، فدلالة اسم الشخصية على مصيرها واتساقها معه تتبع من أيديولوجيا "نجيب محفوظ" المنتصرة للخير وإرادة الإنسان في تأكيد وجوده، فـ"عاشور الناجي" رمز الخير الذي آمن الكاتب بانتصاره، قد عاد مرة ثانية في صورة أحد أحفاده، وحمل اسمه بعد سنوات طويلة من تخطيط نسله بين الضعف و القوة و الشر، عاد لينتصر إلى الخير، و يعيد الكرامة و الحق إلى الحرافيش البسطاء .

و ينبع التناقض في دلالة اسم "خالد عمار" مع مصيره إلى رؤية الكاتب التي أعياها التناقض الظاهر و المسيطر على كل ما حولها، فالزيف طمس الحقائق و أصبح لها وجهان ، فالكاتب لا يتجاوز الحاضر إلى المستقبل؛ ليكشف عن تصويره

(١) كسر الإيقاع: ص٩٦.

له، ولكنه يقف عند الحاضر و مفرداته، وما ظهر فيه من تناقضات انسحبت على الحياة الفردية و الجماعية، فانسحب التناقض على دلالة أسماء الشخصيات في الرواية، ليس اسم "خالد عمار" فقط ، ولكن في اسمي الشخصيتين الرئيسيتين أيضاً، فـ"يوسف سليم" أيضاً لم ينجُ ولم يسلم من الأذى، فقد انتهت الأحداث بسقوطه صريعاً في ساحة النضال ضد السلطة الفاعمة، وكذلك "يوسف صالح" لم يكن صالحاً، فقد كان فاسداً، واحداً من مساعدي السلطة في التخلص ممن يعارضها بوصمه بالجنون، و قد انقلب بعد ذلك عليها؛ فندد بفسادها و ظلمها .

و يكاد يقترب " يوسف سليم " في فعله من شخصية "عاشور الناجي" الجد في رواية "الحرافيش" فكلاهما فتوة الخير والغلبة، فمثلما وقف "الناجي" بجوار الفقراء و الغلبة ، وقف "يوسف سليم" مع الضعفاء، ولكنه اندفع إلى هذا الطريق بمحض الصدفة دون اختياره بإرادته، فقد حركه صراخ الطفل الصغير المُعتدى عليه من رجلي "خالد عمار"، فواجههما، فجره ذلك إلى مواجهة "خالد عمار" و تحديه، و قتل أفضل رجاله، ثم قَتَلَ أبنائه الخمسة، و قد نال بأفعاله تلك إعجاب سكان الحي^(١)، وهناك فرق كبير بين بطولة "الناجي" و بطولة "يوسف سليم"، فـ"الناجي" بطل ملحمي أسطوري أحاطه المبدع بصفات الخلود و القوة الجسدية و الروحية، والدعم النوراني من السماء، فقال محفوظ: "أما عاشور فتفتح قلبه أول ما تفتح للبهجة و النور و الأناشيد و نما نمواً هائلاً مثل بوابة التكية، طوله فارغ، عرضه منبسط، ساعده حجر من أحجار السور العتيق، ساقه جذع شجرة توت، رأسه ضخم نبيل، قسامته وافية التقطيع غليظة مترعة بماء الحياة"^(٢)، فقد نسجت شخصيته من عالمي السماء حيث القيم النبيلة و العدالة و الخلود (الرأس)، و الأرض حيث الواقع الموصول بعالم السماء الطامح إلى عدالتها و فرضها بمنطق القوة (أعضاء الجسد) (ويمكن ملاحظة هذا التوحد بين بناء التكية و جسد الناجي دلالة على هذا الدمج في شخصيته بين عالم السماء/التكية مكان التوجه التعبدي إلى الله تعالى، و الأرض ممثلة في الشخصية) ،

^(١) ارجع إلى كسر الإيقاع : ص٦٤.

^(٢) ملحمة الحرافيش ، نجيب محفوظ ، مكتبة مصر ، الفجالة ، ١٩٧٠، ص ١٢.

مما أهله ليكون فتوة الحرافيش الساعي إلى نشر الحق و العدل و المساواة ورفع الظلم و الجور عن كاهلهم ،فكأن "الناجي" هدية السماء إلى الأرض من أجل محاربة الفساد ونشر الخير،ومن ثم فهو بطل بمفهوم البطولة المعتمد على القوة و التفرد و الفعل القادر على التغيير و الزعامة القادرة على القيادة و التفاف الآخرين حوله،أما"يوسف سليم" فلا يعرف القارئ شيئاً عن تكوينه الجسدي، فلم يهتم الكاتب برسم ملامحه الجسدية،وركز فقط على تكوينه النفسي ، وما عاناه من قهر و ظلم وشعور عاصف بالغضب الذي جعل الشخصية تسقط العنف على رموز القهر الشخصي ممثلاً في المدرس والقهر الجماعي ممثلاً في البلطجي و السلطة، فتشتبك أزمته مع أزمة الآخرين،ومن ثم فهو خلو من علامات البطولة، فلم يستطع فرض التغيير على الواقع، وهزمته قوة السلطة، فهو إنسان عادي يعيش في واقع مذرٍ مثل كثير من المهمشين، فـ"يوسف سليم" هذا الدال الاسمي الإبداعي علامة تحمل مدلول الإنسان المقهور المسحوق في أي مكان و زمان،ولذا حرص الكاتب على تأكيد حضوره الاسمي و النفسي 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 و التميز و الاختلاف عن غيرها، و" يوسف سليم " ليس حالة خاصة، فهو عموم البشر المقهورين .

و يتناص 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 و قومه بمعجزة كونية،و هي شق طريق البحر"^(١)،كما يردنا اسم"يوسف"إلى"يوسف الصديق عليه السلام "، و ارتبط النبيان عليهما السلام في حكايتيهما بمصر، فقد عاشا بين أهلها،و ارتبطا باثنين من حكامها،فوقف "موسى" ضد حاكمها الطاغي الجائر وسحرته،و خرج من معركته معهم منتصراً و ناجياً من بطشهم وقهرهم،

^(١) نجيب محفوظ و عاشور الناجي بين الرمز و الإسقاط ، عبد الغنى خالد محمد ،إيداع ،خريف ٢٠١١، الإصدار الثالث ، العدد ٢٠ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، ص٨٥.

و تعرض "يوسف" المحنتي الإغواء و السجن، و نجا منهما، واستخلصه الحاكم لنفسه، و عينه وزيراً؛ ليدير حل أزمة السنين العجاف، و نجت بتدبيره مصر و أهلها من المجاعة . و أرى أن اسم "عاشور الناجي" يتناص إيجاباً مع قصة "موسى" عليه السلام و مصيره، فكلاهما وقف ضد بطش الظالم ، فقد وقف "موسى" ضد "فرعون"، كما وقف "عاشور" ضد هيمنة الأغنياء و ظلمهم الفقراء، فأقام العدل و الإنصاف، كما نجى الله تعالى "موسى" عليه السلام وقومه من الغرق في البحر و الخروج من مصر، و قد نجا "عاشور" من الموت بالبواب بخروجه هو و أهله من أرض التكية و التوجه إلى الجبل . أما اسم "يوسف سليم"، فيتناص مع قصة "يوسف" عليه السلام و مصيره سلباً، لاختلاف مصير كل منهما، فقد نجى الله تعالى "يوسف" عليه السلام من المحن التي تعرض لها، واعتلى سدة الحكم، و وصل بمصر و أهلها إلى بر السلامة و الأمان، بينما لم ينج "يوسف سليم" من الأذى و قهر السلطة، فقد مات في الصدام مع الشرطة؛ لأنه ظل وحيداً دون أن يحظى بتأييد الجماعة و نصرتها، و لم ينجح "يوسف صالح" أيضاً في مواجهة السلطة و تحريض الجماعة على كسر صمتها ، ففر إلى الصحراء بلا عودة قانعاً بالعزلة و الوحدة و الانقطاع .

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، و ترك التكية ؛ للنجاة من البواب الذي فتك بالأجساد و الأنفس^(١)، كما فر "يوسف سليم" إلى جبل المقطم للاختباء و التواري عن أعين رجال الشرطة بعد قتله أستاذه و التفكير فيما حدث^(٢)، و فر "يوسف صالح" إلى أسوان حيث أقام في الصحراء داخل سور أحد الأديرة حتى يخلو بنفسه؛ وليتمكن من البحث عن ذاته الحقة و الوصول إليها^(٣)، و كانت محصلة الرحلة عند الشخصيات الثلاثة النجاة من الموت مع اختلاف تفسير الموت عند الثلاثة و العودة مرة ثانية إلى

(١) ارجع إلى الحرافيش ، ص ١٢ .

(٢) ارجع إلى كسر الإيقاع ، ص ٢٦ .

(٣) ارجع إلى كسر الإيقاع ، ص ٣٢ إلى ٣٦ .

الحياة النابضة و الجماعة الإنسانية،فقد نجا"الناجي" من الموت الميتافيزيقي بالوباء؛ليعود إلى الحارة و من تبقى من أهلها،فأعاد راية الحق و الخير و العدل بين الناس،كما نجا"يوسف سليم" بالاحتماء بالمقطم من القبض عليه،وعاد إلى أرض المعركة في الحارة ضد رموز الفساد "الباطجية و الشرطة"،و نجح"يوسف صالح" في استعادة ذاته الحقّة، فعاد إلى فتح أفق التواصل مع الآخر المقهور من أجل تجاوز الظلم و الصمت والاعتراف بالفساد و الانحراف و الحث على الثورة و الخروج على المألوف . وقد يكون الخروج إلى جبل المقطم و أسوان له مغزٍ آخر في رواية "كسر الإيقاع"، فالخروج هنا هروب من تاريخ مصر المعاصر الذي أحاطه الفساد و الضعف إلى تاريخ مصر الماضي الزاهر،فأسوان مدينة الماضي العظيم حيث عظمة الأجداد الفراعنة الذين خلفوا آثارا تشهد بحضارتهم المجيدة، و المقطم جزء من تاريخ مصر الإسلامي الزاهر حيث تقع قلعة "صلاح الدين الأيوبي" القائد المنتصر على الغزو الصليبي و مسجد "محمد علي" مؤسس مصر الحديثة وقائد نهضتها .

و يتغلغل التناسل بين روايتي"ملحمة الحرافيش"و"كسر الإيقاع" متجاوزاً الجانب التشكيلي على مستوى الأحداث و الشخصيات إلى أزمة الرواية و دلالتها،فقد دار إبداع"نجيب محفوظ" و أخص"ملحمة الحرافيش"حول أزمتي الوجود الإنساني و الوجود الاجتماعي،و هما أزمتان تمسك إحداهما الأخرى"إن الأزمتين الأكثر تجذرا في صميم البناء الإبداعي لنجيب محفوظ ظللتا على الدوام :أزمة الوجود الروحي أو البحث عن اليقين و أزمة الوجود الاجتماعي بافتقاد العدل الاجتماعي و شيوع الظلم و الاستبداد،و تؤسس أزمة الوجود الاجتماعي الأزمة الأولى ، وتشرع لها وتمنحها أساسها المادي الصلب"^(١)،و تبدو الأزمتان بوضوح في رواية " كسر الإيقاع"فشخصيات الرواية تعاني من أزمة وجودها الخاص،و فقدها هويتها الحقّة بسبب أزمة مجتمعها وما يعانيه من استبداد السلطة و تكميم الأفواه ، وقلب ميزان العدل و الإنصاف، فتغلغل الفساد و التناقض في قطاعات الدولة و المجتمع،فلم يبقَ

^(١) المسألة الميتافيزيقية في الحرافيش ، قايد دياب ، فصول ، العدد ٦٩ ، صيف و خريف ٢٠٠٦م

للناس همّ سوى الحصول على الطعام للبقاء أحياء، وهم أموات فى صمت العزلة و الخوف و السحق تحت عجلة الحياة الطاحنة،فقد الجميع إنسانيته،وتحولوا إلى ترس كبير يحرك العجلة من أجل البقاء و الاستمرار،إن الشخصيات فى"كسر الإيقاع" تحارب كل حسب رؤيته الفساد فى السلطة و المجتمع من أجل الإصلاح الاجتماعى و إثبات الوجود الإنسانى و الانتصار له. و لذا تتخذ "كسر الإيقاع" من "الحرافيش"حلا لها للوصول إلى غايتها فى كسر الإيقاع و الخروج على الصمت،فمثلاً حمل الفصل الأخير من "ملحمة الحرافيش" " مشروعاً سياسياً يدل على أن لا خلود إلا بانتقال القوة بأيدي الحرافيش؛ لتصبح دلالة العنوان "التوت و النبوت" فإن " كسر الإيقاع" تدعو إلى تجاوز الأزمة و حلها بأيدي الحرافيش و قوتهم ، و تصوغ الرواية ذلك فى عبارة دلالية تستدعي جماعة الحرافيش الغلبة المقهورين و تحولها إلى جماعة فاعلة،فكأنها تقول:"يا أيها الحرافيش الصامتون هبوا و ثوروا على الفساد على الظلم،واكسروا طوق الصمت العادى و المؤلف"، فىصبح عنوان الرواية كما صاغته الأحداث و دلت عليه رؤية المبدع "كسر الإيقاع بقوة الحرافيش" .

ثانياً — تعدد الصوت السردى و ضمائر الحكى :

ويقصد بالصوت السردى الراوى الذى يحكى الحكاية و يقدم أحداثها،و تعتمد رواية"كسر الإيقاع"على تعدد الرواة القائمون بالسرد ،و تعدد ضمائر السرد التى تختلف باختلاف الصوت الراوى،وهو المظهر الثانى من مظاهر "البوليفينية" أو التعددية الصوتية فى الرواية موضع الدراسة .

أ- الراوى العليم و الضمير "هو":

سيطر صوت الراوى العليم على السرد فى رواية"كسر الإيقاع"، ذلك الراوى الذى يروى الحكاية من الخارج؛دون المشاركة فى الأحداث،فهو ليس من شخصيات الحكاية، ويروىها مستخدماً ضمير الغائب"هو"،و يحتل هذا الراوى موقعاً خارجياً فى رؤيته، و يمكن وصف رؤيته تلك بالرؤية الخارجية الفوقية التى تجعله محيطاً

وعالمًا بما يقع من أحداث، و لا غرابة في ذلك فهو يروي الحكاية بعد نهايتها؛ و لذا فإنه يعلم كل شيء عن الأحداث و الشخصيات ، كما أنه يروي الأحداث بصيغة الماضي التي تحيل إلى أحداث انتهى زمن وقوعها، و يمثل هذا الراوي رؤية المؤلف، الذي افتعل شخصيته؛ ليتوارى خلفها.

و يعد ظهور هذا الراوي العليم في رواية "كسر الإيقاع" ضرورة لا بد منها؛ لانتظام الحركة السردية، فهو "المايسترو" القائد الموجّه الإيقاع السردى وحركته، فهو الصوت الجامع بين عالم "يوسف صالح" وعالم "يوسف سليم"، وهو من يعلم حكاية الشخصيتين، و يعرف الأحداث كلها التي تجهلها إحدى الشخصيات و لا تعرفها عن الشخصية الأخرى، و قدّم هذا الراوي حكاية "يوسف سليم" كلها من البداية إلى النهاية، فروي أحداث أزمته النفسية التي تبلورت في الكابوس الذي رآه، و حركه للبحث عن الوجوه التي تحاصره إلى أن توصل إلى وجه أستاذه، حتى نهاية الأحداث بموته، و يعد هذا الحدث الكابوسي حدثًا مؤثرًا في شخصية "يوسف سليم" وتحولاتها على مستوى السرد فهو مفجر الغضب الذي اجتاح الشخصية و أثر في فعلها وما لحق بها من تغيرات، وهذا الحدث يعرفه الراوي العليم، و قدّمه بصوته، ولولاه لظلت أفعال "يوسف سليم" غير مبررة و غير منطقية ، كما قدّم بصوته جزءًا من حكاية "يوسف صالح".

ويمكن الوقوف على أزمة "يوسف سليم" في العبارات الافتتاحية من الفقرات الأولى من فصل "الكابوس"، و قد بدأ بها الراوي العليم الأحداث، و حكاها متأثرًا بوعي المؤلف الفني، فهو قناعه وصوته في السرد، فقال: " كان يسمع صوت أنفاسه تعلقو و تغطي على جميع الأصوات عدا صوت واحد مزعج.. كظنين الزجاج.....بدأ يشعر أن صدره سيزمق.....بدأ يرى الأمور بشكل أوضح.. سوف ينهار عما قريب"^(١)، فالأفعال الثلاثة (يسمع و يشعر و يرى) تجسد أزمة الشخصية، فيشير الفعل يسمع إلى التلقي الخارجي من الآخر المتمثل في المدرس الذي قهر الذات وأجبرها على

(١) كسر الإيقاع ، ص ٧ .

الصمت في الصغر، والقوة الفاسدة التي أجبرت الجميع على الخضوع لها، و يشير السمع إلى الاستجابة لهذه الأصوات القاهرة وكتبها في النفس إلى أن تبدأ الأزمة في التشكل ثم الفوران داخل الذات، فتأخذ الذات في الشعور بالأزمة (يشعر)، و الشعور حالة داخلية تخص الذات وحدها إلى أن تتمزق حُجُب الصمت ، فتتمكن الذات من الرؤية (يرى)، و تتطلق الرؤية خارجياً فتري أزمته واضحة و تحدد الآخر القاهر ، و تنتفي وسيلة مقاومته، فالرؤية هنا بصرية و فكرية أيضاً .

ب- الراوي الذاتي :

هو الراوي الذي يحكى حكايته مستخدماً 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 واقفاً على أسباب أزمته، كما عبر بصوته في فصل "الرحيل" عن تجربة رحيله مبتعداً إلى أسوان بحثاً عن الحقيقة، و صاغ بصوته اعترافاته المعلنة عبر "النت" بما ارتكبه من أحداث في ماضيه قبل أن يصيبه التغيير والتحول، و تنتقل الرؤية مع الراوي الذاتي من خارج الحكى إلى داخله، فالشخصية ترصد بنفسها الأحداث، كما يتحول زمن السرد من الماضي إلى المضارع في لحظة يتطابق فيها زمن السرد و زمن الحكاية ، فالراوي الذاتي يضع السرد في حيز الآن السردية المتخيلة التي أشار إليها "يوسف صالح في حكيه: "أعلم الآن أن الوضع لن يستمر بتلك الصورة، لقد قاربت أنا على الجنون، والهوة بيني و بين المرضى آخذة في التناقص تدريجياً، وعندما نتشابه لن يدع أحد أنهم قد شفوا، بل بالتأكيد سأصير أنا المجنون مثلهم"^(١). يكشف الراوي الذاتي "يوسف صالح" في الفقرة السابقة أزمته الخاصة التي صاغها مؤكدةً في قوله "أعلم"، وتكراره الإشارة إلى نفسه بالضمير "أنا"، فرغبته في العلم و المعرفة و الوصول إلى الحقيقة جزء من أزمته، ويكمن الجزء الآخر في الـ "أنا" أو ذاته الحققة، فيحمل تكرار الضمير "أنا" التأكيد على وجودها و محاولة بعثها في صورة

(١) كسر الإيقاع ، ص١٣.

جديدة حقيقية مخالفة تلك الصورة المزيفة التي شارك النظام في رسمها، و هي صورة الطبيب النفسي الشهير المساعد الشرطة في القبض على الخارجين على إيقاع القطيع الصامت؛ لينضم بدوره إلى القطيع، فيصمت صمت العاجزين معلناً الخضوع و الاستسلام، فيصير آلة من آلات القمع في يد النظام، فخاض تجربة البحث عن الحقيقة مرتحلاً إلى أسوان بعيداً عن الحياة اليومية المألوفة، وعاش في الجبل قرب دير للرهبان محاولاً قهر الموت/الصمت و متطهراً من آثام الماضي؛ فولدت ذاته ولادةً جديدةً، وبعثت ذاته الحقبة النقية، فأدرك أن إرادته مسلوقة ، و أن قراره لم ينبع من داخله ، بل فرض عليه من الخارج تحت مسمى اتباع الواجب، وهو ما عبر عنه قائلاً: "أريد ذلك الهدوء الذي يليق بالنهايات. أنا لا أدرك شيئاً الآن سوى أنني لم أطع قلبي أبداً .. طوال الوقت كنت أتبع الواجبات، و حان الوقت الآن لأرى نفسي بصورة مختلفة"^(١)، و عاد "يوسف صالح" بعد نجاحه في بعث ذاته إلى القاهرة لنقل التجربة إلى الآخرين ومساعدتهم في البعث من جديد ، ، ثم اعترف مُحفزا الجميع على أن يحذو حذوه، فتساءل عن الحقيقة وضرورة الوصول إليها، فقال: "ما هي الحقيقة ؟ ربما تكون الحقيقة محتجبة في بعض الأوقات، أو في أغلب الأوقات، لكن الشيء المؤكد هو أننا لا نبحث عنها إطلاقاً...، لم نعد نعي شيئاً عن وجودنا..، فقط نعلم الكثير عن الموجودات الأخرى. العجلة اليومية و التكرار 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 يلاحقني في كل مكان، والإجابات لن نجدها أمامنا مباشرة، ولكن سأبدأ فوراً بشيء واحد حقيقي، فالسعى وراء الحقيقة و التطهر هو الطريق الوحيد للبدء في التحرر من كل تلك الأوهام و الهروب المستمر الذي نعيش فيه ..سوف أبدأ في الاعتراف " ^(٢)، إن الذات تسعى بالاعتراف و التطهر إلى التخلص من سيطرة الوهم و الزيف إلى الحقيقة، وقد أحاط " يوسف صالح" تجربته بالقداسة و الشفافية ، فكانت قرب دير

(١) كسر الإيقاع ، ص٣١.

(٢) كسر الإيقاع ، ص٤٤،٤٥.

دورية علمية محكمة- كلية الآداب- جامعة أسوان أكتوبر ٢٠٢٢

للعبادة يقع في قطعة صحراوية جبلية من أرض أسوان في إشارة إلى ابتعاده عن كل ما هو حياتي مادي زائف؛ للبحث عن كل ما هو جوهر مجرد و معنوي .

ج- الراوى الانفعالي و الضمير أنت :

إن الضمير "أنت" يُربك قارئ السرد، فيحثه على اليقظة، وعدم الركون إلى الراحة عند التلقي؛ لأن عليه أن يكتشف المقصود بهذا الضمير، فقد يكون لعبة سردية أو حيلة أقامها المؤلف؛ ليقع القارئ في حبالها ، وهو ضمير له جمالياته الخاصة، فقد رأى "بريان" أن الدراسات النقدية لم تستوفه حقه في نظرية السرد، فقال: "كان من الغريب إذن ألا نجد دراسة جادة لهذه الاستراتيجية السردية في الكتابات الواسعة المخصصة لوجهة النظر أو للخطاب السردى أو لشعرية القص"^(١)، و قد أرجع "ريتشاردسون" ظهور هذا المصطلح في الأدب الغربي الحديث إلى الكاتب الفرنسي "ميشيل بوتور" في رواية " التعديل " (la modification) عام ١٩٧٥م.

و قد اهتم "ريتشاردسون" بتعريف السرد بضمير المخاطب "أنت" مشيراً إلى أن تعريفه لا يضع شروطاً ثابتة له و لخصائصه الجمالية ؛ لما يمتاز به هذا الضمير السردى من مرونة و مراوغة و عدم ثبات، فقال مبيناً 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"^(٢)، ويتضح مما سبق الدلالة المزدوجة للضمير "أنت" في السرد ، فقد يشير إلى البطل صاحب الرؤية ،وقد يشير إلى المروي عليه الداخلي الذي يتوجه إليه الراوى بالحكى /أو القارئ الخارجي، ويؤدي هذا الالتباس إلى ضرورة أن ينتبه القارئ إلى ما يشير إليه هذا الضمير في الحكي؛ لأنه أمام سرد غير مألوف بالنسبة إليه، فيطرح عليه عدة تساؤلات تتعلق بتحديد ماهية الراوى المتكلم ووضعه في

^١ (السرد بضمير المخاطب فنيته ومعناه ، برايان ريتشاردسون ، ترجمة : د/ خيرى دومة ، مجلة نزوى ، عُمان ، العدد ٥٠ .

^٢ (السرد بضمير المخاطب فنيته ومعناه ، بريان ريتشاردسون ، ترجمة :د/ خيرى دومة .

السردي (من يتكلم وأين يقع)؟ و ماهية المستمع ووضعه في السرد (من يستمع ؟ و أين يقع؟) ، و ماهية العلاقة بين الطرفين المتكلم و المستمع.

و قد رأى بعض الباحثين أن استخدام ضمير المخاطب "أنت" في الأدب ظاهرة قديمة عرفها الأدب الشفاهي في ثقافات الأمم عبر العصور المختلفة، و رصدوا تطور استخدام هذا الضمير و دلالاته في العمل الأدبي، فأشاروا إلى ارتباطها قديماً برغبة المتكلم /الكاتب في إقناع المتلقى في إطار علاقة من المصاحبة والزمالة تجمع بينهما، و أنه قد تغير استخدام الضمير وتغيرت دلالاته مع ظهور تقنية تيار الوعي، فعبرت "أنت" عن حالة المناجاة الذاتية، و تحولت إلى الذات المتكلمة، فنزل منزلة الـ "أنا" التي اختلفت مع ذاتها، و واجهتها بخلافها و نقدتها، كما بقيت أيضاً على أصلها في مواجهة المخاطب، و واجهت القارئ الذي لا يستطيع الفكك من الاصطدام بها، ووجدت "أنت" في الأدب الحداثي حالات التشظي و السخرية والعبث و العدوان و القبح و الفظاظ، و هي حالات انفعالية حادة تقترب من المس الشيطاني^(١)، و يتضح مما سبق ارتباط الضمير "أنت" في السرد الحداثي بالتعبير عن الحالات النفسية و الانفعالية الحادة التي تكشف-حينما يشير "أنت" إلى الشخصية الحكائية - عن انقسام الذات و اغترابها و انكسارها في عالم يحاصرها و يفقدها وجودها الطبيعي المتزن، فتقع في حصار القلق و الانفعال، مما يؤثر بدوره على الصوت الراوي الذي يستخدم هذا الضمير في الحكى، فهو راو يرصد الانفعال ويعبر عنه؛ ولذا يمكن وصفه بالراوي الانفعالي .

وقد جاء ضمير المخاطب "أنت" في سرد رواية "كسر الإيقاع" تارة على لسان الراوي العليم الملتبس بالمؤلف قاصدا مخاطبة القارئ، و تارة أخرى على لسان "يوسف صالح"، و يمكن رصد هذا الضمير في علاقته بالراوي و المتلقي والشخصية على النحو الآتي :

(١) ارجع إلى: صعود ضمير المُخاطب في السرد المصري المعاصر ، د/ خيري دومة ، مجلة بلاغات المغربية، العدد الأول، شتاء ٢٠٠٩، ص ٦٦-٩٥ .

١- أنا الراوي /أنت القارئ :

يأتي الضمير "أنت" في الفقرات التي صاغها الراوي العليم تعليقا على حالة انفعالية تمر بها الشخصيات، وتعكس الفقرات المُصاغة بهذا الضمير خطابا يوجهه الراوي إلى الشخصية ، وهو أمر غير جائز؛ لأن الراوي العليم يحكي الأحداث بعد نهايتها في صيغة الماضي، فقد وقعت التجربة وعاشتها الشخصيات وانتهت منها، فزمن الشخصيات و الأحداث الزمن الماضي، وهذه الفقرات صاغها الراوي مستخدماً الفعل المضارع و زمنه، و هو ما يعني أن خطاب الراوي موجه إلى مروى له أو مخاطب مختلف عن الشخصية، وهذا المروي له أو المخاطب سيتلقى السرد في لحظته الآنية، و من ثم فالسرد هنا مرتبط بزمن التلقي الآني/الحاضر، و هو زمن متجدد يناسبه الفعل المضارع، فيتوجه ضمير المخاطب هنا إلى القارئ ناقلا له تجربة الشخصيات وحالتها و دافعا له إلى معاشتها و تمثلها في عالمه الواقعي، فيبدو الراوي في هذه الفقرات متجاوزا سلطاته السردية المهيمنة على عالم الحكي الخيالي وممارسا سلطة المؤلف في مواجهة قارئه ، و فرض تجربة شخصياته عليه، ويمكن التمثيل على ذلك بقول الراوي "الغضب يحركك ويزيد من إيقاعك الحيوي حتى تشعر أنك في ركض دائم" (١)، فالغضب المستعر المتأجج الذي يُخرج المرء عن إيقاع حياته المؤلف الهادئ حالة شعورية خاصة عانى منها "يوسف سليم" بطل الرواية ، و قد نقلها الراوي بصوته متوجهاً بخطابه إلى نوعين من القراء ، ذلك القارئ الذي قد يشارك الشخصية الروائية شعورها و معاناتها، و لكنه عاجز عن البوح أو التعبير، أو ذلك القارئ الذي يجلس مستسلما خاضعا لما يحدث حوله و ما يعانیه من ظلم و قهر بعد أن جرفه تيار العادة و الإلف إلى حالة من الصمت و اللامبالاة ، و يثير خطاب الراوي في كلا القارئين حالة من حالات التلقي القلق إن جاز التعبير، فهما لن يمرا على الفقرة كأنها موجهة إلى ذات أخرى، و لكنهما

(١) كسر الإيقاع: ص٢١.

سوف يقرأنها كأنها موجهة إليهما، و تعنيهما ، مما يثير في نفسيهما شعور مثلي بالغضب ، وهنا يفكر القارئ المشارك البطل في غضبه أن هناك من يعاني مثله،و يتساءل عن كيفية التعبير عن الغضب و مقاومة أسبابه القاهرة،فينخرط في الرواية متابعا الكيفية التي لجأ إليها البطل و مصيره،كما سيؤدي ضمير المخاطب عند القارئ المستسلم إلى التماهي مع البطل ، ليس تماهيا تاما؛ لأنهما مختلفان في وجهة النظر و التفكير فيما حولهما من أوضاع ، ولكنه يدرك مشاعر الغضب، و يعرف تأثيرها السلبي على حياة الإنسان و استقراره النفسي، و سيشعر بالتعاطف مع البطل، فيطرح الأسئلة عن أسباب غضبه،و لماذا لا يرى هو ما رآه البطل و سبب غضبه ، فيبدأ في التفكير، و التفكير يفتح بابا لتغيير الوعي و الفكر. إن الراوي الملتبس بالمؤلف هنا يوجه رسالة إلى قارئه نقول : "كن غاضبا ، وتحرك لا تقف ساكنا " ،إن هذه الرسالة تفرض حضورا قويا على الذات المتلقية؛ لأنها تحرك و عيها و تعيد تشكيله .

و قد 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، و أشد حقيقة ما تظن . ستطارد طاهر مدة طويلة من الزمن ، وسترضي غليلا مكبوتا طوال أعوام طوال مدة ركضك وأنت تراه جيدا..تتلمس قسامات وجهه المذعورة.. تسمع ضربات قلبه المتزايدة في سرعتها..خائفة و مذعورة.ستزيد اللهب إضراما، وتغضب حتى المنتهى. ستقذف الحجر بكل قوتك تجاه رأسه، تراه جيدا، وهو يسقط في بطن متعلقا بالنظر إليك . ستأذن إليه بالسقوط،وعندما يتم سقوطه،سينهض مرة أخرى ليواصل الركض خلفك .ستشعر بذلك اللهب من الغضب ممزوجا بمسحة دعر و قهر لا تقاوم . تعلم أنه سيطولك ، ورغم أنك قد قتلته ... سيركض خلفك العمر كله ، وما من مفر"^(١)،يقدم المؤلف المختبئ خلف قناع الراوي العليم خطابا

^١ (كسر الإيقاع،ص ٣٩.

تحريضاً لقارئه مؤكداً أنه سيأتي اليوم الذي يثور فيه على القهر ونفوذه، وأنه سيفعل مثلما فعل بطله. ويضع الراوي الملتبس بالمؤلف القارئ في تجربة الثورة و الوقوف ضد رموز الشر، فيحكي مستخدماً ضمير "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 اللحظات الخادعة بين النوم و اليقظة تبدأ الإفاقة على صوت ذلك الطفل الصارخ . تنظر إليه يتلقى الصفعات من هذين الرجلين أمامك أنت النائم على كرسيك في أحد مقاهي الجمالية . تبدأ في رؤية طاهر في وجوههم ونفسك في وجه الطفل . تزيحهم بقوة عنه... لن تشعر بنفسك إلا و أنت تركل الرجلين عدة مرات في بطونهم ، بينما هما مستقلقيان على الأرض في ألم .. لن تعلم حتى كيف فعلت ذلك .. فقط ترى وجه طاهر غارقاً في دمائه طوال الوقت"^(١). لقد زَمَّن الراوي الملتبس بالمؤلف هذه 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 محذراً له، و موحياً إليه بما يستتفد به نفسه من هلاك يقترب، و هو المبادرة بالمباغثة الواقئية، و ما ينشده المؤلف من قرائه، و الزمن هنا إشارة إلى التنبؤ بمستقبل هذا القارئ، و أنه سيمر بالتجربة ذاتها التي مرت بها الشخصية ، فهو أيضاً سيأتي عليه ذلك اليوم الذي سيطرح فيه سلبيته في استسلامه للقهر و سكوته عن نصره الضعفاء، فيرى ضعفه و قهره ، فينفجر غضبه على القهر و رموزه، و يسارع إلى نجدتهم و الانتصاف لهم، و يجيز 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 و الاستسلام وعدم الإدراك) و اليقظة (إدراك الظلم)، فتأتي لحظة الإفاقة الحاضنة الفعل في قوته و قدرته على المواجهة و التغيير، كما حدد الخطاب مكان

(١) كسر الإيقاع، ص٣٩، ٤٠.

الثورة ، في حي الجمالية الشعبي حيث تسكن الجماعة الشعبية المطحونة التي تعاني الظلم و الفساد.

إن الرسالة السابقة تفتح الطريق إلى الفعل وعدم الرضوخ ،ولن يترك المؤلف قارئه متحيراً،فيرسم له الخطوة الأولى في هذ الطريق،وتبدأ بالكشف، وقد مارسها يوسف صالح فى السرد الحكائى - فيدعوه إلى اكتشاف ذاته أولاً ، لينجو من السقوط فى بئر التناقضات و التردد بين هوة الأنا الحقة و الأنا المزيفة،فقال: "تعلم أنك فى تلك اللحظات التى تفصلك عن تحديد ماهيتك ، شعرة صغيرة تفصل بين القديس و العدمي ،ربما كل منهما يستهين بكل شيء ،وعندما تأتى تلك المواقف تعلم أنك على تلك الحافة التى تفصلك بين عدة درجات تحمل هوة كبيرة بينها "(١) ، يدعو المؤلف المتكلم على لسان الراوي القارئ إلى اكتشاف ذاته الحقة للنجاة بها من هوة الزيف و الظلام، ويشير فى الوقت ذاته إلى صعوبة التجربة ،فتجربة اكتشاف الذات ليست سهلة ، فهى أشبه بالمخاض، الذى قد تصل فيه الذات إلى حافة الموت من شدة المعاناة و الألم؛لتخرج إلى النور ذاتا جديدة نقية، تعلن عن وجودها بالخروج على الصمت صارخة بكل طاقتها رغبة فى الحياة، وإذا كان بالإمكان وصف رسائل المؤلف المُخففى خلف الراوي بالمحركة و المحفزة على الغضب و الفعل و الثورة ، فإنه يمكن وصف هذه الرسالة بالداعمة للذات فى رحلتها الكشفية والمحدرة لها من صعوبات الطريق و خطورة الرحلة.

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

ويأتى ضمير المخاطب هنا على لسان الشخصية الراوية"يوسف صالح"،و يتوجه بخطابه إلى مخاطب حاضر فى وعيه ، هذا المخاطب هو ذاته ، فيقدم منولوجاً طويلاً (حوارا ذاتيا)،تكسر فيه الذات المتكلمة عزلتها،و تخرج على صمتها ، فتأخذ فى المواجهة،وليس الاعتراف؛لأن الاعتراف فى مفهوم "يوسف صالح" يأتى فى صورة الخطاب المُعلن المتوجه إلى الآخر؛ولذا فإنه عندما توجه

(١) كسر الإيقاع : ص ٤٧.

بخطابه مستخدماً ضمير "أنا" إلى مستخدمي شبكة التواصل الاجتماعي ، قال :
سوف أبدأ في الاعتراف "(١)، فالأنا المتكلمة هنا تُجرد من نفسها أنا مخاطبة
لمواجهتها بحقيقتها دون موارد دون تزييف، مواجهة تحمل نبرة الصدق و الإدانة
و الكشف،"فيوسف صالح" هنا يواجه "يوسف صالح" ويدين نفسه، و لذا عندما بدأ
حديثه قال: " يوسف صالح تمر منك الأعوام وأنت تصمت صمتا عاجزا . ربما
تقترح تسميته بالمحبة أو بعض التسميات الأخرى، لكنك في واقع الأمر تعجز عن
كل شيء" (٢)، إن الـ"أنا" المتكلم هنا يقف على قمة الزمن الحاضر ليرقب الماضي
و يرصده و يحكم عليه بالعجز و الصمت و الزيف، و يحمل مشاعر العدا و
التحقير نحو الذات المخاطبة التي عاشت في الماضي و قنعت بالصمت و الضعف و
الهروب من مواجهة الواقع، وهو ما عبر عنه قوله: " تغرق يوميا في أحلام اليقظة
،بل أنك تخصص أوقاتا للبكاء ، ترثي نفسك، وتبكي على ضعفك ،وفي كل مرة
يزداد اشمئزازك من نفسك"(٣)، و لماذا العدا و الكراهية التي يحملها خطاب الذات
المتكلمة؟ لأن تلك الذات التي تتحرك من الحاضر نحو الماضي تمتلك وعيا مدركا
ومخالفا وعي الذات المخاطبة و إدراكها، لقد تناقضت الرؤية، فوقعت الذات في
أزمته، وحدث الصراع بين الماضي الصامت العاجز و الحاضر الثائر الراض
الصمت و العجز، وأصبح هناك يقين أن هذا الوعي الماضي لا يمثل الذات، وأنها
انقسمت نصفين، فقال يوسف صالح : "تحمل نصفاً آخر بداخلك تبحث عنه باستمرار..
مازال مختبئاً"(٤) . تدرك الذات المتكلمة أزمته، فهي تبحث عن ذاتها الحقبة المُختفية
وراء قناع ذات مزيفة فرضها الواقع القاهر، وهي ذات ليست من صنع نفسها ،ولكن
ساهم في تشكيلها الآخر، فيخاطب و سف صالح نفسه مبيناً خضوعه إرادياً لسلطة
الشرطة ومساعدتها في اكتشاف شخصية المجرمين و الخارجين عليها ،فقال: "كنت

(١) كسر الإيقاع ،ص ٤٥ .

(٢) كسر الإيقاع ، ص ١٧ .

(٣) كسر الإيقاع ، ص ١٨ .

(٤) كسر الإيقاع ،ص ٢٠ .

تجلس على كرسيك هادئاً لا تجد شيئاً تفعله عندما مر عليك ذلك الصديق القديم .
واصل هو تقدمه في سلك الشرطة ولعبت معه الفرص دورها حتى تقدم بسرعة
ملفئة.وتدور بينكم الأحاديث حتى تصل إلى تلك الروايات المتعلقة بذلك السفاح
الشهير الذي حير الشرطة كثيراً بأساليبه و جرائمه الغريبة.وعبر دراساتك السابقة
في ذلك المجال المتعلق بالجريمة و النظريات 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^(١)، يستهل " يوسف صالح" حكية
بالإشارة الزمنية "كنت" التي تضع السرد في زمن الماضي و حالته النفسية
"هادئاً"المرتبطة بعدم الفعل المُعبر عنه بحالة الجلوس ،ثم أتى التحول على يد
الصديق المنتمي إلى جهاز الشرطة ، فاستغل خبرة "يوسف صالح" و قدرته على
تحليل الشخصيات نفسياً،واستفاد منها في القبض على السفاح،وقد كان هذا التحول
سبباً في افتقاده ذاته الحقة ؛لتختفي خلف قناع الزيف ، فيبدأ رحلة البحث عنها ،لقد
اختزلت " كنت تجلس هادئاً" التي جاءت في بداية الفقرة السابقة المسافة الزمنية و
النفسية بين ماضي الشخصية وحاضرها، فالماضي كان هادئاً حيث اللافعل و
الاستسلام ، و الحاضر متوتراً عاصفاً،حيث الإدراك و ضرورة الفعل الإيجابي
لاستعادة المفقود، ويحمل الخطاب نقداً موجهاً للذات على خضوعها للآخر و
استجابتها له مقابل مجد زائف.

ويمكن وصف استخدام الضمير "أنت" هنا بالشكل النموذجي ، وهو كما حدده
"بريان ريتشاردسون": الشكل الذي يركز على الزمنية السردية المضارعة،و
الإشارة إلى البطل ومخاطبته بالضمير أنت،كما يصلح في هذا الشكل استبدال "أنت"
بالضمير السردى أنا أو بالحوار غير المباشر الحر المعتمد على تقنية التداخي أو

(١) كسر الإيقاع ،ص١٩.

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"، وهناك أشكال سردية أخرى تقوم مقامه؟ و الإجابة على هذا السؤال: أن الضمير "أنت" في رواية "كسر الإيقاع" يخدم التعبير عن حالة الشخصية "يوسف صالح" التي اغتربت عن ذاتها الحقبة فانقسمت الذات على نفسها، فجاء الضمير "أنت"؛ ليعبر عن هذا الانقسام، فهناك "أنا" تتكلم و تدرك، و "أنا" تعيش في صمت و عجز، ومن ثم لا يصلح الضمير "أنا" أداة تعبيرية لها؛ لأنه يعكس حالة من الاكتمال و التوحد، و تلك حالة لم تصل إليها الذات، فهي تعاني من التنشيط و الانقسام ، 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 و تترك تأثيراً سلبياً عليها، و من ثم لا يمكن تعييبها؛ ولذا يعكس "أنت" في السرد انفعال المواجهة و الكشف و الإدانة و العداء نحو الأنا المزيفة التي طمست الأنا الحقبة .

و لقد اعتمدت صياغة الحوارات الذاتية (المونولوج الداخلي) في السرد التقليدي على ضميري الحكى (أنا / هو)، و يشير الأنا إلى الذات المعترفة، ويغلق هذا الضمير الحكى على الشخصية المتكلمة المعترفة التي عادة ما تكون البطل، فالحكي يخصها وحدها، و مثله الضمير "هو" الذي يحيل إلى الغائب غير الحاضر في السرد و في التلقي، و من ثم يفتقد التشخيص أو التحديد، و تبقى الذات الرواية المتكلمة هي الذات الحاضرة بقوة في الحكى، و صاحبة الصوت المسيطر و المهيمن، أما الضمير "أنت" الذي اعتمدت عليه الرواية الحداثية في صياغة السرد و المونولوجات الداخلية ، فيستدعي الذاتين المتكلمة و المخاطبة، و يضعهما إحداهما في مواجهة الأخرى، فكلتاها لها حضور قوي و مؤثر في السرد، كما يفتح هذا الضمير الحكى فلا يجعله مقصوراً على الذات المتكلمة و المخاطبة في عالم الحكاية، و لكنه يمتد إلى خارج الحكاية في عالم القارئ الواقعي، و تكمن قيمة هذا الضمير "أنت" فيما يثيره من لغة

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

شاعرية ذات نغمة عاطفية مكثفة توحى بالألم و المرارة تدفع القارئ إلى التعاطف مع الذات في أزمتها،وهنا يبدأ الضمير في ممارسة الإسقاط النفسي، فيضع القارئ نفسه موضع البطل،ويبدأ التفكير في الأزمة، و لكن الضمير"أنت" الذي خاطب به "يوسف صالح" ذاته المزيفة و حدد المتكلم ماهية المخاطب المقصود بالحوار يوسف صالح ذاته في الرواية لم يؤد هذه القيمة على وجهها الأنف؛ لأنه لم يساعد على تماهي القارئ مع هذا الضمير، بل كان هنالك انفصال، لم يتمكن المبدع من وصله.

و قد عبر الضمير "أنت" في الرواية عن حالات الانفعال التي وقعت شخصيات الرواية في أسرها،كانفعالات الغضب و الرغبة في الفعل والانتقام من القهر ورموزه عند"يوسف سليم"و انفعال الإذنة و تحقير الذات عند " يوسف صالح"، كما استدعى القارئ إلى الحكى الأنبي؛ ليفعل دوره على مسرح الأحداث؛ وليعايش تجربة الشخصيات و أزمتها، و ليستقطبه نحو الأحداث؛ ليتورط فيها.

و يقترب الضمير "نحن" من الضمير "أنت" الدال على التوجه إلى المروي له أو القارئ ،و التعبير عن حالة الانفعال ، وإذا كان الضمير"أنت" يحيل إلى متكلم و مستمع منفصل كل منهما عن الآخر ظاهرياً،فإن الضمير"نحن"يُدْمِج الأنا المتكلمة مع أنتم القراء، فتُسْقَط الأنا الفردية تجربتها على الجماعة ، و تمنحها صوتها للتعبير ، فتخرج التجربة من إطار الفردية المنعزلة إلى رحابة الجماعة.

و قد ظهر الضمير"نحن" في رواية "كسر الإيقاع" عدة مرات في سرد الراوي العليم ، و سرد الراوي الذاتي"يوسف صالح"،و قد 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،و يتجسد في عدم الفعل الإيجابي ضد القهر،ويُعَادِل الصمت على الظلم ، والانعزال و التقوقع على الذات ، و الاغتراب عن الذات الحقة، و الانسجام مع العادي و المؤلف، فالموت هنا حالة جماعية، لا تخص الذات الرواية فقط أو الشخصية الحكائية، و لكنها تطول الجميع ،فيعلق الراوي العليم على شعور"يوسف سليم"بالعجز و الموت و

الصمت أمام "خالد عمار" البلطجي و تاجر المخدرات قائلاً: " يبدو أننا جميعاً لا نفكر في الموت ، إنه لا يعنيننا ولا يصيبنا، حتى عندما نراه يقتنص أقرب الأقرباء . كل إنسان يموت ،ولا أحد يموت بحق .أنه واقع متكرر يهرب منه الجميع باستمرار"^(١)،تعكس الرواية الموت في الواقع اليومي المتكرر الذي مسح الذات و زيقتها،ومن ثم تحرك الرواية الوعي الجمعي؛ ليتحرك ضد ركود الصمت إلى حركية الثورة .

ويقول "يوسف صالح" في اعترافه عبر شبكات التواصل الاجتماعي: "تولد و بذرة الموت كامنة فينا،بقدر قوة الحياة تماماً..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 و يعود إلى تلك الحياة اليومية، للعادي و المألوف،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،و تؤكد على التجاهل المقصود لنهايته الحتمية التي يهرب منها من قنع بالحياة المستسلمة التي تغترب فيها الذات،وعلى الرغم من هذه الرؤية للموت وجعله مرادفاً للصمت و الاقتناع بالحياة الزائفة و الاستسلام للظلم،فقد سيطر الموت على نهاية الرواية،فقد مات "يوسف سليم"، كما هرب "يوسف صالح" إلى الصحراء التي توهمها ملاذاً من الموت، فهي ترادف الموت؛لخلوها من مظاهر الحياة؛ ولأن الهروب إليها يعني الفعل السلبي وعدم القدرة على الثبات أمام بطش النظام وقوته و فساده.

لقد سعت الرواية إلى الخروج على المؤلف السردى المعتمد على الصوت المهيمن على التقديم السردى (الراوي العليم أو الراوي الشخصية)،و قدمت بدلا

(١) كسر الإيقاع: ص ٥٧.

(٢) كسر الإيقاع: ص ٤٤،٤٥ .

دورية علمية محكمة- كلية الآداب- جامعة أسوان أكتوبر ٢٠٢٢

منه التعددية الصوتية حيث لا يستأثر صوت بالحكي، وأصبح هذا التعدد الصوتي البنائي علامة على المضمون الأيديولوجي الذي عبرت عنه الرواية التي تخرج فكراً على السلطة الفردية المطلقة التي فرضت وجوداً ديكتاتورياً ساحقاً طمس الذات و قهرها، وحولها إلى فرد في قطيع خاضع لإرادة هذه السلطة و ظلمها و بطشها و ما فرضته من فقر و جهل و صمت ، إن تعددية الصوت أشارت أيديولوجياً إلى ما تطرحه الرواية من دور الكل و قدرته على التغيير و ضرورة الثورة الجماعية لا الفردية .

و قد استفادت الرواية في إشارتها إلى أيديولوجيتها بعنصر بنائي آخر ، و هو تعددية الضمائر السردية ، و استخدام الضمائر " هو " و "أنا " و "أنت " و "نحن" التي جاء تناوبها محاولة لكسر إيقاع المألوف السردى و الخروج على نمطية السرد التقليدي ، و توليد التوتر و القلق الدراميين ، و نقل المتلقي الذي ألف المألوف و التقليدي و الاسترخاء المصاحب للسرد بضميري "هو" و "أنا" إلى حالة من حالات الفاعلية و التفاعل الإيجابي مع النص، و هو ما يدفعه إلى التفكير فيما تطرحه الرواية من أيديولوجيا، و ما يؤمن هو به من أيديولوجيا، فلا ينتهي زمن التلقي بنهاية زمن قراءة الرواية، و لكنه يفتح على زمن القارئ الحاضر المعاش، و يظل السؤال قائماً في وعيه حول أيديولوجية الرواية ، و أيديولوجيته الخاصة إلى أن يصل إلى إجابة مقنعة .

ثالثاً - الكرنفالية (المشهد الاحتفالي الجمعي):

و قد نقلت رواية "كسر الإيقاع" هذا المشهد الكرنفالي الشعبي في تصوير مقتل البلطجي "خالد عمار"، و بدأت فيه مظاهر الكرنفالية من التجمع الشعبي و ممارسة الفعل الجماعي، فقد نفتت الجماعة للمشاركة في مشهد نهاية رمز الظلم في شارع متسع ، و هو أحد شوارع حي الجمالية حيث عاش المقهورون و الضعفاء من عامة الشعب ، كما جمع المشهد بين متناقضين — سيفصح عنهما البحث في مناقشة رمزية المشهد و دلالاته — و قدمت الرواية هذا المشهد معتمدة على لغة السرد الوصفية التي

تصف الأفعال و تستبطن المشاعر في تقنية فنية تربط بين الداخل في اضطرابه و مشاعره المختلطة و انعكاسه على الخارج ، فيقول الراوي العليم واصفا المشهد: "سار في وسط الشارع ذليلاً منتظراً إتمام نهايته... كان في وقت مضى يخبر الجميع أنه سيظل حياً عبر أبنائه.. تمنى لو كان قد مات هو في البداية، و قبل أن يموت أعلمه الكابوس أنه أصبح ميتاً بالفعل.. غير قادر على الاستمرار . توافد كل الأهالي، و خرج الجميع من أوكارهم يرون المشهد الذي لن ينساه أحد. كانوا يرون ذلك المذل يسير في هوان أمامهم منتظراً من يفعلها. ظل الجميع ينظرون إليه في تلك الدائرة المغلقة التي شكّلت حوله منتظرين أن يبدأ أحدهم، و سرعان ما بدأ. عندما أصاب الحجر الأول رأس خالد عمار، و رأى الجميع ذلك الخيط الأحمر الرفيع يسيل من جبهته، لم يتمكن أحد من الانتظار أكثر من ذلك. انهالت الحجارة و الضربات عليه كالمطر حتى تمزق"^(١).

لقد بدأ تصوير المشهد مسلطاً على شخصية "خالد عمار"، فقد كانت محور الحدث و شخصيته الرئيسية، و هو يسير وحيداً بلا رجاله و متجرداً من سلطته و نفوذه، فأصبح ذليلاً منكسراً في مفارقة بين ماضيه حيث القوة و الخلود و بين حاضره الضعيف، وهي لحظة فارقة بين الحياة و الموت، ثم تُفتح الكاميرا على الجماعة الشعبية المتجمعة؛ لتشهد نهاية أسطورة القهر و الخلود ، ولتنتقم من "خالد عمار" رمز السلطة في حدث احتفالي انتقامي، يؤكد غوغائية الجماعة الشعبية و عدوانيتها التي دفعها الظلم و افتقار العدالة إلى أخذها الثأر من الظالم الجاني بنفسها دون انتظار حكم القضاء الذي يرد الحق لأصحابه.

و يرسم هذا المشهد في الاحتفال الكرنفالي مشهد نزع التاج عن شخصية الملك و مشهد القضاء على رمز القهر في الرواية، فقد نزع الجماعة الشعبية عن "خالد عمار" رمز السلطة و الفساد تاج الزعامة الذي منحه قوة الوجود و النفوذ و الخلود، ولم يقدم المشهد حدث تنويج ملك آخر تختاره الجماعة الشعبية، و هو ما

(١) كسر الإيقاع ، ص ٨١.

يشير إلى أن الجماعة الشعبية في الرواية لن تختار بإرادتها حاكمها و ممثلها، إنما يُفرض عليها، فالشرطة فرضت على الحارة و سكانها زعيماً آخر ترضى عنه، و قد غاب عن هذا المشهد "خالد سليم" البطل الذي قضى على رجال "خالد عمار" و أبنائه ، و كان من المتوقع أن تختاره الجماعة بطلاً و زعيماً لها بعد أن تمكنت من التخلص من أحد رموز الظلم "خالد عمار"، و لكن 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 ، و هو يقصد الثورة الاجتماعية الشاملة التي تطيح بالسلطة و رموزها، و ليس الفعل الفردي؛ لأنه غير قادر على التغيير أمام قوة الفساد و بطشه و تعزيزاته، و هو ما أكدته الرواية في نهايتها بموت "خالد سليم" عند مواجهة قوة الشرطة، و لكن المؤلف شك في قدرة الجماعة على التعاون و الاتحاد في مواجهة السلطة في زمن أحداث الرواية و تأليفها، و لهذا لم يرشح بديلاً على السنة شخوصه يختارونه زعيماً شعبياً، و لم يتجمعوا على اختيار "خالد سليم" الذي حاول نصرتها، بل تخلت عنه، و أنكرته؛ و لذا اكتفى الكاتب بفعل الجماعة السلبي العنيف الذي رصد الموت / الهدم، و لم يحقق التغيير أو البناء، و لذا يمكن تصنيف مشهد القتل الجماعي لـ "خالد عمار" ضمن محاولات الجماعة الشعبية التخفيف من حدة الكبت و القهر و العنف الذي لاقته في مسيرتها الحياتية، و التعبير عنه في صورة عنف مضاد، عنف غير منظم، لم ينتج عنه إلا المزيد من العنف، و رمز الكاتب بتدخل الشرطة في اختيار من يخلف الطاغية إلى المشهد السياسي الذي عاصره، و خشي من التصريح به، و انتهى إلى أن الجماهير تتحرك بلا رأس، و أنها لم تبلغ النضج الذي يؤهلها إلى مسؤولية الاختيار ثم الإذعان لما احتكموا إليه، بل يكررون النماذج، و يعطونها القيادة المطلقة خشية المسؤولية، و لعله استوحى هذا من رصيد تاريخي ضخم استقر في وعي العامة، و تبلور عند الجماعة الشعبية في قولها: من ليس له كبير، فليشتره، و السيد دائماً على الحق، و أنهم لا يستقيمون دون العصا، و غيرها من التعبيرات التي تعبر عن الاستسلام و الخضوع، و فلسفته في

قانون الطاعة و الحرص على البقاء، و هو ما عبر عنه المؤلف على لسان "يوسف صالح" بأنها سياسة الاندماج في القطيع.

و قد تجلت الرمزية في الأحداث، و لكن المؤلف لم يستسلم للرمزية المألوفة، بل تمرد عليها، فموت "خالد عمار" لم يجعله رمز نهاية الفساد و القضاء عليه، بل جعله رمز الإحلال و التبديل، فقد رمز بموته إلى تجذر الفساد و استمراره و تجده، و أن الجماهير أدت الدور الذي رُسم لها، و ليس الدور النابع من إرادتها، فقد أرادت الشرطة التخلص من "خالد عمار"؛ لخلافات بينهما، لتتصب بديلاً عنه يؤدي دور سالفه فيما ترضى عنه هي، و قد توهمت هذه الجماعة الشعبية أنها ذات إرادة و قرار، و أنها انتصرت على القهر و رموزه، و هي أسيرة أهداف الشرطة، فقد عززت الجماعة ما تمردت عليه، و جددت الدماء فيه بعناصر أخرى أشد بطشاً، فحياة الفساد و استمراره حملت في باطنها موت الجماعة الدال على استمرار صمتها و عجزها عن فرض إرادتها، و لكن المؤلف لم يقنت، فقد استمرت دعوة الرواية إلى الفعل الجماعي المنظم النابع من إرادة شعبية ترغب في كسر البطش و الظلم و القهر و الفساد، و الخروج على المألوف و ما يفرضه من عبثية الفعل و الوجود الفرديين .

الخاتمة :

كانت رواية "كسر الإيقاع" للكاتب المصري "يوسف نبيل" نموذجاً 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 ومثله شخصية "يوسف صالح" وتقديره تجربته الاعترافية الناقدة لصمته وعجزه مستخدماً ضمير المتكلم "أنا"، وهناك الراوي الانفعالي المُستخدم الضمير "أنت" في إسقاط انفعال الغضب و المواجهة و الكشف و الإدانة على القارئ، ودفعه لمشاركة الشخصيات في انفعالها و أزمتها، كما تمثل التعدد الصوتي في الرواية في استدعائها صوت الكاتب "نجيب محفوظ" في روايته "ملحمة الحرافيش" التي كانت صوتاً مؤثراً في صياغة دلالة رواية "كسر الإيقاع". كما كانت الرواية تعبيراً فنياً لرؤية مؤلف متقف من جيل الشباب للواقع السياسي و الاجتماعي الذي عاش فيه ، هذا الواقع الذي لازمه طفلاً وشاباً دون تغيير أو تجديد في دماء المجتمع ورموز الحكم و السلطة، والوقوع في أسر ركود أشبه بسكون الموت ، وانتقال الحال من سيء إلى أسوأ، مما أدى إلى انتشار الظلم و الاستبداد و الفساد المصاحبين للحكم المعتمد على الرؤية الأحادية، فكان لابد من التجديد و الثورة و الخروج على الصمت ؛ لبعث الحياة من جديد. و قد خلص البحث إلى ما يأتي :

— أن البوليفينية في رواية " كسر الإيقاع " تعني الحوار الإبداعي في وعي المؤلف بين علمين من أعلام الكتابة الإبداعية أولهما تربي على إبداعه المؤلف "يوسف نبيل" وهو نجيب محفوظ (خاصة رواية الحرافيش) والآخر تأثر به جمالياً عبر دراسته و ترجمته لأعماله وهو "دوستوفسكي" ، فقد أخذ من الأول فكرة العيش في واقع قاهر و محبط يسحق فيه القوى الضعيف (السلطة السياسية الفاسدة و الشعب المحكوم)، و أخذ من الثاني التقنيات الكتابية، و النظر إلى النص بكونه صفحة تتحاور عليها الأصوات و الرؤى ، فلا يستبد أحدها بالنص، فتكون محوره وقطبه الجاذب لمدارات الحكي و الرؤية الفكرية، ولكن تتجاوز هذه الأصوات معلنة عن نغمتها

الخاصة ، فيتحول النص إلى سيمفونية تتوحد فيها الأصوات و تتجانس في عزف خاص يوحد بين المتناقضات . إن البوليفينية نعمة ديمقراطية في عالم ديكتاتوري يئن من هيمنة الواحد وسيطرته .

— أن الباحثة لاحظت اتفاقاً إبداعياً على ضرورة التغيير في بعض النماذج الإبداعية^(١) التي يعود تاريخ كتابتها إلى ما قبل ثورة ٢٥ يناير، وهي أعمال تنبأت بالثورة و حرضت عليها ، ووقفت على الظلم و القهر ومظاهر الفساد المنتشرة في المجتمع و أدوات الحكم و آلياته ، 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 مظهراً و تنفيساً للغضب المستعر في النفوس، والذي لا يجد له مجالاً إبداعياً خلافاً، 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، ودعّمت أحداثها بمشاهد انتفاضات ضد النظام، وعلى الرغم من هذا فقد جاءت الخاتمة سلبية تفتقد القدرة على التغيير، وسيطر الموت و الهروب على مشهد النهاية، وكان الثورة في هذه الأعمال فعل مؤجل ينتظر قدرة الجماعة الشعبية على القيام بها و وضعها في إطار الفعل و التنفيذ.

— أن هذا العمل الروائي يوحى لقارئه غير المنتبه إلى التاريخ الذي ذيل به الكاتب نهاية أحداث الرواية بأنه إسقاط على أحداث ثورة ٢٥ يناير و توابعها، و الحقيقة أن الكاتب كتبه قبلها، و كأنه تنبأ بالأحداث اللاحقة على إنتاجه أو استشرافها مما يؤكد أن الإبداع وحي لا ينفك عن واقعه.

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

دورية علمية محكمة- كلية الآداب- جامعة أسوان أكتوبر ٢٠٢٢

أ – قائمة المصادر و المراجع:

– جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار،مراجعة وتقديم: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م.
– عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناس، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم،الجزائر ،لبنان، الطبعة الأولى .٢٠٠٨.

– محمد زيدان،البنية السردية في النص الشعري،الهيئة العامة لقصور الثقافة،سلسلة كتابات نقدية ١٤٩،مصر، ٢٠٠٤.

– ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي،مراجعة: د/ حياة شرارة،دار تعبال للنشر،الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى،١٩٨٦.

ب – المجلات العلمية:

– برايان ريتشاردسون، السرد بضمير المخاطب فنيته ومعناه،ترجمة :خيرى دومة،مجلة نزوى،عمان،العدد ٥٠.

– خيرى دومة،صعود ضمير المُخاطب في السرد المصري المعاصر،مجلة بلاغات المغربية، العدد الأول،شتاء ٢٠٠٩م.

– دانييل شاندر،التناص،ترجمة: إدريس الرضواني،مجلة علامات المغربية، العدد ٢٩،٢٠٠٨م.

– عبد الغني خالد محمد، نجيب محفوظ وعاشور الناجي بين الرمز و الإسقاط،إبداع، مصر، الأصدار الثالث، العدد ٢٠ ، خريف ٢٠١١م.

– قايد دياب،المسألة الميتافيزيقية في الحرافيش، فصول، مصر، العدد ٦٩،صيف و خريف ٢٠٠٦م.

– محمد وهابي، مفهوم التناص عند جوليا كرستيفا، علامات في النقد الأدبي، جدة، مجلد ١٤ ، الجزء ٥٤ ، ديسمبر، ٢٠٠٤.