قراءات شعرية ونثرية

د.إحسان بن صادق اللواتي

Readings in Poetry & Prose

Dr. Ehsan Sadiq Al-Lawati

قراءات شعرية ونثرية

د.إحسان بن صادق اللواتي

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

يقف قارئ هذا الكتاب ، فيه ، على مجموعة من الدراسات المتنوعة التي تنحو منحًى قرائيًا تطبيقيًا في الجانبين الشعري والنثري ، قديمًا وحديثًا : ففي الشعر تكون البدأة من الشعر الجاهلي ، ليتناول الكتاب قراءة قصيدة من قصائده من منظور حديث قائم على معطيات المدرسة التفكيكية وآلياتها القرائية التي شغلت الباحثين طويلا واستأثرت بكثير من جهودهم ، وإن كانت في معظمها نظرية ، لا تقرب التطبيق إلا لمامًا .

ثم ينتقل الكتاب إلى الشعر الحديث ، في سلطنة عمان تحديدًا ، ليدرس ديوان الشاعر السيد هلال بن بدر البوسعيدي ، في سياق موضوعة محددة فيه ، هي موضوعة «الاغتراب» ، بما فيها من أبعاد وآفاق متنوعة ، تلتقي فيها الجوانب المضمونية والتشكيلية معًا ، منصهرةً في بوتقة الرؤيا التي ينطلق الشعر منها ويقوم على أساسها .

ولا يمضي الكتاب بعد الشعر إلى النثر مباشرة حتى يقف ، في مرحلة برزخية ، على دراسة تحاول أن تتّبع «الشعرية» الكامنة في لغة قصة قصيرة من قصص الأديبة المعروفة غادة السمان .

وبعد البرزخ ، يحين وقت النثر الأدبي ، قديمه في البدء ، فيدرس الكتاب فن المقامة عند الحريري ، محاولا البحث عن صلته بالفن القصصي الحديث ، حتى إذا نال منه وطره انتقل إلى الفن الروائي الحديث ليقارب منه روايتين معروفتين لأديبين شهيرين ، هما «ثرثرة فوق النيل» لنجيب محفوظ ، و«شرق المتوسط» لعبد الرحمن منيف .

أسأل الله- تعالى- أن يكون في هذا الجهد المتواضع ما ينفع المهتمين بالأدب والنقد ، فإن كان فهو المبتغى ، وإن لم يكن فحسبي أنني سعيت وحاولت .

والحمد لله أولا وآخرًا .

د .إحسان بن صادق بن محمد اللواتي

ربيع الأول ١٤٣٦هـ - يناير ٢٠١٥م

مسقط - سلطنة عمان

ehsansadiq@hotmail.com

القراءة التفكيكية،
مدخل تعريفي وتطبيق على قصيدة جاهلية

مدخل:

تهتم التفكيكية (Deconstruction) بقراءة النصوص اهتماماً كبيراً ، فهي تتسم بأنها «نشاط قراءة يبقى مرتبطاً بقوة بالنصوص واستجوابها ، ولا يمكن أن يوجد مستقلاً كنظام مفاهيم فاعلة قائم بذاته»[١] . ولم يكن من الغريب أن تستأثر النصوص الفلسفية بالمقام الأول من بين النصوص التي تهتم التفكيكية بها ؛ وذلك لأنها نشأت أساساً في أحضان الفلسفة ، فـ«التفكيكية التي يتصورها جاك دريدا كهدم منهجي للميتافيزيا الأوروبية يمكن تحديدها ، في طور أول ، كمحاولة لتفكيك الفكر النقدي للتراث الفلسفي المأسس ، ولطرح سيطرة المفهوم ، والمفهمة للنقاش»[٢] . وقد تركت هذه النشأة الفلسفية أثرها في مقاربة التفكيكية لمختلف أنواع النصوص ؛ ولذا ذكر بعض الدارسين أنّ «التفكيك ، بالمعنى الدقيق ، مقاربة فلسفية للنصوص أكثر مما هي أدبية»[٣] .

لقد حاول دريدا «نقض الفكر الغربي منذ أيام أفلاطون

وأرسطو حتى هيدجر وليفي شتراوس وكذلك سوسير ، واتهم ذلك الفكر الفلسفي بما سماه التمركز المنطقي ، وهو الارتكاز على المدلول ، وتغليبه في البحث الفلسفي واللغوي ، حتى عندما يحاول أولئك المفكرون عزل المدلول فإنهم يستعينون على ذلك بمدلول بديل . ولكي يثبت دريدا مقولته ، أخذ في تشريح كتابات الفلاسفة وذلك كي ينقض التمركز المنطقي من داخل حصونه ، فصار الكاتب ينقض نفسه بنفسه من خلال كتاباته»[٤] .

إن هذا التمركز حول المنطق أو العقل ، أو ميتافيزيقا الحضور (Logo Centrism) يعني «القول بوجود سلطة أو مركز خارجي يعطي الكلمات والكتابات والأفكار والأنساق معناها ، ويؤسس مصداقيتها (. . .) لكن ذلك كان في فترة سيادة التفكير العلمي وسلطة المنهج التجريبي ، بينما تنشأ التفكيكية داخل الشك الجديد الذي خيم على العالم : الشك في المعرفة اليقينية ، الشك في قدرات العلم ، الشك في قدرات العقل ، والشك النهائي في وجود مركز ، أي مركز ، مرجعي خارجي يعطي الأشياء شرعيتها ، ويمكّن اللغة من الدلالة»[٥] .

لقد كان لعداء التفكيكية للتمركز المنطقي أثره في التنظير النقدي التفكيكي من جهة ، وفي طبيعة نظرة التفكيكيين إلى النصوص وآليات تعاملهم معها من جهة أخرى . فأما من الجهة الأولى فقد نفى جاك دريدا صفة «المنهجية» عن التفكيك ،

ولم يكتف بهذا ، بل نفى عنه أيضاً اعتماده على أدوات أو آليات ثابتة ، قائلاً :

«ليس التفكيك منهجاً ، ولا يمكن تحويله إلى منهج (. . .) ليس يكفي القول : إن التفكيك لا يمكن أن يختزل إلى أدواتية منهجية أو إلى مجموعة من القواعد والإجراءات القابلة للنقل . ليس يكفي القول : إن كل حدث تفكيكي يظل فريداً ، أو بأية حال متموقعاً ، بأقرب ما يمكن ، من شيء أو لغة خاصة أو توقيع . يجب أن نحدد أيضاً أن التفكيك ليس حتى فعلاً أو عملية»[٦] .

وإلى ذلك ، فقد لوحظ أن الكتابات النقدية التفكيكية ، تفتقر إلى سمة الوضوح ، حيث تنطلق دوماً من منطلق يَفترض أنه «ما دام النقد الأدبي هو في داخل الأدب ، فإن عليه أن يكون كالأدب ، غير قابل للقراءة »[٧] . فإذا ضممنا إلى هذا ، الملحوظةَ التي تقول : «إن نظريات التفكيك يُنظر إليها دائماً على أنها تتجنب تقديم أية تعريفات واضحة حتى للتفكيكية ذاتها»[٨] ، اتضحت أمامنا الصعوبة الكبيرة التي على دارس التفكيكية أن يكون مستعداً لتحملها . لكن القضية ، مع ذلك ، ليست رغبة التفكيكيين في إرهاق قارئهم ، أو محاولة التعالي عليه ، وإنما هي رغبتهم في أن تكون التفكيكية «تحمل معها دليل عموميتها ، والبرهان على أنها ليست وليدة أية بنية إدراكية معينة»[٩] . فهم لم يهدموا التمركز حول اللوغوس في

الفكر الفلسفي الغربي ليقيموا بدلاً منه تمركزاً حول لوغوس جديد ، وهو ما عبر عنه دريدا بمحاولة المؤسسات الأكاديمية احتواء التفكيك وتدجينه [١٠] . إنهم يريدون إلغاء مثل هذه التمركزات أياً كان نوعها ، حتى لو كان الداعي إليها هو تعريف التفكيك نفسه ومحاولة توضيحه .

وأما من الجهة الأخرى ، جهة أثر عداء التمركز المنطقي في النظرة إلى النصوص وكيفية التعامل معها ، فالتفكيكية تنظر إلى الخطاب «بوصفه نظاماً غير منجز إلا في مستواه الملفوظ ، أي في التمظهر الخطي الذي قوامه الدوال . إن ما يؤكده التفكيك ، ويستحيل عنده إلى هدف ، هو أن الخطاب ينتج باستمرار ، ولا يتوقف بموت كاتبه»[١١] . وهكذا تكون «الكتابة إزاحة لا تنتهي للمعنى حيث تتحكم اثنتاهما باللغة وتضعانها أبداً بعيداً عن وصول المعرفة المستقرة والموثقة ذاتياً إليها»[١٢] . ومن هنا تأتي أهمية الثنائية «الاختلاف / التأجيل أو الإرجاء» ، وهي الثنائية التي كان دريدا قد أشار إليها بكلمة واحدة هي : Ia differance . وفي هذه الثنائية يلاحظ أن الاختلاف «يلعب دور تحقيق الدلالة أي أن الدلالة ممكنة في ضوء الشطر الأول من الثنائية ، وهنا يأتي دور الشطر الثاني وهو التأجيل . وإذا كان الاختلاف عنصر تثبيت الدلالة فالتأجيل عنصر تفكيكها . إن التأجيل يعني عملية مستمرة من تأجيل الدلالة»[١٣] .

لقـد كـان يمكن ربط هذا الطرح التـفكيكي بالطرح الذي سبقت إليه اتجاهات نقدية أخرى ، كالنقد الجديد مثلاً ، وهو الطرح القائل بإمكان تعدد المعنى ومشروعية القراءات المتعددة للنص الواحـد ، لولا أن التـفكيكيين سـارعـوا فـبـينوا منحـاهم الخـاص في طرحـهم ، فـهم يذهبـون إلى «أن النص الأدبي يحـارب كل حـالة تشـاكليـة خـاضـعـة لعـمليـة الانبناء structuralization ، وينزع إلى التنافر والتـقوض»[١٤] . ومن هنا يأتي تركيزهم على ما يسمونه فلسفة الغياب ، «وذلك يعني أن في الذات جـانبـاً خـفـيـاً وسـريـاً لا يحـضـر في الوعي ولا يمكن للفكر أن يتمثله ويعكسه فيبقى دائمـاً غائبـاً . ففلسفـة جاك دريدا تتصدى لتطابق الفكر مع مقولاته ولمنزعه إلى الوحدة في شكل ارتدادي»[١٥] .

إن تأثيـر هذا الجـانـب الخـفي والسـري من ذات المؤلف في نصه ، هو المسؤول الأول عن عدم قدرة هذا النص على الوصول إلى الانسجام والانبناء في مختلف مستوياته البنائية ، أي أنه هو المسؤول عن الفجوات والتناقضات التي تنتشـر في أرجاء النص . وهنا تظهـر أهمـيـة القـارىء ، وهي أهمـيـة أولتـهـا التفكيكية اهتماماً كبيراً ، فرأت – كما قال هارولد بلوم – أن «القراءة الجيدة هي التي تخلق النص بمعنى أن النص لا وجود له إلا من خلال القارىء (الناقد)»[١٦] .

ولكـن القـارىء لا يأتي إلى النص ليـحـاول التـوفـيق بين

متناقضاته الظاهرة وليبين ، من ثم ، الوحدة العضوية التي تنتظم أجزاءه ، كما كان ديدن القراءة في مدرسة النقد الجديد ، فالأمر هنا على العكس تماماً ، إذ إن «القراءة النقدية لا ينبغي أن تهدف إلى إنتاج معنى متسق ، بل يجب أن تكشف عن التناقضات والالتباسات ، وذلك لكي يغدو الخطاب الأدبي قابلاً للتفسير بجعله أقل إذعاناً للقراءة»(١٧) . وهذا الإبراز للتناقضات هو الذي يظهر عدم التجانس البنائي للنص ، وهو الذي يقود إلى تفكيك هذا النص ، وفي هذا المجال يقول دريدا :

«أنا لا أتعامل والنص ، أي نص ، كمجموع متجانس . ليس هناك من نص متجانس . هناك في كل نص ، حتى في النصوص الميتافيزيقية الأكثر تقليدية ، قوى عمل هي في الوقت نفسه قوى تفكيك للنص . هناك دائماً إمكانية لأن تجد في النص المدروس نفسه ما يساعد على استنطاقه وجعله يتفكك بنفسه»(١٨) .

وقد لخص هيليس ميللر وظيفة الناقد التفكيكي في تعامله مع النص ، في الخطوات الآتية :

«١- إن التفكيك كمنهج للتفسير يعمل عن طريق الدخول بحذر في متاهة كل نص . فالناقد يتحسس طريقه من شكل إلى شكل ، من مفهوم إلى مفهوم ، من موتيفة أسطورية إلى موتيفة أسطورية ، في تكرار لا يمكن اعتباره

معارضة Parody بأي حال من الأحوال . وبرغم ذلك فإنه يستخدم القوة التخريبية الموجودة في أكثر عمليات الازدواج doubling دقة وتحديداً .

٢- إن الناقد التفكيكي يحاول ، عن طريق عملية اقتفاء الأثر تلك ، العثور على العنصر داخل النسق الذي يدرسه الذي لا يخضع للمنطق ، على الخيط داخل النص المعني الذي سيكشف عن النسيج كله ، أو الحجر القلق (غير الثابت) Loose الذي سيؤدي إلى انهيار المبنى بأكمله .

٣- بل إن التفكيك يلغي الأساس الذي يقف عليه المبنى عن طريق إظهار أن النص قد قام بالفعل بإلغاء ذلك الأساس ، بطريقة مدركة أو غير مدركة . إن التفكيك ليس فكاً لبناء نص ما ، بل إثبات أن النص قد قام بالفعل بفك نفسه بنفسه»[١٩] .

***

وتحاول الدراسة الحالية أن تفيد من المنطلقات النظرية المذكورة ، أو من معظمها ، في قراءة نص من نصوص الشعر الجاهلي ، وهو قصيدة الأسود بن يعفر الآتية [٢٠] :

١ قد أصْبَحَ الحَبْلُ منْ أسماءَ مَصْرُومَا
بَعْدَ ائْتِلافٍ وحُبّ كانَ مَكْتُومَا
٢ واسْتَبدَلتْ خُلّةً مِنّي وقد عَلِمَت
أن لَن أبِيتَ بوادِي الخَسْفِ مَذْمُوما

٣ عَـفّ صليبُ إذا مـا جُلْـبَـةُ أَزمَـتْ
مِنْ خـيْـرِ قَـومِكَ مـوجـوداً ومـعـدُومَـا
٤ لَـمّـا رَأتْ أنّ شَـيْـبَ المَـرْءِ شـاملُـهُ
بَعْـدَ الشّـبـاب ، وكـان الشّـيْـبُ مَـسْؤومَـا
٥ صَـدّتْ وقـالت : أرى شَـيْـبـاً تفَـرّعَـهُ
إنّ الشّـبـابَ الّـذِي يَـعْلو الجـرَاثِـيـمَـا
٦ كـأنّ رِيقَـتَـهـا بَعْـدَ الكَـرَى اغْـتَـبَـقَتْ
صِـرْفـاً تَـخَـيّـرَهَا الحـانُـونَ خُـرْطـومَـا
٧ سُـلافَـةَ الـدّنَّ مَـرْفـوعـاً نَصـائِـبُـهُ
مُـقَلّـدَ الفَـغْـوِ والرّيْـحَـانِ مَلْـثُـومَـا
٨ وقـد ثَوَى نِصْـفَ حَـوْلٍ أشْـهُـراً جُـدُداً
بِبـابِ أفـّانَ يَبْـتَـارُ السَـلالِـيـمَـا
٩ حـتَـى تـنَاوَلَـهـا صَـهـبْـاءَ صـافِـيـةً
يَـرْشُـو التّـجَـارَ عليـهـا والتّـراجِـيـمَـا
١٠ وسَـمـحَـةِ المَشْـيِ شِـمْـلالٍ قَطَعْتُ بها
أرْضـاً يَحـارُ بـهـا الـهـادُونَ دَيْمُـومَـا
١١ مَـهـامـهـاً وخـروقـاً لا أنِـيسَ بـهـا
إلا الضّـوابحَ والأصْـداءَ والـبُـومـا

النص بنظرة إجمالية:

تتألف بنية النص المدروس ههنا من ثلاث شرائح رئيسة هي :

١- الأبيات : ١-٥ ، وفيها يتحدث الشاعر عن علاقته بـ «أسماء» ، المرأة التي انقطع حبل مودتها ، واستبدلت بالشاعر حبيباً آخر لها ، متذرعة بالشيب الذي كان قد غزا الشاعر .

٢- الأبيات : ٦-٩ ، وفيها يصف الشاعر خمرة صافية ، وصفاً مسهباً يجمع فيه كثيراً من صفات التميز لهذه الخمرة .

٣- البيتان : ١٠-١١ ، وفيهما يتحدث الشاعر عن ناقته التي قطع عليها مفاوز يحارُ بها الهادون ، ولا يكاد المرء يظفر فيها بأنيس .

لكن اشتمال النص على هذه الشرائح الثلاث ، لا يعني أنه جاء مبعثر الأوصال مشتتها ، فعلى العكس من هذا تماماً ، يمكن للقارىء أن يلحظ ، بغير كثير عناء ، الوشيجة الرئيسة التي تتكفل بربط عرى النص في وحدة متكاملة ، تتعاضد مكوناتها في تشكيل تجربة الشاعر وإبراز أبعادها الشعورية ، وتجلياتها الجمالية . وأعني بهذه الوشيجة الرئيسة : المرأة ، أسماء . وهذا ما تأتي تفصيلاته في الحديث الآتي .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذه القراءة ، في مرحلتها الأولى ، لن تسعى إلى تتبع ما يمكن أن يلاحظ في النص من

فجوات أو تناقضات يمكن لعملية التفكيك أن تبدأ بها ، فهذا الشأن متروك إلى المرحلة اللاحقة من القراءة . ما تهدف اليه المرحلة الأولى ، إذاً ، هو التعرف إلى النص للوقوف على طبيعة تركيبه ، ومحاولة استكناه بعض آفاقه .

الشريحة الأولى:

١- قد أصبح الحبل من أسماء مصروما
بعد ائتلاف وحب كان مكتوما
٢- واستبدلت خلةً مني وقد علمت
أن لن أبيت بوادي الخسف مذموما
٣- عف صليب إذا ما جلبة أزمت
من خير قومك موجوداً ومعدوما
٤- لما رأت أن شيب المرء شامله
بعد الشباب ، وكان الشيب مسؤوما
٥- صدت وقالت أرى شيباً تفرعه
إن الشباب الذي يعلو الجراثيما

يلتقي القارىء في بداية النص بالحرف «قد» الذي يفيد - عندما يكون متبوعاً بفعل ماض ، كما هنا - التحقيق والتأكيد . وهذا يجعل القارىء يتوقع أن يأتي الشاعر هنا بكلام لا يتوقعه المخاطب ولا يتقبله بسهولة . لكن المخاطب هنا ليس سوى الشاعر نفسه ، فالحوار ، كما يسميه بعض الدارسين ،

«حوار مغلق» ، وفي هذه الحالة «كأن الشخصية الشعرية هنا هي الباثة والمستقبلة والمروجة للرسالة المطروحة في الإبان ذاته ، فكأنها شخصية متعددة الوظائف الفنية»[٢١] . معنى ذلك أن الشاعر يريد هنا أن يرسخ في وعيه حقيقة لا تريد نفسه أن تتقبلها بسهولة ، أن يجعل ذاته تواجه نتيجة ليس عن مواجهتها محيص . وما هذه النتيجة – التي لا نعرف لها سبباً حتى الآن – سوى انقطاع حبل الود من أسماء ، بعد زمن ألفة وحب كان قد أبقي مكتوماً ، خوفاً من ألسنة الوشاة أو عذل العاذلين أو العاذلات ربما . وانقطاع حبل المودة هو أعظم ما يهم الشاعر ويزلزل كيانه ؛ ولذا لم يهتم في البدء بغير حقيقة الانقطاع هذه ، فلم يهتم بذكر الطرف المتسبب في هذا الانقطاع ، أهو أحد المحبين أم طرف ثالث سواهما ؟ هذا في البيت الأول . لكن الأمر تغير في البيت الثاني ، بعد أن بث الشاعر ما بثه من أسى وحرقة وألم لما قد جرى ، وصار بوسعه أن يلتفت إلى ما يحيط بتلك الحقيقة الكبرى من حقائق مصاحبة ، فألقى المسؤولية على أسماء التي تخلت عنه ، ورضيت لنفسها أن تستبدل به صديقاً ومحباً غيره ، وهي التي تعلم أنه لا يرضى مطلقاً بالبقاء رهين الذل واللوم . ولنلاحظ هنا أن الشاعر يستعمل الفعل «أبيت» دون غيره من الأفعال ، وهذا الفعل – في دلالته المعجمية – يحمل معنى الدخول في الليل ، فالليل هو الوقت الذي يتأكد فيه رفض الشاعر البقاء

ذليلاً مذموماً ، لكن لماذا الليل بخصوصه ؟

إن هذا التساؤل يعيدنا مرة أخرى إلى البيت الأول ، لنلاحظ فيه الفعل المقابل لـ«أبيت» وهو الفعل «أصبح» في قوله : «قد أصبح الحبل من أسماء مصروما» . انقطاع حبل مودة أسماء ، إذاً ، كان في الصباح ، وهذا كفيل بإعطاء الصباح دلالة سلبية قاتمة في منظور الشاعر . أما ما قبل الصباح ، أي في الليل ، فكان حبل أسماء ما زال موصولاً . وهذا يعني أن الليل يحمل في وجدان الشاعر ، وفي أعماق لا شعوره ربما ، دلالة ملأى بكل المعاني الإيجابية الرائعة . لم يعد من المستغرب ، إذاً ، أن يتأكد رفض الشاعر للذل في الليل ، مادام هذا الوقت بالذات يذكّر الشاعر بكل ظلال علاقته بأسماء قبل تصرمها .

لكن أتحسب أسماء أنها بفعلتها هذه ستوهن من جَلَد الشاعر وستخلخل توازنه ؟ أَوَ لا تعلم أنه رجل يُقرن اسمه دوماً بالعفاف ، وأن من كان هذا شأنه فليس بضائره انقطاعها عنه شيئاً ؟ ثم إنه رجل جلد صبور لا يخيفه القحط ، أياً كان نوع هذا القحط ، خارجياً أم داخلياً . وهو من خير قومه ، أحيائهم وأمواتهم . والشاعر هنا يغير أسلوب حديثه ، ملتفتاً من ضمير المتكلم الذي استعمله في البيت الثاني ، إلى ضمير المخاطب في البيت الثالث ، مع أنه لا يعني سوى نفسه إن صدقت الرواية بفتح كاف الخطاب . فقد جرّد من نفسه مخاطباً

يخاطبه ، ليكون هذا أبلغ تأثيراً في تذكير الذات وتثبيتها على الموقف الصواب ، وهو موقفه في البيت الثالث .

فإذا كان الشاعر كما وصف نفسه ، كريم النفس وصبورها وعفيفها ، فما الذي دعا أسماء إلى التنكر له وقطع صلتها به ؟ هنا يلجأ الشاعر إلى السبب الذي كثيراً ما كان يلجأ اليه شعراؤنا الأقدمون في مثل هذا الموقف ، وهو التذرع بالشيب . والشاعر يعي تماماً مدى عمومية السبب الذي يطرحه ؛ ولذا يعبر عن نفسه بـ«المرء» ، ويسوق في البيتين الرابع والخامس جملاً تشي بكون صياغتها سابقة على الموقف الشعري الذي أُتي بها لبيانه ، بمعنى أنها تركيبات جاهزة تجري مجرى الأمثال ، كقوله : «وكان الشيب مسؤوما» ، وكقوله أيضاً : «إن الشباب الذي يعلو الجراثيما» . ومثل هذه الجمل قد تكون ذات أثر في جعل القارىء / المتلقي يربط تجربة الشاعر بعشرات التجارب المماثلة التي قد يكون صادفها من حوله أو أخبر بها ، الأمر الذي سيجعله ، من ثم ، لا يستغرب ما جرى للشاعر ولا يستبعده . ومن جهة أخرى يحقق ربط الشاعر تجربته الخائبة بتجارب الآخرين الذين خابوا قبله أثراً نفسياً محموداً له ، إذ يذكّر نفسه ، بنحو غير مباشر ، بأنه ليس أول من لقي مثل هذا المصير في تجارب الحب ؛ ولذا ينبغي له ألا يدع نفسه تذهب حسرات على أسماء ، هذه التي تركته رهين الأسى والحزن .

الشريحة الثانية:

٦- كأن ريقتها بعد الكرى اغتبقت
صرفاً تخيرها الحانون خرطوما
٧- سلافة الدن مرفوعاً نصائبه
مقلد الفغو والريحان ملثوما
٨- وقد ثوى نصف حول أشهراً جدداً
بباب أفان يبتار السلاليما
٩- حتى تناولها صهباء صافيةً
يرشو التجار عليها والتراجيما

تبقى ذكرى أسماء تطارد الشاعر وتحاصره ، فهو ذا يتذكر هنا طعم ريقها ويشبهه بخمرة يخلع عليها مجموعة من صفات الجودة والمثالية ، وهكذا تربط أسماء بوضوح ، بين هذه الشريحة الثانية والشريحة التي سبقتها . ولنلاحظ هنا أن الشاعر يتحدث عن ريقة أسماء «بعد الكرى» ويصفها بأنها «اغتبقت» أي صارت غبوقاً وهو ما يشرب وقت العشي ، وهذا يرسخ ويؤكد الدلالة الإيجابية للّيل في نفس الشاعر .

وتتعاضد مع دلالة الليل هنا دلالات أخر ، تزيد من قوة تواشج أسماء مع الخمرة التي يتحدث عنها الشاعر . فالخمرة الممدوحة تتصف بأنها «صرف» و«صافية» أي محافظة على براءتها وكينونتها الأولى ، رافضة أن يمازجها شيء من خارجها ، وهذه هي أسماء في عهدها السابق ، قبل أن يمازج قلبها حب

ذلك الإنسان الآخر الذي اتخذته بديلاً عن الشاعر . إنها «السلاف» – والسلاف من كل شيء : خالصه – الذي يبقى شامخاً مرفوعةً نصائب دنه ، مزهواً بصفائه وأصالته ، وقد فاحت منه روائح «الفغو والريحان» العطرة .

ثم إن هذه الخمرة «خرطوم» ، والخرطوم هو أول ما ينزل من الدن . وهي إن كانت قد ثوت «نصف حول أشهراً» فهذه الأشهر لا ينسى الشاعر أن يصفها بكونها «جدداً» وكأن مرورها لا يزيد الخمرة الموصوفة إلا شباباً وتجدداً . وهذا ، بلا ريب ، يعيد أذهاننا إلى إشكالية الشيب / الشباب ، التي كانت ذريعة أسماء في تركها الشاعر . إنه هنا يعرض الصورة المضادة لصورته هو التي كان قد عرضها في الشريحة الأولى من القصيدة ، فلئن كان مرور الأيام والشهور قد جعل رأسه يشتعل شيباً ، فإن مرورها هذا لم يزد أسماء / الخمرة إلا شباباً ونضارة ، وهنا مكمن مأساة الشاعر وسر أحزانه .

وبعد أشهر التجدد والنضارة هذه ، تقدم الخمرة ، بكل صفائها المتمثل فيها ، إلى متناولها الذي لن يهنأ بها إلا بعد أن يرشو تجارها والتراجيم – وهم الخدم أو التراجمة – إضافة إلى ما قدمه لهم من ثمن . وهذه الحاجة إلى الرشوة يمكن أن تفسر من طريقين : من طريق مدى تعلق هؤلاء التجار والتراجيم بهذه الخمرة ، فينسيهم تعلقهم هذا هدفهم الأصلي المتمثل في البيع والتجارة ، فلا يرضون ببيع هذه الخمرة بالذات إلا بعد أن يُرشَوْا

بمال إضافي . والطريق الآخر لتفسير الحاجة إلى الرشوة هو مدى تكالب المشترين على هذه الخمرة وتنافسهم في الظفر بها ، الأمر الذي يفسح المجال أمام التجار والتراجيم ليكشفوا عن جشعهم ، فلا يبيعون إلا لمن يرشوهم . وأياً كان الأمر ، فذكر الرشوة هنا يضفي على الخمر رونقاً وأهمية ، ما كانت لتحصل عليهما ، بهذه الدرجة ، لولا هذا الذكر .

لكن الخمرة انتقلت ، في نهاية المطاف ، إلى مشتريها . وبذا يعود الشاعر ، في نهاية هذه الشريحة من القصيدة ، إلى مأساته من جديد ، إلى وحدته وحزنه ، فماذا سيفعل ؟ هذا ما تكشفه لنا الشريحة الأخيرة من القصيدة .

الشريحة الأخيرة:

١٠- وسمحة المشي شملال قطعت بها
أرضاً يحار بها الهادون ديموما
١١- مهامهاً وخروقاً لا أنيس بها
إلا الضوابح والأصداء والبوما

أول ما تبتدىء به هذه الشريحة الأخيرة من القصيدة هو هذه الواو ، واو «رب» ، التي قد تأتي ، في غير هذا السياق ، لكي «تجسد نغمة الفخر وحضور الذات السافر»[٢٢] . وهي هنا ، في هذا السياق ، لا تتجرد من هذا المعنى أيضاً ، لكنها لا تنحصر فيه . ففي وسع المرء أن يذهب ، انطلاقاً من استفادة

معنى التقليل من واو رب ، إلى وجود رغبة مزدوجة لدى الشاعر ، في كسر سورة فخر أسماء بنفسها من جهة ، وفي وضع حد لأذاه الداخلي من جهة أخرى .

فأما من الجهة الأولى ، فالشاعر لا يريد لأسماء أن تسترسل في أوهامها الكاذبة التي تجعلها تتخيل أن الشاعر لن يتأتى له الحصول على بديل منها . فصفاتها ، وإن كانت نادرة الوجود ، ليست معدومة تماماً في غيرها . وأما من جهة الأخرى ، فيبدو أن الشاعر بات لا يستطيع الاستمرار ومواصلة الحياة تحت وطأة الهم الذي أنقض ظهره ؛ لذا صار معتقداً بضرورة العثور على بديل ، ينسيه أسماء وذكرياتها .

واللافت للنظر هنا ، أن الشاعر لم يلجأ إلى واحدة من بنات حواء لتنسيه ذكر أسماء ، وهذا قد يكشف عن مدى فداحة جرم أسماء في نظر الشاعر ، وكأن جريرتها هذه قد عمت ، وارتبطت مسؤوليتها بكل بنات جنسها ، وليس بها هي وحدها . لقد لجأ الشاعر إلى ناقته ، ورأى فيها بديلاً من أسماء ، وهكذا فـ«الناقة في هذه الحالة ليست وسيلة إلى غاية ، بل هي مجمع كل شعور بالغائية الواضحة والغامضة»[٢٣] . ولم لا تكون كذلك ، وقد وجدت فيها أهم صفات أسماء ؟ فلئن كانت أسماء مقترنةً ، في وجدان الشاعر ، بالصفاء والألفة ، فهذه الناقة «سمحة المشي» . وإذا كانت أسماء مزهوة بشبابها ونضارتها ، فهذه الناقة ليست بأقل

منهـا شـبـاباً ونضـارة ، وإلا لما اتصـفت بأنهـا «شـمـلال» أي سـريعـة . فـعلى ظهـر هذه الناقـة يقطع الشـاعـر أراضي جـرداء موحشة تماثل ، تماماً ، نفسيته الكئيبة بعد جريمة أسماء . فهذه الأراضي القفراء الجافة توجب تحقق الضياع والتيه حتى لأدلة القوم وهداتهم ، فكيف بمن سواهم ؟ ثم إن المرء إذا أحس فيها بحـاجـة إلى أنيس ، فلن يجـد أمـامـه سـوى «الضـوابح» أي الثعالب «والأصداء» أي ذكور البوم ، و«البوم» . وهذه وإن كانت كائنات حية يؤدي ظهورها إلى تحقق شيء من الأنس ، مهما قل ، في وجـدان الناظر إليـهـا إلا أن اخـتـيـار الشـاعـر هذه الحيوانات بالذات قد لا يخلو من دلالة معـاكسـة . فـقد كـان بإمكان الشاعر أن يلجأ إلى ذكر حيوانات أخرى قد تكون أقرب دلالة على إدخال الأنس في قلب الإنسـان ، كالظباء أو النعام مثـلاً ، لكنه لم يفعل ذلك ، بل اختـار الثعـالب التي لا تسر الناظرين ، إن لم تسؤهم ، واختـار البـوم وذكـورها ، وهذه فـيـهـا دلالة واضحة على الشؤم والفناء . وكل هذا يقود إلى أن الشاعر يرى أن هذه الأرض لا ينبغي للمرء أن يلتـمس فـيـهـا أنيسـاً ؛ لأنه إن فعل فلن يجد أمامه سوى هذه الحيوانات التي ذكرها . وهكذا تعـمل هذه الناقـة على نجاة الشـاعـر من أرض الضـيـاع والتـيـه ، وتحـمله معـهـا إلى أرض النجـاة ، حيث لا أسـمـاء ولا ضياع .

النص بقراءة تفكيكية:

ظهر النص ، في القراءة المتقدمة ، نصاً متماسكاً مترابطاً تحكمه تجربة الشاعر ، ذات الأبعاد المتكاملة . لكن هذا ليس – بالمنظور التفكيكي – سوى ما تقضي به «علاقات الحضور» في النص ، أما «علاقات الغياب» فلها شأن آخر . وهذا الشأن الآخر هو ما تهتم القراءة التفكيكية به ، «فالقراءة تدفع باللغة إلى قول ما لم تتعود قوله ، وهي من جراء ذلك تبلغ حالة من التفكك تفقد فيها نسقها وتماسكها»(٢٤) .

والخطوة المهمة في القراءة التفكيكية ، كما تقدم في المدخل التعريفي المتقدم ، هي العثور على الحجر القلق أو غير الثابت في بناء النص ، وهو الذي سيتكفل بتفكيك النص بأكمله . هذا الحجر نحاول أن نلتمسه في البيت التاسع :

٩- حتى تناولها صهباء صافية

يرشو التجار عليها والتراجيما

فهنا مرجع الضمير الفاعل – أعني فاعل كل من «تناول» و«يرشو» – غير محدد ، وكأن هذا المرجع «مؤجل» الدلالة . بوسعنا هنا أن نستبعد أن يكون هذا المرجع هو الشاعر نفسه ؛ لأن الشاعر لم يحظَ بالخمرة / أسماء في نهاية المطاف ، وكان هذا سر بؤسه كما عرفنا . يبقى ، إذاً ، احتمالان لهذا المرجع : أولهما أن يكون هو ذلك المنافس الذي اتخذته أسماء خليلاً لها ، والآخر أن يكون المرجع عاماً مشيراً إلى أي متناول من

المتناولين وأي راش محتمل . والمناسب للسياق إنما هو الاحتمال الأول ، فلا مسوّغ يدعو إلى عد المرجع عاماً ما دمنا نعلم ، منذ البيت الثاني من القصيدة ، أن هناك شخصاً معيناً اختارته أسماء لنفسها .

فإذا كان هذا الشخص – ولنسمّه «المنافس» اختصاراً – هو دافع الرشوة ، فمن قابلها ؟ البيت التاسع الذي بين أيدينا الآن يخبرنا بأن قابل الرشوة ليس شخصاً واحداً ، بل مجموعة من التجار والتراجيم . لكن ، ألا يمكن للقارىء التفكيكي أن يفترض أن التعبير بـ«التجار والتراجيم» ليس سوى غطاء يستر مدلولاً «مختلفاً» ؟ لم لا يكون المراد من «التجار والتراجيم» هو الشاعر نفسه ؟

إن هذا الاحتمال لا يمكن عرضه بوصفه أمراً يقينياً لا يمكن النقاش فيه ، لكن علينا أن نتذكر هنا أن «اليقين» هو أول شيء قامت التفكيكية ، أساساً ، لمحاربته ، فالقراءة التفكيكية لا تبحث عن اليقين والمنطق ، وإلا كانت ناقضة لأس من أهم أسسها . ومع هذا فإنه يمكن تزكية الاحتمال المعروض ههنا من جهة كون النص ، من أوله إلى آخره ، لا يذكر لأسماء أي نوع من العلاقة والارتباط إلا بشخصين هما الشاعر والمنافس . فإذا كان المنافس قد جُعل في هذا البيت ، أي البيت التاسع ، دافعاً للرشوة ، فهذا يزكي أن يكون قابل الرشوة هو الشاعر نفسه ، لا سيما مع علمنا أن المنافس لم يأخذ أسماء إلا من الشاعر .

أما كون التعبير هنا مشيراً إلى جمع من الناس : «التجار والتراجيم» والشاعر ليس سوى فرد واحد ، فهذه ليست مشكلة ، إذ مألوف في أساليب البيان العربي أن يعبر عن الفرد باللفظ الدال على المجموع عندما يدعو إلى ذلك داع ما . والداعي في مقامنا هذا متمثل في رغبة الشاعر في جعل نفسه واحداً من مجموع ، لا يتميز عن أي فرد من هذا المجموع في طبيعة العلاقة مع أسماء .

لا شك أن السؤال الذي يثور في الأذهان الآن هو : إلى أين يقودنا مثل هذا الكلام ؟ وعلى الرغم من مشروعية هذا السؤال ، بل ضرورته ، فإن علينا أن نرجىء الإجابة عنه مؤقتاً ، وننتقل عوضاً من ذلك إلى ملاحظة البيت الثامن من جديد ، بنظرة جديدة . وحرصاً على أكبر قدر ممكن من الوضوح ، نقرأ هذا البيت ضمن سياقه الخاص :

٧- سلافة الدن مرفوعاً نصائبه
مقلد الفغو والريحان ملثوما
٨- وقد ثوى نصف حول أشهراً جدداً
بباب أفان يبتار السلاليما
٩- حتى تناولها صهباء صافية
يرشو التجار عليها والتراجيما

وهنا نتساءل ، أيضاً ، عن مرجع الضمير الفاعل لكل من الفعلين «ثوى» و«ويبتار» في البيت الثامن . فأما الفعل الأول

«ثوى» فأمره هين ، إذ يمكن أن نعيد الضمير فاعله إلى «الدن» المذكور في البيت السابق ، أي السابع . وعلى هذا ، يكون الدن – بالخمرة المحتواة فيه طبعاً – هو الذي «ثوى نصف حول» . وأما الفعل الآخر ، «يبتار» فالشأن فيه مختلف ، إذ لا يمكننا – من حيث المعنى – أن نفترض أن الدن هو الذي «يبتار السلاليما» ؛ ذلك أن الدن ثابت مرفوعاً على نصائبه ، ولا مجال للقول إنه هو الذي يمتحن سلماً بعد سلم للصعود إلى نفسه ! كما لا مجال لجعل «باب أفان» هو مرجع الضمير الفاعل ؛ لأن هذا ليس سوى اسم الموضع الذي ثوى فيه الدن .

فإذا لم يسعفنا البيت السابع في العثور على فاعل مناسب للفعل «يبتار» ، فليس أمامنا ، إذاً ، سوى أن نلجأ إلى البيت التالي للثامن ، أي إلى التاسع . وفيه يواجهنا الفعل «تناولها» الذي لم يُذكر فاعله أيضاً ، ونرى أنفسنا مدعوين إلى عدّ فاعله المستنتج قبل قليل ، وهو المنافس ، فاعلاً لـ«يبتار» أيضاً . وعندما نقبل هذه الدعوة ، نجد أننا أمام صورة جديدة كانت «غائبة» عن قراءتنا الأولى للنص ، وهذه الصورة الجديدة هي صورة هذا الذي سميناه «المنافس» . فهو – بناءً على ما ظهر لنا الآن – ليس شخصًا متعدياً ، برز فجأة من حيث لا نشعر لينتزع أسماء من حبيبها الذي أحبها وأحبته ، بل هو شخص محب بقي يرقب أسماء طوال فترة تجددها ، وهو في أثناء ذلك يجرب الوسيلة بعد الوسيلة لأجل الوصول إليها والظفر بها ،

إلى أن تحقق له هذا أخيراً ، بعد طول سعي وشدة عناء .

وفي مقابل هذه الصورة أصبحنا – بعد القراءة الثانية للبيت التاسع – نبصر أيضاً صورة جديدة للشاعر ، فهو لم يعد ذلك الإنسان المحب المغدور به كما كنا نعرفه سابقاً ، بل هو الآن إنسان «تاجر» ، رضي بأن يتخلى عن أسماء مقابل حفنة من المال . ومن المعلوم أنه لا معنى لهذا التخلي إذا كانت أسماء قد سبقته في التخلي عنه ، بل إن الرشوة نفسها لا يبقى لها محل أو معنى إذا كانت أسماء قد تخلت عن الشاعر فعلاً . «ومع هذا ، وبينما قد ترى قراءة تنتمي للنقد الجديد هذه المعاني راسخة في بنية ساخرة تشجع على الالتباس ، فإن القراءة التفكيكية تراها متضاعفة duplicitous ، إنها مصممة لتقود القارىء في اتجاهين متنافرين ، بالتبادل»[٢٥] .

وإذا كنا قد سرنا في القراءة الأولى للقصيدة ، في الاتجاه الأول إلى نهايته ، فإن علينا الآن أن نجرب السير في الاتجاه الآخر ، أي أن علينا أن نعيد بناء القصيدة من جديد – بناءً مؤقتاً ريثما تنقضه قراءة تفكيكية لاحقة – في ضوء هذا التخلخل الذي أصيب به تحليلنا الأول لها . ويهمنا ، في المقام الأول ، أن نعيد النظر في طبيعة تطور العلاقات وكيفيتها بين الأطراف الرئيسة الثلاثة : الشاعر وأسماء والمنافس .

إن الذي يظهر الآن في المقام ، هو أن علاقة الشاعر بأسماء قد شابها قدر غير قليل من الالتباس وعدم وضوح الرؤية .

فالشاعر محب لأسماء ، هذا مما لا شك فيه ، لكن ماذا عنها هي ؟ سبق أن قرأنا قول الشاعر في البيت الأول : «بعد ائتلاف وحب كان مكتوماً» ، وكنا قد فسرنا الكتمان هنا بأنه كتمان عن الناس الآخرين ، خوفاً من وشاياتهم أو عذلهم ، لكن آن لنا أن نذهب إلى أبعد من ذلك ، فندعي بأن أسماء كانت تكتم حبها حتى عن الشاعر نفسه[٢٦] ، الأمر الذي دعاه إلى تخيل عدم وجود هذا الحب من طرفها ، من أساس ، وأن علاقتها معه لم تكن تقوم إلا على «ائتلاف» ما كان يمكنها كتمانه .

وقد قوي هذا الهاجس في نفسه وتوثق عندما رأى أسماء لا تقضي له حاجاته ، وهذا أمر لم يصرح به الشاعر ، ولكنه يُتصيّد تصيداً من قوله في البيت الثاني : «واستبدلت خلة مني» فنحن نعلم أن الصديق ما سمي خليلاً إلا لكونه يقضي خلة صديقه ، أي حاجته[٢٧] ، وهذا يعني أن قضاء الحاجات أمر متضمن في كلمة «خليل» أو «خلة» . والملاحظ هنا أن الشاعر لم يستعمل كلمة «خلة» للطرفين معاً ، أي للشاعر ومنافسه ، فلم يقل مثلاً ما معناه : «واستبدلت خلة من خلتي» ، بل اقتصر على استعمال هذه الكلمة في طرف المنافس وحده ، وكأنه يلمّح إلى أن علاقة المنافس بأسماء هي العلاقة التي تضمنت قضاء حوائج ، أما علاقته هو بها فلم تكن هكذا .

والإيهام الكبير الذي يرتكبه الشاعر هنا إزاء المتلقي ، هو

جعله يتوهم – منذ البيت الثاني – أن أسماء قد استبدلت المنافس بالشاعر ، على الرغم من شدة حب الشاعر لها ووثاقة تعلقه بها ، فلم يكن له أي ذنب في الذي حصل ، بل الذنب كل الذنب ارتكبته هي ، في وقت كان الشاعر أشد ما يكون تعلقاً بها . لكن «دلالات الغياب» تطلعنا على الوجه الآخر للقضية ، فأسماء لم تكن هي التي قطعت الصلة مع الشاعر ، ولم ترتبط بالمنافس ، إلا بعد أن تيقنت من قطع الشاعر صلته بها ، بعد أن لم يتبين له حبها ، ولم يجدها تقضي له حاجاته التي كان يتوقع منها قضاءها . لقد قرر الشاعر قطع هذه العلاقة ، حينما لم يرها تسير وفق رغبته ، وأجبر نفسه ، على الرغم من ممانعتها ، على أن تنظر إلى أسماء نظرة فيها القدر الممكن من الحياد . وحينما قررت هي الرد عليه بقطع العلاقة من طرفها ، انتصاراً لكرامتها ربما ، متذرعة بشيبه ، لم يبادر هو إلى مناقشتها وإبطال حجتها ، على الرغم من إيمانه بأنه :

٣- عف صليب إذا ما جلبة أزمت

من خير قومك موجوداً ومعدوما

فشيبه لا يمنعه من الاتصاف بخير صفات الرجولة والشهامة ، فهو إذاً لا يستحق أن يكون سبباً يُهجر لأجله . لكنه لم يقل لأسماء كل هذا ؛ لأنه لم يكن يريد منها أن تتراجع عن قرارها ، فهو قرار غير ذي أثر في كل حال ما دام هو قد قطع العلاقة من طرفه أولاً . وقد حانت للشاعر الفرصة

المواتية للتخلص تماماً من أسماء ، بعد أن أدرك ما يضمره هذا الرجل المنافس من حب لها ، فوافق على إخلاء الميدان له مقابل رشوة تلقاها منه . وبدهي أن هذا المنافس ما كان سيجرؤ على عرض الرشوة عليه لو لم يكن قد أدرك زهده في أسماء .

لكن ، يبدو أن الشاعر قد ندم بعدئذ على تسرعه وطيشه ، وأدرك أنه كان عليه أن يتأنى بعض الشيء ليختبر حقيقة مشاعر أسماء إزاءه ، لكن ندمه هذا جاء متأخراً ، فقد توثقت عرى الارتباط بينها وبين المنافس . وهنا فقط تحقق ما ذكره الشاعر في البيت الثاني : «واستبدلت خلة مني» ، وليس قبل ذلك كما يوهم ترتيب الأبيات في القصيدة .

هذا الندم ، إذاً ، هو سر كل تلك الأوصاف الجميلة التي خلعها الشاعر على أسماء حين قرن ريقتها بالخمر ، وراح يعدد لهذه الخمر صفات ومزايا رفيعة . وما كان لنا أن ننتظر مثل هذه الأوصاف لو كانت أسماء ، حقيقة ، قد خانت الشاعر وتنكرت لمشاعره ابتداءً . ثم إن هذا الندم هو الذي دفع بالشاعر إلى ناقته ، فقد وجد فيها صفات تقرّب شبهها بأسماء . لم تكن الناقة ، إذاً ، تمثل للشاعر البديلَ من أسماء ، كما كنا نفترض سابقاً ، بل كانت تمثل صورة من أسماء ، يقترب الشاعر منها فيخال نفسه مقترباً من محبوبته الحقيقية ، هذه التي أضاعها وأضاع معها كل شيء .

الهوامش:

(١) كريستوفر نورس : **التفكيكية ، النظرية والتطبيق** ، ترجمة رعد جواد ، دار الحوار ، اللاذقية ١٩٩٢م ، ص ٣٨ .

(٢) بييرف . زيما : **التفكيكية ، دراسة نقدية** ، ترجمة أسامة الحاج ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ١٩٩٦م ، ص ٩ .

(٣) ديفيد بشبندر : **نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر** ، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٦م ، ص٧٥ .

(٤) عبدالله محمد الغذامي : **الخطيئة والتكفير** ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ١٩٨٥م ، ص٥٢ .

(٥) عبدالعزيز حمودة : **المرايا المحدبة ، من البنيوية إلى التفكيك** ، سلسلة عالم المعرفة (٢٣٢) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ١٩٩٨م ، ص٣٧٨-٣٨٠ .

(٦) جاك دريدا : **الكتابة والاختلاف** ، ترجمة كاظم جهاد ، دار توبقال ، الدار البيضاء ١٩٨٨م ، ص ٦١ .

(٧) رامان سلدن : **النظرية الأدبية المعاصرة** ، ترجمة جابر عصفور ، دار الفكر ، القاهرة ١٩٩٠م ، ص١٦٣ .

(٨) مارجريت روز : **ما بعد الحداثة (تحليل نقدي)** ، ترجمة أحمد الشامي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٤م ، ص٥٣ .

(٩) وليم راي : **المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية** ، ترجمة يوئيل يوسف عزيز ، دار المأمون ، بغداد ١٩٨٧م ، ص١٦٢ .

(١٠) جاك دريدا : **الكتابة والاختلاف** ، ص٦١ .

(١١) عبدالله إبراهيم وآخران : **معرفة الآخر ، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة** ، المركز الثقافي العربي ، بيروت والدار البيضاء ١٩٩٠م ، ص١١٥ .

(١٢) كريستوفر نورس : **التفكيكية** ، ص ٣٥ .

(١٣) عبدالعزيز حمودة : **المرايا المحدبة** ، ص ٣٧٧ – ٣٧٨ .

(١٤) بسام قطوس : **إستراتيجيات القراءة ، التأصيل والإجراء النقدي** ، مؤسسة حمادة ودار الكندي ، إربد ١٩٩٨م ، ص٢٥ . وما كان ينبغي للمؤلف هنا أن يقيد «النص» بكونه «أدبياً» ؛ فكلام التفكيكيين يعم كل أنواع النصوص .

(١٥) عبدالعزيز بن عرفة : «**جاك دريدا ، التفكيك والاختلاف المرجأ**» ، الفكر العربي المعاصر ، العدد المزدوج ٤٨–٤٩ ، شباط ١٩٨٨ م ، ص ٧٢ .

(١٦) علي الشرع : «**التفكيكية والنقاد الحداثيون العرب**» ، دراسات ، الجامعة الأردنية ، عمّان ، م١٦ ، ع٣ ، ١٩٨٩ م ، ص٢٠٥ .

(١٧) رامان سلدن : **النظرية الأدبية المعاصرة** ، ص١٦٣ .

(١٨) جاك دريدا : **الكتابة والاختلاف** ، ص ٤٩ .

(١٩) عبدالعزيز حمودة : **المرايا المحدبة** ، ص٣٨٧–٣٨٨ .

(٢٠) المفضل الضبي : **المفضليات** ، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ، ط١٠ ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٩٤م ، ص٤١٨ – ٤١٩ .

(٢١) عبد الملك مرتاض : أ–ي **دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة «أين ليلاي» لمحمد العيد** ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ١٩٩٢م ، ص١٠٥ .

(٢٢) موسى ربابعة : **قراءة النص الشعري الجاهلي** ، مؤسسة حماده ودار الكندي ، إربد ١٩٩٨م ، ص٥٥ .

(٢٣) مصطفى ناصف : **قراءة ثانية لشعرنا القديم** ، دار الأندلس ، بيروت ، د .ت ، ص١١٥ .

(٢٤) عبد العزيز بن عرفه : «**جاك دريدا** . .» ص٧٤ .

(٢٥) ديفيد بشبندر : **نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر** ، ص ٩٢ .

(٢٦) يمكن تأييد هذا بالإشارة : «ملثوماً» الواردة في البيت السابع .

(٢٧) انظر : ابن منظور : **لسان العرب** ، دار صادر ، بيروت ، د .ت ، مادة «خلل» .

المصادر والمراجع

١- إبراهيم ، عبدالله وآخران : **معرفة الآخر** ، المركز الثقافي العربي ، بيروت والدار البيضاء ١٩٩٠م .

٢- بشبندر ، ديفيد : **نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر** ، ترجمة عبدالمقصود عبد الكريم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٦م .

٣- حمودة ، عبدالعزيز : **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك** ، سلسلة عالم المعرفة (٢٣٢) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ١٩٩٨م .

٤- دريدا ، جاك : **الكتابة والاختلاف** ، ترجمة كاظم جهاد ، دار توبقال ، الدار البيضاء ١٩٨٨م .

٥- راي ، وليم : **المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية** ، ترجمة يوئيل يوسف عزيز ، دار المأمون ، بغداد ١٩٨٧م .

٦- ربابعة ، موسى : **قراءة النص الشعري الجاهلي** ، مؤسسة حمادة ودار الكندي ، إربد ١٩٩٨م .

٧- روز ، مارجريت : **مابعد الحداثة (تحليل نقدي)** ، ترجمة أحمد الشامي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٤م .

٨- زيما ، بييرف : **التفكيكية ، دراسة نقدية** ، ترجمة أسامة الحاج ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ١٩٩٦م .

٩- سلدن ، رامان : **النظرية الأدبية المعاصرة** ، ترجمة جابر عصفور ، دار الفكر ، القاهرة ١٩٩٠م .
١٠- الشرع ، علي : «**التفكيكية والنقاد الحداثيون العرب**» ، دراسات ، الجامعة الأردنية ، عَمّان ، م١٦ ، ع٣ ، ١٩٨٩م .
١١- الضبّي ، **المفضل بن محمد بن يعلى : المفضليات** ، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ، ط ١٠ ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٩٤م .
١٢- ابن عرفة ، عبد العزيز : «جاك **دريدا ، التفكيك والاختلاف المرجأ**» ، الفكر العربي المعاصر ، العدد المزدوج ٤٨-٤٩ ، شباط ١٩٨٨م .
١٣- الغذامي ، عبدالله محمد : **الخطيئة والتكفير** ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ١٩٨٥م .
١٤- قطوس ، بسام : **إستراتيجيات القراءة** ، مؤسسة حمادة ودار الكندي ، إربد ١٩٩٨م .
١٥- مرتاض ، عبدالملك : أ-ي **دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة «أين ليلاي» لمحمد العيد** ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ١٩٩٢م .
١٦- ناصف ، مصطفى : **قراءة ثانية لشعرنا القديم** ، دار الأندلس ، بيروت ، د .ت .
١٧- نورس ، كريستوفر : **التفكيكية ، النظرية والتطبيق** ، ترجمة رعد جواد ، دار الحوار ، اللاذقية ١٩٩٢م .

الاغتراب
في ديوان السيد هلال بن بدر البوسعيدي

تـوطئـة :

يستطيع من يود تتبّع المعنى اللغوي «للاغتراب» أن يلحظ أنَّ هذا المعنى ضيّق الدائرة ، فهو لا يتعدى معنى الغربة والبعد عن الوطن . جاء في لسان العرب : «والغربة والغُرب : النزوح عن الوطن والاغتراب ؛ قال المتلمّس :

ألا أبلغـــا أفناء ســـعـــد بن مـــالك
رسـالة من قـد صـار في الغُـرب جـانبـه

والاغـتراب والتـغرّب كـذلك ؛ تقول منه : تغرّب واغـترب وقـد غـرّبه الدهر ، ورجل غُـرُب ، بضـم الغين والراء ، وغـريب : بعيد عن وطنه ، الجمع غرباء والأنثى غريبة»[١] .

لكنَّ الكلمة لـم تبقَ ضمن هذه الدائرة الضيقة ، فسرعان ما غدت مصطلحًا مستعملاً في حقول معرفية بشرية مختلفة ، وتعاورته دلالات متنوعة خلال سير زمني ممتد[٢] . وقد اعتنت بالمصطلح وشرحته بأبعاده المختلفة كتب ودراسات كثيرة ، لعلّ أشهرها كتاب «الاغتراب» لريتشارد شاخت الذي جاء فيه :

«إنَّ تعبير الاغتراب عن الذات يستخدم للإشارة إلى انفصال وتباين بين الوضع الفعلي والطبيعة الجوهرية ، وهو ما ينتج عن افتقاد وليس مجرد غياب عنصر ما من عناصر الطبيعة الجوهرية في حياة الفرد»[٣] . وإذا كان هذا التعريف قد أشار إلى ما في مصطلح «الاغتراب» من سعة ؛ كونه متناولاً لكل حالات افتقاد أي عنصر جوهري في الحياة ، فقد صرّح دارسون آخرون بهذه السعة بكل وضوح ، فذهبوا إلى «أنّ الاغتراب ليس مشكلة تولدت بسبب الرأسمالية أو الاقتصاد الماركسي أو التنظيمات الاجتماعية ، ولكن هو مشكلة دائمة تواجه كل الناس تقريبًا»[٤] . ومع ما يمكن للمرء أن يلحظه من شيء من المبالغة في التعميم المنقول أخيرًا ، فإنَّ الحقيقة التي لا ينبغي الشك فيها متمثلة في كون المصطلح قد غدا مستعملاً في أبعاد كثيرة ومتنوعة جدًا .

لقد اهتمت بالاغتراب وظهوره في الأدب العربي ، قديمه وحديثه ، بحوث ودراسات كثيرة ، تناولت الموضوع من جوانب مختلفة ، وأبرزت ما فيه من أبعاد ودلالات متنوعة . وما هذه الدراسة الحالية سوى إضافة متواضعة في هذا المجال ، وهي محاولة لمقاربة موضوعة الاغتراب وفق ظهورها في ديوان شاعر عُماني حديث هو السيد هلال بن بدر البوسعيدي [٥] .

إنَّ اختيار هذا الشاعر للحديث عن هذه الموضوعة في شعره قد يبدو غريبًا ؛ نظرًا لأنه كان يوصف بكونه «الشاعر

الظريف» ، ولأنه كان المنسق الخاص للسلطان سعيد بن تيمور ، وهاتان حقيقتان قد تكونان كفيلتين بجعله بعيدًا – ولو نسبيًا – عن أجواء الأسى والضيق والحزن التي تترافق مع مصطلح «الاغتراب» . وإذا أضفنا إلى هذه وتلك حقيقة ثالثة هي أنَّ كلمة «الاغتراب» لم ترد في ديوانه كله سوى مرة واحدة فريدة ، ازداد اختيار هذا الشاعر غرابةً!

بيد أنَّ هذه الغرابة سرعان ما تتراجع حين يقف القارئ على هذه المرة الوحيدة التي وردت فيها هذه الكلمة في الديوان ، فيقرأ قول الشاعر [٦] :

أنا لو كنت مقيمًا
ففؤادي في اغترابِ
أنا لو كنت صحيحًا
فحياتي في اضطرابِ

فهنا دلالة صريحة على أنَّ «الاغتراب» لا يتنافى مع الإقامة في الوطن ، ومع صحة البدن ، أي مع كل مظاهر الراحة والنعيم الظاهريين . وبعبارة أخرى فإنَّ «الاغتراب» – في منظور الشاعر – لا يتعارض مع الظرافة ومع القرب من السلطان ، فله في الفؤاد مكانه الخاص على الرغم من كل ما يمكن مشاهدته في الواقع المحيط من مظاهر مخالفة له .

تتولى الدراسة الحديث عن الاغتراب في ديوان الشاعر ، في المحاور الثلاثة الآتية :

١- التجليات .
٢- الموقف .
٣- الأساليب الفنية .

المحور الأول: تجليات الاغتراب:

تبرز في الديوان تجليات مختلفة للاغتراب ، أهمها :

١- الاغتراب الوجودي:

وهو ذلك النوع من الاغـــتـــراب ذي الطابع الفلســـفي المتشائم ، الذي يجعل صاحبه تحت وطأة قلق مستمر وحيرة دائمة في مواجهة الأسئلة الكبيرة المرتبطة بالذات والحياة والموت والرزق وما شابه ذلك ، وقد يدعو قلقه وحيرته إلى أن ينحو في حياته منحى فيه قدر غير قليل من التأزم والكآبة . بل قد يصل به الأمر إلى أن يغترب عن ذاته ، فيكون كما قال كولن ولسون عن «اللامنتمي» : «لا يعرف اللامنتمي من هو ، فقد وجد (أنا) إلا أنها ليست (أنا) حقيقية ، أما هدفه الرئيسي فهو أن يجد طريقًا للعودة إلى نفسه»[٧] .

لقد ظهر الاغتراب الوجودي عند شاعرنا في حديثه المتأزم عن الدهر ، كما في قوله[٨] :

كـذا أنا في دهري مسـاغَي علقـم
وهل سـاغ للظمآن مـا عـاش علقـم

رقـيـبـي ودهري والليـالي وعُـذَّلـي
قـواضـب لا تنبـو ولا تتـــحطـم

إن كلمة «دهر» لتوحي بفرط إحساسه بطول الزمان ووطأته ، وهو يضيف الكلمة إلى ياء المتكلم ليشير إلى ما في زمانه هو من خصوصية ، خصوصية تجعله لا يرى في كل ما يغنمه من دهره هذا سوى العلقم . وهكذا تتأزم نظرته إلى الحياة حتى ليرى في الزمان والبشر من حوله سيوفًا حادة لا يتوقف عملها .

ويذكّـرنا الشـاعـر بمقـولة امـرئ القـيس المعـروفـة : «أرانا موضعين لأمر غيب» ، حين يقول [٩] :

خـفـي القضـاء على بني الإنسـان
فـتـصـرفـت فـيـهـم يـد الحـدثـــان
ولـو استـبانوا الغـيب عمـا في غـد
عـدّوا الزمـــان دقـــائقـًا وثـوانـي
هـي حكمـــة للكـون في أسـراره
والنـاس مـجنـي عليـه وجـانـي

فـعـلاقـة البـشـر مع الغـيب والقـضـاء تتلخص في الخـفـاء والغموض ، وما الإنسان في هذا الوجود سوى لعبة تتصرف بها «يد الحـدثان» وتسـيـر به إلى حـيث تشـاء بينمـا هو منشـغل بجناياته في حق أخـيـه الإنسـان . إنهـا صـورة قـاتمة ، تسلب الإنسان فاعليته الإيجابية الهادفة في الحياة ، وتجعله يتخبط في حياته دونما إرادة أو حكمة مماثلة لحكمة الكون في أسراره .

وما دام هذا هكذا ، فمن الطَّبَعي المتوقع ألاّ تكون الحياة سوى تكرار ورتابة ودوران في حلقة مفرغة لا تنتهي إلى شيء وتكاد تقود المرء إلى الجنون . يقول [١٠] :

مرّ يومي بمثل ما مرَّ أمسي
بين كتبي وبين أسطر طرسي
خطواتي محدودة ومسيري
في ذهول أضاع عقلي وحسي

القصيدة هنا فيها «تصويرها لأحزانه ، وضيقه بالأيام ، ومرورها عليه بطيئة كئيبة حزينة وهو بين كتبه حبيس منزله ، فإيحاء الكلمات ونغمها الموسيقي يدل على أن الشاعر يعيش موزَّع النفس بين حسرة وأسف على الماضي القريب ، وأسى ولوعة على الحاضر الأليم»(١١) .

وهكذا ، يراوح الشاعر بين ميل إلى التخصيص أحيانًا باستعمال ضمير المتكلم ، وميل إلى التعميم أحيانًا أخرى عندما يتحدث عن الإنسان بصفة مطلقة ، ليشترك المنحيان ويتعاضدا في رسم الصورة الكلية للاغتراب الوجودي الذي يعانيه في حياته هذا المخلوق المسمى «الإنسان» .

٢- الاغتراب الاجتماعي:

يتفق الباحثون في مجال الاغتراب على أنَّ لغياب العلاقات الاجتماعية السليمة أثرًا كبيرًا في إحساس الأفراد

به ، بل إنَّ من الباحثين من يظهر من كلامه حصره مصطلح «الاغتراب» في المجال الاجتماعي وحده ، فيذهب إلى أن «الاغتراب هو الشعور بافتقاد العلاقات ذات المعنى مع الآخرين ، والإحساس بالتعاسة بسبب هذا الافتقاد»[١٢] . ومع ما في هذا الحصر من مغالاة في تقدير أهمية الناحية الاجتماعية في موضوعة الاغتراب ، فإنَّه كاشف عن مدى تميز هذه الأهمية وخطورتها .

لقد تحدث شاعرنا عن غياب الأحباب وابتعادهم في غير موضع من ديوانه ، كما في قوله مثلاً [١٣] :

من لقلب مزَّقته
ساعة البين بنابِ
ذهب الأحباب قلبي
أفهل آن ذهابي

إنه هنا يبرز – مستعينًا باستعارة مكنية – ساعة الفراق في صورة وحش مفترس قد مزّق بأنيابه قلب الشاعر ، ثم إنه يخاطب هذا القلب سائلاً إياه ما إذا كان ذهاب الأحباب معناه ذهابه هو أي فناؤه .

وليس بمستغرب أن يقوده ذهاب الأحباب إلى نهايته ؛ فابتعادهم عنه له أثر وخيم جدًا في داخله . وقد تحدّث الشاعر عن شدة هذا الأثر في مواضع مختلفة من الديوان ، منها مثلاً[١٤] :

تزيد تباريح الجوى عند ذكرهم
كأني لأدواء الغرام مخالف
إذا اعتجرت نفسي بآلام بُعدهم
دوَّت بين طيات الضلوع عواصف

الصورة هنا زاخرة بمفردات مختلفة تعود في أساسها إلى حقلين دلاليين ، كلاهما ينتسب إلى عالم الشاعر الداخلي ، فأما الحقل الأول فهو الحزن والرقة (تباريح ، الجوى ، أدواء الغرام) ، وأما الحقل الآخر فهو الألم والشدة (آلام ، دوَّت ، عواصف) . وحين تتضافر مفردات هذين الحقلين في ما بينها ، يتبدى ما في داخل الشاعر من حزن عميق وألم عظيم يكادان يذهبان به .

ومع غياب الأحبة ، يجيل الشاعر طرفه في هذه الحياة الدنيا ، فيبصر الظلم مسيطراً على كل شيء فيها ، وليس بين عقلاء الناس إلا من هو خاضع للظلم والظالمين . يقول [١٥] :

تكاثر فيها الجور والظلم والخنا
ولم أرَ فيها يردع الظلمَ عاقلُ
لقد كثرت فيها جرائم أهلها
فَهَمْوْتُ ، منها كاد ينهاض كاهل

ولئن كانت للظلم مظاهر كثيرة في الحياة ، يراها البشر جميعًا في حياتهم ، فإنَّ أبرز هذه المظاهر – في نظر الشاعر – هو ظلم القِيَم نفسها ، فما من قيمة حاكمة مؤثرة في حياة الناس إلا قيمة المال وحده ، فله تمتد الأعناق ولأجله تعفر

الجباه . أما ما سواه من شعر أو خطابة أو نَسَب فمما نسيه الناس وتغافلوا عن قيمته وأهميته ؛ لذا يكون الفقر داعيًا إلى الاستهانة بالفقير مهما بلغ من الشرف شأوًا عظيمًا [١٦] :

أنت إن كنت شاعرًا تملك القو
ل جريئًا كمثل عروة عبسِ
أو خطيبًا مفوهًا ذا اقتدار
تسحر العقل في فصاحة قس
أو ترى نسبة لبيتك يعلو
في ذرى هاشم وفي عبد شمس
ثروةٌ تلك لو تزودتَ منها
متَّ جوعًا على فراش دمقس
إنما الفقر علة المرء فانشد
أثر المال حين تغدو وتمسي
وإذا احتجت للرجال استهانوا
بك لو كنتَ في حظيرة قدس

وحين تضيع القيم ، وهذا ما يسمى في الاتجاه التحليلي من علم الاجتماع «اللامعيارية» ويعدّ من مظاهر الاغتراب[١٧] ، تفقد الصداقة قيمتها ، وتصبح أمرًا منفّرًا يدعو للاشمئزاز ، ويكون العدو أدعى للاطمئنان من الصديق ؛ ذلك أن عداوته ظاهرة معروفة ، بينما صداقة الصديق مشوبة بقدر غير قليل من اللبس : [١٨]

إنَّ نفسي من الصديق اشمأزَّت
وترى في عدوها بعض أنس
فعدوي هو العدو ولكن
أين ذاك الصديق من غير لبس؟

ولا يكتفي الشاعر بهذا الذي ذكره عن الصديق حتى يحذّر من مؤاخاة الناس جميعاً (١٩) :

آخِ يا ذا مَن شئتَ حتى من الجن ولكن حذارِ من كل إنسِ

وإنَّ هذا التحذير الشديد لكاشف واضح عن مدى عمق الاغتراب الاجتماعي الذي يتبدى في شعر شاعرنا .

٣- الاغتراب السياسي:

اشتمل ديوان شاعرنا على حديث عن الأوضاع السياسية العامة للعرب عمومًا ، وعن أوضاع بلدان معينة من الدول العربية والإسلامية كفلسطين ، والعراق ، ومصر ، والكويت ، وباكستان ، إضافةً إلى عُمان .

وإذا كان «يُفهم الاغتراب السياسي بأكثر الصور دقة باعتباره رد فعل إزاء عدم القدرة النسبي المدرك على التأثير أو التحكم في مصير الفرد الاجتماعي»(٢٠) ، فإنَّ الاغتراب السياسي في ديوان الشاعر يبدو رد فعل إزاء مجموعة من الظاهرات التي تكشف سوء الحال التي وصل إليها العرب

والمسلمون ، وأهمها :

أ- التفرق والتشتت ، وهذا يظهر بوضوح في قول الشاعر :[٢١]

عـصـفـت بـهـم أهـواؤهـم
فـتـفـرقـوا فـي الـنـائـبـات
فـانـدك صـرحـهـم المتـيـن
وكـان فـوق الـكـائـنـات
رقـصـت عـلـى أنـقـاضـه
صـهـيـون رقـص الغـانيـات

لا يغرّ هذه الأمة ، إذن ، ما هي عليه من «صرح متين» ، فهذا الصرح من شأنه أن يندكّ ويهوي من عليائه ، لتتحول أنقاضه إلى مرقص يرقص فيه الصهاينة جذلين فرحين بما حلَّ بالأمة ، وما هذا كله إلا بسبب التفرق البغيض .

ب- كثرة القول وقلة العمل :

وهي الآفة العربية المعروفة التي طالما آذت الأمة وكادت تعصف بكيانها وتودي به ، وفيها يقول الشاعر[٢٢] :

أكثرتَ في القول بل أكثرت في الخُطَب
أقلل - فديتك - واعمل أخا العرب
جرّدت سيفًا ولكن لا مضاءَ له
كأنما السيف منسوب إلى الخشب

وإذا كان البيت الأول هنا لا يعدو أن يكون كلامًا تقريريًا

ووعظيًا مباشرًا ، فإنَّ البيت الآخر يشتمل على صورة بيانية طريفة تفيض تهكمًا وسخرية من هذا العربي الذي يتشبه بالأبطال قولاً وادعاءً فقط ، دونما فعل يزكي هذا الادعاء أو عمل يعضد ذلك القول .

وحين يكون الحديث عن عُمان ، نجد الشاعر يرفض حالة الاستنامة إلى القول دون الفعل رفضًا شديدًا ، ويعدّها منافية «للعادات» : (٢٣)

هُبّي عـــمـــانُ فليـس من عـــاداتنـا
تسـعى الشـعـوب ونحن في غـفـلاتنا
نأبى الفعال ونكثر الأقوالا

جـ- التخبط وسوء التصرف ، كما في قوله مثلاً (٢٤) :

وسِـرْتمو وبنـود النصـر تقـدمكـم
فكان فعلكـم أدعـى إلى العجـب
قد انثنيتـم وقد خارت عزائمكـم
وعمَّ جمعكـم ضرب من الشغـب
وكلمـا رمـــتـم أمـرًا تثـبَّطـكـم
عـــن المـضـــي بـه آراء ذي إرب

إنه هنا يتناول جانبًا من المآسي العربية في التعامل مع القضية التي من المفترض أن تكون قضيتهم الأولى ، وهي قضية فلسطين . لقد كان النصر قريب التحقق (وبنود النصر

تقدمكم) ،لكن العرب أضاعوا كل شيء وأفسدوه بسوء فعلهم وقلة حكمتهم واستجابتهم لدسائس ذوي القلوب المريضة ، والأهداف الشيطانية المبيّتة .

د- تناسي المصالح الوطنية اغترارًا بالمال . يقول في هذا المعنى [٢٥] :

يا عبيد النضار تبًا وسحقًا
لنفوس أعيت بها النصحاء
بعتم عزكم بقبضة تبر
صفقة لا أقرها نكراء
بعتم مجدكم بخسران دهر
أين منكم بني عُمان الإباء
وشريتم ذل الحياة بمال
يا سراة الرجال بئس الشراء
أنعيمًا به طلبتم فإن كا
ن فلا كان بئست النعماء
أو يرعاكم العدو إذا ما
ملكتكم يداه كيف تشاء
فعلى العز بعد ذاك سلام
وعلى المذهب القويم العفاء

إنَّ الانجذاب إلى ذهب هذه الدنيا ومالها إلى درجة «يبيع» معها المرء عزته ومجده ويقبل أن يعيش ذليلاً لهو بئس المصير

والقرار ، فما له من عاقبة سوى الضياع الأبدي والوقوع في ذل الانقياد للعدو .

المحور الثاني: الموقف من الاغتراب:

يلحظ قارئ الديوان أنَّ موقف الشاعر من الاغتراب ليس موقفاً واحدًا متّسقًا واضح المعالم ، فثمة ملامح كثيرة يمكن أن تدرج ضمن هذا الموقف ، وهي تتقارب في ما بينها وتتباعد ، حتى إنها قد تتعارض وتتناقض أحياناً . بيد أنَّ هذه الملامح الكثيرة تنتظم بأجمعها في بُعدين رئيسين : انهزامي وفاعل .

فأما البُعد الأول (الانهزامي) فهو الذي يظهر فيه الشاعر ضعيفًا منهارًا ، ضائع الآمال تحت وطأة الواقع وشدة قسوته[٢٦] :

لكنَّ دهري وقد أخنى على بصري
أخنى على كل آمالي ومُطلّبي

ومن الملامح البارزة لهذا البُعد ، كثرة التأوه والتشكي[٢٧] :

آه يا ليل هنائي
هل تعدني بإياب
آه يا صبح سروري
عد بأحبابي الطراب
آه ما أعظم خطبي
آه قد جلَّ مصابي

ويظهر من هذه الأبيات أنَّ ثقل الواقع على وجدان الشاعر بلغ درجة عظيمة صرفته عن الانتباه والتوجه لما يقتضيه الفن الشعري الرفيع ، فإذا أبياته هذه نواح مفجوع لا يهتدي إلى الأداء الفني الرائق سبيلاً ، وما هذا كان منتظرًا من شاعر كشاعرنا ، له مكانته الشعرية الرفيعة المعروفة .

وأيًا ما كان الأمر ، فإنَّ الانهزام يجعل الشاعر لا يجد أمامه سوى طريقين عليه أن يختار أحدهما : فإما أن يساير الناس بمثل طريقتهم ، فيخادعهم مثلما يخادعونه [٢٨] :

خادع الكلَّ إذا أردت نجاحًا
في حياة تعسًا لها أي تعس

وإمّا أن يدع الدنيا وما فيها ومن فيها [٢٩] :

فعلى الدنيا عفاء
بعد أيام العذاب

وقد مرّ بنا قريبًا – في الحديث عن الاغتراب الاجتماعي – قوله :

اَخِ يا ذا من شئت حتى من الجن ولكن حذارِ من كل إنس

هذا كله في ما يرتبط بالبُعد الأول (الانهزامي) . وأما البُعد الآخر (البعد الفاعل) ، فقد يبدو أكثر حضورًا من ناحية الكثافة الكمية ، بيد أنَّ هذا لا يعني بالضرورة غلبته على البعد الأول في مدى قوة التأثير في وجدان الشاعر . ولهذا البعد أيضاً

ملامحه الواضحة ، فمنها بقاء الأمل ، أمل الخير والسعادة ، مهما قسا الزمن أو تعاقبت نوائبه وطالت [٣٠] :

مُنْيـــتـي أنـتِ لـو تعـذر وَصْـلٌ

وتمـادى وطـال جـور زمـــانـي

ومن مـلامـحه أيضـاً التـحكم في نوازع النفس والسيطرة عليها ، مهما كان أثر ذلك سلبيًا وخطيرًا [٣١] :

أكبت النفس أن تثور وفي الكبت قضاء على بقية نفسي

ويقول معبّرًا عن صبره وجَلَده [٣٢] :

ولكـنَّ مـثلـي لا تـلـيـن قناتـه

وحـسبك منـي الصـابـر المتكتـم

ومن ملامح هذا البعد كذلك ، البحث عن الفعل الحقيقي وترك روح التواكل والانهزام [٣٣] :

وطنـي والخطـوب فـيـك توالت

هـل على مـثـل مـا أتانـا بـقـاء

قـد عـجـزنـا عن الفـعـال فـقـلنـا

قـدر ســاقـه لـنـا والـقـــضـاء

وانطلاقًـا من هذا المنطلق ، يتـولى الشـاعـر تحـريك أبناء العـروبة نحـو ما فـيه مـجدهم واسـتعـادة مكارمـهم ومكانتـهم ، فيقول[٣٤] :

قـم يا فـــتـى الـعـرب الأبـــاة

فـقـــد ورثـت الـمـكـــرمـاتِ

وانـهـض فـمـجـدك لـم يـقـم
إلا عـلـى حـد الـظـبـاتِ
طـهّـر بـلادك واغـتـنـم
عـز الحـيـاة مـن الـمـمـات

إنَّ هذا التحريك ليس دعوة سطحية يطلقها الشاعر لتكون شهادة له على موقفه ، وإنما هو تحريك حقيقي تدعمه نظرة متعمقة ، تعي مدى أهمية أن يقتدي اللاحقون بأسلافهم الذين حققوا الإنجازات الكبرى [٣٥] :

أيـن تـاريخـكـم ومـا دوَّنـتـه
قـادة الـهـدى سـادة عـلـمـاء
أين منكـم أئمـة خـيـرة الخلـق
هـداة أعـزة فـضـلاء
وملـوك شـادوا دعـائـم ملـك
وبـأفـريقـيّـا تعـالـى الـبنـاء

وهذا كله ليس أمامه من سبيل للتحقق إلا بعمل جاد وتطهير الصدور والرؤوس من كل ما يزري بها ؛ لذا قال الشاعر على لسان عُمان [٣٦] :

بنيَّ انبـذوا غلّ الصـدور وحطّمـوا
قـيـودًا من الأوهـام والهـذيـانِ
ألا نزّهوا هذي العـمـائم أن تكـون
مـصـايد أغـراض وسـوء وبهـتـان

ألا نـزّهــوهــا أن تـتــوج هامــة
لغـيـر زعـيم أو لحـامـل عـرفـان

إننا هنا إذن بإزاء بُعدين ينضويان في ذات واحدة ، ذات الشاعر ، وهما البعدان الانهزامي والفاعل . وهذان البعدان يكشفان في الحقيقة عن التشظي الداخلي الذي يكمن في هذه الذات بين نوازع النفس ودواعي العقل ، فالنفس تضعف أمام كل المظاهر التي يجدها الشاعر من حوله داعية إياه إلى السقوط والانهزام ، لكنَّ عقله يدعوه إلى التحكم في هذه النفس وعدم الانصياع لتسويلاتها وضعفها والبحث عن الغد المشرق الآتي لا محالة . وفي هذا التشظي تكمن «الرؤيا» الحقيقية للشاعر ، الرؤيا التي ترمي إلى التوفيق – أو الجمع في أقل تقدير – بين ما تميل إليه نفسه من استسلام وانهزام ، وما ينادي به العقل من قوة وثبات . ففي هذا الجمع خلاص الشاعر من معاناته التي يكتوي بنارها ويئنّ تحت وطأتها . وليس هذا الجمع بين البعدين – مهما بديا متنافيين – بمتعذر في عالم الرؤيا ، فهو عالم حلمي في الأساس ، وبوسعه ربط أية رؤية جزئية بأخرى مثلها على الرغم من كل البون الذي قد يظهر بينهما ، «فالإدراك المعرفي الرؤياوي يحاور كل الموجودات بمنطق الحلم الذي يتخطى كل الفواصل والحواجز بكشوفاته التي يهتدي إليها ، بما نسميه عادة الإدراك الشاعري للكون»[٣٧] :

المحور الأخير: الأساليب الفنية:

يقوم هذا المحور على افتراض أولي مفاده : إذا كانت للاغتراب تجلياته البارزة في الديوان ، ووجدت ثمة رؤيا تحكم كل الرؤى الصغرى المبثوثة ، فإنَّ هذا كله لابد أن يعتمد على أساليب فنية معينة ، تتولى إظهار كل المعاني والمضامين في صياغات شكلية خارجية تقوم بإيصال كل ما في الشعر من شحنات عاطفية ودفقات معنوية إلى المتلقي . ويمكن لقارئ الديوان أن يتوقف عند الأساليب الآتية :

١- أسلوب النداء:

وهو أسلوب يكثر وروده في الديوان ، مستعملاً في مواقف مختلفة ، وموجَّهًا إلى جهات متنوعة . ومن المهم أن نلحظ أنَّ النداء ، في أصله ، «هو طلب إقبال المدعو على الداعي بأحد حروف مخصوصة»[٣٨] ، وما دام كذلك فهو إذن يحمل ظلالاً من الدلالة على وجود أملٍ ما وبروز حاجة إلى مساعدة لتحقيق هذا الأمل ، وهذا معناه – بالنتيجة – أنَّ النداء يعمل على إبراز ما كنّا أسميناه «البعد الفاعل» الذي ينادي به العقل . فمن هذا قول الشاعر [٣٩] :

أأحبابنا إن طال ليل فراقكم
فإني على ركن الصبابة عاكف
أرتّل آيات الغرام تعبدًا
لميعاد يوم الوصل والطرف ذارف

إنَّ الأمل هنا بارز بروزًا لا خفاء به ، فللوصل ميعاده المحتم ، مهما طال ليل الفراق ، ومهما سالت الدموع وامتد الصبر والعكوف .

وقد يسهم النداء في تحقيق «البعد الفاعل» من وجهة أخرى ، حين يسعى إلى جلب انتباه كل من يقف في وجه هذا التحقيق ، داعيًا إياه إلى تغيير موقفه . فها هو النداء يتوجه مثلاً إلى «العاذل» الذي ينبغي له أن يتوقف عن عذله الذي لا يراه الشاعر سوى جرم يُقترف في دين الهوى الذي يؤمن هو – أي الشاعر – به [٤٠] :

فيا عاذلي حسبي جوى وصبابةً
وحسبك من دين الهوى ما تقارفُ

وتبرز للنداء جماليته المميزة ، وفنيته المؤثرة ، حين يتكفل بإحداث التشخيص ، كما في [٤١] :

على ربعهم من بعد ما شفني الونى
وقفت أجيل الطرف حيران ممعِنا
هتفتُ ومن لي إن هتفت على ضنى
أيا شجرات بالمحصّب من منى
على صفحات الرمل مكتنفات

إنَّ الشاعر في سعيه نحو «البعد الفاعل» لا يفتأ يبحث عن معين يعينه على صروف أيامه ونكبات دهره ، فإذا لم يجد من بني البشر أحدًا يعينه فإنَّ هذا لا يتركه فريسة لليأس ، فسرعان ما يلجأ خياله إلى تشخيص شجرات رآهن أمامه في

منى ، ليبثهن همومه ولواعج نفسه . إنَّ الشجرات هنا يتحولن إلى موجودات إنسية يوجه إليها الشاعر نداءه .

بيد أنَّ هذا الوضع لم يطل ، فما هو إلا أن قال الشاعر[٤٢] :

أأنتـنَّ مـثلي في شـقـاء وفي عَنـا
وفي حـيـرة من صـرف دهر تفنَّنا
إليكـنَّ عنـي مـا وقـوفـي ههنـا
إذا لـم يكن فِيكـنَّ ظل ولا جنـى
فأبعدكـنَّ الله من شجـراتِ

لقد اكتشف أنَّ الشجرات اللاتي أراد أن يستمد منهنَّ ما يعينه لسن أحسن حالاً منه ، فهنَّ مثله يقاسين الشقاء والعناء من صروف الدهر ، ولا ظلّ يُرتجى عندهن ولا ثمار ، فلا معنى إذن لوقوف الشاعر عندهن ولندائه إياهنَّ . وهذا – في حقيقة الأمر – يعمّق ما للنداء من دلالة «فاعلة» في وعي الشاعر ، ولئن كانت هذه الدلالة غير محققة في نداء الشجرات ، فلا معنى لندائهن إذن ، وينبغي صرف هذا النداء في وجهته ذات النتيجة العملية الواضحة .

٢- أسلوب الاستفهام:

إذا كانت حقيقة الاستفهام هي «طلب الفهم بألفاظ معروفة» [٤٣] ، فإنَّ هذا المفهوم كاشف ، في حد نفسه ، عن الرغبة في البحث عن الحقيقة ، عن الخلاص والنجاة بواسطة

الفهم والمعرفة . وتبرز من بعض أبيات الشاعر الرغبة في أن تكون هذه المعرفة مرتبطة بالمعين والمساعِد ، كقوله مثلاً [٤٤] :

من معيني في عذابي
ونحولي واكتئابي
من معيني في همومي
فلقد ضاقت رحابي

إنَّ الرغبة الشديدة البارزة هنا في البحث عن معين إنما هي رغبة تنصبّ أيضًا في سياق «البعد الفاعل» الذي يرغب الشاعر بعقله في أن يجذره ويعمقه في حياته ، ويحتاج في هذا الخصوص إلى من يعينه على ذلك .

وتتأكد هذه الفاعلية المهمة للاستفهام ، حين يستفيد منها الشاعر في توضيح ما ينقص أمته ، وإبراز ما ينبغي أن يكون عليه حالها إذا أرادت لنفسها المجد والعزة ، فهو يقول [٤٥] :

من لي بيوم للعروبة
عائد بالماضيات
من لي بها من وحدة
وتساند في المعضلات
من لي برايات لها
متعانقات خافقات
من لي بجحفلها إذا
ما سار دكَّ الراسيات

الاستفهام هنا متكرر ، وفي أوائل الأبيات ، ومقترن باللام الدالة على الملك أو الاختصاص ، وهذه اللام داخلة على الضمير (الياء) الدال على الشاعر نفسه . كل هذه دوالّ تعمّق ما للاستفهام من أثر مهم في سياق «البعد الفاعل» .

وربما يستعين الشاعر بالاستفهام أيضًا حين يريد إنكار ما ينتظره منه الآخرون ، كما في قوله [٤٦] :

تناشدني السلوان جهلاً عواذلي
أَبَيْنَ فؤادي والسَّلو تآلف

الاستفهام الإنكاري في الشطر الأخير يردّ به الشاعر على ما يطلبه منه الآخرون «جهلاً» ، فالاستفهام إذن واقع في سياق «البعد الفاعل» الذي يتكفل بالرد على كل الجهالات وما يرشح منها من أفكار ومواقف .

٣- أسلوب المبالغة:

لئن كان الأسلوبان المتقدمان داخلين في سياق «البعد الفاعل» فإنَّ هذا الأسلوب - أسلوب المبالغة - يبدو مكرسًا للبعد المقابل ، أي ما كانت الدراسة قد أطلقت عليه «البعد الانهزامي» . فالمبالغة بما فيها من تهويل وتعظيم للأشياء والوقائع تكشف عن قسوة عظيمة للواقع المعيش من جهة ، وعن ضعف وانهيار شديدين لدى الشاعر بإزاء تلك القسوة . يقول الشاعر في بعض قصائده السياسية [٤٧] :

لعـب الكـل دوره فـي نـفـاق
وتـغـنَّـت بفـعـلهـا الأعـداء
ويح قومي ضاعـت شهـامة قومي
وإلـى الـذل والمهـانـة بـاءوا

إنَّ النفاق مهما تعاظم فإنَّه لا يمكن واقعيًا أن يكون قد اتصف به «الكل» ! كما لا يمكن أن يكون كل قوم الشاعر قد ضاعت شهامتهم ودنعوا إلى الذل والمهانة! إنها إذن المبالغة ، يلجأ إليها الشاعر مبرزًا أمامنا مدى اكتوائه بحرقة نار المعاناة ، نتيجة الخيبات والخيانات التي يراها غطَّت على كل ما في الناس من خير وإيجابية في الحياة .

ومن اللوحات الفنية الجميلة التي برزت فيها فاعلية المبالغة ، هذه اللوحة عن الليل [٤٨] :

شكا الليـل من أنّـات قلب مـوجـع
وعـهـدي بهـذا الليـل للسـر يكتـم
فـيـا ليـل حـتـى أنت عند عـواذلـي
أمـا لـي يـدٌ يا ليل عندك تكـرم
فإن لم تكن يا ليل في الحب مسعدي
فـدعنـي وشـأنـي إنَّ مـا بي مـحـتَّـم

الشاعر هنا يشخّص الليل – في استعارة مكنية جميلة – جاعلاً منه إنسانًا لا يتحمل كثرة أنين الشاعر وطول شكواه ، على الرغم من كل ما عُـرف به الليل في الذاكـرة الشـعـرية

العربية ، بل الإنسانية ، من استقبال لآهات المعذَّبين وكتمان لأسرارهم . وما عدم التحمل هذا إلاَّ لما في أنّات قلب الشاعر من وجع فظيع لا يستطيع حتى الليل المدرَّب لهذه المهمة احتماله! وهكذا فإنَّ الليل يغدو في صف عواذل الشاعر متناسيًا كل ما يربطه به ؛ ولهذا يرجوه الشاعر ، في البيت الأخير ، أن يبتعد عنه بدلاً من أن يعين عليه .

٤- أسلوب المفارقة:

إذا كان هذا المصطلح «المفارقة» حاملاً دلالات مختلفة ، «فكلمة (مفارقة) لا تعني اليوم ما كانت تعنيه في عصور سابقة ، ولا تعني في قطر بعينه كل ما يمكن أن تعنيه في قطر آخر ، ولا في الشارع ما يمكن أن تعنيه في المكتب ، ولا عند باحث ما يمكن أن تعنيه عند باحث آخر» [٤٩] ، فإنَّ الدلالة التي تستعين هذه الدراسة بالمصطلح لأجلها هي تلك التي ذكرها آلان رودي في قوله : «المفارقة ليست رؤية معنى حقيقي تحت آخر زائف ، بل هي مسألة رؤية صورة مزدوجة على صفحة واحدة»[٥٠] . وهذا الازدواج الملحوظ ههنا يبدو أوسع نطاقاً من التضادّ الذي حُصر فيه مصطلح «الطباق» الذي مالت إليه البلاغة التقليدية ؛ وهذا ما جعل هذه الدراسة تصطفي مصطلح «المفارقة» في هذا الموضع منها .

لقد ظهرت المفارقة بوضوح بين ظاهر الشاعر وباطنه في

البيتين اللذين سبق ذكرهما في بدء الدراسة [٥١] :

أنا لو كنت مقيمًا
ففؤادي في اغتراب
أنا لو كنت صحيحًا
فحياتي في اضطراب

فالظاهر مهما بدا جيدًا مريحًا فإنَّه غير كاشف عن الباطن الذي لا يحوي سوى الاغتراب والاضطراب ، فمن الممكن إذن أن تكون الحياة حاملةً صورًا مزدوجة على صفحة واحدة منها .

ولعلّ أبرز المفارقات إلحاحًا في شعر شاعرنا ، تلك التي تكون بين قلب المرء وجسمه ، فالقلب قد يكون في موضع لا يستطيع الجسم أن يكون فيه [٥٢] :

مرابعَ أحبابي عدتك المخاوف
وطاف على مغناك بالأمس طائف
لئن بعدت عنك الجسوم فإنما
هنالك قلب عند ذكراك واجف

وشبيه بهذا قوله [٥٣] :

خذوا حقيقة أمري بَعد بُعدكم
جسمي معي غير أنَّ الروح عندكم
فالروح في وطن والجسم في وطن

إنَّ تكرر هذه المفارقات في شعر الشاعر قد يجعل من الممكن حسبانها انعكاساً للتشظي الكامن في داخله بين

البعدين الانهزامي والفاعل ، ذلك التشظي الذي يكون بؤرةً للرؤيا الجامعة الكلية التي تتخطى كل الفواصل مستعينةً بفاعلية الحلم ، وبذا يكون للرؤيا العامة تجلّيها الأسلوبي مثلما كان الحال مع الرؤيتين الجزئيتين الانهزامية والفاعلة .

الخاتمة:

تناولت هذه الدراسة ظاهرة «الاغتراب» وفق ظهورها في ديوان الشاعر العُماني المعروف السيد هلال بن بدر البوسعيدي ، وذلك في محاور ثلاثة هي : تجليات الاغتراب ، والموقف منه ، والأساليب الفنية .

ففي التجليات لاحظت الدراسة أنَّ أهمها يتمثل في الاغتراب الوجودي الكاشف عن أزمة فلسفية نفسية فكرية تجعل صاحبها لا يرى في الحياة سوى الانسحاق والرتابة وعدم المعنى ، ثم هناك الاغتراب الاجتماعي الذي يجعل صاحبه متوجسًا من المجتمع والناس من حوله غير واثق بهم ، وثمة أيضًا الاغتراب السياسي الذي يمثّل شعور الفرد بالعجز عن تغيير الواقع المأساوي الذي يرزح تحته وطنه وأمته .

أما الموقف من الاغتراب فقد لاحظت الدراسة أنه في المحصِّلة النهائية يتمثل في السعي إلى الوصول إلى الرؤيا الإجمالية التوفيقية بين رؤيتين مختلفتين هما – كما سمّتهما الدراسة – البُعد الانهزامي والبُعد الفاعل ، ففي هذا التوفيق

يكمن الحلّ والمنجى من الاغتراب بكل تجلياته .

وأما الأساليب الفنية فقد أبرزت الدراسة مدى مواءمتها للمضامين الفكرية التي تقدم الحديث عنها ، فالبُعد الفاعل يتجلى في أسلوبي النداء والاستفهام ، والبُعد الانهزامي يظهر في أسلوب المبالغة ، وأخيرًا يظهر المسعى الرؤياوي العام في أسلوب المفارقة الذي يتكرر في الديوان .

الهوامش

(١) ابن منظور المصري : **لسان العرب** ، مادة «غرب» ، دار صادر ، بيروت ، د .ت .

(٢) يمكن للوقوف على تطور دلالات هذا المصطلح الرجوع إلى كتاب محمود رجب : **الاغتراب ، سيرة مصطلح** ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٩٣م .

(٣) ريتشارد شاخت : **الاغتراب** ، ترجمة كامل يوسف حسين ، المؤسسة العربية ، بيروت ١٩٨٠م ، ص١٠٢ .

(٤) آرثر أيزابرجر : **النقد الثقافي** ، ترجمة وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٣م ، ص٩٣ .

(٥) للتعرف عن كثب إلى الشاعر وشعره ، يمكن مراجعة الدراسات التي تضمنها كتاب «**قراءات في فكر السيد هلال بن بدر البوسعيدي**» ، المنتدى الأدبي ، مسقط ١٩٩٨م ، كما يمكن الرجوع أيضًا إلى المقدمة التي كتبها المرحوم محمد علي الصليبي لديوان الشاعر .

(٦) ديوان السيد هلال بن بدر البوسعيدي ، تحقيق محمد علي الصليبي ، ط٢ ، وزارة التراث القومي والثقافة ، مسقط ١٩٨٩م ، ص٦٣ .

(٧) كولن ولسون : **اللامنتمي** ، ترجمة أنيس زكي حسن ، ط٤ ، دار الآداب ، بيروت ١٩٨٩ ، ص١٧٣ .

(٨) الديوان ، ص١٧٥ .

(٩) الديوان ، ص١٥٧ .

(١٠) الديوان ، ص٦٩ .

(١١) علي عبد الخالق علي : **الشعر العُماني ، مقوماته واتجاهاته وخصائصه الفنية** ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٤م ، ص٢٢٤ .

(١٢) ريتشارد شاخت : **الاغتراب** ، ص٢١٦ .

(١٣) الديوان ، ص٦٣ .

(١٤) الديوان ، ص٧٣ .

(١٥) الديوان ، ص٨٧ .

(١٦) الديوان ، ص٦٩ .

(١٧) السيد علي شتا : **نظرية الاغتراب من منظور علم الاجتماع** ، عالم الكتب ، الرياض ١٩٨٤ ، ص٢١٥ .

(١٨) الديوان ، ص٦٩ .

(١٩) الديوان ، ص٦٩ .

(٢٠) ريتشارد شاخت : **الاغتراب** ، ص٢٢٦-٢٢٧ .

(٢١) الديوان ، ص١١٤ .

(٢٢) الديوان ، ص١٠٥ .

(٢٣) الديوان ، ص١٣٧ .

(٢٤) الديوان ، ص١٠٥ .

(٢٥) الديوان ، ص١٠١ .

(٢٦) الديوان ، ص١٩٥ .

(٢٧) الديوان ، ص٦٣ .

(٢٨) الديوان ، ص٦٩ .

(٢٩) الديوان ، ص٦٤ .

(٣٠) الديوان ، ص١٧٧ .

(٣١) الديوان ، ص٦٩ .

(٣٢) الديوان ، ص١٧٥ .

(٣٣) الديوان ، ص١٠٢ .

(٣٤) الديوان ، ص١١٤ .

(٣٥) الديوان ، ص١٠٢ .

(٣٦) الديوان ، ص١٢٧ .

(٣٧) أحمد الطريسي : **النص الشعري بين الرؤية البيانية والرؤيا الإشارية** ، دار عالم الكتب ، الرياض ، ١٤٢٣هـ ، ص٣٠-٣١ .

(٣٨) جلال الدين الخطيب القزويني : **التلخيص في علوم البلاغة** ، شرح عبد الرحمن البرقوقي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، د .ت ، ص١٧١ .

(٣٩) الديوان ، ص٧٣ .

(٤٠) الديوان ، ص٧٣ .

(٤١) الديوان ، ص٩١ .

(٤٢) الديوان ، ص٩١ .

(٤٣) جلال الدين القزويني : **التلخيص في علوم البلاغة** ، ص١٥٣ .

(٤٤) الديوان ، ص٦٣ .

(٤٥) الديوان ، ص١١٤ .

(٤٦) الديوان ، ص٧٣ .

(٤٧) الديوان ، ص١٠١ .

(٤٨) الديوان ، ص١٧٥ .

(٤٩) د .سي . ميويك : **المفارقة وصفاتها** ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، ط٢ ، دار المأمون ، بغداد ١٩٨٧م ، ص١٩ .

(٥٠) خالد سليمان : **المفارقة والأدب** ، دار الشروق ، عمّان ١٩٩٩م ، ص١٨ .

(٥١) الديوان ، ص٦٣ .

(٥٢) الديوان ، ص٧٣ .

قائمة المصادر والمراجع

١- أيزابرجر ، آرثر : **النقد الثقافي** ، ترجمة وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ٢٠٠٣م .

٢- البوسعيدي ، **السيد هلال بن بدر : الديوان** ، تحقيق محمد علي الصليبي ، ط٢ ، وزارة التراث القومي والثقافة ، مسقط ١٩٨٩م .

٣- رجب ، محمود : **الاغتراب** ، سيرة مصطلح ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٩٣م .

٤- سليمان ، خالد : **المفارقة والأدب** ، دار الشروق ، عمَّان ١٩٩٩م .

٥- شاخت ، ريتشارد : **الاغتراب** ، ترجمة كامل يوسف حسين ، المؤسسة العربية ، بيروت ١٩٨٠م .

٦- شتا ، السيد علي : **نظرية الاغتراب من منظور علم الاجتماع** ، عالم الكتب ، الرياض ١٩٨٤م .

٧- الصليبي ، محمد علي (محرر) : **قراءات في فكر السيد هلال بن بدر البوسعيدي** ، المنتدى الأدبي ، مسقط ١٩٩٨م .

٨- الطريسي ، أحمد : **النص الشعري بين الرؤية البيانية والرؤيا الإشارية** ، دار عالم الكتب ، الرياض ١٤٢٣هـ .

٩- علي ، علي عبد الخالق : **الشعر العُماني ، مقوماته واتجاهاته وخصائصه الفنية** ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٤م .
١٠- القزويني ، جلال الدين الخطيب : **التلخيص في علوم البلاغة** ، شرح عبد الرحمن البرقوقي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، د .ت .
١١- المصري ، ابن منظور : **لسان العرب** ، دار صادر ، بيروت ، د .ت .
١٢- ميويك ، د .سي : **المفارقة وصفاتها** ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، ط٢ ، دار المأمون ، بغداد ١٩٨٧م .
١٣- ولسون ، كولن : **اللامنتمي** ، ترجمة أنيس زكي حسن ، ط٤ ، دار الآداب ، بيروت ١٩٨٩م .

ملامح اللغة الشعرية
في قصة لغادة السمان

يتفق دارسو أدب غادة السمان – أو يكادون – على وجود صلة وثيقة بين قصصها القصيرة وعالم الشعر ، حتى إنها تكتب ما يمكن أن يسمى «القصة-القصيدة» بتعبير بعضهم[١] . ولئن كانت القصة القصيرة إجمالاً «يمكنها أن تدّعي قرابتها الحميمة من الشعر»[٢] ، فإنّ هذا لا يلغي التمايز والاختلاف في ما بين الأدباء ، بل في قصص الأديب الواحد ، في مدى هذه القرابة الحميمة ووثاقتها . من هنا ، كان من المناسب – بل المهم– عند الحديث عن شعرية القصة القصيرة أن توضع دراسات تطبيقية تتكفل بمقاربات تحليلية لقصص معينة ؛ كيما تستخرج ما فيها من وجوه صلة بعالم الشعر ، بدلاً من الاكتفاء بإطلاق الأحكام العامة التي ليس لها في حقل البحث العلمي من موضع ، إلا أن تكون من الزبد الذي يذهب جفاءً .

إنّ هذه الدراسة تطمح إلى مقاربة قصة قصيرة معينة من قصص غادة السمان ، هي «غجرية بلا مرفأ»[٣] ؛ بغية الوقوف

على ما في لغتها الخاصة من صلة وثيقة تربطها بالعالم الخاص بالشعر ، وذلك في المحاور الآتية :

١- قبل كل شيء ، لابد أن يسترعي انتباه قارئ هذه القصة طغيان مسحة الغنائية الذاتية على لغتها ، مستوعبةً كل أرجاء كيانها الفني . فالحوار والوصف والسرد والصور وطبيعة النسيج اللغوي بشكل عام ، كلها أمور وظفت لخدمة هذه الغنائية ، في حركة تتحرر بها الأنا من قوقعة الذات لتغمر كل ما حولها وتلونه بلونها الخاص . ومن المعلوم أن طغيان الأنا على هذا النحو هو من خصائص الشعر البارزة ، ولا يبدو مقبولاً أن يكتفى ، في مقام تعليله ، بإرجاعه إلى كون الشاعر مقيدًا بالوزن والإيقاع (٤) ، وإلا فما سر بقائه في قصيدة النثر مثلاً؟ فأنا الشاعر هي منطلقه في التعامل مع الأشياء ، وهي منظاره الذي يرى الكون من خلاله ويبني كل تأملاته ورؤاه على هداه . هي ، إذن ، الأساس ، وليست شيئًا ألجأته إليه ضرورة من نوع ما .

ولنحاول هنا أن نتلمس حضور الأنا وبروز الغنائية في القصة التي بين أيدينا بشيء من التفصيل ، بادئين بالسرد . السرد هنا ، مع أنه من أخص خصائص الفن القصصي ، يظهر بمظهر الزائر الخجل الذي لا يزور إلا تحت وطأة إلحاح شديد ، ويبحث عن أية فرصة بعد ذلك ليتضاءل أو ليختفي تمامًا . فثمة في القصة سعي لضغط السرد ولتقليل سطوته قدر

الإمكان . ثمة أحداث تجري أمامنا ، لكننا لا نراها إلا بعد انقضائها ؛ لكونها لم تُسرد ، ورؤيتنا لها بعد الانقضاء لا تكون أيضًا بشكل خالص السردية . فالبطلة كانت جالسة إلى جانب خطيبها ، وكان جدها وإخوتها حولها يشاهدون فيلمًا هزليًا في (التلفزيون) . وفجأة ، وجدناها متوحدة في غرفتها مع همومها ، ولا نفهم إلا من خلال ما لا يزيد على سطر واحد ، اندس اندساسًا بين أمواج همومها وعذاباتها المتلاطمة ، أنّ خطيبها كان قد غادر المنزل وأن جدها وإخوتها كانوا قد انسحبوا إلى غرفهم (ص٧٣) .

وثمة أحداث كبيرة ربما استغرق وقوعها سنين من الزمن ولكن السرد يختصرها اختصارًا ، كما في :

«جدي المتعب المهدود لم يشكُ يومًا ، ولم يتململ يومًا مني ومن إخوتي منذ غادرنا أبي إلى بلاد بعيدة مع امرأة قيل إنها فاتنة ، وخلَّف أمي المريضة لتموت سريعًا» (ص٧٢-٧٣) .

وثمة أيضًا محاولات واضحة لتجاوز نمطية السرد وكسر وتيرته التقليدية عبر المراوحة الزمنية بين الذكرى والحلم والحدث المفتت بالغنائية الطاغية ، والمراوحة اللغوية بين صيغ التساؤل والتعجب والأمر التي تجمّد حركية السرد وتوقفها .

وليس الوصف بأحسن حالاً من السرد ، فإذا كان السرد زائرًا حييًا في القصة فالوصف يكاد يكون مغيبًا تمامًا تحت معطف الغنائية . أين الوصف؟ ، أهو في مثل :

«وجهك ، يا قلق الخضرة في عينيك ، يا شهوات روما في الملامح الصارمة ، حتام تلاحقني لغة معبودة؟ حتام ترتسم في عتمة غرفتي وأنا أطفئ النور لأنام؟ فأسمع الضحكة العجيبة التي تفوح منها رائحة لفافاتك . .»؟ (ص٧٢) .

أهذا وصف حقًا؟ وصف لمن؟ وكيف؟ لا يجمل بنا أن نتوغل في مثل هذا الخطل ونتعامى عن حقيقة كون الغنائية هنا قد ألغت استقلالية الأشياء الخارجية ووجودها في ذواتها ، فلم يعد بالإمكان وصفها بمعزل عن الأنا الكبيرة ، الأنا التي اصطبغ بها الكون وكل ما في القصة ؛ ولهذا صارت كل الصور الفنية التي كان من المفترض أن تكون أوصافًا لأشياء خارج الذات ، صارت تنويعات لما في داخل هذه الذات وتجليات لإحساساتها وحركتها الداخلية ، فالبحر مثقل بأشعة الشمس (ص٧٤) ، والمطر يبكي (ص٨٠) ، والفجر لا يريد أن يضيء (ص٨١) . . .

ولنأت بعد ذلك إلى الحوار . هناك حوار في القصة ، وله نصيب وافر منها (ص٧٤-٧٨) . لكن أي حوار هذا؟ وما دوره؟ المتحاوران هنا هما البطلة/ الأنا وحبيبها/ تجلي الأنا ، فهو حوار بين الأنا وتجليها ، أي هو حوار بين وجهي الأنا . وليس لهذا الحوار من دور سوى تكريس عذابات الأنا وتأملاتها ، بلغة مطابقة تمامًا للّغة الغنائية التي تشكل النسيج العام للقصة .

ثم ، إذا كانت البطلة تخاطب حبيبها في حوارها معه ، فما

معنى أن تخاطب وجهه (ص٧٢) ، وقلق الخضرة في عينيه (ص٧٢) ، وشهوات روما في ملامحه (ص٧٢)؟ ثم ما معنى أن تخاطب الأرق الممزق (ص٧٥) ، ووجوه الذين تحبهم والذين تكرههم (ص٧٥) ، وليلة الأرق الممزقة (ص٧٨) ، بالطريقة ذاتها؟ ألا يكشف كل هذا عن أنها لم تكن تخاطب أحدًا في الحقيقة ، سوى مشاعرها وآلامها؟

٢- تحررت لغة هذه القصة من صرامة التحديد والدقة التي تتميز بها لغة النثر عادة ، وانطلقت منعتقة سابحة في فضاء النص ، لتملأه بشحنة من الضبابية وعدم التحديد ، ولتكون أقرب إلى لغة الشعر «التي تسرف في التهويم تجنبًا لتحديد الأشياء»[٥] ، فتجر القارئ إليها جرًا ليقوم بدوره في إنتاج النص بعيدًا عن التلقي السلبي الخامل له جاهزًا . لنقرأ مثلاً بدأة القصة :

«وجهك ، يا حكاية تشرد جديدة تفوح منها رائحة المطر في شواطئ عذبة الحزن والدفء» (ص٧٢) .

ولنستثر سؤالاً نحويًا تقليديًا في محاولتنا لفهم المعنى : ما موقع «وجهك» من الإعراب؟ إنَّ هذا السؤال ، على مدرسيته وجفافه ، لجدير بأن يوقفنا على ملمح من ملامح التهويم الذي ينتشر في أرجاء هذه القصة . أنعدّ «وجهك» هنا منادى قد حذفت أداة ندائه؟ يا له من معنى غريب هذا الذي سينتج

حينئذ : أن يُنادى الوجه ، وفي الوقت نفسه يُخاطب صاحبه (لوجود كاف الخطاب)! إلا إذا حاولنا كسر هذه الغرابة بأن نقول ، بتقريرية مدرسية جافة : إن نداء الوجه هو نداء لصاحبه في الحقيقة ، على سبيل المجاز المرسل ، فالمنادى والمخاطب ذات واحدة . لكننا بمثل هذه المحاولة لا نكسر الغرابة وحدها ، بل نكسر معها شاعرية الجملة ، ونحبسها في فهم لغوي جامد أشبه ما يكون باللغة اليومية العادية التي لا وظيفة لها سوى التوصيل والإفهام .

فلنهرب ، إذن ، من مثل هذه الإشكالية بالبحث عن موقع إعرابي بديل لـ«وجهك» ، بتقدير المحذوف هنا – الذي حُذف تجاوزًا لقاعدة «وحذف ما يعلم جائز» ، إذ هو هنا مما لا يُعلم – شيئًا آخر ، كأن نعدّ «وجهك» مبتدأ محذوف الخبر ، أو خبرًا لمبتدأ محذوف ، أو مفعولاً به لفعل محذوف ، أو شيئًا من هذا القبيل . إنها احتمالات متعددة ، وتحديد أرجحها مهمة النحوي . ما يهمنا هنا هو أن نلاحظ أية آفاق رحبة للمعاني تنفتح أمامنا حينما نقرأ هذه الجملة وحدها من أية زاوية من الزوايا المذكورة . وما هذا سوى مثال صغير لنماذج تزخر بها لغة القصة .

٣- إذا كانت لغة الشعر تتميز بخصائص «الإثارة والمفاجأة والدهشة»[٦] ، فإنَّ لغة هذه القصة تستثمر هذه الخصائص

بشكل واضح في محاولتها لمشارفة عالم الشعر . لننظر مثلاً إلى البدأة من جديد :

«وجهك ، يا حكاية تشرد جديدة تفوح منها رائحة المطر في شواطئ عذبة الحزن والدفء» (ص٧٢) .

ولنلاحظ كيف تستثير هذه اللوحة حواسنا الخمس ، دون أن تُشعرنا بوجود أي نوع من التصنع والتكلف فيها : البصر (وجهك ، شواطئ) والسمع (حكاية) والشم (رائحة المطر) والذوق (عذبة) واللمس(الدفء) ، ثم كيف تتجاوز عالم الحواس لتستخرج من أعماق النفس مكنوناتها ودخائلها (تشرد ، الحزن) بحركة متوازنة مع الحركة الخارجية في عالم الحواس .

ونحن واجدون في القصة كثيرًا من التعبيرات التي تولِّد في النفس مفاجأة ، وتملؤها دهشة ، حينما تجمع بين الأضداد أو تملأ الصور بألوان من الجزئيات غير المألوفة ، وهذه أمثلة على ذلك :

- «يا قلق الخضرة في عينيك» (ص٧٢) .
- «لعنة معبودة» (ص٧٢) .
- «قريبًا نائيًا» (ص٧٣) .
- «أيها الأرق الممزق ، لملم عن أهدابي نتف السعادة التي عرفناها» (ص٧٥) .
- «مرة ، وكان الليل أسطورة خضراء تتدفق من عينيك

لتملأ البحر أمامنا» (ص٧٥) .

- «إني متعبة ووحيدة كالآلهة وكالأبالسة» (ص٨٠) .

٤- من خصائص لغة الشعر أنَّ «العبارة في هذه اللغة أكثر حيوية وشمولاً من العبارة في اللغة العادية ؛ ذلك أنها تشير ، بالإضافة إلى الشيء أو المسمى الأصلي ، إلى بعده اللامرئي ، وإلى حركة الانفعال والتخيل عند من يسميه ، بينما لا يشير التعبير في اللغة العادية إلا إلى الواقع العيني المباشر»[٧] ، وبهذا تضيء لغة الشعر جوانب خفية من تجربة الشاعر الفنية ، وتعمل على نقل هذه التجربة ، بشكلها الأكثر ثراء ، إلى المتلقي . لكن ماذا عن لغة القصة المدروسة هنا؟ لنلاحظ اللوحة الآتية :

«أدس بوجهي تحت الوسادة أبحث عن النوم لعله مختبئ تحت الوسادة ، فلا أجد سوى وجهك قريبًا نائيًا ، وأفتح عيني أتأمل الستائر لعل النوم مختبئ تحت الستائر ، وأبحث وراءها ، وراء اللوحة ، وراء منضدة الزينة . . .» (ص٧٣) .

البطلة هنا في سعي محموم للهرب من واقعها المفعم بالإحباطات والتمزقات إلى عالم السكينة والاطمئنان والراحة ، عالم النوم ؛ ولذلك فهي تبحث عنه في كل مكان ، ويا له من بحث! إنها تبحث عنه «تحت» مظاهر الراحة والجمال في هذه الحياة و«وراءها» ، وكأن كل ما يظنه الإنسان في هذه

الحياة راحة أو جمالاً ليس إلا خداعًا ، والخلاص الحقيقي والخير الصادق كامنان دومًا «تحت» هذه الحياة و«وراءها» ، مما يكشف عن رؤية عدمية قاتمة للحياة ولكل ما فيها ، تؤكدها إشارات متناثرة هنا وهناك في القصة مثل : «أما الغربة والحزن فحقيقة الوجود الإنساني» (ص٧٦) .

ثم ، لنلاحظ أن بطلة القصة تبحث عن النوم في أماكن لا يُعقل وجوده فيها (تحت الوسادة ، وتحت الستائر ، ووراء اللوحة ، ووراء منضدة الزينة) ، وليس هذا من قبيل الجنون ، إنه كاشف واضح عن إحساسها القوي بعدم وجود معنى معقول لما يجري في الكون كله ، ويؤكد هذا الإحساس قولها :

«أحسست أنني دمية مقيدة بخيوط لا مرئية إلى أصابع لاعب مجنون يحلو له أن يحركنا كما لا نشاء ، يدفع بنا إلى حيث لا نريد ، ينتشل من دربنا الأشياء التي نعشق» (ص٨٠) .

فإذا كان «اللامعقول» هو القانون الحاكم في أرجاء هذه الحياة كلها ، فلماذا لا يُحتمل أن يكون النوم مختبئًا في بعض الأماكن التي بحثت عنه فيها؟

٥- لئن كانت السمات اللغوية المذكورة آنفًا مرتبطة ، بالدرجة الأولى ، بجانب المعنى أو المضمون ، كما يتمظهر لغويًا ، فإنَّ هذا لا يعني أن الجانب اللفظي من لغة هذه القصة

هو بمنأى عن الخصائص الشعرية . وأولى هذه الخصائص المرتبطة بالجانب اللفظي ، طبيعة علاقة الألفاظ بوصفها أصواتًا بالمعاني . فالشعر «هو المنطقة التي تتحول فيها العلاقة بين الصوت والمعنى من علاقة خفية إلى علاقة جلية وتتمظهر بالطريقة الملموسة جدًا والأكثر قوة»[٨] ، وبهذا يمكن أن يوصف العمل الشعري بأنه «خطاب زائد الانبناء ، حيث يستقيم كل شيء فيه . بفضل ذلك ننظر إليه بذاته أكثر من كونه يحيل إلى مجال آخر»[٩] .

ولنتأمل كيف تتجلى علاقة الصوت بالمعنى في هذا المقطع من القصة :

«يا لهذيان الأرق ، يا لمدينته المرعبة التي تستيقظ في رأسي ، يا لعمري المتعب الممزق نتفًا من ذكريات ودوامات» (ص٧٤) .

الحديث هنا حديث عن ليل طويل وعن أرق متعب وعن عمر طويل موغل في الضياع . والجانب الصوتي للألفاظ ليس بعيدًا البتة عن كل هذا الحديث ، فقد تكررت حروف المد هنا ، في هذا الكلام القصير ، اثنتي عشرة مرة ، آذنة باستطالة الصوت مع استطالة الليل والسهاد ، ودالة بذلك على الضياع الطويل للعمر التائه ، ومذكِّرة القارئ بفعل القافية المطلقة الممتدة التي تسمح للشاعر بأن يستمر في بث مكنوناته ما استمر معه امتدادها .

والخاصة الأخرى التي تقترب بها الألفاظ من عالم الشعر هنا ، هي طبيعة انتظام هذه الألفاظ في ما بينها وتشكيلها لجمل وعبارات مخالفة للنمط المألوف في ترتيب مفرداتها ، بحيث تصبح من «الجمل اللانحوية» أو «المتواليات غير القواعدية» التي تحدث عنها تشومسكي في نحوه التحويلي[١٠] ، محطمة بذلك الرتابة اللغوية التي تخلقها الأنماط المألوفة من التشكيلات اللغوية ، ومقتربة بلغة القصة أكثر فأكثر من عالم الشعر الذي وُصف بأنه «شيء آخر غير اللغة . إنه الانحراف عن الكلام الإنساني العادي ، انحراف تتجاور فيه الكلمات ويضغط بعضها على البعض الآخر في تركيب غير مألوف»[١١] ، ومن الأمثلة على ذلك :

- «سعداء . . سعداء بحكاية التشرد كنا» (ص٧٥) .
- «ولكني رأيتكم مساء تسيرون» (ص٧٧) .
- «مرة ، وكنت إلى جانبك في سيارتك . . .» (ص٧٨) .
- «أنا في الشارع وحيدة» (ص٨١) .
- «وإلى جانب الأعمى أسير» (ص٨١) .

على أن ألفاظ القصة حينما تكون موافقة للمألوف في ترتيبها لا تكون أيضًا ، في مواضع عدة ، كيفما اتفق ، بل هي تسعى للالتقاء بالشعر من خلال التماثل في تأليفها ، وهذا من سمات الشعر حيث «تُسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف ، ويُرفع التماثل إلى مرتبة الوسيلة

المكوِّنة للمتوالية . ويوضع كل مقطع ، في الشعر ، في علاقة تماثل مع كل المقاطع الأخرى لنفس(كذا) المتوالية» [١٢] .
نلاحظ هذا واضحًا في الجمل الآتية :

«الليل قد انتصف . الفيلم الهزلي في التلفزيون قد انتهى ، وقهقهات جدي البريئة الجذلى وإخوتي الأطفال قد هدأت» (ص٧٢) .

فهذه الجمل الثلاث المتتالية تتبع نمطًا واحدًا متماثلاً في تأليفها ، إذ يتكون كل منها من : اسم (مع متعلقاته إن وجدت) + قد + فعل ماض . ومثل هذا التماثل في تأليف الجمل ، حينما لا يكون متكلفًا أو مبالغًا فيه كما هي الحال هنا ، يجعل القارئ يشعر بأنه لا يتلقى كلامًا عاديًا غير متناسق البنية أشبه بالحديث اليومي ، بل يتلقى نسقًا فنيًا من الكلام ، سواء أسمّاه شعرًا أم لم يسمّه كذلك . هذا إضافة إلى ما يتركه مثل هذا التماثل من أثر صوتي جميل .

ويتضح هذان الأثران بصورة أجلى في الأفعال القصيرة المتوالية في مثل :

«تدور ، تعول ، تضحك ، تصرخ ، تقترب» (ص٨٠) .

فكلها أفعال مضارعة ، وتبدأ بحرف واحد هو التاء ، وتكاد تتساوى في عدد حروفها ، ثم هي شديدة الاتصال بعضها ببعض فلا يفصل بينها حتى حرف عطف ، وكأن هذا الاتصال يحاول أن يوحي للقارئ بترادف هذه الأفعال أو بتلاقيها الحميم

لتشكيل الصورة الكلية ، صورة النفس المعذبة الحائرة لبطلة القصة .

٦- تلتقي لغة هذه القصة مع لغة الشعر ، لاسيما الحديث منه ، في عدم تقديم حلول جاهزة للأسئلة المثارة ، إذ إن «القصيدة ليست جوابًا ، بل هي سؤال ضمن السؤال ، أو سؤال يتجاوز السؤال»[١٣] . وهكذا فعلت هذه القصة ، فقد حدثتنا عن شابة أحبت رجلاً متزوجًا ، ثم قررت أن تتخلى عنه وترضى بغيره لأنها لم تكن ، من جهة ، تريد لابنته الصغيرة أن تنشأ مثلها غجرية مشردة بلا مرفأ ، ولأنها أرادت ، من جهة أخرى ، أن ترضي جدها المسنّ صاحب الفضل الكبير عليها . لكن المسألة لم تكن هيّنة ، فسرعان ما ثارت في ذهن البطلة أسئلة كثيرة عن معنى الوجود ، وعن أهمية الحرص على مشاعر الآخرين ومصائرهم ، وعن مدى قوة الرباط الذي يربطها بالآخرين . وجعلها كل هذا تغرق في دوامة من التردد في ما يتعلق بصواب فعلتها . وبينما هي في هذه الدوامة ، إذا بها تجد نفسها ، في فجر هادئ ، تسير إلى جانب رجل أعمى لم تكن تعرفه ، ومع هذا أحست بارتباط عميق يربطها به ، وامتلأ قلبها لذلك ارتياحًا و اطمئنانًا حين تيقنت من وثاقة الرباط الإنساني الذي يربطها بالناس من حولها . وكنا سنقول - لو كانت القصة قد خُتمت عند هذا الحد - باطمئنان : إن الغجرية قد اهتدت

أخيرًا إلى مرفأ أمانها الذي يقيها من تمزقها الوجودي وتآكلها الداخلي ، وأيقنت بصواب ما كانت قد فعلته مراعاة للآخرين . لكن القصة لم تنته هنا ، بل كانت نهايتها كما يلي :

«وإلى جانب الأعمى أسير . . كل يحدث نفسه . . وتطلع الشمس . . وينسكب الناس في الشوارع . . وتفور فقاعات الوجوه حولي . . ويضيع الأعمى مني في منعطف ما . .» (ص٨١) .

نجد هنا أنه بعد أن طلعت الشمس وانسكب الناس في الشوارع (بداءة صخب الحياة اليومية ومشاغلها المعتادة) ، وفارت فقاعات الوجوه حول البطلة (العلاقات الاجتماعية القائمة على الزيف والنفاق) ، ضاع الأعمى (المشاعر الإنسانية الحقّة) منها في منعطف ما .

هل أرادت غادة السمان ، بهذه النهاية ، أن تقول : إن صخب الحياة وزيف العلاقات الاجتماعية قد ينسيان الإنسان مشاعره الإنسانية الصادقة ويفقدانه إياها؟ ربما ، لكن المهم هنا أن نلحظ أن هذه النهاية قد بعثرت كل أوراق الغجرية (بطلة القصة) وأثارت التساؤلات : أتعني هذه الحقيقة التي اكتشفتها في نهاية القصة أنها ستتناسى مرفأ أمانها الذي كانت قد اهتدت إليه أخيرًا ، وتعدّه فقاعة أخرى كسائر الفقاعات التي تراها من حولها ، متخلية عن شعورها الإنساني إزاء جدها وابنة حبيبها؟ أم أن هذه الحقيقة ستزيدها إصرارًا وتمسكًا بمرفئها كي

لا تكون كـالآخـرين الـذين يخـسـرون حـسـهم الإنسـاني وسط مظاهر الـزيف الاجـتـمـاعي المنتـشـرة؟ أم أنها سـتـعود إلى نقطة البدء من جديد ، إلى الحيرة والتساؤلات الوجودية العـميـقة؟ القـصـة لا تجـيب ، فليس هذا من شـأنهـا . إنهـا تثـيـر أسـئلة وتعمِّقها ، ثم ترحل عنها ، تاركة أمرها للقارئ .

الهوامش

(١) غالي شكري : **غادة السمان بلا أجنحة** ، ط٣ ، دار الطليعة ، بيروت١٩٩٠ ، ص٩٦ . ويلاحظ أيضًا ما ذكره عفيف فراج : **الحرية في أدب المرأة** ، ط٢ ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت١٩٨٠ ، ص١٠٥ ، وأيضًا عبد الرحمن مجيد الربيعي : **أصوات وخطوات** ، المؤسسة العربية ، بيروت١٩٨٤ ، ص٥٢ ، وكذلك باولا دي كابوا : **التمرد والالتزام في أدب غادة السمان** ، ترجمة نورا السمان وينكل ، دار الطليعة ، بيروت١٩٩٢ ، ص٩٩ .

(٢) سوزان لوهافر : الاعتراف بالقصة القصيرة ، ترجمة محمد نجيب لفتة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد١٩٩٠ ، ص٢١ .

(٣) القصة واردة في مجموعتها القصصية الثانية «لا بحر في بيروت» ، ط٨ ، منشورات غادة السمان ، بيروت١٩٨٨ (الطبعة الأولى كانت سنة ١٩٦٣) ، ص٧١-٨١ . وسأكتفي في الإحالات اللاحقة عليها بذكر رقم الصفحة في المتن .

(٤) انظر : نبيلة إبراهيم ، **فن القص في النظرية والتطبيق** ، مكتبة غريب ، القاهرة ، د .ت ، ص٢٥٢-٢٥٣ .

(٥) المرجع نفسه ، ص٢٤٢ .

(٦) أدونيس : **مقدمة للشعر العربي** ، ط٣ ، دار العودة ، بيروت١٩٧٩ ، ص١١٣ .

(٧) أدونيس : **الثابت والمتحول** ، ط٤ ، دار العودة ، بيروت١٩٨٣ ، ٣ : ٢٩٧ .

(٨) رومان ياكبسون : **قضايا الشعرية** ، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ١٩٨٨ ، ص٥٤ .

(٩) تزفيتان تودروف : **نقد النقد** ، ترجمة سامي سويدان ، ط٢ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد١٩٨٦ ، ص٢٦ .

(١٠) نعوم تشومسكي : **البنى النحوية** ، ترجمة يوئيل يوسف عزيز ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد١٩٨٧ ، ص١٧ .

(١١) والاس فاولي : **عصر السريالية** ، ترجمة خالدة سعيد ، دار العودة ، بيروت١٩٨١ ، ص١٤٨ .

(١٢) رومان ياكبسون : **قضايا الشعرية** ، ص٣٣ .

(١٣) أدونيس : **الثابت والمتحول** ، ٣ :٣١٤ .

قصصيّة مقامات الحريري

تمهيد:

هل عرف العرب فن «القصة القصيرة» خلال ماضيهم الطويل؟

سؤال شَغَلَ الكثيرون من الباحثين ، عرباً ومستشرقين ، أنفسهم به[1] ، وافترقوا في مقام الجواب فِرَقاً ومذاهب ، وكان لكل رأيه ودليله أو أدلته مما شعَّب البحثَ وولَّد مجموعة من الأسئلة الجديدة .

لكنني في هذا المقام لا أود التعرض للسؤال بعمومه هذا ، فهذا العموم خليق بدراسة مفصَّلة واسعة تتناسب معه ، بل سأقصر بحثي هذا على دائرة فن «المقامات» لا يتجاوزها إلى غيرها من الدوائر ، فالمقامات -ذلك الفن الذي ولد في صورته المتكاملة على يدي بديع الزمان الهمذاني (ت ٣٩٨هـ)- قد تعَّرضت للسؤال بنحو خاص ، أي هل كانت المقامات لوناً من ألوان «القصص القصيرة»؟ وقد اختلفت الآراء في هذا بشكل كبير كما سنعرف عما قريب .

وحيث إن أقلام الباحثين لم تفرّق غالباً في المقام بين

كاتب وآخر من كُتَّاب المقامات لذا سوف أتناول المسألة كما تناولوها في البدء وأعرض لآرائهم التي وقفتُ عليها في قصصية المقامة بشكل عام ، وبعد ذلك أنتقل إلى مرحلة التحقيق ، وفيها سوف أعرض لما تحتاج إليه القصة القصيرة من عناصر في بنائها ، وأحاول البحث عن مدى وجود هذه العناصر في المقامات التي كتبها الحريري بخصوصه .

وما تخصيصي الحريري بالبحث إلا لأمرين :

أولهما : السعي وراء القدر المتاح من الدقة في التطبيق التي لن تتأتى بحال إذا طفقتُ أبحث عن قصصية المقامات بشكل عام .

والآخر : ما ذكره بعض الباحثين من أنَّ الحريري «قد خطا بهذا الجنس الأدبي خطوات لم يبلغ فيها شأوه أحد من الذين قلَّدوه قبل عصرنا الحديث ، لا في الأسلوب ، ولكن في النضج القصصي»[٢] ، ومن أنه «يكاد الإجماع ينعقد على أن الحريري هو أعظم من كتب المقامات في تاريخ العربية»[٣] ، ومن أنَّ «أغلب مقامات البديع ليس فيها ما نجده في بعض مقامات الحريري من تعقيد فني ، وبناء درامي ، وحبكة قصصية»[٤] ، وهذا كله جعلني أقطع بأنَّ الحريري بغيتي التي ينبغي أن يدور بحثي المتواضع هذا حولها .

وقبل الولوج في البحث لا أرى بأسًا في شرح مصطلحي «المقامة» و«القصة» والتعرض لقدر موجز من ترجمة الحريري في التوطئة الآتية .

توطئة:

فأما المقامة بالفتح فهي «المجلس والجماعة من الناس»[٥] لغةً ، واصطلاحاً هي : «حديث قصير من شطحات الخيال أو دوامة الواقع اليومي في أسلوب مصنوع مسجَّع تدور حول بطل أفَّاق أديب شحاد ، يحدث عنه وينشر طويتَه راوية جوالة قد يلبس جبة البطل أحياناً . وغرض المقامة البعيد هو إظهار الاقتدار على مذاهب الكلام وموارده ومصادره في عظة بليغة تقلقل الدراهم في أكياسها أو نكتة أدبية طريفة أو نادرة لغوية لطيفة أو شاردة لفظية طفيفة»[٦] ، أو هي «عبارة عن أحاديث يلقيها راوية من الرواة في جماعة من الناس بقالب قصصي يقصد فيه إلى التسلية والتشويق ، لا إلى تأليف القصة والتحليل»[٧] ، أو غير ذلك من تعريفات اصطلاحية ذُكرت بألفاظ وعبارات مختلفة[٨] مشيرة إلى حقيقة واحدة .

وأما القصة فهي :

«١-لغةً : أحدوثة شائقة مروية أو مكتوبة يُقصد بها الإمتاع أو الإفادة ، وقد عُرفت بأسماء عدة في التاريخ العربي منها : الحكاية والخبر والخرافة ، وليس لها تحديد واضح ولا مدلول خاص في المعاجم القديمة سوى أنها الخبر المنقول شفوياً أو خطيا ، وسوى أن القُصَّاص هم الذين يقصون على الناس ما يرق قلوبهم .

٢-حديثاَ : «احتفظت اللفظة بالمدلول القديم ، وأنزلها الكُتَّاب ومؤرخو الأدب أيضاً في مكان الرواية ونظروا إلى الكلمتين على أنهما تدلان على فن واحد ، واختلطتا في العبارة الواحدة لدى معظمهم حتى إن الواحد منهم يتكلم على الرواية فتبادر كلمة قصة إلى لسانه ، والعكس صحيح . . .»[٩] ، وعُرِّفت القصة أيضا بأنها «فن أدبي يتناول حادثة أو مجموعة من الأحداث التي تتعلق بشخصيات إنسانية مختلفة في بيئة زمانية ومكانية ما ، وتنتهي إلى غاية مرسومة ، وتصاغ بأسلوب أدبي مؤثر»[١٠] .

ومهما اختلفت تعريفات القصة فالقصة القصيرة التي أقصدها هنا هي ذلك الجنس الأدبي المميَّز المعروف القائم على عناصر معينة يأتي ذكرها بعد ذلك .

وأما الحريري فهو أبو محمد القاسم بن علي بن محمد بن عثمان الحريري البصري الحرامي ، وكان أحد أئمة عصره ، ورزق الحظوة التامة في عمل المقامات .

يقول ابن خلكان : «وأما تسمية الراوي لها بالحارث بن همام فإنما عنى به نفسه ، هكذا وقفت عليه في بعض شروح المقامات ، وهو مأخوذ من قوله (ص) : «كلكم حارث وكلكم همام» ، فالحارث الكاسب والهمام الكثير الاهتمام ، وما من شخص إلا وهو حارث وهمام لأن كل واحد كاسب ومهتم

بأمـوره . . . ورأيت في بعض المجـامـيع أن الحـريري لما عـمل المقامات كان قد عملها أربعين مقامة وحملها من البصرة إلى بغداد وادعاها فلم يصدقه في ذلك جماعة من أدباء بغداد وقالوا إنها ليست من تصنيفه بل هي لرجل مغربي من أهل البلاغة مات بالبصرة ووقعت أوراقه إليه فادعاها ، فاستدعاه الوزير إلى الديوان وسأله عن صناعته فقال : أنا رجل منشئ ، فاقترح عليه إنشاء رسالة في واقعة عينها فانفرد في ناحية من الديوان وأخذ الدواة والورقة ومكث زمانا كثيرا فلم يفتح الله سبحانه عليه بشيء من ذلك ، فقام وهو خجلان . وللحريري تواليف حسان منها : درة الغواص في أوهام الخواص ، ومنها ملحة الإعراب المنظومة في النحو ، وله أيضا شرحها ، وله ديوان رسائل وشعر كثير غير شعره الذي في المقامات . وكانت ولادته في سنة ست وأربعين وأربعمائة ، وتوفي سنة ست عشرة وقيل خمس عشرة وخمسمائة بالبصرة في سكة بني حرام . . . ونسبته بالحرامي إلى هذه السكة ، وبنو حرام قبيلة من العرب سكنوا في هذه السكة فنسبت إليهم . والحريري نسبة إلى الحرير وعمله أو بيعه .»[١١]

ويقول ياقوت الحموي : «وله تصانيف تشهد بفضله وتقر بنبله وكفاه شاهدا كتاب المقامات التي أبرّ بها على الأوائل وأعجز الأواخر ، وكان مع هذا الفضل قذرا في نفسه وصورته ولبسته وهيئته ، قصيرا ذميما بخيلا مبتلى بنتف لحيته»[١٢] .

وثمة خلاف في تعيين الشخص الذي ألّف له الحريري مقاماته ، «وتذهب الكثرة إلى أنّه ألفَّها بإشارة أنوشروان بن خالد وزير الخليفه المسترشد الذي ولي الخلافة من سنة ٥١٢هـ إلى٥٢٩هـ ، ويرى آخرون أنه ألفَّها لوزير آخر يسمى ابن صدقة ، وروى الشريشي شارح المقامات في تعليقه على العبارة السابقة أن الذي أشار عليه بذلك الخليفة المستظهر (٤٨٧-٥١٢هـ) ، ولعل هذا هو القول الصحيح ، لأن المعروف عند من ترجموا للحريري أنه انتهى من تأليف مقاماته سنة ٥٠٤هـ»[١٣] .

الأقوال في قصصية المقامات:

سبق أن أشرت إلى أن الباحثين قد اختلفوا في أن المقامات أهي جنس أدبي مستقل أم أنها تندرج تحت جنس القصص القصيرة؟ومن خلال ما وقفت عليه من أقوال في هذه المسألة أمكنني تقسيم الباحثين إلى أقسام :

أ- من ينفي القصصية عن المقامة مع القول بأن المقامة كانت إرهاصة أو بذرة تولدت عن نموها القصة القصيرة في أدبنا العربي ، ومن هؤلاء الدكتور عباس مصطفى الصالحي الذي قال : «ولو سئلنا عن تعريف المقامة فلا نبيح لأنفسنا القول بأنها قصة ، بل أعرفها بكل إصرار وتأكيد : إن المقامة مقامة ، ولا يقلل من شأنها الفني أن تكون كذلك ،

وإذا ما توفرت في المقامة بعض خصائص القصة فهذا لا يمنحنا حق الزعم أنها قصة كما أن وقوع الوزن الشعري في بعض آيات القران الكريم لا يعني أنها شعر ، وأن يتكلم الناس ببعض الكلام الموزون صدفة لا يعني كذلك أنهم يتحدثون شعرا . فالمقامة إذن إرهاصة قصصية وليست قصة ، أي أنها مرحلة من مراحل النثر الفني العربي مرت بها الأحاديث والأسمار في طريقها نحو القصة . . .»[١٤] ، ومنهم أيضا الدكتور محمد رشدي حسن الذي قال : «ولكن هناك بعض مقامات بها بذور القصة الحديثة ، وقد تتبعناها عند بديع الزمان فوجدناها إحدى عشرة مقامة»[١٥] . وربما نحا توفيق الحكيم هذا المنحى إذ قال : «والمقامات أعمال قصصية قصد بها سرد حكاية وتصوير أشخاص ، ولكن الإغراق في الوشي اللفظي والاحتفال بالوضع اللغوي صرف الكاتب عن التعمق في التحليل والإفاضة في السرد والإجادة في البناء . . .»[١٦] . ويبدو بوضوح من خلال السياق أن الحكيم حينما استعمل لفظة «قصصية» لم يقصد بها إلا المعنى اللغوي أي السرد والحكاية ولم يقصد «القصة» بما هي جنس أدبي له خصائص معينة ، ويوضح هذا قوله بعد ذلك : «فهذه المقامات من حيث رسم أشخاصها وتصوير المجتمع في عصرها تكاد تعطينا أحيانا صورا ناطقة على صغرها كأنها

صورة «المنياتور» الفارسي ، ولم يفسد هذه الآثار الفنية إلا أسلوبها اللغوي وكأنها لم تكتب إلا لإبراز رصانة اللغة وثراء اللفظ وبراعة السجع ، أما الخلق الفني فلم يخطر – فيما يظهر – للكاتبين على بال»[١٧] . وأخيرا تمم الحكيم إيضاح رأيه بقوله : « . . . وما وضع في لغته من مقامات تعد أساسا لفن الأقصوصة . . .»[١٨] .

ب- من ينفي القصصية عن المقامة ، وهؤلاء فريقان : ففريق ذهب إلى أن القصة القصيرة في أدبنا العربي الحديث لم تتطور عن المقامة أي أن المقامة لم تكن إرهاصة للقصة كما كان يقول أصحاب القسم الأول ، وفريق اكتفى بنفي القصصية عن المقامة من دون التعرض لمسألة الإرهاصة أو البذرة نفيا أو إثباتا . فمن الفريق الأول الدكتور عبدالعزيز عبدالمجيد الذي قال : «ولم تكن الأقصوصة قد ظهرت في الأدب العربي أو عرفت ، وربما كان من الممكن أن تنشأ الأقصوصة في الأدب العربي كنتاج للمقامة لو أن كتاب المقامة تطوروا بها وتحرروا من أسلوب السجع السقيم الذي يتنافى مع أسلوب القصص المطلق السهل الأقرب إلى لغة الحديث منه إلى لغة التأليف المصطنعة»[١٩] . ومن هذا الفريق أيضًا الدكتور الطاهر أحمد مكي القائل : «لم تنشأ القصة القصيرة من أصل عربي كالمقامات والقصص الحماسية والحكايات والأمثال والخرافات والأساطير

والنوادر ، وإنما ترعــرعت بتــأثيــر من الأدب الأوروبي مباشرة»[٢٠] . والفريق الثاني من فريقي هذا القسم يضم عددا كبيرا من الباحثين منهم الدكتور زكي مبارك إذ قال : «وقد ظن ناس أن فن المقامة هو فن القصة ، وكذلك نراهم يذكرون المقامات كلما أثير موضوع القصة في اللغة العربية ، والواقع أن العرب بفطرتهم لم يكونوا يميلون إلى القصص المعقد الذي وجد كثير منه فيما أثر عن اليونان القدماء والذي ذاع عند الإنجليز والروس والفرنسيس والألمان . ولا عيب في أن تخلو آثار العرب من القصص الطويل فإن الفن الصحيح يرتكز أولا على الفطرة ولم يكن العرب مفطورين على القصة التي تقرأ في أيام أو أسابيع ولذلك خلا شعرهم ونثرهم من الآثار القصصية التي وجدت عند معاصريهم في الشرق والغرب . . .»[٢١] . هذا ، مع أنه كان قد عرف المقامات بأنها : «القصص القصيرة التي يودعها الكاتب ما يشاء من فكرة أدبية أو فلسفية أو خطرة وجدانية أو لمحة من لمحات الدعابة والمجون»[٢٢] مما يدل على أنه لم يعن بـ«القصص القصيرة» هنا معناها الاصطلاحي الخاص . وثمة أيضًا الدكتور محمد غنيمي هلال الذي عد المقامة جنسا أدبيا مستقلا : «وكان يمكن أن يصبح هذا الجنس أخصب جنس أدبي في العربية ، وأن يقوم مقام القصة المسرحية في الآداب الغربية

لولا أنه انحرف عن نقد العادات والتقاليد والقضايا العامة إلى المماحكات اللفظية والألغاز اللغوية . . .»[٢٣] ، لكنه كان قد عد المقامة من عيون الأدب العربي التي تمت بصلة للقصة في فنها وغرضها [٢٤] ، وهناك باحثون آخرون ينتمون إلى هذا الفريق أيضا لا أتعرض لنقل أقوالهم خشية الإطالة[٢٥] .

ج- من يقول بأن المقامات قصص قصيرة بكل ما للقصة القصيرة من شكل متميز ، ولم أجد هذا القول الجريء إلا لدى الدكتور يوسف عوض نور في كتابه (فن المقامات بين المشرق والمغرب) فقد قال : «ومما تقدم نستطيع أن نقول إن المقامة قصه قصيرة تشتمل على حبكة شاملة ذات موضوع وأبطالها لا يخرجون عن الإطار الذي رسمه لهم الكاتب في واقعهم الدرامي . . . وخلاصة ما تقدم أن المقامات الهمذانية تدخل في إطار الفن القصصي لأنها تشتمل على جميع العناصر التي يشتمل عليها فن القصة من حدث وشخصيات ومضمون وحبكة درامية . .»[٢٦]

د- من قَصَرَ حكم قصصية المقامة على بعض المقامات ، ومن هؤلاء الدكتور جابر قميحه الذي قال : « . . . ولكن الغريب حقاً أن نقرأ للحريري ضمن مقاماته الخمسين ثلاث مقامات توفرت لها كل عناصر القصة القصيرة بالمعايير الفنية الحديثة . . . وهذه المقامات الثلاث هي

المقامة الأربعون التبريزيه والمقامة الخامسة والأربعون الرملية والمقامة السابعة والأربعون الحجرية»[٢٧] .

هـ- من تردد بين القولين ـ أي قصصية المقامات وعدم قصصيتها ـ فمال إلى كل منهما ، فمن هؤلاء الدكتور شوقي ضيف الذي نفى أن تكون المقامة قصة في كتابه «المقامة» فقال : «ليست المقامة إذن قصة وإنما هي حديث أدبي بليغ ، وهي أدنى إلى الحيلة منها إلى القصة ، فليس فيها من القصة إلا ظاهر فقط . . .وعمي على كثير من الباحثين في عصرنا فظنوها ضربا من القصص وقارنوا بينها وبين الحديثة ووجدوا فيها نقصا كثيرا ، وهذا حمل لعمل بديع الزمان على معنى لم يقصد إليه . . .»[٢٨] .

لكنه في كتابه «الفن ومذاهبه في النثر العربي» جعل يقول عن المقامة : «وهي نوع من القصص القصيرة تحفل بالحركة التمثيلية . . .»[٢٩] ، ويقول : «ويسوق البديع هذه المقامات في شكل قصص درامية صغيرة ، يمكن أن تعتبر المقامات كلها قصة واحدة تعبر عن أطوار مستقلة من حياة بطلها أبي الفتح الإسكندري ، أو قل إنها تعبر عن حوادث مستقلة من أيامه صيغت في أسلوب قصصي يشيع فيه الحوار . . .»[٣٠] . وفي كتابه «عصر الدول والإمارات» قال : «وجعلته ـ أي بديع الزمان ـ موهبته القصصية التي رأيناها في رسائله يبتدع فنا جديدا هو فن المقامة وهي حكاية قصيرة تقوم

على الحوار بين بطل مقاماته أبي الفتح الإسكندري وراوية حكاياته وأقاصيصه عيسى بن هشام»[٣١] .

وقد يصح إدراج الدكتورة عزيزة مريدن في هذا القسم لأنها في كتابها «القصة والرواية» وبعد أن قالت تحت عنوان «هل وجدت القصة في أدبنا القديم؟» : «ويمكن أن نجمل هذه المسألة فنقول إن القصة كأخبار أو أحداث تسرد وتقص قديمة عند العرب ، لا بل هي قديمة قدم الإنسان ، لكن القصة كفن له أصوله وقواعده حديثة لم تظهر في أدبنا إلا في القرن التاسع عشر لأنها مبنية على أسس من علمي النفس والاجتماع . . .»[٣٢] ، وجدناها في الفصل الثاني من كتابها وهو عن أنواع القصة تقول : «وقد تفرغ القصة بقالب المقامة كما في مقامات الحريري والهمذاني قديما ، وحديث عيسى بن هشام للمويلحي ومجمع البحرين لناصيف اليازجي حديثا»[٣٣] ، وقد تبدو المسألة هينة إذا قلنا إن الدكتورة في حديثها عن أنواع القصة تعني القصة بالمعنى الأول _أي ليس بمعنى فن له أصوله وقواعده – وحينئذ لا يكون ثمة تناف بين قوليها ، ولكن هل لنا أن نقول ذلك؟ وهل يساعد سياق كلامها عليه؟تلك مسألة أخرى ؛ لذا لم أقطع من البداية بانتماء الدكتورة عزيزة إلى هذا القسم .

مقامات الحريري، أقصص قصيرة هي؟

حينما نبحث عن القصصية في مقامات الحريري فنحن نبحث عنها في أرفع نماذج المقامات التي كتبت في تاريخ أدبنا العربي لأن «الحريري هو الذي رفع بناء المقامات عاليا وتصرف فيه تصرف الحاذق الماهر حتى أصبح المثال الأعلى في هذا الميدان يرمقه كل من جرد القلم للمقامة والألاعيب اللفظية والمعنوية في لغة رائعة الأداء عجيبة الانطلاق»[٣٤] ، فهل لنا أن نعد المقامات قصصا قصيرة ؟ لكي نجيب ، ونكون موضوعيين في جوابنا ، لابد لنا من التعرف إلى فن «القصة القصيرة» عن كثب لنتعرف ما تحتاج إليه القصة القصيرة من عناصر في تركيبها ، ولنبحث من ثم عن مدى توافر المقامات على تلكم العناصر . وليكن منهجي إذن أن أعرض عناصر القصة متتالية ، وأن أتحدث بعد عرض كل عنصر عن وجوده أو عدمه في مقامات الحريري . فالقصة القصيرة تحتاج إلى العناصر الآتية [٣٥] :

١. اللغة:

«وليس لدى كاتب القصة وسيلة أخرى غير اللغة يوصل بها أفعال شخوصه وأفكارهم وصراعهم»[٣٦] ، فاللغة إذن بيد كاتب القصة هي وسيلة لإيصال ما يريده إلى القارىء بطريقة جمالية شائقة وليست غاية في نفسها ، ومن هنا يعاب على

كـاتب القـصـة أن يصـرف تمام جـهـده في العناية بالألفـاظ وتنميـقهـا فيكون ذلك مؤديا إلى التكرار وبطء سير الأحداث ومن ثمّ إلى ملل القـارىء «إذ المفـروض في كـاتب القـصـة أن يجعل من الألفاظ تعبيرا عن المعاني لا أن يخضع المعاني للبناء اللفظي أو أن تدفعه الرغبة في استعراض ثروته اللفظية إلى أن يجعل المعـاني تتعـثر أو تتعطل وتتجـمـد طوال سـرده لألفـاظ وتعـبيـرات لا ضـرورة لهـا ، وهذا العـيب يسـمـيه النقـاد الفنـيون «phraseologie» وهو حشد كلمات جوفاء لا تضيف جديدا إلى المعنى المطلوب»[٣٧] . ولما كانت القصة القصيرة صغيرة الحجم كان لزاما على لغتها أن تكون مركزة وموحية ، «ومن ثم فإن كل كلمة وكل جملة يجب أن تكون ثملة بالمعنى ، وبأكبر قدر من الإيحاء ، وأن تكون طاقتها قادرة على التحمل لكي تحقق إنجاز الإبداعات الكبرى»[٣٨] .

فماذا عن مقامات الحريري؟

هنالك حـقـيـقـة لا يمكن لأحـد أن يتـجـاهلهـا وهي أن «الأسلوب كان غاية الحريري في مقاماته ، وأنه إنما فكر في أن يروع معـاصـريه بما يعرضـه من الشكل الخارجي لمقـامـاته»[٣٩] ، وكـان نتيـجة ذلك أن التـزم الحـريري بالسـجع في كل مـقامـاته وأضـاف إلـيـه ألوانًا من الجناس بنوعـيـه التـام والناقص بنحـو باد تكلفه فيه حتى استحقت لغته أن توصف بأنها «تعد من أغرب نماذج النثر المصنوع»[٤٠] ، ومن نماذج الجناس الكثيرة :

- «أرى الجـار ولو جـار . . وأود الحـمـيم ولو جـرعني الحميم»[٤١]

- «ما أعذب نفثات فيك ، وواها لك لولا خداع فيك»[٤٢]

- «لا والذي أحلك هذا الدست ، مـا أنا بصـاحب هذا الدست ، بل أنت الذي عليه الدست»[٤٣]

أما ما ذكرته من أن لغة القصة ينبغي أن تكون مركزة وموحية فإّنا لا نجد لدى الحريري أثرا لهذا ، بل لغته يشوبها التكرار الكثير الذي يراد به التفنن في أداء المعنى الواحد مما يقضي على حركة الحدث وسير القصة ، ولنستمع إليه مثلا يقول على لسان زوج أبي زيد السروجي : «أتظنني أرضاك إماما لمحرابي ، وحساما لقرابي ، لا والله ولا بوابا لبابي ، ولا عصا لجرابي»[٤٤] ، وكل هذه الألفاظ لا تريد بها المرأة إلا أن تقول : أأرضى بك زوجـا لي؟ فـانظر لكل هذه الإطالة الواردة في الكلام .

وليت الأمر وقف بالحريري إلى هذا الحد ، ولم يجاوزه إلى اتخاذ اللغة ألعوبة للتسلية كما في «المقامة الرقطاء» التي ذكر فيها رسالة أحد حروفها منقوط والآخر غير منقوط . . وهكذا : «أخلاق سيدنا تحب ، و بعقوته يلب ، وقربه تحف ، ونأيه تلف»[٤٥] ، وكما في «المقامة القهقرية» التي تضمنت رسالة تقرأ من آخرها إلى أولها كما تقرأ من أولها إلى آخرها ، وكما في «المقامة المغربية» التي تضمنت العبارات التي تقرأ طردا وردا

أي من الجهتين مثل : «لم أخًا مل» و«كبر رجاء أجر ربك» و«من يرب إذا بر ينم» وأشباه ذلك[٤٦] ، «فإذا الكاتب يفر من الأداء المستقيم إلى الأداء الملتوي لا ليدل على شيء سوى مهارته في اللعب والعبث بالألفاظ ، وإنه لعبث ينتهي به إلى هذه الصورة الهندسية التي لا تحوي فنًا و لا جمالاً ، وإنما تحوي تعقيدًا ، كأنما التعقيد غاية ينبغي أن يطلبها الكاتب في آثاره وأعماله»[٤٧] .

ومن كل ذلك نتوصل إلى أن لغة الحريري بعيدة كل البعد عن اللغة التي هي من عناصر القصة القصيرة ، ولا أدري كيف تجاوز الباحثون الذين رأوا في مقامات الحريري أو في بعضها قصصا قصيرة هذه الإشكالية الكبيرة ، إذ لا إشارة في كلماتهم إلى كيفية هذا التجاوز .

٢-الفكرة / المغزى:

يمكن أن تعرف «الفكرة» بأنها ما أراد الكاتب إيصاله إلى القارئ نتيجة للعمل الأدبي بأكمله ، فكاتب القصة «يجند لفكرته أحداثا وأشخاصا ينشب بينهم صراعا فتتجلى الفكرة من خلال تفاعل عناصر العمل الأدبي ، فهو لا يقدم صيغا جاهزة وقوالب أخلاقية جامدة ، بل يخلق من عمله مرآة متعددة الزوايا يرى المتلقي فيها الفكرة من جوانب مختلفة بحيث تتكامل بتكامل عناصر القصة . ونسمي الدرس الذي

يفهمه المتلقي بعد قراءة العمل الأدبي : مغزى»[٤٨] .

وهذه الفكرة (أو المغزى) هي التي سَّماها الدكتور رشاد رشدي «المعنى» فقال : «فالمعنى بالنسبة لكاتب القصة ركن من أركان الحدث وجزء لا ينفصل عنه ، ولذلك فإن الفعل والفاعل ، أو الحوادث والشخصيات ، يجب أن تقوم على خدمة المعنى من أول القصة إلى آخرها ، فإن لم تفعل ذلك كان المعنى دخيلاً على الحدث ، وكانت القصة بالتالي مختلة البناء»[٤٩] .

والآن ، كيف نجد بناء المقامات عند الحريري من هذه الناحية ؟

لا بد لنا في البدء أن نضع نصب أعيننا الحقيقة القائلة إنَّ المقامات كانت تعليمية المرمى باعتراف الحريري نفسه : «ومن نَقَدَ الأشياء بعين المعقول ، وأنعم النظر في مباني الأصول ، نَظَمَ هذه المقامات في سلك الإفادات . . .»[٥٠] ، ومن هنا فالمقامات «يودعها الكاتب ما يشاء من فكرة أدبية أو فلسفيه أو خطرة وجدانية أو لمحة من لمحات الدعابه والمجون»[٥١] ، وهذا كله يعني بعبارة أخرى وجود الفكرة أو المغزى أو المعنى فيها ، لكن كيف كان عرض الكاتب لفكرته ؟ هل جعل من عمله مرآة متعددة الزوايا يرى المتلقي فيها الفكرة من جوانب مختلفه من دون وعظية مباشرة وقوالب أخلاقية جامدة؟

كلا ، لم تكن المسألة عند الحريري بهذا النحو ، فهو –

وعلى طول الخط _لا يفتأ يعرض كل أفكاره ومغازيه ومراميه في صورة تقريرية وعظية جامدة ، ولنستمع إلى تقريريته المباشرة في «المقامة البكرية» مثلاً : «وأما جيل هذا الزمان فما منهم من يَمـيح ، إذا صـيغ له المديح ، ولا من يجـيـز ، إذا أنشـد له الأراجيز ، ولا من يغيث ، إذا أطربه الحديث ، ولا من يمير ، ولو أنه أمير ، وعندهم أن مثل الأديب ، كالربع الجديب»[٥٢] ولننظر إلى وعظيته في «المقامة الساسانية» : «فإنك إن استرشدت بنصحي ، واستصبحت بصبحي ، أمرع خانك ، وارتفع دخانك . . . فكن أجول من قطرب ، وأسرى من جندب ، وأنشط من ظبي مقمر ، وأسلط من ذئب متنمر . . .»[٥٣] . ومن نافلة القول إن «القصة الصحيحة ليست وعظا ولا إرشادا ، والبطل فيها أو الأبطال لايقيمون من أنفسهم معلمين ولا وعاظا يستخدمهم المؤلف كما يشاء ويقولهم ما يريد ساعة يريد ، دون أن يكون لهم رأيهم واتجاههم كما هي الحال في أبطال المقامات ، ففي جميع المقامات همّ المؤلف أن يعظ وأن يكرز (كذا) . هو يرمي ، في الدرجة الأولى ، إلى إعطاء العبرة والعظة . وهذا شيء جميل ومستحب ، على ألا يقصد لذاته ، وألا يكون على حساب الفن القصصي ، والعقدة القصصية» .[٥٤]

يضاف إلى كل ذلك أن الفكرة في القصة من الممكن جدا أن تطمس أو يخفت بريقها فيما إذا أثقلت القصة بالزخارف

الكثيرة ، ولذا قال ترنتويل ميسيون وايت : «إن الأفكار الأساسية العميقة يمكن انتقاؤها من المنابع الاعتيادية للقصة القصيرة ، بيد أنه يجب ألا تكون عالة عليها أو مثقلة بالزخارف ، ولعل خير المصادر للأفكار القصصية هي الصحف اليومية»(٥٥) . وهذا هو الحاصل في مقامات الحريري المثقلة بالزخارف كما هو معلوم .

وبذا لا يكون العنصر الثاني أيضا من عناصر القصة مساعدا على قصصية مقامات الحريري .

٣. الحدث:

«الحدث مجموعة الأفعال والوقائع مرتبة ترتيبا سببيا ، تدور حول موضوع عام ، وتصور الشخصية وتكشف عن أبعادها وهي تعمل عملا له معنى ، كما تكشف عن صراعها مع الشخصيات الأخرى ، وهي المحور الأساسي الذي ترتبط به باقي عناصر القصة ارتباطا وثيقا كارتباط الخيوط معا في نسيج يشكل قطعة قماش . وتتحقق وحدة الحدث عندما يجيب الكاتب عن أسئلة أربعة هي : كيف وأين ومتى ولم وقع الحدث؟»(٥٦) .

«ومهمة القاص تنحصر في نقل القارىء إلى حياة القصة بحيث يتيح له الاندماج التام في حوادثها ، ويحمله على الاعتراف بصدق التفاعل الذي يحدث بين الشخصيات

والحوادث . . .»[٥٧] . وأستطيع أن أزعم هنا أن الحريري قد وفق في بعض مقاماته إلى ابتكار هذا العنصر القصصي الثالث بشكل رائع ، ومن هذه المقامات : المقامات الثلاث التي كان الدكتور جابر قميحة قد ارتأى قصصيتها ـ كما مر ـ وهي : التبريزية والرملية والحجرية ، ويمكن أن يضاف إليها كل من المقامات الآتية : الفرضية والشعرية والرقطاء والعمانية (الصحارية) والمكية والبغدادية والرحبية ، فالمقامات المذكورة تشتمل على عنصر «الحدث» بمراحله الثلاث [٥٨] ، ولنأخذ على سبيل المثال «المقامة الحجرية» ، فمرحلة الحدث الأولى ـ المسماة «الموقف» – نجدها تتمثل فيها في أن الراوي الحارث بن همام قد احتاج يوما إلى الحجامة فبعث غلامه لإحضار الحجام وبقي ينتظره ، والمرحلة الثانية من الحدث نجدها تبدأ حينما يتأخر الغلام في الرجوع ، ثم عاد متأخرا لوحده ، فاضطر الحارث إلى المشي إلى الحجام بنفسه ، وهنالك يراقب المشادة الحادة بين الحجام وفتى مفلس أراد أن يحتجم ، وتأخذ هذه المشادة حيزا كبيرا من المقامة إلى أن تنتهي بانثيال الدراهم على الحجام ، وهنا تبدأ المرحلة الثالثة –والمسماة نقطة التنوير– التي يتضح فيها للحارث أن الحجام لم يكن سوى أبي زيد السروجي وأن الفتى لم يكن إلا ابنه وأن المشادة لم تكن غير حيلة من حيل الكدية التي عرف بها . فإذن كان في مقامات الحريري ما اكتمل فيه عنصر «الحدث» بكل مراحله ، لذا لا

أرى رأي الدكتور موسى سليمان الذي نفى وجود هذا العنصر في المقامات بنحو مطلق [٥٩] . لكن هذا لا يعني بالطبع أن مقامات الحريري كلها كانت بهذا النحو .

٤-الحبكة (العقدة):

«ويعرفها فورستر بأنها مجموعة من الحوادث مرتبة ترتيبا زمنيا ، يقع التأكيد فيها على الأسباب والنتائج ، وتتابع هذه الأحداث يفضي إلى نتيجة قصصية تخضع لصراع ما ، وتعمل على شد القارئ إليها ، ويفرق النقاد بين الحبكة والحدث على أساس أنّ الحدث يرتكز على السرد والتتابع ، أما الحبكة فهي تعتمد على منطقية تتابع الأحداث ، وبمعنى آخر يكون السؤال في الحدث : ماذا بعد ذلك؟ أما في الحبكة فالسؤال هو : لم حدث ذلك؟ »[٦٠] . وإن شئنا التبسيط أكثر فلنقل إن الحبكة هي قمة التعقد في الأحداث بحيث يكون ما قبلها تمهيدا لهذا التعقد ، ويكون ما بعدها تصفية له .

ويقسم النقاد القصة من حيث تركيب الحبكة إلى نوعين : القصة ذات الحبكة المفككة (Loose) والقصة ذات الحبكة العضوية المتماسكة (Organic) ، ويلخص الدكتور محمد يوسف نجم الفرق بين النوعين بقوله : «وتبنى القصة من النوع الأول على سلسلة من الحوادث أو المواقف المنفصلة التي تكاد لا ترتبط برباط ما ، ووحدة العمل القصصي فيها لا تعتمد على

تسلسل الحوادث ولكن على البيئة التي تتحرك فيها القصة ، أو على الشخصية الأولى فيها ، أو على النتيجة العامة التي تنتظم الحوادث والشخصيات جميعا . وهكذا يستطيع الكاتب أن يقدم لنا مجموعة من الحوادث الممتعة التي تقع على شكل حلقات متتابعة لا تنحدر الواحدة منها عن الأخرى ، ولا تتصل إلا بذلك الرباط الذي يخفيه الكاتب عنا حتى نكتشفه أخيرا بعد الفراغ من القصة . . . أما القصة ذات الحبكة المتماسكة فإنها على العكس من ذلك ، إذ تقوم على حوادث مترابطة يأخذ بعضها برقاب بعض ، وتسير في خط مستقيم حتى تبلغ مستقرها ، وأكثر القصص المعروفة من هذا النوع ، ومنها : مدام بوفاري وأسرة أرتامونوف . . .»[٦١] .

والملاحظ أن الحبكة المفككة قد سماها الدكتور عز الدين إسماعيل : «صورة البناء» ، إذ قال : (وهناك بصورة عامة صورتان لبناء الحبكة القصصية هما : صورة البناء والصورة العضوية Organic ، وفي الأولى لا تكون بين الوقائع علاقة كبيرة ضرورية أو منتظمة ، وعندئذ تعتمد وحدة السرد على شخصية البطل الذي يربط بوصفه النواة الشخصية المركزية بين العناصر المتفرقة . . .»[٦٢] .

وهذا النوع من الحبكة هو الذي ذهب الدكتور يوسف عوض نور إلى وجوده في المقامات [٦٣] ، لكن كلامه هذا قد أوقعه في التناقض ؛ ذلك أن الدكتور إنما ذهب هذا المذهب

لإثبات رأيه في كون المقامة «قصة قصيرة» بينما يرى النقاد أن الحبكة المفككة أو صورة البناء إنما هي للرواية . يقول الدكتور عزالدين إسماعيل : «والصورة البنائية الأولى التي سبق ذكرها هي أنسب صورة للرواية في حين أنها لا تصلح للقصة فضلا عن القصة القصيرة»[٦٤] . وهكذا يكون الدكتور يوسف عوض نور قد اقترب بالمقامة إلى فن الرواية في الوقت الذي كان يسعى جاهدا فيه إلى الاقتراب بها إلى فن القصة القصيرة ، وهذا هو التناقض الذي أشرت إليه .

وإذا تركنا الدكتور يوسف عوض نور وانتقلنا إلى غيره من الباحثين فإنا واجدون منهم من ينفي- وبقوة- وجود العقدة في المقامة ، ومن هؤلاء الدكتور الطاهر أحمد مكي الذي يقول : « . . . لكن المقامة خلت من العقدة ، وهي أهم مميزات القصة . . .»[٦٥] ، ومن يذهب إلى أن الحبكة عند الحريري أظهر منها عند الهمذاني ، ومن هؤلاء الدكتور شوقي ضيف القائل : «وهي أكثر حبكة من مقامة البديع»[٦٦] ، ومنهم أيضا موسى سليمان [٦٧] ، والدكتور جابر قميحة[٦٨] . وبرأيي أن الدكتور الطاهر مكي وأضرابه ممن نفوا وجود العقدة في المقامة قد جانبوا الصواب في حكمهم المطلق هذا ؛ ذلك أننا نجد العقدة الحقيقية ماثلة في كثير من مقامات الحريري ، ومن هذه المقامات : البرقعيدية والرحبية والبغدادية والسنجارية والوبرية والواسطية والزبيدية والشيرازية والعمانية والتبريزية والبكرية

والرملية والحجرية . ففي المقامة الأربعين التبريزية -على سبيل المثال- نجد أن أبازيد السروجي يقتاد زوجه إلى القاضي بحجة أنها تمطله بحقه وتكلفه فوق طوقه ، وينقلنا الكاتب بعد ذلك إلى مجلس القضاء حيث تبلغ الحكاية أوج تعقدها حينما يدلي كل من الزوجين برأيه وحجته بنحو آذى القاضي ، ومن ثم بدأ الكاتب حل العقدة باكتشاف القاضي أن ما يدور أمامه لم يكن إلا حيلة من حيل السروجي ، وأن المشكلة الحقيقية لدى الزوجين ما هي إلا الفقر والجوع ، فاضطر القاضي إلى إسكاتهما بإعطائهما دينارين .

فالعقدة أو الحبكة إذن موجودة لدى الحريري ، لكنني مع هذا لا أعمم هذا الحكم على كل مقاماته ، وقد اتضح من خلال مثالي أنني أعني هنا الحبكة من النوع الثاني أي العضوية المتماسكة .

٥- الشخصيات:

يقسم النقاد الشخصيات القصصية قسمين :

أ . الشخصية المسطحة (Flat Character) : ويسميها بعضهم الثابتة أو الجامدة أو الجاهزة أو النمطية ، وهذه الشخصية هي التي تظهر في القصة جاهزة وثابتة على الدوام ، بمعنى أنها لا تتطور مع أحداث القصة ، فكل التغيرات لا تمس منها إلا ظاهرها .

ب . الشخصية المدورة (Round Character) : ويسميها بعضهم النامية أو المتطورة ، وهي الشخصية التي تأخذ بالنمو والتطور والتغير إيجابا أو سلبا بتغير المجريات ، ولا يقف تغيرها هذا إلا مع نهاية القصة .[٦٩]

وكاتب القصة مطالب بأن يكون «واقعيا» في تصوير شخوص قصته ، بمعنى أن يصورها كما لو كانت تعيش فعلا شخصيات ذوات عقول وعواطف ومنازع مختلفة وأبعاد شتى ، فلا يحرك الكاتب المبدع شخوصه حسبما يحلو له بحيث يجعلها أبواقا لنشر معتقداته ووجهات نظره ، وتتحول الشخصيات إلى مجرد آلات من جماد لا حياة فيها ، ولا استقلالية لها في فكرها وتوجهاتها عن فكر الكاتب وتوجهاته . وهذا ما عناه سارتر حينما طالب الكتاب بأن يعطوا شخصياتهم حريتهم : «أو تريد أن تحيا شخصياتك ؟ اسلك في كتابك مسلكا يكونون فيه أحرارا»[٧٠] .

فإذا انتقلنا من بعد هذا إلى مقامات الحريري وبحثها فيها مقامة مقامة عن شخصية مدورة فإننا لن نجد لهذه الشخصية – وبكل تأكيد–أي أثر ، إذ إن الحريري لم يعن كثيرا بدراسة نفسيات أبطاله حتى نلمح في بعض الشخصيات نموا أو تطورا ، ويبدو أن هذا هو ما عناه بعض الباحثين حينما ذكر إن شخصيات المقامات ليست «ناضجة»[٧١] .

لكن هذا إذا نظرنا إلى كل مقامة مقامة ، أي بنحو منفرد ،

أما إذا نظرنا إلى مجموع مقامات الحريري في آن واحد ، وآمنا بما يقوله الدكتور شوقي ضيف [٧٢] من أن المقامات الخمسين تأتي في بناء محكم ذي حلقات ، فالحريري في الحلقة الأولى أو المقامة الأولى «الصنعانية» يقوم بالتعريف بين الحارث بن همام وأبي زيد (أي أنهما يتعرفان ببعضهما في هذه المقامة) ، ثم تكون كل مقامة من الأولى إلى الثامنة والأربعين شركا صغيرا من أشراك أبي زيد يقصه الحارث ويروي ما انزلق على لسانه فيه من أفانين كلامه ، وفي المقامة التاسعة والأربعين نراه وقد بلغ من الكبر عتيّا يحضر ابنه ويوصيه أن يقوم على حرفة الكدية من بعده ، وكأنه يعدنا بهذه المقامة للإشراف على نهاية عمله وخاتمة تأليفه ، ونقرأ في المقامة الخمسين فإذا الحريري يعرض علينا أبا زيد وهو يتوب إلى الله من صنعته ، ويندم على ما تقدم من ذنوبه فيها ، ويعلن هذه التوبة الصادقة لصديقه الحارث بن همام ، ويغيب عنه فلا يعود يراه ، أقول : أما إذا نظرنا بهذا النحو وآمنا بكلام الدكتور ضيف فنحن واجدون في مقامات الحريري شخصية نامية حقا ، وهي شخصية البطل أبي زيد السروجي ، ولعله لهذا السبب (أي لهذا النحو من النظر المتكامل للمقامات الحريرية معا) قال الدكتور محمد غنيمي هلال : « . . فشخصية أبي زيد السروجي تتكرر في مقامات مختلفة لتكشف عن جوانب نفسية مختلفة ، وهذا نوع من التحليل النفسي يقرب من النضج الفني في القصص» .[٧٣]

ولكني ألاحظ على ذلك أن القول بكون المقامات الخمسين بناء محكما واحدا ذا حلقات سوف يخرج المقامات إلى فن جديد هو «فن الرواية» ، لوضوح أن هذا البناء الواحد الكبير لا يمكن أن يسمى «قصة قصيرة» بحال من الأحوال ، وهذا يعني أنه لا يمكن -فيما إذا أردت أن أتمسك بمنهج بحثي هذا- التمسك بما ذهب إليه الدكتور شوقي ضيف ، لأن منهج بحثي قائم على أن المقامة أهي قصة قصيرة أم لا ؟ وليس يعنيني هنا أن تكون المقامة رواية واحدة من خمسين فصلا[٧٤] . فإذا تجردنا عن نظرة الدكتور شوقي ضيف ، ونظرنا إلى كل مقامة على حدة ، فلن نجد شخصية السروجي إلا شخصية مسطحة غير نامية ، لأنه وإن وقف مواقف مختلفة وظهر في ثياب متباينة ومارس من حيل الكدية ما مارس ؛ فإن شخصيته لا تتطور أي تطور في حدود المقامة المفردة . وطبيعي بعد أن لم تكن شخصية البطل نامية ألا تكون الشخصيات الأخرى نامية كذلك ، كشخصيات القضاة والولاة وتلاميذ أبي زيد وغيرهم[٧٥] ، وبذا تكون كل الشخصيات مسطحة ، فهل لنا أن نلوم الحريري على ذلك ؟ أرى أن الجواب هو ما قاله الدكتور شوقي ضيف من أن «الأسلوب هو غاية الحريري من مقامته ، وإذن فمن الخطأ أن نطلب عنده كيان القصة الحي أو مدى تصوره للنفس الإنسانية ، فإنه لم يفكر في شيء من ذلك»[٧٦] .ومع ذلك فلا بد أن نستحضر في أذهاننا أنَّ مجرد

عدم عناية الحريري برسم نفسيات شخصياته بنحو دقيق ، لا يعني خروج مقاماته عن القصصية لهذا السبب ، وذلك لأن هناك نوعا من القصص يسمى «القصص السردية» ، وهذه القصص لا يعنى فيها كثيرا بالشخصيات ، إذ «في القصة السردية تكون الحركة action هي الشئ الرئيسي ، أما الشخصيات فإنها ترسم كيفما اتفق»[٧٧] .

٦.البيئة:

شخصيات القصة لابد لها من زمان ومكان لتعيش ، وحوادث القصة لابد لها من زمان ومكان كذلك لتحصل ، ومن هنا كانت البيئة ، زماناً ومكاناً ، من العناصر المهمة المكوَنة للقصة . وتنبع أهمية الزمان والمكان في القصة من الجو الواقعي الذي يضفيانه عليها ، بإلاضافه إلى إمكانية استغلالهما من قبل الكاتب المبدع رموزا لقضايا معينة ، أو معادلات موضوعية للحالات النفسية المختلفة التي تعيشها شخصيات القصة .

ومن البدهي أن يترتب على تصوير البيئة تصوير كثير من قيم العصر أو المكان وعاداته ومعتقداته ، فأين موقع الحريري ومقاماته من هذا كله ؟

الملاحظة التي تستوقف قارئ مقامات الحريري هي كثرة المقامات التي عُنونت بأسماء بلدان أو مدن (ثلاث وأربعون مقامة) كالمقامات الصنعانية والحلوانية والدمياطية والكوفية

الخ ، فهل كان لهذه البلدان والمدن تأثير على محتوى المقامات؟ يرى الدكتور جابر قميحه – وهو محق تماماً في هذا – أن حديث الحريري عن هذه الأماكن كان موجزاً وبعيداً عن التفصيل ولم يعطنا بإيجازه هذا صورةً مُمَّيزة للبلد الذي يتحدث عنه ، فلم يتحدث لنا عن العادات أو التقاليد التي يمتاز بها هذا البلد عن ذاك ، بل كان كلامه عاماً صالحاً للانطباق على أية بيئة مكانية في ذلك العصر ، ويضيف الدكتور قميحة : «ضع صورة مكان الرملة ، أو الرملة محل دمياط أو دمياط بدلاً من شيراز ، وسترىَ أنك لن تشعر بأن ثمة تغييراً قد حدث»[٧٨] .

ولكن هذا لن يجعلني أوافق موسى سليمان على ما ذهب إليه من أنَّ مقامات الحريري «ضعيفة من الناحية الاجتماعية إلى حد ما ، فهي لا تصور المجتمع العباسي الذي عاش فيه الحريري تصويراً دقيقاً ، وهي لا تعطينا فكرة مجلوة واضحة عن عادات القوم وطرق معيشتهم . وهي إن فعلت فبطريقة مختصرة سريعة»[٧٩] ، وذلك أن التصوير الذي صوَّر به الحريري الحياة في زمانه تصوير كاف جداً للمجتمع بشكل عام ، وما كان لنا أن نطالب بأكثر من هذا إلاَّ المؤرخ ، ومن الواضح أن الحريري لم يهدف بفنه هذا إلى تسجيل التواريخ والأحداث التأريخية . ومع ذلك فقد صوَّر الحريري الكدية والمكدين وأساليبهم في أكثر مقاماته ، وصوَّر معاناة الأدباء في عصره الذي لم يكن الأدب فيه ليكفل للأديب الحياة الرغيدة :

«فـلـيـت أنـي لـم أكـن
أرضـعـت ثـدي الأدب
فـقـد دهاني شـؤمـه
وعـقـني فـيـه أبي»(٨٠)

وعكست مقاماته بعض معتقدات العامة كإيمانهم بالتمائم والتعاويذ كما في المقامه العمانية مثلاً ، وصوَّرت مجالس القضاء كما في المقامات التبريزية والرملية والاسكندرانية والرحبية مثلاً ، وصوَّرت مجالس العلم والأدب المنتشرة آنذاك كما في المقامة المغربية والمقامة القطيعية مثلاً ، كما نجد عنده أحياناً أمثلة للثياب الشائعة في عصره كالذي نجد في المقامة الكرجية مثلاً ، وبعض ألوان الطعام المعروفة في زمانه كما في المقامة الواسطية على سبيل المثال . . . وهكذا تتواصل هذه الصور في مقامات الحريري لتفنّد بنفسها شبهة الضعف والتقصير عنه من هذه الناحية ، فقد أدى الرجل من هذه الناحية ما كان فنُّه يتحمله ، وهكذا وجدنا للبيئة ، بإطارها العام ، انعكاساً واضحاً على مقامات الحريري . إلاَّ أنَّ علينا ألا نتطرف ونغالي فنجعل جزئيات الزمان والمكان في مقامات الحريري رموزاً لأشياء معينة أو معادلات لحالات نفسية خاصة ، لأنَّ هذا – برأيي – سيكون تحميلاً للمقامات بأكثر مما تتحمله .

نتيجة البحث:

مما تقدم يتضح أنّ النتيجة المركزية التي يتوصل إليها هذا البحث المتواضع هي :

على الرغم من وجود بعض عناصر «القصة القصيرة» في مقامات الحريري ، فإن هذه العناصر لم توجد مجتمعة معاً في أية مقامة من مقاماته ، ولا أقلّ من الخلو من عنصر «اللغة» بالشكل الذي تتطلبه القصة القصيرة . ومن هنا يرى البحث أنَّ من المجازفة إدراج أية مقامة من مقامات الحريري تحت عنوان «قصة قصيرة» . وليس يُعدّ هذا نقصاً في الحريري أو في مقاماته أو في المقامات بنحو عام ، بل أعظم به من فخر للهمذاني والحريري أن يكونا رائدين لجنس أدبي مستقل ، لم تعرفه الأمم الأخرى إلا بترجمة آثارهما إلى لغاتها ، ألا وهو جنس «المقامة» .

الهوامش

١- انظر مثلاً : علي شلش : **في عالم القصة** ، دار الشعب ، القاهرة ١٩٧٨ ، ص١٤٩ ؛ وموسى سليمان : **الأدب القصصي عند العرب** ، ط٤ ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ١٩٦٩ ، ص١٤ .

٢- محمد غنيمي هلال : **النقد الأدبي الحديث** ، دار العودة ، بيروت١٩٨٧ ، ص٤٩٦ .

٣- جابر قميحة : **التقليدية والدرامية في مقامات الحريري** ، مطبعة الشباب ، القاهرة ١٩٨٥ ، ص٥ .

٤- المرجع نفسه ، ص١٣١ .

٥- ابن منظور : **لسان العرب** ، دار صادر ، بيروت ، د .ت ، مادة «قوم» .

٦- التعريف لفيكتور ألكك في كتابه «بديعات الزمان» ، نقلا عن إبراهيم السعافين : **أصول المقامات** ، دار المناهل ، بيروت ١٩٨٧ ، ص١٧-١٨ .

٧- موسى سليمان : **القصص اللغوي والفلسفي** ، دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة ، بيروت ١٩٨٥ ، ص٩ .

٨- جمعها محمد رشدي حسن في كتابه «**أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة**» ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٤ ، ص٢٣ .

٩- جبور عبدالنور : **المعجم الأدبي** ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٧٩ ، ص٢١٢ .

١٠-عبدالقادر أبوشريفة و حسين قزق : **مدخل إلى تحليل النص الأدبي** ، دار الفكر ، عمّان ١٩٩٣ ، ص١٢٠(الهامش) .

١١- ابن خلكان : **وفيات الأعيان** ، تحقيق إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ، د .ت ، ج٤ ص٦٣ .

١٢-ياقوت الحموي : **معجم الأدباء** ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، د .ت ، ج١٥ ، ص٢٦٢ .

١٣- شوقي ضيف : **في هامش كتاب جرجي زيدان : تاريخ آداب اللغة العربية** ، دار الهلال ، القاهرة ، د .ت ، ج٣ ، ص٤٠ .

١٤-عباس مصطفى الصالحي : **فن المقامة بين الأصالة العربية والتطور القصصي** ، دار الشؤون الثقافية والنشر ، بغداد ١٩٨٤ ، ص١٠٤-١٠٥ .

١٥- محمد رشدي حسن : **أثر المقامة** ، ص٢٥ .

١٦-توفيق الحكيم : **فن الأدب** ، المطبعة النموذجية ، القاهرة ،د .ت ، ص٢٤-٢٥ .

١٧-المرجع نفسه ، ص٢٦-٢٧ .

١٨-المرجع نفسه ، ص٢٧ .

١٩- ورد رأيه هذا في كتابه «**الأقصوصة في الأدب العربي الحديث**» ، نقلا عن علي شلش : **في عالم القصة** ، ص٢٠١ .

٢٠- الطاهر أحمد مكي : **القصة القصيرة دراسة ومختارات** ، ط٣ ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٣ ، ص٨٦ .

٢١- زكي مبارك : **النثر الفني في القرن الرابع** ، المكتبة العصرية ، بيروت ، د .ت ، ج١ ، ص٢٤٩ .

٢٢-المرجع نفسه ، ج١ ، ص٢٤٢ .

٢٣-محمد غنيمي هلال : **النقد الأدبي الحديث** ، ص٤٩٦ .

٢٤- المرجع نفسه ، ص٤٩٣ .

٢٥- منهم : إبراهيم السعافين : **أصول المقامات** ، ص٢١-٢٢ ؛ وموسى سليمان : **القصص اللغوي والفلسفي** ص٩-١١ ؛ وأبو شريفة وقزق : مدخل ص١١٩ .

٢٦- يوسف عوض نور : **فن المقامات بين المشرق والمغرب** ، دار القلم ، بيروت ١٩٧٩ ، ص٥٦-٥٧ .

٢٧- جابر قميحة : **التقليدية والدرامية** ، ص٨٠-٨١ .

٢٨-شوقي ضيف : **المقامة** ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٧ ، ص٨-١٠ .

٢٩- شوقي ضيف : **الفن ومذاهبه في النثر العربي** ، ط٨ ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٧ص٢٤٦ .

٣٠-المرجع نفسه ، ص٢٥٠ .

٣١- شوقي ضيف : **عصر الدول والإمارات** ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٠ ، ص٦٦٩ .

٣٢- عزيزة مريدن : **القصة والرواية** ، دار الفكر ، دمشق١٩٨٠ ، ص١٨ .

٣٣- المرجع نفسه ، ص٢٣ .

٣٤- الكلمة للأب حنا فاخوري ، **نقلاً عن موسى سليمان : القصص اللغوي والفلسفي** ، ص٧٥ .

٣٥- اعتمدت في بيان عناصر القصة ، بصورة رئيسة ، على كتاب عبد القادر أبوشريفة و حسين قزق : **مدخل إلى تحليل النص الأدبي** ، ص١٢١ وما بعدها .

٣٦- المرجع نفسه ، ص١٢١ .

٣٧- محمد كامل المحامي : **القرآن والقصة الحديثة** ، دار البحوث العلمية ، بيروت١٩٧٠ ص١٢ .

٣٨- الطاهر مكي : **القصة القصيرة** ، ص٧٣ .

٣٩-شوقي ضيف : **المقامة** ، ص٦٥ .

٤٠- زكي مبارك : **النثر الفني** ، ج١ص٢٤٩ .

٤١- أبو محمد القاسم بن علي الحريري : **المقامات** ، دار صادر ، بيروت١٩٨٠ ، ص٣٥ .

٤٢- المصدر نفسه ، ص٦٩ .

٤٣- المصدر نفسه ، ص ١٩٠ .

٤٤- المصدر نفسه ، ص٣٤٥ .

٤٥- المصدر نفسه ، ص٢١٩ .

٤٦- المصدر نفسه ، ص١٣٧ .

٤٧- شوقي ضيف : **الفن ومذاهبه في النثر العربي** ، ص٣٠٣ .

٤٨- أبوشريفة و قزق : **مدخل** ، ص١٢٣-١٢٤ .

٤٩- رشاد رشدي : **فن القصة القصيرة** ، ط٣ ، مكتبة الأنجلوالمصرية ، القاهرة ١٩٧٠ ، ص٥٦-٥٧ .

٥٠- من مقدمة الحريري على مقاماته ، ص٨-٩ .

٥١- زكي مبارك : **النثر الفني** ، ج١ص٢٤٢ .

٥٢- الحريري : **المقامات** ، ص٣٦٩ .

٥٣- المصدر نفسه ، ص٤٣٣ .

٥٤- موسى سليمان : **الأدب القصصي عند العرب** ، ص٢١٢ .

٥٥- وايت و آخرون : **فن كتابة الأقصوصة** ، ترجمة كاظم سعدالدين ، وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ١٩٧٨ ، ص١٢ .

٥٦- أبوشريفة و قزق : **مدخل** ، ص١٢٤ .

٥٧- محمد يوسف نجم : **فن القصة** ، دار الثقافة ، بيروت ، د .ت ، ص١٠ .

٥٨- انظر التفصيلات في كتاب رشاد رشدي : **فن القصة القصيرة** ، ص١٤ .

٥٩- موسى سليمان : **القصص اللغوي والفلسفي** ، ص١٠ .

٦٠- أبوشريفة و قزق : **مدخل** ، ص١٢٧-١٢٨ .

٦١- محمد يوسف نجم : **فن القصة** ، ص٧٣-٧٤ .

٦٢- عزالدين إسماعيل : **الأدب وفنونه** ، ط٧ ، دار الفكر العربي ، القاهرة ١٩٧٨ ، ص١٨٨ .

٦٣- يوسف عوض نور : **فن المقامات** ، ص٥٧ .

٦٤- عزالدين إسماعيل : **الأدب وفنونه** ، ص١٨٩ .

٦٥- الطاهر مكي : **القصة القصيرة** ، ص٤٤ .

٦٦- شوقي ضيف : **المقامة** ، ص٦٤ .

٦٧- موسى سليمان : **القصص اللغوي والفلسفي** ، ص٧١ .

٦٨- جابر قميحة : **التقليدية والدرامية في مقامات الحريري** ، ص١٣١ .

٦٩- انظر مثلاً : عزالدين إسماعيل : **الأدب وفنونه** ، ص١٩٢-١٩٣ .

٧٠- نقلاً عن محمد غنيمي هلال : **النقد الأدبي الحديث** ، ص٥٣٢ .

٧١- موسى سليمان : **الأدب القصصي عند العرب** ، ص٢١٢ .

٧٢- شوقي ضيف : المقامة ، ص٥٠-٥٢ .

٧٣- محمد غنيمي هلال : **النقد الأدبي الحديث** ، ص٤٩٦ .

٧٤- للدكتور جابر قميحة في كتابه «التقليدية والدرامية في مقامات الحريري» ص٢٤-٢٦ ، ملاحظات على رأي الدكتور ضيف .

٧٥- للتوسع ، راجع المرجع السابق ، ص٦٧-٧٥ .

٧٦- شوقي ضيف : **المقامة** ، ص٦٥ .

٧٧- عزالدين إسماعيل : **الأدب وفنونه** ، ص١٨٦ .

٧٨- جابر قميحة : **التقليدية والدرامية في مقامات الحريري** ، ص٣١ .

٧٩- موسى سليمان : **القصص اللغوي والفلسفي** ، ص٧٠-٧١ .

٨٠- الحريري : **المقامات** ، ص١١٩ .

قراءة في «ثرثرة فوق النيل»

مدخل:

تُعدّ رواية نجيب محفوظ «ثرثرة فوق النيل» الصادرة سنة ١٩٦٦م ، من أكثر رواياته الصادرة في الستينيات من القرن العشرين تميزاً وأعمقها أثراً [١] ، بل واحدة من «أمثلة ممتازة على الإنتاج الروائي في العالم العربي خلال العقود الأخيرة» [٢] .

ومن البَدَهي ، ما دام الأمر كذلك ، أن تكثر الدراسات حول هذه الرواية ، وأن تتعدد الزوايا والمناحي التي يتم تناولها منها . ولكن الفن الحقيقي يبقى دوماً معيناً لا ينضب من العطاء ، مهما كثر واردوه . ومن هنا ، فقد بقيت هذه الرواية تستقطب الدارسين منذ صدورها إلى اليوم ، وبقيت ، مع ذلك ، قادرة على استيعاب الآراء والطروحات المختلفة حولها ، على ما فيها من اختلاف قد يصل إلى حد التناقض أحياناً . وليس هذا بمستغرب في حق رواية تنتمي إلى الاتجاه الفلسفي من روايات المؤلف .

إنَّ هذه الدراسة محاولة متواضعة للمشاركة في جهود دارسي هذه الرواية ، بغية التوصل إلى ما يمكن التوصل إليه من

الآفاق والرؤى التي تطرحها ، إضافةً إلى الجوانب المرتبطة بالتشكيل الفني لمكونات البنية النصية . ولَّما كانت المنهجية العلمية تقتضي ألاَّ تُهمل الدراسات السابقة حول الموضوع المتناول ، فقد ابتدأت الدراسة بوقفة وجيزة عند أبرز الدراسات السابقة المرتبطة بالرواية ، مبينة أهم ما جاءت به ومعلقة عليه ، لتنتقل بعد هذا إلى ما يمكن قوله عن الرواية نفسها ، اعتماداً على منهج نقدي وصفي تحليلي ، يتكفل بقراءة نصية للرواية نفسها ، دون أن يسعى لتحميلها معطيات خارجية قد لا تزكيها القراءة الداخلية .

الرواية في الدراسات السابقة:

لقد تناولت «الثرثرة» ، كما سلف ، دراسات كثيرة متفاوتة في المنهج وناحية التناول . فأولى هذه الدراسات – فيما وقف عليه الدارس الحالي – هي دراسة نبيل راغب الصادرة طبعتها الأولى في سنة صدور الرواية نفسها (١٩٦٦م) . والدراسة[٣] محاولة لتتبع أهم ملامح بناء الشكل الفني للرواية ، مع ربط ذلك بالمضامين ، في سبيل الوصول إلى النظرة الكلية التي تجمع الشكل والمضمون في وحدة متكاملة .

وعلى الرغم مما في هذه الدراسة من عمق في التحليل الفني ، فقد عاب هذا العمقَ عدمُ التزام الدراسة بأي ترتيب خاص أو نسق معين في قراءة الرواية أولاً ، وفي عرضها لنا

ثانياً . لقد كان يمكن للدراسة ، في ما يرى الدارس الحالي ، أن تكون ذات أثر أكبر ، لو أن الحديث فيها قد قُسِّم إلى نقاط ، أو رُتِّب على الأقل وفق أفكار متسلسلة .

والدراسة الثانية – والترتيب هنا زمني – هي دراسة دريد يحيى الخواجه[٤] . وهي محاولة لقراءة فكرية عامة وسريعة للرواية ، ويلفت النظر فيها أمران : أولهما عدم تركيزها على تتبع «معنى الموت والعدم» كما هو مدلول عنوانها . والأمر الآخر هو تركيز الدراسة الواضح على انتقاد الرواية وذكر مثالبها ، وإن كانت هذه الانتقادات في جملتها لا تخلو من المناقشة ، وسيجيء التعرض لها لاحقاً ، إن شاء الله .

وثالثة الدراسات في المقام هي دراسة غالي شكري[٥] التي تسعى ، أولاً ، إلى تتبع الخيوط المشتركة بين هذه الرواية وروايات محفوظ الأخرى كالثلاثية والشحاذ والطريق ، وتُبرز ، ثانياً ، مجموعة من الروافد الجديدة التي اختصت بها «الثرثرة» من مثل : الرافد التاريخي ، وكون الشخصيات الأخرى – غير الرئيسة – شخصيات حقيقية وليست مجرد مرايا للشخصية الرئيسة ، والمكان في معاصرته للزمان .

يُلاحظ على هذه الدراسة أنها ليست ذات مستوى واحد في العمق وطبيعة العرض . فهي ، في بدئها ، تشتمل على كثير من الإشارات والتنقل من فكرة إلى أخرى دونما ارتباط واضح ، أو برهان مستند إلى النص المدروس . لكن الحال يتغير

بعد ذلك ، فتنحو الدراسة منحى التحليل العميق القائم على أساس من معطيات النص المدروس نفسه .

والدراسة الرابعة من هذه الدراسات ، هي دراسة سليمان الشطي [٦] المختصة بالناحية الرمزية في الرواية . وهي ، على الإجمال ، دراسة جادة حاولت أن تجمع بين تتبع المعاني والآثار الكلية للرواية من جهة ، وبين ملاحقة الجزئيات ولاسيما في ما يرتبط بالشخصيات ومواقعها ومنطلقاتها من جهة أخرى .

ربما يُلاحظ على هذه الدراسة إمعانها – الذي قد يصل إلى المبالغة أحياناً – في تأكيد رمزية كل شيء في الرواية ، شخوصاً وأحداثاً وتواريخ ، بل حتى من حيث الكائنات والموجودات الجامدة .

وتأتي بعدها الدراسة الخامسة ، ممثلة في دراسة خالدة سعيد[٧] التي استطاعت – على الرغم من قصرها – التوغل في كثير من مجاهل الرواية وجلاء ضبابيتها ، خصوصاً في حديثها عن أثر الزمان والمكان في بناء الرواية واستخلاص أهم التناقضات التي انطوت عليها العوامة ، مسرح الأحداث ، إضافةً إلى بيانها للمغزى الأهم في الرواية وكيفية بناء الشخصيات . يبقى أن الباحثة لم تحاول ، في ما يظهر ، استقصاء كل الأبعاد الممكنة الاستقصاء في الرواية ، خصوصاً في ما يرتبط بالجانب الفني التشكيلي فيها .

والدراسة السادسة للرواية هي دراسة محمد برادة [٨] التي

تستفيد من مصطلح بنيوي تكويني ، كما ذكر الدارس في مقدمته ، هو مصطلح «الرؤية للعالم» . وعلى أساس هذا المصطلح حاول الدارس أن يركز على دلالات مجموعة من البنيات الجزئية المشكِّلة للبنية الدالة المركبة للرواية . وهذه البنيات الجزئية هي : العوامة ، والغرفة القاتمة ، والحوارات ، والضحك/ السخرية ، وتعدد اللغات . وعلى الرغم من الجهد الملحوظ الذي بذله الدارس في دراسته ، فإنَّ دراسته هذه يغلب عليها طابع الاقتضاب الشديد إلى درجة لم يُتَح معها لمصطلح «الرؤية للعالم» أن يأخذ مداه المطلوب .

وسابعة الدراسات في المقام ، هي دراسة روجر ألن[٩] للرواية . وهي واحدة من مجموعة دراسات وصفها المؤلف نفسه بأنها «سلسلة من التحليلات الحذرة المتحفظة لعدد من الروايات العربية»[١٠] . ولكن يبدو أن حذر المؤلف وتحفظه ، مع كونهما غير مسَّوغين ، كانا أكثر من المطلوب . فقد بدا المؤلف غير راغب – إن أحْسَنَّا الظن بقدراته – في التعمق في الرواية ، مضموناً وشكلاً ؛ ولذا فقد اكتفى في تحليله بمجموعة من الملاحظات التي قد تظهر للعيان منذ القراءة الأولى للرواية . هذا ، إلى ما في حديثه عن بعض النقاط الجزئية من مجال للمناقشة واسع ، كما هو الحال في حديثه عن لغة نجيب محفوظ مثلاً ، وسيأتي التعرض لهذه النقطة في نهاية هذه الدراسة .

والدراسة الثامنة للرواية هي دراسة أحمد الزعبي [١١] التي تتمحور حول فكرة الموت ، وتحاول أن تُدرج حادثة الموت الوحيدة البارزة في الرواية ، وهي حادثة موت الرجل الغريب السائر في الظلام نتيجة اصطدام سيارة «رجب» به ، في نطاق «الموت الفكري والفلسفي» ؛ وذلك من خلال محاولة ربط هذه الحادثة بالأفكار العبثية التي كانت تدور في أذهان شخوص الرواية ، وهي محاولة يصعب التسليم بكونها موفَّقة ، على الرغم من كل الجهد الذي بذله الدارس لإقناع قرائه بها .

وبعد هذا ، نلتقي بالدراسة التاسعة للرواية ، وهي دراسة باللغة الإنجليزية لشوكت طراوة [١٢] . وفيها يركز الدارس على تتبع جزئيات الرواية من خلال منظور محدد هو ثنائية الحركة/ السكون ، وإن كان هذا المنظور يغيب أحياناً عن بعض جزئيات الدراسة . وتحاول الدراسة أن تربط الحركة والسكون بمدلولاتهما الرمزية التي تسعى إلى تتبعها ، بقدر كبير من الاستقصاء .

ونأتي ، من بعد ، إلى الدراسة العاشرة التي هي دراسة زياد أبو لبن [١٣] . وهي دراسة مقصورة ، كما يشير عنوانها ، على دراسة المونولوج الذي يقسمه الدارس إلى قسمين : المنولوج المتصل عن طريق السرد الذي لا يقطعه الحوار المباشر ، والمونولوج الذي يأتي متقطعاً في الحوار المباشر وليست له علاقة بهذا الحوار .

إنَّ هذا الاقتصار على دراسة المونولوج وحده ، قد حرم

الدراسة من استجلاء الأبعاد الرؤيوية وتتبع جماليات التشكيل في الرواية . بل يمكن الذهاب إلى أبعد من هذا ، فيقال : إنَّ المونولوج نفسه ، الذي هو محل اختصاص الدراسة ، لم تستطع الدراسة أن تلاحق أثره وقيمته في البناء الفني الكامل للرواية ، هذا إن استثنينا بعض الملاحظات الجيدة الموزعة هنا وهناك .

والدراسة الحادية عشرة للرواية هي دراسة باللغة الإنجليزية لرشيد العناني [١٤] . وهي دراسة قصيرة مختصرة ، ركزت على عرض أهم الأفكار التي تناولتها الرواية في جانبها الرؤيوي ، مغفلةً الحديث عن بناء الشخصيات والتقنيات الروائية المستخدمة وكيفية تشكل سائر مكونات البنية العامة للرواية . ومع هذا ، فالدراسة لا تعدم العمق في ما تناولته من جزئيات ، خصوصاً في حديثها عن أقسام اللامعقول في الرواية ، وحديثها عن تحليل بعض الرموز فيها .

ونصل بعد هذا إلى الدراسة الثانية عشرة ، وهي دراسة محمد بو عزّة [١٥] المختصرة التي تحدث فيها عن بناء الشخصيات ، وبنية الفضاء ، وزمن الخطاب ، والسرد . والملاحظ على الدراسة أنها أشبه ما تكون بدراسة تجميعية ، جمع فيها الباحث ما قاله الآخرون حول الرواية ، دونما إضافة حقيقية متميزة إلى ذلك الذي قد قيل .

كانت تلكم أهم الدراسات السابقة التي تناولت «الثرثرة» بحثاً وتحليلاً ، علماً أنَّ هناك دراسات كثيرة أخرى قد تعرضت

لهذه الرواية في سياق حديثها عن المؤلف أو نتاجاته بشكل عام ، دون أن تخصص للرواية مجالاً خاصاً للحديث عنها وحدها ؛ ولذا لم يحسن ذكر هذه الدراسات في هذا العرض الموجز . ومع ذلك ، فسترد الإشارة إلى بعض هذه الدراسات في ما يأتي من حديث .

حركة السرد في الرواية:

تتميز حركة السرد في «الثرثرة» بأنها حركة «داخلية» في المقام الأول ؛ ذلك أن السرد لا يتم بواسطة سارد يقف خارج الأحداث ، وينقلها إلينا كما يراها مستعملاً ضمير السرد التقليدي ، ضمير الغائب . بل يتم السرد من خلال وعي الشخصية المركزية في الرواية (أنيس زكي) ، فنلاحظ نحن الأحداث والأفكار تماماً كما تدور في وعيه ، أو في لا وعيه أحياناً ، وذلك باستخدام ضمير الغائب الذي قد يترك مكانه أحياناً لضمير المخاطب أو لضمير المتكلم أو لهما معاً كما في هذا المثال : «إنها تستدرجك لتقول لك عند الجد : لست بغياً ، وهي تذكرني بشيء لا أتذكره»[١٦] .

إنَّ هذا الاهتمام بجعل حركة السرد منطلقة من داخل وعي فرد معين ، يعطي العمل الروائي تماسكاً وتلاحماً من نوع خاص ، حينما تُصهر كل الجزئيات و التفصيلات في بوتقة واحدة ، هي وعي الفرد ، وتُستخرج لنا نحن القراء بعد ذلك

مزودةً بنوع من الوحدة التي ما كان لها أن تتزود بها لولا ذلك . وهكذا «كان من أثر هذا الاتجاه العام في المرحلة الأخيرة عند نجيب محفوظ أن تميزت أعمال هذه المرحلة بوحدة درامية شاملة كانت تفتقدها أعمال المرحلة الاجتماعية الواقعية»[١٧] .

والفائدة الأخرى التي يستفيدها العمل الروائي من كون حركة السرد منطلقة من وعي فرد معين ، هي التركيز والدقة في اختيار المواقف والألفاظ ؛ ذلك أن المسألة لا تعود مسألة ذكر لكل الأحداث والتعبيرات التي يمكن لها أن تذكر ، وإنما تصبح مسألة ذكر لما هو المؤثِّر والباقي في ذهن الفرد فحسب ، دون غيره مما يمكن الاستغناء عن ذكره بصورة أو بأخرى . ومن هنا لاحظ بعض الباحثين ، بحق ، أنَّ «الكلمة هنا – في ثرثرة – أثقل وزناً من صفحة كاملة في الثلاثية العظيمة»[١٨] .

وبالإضافة إلى ما تقدم ، تمثلت «داخلية» حركة السرد في مظهر آخر هو كون الحركة الخارجية في الرواية كلها حركة خافتة باهتة ، حتى لقد بالغ أحد الباحثين في وصف ذلك فقال : «وإحدى السمات الرئيسية للرواية هي خلوها الكامل من الحركة أو تبدل المشاهد»[١٩] . لقد خفتت الحركة الخارجية وتضاءل وجودها ، لكنها عُوِّضت بحركة أخرى أَثْرَتِ النص وهي حركة الأفكار ، «فالأفكار هي التي تتحرك لا الأشخاص»[٢٠] .

إن خفوت الحركة الخارجية ، واشتداد حركة الأفكار مظهر

كبير ثان من المظاهر التي تجلَّت فيها «داخلية» حركة السرد . يُضاف إلى ذلك ما في هذا المظهر من دلالة واضحة على «أن الفعل لم تَعُدْ له دلالة حاسمة»[٢١] . وما دام الأمر كذلك ، فلتكن الفعالية الرئيسة للمثقفين إذن هي أن يجلسوا ليثرثروا معاً ، «ثرثرة فوق النيل» .

ويجدر بنا هنا أن نلاحظ أن المؤلف يسعى ، عامداً إلى الإبطاء من حركية السرد كلما لاحظ أن الأحداث بدأت تتحرك بعض الشيء نحو الأمام . وهو في هذا يستعمل وسائل متعددة أهمها الحوار بنوعيه الخارجي والداخلي ، إضافةً إلى إدراج مشروع مسرحية كاملة ضمن الرواية . لكن الوسيلة الأكثر لفتاً لأنظار الباحثين هي الأحداث والهذيانات التاريخية الكثيرة التي كان ذهن أنيس زكي ، الشخصية الرئيسة في الرواية ، يشطح إليها ، في غمرة «انسطاله» الدائم .

لقد توقف دارسو الرواية لدى هذه الشطحات التاريخية محاولين تفسير الغرض من وجودها ، وذهبوا في هذا التفسير مذاهب مختلفة قد تصل إلى حد التناقض أحياناً . فبينما ذهب بعضهم إلى أن وجود هذه الأحداث التاريخية «مرتبط بفقدان الإيمان بالتاريخ ومعناه ، بارتباط الأسباب والنتائج ؛ إنه يعكس الصلة العبثية بين الأسباب والنتائج»[٢٢] ، أي أن هذه الأحداث ما هي إلا انعكاس للسلبية والعبثية التي تمتلئ بها نفوس أهل العوامة ، ذهب بعضهم الآخر إلى نقيض هذا الرأي

تماماً ، فذكر أن الحوادث التاريخية الحلمية «تشكل سحبها المثقلة بالدلالات الإيجابية رفضاً لما يملأ العوامة من سلبية»[٢٣] .

وإلى جانب هذين التفسيرين وُجدت تفسيرات أخرى ، يذهب أحدها إلى أن البعد التاريخي المستخدم «هو بعد أساسي لكشف أعماق الحديث الدائر أو الحدث الواقع» [٢٤] ، وبعبارة أخرى فإنَّ «التاريخ يشكل مقابلاً لما يجري في داخل هذه العوامة ، بل نجد فيه أحياناً إسقاطاً مباشراً لكل ما يجري على صعيد الواقع ، وموظفاً توظيفاً فنياً بحيث يتلاءم مع كل حدث من أحداث الرواية»[٢٥] . ويذهب تفسير ثان إلى أن هذه الاسترجاعات التاريخية ما هي إلا وسيلة يستعملها أنيس زكي ليهرب بها من مواجهة الواقع ، شأنها في هذا المخدرات تماماً[٢٦] . وثمة تفسير ثالث يرى أن الحوادث التاريخية إنما جيء بها «لتخلط العبرة – إن كان ثمة عبرة خالصة – بالسخرية إزاء التجارب الإنسانية في الجنون والحب والطب والهبوط الأول وآدم وحواء»[٢٧] .

إنَّ هذه الدراسة تميل إلى أن الحوادث ، أو فلنقل الشطحات ، التاريخية الواردة في الرواية ليست ذات غرض واحد . فبعضها يأتي لتعميق موقف أو شرح قضيةٍ أو فكرةٍ أو باطنِ شخصية ما ، كما هو الحال في إحدى الليالي عندما كان أنيس ينتظر تأثير المخدر فيه : «وقبيل القيلولة سمعتُ إلى

نابيلون وهو يتـهم الإنجليـز بقـتله بالسم البطيء ، ولكن ليس الإنجليـز وحـدهم الذين يقـتلون بالسم البطيء»[٢٨] ، فـمن الواضح أن الموت بالسم «البطيء» ليس إلا مرادفاً لسقوط أنيس التـدريجي تحت تأثيـر المخـدر . لكـن غـالبيـة هذه الشطحات إنما تأتي للكشف عن أعماق أنيس ، وتبيان كيـفية إدراكه العالم «إدراكاً فـراغياً وهمياً ، فـقدت فيـه الحياة الإحساس بوظيـفة الحـركـة والتـغيـر ، واسـتـحالت إلى هيكل عظمي محنط ، من أخص خصائصه الثبات والقدم والفراغ والسكون واللامعنى في الزمان والمكان والفعل»[٢٩] .

الشخصيـات:

تضم الرواية مجموعـة من الشخصيات التي يصنفهـا أحد الدارسين إلى دائرتين : دائرة السكون ودائرة الحـركـة ؛ فـدائرة السكون تشمل هؤلاء الذين قبلوا بوضعهم وظلت مساهمتهم في الأحـداث هامشـيـة على الأغلب ، وتشـمل هذه الدائرة كـلاً من مصطفى راشـد المحامي ، وأحـمـد نصر مـدير الحسـابات ، وسنيـة كـامل الزوجة الخـائنة لزوجـهـا ، وليلى زيدان المترجـمة العـانس ، وخـالد عـزوز الكاتب الإباحي ، وعلي السيـد الناقـد . أمـا دائرة الحركة فهي تمثّل أولئك الذين يعيشون الفوران الداخلي والطاقات المعطلة ومراكز الأمل التي داخلها المخدِّر ، وهذه الدائرة تشمل كلاً من رجب وأنيس وعم عبده وسمارة[٣٠] .

لكن هذا التصنيف – على ما فيه من تجاوز لبعض معطيات الرواية ، كوصف العم عبده وسمارة بأنهما ممن داخلهم المخدر ، وكجعل العم عبده ممن يعيشون الفوران الداخلي – قد يتسبب في وقوع قارئه في شيء من الخلط ، فيتصور أن المقصود منه هو أن الشخصيات الواقعة في دائرة السكون هي جميعاً شخصيات مكتملة ، من النوع الذي يسمى في النقد القصصي : الشخصية الجاهزة أو المسطحة «Flat Character»[٣١] ، وأن جميع الشخصيات الواقعة في دائرة الحركة هي من الشخصيات النامية أو المدوَّرة «Round Character» .

والواقع أن هذا التصور مجافٍ تماماً للواقع ؛ لأن الرواية – على كثرة شخصياتها – لا تضم من الشخصيات النامية أو المتطورة سوى شخصيتين اثنتين فقط هما : أنيس زكي وسمارة . فأما أنيس زكي فقد تطور في نهاية الرواية ، بعد كل المدة التي قضاها «مسطولاً» تماماً ، حينما واجه مديره في العمل ، وحينما أصرَّ على الاعتراف بجريمة القتل لدوافع ثلاثة لخصَّها بقوله : «لم يكن الغضب ولا الغيرة وحدهما ، ولكن خطر لي بعد ذلك أن أقول ما يجب قوله ، أن أقف موقفاً جاداً لأمتحن أثره . . .»[٣٢] .

وأما سمارة فقد عرفناها طوال الرواية شابة جريئة تفيض جديةً وثقةً بنفسها ، وهذا ما أكَّدته بإصرارها على الاعتراف

بجريمة القتل ، لكنها بعد ذلك سرعان ما تراجعت عن موقفها هذا ، فتحقق بهذا تطور شخصيتها ، لكن إلى الوراء! وأما ما عدا هذين الشخصين ، فلا نجد في الرواية شخصاً آخر متطوراً ، بمعنى التطور ، حتى رجب نفسه . فصحيح أنَّ «رجب» الممعن في العبثية والجنس والمخدرات والهروب من عالم المسؤولية ، قد وجدناه أخيراً ، وبعد موقفه المحتدم من أنيس ، يقرر الذهاب إلى الشرطة للاعتراف بجريمة القتل ، لكن هذا لا يعني وجود أي تطور في بناء شخصيته ؛ ذلك أن قرار الاعتراف هذا لم يكن قراراً منبثقاً من عقل هادئ يفكر بروية وأناة ، حتى يكشف عن وجود تطور حقيقي في الشخصية ، بل كان قراراً انفعالياً اتخذه رجب في لحظة غضب عارم ، وكان أساس مراده منه هو أن يجر أصحابه معه إلى الورطة لأنهم كانوا يتهمونه بأنه هو وحده المسؤول عن كل ما حدث [٣٣] .

ومهما يكن الأمر ، فقد لجأ نجيب محفوظ في تصوير شخصيات الرواية إلى التركيز على التصوير الداخلي ، أي تصوير الشخصيات كما تبدو من الداخل ، لا كما تظهر من الخارج . وليس من الصعب تفسير ذلك ، بعد أن عرفنا أن حركة السرد في الرواية إنما تنطلق من ذهن أنيس زكي الذي يمتاز بميزة خاصة هي أنّ عينيه «تنظران إلى الداخل لا إلى الخارج كبقية خلق الله» ، على حد تعبير مديره في العمل[٣٤] . لكن تصوير الشخصيات من الداخل له دلالة

أخرى لا ينبغي أن نُغفلها هنا ، هي مدى رغبة نجيب محفوظ في تصويرها على أنها شخصيات تنبض بالحياة حقيقةً ، ولكل منها وجود مستقل ، وكيان ومواصفات متميزة . وما دامت كذلك ، فمن غير الإنصاف إذن أن نتصورها مجرد نماذج بشرية ، أو أنَّ «كل واحد منها يختصر في شخصه قطاعاً من الناس يدينهم المؤلف أو يسجل عناصر الانحلال فيهم»[٣٥] ؛ ذلك أن فكرة النمذجة هذه تلغي تفرّد الشخصية من جهة ، وحياتها من جهة ثانية ، وهذا ما يصطدم تماماً مع حرص نجيب محفوظ على تصوير شخصياته متميزةً من الداخل .

ومن بين كل شخصيات الرواية ، استقطبت شخصية «العم عبده» اهتماماً خاصاً من دارسي الرواية ، وتعددت حولها الآراء . فثمة رأي يرى أن العم عبده هو رمز للشعب المصري[٣٦] ، ورأي ثان يرى أنه المطلق[٣٧] ، ورأي ثالث يرى أنه رمز للمقاومة حيال الموت [٣٨] ، ورأي رابع يرى أنه يمثل الخلود [٣٩] .

والحق أنَّ لجوء الدارسين إلى افتراض رمزية شخصية العم عبده ، أمرٌ سوَّغته معطيات الرواية ذاتها . فقد خلعت على العم عبده الكثير من الصفات التي توحي بكونه بشراً غير عادي ، أو بعدم كونه بشراً أصلاً ؛ فهو يشع جاذبية لا تقاوم (ص١٤) ، وهو عريق في القدم (ص١٤) ، وهو لا ينتمي إلى بلد معين (ص١٦) ، وهو العوامة (ص١٧) ، وهو مؤذن وإمام جماعة

وقواد (ص١٧) ، وهو عملاق تحتاجه سياسة العالم (ص٣٠) ، وهو مبارك (ص٢١٧) . وبشكل عام ، فإنه على الرغم من كون حضور العم عبده في أحداث الرواية حضوراً هامشياً محدوداً ، فإن القارئ يشعر دوماً بحضوره أكثر من أي شيء آخر!

ومع هذا ، لا تجد هذه الدراسة أية ضرورة تضطرها إلى فهم شخصية العم عبده خارج النطاق البشري . إنه بشر ، بشر حقيقي ، لكنه قد يكون المثال الذي يطمح أنيس زكي للوصول إليه ، المثال الذي لا يقف في صف الملائكة ؛ ولذا لم يتنزه عن سقطات البشر ، لكنه يمثل الفاعلية البشرية في الحياة من جهة ، والاطمئنان النفسي الكبير الذي يقبع وراء هذه الفاعلية من جهة أخرى . وهذان أمران كان أنيس زكي يفتقر إليهما ، فهو لم يعد فاعلاً في الحياة لكونه لم يعد يفهم أي معنى لهذه الفاعلية أو أي جدوى ، وهو لم يعد يحس بذلك النمط من الاطمئنان الوجداني الداخلي الذي يترافق ، عادةً ، مع الشعور بأداء ما هو مطلوبٌ من المرء أداؤه في حياته .

الزمان والمكان:

يُلاحَظ أن المكان المهيمن على الرواية كلها هو «العوامة» ، فلا يكاد القارئ يغادرها إلا ثلاث مرات : حينما يصحب أنيس زكي إلى عمله مرتين ، وحينما يصحب مجموعة الرفاق كلهم في رحلتهم الليلية المجنونة بالسيارة . أما في ما عدا ذلك

فالعوامة هي المسرح دوماً ، فما دلالات هذه العوامة؟

لاحظت خالدة سعيدة أن العوامة تقترن بمجموعة من التناقضات ، فهي موضع طمأنينة الحشاشين مع أن عدداً كبيراً من الأخطار يتهددها ، وهي طافية فوق النيل لكنها معزولة عن حركته ، وهي مكان الحرية المزعومة لكن الحشاشين يعيشون فيها مكبلين إلى الجوزة وإلى دائرة حياتهم الضيقة [٤٠] . والغريب هنا أن خالدة سعيد لم تستفد من كل هذه التناقضات في التوصل إلى دلالة العوامة ، ولجأت بدلاً من ذلك إلى رطوبة العوامة ودفئها وانغلاقها وطفوها فوق جسد النيل الوالدي ، لتقول : «إن العوامة ذات بعد رمزي وهي تشير إلى رحم الأم»[٤١] .

وإلى جانب هذا الرأي ، وُجدت لدى الدارسين آراء أخرى في تفسير دلالة العوامة . فمنهم من ذهب إلى أن العوامة هي «صورة للاَّوعي في حالته المتوحشة الرافضة للقيود والتقاليد ومواضعات الأخلاق والعقل»[٤٢] ، ومنهم من ذهب إلى أنها «رمز لمجتمع موشك على الغرق»[٤٣] ، ومنهم لم يستبعد أنها الموت[٤٤] ، وهناك من رأى أنها «رمز الانتقال وسط المخاطر»[٤٥] . وهذا الرأي الأخير يبدو ، لهذه الدراسة ، أقرب إلى الصواب ، على أن لا يُقصد بالانتقال الانتقال الحسي من مكان إلى آخر ، بل الانتقال الشامل ، في كل جوانب الحياة ، الذي يعيشه مجتمع ما عندما يعيش أبناؤه تحولاً جذرياً من

مرحلة إلى أخرى ، كالانتقال الذي ارتبط بثورة الضباط الأحرار في مصر بقيادة جمال عبد الناصر ، عندما كان «المجتمع القديم ينهار ، والمجتمع الجديد يولد ، وبين الانهيار والميلاد فترة صعبة ، ضحاياها كثيرون»[٤٦] . ولعل إشارة الرواية العابرة إلى العوامة التي جرفها التيار ذات يوم [٤٧] هي إشارة ، في الحقيقة ، إلى هؤلاء الضحايا ، ضحايا مرحلة الانتقال .

إنَّ ربط دلالة العوامة بمرحلة الانتقال لكفيل بمعالجة كل التناقضات التي لاحظتها خالدة سعيد دون أن تستفيد منها دلالياً . فالانتقال مرحلة وسطية ، لابد أن تحتوي على شيء من بقايا الوضع السابق ، وشيء من إرهاصات الوضع المستقبلي الجديد ، واجتماع هذين في العوامة هو الذي أوحى بوجود تناقضات فيها .

لكن السؤال المهم هنا هو عن مدى إيمان نجيب محفوظ ، وفق ما يظهر من دلالات روايته هذه فحسب ، بهذا «الانتقال» التاريخي في مصر ، وعن مدى تقبله له . هنا لابد من ملاحظة أن العوامة تطفو فقط فوق النيل ، لكنها لا تسبح معه . إنها مربوطة إلى الشاطئ بحبال متينة ، ولابد من مراقبتها دوماً ، وإلا انجرفت وغرقت كالعوامة التي كانت تجاورها سابقاً ، وفي هذا كله ما يدل على عدم وجود انتقال حقيقي ، بل مجرد رجرجة بسيطة نتيجة حركة الماء من تحت العوامة الثابتة .

وإذا انتقلنا بعد هذا إلى الزمان في الرواية ودلالاته ،

فسنلاحظ أن الليل هو الزمان المخيم على معظم أرجاء الرواية . والليل وإن كان «زمن اللاعمل وعدم الإنتاج ، وهو زمن العزلة والغياب»[٤٨] ، لكنه ، قبل ذلك ، يعني الغموض وعدم وضوح الرؤية ، وهذان أمران يعززان ما سبق استنتاجه ، من عدم الانتقال الحقيقي .

وثمة ملاحظة أخرى تتعلق بالزمان ، لم يتوقف عند دلالتها الباحثون بشكل تحليلي ، وهذه الملاحظة هي أنَّ الجملة الأولى في الرواية كلها هي : «إبريل ، شهر الغبار والأكاذيب»[٤٩] وهي جملة تستحق منا عناية خاصة ، كونها فاتحة الرواية ، ومن المستبعد جداً أن تُفتتح الرواية بهذا النحو ما لم تكن لإبريل وأكاذيبه ناحية ارتباط ما ، مع أفكار الرواية .

فإذا ما أردنا ، بعد هذا ، أن نجمع بين دلالتي الزمان والمكان – وهذا أمر مشروع تماماً ، ما دام الزمان بُعداً رابعاً للمكان – فسيستوقفنا ، أولاً ، التصريح الوارد في الرواية ، والقائل : «ليس في العوامة زمان»[٥٠] . الزمان هنا يُلغى من العوامة/ الانتقال ، وهذا يعني أن الانتقال الذي يُراد إنما هو انتقال ساذج ، يتنكر لمقتضيات الزمان ، ولا يراعي حقيقة ما تتطلبه الظروف .

ونتيجة كل ما تقدم هي أن الانتقال ليس انتقالاً حقيقياً أولاً ، بل مجرد رجرجة خفيفة ، ثم هو مصحوب بالغموض ، وبالأكاذيب ، وبعدم مراعاة الظروف والأوضاع . وهذه كلها جوانب محدودة ، قادنا إليها الحديث عن الزمان والمكان ، من

البعد السياسي في الرواية ، وفي النقطة الآتية حديث عن جوانب أخرى من البعد نفسه .

البُعد السياسي:

أغرى نجيب محفوظ نفسه الباحثين بضرورة تطلّب البعد السياسي في كل كتاباته ، وذلك حينما قال : «في جميع ما أكتب ستجد السياسة . من الممكن أن تجد قصة خالية من الحب أو أي شيء ، إلا السياسة ؛ لأنها محور تفكيرنا»(٥١) .

وفي خصوص «الثرثرة» ، حاول الدارسون أن يضعوا أيديهم على جوانب محددة من البعد السياسي ، بعضها يرتبط بأوضاع مصر الداخلية بعد ثورة يوليو ١٩٥٢م ، وبعضها الآخر يرتبط بالأوضاع القومية العربية .

فأما في ما يرتبط بأوضاع مصر بعد ثورة يوليو ، فقد ذكر غالي شكري مثلاً أنَّ نجيب محفوظ قد هاجم «أجهزة القهر الناصرية» في ذروة مجدها في روايات عدة منها «الثرثرة»(٥٢) ، كما ذهب رشيد العناني إلى أنَّ «ثرثرة فوق النيل هي اتهام قوي آخر للثورة»(٥٣) .

والحق أنَّ نجيب محفوظ ، في موقفه السياسي العام ، لم يرفض ثورة يوليو رفضاً كاملاً ، وهذا ما قاله عن نفسه : «أنا لم أرفض ثورة يوليو مطلقاً ، ولم أكتب أي عمل ضدها ، أنت تعلم أن هناك روايات معادية للثورة . كنتُ أوجه النظر إلى سلبيات

تسيء إلى الثورة ، لن تجد كلمة بالإشارة أو التلميح ضد الإصلاح الزراعي أو مكاسب العمال والفلاحين»[٥٤] .

وأياً ما كانت درجة الدقة في حديث محفوظ عن موقفه السياسي ، فإنَّ ما يهمنا إنما هو نتاجه الأدبي لا ما يقوله عنه . وفي هذا الصدد ، تقدمت الإشارة إلى ما يمكن أن يُستفاد من الدلالات الزمانية والمكانية في «الثرثرة» من أبعاد سياسية . وستأتي – عند الحديث عن الاغتراب والعبث في الرواية – إشارات عدة من شخوص الرواية إلى معاناتهم من الأوضاع السيئة اقتصادياً وسياسياً ومعيشياً ، وهي إشارات يمكن أن تُفهم ، كما صنع بعض الدارسين [٥٥] ، على أنها احتجاجات على ثورة يوليو نفسها . ولكن على المرء أن يكون حذراً عند إطلاق مثل هذه الأحكام ؛ لأن كثيراً من المظاهر التي تُذكر في الرواية قد لا تكون احتجاجاً على السلطة الحاكمة ، بقدر ما تكون فضحاً للدوافع الانتهازية غير الإنسانية لدى بعض الشرائح الاجتماعية .

وأما الجانب السياسي المرتبط بالأوضاع العربية القومية ، فالمقصود به ما ذكره بعض الدارسين من أن الرواية فيها نبوءة بهزيمة حزيران ١٩٦٧ [٥٦] . والواقع أن الرواية تحوي مجموعة من الإشارات ، بدرجات متفاوتة من الوضوح ، إلى حرب مقبلة . ولعل من أصرح هذه الإشارات ، تلك الإشارة المداجية المختبئة وراء ساتر من التاريخ ، حينما توهم أنيس زكي أنه

يحاور تحتمس الثالث ، فلما أخبره عن حرب سيخوضها ، دُهش تحتمس الثالث وأصرَّ على أنَّ أنيساً إنما يحدّثه عن المستقبل [٥٧] . لكن هل أراد نجيب محفوظ بهذا ، حربًا كحرب ١٩٦٧م حقاً؟ هذا ما لا تستطيع هذه الدراسة أن تؤكده أو تنفيه .

العبث واللامعقول والاغتراب:

لم يتردد أحد الدارسين في القول : «فنجيب محفوظ متأثر تأثراً واضحاً في الثرثرة بثورة اللامعقول ، مسايراً بذلك التطور الحديث في الرواية الأوروبية والأدب الأوروبي»[٥٨] ، وهو قول يستمد مرجعيته من الجو العام للرواية نفسها ، فالرواية مشحونة ، بنحوٍ شبه كامل ، بمظاهر الإحساس بالعبث والسقوط تحت وطأة الاغتراب النفسي . وكيف لا تكون كذلك وشخصياتها «منفصمة عن هذه الحياة على الصعيد الشخصي ، وعلاقتها بالحياة العامة علاقة آلية قسرية روتينية تفرضها ضرورات العيش وليست علاقة انتماء»[٥٩]؟

وهذه حقيقة لا يُستثنى منها سوى العم عبده وحده ، فحتى سمارة – التي عرفناها مثالاً للجدية في الحياة – اعترفت لأنيس زكي بأنَّ للإحساس بالعبث مكاناً في حياتها : «أعترف لك بأنني مصرة على أن أكون جادة أكثر مني جادة بالفعل (. . . .) في أويقات الراحة من العمل يعترضني العبث كأنه وجع الأسنان

(. . .) ولكنني أحاربه بعقلي وإرادتي»[٦٠] . أما الآخرون ، فالعبث يملأ حيواتهم كلها ، والإحساس به ينغص معيشتهم ، الإحساس الذي هو كإحساس أنيس في مقر عمله : «لا حركة البتة في الحقيقة . حركة دائرية حول محور جامد . حركة دائرية تتسلى بالعبث . حركة دائرية ثمرتها الحتمية الدوار»[٦١] .

والعبث الذي تمتلئ به الرواية ، ليس منطلقه واحداً ، بل له منطلقان اثنان : فمنطلقه الأول هو القلق الوجودي الفلسفي المسيطر على أذهان شخوص الرواية ، بعد أن لم تكن الحياة كلها – في أذهانهم – ذات معنى ، ولم يكن للوجود كله أي معنى أو هدف ، كما يظهر من المقولات الآتية :

– «لا أهمية لشيء . حتى الراحة لا معنى لها . ولم يبدع الإنسان ما هو أصدق من المهزلة»[٦٢] .

– «والجدية تتضمن أن يكون للحياة معنى ، فما المعنى؟»[٦٣] .

– «والقمر! تذكرني دورته بالمهزلة»[٦٤] .

– «لماذا توجد حركة؟»[٦٥] .

– «الحياة فوق المنطق»[٦٦] .

– «وقال بل لنا حياة ، وقد أوغلنا في الفهم حتى أدركنا ألاَّ معنى لها»[٦٧] .

إنهم يهربون من الالتزام ومن المسؤولية ، ويقعون في أحضان العبث واللامعقول ؛ لأنهم لا يستطيعون إقناع أنفسهم

بأي معنى حقيقي لهذه الحياة . أما ما ادعاه بعض الدارسين من أنهم «من خلال العبث يودون الوصول إلى المعنى ، فهو عبث ملتزم جاد»[٦٨] فكلام لا تراه هذه الدراسة معتمداً على معطيات الرواية نفسها .

والمنطلق الآخر للعبث هو طبيعة المحن والظروف الاجتماعية والسياسية والمعيشية الصعبة التي واجهها شخوص الرواية ، فأنيس زكي مثلاً كان «يهرب من مأساة حياته التي بدأت بفشله في كلية الطب كطالب ، ثم خيبة الأمل التي كانت تتبعه إلى أي كلية يحاول الالتحاق بها ، وأهله في القرية الذين نسيهم ونسوه ، وزوجته التي ماتت مع ابنته الوليدة في مطلع حياته ، ثم انطفأ الأمل في حياته التي دفنت تحت ركام من الثلج وخيبة الأمل والضياع»[٦٩] . يُضاف إلى هذا عمله الممل في الوزارة ، وعلاقته السيئة مع مديره . والآخرون أيضاً لم يكونوا بأحسن حالاً من أنيس ؛ ولذا نجد الهمَّ المادي والسياسي والاجتماعي حاضراً على الدوام في أذهانهم ، وقد عبَّروا عنه في مواقف متعددة ، منها مثلاً :

- «بمثل ذلك القلم تدوَّن معاهدات السلام»[٧٠] .

- «إن العالم في حاجة إلى رجل في عملاقيته لتستقر سياسته»[٧١] .

- «لم يعد هناك من نكات مذ أصبحت حياتنا نكتة سمجة»[٧٢] .

- «ولكن بصدور اللائحة المالية الجديدة سيهدأ كل بال» .[٧٣]

- «كل قلم يكتب عن الاشتراكية على حين تحلم أكثرية الكاتبين بالاقتناء والإثراء وليالي الأنس في المعمورة»[٧٤] .

لقد كان حضور منطلقَيْ العبث هذين ، في الرواية ، حضوراً متوازناً ، بحيث يصعب على المرء أن يحدّد أيهما كان أثره أشد في نفوس الشخوص . بل إنَّ في الرواية بعض الدلالات على أنَّ هذين المنطلقين متلازمان ، لا ينفك أحدهما عن الآخر . والمثال الواضح على ذلك هو عندما اكتشف المدير العام أنَّ أنيساً كان يكتب بقلم فارغ من الحبر ، وسأله :«- خبّرني يا سيد أنيس كيف أمكن أن يحدث ذلك؟

أجل كيف . كيف دبت الحياة لأول مرة في طحالب فجوات الصخور بأعماق المحيط»[٧٥] .

هنا المدير يسأل أنيساً عن قضية جزئية ، هي مثال عملي لكل الخيبات والتعاسات اليومية ، لكنَّ أنيساً يربط القضية على الفور بقضية وجودية كبيرة ، في إشارة إلى أن الارتباط بين القضيتين حتمي ، وأن إحداهما تقود إلى الأخرى . ومن هنا ، يكون وجيهاً ما ذهب إليه بعض دارسي الرواية من أنَّ «شخصيات نجيب محفوظ كان يمكن ألا تكون عابثة لو كانت ظروفها الحياتية مريحة ومستقرة ، سياسياً واجتماعياً ومادياً» .[٧٦]

ومن الأمور المستدعية للنظر في الرواية أن الاغتراب فيها لا يقتصر على الاغتراب عن المحيط ، بكل أشكاله وتجلياته ، بل يتجاوزه إلى ما يشبه الاغتراب عن الذات أيضاً . وهذا ما يُلاحَظ لدى أنيس زكي عندما يتأمل ساقه : «واستيقظ على منظر ساقه المطروحة لصق الصينية ، طويلة بارزة العظام ، باهتة اللون في الضوء الأزرق ، كثيفة الشعر ، كبيرة الأصابع ، مقوسة الأظافر من طول إهمالها بلا قص ، فكاد ينكرها ، وعجب لعضو من جسده كيف يبدو كالغريب»(٧٧) . ومع كل هذا الوضوح في النص ، فإنَّ على المرء أن يبقى حذراً بعض الشيء في استخلاص المعنى ؛ ما دام هنا يتعامل مع أنيس زكي ، «المسطول» الذي لا يفيق أبداً!

المثقف وأوضاعه:

تلتقي شخصيات الرواية جميعها ، على ما بينها من اختلافات ، في جامع مشترك كبير . هذا الجامع هو كونها كلها – باستثناء العم عبده – تنتمي إلى الطبقة المثقفة أو «الأنتلجنتسيا» . وفي الرواية إشارات إلى أن الثقافة ، بما تعنيه من وعي وإدراك ووضوح رؤية ، كان لها دورها الكبير في وقوع شخوص الرواية في العبثية والانعزال عن مظاهر الحياة . ومن هذه الإشارات كلمة أنيس التي سبق الاستشهاد بها في ما مرَّ من حديث : «بل لنا حياة ، وقد أوغلنا في الفهم حتى أدركنا

ألاَّ معنى لها ، وسوف نوغل أكثر فأكثر ولا أحد يستطيع التكهن بما سيكون»[٧٨] .

إنَّ من الواضح أن المثقفين في هذه الرواية يعانون نوعاً من اليأس من دور الفعل الثقافي وأثره في التغيير . وسواء أكان صحيحاً أم لا ما يُذكر ، عادة ، من وضع المثقفين في مصر في الستينيات ، من أن «هذه السنوات ربما كانت قد شهدت أشد القيود السياسية المستبدة المفروضة على الفنانين خلال فترة حكم الثورة برمتها»[٧٩] ، فإنَّ في الرواية دلالات على أن اليأس الذي وجد طريقه إلى نفوس المثقفين إنما كان رد فعل على المحاولات التي بُذلت لتهميش دورهم في المجتمع والحياة العامة . فهذا علي السيد يخاطب سمارة بقوله : «لسنا أنانيين بالدرجة التي صوَّرها ، ولكننا نرى أن السفينة تسير دون حاجة إلى رأينا أو معاونتنا : وأن التفكير بعد ذلك لن يجدي شيئاً ، وربما جَرَّ وراءه الكدر وضغط الدم»[٨٠] .

وعندما يريد مصطفى راشد أن يتحدث عن أحمد نصر وعفّته عن العلاقات المحرمة مع النساء ، فإنه يقرن موقفه هذا بالموقف الذي يُراد للمصريين جميعاً – والمثقفون في رأس القائمة طبعاً – أن يقفوه من الأحداث : «وزوج مثالي يقف من نساء العوامة موقف المصريين من الأحداث»[٨١] .

محاولات تهميش دور المثقف ، إذن ، هي التي دعت هؤلاء المثقفين إلى الانعزال والسقوط في هوة العبث ، وهي

التي دعتهم إلى التنكر لكل انتماءاتهم ، قائلين : «الحق أننا لا مصريون ولا عرب ولا بشر ، نحن لا ننتمي لشيء إلا لهذه العوامة»[٨٢] . وما دام الأمر كذلك فلا معنى لأن نقول – كما قال بعض الدارسين – إن في الرواية «إدانة لفئة من المثقفين تمتلك خطاباً متعالياً عن الواقع ، وتنظر إلى المجتمع من برجها العاجي الذي هو في الرواية ، العوامة»[٨٣] . فالموجود في الرواية ليس التعالي ، بل الانزواء نتيجة الشعور بعدم الأهمية .

وعندما يريد المثقف الانزواء عن المجتمع وهمومه ، فإنه قد يبحث لنفسه عن اهتمامات فكرية جديدة يعوّض بها غياب الاهتمامات القديمة . ومن أبرز أمثلة هذه الاهتمامات الفكرية الجديدة ، فكرة «المطلق» التي استهوت مصطفى راشد ، والتي لم تكن سوى نوع من الهرب ، مثلما قالت سمارة : «إنك تهرب بالمطلق من المسؤولية»[٨٤] .

لكن نجيب محفوظ ، الذي يرفض أن يوصف بأنه كاتب عبثي [٨٥] ، أبى أن يكون سقوط مثقفيه في هوة العبث تاماً ؛ لهذا جعل في داخل بطله أنيس ، منذ البدء ، جذوة من الأمل والرغبة في النجاة من الموت المعنوي ، وهي الجذوة التي تمثلت في مجموعة من الإشارات كنظرة أنيس إلى العم عبده مثلاً ، وكحوت يونس مثلاً ثانياً [٨٦] . وقد بقيت هذه الجذوة تشتعل في داخل أنيس ، إلى أن وجدت لها مخرجاً إلى الخارج في نهاية الرواية ، عندما أراد أنيس أن يجرب قول ما يجب قوله .

الموقف من الدين:

تصوّر لنا الرواية موقفين متميزين من الدين : موقف المثقفين وموقف غير المثقفين . فأما غير المثقفين ، وممثّلهم هنا هو العم عبده ، فموقفهم من الدين موقف تقليدي بحت لا يفهم من الدين سوى شعائره الخارجية ، دون أن يهتم كثيراً بأثر الدين في فكر المرء وسلوكه ؛ ولذا لا يجد العم عبده أي تعارض كبير بين أن يكون مؤذناً وإماماً للصلاة من جهة ، وبين أن يجهز المخدرات وبنات الليل لأنيس وصحبه من جهة أخرى ، بل يرى العم عبده نفسه مباركاً أيضاً [٨٧] .

وأما المثقفون فعدم اعتنائهم بالدين واضح في سلوكهم بشكل عام ، بل إنَّ أحدهم إذا سُئل عما إذا كان متديناً ، أجاب : «معاذ الله»[٨٨] . لكنهم ، مع ذلك يرون أنفسهم مؤمنين إيماناً قديماً ، إيماناً لا يقيهم من التخبط في الحيرة الوجودية ؛ ولذا سأل مصطفى راشد سمارة : «واضح أنكِ في الإيمان القديم مثلُنا ، ومثلنا أيضاً في الطبقة التي تنحدر نحو الهاوية ، فكيف عثرتِ بعد ذلك على معنى؟»[٨٩] .

فإذا كان هذا الإيمان «القديم» لا يجدي المثقف المعاصر نفعاً ، فهل المطلوب هو التنكر للإيمان من أساس؟ ثمة إشارة في الرواية ، قد لا تكون واضحة تماماً ، ولكنها مع ذلك موجودة ، ولا يصح إغفالها أيضاً . هذه الإشارة هي : «وتناهى إليه صوت عم عبده وهو يؤذن فقال إنني وحيد»[٩٠] . أنيس هنا يكتوي

بنار المأساة ، بعد الحادث المأساوي الذي ذهب ضحيته شخص بريء . إنه هنا يشعر بالحاجة إلى جهة تُشعره بالأمن الوجداني والراحة الباطنية ، فأين تكون هذه الجهة؟ العم عبده هو الذي يدله عليها . إنه بحاجة إلى الله ، إلى الدين ، فثمة دوماً مجال في باطن الإنسان لهما ، وما دام هذا المجال فارغاً فسيبقى الإنسان يحس بأنه وحيد في هذه الحياة . لكن إذا كان الإيمان «القديم» لا ينفع ، فعمَّ يبحث المثقف إذن؟

هنا تأتينا إشارة ثانية من أنيس ذاته ، عندما يقرن الأذان بالألغاز : «وصاح ليلتها أن الأذان أيسر على الفهم من تلك الألغاز» (٩١) . الأذان هنا لغز ؛ لأنه لا يدل أنيساً على شيء محدد ، على مفهوم واضح . والنتيجة هي أن المثقف المعاصر يشعر بعدم جدوى الفكر الديني التقليدي في حل مشكلاته المعاصرة ولكنه لا يجد الفكر الديني البديل ، على الرغم من إحساسه بحاجته إليه .

مؤاخذات:

على الرغم من كثرة الدراسات التي تناولت «الثرثرة» بالبحث ، فإنَّ معظمها لم يتوقف عند أية نقطة من نقاط الضعف في الرواية ، وهذا أمر لافت للنظر فعلاً . فالدراستان الوحيدتان – مما وقف عليه الدارس الحالي – اللتان تتعرضان لبعض المؤاخذات على الرواية هما دراستا دريد الخواجه وروجر ألن .

فأما دراسة دريد الخواجه فتأخذ على الرواية ، أولاً ، إعطاءها صورة غير موضوعية للوضع الأخلاقي في المجتمع المصري ، بالإضافة إلى «إعطاء مثل هذه الصورة المشوهة عن المثقف المصري بكل قطاعاته!»[٩٢] . ومن الواضح أن هذا المأخذ إنما ينطلق من غيرة وطنية أو قومية ، أكثر من انطلاقه من عقلية نقدية منصفة ؛ إذ متى كان دور الأديب أن يعطي صورة فوتوغرافية صادقة لما في المجتمع؟ ثم ، من قال إنَّ نجيب محفوظ أراد أن يصور المثقف المصري «بكل قطاعاته»؟

والمأخذ الثاني الذي تأخذه على الرواية دراسة الخواجه ، هو عدم كون شخصيات الرواية – باستثناء أنيس والعم عبده – مقنعة ، فهذه الشخصيات «تعيش على هذه الطريقة من العدمية دون تبرير مقنع وسط شعب متأجج ، مثقفوه أكثر تأججاً وحماساً وصيرورة نحو ما هو أفضل ، دون أسباب عصابية أو دواع حياتية خاصة لم تظهر لنا بوضوح فنياً ونفسياً»[٩٣] . وهذا المأخذ لا نحتاج إلى كثير من الكلام لردّه ، بعد كل ما تقدم ذكره عند الحديث عن العبث وعن المثقفين في الرواية .

والمأخذ الثالث الذي تذكره دراسة الخواجه مأخذ صحيح تماماً ، وهو مرتبط بناحية فنية تتعلق بكيفية تعريف القارئ بشخصيات الرواية ، إذ إنَّ «نجيب محفوظ حين يعرّفنا بهم ، يلجأ إلى طريقة تقريرية وصفية بحتة ، أسلوب صحفي في

التعريف : هذا فلان ، له وما عليه ، وتلك فلانة ، لها وما عليها . . .»[٩٤] . لقد كان في وسع نجيب محفوظ – وهو الأديب المتمكن من أدواته الفنية – أن يتدرج في تعريف القارئ بالشخصيات من خلال المواقف والأحداث والحوارات ، بدلاً من هذه التقريرية والمباشرة التي أضعفت التماسك الفني للرواية .

وأما دراسة روجر ألن فقد أخذت على نجيب محفوظ ، على استحياء شديد ، «أنَّ قاموسه اللغوي بالذات ليس واسعاً ، وأن أسلوبه يفتقر إلى السمات الأكثر شاعرية التي يحفل بها قاموس روائيين عرب آخرين . . .»[٩٥] . لكن الحكم بعدم سعة القاموس اللغوي لأي أديب ، حكمٌ ليس من السهل إطلاقه ، خصوصاً عندما نريد حصر حديثنا في نطاق رواية واحدة فقط من رواياته . كما أن الحديث عن الافتقار إلى السمات الشاعرية حديث منطلق من تصور سابق خاص ، لدى الناقد ، حول طبيعة الإبداع الأدبي ، وطبيعة لغته ، وهو تصور قد لا يرتضيه الأديب نفسه .

نعم ، المأخذ الذي يمكن أن يؤخذ على الجانب اللغوي في «الثرثرة» ، هو ميل اللغة أحياناً إلى اللهجة العامية المصرية . فنجيب محفوظ يسعى جاهداً إلى أن تبقى لغة الحوار لديه داخل إطار ما يُعرف باللغة الوسطى أو اللغة الثالثة التي «ليست هي الفصحى المتشددة ولا هي العامية الخالصة ، بل

تأخـذ من هذه بعض خـصـائصـهـا ، ومن تلك البـعض الآخـر»[٩٦] إلا أن لغـة الحـوار لا تبـقى هكذا دومـاً ، فـهي تميل أحياناً إلى التأثر بالعامية ، كما هي الحال في هذه الأمثلة :

- «ولكن ما هيْ الدنيا باقية كما كانت ، ولا شيء يحدث على الإطلاق»[٩٧] .
- «يا خبر أحمر»[٩٨] .
- «ليلتنا فل يا جدعان»[٩٩] .

وليس المراد من هذه الأمثلة مصادرة حق المؤلف في اللجوء إلى اللهجة العامية في حواراته ؛ فلدى أدباء كثيرين تمسك وثيق بالاستعانة بالعاميات في الحوارات . لكن المراد هنا تسجيل ما يطرأ على لغة الحوار من تفاوت حين لا تكون متَّسقة باطراد ، فثمة ظهور للعامية في بعض الحوارات وغياب لها عن حوارات أخرى .

الخاتمة:

سعت هذه الدراسة إلى قراءة رواية نجيب محفوظ المهمة «ثرثرة فوق النيل» من منظور وصفي تحليلي يفيد من الدراسات التي تقدمته ، باللغتين العربية والإنجليزية ، دون أن يظل محصورًا فيها ، فثمة محاورات مع ما ورد في تلكم الدراسات ، وسعي إلى إضافة جديد به تكتسب الدراسة مشروعيتها وأهمية وجودها .

لقـد توقـفت الدراسـة عند مـحطات مـعـينة من الرواية ، بعضـها يرتبط بالمضـمون و بعضـها الآخر بالتـشكيل الفني ، وتوصلت من كـامل تطوافـهـا بهـذه المحطات إلى أنّ الرواية خاضعة بأكملها لنظرة كلية تلخصت ببراعة في العنوان : «ثرثرة فوق النيل» ، فالفاعلية الحقيقية في الحياة مغيّبة ، ولا وجود إلا «لثرثرة » فارغة لا تقود إلى ثمرة حقيقية .

إنّ غـيـاب هذه الفـاعليـة يتـمـثل في كل الجـوانب التي عرضت لها الدراسة : فحركة السرد الخارجية شبه معدومة ، ولا وجود إلا للحركة الداخلية للسرد ، والشخصيات معظمها جـاهز أو مـسطّح بلا نمو حـقـيـقي ، والمكان ليس إلا العـوامـة المربوطة التي لا تنتـقل بأصـحـابهـا إلى أي مكان ، والزمـان يتلخص في الليل بكل ما يعنيه من سكون وغموض .

وقد التقت هذه الجوانب الفنية مع الجوانب المضمونية التي تناولتـها الرواية : فـهـؤلاء المثـقـفون الذين يلتـقون في العوامة يحملون في داخلهم إدانة واضحة ورفضًا للأوضاع السياسية والاجتماعية والدينية التقليدية ، دونما رغبة في فعل تغييري حـقيـقي . وتقودهم هذه الأوضـاع إلى السـقوط في الإحسـاس بالعبثية والاغتراب ، لكنهم يظلون يحملون في أعماقهم جذوة الأمل في مستقبل أفضل .

قائمة الهوامش

١- روجر ألن : **الرواية العربية ، مقدمة تاريخية ونقدية** ، ترجمة حصة منيف ، ط١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٦م ، ص١٠٦ .

٢- المرجع نفسه ، ص٧ .

٣- نبيل راغب : **قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ** ، ط٣ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٨م ، ص٣١١-٣٣٢ .

٤- دريد يحيى الخواجه : «**معنى الموت والعدم في ثرثرة فوق النيل**» ، الآداب ، العدد السادس ، حزيران ، ١٩٦٧م ، ص ٤٣-٤٦ .

٥- غالي شكري : **المنتمي ، دراسة في أدب نجيب محفوظ** ، ط٣ ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ١٩٨٢م ، ويشار هنا إلى أن الكتاب كان قد ظهر في طبعته الأولى سنة ١٩٦٤م ، أي قبل «الثرثرة» . وقد أضيفت إليه الدراسة المرتبطة بـ«الثرثرة» في الطبعة الثانية الصادرة سنة ١٩٦٩م .

٦- سليمان الشطي : **الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ** ، ط١ ، المطبعة العصرية ، الكويت ، ١٩٧٦م ، ص ٣٢٢-٣٥٤ .

٧- خالدة سعيد : **حركية الإبداع** ، دراسات في الأدب العربي الحديث ، ط١ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩م ، ص٢٣٠-٢٣٩ .

٨- محمد برادة : «**الرؤية للعالم في ثلاثة نماذج روائية : ثرثرة فوق النيل/ الزمن الموحش/ نجمة أغسطس**» ، الآداب ، العددان ٢-٣ ، شباط- آذار ، ١٩٨٠م ، ص٤٥-٥١ .

٩- روجر ألن : **الرواية العربية** ، مرجع سابق ، ص١٠٥-١١٢ .

١٠- المرجع نفسه ، ص٧ .

١١- أحمد الزعبي : **إشكالية الموت في الرواية العربية والغربية** ، ط١ ، مكتبة الكتاني ، إربد ١٩٩٤م ، ص١٠٥-١١١ ، ويُذكر هنا أن الدراسة كانت قد أعدت سنة ١٩٨٢م كما ذُكر في بدئها .

12- Shawkat M. Toorawa: Movement in Mahfuz's Tharthara Fawq an-Nil, Journal of Arabic Literature, Volume xx11, 1991, P. 53-65.

١٣- زياد أبو لبن : **المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ** ، ط١ ، دار الينابيع ، عمّان ، ١٩٩٤م ، ص٧١-٨٠ ، ويشار إلى أن الدراسة في الأصل هي رسالة ماجستير ، نوقشت سنة ١٩٩١م .

14- Rasheed El- Enany: Naguib Mahfouz, The Pursuit of Meaning, Rontledge, London, 1993, P. 110-113.

١٥- محمد بو عزة : «**بناء العالم الروائي الموحد ، نموذج ثرثرة فوق النيل**» ، كتابات معاصرة ، المجلد ٥ ، العدد ١٧ ، شباط - آذار ١٩٩٣م ، ص٧١-٧٦ .

١٦- نجيب محفوظ : **ثرثرة فوق النيل** ، دار القلم ، بيروت ١٩٧٢م ، ص٦٩ . ومن هنا لا يكون من الدقة الاقتصار على ذكر ضمير الغائب وحده ، كما صنعت خالدة سعيد في «حركية الإبداع» ص٢٣٠ .

١٧- نبيل راغب : **قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ** ، ص٣١١ .

١٨- غالي شكري : **المنتمي** ، مرجع سابق ، ص٤١٦ .

١٩- روجر ألن : **الرواية العربية** ، مرجع سابق ، ص١٠٦ .

٢٠- دريد يحيى الخواجه : «**معنى الموت والعدم في ثرثرة فوق النيل**» ، مرجع سابق ، ص٤٥ .

٢١- محمد برادة : «**الرؤية للعالم في . . .**» ، مرجع سابق ، ص٤٧ .

٢٢- خالدة سعيد : **حركية الإبداع** ، مرجع سابق ، ص٢٣٦ .

٢٣- إبراهيم فتحي : **العالم الروائي عند نجيب محفوظ** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٨م ، ص٤٩ .

٢٤- سليمان الشطي : **الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ** ، مرجع سابق ، ص٣٢٣ .

٢٥- المرجع نفسه ، ص٣٤١ .

٢٦- مصطفى بيومي : **الفكاهة عند نجيب محفوظ** ، ط١ ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، والشركة المصرية العالمية للنشر ، القاهرة ، ١٩٩٤م ، ص١١١ ، وانظر أيضاً :

27- Shawkat Toorawa: "Movement in..", P. 56.

دريد يحيى الخواجه : «**معنى الموت** . . .» ، مرجع سابق ، ص٤٤ .

٢٨- الثرثرة ، ص١٠٣ .

٢٩- بدري عثمان : **بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ** ، ط١ ، دار الحداثة ، بيروت ، ١٩٨٦م ، ص٢٤٤ .

٣٠- سليمان الشطي : **الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ** ، ص٣٣٠- ٣٣٤ .

٣١- عز الدين إسماعيل : **الأدب وفنونه** ، ط٧ ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٧٨م ، ص١٩٢ .

٣٢- **الثرثرة** ، ص٢٢١ .

٣٣- **الثرثرة** ، ص٢١٦ .

٣٤- **الثرثرة** ، ص١٠ .

٣٥- سليمان الشطي : **الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ** ، مرجع سابق ، ص٣٣٠ .

٣٦- إبراهيم فتحي : **العالم الروائي عند نجيب محفوظ** ، مرجع سابق .

٣٧- سليمان الشطي : الرجع السابق ، ص٣٣٧ .

٣٨- نبيل راغب : **قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ** ، مرجع سابق ، ص٣١٩ .

٣٩- دريد يحيى الخواجه : «**معنى الموت والعدم في . . .**» ، مرجع سابق ، ص٤٤ .

٤٠- خالدة سعيد : **حركية الإبداع** ، مرجع سابق ، ص٢٣٤-٢٣٥ .

٤١- المرجع نفسه ، ص٢٣٥ .

٤٢- محمد برادة : «**الرؤية للعالم في . . .**» ، ص٤٧ .

43- Rasheed El- Enany: Naguib Mahfouz, P. 112-113.

44- Shawkat Toorawa: Movement in .. , P. 62.

٤٥- غالي شكري : **المنتمي** ، مرجع سابق ، ص٤١٢ .

٤٦- رجاء النقاش : **في حب نجيب محفوظ** ، ط١ ، دار الشروق ، القاهرة ، ١٩٩٥م ، ص١٠٦ .

٤٧- **الثرثرة** ، ص١٣ .

٤٨- خالدة سعيد : **حركية الإبداع** ، مرجع سابق ، ص٢٣٥ .

٤٩- **الثرثرة** ، ص٥ .

٥٠- الثرثرة ، ص١١٢ .

٥١- جمال الغيطاني : **نجيب محفوظ يتذكر** ، ط١ ، دار المسيرة ، بيروت ، ١٩٨٠م ، ص٧٨ .

٥٢- غالي شكري : **المنتمي** ، ص و (من المقدمة) .

53- Rasheed El- Enany: The Novelist as Political eye- Witness, Journal of

Arabic Literature, Vol. xx1- Part 1- March 1990, P. 75.

(٥٤) جمال الغيطاني : **نجيب محفوظ يتذكر** ، مرجع سابق ، ص٧٨ .

٥٥- انظر مقالة رشيد العناني السالفة ، ص٧٥ .

٥٦- من هؤلاء الدارسين مثلاً غالي شكري : **المنتمي** ، ص٤٢٥ ، ومصطفى بيومي : **الفكاهة** ، ص٥ .

٥٧- الثرثرة ، ص١١٤ .

٥٨- دريد يحيى الخواجه : «**معنى الموت والعدم في . . .**» ، مرجع سابق ، ص٤٥ .

٥٩- خالدة سعيد : **حركية الإبداع** ، مرجع سابق ، ص٢٣٣ .

٦٠- **الثرثرة** ، ص٢٢١ .

٦١- **الثرثرة** ، ص١١ .

٦٢- **الثرثرة** ، ص٤٧ .

٦٣- **الثرثرة** ، ص٨٢ .

٦٤- **الثرثرة** ، ص٩٨ .

٦٥- **الثرثرة** ، ص١٥٦ .

٦٦- **الثرثرة** ، ص١٦٣ .

٦٧- **الثرثرة** ، ص٧٢ .

٦٨- دريد يحيى الخواجه : «**معنى الموت والعدم في . . .**» ، مرجع سابق ، ص٤٤ .

٦٩- نبيل راغب : **قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ** ، مرجع سابق ، ص٣١٦ .

٧٠- **الثرثرة** ، ص٢٩ .

٧١- **الثرثرة** ، ص٣٠ .

٧٢- **الثرثرة** ، ص٣١ .

٧٣- **الثرثرة** ، ص٣٢ .

٧٤- **الثرثرة** ، ص٦٢ .

٧٥- **الثرثرة** ، ص٩ .

٧٦- أحمد الزعبي : **إشكالية الموت** ، مرجع سابق ، ص١١٠ .

٧٧- **الثرثرة** ، ص١٣٢-١٣٥ .

٧٨- **الثرثرة** ، ص٧٢ .

٧٩- روجر ألن : **الرواية العربية** ، مرجع سابق ، ص١١١ .

٨٠- **الثرثرة** ، ص٦٧ .

٨١- **الثرثرة** ، ص٨٤ .

٨٢- **الثرثرة** ، ص٦٧ .

٨٣- محمد بو عزة : «**بناء العالم** . . .» ، مرجع سابق ، ص٧٦ .

٨٤- **الثرثرة** ، ص١١٠ .

٨٥- انظر : جمال الغيطاني : **نجيب محفوظ يتذكر** ، مرجع سابق ، ص٥٤ .

86- Ali B. Jad: Form and technique in the Egyptian novel 1912-1971, Ithaca Press, London 1983, P. 428.

٨٧- **الثرثرة** ، ص٢١٧ .

٨٨- **الثرثرة** ، ص٨٦ .

٨٩- **الثرثرة** ، ص١٦٢ .

٩٠- **الثرثرة** ، ص١٨١ .

٩١- **الثرثرة** ، ص٢٧ .

٩٢- دريد يحيى الخواجه : «**معنى الموت والعدم في . . .**» ، مرجع سابق ، ص٤٦ .

٩٣- المرجع نفسه ، ص٤٦ .

٩٤- المرجع نفسه ، ص٤٦ .

٩٥- روجر ألن : **الرواية العربية** ، مرجع سابق ، ص١١٢ .

٩٦- يوسف الشاروني : «**لغة الحوار بين العامية والفصحى**» ، الآداب ، العدد الأول ، كانون الثاني ١٩٦٣م ، ص٦٣ .

٩٧- **الثرثرة** ، ص٢٩ .

٩٨- **الثرثرة** ، ص٣٤ .

٩٩- **الثرثرة** ، ص١٣١ .

المصادر والمراجع

أولاً: العربية والمترجمة:

١- إسماعيل ، عز الدين : **الأدب وفنونه** ، ط٧ ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٧٨م .

٢- ألن ، روجر : **الرواية العربية ، مقدمة تاريخية ونقدية** ، ترجمة حصة منيف ، ط١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٦م .

٣- برادة ، محمد : «**الرؤية للعالم في ثلاثة نماذج روائية : ثرثرة فوق النيل/ الزمن الموحش/ نجمة أغسطس**» ، الآداب ، العددان ٢-٣ ، شباط- آذار ١٩٨٠م .

٤- بوعزة ، محمد : «**بناء العالم الروائي الموحد ، نموذج ثرثرة فوق النيل**» ، كتابات معاصرة ، المجلد ٥ ، العدد ١٧ ، شباط- آذار ١٩٩٣م .

٥- بيومي ، مصطفى : **الفكاهة عند نجيب محفوظ** ، ط١ ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، والشركة المصرية العالمية للنشر ، القاهرة ، ١٩٩٤م .

٦- الخواجه ، دريد يحيى : «**معنى الموت والعدم في ثرثرة فوق النيل**» ، الآداب ، العدد٦ ، حزيران ، ١٩٦٧م .

٧- راغب ، نبيل : **قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ** ، ط٣ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٨م .

٨- الزعبي ، أحمد : **إشكالية الموت في الرواية العربية**

والغربية ، ط١ ، مكتبة الكتاني ، إربد ، ١٩٩٤م .
٩- سعيد ، خالدة : **حركية الإبداع** ، دراسات في الأدب العربي الحديث ، ط١ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩م .
١٠- الشاروني ، يوسف : «**لغة الحوار بين العامية والفصحى**» ، الآداب ، العدد الأول ، كانون ثان ، ١٩٦٣م .
١١- الشطي ، سليمان : **الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ** ، ط١ ، المطبعة العصرية ، الكويت ، ١٩٧٦م .
١٢- شكري ، غالي : المنتمي ، **دراسة في أدب نجيب محفوظ** ، ط٣ ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ١٩٨٢م .
١٣- عثمان ، بدري : **بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ** ، ط١ ، دار الحداثة ، بيروت ، ١٩٨٦م .
١٤- الغيطاني ، جمال : **نجيب محفوظ يتذكر** ، ط١ ، دار المسيرة ، بيروت ، ١٩٨٠م .
١٥- فتحي ، إبراهيم : **العالم الروائي عند نجيب محفوظ** ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٨م .
١٦- أبو لبن ، زياد : **المونولوج الداخلي عند نجيب محفوظ** ، ط١ ، دار الينابيع ، عمَّان ، ١٩٩٤م .
١٧- محفوظ ، نجيب : **ثرثرة فوق النيل** ، دار القلم ، بيروت ، ١٩٧٢م .
١٨- النقاش ، رجاء : **في حب نجيب محفوظ** ، ط١ ، دار الشروق ، القاهرة ، ١٩٩٥م .

ثانياً: الإنجليزية:

1- El- Enany, Rasheed: The Novelist as Political eye - witness: Aview of Najib Mahfuz s evaluation of the Nasser and sadat eras, Journal of Arabic Literature, Vol. xxl- Part1- March 1990.

2- El- Enany, Rasheed: Naguib Mahfuz, The Pursuit of Meaning, Routledge, London, 1993.

3- Jad, Ali B.: Form and Technique in the Egyptian Novel 1912-1971, Ithaca Press, London, 1983.

4- Toorawa, Shawkat M.: Movement in Mahfuz's Tharthara Fawq an - Nil , Journal of Arabic Literature, Vol. xx 11, 1991.

قـــــــراءة
في رواية «شرق المتوسط» لمنيف

مقدمة:

الحديث عن فن عبد الرحمن منيف الروائي حديث عن توظيف الفن الروائي لخدمة قضايا العصر التي تكتنف حياة الإنسان العربي المعاصر من كل ناحية ، وتواجهه أينما ولَّى وجهه في هذه الدنيا ؛ «ذلك أن لعبد الرحمن منيف دورًا رياديًا بارزًا في الرواية العربية التي تناقش قضية الإنسان العربي المعاصر وتحلل الظروف السياسية والاجتماعية والنفسية التي تعيشها النفسية العربية بشكل عام ، وتحاول جاهدة أن تشير إلى مكان الجروح في محاولة أكيدة لمداواتها والنهوض بالإنسان العربي إلى مرحلة الحرية والكرامة»[1] .

ومع أن الرواية في نشأتها في أوروبا «لم تكن واقعية بمعنى أن الهدف منها لم يكن لمساعدة الناس مساعدة إيجابية في حل المشكلات المتعلقة بأمور الحياة ، ولكن للانتقال بهم إلى عالم مثالي مختلف عن عالمهم ، هو أجمل منه وأحسن . وكان أرستقراطيًا لأن الاتجاهات التي عبَّر عنها والتي أوصى بها

كـانت على وجـه التـحـديد الاتجـاهات التي ترغب الطبـقـة الحاكمة في تشجيعها لكي يظل وضعها المكتسب مستمرًا إلى الأبد»[٢] إلاَّ أنه سرعان ما وُجد كتَّاب للرواية يفهمونها على غـير هذا النحـو ، ويتـخـذون منـهـا سـلاحًا فـتـاكًـا يفـتك بمظاهر الفساد والتأخر والانحطاط ، ويعرِّي مواطن الضعف في المجتمع رغبةً في إنقاذه وانتشاله من هوة الدمار التي وقع فيها .

ومن بين هؤلاء الكتَّـاب ينبـري بوضـوح الدكـتـور عـبـد الرحمن منيف الذي يقول :

«إن علاقة الروائي بالمجتمع تشبه علاقة الطبيب بالمريض : أن يعرف هذا المرض ، أن يتعامل معه حسب الضرورة والصرامة أيضًـا . أمـا تأجـيله ، إهمـاله ، تجـاوزه فـلابد أن يؤدي إلى الأسوأ»[٣] .

فـالروائي أديب ، والأديب لابد أن يكون له مـوقف من الحياة ، وموقفه هذا لابد أن ينعكس على أدبه حتى يكون أدبه حيويًا حقًا . يقول رينيه ويليك وأوستن وارين :

«يتوجب على الأدب طبعًا أن يكون على صلة معترف بها مع الحيـاة ، وإن كـانت الصـلات شـديدة التنوع : يمكن السـمـو بالحياة أو الاستهزاء بها أو مناقضتها . فالأدب في كل الحالات انتقاء من الحياة ذو طبيعة نوعية هادفة ، وعلينا أن نحوز معرفة مستـقلة عن الأدب لكـي نعـرف مـا يمكـن أن تكون عليـه صلة عمل معين بالحياة»[٤] .

وتتعقد المسألة أكثر حينما يكون الأديب فردًا من أمة تعيش الضياع الماهوي والتشتت الفكري والخواء على كل المستويات ، إذ لا يبقى للأديب حينها خيار عن أن يتناول بقلمه ما تعيشه أمته ، ويكون الأمر عندئذ كما يقول طراد الكبيسي :

«وأخيرًا . . هل يقدر الكاتب العربي إلا أن يكون له موقف من قضاياه؟ وإذا سأل الشاعر نفسه : ما هي قضيتي؟ هل يكون الجواب إلا أن تكون قضيته هي قضية أمته؟ ألا تبدو أنها الحتمية التي لا مفر منها للكاتب – أي كاتب؟ والفرق وارد بين الجد واللعب .

فحتمية الانتماء إلى هذه القضايا مثل حتمية الانتماء إلى هذه الأمة . فبدون الحتمية التاريخية الجدلية ، هذه ، يضيع ، وإنما يأكل الذئب من الغنم ، القاصية»[٥] .

أجل ، لابد للأدب إذن من أن يعايش قضايا الأمة ، أن يتناغم مع آهات المسحوقين ، ويتجاوب مع كل الآمال الخيرة والتطلعات السامية لإصلاح الأحوال ، و«ما لم يفعل ذلك ، يبقى أو يسقط خارج حدود الكلمة الشريفة التي تحمل رسالة سامية ، وتقف إلى جانب الإنسان في نضاله المشروع ، قوةً حامية ومنقذة وهادية له على مدى العصور»[٦] .

وليس يقف أمام هذا التصور لدور الأدب قولُ من يقول إن الأدب بعامة والشعر بخاصة لا يصلحان لتأييد الأفكار

الاجتماعية أو السياسية أو غيرها ، فهذا القول قد أوضح بطلانه الشاعر الناقد المعروف إليوت في مقاله الشهير (الوظيفة الاجتماعية للشعر)[٧] . وعلى كل حال فليس يقول هذا القول إلا الذاهبون مذهب مدرسة الفن للفن ، وهي ليست قائمة إلا على أساس وهمي[٨] .

والرواية التي بين أيدينا (شرق المتوسط) هي من هذا النوع من الأدب : الصارخ ، المعرِّي ، المستنكِر ، كما سوف يتضح من خلال هذا البحث .

«شرق المتوسط» مضمونًا:

إذا كان الناقد غراهام هو يقول : «إن للعمل الأدبي معنى خفيًا أو مستترًا لا ينكشف ضرورة بمجرد إزالة العقبات ، وإن من مهمات الناقد أن يؤول هذا المعنى المستتر الذي قصد إليه الكاتب عامدًا أو لم يقصد»[٩] ، فإنَّ رواية «شرق المتوسط» ليست من ذلك النوع من الروايات الذي يحتاج معه القارئ إلى إجهاد لذهنه حتى يتوصل إلى المعاني التي يرمي إليها الكاتب ؛ ذلك أن الرواية – في طابعها الكلي – تحمل ، وبوضوح ، السخرية المريرة من الأوضاع المتردية التي يعيشها الإنسان العربي في وطنه ، أوضاع السجون والتعذيب والقهر والازدراء بكل معاني الإنسانية وقيمها تحت شتى الغطاءات والشعارات .

ويقف القارئ على هذه السخرية المريرة للكاتب في روايته

منذ أوَّلها ، بل قبل بدئها ، إذ يُلاحظ أنه : «لهدف بعيد ورؤية عميقة فيها سخرية ومرارة وتحسر يقدِّم عبد الرحمن منيف روايته «شرق المتوسط» بنص وثيقة الإعلان العالمي لحقوق الإنسان الذي يشير ، في بعض ما يشير إليه ، إلى احترام حقوق الإنسان الفكرية والاجتماعية والعملية إلى آخره . وبعد هذه المقدمة الرمزية يدخلنا الكاتب إلى عالمه الروائي ليجسد لنا عصرًا يتمنى المرء فيه لو أنه لم يولد ، ويصور لنا إنسانًا بلا حقوق بلا ملامح بلا احترام . ويطرح الكاتب من خلال هذا الواقع المرير سخريته السوداء لهذا التناقض ما بين حقوق الإنسان المعلنة على الصعيد النظري – الخيالي وواقع هذه الحقوق الخفية على الصعيد العملي – الفعلي – ليصل إلى فكرته الرئيسة ، وهي مجرد حبر على ورق ، لا علاقة بينها وبين الواقع الحقيقي»[١٠] .

تدور الرواية حول شخص يدعى «رجب إسماعيل» ، كان معارضًا للنظام الحاكم في بلده ، فتم اعتقاله وإيداعه السجن مع مجموعة من رفاقه . وهناك في السجن رأى رجب – ورأينا نحن معه – من أشكال التعذيب الجسدي والنفسي والروحي ما يفوق حد التصور . ومن هنا «تعد رواية شرق المتوسط من أهم الروايات العربية المعاصرة وأعمقها تجسيدًا لشراسة الصراع السياسي ما بين السلطة المتعسفة والمعارضين لها ، ولفجيعة الصدام ما بين النظم الديكتاتورية وشعوبها الرافضة لها في

بعض البلدان العربية . في هذه الرواية نرى صورًا من التعذيب الوحشي البدائي يمارس ضد كل من يخالف السلطة ، كما نرى صورًا دموية أخرى للمجازر والقتل تفوق حد التصور»[١١] .

وإذا كان «الأدب الروسي ، الذي أعطى نماذج واقعية راقية ، قد حمل إلى الأدب العالمي في القرن التاسع عشر تجديدًا يرتبط تحديدًا بكون النزعة العلمية وصدق التفصيلات قد أصبحا فيه أدوات للتعبير عن تلك الأفكار الفنية الجبارة والشاملة التي كان الغرب قد فقدها في ذلك الوقت»[١٢] فإن عبد الرحمن منيف في روايته هذه ، ومن خلال عنايته الشديدة بالتصوير التفصيلي الدقيق لوسائل التعذيب وأساليبه المتنوعة ، يعطي قارئه الشعور القوي بصدق الصور المأساوية التي يراها ماثلة أمام عينيه ، وكأن الكاتب قد عايشها عن قرب ، وليس هذا ببعيد عن شخص يقول عن نفسه : «وقد أكون واحدًا من القلائل الذين تجولوا في هذا الوطن – يقصد الوطن العربي – من أقصاه إلى أقصاه ، وتعرفتُ عن قرب على كثير من الأوضاع والحالات والأشخاص والمعاناة ، وبالتالي من حقي أن أسبح في هذه البحيرة كلها دون حدود وأن أعكس إلى حد ما همومها»[١٣] .

تحمَّل رجب من صنوف التعذيب الوحشي ما تحمَّل لخمس سنوات كاملة إلى أن ضعف جسده وعصفت به الأمراض وماتت أمه فخارت عزيمته واضطر إلى التوقيع على

وثيقة يتعهد فيها بترك العمل السياسي إلى الأبد . وهكذا خرج من السجن قبل أن يمضي نصف المدة التي حُكم عليه بالسجن فيها (كان محكومًا بإحدى عشرة سنة) محطَّم الجسد والإرادة ، ناقمًا على نفسه لأنه ضعف ووقَّع على شهادة وفاته :

«الورقة التي وقعتُها ، كانت شهادة الوفاة ، وفاة رجب إسماعيل ، كإنسان يحلم بأن يكتب»[١٤] .

وبعد أسبوعين من خروجه من السجن سافر إلى فرنسا لدواع مختلفة (سيأتي ذكرها) ، وهناك فكَّر في كتابة رواية فاضحة للأوضاع في بلده ، وفي السفر إلى جنيف لتقديم تقرير عن الأوضاع غير الإنسانية للسجناء السياسيين في بلده ، لكنه يُفاجأ بتوقيف زوج أخته لكي يرجع هو ، فيقرر الرجوع إلى البلد فورًا ، وهناك يعتقل من جديد ويصيبه العمى قبل أن يموت منهيًا حياته المأساوية .

وعلى الرغم من هذه الصبغة المأساوية السوداء التي تصطبغ بها الرواية فإنَّ الكاتب استطاع أن يوحي إلى قرائه ببقاء الأمل في خلق مستقبل أفضل ، وذلك عن طريق جَعْله روحَ رجب الحالمة بالتغيير تنتقل إلى الأفراد القريبين منه مثل حامد زوج أخته وعادل ابن أخته ، وهذا ما صرَّح به عبد الرحمن منيف نفسه في بعض المقابلات :

«القضية نفسها تتكرر في شرق المتوسط مع رجب . يسافر في وقت من الأوقات متصورًا أن هذا العالم الذي يرحل إليه هو

الحل : جنيف والصليب الأحمر واستنفار الرأي العام . ولكنه اكتشف عبث هذه المحاولة ، وبالتالي عاد برغم أنه كان بقايا إنسان . وحتى لو لم يستطع أن يفعل شيئًا ، وحتى بموته ، فقد قدر بمقاومته وصلابته أن يكوِّن أشخاصًا يقومون بتحقيق أحلامه في تغيير العالم . القضية واضحة في هذه الرواية ، عندما صار هو عاجزًا حل محله زوج أخته ، وحتى طفلها ، احتمالاً للمستقبل . والقضية كلنا معنيون بها . ليس هنالك تسليم أبدًا . برغم الكثير من المرارة والسواد والتشاؤم أحيانًا فإن هنالك نورًا في نهاية الدهليز . قد لا أستطيع أن أصل إليه أنا ، ولكن المطلوب هو الوصول إليه والجميع معنيون»[١٥] .

وأخيرًا ، مع أن الرواية يمكن أن تكون لها أبعاد نفسية واجتماعية عميقة - غير تلك التي تطفو على السطح - مثل تلك الأبعاد التي حاول جورج طرابيشي إظهارها في بحثه الذي سمّاه : «عبد الرحمن منيف والبحث عن زمن الرجولة»[١٦] ، إلاَّ أن الجو الطاغي على الرواية هو جو مآسي المعتقلين السياسيين ، وما يحمله هذا الجو ، في جزئياته ، من صرخات احتجاج تصدِّع قلب الإنسانية ، إن وَجدت لها أذنًا مصغية .

«شرق المتوسط» فنيًا:

المضامين الراقية التي اشتملت عليها هذه الرواية - كما مر

- هل وجدت لها عند منيف الوسائل الفنية الجيدة للتعبير عنها بنحوٍ يجعل هذه الرواية عملاً متميزًا؟ هذا ما أحاول بحثه هنا ، وستشمل النواحي الفنية المبحوث عنها : تعامل الرواية مع الزمان والمكان وكيفية رسم الشخصيات ونمط اللغة المستخدمة بالإضافة إلى حديث مفصَّل عن أهم التقنيات الفنية التي تم توظيفها .

وقبل الدخول في الموضوع لابد من إشارة قصيرة إلى محله من الأهمية ؛ ذلك أن الرواية جنس أدبي مستحدث لم يعرفه أدبنا العربي إلا في مرحلة متأخرة ، وكان لهذه النقطة أثرها من حيث إن الروائي العربي بات مطالبًا «بابتكار» وسائله الخاصة في التعبير عما يراه ، ومن هنا جاءت الصعوبة البالغة التي يواجهها ، تلك الصعوبة التي عبّر عنها عبد الرحمن منيف ذاته بقوله :

«إن الرواية العربية بلا تراث ، وبالتالي فإن أي روائي عربي معاصر لابد أن يبحث بنفسه عن طريقة في التعبير بدون أي دليل ، أو بأقل ما يمكن من الأدلة ، ولذلك فإنه معرض إلى أن يقع في الأخطاء»(١٧) .

فإلى أي مدى كان منيف في «شرق المتوسط» موفَّقًا من هذه الناحية؟ هذا ما سيتضح من خلال النقاط الآتية :

أ- الزمان والمكان:

يُلاحظ على الرواية أنها لم تشتمل على تحديد دقيق للمكان الذي هو مسرح الأحداث المأساوية ، فغاية ما يعرفه قارئ الرواية هو أن الروائي يتحدث عن مكان ما يقع شرقَ البحر المتوسط كما يوضح العنوان . فماذا قصد منيف من وراء هذا الإبهام؟

يبدو أنه ما فعل ذلك إلا بقصد التعميم ، وكأنه أراد أن يوحي إلى قارئه بأن هذا الذي يقرؤه لا يحدث في بلد عربي معين دون سواه ، بل هي ظاهرة عامة لا يكاد يخلو منها – ولله الحمد – أي بلد . وهذا ما أشارت إليه فريدة النقاش بقولها :

«في شرق المتوسط التي يصدِّرها عبد الرحمن منيف بمقتطفات من الإعلان العالمي لحقوق الإنسان ، ولا يحدد مدنًا أو دولاً ، يجعل قضية بطله رجب المناضل من أجل الناس ، الشاعر الذي يأكله الهزال ويصيبه العمى ويموت ، قضيةً للجميع .

فهل يا ترى لو حدد مكانًا بعينه في هذه البقعة الشاسعة من العالم التي هي أمتنا لقال أحد : لا ، إن ذلك يحدث بالضبط في مكان آخر؟ . . ولو أن أحدًا قال هذا فلن يستطيع أبدًا أن ينفي حدوثه في المكان الآخر»[١٨] .

ما أريده من كلام فريدة النقاش هنا هو أنها فهمت وجود إرادة التعميم من وراء الإبهام المكاني ، وهذا المعنى قد أكَّده

منيف نفسه حيث قال :

«إن عدم تحديد المكان في شرق المتوسط لم يكن هروبًا ، ولكن تشابه الوضع في البلاد العربية ، من حيث سجونها والتعذيب فيها ، يحوّل كل تعميم إلى تخصيص ، لأن كل بلد عربي معني بالموضوع»[١٩] .

أما الإشكال الذي حاولت فريدة النقاش في نهاية كلامها المنقول هنا (فهل يا ترى إلخ) إيراده على المؤلف ، فصحيح ما قالته من أنَّ ذكر مكان محدد لا يتنافى مع التعميم الذي قصده المؤلف ، لكن لا أظنها ستخالفني في أنَّ إزالة التحديدات الجغرافية الدقيقة من الخارطة الروائية هي عملية أكثر فعّالية في بلورة التعميم المقصود من ذكر بلد معين واتخاذه رمزًا للبلدان الباقية ؛ ذلك أن التغافل عن ذكر أي بلد بعينه هو بمنزلة التعميم الصريح الذي لا يخفى ، بخلاف حالة الترميز .

إنَّ المؤلف ، في هذه الرواية ، يريد أن يطلق صرخته بجرأة في وجه الأوضاع البدائية الوحشية ، ويريد لصرخته هذه أن تكون واضحة صريحة بقدر ما هي جريئة ، فلا يريد أن يترك مجالاً لأي استثناء مفروض ، حتى لو أدى هذا إلى فهم خاص لدور المكان في العمل الروائي ، فهو يقول : «وفهمي أنا للمكان قد يكون ضمن رؤية مختلفة عن بعض الكتَّاب الآخرين»[٢٠] هذا كله في ما يتعلق بالمكان .

أما الزمان فهو بدوره أيضًا زمان مبهم في الرواية ، إذ لا

يحـدد منيف الإطار الزمني الذي تجـري فـيـه أحـداث روايتـه بالسنوات ، ولعل هذا أن يكون مـرتبطًا بطبـيـعـة الرواية ، ونكهتها ، إذ هكذا يفهم منيف زمن الرواية ، فهو يقول :

«الرواية ، أية رواية ، تخلق زمنهـا المفـترض وتتـعـامل مع الزمن ضـمن ضروراتها الفعلية ، ولذلك فإن مفـهـوم الزمن في الرواية ، أية رواية ، بمقـدار مـا هو مـغـرٍ فـإنه يمكن أن يؤدي إلى الدمار الكامل حتى بمفهوم الزمن أو تداخله»[٢١] .

ومن هنا ربما حقَّ لي أن أفـهـم ، في ضـوء طبـيـعـة الرواية نفسـهـا ، أن الزمن هنا لم يُذكـر احـتـقـارًا له ، فهـو زمن الضيـاع والوحشية وطمس نور الإنسانية ، فهو زمن لا يستحق أن يُذكر بخير أبدًا ، بل لا يستحق أن يُذكر أصلاً .

هذا ، وسيبقى حديثنا عن الزمن متصلاً حينما نتحدث عن الشخصيات ومعنى الزمان بالنسبة إليها ، أي حينما يكون الحديث عن تطورها عبر الزمن .

ب- الشخصيات وإيقاعها:

إذا كان النقاد يقسِّمون الشخصيات القصصية والروائية إلى شخصيات ذوات مستوى واحد أو مسطحة (flat) وشخصيات نامـيـة أو مـدوَّرة (Round)[٢٢] ، فـإن قـارئ هذه الرواية بالذات سيلاحظ حتمًا أن الشخصيات البارزة فيها هي جميعًا من النوع الأخـيـر . فـحـركـة الأحـداث في الخـارج تؤثر عليـهـا في

داخلها وتبعث بها إلى نحو من التطور والتغير . أي أن «حركة العالم الخارجي تلتقي/ تنفصل/ تتداخل مع حركة العالم الداخلي للشخصيات وتشكل إيقاعًا معينًا وعلاقة معينة ما بين داخل الشخصية وخارجها»(٢٣) .

وليس تأثر الشخصيات بالحوادث الخارجية أمرًا غريبًا ، بل سأل هنري جيمس : «هل الشخصية سوى تحديد الحادثة؟ وهل الحادثة إلا توضيح الشخصية؟»(٢٤) .

وتصوير كيفية تأثر الشخصية بالخارج ، وكيفية انعكاس الأحداث الخارجية عليها ، هو ما يميز الأديب عن المؤرخ . «فالمؤرخ يحكم عادة على أشخاصه من الخارج بمجموعة من الأحداث في بيئة ذات عادات ونظم خاصة ، وتتوارى أشخاصه وراء هذه العادات والتقاليد ، فيفقدون بذلك عنصر المفاجأة والاستبطان ، على حين يعنى الكاتب - القصصي والمسرحي - باستبطان وعي شخصياته . فكل شيء فيهم - إن لم يكن مشروحًا - فهو على الأقل قابل للشرح»(٢٥) .

ويجدر بالبحث هنا أن يدع الكلمات التعميمية جانبًا ليلج إلى داخل عوالم شخصيات «شرق المتوسط» ليرصد إيقاعاتها وتغيراتها بشكل تفصيلي ، ولتكن البدأة ببطل الرواية :

١- رجب إسماعيل:

شاب ثائر على النظام الحاكم معارض له ، نشأ في بيت

يضمه هو وأمه وأخته التي تكبره (أنيسة) بعد أن فقد أباه في صغره ، وارتحل عنهم أخوه الأكبر رافضًا تحمل مسؤولية الأسرة . ولم يخبرنا المؤلف كثيرًا عن حياته قبل السجن ، فلا نكاد نعرف عنه سوى أنه نشأ شابًا يهوى المطالعة والكتابة أيضًا ، إلا أنه كان يحرق ما يكتبه لسبب نجهله ، وربما كان ذلك لخطورة ما يكتبه ، وكان يشارك في المظاهرات ويعود منها دامي الوجه ، ولعلَّه كان عضوًا في تنظيم سياسي ما كما توحي بعض التفصيلات الواردة في الرواية .

وتأتي مرحلة السجن لتكون النقطة التي تجعل لإيقاع حياة رجب نمطًا جديدًا ، ففي السجن لاقى رجب من أشكال التعذيب ما لم يكن ليخطر له على بال :

«وتتوالى الضربات بالأيدي ، بالأحذية ، بالعصي . كانوا يضربونني على وجهي ، ثم مباشرة على ساقي . يضربونني لكمات على بطني ، فإذا شددت عضلات بطني تحسبًا للضربات التي ستأتي ، أسمع وشيشًا في أذني ، ثم أحس لهبًا ينفجر من خصيتي!»(٢٦)

كل هذا والجلاد يقول : «هل رأيت؟ هذه واحدة من ألف!»(٢٧)

ولم يقتصر التعذيب على الناحية الجسدية وحدها ، بل تجاوزها إلى النواحي الأخلاقية والنفسية والروحية : «لم يترك الآغا شتيمة . قال كل الشتائم التي يعرفها . . . لما تعب من

الشـتـائم أجلسنا على الأرض ، وبدأ يخـاطبنا بحـذائه»[٢٨] .
ويصل الوضع إلى درجـة بحـيث «يفـقـد رجب في السـجن إنسانيته فقدانًا كاملاً ويشعر أنه كائن ممسوخ من شدة التعذيب ووحشيته»[٢٩] .

وأجاد منيف تصوير هذه الأجواء إجادة تجعل القارئ يحس بالغـثـيان ، ولكن قد يُحاسب منيف على نوعيـة الغـداء الذي قدَّمه للسجناء السياسيين في بدء الرواية :

«وضعت سيخ الكباب في رغـيف وبدأت ألوكـه . . كـان الأكل لذيذًا»[٣٠] . إذ هل يتناسب الكباب مع الظروف القائمة التي أراد تصويرها؟ ويبـدو أن الكاتب قـد حاول – بعـد ذلك – أن يتدارك هذه الناحية :

«لما رجعت رأيت رغيـفًا من الخبز وقطعة صـغيـرة لا تزيد على قطعة نقود معدنية من الجبن»[٣١] .

وفي السجن تنتاب جسدَ رجب أمراض وآلام مختلفة :

«وبدأت أسقط . أصبحت الآلام تنتشر في جسدي مثل انتشار النار . كتفي الأيمن مشتعلة من الألم . معدتي تخرج من حلقي كل يوم . رجلي اليـمين رخوة وتحرك فيهـا الروماتيزم حتى أصبح المشي بالنسبة لـي عذابًا لا نهاية له . . وأتلمس أعضـائي عضوًا بعد آخر لكي أتأكد . . ثلاث أسنان منخورة تسبب لي آلامًا هائلة خـاصـة أثناء الليل . أنفي مـزكـوم بصـورة تكـاد تكون دائمـة . صـدري يخـر ، والسجائر لم يعد لها ذاك الطعم اللذيذ»[٣٢] .

وفي خضم هذا الواقع المأساوي يعتمل في صدر رجب الحنين إلى العالم خارج الأسوار ، وتنتابه أحلام اليقظة :

«وأصمت ، لكن العالم الخارجي يظل في رأسي كتلة نار راكضة . . هل هذا العالم موجود فعلاً؟ هل ما زال الناس يذهبون إلى دور السينما؟ يضحكون؟ يجلسون في الحدائق؟ والسيارات ألا تزال تسير في الشوارع؟ والباعة والمتاجر والمتحف؟ آه لشد ما أتلهف لأن أذهب إلى المتحف ، والنساء؟ النساء في المدينة الكبيرة آلاف ، عشرات الآلاف ، كل امرأة عالم من الجنون والدفء . . هل تنقضي هذه السنين وأخرج مرة أخرى؟ . . .»[٣٣] .

وأخيرًا يسقط رجب ، يسقط بعد تحمل طويل دام خمس سنوات ، يسقط بقبوله أخيرًا التوقيع على ورقة يتعهد فيها بترك عمله السياسي المعارض للنظام الحاكم . ويبدو أنه كانت وراء سقوطه هذا مجموعةٌ من العوامل الجسدية والنفسية ، ومن هذه العوامل :

أ- المرض : «كانت كلمات الرجل الغريب وهو يعرض علي التعاون معهم نهايتي . . لا لم أنته . المرض هو الذي قتلني . . .»[٣٤] .

ب- ضعف الجسد : «الإنسان يقول إنه لن يقول شيئًا ، أما إذا بدأوا يضربونه ، إذا استعملوا أساليبهم ، فإنه سيقرر في تلك اللحظات . . وكيف يقرر؟ إن جسده هو الذي يقرر ،

الإرادة في تلك اللحظات تموت ، تخبو ، والجسد وحده هو الذي يفعل كل شيء!»[٣٥]

جـ- مـــــوت الأم : «لـو ظلـت أمي ، لـظـلـلـت شـــــابًا وصامدًا . . .»[٣٦] .

د- ترك محبوبته له : «لو ظلت هدى لظللت أقوى وأشد»[٣٧] .

هـ- دور أخته أنيسة في إضعاف إرادته : «أنيسة التي دمرت حياتي ، جعلت أيامي الأخيرة في السجن جحيمًا . كانت تنقل إليَّ حقارات العالم الخارجي وانتهاءه!»[٣٨] .

ويخرج رجب من السجن مهيض البدن ، خاوي النفس إلاَّ من ذلك الكره المقيت الذي بات يحمله لنفسه نتيجة ضعفه عن المقاومة :

«هل يمكن أن أتصالح مع نفسي بشكل ما؟ أريد أن أتفق مع هذه النفس ، أعرف أن كل شيء فيَّ خبا ، تمزق ، لكن يمكن للإنسان أن يعقد صلحًا مع أيامه الأخيرة ، هذا ما أريد الوصول له»[٣٩] .

ويظل رجب ينظر إلى الحياة من حوله بمنظاره الأسود الذي خلقته ظروفه التي عاشها :

«الأخبار؟ انتظر انتظر ، سيطول الانتظار أيها المسافر ، ستموت قبل أن تسمع الكلمات التي تنتظرها . شاطئ المتوسط الشرقي لا يلد إلا المسوخ والجراء . . . وأنت تنتظر الخيول والسيوف! انتظر سيظل ذاك الشاطئ يقذف كل يوم عشرات الجراء ، مئات الجراء ، وحتى لو وصلت أعدادهم إلى الآلاف ،

فستظل جراء تعوي في السراديب ، أو تموت في المزابل ، لأنها تريد ذلك! اسمع الأخبار وحدك ، لا أريد أن أسمع ، يكفيني ما سمعت!»[٤٠]

«إن رجب الآن ليس رجب الذي أعرفه . . تغير كثيرًا»[٤١]

هذه الكلمات القلائل من أخته أنيسة تبين ، بوضوح ، مدى الفرق الذي طرأ على رجب بسبب تجربة السجن المريرة . ويسافر رجب بعد خروجه من السجن بأسبوعين إلى فرنسا على متن الباخرة اليونانية «أشيلوس» ، ويقدِّم لنا ، نحن القراء ، مجموعة من المسوغات لسفره هذا :

أ- العلاج : وهو الداعي الرئيس لسفره على ما يبدو : «كان من الواجب أن أتصل بإدارة المستشفى قبل سفري ، وأن أرسل التقارير الطبية ، وبعد دراستها يقررون الشيء المناسب ، هل عليَّ أن أسافر ، وفي أي تاريخ»[٤٢] .

ب- البحث عن الحرية : «قالوا إن الحرية في أرض أخرى ، أبعد من اليونان ، يمكن أن يعيش فيها الإنسان أيامه دون أن يوقظه عند الفجر صوت المخبرين وضربات أحذيتهم . . سأرحل إلى تلك البلاد»[٤٣] .

جـ- قول الكلمة : «ومن أجل الكلمة سافرت ، ركبت البحر الصاخب في الشتاء الحزين ، لعلي من مكان بعيد أستطيع أن أقول الكلمات التي حلمت بها طوال خمس سنين» . .[٤٤] .

هذا ما أوضحه رجب من أسباب تدعوه للسفر ، لكن

القارئ يتذكر أنه كان قد طُلب منه التجسس على الطلبة في الخارج : «غدًا قبل الظهر تخرج ، وبعد أن تستريح يومًا أو يومين تبدأ معاملة السفر . خلال الشهر الأول لا نريد منك شيئًا ، وحتى في الشهر الثاني ، وبعدها سترجع وتجد الوظيفة أمامك ، وإن شاء الله يكون تعاوننا مثمرًا ولصالح الوطن . . المهم أن ترجع بسرعة . . اتفقنا؟»[٤٥]

«سنسمح لك (أي بالسفر) ، لكن ما رأيك في أن تبعث لنا بأخبار الطلبة؟»[٤٦]

إلا أنَّ الحق أنَّ رجبًا لم تبدُ منه أية علامة على الاستجابة لهذا ، بل اتخذ ابتعاده عن الوطن وسيلة للتفكير في سبل الانتقام من النظام الحاكم ، ولذا سرعان ما فكَّر في أمرين : كتابة رواية حول الأوضاع القائمة يساعده في كتابتها كل من أخته وزوجها وابنهما عادل ، والسفر إلى جنيف لتقديم «مذكرة أو لوحة عن العذاب اللاإنساني الذي يواجهه السجناء السياسيون في الوطن»[٤٧] .

وفي غربته شعر بالألم النفسي الحاد أيضًا ، نتيجة لتوجس الطلبة منه ومواقفهم إزاءه :

«لم يكتفوا بالصمت ، انسحبوا واحدًا وراء الآخر . ظل منهم اثنان ، كانا يجلسان بعيدًا عني ، وقد رأيتهما يتغامزان بطريقة شعرت معها بالإهانة أكثر!»[٤٨]

وظل الشعور بالعجز والانتهاء يراود نفسه حتى بات يفكر

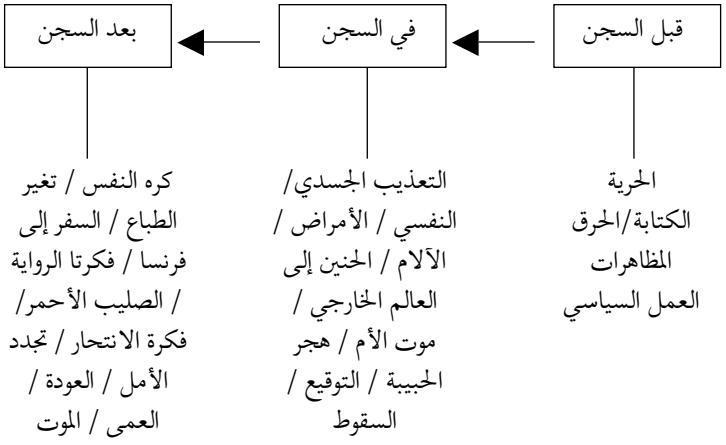
بأن يشنق نفسه في غرفته بالفندق[٤٩] .

لكن الأمل ما يلبث أن يتجدد ، فحينما عرف رجب بأن زوج أخته صار رهينة لدى النظام إلى أن يعود هو إلى الوطن أحس بأن الفرصة قد أتيحت له أخيرًا للتكفير :

«الطهارة ، الغفران ، آلاف الأمنيات البريئة التي راودتني في الليالي المرعبة ، تصورت أنها ضاعت مني للأبد . . الآن أراها أمام عيني مرة أخرى . .»[٥٠] .

وهكذا عاد رجب إلى الوطن ليُعاد اعتقاله بعد ثلاثة أيام من وصوله ، وبقي في السجن ثلاثة أسابيع ثم خرج فاقد البصر ، وفي اليوم الرابع من خروجه أسلم الروح .

ويمكن تمثيل إيقاع حياة رجب بالشكل الآتي :



الشكل (١) : إيقاع حياة رجب

٢- أنيسة:

تعد أنيسة (أخت رجب) الشخصية المركزية الثانية في الرواية نظرًا لدورها في الأحداث أولاً ، ولكونها - ثانيًا - مشاركةً لرجب في القيام بدور الراوي (بالتناوب) .

وأنيسة شخصية «أنثوية» بمعنى الكلمة ، إذ إنَّ «أنيسة ليست أنثى فحسب ، بل هي تأنيث العالم . هي الوجود المكتفي بذاته ، الكون السالب . ترى من الشجرة التفاحة ، ولا ترى الرادع أو الخطيئة أو العقاب»(٥١) .

تتمثل أنثوية أنيسة المفرطة في تغلب عاطفتها على فكرها بشكل طاغ خصوصًا في موقفها من أخيها رجب : «رجب أكثر من أخ بالنسبة لي ، رغم السنين العشر التي تفصلنا . أتذكره عندما كان طفلاً ، وأتذكره وهو معصوب الرأس بعد المظاهرات . أتذكر ضحكاته وصرخاته وغضبه»(٥٢) .

وجعلتها عاطفتها الطاغية ترى رجبًا مخطئًا في تصرفاته المرتبطة بالسياسة :

«كنت أعتبر موقف رجب خاطئًا منذ البداية . إذ ما فائدة العمل الذي يقوم به؟ وهل يستحق هذي السنين الطويلة التي يقضيها في السجن؟»(٥٣)

وحينما كان رجب في السجن كانت أنيسة تنقل له قصص ما يجري خلف أسوار السجن ، القصص التي تمثل الأوضاع السيئة التي آل إليها أمر الشبان المتورطين بالسياسة

من أمثال رجب ، حتى إنَّ هذا ضايق رجبًا :

«كانت أنيسة تحفظ قصص العالم وتنقلها إليَّ . . غضبت مني شهورًا طويلة ، قلت لها بطريقة أبكتها : أنيسة إذا كنت تريدين أن تنقلي إلي هذه القصص ، فلا تأتي إلى هنا مرة أخرى»[٥٤] .

وأثَّرت هذه القصص تأثيرًا كبيرًا في إضعاف رجب حتى عدّها هو من أسباب سقوطه كما تقدم . إلا أن تغييرَا واضحًا قد طرأ على أنيسة بعد وفاة الأم ، فعلى الرغم من بقاء مخاوفها فإنها باتت تشعر بأنَّ عليها أن تعوِّض رجبًا عن فقد أمه ، أن تحاول القيام بشيء مما كانت تقوم به الأم ، ولذا صارت نادمة على مواقفها السابقة :

«بعد وفاتها تغير كل شيء . ندمتُ كثيرًا على تلك الأفكار التي كانت تنطح رأسي بين فترة وأخرى وندمت أكثر على الكلمات التي قلتها ، بل تصورت أن موقفي ساعد على موتها بهذه السرعة . منذ أن ماتت قررت أن أكون لرجب أكثر من أخت . أصبحت أمه وأخته في نفس الوقت»[٥٥] .

وانطلاقًا من هذه النظرة الجديدة رضيت بأن تحفظ لرجب أوراقه الخاصة حينما أراد السفر :

«قلتُ والرغبة تسيطر عليَّ في أن يبقي الأوراق عندي : أعطني الأوراق يا رجب ، سأحتفظ بها حتى تعود»[٥٦] . فاحتفاظها بالأوراق كان عن قناعة هذه المرة ، بخلاف

الاحتفاظ الأول - حينما كان رجب لا يزال في السجن - الذي كان مجرد امتثال لوصية أمها[٥٧] التي كان رجب قد ائتمنها على الأوراق .

ويبدو أنَّ هذا لم يكن كافيًا في نظر رجب ؛ لذا بقي ينتظر منها أن تكون له أمًا كأمه :

«أريد أن أكفِّر بشكل ما يا أنيسة ، سأتحداهم . كل ما أريده منك أن تصبحي لي أكثر من أخت ، أن تصبحي أمًا . . تمامًا مثل أمي . . أتتذكرين كيف كانت!»[٥٨]

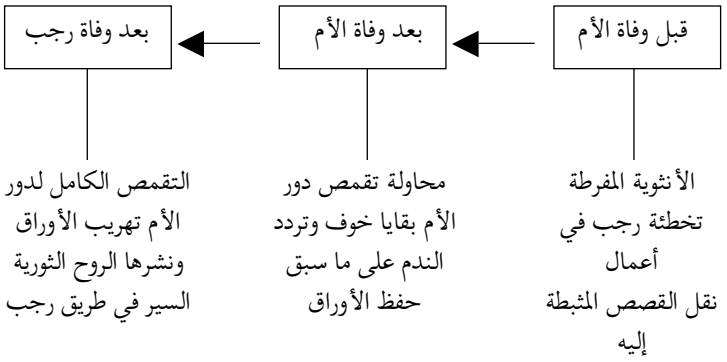
وهكذا كان الأمر بالفعل ، ولكن بعد وفاة رجب ، حين خاطرت أنيسة بمحاولتها تهريب أوراقه الخطيرة إلى خارج البلاد لكي تُنشر : «ولا أجد الآن تكريمًا لذكراه إلا أن أهرِّب الأوراق التي عاد بها إلى وراء الحدود وأنشرها كما هي»[٥٩] .

وبلغ بها الأمر أن تتردد في صحة منعها لعادل ابنها من محاولته الصبيانية الجنونية لإنقاذ أبيه من السجن : «لا أعرف ، هل أخطأت عندما منعت عادل؟»[٦٠] .

وفي آخر ثلاث جمل من الرواية تصارحنا أنيسة بأنها عازمة على السير في طريق رجب :

«وأريد أن أتبع طريقة رجب ذاتها : أن أدفع الأمور إلى نهاياتها لعل شيئًا بعد ذلك يقع»[٦١] ، وهذه النقطة تمثل ذروة التحول في حياتها .

ويمكن تمثيل إيقاع حياتها بالشكل الآتي :



الشكل (٢) : إيقاع حياة أنيسة

٣- الأم:

إذا أردنا أن نصف الأم في هذه الرواية بصفة فلا أفضل من صفة «الصلابة» التي وصفها رجب بها : «كانت أمي صخرة ، كانت أصلب من كل الصخور»[٦٢] . ويبدو أن الصلابة كانت صفة راسخة فيها ، فقد قامت بدور زوجها في الأسرة بعد وفاته ، وعوَّدت رجبًا على الصلابة منذ صغره ، فقد انكسرت يده حين كان في العاشرة ، فبكى ، فصرخت غاضبة :

«لو رآك أبوك تبكي مثل النساء لكسر يدك الثانية . . ماذا حصل حتى تبكي هكذا؟»[٦٣]

ومع ذلك فقد يمكن للبحث أن يزعم أنَّ إيقاع حياة الأم تنتظمه مرحلتان :

أ- مرحلة المعارضة لرجب .

ب- مرحلة الموافقة معه .

ولا يمكن للبحث أن يزعم أنَّ المرحلة الأولى كانت متقدمة على الأخرى بكل تفصيلاتها وجزئياتها ، إذ إن أسلوب تيار الوعي الذي كُتبت به الرواية يمنع من مثل هذا الزعم (إذ لا تسلسل واضحًا للزمان) ، ومع هذا يمكن أن يقال إن أية جزئية موجودة في المرحلة الأولى هي متقدمة ، زمانًا ، على الجزئية المقابلة لها في المرحلة الأخرى .

ففي المرحلة الأولى كانت الأم تعارض أن يمارس رجب التدخين ، وكانت تقسو عليه وتشتمه لأجل ذلك . ولكنها تغيرت ، في المرحلة الأخرى ، حينما أدركت أنها لن تنجح ، فصارت لا تمنعه ، بل صارت هي أيضًا تدخن معه[٦٤] .

وفي المرحلة الأولى كانت تعارض نشاطاته السياسية : «يا بني لو تترك السياسة ، أنت ترى بعينيك كيف أخذوا ابن النداوي ، كيف حبسوا مجدي ، ماذا تفيد السياسة يا بني؟»[٦٥]

وكانت معارضتها هذه تجعلها تدخل معه في نقاشات كثيرة تكون حادة أحيانًا . لكنها ، في المرحلة الأخرى ، وبعد أن يئست من تغييره ، أسفرت عن وجهها الحقيقي :

«بدأ يعطيها أوراقًا ودون كلمات كثيرة ، وبعينيه أو بطريقته عندما يضغط على يدها ، يطلب منها أن تخفيها في مكان

أمين ، وبعد أن تعودت إخفاء أوراقه دون احتجاج دفعها لأن تحمل الصليب ، كان يطلب منها أن توصل بعض الأوراق لأصدقائه ، أو أن ترشد رجلاً يأتي إلى بيتنا ، ولم نره من قبل ، إلى بيت صديق»[٦٦] .

وبعد زج رجب إلى السجن برزت صلابة هذه المرأة أيما بروز ، الصلابة التي هي مرآة عظمتها ، «وعظمة الأم في شرق المتوسط أنها تحدت الصورة الشائعة عن الأم المتخاذلة الباكية . عظمتها أنها أدركت سر التحدي الذي أخذ رجب على عاتقه أن يخوض غماره . أدركت أن المطلوب منها حتى يتمكن ابنها من الفوز برجولته أن تقوم من جديد بدور الرجل ، تمامًا كما فعلت عندما مات الأب»[٦٧] .

ومن هنا صارت هذه الأم تُعلِّم ابنها السجين الثبات والصمود :

«اسمع يا رجب ، أنا أمك وأنت قطعة من لحمي ، ليس في هذه الدنيا أحد يعزك مثلي ، لكن لا تسمع كلام عمتك . . ماذا تقول للناس ، لأصدقائك ، غدًا إذا اعترفت وخرجت؟ الحبس يا ولدي ينقضي . افتح عينًا واغمض عينًا تمر الأيام ، وتبقى رافعًا رأسك . إذا اعترفت فكلهم سيقولون خائن ، ولا تستطيع أن تنظر في وجه أحد . خذ بالك يا ولدي»[٦٨] .

وكانت تتحامل على الأمهات الضعيفات اللائي لا يملكن مثل صلابتها :

«الله يقطع هذي الأم . . هذه ليست أمًا ، هذه مزبلة ، نكون جالسين بانتظار أن يسمحوا لنا أو أن يأخذوا الأكل ، وما أن يظهر آمر الحرس ويبدأ ينادي على الأسماء ، حتى تولول والدموع على خديها قناطير . . .»[٦٩] .

وتطلب من أنيسة أن لا تبكي أمام أخيها فتضعفه : «البكاء يهد أكبر الرجال ، وأقسى ضربة توجه لرجل أن يرى أمه أو أخته تبكي أمامه»[٧٠] .

وتحملت المسكينة الكثير من الأذى : «قبضوا عليها وقبضوا على عشرات أخريات ، وفي النظارة كانوا وحوشًا ، ضربوها ، أهانوها ، شتموها ، وأبقوها حتى اليوم التالي . . .»[٧١] .

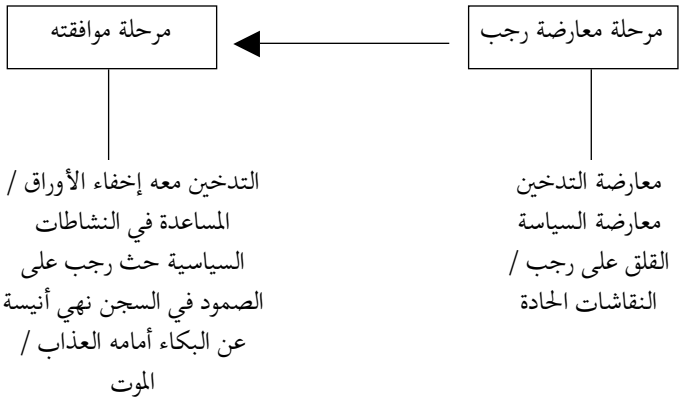
وكان العذاب الذي لاقته سببًا مباشرًا في موتها ، لكنها بقيت إلى لحظاتها الأخيرة تقول :

«اللهم قو رجب ، وأعم عنه عيون الظلاَّم»[٧٢] .

ووجود شخصية الأم – إلى جانب شخصية الأخت – أمدَّ الرواية بنكهة عائلية أليفة تمتد جذورها إلى طفولة رجب ، وبنبرة غنائية حزينة لا تفارق العمل في أي من مراحله ، في ما يرى عبد الجبار عباس[٧٣] .

وشخصية الأم بقيت ، حتى بعد وفاتها ، الشخصية المثالية الملهمة التي لا تكاد تغيب عن بال رجب وبال أخته أنيسة ، وبذا يصح عدّها الشخصية الغائبة/ الحاضرة على امتداد الرواية .

والشكل الآتي يصور إيقاع حياة الأم :



الشكل (٣) : إيقاع حياة الأم

٤- حامد:

حامد هو زوج أنيسة ، ويتعرف عليه القارئ – في البدء – شخصيةً سلبية تراقب الأحداث من بعيد دون أن تشارك في صنعها .

كان يكره السياسة ويسخر منها في ما تنقله لنا أنيسة : «حتى حامد وهو يسخر من السياسة كان يضطرني أن أدافع عن موقف رجب» . . .[٧٤] ، ولا يجد القارئ مشاركة فاعلة له في أي شيء ، ومن هنا قال عنه جورج طرابيشي :

«وحامد يستحق منا هنا وقفة ، فهو في شرق المتوسط الموجود اللاموجود ، الحاضر على امتداد الرواية بغيابه . زوج

أنيسة أكثر منه رجلها . في اللحظات الحرجة ، في اللحظات الحاسمة ، يغدو دوره الوحيد أن يغادر خشبة المسرح حتى لا يبقى عليها سوى رجب وأنيسة»[٧٥] .

ويبدو أن سجن رجب وسفر أنيسة إلى مكان السجن للزيارة قد قوبلا بالتململ من جانب حامد على ما يظهر من بعض كلمات أنيسة كقولها مثلاً : «حتى حين كنت أسافر إلى تلك القرية الملعونة على أطراف الصحراء كنت أواجه احتمال الطلاق من حامد»[٧٦] .

لكن نقطة التغيير التي اختلف بعدها إيقاع حياة حامد هي سفر رجب إلى الخارج ، إذ بمجرد سفره استدعي حامد للتحقيق ، وطلب منه مراجعة مركز الشرطة ثلاث مرات يوميًا لكي يثبت وجوده ، وفتحت هذه الممارسات عينيه ليرى حقيقة النظام الحاكم : «هل يمكن للإنسان أن يعيش بهدوء في هذا البلد اللعين؟ لا أحد ينجو ، الذي يعمل في السياسة والذي لا يعمل ، الذي يحب هذا النظام والذي لا يحبه . . بلد مجنون ويجب أن يدمر!»[٧٧]

وحينما صار حامد رهينة بأيدي النظام لكي يعود رجب من سفره خلال شهر ثارت ثائرته بشكل هائل : «اسمعي يا أنيسة ، أصبحت القضية قضيتي ، بالنسبة لي مسألة كرامة ، لم أكن أتصور أنهم لهذه الدرجة من الخسة . . . الآن يريدون أن أقع في المصيدة ، بدل رجب حامد ، وحتى لو لم يكن رجب ،

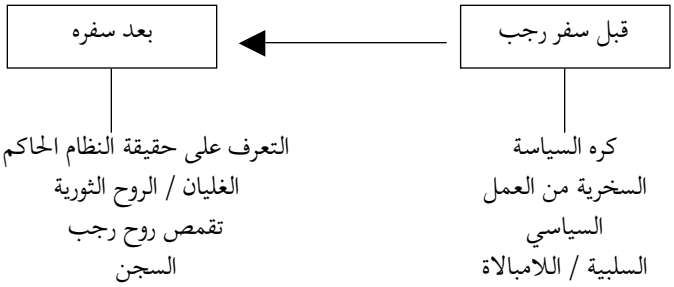
فإنهم قادرون على اختراع ألف قضية!»[٧٨]

وبلغ التغير الثوري في شخصية حامد درجةً بحيث صار شخصًا لا تعرفه أنيسة ، وكأنه قد تقمص روح رجب كما تقول أنيسة :

«فحامد الذي ظل صامتًا طوال خمس سنين يتحول الآن إلى رجل أكاد لا أعرفه . بدأ يستعمل كلمات قبيحة أقرب إلى الشتائم في حديثه العادي ، بدأ لا يتكلم مع الناس إلا في السياسة ، ولا يكتفي بذلك ، فرجب وهو يسافر يودع روحه التي حاصرها خلال سنوات السجن في حامد»[٧٩] .

وكانت النتيجة هذا ، وكما هو متوقع ، أنهم «في الأسبوع الثاني لوفاة رجب أخذوا حامد . منذ ذلك الوقت أخذوه ، وحتى الآن انقضت سنة وأربعة شهور وحامد وراء الجدران . . .»[٨٠] .

ويوضح الشكل الآتي إيقاع حياة حامد :



الشكل (٤) : إيقاع حياة حامد

جـ- اللغة:

اللغة عامل رئيس من العوامل المهمة الداخلة في البناء الفني لأي عمل أدبي ، إذ إن «اللغة ، وبالحرف الواحد ، مادة الأديب . ويمكن القول إن كل عمل أدبي هو مجرد انتقاء من لغة معينة ، تمامًا كما أن التمثال المنحوت يوصف بأنه كتلة من المرمر شطفت بعض جوانبها»(٨١) .

والاستخدام الأمثل للغة في أي عمل أدبي ليس مسألة هينة ؛ ذلك أن الأديب الحق مطالب بجمع الجانبين الجمعي والفردي في اللغة التي يستخدمها ، فيستخدم من ثمَّ اللغة السائدة بالإضافة إلى لغته الشخصية ، «أما أن الأديب يستخدم اللغة السائدة فهذا لا شك فيه ، بدليل أننا لا نجد أديبًا في القرن العشرين يستخدم لغة القرون الوسطى . وأما أن لغة الأديب لغة شخصية فهذا لا شك فيه كذلك ، بدليل أننا نجد لكل أديب أسلوبه الخاص الذي نميزه به عن غيره من الأدباء ، ويبقى أن يلتقي هذان الطرفان ، فيتمثل في الأسلوب العظيم الجانبان الشخصي واللاشخصي»(٨٢) .

وظاهرٌ أنَّ استخدام الأديب للغة السائدة هو من باب حرصه على «التوصيل» لما يريد توصيله إلى المتلقي/ القارئ ، بينما استخدامه للغة خاصة به هو محاولة لإضفاء نكهته الخاصة به على عمله الأدبي ، تلك النكهة التي تكون المسؤولة الأولى عن إضفاء «الجمال» على عمله .

وانطلاقًا من هذا ، يُلاحظ لدى عبد الرحمن منيف وجود الحرص الشديد على هذين الجانبين : التوصيل والجمال ، فهو يقول عن نفسه :

«أنا واحد من الذين تعني اللغة شيئًا كبيرًا وهامًا بالنسبة لهم ، وبالتالي ففي كثير من الأحيان أحاول أن أصل إلى صيغة في اللغة أفترض أنها الأقدر على التوصيل وأنها الأجمل»[٨٣] .

ومن هنا يأتي حرصه على «اللغة الوسطى» التي ليست عامية كما ليست مغرقة في الفصاحة ، وإنما «اللغة الوسطى هي لغة لها علاقة أساسية بالفصحى ، ولها صلة بالعامية أيضًا من خلال الكلمات والظلال التي لها إيحاءات وتستطيع أن توصل مقدارًا أوفر وأكبر من المعاني . واللغة الوسطى هي تقريبًا لغة المتعلمين ، لغة الصحافة ، لغة قطاع واسع من الناس ، وهي في تزايد مستمر . . . وهذه اللغة لابد أن تكون لغة المستقبل»[٨٤] .

واللغة في «شرق المتوسط» لغة تتسم بالوضوح والدقة غير الخاليين من الجمال السلس والتدفق العفوي المرن مع الابتعاد الواضح عن التقعر اللغوي والسعي وراء التنميق المتكلّف .

وتبرز دقة منيف في اللغة التي استعملها في المحاورات – ومعلومةٌ هي النقاشات الطويلة المثارة على صعيد اللغة المناسبة للحوار في القصص والروايات – فهي لغة تحاول أن تجعل لنفسها شكل المتحدِّث بها ؛ ومن هنا يلاحظ قارئ الرواية

التفاوت الموجود في لغات الشخصيات المتحاورة ، فلغة الإناث تغلب عليها العبارات الأنثوية القريبة من الاستعمال الشعبي ، كما يُلاحظ على عبارات الأم الآتية :

- «الله يقطع هذي الأم . . .»[٨٥] .
- «مائة جهنم ، وأكون مجنونة إذا سألتُ عنك»[٨٦] .
- «افتح عينًا واغمض عينًا تمر الأيام . .»[٨٧] .
- «ثم أنا أعرفه ، الله يسلمه ، عنيد ورأسه مثل الصوان»[٨٨] .

ولغة الشخصيات غير المتعلمة هي لغة ضحلة ، وربما تحوي أحيانًا بعض الألفاظ أو التراكيب العامية مثلما يُلاحظ من خلال هذه النماذج :

- «خذ يا قواد ، يا حاج كلب ، يا حاج خرا»[٨٩] .
- «ولك مَرَّ عليَّ مثلك ، وأكبر منك»[٩٠] .
- «كم رأس بقي حتى الآن؟»[٩١] [الاستعمال الفصيح هو : كم رأسًا بقي؟]

ومثل المثال الأخير – من استعمالات خولفت فيها قواعد نحوية لأجل الاقتراب بلغة الحوار من الواقع – ربما يكون مدعاةً للتحامل من جانب الغيورين على الجوانب النحوية للاستعمال اللغوي ، لكنها ، وعلى أية حالة ، طريقة عبد الرحمن منيف في فهمه للغة ولدورها في إعطاء العمل الأدبي الصبغة التي ينشدها .

د- التقنيات الفنية:

إنَّ وجود المضامين العالية في كتابة ما لا يكفي لتحويل تلك الكتابة إلى نص أدبي ، إذ لابد أن تحتوي تلك الكتابة على نمط من التقنيات الفنية أو «الصنعة الفنية» على حد تعبير دي فوتو : «إن الصنعة الفنية لا تستغرق معظم اهتمام القاص ، ومع ذلك فلابد أن يكون صانعًا مؤثرًا ، أو لن يكون قاصًا على الإطلاق . وينبغي أن يكون على درجة كافية من المهارة»(٩٢) .

ويخطئ كثير من الكتَّاب الناشئين حين يتصورون أنَّ عليهم أن يشحنوا كتاباتهم بالتقنيات المختلفة ، دون النظر إلى مدى ملاءمتها أو الحاجة إليها ، لتكون كتاباتهم نصوصًا أدبية راقية ، فالصحيح أنه لابد من قدر من التأني والتوسط ، إذ إنَّ «الاهتمام الزائد بالتكنيك يشير عادة إلى ضعف قوة الإبداع ، كما أن الاستهانة به تدل على ضعف الذكاء»(٩٣) .

والمتابع لروايات عبد الرحمن منيف لن يفوته أن يلاحظ الاهتمام بمسألة التقنيات ومحاولة التنويع في استخدامها ، إذ إنَّ «قارئ منيف يشعر مرغمًا أن الروائي يتابع باهتمام موضوع التقنيات الروائية من جهة ومضايقات النقاد من جهة أخرى . . .»(٩٤) .

ومع ذلك فمنيف – على ما صرَّح في بعض اللقاءات التي أُجريت معه – ليس من ذلك النوع المتلهف إلى آخر الصرعات في التقنيات الغربية ، فهو يقول :

«إن اعتماد التقنيات الغربية وحدها ، أو اعتبارها النماذج

التي يجب الوصول إليها ، من حيث الأشكال والموضوعات ، لا يؤدي بالضرورة إلى الحداثة الروائية ، وربما العكس هو الاحتمال الأقوى . وقد لاحظنا أن طغيان الروح الغربية على الرواية العربية أوقعها في حالة من الارتباك وجعلها تتأخر في اكتساب خصوصيتها وملامحها المتميزة . . .»[٩٥] .

ولينتقل البحث بعد ذلك إلى «شرق المتوسط» محاولاً رصد أهم التقنيات الفنية المستخدمة :

١- استخدام وجهات النظر أسلوباً للسرد الروائي:

لم يعد الأسلوب الذي تُروى به الرواية مقصورًا على الأسلوب الملحمي البدائي ، إذ «لقد أمكن لكتَّاب الرواية أن يتفننوا في استخدام مفهوم الراوي . وارتبط هذا التفنن بعلاقتهم بما يروون . فجاءت كيفية ما يرون ، أو شكل ما يروون ، دلالة على رؤيتهم لما يروون»[٩٦] .

ومن الأساليب الحديثة للرواية أن تروى الرواية على لسان راويين أو أكثر ، وهو ما يسمى بأسلوب وجهات النظر أو Points of view ، وهذا الأسلوب له فوائد ، فهو يتيح للقارئ أن ينظر إلى الموضوع الواحد أو الحدث الواحد من جهات متعددة ، ويتيح للكاتب أن يطرح الفكرة ونقيضتها ، ما يؤمن به وما لا يؤمن به ، وهكذا يتمكن من «تجسيد سخريته من الواقع المتفسخ المرير وتناقضاته التي لا تنتهي»[٩٧] .

وليس من البعيد أن يكون أسلوب وجهات النظر قد انتقل إلى الرواية من عالم السينما ، حيث الكاميرا يمكنها أن تُبرز للمشاهد المشهد الواحد في عدة أطر ومن عدة جهات . ولا يخفى تأثر الروائيين في كثير من تقنياتهم بعالم السينما ، فهو ذا شيخ الروائيين العرب نجيب محفوظ يصرح بذلك قائلاً :

«إنما السينما تأثرت بها في أعمال كثيرة مثل استخدام الخيال البصري في الرواية . والخيال البصري هو أساس السينما . . .»[٩٨] .

وعلى كل حال ، فقد استخدم عبد الرحمن منيف هذا الأسلوب في «شرق المتوسط» حيث لم يكن للرواية راو واحد وحسب ، بل راويان ، رجب وأنيسة . وكانا يتناوبان في الرواية ، فيروي رجب الفصل الأول ، وتروي أنيسة الفصل الثاني ، ثم يعود رجب وهكذا .

وبهذه التقنية الراقية تمكن منيف من عرض ما أراد عرضه علينا ، نحن القراء ، من وجهتين تكادان تكونان متباينتين في البدء ثم تبدآن بالاقتراب والاندغام .

٢- تيار الوعي وطريقة الارتداد :

رواية تيار الوعي نمط مستحدث من الروايات ، وتكاد تكون من أكثر الأنماط اجتذابًا للكتَّاب في الوقت الراهن ، ويعرِّفها محمود غنايم بقوله :

«فهذه الدراسة ترى أن رواية التيار هي نوع أدبي يوظف تكنيكات عديدة – وليس تكنيكات فحسب – لتصوير الحياة الداخلية ، وهذا التصوير يحاول محاكاة الحركة الداخلية للوعي . وفي هذه المحاكاة تنكشف درامية النفس التي لا تتوقف والحركة الموارة التي تصطرع فيها . . .»(٩٩) .

وينظر الروائيون المعاصرون إلى أسلوب تيار الوعي بكثير من الاهتمام ، فيقول عنه إدوار الخراط مثلاً :

«وتداخل الماضي والحاضر والمستقبل قد يعني عندي أن تيار الوعي لا يجري في السياق الزمني المتواضع عليه ، بل إن له سياقًا زمنيًا لا يعترف بانقضاء الزمن أو بأن هناك في المستقبل زمنًا لم يحدث بعد ، بل لا يعرف هذا السياق أصلاً ، وإنما الزمن عنده لحظة متجددة أبدًا ، وهو حاضر أبدًا ومن ثم فهو ليس حاضرًا (لابد للمضارع في منطق الأمور أن يكون له فعل ماض) بل هو خارج السياق المتسلسل ، ومن هنا تأتي اللازمنية ويأتي انصهار الزمان والمكان في وحدة حياة لا تعرف لها موقعًا إلا التحقق سواء كانت واقعًا أو حلمًا»(١٠٠) .

ولأسلوب تيار الوعي فائدة عظيمة ؛ «أعطى هذا الأسلوب للكاتب المعاصر حرية كاملة في التحرك عبر أعماق شخصياته دون قيود كانت تفرضها أساليب السرد المنطقي والالتزام بعنصري الزمان والمكان وتبرير المشاعر وردود الأفعال بشكل منطقي ، إذ جعلته يتجاوز هذه القيود ليغوص في أعماق

الإنسان ويرصد أزماته وصراعاته وتناقضاته كما يشعر بها في داخله لا كما تخرج مبرمجة مفتعلة مصنوعة»[١٠١] .

وقد استخدم منيف في «شرق المتوسط» هذا الأسلوب بنحوٍ معتدل ، إذ لم يبالغ فيه بنحوٍ يصل إلى الهذيان أو الجنونً ، وفي الوقت نفسه لم يكن جريان الأحداث عنده خاضعًا لتسلسل زماني أو مكاني رتيب ، بل كانت الأزمنة الثلاثة تتلاقى/ تتداخل ، تمامًا كما يكون الحال في وعي الشخصية ، وهذا ما أكسب الرواية عمقًا في التأثير ، وواقعية في الدلالة .

ويعتمد تيار الوعي اعتمادًا كبيرًا على طريقة الارتداد أو الاسترجاع أو Flash Back ، حيث يرجع ذهن الشخصية من الحاضر إلى الماضي بغية إثارة بعض الذكريات الحية أو الدفينة ، والارتداد «ليس لعبة فنية تشويقية ، ولكنه تعميق للرؤية ، وربط الماضي بالحاضر وبالمستقبل ، والوقوف على التغيرات والأسباب والنتائج والأحلام والواقع ، وهو بالتالي تجسيد للحظة الحاضرة بكل أبعادها وأعماقها وجذورها وتواصلاتها شكلاً وموضوعًا»[١٠٢] .

ويعتمد منيف في «شرق المتوسط» على طريقة الاسترجاع اعتمادًا كبيرًا على امتداد الرواية . ويكفي للتدليل على ذلك أن الرواية تبدأ عندما كان رجب على ظهر السفينة «أشيلوس» ، ورجب لم يسافر إلا بعد خروجه من السجن بأسبوعين ،

فالسنوات الخمس التي قضاها في السجن مع الأيام التي تلت خروجه منه ، كلُّها قد عُرضت بطريقة الاسترجاع .

٣- الحوار الداخلي:

مع أن الحوار الداخلي (أو المونولوج) يشكل جزءاً من تيار الوعي ، إلا أنه جزء مهم جدًا ، ويبيِّن نيكولوف هذه الأهمية بقوله :

«إن الجهاز الرئيسي للرواية الحداثية والذي يتم بواسطته تسجيل إشارات الوعي وما تحت الوعي هو المناجاة الداخلية . ومع أن المونولوج معروف كوسيلة تصوير عن مؤلفي العصور الماضية ، إلا أنه الآن قد بلغ حد التجريد التام ، وابتلع باقي الوسائل الأسلوبية الأخرى»(١٠٣) .

لهذه الأهمية أولاً ، ولكثرة استعمال منيف لهذه التقنية آخرًا ، فضَّلتُ أن أفرد الحوار الداخلي بالذكر .

والحوار الداخلي هو ، ببساطة ، حديث النفس . «ويعرّف دوجاردين Dugardin المونولوج الداخلي بأنه وسيلة إلى إدخال القارئ مباشرة في الحياة الداخلية للشخصية بدون أي تدخل من جانب الكاتب عن طريق الشرح أو التعليق ، وبأنه التعبير عن أخص الأفكار التي تكمن في أقرب موضع من اللاشعور»(١٠٤) .

وللحوار الداخلي حضور مميَّز في «شرق المتوسط» ، وذلك

من خلال رجب وأنيسة بوجه خاص . فمثلاً حينما سأل الطبيب الشاب رجبًا عن سبب سجنه انطلق ذهن رجب في مونولوج داخلي دافق : «لماذا أقول له؟ لو قلت له : كنت سجينًا سياسيًا ، هل يفهم معنى هذه الكلمات؟ لو قلت له : إني محكوم إحدى عشرة سنة قضيت منها خمسًا . . .»[١٠٥] ، إلى آخر هذا الحوار الداخلي الطويل العميق .

٤- استخدام الرمز:

إنَّ من نفل القول في هذا المجال أن يقال إنَّ «شرق المتوسط» ليست من النوع الرمزي من الروايات ، لا من حيث الأثر الكلي العام ، ولا من حيث الجزئيات المنتشرة فيها هنا وهناك .

وليس في هذا الكلام غض من قدر عبد الرحمن منيف أو قدر روايته ، إذ إنَّ طبيعة الموضوع المتناوَل في هذه الرواية يفرض على الروائي أكبر قدر ممكن من المباشرة والشجاعة أمام قرائه «لكي يكشف لهم ويجعلهم يرون بوضوح أكثر في أي مستنقع هم يعيشون ، وبالتالي ما هو المطلوب منهم لكي يخرجوا من هذا المستنقع ، ولكي يخلصوا من هذا الظلم»[١٠٦] .

وهذه المباشرة المطلوبة هي التي أبعدت الرواية عن أن تكون رمزية .

ومع هذا فقد يمكن أن يُشار إلى توظيف بعض الجزئيات

رموزًا ، كشجرة الحور مثلاً التي كانت رمزًا لشموخ رجب ولذا قطعها رجب فورًا بعد سقوطه[١٠٧] ، وكشخصيتي الأم وهادي اللتين يمكن أن يكون المؤلف قد رمز بهما إلى القوة والصمود والصلابة عند الرجال والنساء . لكن هذا يبقى ، على كل حال ، توظيفًا سطحيًا للرمز .

الـهوامـش

١- **عبد الرحمن منيف روائيًا** (رسالة ماجستير) ، عيسى قويدر .

٢- **الأدب وفنونه** ، د . عز الدين إسماعيل ، ص ٢٠٣-٢٠٤ .

٣- **الكاتب والمنفى** ، عبد الرحمن منيف ، ص٣٧٩-٣٨٠ .

٤- **نظرية الأدب** ، ويليك ووارين ، ترجمة محيي الدين صبحي ، ص٢٢١ .

٥- من مقالة (موقف الشاعر من قضايا التحرر والوحدة في الوطن العربي) في كتاب (**في قضايا الشعر العربي المعاصر**) ، ص١٥٢ .

٦- من مقالة (الأدب والقيم) علي عقلة عرسان ، مجلة (الوحدة) المغربية ، السنة ٥ ، العدد ٥٢ ، ص٢٣٣ .

٧- تُراجع ترجمة الدكتور الرباعي له في كتابه (مقالات في الشعر ونقده) ، ص٩٦ .

٨- يُراجع في هذا كتاب (مقالات في الأدب والنقد) ، د . أحمد الزعبي ، ص١١٨ .

٩- **مقالة في النقد** ، ص٨٣ نقلاً عن رسالة الماجستير (عبد الرحمن منيف روائيًا) ، ص٧ .

١٠- **مقالات في الأدب والنقد** ، د . أحمد الزعبي ، ص٢٣ .

١١- **إشكالية الموت في الرواية العربية والغربية** ، د . أحمد الزعبي ، ص٥٩ .

١٢- **الوعي والفن** ، غاتشف ، ترجمة د . نوفل نيوف ، ص٢٥٩ .

١٣- **الكاتب والمنفى** ، د . عبد الرحمن منيف ، ص٢٨٨ .

١٤- **شرق المتوسط** ، ص١٤٣ .

١٥- **الكاتب والمنفى** ، د . عبد الرحمن منيف ، ص١٦٠-١٦١ .

١٦- يُراجع في كتابه : «الأدب من الداخل» ، ص٦٣ .

١٧- لقاء نشرته مجلة المعرفة ، شباط ، ١٩٧٩م ، نقلاً عن (الرواية العربية ، النشأة والتحول) ، ص٢٠١ .

١٨- من مقالة (نقاط أولية حول الاغتراب القسري في الرواية العربية) ، فريدة النقاش ، واردة في كتاب (الرواية العربية واقع وآفاق) لمجموعة من الكتَّاب ، ص٩٤ .

١٩- **الكاتب والمنفى** ، منيف ، ص١٦٧ .

٢٠- المرجع نفسه والصفحة نفسها .

٢١- المرجع نفسه ، ص١٩٠ .

٢٢- يراجع (النقد الأدبي الحديث) ، غنيمي هلال ، ص٥٢٩ ، و(فن القصة) ، د . محمد يوسف نجم ، ص١٠٣ .

٢٣- **المقدمة في الإيقاع الروائي** ، د . أحمد الزعبي ، ص٨-٩ .

٢٤- من مقالة (فن التخييل) ، هنري جيمس ، نقلاً عن (نظرية الأدب) ، ص٢٢٦ .

٢٥- **النقد الأدبي الحديث** ، د . محمد غنيمي هلال ، ص٥٢٧ .

٢٦- **شرق المتوسط** ، ص٩٣ .

٢٧- **الرواية** ، ص٩٤ .

٢٨- **الرواية** ، ص١٦ .

٢٩- **إشكالية الموت في الرواية العربية والغربية** ، د . أحمد الزعبي ، ص٦٠ .

٣٠- **الرواية** ، ص١٧ .

٣١- **الرواية** ، ص٨٦ .

٣٢- **الرواية** ، ص٢٨ .

٣٣- **الرواية** ، ص٢٩ .

٣٤- **الرواية** ، ص٢١-٢٢ .

٣٥- **الرواية** ، ص٧٠ .

٣٦- **الرواية** ، ص٣٤ .

٣٧- **الرواية** ، ص٣٤ .

٣٨- **الرواية** ، ص٢٦ .

٣٩- **الرواية** ، ص٧٩ .

٤٠- **الرواية** ، ص١٠٠ .

٤١- **الرواية** ، ص٣٧ .

٤٢- **الرواية** ، ص١٢٠ .

٤٣- **الرواية** ، ص٧٨ .

٤٤- **الرواية** ، ص١٤٣ .

٤٥- **الرواية** ، ص١٠-١١ .

٤٦- **الرواية** ، ص١٠ .

٤٧- **الرواية** ، ص١٣٥ .

٤٨- **الرواية** ، ص١٤٨ .

٤٩- **الرواية** ، ص١٤٥ .

٥٠- **الرواية** ، ص١٦٥ .

٥١- **الأدب من الداخل** ، جورج طرابيشي ، ص٧١ .

٥٢- **الرواية** ، ص٥٠ .

٥٣- **الرواية** ، ص٥٢ .

٥٤- **الرواية** ، ص٢٦ .

٥٥- **الرواية** ، ص٥٢ .

٥٦- **الرواية** ، ص٧٧ .

٥٧- **الرواية** ، ص٦٧ .

٥٨- **الرواية** ، ص١٧٠ .

٥٩- **الرواية** ، ص١٧١ .

٦٠- **الرواية** ، ص١٧٥ .

٦١- **الرواية** ، ص١٧٦ .

٦٢- **الرواية** ، ص٣٢ .

٦٣- **الرواية** ، ص٣٣ .

٦٤- **الرواية** ، ص٤٠ .

٦٥- **الرواية** ، ص٦٤ .

٦٦- **الرواية** ، ص١٢٦ .

٦٧- **الأدب من الداخل** ، جورج طرابيشي ، ص٦٣ .

٦٨- **الرواية** ، ص٣٠ .

٦٩- **الرواية** ، ص٥٤ .

٧٠- **الرواية** ، ص٧٦ .

٧١- **الرواية** ، ص٤٥ .

٧٢- **الرواية** ، ص٤٥ .

٧٣- **في النقد القصصي** ، ص٦٥ .

٧٤- **الرواية** ، ص٥٢ .

٧٥- **الأدب من الداخل** ، ص٧٦ .

٧٦- **الرواية** ، ص٥٢ .

٧٧- **الرواية** ، ص١١٧ .

٧٨- **الرواية** ، ص١٣١ .

٧٩- **الرواية** ، ص١٣٢ .

٨٠- **الرواية** ، ص١٧٤ .

٨١- **نظرية الأدب** ، ويليك ووارين ، ترجمة محيي الدين صبحي ، ص١٧٩ .

٨٢- **الأدب وفنونه** ، د . عز الدين إسماعيل ، ص٤١ .

٨٣- **الكاتب والمنفى** ، منيف ، ص٣٠٣ .

٨٤- نفسه ، ص١٤٠-١٤١ .

٨٥- **الرواية** ، ص٥٤ .

٨٦- **الرواية** ، ص٦٥ .

٨٧- **الرواية** ، ص٣٠ .

٨٨- **الرواية** ، ص٥٣ .

٨٩- **الرواية** ، ص١٤٧ .

٩٠- **الرواية** ، ص١٥ .

٩١- **الرواية** ، ص١٦ .

٩٢- **عالم القصة** ، برنار دي فوتو ، ترجمة د . محمد مصطفى هدارة ، ص١٥٨ .

٩٣- نفسه ، ص١٥٦ .

٩٤- **الرواية العربية النشأة والتحول** ، د . محسن جاسم الموسوي ، ص١٨٩ .

٩٥- **الكاتب والمنفى** ، منيف ، ص٦٧ .

٩٦- **تقنيات السرد الروائي** ، يمنى العيد ، ص٩٠ .

٩٧- **مقالات في الأدب والنقد** ، د . أحمد الزعبي ، ص٩٢ .

٩٨- **أتحدث إليكم** ، مجموعة حوارات ص٣٦ ، نقلاً عن **الرواية العربية النشأة**

والتحول ، الموسوي ، ص١٧٧ .

٩٩- **تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة** ، محمود غنايم ، ص١٥ .

١٠٠- من مقالة : «مفهومي للرواية» ، أدوار الخراط ، من كتاب : «الرواية العربية واقع وآفاق» ، ص٣٠٨-٣٠٩ .

١٠١- **مقالات في الأدب والنقد** ، د . أحمد الزعبي ، ص٨٩-٩٠ .

١٠٢- نفسه ، ص٩١ .

١٠٣- من مقالة «ثورة الفن والرواية» ، مينكو نيكولوف ، في كتاب : «نظرات في مستقبل الرواية» ، ص٣٧ .

١٠٤- **نظرية الأدب** ، ويليك ووارين ، ص٢٣٥ .

١٠٥- **الرواية** ، ص١٥٢ .

١٠٦- **الكاتب والمنفى** ، منيف ، ص٣٠٧ .

١٠٧- **الرواية** ، ص٥٧ .

المصادر والمراجع

١- **الأدب من الداخل** : جورج طرابيشي ، ط١ ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٧٨م .

٢- **الأدب وفنونه** : د . عز الدين إسماعيل ، ط٧ ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٧٨م .

٣- «**الأدب والقيم**» (مقالة) : علي عقلة عرسان ، مجلة الوحدة (المغربية) ، السنة٥ ، العدد **٥٢** .

٤- **إشكالية الموت في الرواية العربية والغربية** ، د . أحمد الزعبي ، ط١ ، دار الكتاني ، إربد ، ١٩٩٤م .

٥- **تقنيات السرد الروائي** : يمنى العيد ، ط١ ، دار الفارابي ، بيروت ، ١٩٩٠م .

٦- **تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة** : محمود غنايم ، ط٢ ، دار الجيل ودار الهدى ، بيروت والقاهرة ، ١٩٩٣م .

٧- **الرواية العربية ، النشأة والتحول** : د . محسن جاسم الموسوي ، ط٢ ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٨٨م .

٨- **الرواية العربية ، واقع وآفاق** : مجموعة من الكتَّاب ، ط١ ، دار ابن رشد ، ١٩٨١م .

٩- **شرق المتوسط** : عبد الرحمن منيف ، ط٨ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩١م .

١٠- **عالم القصة** : برنار دي فوتو ، ترجمة د . هدارة ، عالم الكتب ، القاهرة ، ١٩٦٩م .
١١- **عبد الرحمن منيف روائيًا** (رسالة ماجستير) : عيسى قويدر ، بإشراف الدكتور إبراهيم السعافين ، ١٩٨٤م محفوظة في مكتبة جامعة اليرموك تحت :
. S Thesis 384 PJ 7850.454
١٢- **فن القصة** : د . محمد يوسف نجم ، دار الثقافة ، بيروت ، د .ت .
١٣- **في قضايا الشعر العربي المعاصر** : د . محمود العالم وآخرون ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، تونس ١٩٨٨م .
١٤- **في النقد القصصي** ، عبد الجبار عباس ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨٠م .
١٥- **الكاتب والمنفى** : د . عبد الرحمن منيف ، ط١ ، دار الفكر الجديد ، بيروت ، ١٩٩٢م .
١٦- **مقالات في الأدب والنقد** : د . أحمد الزعبي ، ط١ ، مكتبة الكتاني ، إربد ، ١٩٩٣م .
١٧- **مقالات في الشعر ونقده** : د . عبد القادر الرباعي ، ط١ ، مؤسسة الشرق ، عمَّان ، ١٩٨٦م .
١٨- **المقدمة في الإيقاع الروائي** : د . أحمد الزعبي ، ط١ ، دار الأمل ، عمَّان ، ١٩٨٦م .

١٩- **نظرات في مستقبل الرواية** : مجموعة من الكتَّاب ، ترجمة حسين جمعة ، ط١ ، رابطة الكتَّاب ، عمَّان ، ١٩٨١م .
٢٠- **نظرية الأدب** : ويليك ووارين ، ترجمة محيي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٧م .
٢١- **النقد الأدبي الحديث** ، د . محمد غنيمي هلال ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٧م .
٢٢- **الوعي والفن** : غيورغي غاتشف ، ترجمة نوفل نيوف ، سلسلة عالم المعرفة رقم ١٤٦ ، الكويت ، فبراير ١٩٩٠م .

المؤلف:

- دكتوراه في اللغة العربية وآدابها (تخصص الأدب والنقد) من جامعة اليرموك بالأردن في ٢٠٠٠م .
- عضو هيئة التدريس بقسم اللغة العربية وآدابها ، بكلية الآداب والعلوم الاجتماعية ، في جامعة السلطان قابوس ، مسقط ، سلطنة عمان .

- الكتب:

* **من أين الدرب؟** (قصص قصيرة) ، ١٩٨٦م .
* **هروب** (قصص قصيرة) ، ١٩٨٨م .
* **كانت ليلة طويلة** (قصص قصيرة) ، ١٩٩٦م .
* **علوم البلاغة عند العرب والفرس** (دراسة مقارنة) ، ٢٠٠٠م .
* **نظرات ثقافية** (مقالات) ، ٢٠٠٧م .
* **نفثات من اللغة والأدب والنقد** (مقالات) ، ٢٠٠٧م .
* **نافذة على القصة القصيرة الفارسية الحديثة** (اختيار وترجمة) ، ٢٠٠٨م .
* **في السرد العماني المعاصر** (دراسات) ، ٢٠١٣م .

العنوان الإلكتروني :
ehsansadiq@hotmail.com

الفهرس

المقدمة	5
القراءة التفكيكية ، مدخل تعريفي وتطبيق على قصيدة جاهلية	7
الاغتراب في ديوان السيد هلال بن بدر البوسعيدي	39
ملامح اللغة الشعرية في قصة لغادة السمان	73
قصصيّة مقامات الحريري	91
قراءة في «ثرثرة فوق النيل»	127
قـــــــراءة فـي رواية «شرق الـمتوسط» لـمنيف	171

IslamicMobility.com
In the age of Information
Ignorance is a choice

"Wisdom is the lost property of the Believer,

let him claim it wherever he finds it"

Imam Ali (as)