الدكتور أحمد زياد مُحَبِّك

قراءات في القصة والرواية

٢٠٢٦

حلب – سورية

العنوان: قراءات في القصة والرو اية
النوع: النقد الأدبي
المؤلف: الدكتور أحمد زياد محبك
عنوان المؤلف حلب – سورية
البريد الرقمي mohabek@gmail.com
الهاتف والو اتس ٠٠٩٦٣٩٤٤٩٢٨٧٩٢

الغلاف من تصميم
المهندسة ذكرى محبك

إصدار رقمي خاص بالشبكة
مجاني غير ربحي وغير تجاري

٢٠٢٦

حلب – سورية

مقدمة

يضــمُّ هـذا الكتـاب مجموعـة بحوث ودراســات ومقـالات كُتِبَتْ في أوقـات متباعدة عن القصــة والرواية، ورأيتُ جمعها في كتاب، وهذا هو الكتاب الثالث لي بعـد كتـابين في الخطـة نفســها، وهمـا: "متعـة الروايـة" (٢٠٠٥)، "ونقـد الســرد" (٢٠١١)، ويأتي هذا الكتاب بعد ســابقه بخمس عشــرة ســنة، كما تضــمن كتابي "انكسارات" عدة دراسات عن القصة والرواية.

وليست مؤلفاتي كلها على مثل هذا النوع من الجمع، فقد عكفتُ غير مرة على إنجاز أكثر من كتاب، من ذلك كتابي: "صورة القمر في الشعر العربي"، وكتابي عن الشاعر عبد العزيز محيي الدين خوجة، وكتابي عن الشاعر توفيق أحمد، ولا أنسى كتابي: "عمر أبو ريشة والفنون الجميلة"، وقد حظي بنقدير كثير من القراء، عدا عن تفرغي لتأليف بعض الكتب الجامعية، ولرسالة الماجستير والدكتوراه، وكنت ما أفتأ أشارك في مؤتمر هنا، وفي ندوة هناك، فهي من دوافع تأليف هذه البحوث والدراسات، أو تستهويني رواية أو مجموعة قصصية فأتناولها بالدرس، وكان في اختلاف تلك البحوث وتنوُّعِها ما أغنى ثقافتي، ونوّع اتجاهاتها، وجعلني أطلع على آداب وأنواع من الفنون.

وفي جميع بحوثي ودراساتي، ولا سيما في هذا الكتاب، كنتُ معنيًّا بالنص لا بالشخص، وبالمصدر لا بالمرجع، فما كنت أهتم بسيرة الشاعر أو الروائي أو الأديب، وما كنت لأهتم بما قيل عنه أو كتب عن أدبه، بل كنت أعرض نفسي لعمله الإبداعي مباشرة، من غير تأثر برأي سابق، حتى في محاضراتي، ففي دراستي لأي نص نثري أو شعري، ما كنت أرجع إلى ما كتب عنه، حتى لا أتأثر بآراء من سبقني من الدراسين، ولأكون حرّا في التعامل معه، ومن المؤسف أن نرى بعض الدارسين يجمعون ما كتب

عن نص ما أو عن شخص ما، ولا يقرؤون النص، وإذا كان لا بد من عرض آراء الدراسين، فقد كنت أتعرف عليها بعد ذلك، ثم أعرضها بحياد وموضوعية، وهذا لا يعني بالطبع الهجر لكتب النقاد أو الدراسين، بل كان لا بد من قراءتها والإفادة منها لتكوين الذوق، ولمعرفة أساليب العرض، ومناهج الدرس والبحث.

وما كنت أسعى لربط عمل الأديب بحياته، أو الكشف عن شخصيته في عمله، فهذا لا يفيد في شيء، بل كنت أذهب إلى دراسة النص من داخله، دراسة فنية، مكتفيًا به، مستغنيًا به عن أي مؤثر خارجي، لأني رأيت كل التفسيرات النفسية أو الاجتماعية مجرد نوع من الحدس والتأويل، وليس فيها ما هو قطعي، وهي في أحسن الأحوال مجرد اجتهادات شخصية، وليست نتيجة تاريخية مؤكدة، وكانت غايتها تطبيق مفهوم العقد النفسية على الأدباء، وقد تجاوزها الزمن، وهي لا تفيد النقد الفني ولا اللغوي في شيء، والأجمل منها ما كان من نقد في مجال الفن أو اللغة أو علم الجمال.

وكنتُ ألجأ دائما إلى المقارنة، وهذا ما سيجده القارئ في معظم كتبي، ولا سيما هذا الكتاب، وأعدّ المقارنة ممارسة نقدية، ولم تكن غايتي منها الكشف عن جوانب من التأثر والتأثير، بل كانت غايتي الكشف عما هو مشترك إنسانيًّا وفنيًّا، وعلى هذا الأساس وضعت كتابي "قصائد مقارنة"، منطلقا من نظرية "هنري ريماك" في المقارنة، وكان أستاذي الدكتور حسام الخطيب قد عرفني عليها، ووضعتُ ترجمته لمقالة "هنري ريماك" في مقدمة ذلك الكتاب.

وكنت منطلقًا أيضًا من مقولة إليوت، الذي يرى أن الأديب قد يهرب من ذاته، ويعبّر عن نقيضها، ولا يعبّر عنها، ولنا في الحطيئة مثل، فقد كان أكثر الناس شُحًّا، ولكن له قصيدة صور فيها كرم أعرابي يعيش في البادية، حتى إن هذا الأعرابي همَّ

بذبح ولده ليكرم ضيفه، لولا أن مر سرب من الظباء، فاصطاد ظبية، افتدى بها ابنه، فبات ضيفه مكرمًا، وبات ابنه بمنجى من الذبح.

وكثيرًا ما يخطر في بال المرء أن دراسة الرواية ونقدها وتحليلها يفسد متعة قراءتها، وأن الدراسة تنهي دلالات الرواية وإيحاءتها، ولكن هذا ليس بالصحيح، فالدراسة تفتح أمام القارئ نوافذ جديدة على الرواية، فتكشف له عن جوانب فكرية وفنية وجمالية، وتعرّفه على أساليب كتابتها وطرق بنائها وصنع حبكتها، وما كان للقارئ أن يكتشفها بنفسه، أو يعرفها، بل إنها تزيد من متعته، وقد تدفعه إلى قراءة الرواية مرة ثانية.

وقد يتناول قارئ دراسة لرواية لم يقرأها من قبل، فتدفعه الدراسة إلى قراءتها، وتزيد الدراسة من خبرة القارئ في فهم الروايات، وتذَوُّقِها، والإحساس بقيمها الجمالية، ولذلك يحسن في كل دراسة تقديم ملخص للرواية، كي يحيط بها القارئ، ويعرف مجرياتها وجوانبها قبل أن يقرأ الدراسة، لأن القارئ غالبًا ما يكون مدفوعًا بمعرفة الحوادث، ومتابعة ما يجري، واستشراف النهاية، وبذلك ينشغل عن الاستمتاع ببناء الرواية وحبكتها، وعندئذ تأتي الدراسة فتحقق له المتعة في قراءة الرواية.

ولعل أخطر ما في قراءة الرواية أو دراستها على حد سواء هو ربط الرواية أو القصة بحياة الكاتب، والبحث في جوانبها وحوادثها وشخصياتها عن حياة الكاتب وشخصيته، ومحاولة المطابقة بين إحدى الشخصيات وشخصية المؤلف، أو البحث عن أوجه التشابه، وفي هذا النوع من القراءة ما يفسد متعة القراءة، ويسيء إلى حقيقة العمل الإبداعي، وهو مفهوم شائع لدى القارئ العربي. ومثل هذا في الخطورة الاعتقاد بأن حوادث الرواية قد جرت في الواقع حقيقة، أو استنكار بعض الحوادث لأنها لا تتطابق مع الواقع الحي، والفن في الحقيقة ليس تصويرًا فوتوغرافيًّا مطابقًا

للأصل، بل هو محاولة لإثارة الخيال، وصنع صورة انفعالية وجمالية عن الواقع، وليس تقديم نسخة عنه، وقد نبَّه من قبل أرسطو على أن الكاتب لا يصور ما وقع حقيقة، بل يصور ما يمكن أن يقع على سبيل الاحتمال أو الضرورة، وأن الفن ليس تاريخًا يسجل حوادث وقعت، ولذلك فالمسرحية عنده على سبيل المثال تصور الناس أسوأ ممَّا هم عليه في الواقع، أو أفضل، فالمسرحية لا تقلد الواقع ولا تستنسخه، بل تعيد خلقه وإبداعه في صورة فنية جديدة، ووفق رؤية فكرية جديدة، وكذلك الأدب بكل أنواعه وفنونه، وهل كان الممدوح في الشعر العربي حقيقة في الواقع المعيش على نحو ما صُوِّرَ في الشعر من كرم أو بطولة؟ وما صورة البطولة في حقيقتها إلا ضرب من الفن ونوع من الخيال الجميل.

والرواية التاريخية نفسها لا تقدم الواقع التاريخي على حقيقته، إنما تقدم معالجة فنية له، ورؤية فكرية، وتضيف إليه من الخيال ما يغنيه، ويجعله أكثر بهاء، أو أكثر درامية، وقد عالجتُ هذا من قبل في إحدى مقالات كتابي: "انكسارات"، ولذلك ليست الرواية مصدرًا لمعرفة التاريخ، بل قد تكون مصدرًا لتشويه التاريخ، كما هي عليه روايات جُرجي زيدان التاريخية، لذلك لقيت اعتراضًا كبيرًا من النقاد، كما لقيت احتجاجًا أفلام عن جمال عبد الناصر، ولقي مسلسل نزار قباني احتجاجًا من ذوي قرابته، لأن المسلسل في شكواهم لم يكن وفيًا لحياة نزار، ولا دقيقًا في تصوير شخصيته، وهذا حقيقي، لأن أي عمل فني لا تكمن قيمته في مطابقة الحقيقة التاريخية، وإنما تكمن قيمته في المعالجة الفنية، وما يتضمنه من رؤية فكرية.

وحتى في التاريخ نفسه، لا يمكن الوثوق بأنه يقدم حقائق مطلقة عن الوقائع التي جرت، وإنما هو يقدم مرويات وأخبارًا، ولنا في العصر الحديث أبرز مثال، فالقنوات الفضائية تقدم أخبارًا وتفسيرات متناقضة ومتضاربة عن أي حدث، على

الرغم من وجود مراسلين في مكان الحدث، وعلى الرغم من وجود مصورين وأجهزة تصوير.

وقد أكد أرسطو أهمية الفن، وأسلوب المعالجة، وطريقة البناء، فقال، وهو يتحدث عن المسرح، إن المتفرجين لا يأتون إلى المسرح ليرَوا قصة لا يعرفونها، بل يأتون إلى المسرح وهم يعرفون القصة، ولكن ليستمتعوا بطريقة عرضها، وأسلوب بنائها، والفكرة الجديدة التي تعالجها. بل إن أفلاطون نفسه قبل أرسطو لم يقُلْ بأن الكاتب يقلِّد الواقع، على نحو ما فهم أكثر النقاد، فقد قال بالمحاكاة، والمحاكاة هي المشابهة مع الواقع، ولا تعني تقليده، فالأديب يقدم ما يشبه الواقع، ولا يقدم صورة مطابقة عن الواقع.

والرواية بالمقابل لا تُقْرَأ لمعرفة ما سيجري، ومتابعة الحوادث، فحسب، بل تُقرأ للاستمتاع بطريقة بناء الشخصية، وفن عرض الحوادث، وتسلسلها، وربما تُقْرأ مرتين، لتحقيق هذا الغرض الأخير، وهنا يتأكد دور النقد في تنمية ذوق القراء وتثقيفهم ومساعدتهم على الإحساس بجمال الرواية.

والسرد حاجة فطرية، وأعني به الميل إلى القص، ولعله صاحَبَ الإنسان في المراحل البدائية الأولى، فكان البدائي يذهب مع رجال القبيلة إلى الصيد، ويرجع يحمل صيده، مثخنًا بالجراح، فيحدِّث نساء القرية والصبيان عن عملية الصيد، ومن هنا نشأ السرد، أي القص، ثم تطور بعد ذلك خلال قرون إلى الأسطورة فالملحمة فالحكاية الشعبية فالسيرة الشعبية فالمقامة فالرواية فالقصة فالقصة القصيرة جدًّا، وهي جميعًا يمكن أن تنضوي تحت مصطلح السرد، وقد عرفت كل شعوب العالم هذا الفن، بطرق وأشكال محتلفة.

ومن المؤسف أن يتَّهم الباحثون الغربيون العرب بأنهم لم يعرفوا لا الأسطورة ولا القصة، ومما هو أشد أسفًا أن يجاريهم في ذلك أكثر الدارسين العرب، وفي الشعر

الجاهلي كثير من الأساطير والقصص، واشْتُهِرَ بنو هذيل بقصائد يصورون فيها اعتلاء الشاعر الصخور والجبال واشتيار العسل، وفي كثير من الشعر الجاهلي قصص الرحلة في الصحراء وسير القوافل وقصص الصيد، ومن ذلك قصة صياد في معلقة النابغة الذبياني أراد صيد ثور وحشي، وأرسل عليه كلابه، ولكن الثور نجا، بل في شعر النابغة قصة الراعي الذي كانت تنفحه أفعى كل يوم ليرة ذهبية، وأراد ابنه أن يقتلها ليحظى بكل ما في جُحْرِها من ذهب، لكنها لدغته فمات، وفي شعر أبي ذؤيب الهذلي قصيدة عينية يروي فيها ثلاث قصص، يصور في الأولى الصياد يكمن لحمار وحشي ورد المياه مع إتانه، فبرز له الصياد وأصاب ما أصاب، ويصور في الثانية ثورًا وحشيًّا أرسل عليه الصياد كلابه، ونال منه، ويصور في الثالثة فارسين وهما يتبارزان، ويتبادلان الطعنات، ثم يسقطان معًا قتيلين، وهو يريد بهذه القصص أن يؤكد أن الموت غاية كل حي، ليعزي نفسه عن موت أولاده الخمسة، ولا ننسى قصص الجن ووادي عبقر، وما تلا بعد ذلك في الإسلام من قصص وأخبار ونوادر، ولا ننسى أخبار البخلاء وقصصهم للجاحظ، كما لا ننسى مرويات الأصمعي، وما يمكن أن يُسَمَّى فن الخبر، وهو كالقصة القصيرة جدًّا، وأذكر بحثًا للدكتور شكري محمد عياد تناول فيه فن الخبر في عدد خاص بالقصة من مجلة "فصول".

وقد أغنى القرآن الكريم اللغة العربية والوجدان العربي بقصص الرُّسُلِ والأنبياء، وأبرزها قصة يوسف عليه السلام، وقصة أهل الكهف، وقصة موسى عليه السلام والرجل الصالح، وقصة ذي القرنين، وبالإضافة إلى قصص عن كثيرة عن موسى عليه السلام، تشكل في مجموعها سيرته وسيرة بني إسرائيل، بالإضافة إلى تاريخ أقوام كقوم عاد وثمود وقوم فرعون، وقصص رجال كانت مضربًا للمثل، كالرجلين صاحِبَي الجنتين، والرجل الذي أماته الله مئة عام ثم بعثه.

وفي أحاديث رسول الله صلى الله عليه وسلم كثير من القصص الفنية المتماسكة البناء، منها قصة رجال ثلاثة أوَوا إلى كهف، وسقطت صخرة سدت عليهم منفذه، ثم روى كل واحد منهم قصة دلت على إحسانه العمل في موقف حرج، وابتهل إلى الله، فانزاحت الصخرة، ومثلها من القصص في أحاديث الرسول كثير.

وقد جعلتُ في هذا الكتاب الدراسات النقدية أولا، وبدأت بالرواية ثم القصة، وجعلت المقالات التنظيرية ثانيًا، وللقارئ أن يختار من الفهرس ما يختار للقراءة، وليس من الضرورة قراءته بالترتيب، وفي الحقيقة لم يعد في وسع المرء في هذه الأيام قراءة الكتاب كاملًا من الجلد إلى الجلد، بل إن بعض القراء يصرِّحون بأنهم لا يكادون يتمُّون قراءة رواية، ولذلك ظهرت في هذا العصر القصة القصيرة جدًّا، بل ظهرت قصة الومضة، وسيجد القارئ هنا مقالة عن هذا الموضوع، وقد بدأت الكتاب بعد المقدمة بمدخل عام إلى النقد ثم أنهيته بقصتين إحداهما لنجيب محفوظ والأخرى لي، وختمته بالإشارة إلى مقالات لي وبحوث عن الروايات في كتب لي غير هذا الكتاب، وكل ما يتضمنه هذا الكتاب كان قد نشر مرة أو أكثر في الدوريات، ولكن لم أستطع توثيق ذلك النشر، لأنني تصرفت بكل ما في مكتبتي من دوريات، ولم أحتفظ حتى بما لي في بعضها من مواد.

وجَمْعُ الكاتبِ مقالاتِه في كتاب ظاهرةٌ معروفة، وكثير من الكتاب عمدوا إلى جمع مقالاتهم وإعادة نشرها في كتب، والأمر طبيعي، وليس بالغريب ولا بالجديد، إذ لا يمكن للكاتب أن يتفرغ دائما لتأليف كتاب، وقد يعمد إلى نشر مقالات، وهو يعكف على تأليف كتاب، ويمكن أن نشير في هذا السياق إلى كثير من الأدباء، ومنهم طه حسين، ومن كتبه التي هي مجموعة مقالات: "من حديث الشعر والنثر"، و" حديث الأربعاء"، و"خصام ونقد"، و"نقد وإصلاح"، و"ألوان"، وإذا كان طه حسين قد أصدر كتابه حديث الأربعاء، فإن الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي أصدر فيما

بعد كتابه: "أحاديث الثلاثاء"، وجمع العقاد مقالاته في كتب عدة، منها: "مطالعات في الكتب والحياة"، و"مراجعات في الآداب والفنون"، و"أشتات مجتمعات في اللغة والأدب"، وغيرها، والطريف أنه اختار قصائد من دواوينه وجمعها في "ديوان من دواوين"، واختار نزار قباني بعض قصائده ونشرها في مجموعة عنوانها: "أحلى قصائدي"، ثم جمع قصائده السياسة في مجموعة: "قصائد سياسية".

والظاهرة نفسها موجودة عند الأدباء في العالم كله، ونذكر على سبيل المثال كتاب: "مقالات في النقد"، من تأليف ماثيو أرنولد، وترجمة علي جمال الدين عزت، وكتاب:" فائدة الشعر وفائدة النقد" من تأليف إليوت، وترجمة الدكتور يوسف نور عوض، وغيرها كثير.

بل إن في الآداب العالمية ظاهرة غير موجودة في الأدب العربي وهي الكتب المختصرة، أو المبسطة، ولا سيما في مجال الرواية، إذ تصدر عدة أشكال التبسيط من الرواية الواحدة للطلاب في مراحل عمرية ودراسية مختلفة، بدلا من قراءة الرواية في الأصل، ولا سيما إذا كانت ضخمة مثل رواية أحدب نوتردام، أو مدام بوفاري، ولعل من الغريب تبسيط بعض مسرحيات وليم شكسبير وتحويلها إلى قصص، وهم يلجؤون إلى هذا لأهداف عدة، منها تقديم العمل بلغة عصرية غير اللغة التي كتب بها في الأصل والتي لم تعد معروفة للقارئ المعاصر، وتعريف طلاب المدارس بتراثهم، وتبسيطه، وتشجيعهم على قراءته، وتسهيل تعليم اللغة للأجانب من خلال قصص مختصرة ومكتوبة بمستويات لغوية سهلة وبأقل عدد من الكلمات الجديدة على المتعلم.

وما أحوج بعض كتب التراث العربي إلى مثل هذا التبسيط، ونذكر هنا على سبيل المثال "رسالة الغفران" لأبي العلاء المعري، فهي عمل سردي متماسك، يكاد يقارب الرواية، لكن لغة الرسالة صعبة، ومحشوة بمشكلات وقضايا لغوية ونحوية

يثيرها المعري، ويمكن حذفها، كما يمكن ضياغة الرسالة بلغة مبسطة تعرّف الناشئة بتراثهم.

وفي الأدب العربي ظواهر من التأليف مختلفة، منها على سبيل المثال سيرة ابن هشام، وهي اختصار لسيرة الرسول محمد صلى الله عليه وسلم التي وضعها ابن إسق، وتهذيب لها وترتيب، وقد وصلت إلينا سيرة ابن هنشام، ولم تصلنا سيرة ابن إسحق، ومن ذلك مختصر صحيح البخاري، ويقوم على حذف السند من صحيح البخاري، ومن ذلك أيضًا مختارات الإمام النووي من أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم في كتابه "الأربعين النووية"، وقد اختار فيه أربعين حديثًا، وفي كتابه "رياض الصالحين" اختار أحاديث كثيرة رتبها في أبواب تناسب حياة الفرد في عباداته وفي علاقاته اليومية مع الناس، وهي عمل تربوي جليل.

وللسيوطي مؤلفات كثيرة جدًّا، أكثرها مختصرات ومختارات من كتب سابقة، ولذلك سُمِّيَتْ مصنفات، ويقال إن له ستمئة مصنف، وقد ساعد عمله على حفظ كثير من كتب ضاعت مع الزمن، أو ساعد على توثيق ما وصل منها.

وفي القاموس المحيط اختصر الفروزآبادي في أربعة أجزاء ما ورد في لسان العرب من مادة غزيرة بلغت عشرين جزءًا، إذ حذف الشواهد والأمثلة، وأضاف إليه بعض المواد.

وفي الأدب العربي كثير من كتب الاختيارات الشعرية، أبرزها المعلقات، والأصمعيات، والمُفَضَّليات، من اختيار الأصمعي، ومن اختيار المُفَضَّل الضبي، وكتاب "الحماسة"، وهو مجموعة أشعار من اختيار أبي تمام، جعلها في أبواب، بحسب الموضوعات، تلاها في التأليف حماسة البحتري، وحماسة ابن الشجري.

وهكذا، فلكل أمة مذاهب في التأليف وصناعة الكتاب، وليست الأمة العربية دون سائر الأمم في هذا المجال، وكذلك في غيره من مجالات التفكير والثقافة والإبداع.

ونرجو أن يجد القارئ في هذا الكتاب بعض المتعة وبعض الفائدة.

ونسأل الله أن يكون لنا بعض الأجر والثواب.

حلب

٢٠٢٦/٤/٢٤

ما التصورات الممكنة للنقد الأدبي في المجتمع العربي مستقبلاً في القرن الحادي والعشرين؟ هل يمكن رسم خطوط عريضة لمستقبل النقد الأدبي؟ هل يمكن توقع ما سيكون عليه؟ هل يمكن اقتراح خطوط عريضة للمستقبل؟ وبصورة أخرى هل يمكن تقديم حلول أو اقتراحات أو توصيات؟

من الناحية المنطقية يمكن القول إن المستقبل ينبثق من الماضي، أو القول إن الماضي يؤثر في المستقبل، ولكن ليس من الضروري أن يكون المستقبل نتيجة حتمية أو منطقية للماضي، على الرغم من أنه لا بد من وجود علاقة ما بين المستقبل والماضي، وهي علاقة معقدة، وليست بسيطة وليست ذات شكل واحد، فقد يكون المستقبل امتداداً للماضي أو نتيجة له أو ردة فعل عليه أو مضاداً له، وقد يكون المستقبل غير متوقع على الإطلاق.

ويبدو المستقبل ولا سيما في المجتمع العربي محكوماً بالماضي في جوانبه كلها، الفكرية والأدبية والاقتصادية والسياسية، وكأن المجتمع العربي يعيش في الحاضر محكوماً من الماضي وبالماضي أكثر مما يعيش مستشرفاً المستقبل، فلا يملك المجتمع العربي أي تصور للمستقبل، وليس في الوطن العربي دراسات مستقبلية، ولا مراكز بحوث مستقبلية، ولذلك ليس غريباً أن يكون النقد الأدبي نفسه محكوماً بالماضي، فهذا يبدو في المجتمع العربي أمراً طبيعياً وبدهياً، بل يبدو حتمياً ومسلماً به، يؤكد ذلك أن معظم البحوث العربية في شتى المجالات تبدأ بدرس الماضي وتؤسس عليه، ولا بد دائماً من مهاد للموضوع يسترجع الماضي، للسير بعد ذلك في خط تاريخي، يبدأ من الماضي ويسير نحو المستقبل، أو يقف عند الحاضر.

ولذلك جاءت هذه المقالة تأسيسية، تحاول رسم خريطة زمانية مصغرة للنقد الأدبي في المجتمع العربي في القرن العشرين، إذ لا يمكن لهذه المقالة أن تكون خارج النسق الثقافي الذي يحكم المجتمع العربي، فلا يمكنها طرح أي تصور افتراضي لمستقبل النقد العربي من غير أن تقدم مراجعة سريعة للماضي القريب في القرن الماضي، القرن العشرين، ولعله يكفيها أن تقدم تلك المراجعة السريعة للماضي، كي تأتي مقالة أخرى تصوغ التصور المستقبلي.

ما النقد؟

النقد الأدبي نشاط عقلي ثقافي إبداعي، وسيلته التعبيرية اللغة، ومادته التي يعمل عليها هي الإبداع الأدبي، وعماده الثقافة والقيم والمفهومات الفنية والجمالية، وهو يتناول الإبداع الأدبي بالدراسة والتحليل، فقد يتناول عملاً أو مجموعة أعمال، وقد يتناول ظاهرة أو مشكلة أو نوعاً أدبياً، والنقد يكشف عن خصائصه الفنية والجمالية التي جعلت منه عملاً مختلفاً يحمل صفة أدب، وعن القيم والمفهومات الفنية والجمالية السائدة في عصره، ويحاول الارتقاء بها، وقد يغيرها، فيصوغ رؤية جديدة، ويحرض على نوع جديد، وقد يثير مشكلة جديدة, فالنقد بذلك نتاج مجتمعه ومرحلته، ولكنه فاعل في مجتمعه، فهو مؤسسة اجتماعية، وهو قائم على النتاج الأدبي، ومبني عليه، ولكن هذا لا يعني أنه تابع له، أو أقل منه أهمية، فالنقد والأدب معاً نشاط عقلي إبداعي، وفي بعض الحالات يغير النقد في الذوق والقيم المعايير ويقود الأدب إلى صنع تغيير، وكثير من النظريات النقدية كانت مبنية على نتاج أدبي، من مثل نظرية التراجيديا عند أرسطو، فقد بناها على التراجيديات الإغريقية، ولا سيما تراجيديا أوديب الملك لسوفوكليس، ولكن كثيراً من النظريات والمفهومات النقدية أيضاً قادت إلى إبداع نتاج أدبي، من ذلك دعوة هوراتس الناقد الروماني إلى الوحدات الثلاث، وتقعيده لها، وهو ما تقيد به المسرح الكلاسيكي في

فرنسا، ومن ذلك أيضاً نظرية الواقعية الاشتراكية، ولا سيما تعريفها الذي صاغه اتحاد الكتاب السوفييت في أول مؤتمر له عام ١٩٣٤ ونصه:" الواقعية الاشتراكية هي المنهج الأساسي للأدب والنقد الأدبي السوفيتيين، وهي تطلب من الفنان أو الأديب تمثيله الواقع في حالة نموه الثوري تمثيلاً صادقاً...ويجب أن يرتبط بتوعية العمال وبدعم إيمانهم بروح الاشتراكية"، وهو ما قاد إلى إنتاج أدبي يتمثل هذا المفهوم ويأخذ به، وبرز عند كتاب الواقعية الاشتراكية، ومن ذلك أيضاً الأدب الوجودي، والأدب القومي، فهذه الاتجاهات الأدبية كانت نتاج نظريات فلسفية وفكرية وأدبية ونقدية سابقة على النتاج الأدبي.

والنقد يرفع مستوى الذوق العام، ويرفع درجة الوعي، وينمي في المجتمع حس النقد ويدلّه على معرفة الجيد في الأدب وهذا ما يقوده أيضاً إلى معرفة الجيد في الحياة، ويدفعه إلى تحسس الجمال، والبحث عن القيمة والمعنى، ويرتفع به فوق الحاجات اليومية العابرة، ليخلق التوازن مع الحاجات المادية، ويساعد النقد على اصطفاء الأعمال الجيدة، ويكسبها الشهرة والخلود، ويحقق لها التواصل مع المجتمع والتأثير فيه، فالنقد يحتاج إلى مناخ من الحرية، إذا لم يجدها اجترحها، وناضل لأجلها، وقاد إليها، وأثار الوعي بها، ونبّه عليها، بصورة غير مباشرة.

لقد تجاوز النقد مفهوم الانتقاد، والوقوف عند الأخطاء والسلبيات، والكشف عن العيوب والمثالب في العمل الأدبي، كما تجاوز مفهوم الحكم على العمل الأدبي إلى تذوقه والإحساس الجمالي به، ولم يعد انطباعياً تأثرياً يستند إلى أهواء الناقد ورغباته، بل أصبح يعتمد على الثقافة والدربة، وأخذ يبنى على مفهومات ومصطلحات، ولكن من الصعب القول إنه تحول إلى علم، فلا بد له من الذوق الشخصي، ولكنه الذوق المثقف المدرب.

والنقد مؤسسة اجتماعية، مثله مثل الأدب، ومثله مثل اللغة، وهذه المؤسسة مثلها مثل سائر المؤسسات الاجتماعية، محكومة بظروف وشروط وحالات، وهي على علاقة مع سائر المؤسسات، ولا يمكن النظر إلى النقد الأدبي على أنه نشاط معزول عن بيئته، فهو ابن بيئته ومرحلته، ولكنه في الوقت نفسه نشاط مستقل، له شخصيته وحدوده ومفاهيمه مصطلحاته، أي إن له حريته.

والنقد الأدبي مستويات، ومن الممكن التمييز بين الناقد والدارس والمعلق الصحفي، ومن الناقد الناقد المبتكر الذي يصوغ نظرية جديدة في النقد، مثل إليوت الذي صاغ مفهوم المعادل الموضوعي، والناقد الذي يطور في نظرية معروفة، والناقد الذي يبدع في تطبيق نظرية أو نظريات، والناقد الذي يتقيد بنظرية ويطبقها بآلية لا إبداع فيها، والناقد الذي يتبع خطوات مرسومة، بطريقة آلية، ولا يأتي بجديد، والناقد الذي يقدم تعريفاً أو تلخيصاً أو عرضاً للمناهج النقدية، والناقد المتخصص بنوع أدبي، والناقد الذي اشتهر من خلال غزارة إنتاجه.

والدارس هو الذي يقدم دراسة أدبية عن موضوع محدد، يتبع فيها منهجاً محدداً أو عدة مناهج، ويبني دراسته على خطة متماسكة، ويعتمد المصادر والمراجع، ويعرض آراء الدارسين السابقين ويناقشها، ويحاول الوصول إلى نتائج جديدة، وتمثله الدراسات الجامعية، وقد يرقى بعضها إلى مستوى النقد، ومن ذلك دراسة الدكتور شكري فيصل: تطور الغزل من امرئ القيس إلى عمر بن أبي ربيعة.

والمعلق الصحفي هو الذي يقدم مراجعة لعمل أدبي، أو معالجة لظاهرة أدبية، أو مشكلة، ويتصف عمله بالعرض العام، ولا ينبني على منهج نقدي محدد، ولا خطة متماسكة، ولكنه يتسم بالإدهاش، والكشف عن نقطة جديدة، وطرح رؤية شخصية.

ومن الممكن أن يتحول المعلق الصحفي والدارس إلى ناقد، من خلال تراكم الممارسة النقدية، وغزارة الإنتاج، وامتلاك منهج نقدي، أو تطبيق منهج نقدي التطبيق المتميز.

والمبدع يمارس النقد أيضاً، فهو ينقد ما يقرأ وينقد ما يبدع، والعملية النقدية عنده كامنة في أعماق العملية الإبداعية، فهو يصطفي وينتقي لا شعورياً الجمل والألفاظ وطرائق التعبير وأساليب البناء لا شعورياً، وقد يعود إلى عمله فيغير فيه ويبدل، ليمارس قدراً غير قليل من النقد، ويمارس بعض الأدباء النقد، بكتابة تعليق، أو إنشاء دراسة، أو إبداع نظرية، ومن ذلك على سبيل المثال ت.س. إليوت، فقد كان يكتب المقالات النقدية، ووضع دراسة عن دانتي، نال عليها الدكتوراه، وأحيا المسرح الشعري، واستطاع أن يصوغ نظرية المعادل الموضوعي في النقد، وهو بالإضافة إلى ذلك شاعر مجدد، ترك أثراً كبيراً في الشعر العالمي، وكاتب مسرحي بعث المسرح الشعري، ويشبهه إلى حد ما عباس محمود العقاد، وصلاح عبد الصبور، في ممارستهما هذه الأنشطة في النقد والإبداع.

وقد يستنكر بعض المثقفين الجمع بين النقد الأدبي والإبداع، على تصور أنهما فعاليتان متناقضتان، والأمر ليس كذلك، فهما فعاليتان متكاملتان، مادتهما اللغة، وموضوعهما الحياة والإنسان. وكل قارئ يمارس النقد بمستويات مختلفة، حين يعجب بالعمل أولا يعجب، وحين يبدي بعض الملاحظات والتعليقات، أو حين يقدم ما هو أعلى من ذلك وأبعد.

إن النقد حاجة إنسانية فردية، وهي ظاهرة اجتماعية، يمارسها بشكل من الأشكال كل فرد، ولا يخلو منها مجتمع. وعبر العصور كان النقد الأدبي ظاهرة حضارية، يتم تناقلها عبر الأجيال، كما يجري تبادلها بين الأمم والشعوب، عبر

الترجمة والتأثر والتأثير، وفي العصر العباسي ترجم العرب عن الفرس والروم، ترجموا كليلة ودمنة، وفن الشعر لأرسطو.

ولذلك لا بد قبل التعرض للنقد في القرن العشرين من وقفة عند أبرز الاتجاهات النقدية في الغرب، لأن النقد الأدبي في المجتمع العربي في العشرين متأثر إلى حد كبير بالنقد الأدبي في الغرب.

النقد الأدبي في القرن العشرين في الغرب

ظهرت في القرن العشرين اتجاهات نقدية تجاوزت ما كان معروفاً طوال القرون السابقة من اتجاهات نقدية، وكانت هذه الاتجاهات النقدية الحديثة مبنية على فلسفات حديثة، ومن أبرز هذه الاتجاهات الشكلانية، وقد بدأت في موسكو مع الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤ ثم انتقلت إلى براغ ومنها إلى أوربة كلها وأمريكا، ومن أبرز أعلامها شكلوفسكي وتوما شيفسكي وبروب وإيخنباوم ورومان جاكبسون، وهي تنادي باستقلال الأدب عن العلوم الأخرى وبأدبية الأدب، وحققت ما يمكن تسميته علم الأدب، وتدعو إلى الانتقال من الشخص إلى النص، ومن العناصر إلى البناء الكلي الشامل، وخصومها هم الذين أسموها الشكلانية، وإن كانت لا تقول بالشكل، إنما تدعو إلى وحدة العمل الأدبي، وصهر الشكل والمضمون في البناء الكلي، وكان الأحرى أن تسمى المورفولوجيا.

وزاحمها في الاتحاد السوفييتي النقد الاشتراكي، وهو مبني على الفلسفة الماركسية، ومن أهم مبادئها المادية الجدلية، وهي تقول بتحول الكم إلى كيف، إذ يقود التغير الكمي Quantity إلى تحول نوعي Quality، كما تقول بصراع الأضداد، فالفكرة في صراعها مع نقيضها تقود إلى تركيبة جديدة، ولذلك فالمجتمع يسير في تطور تصاعدي مستمر نحو الأفضل، ويسير هذا التطور في شكل حلقات حلزونية تتصاعد، لا في حلقات مغلقة، وهذا يعني أن الحداثة هي ما تسعى نحوه المجتمعات.

وفهم بعض النقاد الماركسيين العلاقة بين الأدب والمجتمع فهماً آلياً، وحملوا الأدب مسؤولية مواكبة التغيير الاشتراكي، وتصوير انتصار الطبقات الفقيرة وهي تناضل وتأكيد إنجازاتها الثورية، ودعوا إلى الاهتمام بالمضمون، وعنوا بموقف الأديب وانتمائه الطبقي وجرى تصنيف الأدب إلى رجعي وتقدمي، ولكن كبار النقاد الماركسيين كانوا أكثر وعياً أمثال جورج لوكاتش الذي رفض مثل تلك العلاقة الآلية بين العمل الأدبي والمجتمع، وأكد القيمة الفنية، وسار على خطاه لوسيان غولدمان، وأكد مفهوم الخلق الفني.

ومن الاتجاهات النقدية النقد النفسي، ويقوم على إنجازات علم النفس التحليلي، ومن أبرز أعلامه فرويد وأدلر ويونغ، وقد أصبح الاتجاه النفسي في النقد من أكثر الاتجاهات انتشاراً في العالم كله، ويستند في أكثره إلى قول فرويد باللاشعور الفردي وتفسيره العملية الإبداعية بالكبت وما يجر من عقد نفسية، وفي ضوء هذا التفسير برزت دراسات نقدية كثيرة فسرت الأدب على أنه نتاج الكبت، وجرى التركيز على شخصية المؤلف بوصفه صاحب العمل، وكأنه حلمه، أوسيرته الذاتية، ودخل هذا النقد في قدر غير قليل من الآلية، وغدا كثير من المبدعين أسرى عقد نفسية، وظهرت إجراءات نقدية أخرى فسرت الأعمال الإبداعية في ضوء مقولة آدلر بعقدة النقص والتعويض عن عاهة، ثم أفاد النقد من قول يونغ باللاشعور الجمعي، وفي ضوئه برزت دراسات ردت الأدب إلى النماذج الأولية وربطته بالأساطير.

وبرزت في الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين الوجودية، ونادت بحرية الفرد مقابل المجتمع، وكان من أبرز أعلامها في الأدب والفلسفة سارتر وألبير كامي وكارل يسبرز، وهي نتاج الحرب العالميتين الأولى والثانية وما جرت على العالم من دمار، جعلت الفرد يفقد الثقة بالعلم والمجتمع.

ثم جاءت البنيوية لتنظر إلى العمل الأدبي على أنه كل لا يتجزأ، وهي لا تعنى بعناصر العمل، وإنما بالعلاقات بين عناصره، بوصفها كلاً موحداً، ولا يهمها الشكل أو المضمون، إنما يهمها كلية العمل، ولا تبالي بماهو خارج العمل، وقامت البنيوية على فهم عالم النفس الفرنسي جان بياجيه Jean Piaget وهو يقول بالكلية، أي إن العناصر في العمل يرتبط بعضها ببعض استناداً إلى علاقة كلية تشمل العناصر كلها، وهو أول من عرف البنيوية، وتتضمن عنده ثلاث أفكار، وهي الكلية wholeness والتحول Transformation والانتظام الذاتي Selfregulation أي أن كل عنصر في البنية متحد بالكل ضمن شبكة علاقات واحدة تنتظم الجميع وأي تحول يطرأ تستجيب له العناصر كلها وفق الرؤية الكلية.

وانطلق دي سوسير من البنيوية في دراسة اللغة، فاللغة عنده نظام من الإشارات ذات كل موحد مترابطة فيما بينها وفق علاقات مركبة Syntagmatic أو منظمة Systematic. وعلى أساس من البنيوية أيضاً نهضت السيميائية Semiotics وهي التي تدرس الإشارات في مجتمع ما وتراها تخضع لنظام معرفي ودلالي معين. وألح رولان بارت Roland Bartes في نقده البنيوي على استقلال الأدب، ودعا إلى دراسة الأدب بمعزل عن البيئة والمبدع، وهو يكتفي بدراسة ما يحمل من علامات أو إشارات لغوية في داخله.

ودعت الظاهراتية إلى دراسة الأدب في الظاهر كما يراه المتلقي بغض النظر عن أي قيمة أخرى، وهي تعتمد على فلسفة هوسرل وهايدجر، ويعد باشلار أكبر ناقد ظاهراتي، وقد بنى نقده في البداية على مفهوم اللاشعور الجمعي عند يونغ، وقال إن الصورة هي نتاج تراكمات تاريخية تعود إلى ثقافة الشعوب الأولى، ولكنه سرعان ما تخلى عن النقد النفسي، وتبنى النقد الظاهراتي متأثراً بهوسرل، ورفض دراسة النص على أي أساس من الماضي أو من خارج النص، بل دعا إلى التعامل مع النص

مباشرة من دون أي معرفة خارجية سابقة، وأكد أن للصورة استقلالها الفني، وليست مرتبطة بأي جذر من جذور الماضي، وهي بناء مستقل له كينونته، وليست بديلاً عن واقع خارجي، بل يكاد ينكر العالم الخارجي، ويقول باستقلال النص.

وتقف الدعوة إلى الفن للفن على طرف نقيض للبراغماتية إذ ترى أن قيمة الأدب تكمن في ذاته، لا في النفع منه، ولا في استقبال المتلقي له، ولا في الارتباط بالواقع الاجتماعي، فللفن استقلاله، وقيمه الجمالية خاصة به، وهي قيم مستقلة عن الواقع.

وبرزت في أواخر القرن العشرين دعوة الفيلسوف الفرنسي جاك ديريدا (Jacques Derrida ١٩٣٠-٢٠٠٤) إلى التفكيكية déconstruction والكلمة تعني الهدم والتقويض، وهي مستعارة من العمارة، ويريد بهذه الدعوة تفكيك بنية الخطاب discours، أياً كان نوعه، ودراسة ما يتضمنه البناء structure من دلالات، وتعتمد التفكيكية على حرية القارئ في فهم النص وتفكيكه وإعادة بنائه، ورفض كل ما هو مطلق أو مستقر أو ثابت، ورفض كل أشكال الثنائيات، ولا سيما ثنائية الدال والمدلول عند سوسير، فالنص يمنح القارئ من داخله القدرة على التعامل معه بعيداً عن أي قيمة ثابتة.

ومن خلال هذا العرض السريع لبعض الاتجاهات النقدية في الغرب يمكن تحديد ملامح النقد في الغرب في النقاط الآتية:

١. انبناء الاتجاهات النقدية على فلسفات أو مصاحبتها لها.
٢. التنوع الشديد في الاتجاهات النقدية.
٣. انفتاح الاتجاهات النقدية بعضها على بعض، والتواصل فيما بينها، وتناسل بعضها من بعضها الآخر في بعض الأحيان.
٤. حرية الحركة بين الاتجاهات، فالناقد يتحول من اتجاه إلى اتجاه.

٥. حرية الفهم والممارسة والتطبيق للاتجاه الواحد، ومن ذلك الأسلوبية والبنيوية فهما أسلوبيات وبنيويات.
٦. معظم هذه الاتجاهات نتاج الواقع التاريخي والسياسي للمجتمع، فالوجودية هي ردة فعل على الحرب العالمية الثانية التي ألحقت الدمار بأوربة، وجعلت الفرد يعي ذاته ويدافع عنها ويؤكد حريته الفردية أمام طغيان المجتمع.
٧. حرية النشاط النقدي واستقلاله عن مؤسسات الدولة والأنظمة الحاكمة، عدا الواقعية الاشتراكية التي دعا إليها نظام الحكم في الاتحاد السوفييتي وحرص على تعريفها اتحاد الكتاب السوفييت في أول اجتماع له وحث الأدباء على الالتزام بها، ومع ذلك فإن كبار النقاد أمثال جورج لوكاتش ولوسيان غولدمان كان لهم فهمهم المتميز.

النقد الأدبي في القرن العشرين في الوطن العربي
نظرة شاملة

عرف النقد العربي في الربع الأول من القرن العشرين النقد التأثري، ويمثله ميخائيل نعيمة، والنقد النفسي، وبرز بصورة خاصة عند عباس محمود العقاد، ثم طغى النقد الاجتماعي في الربع الثاني، وبرز عند طه حسين، وفي الربع الثالث من القرن تألق النقد الواقعي والواقعي الاشتراكي، وبرز عند حسين مروة وعبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم ومحمد مندور، كما ظهر في الفترة نفسها النقد القومي وبرز عند محيي الدين صبحي، وغلب على الاتجاهات السابقة كلها الاهتمام بالمضمون، أو الانطلاق من فكر، وتجلت تلك الاتجاهات تحت أسماء ومصطلحات أخرى مختلفة، منها الأدب الهادف والأدب الملتزم والأدب الاجتماعي، وغير ذلك من

المصطلحات، وبرزت أسماء أخرى من غير شك تمثل تلك الاتجاهات، ثم عرف النقد الأدبي في الربع الأخير من القرن العشرين النقد الأسلوبي والبنيوي واللغوي واللساني، ومن الممكن ذكر أسماء عبد السلام المسدي وكمال أبو ديب وسعيد يقطين ومحمد برادة وعبد الله الغذامي ومحمد عبد المطلب، واهتم النقد بالتناص وبالأدب المقارن وبتداخل الأنواع وبالصورة الفنية وبالبنية الإيقاعية وبالحداثة، وظهر الاهتمام بالشعر ومشكلاته واتجاهاته ولاسيما الحداثة ثم ظهر الاهتمام بالرواية جنساً أدبياً، ومن الممكن ذكر بعض الأسماء منها حسام الخطيب وإحسان عباس وجورج طرابيشي ونعيم اليافي وسمر روحي الفيصل وعبد الإله الصائغ وصلاح فضل وجابر عصفور وعبد القادر القط وعز الدين إسماعيل، وقل الاهتمام في الربع الأخير من القرن العشرين بالجانب المضموني، وضعف الاهتمام بالنقد الفكري الملتزم، وظهر النقد السيميائي والتفكيكي ولكن بقدر أقل، وإن كان هذا لا يعني عدم استمرار ملامح من النقد الواقعي والنقد النفسي.

المؤثرات الداخلية والخارجية

وكان النقد الأدبي على طول القرن العشرين متأثراً بصورة مباشرة بالأوضاع الفكرية والسياسية والاجتماعية في المجتمع العربي، من مقاومة الاستعمار، ثم الاستقلال، ثم ظهور الأحزاب القومية والراديكالية، والصراع مع العدو الصهيوني، وبروز القضية الفلسطينية وسيطرتها على الهم العربي، ثم انهيار النظام الشيوعي، واستمرار الاختلاف بين الأنظمة العربية، وكان النقد متأثراً أيضاً بالأوضاع العالمية كالحرب العالمية الأولى والثانية والحرب الباردة وانهيار الاتحاد السوفيتي.

وعدا تلك المؤثرات الخارجية البعيدة عن الأدب والنقد، فقد كان النقد في القرن العشرين متأثراً بعوامل أخرى، قريبة ومباشرة، أهمها: التأثر بالنقد في فرنسة وإنكلترة، في الدرجة الأولى في النصف الأول من القرن العشرين، وبدرجة أقل كان

تأثره بالأدب والنقد في الاتحاد السوفييتي، ثم زاد تأثره بالأدب والنقد في الاتحاد السوفييتي في الربع الثالث من القرن العشرين، مع استمرار التأثر بالأدب والنقد في فرنسة وإنكلترة وأمريكا، ثم نهض التأثر بالأدب والنقد في فرنسة في الربع الأخير من القرن.

ومن أشكال التأثير المباشرة في الأدب والنقد الظروف التاريخية الداخلية للمجتمعات العربية، ففي النصف الأول من القرن العشرين كانت الأحزاب الوطنية ترعى الصحافة والدوريات، وتشجع الأدباء والنقاد، وبرز هذا جلياً في مصر، فعلى الأغلب كان كل أديب ينتمي إلى حزب، ويكتب في صحيفته، فالعقاد ينتمي إلى حزب الوفد ثم انشق عنه، وظل طه حسين منتمياً إلى هذا الوفد، وعلى صفحات الجرائد كانت تدور المعارك الأدبية إلى جوار المعارك السياسية، ثم اتخذ الأمر شكلاً آخر في النصف الثاني من القرن العشرين في معظم الأقطار العربية، فنهضت مؤسسات ثقافية رسمية ترعاها الأنظمة الحاكمة، من مثل وزارات الثقافة واتحادات الكتاب والروابط والأندية الأدبية والصحافة والدوريات الرسمية، ومن داخل هذه المؤسسات بصورة عامة كان الأدب والنقد يحقق حضوره، بالإضافة إلى وجود بعض الصحف والمؤسسات المستقلة إلى حد ما ولا سيما في لبنان.

وفي ظل تعدد الأحزاب في النصف الأول من القرن العشرين وحرية الصحافة، تنوعت الاتجاهات في النقد الأدبي بين نفسية واجتماعية ولغوية وواقعية، كما غلب على الأدب الاهتمام بالصراع مع المستعمر، فغلب النقد الواقعي وطغى الاهتمام بالبعد الفكري والمضموني وسيطر مفهوم الأدب الواقعي والأدب الاجتماعي بالمعنى العام.

وفي الربع الثالث من القرن العشرين، أخذت المؤسسات الثقافية الرسمية برعاية الأدب والنقد، وشجعت تأثير الأدب الاشتراكي والنقد الواقعي، فنهض التيار

الواقعي والواقعي الاشتراكي في النقد والأدب، واستجاب له الأدباء والنقاد، إذ وجدوا فيه مجالاً للتعبير عن قضايا الواقع، وكانت معظم الكتب المترجمة التي تتبناها معظم المؤسسات الثقافية الرسمية مترجمة عن آداب الدول الاشتراكية، ولا سيما الاتحاد السوفييتي، وغلب الاهتمام بالمضمون، والموقف الفكري للكاتب، وظهرت مصطلحات من مثل: الأدب الهادف، والأدب الملتزم، والانتماء الطبقي للأديب، وصراع الطبقات، وأيديولوجية الكاتب، والأيديولوجية، كما ظهرت مصطلحات أخرى من مثل: الشكل والمضمون، والغموض والوضوح، والتوصيل.

وفي الربع الأخير من القرن العشرين برز دور الترجمات الأدبية والنقدية عن الفرنسية في مجال الأسلوبية والبنيوية والسيميائية ولا سيما في المغرب العربي، وسرعان ما انتقلت إلى المشرق العربي، وكان لها تأثير كبير في الساحة النقدية، وكانت شكلاً من أشكال الرد على تنامي النقد الواقعي، أو التحول عنه، وهي ردة فعل عفوية وطبيعية إذ إن سيطرة تيار ما يقتضي نمو تيار معاكس.

وصاحب ذلك كله وفي التيارات كلها وعلى طول القرن محاولات نقدية جادة ومعمقة لربط التيارات النقدية كلها بالتراث النقدي العربي، سواء في ذلك الواقعية باتجاهاتها المختلفة والأسلوبية والبنيوية والسيميائية حتى الدراسات التي عنيت بالمقارنة والتناص والصورة الفنية، وحتى في الفن المسرحي، فقد حرصت دراسات كثيرة على ربط الاتجاهات النقدية والأنواع الأدبية بالتراث النقدي والأدبي عند العرب وردها إليه بصورة ما من الصور، ولا تخلو بعض تلك المحاولات من عاطفية وتسرع وآلية.

وظهرت محاولات جادة لإعادة قراءة التراث ونقده وتفسيره في ضوء الاتجاهات النقدية الحديثة، ولكنها لم تحقق الحوار المبدع، وظلت حريصة على

التمجيد، وإسقاط القيم والمفاهيم النقدية المعاصرة على التراث، أو البحث عنها في أعماقه، ولعل من أبرز هذه الدراسات دراسة أدونيس: الثابت والمتحول.

وظهرت في هذا المجال مصطلحات من مثل: التأصيل، والماضي والحاضر، والقديم والجديد، والأصالة والحداثة، وإحياء التراث، وماتزال كثير من هذه المصطلحات إلى اليوم ملتبسة.

وظهرت دعوات إلى أدب إسلامي ونقد إسلامي، ولقيت بعض التأييد أيضاً من مؤسسات رسمية وأخرى خاصة، ووجدت صدى لها عند بعض الأدباء، وإن كان بحجم أقل، وأبرزها دعوة عبد الرحمن الباشا إلى الأدب الإسلامي وتأسيسه رابطة الأدب الإسلامي، ومن أبرز الكتاب في هذا الاتجاه الروائي نجيب الكيلاني، وغاية الدعوة محافظة الأدب على القيم الإسلامية.

وكان للأدب في المهجر الأمريكي في الشمال والجنوب تأثيره في النقد، ولا سيما في تنمية النقد التأثري والرومنتيكي، على نحو ما ظهر عند ميخائيل نعيمة.

وإذا كانت مؤسسات ثقافية رسمية حكومية قد شجعت اتجاهاً نقدياً من مثل النقد الواقعي والواقعي الاشتراكي والملتزم والمضموني، فإن مؤسسات ثقافية خاصة، من مثل بعض دور النشر والدوريات قد شجعت اتجاهات أخرى نفسية أو بنيوية أو أسلوبية، بل إن بعضها كاد يتخصص باتجاه معين، على نحو ما شجعت مجلة الآداب ودار الآداب في بيروت الاتجاه القومي والاتجاه الوجودي في الأدب والنقد في الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين.

ولكل مؤسسة ثقافية ولكل دورية سواء أكانت رسمية أو خاصة ظروفها وشروطها ودوافعها وأهدافها، وحين يسعى أديب أو ناقد إلى التعامل مع تلك الجهات أو حين ترعاه أو يكون عضواً فيها فلا بد له من أن يراعي ظروفها وشروطها ودوافعها

وأهدافها أو لا بد له من أن يلتزم بها، ولئن فسحت في بعض الأحيان المجال لمن هو محايد أو مستقل، فإنه من النادر أن تفسح المجال لمن يختلف معها.

تأثير الترجمة ومشكلاتها

وعلى طول القرن العشرين كان للترجمة الدور الكبير في توجيه التيارات النقدية والانعطاف بها، وقد غلب عليها الترجمة عن الفرنسية والروسية والإنكليزية، وكل مصدر من مصادر الترجمة كان يصنع تياره النقدي، بصورة عامة، فالترجمة عن الإنكليزية صنعت التيار النفسي في النقد، والترجمة عن الروسية صنعت تيار الواقعية الاشتراكية، والترجمة عن الفرنسية صنعت في الخمسينيات والستينيات ولا سيما في مجلة الآداب البيروتية التيار الوجودي، ثم صنعت الترجمة عن الفرنسية في تونس والمغرب في السبعينيات تيار النقد الأسلوبي والبنيوي والسيميائي، وإن كان هذا التخطيط عاماً، لا يخلو من استثناء أو تداخل.

وكان ظهور التيارات النقدية في الوطن العربي متأثراً على العموم بالتيارات النقدية في الغرب ومتأخراً عنها بعقدين أو أكثر، وكان هذا الظهور بعامل الترجمة في المقام الأول، وإن كان في الواقع العربي من الظروف ما يساعد على استقبال التيار في مرحلة ظهوره.

وإذا كانت الاتجاهات النقدية في الغرب قد ظهرت مبنية على فلسفة، فإن الاتجاهات النقدية في المجتمع العربي قد ظهرت بعامل الترجمة في المقام الأول، وبتأثير من الظروف الاجتماعية والسياسية والثقافية، ولم تكن مبنية على فلسفة، وكانت الاتجاهات النقدية في الغرب متنوعة جداً، وكان الاتجاه الواحد يشهد تنوعاً في فهمه وتطبيقه، بل يشهد اختلافاً، وينتج مصطلحات نقدية تنمو وتتطور وتتجدد ويتجدد فهمها من ناقد إلى ناقد، ولكل ناقد فهمه للمصطلح وطريقته في السير في الاتجاه، وكان الاتجاه يشهد انشقاقات واختلافات ويتطور سريعاً وينتج عنه اتجاه

جديد، في حين كانت هذه الاتجاهات تستقبل في النقد العربي استقبالاً حرفياً، وتطبق تطبيقاً آلياً، ويظن الاتجاه على أنه قانون لا يجوز الحياد عنه، كما يظن أن تطبيقه يجب أن يكون واحداً.

الاختلاف في المصطلح

وكان الاختلاف أشد ما يكون في ترجمة المصطلح، فقد ترجمت الرومنتيكية إلى الرومنتيكية والرومنطيقية والرومنتية والرومنسية وإلى الابتداعية والإبداعية، كما ترجمت البنيوية إلى البنائية والهيكلية والإنشائية والتركيبية، وما يزال الاختلاف قائماً حول العدول والانزياح والانحراف في ترجمة الانزياح، وما يزال مصطلح المعادل الموضوعي من أشد المصطلحات إشكالاً في الفهم والتطبيق، ولا يقل عنه إشكالاً مصطلح الوحدة العضوية، وإن كان هذان المصطلحان مُشْكلين في الأصل.

ولا يقف الاختلاف في النقد العربي عند المصطلح المترجم، بل يتجاوزه إلى المصطلح الموضوع، فثمة مصطلحات ما تزال موضع اختلاف، على الرغم من مضي نصف قرن على ظهورها، ومنها مصطلحات كثيرة حول موضوع واحد، وهي: الشعر المرسل، الشعر الحر، شعر التفعيلة، الشعر المنطلق، الشعر المطلق، وثمة مصطلحات أخرى أكثر حول موضوع واحد أيضاً، وهي: قصيدة النثر، الشثر، النعر، الشعر المنثور، النثر الشعري، النثرية، الأشعورة، الأنثورة، النثرية، والنوع المُشْكِل، وفي كثير من الحالات يبدو لدى بعض النقاد وضع مصطلح جديد هو الغاية، وكأنه فتح عظيم، في حين أن فهم المصطلح وتطبيقه والاتفاق عليه هو الأهم، لأن الغاية من المصطلح هي الاصطلاح عليه والأخذ به والتطبيق، أي الاتفاق لا الاختلاف.

وفي الغرب لا يتم الاختلاف على اقتراح كلمة جديدة لتكون هي المصطلح، إنما يكون الاختلاف في فهم المصطلح لإغنائه وتطويره وتشقيقه وتفريعه، ومن ذلك على سبيل المثال مصطلح التناص، فقد اقترحته جوليا كريستيفا مستفيدة من بحوث

ميخائيل باختين في الحوار، ثم طوره جيرار جينيت واشتق منه خمسة أنواع، وقدم له هوله فهماً مختلفاً إذ فسره من وجهة نظر التحليل النفسي على أنه قلق الأجداد أي امتلاك النص القديم والتفوق عليه واستعار لتفسيره أيضاً مصطلح قتل الأب، وعمل عليه رولان بارت وميشال أريفي وريفاتير ولوسيان ديلنباخ وجراهام ألن Graham Alan وهاوثورن Hawthorn وهاريز Haris، وقدم كل منهم فهمه للمصطلح، وكثر الكلام على التناص والاختلاف فيه، وهذا ما دفع كريستيفا عام ١٩٧٤ إلى التخلي عن المصطلح، إذ رأت أن معظم الذين استعملوه قد أساؤوا فهمه، وتبنت مصطلحاً جديداً هو التموضع Transposition مؤكدة أن التناص تقاطع تحويلات متبادلة لوحدات منتمية لنصوص مختلفة، وعلى الرغم من ذلك فإن مصطلح التناص ما يزال قابلاً للتطوير والإغناء والممارسة النقدية، لأنه ليس ملك أحد من النقاد، وإنما هو ملك الحركة النقدية.

ومن أشكال الاختلاف النقدي والجهود الضائعة الاختلاف في الأسبقية إلى ظاهرة ما، كالاختلاف في أول من كتب رواية فنية، وصاحب أول قصيدة تفعيلة، وأول سابق إلى كتابة قصيدة النثر، وغير ذلك مما تثور حوله مشاحنات واختلافات في امتلاك الأسبقية، مع أن القيمة الحق ليست للأول ولا الأسبق وإنما القيمة الحق هي للتطوير والإنضاج والفاعلية والتأثير، وهي لا تكون لفرد، وإنما لمجموعة مبدعين ومشاركين. وقد كانت مثل تلك المشكلات من اهتمام النقاد على طول القرن العشرين، وهي مشكلات ثانوية.

المؤثرات الداخلية

وكان للواقع التاريخي تأثيره، فوقوع معظم الدول العربية في الربع الأول من القرن العشرين تحت الحكم العثماني ومحاولة الأتراك تتريك العرب، دفع الأدباء إلى الاهتمام باللغة العربية، والحرص على إحياء التراث، وظهر الاهتمام بنشر هذا

التراث وإحيائه، والدفاع عن اللغة العربية، ثم ظهرت دعوات انعزالية إلى العامية وإلى كتابة العربية بحروف لا تينية، وشغلت هذه الدعوات الأدباء والنقاد والمفكرين واستنفدت جهوداً غير قليلة.

وفي الربع الثاني من القرن العشرين وقعت معظم الدول العربية تحت الاستعمار الأوربي وهو ما دفع إلى تعبير الأدب عن قضايا الواقع، وتصوير الكفاح ضد المستعمر، والدعوة إلى الحرية، ودفع بالنقد إلى تقييم الأدب وفق مضمونه، وتقديره استناداً إلى تعبيره عن مشكلات الواقع، مع قدر أقل من الاهتمام بالجانب الفني.

كما كان للموقع التاريخي والجغرافي في النصف الثاني من القرن العشرين تأثيره الآخر، فوجود لبنان وسورية والأردن ومصر حول الكيان الصهيوني وصراعها المباشر معه منذ عام ١٩٤٨ وحتى أواخر القرن العشرين جعل الأدباء والنقاد يهتمون بالواقع والواقعية إبداعاً ونقداً، وشجعت على ذلك معظم الأنظمة العربية ولاسيما في سورية ومصر، وهي التي دعت إلى الاشتراكية وأقامت علاقات قوية مع الاتحاد السوفييتي وشجعت عبر مؤسساتها الثقافية على الترجمة عن اللغة الروسية مما ساعد أيضاً على نهوض التيار والواقعي الواقعي الاشتراكي نقداً وإبداعاً، في حين كان لبعد دول المغرب العربي عن تلك المنطقة وعدم دخولها في صراع مباشر مع العدو الصهيوني دوره في عدم نمو الاتجاه الواقعي بالقدر الذي نما في المشرق العربي على الرغم من حضوره في النقد والإبداع، كما أن قرب المغرب العربي والجزائر وتونس من فرنسة وشيوع الثقافة الفرنسية وانتشارها في تلك الأقطار كان له دوره في الترجمة عن الفرنسية والتأثر بالتيارات النقدية في فرنسة ولاسيما الأسلوبية والبنيوية والسيميائية واللسانية، ثم انتقلت هذه التيارات في النقد من المغرب العربي إلى المشرق العربي في الربع الأخير من القرن العشرين.

ومن المؤسسات الثقافية التي كان لها حضورها البارز في نشر الثقافة المجلس الوطني للثقافة في الكويت وقد بدأ نشاطه في النصف الثاني من القرن العشرين وله إصدارات دورية كثيرة في الأدب والنقد والترجمة وتمتاز بأنها لا تمثل خطاً فكرياً محدداً، فهي ذات طابع ليبرالي حر منفتح على كل الثقافات والاتجاهات ولا سيما الحديثة، ومنشورات هذه المؤسسة واسعة الانتشار في الوطن العربي، وسهلة الوصول إلى قطاعات واسعة من الشعب، ولكن من الصعب الوقوف على مدى تأثيرها الفعلي.

وظهرت ممارسات نقدية ألسنية وسيميائية وتفكيكية في الربع الأخير من القرن العشرين، ولكن لم تحقق كماً كافياً أو حضوراً واضحاً كالذي حققته الاتجاهات الأخرى.

وقد برز في النصف الأول من القرن العشرين الاهتمام بإحياء التراث، وتجديد الشعر، ودارت معارك أدبية، ولا سيما في مصر، حول القديم والجديد، والتراث والأصالة.

وبرز في النصف الثاني من القرن العشرين الاهتمام النقدي بالرواية والشعر الحديث وقصيدة النثر والقصة القصيرة جداً، وكان الاهتمام بالرواية كبيراً جداً على مستوى المسابقات والنقد والتشجيع وتشكلت قائمة طويلة من أسماء نقاد كثر عنوا بالرواية، في حين كان الاهتمام بالشعر الحديث وقصيدة النثر والقصة القصيرة جداً اهتماماً اختلافياً حول المشروعية والمصطلح والنوع ولم يتحول إلى اهتمام نقدي بناء على نحو ما كان الاهتمام بالرواية.

وظهر النقد النسائي على طول القرن العشرين، ولكنه لم يحقق الحضور الفاعل والقوي والمتميز، ولم يتحول إلى ظاهرة، أو حركة نقدية، ومن الممكن ذكر أسماء لها حضورها الفردي من مثل نازك الملائكة من العراق وعائشة عبد الرحمن

بنت الشاطئ وفريدة النقاش وزينب العسال وفاطمة موسى من مصر وخالدة سعيد ويمنى العيد من لبنان وفاطمة المرنيسي من المغرب.

وحقق الأدب والنقد الأدبي في النصف الأول من القرن العشرين تواصلاً واسعاً مع القطاعات الشعبية عبر صفحات الجرائد اليومية وثارت معارك أدبية ولا سيما في مصر لما شهدته في تلك المرحلة من حرية وتعدد في الصحافة والأحزاب، ولم تعد أسماء العقاد وطه حسين والمازني ومصطفى صادق الرافعي أو أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وخليل مطران ومي زيادة مجرد أسماء متداولة في عالم الأدب، بل أصبحت نجوماً متألقة في الثقافة بصورة عامة، مثلها مثل أم كلثوم ومحمد عبد الوهاب وفريد الأطرش، وهذا ما افتقر إليه الأدب والنقد في النصف الثاني من القرن العشرين، على الرغم من رعاية المؤسسات الثقافية الرسمية.

وكان اتجاه النقد والأدب نحو الواقعية والالتزام واضحاً وقوياً في النصف الثاني من القرن العشرين، ولاسيما في سورية ومصر، ولكن الفعالية الأدبية والنقدية لم تحقق تواصلاً واسعاً مع القطاعات الشعبية، وظل الحراك الأدبي محصوراً في إطار المؤسسات الثقافية الرسمية وصحفها ومجلاتها ودورياتها، ولم يحقق التواصل الواسع والعميق مع الشعب، على نحو ما كان للأدب من تواصل مع الشعب وحضور في قطاعات المجتمع في النصف الأول من القرن العشرين.

ولعل مرجع هذا إلى انحسار الطبقة الوسطى، وصعود طبقة غنية مترفة لا يهمها الأدب، ونمو الطبقة الفقيرة وانشغالها بأمور بلقمة العيش وانغماسها في الحياة اليومية وتحولها إلى الاستهلاك.

وبدا النشاط الأدبي والنقد كأنه يعيش في عزلة عن الوسط الشعبي بل عن عامة المثقفين، ولاسيما في الربع الأخير من القرن العشرين، وعانت المؤسسات الثقافية بصورة عامة من سوء توزيع المنشورات والمطبوعات والدوريات وشكت من

تراكمها في المخازن، في ظل القطيعة العربية وعدم تبادل المطبوعات بين أقطار الوطن العربي، وأصبحت أكثر المؤسسات الثقافية في معظم الأقطار العربية جزءاً من مؤسسات الدولة، وليس لها الاستقلال الذاتي.

إن أكثر المؤسسات الثقافية في معظم الأقطار العربية تابعة للنظام بصورة مباشرة أو بصورة غير مباشرة، يدل على ذلك أن معظم رؤساء الاتحادات والروابط الأدبية والمديرين ورؤساء التحرير للصحف والدوريات الأدبية في كثير من المراحل كانوا من الأحزاب الحاكمة ومن أركان الحكم ولا تسند مثل تلك المناصب إلى أديب مستقل، إلا في حالات قليلة، ولفترة محدودة، وفي حالات أخرى تسند مناصب صغيرة في هيئة التحرير مثلاً لشخصيات مستقلة أو محايدة، ولا يسند أي منصب حتى من المناصب الصغيرة لمن هو على شيء من الاختلاف مع التوجه العام، والأمر نفسه ينطبق على النوادي والجمعيات، وهذا الواقع كان يُغطّى أحياناً بالقوانين والأنظمة والقرارات الداخلية، أو يطبق بصورة غير مباشرة استناداً إلى اتفاق.

وفي بعض الحالات كانت المناصب تسند إلى ضباط عسكريين ممن شاركوا في الحركات الانقلابية وليس لهم علاقة بالأدب والنقد، سوى الإدارة والتوجيه، ولم يكونوا من الكتاب ولا النقاد، ولكنهم يرسمون للأدب والنقد خط سيره وعمله، ومنهم على سبيل المثال أحمد حمروش، وهو ضابط عسكري يساري من الإسكندرية استدعاه جمال عبد الناصر ليكلفه بمساندته في ثورة عام ١٩٥٢ وتأمين السيطرة على الإسكندرية، ثم أسند إليه تحرير عدة صحف أدبية كما أسند إليه في الستينيات إدارة المسرح القومي بمصر.

وبالمقابل شهدت دور النشر الخاصة ولا سيما في لبنان في الخمسينيات والستينيات، ثم في المغرب العربي وفي قبرص وفي إنكلترة وفي فرنسة في الربع الأخير من القرن العشرين قدرة كبيرة على توزيع المطبوعات وانتشارها في الوطن العربي على

الرغم من غلاء أسعارها قياساً على مطبوعات المؤسسات الحكومية، من مثل دار الآداب ودار العلم للملايين في بيروت، ودار الساقي في لندن، ودار سال في المغرب العربي، ويرجع هذا الانتشار الذي حققته هذه الدور إلى تبنيها اتجاهات نقدية جديدة بعيدة عن معظم الاتجاهات التي تبنتها المؤسسات الثقافية الرسمية.

وساعد على عزلة الأدب وضعف النشاط النقدي وانصراف قطاعات واسعة من المجتمع عن النقد والأدب نمو وسائل الإعلام وتزايدها في الربع الأخير من القرن العشرين، ولاسيما الإعلام المرئي، واهتمام الأنظمة العربية بها، على اختلاف اتجاهاتها، وتشجيعها ورصد الميزانيات الكبيرة لها لدعم وجودها وإشغال الجماهير بها بما فيها من مسلسلات لاهية وأغنيات هابطة وبرامج ترفيهية سطحية لإشغال العامة من الناس وإلهائهم، وصرفهم إلى ثقافة الصورة بدلاً من ثقافة الكلمة، وثمة وسائل إعلام أخرى خاصة يملكها أفراد هي أكثر تأثيراً من وسائل الإعلام الرسمية وأكثر خطورة.

إن انتشار وسائل الإعلام المرئي في الربع الأخير من القرن العشرين ظاهرة عالمية، ولكن تأثيرها في المجتمع العربي أكبر، لأنه مجتمع فقير متخلف غير مثقف، يبحث عن التسلية ولا يبحث عن الثقافة، ولأن وسائل الإعلام وجدت من يوظفها، على المستوى الرسمي والمستوى الخاص، لصالحها لا لصالح المجتمع.

وانصرف بعض الكتاب إلى التلفاز يكتبون له المسلسلات ويحققون من خلالها حضورهم الثقافي وكسبهم المادي بما يفوق أضعاف ما يحققه الكاتب والناقد اللذان يتعاملان بالكلمة وينتظران فرص النشر، وتبنت وسائل الإعلام مثل هؤلاء الكتاب وشجعتهم، وكان لهم حضورهم في الإعلام المرئي على حساب الأدب والنقد.

وكانت أكثر الأنظمة العربية تنفق على الرياضة والإعلام أضعاف ما تنفقه على الثقافة.

ونشط المسرح والنقد المسرحي في الربع الأول من القرن العشرين، وظهرت مسرحيات أحمد شوقي، ثم خبا بسبب الانشغال بالحرب العالمية الثانية، ثم نشط ثانية في الربع الثالث من القرن العشرين، ولاسيما بعد نكسة حزيران عام ١٩٦٧، وشجعته أكثر الأنظمة العربية بعد النكسة لتعبئة الجماهير ضد العدو الصهيوني، وأقامت له المهرجانات المسرحية، ولاسيما في سورية ومصر وتونس، ولكن سرعان ما أهملته، في الربع الأخير من القرن العشرين، حين انتهت مهمته التي أرادتها له، وحين وجدت أنه فن تحريضي ذو تأثير مباشر، فأدركت خطورته، ولذلك غاب المسرح، وغاب معه النقد المسرحي أو كاد، ومن الأسماء التي تألقت في السبعينيات سعد الله ونوس وألفرد فرج وصلاح عبد الصبور، في الكتابة للمسرح، ومحمد مندور في النقد، ولم يعد للمسرح الجاد من حضور في غير المهرجانات التي تقام في عام وتلغى في أعوام أو تؤجل.

وحضر بالمقابل المسرح الهابط بما فيه من انتقاد ساخر مباشر يفثأ القهر ويفرغ الشحنات ولا يحرض، وشجعته الأنظمة العربية ورحبت به من مثل مسرحيات دريد لحام ومسرحيات عادل إمام، ولقي هذا النوع من المسرح رواجاً كبيراً عند الجماهير بسبب جرأته في انتقاد مشكلات يومية في حياة المواطن وتحويلها إلى مواقف ساخرة، ولكنه لم يكشف عن حقيقة تلك المشكلات وأسبابها، ولم يعالجها المعالجة التحريضية، ولذلك كانت مثل تلك المسرحيات تدخل إلى معظم الأقطار العربية على اختلاف أنظمتها مما يؤكد عدم خطورة تلك المسرحيات.

واستمر المسرح الطليعي في تونس والمغرب العربي بفضل جهود فردية يقودها بشكل خاص الطيب العلج والطيب الصديقي وعبد الكريم برشيد، كما استمرت بعض المواسم المسرحية في مناسبات معينة، وبشكل عام لم يتحول المسرح إلى ظاهرة اجتماعية أو ثقافية في المجتمع العربي.

وكان للنقد الجامعي حضور واضح، فقد برز عدد غير قليل من النقاد من خلال عملهم العلمي في الجامعة ودراساتهم الجامعية وفرص اتصال أكثرهم بالغرب، ولاسيما في النصف الثاني من القرن العشرين، ومنهم على سبيل المثال عز الدين إسماعيل وعبد القادر القط ومحمد عبد المطلب وصلاح فضل وجابر عصفور، في مصر، وإحسان عباس وحسام الخطيب من فلسطين، وكمال أبو ديب ونعيم اليافي من سورية، وسعيد يقطين ومحمد برادة ومصطفى يعلى من تونس والمغرب العربي، وعبد الإله الصائغ من العراق.

وعني عدد قليل من الأدباء بالنقد، ولكن كان لهم حضور متميز، ومنهم على سبيل المثال: توفيق الحكيم وصلاح عبد الصبور وأدونيس وجبرا إبراهيم جبرا ونبيل سليمان.

وعلى الرغم من دور المؤسسات الرسمية والخاصة في رعاية النقد الأدبي ظل هذا النقد فعالية فردية، لم يصنع حلقة أو مدرسة أو نادياً أو اتجاهاً، وظل تابعاً للإبداع الأدبي، ولم يستطع أن ينظِّر له، كما ظل عالة على النقد الأدبي في الغرب.

مشكلات النقد الأدبي:

كان الأدب والنقد محكومين بالفقر والجهل والتخلف في أوساط المجتمع العربي، فالمجتمع العربي في الربع الأخير من القرن العشرين زادت فيه نسبة الأمية ولم تتراجع، وظهرت فيه أمية الثقافة، وأمية الحاسوب والشبكة العالمية، وطغت على هذا المجتمع النزعة الاستهلاكية، والانسياق وراء وسائل التسلية الرخيصة والهابطة، والعزوف عن ثقافة الكلمة، ولم يكن وضع المثقفين أحسن حالاً، بل هم الأكثر معاناة، فهم مشغولون بلقمة العيش ربما أكثر من غيرهم، وأصبح همهم الأول مشكلة الراتب والغلاء والفقر، وتأمين المسكن وأوليات العيش التي يجب أن تكون متاحة، وانصرفوا عن الثقافة بمعناها الواسع.

وفي الربع الأخير من القرن العشرين عانى الوطن العربي من تفكك داخلي وخلافات بين الأنظمة، وبرزت تكتلات إقليمية، وتحول الوطن العربي من المفهوم القومي إلى مفهوم الدولة القطرية، وظهر أثر هذا في الأدب والنقد، فقد عانى الأدباء والنقاد من القطيعة بين الأقطار العربية، وغرقوا في اهتمامات ثقافية قطرية محدودة، ولم يعد ثمة وعي ثقافي شامل على مستوى الوطن العربي، فالمثقف لا يعرف في قطر عربي شيئاً عن الواقع الثقافي في قطر عربي آخر، على الرغم من الندوات والمؤتمرات التي كانت تعقد هنا وهناك، فقد كانت محدودة التأثير، ومقتصرة على شخصيات وفي مناسبات.

وقد برزت هذه المشكلات على طول القرن العشرين لأن المجتمع العربي كان مهدداً في هويته العربية الإسلامية تهديداً مباشراً، فقد كان طوال النصف الأول من القرن العشرين مستعمراً في معظم أقطاره، وأكثرها لم ينل الاستقلال إلا بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، أي بعد عام ١٩٤٥، ثم شغلت الأقطار العربية بمشكلة تأسيس حكم وطني حر مستقل، ولم يستقر لمعظمها الأمر إلا بعد قيام أنظمة عسكرية شمولية حكمتها بقدر غير قليل من القسوة فوفرت لها الاستقرار، ولكنها غيبت الحرية، وظلت هذه الأقطار في معظمها مهددة من الخارج بشكل مباشر أو غير مباشر، فتضطر إلى أن تعيش في خضم الصراع بين الكتلتين الشرقية والغربية، توالي هذه الكتلة أو تلك، وتعادي هذه أو تلك، وتدخل الأنظمة العربية نفسها في صراع فيما بينها بسبب هذا العداء أو تلك الموالاة، ويتجلى هذا الصراع في اختلافات تقوى تارة وتهدأ أخرى، على الرغم من وجود العدو الصهيوني الذي يتهددها كلها.

ولذلك كانت معظم الأنظمة حريصة على أن تكون المؤسسة الثقافية ومن جملتها الأدب والنقد في إطار المؤسسات الرسمية وتحت عينها وفي رعايتها كي تضمن

لنفسها الاستقرار، وبذلك لم يتوافر لها مناخ الحرية، ولا يستثنى من ذلك غير لبنان، فكان البلد المفتوح بحرية لكل الاتجاهات والتيارات.

وتكفي الإشارة إلى اعتقال النظام في مصر عدداً غير قليل من الأدباء في الخمسينيات غير مرة، وفي مقدمتهم محمد مندور، وإقدام النظام نفسه في السبعينيات على مثل ذلك، وإغلاق عدد كبير من الدوريات، ثم لجوء عدد من المثقفين إلى الخارج ومنهم أحمد عبد المعطي حجازي وغالي شكري ومحمد حسنين هيكل.

ويدل هذا على غياب الحرية في المجتمع العربي، وحضور حرية بديلة هي حرية المؤسسة التي تمنح ضمن حدود، وفي هذا قدر غير قليل من التناقض، يضاف إليه الصراع المباشر مع العدو الصهيوني، وهو صراع قريب وواضح، وصراع آخر مع الثقافة الغربية وتحدياتها، والمخططات الغربية الخارجية التي لا تخفى ضد الوطن العربي الذي تريد له أن يبقى مصدراً للمواد الخام وسوقاً رائجة للمواد المصنعة، والتي تريد له أن يبقى تحت حكم أنظمة تضمن استقراره، ليظل المصدر والسوق.

وإذن، فالأدب والنقد محكومان برؤية تتأثر بصورة مباشرة وغير مباشرة بما يمكن تسميته بما بعد الاستعمار، فقد انتهى عهد الاستعمار، ولكن هناك مرحلة ما بعد الاستعمار LIZATION POSTCOLON وهذه الرؤية ليست نتاج الرؤية التي تفسر كل شيء بالاستعمار، وتعلق عليه كل النتائج والأسباب، وتلتمس المبررات، بل هي نتاج الواقع.

خصائص النقد الأدبي في المجتمع العربي

ومن الممكن بعد ذلك استنتاج الخصائص التالية للنقد الأدبي في المجتمع العربي:

١. التأثر المباشر بالترجمة.

٢. الدور الأساسي للمؤسسات الرسمية في رعاية الأدب والنقد الأدبي.
٣. تأثر النقد الأدبي بحركة الواقع السياسية والاجتماعية وبالموقع الجغرافي.
٤. غلبة النقد الواقعي والواقعي الاشتراكي في الربع الثالث من القرن العشرين بتشجيع من معظم الأنظمة الحاكمة عبر المؤسسات الثقافية.
٥. التحول إلى النقد الأسلوبي والبنيوي في الربع الأخير من القرن العشرين بتأثير الترجمات عن الفرنسية ولاسيما في المغرب العربي.
٦. محاولة النقد الأدبي ربط التيارات النقدية كلها كلها بالتراث النقدي.
٧. محاولة فهم التراث النقدي فهماً جديداً.
٨. على الرغم من دور المؤسسات الرسمية والخاصة ظل النقد فعالية فردية ولم يصنع حلقة أو مدرسة أو نادياً أو اتجاهاً.
٩. لم يملك النقد العربي الحرية الحق، ولا الاختلاف الموضوعي، ولم يحقق الحضور النوعي المتميز، باستثناء النقد الروائي، الذي حقق نهوضاً واضحاً، في حين شهد اختلافاً حول الشعر، ولم يحقق ما حققه نقد الرواية.
١٠. ظهر النقد النسائي بحضور محدود، ولم يحقق ما حققه النقد النسائي في بلدان أخرى من العالم.
١١. إن خصائص الحركة النقدية العربية في القرن العشرين في أشكالها وتطوراتها، هي نفسها شروط تلك الحركة وظروفها.

مستقبل النقد الأدبي في المجتمع العربي

تلك هي صورة النقد الأدبي في القرن العشرين، مرسومة من خلال نظرة عامة شاملة، كمن يرسم صورة لبقعة جغرافية من طائرة على علو مرتفع، لا يراد منها التأريخ لها، إنما يراد منها رصد حركتها، وإظهار طبيعتها، والكشف عن سلبياتها،

ولاشك في وجود تفاصيل كثيرة لم تتمكن الصورة من رصدها، لأنها صورة مصغرة، وفي العادة لا تظهر في الصورة المصغرة إلا الملامح العامة، ولذلك فمن الطبيعي أن تغيب تفاصيل كثيرة، ومن الطبيعي أن يقع الاختلاف معها، وهذا الاختلاف ضروري للنقد، لأنه هو الأساس في العملية النقدية، ويمكن من خلال هذه الصورة والاختلاف معها رؤية المستقبل.

وبعد، فهل سيظل النقد العربي في القرن الحادي والعشرين امتداداً للنقد في القرن العشرين؟ هل سيختلف عنه؟ هل سيتطور عنه؟ هل سينقضه؟ هل سيشهد مغامرات أو قفزات أو طفرات؟ هل سيظل أسير الترجمة وتطور النقد في الغرب؟.

لا يمكن التنبؤ بصورة النقد الأدبي في الوطن العربي مستقبلاً، ولكن تبدو شروط النقد الأدبي في الوطن العربي وخصائصه في القرن العشرين ما تزال قائمة، ومرشحة للاستمرار، ومن أبرزها:

١. التأثر الكبير بالترجمة، إلى حد التبعية للاتجاهات النقدية في الغرب.
٢. التوتر بين مشكلة الترجمة والتأسيس على النقد الغربي، من جهة، والاستفادة من التراث العربي والإسلامي من جهة.
٣. نمو الطبقة الغنية المترفة، وانحسار الطبقة الوسطى، واتساع الطبقة الفقيرة، وانسياق المجتمع العربي نحو أشكال الاستهلاك وأساليب التسلية الرخيصة والهابطة، ولا سيما الإعلام بأشكاله المختلفة.
٤. ضعف دور الشريحة المثقفة، وانخفاض مستوى معيشتها، وانشغالها بأمور الحياة اليومية، وبعدها عن النشاط الثقافي، واحسار دورها في المجتمع.
٥. القطيعة بين أقطار الوطن العربي، وعدم تحقيق التواصل الثقافي، وصعوبة تبادل المطبوعات.

٦. الاضطرابات في الوطن العربي، وضعف البنية التحتية، والانشغال بإعادة البناء والتأسيس على الأصعدة كلها.
٧. التخلي عن الهوية، وفقدان الحضور الذاتي، وتقليد الغرب، والاكتفاء بتمجيد الماضي والحلم باستعادته.
٨. سيطرة وسائل الإعلام المرئي بصورة خاصة ودعم الأنظمة لها والمتمولين من بعض الأفراد وانصراف المجتمع إليها وبعده عن ثقافة الكلمة.
٩. افتقار المجتمع العربي إلى الحرية، وافتقار الأدب والنقد بالنتيجة إلى الحرية.
١٠. تشتت الأقطار العربية واختلاف الأنظمة ودخولها في صراعات فيما بينها بسبب اختلاف ولاءاتها الخارجية وعدم نظرها إلى مصلحة الشعب.

ومن الممكن أن تقود تلك الخصائص والشروط إلى تكوين انطباع غير مريح عن المستقبل، وتوحي بأن كل شيء ما يزال كما هو، بل ينحدر نحو الأسوأ، وأن الأدب والنقد الأدبي ما يزالان محكومين بأمرين اثنين هما الأشد خطراً على الأدب والنقد، وهما سيطرة أنظمة الحكم على المؤسسات الثقافية، أو تبنيها لها ورعايتها، وانحسار دور المثقف وانتشار الأمية وتحول المجتمع عن الثقافة إلى الاستهلاك والتعلق بوسائل ترفيه وتسلية رخيصة وهابطة والإقبال على ثقافة الصورة بدلاً من ثقافة الكلمة.

ولكن ليس من الضروري في الواقع أن تقود المقدمات إلى نتائج حتمية، فالمجتمع يشهد دائماً طفرات غير متوقعة، والمجتمع لا يخضع لقوانين الطبيعة والرياضيات ومقولات المنطق، فالمجتمع طاقة إبداعية خلاقة مبدعة، وقد تكون المقدمات كلها إيجابية وتكون النتائج ليست كذلك، وقد يكون العكس بالعكس،

ولذلك تبدو معرفة الماضي القريب ضرورية، لا للاستسلام له، ولكن لتحقيق ما هو مختلف.

ومن الممكن أيضاً أن تقود تلك الخصائص والشروط إلى تصور بعض الحلول، ولا يمكن أن تفترضها هذه المقالة، إنما هي متروكة للقراء.

*

وبعد، فإذا كانت المقالة لم تقدم تصورات عن النقد الأدبي في المستقبل، فحسبها أنها ساعدت على معرفة النقد الأدبي في القرن العشرين، ولعلها تفلح في تحريض الفكر على تكوين صورة مختلفة للنقد في القرن الحادي والعشرين، والمشكلة ليست مشكلة تفاؤل أو تشاؤم، إنما مشكلة إدراك وفهم ووعي وعمل. ولذلك فمن المؤمل أن تكون حركة النقد الأدبي في القرن الحادي والعشرين، وما نزال في مطلعه، أقوى مما كانت عليه، وأكثر تفجراً وتنوعاً واختلافاً وغنى، ولا شك في أنها ستكون كذلك، وسوف تأتي بما هو غير متوقع، يرشح ذلك ثورة المعلومات وانتشار الحواسيب وشبكة المعلومات وتحول العالم كله لا إلى قرية صغيرة بل إلى حاسوب صغير تحمله بين يديك وتتواصل من خلاله مع العالم كله، متجاوزاً الأزمنة والأمكنة لتحقق كل ما هو غير متوقع.

تلك هي رؤيا ولا يمكن رسم تفاصيل أو نقاط محددة، ومن الصعب تقديم رؤية، ويبقى الواقع في حركته وسيرورته أقوى وأغنى وأكثر احتفالاً بالمفاجآت مما سيقود إلى صيرورة لا بد منها، المرجو أن تكون أفضل، لتحقيق الحرية التي هي فضاء النقد وشكل من أشكال النقد.

إن التغيرات التاريخية ليست نتائج منطقية لمقدمات معروفة سلفاً، إنما التغيرات التاريخية هي نتائج غير منطقية وغير متوقعة لتراكمات من مؤثرات مادية وفكرية وعاطفية وانفعالية كثيرة جداً معقدة ومتداخلة، وهي مؤثرات في الداخل وفي

الخارج، يتفاعل بعضها مع بعضه الآخر، ولم يكن شعب في العالم يوماً من الأيام معزولاً عن بقية شعوب العالم، ولذلك لا بد من أن يدرك المرء دوره في مجتمعه، ويدرك دور مجتمعه في مجتمعات العالم، ويدرك ما بين مجتمعه ومجتمعات العالم من تفاعل.

ومما لاشك فيه، أخيراً، أن الأدب والنقد هما مؤسسة اجتماعية، وهما نتاج المجتمع، وهما محكومان بشروط الواقع وقوانينه ومؤسساته الأخرى، ولكن يجب أن تكون مؤسسة النقد والأدب مستقلة، تملك حريتها، ويمكنها بعد ذلك أن تحمل ملامح المجتمع، وأن تعبر عنه، ولكن ضمن شرط الحرية التي هي أساس الإبداع، بل هي أساس الحياة.

مشكلات الإبداع والتلقي
عند ميخائيل نعيمة

يعاني المبدع، شعرًا ونثرًا، من مشكلات الإبداع والتلقي، فالمبدع حائر دائما بين رغبته في التعبير عن تجربته، ورغبته أيضًا في توصيل هذه التجربة إلى القراء، يقلق في اختيار الشكل، هل يكتب قصة أم هل يكتب رواية؟ وكثير من الكتاب كتبوا قصصًا وروايات، وبعض الكتب حوَّلوا بعض قصصهم القصية إلى روايات، ويضطرب المبدع في اختيار اللغة، بين فصيحة راقية، وفصيحة مبسطة، أو عامية شائعة، وهو يريد الوصول إلى المتلقين في عصره، وفي بيئته، وفي غير عصره وفي غير بيئته، ويحار بين الوضوح والغموض، بين التقليد والحداثة، بين التلميح والتصريح، مشكلات لا نهاية لها.

وقد عبر هذه المشكلات كثير من الأدباء، واخترنا مثلًا لها تعبير الأديب ميخائيل نعيمة، فهو كاتب قصة ورواية وسيرة ذاتية ومذكرات وهو فيلسوف ومتأمل في الحياة، وهو شاعر أيضًا وناقد، ولم ينذر نفسه لنوع واحد أو نوعين من الإبداع، وهذا وحده دليل معاناة من مشكلة الإبداع والتوصيل، وهو أيضًا دليل الاكتناز بخبرات وتجارب كثيرة في الحياة، ودليل ثقافة غنية وواسعة، وميخائيل نعيمة نفسه حائر في التعبير عن مشكلات الإبداع والتوصيل بين القصة القصيرة جدّا، والبارقة الفكرية أو الالتماعة، وقد سماها الومضة.

*

ومن الجدير بالاهتمام أن يختار ميخائيل نعيمة (١٨٨٩ .١٩٨٨) مصطلح الومضة، فقد أصدر كتابَه: "كَرْمٌ على درب"[١] عام (١٩٤٦)، وله من العمر ٥٧ سنة،

[١] نعيمة، ميخائيل، **كرم على درب**، مؤسسة نوفل، بيروت، ط. تاسعة، ١٩٨٩.

بعد أن أصدر عددًا غيرَ قليل من المؤلفات في القصة والرواية والمسرحية والشعر والخاطرة والدراسة والنقد والسيرة، وبعد أن حقق شهرة واسعة، وقد أصدر مرة ثانية عام ١٩٧٧ كتابَه "ومضات"[١]، وله من العمر ٨٩ سنة، ولعله في هذا الكتاب كان الأسبق إلى استعمال مصطلح الومضة، والجدير بأن يكون الترجمة العربية لمصطلح الإبيجرام، ويعبّر نعيمة في هذا النوع الأدبي، في الكتابين، عن تجاربه ومواقفه ورؤاه في المجتمع والأدب والحياة والكون تعبيرًا مكثفًا جدًّا، يُوجزه أحيانًا في بضعة أسطر، وأحيانا في بضع كلمات، قد لا تتجاوز السطر، وكأن الفكرة قطرةُ عطْرٍ مكثَّفة.

وسيقف هذا البحث عند موضوع واحد من الموضوعات الكثيرة التي أثارها نعيمة في كتابيه: "كَرْمٌ على درب"، و"ومضات"، وهذا الموضوع هو: "مشكلات الإبداع والتوصيل"، وأكثر الومضات المتعلقة بهذا الموضوع ضمّها الكتاب الأول، وهي في نحو ستٍّ وعشرين ومضة، في حين لم يضم الكتاب الثاني مما يتعلق بهذا الموضوع سوى ستِّ ومضات، وسيعالج البحث معاناة المبدع في الإبداع وفي التواصل مع المتلقين على مختلف مستوياتهم من القارئ العادي إلى الناقد، وسيهتم البحث بالمضمون، أما الجوانب الفنية لهذا النوع فمن المَرْجُوّ أن تُخَصَّ ببحثٍ آخرَ مستقل، وقد أصبحت معروفة، وهي متوافرة عند نعيمة في كتابيه، ومنها الإيجاز والتكثيف والإدهاش والمفارقة والسخرية وكسر أفق التوقع وبساطة اللغة وعفويتها والتعبير الرمزي أو المباشر أو البلاغي أو السردي أو التناصّي.

وسوف يقوم البحث بدرس المشكلات التي أثارها نعيمة في كلا الكتابين حولَ الإبداع والتوصيل، وسيحاول البحث تأصيلَ تلك المشكلات بشروحات وتعليقات ومقبوسات مشابهة لكُتَّاب آخرين، وَفقَ منهج نسميه الاستدعاء الثقافي، إذ إن نصًّا

---

[١] نعيمة، ميخائيل، **ومضات**، اختيار وتقديم سهيل الشعار، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، كتاب الجيب، ملحق بمجلة الموقف الأدبي، العدد ١٦٤، آذار، ٢٠٢١.

لكاتب ما يستدعي نصًّا لكاتب آخر، ليس من الضرورة أن يكون بينهما تأثر أو تأثير، ولكن بينهما علاقة في التجربة الإنسانية، وهو منهج ثقافي يقوم على الاستدعاء الثقافي وَفْقَ ثقافة المتلقي، وهو استدعاء حُرٌّ مفتوح على آفاق لا نهاية لها، وهي طريقة الأجداد في شروح الشعر، إذ كانت كلمة في بيت ما تستدعي أبياتًا لشرحها وتأصيلها وتفسيرها، والغاية هنا أبعد من الشرح والتفسير، وهي النقد وتأصيل الفكرة.

كَرْمٌ على درب

جعل نعيمة عنوانَ كتابِه الأول: **"كَرْمٌ على درْب"**، وهو العتبة الأولى التي يعبُرُها المتلقِّي إلى الكتاب، والعنوان جملة اسمية تدل على الثبات والاستقرار، وتدل على الديمومة والعطاء، والكَرْم مكان تنمو فيه دوالي العنب، وقد يُسَمى به كَرْم التين أو الفستق، وهو في هذا الكتاب كرم الدوالي بالتحديد، والكَرْمُ يدل على الخصب والخير والغناء، وعلى السماح والكَرَم والجود، وهذا الكرم واقع على دَرْب، وفي هذا الموقع ما يؤكد السماح والجود، ففي العادة يُبَاح للمارّين في الدرب أن يقطِفُوا ما يشاؤون من ثمار الكرم الواقع على الدرب، أو على طرفيه، والكَرْم في حد ذاته كريم في وفرة خيراته وعطاياه، والعنوان ريفي وعفوي، وهو استعارة تصريحية المقصود منها هذا الكتاب، بما فيه من كلمات منثورة على درب المتلقي.

وجعل عنوان الكتاب الثاني: **"ومضات"**، وهو يتعلق بهذا النوع الأدبي، وهو عنوان محايد، وكأن نعيمة يريد لفت انتباه المتلقي إلى هذا النوع الأدبي فحسب.

العنب والحصرم

بعد العنوان على الغلاف يقدِّم نعيمة للمتلقي مُفْتَتَحًا، هو العتبة الثانية، فيقول[1]: **"كرْمِي على درب، فيه العنب، وفيه الحصرم، فلا تَلُمْنِي، يا عابرَ السبيل، إنْ أنتَ أكلتَ منه فضرستَ".**

ويُعَدُّ هذا المُفتتح شارحًا للعنوان، وموضِّحًا له، وفيه دلالة على تحميل المتلقي المسؤولية عمَّا يتركه الكتاب في نفسه من تأثير، والعنب والحصرم لا يعنيان الناضج أو غير الناضج، فكلاهما ثمر، وكلاهما صالحان للأكل، بل يعني أن في الكتاب ما يزعج وما يُمْتِع، أي إن فيه انتقادًا للسلبيات وتكريسًا للإيجابيات، ولذلك سيستاء أحد المتلقين، وسيسعد آخر، والعلة ليست في الكتاب، أو في بعض محتوياته، بل العلة في المتلقي الذي سيضرس عندما يتناول الحصرم، أي عندما يقرأ الانتقاد، الذي هو حامض ولاذع، وهذا يدل على أن في نفس المتلقي مواضعَ سينالها الكتاب بالانتقاد، وإن لم يكن المقصود بها مباشرة، ولكن سيجدها كالحصرم، فيضرس منها.

البذل والعطاء

ويؤكد نعيمة معنى المنح والعطاء عند المُبدِع، والكرم والجود، وهو هنا جودٌ من النفس، بل هو فناء وتضحية، فيقول[2]: **"محراثُك مِن حديد، ومحراثي مِن قَصَب، وحقلُك مِن تراب، وحقلي من ورق، فكلانا مزارع، وما الفرق إلا في أنك تبذر من كفك، و أنا أبذر من قلبي، فتشتغل لتأكل، وأشتغل لأؤكل"**، فالأديب يبذر مِن قلبه، ومن فكره، ومن روحه، ونتاجه الكلمة، وهو لا يجني شيئًا، وبذل النفس أعلى درجات التضحية.

---

[1] نعيمة، ميخائيل، **كرم على درب**، ص ٥
[2] المصدر السابق، ص ١١

ويؤكد مرة أخرى معنى البذل والعطاء، فيقول[1]: **"يا للعجيبة! أزرَعُ قلبي على الورق، فينبُتُ في قلوب الناس"**، ويدلّ كلامه على ثقة بأن ما يبذره في قلوب الناس يثمر ولا يضيع، فهو يعطي من قلبه، وما خرج من القلب، وقع في القلب.

وفي هذا كله دلالة على قيمة الكلمة، وأهميتها، ولا سيما إذا كانت مكتوبة، وهي شاهد على كاتبها، وهذا الشاهد باقٍ على مر العصور، بل الكلمة المكتوبة شاهدان، يقول نعيمة [2]: **"كلمة مكتوبة شاهد بلسانين"**، فالكلمة المكتوبة وثيقة مدوَّنة، لا يمكن تزويرها، أو تكذيبها، وسيظل كاتبها مسؤولًا عنها حتى بعد موته، لأنها مبذولة للمتلقين من بعده، ولها تأثير فيهم، واستعار نعيمة كلمة لسانين، للدلالة على قوة الكلمة المكتوبة، فهي بمنزلة الشاهدين: حرفها المكتوب شاهد، وقراءتها شاهد، بخلاف الكلمة المنطوقة التي قد تذهب في أدراج الرياح.

ومن الطريف بالمقابل أن يشبه الشاعر محمود غنيم محراث الفلاح وهو يحرث الأرض ويخط فيها الخطوط بالشاعر، وإذا الأرض قد أصبحت قصيدة ينظمها الفلاح بمحراثه، وفي ذلك يقول[3]:

يخطط الأرض في نظم وإتقان
كأنه ريشة بيد فنان

تلك السطور سطور بات ينقشها
في صفحة الأرض بالمحراث ثوران

ما أجمل الأرض والمحراث ينظمها

---

[1] المصدر السابق، ص ١١
[2] المصدر السابق، ص ٧٤
[3] غنيم، محمود، صرخة في واد، مط. الاعتماد، القاهرة، ١٩٤٧، ص ١٤٥

وقد وصف الجاحظ الكِتَاب فأطال في وصفه وأسهب، ومما قاله في الكِتاب[1]: "نِعْمَ الذُّخْرُ والعُقدة هو، ونعم الجليسُ والعُدَّة، ونعم الأنيسُ لساعة الوَحدة، ونعم القرين والدخِيل... والكتاب وعاءٌ مُلِئَ علماً، وإناءٌ شُحِن مُزَاحاً وجِدّاً؛ وإن شئتَ ضَحِكْتَ مِنْ نوادِرِهِ، وإن شئتَ عَجِبتَ من غرائبِ فرائِدِه، وإن شئتَ ألهتْك طرائفُه، وإن شئتَ أشجَتْك مواعِظُه... وَمَنْ لَكَ بِوَاعِظٍ مُلْهٍ، وبزاجرٍ مُغرٍ، وبناطقٍ أخرسَ، وَمَنْ لَكَ بشيءٍ يَجْمَعُ لَكَ الأَوَّلَ والآخِر، والناقص والوافر، والخفيَّ والظاهر، والرفيعَ والوضيع، والغَثَّ والسمين، ومتى رأيتَ ناطقًا ينطِق عن الموتَى، ويُترجمُ عن الأحياء".

وإذن فالكلمة المكتوبة أمانة في عنق كاتبها، يتحمل مسؤوليتها، لأنها باقية على مَرِّ العصور، وتتابُع الأجيال، وهي مؤثرة فيهم، وأثرها باق.

ألم الكتابة والإبداع

ويشير نعيمة إلى معاناة المبدع الجسدية والنفسية والروحية والفكرية في الكتابة، فيقول[2]: **"كلَّما بَرَيْتُ قلمي، براني"**، فالكتابة عمليةُ حَتٍّ من الجسم، واحتراقٍ، ومنْحٍ من الذات، وليس ما هو أدق من تلك الصورة المبدعة، فالقلم يبريه الكاتب ليكتب به، ولكن القلم في الوقت نفسه يبري صاحبه، دلالة على الألم والمعاناة، وتبدو عملية البري مستمرة، ومتجددة، ولا تقود إلى فناء القلم، أو انتهائه، بل تقود إلى كتابة جديدة، وفي هذا دلالة على أن القلم لا ينفَدُ، وأن الإبداع لا ينفد، بدليل أن نعيمة لم يقل كلّما بريته نقص واضمحل أو فني، كما هو متوقع، وإنما قال:

---

[1] الجاحظ، **الحيوان**، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، ٢٠١٥، مجلد ١ ج ١ ص ٥٨.

[2] نعيمة، ميخائيل، **كرم على درب**، ص ٩

براني، وهنا يتحقق كَسْرُ التوقع، ويتحقق التماهي بين الكاتب والقلم، والقلم يُبرَى من أجل كتابة جديدة، وكذلك يبرَى الكاتب، أي يتألم ويتعذب، ليكتب ما هو جديد، وكلاهما لا يفنيان.

ومن قبل تكلم أبو تمام على الإبداع، فأكَّد أنه لا ينفد، لأنه نتاج الفكر، وكأنه سُحُبٌ تعقبها سحب، والعطاء يستمر ويتجدد، على الرغم من أن حياضًا كثيرة قد مُلِئت من الشعر في العصور الخوالي، يقول أبو تمام[1]:

وَلَو كانَ يَفنى الشِعرُ أَفناهُ ما قَرَت
حِياضُكَ مِنهُ في العُصورِ الذَواهِبِ
وَلَكِنَّهُ صَوبُ العُقولِ إِذا اِنجَلَت
سَحائِبُ مِنهُ أُعقِبَت بِسَحائِبِ

وأشار إلى الألم في ساعة الإبداع كثير من الأدباء والشعراء، ومنهم الفرزدق إذ يقول[2]: "قد عَلِمَ الناس أني فَحْلُ الشعراء، وربما أتتْ عليَّ الساعة لَقَلعُ ضِرْسٍ مِن أضراسي أهونُ عليَّ مِنْ قول بيتِ شعر"، فالشاعر يشبّه نظم بيت من الشعر باقتلاع الضرس، وهي حالة محدودة، جزئية خاصة، يزول فيها الألم بكتابة البيت، أو اقتلاع الضرس، أما عند نعيمة فالألم مستمر، وفيه عطاء متجدد.

---

[1] أبو تمام، **الديوان بشرح الصولي**، تح. د. خلف رشيد نعمان، وزارة الإعلام، بغداد، لاتا، ص ٢٨٦

[2] الأصفهاني، أبو الفرج، **الأغاني**، تح. عبد الكريم العزباوي، ومحمود محمد غنيم، بإشراف محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣، ج٢١، ص ٣٦٥

وقد ألحّ الشعراء الرومانتيكيون على موضوع الألم، فالشاعر لا يمكن أن يبدع إلَّا إذا اكتوى بنار الألم، يقول ألفريد دي موسيه[1]:" لا شيء يصيّرنا أكبرَ مما نحن عليه مثلُ ألمٍ كبير".

وثمة ألم من نوع آخر، وهو مسؤولية الكلمة التي سيكتبها المبدع، يقول نعيمة[2]: **"ما أصعبَ أن تسوّدَ ورقةً بكلماتٍ حَرِيَّةٍ بأنْ تُقْرَأ"**، فالكلمة الحق الجديرة بأن تقرأ ليست بالكلمة السهلة، هي صعبة، لأن فيها الحقيقة، وفيها المواجهة، وهي صعبة لأن آلية التعبير الفني والجمالي عنها صعبة، وتحتاج إلى جرأة وتضحية، وتحتاج إلى فنٍّ جديد متميّز مختلف عما سبق.

وقد أكد الصعوبة كثير من الشعراء، ومنهم الحطيئة حيث يقول[3]:

فَالشِعرُ صَعبٌ وَطَويلٌ سُلَّمُه
إِذا اِرتَقى فيهِ الَّذي لا يَعلَمُه
زَلَّت بِهِ إِلى الحَضيضِ قَدَمُه

ويبدو كلام الحطيئة على الصعوبة أقربَ إلى أن يكون متعلِّقًا بالناحية الفنية، وهو أمر لا يخلو في الحقيقة من صعوبة، ولعل الناحية الفنية هي الأصعب. وأعاد نعيمة القول على ألم الإبداع في كتابه الثاني، فقال[4]:**"بين القلم والألم صلةٌ كتلك التي بين اللحمِ والدم"**، وتؤكد الومضة حقيقة المعاناة في الكتابة، فهي ألم في الجسم والروح والفكر والوجدان.

قلق الإبداع

---

[1] هويسمان، دنيس، **علم الجمال**، تر. أميرة حلمي مطر، مر. د. أحمد فؤاد الأهواني، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، لاتا، ص ٩٠

[2] نعيمة، ميخائيل، **كرم على درب**، ص ٩٧

[3] الحطيئة، **الديوان**، جمع د. محمد مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٣، ص ١٨٥

[4] نعيمة، ميخائيل، **ومضات**، ص ١٩

يعاني المبدع دائمًا من قلق الإبداع، فهو يكتب، وينشر، ويتراكم ما يكتبه، ويتراكم ما ينشره، وفي لحظة من اللحظات يسأل نفسه: ما النتيجة؟ ولعل المتلقِيَ نفسَه يسأل مثل هذا السؤال أيضًا، يقول نعيمة[1]: **"حروفٌ... فمقاطِعُ... فكلماتٌ... فعبارات... ففصول... فكُتُبٌ... فمكاتبُ ...والنتيجة؟"**، والسؤال مفتوح على احتمالات كثيرة، وهو سؤال للمبدع وللمتلقي، يطرحه كلٌّ منهما، في كل آن، والسؤال عن النتيجة لا يُقصَدُ منه النتيجة المادية ولا المعنوية، فحسب، بل يُقْصَدُ منه النتائج كلّها، ولعل أهمها السؤال عن الغاية من الوجود نفسه، وقد عبَّر عن هذا القلق الشاعر عمر أبو ريشة، فقال[2]:

لِمَنْ تعصِرُ الروحَ يا شاعرُ أما لضلال المنى آخرُ
أللحبِّ؟ أينَ التفاتُ الفتونِ إذا هتفَ الأملُ العاثرُ
أللهوِ؟ كم دميةٍ صغتها ومزَّقَها ظفرُك الكاسرُ
أللمجد؟ ماذا يحس القتيل إذا ازورَّ أو بَسَمَ العابِرُ
أللخُلد؟ كيف تردُّ الذئابَ وقد عضَّها جوعُها الكافرُ
رويدَك، لا تسفَحَنَّ الخيالَ ببيداءَ ليس بها سامِرُ
أما يُرْقِصَ الكونَ في صمتِه كما يُرْقِصُ الحيةَ الساحرُ؟
دع الحُلْمَ يخفق في ناظريك فموعدُه غدُكَ الساخرُ

والشاعر يذكر عدة غايات لإبداع الشعر، ثم يراها جميعًا هباء، ويسخر من المستقبل، ويشعر بالعبث واللاجدوى، في حين يترك نعيمة للمتلقي أفق التخيل مفتوحًا، على إجابات لا نهاية لها، ولكنه قدم إجابة عامّة، فقال[3]: **"لماذا أكتب؟**

---

[1] نعيمة، ميخائيل، **كرم على درب**، ص ١٠٣
[2] أبو ريشة، عمر، **من عمر أبو ريشة**، دار مجلة الأديب، بيروت، ١٩٤٧، ص ١١ . ١٢
[3] نعيمة، ميخائيل، **كرم على درب**، ص ١٥

لتراني فيَّ، وأُراني فيك"، والإجابة ذات طابع إنساني، تدلّ على مجرد الرغبة في التواصل مع الآخر، ومعرفته من الداخل، وفي العمق. ومع طرح السؤال يظل المبدع يبدع، ويظل المتلقي يتلقَّى، ولا يتوقف السؤال، وفي كل لحظة يتحقق الجواب، وفي كل لحظة يُعاد السؤال.

السخرية من النُّقَّاد

يعاني المبدع في كل عصر من تنكُّر النقَّاد، وعدم تقديرِهم له، ولذلك يحمل نعيمة عليهم، ويرى أنهم لا يقدّمون نقدًا، وإنما يكشفون عما في أنفسهم من ضيق وتوتر، ينفِّسُون عنه بنقد المبدع، وفي ذلك يقول[1]: **"في صَدْرِ كل ناقدٍ كُرْبَةٌ يفرّجها على حساب غيره، والغريب أن تفريجَ مِثْلِ هذه الكُرَبِ قد بلغ عندهم مرتبةَ الفن"**، وقد جاء تعبيره في الومضة مباشرًا، حادًّا، يدل على استياء وقهر، وقد استعمل لفظ كُربة، ليدل بصورة غير مباشرة على ما قد يكون في نفس الناقد من حسد أو بغض أو كره، وهو يعمِّم، ويُلقي حُكمًا قاسيًا، ولا يستثني أحدًا.

وكان نعيمة نفسه قد مارس النقد في كتابه الغربال عام ١٩٢٣، وتحدّث في المقالة الأولى من الكتاب عن النقد والنقاد، وسخر من النقاد، وافتتح المقالة بالمثل القائل[2]: "مَنْ غربلَ الناس نخلوه"، ثم أضاف: "إذن، ويلٌ للناقدين، ويلٌ لهم لأن الغربلة دِينُهم ودَيْدَنُهُم، فيا لَبُؤسِهم يوم ينظرون من خلال ثقوب غرابيلهم فيَرَوْنَ أنفسَهم نُخالة مرتعشةً في ألوف المناخل، إذ ذاك يعلمون أيَّ منقلب ينقلبون، يندمون ولاتَ ساعةَ مَنْدَمٍ"، ثم يدعو إلى التمييز بين النصّ ومبدعه، فيقول[3]: "مُهِمَّةُ الناقد، إذن، هي غربلةُ الآثار الأدبية، لا غربلة أصحابها"، ثم يقدّر الناقد حقَّ قدْرِهِ

---

[1] المصدر السابق، ص ١٠٥
[2] المصدر السابق، ص ١٣
[3] المصدر السابق، ص ١٨

فيقول في المقالة نفسها[1]:" الناقدُ هو مبدع ومولِّد ومُرْشد مثلما هو مُمَحِّص ومُثَمِّنٌ ومُرَتِّب، وهو مُبدع عندما يرفع النقابَ في أَثَرٍ ينقُدُه عن جوهرٍ لم يهتدِ إليه أحدٌ"، ونعيمة في كتابه "الغربال" لا يناقض نفسه، فهو في البدء يتحدَّث عن نوع من النقاد، أو نوع من النقد، ثم يعود فيدعو النقد والنقاد إلى التمييز بين النص ومبدعه، وأن يكون النقد منصبًّا على النص لا على الشخص، وأخيرًا يوضح مُهِمَّة الناقد ومكانته.

وعلى مرِّ العصور عانى كل المبدعين من سوء التقدير، وعانى الكبار منهم والمشهورون من الهجوم أكثر مما عانى المغمورون، وأحسُّوا جميعًا بالقهر والغضب والنقمة، وسخروا ممَّن ينتقدهم، ومن ذلك قول المتنبي[2]:

أرَى المُتَشاعِرينَ غَرُوا بذَمّي ... ومَن ذا يَحْمَدُ الدّاءَ العُضالا
ومَنْ يَكُ ذا فَمٍ مُرٍّ مَرِيضٍ ... يَجدْ مُرّاً بهِ الماءَ الزُّلالا
وقالوا هَلْ يُبَلّغُكَ الثّرَيّا؟ ... فقُلت نَعَمْ إذا شئتُ استِفالا

فهو يرد على حساده من الشعراء، ويرى نفسه كالمرض العُضال بالنسبة إليهم، لذلك كيف سيُعجبون به، ثم يصِمُهم بفساد الذوق، وأخيرًا يسخر منهم، إذ سألوه: هل ستبلغ نجوم السماء بشعرك؟ فقال لهم: أنا فوق النجوم، وإذا أردتُ الوصول إليها، فعليَّ النزول إليها.

السخرية من المتلقّين

ويسخر نعيمة من المتلقّين الذين لا يعرفون قيمة ما يقرؤون، فيقول[3]: **"ما تفهمه مِن كلامي هو لك، وما لا تفهمه فهو لغيرِك"**، ويدل كلام نعيمة على سخرية

---

[1] المصدر السابق، ص ١٨
[2] اليازجي، ناصيف، **العَرْف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب**، دار صادر. دار بيروت، بيروت، ١٩٦٤، ص ١٤٢
[3] نعيمة، ميخائل، **كرم على درب**، ص ٥٦

من تفاوت المتلقين في استيعاب ما يقرؤون، وفي قدرتهم على الفهم، وقديما قال المتنبي[1]:

وَكَم مِن عـائِبٍ قَـولاً صَـحيحـاً وَآفَـتُـهُ مِـنَ الـفَـهـمِ السَـقـيـمِ
وَلَـكِـن تَـأخُـذُ الآذانُ مِـنـهُ عَـلى قَـدْرِ الـقَـرائِـحِ وَالـعُـلـومِ

وأكد نعيمة المعنى نفسه فقال[2]: **"لكل كلمة أُذُن، ولعل أذنك ليستْ لكلماتي، فلا تتَّهِمْني بالغموض"**، ثم سَخِرَ من سوء التقدير، وأشار إلى أنه يُعْلِي من قَدْرِ المتلقي، ويخاطبه مخاطبة الند للند، وإذا كان هذا المتلقي ليس جديرًا بهذا التقدير، فليس الذنب واقعًا إلَّا على المتلقي، الذي هو أقل مستوى، وفي هذا تعريض غير مباشر، ونقد لا ذرع، وفيه أيضًا اعتداد بالنفس، يقول نعيمة[3]: **"ما ذنبي إذا ما رأيتُكَ أكبرَ ممَّا ترى نفسك، فكلمْتُكَ كما يليق أن يكلِّمَ النِّدُ نِدَّه"**.

ومشكلة التلقي وسوء الفهم من المتلقي أو عدم التقدير مشكلة إنسانية ليست بالجديدة، عانى منها الأدباء على مر العصور، ويُرْوَى أن أحدهم قال لأبي تمام: "لم تقولُ ما لا يُفْهَم، فأجابه: ولم لا تفهم ما يقال؟"، بل لَقِيَ أبو تمام مِنَ العَنَت ما هو أكثر، رَوَى أبو بكر الصولي في أخباره[4]: "سُئِل دِعْبِل عن أبي تمام، فقال: ثُلُثُ شعرِه سرقة، وثلثه غَثٌّ، وثلثه صالح"، وقال ابن الأعرابي عن شعر أبي تمام: "إن كان هذا شعرًا فما قالتْه العرب باطلٌ".

---

[1] اليازجي، ناصيف، **العَرْف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب**، ص ٢٣٩
[2] نعيمة، ميخائيل، **كرم على درب**، ص ٩
[3] المصدر السابق، ص ٥٦
[4] الصولي، أبو بكر، **أخبار أبي تمام**، تح. خليل محمود عساكر وزميليه، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٣٧، ص ٢٤٤

وقد علَّق بول فاليري على مشكلة التوصيل والتلقي، فقال[1]: "كل ما يستطيعه الفنان هو أن يهيّئَ شيئًا مِن شأنِه أن يولّد في فِكْر شخص غريب نوعًا من التأثير، ولكن لن نجدَ أبدًا وسيلة تسمح لنا بالمقارنة بين ما حدَث في فِكْرِ كلٍّ منهما، بل هناك أكثر من ذلك، فلو أن ما يحدُث في فِكْرِ الواحد منهما ينتقل بصورة مباشرة إلى الثاني لانهار الفن بأجمعه، وانعدمت كل تأثيراته".

السخرية من الكُتَّاب

ويسخر نعيمة من الكُتَّاب الذين يبالغون في مؤلفاتهم باستعمال الألفاظ الصعبة، واصطناع العبارات المعقدة، ولا يملكون من الثقافة غيرَ ثقافةِ المُعجم، وهو ينالهم بقوله[2]: **"أمَا سمعتَ بالذي طبخ القاموسَ وأكلَه ليصبح كاتبًا؟ لقد مات المسكينُ بعُسْر الهضم، وما استطاع أن يكتب حتى وصيته"**، ويؤكد نعيمة أن أمثال أولئك لا يحسنون كتابة ما ينفع، ثم يشير إلى أناس يكتبون، ولكن لا لشيء، إلا لينشروا جهلهم، فيقول[3]: **"كمْ مِن الناس صرفوا العمرَ في إتقان فنّ الكتابة ليُذيعوا جهلَهم، لا غيرَ"**، ويسخر من بعض الكُتُب، فيقول[4]: **"لكل كتاب قارئ ولو كاتبه"**، ثم يسخر من بعض الكتب التي لا فصاحة فيها سوى البياض، فيقول[5]: **"كمْ كتابٍ أفصح ما فيه بياضُه"**. ويعود نعيمة في كتابه الثاني إلى السخرية ممن لا يجيدون سوى الحذلقة وإظهار البراعة اللغوية، فيقول[6]: **"اعذرني، فأنتَ لو حفظتَ القاموس عن ظهر قلب، ثم طحنتَه وأكلتَه، لَمَا صرْتَ كاتبا"**.

---

[1] فاليري، بول، **الخلق الفني وتأملات في الفن**، تر. بديع الكسم، منشورات الرواد، دمشق، لاتا، ص ٥٠

[2] نعيمة، ميخائيل، **كرم على درب**، ٥٣

[3] المصدر السابق، ص ٧٤

[4] المصدر السابق، ص ٤٠

[5] المصدر السابق، ص ١١٢.

[6] نعيمة، ميخائيل، **ومضات**، ص ٢٠

وما تدلُّ عليه أقوال نعيمة هو السخرية في الحقيقة من الكتب التافهة التي لا تقدم جديدًا، ولا يصدُق المؤلف في وضعها، ولا يحترم قارئه، وقد عرض الدكتور زكي نجيب محمود في كتابه "قشور ولباب" [1] مقالةً للكاتب الإنكليزي جون رسكن تحدث فيها عن الكتب، وأشار إلى أن القيمة ليست في الخلود، إنما القيمة في أن يكون لدى الكاتب ما يقوله، وما يظن أنه حقٌّ ونافع وجميل، ثم يرى رَسْكِنْ أنه مِن السُّخف أن يُضِيعَ المرءُ وقته في قراءة كُتُبٍ ليست من هذا النوع، ويدعو القارئَ إلى أن يُحْسِنَ اختيار الكُتَّاب الكبار، وأن يُفِيدَ منهم، فيقول[2]: "يجب أن تحب هؤلاء الناس، إذا أردتَ أن تكون بينهم، ولكي تحبَّهم فلا بدَّ أن تكون لديك الرغبةُ الصادقةُ في أن يعلِّموك، وأن تُعِدَّ نفسك للدخول في أفكارهم، ولاحِظْ أني أُشير إليك بالدخولِ في أفكارهم، ولا أقول لك أن ترى أفكارك منطوقةً بلسانهم، فإنْ لم يكُنْ كاتبُ الكتاب أحكَمَ منك، فلا حاجة بك إلى قراءته، وإن كان، فستجد تفكيرَه يخالِفُ تفكيرك في نواح كثيرة".

إن نعيمة يطمح إلى كل ما هو جميل في الحياة، وفي الكتابة، على حدٍّ سواء، بل يطمح إلى الجمال الخيالي الأسطوري، متمثلا في أدونيس وعشتار، وفي الكتابة، فيقول[3]: **"ليس مِن العدْل في شيء ألا تَرْضَوْا من الكُتَّاب بأقلَّ من الآيات البيِّنات، وأن ترضَوا منَ الوالدين ببنينَ وبناتٍ، أقلَّ جمالًا من أدونيس وعُشتار"**. ولكن، على الرغم من كل ما تقدم من نقد للكُتّاب، فإن نعيمة يقول في ومضة[4]: **"كلُّ كاتبٍ مولّدٌ، حتى الذين فِكْرُهُم أعقمُ مِن بغلة، وخيالُهم أضيقُ مِن شقِّ قصبتهم"**،

---

[1] محمود، د. زكي نجيب، **قشور ولباب**، دار الشروق، بيروت . القاهرة، ١٩٨١، ص ١٣٨

[2] المصدر السابق، ص ١٤١

[3] نعيمة، ميخائيل، **كرم على درب**، ص ١٦.

[4] المصدر السابق، ص ١٥ . ١٦

والتناقض واضح في هذه الومضة مع ما قاله في الومضات السابقة، ويمكن تعليله بكتابة الومضات في أوقات متباعدة، أو بنزعة نعيمة الإنسانية، واحترامه كلَّ ما يبدعه الإنسان.

وإذا كان في كتابه الأول قد طالب المبدعين ألا يُنجبوا ما هو أقل من الآيات البينات، فإنه في كتابه الثاني يذهب إلى شيء من القَدَرية والتسليم، فيقول[1]: **"قلمٌ أسودُ وورقة بيضاء، يالها دنيا مِنَ السحر، فقد يُنْجِب الاثنان إذا تزاوجا حروفًا تنوء بالبلاهة والتفاهة، وقد يُنجبان حروفًا تُشِعُّ ذوقًا ونورًا"**، ولذلك لا حيلة للكاتب فيما يكتب، والأمر عائد إلى سر كأنه السحر، ولعل الأمر عائد إلى موهبة الكاتب وثقافته وتجاربه، لا إلى رغباته أو قدراته وحدها.

وعلى الرغم من كل ما تقدَّم، فإن نعيمة يقدّر الكتاب، لِمَا فيه مِن فِكْر وإبداع، فهو يقول في ومضة من ومضات كتابه الثاني[2]: **"سارق الكتاب مغفورٌ له خطيئتُه، أمّا حارقُ الكتابِ فملعونٌ في هذه الدنيا، والآخرة"**، وذلك لأن من يسرق الكتاب إنما يسرق ليقرأ، أما من يُحرق الكتاب فهو يحاول إعدام فكر، وإن كان حقيقة لا يستطيع.

الشهرة والخلود

ويدفع المبدعَ إحساسُه بالغربة في مجتمعه وعصره، وشعورُه بأهمية ما يبدع، إلى التطلُّع نحو الخلود، وقد يمازج هذا قدْرٌ غيرُ قليل من السخرية ممَّنْ لا يقدِّرون المُبدع في عصره، وقد عبَّر نعيمة عن هذا، فقال[3]: **"لا تعتَبْ إذا ما كلَّمْتُ غيرَك اليومَ، ولم أكلِّمْكَ، فسأكلِّمك في القرن الثلاثين أو الأربعين"**، فهو يرى أنه يكتب للأجيال القادمة.

---

[1] نعيمة، ميخائيل، **ومضات**، ص ٨٠
[2] نعيمة، ميخائيل، **كرم على درب**، ص ٦٠
[3] المصدر السابق، ص ٥٦

وفي الحقيقة عندما يكتب الكاتب فهو يتصور في ذهنه قارئًا يتوجّه إليه، أو قُرّاء، حتى لو كان يكتب سيرته الذاتية أو مذكراته، وهذا التفكير لا شعوري، راسخ في الأعماق، وأي كاتب من غير شك يتطلع إلى أن يصل إلى القراء، ويسعى في الوقت نفسه إلى كتابة ما هو جديد، وهو يدرك لا شعوريًّا أن القراء المعاصرين لن يقبلوا هذا الجديد، فكأنه يكتبه للأجيال القادمة.

يقول بول فاليري[1]: "عندما يبدأ (الأديب) بالتفكير في عملٍ فني يبدأ بحسابِ التأثيرات الخارجية، إنها مشكلة في التكيُّف تطرح نفسها عليه، فهو يهتمُّ عن وعيٍ أو غيرِ وعي بالأشخاص الذين سيتأثرون بعمله، ويكوّن لنفسه فكرة عن هؤلاء الذين يتّجه إليهم، كما يتصوَّر من ناحية ثانية الوسائل التي يُمْكِنُه أن يحصل عليها لتحقيق هذا التأثير".

ولا يفكر الكاتب في الخلود أو لا يقول إني أكتب للأجيال القادمة إلا حين يصطدم بمجتمع لا يقدِّره، فيجعله يحس بالغربة، وهذا ليس غريبا حتى على الشعراء الذين حقّقوا في حياتهم الشهرة، وكان المتنبي قد عانى من المشكلة نفسها، ورأى أنه سيد الكلمة، ولكنه مع ذلك يحس بالغربة في قومه، وفي ذلك يقول[2]:

أنا تِربُ النَدى وَرَبُّ القَوافي وَسِمامُ العِدا وَغَيظُ الحَسودِ
أَنا في أُمَّةٍ تَدارَكَها اللَه غَريبٌ كَصالِحٍ في ثَمودِ

وبالمقابل يسخر سومرست موم من الخلود، فيقول[3]: "إن الخلود بالنسبة إلى الإنتاج الأدبي لا يتجاوز في أية حال بضعَ مئاتٍ من السنوات، ولا يزيد بعد ذلك إلا نادرًا عن كونه خلودًا في حُجْرَةِ الدرس".

---

[1] فاليري، بول، **الخلق الفني وتأملات في الفن**، ص ١٩ . ٢٠
[2] اليازجي، ناصيف، **العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب**، ص ١٨
[3] موم، سومرست، **عصارة الأيام**، تر. د. حسام الخطيب، دار الفكر، دمشق، ١٩٧٢، ص ٢١

ويحذِّر نعيمة من استعجال الشهرة، لأن الانتشار السريع للشهرة، يؤدي إلى سرعة النسيان، فيقول[1]: **"لا تستعجلِ الشُّهرة إليك، لئلا تستعجِلَها عنك"**، والذي يقود إلى استعجال زوال الشهرة هو الكسل والبلادة والاطمئنان إلى الشهرة بنشر الغث، فللشهرة مخاطرها.

وفي نفس كلِّ مَن يكتب نزوعٌ نحو الشهرة والخلود، ولا يمكن إنكار ذلك، ولعل المتنبي كان أكثر الشعراء حماسة لهما معًا، وهو القائل[2]:

وما الدهرُ إلا مِن رُواة قصائدي إذا قلتُ شعرًا أصبح الدهر مُنشدا

فسار به مَن لا يسير مشمِّرًا وغنَّى به مَنْ لا يُغَنِّي مغرِّدا

وأعاد نعيمة الكلام على الشهرة في كتابه الثاني فقال[3]: **"رُبَّ شُهرة جاءت عروسًا مجْلُوَّةً في الصباح، فإذا بها عجوزٌ شمطاء في المساء"**، فقد تنقلبُ الشهرة على صاحبها، إذ يُروَى أن شهرة المتنبي كانت سببَ مقتلِه، فقد حاول الفرار من قاطع الطريق فاتك الأسدي، ولكن أحد مواليه ذكَّره ببيت شعر كان قاله، فَكَرَّ عائدًا، فكان سببَ مقتله، وهو قوله[4]:

الخيل والليل والبيداء تعرفني والسيف والرمح القرطاس والقلم

وفي الحقيقة لا يَعيب المبدعَ بحثُه عن الشهرة والخلود، فهذا هو دأب البشر جميعًا، فكل الناس يبحثون عن الشهرة والخلود، بالمال أو الأولاد أو العقارات أو المخترعات والمكتشفات أو الأعمال الفذة النادرة، ولعل الإبداع الفني والأدبي من أسمى أشكال السعي إلى الشهرة والخلود.

---

[1] نعيمة، ميخائيل، **كرم على درب**، ص ١٥.
[2] اليازجي، ناصيف، **العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب**، ص ٣٨٨
[3] نعيمة، ميخائيل، **ومضات**، ص ٥١
[4] اليازجي، ناصيف، **العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب**، ص ٣٤٣

تمجيد الطبيعة

يمجِّد نعيمة الطبيعة، ويرى فيها التعبير الفني الجميل، فأجمل الشعر هو شعر الطبيعة، ويراه مُتَجَلِّيًا في الشجر، فيقول[1]: **"شِعْرُ الأرض أشجارُها"**، والعبارة مكثفة جدًّا، وهي تعبِّر عن جمال الإبداع الإلهي. ومن تمجيد الطبيعة قوله[2]: **"وبثثْتُ الريحَ بأوراقي، فحملتْ بعضَها إلى الجبل وبعضَها إلى الوادي والبعضَ إلى البحر، وحمَلَتْ وُريقةً ما عليها غيرُ كلمةِ الخمر إلى عُشّ بلبل في الياسمينة فوق رأسي، فقلتُ للريح: مرحى، مرحى، لأنتِ أحذقُ ناشِرٍ، عَرَفْتُه حتى اليوم"**، فهو يرى الطبيعة خيرَ ناشرٍ لكلمته، لأنه يثق بعفويتها وصدقها، ولأن مادَّته الإبداعية من الطبيعة نفسها، فهي خير حامل لكلمته.

ويرى الطبيعة متعةً للتأمل، وهي في عينه أَجَلُّ مِن أن تُوصَف، لأنَّ الوصْف لن يفِيَها حقَّها، فيقول[3]: **"بماذا عساني أُجيب القائلين لي: صِفْ لنا الربيع؟"**، وبذلك يكون نعيمة قد عبر عن مشكلة فنية عالجها كثيرٌ من النقاد والفلاسفة وعلماء الجمال، منذ أفلاطون إلى اليوم، فمنهم مَن يرى الطبيعةَ أجمل من الفن، لأنها عفوية وهي الأصل، وأن الفن تقليدٌ لها ومحاكاة، على نحو ما يقول أفلاطون، ومنهم مَن يرى أن الفن يُكَمِّل جمال الطبيعة، ويزينها، ويدل على عبقرية الإنسان.

وعن تمجيد الطبيعة يقول زكريا إبراهيم[4]: "وربّما كان أول مذهب فلسفي حديثٍ نجد فيه أعلى صورةٍ مِن صور تمجيدِ الطبيعة هو مذهب روسُّو"، ثم ينقل قول إدوين جلاسجو[5]: "إن الجمال على نحو ما تقدِّمه لنا الطبيعة لَهُوَ أسمى بكثير

---

[1] نعيمة، ميخائيل، **كرم على درب**، ص ٦٠
[2] المصدر السابق، ص ٧٥
[3] المصدر السابق، ص ٦١
[4] إبراهيم، زكريا، **مشكلة الفن**، مكتبة مصر، القاهرة، لاتا، ص ٥٣
[5] المصدر السابق، ص ٥٥

مِن كل ما يستطيع الفنان أن يجمَعَه أو أن يؤلّفه"، ويرى برجسون أن أي تعبير فني جمالي عن الطبيعة هو مقصِّر عن الجمال الطبيعي، ويعبّر عن هذا بإيجاز، فيقول[1]: "تأمَّلْ، ولا تفتحْ فمَك"، ودعا ألفريد دي موسيه إلى الصمت في حرم الطبيعة وتأمُّلِ جمالها، فقال[2]: "أنصِتْ، فالكلُّ صامت، وفكِّرْ بمَنْ تحب"، وعبَّر أبو تمام عن جمال الربيع، ودعا صاحبيه إلى تأمُّلِ مشاهدِ الجمال في الطبيعة، ثم دعا الناس إلى ترك العمل في الربيع والتفرغ لتأمُّل منظر الطبيعة، فقال[3]:

رَقَّتْ حَوَاشِي الدَّهْرُ فَهْيَ تَمَرْمَرُ وغَدَا الثَّرَى في حَلْيِهِ يَتكسَّرُ
مَطَرٌ يَذُوبُ الصَّحْوُ منه وبَعْدَه صَحْوٌ يَكادُ مِنَ الغَضَارة يُمْطِرُ
يا صاحِبَيَّ تَقصَّيا نَظرَيْكُمَا تَرَيَا وُجُوهَ الأرْض كيفَ تَصَوَّرُ
دُنْيا مَعاشٌ للوَرَى حتَّى إذا جُلِي الرَّبيعُ فإنَّما هيَ مَنْظَرُ

وخلافَ ذلك نجد المنفلوطي يفضِّل قراءة وصْفِ الربيع على الخروج إلى الطبيعة لاستقبال الربيع، فيقول[4]: "أُحِبُّ الْجَمالَ خَيَالًا أكثَر ممَّا أحبّه حقيقة، فيعجبني وصْفُ الروضِ أكثرَ ممَّا يعجبني مرآه ... كأنني أريد أن أستديمَ لنفسي تلك اللذةَ الخياليةَ، وأخاف أن تَحُولَ الحقيقةُ بيني وبينها...جاء يومُ شَمِّ النسيم، فخرج الناسُ إليه يستقبلونه ويرحبون به ترحيبَ العشاق ...فقَبَعْتُ في كِسْرِ بيتي، أفتّش عن ضالَّةِ خَيَالٍ أجِدُ فيها من السعادة والهناءة ما يَجِدُه الهائمون بين ثغْرِ الحسناء وثغر الصهباء، فلَمَحْتُ بجانبي كتابَ "بلاغة العرب"، فقلتُ حسبي من الرياض هذه

---

[1] المصدر السابق، ص ١٩٦
[2] هلال، د. محمد غنيمي، **الرومانتيكية**، دار العودة، بيروت، دار الثقافة ١٩٧٣م، ص ١٨٠.
[3] أبوتمام، **الديوان بشرح الصولي**، ص ٥٣٦ . ٥٣٧
[4] المنفلوطي، مصطفى لطفي، **المؤلفات الكاملة: النظرات**، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٤، ص ٤٩٥

الزهراتُ، ومن النسائم تلك النفحاتُ". وللشاعر أحمد شوقي مُطَوَّلةٌ عنوانها: "تَحْلِيَةُ كتاب"، يعبّر في بدايتها عن اتخاذه الكتاب بديلًا من الأصحاب، ومن ذلك قوله[1]:

أَنا من بدَّل بالكُتْبِ الصِّحابَا ... لم أَجِد لي وافياً إلا الكِتابا
صاحبٌ إن عِبْتَه أَو لمْ تعِبْ ... ليسَ بالواجِدِ للصاحبِ عابا
صُحبةٌ لمْ أَشْكُ منها رِيبةً ... ووِدادٌ لم يُكلِّفني عِتابا

وإذا كان لشوقي والمنفلوطي أسباب نفسية واجتماعية ليعبّرا عن هذا الموقف، أو لعلهما عبَّرا عنه في مناسبة، فإنه ليس من الغريب بعد ذلك أن نجد من الفلاسفة وعلماء الجمال مَنْ يفضِّل جمال الفن على جمال الطبيعة، لأنهم يرَوْنَ فيه إبداع الإنسان، ولأنه يكمل جمال الطبيعة، ولأنه تعبير عن حرية الفنان، وعن رؤيته الخاصة للجمال.

فقد رأى أرسطو أن الفن ليس مجرَّد محاكاةٍ للواقع، أو تقليد، وإنما هو محاكاة لِمَا يمكن أن يقع، فالمسرحية تصوِّر الناس أسوأَ ممَّا هم عليه في الواقع، أو أفضل، وهو بذلك يقرِّر عنصر الخيال، ويرى للفن خصوصيته واستقلاله، يقول أرسطو[2]: "إن الشعراء يحاكُون إمَّا مَن هم أفضلُ منَّا، أو أسوأ، أو مُساوون لنا"، ثم يضيف[3]: "إن مُهِمَّةَ الشاعر الحقيقيةَ ليست في رواية الأمورِ كما وقعتْ فعلًا، بل رواية ما يُمكن أن يقع...ولهذا كان الشعرُ أوفرَ حظًّا من الفلسفة وأسمى مقامًا من التاريخ، لأن الشعر بالأحرى يَروي الكُلِّي، بينما التاريخُ يروي الجزئي"، ثم جاء الرومان

---

[1] شوقي، أحمد، **الشوقيات**، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨، المجلد الأول، الجزء الثاني، ص ١٨
[2] أرسطو، **فن الشعر**، تر. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط. ثانية، ١٩٧٣، ص ٨
[3] المصدر السابق، ص ٢٦ . ٢٧

بعد ذلك فرَأَوا أن الأدب محاكاةٌ للأدب اليوناني، يقول هوراس[1]:"اقتَفِ أَثَرَ السَّلف، أو فلتبتَكِرْ شيئًا متجانسَ الأجزاء...ومن العسير معالجةُ موضوعٍ مطروقٍ على نحوٍ جديد، ولأنتَ أدنى إلى الصوابِ لو شَطَرْتَ قصة طُروادة إلى فصول، مما لو أنتجتَ قصة غيرَ معروفةٍ، لا عهدَ للناس بها للمرة الأولى".

ومشكلة الإبداع في الحقيقة شائكة جدًّا ومعقدة، ولذلك ليس غريبًا ما يقوله هوراس، أو المنفلوطي، فالإبداع يقوم على ثلاثة عناصر، الموهبة، وتجارب الحياة، والثقافة، ولا بد من تلازم العناصر الثلاثة، ولا يُغني أحدُ العناصر عن أيّ عنصر آخر، وقد يُظَنُّ أن الشعراء القدامى لم يكونوا مثقفين، فهذا غير صحيح، إذ نعني بالثقافة معناها العام، فقد كان الشاعر يأخذ الشعر عمَّن حوله من الشعراء، ويحفظه، ويتعلّمه، ومن ذلك على سبيل المثال كعب بن زهير، فقد نشأ في أسرة كلُّ أفرادها شعراء[2]، وفي ديوان زهير[3] خبَرٌ مطوَّل يروي عن تعليم زهيرٍ ابنَه كعبًا نظمَ الشعر، فقد سمع زهير أن ابنه، وهو غلام صغير، كان يقرض الشعر، فزجره، عدة مرات، خوفًا من أن يأتي بما هو غير جيد، ثم بدأ يخرج به إلى البادية، فيرتجز زهير بيتًا، ويطلب من كعب أن يُجيزه، أي أن يأتي ببيت آخر يُتِمُّ به معناه، وظل هذا دأبه، إلى أن اطمأنّ إلى شعر ابنه، فسمح له بنظم الشعر.

وإذا دل هذا على شيء فإنه يدل أنه لا بدَّ للمبدع من ثقافة، ولا تُغْنِي عن الثقافة تجاربُ الحياة ولا الموهبة، وليس الإبداع نتاجَ تصوير الواقع، يقول زكريا

---

[1] هوراس، **فن الشعر**، تر. لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ط. ثانية، ١٩٧٠، ص ١١٦ . ١١٨

[2] ينظر: كعب بن زهير، **الديوان بشرح السكري**، دار الكتب، القاهرة، ط. ثالثة، ٢٠٠٢، المقدمة، ص م.

[3] ينظر: زهير بن أبي سلمى، **الديوان بشرح ثعلب**، الدار القومية للنشر، القاهرة، ١٩٦٤، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٤٤، ص ٢٥٦ ومابعدها.

إبراهيم[1]: "لأننا إذا نظرنا إلى نقطة البداية في حياة كل فنان، فإننا لن نجد فنانًا واحدًا قد بدأ حياته الفنية بالنقل عن الطبيعة مباشرة، كما وقع في ظن الكثيرين"، وكما قال أندري مالرو[2]: "إن حياة كل فنان إنما تبدأ بالنقل عن لوحات كبار المصورين أو محاكاة أسلوب غيره من كبار الفنانين، ولا شك في أن هذا النقل هو في صميمه ضَرْبٌ من المشاركة، ولكنها ليست مشاركة في الحياة، بل مشاركة في الفن، ولا يصبح المرء فنانًا أمام أجمل امرأة في العالم، بل أمام أجمل لوحة فنية".

وقد وضَّح هذا شارل لالو فقال[3]: "إن مُهِمَّةَ العمل الفني هي على الدوام أن يخلق عالمًا خياليًّا، وظيفتُه الأولى أن يختلف بحكم هدفه عن عالمنا هذا، اختلافًا ينقلنا إلى عالم لا يعدو أن يكون خُرافة خلقها القلم أو الفرشاة... وقد يكون الجميل أحيانًا في ميدان الفن هو روعة الكذب، وهو على الدوام روعة اللاواقع"، وقديمًا قال الأجداد[4]: "أعذب الشعر أكذبه"، وهم يقصدون الكذب الفني لا الأخلاقي، أي يريدون الخيال الذي يبتكر ما يختلف والواقع.

والخلاصة، كما يقول زكريا إبراهيم[5]: "إن علاقة الطبيعة بالفن ليست علاقة السيد بالمسود، أو علاقة الصورة بالمرآة، وإنما هي علاقة العالَمِ الطبيعي الزائل، بذلك العالم الإنساني الذي يلتمس الخلود عبر الصورة المخلوقة....إن عالم الفن هو أولًا وقْبَل كلِّ شيء عالم إنساني يفلت من طائلة الطبيعة ولا يخضع في معاييره لأحكام الواقع".

---

[1] إبراهيم، زكريا، **مشكلة الفن**، ص ٨٢
[2] المصدر السابق، ص ٧٣
[3] لالو، شارل، مبادئ **علم الجمال**، تر. مصطفى ماهر، مر. يوسف مراد، الهيئة الامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٠، ص ٥٠
[4] ينظر: بو لعراوي، د. مختار، **مفهوم الصدق في النقد العربي القديم**، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٩، ولاسيما ص ٣٢٥ وما بعدها حيث يناقش مفهوم الصدق عند عبد القاهر الجرجاني.
[5] إبراهيم، زكريا، **مشكلة الفن**، ص ٨٠ . ٨٢

ويظل نعيمة على تمجيده الطبيعة، فهو يراها المثل الأعلى للجمال والإبداع، لا لشيء، إلا لأنها من إبداع الخالق، فهو المصدر الأول للجمال، وهذا ما يعبّر عنه نعيمة في كتابه الثاني حيث يقول[1]:**"هذا الكون بأبعاده اللامتناهية هو لوحةٌ رائعة، رسمتها ريشة فنان لا نراه، ولأننا بأبصارنا الحسيرة لا نستطيع أن نتناولَ منه غيرَزاويةٍ ضئيلة جدًّا، فنحن لا ننفكُّ ننتقِدُ الرسمَ والرسَّام ونحاول أن نُصْلِحَ ما يبدو لنا نقصًا في الرسم وفي التصميم، فكأننا نصحِّح نورَ الشمسِ ونارَها بنور عُودِ ثقاب ونوره".**

غاية الغايات

يعبّر نعيمة عن أسمى غايات الإبداع وهي: الله، لأنه الغاية النهائية، ولأنه المصدر الأول للجمال، وحين يعي المرء هذه الغاية، تطمئن نفسه، وترضى، يقول نعيمة[2]: **"لقد كان أمسي نهارًا مُثمرًا حقًّا، فما نطَقْتُ فيه بكلمة، ولا سطَّرْتُ غيرَ كلمة واحدة، وهي الله"**، فالعلَّة الأولى والأخيرة للوجود هي الله، وهو الغاية، ولذلك تطمئن نفس نعيمة، وترتاح، ولو لم يخُطَّ سطرًا سحابة يومه، ويكفيه أنه نطق بكلمة واحدة هي الله، لأنه هو الكل في الكل، وكل ما عداه متاع زائل، يقول لبيد بن أبي ربيعة العامري[3]:

ألا كُلُّ شيءٍ ما خَلا اللّهُ باطِلُ وكلُّ نَعيمٍ لا مَحَالَةَ زائِلُ

ويقول كانط[4]:" يجب أن نفترضَ سببًا أخلاقيًّا للعالَم، هو مُبْدِع العالَم، لكي نضع أنفسنا أمام غاية نهائية، تتفق مع القانون الأخلاقي، وبقدر ما تكون هذه الغاية

---

[1] نعيمة، ميخائيل، **ومضات**، ص ٥٧
[2] نعيمة، ميخائيل، **درب على كرم**، ص ٦٢
[3] لبيد بن أبي ربيعة، **الديوان**، تح. د. إحسان عباس، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، ١٩٦٢، ص ٢٥٦.
[4] كانط، إيمانويل، **نقد ملكة الحكم**، تر. سعيد الغانمي، منشورات الجمل، كلمة، أبو ظبي . بيروت، ٢٠٠٩، ص ٣٩٢

النهائية ضرورية، لهذا وللسبب نفسه، تكون ضرورية أيضًا لافتراض الأول، أعني أن الله موجود"، ولذلك مَن رضي بالله اطمأنت روحه واستغنى عن العوارض والترهات.

ويدلّ نعيمة على إيمان شفيف، ونفس مطمئنة، قائمة على التسليم والرضا، وهو نوع من التصوف العرفاني لا البرهاني، فيقول[1]: **"كسرتُ قلمي مرتين، مرة عندما حاولت أن أحلِّلَ إيماني بالله، وأخرى يوم حاولتُ أن أحلِّلَ إيماني بنفسي، أما اليوم فقد جمعتُ كِسَرَقلمي، وجَبَرْتُه، فعاد قلمي أقوى ممَّا كان، وهو في شُغْلٍ عن التحليلِ بالتسجيل"**، لقد أقلع نعيمة عن تحليل نفسه وتحليل إيمانه، واطمأن إلى التسليم، وأخذ بتسجيل مواجده وتأملاته، وهذه الومضة تتكامل مع الومضة السابقة، ويشف نعيمة في كل ما يكتب عن روح إيمانية، ونفس راضية مطمئنة.

وبهذه الروح الصوفية التي تملك نظرة كلية إلى الكون، وتدرك عظمته، وتؤمن بما وراء الطبيعة والمادة، يختم نعيمة كتابه الثاني، بهذه الومضة[2]:**"ما من كِتاب يبتدئ بأولِ كلمة فيه، وينتهي بآخر كلمة، بل تبقى قبل الكلمةِ الأولى وبعدَ الأخيرة كلماتٌ وكلماتٌ، جالت في خاطر المؤلف، ولكنه لم يسجلها، وهذه لا يستطيع حتى المؤلف أن يعطي عنها جوابًا"**، وهكذا، فالإبداع مثل هذا الكون في عظمته، له أول وليس له آخر، وكل كتابة هي جزء بسيط من عالم الكلمات الذي هو واسع سعة الكون.

---

[1] نعيمة، ميخائيل، **كرم على درب**، ص ٧٠
[2] نعيمة، ميخائيل، **ومضات**، ص ١٠١

الخصائص الفكرية:

يبدو نعيمة في وَمَضاتِه المتعلقة بمشكلات الإبداع والتلقي ميَّالًا إلى السخرية والانتقاد للمتلقين والنُّقَّاد والكُتَّاب، والكشفِ عن المثالبِ والسلبيات، وبالمقابل يؤكِّد أنه يزرع في القلوب، وأن ما يزرعه يثمر، فهو واثق من أدبه، ولذلك يسميه: "كَرْمٌ على درب"، ولكنه ليس واثقًا من القارئ ولا مِن الناقد، وليس هذا من التناقض، بل هو من طبيعة المبدع المجدّد، إذ يثِق الأديب بما يكتب، ويعجب به، ولكنه يشك في المتلقين، ولذلك يعلن أنه يكتب للقرون القادمة، ويحسّ بأن الناس في عصره لا يقدِّرونه، مهما نال من تقدير، وهذه من صفات معظم المبدعين.

ومن خصائص التفكير عند نعيمة التنوع والتعدد والاختلاف، فهو يثير في "كَرْم على درب" موضوعات اجتماعية وثقافية وحضارية كثيرة، بالإضافة إلى ما عَرَضُه البحث من مشكلات الإبداع والتلقّي، وهي بحد ذاتها متعدّدة، تتعلّق بالمتلقين والكُتَّاب والمبدعين وبالكُتب وبالشهرة والطبيعة، ولا تخلو أفكاره من اختلاف، فهو يسأل في ومضة ما النتيجة مِن المؤلَّفات، ثم يرى في ومضة أخرى أن النتيجة هي في التواصل بين المبدع والمتلقي، وهذا الاختلاف دليلُ تكامل، ولكن ثمة ومضات يظهر التناقض فيما بينها واضحًا، ومن ذلك سخريتُه من الكُتَّاب، ثم تصريحُه بأن كل كاتب مولّد، ومرجع هذا التناقض إلى أن الومضات مكتوبة في أوقات متباعدة، ولم تكتب كلها دفعة واحدة، ولعله من الطبيعي أن يكون بين ومضةٍ وومضةٍ تبايُنٌ واختلاف، بل تناقضٌ، فللنفس البشرية أحوالٌ من التقلب واختلاف المزاج بين يوم ويوم.

والومضات في الكتابين متناثرة، لا تحمل عناوينَ ولا أرقامًا، لأن العنوان يحدِّد مضمون الومضة، ويُنهيه، في حين نجد أن تَرْك الومضة من غير عنوان يجعلها قابلة لأشكالٍ متعددة من الفهم، والومضات غير مصنَّفة في موضوعات أو فصول، وهذا هو الطبيعي والجميل، لأنها خواطر وانطباعات، وليست بحثًا علميًّا، ولا دراسة

نقدية، ولذلك أيضًا هي غير مثقلة بأقوال الفلاسفة ولا الحكماء ولا الشعراء، وإن كان في عمقها رصيدٌ كبير من الثقافة، مثلما في عمقها رصيد كبير من الانفعال والتأمل وغنى التجربة، ويعبر نعيمة في ومضاته في الكتابين عن معان إنسانية مشتركة لدى معظم المبدعين، ويصدر فيها عن حس طبيعي، وشعور إنساني عفوي صادق، وليس فيها ما يتعلق بشخصه سوى ما أشار إليه من إيمانه بالله، وحسه الجمالي هو شكل من أشكال هذا الإيمان.

وكانت ومضاته في الكتاب الثاني أكثر إيجازًا وتكثيفًا، ولكنها تثير الموضوعات والمشكلات نفسها التي أثارها في كتابه الأول، ولا يُلْحَظُ إلا قليلٌ من التعمق في الفكر، ويظل طابع السخرية وحس الانتقاد هو الغالب، مع ظهور الروح الإيمانية.

ويبقى ثمة سؤال: لماذا لجأ نعيمة إلى هذا النوع الأدبي؟ وهو الذي كتب في الأنواع الأدبية كلِّها، وحقق لنفسه الشهرة والمكانة الأدبية المرموقة؟ بل لماذا لجأ إلى الكتابة فيه مرتين، بين الأولى والثانية ما يقرب من ثلاثين عامًا؟ ويمكن أن تتعدّد الإجابات، فلعلَّه أراد أن يُوصِل أفكاره وخواطره مباشرة من أيسر الطرق وأقربها وأبسطها، ولعلَّه أراد أن يفرغ ما بنفسه من خبرات وتجارب بهذا الأسلوب المكثف المباشر الواضح ليرتاح من معاناته، على الرغم من أنه عبَّر عن كثير من هذه المشكلات بأساليب وطرق مختلفة، وفي أنواع أدبية متعددة، أو لعله أراد أن تكون له مساهمة في هذا النوع الأدبي.

إن ومضات نعيمة محرِّضة للعقل على التفكير، وفيها كل خصائص الأدب الوجيز، أو الإبيجراما، وتظل جديرة بدراسات جديدة.

المراجع

إبراهيم، زكريا، **مشكلة الفن**، مكتبة مصر، القاهرة، لاتا.

أبو تمام، **الديوان بشرح الصولي**، تح. د. خلف رشيد نعمان، وزارة الإعلام، بغداد، لاتا.

أبو ريشة، عمر، **من عمر أبو ريشة**، دار مجلة الأديب، بيروت، ١٩٤٧.

أرسطو، **فن الشعر**، تر. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط. ثانية، ١٩٧٣.

الأصفهاني، أبو الفرج، **الأغاني**، تح. عبد الكريم العزباوي، ومحمود محمد غنيم، بإشراف محمد أبو الفضل إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣، ج٢١.

بو لعراوي، د. مختار، **مفهوم الصدق في النقد العربي القديم**، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٩.

الجاحظ، **الحيوان**، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، ٢٠١٥، مجلد ١ ج ١.

الحطيئة، **الديوان**، جمع د. محمد مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٣.

زهير بن أبي سلمى، **الديوان**، الدار القومية للنشر، القاهرة، ١٩٦٤، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٤٤.

شوقي، أحمد، **الشوقيات**، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨، المجلد الأول، الجزء الثاني.

الصولي، أبو بكر، **أخبار أبي تمام**، تح. خليل محمود عساكر وزميليه، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٣٧.

غنيم، محمود، **صرخة في واد**، مط. الاعتماد، القاهرة، ١٩٤٧.

فاليري، بول، **الخلق الفني وتأملات في الفن**، تر. بديع الكسم، منشورات الرواد، دمشق،لاتا.

كانط، إيمانويل، **نقد ملكة الحكم** الغائي ، تر. سعيد ، منشورات الجمل، كلمة، أبو ظبي. بيروت، ٢٠٠٩.
كعب بن زهير، **الديوان بشرح السكري**، دار الكتب، القاهرة، ط.ثالثة، ٢٠٠٢.
لالو، شارل، مبادئ **علم الجمال**، تر. مصطفى ماهر، مر. يوسف مراد، الهيئة الامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٠.
لبيد بن أبي ربيعة، **الديوان**، تح. د. إحسان عباس، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، ١٩٦٢.
محمود، د. زكي نجيب، **قشور ولباب**، دار الشروق، بيروت. القاهرة، ١٩٨١.
المنفلوطي، مصطفى لطفي، **المؤلفات الكاملة: النظرات**، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٤.
موم، سومرست، **عصارة الأيام**، تر. د. حسام الخطيب، دار الفكر، دمشق، ١٩٧٢.
نعيمة، ميخائيل، **كرم على درب**، مؤسسة نوفل، بيروت، ط. تاسعة، ١٩٨٩.
نعيمة، ميخائيل، **ومضات**، اختيار وتقديم سهيل الشعار، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، كتاب الجيب، ملحق بمجلة الموقف الأدبي، العدد ١٦٤، آذار، ٢٠٢١.
هلال، د. محمد غنيمي، **الرومانتيكية**، دار العودة، بيروت، دار الثقافة ١٩٧٣م.
هوراس، **فن الشعر**، تر. لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ط. ثانية، ١٩٧٠.
هويسمان، دنيس، **علم الجمال**، تر. أميرة حلمي مطر، مر. د. أحمد فؤاد الأهواني، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، لاتا.
اليازجي، ناصيف، **العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب**، دار صادر.دار بيروت، بيروت، ١٩٦٤.

من الصعب الوصول إلى تعريف جامع مانع للحب، لأنه حالة، بل حالات، تختلف باختلاف الأزمنة والأمكنة والأشخاص، ويمكن القول إن الحب هو لقاء بين المرء والمرأة، وكلاهما من أصل واحد، وهو المَرْوَة، وهي قطعة حجر صلبة، أي إنهما معاً من تراب، وهما يلتقيان معاً ليُحقِّقا التوحُّد، على المستوى النفسي والعقلي والمعرفي والروحي والجسدي والاجتماعي، ليكتشف كلٌّ منهما في الآخر حقيقةَ الإنسان، وليمنح كلٌّ منهما الآخر هذا الاكتشافَ في نفسه وفي الآخر، وليتَّحِدا معًا في هذا المفهوم وليتوحَّدا فيه، ويظلُّ لهذا التوحد، سواءٌ أتحقق أم لم يتحقَّق، محاولات وحالات وأشكال مختلفة وألوان، وقد عبَّرت الرواية عن كثير من حالات الحب، ولعلَّ الحبَّ في حدِّ ذاته هو الموضوع الأثير في الآداب والفنون، لأنه موضوع الإنسان منذ أن خلق الله الإنسان.

وليس البحث عرضا تاريخيًّا لمفهوم الحب وتطوره في الرواية العربية، إنما هو بحث انتقائي، اعتمد على اختيار عيِّنات، وليس مبنيًّا على مفهومات فلسفية أو نفسية في الحب، لأن الروايات نفسها لم تكن مبنية على شيء من تلك المفهومات، ولكن حاول البحث الاستفادة بشكل محدود من بعض أشكال التحليل النفسي للحب.

الحبُّ حاجة إنسانيَّة، غايتها لقاء الزوجين، الذكر والأنثى، فكلٌّ منهما يحتاج إلى الآخر، نفسيًّا واجتماعيًّا وعضويًّا وثقافيًّا وجسديًّا وروحيًّا، وبلقائهما يتكاملان، إذ يسدُّ كل منهما النقص عند الآخر، ويلبِّي حاجته إليه، وعماد هذا اللقاء الإعجاب، واتفاق الرغبات، وتلاقي المقاصد، وهذا هو شأن الحبِّ منذ عرف كلٌّ منهما الآخر، حتى قبل أن يعيَ ذاته، ولعل الإنسان قد وعى ذاته وعرفها من خلال معرفته الآخر،

ولا سيما المرأة. وقد كان لهذا الحب على مر العصور أشكال وحالات وتجلّيات، بل كانت له أنواع، وإن كان في جوهره واحدًا، وقد عبرت أكثر الروايات عن هذه الأنواع.

لذلك يقف البحث عند بضعة أنواع من الحب، يستمدها من داخل الروايات نفسها، ولا يفرضها عليها من الخارج، ويحدِّد موضوع الحب فيها، ويوضِّح طبيعتَه.

وداعاً يا أفامية[1]

الحب الرومنتيكي

تحكي رواية "وداعاً يا أفامية" قصة عالِم مختصٍّ بالمعادن يرعى فتاة بريئة، فيعلمها، ويصوغها وفق هواه، ويعشقها، ثم تفرّ من بين يديه، وتضيع إلى الأبد، لتؤكد سمو الفن فوق الواقع ونقاءه، ولتؤكد أيضاً خلوده. وبطل الرواية سعد، عالم في المعادن، وابن طبقة ثرية، غارق في مباذل المدينة ومفاسدها، يسهر في الملاهي الليلية، ولكنه يسعى إلى الخلاص، فهو يتخذ لنفسه في الغابة كوخاً، يعيش فيه، مستمتعاً بصفاء الغابة ونقائها، وهو يغامر في البحث عن معدن نادر، مؤكداً من خلال المغامرة سُمُوَّ روحه، ونُبْلَ مقصدِه. وبذلك يمثل بطل الرواية سعد الرغبة الرومانتيكية الجامحة في الخلاص من الواقع المرّ، والمدينة الفاسدة، ومباذل الطبقة الثرية، من خلال الفرار إلى الغاب، والجنوح إلى الفن، والتعلق بالعلم، في نزعة فردية مغامرة. وتقوى تلك النزعة لدى سعد حين يلتقي المرأة المثال، وهي ريفية نقية، تحمل كل معاني البراءة والذكاء والكبرياء، مثلما تحمل كل معاني الجمال والأنوثة، وهي الصبية نُجُود.

ونجود صبية فرّت من قريتها مضطرة، تأكيداً لبراءتها ونقائها، إذ حملت الطعام كعادتها إلى "سكاربا" عضو البعثة التنقيبية في آثار مدينة أفامية، وتدخل عليه في غرفته، وإذا هو يرسم لوحة تصورها، وعندما يراها، يهم بتقبيلها، وهي تأبى،

---

[1] الجابري، شكيب، **وداعًا يا أفامية**، دار الهلال، دمشق، ١٩٦٠ .

ولم يكن يعلم أن ندى زوجة أبيها كانت مختبئة في ركن من الغرفة، فتصيح يالله العار، لتتّهم نجود في شرفها. ونجود تدرك معنى تلك التهمة، وتدرك صعوبة كشف الحقيقة، ولذلك تفرّ من القرية هاربة، لتنجو بكرامتها ونقائها وشرفها، وتؤكد عزتها وإباءها.

وتضيع في الجبال، ويخيّم عليها الليل وسط الغابة، وهناك تبرز لها الضبع، لتثخن فيها الجراح، وفي تلك الأثناء كان سعد في ملهى ليلي، ويرجع إلى الغابة، فيجد أمام كوخه نجود غارقة في دمائها، فينقذها، ويداوي جراحها، ويعلّمها القراءة والكتابة، ويجد فيها خلاصه، إذ يرى فيها البراءة والنقاء والذكاء، فيصُوغها كما صاغ بجماليون تمثال جالاتيا. وشيئاً فشيئاً تتعلق نجود بسعد، بل تحبه وتهواه، وذات يوم يراها سعد تستحم في غدير، فيتأمّل جسمها النقي، من بعيد، ويرى فيه كل ما كان يتطلع إليه من جمال، ثم يتابع طريقه من غير أن تشعر به.

وفي الطريق إلى الكوخ يلتقيان، ويتعانقان، وتحسّ نجود بقوة حبها له، ولا تجد حرجاً أن تمنحه نفسها وهي بين يديه، ولكنه في اللحظة الأخيرة يعفّ عنها، ولا يريد أن يخدش براءتها، وكان قد طلب من خادمه أن يحضر له شيخاً ليعقد قرانه عليها، ولذلك يبتعد عنها ليصونها، في اللحظة التي كانت هي مستعدة لتمنحه نفسها. ويفور غضب نجود، وتحسّ بجرح في كبريائها، وتظن أنها قد أصبحت رخيصة بين يديه، ولذلك عفّ عنها، فتفرّ هاربة إلى الغاب، موئلها وموطن براءتها ونقائها، لتتحد بالطبيعة، وتحلّ في الوجود، مؤكدة صفاءها وسموها. ويظل سعد يبحث عنها، وهو ينادي " نجود، نجود"، ولكن مامن مجيب، فقد أصبحت نجود صدى.

وهكذا تظل نجود سمواً لايطال، وبراءة لا تدنس، وجمالاً لا يمسّ، تظل فكرة لا تتحقق، ولقاء بكراً لا يتكرر، كما تظل نجود تمثالاً في حياة سعد، يصوغه من أحلامه وهواه، ولكنه لايمتلكه خلاف بيجماليون. إن سعداً مخلص لنجود، محب لها، ولم يرد إيذاءها، بل أراد لها الخير كل الخير، ووجد فيها خلاصه، ولكن ذلك

الخلاص لم يتحقق، وبذلك تؤكد هذه النهاية الرومانتيكية الحالمة أن السمو والنقاء والصفاء قيم مثلى، السعي نحوها دائم لاينتهي، وإن كان الوصول إليها لايتحقق.

تلك هي مشاعر سعد المصعَّدة نحو الأسمى، وهو تصعيد فنان، يسمو عن الواقع إلى المثال، ويرتفع عن اللحظة الراهنة إلى ماهو مطلق، مؤكداً بذلك نزعة رومانتيكية حالمة، ودالًّا على روح صوفية مشرقة. ويزداد ذلك وضوحاً عندما يذكر المرء أن سعداً كان في الرابعة والأربعين من عمره، ولم يكن فتى مراهقًا، وأنه كان غارقاً في المتع والملذات، ولم يكن محروماً، ولذلك جاء تطلعه إلى السمو صادقاً، وصحيحاً، وتأكد هذا التطلع. إن سعداً كان ينظر إلى الكون كله، وإلى نجود نفسها، نظرة الفنان إلى العالم، فهو يقدس ما يرى، ولا يفكر في الأخذ، إنما يفكر في التأمل، ولا سيما نجود، فهي بالنسبة إليه ليست محض امرأة، إنما هي قطعة فنيَّةً سامية.

ونجود هي بنت الطبيعة، لا يلوثها شيء، وعندما تريد الوصول إلى المدينة لتحتمي بها، تضيع عنها، وتضل الطريق إليها، وتتوه في أحضان الغابة، ولا تقع نجود فريسة إلا بين يدي الضبع ومثل هذا الوقوع لايلوثها، بل يزيدها طهراً عبر المعاناة والألم، ويؤكد انتماءها إلى الطبيعة، لأن الأذى يلحق بها من الطبيعة نفسها، وليس من المدينة أو الإنسان. وكان طبيعيًّا جدًّا أن يلتقي سعد بنجود للمحةٍ من طرف، وأن يعانقها لثوان معدودة، ليفترقا بعد ذلك إلى الأبد، لأن نجود وسعداً كانا أرفع من الواقع بمعناه اليومي، ولأنهما كانا روحًا تتألق، وتَطَلُّعًا دائمًا نحو الأسمى والأنقى، إن الحب بين نجود وسعد حقق مفهوم الحب الرومنتيكي، "فليس الحب مجرد متعة جنسية، أو مجرد رغبة في إنجاب النسل، بل هو أولًا وبالذات خروج من عزلتنا الأليمة، وتحطيم لقوقعة الذاتية، وانتصار على الأنانية"[1].

[1] إبراهيم، زكريا، **مشكلة الحب**، مكتبة مصر، القاهرة، لاتا، ص ٢٥٤

التبر[1]

الحب المثالي

يُدعَى بطل الرواية "أوخيِّد"، وهو شاب من الطوارق في الصحراء العربية الكبرى في قلب إفريقية، أهداه زعيمُ القبيلة الأبلقَ، وهو مهريٌّ أبيض ليس كباقي الجِمال، ولا تشبهه الجمال في شيء، أحبه الفتى أوخيد، وشُغِفَ به، وفي زيارة لإحدى القبائل أقام الأبلق علاقة مع ناقة، فأصيب بالجرب، فقصد أوخيد شيخ القبيلة، فنصح له أن يطعمه من نبتة صحراوية، لا تنمو إلا في وادي "قرعات ميمون"، وهو واد لا بد من أن يصاب بالجنون كلُّ من يدخله، وكان على أوخيد أن يغامر بدخول الوادي، ويتناول الجمل العشبة، ويصاب بالجنون، ويركض، وأوخيد متشبث به، فيسحله فوق الأشواك والحجارة، حتى يتسلخ جلده، ثم يهوي في بئر، ولكن الأبلق يدلي له الحبل ويتعلق به وينقذه، ويتساقط وَبَرُ الأبلق ويتسلَّخ جلده، ليستعيد وَبَرًا جديدًا ويبرأ، وكان على أوخيد أن يخصي الأبلق حتى لا يصاب بالجرب مرة ثانية.

ويتزوج أوخيد من صبية حسناء، تدعى "آيور" على غير رضا من والده الذي يقول له:"لا بارك الله لك بها"، ويضطر إلى النزوح من مضارب قبيلته إلى واحة بعيدة، ويرزق منها بولدين، ثم ينال القحط من الواحة، ولا يجد أوخيد ما يطعم به زوجته وولديه والأبلق، ويضطر إلى رهن الأبلق عند ابن عم زوجته، دودو، وهو تاجر غني، مقابل جمل يذبحه ليطعم زوجته وولديه، ولكن الأبلق يهرب ويرجع إلى أوخيد، ويعيده أوخيد إلى ابن عم زوجته، ولكنه يرجع إليه ثانية، ويضطر أوخيد إلى تطليق زوجته، مقابل استبقاء الأبلق، ويرحل دودو بابنة عمه وابنها، ويقدم لأوخيد كيسًا مملوءاً بالتبر، ويأبى أوخيد أخذه، ولكن دودو يُكْرِهُهُ على أخذه هدية.

---

[1] الكوني، إبراهيم، **التبر**، دار الريس، لندن، ١٩٩٠.

ثم يشيع "دودو" بين القبائل أن "أوخيد" باع زوجته وابنيه مقابل حفنة من تبر، ويصل الخبر إلى أوخيد، فيركب الأبلق ويسرع إلى مضارب دودو، فيجده يستحم في بئر في ليلة زفافه وهو يستعد للزواج من ابنة عمه، فيقتله، وينثر فوقه التبر، ويسرع رجال القبيلة إلى الثأر لدودو، ويهرب أوخيد إلى الجبل، ولكن رجال القبيلة يلحقون به، ويمسكون بالأبلق ويأخذون في تعذيبه فيضطر أوخيد إلى النزول من الجبل لإنقاذ الأبلق، فيلقون القبض عليه، ويربطونه إلى جملين، ويجعلون كل جمل يسير في اتجاه فيمزقونه شر ممزق، وعلى الرغم من ذلك، ينهض أوخيد بصدره، ويرفع رأسه نحو الجبل، ويأتي رجل بدين ليهوي بالسيف على عنقه.

وهكذا يحب أوخيد الأبلق رمز البراءة والنقاء والبعد عن الهوى والغرض، إن حب أوخيد للأبلق هو نوع من التعلق بالجمال النقي، والروح البريئة، وهو نوع من الإخلاص في الحب والتفاني فيه إلى حد التضحية بالزوجة والولدين، لتأكيد التسامي والنقاء، وأوخيد يعيش مع الأبلق في صحراء نقية لا تعرف زيف المدينة، ولا الخداع ولا الكذب، وكان الحري بأوخيد أن يعيش مع الأبلق وحيدين، وألا يتزوج، لأن الزواج وتكوين أسرة هو نوع من الارتباط بالواقع والمجتمع والحياة، وهذا الزواج هو سبب المأساة، مثلما كان زواج الأبلق من نوق إحدى القبائل سبب جربه.

وكان والد أوخيد غير راض عن زواجه من آيور، مثلما كان الله غير راض عن تناول آدم من الشجرة المحرمة، ولذلك كان لا بد من الشقاء والألم، ليكون التطهير، فأصاب الجرب الأبلق، وتساقط وبره ولحمه، وتسلخ جلد أوخيد وتساقط لحمه وهو يجري وراء الأبلق. وتظهر الصحراء رمزاً للنقاء الفطري، مثلما كانت الجنة منزل آدم، ولذلك يبدو الذهب هو اللعنة، لأنه يعني المال والكسب وشريعة المدينة، بما فيها مساومة وكذب وخداع، فالمال هو رأس الخبائث، والصحراء البكر هي الطهر والنقاء.

قصة حب مجوسية[1]

الحب العذري

بطل الرواية شاب يدرس في فرنسا، وهو غارق في المتع والملذات الجسدية، وعنده عدد من العشيقات، منهن ميرا ورادميلا وباولا، ولكنه في رحلة سياحية إلى الجبل يرى في الفندق صبية حسناء تلفت نظره، فيقع أسير حبها، تدعى ليليان، ما يفتأ يرتجي رؤيتها في بهو الفندق وردهاته وفي المطعم، وهو يراها تقعد إلى المائدة مع زوجها، ولا يلتقيان إلا لبرهة وجيزة، يتعارفان فيها فحسب، ولكنها تشغفه حبًّا، وتملأ خياله، وتستثير عواطفه ومشاعره، وتملأ حياته، وهو الغارق في الملذات، وكأنه يجد في حبها الطهر والنقاء والعاطفة التي افتقدها في علاقاته مع نساء كثيرات، كما يجد فيها البعد الروحي في مجتمع يغرق في المادة، ويأخذ بعد انتهاء الرحلة السياحية بالبحث عنها في الشوراع والطرقات ومحطات السفر وأمام دور السينما وفي كل مكان يمكن أن تكون فيه، وهو يتوقع رؤيتها هنا وهناك، وكثيراً ما يرى امرأة تشبهها يحسبها هي، وتمر سنوات الدراسة، وينال البطل الشهادة الجامعية، ويحزم حقائبه، وفي محطة القطار وهو يغادر إلى الوطن يراها، ولكنها تصعد في قطار آخر ذاهب عكس القطار الذي سيصعد فيه هو.

إن قصة الحب المجوسية هي قصة حب عذري بريء، قوامه العواطف الرومانسية، وما يشعر به البطل تجاه ليليان هو حب حقيقي، فهو لا يعرفها، وقد انساق وراء حبها، ولا يعرف ماذا يريد منها، ويحس أنه ولد من جديد بنظرة من عينيها، وعلى الرغم من امتلاكه جسد بعض الفتيات، فإن ليليان بالنسبة إليه مختلفة عنهن جميعاً، يريد امتلاكها ولا يريد، يحس بالقوة في حبه لها، ولكن حين

---

[1] منيف، عبد الرحمن، **قصة حب مجوسية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط.خامسة، بيروت، ١٩٩٠.

يكون أمامها يحس بالضعف، هذا هو قَلَقُ الحب، ويدرك أن لقاءه بها كان مجرد مصادفة قدرية، لقد التقاها في رحلة سياحية في الجبل، والجبل رمز البراءة والنقاء والسمو، ورآها في فوج سياحي، مما يعني أنه لقاء عابر مؤقت، وما كان له أن يلتقيها في المدينة، على الرغم من بحثه عنها في كل مكان، لأن المدينة .كما في الرواية .لا تصلح للحب، فالمدينة مكان للعلاقات المادية النفعية، وقد التقاها أخيرًا مصادفة في محطة القطار، وهي مكان ارتحال لا مكان لقاء، والتقاها في لحظة عبور لا لحظة استقرار، ويبدو هذا التعلق الشديد بليليان مجرد تطهر من العلاقات الجسدية التي كان يقيمها مع كثير من الفتيات، ومجرد هرب من الواقع المادي، ورغبة في السمو والنقاء.

ويؤكد ذلك نقمة البطل الشديدة على رجال الدين الكنسي، فهو يصب عليهم غضبه كله، ويرى أنهم لا يفهمون معنى الدين ولا معنى الحب، ويسخر مِنْ تشدُّدهم، وينكر مفهوم الخطيئة والاعتراف، ويرى أن السعادة يجب أن تكون في الأرض لا في السماء، ولا مبرر في الرواية لهذا الغضب الشديد على رجال الكنيسة، فهم لم يحُولُوا بينه وبين ليليان، كما لم يَحُولُوا بينه وبين ممارسة العلاقات الجسدية، ويبدو أنه يحس بالذنب والإثم في علاقته مع عشيقاته الكثيرات، فيريد أن ينال من رجال الدين الذين لم يعاقبوه في شيء، ولم يَحُولوا بينه وبين كل ما فعل، وكأن هناك إحساساً بالإثم في قرارة نفسه يطارده، فيريد أن يتخلص منه بالثورة عليهم، وإذا كان يقر بسوء فهمهم للحب وللدين فلا مبرر لهذا الهجوم عليهم، لأن موضوع الحب في أشكاله المتعددة والمختلفة لن يتغير سواء أقر رجال الدين بالحب أم لم يُقِرُّوا، إن هذه النقمة الشديدة عليهم إن هي إلا دليل نقمة على الذات الغائصة في المتع المادية، وهي الذات التي تبحث عن تطهر في الحب الروحي، كما تبحث عن تخلص من مفهوم الخطيئة والإثم، ولكنها تستطيع أن تتخلص، فتصب نقمتها على رجال الدين، مع أن

الدين أكبر من رجال الدين، سواء أفهموا الدين حق الفهم أم لم يفهموه. ويبدو الحب في هذه الرواية أشبه بالحب العذري في العصر الأموي، قوامه التعلق العاطفي، بعيدًا عن نزعات الجسد ورغباته.

لقد كان بطل الرواية غارقا في الجنس، لكنه حين تعرف إلى ليليان، تعرف إلى الحب، وبذلك تقيم الرواية تمييزًا واضحًا بصورة غير مقصودة، بين الجنس والحب، أو كما يقول رايك:" في الجنس دافع للتخلُّص من توتر عضوي، أما في الحب فحاجة إلى الفرار من الشعور بالنقص والقُصُور، في الأول طلب للإشباع الجسدي، أما في الثاني فسعي وراء السعادة، أولهما يُعْنَى بخيار الجسد، أما الآخر فبِخيار الشخصية، للجنس معنى عام، للحب معنى شخصي، الأول نداء الطبيعة، أما الثاني فضرورة الثقافة، الجنس درامي، أما الحب فغنائي"[1]، وباختصار فإن الرواية فنِّيًّا تقدم الحب على "أنه شكلٌ مِنَ الحافز الجنسي كُفَّ عن الوصول إلى هدفِه"[2].

رياح كانون٣

الحب النفعي

تنشأ في الرواية علاقة بين رامي حسام الدين ولبنى آل الأمير، ورامي حسام الدين ناقد وأديب، تخلى عن أمه وأبيه وإخوته، ليعيش في شقة خاصة خالصاً للفكر والأدب، يطمح إلى كتابة رواية يحقق بها ذاته، ولا يجد من يفجر موهبته، ويلتقي بشابة مثقفة تخرجت في الجامعة الأمريكية ببيروت، هي لبنى آل الأمير، وهي من أسرة غنية، والدها يدير بعض الأعمال، وهو مرشح لمنصب وزير، وقد أنجزت كتابة

---

[1] رايك، ثيودور، **سيكولوجيا العلاقات الجنسية**، تر. ثائر ديب، دار المدى، دمشق، ٢٠٠٥، ص ٣٢

[2] المصدر السابق، ص ١٦.

[3] السباعي، فاضل، **رياح كانون**، دار اليقظة العربية، بيروت، دار القصة العربية، حلب، ١٩٦٨، كتبت الرواية بين عامي ١٩٦٢. ١٩٦٤.

رواية، وترغب في ناقد يراجعها، ويكون بينهما اللقاء، وفي اللقاء يكون الحب والمتعة إذ يدعوها إلى منزله الخاص به، وتمنحه ما يشاء من متع الجسد، ويُشغف بها حبًّا، ثم تمضي إلى بيروت حيث تنشر روايتها التي راجعها لها، وتحقق شهرة واسعة، وحين ترجع يعلن لها عن حبه ورغبته في الزواج، ولكنها تقترح أن يظلا صديقين، وتعترف له بعلاقة لها مع صديق في بيروت، فيغضب منها وينقم عليها ويعنِّفها أشد التعنيف، ويدرك ما بينها وبينه من فوارق طبقية، ثم يطردها، وتثور في نفسه كوامن الإبداع، وتصبح ملهمته والحافز إلى الكتابة، فيتخذ من صلته بها موضوعاً لرواية يعكف على كتابتها، فقد حركت فيه البحيرة الساكنة. وبذلك تكون لبنى آل الأمير مجرد ملهمة، وما كان بينهما من حب ليس حبًّا، إنما مجرد علاقة سعى إليها رامي حسام الدين عن قصد، أما تحوُّل هذه العلاقة في النهاية إلى حب، فهو مجرد خدعة أخرى، وكذلك غضبه منها لأنها أقامت علاقة مع شاب في بيروت هو مجرد حجة للتخلص منها، فقد أدت دورها المرسوم لها، وهو إلهامه كتابة الرواية.

إن رامي حسام الدين مثقف مهتم بالأدب والفكر وأديب يكتب القصة، وهو يتعامل مع الناس في الواقع لا على أنهم شخصيات مستقلة، إنما ينظر إليهم من زاويته بوصفه كاتبًا يراهم بمقدار ما يوحون إليه، أي إنه يحول الأشخاص في الواقع إلى موضوع لذاته هو، ولا يعاملهم لذواتهم هم، وهو يعتَدُّ بنفسه، إذ يتخذ لنفسه مكانًا في الصف الأول من قاعة المحاضرات، غير مبال بالناس، فلا يسلم على أحد منهم، ويرى مَنْ حوله دونه في المكانة لأنهم لا يملكون أفكارًا تؤرقهم مثلما يملك هو، إذ يريد أن يكون إنسانًا ذا شأن عظيم، ويطمح إلى أن يؤلف كتابًا عظيمًا.

وتغمر فؤاده البهجة بعد أن ينجز كتابة روايته، ويبدو عالم الكتابة بديلاً من عالم لبنى، ويرى أنها أسدت إليه من الجميل أعظم مما تلقت منه، إذ ألهمته كتابة رواية، وإذا كان لا بد من تسمية ما كان بينهما من حب، فهو حب نفعي، لأن لبنى عبد

الأمير استفادت من تصحيحه الرواية وتنقيحها، واستفاد هو من تفجيرها موهبته، وإلهامه كتابة رواية.

"إن الإشباع للحب الفردي لا يمكن الحصول عليه بدون مقدرة على محبَّة الجار، وبدون التواضع الحق، والشجاعة والإيمان والنظام"[1]، وهي قيم كان رامي يفتقر إلى معظمها، "والحب هو العطاء أساسًا وليس التلقي"[2]، ولم يكن رامي يريد أن يعطي إلا بقدر ما كان يريد أن يأخذ، ولذلك كان حبه نفعيًّا.

الشاطئ الآخر[3]

الحب الأخلاقي الثقافي

تقدم رواية "الشاطئ الآخر" خبرة شاب يطرده أخوه من البيت بعد وفاة الأب، فيلجأ إلى الأجنبي، ليتفتح وعيه في " الشاطئ الآخر"، ويعرف الحب، ويمتلك المعرفة، ثم يعود إلى بيت الأب ولقاء الأخ، بعد أن عرف العالم.

والرواية تحكي عن شاب جامعي، يدعى "حاتم"، يعمل نادلاً في مطعم، يموت أبوه رضوان، وقبل ثلاث سنوات كانت أمه قد ماتت، ويفجؤه أخوه طارق، وهو ضابط في الجيش، بطرده من شقة الوالد، ليستأثر بها، بدعوى الزواج، حتى إنه ليستأثر بالأثاث، ولا يعطيه شيئاً منه، ويلجأ حاتم إلى سمسار، فيؤجره غرفة في شقة لدى سيدة يونانية، ترحب به، وكان حاتم من قبل قد تعرف إلى شاب يوناني، يدعى ديمتريوس، ويعرفه هذا الشاب إلى عالم واسع من الثقافة الغربية، كما يعرفه إلى أخته لأبيه ياسمين، وسرعان ما يقع حاتم في حبها.

---

[1] فروم، إريك، **فن الحب**، تر. مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار العودة، بيروت، ٢٠٠٠، ص ٧

[2] المصدر السابق، ص ٢٩

[3] جبريل، محمد، **الشاطئ الآخر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥.

ويبدو الحب في الرواية حاجة أساسية، ولا سيما بالنسبة إلى حاتم بطل الرواية، ويظهر الحب متأثراً بقوى الواقع وظروفه، ولا يظهر قوة فاعلة مؤثرة، ويرجع ذلك إلى شخصية حاتم، فهو بحاجة إلى الحب، ولكنه لا يعرف المنفذ إليه أو السبيل، أو لعله يعرف ولكنه لا يستطيع أن يبادر، فهو شاب مثقف، يميل إلى المطالعة والقراءة، ولعله يشبه هاملت الذي يطيل التأمل والتفكير، بخلاف روميو الذي يميل إلى المبادرة والفعل.

وللحب في حياة حاتم جانبان اثنان، الأول ذهني ثقافي مجرد، والثاني عملي واقعي تجريبي، وفي الجانب الأول، وهو الطاغي يتعرف حاتم إلى الحب من خلال كتب التراث، من كتابات ابن الجوزي وابن حزم والماوردي وابن قيم الجوزية وداود الأنطاكي، فهو يقرأ فيها، ويختار مقبوسات منها، تتعلق بأوصاف الحب والحبيب، وحالات الحب وأشكاله ودرجاته، وهي مقبوسات كثيرة، تدل على ثقافة حاتم وتمسكه بالتراث ولجوئه إليه بعد موت أمه وأبيه وطَرْدِ أخيه له من الشقة، كما تدل على شعوره بالخلاص من الغربة التي يعاني منها في حياته مع ديمتريوس وفي شقة السيدة اليونانية، كما تدل تلك المقبوسات على شخصية مثالية ذهنية تتعلق بما هو كلي مجرد، وبما هو نظري، وهي شخصية تنطلق من الأخلاق والفكر والثقافة إلى الواقع لتتعرف عليه، وتبدو المقبوسات على كثرتها رشيقة، لا تخلو من ذكاء، وحسن انتقاء، وهي تسد فراغاً كبيراً في حياة حاتم، وتدل على شخصيته دلالة قوية.

وفي الجانب الثاني، وهو الواقع، تبدو تجربة الحب لدى حاتم محدودة جداً، قوامها الحياء والخجل، لذلك كانت تجربته عفيفة، بعيدة عن الممارسة الجسدية، ولم تتجاوز في أقصى أبعادها قبلة واحدة، جاءت عفواً على سبيل المصادفة، وإن كانت تجربة الحب قد مرت لدى حاتم بمراحل وحالات قاربت فيها المحظور، ولكنها ابتعدت عنه بقدرة غريبة كأنما كتب لحاتم أن يحافظ على عفَّته وبراءته، وهذا

ينسجم في الواقع مع شخصيته، فهو مثقَّف مهذَّب، تلقى تربية صارمة، ونشأ في أسرة محافظة، ولقد احتفظت الرواية لحاتم ببراءته وطهره ونقائه ليكون تفتح الحب لديه في أرض طهور لا يعرف فيها قبل الحب شيئًا، وليكون استقباله له عذبًا بريئًا، وهذه العفة لدى حاتم هي التي جعلت مشاعره تتجه نحو ياسمين أخت ديمتريوس، وهي من أم يونانية وأب مصري، وقد تفتح حبه لها وفق إضاءات مشرقة من قراءاته في كتب التراث عن الحب، مما يؤكد سمو مشاعره ورقيها، ومما يدل على استناد هذا الحب إلى جذر معرفي تراثي، ليؤكد البعد الحضاري والإنساني للحب .

إن حب حاتم لياسمين هو حب عذري بريء يستند إلى العفة والطهر والنقاء، ويقوم على الخجل والحياء، ويرجع إلى ثقافة حاتم وتفكيره وسمو روحه، وذات يوم تعرض عليه ياسمين ألبوم صورها، وتغطي بيدها صورة لها وهي بالمايو، ويفكر في أن يدفع يدها ليرى الصورة، ولكنه يكتفي بالتفكير ولا يفعل شيئًا، ولعل هذه العفة هي التي جعلت مشاعره تنمو وتنضج، وتسير بهدوء مع حركة الواقع ووفق إرادة الحياة، لا إرادته هو، إلى أن كان يوم زار فيه حاتم صديقه ديمتريوس، فاستقبلته ياسمين وأخوها غائب، وحدث أن أطلقت صفارة الإنذار معلنة عن غارة على الإسكندرية، فتفزع إليه ياسمين، ويضمها إلى صدره ويقبلها، وهي القبلة الوحيدة[1]، وقد جاءت تتويجاً لنضج المشاعر، كما جاءت نتاج المصادفة، وبدافع من الواقع، ويؤكد ذلك تصوره لياسمين زوجة له في المستقبل دليل صدقه أيضًا وبراءته.

ولكن الأسباب التي قادت إلى هذا الحب، هي التي نفسها ستقود إلى نهايته، وهذا هو الطبيعي، إن طرد أخيه له من الشقة، وتعرفه إلى ديمتريوس، وزيارته له في منزله، وحرب السويس، والغارات على الإسكندرية، وفزع ياسمين، ومعانقتها له، هي جميعاً الظروف التي كونت حبه وصاغته، وعندما تتغير هذه الظروف سينتهي حبه،

[1] ينظر :جبريل، محمد، **الشاطئ الآخر**، ص ١٠١

فلقد انتهت الحرب، وتحمس اليونانيون لمغادرة مصر، بمن فيهم ديمتريوس وأمه، وطارق الذي طرد أخاه من شقة أبيه يدعوه إلى العودة إليها. وهكذا تتغير الظروف التي قادت إلى الحب، فينتهي الحب، لذلك يظن حاتم أن العالم كله متآمر عليه، وقد نسي أن هذا العالم هو نفسه الذي وضع ياسمين بين يديه، يقول حاتم: "لماذا يتآمر العالم على سعادتي؟".[١] ويرجع حاتم إلى بيت والده بدعوة صادقة من أخيه طارق، ليتأكد في النهاية أن قصة الحب في رواية "الشاطئ الآخر" هي قصة حب نقي مثالي بريء، هي قصة حب ثقافي.

لقد كان الحب في حياة حاتم خلاصًا، وكان حرية، حقق به لقاءه مع الآخر، وَتَوَحُّدَه، ثقافيًّا وروحيًّا، وإن لم يحققا اللقاء الجسدي، "فالحب هو قوة فعالة في الإنسان، تقتحم الجدران التي تفصل الإنسان عن رفاقه، والتي توحِّده مع الآخرين، إن الحب يجعله يتغلب على الشعور بالعزلة والانفصال، ومع هذا يسمح له أن يكون نفسه، وأن يحتفظ بتكامله، إن اثنين يصبحان واحدًا، ومع هذا يظلان اثنين"[٢]، وبعبارة أخرى أوضح كما يقول فروم أيضا: "الحب هو الجواب العاقل والمقنع والوحيد عن مشكلة الوجود الإنساني"[٣].

الأسود يليق بك٤

الحب التسلُّطي

هالة الوافي فتاة جزائرية في السابعة والعشرين من عمرها، كانت تعمل معلمة، وهي تهوى الغناء، فتركت التعليم، ومارست هوايتها، تريد بذلك أن تتحدَّى

---

[١] المصدر السابق، ص ١٢٣

[٢] فروم، إريك، **فن الحب**، ص ٢٨

[٣] المصدر السابق، ص ١٢٠.

[٤] مستغانمي، أحلام، **الأسود يليق بك**، دار نوفل، بيروت، ٢٠١٢ .

قبيلتها ومجتمعها، وتثأر لوالدها الذي كان يحب الغناء ويجيد العزف على العود، وقد قتله المتشدِّدُون في التسعينيات من القرن العشرين، وهو عائد من حفل زفاف، فاخترقت الرصاصات عوده ورأسه، كما قتلوا أخاها على الرغم من عمله طبيبًا متطوعًا في معسكراتهم، لأنه رفض الانضمام إليهم، ولذلك هاجرت مع أمها الشامية الأصل إلى دمشق، فراراً من قبيلتها المحافظة ومجتمعها المتخلف، وهي تلبس الأسود حدادًا على أبيها وأخيها وعلى الوطن الجزائر، وأخذت تقيم الحفلات الغنائية في دمشق وبيروت، وحققت شهرة جيدة. ويدخل إلى حياتها رجل معجب لا تعرفه، كان يتابع مقابلة تلفزيونية معها، فأعجب بها، وأرسل إليها باقة من زهر التوليب، من غير أن يذكر اسمه، ثم تقيم حفلة في دار الأوبرا، في القاهرة، فتجد البطاقات كلها قد بيعت، ولا ترى في القاعة سوى رجل واحد مع اثنين من مرافقيه، فتغنِّي له مضطرة للالتزام بالحفلة، وسرعان ما تصلها باقة من زهر التوليب، وتتطلع إلى معرفة ذلك الرجل الذي يرسل إليها باقات من زهر التوليب، وتتعاقب سلسلة من المفاجآت، منها دعوته لها إلى اللقاء في باريس، ويَعِدُها أن يكون بانتظارها في المطار، ولكنها تُفاجأ بأنه لا أحد ينتظرها، كما يزورها صحفي في المستشفى بباريس حيث تتلقَّى خالتها العلاج، ويدعوها إلى العشاء في أحد المطاعم، ثم يفاجئها باعتذاره، وبعد سلسلة من مثل هذه المطاردات، يطمئن إلى أنها تتبعه حيث ذهب، وإلى أنها طوع إشارته، وعندئذ يكشف لها عن شخصيته، ويؤكد لها أنه كان معها في الطائرة نفسها التي أقلتها إلى باريس، وأنه هو نفسه الصحفي الذي زارها في المستشفى، وأنه هو نفسه الذي اشترى تذاكر الحفلة كلها، لأنه لا يريدها أن تغنّي لأحد سواه، وإذا هو غنيٌّ متموِّل من أصل لبناني، يكبرها بأكثر من عشرين عامًا، متزوج، وله ابنتان، وصاحب مغامرات مع النساء، يحلم بمولود ذكر، وهو صاحب مشاريع تجارية في البرازيل، يدعى طلال الهاشم، ثم يدهشها بفرط كرمه إذ يدعوها إلى أفخم الفنادق والمطاعم ويظهر لها ثقافته العالية

ومعرفته بالموسيقا والشعر والفنون، وإن كان لا يحصل على شهادة عالية، فهو رجل أعمال، ويستطيع أن يحقق كل ما يريد، وتعجب هالة بطلال، وتفتنها المطاعم الفخمة والفنادق التي يدعوها إليها، على الرغم من محاولته السيطرة عليها وإيقاعها في مواقف محرجة، وفي كل موعد يفاجئها بغير ما هو متوقع، وتستجيب إلى رغباته كلِّها من غير تردد، فهو يريدها أن تظل في ثوبها الأسود وألا تخلعه، ويريدها ألا تُغَنِّيَ لأحد سواه، حتى إنها تقبل دعوتَه إلى فندق فخم، والنوم معًا في غرفتين متجاورتين بينهما باب مفتوح، وما تلبث أن تنضم إلى فراشه ليُمارسا المتع الجسدية، ولكن من غير أن يفتض بكارتها.

وطلال متعلق بهالة، يفتنه جمالها وذوقها، وهو يحقق ذاته من خلال سيطرته عليها، وإحساسه بالقدرة على إيقاعها في حبائله، ومنعها من الغناء لغيره، وهو يبرر لنفسه خيانة زوجته، مع أنه تزوجها عن حب، وكان فقيرًا، وزوجته محامية ومثقفة وأنيقة، ثم يقطع عن هالة اتصالاته الهاتفية ثم يطلب منها فجأة السفر إلى فيينا، وهناك يعترف لها بأنه لن يستطيع الزواج منها.

طلال يمثل في الواقع الجانب المادي من الحياة، وهو مُقْبِلٌ على الدنيا، يريد أن ينهب لذاتها، ويبيح لنفسه كل شيء، وهو قادر على التصرف بما يمتلك من مال، وقادر على الإغواء بما يملك من ذوق مدرَّبٍ وخبير، وهالة تمثل الانطلاق الفني في رحاب الفن والجمال، ووجد طلال في هالة ما يعوض عن استغراقه في المال والمادة ويمنحه الإحساس بالفن والحياة، ووجدت هالة في طلال الجدار القوي الذي تستند إليه والرجل القادر على فعل كل شيء، فأدهشتها قوته، مثلما أدهشها ذوقه وذكاؤه، فانجذبت إليه، ولكنها بالغت في الحقيقة في الاستسلام له، وقد قالت له ذات مرة:" أنا امرأة من أنغام وأنت رجل من أرقام".

ولعل إرادة التحدي للواقع والمجتمع والتقاليد هي التي دفعت هالة إلى قبول الدخول في مغامرة مع طلال، وكأنها كانت تريد أن تختبر قوتها هي الأخرى، ولذلك سرعان ما انسحبت في اللحظة الأخيرة، لتحقق ذاتها، وتؤكد أنها كانت تنشد الحرية والحياة والفن لا المال، ولتؤكد عمق موقفها السياسي، وقوته. لقد كانت هالة ناقمة على المتشددين في الجزائر والمتطرفين الذي قتلوا أباها وأخاها، وكانت متعلقة بالثورة والحرية، فجدّها مناضل في صفوف الثوار الجزائريين الذين حرروا الجزائر، وأبوها متحرر كان يغني ويعزف على العود، وقد لجأت هالة إلى سورِيَةَ مثلما كان عبد القدر الجزائري لجأ إليها من قبل، وهي تعتز بعروبتها، فأمُّها من حلب، وهي تحب حلب، وتعرف أنها موطن الموسيقا والفن، وفي بيروت ودمشق بدأت انطلاقتها في الغناء.

إن لدى طلال فائضًا من السلطة والقوة والمال والنفوذ، وهو يبحث عن متنفس لذاته، فوجد في هالة المرأة التي يحقق فيها ذاته وهي بالنسبة إليه المجال الحيوي الذي ينفذ فيه كل رغباته، ويحقق كل تطلعاته، يأمرها فتطيع، ويطلب منها فتستجيب، يطلب منها أن تسافر إلى باريس فتسافر، ويطلب منها فجأة ومن غير سابق إعلام أن تلغي توقيع ألبومها الجديد في بيروت وتسافر إلى فيينا فتطيع، لقد حقق في نفس هالة وروحها وجسدها كل ما كان يتطلع إليه من سيطرة وفاعلية وتحكُّم، ولم يَلْقَ منها أيَّ اعتراض، إلى حد السادية منه.

واستجابت هالة إلى كل مواقفه ووجدت فيه الرجل الذي يحرض رغباتها، ويستثير مشاعرها، ورأت فيه الرجل المقتدر الذي يرحل بها إلى عوالم من السحر والخيال، فهو يطوف بها العواصم ويتنقل معها بين بيروت والقاهرة وباريس وفيينا، ويدعوها إلى أرقى الفنادق وأفخم المطاعم ويقدم لها أشهى الوجبات، وبذلك كانت تشبع كل طموحاتها الأنثوية ورغباتها الروحية والعاطفية، حتى إنها لم تتردد في إشباع

نزواتها الجسدية، ولعلها كانت تجد في الاستجابة إليه شيئًا من الإحساس بالثورة والتمرد على المجتمع، ولكن هذا الإحساس لا يخلو في كثير من الحالات من التبعية للرجل والتسليم إلى حد المازوخية، وهو نوع من الثورة والتحدي في مجال الجسد ومع الرجل، أكثر مما هو التحدي للمجتمع، لقد أرادت أن تتحدى المجتمع بالغناء، ولكن حين وجدت الرجل الذي يرضي غرورها رضيت ألا توقّع عقد ألبومها الجديد في بيروت، ولتأكيد قوة المال عند طلال وقوة الانجذاب عند هالة تكفي الإشارة إلى شراء طلال شقة لهالة مطلة على غابة بولونيا في باريس، وتأثيثها بفاخر الأثاث، وقد استغرق وصفها في الرواية ثلاث صفحات، لتدل على انبهار هالة وانسحاق ذاتها أمام فخامة الشقة، ويبدو أنها خرجت من الرغبة في التمرد والثورة إلى الوقوع في التحلل والإباحة، ولا يمكن أن يُعَدَّ النوم مع رجل في سرير واحد وتحقيق الرغبات الجسدية على أنه ثورة وتمرد، إن ما قامت به هالة في الفندق مع طلال هو ممارسات جنسية، والحفاظ على غشاء البكارة لا يعني الحفاظ على عذرية الروح ونقاء النفس وصفاء العاطفة، هو ضرب من التناقض، وهي ممارسات لا تعني الحرية في شيء، بل تعني التبعية للرجل، والسعي وراء سلطة المال وقوة النفوذ والرغبة اللاشعورية في الوقوع في مكائد الرجل الألعبان الماكر، وهذا كله يناقض مفهوم الحرية والثورة التي أرادتها هالة.

ويبدو من الصعب تسمية العلاقة بين هالة وطلال حبًّا، إن هي إلا مغامرة من الطرفين، ورغبة في امتحان الذات، ومعرفة مدى قدرتها على الجذب والتأثير عند طلال الرجل، ومدى قدرة الذات على الانصياع والتبعية والانفعال والاستجابة عند هالة المرأة، وهذا يعني أن هذه المغامرة ما تزال في إطار العلاقة التقليدية بين الرجل والمرأة، الرجل الذي يطلب ويقود ويسيطر ويأمر، والمرأة المطلوبة والمستسلمة والمستجيبة والتابعة، وهي علاقة تقليدية لا يمكن وصفها بالثورية أو المتمردة.

وفي فيينا يحدث الخلاف بين طلال وهالة، إذ يخبرها أنه غير مستعد للزواج منها، فتترك الفندق الفخم الذي نامت فيه معه، وتلجأ إلى فندق بسيط متواضع، ومن مطار فيينا تعود إلى دمشق، لتنهي علاقتها مع طلال، وتعلن في النهاية ثورتها، فتخلع الثوب الأسود، وتلبس ثوباً لا زورديا متألقًا، وتغنّي في ميونيخ في حفل عام لمساعدة اللاجئين العراقيين، وعلى شاشة التلفاز يتابع طلال الحفل، ولكنه لا يرسل إليها هذه المرة باقة من زهر التوليب، وبذلك تكون هالة قد حققت في النهاية التحدي الصحيح، إذ خرجت عن طاعة الرجل والمجتمع.

إن قصة الحب بين هالة وطلال هي قصة صراع بين القيد والحرية، قيد الرجل الذي يريد المرأة تابعة مطيعة أسيرة هواه ونزواته، حتى إنه لا يريدها أن تغني لسواه، ولا يريدها زوجة، بل يريدها خدينة جارية في قصره، وحرية المرأة التي تتطلع إلى الحرية والمجد والشهرة، ولكنها لا تعرف كيف تصل إليها، وتغامر للوصول إليها، حتى بالتبعية العمياء للرجل، وهي بذلك تكرر مأساة المرأة الشرقية، على الرغم من امتلاكها منذ البداية الوعي وحملها روح الثورة والتمرد على واقعها ومجتمعها وإدانتها للقمع والقهر والتشدد.

واستطاعت هالة في النهاية أن تحقق ذاتها، وأن تؤكد حريتها، وأن تمارس الثورة والتمرد، وذلك بغنائها في حفل عامٍّ في ميونيخ لمساعدة اللاجئين العراقيين، قد تبدو هذه النهاية مفاجئة، ولكن الحال ليس كذلك، لقد كانت هالة منذ البداية مالكة لوعيها، ومصممة على الثورة والتمرد، ورَفْضِ التزمُّت والتشدُّدِ، والذي عزز روح الثورة عندها ومنحها الفرصة للانفجار هو تعرفها في مطار ميونيخ إلى عز الدين، ثم لقاؤها به ثانية في مطار دمشق، وهو جزائري في الأربعين من العمر، يعمل في العراق بمجال المساعدات الإنسانية التابعة لمنظمة الأمم المتحدة، وهو الذي دعاها إلى إقامة حفل غنائي في ميونيخ لمساعدة اللاجئين العراقيين.

إن حب طلال هو حب سلطوي تسلطي، إذ أراد أن يوجه موهبة هالة بل حياتها كلها وفق رغبته، ولم يحترم شخصيتها، "ومن شروط الحب الاحترام، ويعني الاهتمام بأن الشخص الآخر إنما ينمو ويتكشف على نحو ما هو عليه، وهكذا يتضمن الاحترام عدم وجود الاستغلال، إني أريد الشخص المحبوب أن ينمو وأن يتكشف تلقائيًا في ذاته، وبطريقته، وليس بغرض خدمتي"[1]، ولذلك، فإن حب طلال ما هو إلا رغبة في السيطرة والتملك والاستبداد، وبالمقابل كان حب هالة محاولة للثورة والتمرد، وتحقيق الحرية، ولذلك ما كان لهما أن يستمرًا في اللقاء.

قلب الليل[2]

الحب ومؤثرات الزمان والمكان

وثمة قصتان للحب في رواية "قلب الليل" لنجيب محفوظ، وبطل القصتين جعفر الراوي، وهو شاب تلقى تربية دينية صارمة في بيت جده لأبيه، ولكنه ذات يوم رأى راعية غنم فقيرة تدعى مروانة، تعيش في حي اللصوص والقتلة والمهربين، فينساق وراءها، وتغلبه الشهوة، فيتزوجها على غير رضا من جده، وعلى غير رضا من أهلها أيضاً، فيضطر إلى مغادرة دار جده، ويشبع نهمه منها، وهي نفسها لا ترى فيه الرجل الذي يناسبها، وتنتهي حياتهما الزوجية بالطلاق، بعد أن أنجبت له أربعة أولاد، وهي ترمز في الواقع إلى سَوْرة الشهوة الجنسية وفورة رغبات الجسد، ويدل على ذلك البيئة المتوحشة والمتخلفة التي تعيش فيها مروانة، كما يدل على ذلك سنُّه، فقد كان ذلك الحب في سن الصبا، كما كان ردة فعل على تربية دينية متزمتة وعيش في قصر جده وبين أسواره العالية الذي كان بالنسبة إليه أشبه بالسجن.

---

[1] فروم، إريك، **فن الحب**، ص ٣٤

[2] محفوظ، نجيب، **قلب الليل**، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٧٥.

ثم يتعرف جعفر في حفل بأحد القصور إلى السيدة هدى، وهي امرأة متقدمة في العمر وغنية ومن طبقة راقية ومثقفة، فيعجب بها، وسرعان ما يتزوجها، وتشجعه على الدراسة، فينتسب إلى كلية الحقوق وينال الإجازة ويعمل محاميًا، ويعيش معها حياة هادئة هانئة وتنجب له أربعة ذكور أيضاً، ويبدو هذا الحب متأثرًا بعاملين اثنين أيضًا وهما الزمان والمكان، فقد اختلفت نظرة جعفر الراوي إلى المرأة مع تقدمه في العمر، ونضجه، كما اختلفت طبيعة الحب، بسبب نشوء هذا الحب نفسه في طبقة غنية مثقفة، فقاد إلى النضج وامتلاك الثقافة ومتابعة التعليم، ولم يكن الحب مجرد نزوة أو ردة فعل أو طيش شباب، وإذا كان الحب الجسدي لمروانة قد دفع بجدّه إلى طرده من قصره وحرمانه من الميراث والغضب عليه، مثله مثل آدم الذي أكل من الشجرة المُحَرَّمة، وهو ما أدى إلى غَضَبِ الله عليه، وطَرْدِهِ من الجنة، فإن زواجه من هدى قاده إلى المعرفة والاستقرار وامتلاك المعرفة والحصول على عمل والدخول في وسط اجتماعي راقٍ، وفي هذا ما يدل على أن للحب أشكالاً وحالات ومستويات. وتبدو حالتا الحب في رواية "قلب الليل" أشبه بدراستين نفسيتين جرى التأكيد من خلالهما تأثر الإنسان بالبيئة التي يعيش فيها، أكثر من تأثره بقواه الذاتية، على الرغم من تقديم الشكلين من الحب بصورة فنية مقنعة، فيها قدر كبير من قوة الحياة.

تعليق ومناقشة:

وهكذا يبدو أن للحب أنواعا وأشكالًا قوامها التنوع والاختلاف، وهذه هي طبيعة الحياة، ويبدو الغالب على الحب في تلك الروايات القلق والحرمان والتوتر، فليس ثمة حالة حب سوية، ولعل من طبيعة الفن أن يعنى بما هو غير سوي كي يجذب الانتباه ويثير الاهتمام، ولعل حالات الحب السوية لا تلهم المبدعين بقدر ما

تلهمهم حالات الحب القلقة. إن الحب حالة إنسانية، وهو حاجة، لاغنى عنها، مهما اختلفت أشكاله أو تنوعت أو تعددت، وهو غير محكوم بزمان أو مكان، والحب في حقيقته لقاء طرفين، قوامه تحقيق الذات، لكل منهما، لا تدمير هذه أو تلك، ولذلك فالحب الحق يقوم على احترام الطرف الآخر، أي بتقدير رغباته ومساعدته على تحقيقها، لا قمعها، وتنمية إمكاناته لا الحد منها أو التضييق عليها، وإطلاق قواه، لا حبسها وخنقها، فالحب بحد ذاته طاقة ومنح وعطاء، وليس أخذًا ولا امتلاكًا أو سيطرة، وهو قوة ونماء وموقف، وليس مرضًا ولا وقوعًا ولا ضعفًا، هذه بعض جوانب الحب الحق، ولكن نادرًا ما تتحقق هذه المعاني والقيم، وغالباً ما يسلب المجتمع الحب معناه، بل يحاصره ويشوّهه.

إن الحب في حقيقته معرفة وسمو، وقد أفاض محيي الدين بن عربي (٥٦٠ - ٦٣٨هـ = ١١٦٥ - ١٢٤٠م) في الحديث عن الحب، ورأى أن معرفة الله عزَّ وجل تنبع من معرفة الذات، وأن معرفة الذات حق المعرفة لا تكون إلا بمعرفة المرأة وحبّها، ولذلك فإن أقرب طريق إلى حب الله، هو حبُّ المرأةِ الحبَّ الحقَّ، أي أن يحب الله فيها، ومن لا يفعل، فلا يمكنه أن يحب المرأة الحب الحق، وإنما يحب فيها الجسد فقط، والرجل في هذه الحالة لا يمكنه أن يعرف نفسه ولا المرأة ولا ربه، لأنه لم يحب الله في المرأة. ولابن عربي في هذا كلام طويل ومفصَّل، ومنه قوله [١]:"المرأة جزء من الرجل....ومعرفة الإنسان لنفسه مقدَّمةٌ على معرفته بربه، فإن معرفته بربه نتيجة عن معرفته بنفسه، لذلك قال عليه السلام: "من عرف نفسه، عرف ربه".... فحنَّ (الرجل) إليها لأنه من باب حنين الكُلِّ إلى جزئه... وحنت إليه حنين الشيء إلى وطنه...ولما أحب الرجل المرأة طلب الوصلة، أي غاية الوصلة التي تكون في

[١] ابن عربي، محيي الدين، **فصوص الحِكَم**، تح. أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، لاتا، ٢١٥ – ٢١٧.

المحبة.....فشهودُه للحقِّ في المرأة أتم وأكمل....إذ لا يُشاهَدُ الحقُّ مجردًا عن المواد أبدًا....وإذا كان الأمر مِنْ هذا الوجه ممتنعًا فشهود الحق في النساء أعظم الشهود وأكمله". ويتابع ابن عربي مؤكدًا أن الحب الحق للمرأة هو حب الله فيها، أما إذا لم يكن كذلك، فهو مجرد تَعَلُّقٍ بالجسد، لا يعرف صاحبُه نفسَه ولا المرأةَ ولا يعرف ربَّه، ويقول في ذلك[1] :" فمَنْ أحبَّ النساءَ على هذا الحدِّ فهو حبٌّ إلهي، ومَنْ أحبَّهُنَّ على جهةِ الشهوة الطبيعية خاصة، نقصه علْمُ هذه الشهوة، فكان صورةً بلا روحٍ عنده، وغابَ عنه روحُ المسألة، فلو علمها لعلم بِمَنِ التذَّ ومَنِ التذَّ وكان كاملاً".

وهذا يعني أن رحلة الحب ليست متعة جسدية، إنما هي رحلة إيمانية، وهي تعني أن الخلاص في هذا العالم قوامه الحب والإيمان، وهما شعوران متكاملان، فمن يحب يؤمن، ومن يؤمن يحب، وهذه هي حقيقة الرحلة، رحلة الحياة، وما الحياة إلا مكان له بدء ومنتهى وحياة الإنسان بينهما مجرد ارتحال. وقد يختلف الناس في هذه الأمور، أو فهمها، أو في السبل إليها، أو في أشكال التعبير عنها وممارستها، وهذا أمر لا بد منه، ومُسَلَّمٌ به، ومتوقع، فالحب "تجربة شخصية، لا يمكن أن تكون لدى كل إنسان إلا بنفسه ولنفسه"[2]، ولذلك فلا بد من التعدُّد والتنوُّع، بل لا بد من الاختلاف، لأنه قانون الحياة، ولذلك لا بد من أن يكون في الحب ألوان.

خاتمة:

وبصورة عامة كان الحب في الروايات التي جرى اختيارها للدراسة حبًّا يحمل الهم الفردي، ولا يحمل الهم الإنساني، ولا يعبر عن مشكلة الحياة، ولا يحمل رؤية فلسفية، ولا يعالج الحب من منظور إنساني، ليكشف عما يغرق فيه العالم من

---

[1] ابن عربي، محيي الدين، **فصوص الحِكَم**، ٢١٧ – ٢١٨.
[2] فروم، إريك، **فن الحب**، ص ٩٧

حروب، لقد غاب عن الروايات أن الحب قد أصبح "مشكلة الموجودات التي لم تَعُدْ تستطيع أن تحيا إلا على الكراهية، والعدوان، وحبِّ القوة، والخوف من الحرب، فبقيت المحبة في نظر كثيرين مجرَّدَ حلم يراود تلك النفوسَ الطيبة"[1].

[1] إبراهيم، زكريا، **مشكلة الحب**، ص ٦. ٧

المصادروالمراجع

إبراهيم، زكريا، **مشكلة الحب**، مكتبة مصر، القاهرة، لاتا.

الجابري، شكيب، **وداعاً يا أفامية**، دار الهلال، دمشق، ١٩٦٠ .

جبريل، محمد، **الشاطئ الآخر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥.

رايك، ثيودور، **سيكولوجيا العلاقات الجنسية**، تر. ثائر ديب، دار المدى، دمشق، ٢٠٠٥.

السباعي، فاضل، **رياح كانون**، دار اليقظة العربية، بيروت، دار القصة العربية، حلب، ١٩٦٨.

ابن عربي، محيي الدين، **فصوص الحِكَم**، تح. أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، لاتا.

فروم، إريك، **فن الحب**، تر. مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار العودة، بيروت، ٢٠٠٠.

الكوني، إبراهيم، **التبر**، دار الريس، لندن، ١٩٩٠.

محفوظ، نجيب، **قلب الليل**، دار مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٧٥.

مستغانمي، أحلام، **الأسود يليق بك**، دار نوفل، بيروت، ٢٠١٢ .

منيف، عبدالرحمن، **قصة حب مجوسية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط.خامسة، بيروت، ١٩٩٠.

كثيرة هي الرحلات إلى جزر الوهم والخيال، ومنها رحلة حي بن يقظان، ورحلة روبنسون كروزو، ورحلات جاليفر، وثمة رحلة اليوم جديدة في "سفينة الجزيري"[1] وهي الرواية الثانية والخمسون للروائي الكبير محمد جبريل (١٩٣٨ – ٢٠٢٥)، فإلى أين يرحل بنا؟ في أي سفينة يدعونا إلى الركوب؟ وبصحبة مَنْ مِنَ المُرتحلين؟ وإلى أين؟ إلى أي جزيرة؟ وهل لنا أن نسأل لماذا نرتحل؟ أم هل علينا أن نركب السفينة ونستسلم؟

*

من منطقة بحري في الإسكندرية تبدأ الرحلة، وهي المنطقة التي يحبُّها مُحْيِي عامر بطل الرواية، أشهر المناطق في الإسكندرية، وهي في الأنفوشي، وتطل على البحر، وفيها قلعة قايتباي، ومسجد أبي العباس والبوصيري، وفيها ولد محيي عامر، ونشأ وعاش، ولكن بدأ يحس بانتشار الفساد، بل يحس به يطغى، وكأنه طوفان نوح، ويرغب في الخلاص، ويفكر في الرحيل إلى جزيرة، بدأ يحلم بها، ويكبر الحلم، ويقرر الإبحار إليها، وهو الذي عاش عمره في البر، ولم يُبْحر من قبل، ولكنَّه يعرف البحَّارة، ويعرف البِحار، وقد قرأ عنها وعن الجُزُر كثيرًا، وتتراءى لعينيه جزيرة، وكأنها حقيقة موجودة، ويبدأ في الدعوة إلى الرحيل، ويجمع حوله بعض الرجال من السُّذَّج والمُتَدَيِّنين والطَّيبين، ويُدخل في رُوعهم فكرةَ الرحيل، ويُحدّثهم عن جزيرة معزولة ينجون فيها من طوفان الفساد، ويبدأ معهم في بناء سفينة، وكل منهم يحلم بالخلاص والبعد عن الواقع، والفرار إلى عالم جديد، ويشغلهم بناء السفينة أيامًا يعيشون فيها

[1] جبريل، محمد، **سفينة الجزيري**، بيت الحكمة، القاهرة، ٢٠٢٣، ١٧٠ صفحة، قطع وسط.

متعة الحلم وبناء السفينة والتطلع إلى التغيير، وتُبْحر بهم السفينة، ولكن إلى أين؟ وكيف ستكون النهاية؟

والرواية تقيم تناصًّا واضحًا مع قصة الطوفان وسفينة نوح، وهو تناص يوازي القصة، ويشير إليها إشارات فنية في مواضع مختلفة، ولكن بعيدًا عن المباشرة، ويظهر في الرواية أيضًا ابن نوح، واسمه هنا هاني، ويرفض أيضًا الركوب مع أبيه في السفينة، مثله مثل ابن نوح.

وركاب السفينة لا يزيد عددهم عن الثلاثين، وليس فيهم امرأة، وكلهم من البسطاء، لا يمتلكون إلا القليل من الثقافة، ولعل أكثرهم ثقافة الطبيب، وفيهم الشيخ، والكهربائي، والصياد، والبحَّار، والعطَّار، والمحاسب، وليس في الركاب أحد من الطبقة الغنية لأن أصحاب هذه الطبقة لا تهمهم مظاهر الفساد، وهي المظاهر التي دفعت محيي عامر إلى التفكير في جزيرة في عرض البحر، يبدأ فيها حياة جديدة بعيدة عما آلت إليه الحياة في بحري، ولطول تفكيره في تلك الجزيرة وتخيُّلِه لها أو توهُّمِه صورتَها ودعوة الناس إليها أصبح لقبه الجزيري، بل أصبح الجزيري اسمه، وأصبح اسم سفينته: سفينة الجزيري، وصار اسم السفينة عنوان الرواية، ونسبة المرء إلى مكان موجود فيه ولد وعاش، أو إليه هاجر، تبدو واقعية، أما أن ينسب المرء إلى مكان يفكر فيه أو يتخيله أو يتوهَّمه، فهذا من الغريب، ولو نسب إلى منطقة بحري فقيل بحيري، أو بحراوي، لما كان في هذه النسبة أي شيء مميز.

ولا يوحي عنوان الرواية من البدء بقصة نوح، على الرغم من وجود كلمة سفينة، وكذلك لا يوحي اسم الجزيري بقصة نوح، ولا يدل على رجل يفكر بجزيرة ويتخيَّلها حتى يعتقد بوجودها حقيقة ويدعو الناس إلى صنع سفينة وركوبها والارتحال إليها، ولكن سرعان ما تتضح دلالة العنوان في الصفحات الأولى ويزداد التشويق لمتابعة الرواية.

*

ومحيي عامر، أو الجزيري، موظف إداري في المستشفى الأميري، ويعمل في ورشة نجارة بعد الانصراف من الوظيفة، وكان يصنع الأثاث المنزلي من خشب الزان، فبدأ يصنع الكراسي والشماسي من أخشاب باقي السفن القديمة، وهو يحسّ بكل شيء قد تغيّر، بل يحس بأن الأمور تسير نحو الأسوأ، على نحو ما رأى في الحلم[1]: **"اختفت أشعة الشمس خلف السحب الداكنة، أجدبت الأرض، نضبت مياه النهر، بلغ مدُّ الرمال نهاية أفق البحر، تكوَّم الذباب فوق الجثث المتناثرة على رمال الشاطئ، وعلى المحار وقناديل البحر والطحالب والأعشاب، اسودَّ لون الزراعات، تغطَّتْ بالضباب واجهاتُ البيوت، عاود أهلُ الكهف رقادَهم في جوف الشاطئ، كلُّ شيء يعوم في الفوضى"**، ويصحو على هذا الكابوس[2] **"ويرى أنه ما لمْ يُحَذِّرِ الناسَ فإن الكارثة قادمة"**.

ويرى أنه لا بد من حدوث تغيير، ولكنه لا يعرف ما ينبغي تغييره، ولا كيف، ثم يدرك أن التغيير مستحيل، فالناس مشغولون بحياتهم اليومية، ولا يفكرون في شيء، وينال منه السأم والضجر، وقد حاول إرشاد الناس، ولكن لا جدوى، فقد[3]: **"سادت الفوضى، اختلطت الحقائق، انتهكت الحرمات، اضطربت الأمور، اختلّ النظام، ساد الخلاف والانقسام والمنازعات والدسائس والوقيعة والعنف، زادت عمليات السطو والسلب والنهب، وقع الغلاء في سائر الأشياء وتفاقَمَ الجَدْبُ والأمراض والأوبئة، سُمِّيَتِ الأشياءُ بغير أسمائها، إن لم تستقمِ الأمورُ، وينصلحِ الحالُ الماثلُ، فالخطر قادم"**.

---

[1] جبريل، محمد، **سفينة الجزيري**، ص ٧ – ٨
[2] المصدر السابق، ص ٨
[3] المصدر السابق، ص ١٢

ورؤية الجزيري للواقع رؤية حلمية ذات طابع ديني، فهو يخشى على منطقة بحري مصيرَ سدُّوم وعَمُّورة، وكل ما يتمناه هو ما يشبه في الحقيقة الجنة في دنيا لا صراع فيها ولا تنافس، وما أشبهها بحلم طفل بريء لم يعرف المغامرة، ويؤكد[1]: **"رغبة حقيقية، يصبح بحري مكانًا يسهل العيش فيه، يعملُ المرء، ويصادق، ويحبّ، ويعبد الله"**.

وهذه الرؤية للواقع هي رؤية كل جيل وكل عصر وكل زمان ومكان، وليست جديدة، هي رؤيا شعرية قبل أن تكون رؤية واقعية، ويؤكد ذلك أن الخلاص الذي انبثق في ذهنه كان رؤيا شعرية[2] **"أول مرة و اتته فكرة السفر لمَّا أفلتَ خيطُ الطائرة الورقية مِنْ يَدِ وَلَدٍ على سطح البيت المقابل، وغاب في الأفق"**، وهو يتطلع إلى ما وراء الأفق، وكأنه يريد اختراق الغيب، أو رؤية ما وراء الطبيعة، أو ما وراء المادة، يتساءل الجزيري بعد رؤيته الطائرة الورقية:" أين ذهبت الطائرة؟ أين استقرت؟ ما صورة الحياة بعد نهاية الأفق؟ هل يتاح له اكتشاف ما تقتصر صُوَرُه على أفواه القادمين من بلاد لم يرها؟".

واختيار الجزيري الرحيل بوساطة سفينة هو اختيار ذو طابع ديني، وهو اختيار لتجربة سابقة، هي تجربة نوح عليه السلام، وتجارب التاريخ محكومة بمجتمعها وبظرفها الزماني والمكاني، ولا يمكن تكرارها، وإذا كانت السفينة صالحة للتغيير في عهد نوح وقومه، فهل هي صالحة للتجريب مرة أخرى؟ في مجتمع آخر مختلف زمانا ومكانا وحالة؟

واختيار الجزيري السفينة للنجاة يدل على أن التفكير العقلي في المجتمع العربي، ويمثله الجزيري، لا المؤلف، هو مجتمع محكوم بالتاريخ، وتجارب التاريخ هي

---

[1] المصدر السابق، ص ١٢
[2] المصدر السابق، ص ١٣

المسيطرة عليه، ويؤكد ذلك أن الجزيري موظف إداري في المشفى الأميري، فهو في بيئة علمية، ويتعامل مع وسائل تقنية، حتى لو لم يكن طبيبًا، ولكن مهنته في النجارة طغت على وظيفته في المشفى، مِمَّا يدل على أن المجتمع العربي لم يدخل بَعْدُ في عصر التقنية، ويؤكد ذلك لُجوؤُه فورَ رؤيته الحلم بالفساد إلى الشيخ حافظ أبو السعود.

إن تمجيد الماضي نزعة قديمة راسخة في التفكير البشري، وفي القرن الثامن قبل الميلاد كان الشاعر والمؤرخ الإغريقي هزيود، صاحب قصيدة الأيام والأعمال، قد عدَّ عصرَه العصرَ الحديدي، وهو عنده أسوأ العصور، أما ما سبقه من عصور فهي العصر الذهبي ثم الفضي ثم البرونزي ثم البطولي، وهي، عنده أيضًا، بالترتيب التنازلي من أفضل العصور، وما يزال الناس إلى اليوم في معظم الثقافات يمجدون الماضي.

*

والرواية مكتوبة وفق خطة مدروسة بعناية، لكنها تبدو عفوية، والخطة لا تتناقض مع العفوية، فالخطة تصوُّرٌ عام، يقع في العمق من تفكير الكاتب، أما الكتابة فهي تدفق عفوي نتاج الانفعال والتوتر في ساعة الإبداع والكتابة، ونتاج تصور الخطة العقلية المدروسة، ويتضح ذلك من خلال سير الرواية.

وكل فصل من فصول الرواية لوحة شعرية تتكامل في تلاحُمٍ عضوي مع باقي اللوحات في معمار فسيفسائي متكامل، وبالشعرية لا نعني شعرية اللغة، بما فيها من تشبيه واستعارة وكناية، بل نعني شعرية الحالة والموقف والانطباع، مع دقة في التعبير عن المشاعر والانفعالات والخواطر والهواجس، بالإضافة إلى جمال تصوير الأماكن والأشخاص والأشياء، والغنى اللغوي وتدفق الجمل وانثيالها العفوي، وليست اللغة مجرد وسيلة للتعبير، بل هي لغة فنية خاصة، تمتلك قيمتها التي تميزها في حدِّ ذاتها.

فالرواية مقسَّمة طباعيًّا فقط إلى فصول، كلُّ فصل يبدأ في رأس صفحة جديدة، ولكنه لا يحمل رقمًا ولا عنوانًا، بخلاف المألوف في أكثر الروايات، والأمر متروك لذكاء القارئ وملاحظته ودقَّتِه في القراءة، وكأنّ الكاتب أراد للرواية أن تنثالَ انثيالًا عفويا من غير تقطيع واضح مباشر، ومن غير تحديد بأرقام أو عناوين، مما يدلّ على ثقة المؤلف بنفسه، وتفاؤُلِه بذكاء القارئ، وهو بذلك يقيم حوارًا غير مباشر بينه وبين القرَّاء.

ويستطيع القارئ أن يلاحظ أن بعض الفصول مخصَّصة في البداية لِلِقاء الجزيري بركاب السفينة، وفي كل فصل يلتقي بفرد يدعوه إلى الرحيل، وهم: المحمّدي نصير، والشيخ حافظ أبو السعود، والحاج أسعد الفرغلي، وأسامة الجويلي، فلكل واحد من هؤلاء فصل، وثمة فصل بعد ذلك لانبثاق فكرة السفينة وكيف بدأ يبنيها، والصورة التي ارتسمت في ذهنه عنها وحُلُمه بها، وثمة فصل لابنه هاني، وفصل ثان لأماني، زوجة هاني، وثالث لاجتماع هاني وزوجته أماني، وفصل لوداع ابنه هاني، وثمة فصل لركاب السفينة، ويظهر فيه مُتَوَلّي قطة، وقد وقف في باب الجامع ينادي مَن يرغب في الرحيل، ويجمعهم واحدًا بعد الآخر، ويتولَّى أمورهم، وهم الشيخ الليثي عبد ربه، ورمضان زقزوق، وقباري شعبان، ويسري طمان، وحنفي المُنْدُوه، وحسَّان الطويل، ومحسن الوكيل، ووائل الشيال، ومحمود أبو ركبة، وزكريا عبد الباقي، وصبحي هلال، وغيرهم، وفي الأسماء غرابة وطرافة، وهي مألوفة في بيئة مصر، ولكنها أشبه ما تكون بالأسماء في ألف ليلة وليلة، وثمة فصل لبناء السفينة، وفصل ثان للاحتفال بانتهاء العمل فيها، وفصل لإبحارها بالركاب، وفصل للخلاف بين المرتحلين، وأخيرا ثمة فصل لحَيْرَة الجزيري وقلقه وتساؤله عن نهاية الرحلة.

*

ومن المعروف أن السرد هو أبرز عناصر الرواية، أي فن عرض الحوادث، لا في تتابعها الزمني، فحسب، بل في بناء فني عماده السببية أو اللاسببية، ووفق حُبكة، وإذا كانت الحوادث تقع في زمان وما ومكان ما، ويقوم بها أشخاص، فإنه لا بدَّ مِن مُتَمِّمات للسرد، تقيم لُحْمَةً بين الحوادث وسائر العناصر، ومن هذه المتممات يبرز عنصر الوصف، أي وصف الشخصيات والأماكن والأشياء، بل وصف الحالات النفسية والمواقف والانفعالات، بالتعبير المباشر، أو بالحوار، أو المونولوج، أو بأساليب أخرى، وبذلك يصبح الوصف عنصرًا أساسيًّا من عناصر الرواية، لا تقلُّ قيمته عن قيمة الحوادث والشخصيات، بل هو مكوِّنٌ أساسي من مكونات الرواية، وعنصر من عناصرها.

ومن الممكن التمييز بين الوصف والتصوير، فالوصف يتعلّق بما هو ثابت من زمان ومكان وأشياء ومظاهر الشخصيات، يتناول جزئياتها وعناصرها المكونة، والتصوير هو وصف حي متحرك، يرصد الأفعال والحركات والتحولات، وقد يكون وصف الأشياء الثابتة تصويرًا، إذا بني على الحركة والفعل.

ويبدو من الطبيعي أن يقل حضور الوصف والتصوير في الروايات التي تطغى فيها الأفعال، في حين يظهر جليًّا الوصف والتصوير في الروايات التي تقل فيها الأفعال، ولكن في الأحوال كلها لا بد من حضور هذين العنصرين، بنسب متفاوتة، والأمر لا يتعلَّق بالكم، إنما يتعلق بتحقيق الوصف وظيفته في خدمة السرد، وبتلاحُم الوصف والسرد، سواء قلت الحوادث أو كثرت، ورواية سفينة الجزيري ليست رواية حوادث، وإنما هي رواية شخصيات، فمن الضروري أن يعرفها القارئ هذه الشخصيات، ووصف الشخصيات والأماكن يزيد بناء الرواية تماسُكًا، ويشدُّ بعضَ عناصرِها إلى بعضها الآخر.

*

وفي الفصل الأول يلتقي مُحْيِي عامر صديقه المحمَّدي نصير في مقهى، والمحمدي نصير بحَّار مغامر، سَبِحَ في معظم بحار العالم، وهو يحتفظ في صندوق عنده بتذكارات من كثير من موانئ العالم، وأشرف مرةً على الغرق، وكاد البحر يبتلعه، وحكاياته عن البحر لمُحْيِي عامر لا تكاد تنتهي[1]، أما محيي عامر أو الجزيري فهو برِّيٌّ لم يركب البحر، ولم يغامر بأكثر من الصيد عند الساحل، وضاقت به الحياة، فأخذ يصنع من بقايا السفن الكراسي والشماسي للبر، وثمة تناقُضٌ في الظاهر بين المحمدي نصير ومحيي عامر، ولكنه تكامُلٌ في الحقيقة، فالمُحمدي نصير هو المحرّض لا شعوريًّا على تفكير محيي عامر في ركوب البحر، والمحمدي نصير البحار هو الحلم القابع في أعماق اللاشعور عند مُحْيِي عامر.

والمحمدي نصير يحاور الجزيري حوار العقل، ويردُّ على اقتراحه الرحيل، فيقول[2]: **"سهل أن تبدِّل المكان، صعب أن تبدل النفس"**، ثم يضيف[3]: **"إذا لم تستطع التغيير في بحري فلن تستطيعه في مكان آخر"**(ص ٢١) والمحمدي نصير بحَّار قديم سئم العيش في البحار، واستقرّ في باله ألا يبتعد عن بحري، وهو "لا يتصور نفسه في مكان آخر، الجنةُ وَعْدُ الآخرة، أما بحري فهي جنةُ الدُّنيا" (ص ١٩)، ولذلك يبدو من الطبيعي أن يعتذر البحار المغامر عن ركوب البحر.

ومُحيي عامر ينظر إلى المحمدي نصير نظرة إعجاب، فهو: "القامة الطويلة، الممتلئة، البشرة البيضاء، يكسوها النَّمش، والبياضُ يغلب السواد في الحاجبين الكثيفين، الخيوط الرفيعة من التجاعيد حول العينين والشفتين، يرتدي سترة خفيفة، وبنطلونًا، في إصبعه خاتم ذهبي بفص ياقوت أزرق" (ص ١٣)، "دنياه البحرُ والأمواج وزرقة السماء والشمس وهبات الهواء والنُّوَّات ورائحة الملح واليود

---

[1] جبريل، محمد، **سفينة الجزيري، ص ١٦**
[2] المصدر السابق، ص ١٦
[3] المصدر السابق، ص ٢١

والأعشاب والطحالب، أمضى سنوات في البحر، قبل أن يلزم بيته في بحري"(ص ١٤)، وبذلك تقدم الرواية صورة متكاملة لشخصية المحمدي نصير في مظهره الخارجي، وفي تكوينه النفسي، وهي صورة تنم عن إعجاب محيي عامر به، وهو أول من يجتمع به بعد تفكيره في الرحيل.

*

وبعد لقاء المحمدي نصير في الفصل الأول يسرع الجزيري في الفصل الثاني إلى ارتقاء درجات جامع أبو العباس ليلتقي الشيخ حافظ أبو السعود، ليحدِّثَه عن الحلم، ورغبته في الرحيل في سفينة، ويدور بينهما حوار مركز عن الرحلة، ويعتذر في نهاية الحوار الشيخ عن المشاركة في الرحلة، ويبدو أنه رجل عاقل متزن، وهو رجل تقوى وورع، يحب الناس، ويصفه الراوي، فيقول: "أفكاره وعظاتُه شاغلُ أهل بحري، حَبَاه الله الطهارة الباطنية، وصفاء المزاج، والإخلاص والثقة بالنفس، يطيل القراءة طوال الليل، يحدِّث المريدين عقب صلاة العصر في اليوم التالي عن الصفحات التي قرأها، الأحداث والشخصيات والعِبَر، يُهمل العظة التي تخيف المصلين من العقاب في القبر، وفي الحياة الآخرة، يضمِّن عظاته التشبيهات الجميلة والاستعارة والكناية والمجاز... يستوقفه المارة وأصحاب الدكاكين، في الشوارع، يسلم، يصافح، لا تغادر الابتسامة شفتيه"(ص ٢٣ – ٢٤).

ومظهر الشيخ حافظ أبو السعود ينسجم وداخله، فهو:" القامة المديدة، الوجه المستدير، الأبيض، المشرب بالحمرة، الذقن الحليقة، الْجُبَّةُ الجوخ، القفطان الشامي، المسبحة، الحرص على أداء الصوات في الجامع" (ص ٢٥)، وطولُ القامةِ دليلُ الهيبةِ والوقار، والوجه المستدير دليل الجمال، فالدائرة أكمل الأشكال، والوجوه خمسة أشكال: المدور والمستطيل والمثلث والمربع والمعين، والمُدَوَّر أجمل الأشكال، فالدائرة رمز التمام والكمال، وبياض الوجه دليل الصفاء والنقاء والطهر

والتألق، وبياض الوجه المشرب بالحمرة يدل على وفرة الصحة، وكثرة رياضة النفس، وذقنه حليقة، لا يصطنع المظاهر، وجُبَّتُه من جوخ، دليل التواضع، وليست من حرير، والحرير أغلى، وقُفطانه من الشام، وهي من البلاد التي باركها الرسول صلى الله عليه وسلم، والمسبحة من لوازمه، والأهم أنه حريص على أداء الصلوات في الجامع، وهذا دليلُ تقواه وحبِّه الجماعة، ولزومِه الصلاةَ في وقتها، والوصفُ لمظهر الشيخ ساكن، قوامه الأسماء والألوان، ولا أفعال فيه، ولا حركة، وهذا دليلُ الثباتِ والوقارِ عند الشيخ حافظ أبو السعود، والبعدِ عن الاصطناع والتكلُّف.

*

وعلى العكس من الشيخ حافظ أبو السعود يظهر في فصل متأخر الشيخ عبد ربه الليثي، الذي يقول مُتَحَمِّسًا: "أزكّي نفسي إماما للرحلة"(ص ٥٣)، وينهى المولى عز وجل عن تزكية النفس، فيقول جل شأنه في محكم التنزيل: فَلا تُزَكُّوا أَنفُسَكُمْ هُوَ أَعْلَمُ بِمَنْ اتَّقَى (٣٢) سورة النجم، وفي المثل الشعبي:"لا خير في من يزكي نفسه"، وقد جاء مظهره دالًّا على دواخله، فقد جاء في وصف ظاهره: "الشيخ الليثي عبد ربه، إمام مسجد طاهر بك، وجهه يُوحي بالطّيبة، ثمةَ شُعَيْراتٌ حمراءُ دقيقةٌ تتشابك في بياض العينين، خيوط رفيعة مِنَ التجاعيد حول العينين والفم، رأسٌ خلتْ مقدمتُه مِنَ الشعر، حاجبان كثيفان، يُسْدِل على جسده عباءة خضراء، فوق قفطان فضفاض، يُحيطه حزام حريري، يدسُّ قدميه في خُفٍّ مَغْرِبِي، وتكرُّ أصابعُ يدِه مسبحةً كثيرةَ الحبَّات"(ص ٥٣).

وجاء في وصف دواخله:" وسَّعَ الله عليه بالعلم والمعرفة، شُهِرَ بالعظات التي تُخيف المصلين من العقاب في القبر، وفي الحياة الآخرة، عِظاتُه عن أهوال الآخرة، ما يسبقها ويلحقها من المحاسبات والشدائد القاسية" (ص ٥٣)، وواضح أن الله عز

وجل قد وهبه العلم، ولكنه يوظف علمه في ترهيب الناس وتخويفهم، بخلاف الشيخ حافظ أبو السعود.

والوصف لمظهره الخارجي يدلُّ على دواخله، فوجهه يوحي بالطيبة، ولكنه لا يدلُّ عليها، ولا يؤكدها، وليس في وجهه لحية كاملة، إنما في وجهه شعيرات حمراء دقيقة، وقلّتُها تدلُّ على قلَّة العلم والحكمة، وكونها حمراء هو نتيجة صبغها بالحناء، وفي هذا دلالة على الاهتمام بالمظهر، وتشابُك الشعيرات الحمراء مع بياض العينين يدل على التناقض والإحساس بالحَيْرة والتردد بين حمرة الشعيرات وبياض العينين، والبياض الظاهر في العينين يدل على شبه غياب للحدقة، وهو مظهر قبيح، والخيوط الرفيعة من التجاعيد حول العينين والفم تدل على تقدم في العمر، ولكنها ليست عميقة، مما يوحي بقلة الخبرة والتجريب، وغياب الحكمة، وظهور بداية الصلع في مقدمة الرأس يدل على غياب العمامة، وكأن في جسده عيوبًا أو آثامًا، فهو يسدل عليها عباءة خضراء، وكون العباءة خضراء يدل الرغبة في التظاهر بالتعبد، والقفطان الفضفاض دليل على البدانة للإفراط في الأكل، وهو يحيط القفطان بحزام حريري دليل الترف، وهو يدس قدميه في حذاء مغربي، ليدُلَّ على ترفه وغناه، لا على زهده وتقشفه، وللحذاء المغربي سحر خاص لأنه من بلاد مشهورة في حكايات ألف ليلة وليلة بالسحرة والمتصوفين، وهو يدس قدميه فيه، وكأنه كبير على قدميه، وكأن قدميه لا تليقان بهذا الحذاء، وأخيرًا تظهر حركة مريبة، وهي أصابع يده التي تكُرُّ مسبحة كثيرة الحبات، فيَدُهُ تلعب بالمسبحة، ولكنه لا يذكر اسم الله مع كل حبَّة، والحبات الكثيرة دليل طول المسبحة، وهذا كله من المظاهر الخادعة التي تلفت الأنظار، ولا تدلُّ على تديُّن حقيقي.

وسوف يظهر بعد ذلك الشيخ الليثي في السفينة لاجئًا إلى الخلوة لا يعمل شيئًا، ممَّا يثير غضب بعض الركاب المرتحلين، ويؤدي إلى شيء من الاحتجاج، وقد تبيَّن للجزيري عندئذ "أن له باطنًا أجاد مداراته بما يَصْعُبُ تقبُّله"(ص ١٥٠).

*

وتظهر في الرواية أماني التي يهملها زوجها، ولا يعاملها بما يجب أن يعامل الزوج زوجته، بل يعمد إلى خيانتها، وتصورها الرواية زوجة وفية مخلصة، فهي: "تُعِدُّ طعامًا سريعًا، تترك البيت بشارع فهمي الناضوري في الرابعة عصرًا، تتجه إلى ميدان المنشية، ومنه إلى شارع الميدان، تميل إلى الورشة في سوق التُّرك، تجلس في انتظاره حتى موعد الإغلاق، ربَّما مَالَا إلى شارع الميدان، يعودان باحتياجات البيت، تَرْوِي له فيلمًا في التلفزيون، فاتَتْهُ مشاهدتُه، لا تعرِفُ كرةَ القدم، لكنها تشجِّع لإرضائِه نادي الاتحاد السكندري، تُعْنَى بكلِّ ما يخصُّه، تزور مقامَ الْمُرسي، تطلب الشفاعةَ ليهبها الله ولدًا مِن صُلْبِه"(ص١٠٢).

والأماكن المذكورة هي تعبيرٌ عن حالات ومواقف، فالمرأة تُعِدُّ لزوجها طعام الغداء، وتحمله إليه في الساعة الرابعة، بعد عودتها مِن عملها في هيئة البريد، وهي أحوجُ ما تكون إلى البقاء في البيت، وتمشي في أزقة وحارات كثيرة حاملة الطعام، وتقعد في الورشة، حتى موعد الإغلاق، ثم ترجع مع زوجها، وفي طريق العودة تؤانسه بحديثها، ثم تقصد المقام تدعو الله أن يهبها ولدًا من زوجها، وتُلِحُّ على أن يكون من صلبه، دلالة على وفائها لزوجها، وإخلاصها له، وتلميح إلى أنه عقيم، ودليل على أنه لا يعطيها حقها بوصفها زوجة، في حين يستمتع هو خارج البيت.

هذا هو التصوير الحي المتحرك، الذي يقوم على تقديم الشخصية من خلال المكان، وتقديم المكان من خلال الشخصية، مع حمولات من المواقف والمشاعر والانفعالات القريبة الواضحة، أو التي تدل عليها الأفعال، وفي هذا التصوير الحي

يندمج المكان بالشخصية، وتندمج الشخصية بالمكان، فهما يشكلان وحدة متكاملة، لا يستطيع القارئ أن يفرق بينهما.

وتصور الرواية حياة أماني في بيتها على النحو التالي: "لا تجدُ متعة في المطبخ، تقتصر وقفتُها على دقائق، تخطف مِن الثلاجة ما تأكله، وتخرج، تستلقي على السرير، يداها معقودتانِ خلفَ عنقها، ونظراتها تتأمل أضواء السيارات المتراقصة عبر النافذة في الحوائط والسقف، يأخذها النوم، تصحو على تسابيح الفجر من مئذنة أبو العباس، تُعْنَى بترتيب الشقة، تتشاغل بإزالة الغبار والكنس والمسح والترتيب، تبدّل مواضع قطع الأثاث، تُوارب النوافذ، تفتحها، تغلقها، تدير الراديو أو التلفزيون، لا لتُنصتَ أو تشاهدَ، بل لتُحْدِثَ مِنَ الأصوات ما يبدّلُ شعورَها بالوحدة، تُحَدّثُ نفسها بصوت عال، كأن هناك مَن يستمع إليها، تعكِفُ، لمجرد سرقة الوقت، على أشغال التريكو والكانفاه والكروشيه، تقتحم أنفَها رائحة من المطبخ، تترك ما في يدها، تعرِف أنها توهَّمَتِ الرائحة، أَمْلَى القلقُ عليها ما تصوَّرَتْه، لا حظتْ في نفسها عزوفًا عن ترك البيت، تخشى أن تصادِفَ ما لا تحبه، ما يُلغي إحساسها بالأمان"(ص١١٦).

والفضاء الذي تتحرك فيه المرأة، وهو المنزل، فضاء داخلي مغلق محدود، ويستغرق هذا الفضاء يومًا كاملا، وتظهر المرأة في بيتها وحيدة، والزوج غائب، وهي تشعر بالوحدة والقلق، وتحس بالغربة والوحشة، وينتابها التوتر، وتحاول تفريغ شحنات قهرها بمختلف الوسائل، كما تحاول مَلْءَ فراغ المكان والزمان والنفس بأمور كثيرة، وتظهر في التصوير أفعال كثيرة تدل على الحركة والقلق والتوتر.

وبعد ذلك القلق تغادر أماني الشقة، ولكن إلى أين؟ "ثمة شيء لا تتبَيَّنُه، دَفَعَها إلى التصرُّف بما لم يَدُرْ مِن قبل بخاطرها، ركبتِ الترام من ناصية شارع صَفَر باشا، نَزَلَتْ في ميدان محطّة الرَّمْل، أمضتْ وقتًا في التمشِّي، ومشاهدة البضائع

المعروضة في واجهات محال شارع سعد زغلول، أطالتْ في مفترق الطريق تقليبَ نظراتها بين شارع صفية زغلول إلى اليمين، وأفق البحر إلى اليسار، عَبَرَتِ الجزيرة الصغيرة بين التريانون ومحطة الرمل، غالبتْ في الساحة المزدحمة مشاعر الارتباك والتوتر والخوف، اتجهت ناحية الترام". (ص ١١٧)

والمقطع يصف حالة التوتر، وتفريغ الشحنة بالتجوال على غير هدى ولا قصد، في أمكنة واسعة مفتوحة لاستنفاد الجهد وتدمير الطاقة من أجل الخلاص من التوتر، ولذلك يحس المتلقي أنه يمشي بخطوات سريعة تائهة مع أماني، وهو لا يعرف ماذا يريد، وليست غايته أن يرى ويعرف، بل الغاية أن يمشي ويبدد الوقت والطاقة والانفعال، وهذا هو حال من يمر بالأشياء ينظر إليها، ولا يراها، وقد تسأله عن شيء مر به، فيقول: ما رأيته، ولذلك، فالوصف تصوير خارجي لحركات في المكان للتعبير عن حالات قلق وتوتر في الداخل، فهي حركات خارجية تكافئ حركات داخلية، وتدل عليها.

هذا الوصف للمكان هو ما نرى أن نسميه التصوير، فهو مشهد سينمائي حي متحرك، يقوم على الحركة والفعل، فثمة شخص يتحرك في الأمكنة، وعين الكاميرا ترصده، وهو يتنقل من موضع إلى موضع في حركة سريعة، وفي المشهد ستة أفعال تدل على الحركة، والانتقال، وهي: ركبت، نزلت، أمضت وقتًا، أطالت، عبرت، اتجهت، بالإضافة إلى اسمين يدلان على الحركة، وهما: التمشي، تقليب نظراتها، وكلها أفعال حركة خارجية، ظاهرة للعيان، ويعقبها فعل نفسي داخلي، وهو: غالبت مشاعر الارتباك، وبذلك يظهر المشهد حافلا بالحركة المعبرة عن القلق والتوتر.

وظهرت في المشهد عشرة مواضع، تم الاكتفاء بتسميتها، وهي: شارع صَفَر باشا، ميدان محطة الرمل، شارع سعد زغلول، شارع صفية زغلول، أفق البحر، الجزيرة الصغيرة، التريانون، محطة الرمل، الساحة المزدحمة، الترام، ويلاحظ البدء

من محطة الرمل، ثم العودة إليها، مما يدل على اللف والدوران والتشتت ثم العودة إلى البداية ونقطة الانطلاق، مما يؤكد العبث والضياع والقلق.

وتبدو أماني مثالًا للمرأة في المجتمع العربي، فهي الزوجة الوفية، المخلصة لبيتها، تعمل في الوظيفة، وتعمل في البيت، وتخدم زوجها، وتؤانسه، وتسليه، وتصبر على مزاجه العكر، وتتمنى لو ترزق منه بولد، لأنها تدرك طبيعة دورها الطبيعي في الأسرة والمجتمع، إذ عليها أن تنجب لتحفظ الحياة، بل من حقها أن تنجب لتحق أنوثتها وأمومتها، ولكن حين يتخلى عنها زوجها، وتعرف حقيقة أنه يخونها، تطلب عندئذ الطلاق.

*

أما هاني الزوج فهو كما تصوّره الرواية:" جفاها النوم إلى جانبه في أيام زواجهما الأولى، ثم أَلِفَتْ صوتَ الشخير الذي يتخلل نومه، يوقظها في عِزّ النوم، لا تَذْكُرُ أنَّه قبَّلَها، أو سَبَق الفعلَ بمُداعَبَات، هي وعاءٌ يُفْرِغ فيه شهوتَه، تترك له جسدَها، يحتضنه، يعبث به، كأنه شيءٌ لا تُحِسُّهُ، ولا صِلَةَ لها به"(ص(١٠١)، ولا تطيب له العلاقة الطبيعية مع زوجته، لأنها تستسلم له بالرضا، ولكن تطيب له العلاقة مع بَغِيّ تُمَرّغُ كرامتَه بقدَمِها، وقد أكد الطبيب قدرة زوجته على الإنجاب، وهو الذي لم يرزق منها بولد، في حين يرفض أن يَعْرِضَ نفسَه على الطبيب.

إن فسادَ الأسرة بؤرة منها يكون فسادُ المجتمعِ كلِّه، بل دمارُه، فالمرأة هي الأُمْنِية، بل هي الأماني، واسم زوجة هاني هو أماني، واسمه هاني، ولكنه لا يريد لها ولا لنفسِه الهناءةَ، بل يظن الهناءةَ خارج الأسرة، وبعيدًا عن زوجته، وهي القادرة على بالإنجاب، واستمرار الحياة، وتجديدها، وهو العقيم والفاجر والمستبد والظالم، ومِن بعدِ هذا الفساد تتساوى كل أشكال الفساد، فهو الأخطر، لأنه يدمّر المجتمع، وينهي الحياة.

وقد عالجتِ الرواية الشخصيتين بإتقان، وصوّرت كلًّا منهما على حِدَةٍ، من زاويته الخاصة، فتعدَّدَتْ الأصوات والجوانب، واستطعنا أن نرى الزوجة أماني من زاويتها هي، واستطعنا أن نرى هاني من زاويته هو، بفنية تُخْلِصُ لِكُلٍّ من الطرفين، ولعل أسوأ ما في الفساد أن يدرك هاني جمال أماني بعد الطلاق، ثم يحاول استمالتها لينالها، وهي لم تَعُدْ له زوجة، وهو يَعُدُّ ورقة الطلاق مثل شَبْكَةِ الزواج، فَهَمُّه الأول هو العلاقة لا غير، ويُرَجَّح أن يكونَ إحساسُ الجزيري بالفسادِ قد تفاقَمَ بعد أنْ رأى ابنَه يخون زوجته أماني، ويختصِمُ معها، ثم يُطَلِّقُها.

*

ويلتقي الجزيري أُسامةَ الجويلي، وهو أكثر الركاب حكمة ومعرفة، ويكاد يبدو أسطوريا، أ, شخصية من شخصيات ألف ليلة وليلة، ويعرِضُ عليه الرحيل، ويدور بينهما حوار مركز، ومما يقوله للجزيري: "إصلاح الأعمال بإقامة العدل، وَرَدِّ الظلم، وإعمار الحياة، ذلك ما يجب أن يتحقَّق، ليس في جزيرة خيالِك وحدَها، بل في كلِّ الدنيا" (ص ٨٤)، وقُبَيْلَ نهاية الرحلة يضيف قوله: "هل نصنع في الجزيرة ما لم نستطعْ صُنْعَهُ في بحري؟" (ص ١٧٣).

وتصف الرواية الجويلي بأنه "يَخْتزِن في رأسه ما لا حَصْرَ له من العلوم والمعارف، فيصعب معرفةُ تخصُّصه، عُرِفَ بفهمه لعالم ما بعد الطبيعة من غوامض وأسرار ومقدسات، وبقدرته على التنبؤ بالمستقبل...لا يُقْدِم على فِعْلٍ ما، إلا إذا دَرَس الاحتمالات، ووضعَ الحسابات الدقيقة...تشمل قراءاتُه المتونَ والهوامشَ والمصادرَ والمراجع، يطبق ما يقرؤه من كتب السحر والكيمياء، يختبر النتائج بنفسه...هو في عالَمٍ آخرَ غيرِ الذي يعيشه أهل بحري، عالَمُه السماء والكواكب والنجوم والسحب والرياح وأنواء المحيطات والبِحارُ والأنهار والصحارى والوديان وظواهر الطبيعة"(ص ٨٠ – ٨١)، "وثمة روايات بأنه يمتلك قدرة السيطرة على

الجانِّ وتعذيبه، وعلى تحويل الأشخاص إلى مُسُوخ وأصنام، يُلْقي تعويذة، يتحول البشر إلى جماد، وتنتقل الجمادات من أماكن إلى أماكن أخرى، قد تَبْعُدُ بمسافة طويلة"(ص ٨٣) .

وتصف الرواية مظهر أسامة جويلي على هذا النحو: "تحدَّثْ عن مشارف الخمسين، وإن بدا أكبرَ مِنْ سِنِّهِ، رأسٌ ضخم، بالنسبة إلى الجسدِ النحيل، والصدرِ الضامر، التجاعيدُ الخفيفةُ حولَ عينيه وفمه، تخلَّلَ البياضُ شعره الأسود، وجه جامدٌ يخلو من الانفعال، يرتدي بذلة خفيفة زرقاء"(ص ٨٣).

يبدأ الوصف بتحديد العمر، ليدل على خبرة السنين، ثم يذكر الرأس الضخم بالنسبة إلى الجسد النحيل، ليدل على رجل يهتم بعقله أكثر مما يهتم بجسمه، وصدره ضامر، دليل إهماله الجسد، وثمة تجاعيد خفيفة حول العينين والفم، تدل على الحكمة، ولكن ليس الخرف والتقدم في العمر، ووجهه جامد يكاد يخلو من الانفعال دليل اتزانه وعدم خضوعه للانفعال وَرَدّةِ الفعل، وهو يرتدي بدلة زرقاء خفيفة دليل الحكمة والاتزان، وعدم العناية بالمظهر والشكل، وهذا الوصف يناسب شخصية أسامة الجويلي، وهو الرجل العاقل.

*

وشخصيات الرواية كثيرة، وهي متنوعة، تجمعها البساطة، وتنتمي إلى الشرائح الشعبية الدنيا، بما تمتاز به من طيبة وبراءة، حتى الطبيب نفسه، والذي يجمعهم هو الرحلة: "يرحلون إلى جزيرة لا يعرفون موقعها، ولا إن كانت خالية أم مأهولة، لا يعرفون حتى اسمها، رآها الجزيري في يقظة كالحلم، أو حلم كاليقظة، أو أنه لم يَرَها، إنما تخيّلها، اخترعها، تنبثق في رأسه كالحقيقة"(ص ١٤٦)، ودوافعهم إلى الرحلة لم تكن قوية، وفي هذا ما يدل على طيبتهم وسذاجتهم، إلى حد البله.

لقد وصَفَتِ الرواية الشخصيات، في ملامحها المميزة، وفي لباسها، وعبَّرت عن دواخلها في مونولوجات وفي مشاهد حوارية، كما وصفت الأماكن وصفًا حيًّا، فضلا عن الاهتمام بتسمية الأشخاص والأمكنة الأزياء.

إن تسمية الشخصيات والأماكن ووَصْفَها يُخرِجُ القارئ مِن عالَمه، ويضعه في عالم الرواية، ويبتعث طاقة الخيال عنده، فيرسم في ذهنه صورة للشخصيات، فيعيش معها، ويتفاعل، ويكتسب حسًّا بصريًّا، فيرى الأماكن بعين خياله، ويتعرف عليها، ويكتشف بيئة جديدة لم يكن يعرفها من قبل، أو يتعرف عليها من جديد، ويكتشف فيها زوايا لم يعرفها، ويُحِسُّ بها من خلال إحساس الشخصيات بها، ويستمتع بجمال اللغة، والعمل الأدبي في حقيقته عمل لغوي، وجماله في لغته الخاصة، ولولا خصوصية اللغة في مفرداتها وتراكيبها وبنائها لما كان العمل عملًا أدبيًّا، فالعمل الأدبي ليس خبرًا في جريدة، يُلَخَّصُ في كلمات.

إن وصف الملامح والثياب والتدقيق في الوصف ليس حشوًا ولا استطرادًا ولا تزيُّدًا، وليس مهارة في الوصف، ولكنه مهارة روائية، إذ يساعد الوصفُ على تصوُّر الشخصية، وتخيُّلها، ورسم صورة لها في الذهن، وقد يُسْتَدَلُّ من الهيئة على الحالة النفسية، ويُساعد وصف الثياب على معرفة الشريحة التي ينتمي إليها الشخص، فثياب المرء تدل عليه، وتُنْبِئُ عن شخصيته ونفسيته وعمله ومكانته الاجتماعية، ولا سيما بالوصف في عالم الرواية، بما في الوصف نفسه من جمال.

*

وتصف الرواية وكالة العطار في ثلاثة أسطر وصفًا موجزًا، "باب الوكالة الخشبي يُفْضي إلى فِناءٍ تُرَابِيّ، تحيط به دكاكينُ ومخازِنُ، وفي الطابق العلوي صفٌّ مُتَلاصِقٌ من الحُجُرات المفتوحةِ والمُوارَبة والمغلقة، وإلى الجدران رُصَّتِ الكراتين والأكياسُ والركائبُ والسلال والأجولةُ والأقفاص، ودقَّاتُ اليدِ الحديدة تدق الهَوَنَ

الجرانيتي الضخم"(ص ٤١ – ٤٢)، والوصف كليٌّ شامل، يعطي صورة واسعة عريضة للوكالة، وتكثر فيه الأسماء، لتحقيق الرؤية للمكان، والجميل في الوصف رصدُه صوتَ دقِّ التوابل في الهون الجرانيتي بيد من حديد، دلالة على قوة الصوت وعلوه وضخامته.

وقد يعمَدُ المؤلف إلى تسمية الأماكن أو الأشياء مِن دون وصفها، وهذا ما يدلُّ على معرفته بها، وما يُوحي بثقته بمعرفة القارئ بها، أو يدلُّ على رغبتِه في إثارة خيال المتلقي والزج به في أمور لا يعرفها، ولكن يستطيع في مجموعها العام أن يُكَوِّنَ معرفةً أولية، أو شعورًا أوليًّا عامًا بها، لا يخلو من ضبابية، وهذا ما يكفي لِمَلْءِ خيال الملتقي، وليس من الضروري التوسُّعُ في وصف كل نوع وشرحه والتدقيق فيه، لأنه ليس هو الغاية بحد ذاته، إنما الغاية المناخ العام.

والرواية لا تهتمُّ بوصف المشاهد الداخلية المغلقة قدْرَ اهتمامها بوصف الأماكن الخارجية المفتوحة، فهي تُعنى بوصف الأزقة والشوارع والحارات والساحات ومشاهد العمارات والمحلات من بعيد في رؤية كلية شاملة، وتنطلق في وصف البحار والسماوات والجزيرة المُتَوَهَّمة، بل تَمضي في وصف الجنة وما فيها من نعيم وأشجار وحور عين، وهي جميعًا أمكنة ذات مساحات واسعة عريضة، تدل على رغبة في الخروج إلى عالم واسع رحب والخلاص من جو المدينة المغلق الخانق.

وثمة وصف سريع، تسترجعه الذاكرة، وكأنه شريطُ صُوَرٍ يكرّ سريعًا، وقد تداعت هذه الصور على ذاكرة الجزيري لدى سماعه أغنية: "أخذتْهُ الأغنية إلى كرموز، تلاحقت مشاهدُ واضحة، وشاحبة، ومبتورة، عمود السواري، معبد سرابيوم، مقابر كوم الشقافة، غيط العنب، جبل ناعسة، شارع راغب، شارع الخديو، باب سدرة، باب عمر باشا، بحيرة مريوط، سَيْرُه من عمود السواري إلى كوبري كرموز"(ص ١٠٩) وهذا الوصف السريع القائم على مجرد تسمية الأماكن

مناسب لاسترجاع الصور لتلك الأماكن، وهي تمرّ في الذاكرة، وليس من الضروري للمتلقي أن يعرفها، ولكنه يُحِسُّ مع الشخص بمرورها في خياله، ويشعر بسرعة هذا المرور، ويشاركه التجربة، لأنها تجرِبة تذكُّر، وليست تجرِبة معرفة.

*

وجاء في وصف الطريق إلى وكالة النجارة، حيث يسير إليها الجزيري: "يتَّجِه عبْرَ شوارع السيالة الضيّقة المتقاطعة المتشابكة، إلى ميدان الأئمة، يتجه ناحية ميدان أبو العباس، يمضي في شارع الأباصيري حتى شارع فرنسا، ومنه إلى شارع سوق السمك القديم، أول سوق التُّرْك، في تقاطع الشارع، باب الوكالة الخشبي المفتوح، الدكاكين المتجاورة المفتوحة والمغلقة، تتصاعد منها روائح نشارة الخشب والغِرَاء والسِّبْرتو والْجَمْلَكة والبويات"(ص١١).

وعلى الأغلب لا يعرف أكثر القراء تلك الأماكن، ولكنْ لهم أن يتخيَّلوها، وهي تثير لديهم شغفًا لمعرفتها من خلال الرواية، ويتكوّن لديهم انطباع عام بتعدّد تلك الأماكن وتقاربها وتشابكها، على أنها الطريق المؤدية إلى الوكالة، وهي أماكن متنوّعة، ومسلية، حتى في أسمائها، وتصنع مناخ الرواية، ويقوم التصوير على التدفق اللغوي، والسيولة، كما يقوم على الأفعال المضارعة التي توحي بالحركة والانتقال، وتوحي حروف الجر، وهي ظروف مكان، بالحركة والانتقال، أيضا، ويثير المكان حاسة الشم، مما يمنحه صفته ويحدد طبيعته، فعند اقترابه من وكالة النجارة تتصاعد روائح نشارة الخشب والغراء والسبرتو والجملكة والبويات، وهي من لوازم نجار الموبيليا، وهذا الوصف ليس للزينة، ولا التزيُّد ولا الزخرفة، إنما هو للعيش في حالة، والتزويد بمعرفة، وللإحساس بجمال الوصف، في حد ذاته، ولخلق مناخ الرواية وجوِّها الذي يميزها.

ويُلْقِي الجزيري نظرة وداع على بَحري، وتكون نظرته سريعة وكليّةً شاملة، بأسلوب المسح التصويري السريع: "قَصَرَ وداعَه لبحري على السير في شوارعه، أَوْدَعَ عينيه نظرةً متفحصة، كَمَنْ يريد أن يثبّت صورة كل شيء في ذاكرته، قبْلَ أن يفارقه: ميدان الأئمة وجامع المرسي ومستشفى الأطفال وقلعة قايتباي وحلقة السمك وقصر رأس التين والبنايات المطلة على الأنفوشي: قهوة الصادين، قصر الثقافة، مركز الشباب، نادي اليخت السكندري، نادي الصيد، النادي اليوناني، جامع نور الإسلام"(ص١٤١).

*

وتصور الرواية السفينة، فتلجأ إلى أسلوب السؤال، وهو أسلوب يثير الخيال، ويبعث على الحَيْرَة، ولا يحدِّد شيئًا، بل يوسِّع التوقعات، ويصنع أفقًا واسعًا للخيال، وهو مناسِبٌ لوصف جزيرة لا يعرف أحد عنها شيئًا، وقد جاء الوصف على النحو التالي: "هل الجزيرة صخرية فيصعب الصعودُ إليها، أو أنَّ أطرافها مسطَّحةٌ فيسهل الرُّسُوّ والحركة؟ هل الأرض صالحة للنماء أو مُجْدِبة؟ هل يوجد فيها ما يعين على الإقامة والاستقرار، أو أنها تحتاج إلى ما يَغيب عن تصوره؟"(ص٣٤).

وتتحدَّث الرواية عن أنواع السمك وأساليب صيدها، وذلك في صدد الكلام على دافع يسري طمان للرحيل، فهو ابن بحري، ويعرف الصيد، ولكنّه يكتفي بصيد الأسماك العادية القريبة من الشاطئ، ويحلم بصيد الحيتان أو لقاء عروس البحر، تقول الرواية عنه: "أحب يُسْرِي طمَّان الجزيرة قبْلَ أن يراها، حُلُمُ حياتِه أن يعرِفَ ما لا يعرفه مِنْ مخلوقات البحر، ليستِ الأسماك التي تصطادها السنّارةُ والطرَّاحةُ والجرافة، ليست الترسة والبوري والمرجان والدنيس والمياس والقنافذ والكابوريا والسلاحف والسبيط والإستاكوزا والجندوفلي والقواقع والأصداف، وغيرها مما يسهل صيده في المينا الشرقية أو خليج الأنفوشي أو المناطق القريبة من البوغاز،

يَتُوقُ إلى مشاهدة المخلوقات الغريبة، ما شاهده في الأفلام كالحيتان والدرافيل، وما ترويه الحكايات عن عرائس البحر"(ص ٥٨).

إن أسماء هذه الأنواع من الأسماك تثير خيال المتلقي، ويتعرّف عليها تعرُّفًا كليًّا غامضًا، وهو أكثر تشويقًا وأكثر جمالًا من وصفها نوعًا نوعًا، وهي بجموعها تدلّ على صياد بسيط يصطاد قرب الشاطئ، ومعرفته لا تتجاوز هذه الحدود، لكنّه يتطلع إلى معرفة أوسع، وهذا الطموح عند يُسري طمان يدل على رجل طيب قليلِ الخبرة بالبحر، وتطلُّعُه إلى معرفة الغرائب، ولا سيما عرائس البحر، دليلُ طموحٍ طفولي بريء، وهو أشبه بشخصية من شخصيات ألف ليلة وليلة.

ولم تستنفد الرواية أنواع الصيد ولا أنواع الأسماك، فهذا مُحسن الوكيل لا يعرف عرض البحر، يكتفي بالصيد عند الشاطئ، لكنه يحلم بجنيّة البحر وبعروس البحر، "حياته في صيد السنارة، أدواته البوصة والمشنة والطُّعْم، يقذف السنارة والخيط، تظلّ البوصةُ في يدِه ساكنة، ينتظر السمكة التي تجذب يده، فيرفع البوصة، صيد الطراحة يُؤذي صحته، وصيد الجرافة يأتي بالخلاف، استغنى عن إلقاء السنارة في المالح، حتى الطراحة أو المشاركة في صيد الجرافة أضيق مِن أنْ تَسَع أحلامه" (ص ١٦٢)، وسرد هذه الطرق من الصيد يثير خيال المتلقي الذي لا يعرف البحر ولا الصيد، ويُمْتعه، ويُدخله في عالم الرواية بأسلوب ساحر، غامض شفاف، ويُكسبه بعض المعرفة، ويجعله يعرِف بساطة هذا الهاوي للصيد لا المحترف.

ويزداد المتلقي انجذابًا نحو هذا الجو عندما يعرف أحلام هذا الصياد البسيط، وهي أحلام سحرية غامضة، فقد أحب البحر من الشاطئ، وفي ممارسته الصيد على الشاطئ لا يلتفت إلى وراء، استجابة لتحذير الشيخ الليثي، لذلك، فإن "نظراتِه دائمًا إلى الأمام، إذا رأى خلفه ما لا يجب رؤيته، فإنه يفقَدُ بصره، أو يغيبُ عقله، أو تقذِف به مخلوقاتُ البحر إلى الأعماق، فلا يصعد، يخشى الالتفاتَ إلى

الخلف، ربما اجتذبَتْه جنيَّةُ البحر بأغنياتٍ ساحرة، تفتِنُه، وتأخذُه إلى الأعماق، فلا يعود، ربما حوَّلَتْه إلى حجر، وقد يتلبّسه الجنون، تمدُّ مخالب يديها من قلب الموج، تمزّق شباك الصيادين، فتُفْلِتُ الأسماكُ، تعود إلى حياتها داخل البحر، تعتَرِضُ راكبي البحر، تَنْفَذُ بأظافرها الحادة في الصدور، تقتلع الشعور والآذان، وتلتهم الأنوف والشفاه"(ص ١٦١)،

وما أشبه الصياد بأوديسيوس، وهو يُبحر بسفينته مع رجاله من طروادة إلى مدينته إيتاكا، ولا يلتفت إلى وراء، وعندما يعلم أنه اقترب من جزيرة السيرنيات يضع في آذان البحارة الشمع، حتى لا يستمعوا إلى أغانيهن الساحرة، لأنهن بأصواتهن وأغنياتهن يجتذبن الرجال ويحوِّلْنَهم إلى خنازير، أما هو فقد ربط نفسه إلى سارية السفينة، وطلب من رجاله ألا يفكوا قيده مهما توسل إليهم.

*

وتبدو بساطة الجزيري وبساطة كل مَنْ حولَه ممَّن اقتنعوا بصنع السفينة وركوبها هي السبب المساعد لقرارهم الرحيل، بالإضافة إلى السبب المباشر، وهو إحساسهم بطغيان الفساد في البر، وكانوا في الحقيقة من قبل يبحثون عن برٍّ آخر، لا يعرفون حقيقته، وكل حلمهم أن يبدؤوا حياة جديدة، خالية من الفساد، حياة فيها العُذْرية، كما يسميها الجزيري، فالعذرية هي ما يطلبه (الرواية ص ٣٧) ولذلك كانت تلبيتهم لدعوة الجزيري، ولا يمكن أن نقول إنهم اقتنعوا بصنع السفينة والرحيل، وإنما يمكن القول إنهم انساقوا وراء دعوة الجزيري، وهي دعوة بسيطة، ليس فيها حجة بالغة، ولا خطبة بليغة، ولا قوة في الإقناع.

وسرعان ما بدأ الشجار بين ركاب السفينة، وهي لم تقطع سوى مسافة قصيرة (ص ١٦٣)، وقد أحس كل واحد منهم أنه جزيرة معزولة عن الآخر، وبدأت الوساوس تنتابهم، كيف ستكون الحياة على الجزيرة؟ وهل فيها بشر؟ بل لعل القلق

الأكبر هو قلق الجزيري نفسه، فقد بدأ يسأل نفسه: "هل للجزيرة وجود بالفعل؟ هل هي ما رآه أو أنها حلم غيَّبَه الصحو؟ هل تتحول رحلة الذهاب إلى رحلة للعودة؟ (ص ١٦٩) ولكنه يقول لنفسه مؤكدا: "الجزيرة في موضع ما من هذه الآفاق التي بلا نهاية"(ص ١٧٢).

*

ويدل افتتاحُ الرواية على مناخها العام، ويكاد يلخّصها، وتتجلّى فيه براعة الاستهلال، ويقوم على الوصف، ويجري على النحو التالي: "أغلقت القهوة أبوابها، اتّقاء برودة الجوّ في الخارج، صنعتْ أنفاسُ الرُّواد الجالسين لِصْقَ النوافذ الزجاجية المغلقة ضبابًا كالندى، يُخفي رؤية الطريق"(ص ٧)، ويدل المقهى على واقع المجتمع الغارق في البلادة والكسل، فالمكان مقهى، وليس مصنعًا أو مدرسة أو مؤسسة ثقافية، وإغلاق الأبواب يدل على انغلاق الحياة، والانحباس في الداخل، وبرودة الجو في الخارج تدلّ على غياب دفء الحياة وحرارتها، وسيطرة البرودة تعني الجفاف والموت، وقعود الرواد لِصق النوافذ مكتفين بالإطلالة على الخارج، يدل على استسلامهم للواقع في الداخل، وعدم مغامرتهم في الخروج، والضباب المتشكل على الزجاج الذي يخفي رؤية الطريق، يدلّ على انعدام الرؤية المستقبلية، وهذا هو حال المجتمع في بحري، كما تصوره الرواية.

ووَصْفُ المقهى مُوجز مكثَّف، لا تفاصيلَ فيه، ولا حشو، ويقوم على الحركة، على الرغم من أنه وَصْفٌ لمكان ساكن، فهو يتضمن ثلاثة أفعال، الأول: أغلقتِ القهوة أبوابها، والثاني: صنعتْ أنفاس الرواد ضبابًا، وهما فعلان ماضيان، والفعل الثالث: يخفي رؤية الطريق، فعل مضارع يدل على استمرار حالة غياب الرؤية الواضحة للمستقبل.

وهذا الافتتاح ينطلق من المقهى، ويصور الجو العام الذي ستنطلق منه الرواية وواقع الناس الذين سيرتحلون، وجزئيات اللوحة محدودة ومعبرة، ولا فرْقَ من ناحية اجتماعية بين رواد المقهى، وركاب السفينة، فهم مختلفون في الأهواء والمشارب، وكلٌّ منهم له شخصيته الخاصة، وعالَمُه الخاص، ولا يجمعهم غيرُ المكان، وهو مكان ثابت في المقهى، ومتحرِّكٌ في السفينة، ولكن لا فرْقَ بين الثبات والحركة، لأن القيمة ليس في ثبات المكان أو تحركه، وإنما القيمة للناس الذين يشغلون المكان، فهم سواء، لا فرْقَ بين من قعدوا في مقهى، ومن ارتحلوا في سفينة، فتغيير المكان وحده لا يفيد ما لم يَحْدُثِ التغيرُ في الناس، وكما قال المحمدي نصير: "سَهْلٌ أن تبدِّل المكان، صَعْبٌ أن تبدِّلَ النفس"(ص ١٦).

*

وقامت نهاية الرواية على الوصف والسؤال، وقد جاءت تعبيرًا عن قلق الجزيري وحيرته وشكِّه وقَلَقِه حول مصير الرحلة، وهي تصور الجزيري على النحو التالي: "عيناه شاخصتان في الأفق، لا يلتفت، كأنه لا يرى مِن حوله أحدًا، يرى ما لا يراه أحد، صياحُ النوارس يختلط بهدير الأمواج، تحليقُ الطيور وتقافُزها، في صاري السفينة، وعلى أشرعتها، وفي جانبها، يشي بأنه لم يبتعد عن الأرض"(ص ١٧٠).

هذا الوصف في ظاهره خارجي، ولكنه يدل على حالة داخلية، فعينا الجزيري شاخصتان في الأفق، دلالة على أن السفينة لم تبتعد عن الأرض، أو بالأحرى عن بحري، وأن الجزيرة ما تزال بعيدة، وقد استعمل الجملة الاسمية في قوله: "عيناه شاخصتان في الأفق" ليدل على الجمود والثبات، وهو أقوى من قوله: عيناه تنظران إلى الأفق، فالجملة الاسمية تدل على السكون والثبات، وهي أنسب للمعنى المقصود، في حين استخدم فعل يختلط ليدل على حركة اختلاط صياح النوارس بهدير الأمواج.

ثم يأتي السؤال: "هل يعود إليها؟ هل يعود إلى بحري؟" (ص ١٧٦)، ومن خلال السؤال يتأكد الحوار بين المؤلف والمتلقي، وتبدو نهاية الرواية مفتوحة على تساؤلات، وللقارئ أن يضع إجابة أو إجابات، وَفْقَ فهمِه للرواية، وتعامُلِه مع أشخاصها.

ولعل الأجمل من نهاية الرحلة، أيا كانت هذه النهاية، وأيا كانت الرحلة، هو الرحلة في حد ذاتها، أي تفاصيلها، والأجمل في الرحلة هو الشخصيات التي يتعرف عليها الإنسان في أثناء الرحلة، وهكذا هي الحياة، سواء في البر أو البحر، بل لعل الأجمل هو الصورة التي يرسمها الخيال للجزيرة، سواء أكانت حقيقة أو وهمًا.

*

وقد يظن القارئ أن الرواية تعالج أيديولوجيًّا مشكلة التغيير، والعمل الجماعي، وكيف يُولَد من فكرة جنينية، ثم يكبر، إلى أن تَشْرَعَ جماعة في تحقيقه، وأن الرواية تسخر من أنموذج الجزيري وفريق عمله، لأنهم بسطاء، لا يملكون دافعًا قويًّا، ولا هدفًا واضحًا، ولكن ليس في الرواية شيء من هذا القبيل، وليس فيها شيء ممَّا يدعمه ولو مِنْ بعيد، مهما حاولنا، إلا إذا أردنا تحميل الرواية ما لا تحتمل.

وقد يذهب الظن بالقارئ إلى أن الرواية مستوحاة من واقع الهجرة غير الشرعية مِن كثير من بلدان العالم، ولاسيما مِن شواطئ جنوب البحر المتوسط، عَبْرَ البحر إلى أوربة في زوارق لا تساعد على السفر الطويل، ودافعهم توهم الخلاص مِن أوضاع متخلِّفة وقاهرة في مجتمعاتهم، إلى أوربة متوهمين أنها جزيرة الخلاص، ولكن ليس في الرواية ما يدعم ذلك، والمهاجرون في الزوارق يبحرون إلى أرض موجودة ومعروفة، ويعرفون شيئًا عنها على الأقل، وإن كانوا يتوهمون أن فيها الخلاص، ولكن المرتحلين في سفينة الجزيري يبحرون إلى جزيرة لا يعرفون شيئًا عنها، وليسوا متأكدين من حقيقة وجودها.

وقد يذهب الظن بالقارئ إلى القول بتأثر الرواية بقصة حي بن يقظان، لابن طفيل، أو رواية روبنسون كروزو، لدانييل ديفو، أو رواية رحلات جاليفر لجونثان سويفت، وفي الرواية إشارات إلى كثير من الأعمال الأدبية والجزر والرحَّالة والرحلات، ولكن ليس في الرواية شيء من هذا التأثر.

إن الفرق كبير بين رواية سفينة الجزيري وقصة حي بن يقظان، ورواية روبنسون كروزو، ورواية رحلات جاليفر، فالاهتمام في حي بن يقظان عند ابن طفيل ينصبُّ على جزيرة معزولة غير مأهولة والعيش فيها، عيش الناسك المتعبِّد الذي اهتدى إلى التوحيد، وكانت المقولة أنَّ العقل لا يتناقض مع النقل، والاهتمام في روبنسون كروزو ينصبُّ عند دانييل ديفو على عيش المدنيِّ المتحضِّر الذي استطاع أن يقيم وحده في جزيرة منعزلة غير مأهولة أيضًا، وأن يصنع حياة مدنية متحضرة متكاملة، بل اتخذ فيها لنفسه عبْدًا مطيعًا استخدمه، ويمكن أن نقول استعمره، والاهتمام عند جونثان سويفت في رحلات جاليفر كان منصبًّا على السخرية من البشر الذين يحتربون من أجل لا شيء، سواء في ذلك العمالقة في جزيرة العمالقة، أو الأقزام في جزيرة الأقزام، وهم هنا وهناك لا يعرفون كيف يديرون أمور الحكم، وقد رأى الخيول، في جزيرة الخيول، أكثرَ حكمةً من البشر، أما الاهتمام في رواية سفينة الجزيري فينصبُّ على حُلُمِ الجزيرة وتوهُّمِها، وعلى طبيعةِ الركاب وشخصياتِهم وهواجسِهم، وعلى الرّحلة نفسها، وما كان فيها من تحولات، أما الجزيرة فتظل سابحة في عالم من الخيال والتصور والوهم، إلى أن تنتهي الرواية، ولا نعرف كيف انتهت، هل وصلوا؟ وإلى أين؟ وهل عادوا؟ وكيف؟

وفرق أيضًا بين الرواية وقصة الطوفان، وفرق بين سفينة الجزيري وسفينة نوح، فالطوفان في قصة نوح هو طوفان الماء الذي دمَّر الأرض بسبب الكفر، وطهَّرها من أجل إعادة البناء، والسفينة بناها نوح مع بعض المؤمنين للنجاة بالدين، وحمل

معه فيها من كل شيء زوجين، أي أنهم يُبحرون نحو أرض ليبدؤوا فيها حياة جديدة، بما يحملون مِنْ إمكانيات العيش والولادة والتكاثُر، أمّا طوفان سفينة الجزيري فهو طوفان الفساد، وأما السفينة فهي مبحرة نحو المجهول، ولم تحمل سوى ثلاثين من الرجال، وليس بينهم نساء ولا حيوانات، وهذا يعني أنهم يبحرون نحو الموت والفناء، فهم لا يحملون عناصر التكاثر والتوالد، ولكنهم يأملون إذا ما استقر بهم المقام في الجزيرة، أن يعودوا إلى البر، ليحضروا متعهم النساء، ويبدؤوا حياة جديدة.

إن الرواية وهي تتناصّ مع قصة نوح، وتتشابه، إلى حدٍّ ما، مع قصة حي بن يقظان، ورواية روبنسون كروزو، أو رواية رحلات جاليفر، إنما تؤكد أن التاريخ يتشابه، ولكنَّه لا يتكرّر، وأنه ثمة ما هو جديد دائمًا، في الأدب وفي الحياة على السواء، وتؤكد أيضًا أن الأدب كلَّه قائم على علاقات تناصّية، أو قائم على انزياحات عن الأساطير والأعمال الإبداعية الأولى، كما يرى نورثروب فراي، ولكن يظلّ النص الجديد يملك خصوصيته، وفرادته، وتميزه، أو يجب أن يكون كذلك، وقد كان في رواية سفينة الجزيري قدْرٌ غير قليل من الفرادة والتميز والجِدَّة، وهي تستحق ما بذل فيها من جهد التأليف، وتستحق أن يبذل فيها جهد القراءة والدَّرْس.

*

لقد تخيل الجزيري جزيرة، بدافع من شدة إحساسه بالفساد في بحري، فانبثقت في ذهنه فكرة الجزيرة، وأخذ يتخيّلها، حتى أصبحت بالنسبة إليه موجودة حقيقة، لأنها هي البديل من بحري، وهي الخلاص من واقع طغى فيه الفساد، وأخذ يعشقها، وينذر نفسه لها، ويبذل من أجلها كل ما يملك من قوى، ويدعو الآخرين إلى مصاحبته في رحلته، إن هيامه بالجزيرة وشعوره أنها موجودة هو نوع من النزوع الصوفي، قوامُه عشق فكرة، والرغبة في الوصول إليها، ونذْرِ النفس لها، والتضحية في سبيلها بكل شيء.

وأيا كانت نهاية الرحلة، فيكفي الجزيري أنه أحس بالفساد، ووعاه، ولا يقارن بِمَنِ اسْتسلم للفساد واستغرق فيه، لقد امتلك الجزيري حُلُمًا بالخلاص، وهو خير مِمَّن لم لا يمتلك أيَّ حلم، وحسبُه أنه استمتع بذلك الحلم، وتحوَّل لديه إلى فكرة، آمن بها، وعاش عليها، وأيقظ وعي بعض البسطاء الطيبين، وأقنعهم بالرحيل، واستمتع معهم في بناء السفينة وركوبها، وحسبُه أنه خرج بهم من فساد البرِّ إلى نقاء الفضاء في البحر، ولا أهميةَ للنهاية بعد ذلك أيًّا كانت.

ويؤكد هذا النزوع الصوفي المغامر العَتَبَة التي افتتح بها المؤلف الرواية، وهي للشاعر ألفريد لينتال: "أن أحلمَ بالمستحيل/ وأُصِرَّ على ما لا يُمْكِن تحمُّلُه/ وأكتبَ ما لا يجرؤ أحدٌ على كتابته/ وأَبْلُغَ نجومًا لم يبلُغْها أحد/ ويومًا ما سيعرف العالَمُ عندما أموت/ مُتْخَنًا بجراحي/ بأنَّني حاولت أنْ أصِلَ السماء" (ص٣).

وفي هذه العتبة يلتقي الشاعر والروائي والجزيري، فكلٌّ منهم يتطلع إلى غاية بعيدة، وكلٌّ منهم مؤمن إلى حد اليقين بما يراه، ويعتقد أنه حقيقة موجودة، ينذُر نفسه لها، ويبذُل من أجلها أقصى ما يملك من طاقة، وما يتطلع إليه الجزيري، إذن، ليس في الحقيقة الجزيرة، أي تلك البقعة منَ الأرض في عرض البحر التي قد نراها وقد لا نراها، حتى لو كانت موجودة، وما يتطلع إليه الشاعر ليس السماء، أي تلك الرقعة من السماء التي تعلونا، وقد تكون زرقاء صافية مُشْرِقَةً حينًا، وغائمةً كئيبةً حينًا آخر، أو التي قد تكون سوداء معتمة ولا نجمَ فيها، وليس ما يتطلع إليه جبريل الرواية، أي تلك الحروف في الأوراق المطبوعة نقرؤها أو نضعها على الرف، إنَّ ما يتطلع إليه هذا وذاك وذلك أبعد من المادة، وأسمى مما هو مؤقت وزائل، ولو كان قصورًا من ذهب، وحسبُهم ذلك القدْرُ من الإبداع، وهذه هي متعة الكتابة والقراءة، والتواصل بين القارئ والمبدع.

*

إن الخيال، في الحقيقة، هو ما يميز الإنسان من سائر الكائنات، وإنه ليمكن القول إن الإنسان كائن يملك الخيال، في حين، يمكن الزعم أن الكائنات الأخرى لا تملك الخيال.

فلقد عاش الإنسان الأول في المغاور والكهوف، ثم تخيل مأوى، فيشبه الكهف، فصنع الخيمة، ثم صنع المنزل من طين وحجر، ثم صنع دارا، من مجموع غرف، ثم بنى قصرا، ثم بنى ناطحة سحاب، وهو يرسم قبل البناء مخططا، وقبل المخطط يتخيل المسافات والأبعاد والعلو والارتفاع.

وفي المقابل نجد أنواعا من الطيور تبني أعشاشا مدهشة في الحقيقة في هندستها، سواء بنتها في باطن الأشجار، بالنقر في الخشب، أو حاكتها من خيوط تنسلها من أوراق شجرة، ثم تبني بين الأغصان عشا معلقا في الهواء، ولكنها تعمل هذا كله بدافع غريزي، وظلت تكرره على مدى آلاف السنين، من غير تطوير ولا تغيير في البناء، مما يدل على أنها لا تملك ملكة التخيل التي يملكها الإنسان.

وتطلب من سائق سيارة الأجرة أن يوصلك إلى مكان محدد، وسرعان ما يتخيل الطرق الموصلة إلى ذلك المكان، ويختار أقصرها، وأقلها ازدحاما، وكأنه يستحضر أمامه خريطة لتلك الطرق، أو قد يختار أطولها، من أجرة أعلى.

والطيور تهاجر من مكان إلى مكان، منتقلة من جو بارد إلى جو دافئ، وسرعان ما ترجع في الطريق نفسها، عندما تتغير الأجواء، وهي تسلك عين الطريق، مهتدية بالشمس والقمر، أو بما في داخلها من قدرة على الإحساس من مغناطيس الأرض.

وتهاجر الأسماك من مياه مالحة، إلى مياه عذبة، لتضع بيوضها، وترجع الأسماك الجديدة إلى موطن الآباء، وتكرر رحلة أولئك الآباء والأجداد، غير معتمدة على خيال، إنما معتمدة على غريزتها، وما في جيناتها من مورثات، وإحساسها بالفرق بين ماء حالح وماء عذب.

وإنك لترى سربا للنمل تسلك دربا لا تغيره، وهي تتعرف عليه بما تفرزه سابقاتها من مواد، وبما يكون فيما بينها من تماس بقرون الاستشعار، ولكن إذا ما قمت بتشتيتها، ووضعت على الدرب مادة ما، ضاعت، وتفرق شملها، ولا تعود إلى الالتئام إلا بعد لقاء بعض النملات بنملات أخريات.

والأروع من هذا كله إبداع الفنان، إذ يأتي بكتلة من الصخر الأصم، لا شكل لها، وهي مجرد كتلة، وبإزميله ينحت في تمثالا، ومما لا شك فيه أنه تخيل هيئة الإنسان، ووضع في الخيال المسافات والأبعاد للجسم كله، واستطاع أن يستخرج من داخل الحجر الأصم ما هو على هيئة بشر، حتى ليروى أن فنانا وضع في ساحة صخرة، وأخذ ينحت فيها، وكل يوم يمر به طفل، يتأمل مدهوشا ماذا يفعل لافنان، ولما اكتمل عمله، كان قد نحت حصانا يمتطيه فارس، فسأله الغلام: كيف عرفت أن في داخل الصخرة هذا الفارس؟

والطفل ينتعل حذاء أبيه، والطفل يلح على أبيه لشراء نظارة يضعها على عينيه، ليبدو كبيرا، مثل أبيه، والطفل يطلب أوراقا وأقلاما وحقيبة، ليصبح مثل أخيه الأكبر منه، ليس هذا كله مجرد تقليد، بل هو دلال خيال، يوحي للطفل بأ،ه كبير، أو سيكبر.

والشاب يعمل ويكد ويكدح، وهو يحلم بأن يدخر المال، كي يشتري بيتا ويتزوج، ثم يحلم بأن ينجب، وهكذا دواليك، وهو يحلم بأ، يطور حياته، ويتخيل، ويفكر، ويخطط، ويظل يعمل، ويخطط ويفكر.

*

والرواية إذن، تثير مشكلة الخيال والواقع، ويمكن أن تستخلص منها هذا السؤال:

هل الحياة حقيقة؟ أم هل هي جري وراء وهم وخيال؟

أم هل الخيال هو حقيقة وواقع؟ هل تريد الرواية تأكيد أهمية الخيال وحقيته، أم تريد تأكيد عبثه ولا جدواه؟

ملحق

محمد جبريل، صديق عزيز، رحمه الله، تعرفت عليه في مؤتمر للرواية العربية أقامته الأمانة العامة لاتحاد الكتاب العرب عام ١٩٩٩، في مدينة طرابلس في ليبيا، ونشأت بيننا صداقة، وفي عام ٢٠٠٢ أوفدتني جامعة حلب إلى جامعة عين شمس بالقاهرة في مهمة البحث العلمي مدة أربعة أشهر، فبادرت إلى الاتصال به، وكان يأبى إلا أن أزوره كل أسبوع، وأمضي سهرة مطولة عنده بحضور زوجته السيدة الدكتورة زينب العسال وزوجتي غالية جبر، وقد رتب لي لقاء تلفزيونيا، ودعاني للنشر في جريدة المساء، فنشرت عدة مقالات صحفية قصيرة، وكلن له فيها زاوية أسبوعية، وكنت حريصًا طوال أربعة أشهر على حضور ندوته الأسبوعية في ركن نقابة الصحفيين بشارع عبد الخالق ثروت، ويحضرها لفيف من الأدباء الشباب والكهول، ويلقي أحدهم قصة أو قصيدة، ويتم التعليق عليها، وذات مرة حضرها الكاتب المعروف يوسف الشاروني، وكان متقدمًا في العمر، وحدّثنا عن القصة القصيرة، وأذكر أني قرأت له من قبل كتابًا عن القصة القصيرة في سلسلة كتاب الهلال، وقد سرني جدا حضوره، وفي عام ٢٠١٠ أوفدتني جامعة حلب مرة ثانية في مهمة البحث العلمي إلى جامعة عين شمس بالقاهرة لمدة أربعة أشهر، وتجدَّدت زياراتي للأستاذ محمد جبريل، والسهر في بيته، بحضور كل من زوجته وزوجتي، وهيأ لي مقابلة في التلفزيون المصري، في هيئة الإذاعة والتلفزيون، كما هيأ لي ندوة في نادي القصة نوقشت فيها مجموعتي القصصية "عريشة الياسمين"، وفي عام ٢٠٢٤ بعد أربعة عشر عامًا تجدَّدت زيارتي للقاهرة، حيث أمضيت فيها أيضًا أربعة أشهر، ولكن كانت زياراتي له أقل، لأن إقامتي كانت في مدينة "مدينتي"، وهي تبعد عن القاهرة حوالي أربعين كيلو مترًا، ولأنه كان متعبًا جدا، ومرهقا، ولم أرد الإثقال عليه.

ويمتاز الأستاذ محمد جبريل بكرم الضيافة، وحب الأصدقاء، والوفاء لهم، وعدم التقصير في مساعدتهم، ولا يخلو بيته من الأصدقاء، وشقته في مصر الجديدة ١٨ شارع الدكتور سليمان عزمي، وتتألف من صالون مفتوح على غرفتين، والجدران كلها مملوءة بالكتب، ومتراكم بعضها فوق بعض، وهو يجود على كل أصدقائه بما عنده من كتب، يقدمها هدايا، وهو شديد الحب للسوريين، وكان متفرغا للكتابة، وفي كل زيارة كان يزودني بمؤلفاته، ومن دواعي فخري أن مؤلفاته الكاملة في مكتبتي.

وتمتاز زوجة محمد جبريل الدكتورة زينب العسال بالوفاء لزوجها، ورعايته حق الرعاية، وتقديره حق التقدير، بالإضافة إلى لباقتها ولطفها، وحسن استقبالها لضيوف زوجها، وكرم ضيافتها، وهي كاتبة قصصية، وناقدة، وقد عملت رئيسة تحرير مجلة قطر الندى، ونشرت لي عام ٢٠١٠ مجموعة قصصية للأطفال بعنوان: "الطائر الأبيض"، ومن مؤلفاتها :"النقد النسائي للأدب القصصي في مصر"، نشر الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨، وكتاب:"تفاعل الأنواع في أدب لطيفة الزيات"، ولها عدة كتب للأطفال منها: أحمد زويل، وقاسم أمين، ورفاعة رافع الطهطاوي.

وفي زيارتي الأخيرة لمصر زرت الأستاذ محمد جبريل في أواخر الشهر التاسع، قبل مغادرتي القاهرة بأيام، فزودني بملف كتابه "الإبحار في اتجاه المستحيل"، وطلب مني أن أكتب له مقدمة، وقد أنجزتها وأرسلتها إليه باليريد الرقمي في ٢٠٢٤/١٠/١، ولكن لم تلبث أن وافته المنية في ٢٩ كانون الأول ٢٠٢٤، تغمده الله برحمته، ولا أعرف إن كانت الرواية قد طبعت بعد وفاته، وقد أثبت هذه المقدمة في كتابي:"مقدماتي لكتب أصدقائي".

كيف يبني الروائي شخصياته؟ كيف يقدمها إلى المتلقي؟ كيف يبث من خلالها الأفكار والقضايا وهو يحاول أن يجعلها شخصيات لها حياة وحضور؟ وما أنواع الشخصيات التي يبنيها؟ هذا ما ستحاول هذه الدراسة أن تجيب عنه من خلال الوقوف عند بناء الشخصيات في نموذج روائي هو رواية " الله والفقر"، لمؤلفها صدقي إسماعيل، وقد اختيرت أنموذجًا للدراسة نظرًا لكثرة شخصياتها، ولأنها التجربة الأولى لمؤلفها في كتابة الرواية، مما يعني أنها أنموذج أولي عفوي.

*

"الله والفقر"، قصة طويلة، أو رواية قصيرة، تتألف من حوالي عشرين ألف كلمة، شخصياتها كثيرة، ممتدة في الزمان، متنوعة في المكان، وهي غنية في مضامينها، وأهدافها، وأبعادها الفكرية، يمكن أن تدرس من زاوية نفسية، فهي تعالج تطور الوعي لدى الفرد من كونه مجرد كائن إلى إنسان يحس ويفكر، أو من ناحية اجتماعية، فهي تصور تطور العلاقة بين الفرد والمجتمع، ويمكن أن تدرس من ناحية الواقع الاجتماعي والسياسي في سورية حوالي منتصف القرن العشرين، فهي تصور واقع الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وما كان من فقر وتخلف وغياب الوعي وما كان من تحالف الحكومة مع الإقطاع في الخمسينيات، وقهر الإنسان والاستبداد به سواء في الريف أو المدينة، ويمكن أن تدرس من خلال الواقع الثقافي، فهي تصور مجتمعا يؤمن فيه الأفراد بالله، ولكن لا يعرفون حقيقة الدين الصحيح والإيمان، فهم متواكلون.

وتعد الشخصية العنصر الأبرز في الرواية بصورة عامة، ولا سيما في رواية الشخصية، كرواية "الله والفقر"، على نحو ما سيتضح فيما بعد، والشخصية في الرواية هي وفق تعريف معجم مصطلحات نقد الرواية[1]: "كل مشارك في أحداث الحكاية، سلبًا أو إيجابًا، أمَّا من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات، بل يكون جزءًا من الوصف، والشخصية عنصر مصنوع مخترع ككل عناصر الحكاية، فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها ويصور أفعالها، وينقل أفكارها وأقوالها".

إن الشخصية في الرواية عمل لغوي بحت، وهي كما ورد في معجم مصطلحات نقد الرواية[2]: "ليست شخصًا، ولا وجود لها خارج عالم الرواية...ومع أنها نتاج اللغة، ولا وجود لها خارج الكلمات الدالة عليها في النص، فإن القراء ينظرون إليها أحيانًا كأنها شخص حي موجود خارج الحكاية"، وهذا هو سر المتعة التي يجدها القراء في الرواية.

وأسعد الوراق هو الشخصية التي بنيت عليها الرواية، ويلتقي في الرواية بشخصيات كثيرة، تتضح شخصيته من خلالها، ومنها عبد الخالق الطحان، والسجين الحاج مراد، وابنه نعمة، بائع الأقمشة، والمتمرد عبد الحي الراشد، ومن تلك الشخصيات أيضًا زوجته وأمه، وهي جميعًا شخصيات ثانوية مسطحة، ولكنها ذات أهمية، وتمتلك دورها الفاعل في الرواية، وفي رسم ملامح شخصية أسعد الوراق، وهو بخلاف سائر الشخصيات شخصية نامية متطورة، ومن خلال علاقته معها ينمو وعيه، وتتحقق شخصيته، وهي لا تظهر كلها دفعة واحدة، بل تظهر واحدة

---

[1] زيتوني، د. لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، ٢٠٠٢، ص ١١٢ – ١١٤

[2] المصدر السابق، الصفحة نفسها.

بعد الأخرى، ولا نعرف كل شيء دفعة واحدة عن الشخصية، بل نتعرف على كل شخصية شيئًا فشيئًا وبالتدريج، وهي تقنية فنية في بناء الشخصيات، تحسب لصالح الرواية.

ووصف شخصية ما في الرواية بأنها ثانوية مسطحة هو وصف فني، وليس حكم قيمة، والشخصية المسطحة هي وفق تعريف فورستر[1]: "تدور حول فكرة واحدة، عندما لا يتوفر فيها أكثر من عامل، وبالإمكان توضيحها بجملة واحدة...ولا تتطور، بالإضافة إلى أنها تضفي مناخها الخاص...والقارئ يتذكرها بسهولة، وتبقى ثابتة في مخيلته، لأنها لا تتبدل نتيجة الظروف"، وهي ضرورية لأي رواية، وكما يقول إدوين موير[2]: " ليس من السهل إلغاء الشخصيات المسطحة، إن الشخصية المسطحة يمكن إيجازها في جملة واحدة، ومع ذلك ففيها ذلك الإحساس الرائع بالعمق الإنساني"، ويلخص برنس الشخصية المسطحة بأنها[3] "شخصية ذات بعد واحد، شخصية يمكن التنبؤ بسلوكها بسهولة".

*

ففي البداية نتعرف على أم أسعد، ونعرف أنها ماتت في ظروف غامضة، وهو في السابعة عشرة من عمره، ولكن ما إن نقطع شوطًا في الرواية، حتى نعرف، ولو

---

[1] فورستر، إ.م.، **أركان الرواية**، تر. موسى عاصي، مر. سمر روحي الفيصل، جروس برس، طرابلس، لبنان، ١٩٩٤، ص ٥٤ – ٥٥

[2] موير، إدوين، **بناء الرواية**، تر. إبراهيم الصيرفي، مر. د. عبد القادر القط، الدار المصرية، القاهرة، ١٩٦٥، ص ١٣٧

[3] برنس، جيرالد، **قاموس السرديات**، تر. السيد إمام، ميريت للنشر، القاهرة، ٢٠٠٣، ص ٧٠

بعد حين، كما يعرف أسعد نفسه مثلنا متأخرًا، من خلال كلام الناس، أن أمه ماتت مجنونة، وهي تتوهم أمورًا دينية، تدل على عدم فهمها حقيقة الدين.

ونتعرف على الحاج مراد، من خلال أسعد الوراق، الذي تعرف عليه في السجن، ونعرف أنه سُجِنَ لأنه قتل زوجته، وأنه محكوم بخمسة عشر عامًا، أمضى تسعة منها، وأن ولده نعمة عاق لا يزوره، ولكن تنتابنا مشاعر مختلفة نحو الحاج مراد، فنراه من ناحية مجرمًا، ومن ناحية نشفق عليه بسبب إهمال ابنه له، ولكن بعد أن نتقدم في الرواية، نعرف مع أسعد الوراق نفسه، أن الحاج مراد غير جدير بالشفقة ولا العطف، إذ يتحدث عنه إلى أسعد الوراق الطحان عبد الخالق، ونعرف كما يعرف أسعد حقيقته، فقد تزوج أجمل امرأة في البلد، وأنجبت له ثلاثة أولاد، ولكنهم ماتوا، ولم يسلم غير ابنه نعمة، ثم ذهب إلى المدينة، وتزوج امرأة ثانية، نحيلة دميمة، متبرجة، سافرة، وأحضرها إلى الريف، مما اضطر زوجته إلى هجره والذهاب مع ابنها نعمة، وعمره أربع سنوات، إلى قرية أهلها، ثم نعرف أن زوجته الثانية، واسمها سنية، لم تكن إلا مومسًا، جلبها من دار البغاء، وأنه أقدم على خنقها، بعد أن اكتشف أنها عادت إلى ممارسة عملها القديم، وسلم نفسه إلى العدالة، وبذلك يختلف شعورنا نحوه، ونعرفه أكثر.

وفي مرحلة أخرى يدخل أسعد الوراق في المدينة إلى محل لبيع الأقمشة، فيرى شابًّا، وإذا هو نعمة بن الحاج مراد، ويتعرف عليه، مصادفة، حتى عبد الخالق نفسه، أي الطحان، نتعرف عليه، خطوة خطوة، مثلما تعرف عليه أسعد الوراق، فهو في البداية رجل ذو خبرة وتجارب في الحياة، وهو يحب الحياة، بل يشجع الشباب على حب الحياة، وفق فهمه لها، فهو يرى الحياة خمرة ولعبًا، ولذلك يستقبل الشباب في الطاحون، ليشربوا الخمرة ويلعبوا بالقمار، ويعلِّم أسعد شرب الخمرة، ويشجعه عليها، ولكن سرعان ما تتكشف حقيقته، إذ يعثر أسعد على جثة مدفونة

أمام الطاحون، ويأتي عبد الخالق الطحان متأخرًا، وعندما يرى الجثة، يركب حماره ويهرب، ويترك أسعد وحده، ليواجه التهمة بالقتل، ويمضي في السجن أشهرًا، ثم ينفى من القرية، ويلجأ إلى الجبل، ليعيش وحيدًا، في كوخ منعزل، ويبدو عبد الخالق مجرد كائن مخلوق لا يعرف من العالم سوى دوران رحى الطاحون والخمرة، يسره أن يرى الشباب، وهم يستمتعون بالحياة، وفق تصوره، في حين تبدو حياته مملة عبثية مكرورة كرحى الطاحون الذي يدور ويدور حول محور واحد.

وزوجة أسعد الوراق نفسها يجري تقديمها على مراحل، فقد كان أسعد الوراق يحب ليلى، وقد خطبها إلى أبيها، ولكن وهو في السجن تزوجت رجلًا آخر، ورضي بالزواج من أختها منيرة، ولم تمض أشهر على الزواج منها حتى انقلبت إلى امرأة شريرة شرسة، ربما بسبب بلادة أسعد الوراق، وربما بسبب نظرة الناس إليه على أنه ضعيف الشخصية، فتحمِلُ له البغض والكره والحقد، وذات يوم يسمع من الشباب كلامًا يمس امرأته، يتهمونه فيه بضعف الشخصية تجاهها، فيتأخر في الفرن إلى الليل، فتدخل عليه زوجته فجأة، وتهجم عليه، وهي تحمل قطعة خشب، تشتمه وتحقره غاضبة، لأنه تركها جائعة من غير خبز، وبردة فعل عنيفة يرفع في وجهها سيخًا حديديًّا محمًّى في الفرن، فتسقط مغمى عليها، وحين تصحو، يجدها قد أصبحت خرساء، ولعل جوعها هو رمز لجوعها الجنسي، وهو دليل على ضعف رجولته، ولعل خرسها رمز لصمتها كي لا تتحدث عن ضعفه، ولا تعود إليها القدرة على النطق إلا بعد أن تعلم بمقتله في نهاية الرواية.

أما عبد الحي الراشد فهو متمرد على الحكومة والإقطاع، ومطارد من الجند، ولا يظهر إلا في نهاية الرواية، والقرويون يكرهونه لأنه يجرُّ عليهم المصائب، مع أنه يمثِّل رغبتهم الكامنة في التمرد والعصيان، فهو يحقق ما يحلمون به، ولكنهم لا يعجبون به، وتقوده قدماه مصادفة إلى كوخ أسعد الرابض في أعلى الهضبة، فيرحب

به، ويضمد جراحه، ويطمئنه إلى أن الجند لن يصلوا إليه، ولكن الجند يستدلون عليه، ويحاصرون الكوخ، ويندفع أسعد الوراق بحماسة مفاجئة إلى بارودة الصيد ليبادر ببطولة مبالغ فيها إلى إطلاق النار على الجند، ويصاب بجرح في كتفه، ولكنه يستمر في إطلاق النار، ليغطي انسحاب عبد الحي الراشد، وبذلك يظل المتمرد حيًّا طليقا ليعبِّر عن حاجة المجتمع في تلك المرحلة إلى التمرد، وليظل حيًّا مثل اسمه، عبد الحي، وليعبر عن وعيه الواقع وتمرده عليه، ويؤكد ذلك اسمه، فهو الراشد، وإن كان تمرده مجرد نقمة فردية وليس ثورة.

وأسعد الوراق هو أكثر الشخصيات نموًّا وتطوُّرًا، ونحن نتعرف عليه شيئًا فشيئًا طوال الرواية، وهو في حالة تطور دائم، وهو الشخصية الأغنى بالتحولات على طول الرواية، وهي تحولات لا خيار له فيها، هي استجابة عفوية لملابسات وظروف محيطة به، تدفعه إلى تحولات عمادها المصادفة، وكأن التفاف كل الشخصيات المسطحة من حوله كان لتوضيح شخصيته، ومن خلال تلك الشخصيات تحققت ذاته، ونما وعيه، ولعل الخيار الوحيد الذي قام به هو اختياره الموت بنفسه في نهاية الرواية، حين وقف إلى جانب عبد الحي الراشد، وحماه في كوخه، وبادر إلى إطلاق النار على الجند الذين حاصروا الكوخ، لكي يتيح لعبد الحي الراشد النجاة، ثم خرج بنفسه مختارًا، ووقف أمام باب الكوخ ثم وضع فوهة البندقية تحت ذقنه وأطلق النار، ليختار موته بحرية، متحدِّيًا أول مرة قدره، مثلما كان أوديب من قبل قد اختار مصيره بحرية.

لقد كان من قَدَر أسعد أنه ولد في حي فقير هو حي الجبل في إحدى مدن الشمال، وهي أنطاكية، كما صرح المؤلف في رسالة إلى أخيه، حيث المياه القذرة تسير في شوارعها، وقد سُمِّيَ أسعد، مع أنه أشقى الناس، لأنه عاش بعد أربعة إخوة، كان كل واحد منهم يموت بعد شهر أو أشهر من ولادته، وقد مات أبوه عام ولادته، ثم

ماتت أمه وهو في السابعة عشرة، فكان عليه أن يعيل نفسه، وكان طيّبًا جدًّا، ولكنه قليل الذكاء، إلى حد البله، وكلُّ ما نما فيه هو جسمه، وكان عليه في هذه السن أن يعيل نفسه، فعمل ناقلًا للحجارة على ظهر حمار، ثم ناقلًا لأكياس القمح إلى الطاحون، ثم آواه عبد الخالق في الطاحون.

فالراوي يقدم شخصياته واحدة بعد أخرى، وعلى مراحل، ولا يقدم أي شخصية دفعة واحدة، وفي كل شخصية يظهر التحول في الحالات والمواقف والأخلاق، فالراوي يمتلك تقنية فنية متميزة في فن السرد، فهو يؤخِّر معلومات كثيرة عن كل شخصية، ولا يقدمها إلا مجزأة وفي الوقت المناسب، ومن خلال مواقف جديدة، أو من خلال كلام الشخصيات نفسها، أو من خلال كلمات شخصية على شخصية أخرى، من مثل كلام الطحان على الحاج مراد.

*

والرواية هي رواية شخصية، وهي شخصية أسعد الوراق، وليست رواية حوادث، فالقارئ لا يسعى لاهثًا وراء معرفة ما سيجري، بل يسعى وراء معرفة شخصية أسعد الوراق، وكل الشخصيات التي تعرف عليها أسعد الوراق كانت الغاية منها تحقيق ذات أسعد الوراق، وتوضيح شخصيته، والرواية تقدم مصداقًا فنيًّا لرواية الشخصية، على نحو ما تحدث عنها إدوين موير، حيث قال[1]: "إن الحكاية التي تدور حول بطل كان لا بد أن تمضي في سيرها، وعلى الكاتب في نفس الوقت أن يخلق المبررات لظهور عدد جديد من الشخصيات"، ومن خلال هذا العدد الكبير الذي قدمته الرواية من شخصيات حول أسعد الوراق، اتضحت طبيعة المجتمع، بما فيه من فقر وجهل وتخلف، وبما فيه أيضًا من إمكانات التغيير، ممثلة في الشباب، من جهة، وفي شخصية المتمرد عبد الحي الراشد، وبذلك تكون رواية الشخصية قد

[1] موير، إدوين، **بناء الرواية**، مصدر سابق، ص ٢٤

حققت صورة عريضة للمجتمع، من خلال علاقة البطل الفرد بالشخصيات المحيطة به.

إن الشخصيات الثانوية والمسطحة الكثيرة التي أحاطت بأسعد الوراق لم يكن لها دور كبير، ولا سيما شخصية الحاج مراد وابنه نعمة، على سبيل المثل، ولكنها أغنت شخصية أسعد الوراق، ولولا تلك الشخصيات لما كان لأسعد الوراق حضور، وكما يقول ميشال بوتور[1]: "لا وجود لأي شخص إلا بالنسبة إلى علاقاته بما يحيط به: أناس، أشياء مادية، أوثقافية"، وكان للشخصيات المسطحة والثانوية دور آخر، فقد رسمت ملامح المجتمع، وأكد "معجم مصطلحات نقد الرواية" هذه الوظيفة للشخصيات المسطحة ذات الدور المحدود حيث جاء فيه[2]:" تشكل الشخصية عنصرا من عناصر المشهد الوصفي في الروايات الواقعية، فكثيرًا ما تضم هذه الروايات شخصيات لا دور محددًا لها، فتكون أحد عناصر التعبير عن اللون المحلي أو رسم الديكور الروا"، بل إن الشخصيات الثانوية والمسطحة كان لها دور أكبر من تصوير المجتمع ورسم ملامحه، فقد دلت تلك الشخصيات في ترحكها السلبي والإيجابي على أن المجتمع في حالة تغير، وكما يقول ميشال بوتور أيضا عن الرواية بصورة عامة[3]: "إن الرواية هي تعبير عن مجتمع يتغير، ولا تلبث أن تصبح تعبيرا عن مجتمع يعي أنه يتغير".

---

[1] بوتور، ميشال، **بحوث في الرواية الجديدة**، تر. فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٧١، ص ٩٢

[2] زيتوني، د. لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، مصدر سابق، ص ١١٥

[3] بوتور، ميشال، **بحوث في الرواية الجديدة**، مصدر سابق، ص ٨٥

وشخصية أسعد الوراق شخصية نامية متطورة، أو كما يسميها فورستر شخصية مدورة، وما يميز الشخصية المدورة فنيًّا هو[1]: "قدرتها على الإدهاش والإقناع، فإن لم تدهش بتاتا فهي مسطحة، وتمتلك هذه الشخصية تعددية في الحياة داخل الرواية، ويستطيع الروائي باستخدامها وحدها أحيانا، أو بدمجها بنوع آخر غالبا إنجاز تأقلمه ومناغمة الجنس البشري بالأركان الأخرى لعمله"، ويلخص برنس الشخصية المدورة بأنها[2]: "شخصية معقدة، متعددة الأبعاد، لا يمكن التنبؤ بها، قادرة على الإتيان بالتصرفات المدهشة المقنعة".

*

وبذلك تحقق الرواية مفهوم رواية البكاريسك، أي الرواية الانتقادية، يقول إدوين موير عن رواية البكاريسك[3]: "وغرض رواية البيكاريسك أن تأخذ شخصية رئيسية داخل سلسلة متتابعة من المناظر، وأن تقدم عددًا كبيرًا من الشخصيات، ثم تبني عن طريق ذلك صورة للمجتمع".

ويظهر أسعد الوراق من غير إرادة، كما وصفه الشباب في الفرن، فهو خاضع للظروف، وكل أفعاله هي ردّات فعل عشوائية، وليست ناتجة عن رغبة أو عاطفة، ويصدق عليه قول إدوين موير أيضًا عن أبطال روايات الشخصية، حيث يقول[4]: "الحدث عنده يكون دائمًا لا ينبع من عواطف البطل...كما أن الحدث ليس نتيجة حتمية لميوله، لأن هذه يكاد لا يكون لها وجود لديه، وفي تلك الظروف يمكن الزجّ به في الحدث فجأة، وذلك بوضعه في موقف يهيئه المؤلف على نحو ما، فقد يزجّ به على

---

[1] فورستر، إ.م.، **أركان الرواية**، مصدر سابق، ص ٦١

[2] برنس، جيرالد، **قاموس السرديات**، مصدر سابق، ١٧٢

[3] المصدر السابق، ص ٢٧

[4] المصدر السابق، ص ٣٠

سبيل المثال في صراع سياسي لم يختره، يجد نفسه مشاركا فيه بمحض الظروف"، وهذا ما نطقت به الرواية نفسها، عندما أطلق أسعد الوراق النار على الجند، فقد جاء في الرواية[1]: "ولكن المعركة أصبحت أمرًا لا بد منه، بعد أن أثارها أسعد، ولا علاقة له بها على الإطلاق"، وهذا نوع آخر أيضًا من تدخُّل الراوي وتعليقه على الحدث.

وحققت الرواية نجاحها بانطلاقها من خيبات أسعد الوراق فور دخوله الحياة، ومن تلك الخيبات ما سمع عن جنون أمه، وهو طفل، ومنها أيضًا خيبته في حب ليلى، وزواجها من غيره، ودخوله السجن بتهمة هو بريء منها، فقد عثر على جثة، واتهم بأنه القاتل، تقول لور هيلم[2]: "تشكِّل لحظة الدخول إلى العالم، والتجربة الغرامية الأولى، وتجربة الفشل أو خيبة الأمل ....مراحل مميَّزة تسمح للروائي بإعطاء حياة إلى الأنموذج pattern، وإضفاء شبه بالواقع عليه، هكذا تكون الشّخصية الأنموذجية، بالنسبة إلى المؤلف، مناسبة لعرض آلية عمل طبع بشري، مع تحليل المواقف، وبصورة أوسع تنظيم مجتمع كامل يقوم على علاقات قوة معقَّدة".

إن شخصية أسعد الوراق تحقق مفهوم الشخصية الأنموذج، وهي الشخصية التي تعرفها لور هيلم، فتقول[3]: "الأنموذج هو شخصية تقدّم مجموعة من العناصر المميّزة المستعارة من بعض الأشخاص في الواقع؛ وهو يحيل إلى نماذج

---

[1] إسماعيل، صدقي، **الله والفقر**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، كتاب الجيب، العدد ١٢٠، حزيران، ٢٠١٧، ص ١٠٩

[2] هيلم، لور، **الشخصية في الرواية**، تر. د. غسان بديع السيد، وزارة الثقافة، دمشق ٢٠٢٠، ص ٥٩

[3] المصدر السابق، ص ٥٨

خارجية، من دون أن يمكن اختزاله مع ذلك في أي واحد من هذه النّماذج، وهكذا فهو يأخذ قيمة رمزية، مع الاحتفاظ بفردانيته".

وحين نصف أسعد الوراق بأنه بطل الرواية، فليس المقصود البطولة بمعناها في الملاحم والتراجيديات، وإنما المقصود نيل شخصيته الحظ الأكبر من البروز والوضوح، وفي الحقيقة يمكن أن يعد أسعد الوراق من نوع البطل المضاد antihero أو اللابطل، وهو وفق التعريف الذي جاء في معجم مصطلحات نقد الرواية[1]: "البطل المضاد شخصية تمثل الدور الرئيسي في الرواية، من غير أن تتمتع بالصفات الجسدية أو المعنوية المتفوقة التي تخلعها الرواية على بطلها عادة، فالكاتب يختار عمدا شخصية رجل ساذج أو مغفل أو ضعيف لتمثل الدور الرئيسي في الرواية، وذلك قصد التعبير عن رؤية معينة للواقع أو مفهوم محدد للعالم"، ويبدو هذا التوصيف للبطل المضاد منطبقا حرفيا على شخصية أسعد الوراق.

ويؤكد ذلك ما جاء أيضا في المعجم نفسه[2]: "ويبدو البطل المضاد ضحية مجتمع ذي آلية غريبة، وغير مفهومة، ولهذا لا يعرف سوى البؤس والوحدة، وقد استعملت الواقعية الجديدة هذه الصورة لتوجه النظر إلى مصائر العاطلين عن العمل وتسلط الضوء على الفقراء غير القابلين للاستيعاب الاجتماعي بسبب رتابة الحياة اليومية التي تفقد الناس حماستهم للمغامرة، وتجعل كل شيء عبثا مرسوما".

*

[1] زيتوني، د. لطيف، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، مصدر سابق، ص ٣٦

[2] المصدر السابق، ص ٣٦ – ٣٧

وتسمية الشخصية ركن أساسي في بنائها، إذ إن للاسم دلالاته وإيحاءاته، وكما تقول نانسي كريس[1]: "للأسماء تأثير على الانطباعات الأولى للأشخاص...ومن الغريب في الواقع كم يفترض القارئ من المعلومات انطلاقًا من الاسم، بما في ذلك الخلفية للعائلة والسن والعلاقات الشخصية وملامح الشخصية"، وقد يحمل الاسم بعدا تاريخيا، أو دينيا، أو قد يدل على عرق أو جنس أو دين، وثمة علاقة ما بين دلالة الاسم وطبيعة الشخصية في الرواية، وقد هذه تكون العلاقة بين الاسم والشخصية علاقة إيجابية، وقد تكون سلبية، ومن الشائع على ألسن الناس قول مأثور، وليس حديثًا عن الرسول، وهو: "لكل امرئ من اسمه نصيب"، وهذا النصيب قد يكون موافقا لدلالة الاسم وقد يكون مناقضا له، فأسعد الوراق، لا يحمل من اسمه سوى ما يناقض دلالته، فقد كان شقيا في حياته تعيسا، ولم يكن له من السعادة شيء من نصيب، وأمه، لا تحمل اسما، هي أم أسعد، وهذا هو واقع المرأة في المجتمع المتخلف، إذ تكنى باسم زوجها، فهي زوجة فلان، أو اسم ابنها، فهي أم فلان، وليس له في الرواية حضور، فهي غائبة، والراوي يتكلم عليها، وهي شخصية غامضة، ماتت متهمة بالجنون، وبأنها كانت تسمع أصواتا من السماء، وكانت قاسية، فابنها اسعد يذكر أنها ضربته على رأسه فشجته، ونزل الدم، وكانت حادة المزاج عصبية، فلم تتحمل مرض زوجها، وتمنت أن يموت عاجلا، وحين مات شكت من أنها لا تملك ثمن الكفن، وشخصيتها دليل على فقرها، وفقر المجتمع وتخلفه، أما ليلى، فهو اسم تاريخي، يصلح ليكون اسم الفتاة التي أحبها أسعد، ولكن ليس لها أي ملمح، هي مجرد اسم، وقد تزوجت من رجل غيره، ولم تنتظر خروجه من السجن، فهي دليل على حب

---

[1] كريس، نانسي، **تقنيات كتابة الرواية**، تر. زينة جابر إدريس، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ٢٠٠٩، ص ٣٣ – ٣٤

خائب، وهذه هي طبيعة الحب في معظم قصص الحب العربية، أما أختها التي رضي بالزواج منها بعد خروجه من السجن، فاسمها منيرة، وفي الحقيقة لم تكن القمر المنير في حياتها، بل صورتها الرواية شرسة عنيدة وتتهجم على زوجها وترفع في وجهه قطعة خشب وكأنها تهم بضربه، وسرعان ما يغمى عليها، وتصاب بالخرس، أما زوجة الحاج مراد التي أحبها وأنجبت له أربعة أولاد مات منهم ثلاثة، فليس لها اسم، وأما المرأ' الثانية التي جلبها من المدينة، وتزوجها، فاسمها سنية، وهو مشتق من السناء بمعنى العلو والرفعة، ولكنها لم تكن في الحقيقة كذلك، فقد كانت مومسا اختارها من دار البغاء، ولعله عطف عليها، وأرادلها حياة كريمة وأن تكون كاسمها سنية، لكنها عادت إلى ممارسة البغاء، فخنقها، والحاج مراد اسم تقليدي، شاع في مرحلة من مراحل الحكم العثماني، وهو مستوحة من اسم الخليفة لاعقماني مراد الأول والثاني، ولكن هذا الرجل لا يحقق المراد من اسمه، فهو حاج، ولكنه لا يحقق دلالة دينية، إذ يعتدي على أجمل فتاة في القرية، فينال منها في الحقل، ثم يتزوجها، وبعد ذلك يختار زوجة ثانية من المبغى، مما يدل على ارتياده دار البغاء، ثم يقدم على قتلها، فهو يناقض اللقب الذي يحمله، وهو االحاج مراد، ويدل لعى لمجتمع منتخلف، لا يحقق الفهم الصجيج لحقيقة الدين، أما عبدلحي الراشد فهو يجمل دلالة اسمه، إذ يضمن له أسعدلوراق السلامة، ويغطي انسحابه، فيبقى على قيد الحياة، لأن المجتمع بحاجة إليه، وهو الراشد، أي الذي امتلك شيئا من الوعي وتمرد على السلطة الظالمة ممثلة في الحكومة الإقطاع، أما عبد الخالق الطحان، فيدل وصفه بالطحان على طبيعة عمله الروتيني القائم على لادوران، فهو كحجر الطاحون، وهو حقيقة كذلك، إذ إنه لا يعرف من الحياة سوى عمله، وشرب الخمرة، ولعب الورق، وما هو بخالق، بل هو قاتل، فقد قتل رجلا ودفنه أمام

الطاحون، وهرب، ليتهم اسعد الوراق بفتله، وتنتهي الوراية ولا نعرف شخصية ذلك لارجل المغدور، وكأن المجتمع كله معدور كتلك الشخصية المجهولة.

*

وتنتهي الرواية نهاية أسطورية، على النحو التالي[1]: "وحين أشرقت الشمس كان الكوخ محاصرًا بالسلاح، فخرج أسعد والبندقية في يده، وقبل أن يتبين الآخرون غرابة الموقف، أسند ذقنه إلى فوهة البندقية قريبًا من العنق، وصاح وهو يرفع عينيه إلى السماء: "هذا ما تريده يا رب، لن أكون جبانًا"، وضغط زناد البندقية فسقط على الأرض جثة دامية. وهكذا بدأت قصته الحقيقية في حياة الريف، فيقال إن زوجته الخرساء تنبَّهت في هذه اللحظة تمامًا، ونادت باسمه وانطلق لسانها من عقاله بعد ذلك، وبُنِيَ له في مكان الكوخ ضريح صغير، طُلِيَ بالكلس، وفتحت إليه طريق سهلة، وماتزال تُقَدَّم له النذور، ويلوذ به المرضى والأشقياء، وجميع الذين يتلمسون غفران الذنوب".وبهذه النهاية تكتمل شخصية أسعد الوراق، لتدل على شخصية ممتلئة، كثيفة، على نحو ما يقول الناقد هامون[2]:"لا تمتلئ الشخصية إلا في آخر صفحة من النص، حيث تتم مجمل التحولات المختلفة التي كانت هذه الشخصية فاعلًا فيها وسندًا لها".

*

ويظهر الراوي عليمًا بكل شيء، بل يتدخل أحيانا في سير الرواية، ويقطعها ليقدّم تعليقًا مباشرًا، فقد سهر أسعد الزراق ذات مرة مع الجيل الجديد من

---

[1] إسماعيل، صدقي، **الله والفقر**، مصدر سابق، ص ١١٣ – ١١٤

[2] هامون، فيليب، **سميولوجية الشخصيات الروائية**، تر. سعيد بنكراد، دار الحوار، اللاذقية، ٢٠١٣، ص ٤٢

الشباب، فيعلق الراوي قائلا[1]: "ولا بد هنا من ملاحظة عابرة، هي أن هؤلاء الشباب كانوا من الجيل الذي يجد متعة في التعرض لشؤون الدين"، ثم يسترسل الراوي في الحديث عما يحمل هذا الجيل من أفكار في الدين والسياسة والمجتمع، بل إن الراوي ليحذف كلمات من حوار عبد الخالق الطحان، ويصرح بين قوسين[2]:(الواقع أنه ذكر هنا كلمة بذيئة)، وفي موضع آخر يشرح الراوي كلام أسعد الوراق، ويضع الشرح بين قوسين أيضًا[3]: (كان يعني أشياء الطبيعة)، وفي موضع ثالث يحذف الراوي من كلام الشاب ألفاظا بذيئة، ثم يورد في متن الرواية بين قوسين: (كان الشاب قد ذكر عبارات بذيئة تتعلق بالنساء)، وحين يحاول الراوي نقل الحوار الداخلي فإنه يصرح به، ويرويه بشكل مباشر، فيقول عن أسعد الوراق[4]: "قال في نفسه أكثر من مرة"، ومثل هذا التدخل المباشر من الراوي أسلوب تقليدي جدًّا في الرواية.

وتقع الرواية في شيء من التناقض، إذ يصرح الراوي في الصفحة ١٥ أن والده توفي عام والدته، فقد جاء فيها[5]: "فقد مات أبوه عام ولادته"، ثم يحكي الراوي أن أمه[6] "وكان عمره خمسة أعوام أو أكثر ضربته بالحذاء حتى انبثق الدم من رأسه"، ثم يحكي الراوي عقب ذلك مباشرة عن أبيه وأمه: "مرض أبوه وانقطع عن العمل أكثر من أسبوع، فرآها ترفع يديها إلى السماء وتقول: إذا كنت تريد أن تأخذه، يا رب، فلماذا تشقينا به كل هذه الأيام، وعندما مات الأب، وكان ذلك بعد أعوام، سمعها تقول أثناء الولولة والعويل: لماذا لم تمت في مكان آخر أيها الشقي؟ من أين نأتيك

---

[1] إسماعيل، صدقي، **الله والفقر**، مصدر سابق، ص ٩٣ – ٩٤
[2] المصدر السابق، ص ٣٩
[3] المصدر السابق، ص ٣٨
[4] المصدر السابق، ص ٥١
[5] المصدر السابق، ص ١٥
[6] المصدر السابق، ص ٧١

بالكفن؟"، وهذا يعني أن والده توفي بعد تجاوزه الخامسة من العمر بعدة سنوات، لا عام وفاته.

ولا يخلو عنوان الرواية: "الله والفقر" من إثارة، وهو يوحي بأن الرواية ستعالج موضوعًا فكريًّا فلسفيًّا، أو اقتصاديًّا، أو سياسيًّا، أو دينيًّا، وهي تفعل ذلك في عدة مواضع، ولكن في قدر كبير من التوازن الفني مع تقديم قصة، ولعل أكثر المواضع التي ظهر فيها هذا البعد الفكري هو لقاء أسعد مع جيل من الشباب في جلسة دار فيها نقاش فكري، وقد سأل أسعد بعفوية[1]: "إذا قدَّر الله على الناس الفقر، فكيف يفعلون ما يزيد غضبه عليهم"، ولعل سؤال أسعد يمثل محور الموضوع الفكري، والرواية تعكس من خلاله تخلف المجتمع وجهله وسوء فهمه لحقيقة الدين، وظنهم أن الله مسؤول عن فقرهم، وهذا الفهم يقودهم إلى الرضا والقبول والتسليم، وبالأحرى التواكل، وفي اللقاء القصير بين أسعد الوراق وعبد الحي الراشد في الكوخ يدور حوار أيضا بين حرية الإنسان وإرادة الله، ويؤكد أسعد أن إرادة الإنسان هي جزء من إرادة الله، وأن الإنسان حر فيما يفعل، ويأتي على ذلك بمثل عملي، إذ وقعت أمامه جرادة، فداسها بقدمه، ثم حملها ورماها من النافذة، وعلق قائلًا[2]: "لا يموت أحد قبل انتهاء أجله، لقد سعت هذه المسكينة من أخر الوادي، في هذا الليل البهيم، لكي تموت تحت قدمي".

ويتضح حرص المؤلف على توضيح موضوع قصته، ألا وهو: الله والفقر، غير مكتف بالعنوان الدال، إذ يستهل روايته بعتبة نصية يقول فيها[3]: "في قرى الشمال حكايات كثيرة عن رجال عاشوا حياة عادية، ثم أتيحت لهم، في النهاية، شهرة خلقية

---

[1] المصدر السابق، ص ٩٥

[2] المصدر السابق، ص ١٠٣

[3] المصدر السابق، ص ١١

أو دينية، واعتُبروا من الأولياء الذين يتبرك باسمهم كثيرون من أبناء الريف السذج، وهذه قصة واحد منهم"، وواضح انتقاد المؤلف لعدم فهم الناس للدين على حقيقته الصحيحة، ويقوم هذا التصدير للرواية في الواقع بعملية تلخيص لفكرة الوراية، والهدف منها، ويدل على حرص الكاتب على توصيل هدفه منها، ويتحدث عبد الحق بلعابد عن وظيفة التصدير، استنادا إلى جيرار حينيت، فيقول[1]:" التصدير ذو وظيفة تلخيصية...ويعد التصدير كمدخل إلى النص والكتاب عامة وهو ذو قيمة تداولية...ويوضع لتنشيط أفق انتظار القارئ بربط علاقة هذا التصدير بالنص المنخرط فيه قراءة".

ومع أن الرواية هي رواية شخصية أسعد الوراق، فإن عنوانها "الله والفقر" يلخص واقع مجتمع متخلف، يعيش أفراده جميعا في فقر، ويعانون من التخلف، فهم لا يعون واقعهم، كما أنهم لا يعرفون الدين على حقيقته، ويعيشون على التواكل والكسل، وكما قال ميشال بوتور عن الرواية[2]: "إنها تقص بواسطة مغامرات أفراد حكاية تحركات مجتمع بأسره".

إن رواية "الله والفقر" لمؤلفها صدقي إسماعيل رواية تقليدية، وهي من بواكير أعمال صدقي إسماعيل، ومع ذلك فقد جاءت ناضجة مكتملة، وهي جديرة بمزيد من الدرس والتحليل.

*

---

[1] بلعابد، عبد الحق، **عتبات – جيرار جينيت من النص إلى المناص**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ٢٠٠٨، ص ١٠٧ – ١٠٨

[2] بوتور، ميشال، **بحوث في الرواية الجديدة**، مصدر سابق، ص ٧٧.

وصدقي إسماعيل ١٩٢٤- ١٩٧٢ أديب وكاتب وروائي وكاتب مسرحي، ولد في أنطاكية، وتلقى تعليمه الأولي فيها، هاجر عام ١٩٣٨ إلى حلب، بعد أن سلب الأتراك لواء إسكندرون، تابع دراسته في ثانويات حلب وحماه، وتخرج في دار المعلمين بدمشق ١٩٤٨، ثم تخرج في جامعة دمشق حاملًا الإجازة في الفلسفة ودبلوم التربية عام ١٩٥٢، عمل مدرّسًا في حلب ودمشق، أسهم عام ١٩٦٩ في تأسيس اتحاد الكتاب العرب، وتولى رئاسته إلى عام ١٩٧١، توفي عام ١٩٧٢.

وكتب صدقي إسماعيل من حلب في ٢/١٨/ ١٩٥٥ رسالة إلى شقيقه أدهم إسماعيل في دمشق يقول فيها[١]:"انتهيت منذ يومين كتابة روايتي الأولى "الله والفقر"، وهي محاولة أظنها ناجحة، وقد صورت فيها حارتنا في أنطاكية، تصويرًا يحتاج كثيرًا إلى رسوم من ريشتك الحزينة، وسوف أطبع هذه القصة خلال هذا الشهر بنوع من المغامرة، فما رأيك؟".

وكتب نبيل سليمان بحثًا مطولًا في خمس وستين صفحة عن حياة صدقي إسماعيل وثقافته، ومؤلفاته[٢]، ومما قاله عن رواية الله والفقر[٣]:" أما بالنسبة إلى الله والفقر هي رواية، أولا، ليس لأن صاحبها جنَّسها كذلك، بل لما تنطوي عليه من العناصر الأساسية التي تقوم عليها البنية الروائية، سواء في الشخصية أم الحدث أم الزمن، والله والفقر ثانيًا رواية كلاسيكية، في بنائها ولغتها، تميزت بالسرد البالغ الموضوعية، وأبهظها المفكّر في كاتبها غير مرة، كما في المقارنة بين المدينة والريف، وبين المدنيين والفلاحين، وكما في اصطناع لقاء أسعد الوراق بالشباب المثقفين والحديث

---

[١] سليمان، نبيل، **كتاب الاحتفاء**، دار الحوار، اللاذقية، ٢٠٠٢، ص ١٨٨.
[٢] ينظر: المصدر السابق، ص ١٧٥ – ٢٣٩
[٣] المصدر السابق، ص ١٨٨.

معهم"، ولا يخلو كلام نبيل سليمان من دقة، وتظل الرواية بحاجة إلى مزيد من الدراسات.

وقد نشر الرواية اتحاد الكتاب العرب عام ١٩٧٠، في كتاب واحد مع قصتين، هما: العطب، وقبل السهرة، تحت عنوان: "الله والفقر"، وأعاد اتحاد الكتاب العرب نشرها مستقلة في كتاب الجيب، ذي الرقم ١٢٠، وهي هدية العدد ٥٥٤من مجلة الموقف الأدبي، لشهر حزيران، لعام ٢٠١٨، وقد اختارها لكتاب الجيب مالك صقور، وقدَّم لها.

وقد حُوِّلت الرواية إلى مسلسل تلفزيوني في سبع حلقات بثه التلفزيون العربي السوري عام ١٩٧٥، وأدَّى فيه هاني الروماني دور أسعد الوراق، وقامت منى واصف بدور منيرة زوجة أسعد الوراق، وفي عام ٢٠١٠ أعيد إنتاج الرواية في مسلسل طويل وقام بدور البطولة تيم حسن.

وفي الختام لا بد من التصريح بأن نقد الرواية لا يفسد متعة قراءتها، بل يزيد من هذه المتعة، وقد ناقش هذا المشكلة بجرأة بيرسي لوبوك فقال[1]: "على أن مما يدمّر المتعة في الرواية هو معرفة كيف تم بناؤها، فهل هذا هو الانعكاس الذي يتربص غي أذهاننا؟ أحيانا أعتقد ذلك، إلا أن المتعة الصورية ضئيلة بجانب متعة الخلق والإبداع والمزيد الميسور للقارئ الذي يمسك بالكتاب".

---

[1] لوبوك، بيرسي، **صنعة الرواية**، تر. د. عبد الستار جواد، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط. ثانية، ٢٠٠٠، ص ٣٢

رواية زمن يغتال موجة – ماريانا سواس

هل يسيطر الماضي على شابة إلى درجة أن تحقق حلم رجل ميت ولا تحقق حلمها في الحياة؟ وأن تظل وفية له لا لحياتها الخاصة؟ وهل يمكن أن يكون ذلك مبرراً ومقبولاً إذا كان ذلك الرجل هو الأب؟ وهل من المقنع ألا تجد تلك الشابة بعد أبيها رجلاً جديراً بحبها؟ وهل يبلغ الكِبْر والغرور والاعتداد بالذات في الأم إلى حد أن تفرض فيه رأيها على ابنتها الشابة؟ ولا تسمح لها بتحقيق ذاتها؟ أو هل من المقبول أن تفرض الأم على ابنتها الشابة نمط حياتها من أجل الوفاء للماضي؟ أي هل سيظل الماضي يتحكم في الحاضر والمستقبل؟

هذه بعض الأسئلة التي تثيرها رواية جديدة عنوانها "زمن يغتال موجة" للكاتبة ماريانا سواس، وهي متخرجة في كلية الهندسة المعلوماتية، وتكتب قصيدة النثر، وهذه الرواية هي أول عمل روائي لها، والرواية من منشورات دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة، ضمن سلسلة إبداعات عربية، وقد صدرت عام ٢٠١٤، وتم إنجاز كتابتها في خريف عام ٢٠١١، وفق ما جاء في الصفحة الأخيرة من الرواية، وتقع في ٣٣٨ صفحة من القطع المتوسط.

والرواية اجتماعية ذات طابع رومنتيكي حزين، تحكي حياة صبية تدعى يمان لم تذق في حياتها للسعادة طعماً، عاشت في قمع وقهر وشقاء، لا عن فقر ولا عن موقف سياسي، وإنما عن ظرف اجتماعي أحاط بها، وخضعت له، فقد عاشت في أسرة شبه أرستقراطية، صغيرة، تتحكم فيها أم ما تزال تنظر إلى الآخرين باستعلاء وغرور، وتمارس عليهم القمع، ولا تسمح لهم بتحقيق ذواتهم، ولا ترضيها تصرفاتهم،

وليست يمان الوحيدة التي لم تذق طعم السعادة، بل إن معظم شخصيات الرواية لم يعيشوا حياتهم ولم يحققوا ذواتهم، بدءاً من الخادمة ليلى التي أمضت عمرها في خدمة تلك الأسرة الأرستقراطية، ومروراً برامز الذي أحب سالي، ومات بالسرطان، وببشير الذي تزوج ثم سيق إلى حرب سفر برلك ورجع ليجد زوجته قد تزوجت أخاه حكمت، وبغياث شقيق يمان الذي تدرب على الطيران المدني في إنكلترة ثم استشهد في حرب تشرين، وانتهاء بيمان، التي أحبها يزن، ثم جابر، ثم فريد، ولم تحظ بالسعادة مع أي منهم، فقد تركها يزن وسافر، لأنه كان خاضعاً لتقاليد القرية وعليه أن يتزوج بابنة عمه، كذلك سافر جابر، فقد فرق بينهما الدين، هو مسيحي وهي مسلمة، وأخيراً لم يكن زواج فريد منها عن حب حقيقي، كما توهمت، وإنما كان عن طمع في مالها، وهكذا تشقى الشخصيات كلها، ويرجع الشقاء في معظم الحالات إلى مفهومات وتقاليد اجتماعية يشقى بها الأفراد، ويخسرون الحب والحياة.

وتتمركز الرواية حول يمان، لتكون بطلة الرواية بالمعنى التقليدي، فقد توفي أبوها إياس، وكان يتمنى أن تدرس الهندسة الزراعية كي ترعى الأراضي التي ورثها عن أبيه صبري، ثم نالت الشهادة الثانوية وقررت الانتساب إلى كلية الطب، وكان مجموع علاماتها يؤهلها، ولكن أمها ذكرتها بوصية أبيها، وفرضت عليها الانتساب إلى كلية الهندسة الزراعية، ومارست عليها أكثر أشكال الضغط، حتى إنها منعتها من تلبية دعوة صديقتها ألمى لتناول صحن من المثلجات، وكانت أمها فريال عصبية المزاج حادة الطبع تكثر من تدخين السكائر، وكانت بالمقابل شديدة الوفاء لزوجها، أو بالأحرى للماضي، وعنيت بتربية أولادها بعد وفاته، وهم يمان وغياث وطلال وهالة، ورفضت عرض المحامي كمال الزواج منها، مع أنه تودد إليها بشكل لبق، وهو الذي تولى مسألة التحقيق في الحريق الذي شب في أرضها الزراعية.

وتبرز نزعة الأم الأرستقراطية واعتدادها بانتمائها الطبقي حين تعرض عليها يمان فكرة الزواج من زميلها في الكلية يزن، وكان قد تودَّد إليها، وأحبته، ولكن الأم ترفض بشدة فكرة الزواج، لأن يزن قروي من ريف دمشق، فتصدم يمان، ثم يزيد من صدمتها عزم يمان على السفر إلى الخارج في بعثة، ومصارحته لها بأنه لم يفكر قط في الزواج وأنه سيتزوج من ابنة عمه، وفق عادات القرية، وهنا يطرح هذا السؤال: هل حقيقة ما تزال هذه الأعراف سائدة في ريف العاصمة في النصف الثاني من القرن العشرين؟ وهل يخضع حقاً شاب مثقف لمثل هذه الأعراف وهو على وشك السفر إلى الغرب؟ إن هذا مجرد تكتيك روائي لخلق مناخ رومنتيكي يتم فيه التفريق بين الحبيبين بدعوى العادات والأعراف الاجتماعية.

وتصاب يمان بإحباط كبير وتلجأ إلى جدتها لأبيها جليلة، ولا تخلو هذه الجدة من غرور وتكبر وثقة بالنفس واعتداد، وهي تربط حياتها بحياة سورية وتسرد على ابنتها في الفقرة ١١ قصة استقلال سورية عن العثمانيين وقيام حكومة فيصل ثم وقوع سورية تحت الانتداب وما كان من مقاومة الشعب إلى أن تحررت سورية وتسهب في تفصيل الوقائع، بل إنها تحكي قصة إنعام خانم التي زُفَّتْ إلى بشير الذي لم يلبث أن سيق إلى حرب سفر برلك تاركاً زوجته حاملاً بابنهما محمود وغاب بضع سنين ثم رجع ليجد زوجته قد تزوجت من أخيه حكمت وقد أثقل هذا الفصل الرواية بالسرد التاريخي ويقع في نحو عشرين صفحة (١٠٥.٨٦) ويبدو مجرد حشو يمكن الاستغناء عنه.

وتشتعل النار في أرض السيدة فريال، ويجهد الفلاحون في إطفائها، وكان عمر بن الحاج توفيق قد سكر ثم أشعل النار فيها، وتسرع فريال إلى القرية، ويعتذر إليها الحاج توفيق ويتم القبض على ابنه عمر، ويتدخل المحامي كمال في القضية ويعرب

عن حبه لفريال ويرفض قبض أجر أتعابه ولكنها بغرورها الأرستقراطي تنفر منه وتبتعد عنه، ويكشف هذا الفصل عن غرور فريال ولا يضيف إلى الرواية شيئاً مهماً.

وتواجه يمان أمها بقرارها على إنشاء بيت زجاجي لاستنبات زهور الزينة وبيعها، وتحس السيدة فريال بالصدمة ولكنها توافقها على المشروع، وتؤكد مساعدتها لها بشرط ألا تتخلى عن الأرض وأن تستثمر دراستها في رعاية الزراعة لأن حلم والدها هو العمل في الأرض. ويزور البيت الزجاجي مهندس ديكور، يدعى جابر، تعجب به يمان، ويحدثها عن قصة حبه، فقد غاب عن البلاد للدراسة، ثم رجع إليها فوجد ابنة الجيران سالي قد أصبحت صبية، بهره جمالها الوحشي، وتعلق بها، ولكنه لم يتنبه إلى الحب الذي بينها وبين أخيه رامز، وهو الأخ الذي ضحى لأجله ولم يتابع دراسته، وساعده على السفر إلى إنكلترة للتخصص في هندسة الديكور، وقد آثر رامز الصمت وألا يحدث أخاه جابر عن حبه ولا عن مرضه، وتركه يسعد بلقاء سالي، وهي التي كشفت له عن حبها لأخيه، وهو الذي أصيب بالسرطان لعمله في معمل النسيج كي يقدم العون لأخيه جابر، ثم يموت أخوه رامز، ويعلن عن ندمه ويعتذر لسالي ويؤكد لها أنه لا يمكن أن يحب حبيبة أخيه، وتبدو قصة حب جابر لسالي طويلة، وهو يرويها ليمان في الفصل ١٥ بل يستحضر تفاصيلها، ولا مبرر لها، وتبدو الغاية منها خلق مناخ عاطفي رومنيتيكي، وهو المناخ الذي يشيع في الرواية كلها.

ويسرع جابر ذات يوم إلى البيت الزجاجي ليدخل على يمان يعلن عن حبه لها، ويضمها إلى صدره، ويقبلها، ولكنها تنفر منه، وتعلن أنها لا تحبه، وتصر على موقفها، فيشعر بإحباط شديد، ويغادر البلاد إلى إنكلترة، وتلجأ يمان إلى كنيسة في قلب مدرسة الفرنسيسكان حيث كانت قد درست، وتخلو إلى نفسها، وتكتب هناك رسالة إلى يمان، تؤكد له حبها، ولكن الذي فرق بينهما هو اختلاف الدين، مع أن الرب واحد.

ويرجع أخوها غياث من إنكلترة بعد الانتهاء من دراسته الطيران المدني، ولكن تنشب حرب عام ١٩٧٣ ويساق غياث إلى الخدمة العسكرية ويعمل قائداً لطائرة حربية، وتفرح الأسرة بالانتصارات، ولكن ذات يوم يقرع الباب وإذا بضباط يحملون للأسرة نبأ استشهاد غياث، الذي أسقطت طائرته، مع العلم بأن الطيار المدني لا يمكن أن يعمل على طائرة حربية، وأن قادة الطائرات الحربية يتطوعون ويتدربون منذ البدء على الطيران الحربي، وتحزن الأم أشد الحزن، وتنقل الجدة إلى المشفى وتجرى لها عملية خطيرة في القلب، ثم تموت بين يدي حفيدتها يمان.

وتمر سبع سنوات تعنى فيها يمان ببيتها الزجاجي، ويتخرج أخوها طلال في كلية الطب، ويقرر السفر إلى فرنسا، فتغضب أمه أشد الغضب، لكنه يسافر تاركاً في فؤاد أمه لوعة، وفي قلب يمان حرقة، فأخوها سافر وحبيبها سافر، وظلت وحدها، وقد حقق أخوها طلال حلمها بدراسة الطب، وهي لم تحقق أي شيء من أحلامها.

وترعى يمان حفل زفاف صديقتها سوزان وتعنى بترتيب الورود، وهو حفل أستقراطي فاخر، تحضره يمان بثوب متميز، وتعتز بهذا الحفل وتفخر، وبالمقابل تتذكر حفلات الأعراس الشعبية وتسخر منها وتصفها وصفاً هو أقرب إلى الهجاء، وفي الحفل يتقرب منها شاب ويدعوها إلى الرقص، فترفض، وفي رفضها قدر غير قليل من العناد والتكبر والغرور. ثم يتقدم شاب إلى خطبة أختها هالة فترفض أمها تزويجها متمسكة بعادات شعبية وهي زواج البنت الكبيرة قبل الصغيرة، ويحدث خصام بين الأختين، وتغضب كل منهما من الأخرى، مثلما تغضب منهما الأم.

ويدخل على يمان ذات يوم شاب في الثلاثين يطلب منها إعداد باقة ورد حمراء يريد إهداءها لامرأة، فتعدّ له باقة متميزة، وتلحظ اهتمامه بها، ولكنها كعادتها تنفر منه، ثم تفاجأ في مساء اليوم نفسه بالباقة أمام منزلها، فتدهش، ثم يزورها ويعرب عن إعجابه بها، ورغبته في الزواج منها، ويعرفها على نفسه فهو طبيب مختص

بالأمراض القلبية، ويترك لها بطاقة باسمه ورقم هاتفه وهو فريد، وتصل رسالة من طلال يعلم فيها أمه وأخته برغبته بالزواج من فتاة فرنسية فتغضب الأم وتصاب بنوبة قلبية، وعلى الفور تبادر يمان إلى الاتصال بالدكتور فريد، ويحضر إلى الفيلا، وتدهش لمعرفته العنوان، ثم يقرر نقل الأم إلى المستشفى، وفي اليوم التالي تتحسن صحتها، ويلتقي الدكتور فريد بيمان وفي بهو المستشفى يعرض عليها الزواج، ثم يؤكد لها إعجابه بها حين رآها في حفل زفاف سوزان، ويخبرها أنه لحق بها في تلك الليلة وعرف الفيلا، ثم تفاجأ به وقد سدد أجرة المستشفى، وتقرر الموافقة على الزواج منه، وتذهب إلى عيادته المتواضعة في حي شعبي، وتسخر من الممرضة ومن ضيق العيادة وتواضعها، ويتفقان على اللقاء في أحد المقاصف، ويصل الدكتور فريد إلى الموعد ويعرض عليها الزواج، فتتردد، ثم توافق.

ويزور الدكتور فريد السيدة فريال ليطلب يد ابنتها يمان، وتدهش الأم لقدومه وحده من دون أهله، كما تدهش من تصرفاته غير اللبقة، وتفرح هالة، وتؤكد أمامه قبول أمها، وتضطر الأم إلى الموافقة، ثم تحضر فيما بعد أمه وأبوه، ويدل مظهرهما على تخلف وفجاجة وغلظة وفقر، إذ تبهر أنظارهم الفيلا، ويدهشون أمام رحابة الغرف وفخامة الأثاث، وتظهر أمه بمظهر غير حضاري، فهي قصيرة بدينة، ثوبها فضفاض فيه رسوم ورود كبيرة، وحذاؤها ضيق، وتصور يمان ذلك كله بقدر كبير من السخرية والاستعلاء.

ثم يكون الزفاف المتواضع، مما لم تكن تتوقعه يمان، وتحس بخيبة أمل كبيرة، فقد اقتصر الحفل على عدد قليل من المدعوين إذ لم ترد يمان أن يرى ذووها تواضع أسرة زوجها، ويخلو الدكتور فريد بعروسه، فإذا هو فظ غليظ، يدعوها إلى تناول الخمرة، ويعاملها بجلافة، ولا يعرب عن شيء من المشاعر أو العواطف، ولا

يملك غير رغبته الجسدية، فينال منها وهي كارهة، وتشعر يمان بخيبة كبيرة، فلم يكن هذا ما كانت تحلم به.

ويزور فريال في بيت الزوجية ذات يوم صديق والدها وبصحبته ابنه الدكتور حسان، وتتقدمهم أمها فريال، وهو صديق طفولتها، وهو طبيب مختص بجراحة القلب، قادم من لندن، وفي السهرة تظهر جلافة زوجها الدكتور فريد، ويحاول التبجح بعدم حضوره بعض المؤتمرات بسب زحمة العمل، ولكن الدكتور حسان يكشف زيف اداعاءاته كما يكشف عن جهله، وبعد مغادرة أمها والضيف، يتوجه إليها فريد باللوم والتوبيخ، ويتركها وينام وحده.

ويصل أخوها طلال من فرنسا وبصحبته زوجته هيلدا وتفرح بها يمان في حين تنفر منها أمه فريال، وتلومه على زواجه من غير إذنها، وتمضي يمان في جولة مع هيلدا في أحياء حلب الشعبية فتعجب هيلدا بحلب وبنمط حياتها، في حين تشمئز يمان من قذارة الأسواق والشوارع. وتدعو يمان أخاها وزوجته هيلدا إلى العشاء في منزلها وتدور أحاديث حول قلعة حلب والمتحف تدل على ذوق يشارك فيها الأخ طلال وزوجته هيلدا ويمان، ويفرط فريد في شرب الخمرة ثم يقوم ليقلد الرقص الشرقي فتشعر زوجته يمان بالخجل الشديد، وبعد مغادرة الضيوف تحدث مشاحنة بين يمان وفريد، ويلومها على تأخرها في الإنجاب، وسرعان ما تشعر بالرضا لرغبته في الإنجاب.

وتنجب يمان بنتاً تدعوها هبة، ثم يتبين لها أنها مصابة بمرض تناذر داون، أي إنها منغولية، ولن تعيش، فتسهر على رعايتها وتربيتها، وتظل تعنى بها حتى يوافيها الأجل في سن الثامنة عشرة، وتمرض أمها فريال، فتتصل بزوجها فريد، ولكنه يعتذر عن الحضور لأن عيادته غاصة بالمرضى كما يزعم، في حين أنه يستقبل في الواقع إحدى خليلاته، وتتوفى الأم، ويعرب فريد عن طمعه بالفيلا، ولكن زوجته يمان تخبره

أن أمها سجلت الفيلا باسم ابنها طلال، حتى إذا ما عاد من فرنسا افتتحها مستشفى، ويغضب فريد، ويعلن عن خيبته في الزواج من يمان، فقد كان يطمع في أموالها.

وتستسلم يمان للحزن والقهر، وترجع إلى بيتها الزجاجي تربي زهورها، وتزورها فتاة تطلب باقة ورد تريد إهداءها لخطيبها فتسألها: هل ستتزوجه عن حب، فتؤكد لها أن الحب يأتي بعد لزواج، فتنصح لها مثلما كانت الراهبة قد نصحت ليمان في بداية، ألاّ تضيع عمرها. وكانت الراهبة قد قالت ليمان:"إنه عمرك، فلا تستهيني به، أتمنى أن يأتي يوم وتفهمي جيداً ما أعنيه، من دون أن تكوني قد دفعت ثمناً باهظاً لفهمك". (ص ١٦. ١٧)

والرواية في الحقيقة تؤرخ من حيث لا تقصد إلى انتهاء الطبقة الأرستقراطية، أو الإقطاعية الصغيرة، وهي تبدأ بموت الأب، دلالة على انتهاء دور هذه الطبقة، ولكن الأم فريال بغرورها الأرستقراطي لا تعي حقيقة التاريخ، ولا تدرك انتهاء دور مثل هذه الأسر، وتظل تنظر إلى الحاضر بعيني الماضي، وتريد لابنتها أن تكون أسيرة حب أبيها لها، بل تقيدها بوصيته في دراسة الهندسة الزراعية من أجل خدمة الأرض، وبذلك تفرض الأم على يمان أن تعيش الماضي لا الحاضر، وتظل فريال حاملة نظرة استعلاء لكل الشخصيات في الرواية.

وتخضع يمان لمشيئة الأم ووصية الأب، وتتخلى عن طموحها في دراسة الطب، ولا تأخذ بنصيحة الراهبة لها في أول الرواية وفي أول عمرها وهي طالبة في المرحلة الثانوية، وترث يمان من حيث لا تدري نظرة التكبر والاستعلاء على الآخرين، فهي ترفض في البدء كل عروض الحب، سواء في ذلك عرض يزن وجابر وفريد، ثم تقبل، وتظل تحمل في نفسها قدراً كبيراً من الغرور والاستعلاء، ولا سيما للطبقة الشعبية الفقيرة وتصورها بطريقة ساخرة لا تخلو من انتقاص، وأوضح ما يكون ذلك في سخريتها من الأعراس الشعبية الحلبية القديمة، ومفاخرتها بالأعراس الحديثة التي

تقام في الفنادق، وكذلك سخريتها من عيادة الدكتور فريد لا لتواضعها فحسب، بل لأنها في حي شعبي فقير، ولا تقدر أن ذلك التواضع في صغر العيادة وفقر أثاثها راجع إلى كونها في حي شعبي فقير، كما تسخر من أم خطيبها وأبيه وتصور رثاثة ثيابهما وفجاجة تصرفهما وانبهارهما بفخامة الفيلا، وهذا كله يدل على خضوع يمان للبيئة التي نشأت فيها.

لقد حاولت يمان الالتفاف على واقعها، ولكنها لم تحاول التمرد عليه، فقد ابتكرت فكرة البيت الزجاجي، وهو نوع من التصعيد في خضوعها لوصية أبيها في دراسة الهندسة الزراعية، ولكنه ليس تمرداً، ولا يمكنها في الحقيقة أن تتمرد، لأنها ابنة طبقتها، ومن المؤلم أن كلاً من أخويها الاثنين قد تمردا على الأم وعلى طبقتهما، فقد سافر غياث إلى إنكلترة ودرس الطيران المدني، وسافر طلال إلى فرنسا وتخصص في دراسة الطب وتزوج أجنبية ولم يأخذ رأي أمه، ولم يهتم لغضبها، وتمرد غياث وطلال وتحقيقهما الحرية لا يرجع في الحقيقة إلى كونهما من الذكور، فلم يقدر على التمرد من قبل جابر ولا يزن، وإنما يرجع تمرد غياث وطلال إلى سفر الأول إلى إنكلترة والثاني إلى فرنسا فقد استطاع كل منهما أن يحقق هناك حريته، وبذلك تشير الرواية بصورة غير مباشرة إلى سيطرة المفاهيم الأرستقراطية على الأفراد والتي لا يمكن التحرر منها إلا خارج حدود الوطن، وتنسى الرواية أن هذه المفاهيم قد انتهت مع خمسينيات القرن العشرين، وأن الجيل الجديد قد تحرر من تلك المفاهيم التي انتهت بانتهاء الطبقة الأرستقراطية أو شبه الإقطاعية.

ولقد عوضت يمان عن حرمانها من دراسة الطب، فتزوجت الطبيب فريد، ولكنه لم يكن أرستقراطياً مثلها، بل كان من أسرة فقيرة، ولكي تؤكد يمان أرستقراطيتها، سخرت منه ومن أبويه ومن تصرفاته وصورته فظاً غليظاً وجعلته في النهاية يظهر طامعاً في الأموال والفيلا، وهذا كله نوع من الاستعلاء والانتقام من

الطبقة الفقيرة، ويؤكد ذلك أيضاً الإشفاق الرومنتيكي الحزين على ليلى الخادمة التي لم تعرف معنى الحب ولم تتزوج، ويمان تنظر إليها أيضاً من فوق، وتشفق كمن يشفق على متسولة بالية الثياب، وتتحدث عنها وكأنها ترثيها، وهي تتذكرها مجرد تذكر في أثناء انتظارها فريد في المطعم، إذ كانت أمامها على المائدة شوكة وسكين فأخذت تتلهى بهما وتذكرت ليلى وعنايتها بالمطبخ، وتذكرت حواراً دار بين ليلى وأختها هالة حول حياتها، وكأنها لم تعش معها في البيت (ص ٢٢٠ .٢٢٣).

والذي يؤكد انتماء يمان إلى طبقة أرستقراطية هو دراستها المرحلة الثانوية في مدرسة الفرنسيسكان بحلب، وهي مدرسة خاصة، رسومها عالية، لا يدرس فيها إلا أبناء الأسر الغنية، وفي هذه المدرسة دير صغير وفيه راهبات، وتتلقى يمان نصيحة من إحدى الراهبات وهي تتلخص في دعوتها إلى أن تحقق ذاتها، ولكن النصيحة لا تفيدها في شيء.

إن يمان هي صورة مصغرة عن أمها، وتنتمي إلى جيل أمها في طباعها وأخلاقها، وإلى طبقتها، ولا تنتمي إلى عصرها، على الرغم من دراستها، وتعرفها على يزن وجابر وفريد، وكان الأحرى بها أن تثور بدءاً من حالة الحب الأولى، حبها ليزن، أو من الثانية، حبها لجابر، ولكن خضوعها للماضي ووصية الأب والأم، ونشأتها في تلك الأسرة ما كان ليؤهلها للرفض والتمرد، حتى ظلم فريد لها وقسوته عليها وإهانته لها لم يدفعها ذلك كله إلى التفكير في الطلاق، بل إنه حين لمَّح فريد مجرد تلميح إلى رغبته في الإنجاب سرعان ما نسيت ظلمه وفجاجته وإهانته وتخلفه، واستجابت إلى رغبته، أو إلى حس الأمومة في داخلها، وهذا ما تصوره الروائية وهي تقول عنها:"أطرقت يمان تبتسم بعدما أنعشتها فكرة الإنجاب لسببين: أولهما أنها ترغب بشدة أن تكون أماً، وثانيهما أن رغبة فريد بالإنجاب منها مؤشر لرغبته بالاستمرار معها، أي دليل على ارتباطه فعلياً بها، وأن ما تراه وتشعر به من إهمال تجاهها ما هو إلا سلوك خاص

منوط به، وعليها أن تتفهمه وتتأقلم معه" (ص ٢٧٤)، ومثل هذه التبريرات لفرح يمان برغبة فريد بالإنجاب لمجرد أن تصبح أماً وقبولها ما تشعر به من إهمال ورضاها بأن تكون له حياته الخاصة لا يمكن أن تصدر عن أي زوجة، بل لا يمكن أن تصدر عن يمان بالذات، وهي المنتمية إلى أسرة غنية، ومعتدة بنفسها، وهي التي لا ترى في فريد إلا الضعة والتخلف والغلظة والجلافة.

إن خطأ يمان الكبير كان في قبولها الزواج من فريد وهي التي رأت فظاظته حين دعاها إلى المقصف وحين رأت فقر أبويه وتخلفهما الحضاري، وحين زارته في عيادته واكتشفت التفاوت الطبقي بينهما، وتفاقم الخطأ حين اكتشفت فظاظته في الليلة الأولى من الزفاف، ثم حين اكتشفت كذبه حين زارها الطبيب حسان القادم من إنكلترة ثم حين اكتشفت ميوعته وانحداره حين زارها أخوها طلال مع زوجته هيلدا فشرب كثيراً حتى سكر ونهض ليقلد الرقص الشرقي، وكان بإمكانها عند كل مرحلة من المراحل الأخيرة أن تطلب الطلاق، ثم كان الخطأ الأخير حين حملت منه، بل فرحت لأنه أراد الإنجاب.

هذه النقاط كلها تؤكد أن البطلة المصورة في الرواية لا تنتمي إلى المرأة العربية المعاصرة التي خرجت على مثل تلك الأوضاع، فالبطلة تمثل مرحلة سابقة، هي تنتمي إلى أسرة أرستقراطية انتهت، ولعل الرواية أرادت أن تصور حياة آخر أسرة أرستقراطية، وإذا كانت تهدف إلى ذلك فهي مقبولة، ولكن روايات كثيرة نعت من قبل مثل تلك الأسر وصورت نهاية تلك المرحلة، بل إن روايات أخرى صورت نهوض طبقة جيدة مختلفة، وبذلك تكون الرواية متأخرة أيضاً عن عصرها، مع أنها أنجزت عام ٢٠١١.

وتوافرت في الرواية عناصر رومنتيكية كثيرة، ومنها الخضوع للماضي متمثلاً في حب الأب، والتمسك بوصيته، وفي الصراع بين العاطفة والواجب، أي رغبة يمان

بدراسة الطب وواجب التزامها بوصية الأب ونصيحة الأم بدراسة الهندسة الزراعية، ومن العناصر الرومنتيكية مشكلة الحب بين صبية أرستقراطية وشاب قروي، ثم مشكلة الحب بين صبية مسلمة وشاب مسيحي، وهو موضوع رومنتيكي قديم عالجه كثير من القصص والروايات والأشعار، حتى غدا كلاسيكياً، ثم يأتي عنصر رومنتيكي أخير، وهو مرض هبة، وتضحية الأم في تربيتها وتمضية ثماني عشرة سنة في تربيتها حتى وافاها الأجل، وتلك العناصر الرومنتيكية تبعد الرواية عن روح العصر، ولا تخلو من مبالغة، ولاسيما مرض هبة الذي كان أشبه برغبة لاشعورية في الانتقام من الذات وتعذيبها لأنها صبرت على العيش مع فريد ورغبت في الحمل منه، وكأن الغاية من تصوير هبة مريضة مجرد الزيادة في قهر يمان واستدرار المشاعر والعواطف.

والرواية تبدأ براهبة توجه نصيحة ليمان، وتنتهي بيمان تتذكر نصيحة الراهبة التي أوصتها بها، وتقوم يمان في الختام بتوجيه النصيحة إلى صبية جديدة من جيل جديد، هل يعني هذا أن الزمن يكرر نفسه؟ وفي الحقيقة لا يكرر الزمن نفسه، بل إن الزمن في تغير مستمر، وقد تتشابه بعض المواقف ولكنها لا تتطابق ولا تعني التكرار.

والرواية تلح على فكرة الزمن، وتتلخص في أن الزمن يحطم الأحلام، ولذلك كان العنوان زمن يغتال موجة، والزمن مجرد فكرة محايدة، وهو لا يفعل شيئاً، إنما الناس هم الذين يفعلون في الزمن، والزمن الذي سيطر على يمان وحرمها من تحقيق ذاتها هو في الحقيقة زمن أبيها وزمن أمها، أي إن الماضي كان مسيطراً عليها، ولم تعش زمنها، ومن هنا يتضح دلالة الموجة، فالموجة هنا هي تلك الصبية يمان التي كانت مندفعة بشبابها وأنوثتها وطموحها، ولكن الزمن الماضي اغتالها، وهكذا تتضح دلالة العنوان، فالزمن هو الذي اغتال يمان، وحطم آمالها، ولكن هي في الحقيقة المسؤولة عن هذا التحطيم، فالزمن لا يفعل، وإنما أناسه هم الذين يفعلون.

ويلاحظ أن الزمن في العنوان نكرة، مما يدل على أنه زمن محدود وضيق ومعين، وهو في الحقيقة زمن الأسرة الأرستقراطية التي عاشت فيها يمان، هو زمن أمها، ويحس المتلقي أن هناك صفة غائبة، كأن تكون: زمن ظالم، أو قاهر أو مستبد أو وحشي، والذي يوحي بهذه الصفة الغائبة الفعل يغتال، ففعل الاغتيال فعل ظالم قاهر مستبد، وتأتي كلمة موجة في العنوان مفردة ونكرة، لتدل على الوحدة والضعف، والمتوقع أن تكون الموجة قوية وعاتية، ولكنها بدت ضعيفة على الفور لأن الفعل يغتال سبقها، فقد تقرر على الفور الإيحاء بضعفها، ولو كان العنوان مثلا: موجة يغتالها الزمن، لاختلف الإيحاء كلياً، وفي هذا دلالة على أن الزمن كان أعتى من الموجة وأقوى، فهو الذي تقدم، وهو الذي فوراً اغتال، والعنوان في بنيته يدل على الفردية، إن لفظ زمن بهذا الإفراد والتنكير ومن غير تعريف ولا إضافة يوحي بزمن واحد مفرد ضيق محدود، كما يوحي بشيء من الشتم، ولا سيما حين أسند إليه فعل الاغتيال، فهو زمن شرير فاسد قبيح، هو زمنٌ يغتال، والاغتيال أسوأ من القتل، لأن في الاغتيال غدراً وقتلاً بالسر وبظروف مريبة، فهو زمن محدود ومخصوص، وليس الزمن على إطلاقه، والموجة مجرد موجة واحدة، وفي هذا تأكيد على الروح الفردية، وهي روح رومنتيكية تنسب الفعل للزمن لتشكو بؤسها وألمها، ولتعتذر بصور ما عن ضعفها واستسلامها للزمن.

وتتألق في الرواية بعض المقاطع الشعرية، لتعبر عن هواجس يمان أو رؤاها أو تأملاتها، وهي لغة شعرية مجنحة، وقد جاءت في مواضعها لتحمل روح الشخصية، وتعبر عن حالتها، ولكن بعض تلك المقاطع هي تعبير عن رؤية المؤلفة أكثر مما هي تعبير عن رؤية الشخصية، أو عن ذاتها وانفعالها، ومن أجمل العبارات الشعرية التي تلخص في الحقيقة شخصية يمان قول الروائية عنها:" أصبحت لياليها قناديل انتظار تشعلها عبثاً، وشبابها كان أشبه بنبتة وضعت في مزهرية مثقوبة حتى

زحف الذبول إليها رويداً رويداً"(ص ٢٨٧) ولكن هذه الصورة على الرغم مما فيها من جمال، هي على لسان الروائية، وليست على لسان يمان، وللرواية مفتتح هو مجرد تأملات في الزمن وما يحمل من قسوة على الإنسان، والمفتتح مكتوب بلغة شعرية، وهو عمل فني جميل، ولكنه مستقل عن الرواية، والرواية في غنى عنه.

وإذا كان غياث قد استشهد عام ١٩٧٣ في أثناء حرب تشرين بعد دراسته الطيران المدني في إنكلترة، فهذا يعني أنه من مواليد عام ١٩٥٠، وهذا يعني أيضاً أن يمان أكبر منه بخمس سنين على الأقل، وعلى ذلك فحوادث الرواية تدور ي النصف الثاني من القرن العشرين، ولكنها لا تعكس شيئاً من المتغيرات الاقتصادية أو السياسية في سورية، ولا تقاربها، وهذا من حقها، ولكنها بالمقابل لا تعكس المتغيرات الاجتماعية، وتكتفي برصد المعاناة الاجتماعية لفتاة لا تنتمي إلى عصرها.

وتدور حوادث الرواية في حلب، ولكنها لاتعنى بالمكان، إلا عَرَضاً، فهي لا تسمي الحي الذي تقع فيه فيلا فريال، ولا القرية التي فيها أرضها، ولا الحي الذي فيه عيادة الدكتور فريد، وإذا كان من غير الضروري تسمية تلك الأحياء، فمن الضروري وصفها، ولو ببضعة أسطر، والرواية الحديثة تعنى أكثر ما تعنى بالمكان، ولا يرد إلا قليل من الوصف، على نحو ما ورد في وصف السوق في حي "الجديدة"، وهو سوق يحظى بإعجاب هيلدا زوجة غياث القادمة من فرنسا، في حين تشمئز منه نفس يمان.

إن يمان تعيش في حالة خضوع لظرف الأسرة وشرطها الاجتماعي ولنفسية الأم، وهي نفسها خاضعة لغرورها وتكبرها، إذ لم تعدل من سلوكها، ولم تغير من طبعها، طوال الرواية، على الرغم من مرورها بصدمات اجتماعية كثيرة، وتكفي الإشارة إلى اجتماعها في الفصل ٣١ قبيل نهاية الرواية مع لفيف من زميلاتها في مقهى شعبي إلى جوار قلعة حلب، وقد أخذن يتحدثن عن أزواجهن وعن الحب الذي يجمعهن، وهاهي ذي الروائية تتحدث عن هذا اللقاء فتقول: "أخذت يمان تستمع

بلامبالاة إلى مجموعة من صديقاتها وهن يثرثرن بصوت عال وبضحكات رنانة رقيعة ....وعيناها تتأملان تلك القلعة بحب كبير" (ص ٢٩٧)، ويؤكد غرور يمان وتكبرها وتعاليها، أنها كانت تستمع إلى أحاديثهن بلامبالاة، وعيناها تتأملان قلعة حلب، وهي تصف حديثهن بأنه ثرثرة، وتصف ضحكاتهن الرنانة بأنها رقيعة، ومثل هذا التصوير يؤكد شخصية يمان، ويدل على غرورها واستعلائها.

وفي هذا الفصل وعند المقهى نفسه يحضر شاب رسام يريد رسم قلعة حلب، وهو شقيق إحدى صديقاتها، وسرعان ما يتودد إليها، وتمضي لتحدثه عن المجتمع وقسوة أعرافه وتقاليده وظلم الزمن، وتسأل هل يصنع المجتمع الفرد أم هل يصنع الفرد المجتمع، كما تتساءل هل يستطيع الفرد التمرد على مجتمعه، بل إنها لتدعو إلى التمرد في أثناء حوارها مع هذا الشاب، وهاهي ذي تسأل فتقول: " لماذا تظل أفكارنا ومشاعرنا مسحوقة تحت وطأة الظروف وأحكام جائرة أغلبها نتج عن تشوهات فكرية ومطامع شخصية دفينة وابتعاد عن الخير والعدالة ابتدعها ذات يوم قلة ذات امتيازات فأملت علينا ما أملته عبر السنين" (ص ٣٠١) ويطول الحوار بينها وبين ذلك الشاب، حتى من غير أن تسأله عن اسمه، ولم يرد له اسم في الرواية، وكأنه مجرد طيف، تم استحضاره لتعبر يمان عن أفكارها، وهي في الحقيقة التي تتكلم وهو الذي يسمع، ولكنها بعد هذا الكلام ترجع إلى بيت الزوج لترى نفسها مثل قطعة من قطع الأثاث في المنزل، ومثل تلك الأفكار كانت مجرد خواطر سانحة، وهي عامة جداً، ولا تدرك حقيقة المتغيرات في المجتمع، ولم يكن لها أي أثر فعلي في الواقع في حياة يمان، وهي في الحقيقة ليست أفكار يمان، ولا تمثل شخصيتها، إنما هي أفكار الروائية اسقطتها على يمان. وقد شبهت يمان نفسها مرتين بقطع الأثاث، فقالت عنها الروائية في المرة الأولى: "أحست حينها بأنها تشبه إلى حد بعيد تلك المائدة المهجورة" (ص ٢٤٩)

وقالت في الثانية "فالأثاث يشبهها إلى حد بعيد، كلاهما يمنح الراحة للآخرين بصمت ويتلقى المعاناة والضغط أيضاً بصمت".

لقد كانت يمان محكومة بظرفها الاجتماعي، وكان ظرفاً قاسياً، أرهقها أشد الإرهاق، فلم تستطع تحقيق ذاتها، وتبدو هذه الشخصية محكومة أيضاً برؤية الكاتبة نفسها، فقد قست عليها، ولم تمنحها شيئاً من العيش بأنس وهناءة مع أحد من شخصيات الرواية، بما في ذلك الأم والأخت هالة، فقد كانت وحيدة مع حرمانها من كل أشكال العطف، فهل كان مرجع ذلك إلى الحرمان من الأب الذي توفي قبل أن تنال الشهادة الثانوية وكان الوحيد الذي يغدق عليها من حبه، ولم تجد في أي رجل آخر بديلاً منه؟ أي هل يمان هي شكل آخر من أشكال تعلق البنت بأبيها إلى حد المرض، فلا تستطيع أن تحب بعده رجلاً آخر؟.

إن مشكلة يمان تكمن في تكبرها وغرورها، وفرط اعتدادها بذاتها، ولذلك فهي لا تنظر إلى الرجل على أنه شريك، أو النصف الآخر، بل تنظر إليه على أنه خصم في معركة تهزمه وتنتصر عليه، على نحو ما قالت يمان:"كل الرجال الذين أحبوني كانوا معارك خاسرة، اكتسبوا الهزيمة عند حدود قلعتي، فأعلنت عليهم انتصاري، كان هنالك دائماً رجل واحد كنت أنتظره ليحسم نتيجة الحرب، رجل حقيقي، فظلت الحرب معلنة باردة، رغم اشتعالها" (ص ٢٩٨ . ٢٩٩)، ويلاحظ أنها قالت أحبوني، ولم تقل أحببتهم، وقالت اكتسبوا الهزيمة، وكأن مجرد الهزيمة هو كسب للرجل، وهذا يؤكد غرورها، فهل ذلك الرجل المنتظر هو الأب الذي مات؟ أم هل هو الرجل الذي يجب أن ينتصر؟ ولماذا ترى نفسها قلعة حصينة؟ لماذا هذا التفرد والتوحد وطغيان الشعور بالذات؟

وإذا كانت الروائية قد قست على يمان، فما لا شك فيه أن القارئ سيقول إن دراس الرواية قد قسا عليها أكثر، والأمر لا يتعلق في الحقيقة بقسوة، إنما يتعلق

بالرغبة في رؤية امرأة تتمرد على واقعها وتفتح أفقاً للحرية، كما يتعلق بالرغبة في رؤية رواية تنتمي إلى عصرها، وهو مطلع الألفية الثالثة، لا أن تصدر عام ٢٠١٤ وهي تمثل رؤية للمرأة والمجتمع ترجع إلى ما قبل قرن من الزمان، أو نصف قرن على الأقل، بالإضافة إلى أن الرواية مكتوبة بتقنية بسيطة جداً وتقليدية، قوامها السرد، والتعليقات الفكرية والمباشرة من الروائية نفسها.

وقد يكون دفاع الروائية أو القارئ بالقول إن ما حدث في الرواية يمكن أن يحدث في الواقع، أو لعله قد حدث فعلاً، ولكن مهمة الأدب ليست نقل الواقع، ومهمة الأدب ليست تصوير ما قد حدث فعلاً، إنما مهمته تصوير فضاء متماسك موحد يقدم رؤية للحياة تؤكد قدرة الإنسان على صنع حياته، لا الاستسلام لظرفه، وإن لم يكن هذا متحققاً في الحياة العادية، فإنه يجب أن يتحقق في الأدب ليصور الإنسان وهو ينتصر على معوقات الحياة، ويصنع حريته.

رواية لوحة تحت الرماد – باسل خليل

رواية "لوحة تحت الرماد" هي أول رواية لمؤلّفها المهندس باسل خليل، جاءت في ٢٠٨ صفحات من القطع الوسط، وقد صدرت عن دار منهل القراء في حلب عام ٢٠٢٥، والرواية ذات طابع مأسوي، تصور طغيانَ الإنسان واستبدادَه وجشعَه ونشرَه الفساد في الأرض حين يمتلك المال والسلطة، ولا سيما في مجتمع تشتعل فيه نار الحرب وتعمّ فيه الفوضى، وهو ما يؤدّي إلى دمار شامل يودي بمعظم أفراد الرواية، ويحطم مستقبلهم وآمالهم، نتيجة طمع بعضهم، وبُعْدِهم عن القيم والأخلاق، ويتجلى هذا واضحًا من خلال مواقفهم من المكان، وفعلهم فيه، وعلاقتهم معه.

*

وعلاقة الإنسان بالمكان علاقة صعبة، ومعقّدة، وكثيرًا ما يبدو في الظاهر المكان هو الفاعل في الإنسان، والمؤثر فيه، والمحرّك لأفعاله، ولكن بعد قليل من التأمل يتبيَّن، ولا سيما في الرواية، أن الإنسان في الحقيقة هو الفاعل دائمًا، أيًّا كان ذلك المكان، والعُمدة في ذلك هي موقف الإنسان من المكان، ورؤيته له، وطبيعة فَهْمِه للحياة، ودورِه فيها، فالإنسان هو الذي يحول المكان من محيط جغرافي، إلى فضاء يعج بالحياة أو يصخب بالعنف، يُمكنه أن يزرع المكان نفسه وردًا، ويمكن أن يزرعه شوكًا، فالمكان عنصر محايد، وهو قابل لكل أشكال الفعل، وفعل الإنسان في المكان هو الذي يحوّل المكان إلى فضاء للخير أو للشر.

وفي رواية "لوحة تحت الرماد" تبدو في الظاهر بعض الشخصيات خاضعة لتأثير المكان، ولكن سرعان ما يتبيَّن بعد قليل من التدقيق أن الشخصيات هي الفاعلة، انطلاقًا من فهمها للحياة، وموقفها من المكان، وأبرز مثال على ذلك مواقف

"نبيل"، المناقضة لمواقف زوجته "نوال"، ومنذ البدء يظهر موقفه من المؤسسة التي يعمل فيها، فهو مهندس في شركة الإنشاء والتعمير، ومسؤول عن التوقيع على المشاريع المنجزة وفق شروط محددة، وهو لا يوقع إلا بعد استيفاء الشروط، ولكن مديره المباشر يرسل إليه مَنْ يوجهه للتوقيع مقابل رشوة، ويرفض، ويَتِمُّ نَقْلُه مِن موقعه بصفته مهندسًا إلى المحفوظات، ليكون عمله في المستودع، تحت إمرة زميل له أقل منه مرتبة، وهكذا يستند "نبيل" في موقفه من مكان عمله إلى قِيَمه، ويرفض الرشوة، ويقبل العمل في مكان عمل آخر أدنى قيمة ومنزلة، ليظلَّ وفيًّا لقِيَمِه ومبادئه وأخلاقه، وعلى هذا الموقف تتأسّس كل المواقف في الرواية، ولذلك يمكن القول منذ البدء إن منطلق الرواية منطلق أخلاقي، قوامه الحق والعدل والخير.

و"نبيل" يقيم مع أسرته في شقة بحيّ الأشرفية في حلب، والشقة مِلْكٌ له، ولكن تتساقط القذائف على الحيّ حوله، ثم تسقط قذيفة على شقته، ويُدَمَّر جزءٌ منها، فيقرّر الانتقال إلى شقة مستأجَرة في حي محطة بغداد، وهو أكثر أمانًا، نسبيًّا، وهذا الانتقال من مكان إلى مكان هو موقف أخلاقي، الغاية منه النجاة بروحه وبأرواح زوجته "نوال" وابنه الصغير "إسماعيل" وابنته طالبة كلية الحقوق "سمر"، وليس هربًا، وهو موقفٌ حُرٌّ، اتّخذه "نبيل" بكامل إرادته، وقد يقال إن سقوط القذائف اضطرَّه إلى النزوح، ولكن هذا التفسير ظاهري، وفي الحقيقة لم يُجْبِرْه عليه أحد، فقد ظلَّ أكثر سكان حي الأشرفية في الحيِ نفسه، ولم ينزحوا، ولم يُجبرهم أحد على النزوح، سواء في الواقع الفني في الرواية، أو في الواقع الحقيقي.

وفي الشقة المفروشة المستأجَرة التي انتقل إليها "نبيل" مع أسرته في حي محطة بغداد يعثر على صندوق خلف لوحة معلقة على أحد الجدران، وفي الصندوق ليرات ذهبية، وكان "أبو مروان" صاحب الشقة قد تُوُفِّيَ قبل أن يُخْبِرَ ابنه بقصة الصندوق، وأجَّر الابنُ الشقة بما فيها مِن أثاث مِن غير أن يعرف شيئًا عن اللوحة،

ولا عن الصندوق، وينام "نبيل" ليلته وقد اتَّخذ قرارًا بإبلاغ "مروان" عن الصندوق والليرات الذهبية، وهو قرار إيجابي، يستند فيه إلى قِيمه وأخلاقه، وكان الفاعل، على مستوى القرار على الأقل، ولم يكن المنفعل، أي لم يتمكن المكان، وهو الصندوق والذهب، من إغرائه بتملك الليرات الذهبية وبيعها.

*

وهنا يبرز دور زوجته "نوال"، فقد سبقته في الصباح إلى الصندوق، وحملت الليرات الذهبية، وباعت قسمًا منها وأسرعت إلى شراء أثاثَ غرفتين فاخرتين، إحداهما للنوم، والأخرى للجلوس، من أفخم محلات بيع الأثاث في حي الجميلية بحلب، وأسرعت إلى نقلهما إلى الشقة قبل أن ينصرف زوجها من عمله.

إن إغواء الليرات الذهبية يعني في الظاهر تأثير المكان في الإنسان، وهو تأثير صحيح، ولكن الفعل الذي قامت به المرأة هو دليل على أنها هي الفاعل، ويؤكد ذلك ما تبعه من سلسلة أفعال: وهي شراؤها أثاث غرفتين، والإسراع بحملهما إلى الشقة.

ويُذْهَلُ الزوج أمام ما حصل، ويُصاب على الفور بشلل نصفي، ويُحْمَل ليُمَدَّد على السرير الجديد في غرفة النوم الجديدة الفاخرة، ولكنه سرعان ما يرفض، ويتخذ قرارًا آخر، وهو الانتقال إلى غرفة ابنته "سمر"، لينام فوق الأرض على فراش من اسفنج، مُؤْثِرًا غرفة الابنة واهتمامَها به، على غرفة الزوجة ورعايتِها له، وهو قرار يستند فيه إلى قِيَمِه ومبادئه وأخلاقه.

*

وتنطلق "نوال" في مواقفها الفاعلة في المكان، والمؤثِّرة فيه، بما تملك من قوة المال، ودوافع الأهواء ونوازع الرغبات، لا بما تملك من أسس القيم والمبادئ، إذ تُعجب بالبائع في محل "النعيم" لبيع المفروشات، حيث اشترت أثاث الغرفتين، واسمه "ماهر"، وهو رجل في الأربعين، لا يخلو من وسامة وجاذبية، وتظنُّه صاحب

المحل، ولم يكن في الحقيقة إلا أجيرًا، فتعرض عليه أن يفتتح محلًّا جديدًا، وسرعان ما تزوّده بالمال، وتكون شريكة له في افتتاح محل لبيع المفروشات في حي الجابرية.

ومن أشكال فعلها في المكان وتأثيرها فيه جرأتُها على استقبال "ماهر" في مقرِّ عملها في المصرف، أمام زميلاتها، والاستعداد للقائه بكامل زينتها وتشوُّفها إلى لقائه، وبكل ما في نفسها من أشواق ولواعج، لإبرام صفقة افتتاح محل في الجابرية.

ثم يمتد تأثيرها في المكان، ويزداد، بل يطغى إذ تعرض على صاحب المولّدة للكهرباء القريبة من الشقة في حي محطة بغداد شراءَ مولدة ثانية بمالِها، وتشترط عليه ألّا يُخْبِر أحدًا، وهي بذلك تستعين بالمال للفعل في المكان والتصرف وفق أهوائها ورغباتها، ولكن سرعان ما تنزل قذيفة، وتصاب المولدة بأضرار كبيرة، وتضطر إلى بيعها بخسارة، ولا تريد أن يعرف بذلك أحد.

وكان "ماهر" قد أعانها على نقل أثاث الغرفتين من محله إلى الشقة في حي محطة بغداد بالتعاون مع المُقَدَّم "أحمد أبو يزن" رئيس الحاجز الأمني في تلك المنطقة، و"ماهر" من أعوانه، بحكم المصلحة المتبادلة بينهما، فسمح لها المقدم بمرور أثاث الغرفتين، إذ كانت الأوامر حينئذ تقتضي أخذ موافقة المحافظ على نقل أي أثاث، حتى لوكان قديمًا، وينشأ بين "نوال" وبين المقدم تعارفٌ وشيء من مودة سطحية، وهي تعتزّ بذلك، وتراه مزيدًا من امتلاك القوة والقدرة على الفعل، وهذا من غير شك بإرادتها، وهو نوع من الفاعلية أيضًا، والتأثير في المكان.

وتتردَّد "نوال" على محل المفروشات في حي الجابرية، وتتفقَّد الوضع العام للمحل بوجود "ماهر"، ولا يَخْفى إعجابُها به، كما لا يخفى رغبته في النيل منها، وفي بعض الزيارات يحضر المقدّم "أحمد أبو يزن"، بدعوة مُسَبَّقَةٍ مِن "ماهر"، وفي نيته أن يقدم له "نوال"، ثم تكتشف أنه لم يكن مالكًا للمحل في الجميلية، وإنما كان أجيرًا، وتمضي إليه لتوبخه وتوجِّه إليه الكلمات القاسية، خلاف ما كانت تشعر به

نحوه من إعجاب، ويقرّر الانتقام منها، فيُخبر "ماهر" المقدّم أن "نوال" معجبة به، وأنه سيهيئ له جو الخلو بها في المحل، ويدعوه إلى زيارته، ويجتمع الثلاثة في محل بيع المفروشات في حي الجابرية، وسرعان ما يغادر "ماهر" المحل، ليترك "نوال" والمقدم وحيدين، وما يلبث المقدم أن يدنو من "نوال"، ويهمّ بعناقها وتقبيلها، ولكنها تأبى، وتتمنَّع، ويزداد اندفاع المقدَّم، لكنها تزداد حدة في مواجهته، فيخرج غاضبًا وهو يهدِّدها ويُوعِدُها بالانتقام.

وواضِحٌ فِعْلُ "ماهر" في المحل، وتأثيره فيه، فالمحل لبيع المفروشات، ولكنّه يحوّله إلى فضاء لابتزاز "نوال" وخداعها، ثم يحوّله إلى فضاء يجمعها فيه مع المقدّم، لتقع بين براثن شهوته، والمقدم يفعل في المكان ويؤثر فيه، ويحوّله إلى فضاء يريد أن ينال فيه المرأة، وكلٌّ من الرجلين يؤُثِّران في المكان ويشوّهانه بدوافع من نزواتهما، حتى إن الناس يتجمَّعون أم المحل ويشهدون ما جرى، ويتحوّل المحل أمامَهم من حال إلى حال.

وقد مارست "نوال" في محل المفروشات تأثيرها، حيث دافعت عن شرفها، وتمسَّكَتْ بالقيم والأخلاق، ولم تخضع لنزوات المقدَّم وأهوائه، على الرغم من قسوته ووحشيته، وبذلك تنطلق نوال هذه المرة من القيم والأخلاق.

وتأبى "نوال" إلا أن يكون لها فعلُها وتأثيرها في المكان، وتأبى التسليم لشريكها "ماهر"، وهي التي دفعت له ثمن المفروشات، وتمضي إليه في المحل، لتلومه على توريطها في لقاء مع المقدم، ولتطالبه بثمن ما باع، وهو لم يبع شيئًا، وتكشف عن زيفه وخداعه، بإرادة فردية، وهنا يتحول المكان إلى فضاء لأخذ الحق، وتأكيد الشرف، ويواجهها "ماهر" بصلافة وحدّة وشراسة، تصل إلى حدِّ العنف، إذ يرفسها بقدمه، ويرميها أرضًا، فتستلُّ سكينًا، وتهجم عليه، ويمسك بيدها، وبعد صراع يغرس السكين في خاصرتها، ويتركها تنزف، ويهرب، وهكذا يتحول المكان بإرادة من

"نوال" ومن "ماهر" إلى فضاء للصراع الجسدي المباشر، وتصبح "نوال" ضحية، ويصبح "ماهر" مجرمًا هاربًا.

لا شك في أن الانفعال هو الذي قاد كلًّا من "نوال" و"ماهر" إلى هذه الأفعال، ولكن لا يمكن القول إن المكان هو الذي أثّر في "ماهر" وفي "نوال"، فلا ضيقُ المكان دفعهما إلى الصراع، ولا رحابتُه، فهما اللذان أثَّرا في المكان، وحوَّلاه من مكان محايد، بل من مكان للبيع والشراء، إلى فضاء للصراع والجريمة، ولا يمكن إيقاع اللوم ولا العقاب على المكان، ولا تبرير الأفعال بالانفعالات.

وكان بإمكان "نوال" أن ترفع شكوى ضد ماهر، على الأقل، من أجل المحل، وبينها وبينه عقد موقَّع ومثبَّت عند المحامي، وكان بإمكانها رفع دعوى على الضابط نفسه، ولديها شهود من أهل الحي، ومن هنا تبدو المسؤولية واقعة عليها هي، فهي المسؤولة عن أفعالها، ولا يمكن إيقاع المسؤولية على المكان.

*

وعلى الطرف الآخر من حي الجابرية وحي محطة بغداد، ثمة مكانٌ آخر، هو مقصف الجامعة، وهو مكان لاستراحة الطلاب بين المحاضرات، وفيه تلتقي "سمر" زميلها "فادي"، ويحولان المكان إلى فضاء يتبادلان فيه العواطف والمشاعر، وهو يَعِدُها بالزواج، وهنا تظهر قدرة كل منهما على الفعل في المكان، بإرادة حرَّة، وتحويلِه إلى فضاء للحب، ولكن قد يتحول المقصف نفسه أحيانًا إلى فضاء للعتاب والغيرة، والملل والفتور، أو للألم والحزن، إذ يتخرج "فادي" ويقرِّر الالتحاق بالخدمة الإلزامية في الجيش، وهكذا يستند كلٌّ مِن "فادي" و"سمر" إلى قيمة الحب، وهي قيمة عليا، عمادها بناء الحياة، لأنها تبني الإنسان، وتعيد خلقه، وتجمعه مع الآخر، لخلْقِ حياة جديدة، بخلاف قُوى القتال والصراع والحرب والدمار.

*

إن المقدم "أحمد أبو يزن" مكلف برئاسة حاجز في حي محطة بغداد، مِثْلُه مِثْلُ حواجز كثيرة نُصِبَتْ في أحياء المدينة، الكبيرة والصغيرة، بدعوى التصدي للمعارضة وحماية المواطن، وإذا بهذه الحواجز تتحول، في الواقع التاريخي في سورية، وفي الواقع الفني في الرواية، إلى مواقع لسلب المواطنين أموالهم، بطرق وأشكال مختلفة، واعتقالهم، بسبب ومن غير سبب، وترويعهم وتخويفهم، وتتحول الحواجز إلى فخاخ لاصطياد النساء، وهتك الأعراض، باسم النظام، وهذا ما يفعله الضابط المقدم "أحمد أبو يزن" في المكان، ويحوّله إلى فضاء للنهب والقتل والاصطياد، وهو في الأصل مكان اصطنع بدعوى محاربة الإرهاب وحماية المواطن والدفاع عن الوطن، وكذلك يريد الضابط نفسه تحويل محل بيع المفروشات إلى فضاء يحقق فيه نزواته وينال من المرأة، وحين يعجز، يحول المكان إلى فضاء للإهانة والتهديد والوعيد.

*

وتجد "نوال" نفسها في مشفى الرازي، بعد أن طعنها "ماهر" بالسكين في خاصرتها، وإلى جوارها ابنتها، فتعترف لها بكل شيء، ويحاول أحد عناصر المقدم "أحمد" اقتحام غرفة المشفى للانتقام من "نوال"، وتحويل المشفى إلى فضاء للجريمة، ولكن الممرضة تمنعه من الدخول إلى غرفة العناية المشددة، وبعد بضعة أيام، تخرج "نوال" من مشفى الرازي، وهي تتوكأ على ابنتها، وتهمُّ بالدخول إلى سيارة أجرة، والقذائف تتساقط من حولها، وإذا بسيارة عسكرية تصدم سيارة الأجرة عن قَصْد، قبل أن تدخل فيها "نوال"، فتسقط على الأرض، ويرتطم رأسها بحافة الرصيف، وتصاب بكسور بالغة، وتُعاد فورًا إلى مشفى الرازي، وهي في حالة غيبوبة، وتهرب السيارة العسكرية، ومن نافذتها يمد رجلان رأسيهما يضحكان شامتين، وهما من غير شك من رجال المقدّم، وهكذا يتحول المكان قرب الرازي، من مكان للإسعاف، إلى فضاء للقتل والانتقام، والفاعل في المكان قوة عسكرية، مهمتها الحفاظ على أرض

الوطن، ليكون وطنًا يحمي الجميع، ولكن القوة العسكرية تحوّل الوطن كله إلى فضاء للقتل.

*

وهنا لا بد من ربط الأجزاء بالكل، لا بد من رؤية العلاقات بين العناصر والمكوّنات، لا بد من نظرة كلية شاملة، لمعرفة الفاعل الأكبر في المكان، وهو الوطن، وقد تحول من وطن يعيش فيه المواطن بأمان، إلى فضاء للحرب، المدينة تقسم إلى قسمين، شرقي وغربي، شرقي للمعارضة، وللتدمير والتهجير، وغربي خاضع للنظام، وإن كان سكانه ناقمين على النظام، ولكن ليس بوسعهم فعل شيء، ويظهر مكان آخر في المدينة، في الواقع الفني في الرواية، وفي الواقع الحقيقي والتاريخي في حلب، هو جسر صغير، فوق نهر صغير، ويتحول الجسر مِن مَعْبَرٍ للحياة، إلى فضاء للموت، يطلّ عليه القناصون، يقنصون العابرين، الذين يبحثون عن الحياة، وإذا بالجسر يتحول إلى فضاء للقنص والموت، موت مواطنين أبرياء، وقد تحوّلت المدينة إلى أحياء مقطعة، أو أشلاء تمزّقها الحواجز فوق الأرض، وتدمّرها الطائرات بالحاويات والقذائف من السماء، وهكذا يتحول الوطن المكان إلى فضاء لقتل المدنيين وقهرهم وسلبهم الحياة.

*

في هذا الفضاء، الذي صنعه النظام بين عام ٢٠١١ وعام ٢٠٢٤، يتحرك أبطال الرواية، بعضهم ينسى القيم والأخلاق والمبادئ، ويندفع وراء الأهواء والنزوات والمكاسب، تدفعهم قوة المال، أو قوة التسلط، أو قوة العلاقات الشخصية مع الأشرار، أو قوة الغرائز، فيحولون المكان إلى فضاءات للعراك والصراع والانتقام والقتل.

ولكن في هذا الفضاء أيضًا أفرادٌ يتمسكون بالقيم والأخلاق والمبادئ، فالأب والزوج "نبيل" يرفض الرشوة، ويرفض النوم في سرير تم شراؤه بمال مسروق، ويرفض العيش مع زوجة شريرة، على الرغم من حاجته إليها، ونصفه الأيسر مشلول، ويأوي إلى ابنته، يلجأ إليها، ليجد عندها السكينة والأمان، ويقرر أن يعيد المال إلى صاحبه الذي يستحقه.

هذا الرجل المطعون في جسده، وفي بيته، وفي شرفه، وفي حياته، يتحامل على نفسه، وينهض، ويسرع إلى مشفى الرازي، عندما يعلم من ابنته أن زوجته في مشفى الرازي في حالة غيبوبة، بعد أن ضربتها عن عمد سيارة وسقطت، وارتطم رأسها بحافة الرصيف، ويدخل إلى المشفى، لتجد فيه ابنته السند القوي، والجدار المتين الذي تستند إليه، لا لأنه الأب فحسب، بل لأنه المتمسّك بالقيم والمبادئ والأخلاق، وهو يسألها إن كانت زوجته قد وافقت قبل إصابتها على إعادة ما تبقى من مال إلى صاحبه، وهو يخبرها أنه قرر العودة إلى داره في الأشرفية، فقد مرّت سنة، وانتهى عَقْد الإيجار.

وهكذا ينهض "نبيل" قُبَيل نهاية الرواية، ويُشفَى تقريبًا من الشلل النصفي، وتسقط "نوال" على الرصيف، ويحطم رأسها، الذي طالما دفعها إلى اختراق الأماكن والفعل فيها فِعْلَ الأشرار، ينهض الزوج الأب، وتسقط الزوجة الأم، لا لأن هذه امرأة، ولا لأن ذاك رجل، ولكن لأن أحدهما قرّر فعل الخير في المكان، وكان موقفه من المكان موقف خير وشرف، ولأن الآخر كان موقفه من المكان موقفَ شر، يستند فيه إلى جشع وخيانة للمبادئ.

ولا شك، سيظهر مَنْ يبحث عن مبررات نفسية وعاطفية وانفعالية لأفعال الإنسان في المكان، ولكنها مبررات واهنة، قد تخفِّف من العقوبة قانونيًّا، ولكنها لا تلغيها، وقد تخفِّف من العقوبة طبيعيًّا، ولكنها أيضًا لا تلغيها، فلا بد من جزاء وفق

العمل، إن "نوال" التي تحبُّ نَوَالَ كلِّ شيء، ويقودها عقلها إلى الحَوْزِ والأخذ والفعل تسقط على حافة الرصيف، ويتحطم رأسها الذي فكَّر، وإن كان سقوطها بفعل فاعل، فهو جزاء، هذه هي قوانين الحياة، ولا نجد تفسيرًا آخر، مع التحرُّز، وهو جزاء فِعْلٍ قامت به "نوال"، وليس عقابًا لشخص "نوال" لأنها امرأة، ولو كان الفاعل رجلًا، لتلقّى الجزاء نفسه.

ولن نكرر القول في شفاء الرجل، ونهوضه، وتحديه الشلل، فهو المتمسك بالقيم، ويستند إليها، كاستناده إلى العصا التي يتوكأ عليها، ولا ضير، وهو حقيقة نبيل، كاسمه، وهذا النهوض هو نهوض مَنْ يستحق النهوض، لا لأنه رجل، بل لأنه يستحق النهوض والشفاء، لأنه قرَّر أن يعيد المال إلى صاحبه، ولو فعلت امرأةٌ مثلما فعل، لنهضت مثله، والأمر لا يتعلق برجل أو امرأة، إنما يتعلق بموقف ومبدأ وفعل وإرادة.

*

وفي قصة للكاتب "نجيب محفوظ" يلقى رجلٌ الجزاء نفسه، وعنوان القصة "يوم حافل"، في مجموعة عنوانها: "بيت سيِّئ السمعة"، وفي القصة يخرج موظف كبير من بيته، تاركًا زوجته مع ابنه المصاب بالحُمَّى، وإذ تطلب منه زوجته مساعدة أرملة موظف كان عنده في المديرية، يرفض، ويمضي في سيارته الحكومية، وهو يستطلع صفحة الموتى في جريدة الصباح، آملًا أن يقرأ اسم خصم له مرشح للانتخابات، ثم يطلب من سائقه أن يسرع به إلى صديق صحفي، ليسلّمه وثائق يطلب منه نشرها في جريدته، لتفضح خصمًا آخر مرشَّحًا مثله للانتخابات، ثم يلتقي في المقهى محاميًا يعرض عليه الصلح مع قريب له، فيأبى، وفي العمل يستفزّ أحد زملائه، يريد إثارته، وهو يعرف أنه مصاب بتصلب الشرايين، متمنيًا أن يصاب بجلطة، وبعد الانصراف من العمل يتصل بعشيقته، ويطلب منها أن تستعد للقائه

في شقة خصَّصها لها، ويدخل محلًّا ليشتري لها شبشبا، وهو ما نسميه شحاطة، بدلًا من أن يشتري لها الزهور، وهي زوجة صديق له في النادي، ويركن سيارته، ويمضي على الرصيف مستعجلًا، ويرى ولدًا صغيرًا، يبول بين السيارات على قارعة الطريق، فيلتفت إليه، ويشتمه، ولكن تَزِلُّ قدمُه، ويسقط على الطريق، فوق البول، ويصطدم رأسه بحافة الرصيف، فإذا هو جثة هامدة.

ولا نزعم أن الرواية متأثرة بقصة نجيب محفوظ، ولكن نزعم أن هذه النهاية هي جزاء طبيعي لمن يستعمل عقله لإلحاق الأذى بالآخرين، كي يحظى وحده بكل شيء، فلا بد من أن يتحطم رأسه ذات يوم، جزاءً وفاقًا.

*

وفي الحقيقة يظل الإنسان مسؤولًا عن فعله، أيًّا كانت الظروف أو الأسباب أو الدوافع، فهو مسؤول عن فعله حتى في المعركة، فهو يملك السبب والدافع والإرادة، وهو مسؤول حتى عن هذه الدوافع والأسباب، ولا تسوّغ الظروفُ الفعل، وهي تُتَّخَذ لتخفيف الحكم، ولكنها لا تسقط عن الفعل صفته، ذَنْبًا أو جريمة، ولا تُسْقِطُ عن الفاعل صفته، مذنبًا أو مجرمًا، وما يشاع في بعض الجرائم من أن الفاعل مجنون أو معتوه أو في حالة سكر، لا يُلغي الفعل، ولا يسقط عنه صفة جريمة، ولا يعفي الفاعل من العقاب، ولو في الحد الأدنى، وإن هي إلا أسباب واهية، ويظل الإنسان في الحالات كلِّها مسؤولًا عن أفعاله كلِّها، أيًّا كانتْ هذه الأفعال.

وتبدو اللوحة في الظاهر سبب المشكلة في الرواية، وقد جاء ذِكْرُها في العنوان: "لوحة تحت الرماد"، وكانت اللوحة حقيقة مثل جمر تحت الرماد، سرعان ما اشتعل واتَّقد، لمجرد تحريك الرماد، وأصبح نارًا أحرقت الجميع، بل دمَّرَتْهم، وكان العنوان مناسبًا للرواية كلَّ المناسبة، وهو عنوان واضح ودالٌّ، ودلالته بيّنة، ولا يخلو من إيحاءات، ولكن لا يمكن أن تكون المشكلة كلها في اللوحة، بل كانت المشكلة في

الإنسان، وما اللوحة إلا مفتاح، بل كانت المشكلة في المدينة التي دمّرها الإنسان، بل النظام الذي تمثَّل في فرد.

*

وتنتهي الرواية بمقتل الحب، ففي مشفى الرازي، و"سمر" بجوار أبيها، تنتظر رأي الطبيب في الصورة الشعاعية لرأس أمها، وأمها ما تزال في غيبوبة، يرن هاتف "سمر"، والرنين هو رنين حبيبها "فادي"، فتفرح، لعله يأتي ليكون إلى جانبها، "ولكنها لم تسمع سوى صوتٍ رجوليٍّ خَشِنٍ، وهو يزِفُّ لها نبأً، سيفجعها طول العمر، تهوي بعد سماعه مغشية على الأرض، بلا حَرَاك"، بهذه الكلمات تنتهي الرواية، لتدل على مقتل "فادي".

هذه هي حقيقة الحب الذي تحطم في قلوب كثير من الصبايا، فإما أن يلتحق الشباب بالخدمة في الجيش، فيقتلوا أو يبقوا تسع سنوات، حتى يُسَرّحُوا، وإما أن يهاجروا، وثمة آخرون كثيرون في السجون والمعتقلات، وتظل الصبايا ينتظرن الذي يأتي ولا يأتي.

*

وهكذا تتبدَّى علاقة الإنسان بالمكان، فالمكان محايد، ولا مسؤولية للمكان عن فعل الإنسان، فالإنسان هو الذي يحوّل الغرفة والشارع والمدينة والوطن إلى جحيم، أو يحول الوطن كلّه إلى جنة فيها الحب والخير والصدق والحق والعدل والجمال، ليس فيها أي شيء مما يدمر الإنسان، بل فيها كل ما يبني الإنسان.

وليس المرجع في ذلك إلى العقل وحده، فقد يقود التفكير إلى ابتكار أساليب للقتل والتدمير، مثلما قد يقود إلى طرق للبناء والتعمير، ولذلك كان لا بدَّ مِن وَضْعِ الضوابط والتشريعات والقوانين، ويبدو أنها وحدها غير كافية، ولذلك كان لا بدَّ أيضًا من الاحتكام إلى المبادئ والأخلاق والقيم، ومرجعها إلى الإيمان بالله، واتقاء

غضبه، وابتغاء مرضاته، واجتناب ما نهى عنه، والأخذ بما أمر به، ولذلك كرَّر المولى عز وجل خمس مرات في محكم التنزيل خطاب البشر بقوله: "ولا تَعْثَوْا في الْأَرْضِ مُفْسِدِين"، وفي هذا ما يؤكد حياد الأرض، ومسؤولية الإنسان، ولكن على ما يبدو ستظل مسؤولية الإنسان مترجِّحة بين إعمار وإفساد، وسيظل الصراع قائمًا، ولن تكون الغلبة المطلقة لأحد الجانبين، وسيظل الأدباء يكتبون.

*

لقد كانت الرواية واقعية، وقد عبَّرت عن بعض الجوانب مما عانى الشعب في سورية في تلك المرحلة، وقد عانى الشعب ما هو أكثر وأقوى وأبشع، وما يميز واقعية الرواية أنها لم تكن مباشرة، ولا تقريرية، ولا تسجيلية، ولم تقع في المبالغة ولا التهويل، بل كانت مخلصة للفن، ووفيَّةً للواقع، وكانت مشوقة وغنية بالبعد الإنساني.

وحين يذكر المرء أن الرواية هي العمل الأول لمؤلفها المهندس باسل خليل، يمكنه القول عندئذ إن الرواية ناجحة بأدق المعايير الفنية، فضلًا عن كونها مشوقة وممتعة.

رواية جديدة، هي إضافة جديدة إلى الرواية العربية، تقدم شخصية غنيّة قوية فاعلة، ليس فيها شيءٌ من ضَعْفٍ أو قَلَق أو ضياع، على الرغم من ظروف الإحباط والتحدّي المحيطة بها، هي شخصية "جابر"، الفتى الذي ماتت أمه، فتزوج أبوه "ميمونة"، وكان يرى خيانتها لأبيه مع ابن عمها "سليمان"، وقد أنجبت منه "منصورًا" و"مليحة"، وفجأة يموت "أبو جابر" بسبب سحر صنعته "ميمونة"، ويطمع فيها "المختار"، رأس الشر في القرية، ويتحدّى "جابرٌ" رجالَ "المختار"، وقد أرسلهم ليفتكوا به، ولكنه يهزمهم، ويدرك "المختار" قوة الفتى وخطورتَه، فيتحدّاه أن يُثْبِتَ رجولتَه بركوب البحر في سفينته التجارية، وفي عُرْضِ البحر يُكَلِّفه النوخذة "حمدان" بالصعود إلى السارية، بتحريض مِن "حامد" ابن أخت "المختار"، ثم يأمره بالغوص في البحر لصيد "الهامور" بين أسماك "القِرْش"، ليتخلَّص منه، ويُثْبِتُ "جابر" رجولتَه، ثم يُنقذ النوخذة "حمدان" من غَدْرِ "حامد"، ويعود إلى قريته منتصرًا ليتزوج ابنة عمه "كلثم".

لقد كان مثل "جابر" كمثل "هاملت"، عليه أن يثأر لموت أبيه، ولكنه لم يتأخر مثله، ولم يذهب ضحية تردُّده، وكان عليه أن يتحدَّى أسماك القِرْش، مثله مثل "سانتياغو" بطل "همنجواي" في رواية "الشيخ والبحر"، ولكنه لم يكن مثله، فقد عاد منتصرًا يحمل إلى حبيبته صَدَفَةً كبيرة فيها لؤلؤة "الدانة"، وإذا كان "سانديا‌غو" بطل "باولو كويللو" في رواية "الخيميائي" قد صنع أسطورته في الصحراء، فإن "جابرًا" صنع أسطورته في البر وفي البحر، وإذا كانت "بنلوب" تنتظر عودة زوجها

"أوديسيوس" من حرب "طروادة"، وتَشْغَل منافسيه بحياكة ثوب لوالد زوجها، فإن "كلثم" حبيبة "جابر" كانت تطرِّزُ الزهورَ على قميصٍ لجابر في انتظار عودته.

إن شخصية الفتاة "كلثم" وقد ارتبطت بالبطل جابر، شخصية متميزة، تمثل الحب العذري، وكانت بالنسبة إلى جابر الدافع الذي يحثه على متابعة رحلته وإثبات ذاته، وهي أيضًا تشبه شخصية "فاطمة" الفتاة الصحراوية التي شجعت سانتياغو على مواصلة رحلته وبلوغه هدفه ووعدته بالانتظار، في رواية الخيميائي، وقد عاد إليها البطل كما عاد جابر إلى كلثم بعد انتصاره.

وتدهشك شخصية "جوهر"، كان "المختار" يتخذه عبدًا، يكلِّفه بأعمال الأذى والشر، ثم تكتشف في النهاية أنه ابنه من امرأة تزوّجها في إفريقية في إحدى سفراته، ولم يعترِف به، ويتعرف الفتى "جابر" على أم "جوهر" في الميناء، وهي التي كانت تبحث عن زوجها، ويحضرها معه إلى القرية، ويُعَرِّفُها على ولدها، ويكون زوجها "المختار" قد تُوُفِّي، وترفض كلٌّ من زوجتي "المختار": "سميرة" و"فاطمة" الاعتراف بها ضُرّةً، طمعًا في الميراث، ولكنها تُبْرِزُ أمامَهما عَقْدَ الزواج، وترفضان حقَّ "جوهر" في الميراث، ولكن المفاتيح كانت بيده، ويُصبح هو الوريث، "جوهر" أشبه بشخصية "بافل" في رواية دوستويفسكي "الإخوة كرامازوف"، ولم نعرف أنه الأخ الرابع حتى نهاية الرواية، ولم يكن أبوه ليعترف به، وكان يُضطَّره للعمل في زريبة.

أما "المختار"، فهو رأس الشر، ظالم غشوم فاسد مُسْتَبد، سَلَب الناس حقوقَهم، ولكن سفينته التجارية غرقت في البحر، ومرض، وتخلت عنه زوجتاه، وتخلَّى عنه خادمه "غسان"، "المختار" هو المحرِّك في أحداث الرواية، برًّا وبحرًا، لقد امتازت شخصية المختار بشرّها على امتداد أحداث الرواية، وهي شخصية مدورة جعلنا الكاتب نرى فيها عدة جوانب، منها حب السلطة والمال والجشع وحب الجنس والرغبة في إنجاب طفل جميل يخلد ذكره، وقد عرضها الكاتب شريرة من جميع

نواحيها، وهي تشبه شخصية كريم في قصة "يوم حافل" لنجيب محفوظ، الذي كان ينصب المؤامرات لمن حوله ليتخلص منهم، وفي النهاية مات ميتة بشعة ببول طفل، وهذا تقريباً ما حدث مع المختار الذي فقد صحته وأصبح طريح الفراش يحتاج من ينظف مخلفاته.

وبرزت في الرواية شخصية "ميمونة" زوجة الأب الشريرة، الخائنة من جهة والمستغلة من جهة أخرى، فقد خانت أبا جابر واستغلت حب سليمان لها، وبعد ذلك أرادت الزواج من المختار للحصول على المال والجاه، وهي أنانية لا تفكر إلا بنفسها فقد تخلت عن سليمان وفكرت في التخلي عن أولادها من أجل المال، ولكن يظهر في النهاية أن المحرض على الشر فيها هو أمها، وهذا ما جعلها في النهاية تعود إلى رشدها وتندم على ما فعلته، ولكنّ ذلك كان بعد فوات الأوان.

ومن الشخصيات الثانوية شخصية غسان، وكان الساعد الأيمن للمختار، ولكنه لا يخلص له، بل يسير بحسب مصلحته، فهو مجرد تابع للمختار، لكنه غير مخلص له.

وكان الزمن في الرواية متسلسلاً بشكل منطقي، إذ سار إلى الأمام وفق أحداث القصة والسرد، وقد لجأ السارد إلى الاسترجاع لسد بعض الثغرات وتوضيح الحلقات المفقودة، وكل ذلك للوصول إلى حل عقدة الرواية، وذكر الراوي بعض الأوقات مثل وقت الفجر وأذان الظهر، وركز على الساعات الأولى من النهار وربما كان لذلك دلالة تتناسب مع أحداث الرواية التي تبين انتصار الحق على الظلم، والنور على الظلام، وأن بعد الظلام لابد أن يأتي النور.

وتنوعت الأماكن، وكان المكان الأكثر ظهوراً هو البحر، وكان مناسبا لتظهر قوة البطل جابر وصبره وتحمله الصعاب لبلوغه غايته، فلا يخفى على أحد قوة

البحر وعنفوانه وعظمته، وقد اكتسب جابر صفات البحر، والرواية بحرينية بامتياز، في جوها ومناخها وحوادثها، وتظهر اللهجة البحرينية بشكل خاص في الحوار.

أما البانوش، فهي سفينة تجارية مهجورة على شاطئ البحر، وأما سرُّها فقد حكاه النوخذة "حمدان" لجابر وهو معه في عُرْضِ البحر، فقد كان البانوش مُلْكًا للحاج "هارون" ولمَّا تُوُفِّيَ، استولى عليه ابنُه "المختار"، بعد أن أغرى النوخذة "حمدان" بقتْلِ أخيه "علَّام"، ورَمْيِ جُثتِه في البانوش المهجور، وكلَّفه بالعمل في سفينته التجارية، وجعل من ابن أخته "حماد" مساعدًا له، ليراقبه، وكان "جوهر" و"هلال" يقومان كل ليلة بإشعال النار قرب البانوش بأمر مِن "المختار"، ليخيف الناس، ويُلقيَ في روعهم أن الجن تسكن البانوش.

وتبدأ الرواية و"حسين"، وهو ابن جابر، يريد أن يحكي لابنه "علي" سيرة جده "جابر"، ولكن الحفيد مشغول بأخبار الفرق الرياضية، وبوسائل التواصل الاجتماعي، ولكن في النهاية، يتغيَّر الشاب "عليّ" حفيد "جابر"، وتنقلب حياته، فيُقْلِع عن الانشغال بوسائل التواصل الاجتماعي وأخبار الفِرَق الرياضية، ويقرِّر أن يتَّخِذَ لنفسِه في الحياة سبيلًا جديدة، وأن يصنَعَ أسطورته مثلما فعل جدُّه "جابر".

"سر البانوش المهجور" رواية حافلة بالمغامرات المثيرة، والمفاجآت المدهشة، وتحوُّلات المصائر وانقلابها، كأنك تقرأ قصة من قصص ألف ليلة ولية، لستَ أمام رواية أوربية، بل أنت أمام رواية تحافظ على روح السرد العربي، يصطرع فيها الأشرار والأخيار، في البر وفي البحر، وكلهم يَلْقَوْنَ جزاءهم، لينتصر الخير، ويُهْزَم الشر؛ "المختار" يمرض ويصاب بالشلل ويموت، و"سليمان" الذي كان يعاشر ميمونة، يشنق نفسه، و"ميمونة" تفقد عقلها، ويتخلى "جوهر" عن الفساد، ويَعِدُ بمساعدة الناس، ويستملك الفقراء الدور والمحلات التي كان "المختار" يملكها، وكانوا يدفعون

له طوال حياتهم أجرة العيش فيها والعمل، ويتزوج "جابر" "ميمونة"، وينتصر المعدن الطيب في الإنسان، وإذا "جوهر" جديرٌ حقًّا باسمه، وكذلك كان "جابر".

الحب والمغامرة والقتل والخيانة والوفاء والغدر هي ما تحفل به الرواية، في بناء مُحْكَمٍ، وعَرْضٍ مُشَوِّق، يُحْيي تراث الأجداد في الخليج، وهي الرواية الثالثة بعد خمس مجموعات قصصية للكاتب والصحفي والإعلامي البحريني "أحمد المؤذن"، وهو يهديها إلى ابن أخته المشغول بوسائل التواصل الاجتماعي، وكأنه يُهديها إلى الجيل الجديد، بلِ الأجيال القادمة، وقد صدرت الرواية عام ٢٠٢٠ عن "دار رؤى" في "البحرين"، وتقع في حوالي ثلاثمئة صفحة.

رواية قدح مكسور – ألان مابانكو

تعرِّف هذه الرواية القارئ العربي بعالم لا يعرفه، وتصوِّر له مجتمعًا كل ما فيه غريب عليه، وبعيد عنه، ومختلف، ومفاجئ. فالرواية تصور مجتمعًا في قلب إفريقية، في جمهورية الكونغو، وهو، كما تصوره الرواية، من وجهة نظر المؤلف، مجتمع متخلف متوحش فاسد، يسود فيه العنف والظلم والجنس والفحش والجنون، وهو مثير للخيبة والإحباط، ومع ذلك فهو مثير أيضًا للشفقة والخوف، وقد صورته الرواية بأسلوب هجائي ساخر جدًا، وببناء فني مشوق جذاب، وقد جاءت الرواية من نوع التراجيدي كوميدي، أو من نوع الكوميديا السوداء.

بلد الرو اية .الكونغو

وتدور حوادث الرواية في إحدى مدن الكونغو، من غير أن تحدد اسمها، وتقع الكونغو Congo في القلب من إفريقية وتتألف من قسمين، الكونغو برازافيل، وعاصمتها برازافيل Brazzaville، تقع في الشمال، وكانت مستعمرة فرنسية،

والكونغو كينشاسا، وعاصمتها كينشاسا، وكانت مستعمرة بلجيكية، وقد استقلت الكونغو عام ١٩٦٠.

الرو ائي .ألان مابانكو

والرواية من تأليف الروائي ألان مابانكوAlain Mabanckou ، وهو من مواليد عام ١٩٦٦ في مدينة برازافيل عاصمة الجمهورية الكونغو، كان والده يعمل موظف استقبال في أحد الفنادق في المدينة نفسها، وكانت أمه أمية ولا عمل لها، درس في برازافيل، وفيها نال الشهادة الثانوية الفرنسية، والإجازة في الحقوق، ثم حصل على منحة دراسية في جامعة "باري دوفين"، وحصل فيها عام ١٩٩٣ على دبلوم الدراسات العليا في الحقوق، وعمل في القسم القانوني لشركة مياه فرنسية، وظل فيها عشر سنوات حتى عام ٢٠٠٢، اطلع في أثنائها على الأدب الفرنسي، ونشر في هذه السنوات العشر خمسة دواوين شعرية، وفي عام ١٩٩٨ أصدر أول رواية له وعنوانها" أزرق أبيض أحمر"، وهي ألوان العلم الفرنسي، وحصلت على الجائزة الكبرى لإفريقية السوداء، وفي عام ٢٠٠١ أصدر روايته الثانية، وعنوانها:" الله وحده يعرف كيف أنام"، وتدور أحداثها في جزر الأنتيل بالبحر الكاريبي.

انتقل عام ٢٠٠٢ إلى الولايات المتحدة الأمريكية ليعمل في جامعة ميتشيغان في أوهايو مدرّسًا للأدب الفرانكوفوني، ثم انتقل إلى جامعة لوس أنجلوس في كالفيورنيا، وفي عام ٢٠٠٢ أصدر روايته الثالثة، وعنوانها: "أحفاد فيرسين جيتوركس"، والرواية تاريخية، عن قائد فرنسي حرر فرنسا من الغزو الروماني، وفي عام ٢٠٠٣ أصدر روايته الرابعة، عن قاتل محترف عنوانها:" الإفريقي المختل عقليًا"، وفي عام ٢٠٠٥ أصدر روايته الخامسة وعنوانها "قدح مكسور"، وحصلت على الجائزة الفرانكوفونية لعام ٢٠٠٥، وفي عام ٢٠٠٦ أصدر روايته السادسة، وعنوانها " ذكريات قنفذ"، وفازت بجائزة روندو، ويروي فيها ذكريات طفولته في برازافيل، وفي

عام ٢٠٠٩ أصدر روايته السابعة، وعنوانها: "البازار الأسود"، وفي عام ٢٠١٠ أصدر روايته الثامنة، وعنوانها "غدًا أكون في العشرين من عمري"، ونالت جائزة "جورج براسانس"، وحصل على وسام جوقة الشرف من الرئيس نيقولاي ساركوزي.

نشر الرواية وترجمتها العربية

ورواية "قدح مكسور" Verre Casseمن منشورات دار سول Seuilفي باريس عام ٢٠٠٥، وترجمت الرواية إلى العربية الدكتورة زبيدة القاضي، أستاذة النقد الفرنسي الحديث والأدب المقارن في قسم اللغة الفرنسية في كلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة حلب، وقدم للترجمة الدكتور "فانسان سيميدوه" من كندا، وهو إفريقي الأصل، من توغو، ويعمل أستاذًا في جامعة دالهوسي في كندا، والرواية من منشورات وزارة الثقافة بدمشق عام ٢٠١٩، وتقع الرواية في ترجمتها العربية في ١٩٠ صفحة.

عرض الرواية

تجري معظم حوادث الرواية في مكان واحد هو حانة اسمها "الدَّيْن سافر" أو الدَّيْن ممنوع"، وقد أسَّس هذه الحانة رجل اسمه "الحلزون العنيد" في إحدى مدن الكونغو، والرواية لا تذكر في أي مدينة، وكأن الكونغو كلها تمثلت في هذه الحانة، أو كأن هذه الحانة هي رمز للكونغو كلها، وكأن رواد الحانة هم رمز لكل الشعب في الكونغو. ولا بد من التمييز بين ثلاثة مصطلحات، هي الروائي، والراوي، والمؤلف، فالروائي هو ألان مابانكو، ويقع خارج الرواية، أما الراوي فهو الذي يروي الرواية، وهو المؤلف نفسه، على نحو ما سيتضح.

فالرواية يرويها المؤلف نفسه، فهو الراوي/المؤلف، وهو شخصية من شخصياتها، واسمه "قدح مكسور"، وهو يرتاد هذه الحانة، ويعرف روادها، وكان صاحب الحانة "الحلزون العنيد" قد دفع إليه بدفتر، وطلب منه أن يملأه بتاريخ

الحانة ليضمن لها الخلود، فهو لا يطمئن إلى ذاكرة الناس، لأنهم ينسَوْن، ويريد تاريخًا مكتوبًا، وفي هذا ما يؤكد رمزية الحانة إلى الكونغو كلها.

وفي حانة "الدَّين ممنوع" تأتي بعض الشخصيات إلى الراوي/ المؤلف، "قدح مكسور"، لتحكي له قصة حياتها في سرد طويل، وتلح عليه أن يكتب سيرتها، وكأن هذه الشخصيات تقدم اعترافًا، لكي تفرغ ما بنفسها وترتاح، وبعض الشخصيات يتحدث عنها الراوي، لأنها زارت الحانة عدة مرات، وتعرَّف عليها، ثم غادرتها، وبعضها أتت في الحانة ببعض الممارسات، وهو ما قاد الراوي/المؤلف إلى تصوير ما فعلت، ثم يتحدث الراوي/المؤلف عن نفسه في النهاية.

فالرواية مجموعة مواقف أو سير ذاتية، غير مترابطة برابط سببي، لكنها تشكل في مجموعها مجتمع الحانة بما فيه من تعدد وتنوع واختلاف، وهو نفسه صورة من صور مجتمع الكونغو، وعلى الرغم من أن بعض الشخصيات، تروي بنفسها سيرة ذاتها للمؤلف، فإن لغتها وأسلوبها في الحديث واحد لا يختلف، قوامه البوح والاعتراف والثرثرة والتكرار والاستغراق في التفاصيل إلى حد الملل، وهو نفسه أسلوب الراوي/المؤلف في الحديث عن نفسه أو عن سائر الشخصيات والمواقف، وهذا يعني أن الرواية تقوم على تعدد الشخصيات، ولا تقوم على تعدد الأصوات. فالرواية أشبه بمجموع صور شخصية (ألبوم)، أو أشبه بحكايات ألف ليلة وليلة، أو قصص الديكاميرون، أو مسرحية بيرندللو: "ست شخصيات تبحث عن مؤلف".

شخصيات الرو اية

ومعظم شخصيات الرواية سلبية، يغلب عليها الفساد والقبح والقسوة والعنف والجريمة والجنس، بما فيها الشخصيات النسائية، إن الرجل "صاحب الحفاضات"، على سبيل المثال، رجل طيب، ولكن زوجته تتهمه بالنيل من ابنته، وتسلمه للشرطة، لكي تمارس الجنس مع عشيقها، ويقاد إلى السجن، ويلقى من

التعذيب والإهانة ما لا يخطر على بال، حتى إن السجناء جميعًا يمارسون معه الجنس، فيخرج من السجن، وقد وضع في مؤخرته الحفاضات، ويأتي إلى الحانة ورائحة كريهة تفوح منه، وحفاضاته مبللة، ولا اسم له، سوى أنه "صاحب الحفاضات".

و"سيلين" الفرنسية، واسمها يعني البيضاء، تزوجت في باريس من الزنجي "عامل المطبعة" عن حب، وأمضت معه سنوات من العيش الهانئ، ثم قدم إليه ابنه من زوجة سابقة، ونزل عنده، فبدأت "سيلين" تمارس الجنس مع ابنه، وحين دخل عليهما فجأة، أقدم ابنه على ضربه ضربًا مبرحًا، وشجعته على ذلك "سيلين"، ثم أقدمت على طرده من المنزل، ورجع إلى الكونغو، لا يلوي على شيء.

وكل من الرجلين "صاحب الحفاضات" و"عامل المطبعة" يسرد على الراوي/المؤلف سيرته، كي يدونها في دفتره، أي الرواية، وقد شغل حديث كل واحد منهما عن نفسه عشر صفحات، من خلال سرد تفاصيل دقيقة حافلة باستطرادات كثيرة، تصوِّر القبح والفساد والانهيار القيمي والأخلاقي، بأسلوب ساخر مؤلم وبقدر غير قليل من القبح والفجاجة الصادمة.

ويتحدث الراوي/المؤلف أيضًا بالتفصيل الممل عن زوجته "أنجيليك"، ويسميها الشيطانية، مع أن اسمها يعني الملائكية، ويعترف بأنه كان زوجًا سكيرًا، لا يرجع إلى البيت إلا في الصباح، فينام خارج البيت تحت شجرة المانغا، غارقًا في برازه وعرقه، وقد اشتكى منه جاره، ثم حرَّض عليه زوجته، فامتنعت عن مشاركته العلاقة الجنسية، ثم فوجئ ذات يوم بأهلها قد هجموا على الحانة، وحملوه في عربة إلى الساحر، فقد أقنعت أهلها بأنه يضربها، وأن الشيطان قد دخل فيه، ولمَّا حاول الساحر ممارسة طقوسه عليه، هاجمه بشدة، وفضح أساليبه في الشعوذة، وكشف عن حِيَلِه في خداع الشعب وإشاعة الفساد في البلد، فاشتد غضب الساحر، وطرد

القوم، وشاع خبر مرض "قدح مكسور" وجنونه، ففُصِلَ من عمله في المدرسة، ولذلك لم يكن له من مأوى غير الحانة.

إن صورة المرأة في الرواية صورة بائسة، فالنساء في الرواية يمارسن الخيانة والعنف، وأكثرهن عاهرات، ولذلك يحقد الرجال على المرأة، ومما يدل على وضع المرأة في الكونغو أن أحد الرجال في الحانة سمع "عامل المطبعة"، وهو يتكلم على زوجته "سيلين"، وقد رآها في السرير مع ابنه، فعلق بقوله: "لو أنه تزوج من إفريقية في فرنسا بدلًا من زواجه من بيضاء، لكانت الأشياء أقل تعقيدًا، ولكانت مشكلاته حُلَّتْ بساطور رواندي (ص ١١٤)، وفي هذا ما يدل على العنف الذي يمارسه الرجل على المرأة في الكونغو على نحو ما تقول الرواية.

وليس في الرواية شخصية نسوية خصها المؤلف بصفحات تروي فيها سيرتها بنفسها، مثلما فعل مع الرجل "صاحب الحفاضات" أو "عامل المطبعة"، وفي هذا ما يدل على أن الراوي/المؤلف يمارس القمع فنيا على شخصياته النسائية، ويتكلم عليها، ويتحدث عنها، بوصفه الراوي العليم بكل شيء، ولا يترك الفرصة لأي امرأة لكي تتحدث عن نفسها بنفسها.

والشخصية الاستثناء من بين الرجال هي شخصية "الحلزون العنيد"، فقد حظيت بإعجاب الراوي/ المؤلف، ونالت احترامه، وصورها محايدة، همُّها الأول الحفاظ على حانة "الدين سافر" أو "الدين ممنوع"، وحفظ تاريخها في دفتر، وكان يقدم زجاجات الخمرة له بوفرة، وأحيانا لا يأخذ ثمنها، وكان يسمح له بالنوم فيها، وحين نشب عراك بينه وبين "صاحب الحفاضات"، سارع "الحلزون العنيد" إلى فض العراك، فهو لا يريد قتالًا في الحانة، وكأن الحلزون العنيد رمز لروح الوطن، وهي روح ثابتة، قوية راسخة، يوحي بذلك صفة العنيد الملحقة بالحلزون، ومن طبع

الحلزون الصبر والهدوء، ومن طبيعته أن يحمي قوقعته، وأن يحتمي بها، ولا يغادرها، شأنه شأن صاحب الحانة الذي كان يحرص على الحانة، ولا يغادرها.

صورة الأم:

وليس في الرواية شخصية نسائية إيجابية، غير شخصية الأم، أم الراوي، ثم شخصية "ماما فوا"، أما هذه فهي بائعة لحم مشوي أمام الحانة، وهي صلعاء، لذلك يسمونها "المغنية الصلعاء"، إشارة إلى مسرحية يوجين يونسكو، ويصفها الراوي/المؤلف بأنها "أم رؤوم، ولديها على الدوام كلمة لطيفة لكل واحد، وهي تكاد لا تطلب أن يدفع لها، فهي دائما تقول: لا مشكلة بابا، ستدفع حين يصبح معك مال" (ص ١٢٠) ثم يصفها بأنها "شخصية رائعة، وهي تنصح له بلطف أن يستحم، لأن رائحة البراز تفوح منه، كما تنصح له أن يمتنع عن الشراب، وهو لا يصدق ما يقوله الناس عنها من أنها تبيع لحم القطط والكلاب، فهي مواطنة شريفة...ولها مكان محجوز ومرقَّم في الجنة" (ص ١٢١). وهي في الحقيقة بديل من أمه، أو رديف لها، ولم يكن لقبها ماما اعتباطيًّا، ومع ذلك فإن الراوي/ المؤلف لم يكتب عنها غير ثلاث صفحات.

والشخصية الإيجابية الثانية في الرواية هي أم الراوي/المؤلف، وهي لا تظهر في الرواية، ولكن الراوي يتحدث عنها في موضعين، فهو يذكر أنها رأت حلمًا، فاستيقظت مزعوجة، وسارت نحو نهر تشينوكا، ومشت فوقه، ثم ابتلعها النهر، وقد امتنع ابنها الراوي/ المؤلف عن شرب الخمرة أيامًا إجلالً، وقدَّم لها كل ما يليق بها من مراسم الدفن والعزاء. وفي آخر الرواية يسترجع أيام طفولته، ويذكر رعاية أمه له، وتحذيرها له من الذهاب إلى شاطئ النهر، وحرصها على إرساله إلى المدرسة ليتعلم، ويغضب أشد الغضب من "رجل الحفاضات" حين يتهم أمه بأنها كانت تكثر من الشرب، ويؤكد طهرها ونقاءها، ويُقْدِم على لَكْمِه، ويعلن عن حبه لأمه، فيقول:

"كيف يمكنه أن يجرؤ على تلويث ذكرى أمي، كيف يمكنه أن يجرؤ على نعتها بالسكيرة، في حين كانت لا تشرب أبدًا، فهل يعرف هو أمي؟ ... أمي هي أمي، كما أنها لم تمت بالنسبة إلي، فهي في داخلي، تحدثني وتقودني، وتحميني" (ص ١٧٣). وتعرض عليه "بيرينيت" إقامة علاقة جنسية معها، ويشجعه على ذلك "الحلزون العنيد"، ويقدم له غرفة في الحانة، وهو الذي لم يمارس الجنس منذ زمن، ولكنه يرفض احتراما منه لذكرى أمه.

ثم يكتب أجمل المقاطع الشعرية لأمه، ومنها: "لا أحد يعلم أني هذا المساء سوف أسافر مع سمكة سلمون، وأني سوف أسير على طول نهر تشينوكا، وأنني سوف أذهب للقاء أمي، كي أشرب من هذه المياه التي أخذت المرأة الوحيدة في حياتي، التي يمكنها أن تقول لي: يا بني، "قدح مكسور"، أنا أحبك، وسوف أحبك حتى ولو أصبحت اليوم نفاية، كانت أمي، وكانت أجمل امرأة على الأرض، ولو كانت لدي موهبة كما يجب، لكتبت كتابا بعنوان: كتاب أمي....وكنتُ كتبتُ على كل صفحة مشاعري وحبي وحسراتي، كنت اخترعت لأمي منزلا على شاطئ الدموع، وجناحين كي تكون ملكة الملائكة في السماء، كي تحميني دائما، ودائما"(ص ١٨٥).

وفي نهاية الرواية يقدم على الموت على خطا أمه، فيقول:" في منتصف الليل تمامًا، سوف أغطس في أعماق هذه المياه الضيقة، وسوف أكون سعيدًا لأنني أكون قد التقيت بأمي، وفي اليوم التالي لن يكون هناك زجاج مكسور في "الدَّيْن سافر"، وللمرة الأولى سوف يكون "زجاج مكسور" قد أصلحه الله الرحيم، حينها، ومن العالم الآخر، يمكنني أن أهمس، والابتسامة على شفتي: "المهمة انتهت" (ص ١٨٨ . ١٨٩).

لقد سمع "قدح مكسور" عن نساء كثيرات يمارسن الخيانة، ورأى نساء وفتيات كثيرات يتعاطين البغاء، ولذلك ازداد تعلقه بذكرى أمه الميتة، ولذلك رفض ممارسة الجنس مع "روبينيت"، ولذلك أيضًا عجز عن مضاجعة مومس عجوز،

ووجد في أمه رمز الطهر والنقاء والحياة، وعدَّها المرأة الوحيدة في حياته، فهل كان يحمل في داخله عقدة أوديب؟ قد يؤكد ذلك إشارته إلى أن أباه كان قد قتل غدرًا برصاصات في ظهره، وقد لجأ إلى الحانة بعد وفاة أبيه، وأصبحت مأواه، ووجد حياته الحق فيها، ولم يحزن على زوجته التي تركته، وأصبحت زجاجات الخمرة معشوقاته.

وهنا يطرح هذا السؤال: هل كان غرق الأم في النهر رمزا لطهرها ونقائها، كغرق أوفيليا في مسرحية هاملت، وهل اختياره الغرق في النهر مثلها هو محاولة منه لتطهير روحه وجسمه من مجتمع فاسد، واللحاق بأمه؟ هل النهر هو نهر الأبدية المقدس؟ هل النهر هو رمز للوطن: "الكونغو"؟

شخصية الراوي/ المؤلف

ويتخذ الراوي/المؤلف "قدح مكسور" من السكر والجنون والممارسات الغريبة وسيلة للتعبير عن النقمة على مجتمعه، ومن تلك الممارسات ما هو غريب حقًا، إذ يعترف هو نفسه فيقول: "لمَّا كنتُ مدرسًا في الابتدائية يبدو أنني كنت أصل دائما متأخرًا في كل مرة أكون فيها قد شربت، ويبدو أنني كنت أُري حينها مؤخرتي للأطفال في درس التشريح، ويبدو أنني كنت أرسم أعضاء جنسية عملاقة على السبورة، ويبدو أنني كنت أبول في إحدى زوايا الصف"(ص ١٣٦). بل يوغل الراوي/المؤلف في المبالغة ليعبّر عن نقمته وثورته على الأوضاع فيقول: "ثم توقفوا في المدرسة عن تزويدي بأقلام الرصاص لأنني كما يبدو كنت أخلط بينها وبين ميزان الحرارة في أثناء الدرس... ثم توقفوا عن تزويدي بخريطة بلدنا لأنني، كما يبدو، كنت أطلق عليه الاسم الذي كان يحمله في حقبة الملكية، وقلت بصوت عال: أنا لا أبالي، لست في حاجة إلى ذلك كلِّه كي أدرِّس...ولا أبالي بخريطة بلدنا، لأن هذا البلد (الكونغو) تافه، إنها الحدود التي ورثناها عندما كان البيض يقتسمون الكعكة

الاستعمارية في "برلين"، إذا، هذا البلد ليس موجودًا، إنه مجرد محميّة من القطيع الذي يموت من القحط" (ص ١٣٨).

ثم يوغل المؤلف/ الراوي في الحديث عن نفسه أكثر، ويذكر ما يثير الاشمئزاز والنفور، فيروي في الربع الأخير من الرواية أنه خرج ذات ليلة من الحانة، وأخذ يسير بمحاذاة نهر تشينوكا، وفكر في الذهاب إلى حي رِكْس حيث الفتيات العاهرات، فلم يجد مَنْ تَقْبَلُه سوى عجوز قبيحة، يطلق عليها الفتيات اسم "أليس في بلاد العجائب"، وقد عجز عن ممارسة الجنس معها، ثم سار في الرابعة صباحًا بمحاذاة النهر، وأحس بحاجة للتغوط، فجلس عند جذع شجرة مانغا، وتبرَّز، ومرَّ به رجل، فصاح به، وأهانه، وأجبره على حمل برازه بيده، ومشى، حتى بلغ الحانة، الساعة الخامسة، فنام قليلا أمامها في كرسي، ثم دخلها ورائحة البراز تفوح منه" (ص ١٠٩ . ١١١).

ويبدو عجز الراوي عن ممارسة الجنس، وقد بلغ الرابعة والستين، وهو مدرس متقاعد، وكاتب في حانة، دليلًا على عجز المثقف عن فعل شيء في الواقع، كما يبدو حمله البراز بيده والدخول إلى الحانة، ورائحة كريهة تفوح منه، أشبه بالانتقام لنفسه من مجتمع الحانة المتخلف، الذي هو رمز لمجتمع الكونغو.

السخرية السياسية

وفي الرواية قدر كبير من الانتقاد الساخر والحاد جدًّا واللاذع، منه ما هو سياسي، ومنه ما هو اجتماعي، وكثيرًا ما يتداخل النوعان، وتقدم الرواية هذا الانتقاد في عدة أنماط، منها الانتقاد اللفظي، وقوامه التلاعب بالألفاظ، ومنها الانتقاد في مواقف ومشاهد.

ومن الانتقاد السياسي المبني على السخرية اللفظية إشارة الراوي/المؤلف إلى تعيين وزير الزراعة وزيرًا للثقافة، ويبدو هذا التعيين سهلًا، وذلك بحذف أربعة

أحرف من الزراعة لتصبح ثقافة، فالزراعة agriculture والثقافة culture (ص ٢٤)، وتشير الرواية إلى أن ذلك الوزير كان في أيام الدراسة زميلا لصاحب الحانة "الحلزون العنيد" (ص ٧٨)، وهو الذي ساعده على أخذ الموافقة لافتتاح الحانة، لتشير الرواية بذلك إلى الوساطات والعلاقات الشخصية وتنتقدها.

ويطال الراوي/المؤلف بالسخرية والانتقاد الشعب كله، إذ يروي أن وزير الزراعة ألقى خطابًا استعمل فيه كلمة "أتهم"، وسرعان ما انتشرت هذه الكلمة، فبدأ الناس يتحدثون بها "جميعا في البلاد...حتى الأطفال حديثو الولادة أطلق عليهم اسم أتهم...والفتيات الشابات الهائجات وشَمْنَ أتهم على مؤخراتهن...كذلك بدأ راغبو بنات الهوى يفرضون أن يكون هذا الوشم لدى تلك الفتيات..."(ص ٢٧).

ويزداد حجم السخرية حتى لتطال رئيس الكونغو، كما في الرواية، ويدعى "أدريان لوكوتا إيلكي مينغي"، وهو ضابط سابق، فيصوره الراوي/المؤلف وقد غضب أشد الغضب لأن وزير الزراعة توصل إلى كلمة "أتهم" التي أصبحت شائعة في الناس، وسرعان ما يجمع هذا الرئيس كبار المستشارين، ليطلب منهم البحث عن كلمة خاصة به يمكن أن تشيع مثلما شاعت كلمة وزير الزراعة، وقرروا إرسال كتاب إلى شخصية مهمة في الأكاديمية الفرنسية للاستشارة، وأمضَوْا وقتًا طويلًا في صياغة الكتاب، واختلفوا في وضع علامات الترقيم، ثم اقترحوا تكليف أحد المستشارين، وهو أكاديمي متخرج في المعهد الوطني في فرنسا، ليكون رئيسا للجنة المستشارين، ثم اتفقوا بعد جدال على أن يضع كل مستشار اقتراحًا في قبعة واحدة، وسرعان ما امتلأت القبعة بمقبوسات من لويس الرابع عشر ولينين ودانتون وكليمنصو وماكماهون ونابليون بونابرت وتاليران ومارتن لوثر كينغ وشكسبير والرئيس السابق للكونغو وكارل ماركس وفرانسوا ميتران واليسوع وباسكال، وغيرها من المقبوسات لشخصيات من العالم (ص ٣٣)، واستغرق المستشارون الليل كله في مراجعتها، وكان

أحد المستشارين يستعرض خطابًا قديمًا ألقاه الرئيس يدين فيه الاستعمار الفرنسي والخونة ويؤكد ضرورة الوحدة الوطنية، وعند منتصف النهار تماما استطاع ذلك المستشار أن يكتشف الكلمة التي كان يكررها الرئيس، وهي: "فهَمْتُكم"، ووقع الاتفاق عليها.

وقد استغرق عرض هذه اللوحة بما فيها من تفاصيل حوالي عشر صفحات، وتدل على سطحية التفكير عند القادة والمسؤولين الكبار، وعلى ضحالة الثقافة وسطحيتها، وعلى اللجوء إلى الغربي الآخر، للاقتباس منه، وهذه هي مشكلة الدول التي كانت مستعمَرة، ونالت استقلالها، فهي لا تملك ثقافتها الخاصة، ولا هويتها، هي مشكلة التبعية للغرب، والولاء، والإحساس بالضعف أمامه، والحاجة إليه، بالإضافة إلى الحمق والطيش وانعدام التفكير السليم.

السخرية الاجتماعية

ومن السخرية الاجتماعية تصوير الراوي/ المؤلف الإقبالَ الشديد على حانة "الدين ممنوع" التي أسسها "الحلزون العنيد"، إذ سرعان ما توسعت من أربع موائد إلى أربعين، وصار الناس يقفون في الخارج صفًّا ينتظرون دورهم (ص ٣٨).

ومن الانتقاد الاجتماعي الساخر حديث الراوي/المؤلف عن الشاب موبيكيه، وكان قد تردد على الحانة عدة مرات، ثم غاب عنها، وكان يزعم أنه "سليل أسرة من السحرة، وأنه يجيد السحر، وأنه قادر على إيقاف المطر، وتنظيم حرارة الشمس، وتعجيل فصل الحصاد، وقراءة أفكار الاخرين، وإيقاظ الأرواح الميتة" (ص ٩٨) وكان يبتز الجهلة والبسطاء، وما أكثرهم، ويأخذ منهم مبالغ كبيرة مقابل نبوءات وتعويذات، وكان بالمقابل يسخر من السيد المسيح، ويرفض العهد القديم، وينال من المفاهيم الدينية، وقد تكلم عليه المؤلف بالتفصيل في نحو خمس صفحات، ومن

المؤسف أن يكون هذا الشاب رمزا للجيل الجديد الذي لا يجيد غير السحر ليعالج به قضايا الواقع، ويسلب عقول الناس.

ومن الانتقاد الحاد واللاذع مشهد تمثيلي طويل، يحكي فيه الراوي بالتفصيل الدقيق والمباشر ومن غير خجل وبتسمية الأشياء بأسمائها، في قالب من المرح والضحك والسخرية، وهو مشهد سباق التبول، إذ تظهر امرأة بدينة تُدْعَى "روبينيت"، واسمها يعني الصنبور، لتقعد وراء المنصة التي تقدم عليها المشروبات في الحانة، وتبول، وينداح بولها الكثيف والكثير على الأرض داخل الحانة، وفي يوم آخر يدخل كازيمير، وهو رجل أنيق جدًّا وثري جدًّا، والرواية تلح على صفة الأناقة فيه، وتذكر دائمًا أنه يعيش حياة رغيدة، ويدخل مع روبينيت في مسابقة التبول، مَنْ منهما يمكن أن يتبول أطول مدة؟ ويصور الراوي كيف كشفت المرأة عن عضوها وقعدت لتتبول، وكذلك يصور الرجل وقد فعل مثلما فعلت أمام رواد الحانة، وفريق منهم يشجع المرأة، وفريق يشجع الرجل، وقد عجز الرجل في البداية عن دفق البول، في حين تغلبت عليه المرأة، ولكن سرعان ما حقق الرجل فوزًا واضحًا، واستمر السباق عشر دقائق، واضطرت المرأة بعد ذلك للتسليم بتفوق الرجل، أمام دهشة الرواد الذين كانوا يراهنون على تفوقها وهزيمته، وكانت مكافأةُ انتصاره مضاجعتَه لها، ويستغرق تصوير هذه المسابقة عشر صفحات (٨١ - ٩٠)، وهو أشبه بقصة داخل الرواية، تدلّ على ما يغرق فيه رواد الحانة من جهل وتخلف وبؤس وشقاء.

ويتضمن المشهد نفسه نقدًا لاذعًا، إذ يرسم الرجل ببوله خريطة لفرنسا، ويلحقها ببوله أيضًا خريطة لجزيرة كورسيكا (ص ٨٩)، الواقعة جنوب فرنسة والتابعة لها، وفيها المنزل الذي ولد فيه نابليون بونابرت، ولعل في هذا ما يعني تبوُّلَ الرجل على التاريخ الاستعماري لفرنسا، ومن الطريف أن المؤلف/الراوي نفسه أحس برغبة في التبول وهو يتابع المسابقة.

إن الرواية تستعين بالجنس للتعبير عن التخلف والقهر والفساد والجهل، وغايتها الانتقاد الاجتماعي والسياسي والثقافي الحاد اللاذع، وليست غايتها الإثارة، فهي لا تحقق الإثارة، ولا تثير رغبة، بل تثير حس الاشمئزاز والنفور، وتصور القبح وتحرك الإحساس بالغثيان، ويدل على ذلك الحي الذي تقع فيه الحانة، ويصفه الراوي/ المؤلف، فيقول: "كان بين سكان هذه المدينة مَنْ لم يسبق لهم أن وطئت أقدامهم حي ٣٠٠، وكانوا يكتشفونه بدهشة، فيتساءلون كيف يستطيع هؤلاء الناس العيش في وئام تام مع القاذورات، وبرك المياه، والهياكل العظمية لحيوانات أهلية، والمركبات المحروقة، والوحل، والروث، والحفر الفاغرة للشوارع، والبيوت الآيلة للسقوط" (ص ٢٢).

إن رواية "قدح مكسور" هي من منظور مؤلفها صورة سوداء للمجتمع الإفريقي المتخلف، وقوام هذه الصورة الشقاء والعذاب والألم والقبح والفساد والظلم، هي صورة لمجتمع ما يزال يعاني من العبودية والاستعمار والتخلف على الرغم من نيله استقلاله، بل ما يزال ينظر إلى الدول الاستعمارية، ولاسيما الدولة التي كانت تستعمره، بعين الإعجاب بوصفها من الدول المتحضرة.

موضوع الرو اية .ما بعد الاستعمار

فالرواية .إذن .تعالج مشكلات المجتمع ما بعد الاستعمار، فتثير الرواية كثيرًا من المفهومات التي خلفها المستعمِر في البلاد المستعمَرة، أو المفهومات التي انبثقت في البلاد المستعمَرة بسبب وجود المستعمِر، ومن ذلك الانبهار بفرنسا، وخير مثال على ذلك "عامل المطبعة" الذي عاش في باريس، فهو يحكي للمؤلف/ الراوي قصة حياته، ويطلب منه أن يكتبها في دفتره، ثم يقول له:" أذكرك بأنك إن لم تضع هذا في دفترك فلن يكون لدفترك قيمة، لا قيمة على الإطلاق، هل تعلم أنني أهم شخص يأتي

إلى هنا، ها، نعم، أهم شخص، لأنني عشت في فرنسا، وليس أي غبي يمكن أن يعيش فيها" (ص ٧٧)

وعلى الرغم مما ناله في باريس من إهانة من زوجته الفرنسية "سيلين"، وهي التي كانت تقيم علاقة مع ابنه من زوجة سابقة، وعلى الرغم من خروجه من باريس مذمومًا مدحورًا، فإنه ما يزال يفخر بأنه عاش باريس، فيقول مخاطبًا الراوي/المؤلف: "نحن [يقصد الأفارقة الزنوج] لا نملك القيم نفسها، فأنت من حقبة أخرى، أنت رجل من الماضي...سوف أبتعد عنك، تبًّا لك، أنت تنسى أنني عشت في باريس، لا أحد هنا [يقصد الكونغو] رأى الثلج يهطل، لا أحد هنا رأى شارع الشانزيليزيه، وقوس النصر"(١١٨. ١١٩).

ومن المؤلم أنه يدخل ذات يوم على الحانة وهو يحمل جريدة "باريس ماتش"، اشتراها من مكان قرب الحانة، ليفخر بها، ويعتز، فهي جريدة باريسية، ويعرض على رواد الحانة ما فيها من صور نساء عاريات، ويشرع يحدث الرواد عن الزنجيات الإفريقيات اللواتي يمارسن الدعارة في باريس، واللواتي ينفقن مبالغ باهظة على أجسادهن وشعورهن ليظهرن مثل النساء الأوربيات، وليجذبن إليهن الزبائن (ص ١١٢)، ثم يحدث الرجال في الحانة عن الخصائص الجنسية والجسدية للفتيات الزنجيات، ويعدد صفات تُشْتَهَرُ بها كلٌّ من الكاميرونيات والنيجيريات وفتيات الغابون وفتيات ساحل العاج (ص ١١٣)، ورواد الحانة يتابعون حديثه بشغف وهم يضحكون، وينسى الجميع أن الحديث يطال فتيات إفريقيات هن من عرقهن ومن قارتهن. وفي الحانة يظهر الرواد منهمكين في متابعة التلفزيون، وهو ينقل مباراة رياضية في الكونغو بين فريق "تماسيح الشمال الصلبة" وفريق "قروش الجنوب الخطرة"، وقد انقسم رواد المقهى إلى فئتين، كل فئة تنتصر لفريق دون الآخر (ص ١١٩). وفي هذا كله ما يدل على بؤس أفراد المجتمع في الكونغو، وجهلهم، وتخلفهم،

وغياب الوعي عندهم، وعلى أنهم ما يزالون يعانون من التركة الكبيرة التي خلفها فيهم المستعمر الفرنسي في القسم الشمالي من الكونغو، والبلجيكي في القسم الجنوبي، هي صورة عريضة لمجتمع متخلف مستلب، لا هوية له ولا انتماء، مجتمع فقد القيم.

وقد أدرك واقع المجتمع الشاب موبيكيه الذي تردد على الحانة، وتحدث الراوي/ المؤلف عن هذا الإدراك، فقال واصفا حالة المجتمع على لسان الشاب: "ما من وصية من وصايا الله العشر تلك واحدة تُحْتَرَمُ في أيامنا، إذ يجد الناس إثارة أكبر في ازدراء تلك القواعد، بدلًا من تمضية حياتهم في تطبيقها، في عالم ينتشر فيه الجنس في كل مكان، وبمتناول صرر النقود، عالمٍ حتى الوفاءُ فيه لم يعد يعني فيه شيئًا، عالمٍ حتى الرهبان والنُّساك يحسدون الدعارة فيه لدى الكفرة، في عالم لا قيمة فيه إلا للحسد والغيرة، في عالم يُقْتَلُ فيه البشر بالكرسي الكهربائي، في حين جاء في الكتاب المقدس "لا تقتل أبدًا"(ص ٩٩. ١٠٠)، ومن المؤسف أن ذلك الشاب نفسه "موبيكيه" يطرح حلًّا بديلًا يمارسه بنفسه، وهو السحر الذي يفخر بأنه ورثه عن أسلافه، ويزعم بقدرته على القيام بمعجزات، ثم إنه يغادر الحانة نهائيا، ولا يعود إليها، مما يدل على هزيمته، ليؤكد الراوي/المؤلف أن ما طرحه "موبيكيه" ليس هو الحل للحانة ولا الكونغو، وليدل على أن هذا هو ما يفكر فيه الجيل الجديد الذي ورث الجهل والسحر والشعوذة عن الأجيال السابقة.

وقبيل النهاية يظهر في الرواية شاب آخر يدخل إلى الحانة، ويتقدم من الراوي/المؤلف، ويطلب منه أن يكتب قصته، ثم يسأله عن البط في البلاد الباردة، ماذا يفعل الناس لأجله في أيام الشتاء القارسة البرد، ويلح في السؤال، ويؤكد أن حياته مهمة وأنه من الضروري أن يكتب عنه، لأنه قادم من أمريكا، وقد عاش فيها مدة، وأن اسمه هولدن، وكأنه يريد أن يذكر باسم الفيلسوف والشاعر الألماني هولدرن.

ويتضح أن هذا الشاب مصاب بالخبال لأنه مأخوذ بالحضارة الأمريكية، مثله مثل عامل المطبعة الذي ما يزال يمجد الصحافة الفرنسية، ومثل معظم الإفريقيين في الكونغو الذين ما يزالون مأخوذين بفرنسا، ولكن الراوي/المؤلف يرفض أن يفرد له صفحة في كتابه، متعللا بأن الدفتر امتلأ، وهذا الرفض هو نوع من الرفض أيضًا لهذا الانبهار بأمريكا. ولعل مجيء هذا الشاب متأخرًا في آخر الرواية، هو نذير بظهور جيل جديد مبهور بالحضارة الأمريكية بعد الجيل الذي بهرته فرنسا، وإذا كان الدفتر الخاص بالمبهورين بفرنسا قد امتلأ، فإن دفترًا آخر ينتظر، ليمثل مرحلة جديدة في حياة المجتمع في الكونغو.

خاتمة. الرواي/ المؤلف والرو ائي ألان مابانكو

في مفتتح الرواية يشير الراوي/ المؤلف "قدح مكسور" إلى أن "الحلزون العنيد"، قد أعطاه دفترًا وطلب منه أن يسجل تاريخ الحانة، في سجل مكتوب (ص ١٩)، ثم يؤكد أنه بدأ الكتابة بعفوية، وليس كاتبًا مأجورًا، (ص ٢٠. ٢١)، وفي هذا إيحاء فني بواقعية الرواية، وفي نهاية الرواية يعود المؤلف/الراوي ليتحدث عن نفسه كثيرًا، فيتكلم على مطالعاته، ومعرفته العالم من خلال الكتب مع أنه لم يسافر، وبقدر كبير من الحشو والاستطراد الطويل القائم على الثرثرة وحشد المعلومات، ثم يتحدث عن طريقته في الكتابة والتأليف، ويؤكد ميله إلى التفصيل والاستطراد لتسلية القارئ وإمتاعه، ثم يتحدث عن الكُتَّاب والمؤلفين الجدد المتحذلقين والمهتمين بأناقتهم وثيابهم ومظاهرهم الخارجية، ويعيد الحديث عن صاحب الحانة وكيف دفع إليه بالدفتر ليكتب عن الحانة وروادها، ويعيد بعض أسطره بالنص، ويستغرق هذا الحديث من الرواية حوالي أربعين في صفحة (ص ١٢٣. ١٦٠) من أواخر الرواية.

وفي هذا ما يشير إلى التشابه الكبير بين شخصية الراوي/المؤلف في داخل الرواية، وشخصية الروائي ألان مابانكو خارج الرواية، وبذلك يكون الروائي قد أدخل نفسه في الرواية أيضًا فنيًّا، ولعل شخصية الشاب هولدن القادم من أمريكا مبهورًا بحضارتها، تحمل ملامح من شخصية الروائي نفسه، وهو الذي غادر الكونغو إلى باريس بعد دراسته الحقوق، وقد ظل في باريس حتى عام ٢٠٠٢، لينتقل إلى أمريكا ليعمل في جامعة ميتشيغان في أوهايو.

وهنا يطرح هذا السؤال: هل صورة المجتمع في حانة "الدين ممنوع" رؤية أقرب إلى الموضوعية من داخل الكونغو؟ أم هل هي رؤية لمثقف من خارج الكونغو؟ هل هي رؤية عبر "زجاج مكسور"، فكان بها ما كان من هذا العرض التراجيكوميدي أو العرض الساخر المشحون بالجنس والسخرية والعنف والغضب والنقمة؟ ومهما يكن من أمر، فإن الرواية هي تصوير لمجتمع ما بعد الاستعمار، وهذا يعني أن الكونغو التي استقلت، كما ظهرت في الرواية، لم تحقق استقلالها الثقافي والحضاري، ولم تمتلك هويتها، وبذلك يبقى زمن الرواية مفتوحًا على زمن الفساد والجهل والتخلف وغياب القيم، هي رواية مجتمع ما بعد الاستعمار.[١]

[١] زبيدة القاضي، كأس مكسور، ص ١٠٠ .

تشهد الرواية منذ الربع الأخير من القرن العشرين إقبالاً كبيراً من الكتاب والقراء والنقاد، وللمرأة مشاركة كبيرة في هذا الإقبال، ولا سيما في الكتابة، وقد شهد مطلع القرن الحادي والعشرين أسماء كاتبات كثيرات قدَّمْنَ عدداً غير قليل من الروايات، ولعل مرجع هذا الإقبال على الرواية إلى رغبة المثقف في معالجة الواقع وتناول قضاياه برؤية موضوعية تتعدد فيها وجهات النظر، وهذا ما لا يملكه الشعر، فقد ملَّ المثقفون من المعالجة الانفعالية التي يمارسها الشعر لقضايا الواقع، ولعل بروز اسم المرأة في كتابة الرواية يرجع أيضاً إلى تطور دورها في الواقع على مختلف مستوياته وإسهامها الواضح في تحقيق ذاتها في شتى مجالات الحياة، ومن هذه المجالات كتابة الرواية، وما أحوج القارئ العربي إلى الاطلاع على رؤية المرأة للواقع وطريقتها في معالجته.

ومن الأعمال الروائية الجديدة لكاتبات جديدات رواية عنوانها "جدِّي، إلى أين؟"، وقد صدرت الرواية في شهر شباط من عام ٢٠١٥ عن دار بيسان للنشر في بيروت، وتقع في ٤٣٩ صفحة من القطع المتوسط، ولها عنوان فرعي، وهو: "قصة امرأة من حلب"، والرواية للكاتبة منى تاجو، والرواية أول عمل روائي لها، وهي من مواليد مدينة حلب، تخرجت في كلية الصيدلة بجامعة دمشق عام ١٩٧٥، عملت في حقل الصيدلة، ولكنها في السنوات القليلة الأخيرة بدءاً من عام ٢٠١١ انقطعت عن العمل في الصيدلة، وتفرغت للكتابة والأعمال الثقافية.

ويمتد زمن الرواية على نحو مئة عام، هو زمن القرن العشرين، وتشمل الرواية أربعة أجيال، فهي رواية جيلية، أو رواية أجيال، وحافلة بشخصيات كثيرة،

ويغلب عليها الهم الاجتماعي، إذ ترصد تغير العادات والتقاليد الاجتماعية خلال القرن العشرين، ولا سيما ما يتعلق بتعليم المرأة وعملها، وخروجها من البيت إلى الحياة العامة، ولكنها لا تربط هذا التطور الاجتماعي بالواقع الاقتصادي أو السياسي، ولا تتعرض إلى المتغيرات السياسية والاقتصادية التي تقف في الحقيقة وراء أشكال التغير الاجتماعي والثقافي أوترافق هذه الأشكال على الأقل.

ومكان الرواية هو مدينة حلب، ولكن الرواية لا تسمي الحي الذي تدور فيه حوادث الرواية، أو الأحياء التي تقع فيها بعض الحوادث، وتقع بعض الحوادث في ريف مجاور لمدينة حلب، ولكن الرواية لا تسمي هذا الريف، على الرغم من تقديمها بعض الوصف له، وتنتقل بعض فصول الرواية إلى القاهرة والدار البيضاء، ولا تعنى الرواية بصورة عامة بوصف المكان.

وتبدأ الرواية برسائل ترسلها الراوية لميس إلى أشخاص أحياء وآخرين موتى تدعو في هذا الرسائل الجميع إلى الحضور، ثم تسترجع الرواية المتغيرات الاجتماعية والثقافية منذ مطلع القرن العشرين إلى أواخره، وفي النهاية يجتمع الأشخاص كلهم، من أحياء وأموات، يأتون من الماضي ومن الحاضر، فتلتقي الأجيال الأربعة، من أجداد وآباء وحفدة وحفدة الحفدة، وفي مقدمة هؤلاء جميعاً الجد، ويدهش الجد لما يرى من تطور اجتماعي، ولا سيما حين يرى ابنة إحدى حفيداته وهي تدخن الأركيلة، ولكنه يقرهم في النهاية على ما هم عليه، ويعترف بواقع التغير، ويدعوهم إلى ألا يحاسبوه على مواقفه قبل قرن، بل يدعوهم إلى أن يحكموا على مواقفه وفق ظروفها، فيقول:"أنتم تقعون في خطأ كبير، تأخذون قوانين زمنكم، وتحاكمونني على أساسها، وهذا غير سليم، أنا فعلت كل ما كان جيداً حسب زمني" (ص ٤٢٩).

وكانت لميس، وهي حفيدة الجد من ابنته آمنة، قد انفصلت عن زوجها حكمت لتعيش مع ابنتها بعد أن تزوج أولادها الآخرون، وهي التي ترسل في بداية

الرواية رسائل إلى كل الشخصيات تدعوهم فيها إلى الاجتماع، بمن فيهم زوجها السابق، أو طليقها، ثم تبدأ الرواية بالكلام على الجد نجيب الذي طلق زوجته لأنه لم تنجب له ذكراً، وهي التي أنجبت له ابنتين، ويتزوج من لطفية، وهو يكبرها بأربعين عاماً، وتنجب له لطفية ابنتين أيضاً، هما آمنة وسميحة، ثم تنجب له ولي العهد، ويسميه طه، وحين يبلغ طه من العمر سنتين، يموت أبوه، وزوجته لطفية حامل في الشهر الرابع، ثم تضع مولوداً ذكراً، تسميه نجيب على اسم أبيه.

وقد مارس ذلك الجد نجيب أشكالاً من القمع التعليمي والثقافي والاجتماعي، فقد حرم أختيه اسوم وأمون من الزواج، وأطلق لهما اليد في التسلط على زوجته وبناته، بدعوى الإشراف على تربيتهن، وكان يمنع زوجته لطفية من الخروج من البيت، كما منع بناته من التعلم. ولكن وفاة الجد نجيب فتحت الأبواب أمام النساء للدخول في معترك الحياة، فقد أرسلت العمة أمون ابنتي أخيها آمنة وسميحة إلى المدرسة، ثم أكملت سميحة دراستها في دمشق، وعملت في التعليم، وتزوجت من شاب ينتمي إلى أسرة مثقفة، وتفوقت آمنة، ونالت الشهادة الثانوية، وعملت في التعليم، وأحبت زميلاً لها، وتزوجا، وأنجبا ابناً وبنتاً، هما محمد ولميس، ودرس محمد الطب وسافر إلى أوربة للتخصص، وتفوقت لميس في دراستها، وانتسبت إلى كلية الصيدلة، وافتتحت صيدلية في ريف حلب، ثم انتقلت إلى المدينة، وتزوجت من حكمت، وسرعان ما تبين لها ما يحمل من عقلية متخلفة، كما تبين لها طمعه في أموالها، ومارس عليها أشكالاً مختلفة سوء المعاملة، بالإضافة إلى خيانتها، وانتهى الزواج بالطلاق، وكان عليها أن تعنى بتربية أولادها الثلاثة، فتصدت لحمل المسؤولية بقوة، ويمثل أولاد لميس، وفيهم ليلى، الجيل الرابع في الرواية وهو الجيل الأكثر انفتاحاً على العالم ولا سيما الثقافة الغربية.

وتصور الرواية سيطرة الجد على زوجته الثانية لطفية، وهو يكبرها بأربعين سنة، فترسم صورة للعلاقة بينهما قوامها مثول الزوجة بين يدي الزوج كمثول النادل في الفندق عندما يحمل الطعام إلى غرفة النزيل، وتصور لميس هذه العلاقة فتقول: "ثم تحملين إفطار رب الأسرة، جدّي، زوجك، تقرعين باب الغرفة، وعندما يؤذن لك بالدخول تلجين، وتلقين تحية الصباح بصوت مرتجف، وتطرقين برأسك بعد إرسال نظرة خجلى، أم أنها نظرة خوف؟ تضعين الصينية النحاسية بما فيها وتفتحين مصاريع النوافذ الخشبية، وتسدلين الستائر عندما تمون الشمس مقبلة، وتؤدين عملك بآلية، بعد كم من الأيام جرؤت على الجلوس أمامه من دون أن يطلب منك، لابد وأنك كنت تجلسين صاغرة تنتظرين أي طلب منه لتلبيته" (ص ٤٤)، والصورة متخيلة ترسمها الحفيدة لميس في خيالها عن طبيعة العلاقة بين جدها وجدتها.

لكن موت الجد فتح الأبواب أمام المرأة للانطلاق، إذ ترسل أمون كلاً من سميحة وآمنة إلى المدرسة، وتقدم أسوم على الزواج، إذ كان لها صديقة تتردد عليها في زيارات منتظمة، ثم مرضت هذه الصديقة وماتت، ولها من الأولاد ثلاثة صبيان (الرواية ص ٨٥) وتتقدم عمة هؤلاء الصبيان إلى أسوم تعرض عليها الزواج من والدهم رفقاً بهم، فتقبل كرمى للأطفال، ولذلك يكون تعليق لميس: "ربما ساهم رحيل جدي المبكر بفتح طريق العلم، فعدم وجود رجل في هذا المنزل أعطى أعطى للنساء الحرية في اختيار موقعهن"(ص ٨٢).

والرواية تشف في بعض الفصول عن مشاعر المرأة وعواطفها، وتكشف عن طبيعة تفكيرها ونظرتها إلى الرجل، وتنم عن تحليل لنفسية المرأة، وهذا ما تعالجه الرواية في فصل مطول، عنوانه:" خطوبة ثانية"، (ص ٢٣٩ . ٢٥٨)، وفيه تصوير لرجل صيدلاني يتعرف على الصيدلانية لميس، وتنمو بينهما علاقة، ويلتقيان في

المقاصف ليتناولا فنجان قهوة، ثم يتقدم إلى خطبتها، ويزورها في البيت، ويستقبله والدها، ثم يدعو الأسرة إلى المطعم، ولكن يظهر لها من خلال مواقفه وتصرفاته ضعفه وتردده وحيرته، ويتأكد لها هذا في عدة مواقف، تعرضها الرواية بتفصيل دقيق، وهو ما يضطر لميس في النهاية إلى فسخ الخطوبة، وتعلن لأمها قائلة:" أريد رجلاً يحميني لا أن يختبرني، أريده واثقاً من نفسه، لا يحس أنه أقل مني، وأنني أهم منه، سيكون من واجبي أن أثبت له دائماً أنه الوحيد في حياتي ...أرى أن هذا سيكون متعباً"، (ص ٢٥٧ .٢٥٨)، ومن الغريب في أمر هذا الخطيب أنه لم يرد اسمه طوال الصفحات العشرين الذي جرى فيها الكلام عليه.

وإذا كانت الرواية قد صورت بالتفصيل وفي عشرين صفحة مشروع الخطبة بين لميس والصيدلاني، فإن الرواية تتحدث باختزال شديد عن سفر لميس مع زوجها حكمت إلى الدار البيضاء ليعمل هناك مع أحد أصدقائه، وعودته إلى الوطن بعد ثلاثة أشهر، في فصلين اثنين (ص٣١٢ .٣١٨) لا يزيدان عن ست صفحات، وتكتفي الرواية بذكر الدار البيضاء على أنها مدينة حديثة لا يزيد عمرها عن مئة عام (ص ٣١٣) وأن أهلها يتكلمون الفرنسية بأفضل مما يتكلمون العربية، وأن لميس لم تعجب بأشكال العمارات فيها، ولا بأشكال الناس، ولا بأنواع الطعام، حتى إنها لم تذكر اسم شارع أو حي ولم تصف ولو في سطرين شكلاً من أشكال البناء فيها، وفي الحقيقة ترجع مدينة الدار البيضاء إلى القرن السابع الميلادي، وكان يكفي أن تشير الرواية إلى مطار محمد الخامس، أو تصف الأسوار الحمراء القديمة التي تميز المدينة وتمنحها طابعها المغربي، أو تشير إلى مسجد الملك الحسن المطل على المحيط الأطلسي، أو تذكر القواقع والأصداف التي تباع في الشارع على العربات، أو البرنس الأبيض الذي يرتديه أكثر الرجال في المغرب، ولعل الرواية أرادت من هذا الاختزال أن تعبر عن العلاقة المتوترة بين لميس وزوجها حكمت، وأن تصور مدى نفورها منه،

وهو الذي أخذ ينصرف عنها في المغرب إلى السهر مع زميله خارج البيت إلى وقت متأخر، ولكن هذا لا يبرر الابتسار في تصوير تلك الرحلة، كما لا يشفع للبطلة لميس أن تخدع زوجها، إذ تؤكد له أنها تريد العودة إلى سورية لأن لديها أعمالاً تريد إنجازها وتعده بالعودة إلى المغرب، ولكن ما إن تصل إلى حلب حتى تعلن عن رفضها العودة.

وفي فصل عنوانه أبو حسن يمتد على ثلاثين صفحة (٢٠٥.٢٣٥) تحكي لميس عن افتتاحها صيدلية في ريف حلب القريب، وعن تردد رجل متقدم في العمر على الصيدلية وصنعه القهوة لها، هو أبو حسن، وما يلبث أن يحدثها الرجل في سبع عشرة صفحة (٢١٨.٢٣٥) عن حياته، وأبرز ما فيها إقدامه على قتل أخته، فقد توفي أبوه وترك له ثلاث أخوات، ونزل هو إلى حلب وانغمس في الخمرة والجنس والمخدرات، ثم وافق على زوج أخته من رجل غني في القرية، ولكن ذات يوم نصح له ابن عمه بالعودة إلى القرية، فرجع ليجد أخته في الدار مع أمه، ومن غير أن يعرف سبب تركها دار الزوج، حملها على ظهر الحصان ومضى بها ليلاً وهو يوهمها أنه سيعود بها إلى زوجها، ولكنه في الطريق أنزلها عن الحصان وقتلها بخنجره، وهرب إلى بيروت، وبعد أكثر من عشرين سنة رجع إلى القرية، وقد أقلع عن المعاصي، وأدى فريضة الحج، وهو يسأل الله المغفرة. والقصة طويلة يرويها أبو حسن بنفسه للصيدلانية لميس، وتبدو شخصية أبي حسن صورة أكثر قسوة من شخصية الجد نجيب ومن شخصية الزوج حكمت، وكأن الرواية حريصة على تصوير قسوة الرجل في الريف والمدينة.

وبصورة عامة استطاعت الرواية أن تتابع تطور موقف المرأة الاجتماعي والتعليمي والثقافي والعملي في الحياة، وأبرزت ظهورها إلى المجتمع، ومشاركتها فيه بدور فعال، واستطاعت الرواية أن تقدم صورة عن أسرة حلبية، كما قدمت نحواً من عشرين شخصية على مدى أربعة أجيال وطوال قرن من الزمن وكان لمعظم هذه

الشخصيات حضورها الفني المتميز، وخصوصيتها الشخصية، وأبرز ما يلاحظ في الشخصيات النسائية بصورة عامة هو تطورها وخروجها عن سلطة الجد أو الرجل.

ويبدو العنوان الفرعي للرواية، وهو: "قصة امرأة من حلب"، مجرد عنوان شارح وموضح، ولم يكن له من ضرورة، لأنه ربط الرواية بامرأة واحدة، هي لميس، في حين أن الرواية تعبير عن وضع المرأة الحلبية بصورة عامة، وليس تعبيراً عن امرأة من حلب بصورة خاصة، وكان من الممكن أن يكون "قصة أسرة من حلب"، ومن الأجدى فنياً الاستغناء عنه، وفي الرواية جوانب واضحة من شخصية الكاتبة نفسها، وإن كنا لا نعرف عنها إلا القليل، ويكفي ما ذكرته في الصفحة الأخيرة، من أنها صيدلانية، وقد يؤكد ذلك كون الرواية العمل الأول للكاتبة، وغالباً ما يمتح الكاتب في عمله الأول من حياته الشخصية.

ويبدو عنوان الرواية الأساسي أكثر فنية، وهو:"جدِّي، إلى أين؟"، وهو يتألف من جملتين إنشائيتين، الأولى جملة النداء: "جدي"، والثانية جملة الاستفهام: "إلى أين؟"، ويوحي هذا العنوان بالسؤال إلى أين تمضي بنا الحياة وأشكال التطور التي نعيشها، وفي السؤال قلق وخوف وحيرة، كما يدل نداء الجد على الاستغاثة به والرجوع إليه لمعرفة المصير، فكأنه هو المرجع، على الرغم مما كان من ظلمه وعسفه وتسلطه، ويشف هذا النداء في عمقه عن الرغبة في الارتباط بالأصالة.

وتهدي الكاتبة الرواية في الصفحة الأولى إلى والديها وأجدادها وإلى أولادها وأحفادها كما تهديها إلى لفيف من الأصدقاء والأقرباء والمدرسين، ومثل هذا الإهداء الواسع الطيف يفقد الإهداء قيمته، لأن الإهداء في حقيقته دليل على خصوصية، وهذا التوسع في الإهداء هو نتاج التجربة الأولى في الكتابة، كما تضع الكاتبة مقدمة في ثلاث صفحات (ص ٧ . ٩) عن ظروف كتابة الرواية وكيف تركت العمل في الصيدلية واعتزلت الحياة لتتفرغ للتأليف، موضحة هدفها من الكتابة، وقد انتهت

من الرواية زمنياً كما تقول "مع اشتداد الأحداث في حلب"(ص ٩) ثم تلحق الإهداء والمقدمة بفصل عنوانه: "الأزمة تطل" (ص ١١ ت ١٥) تتحدث فيه عن الوطن وتعرب عن حب كبير له، ثم تتحدث عما تمر به سورية من أزمة، وتقول في ختام هذا الفصل:"من باع نفسه للشيطان لقاء المال والسلطة اندحر وتشرد في أرجاء المعمورة يبحث عن مأوى، ومن لم يغادر وطنه بقي ملكاً متوجاً بتاج العزة والكرامة" (ص ١٥)، وهذا الكلام هو صوت الحق، وبه يعتز به المرء ويفخر، وهو شاهد على مرحلة، وشهادة تسجل وتحفظ، ويصلح هذا الفصل أن يكون مقالة مستقلة، ولكن من ناحية فنية لا صلة له بالرواية، ولا يفيد الرواية في شيء، ولكن هذا مما يأنس به القارئ العادي ويفرح لأنه يشبع فضوله، ويظنه ضرورياً لمعرفة الروائي والرواية، ولكنه لا يخدم الرواية من الداخل فنياً في شيء، لأن هذه المداخل تجعل الرواية أقرب إلى العمل الذاتي، والرواية في حقيقتها فن موضوعي.

إن غاية الرواية أن تؤكد حق المرأة في التعلم والعمل والحياة الحرة الكريمة، وأن تتخلص هي والمجتمع كله من أشكال القمع والقهر والنفي والتغريب، وهي غاية نبيلة، سعت الرواية إلى تحقيقها من خلال حياة أسرة على مدى قرن ومن خلال أربعة أجيال، وقد تم سرد سيرتها بعفوية وبساطة، من غير تعقيد، وبقدر كبير من السلاسة والوضوح بعيداً عن تقانات الرواية الحديثة، وبقدر غير قليل من التشويق، وبحسب الرواية أن تكون قد امتلكت مبررات كتابتها فكرياً وفنياً، واستطاعت أن تمتلك أيضاً ما يدعو إلى قراءتها والتعليق عليها والنقد.

العجائبي وسيلة فنية تعبيرية عرفها الإنسان منذ القديم في كل ما أنتجه، ولاسيما في الأساطير والملاحم والحكايات والسير الشعبية، وقد ظهر العجائبي في الروايات في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، ثم عاد إلى الظهور في الآداب الحديثة، بأشكال وتجليات مختلفة، وبدأ النقاد يولون العجائبي العناية بالدرس والبحث، وفي طليعتهم تودوروف.

مفهوم العجائبية عند تودوروف:

لا يستطيع أي باحث في العجائبية أن يعمل في هذا الميدان من غير أن يرجع إلى تزفيتان تودوروف[1] في كتابه "مدخل إلى الأدب العجائبي"[2]، وقد سبقه بعض النقاد إلى الكلام على العجائبية، وهو يذكرهم، ومنهم رودس جيمس وجورج كاستيس ولويس فاكس وروجيه كايوا، ويقر بأسبقيتهم، بل يعتمد منذ البدء على تعريفاتهم، لكنهم لم يقدموا مثلما قدم. فقد صاغ تودوروف نظرية متكاملة للأدب العجائبي، وقدّم له تعريفًا وشروطًا وأسلوب قراءة وحدّد له أنواعًا وموضوعات. ونظرية تودوروف متماسكة، ومتكاملة، ولكنها صارمة في معاييرها النقدية، وإذا ما

---

[1] تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov) ولد عام ١٩٣٩ في مدينة صوفيا البلغارية، انتقل عام ١٩٦٣ للعيش في باريس، عمل أستاذا زائرا في جامعة هارفارد، ويل وكولومبيا وجامعة كاليفورنيا، بيركلي، توفي يوم ٧ فبراير ٢٠١٧ عن عمر ٧٧ سنة.
نشر تودوروف ٢١ كتابا، منها: " مدخل إلى الادب العجائبي ١٩٧٠"،" شعرية النثر (١٩٧١)"، "مقدمة الشاعرية (١٩٨١)"، و "غزو أمريكا (١٩٨٢)"، "ميخائيل باختين : مبدأ الحوارية (١٩٨٤)"، "مواجهة المتطرف: الحياة الأخلاقية في معسكرات الاعتقال (١٩٩١)"، "حول التنوع البشري (١٩٩٣)"، "الأمل والذاكرة (٢٠٠٠)"، "الحديقة المنقوصة : تركة الإنسانية (٢٠٠٢)"، "الأدب في خطر ٢٠٠٧".

[2] تودوروف، تزفيتان، **مدخل إلى العجائبية في الأدب**، تر. الصديق بوعلام، تقديم. د. محمد برادة، دار الكلام، الرباط، ١٩٩٣.

التزم بها الناقد فإنه لا يستطيع تطبيقها إلا على عدد محدود من القصص والروايات، لأنه يرى العجائبية نوعًا كالتراجيديا والكوميديا والملحمة، ويميزه من العجيب والغريب، ولذلك لا بد من الأخذ ببعض الجوانب من نظريته للعجائبية، وليس من الضرورة التزامها كاملة، مع التقدير لدقتها وقوتها وتكاملها.

والعجائبية وفق مفهوم توردوروف قصة تقدم العالم الواقعي الطبيعي ثم تصور فعلًا فوق الطبيعي يقتحم هذا الواقع الطبيعي فيحار القارئ ويتردد في فهمه، بل تحار بعض شخصيات القصة نفسها، ويشترط تودوروف أن يتناول القارئ القصة على أنها حقيقة لا على أنها رمز، ولا على أنها لغة شعرية، أي على القارئ أن يتلقى العجائبي كما هو وألا يقرأه على أنه رمز، فيفسره، أو على أنه تعبير شعري بلاغي، وإذا أراد القارئ تفسير النص أو تأويله، فيجب أن يكون في النص ما يرشح لهذا التأويل أو التفسير، لأن النصوص كلها لدى القارئ قابلة للتأويل.

ويضع تودوروف للعجائبي ثلاثة شروط، فيقول[1]:" العجائبي يقتضي أن تكون شروطٌ ثلاثةٌ منجزةً: أولًا لا بد أن يحمل النصُّ القارئَ على اعتبار عالم الشخصيات كعالم أشخاص أحياء وعلى التردد بين تفسير طبيعي وتفسير فوق طبيعي للأحداث المروية، ثم قد يكون هذا التردد محسوسًا بالتساوي من طرف شخصية، على ذلك يكون دور القارئ مفوضًا إلى شخصية، وفي نفس الوقت يوجد التردُ مُمَثلًا، حيث يصير واحدة من موضوعات الأثر، ويتوحد القارئ مع الشخصية في حالة قراءة ساذجة، أخيرًا ينبغي أن يختار القارئ موقفًا معينًا تجاه النص: إنه سيرفض التأويل الأليغوري، مثل التأويل الشعري".

وإذا وجد في النص ما يفسر الفعل فوق الطبيعي تحول النص من العجائبي إلى العجيب، وإذا أثار النص الخوف والتردد لدى القارئ أو إحدى الشخصيات ولم

---

[1] المصدر السابق، ص ٥٤

يقع فعل فوق الطبيعي كان النص من الغريب الطبيعي، فيكون الفعل من الغريب، والخوف في الحالات كلها هو خوف على الواقع أو على القيم، لا الخوف بمعنى الذعر.

يقول تودوروف[1]:" يفترض العجائبي إذن لا وجود واقعة غريبة تثير ترددًا عند القارئ والبطل فحسب، بل وكذلك طريقة في القراءة، يمكن الآن تعريفها سلبًا: لا يجب أن تكون شعرية ولا أليغورية".

والأليغورة هي قصة رمزية، تحتمل تفسيرًا غير ما تنطق به، ويشترط أن تتضمن ما يوحي بالتفسير، ويتكلم تودوروف على الأليغورة، فيقول[2]: "الأليغورة عبارة مزدوجة المعنى، لكن معناها الحقيقي أو الحرفي امَّحى كليًّا"، ثم يشترط وجود ما يرشح التفسير، فيقول[3]: "يجدر بنا التأكيد استحالة الحديث عن الأليغورة إلا إذا وجدت إشارات مباشرة داخل النص تدل عليها، وإلا حصل الانتقال إلى مجرد تفسير للقارئ".

وضرب تودوروف مثلا بقصة **"انهيار قصر أوشر"**[4] لإدغار ألان بو وفيها يزور السارد قصر أوشر بدعوة من صديقه رودريك ويقدم وصفًا مطولا للقصر من الخارج والداخل، فهو يطل على بحيرة، وتحيط به الأشجار، وموقعه غريب، مخيف، وهو من الداخل ذو ممرات وأبهاء وأدراج وأقبية، ويستقبله صديقه، وقد بدا عليه الشحوب والمرض، وتمر أمامه مرورًا سريعًا أخت مضيفه، ويعلم أنها مريضة، وفي اليوم التالي تموت الأخت، ويقرر أخوها دفنها في غرفة في القصر، وفي

---

[1] المصدر السابق، ص ٥٣
[2] المصدر السابق، ص ٨٧
[3] المصدر السابق، ص ٩٩
[4] بو، إدغار ألان، **الخنفسة الذهبية**، تر. نجاتي صدقي، دار الكتاب، بيروت، ص ١٠ . ٢٩

يوم آخر كان الضيف يقرأ على مضيفه صفحات من رواية، وتتردد في أبهاء الفندق أصوات تتناسب والمقاطع التي يقرؤها، ثم فجأة يفتح الباب وتدخل الأخت، ويسرع إليها أخوها، ليعانقها ويضمها إليه، ثم يسقطان معا ميتين، ويسرع الضيف إلى مغادرة القصر، وهو يبتعد عنه يسمع هديرًا وأصواتًا، فيلتفت فيرى القصر يتصدع وينهار في البحيرة.

ويؤكد تودوروف أن القصة تنتمي إلى الغريب القريب من العجائبي، وينفي عنها العجائبية، إذ يقول صراحة[1]: "تجسد غريبًا قريبًا من العجائبي"، لأن بو أشار إلى مرض الأخت والأخ، وبذلك قدم تفسيرًا للفعل فوق العجيب، وهو نهوض الأخت من الموت، كما أشار بو إلى وجود صدع في جدار القصر، وهذا يعني أن انهيار القصر كان مفسرًا تفسيرًا واقعيًّا ينفي عن القصة العجائبية على الرغم من مشاعر الخوف والحيرة التي تثيرها القصة لدى السارد والقارئ، ولذلك يعدُّ تودوروف القصة من الغريب لا العجائبي.

ويبدو تودوروف متشدِّدًا في تحديده مفهوم العجائبي، ولا سيما في حظره التأويل والتفسير، ومثل هذا الحظر لا بد من أن يلقى من القارئ الرفض، إذ يميل القارئ دائما إلى التأويل والترميز، بل يلذ له ذلك، ولا سيما القارئ المثقف، وربما كان القارئ العادي أو الطفل هو الذي يتلقى القصة من غير ميل إلى ترميزها أو تفسيرها، مثلما يتلقى قصة سندرلا أو ليلى والذئب.

ولذلك تبدو لنا قصة انهيار منزل أوشر تعبيرًا عن انتهاء الطبقة الأرستقراطية، يؤكد ذلك انهيار القصر، ويؤكده أيضًا موت كل من رودريك صاحب القصر وأخته من غير أن يخلِّفا وريثًا، أو تبدو القصة على الأقل سخرية من

---

[1] تودوروف، تزفيتان، **مدخل إلى الأدب العجائبي**، ص ٧٠

الأرستقراطية، ولا يعقل أن تكون فقط من أجل إثارة مشاعر الخوف من القصر والموت ونهوض الميت، وإلّا كانت من قصص الرعب.

ومن أجل مزيد من التوضيح لمفهوم العجائبي ومشكلة تأويله فلا بد من عرض قصة "القط الأسود"[1] لإدغار ألان بو أيضًا، ولا بد من التعليق عليها، والقصة مروية على لسان بطلها، وهو يتحدث عن نفسه، فقد كان في طفولته وشبابه طيبًا حنونًا، وكان يحب زوجته، ويحب قطًّا أسود أليفًا عنده، لكنه مع التقدم في العمر أخذ يكثر من الشرب، وبدأ يسيء وهو مخمور إلى زوجته وإلى القط، وفي لحظة من اللاوعي والغضب أقدم على قلع عين القط، ثم بدأ يكرهه، وذات صباح أقدم على شنقه في غصن شجرة في الحديقة، وقد شنقه بهدوء وأعصاب باردة وهو يبكي عليه، وكان يريد عن عمد اقتراف إثم، وفي ليلة ذلك اليوم شب حريق هائل في بيته، وسلم هو وزوجته بأعجوبة، وفي اليوم التالي زار المنزل، فرأى جدرانه تداعت ولم يصمد سوى جدار يقع وراء سريره، لكنه رأى على الجدار صورة قط مشنوق يتدلى بحبل من غصن شجرة، ففسر الصورة بأن أحدًا من الجوار ألقى بجثة القط من النافذة، ليوقظه، فالتصق القط بالجدار، ثم سقط الجدار المقابل على الجدار الذي وراء سريره، وبذلك انطبعت صورة القط على الجدار، ثم إنه ذات ليلة رأى في قبو الخمارة شيئًا أسود اللون، فإذا هو قط أسود فحمله ومضى به إلى البيت، وأحبه، كما أحبته زوجته، ولكنه فوجئ به ذات صباح، إذ رآه أعور مثل القط بلوتو الذي شنقه، فبدأ يكره القط، والقط يزداد تعلقًا به، وكان أشد ما يكره فيه تلك البقعة من الشعر الأبيض تحت عنقه، وذات يوم كان ينزل إلى قبو المنزل مع زوجته، فتعثر بالقط الذي كان يلحق به، فغضب، ورفع فأسًا، لقتل القط، وحاولت زوجته منعه، فهوى بالفأس على رأسها وقتلها، ثم وجد فتحة في الجدار، فدفن فيها جثة

[1] بو، إدغار ألان، **الخنفسة الذهبية**، ص ١٧٦ وما بعدها.

زوجته، وبحث عن القط، فلم يجده. ومرت بضعة أيام وهو مرتاح، ولكن فجأة دلف إلى المنزل رجال الشرطة وبدؤوا يفتشون في المنزل، فلم يجدوا شيئًا، ومع خروجهم، أشار إلى جدار المنزل، وأشاد بقوة بنائه، وطرق بعصا في يده على أحد الجدران، فدوت صرخة مخيفة ذعر لها الجميع، فأعمل رجال الشرطة معاولهم في الجدار، فسقطت جثة المرأة على الأرض، والقط الأسود جالس عند رأس الجثة، وفمه ملوث بالدم، فقد دفن مع الجثة في الجدار، وهو الذي وشى به بصوته المنكر.

والغريب في القصة هو إقدام الرجل على قلع عين القط، ثم شنقه، والعجيب انطباع صورة القط على الجدار وراء سريره، ويظل هذا من العجيب على الرغم من التفسير الذي قدمه الرجل لانطباع الصورة، والعجيب أيضًا هو ظهور قط جديد بديل من القط المشنوق، والغريب إقدام الرجل على قتل زوجته، ودفنها في الجدار، والعجيب هو سقوط جثتها وظهور القط عند رأسها داميَ الفم.

ويبدو لنا القط رمزًا للغريزة الجنسية، وكان الرجل يحبّه عندما كان شابًا، لتوافر طاقته، ثم بدأ يكره القط عندما تقدم كلاهما في العمر، وبدأ الرجل يحس بضعف قدرته الجنسية، أو الملل منها والضيق بها، وفقده حس المتعة، كفقده حس المتعة بالقط لتقدمه في العمر، ومن المألوف في الحياة الاجتماعية أن المرء يمل من الكلب أو القط عندما يتقدم أحدهما في العمر، ويفقد جماله وتألقه، وإقدام الرجل على شنق القط في غصن شجرة هو انتقام من ضعف طاقته الجنسية، وتعبير عن قهر، لأن الشجرة رمز الخصب والحياة والطاقة، ولكنه رأى بعد ذلك في عمق الخمارة قطًّا آخر، مما يعني أن تلك الطاقة لم تمت نهائيًّا على الرغم من شنق القط، وظلت كامنة فظهرت مرة أخرى، متمثلة في القط الجديد، وعاد إلى حب القط ولكن سرعان ما كرهه، لأنه كان يذكّره بالقط الأول، أي بطاقته الجنسية سابقًا، وعندما أراد قتل القط المنبعث ثانية، أقدم لا شعوريًّا على قتل زوجته،

ليقضي على المحرض الجنسي، ويؤكد ذلك دفاع المرأة عن القط، أي دفاعها عن الغريزة، وفي هذا ما يؤكد رمزية القط للطاقة الجنسية، ويؤكد هذا الفهم لرمزية القط رسوم جدارية في مغاور في جبال أكاكوس بالصحراء الليبية يظهر فيها صورة رجل يضاجع امرأة وقد وضع على وجهه قناع سِنَّور، وتعود هذه الرسوم إلى ما قبل التاريخ[1].

ويؤكد ذلك أيضًا لفظ يرد في العامية، وهو الفعل المضارع: "يَتْهَوَرْن"، دلالة على التعبير عن الشبق والرغبة الجنسية، والفعل مشتق من لفظ "الهارون"، ويراد به القط الذكر في موسم اللقاح، وهو في حالة الشبق.

ومما لا شك فيه أنه ليس في القصة ما يدعم هذا التفسير، وهذا شيء طبيعي، لأن التعبير اللاشعوري عن الرغبة الجنسية هو تعبير لا شعوري غير مباشر، لا يمكن أن يكون واضحًا ومفهومًا، ولا يمكن تأييده بأدلة عقلية منطقية، هو كالحلم، بل هو حلم.

ولقد وضع تودوروف مصطلحات أخرى من مثل الغريب المحض والغريب العجائبي، والعجيب المحض والعجيب العجائبي، وغيرها من التقسيمات التي ترهق العملية النقدية، وتؤول بالنقد إلى اتباع تصنيفات جاهزة لا تغني التجربة النقدية.

ويجعل تودوروف العجائبي في ميدانين الأول الأنا، وقوام موضوعات الأنا هو إدراك العالم إدراكًا حدسيًّا، وأبرز موضوعاته كسر الحاجز بين المنطقي واللامنطقي، والواقعي واللاواقعي، والروحي والمادي، والمجرد والمحسوس، بحيث يتم الانتقال بين هذين العالمين، ومن أمثلته تحول الكائنات وامتساخها والعودة إلى الحياة بعد الموت ومضاعفة الشخصية والانتقال بين الأزمنة والأدوات العجائبية،

---

[1] موري، فابريتشيو، **تادارات أكاكوس، الفن الصخري وثقافات الصحراء قبل التاريخ**، تر. عمر البارُوني، وفؤاد الكعبازي، طرابلس، ليبيا، ١٩٨٨، ص ٧٧.

أما الميدان الثاني للعجائبي فهو الأنت، وموضوعاته الجنس، بما يكون فيها من عنف أو سادية أو شذوذ أو مضاجعة الموتى أو المحارم.

ويؤكد تودوروف وكثير من النقاد أن العجائبي مختلف من بيئة ثقافية إلى بيئة أخرى، ومتغير من عصر إلى عصر.

موضوعات الأنا

يتوافر العجائبي في معظم قصص زكريا تامر[1]، وقد اخترنا بعض قصص مجموعته **"دمشق الحرائق"**[2] لنتبين العجائبي فيها، وليست الغاية دراسة المجموعة كلها، وسنعرض بداية لموضوعات الأنا، وما يكون فيها من اختراق اللاممكن إلى الممكن، وامّحاء الفاصل بين الذات والموضوع، ويصبح الانتقال بين المرئي واللامرئي ممكنًا، يقول تودوروف[3]: "إنها تتعلَّق أساسًا ببنية العلاقة فيما بين الإنسان والعالم، فنكون في نظام إدراك حسي ــ وعي، أي رابطة ثابتة أو مارة نسبيًّا،

---

[1] زكريا تامر، ولد عام ١٩٣١ في دمشق، ترك المدرسة وهو في الثالثة عشرة من عمره عام ١٩٤٤، تنقل في عدة مهن، لكن عمله الأساسي كان في الحدادة، بدأ الكتابة عام ١٩٥٨، عمل في وزارة الثقافة، ساهم في تأسيس اتحاد الكتّاب العرب في سورية عام ١٩٦٩م، شغل منصب رئيس تحرير مجلة الموقف الأدبي وأسامة والمعرفة، انتقل عام ١٩٨١ إلى لندن، نشر المجموعات القصصية التالية: صهيل الجواد الأبيض، دار مجلة شعر، بيروت، 1960، ربيع في الرماد، مكتبة النوري، دمشق، 1963. الرعد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٠، دمشق الحرائق، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٧٣، النمور في اليوم العاشر، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٨، نداء نوح، دار رياض الريس، لندن،1994، سنضحك، دار رياض الريس، بيروت، ١٩٩٨، الحصرم، دار رياض الريس، بيروت، ٢٠٠٠، تكسير ركب، دار رياض الريس، بيروت، ٢٠٠٢، قنفذ، دار رياض الريس، بيروت، ٢٠٠٥، ونشر ثلاث مجموعات قصصية للأطفال: لماذا سكت النهر، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٧، قالت الوردة للسنونو، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٧، 37قصة للأطفال نُشِرَت في كتيبات مصوّرَة، ٢٠٠٠، تعد مجموعته: "دمشق الحرائق" ١٩٧٣ من أشهر مجموعاته القصصية.

[2] تامر، زكريا، دمشق الحرائق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٣.

[3] تودوروف، تزفيتان، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص ١٥٢

بمعنى أنها لا تقتضي أفعالا خاصة، ولكنها تستدعي وضعًا ــ موقفًا، تتطلب إدراكًا حدسيًّا للعام، بدلًا من تفاعليَّة معه"، إن موضوعات الأنا هي التحولات والمتغيرات.

ومن ذلك قصة "**الشجرة الخضراء**"[1]، وهي تحكي عن طفلة اسمها رندة، وقد وقفت إلى جوار صخرة، وهي تبكي، وسرعان ما تفتتت الصخرة، وانبثق منها طفل، اسمه طلال، ثم وقفا في ظل شجرة خضراء، وأخذا يتخيلان أدوارًا مختلفة، فتارة تتخيل نفسها ملكة ويتخيل نفسه قائد الجيوش، وتتخيل نفسها أميرة ويتخيل نفسه شحاذًا، ويستغرقان في خيالات طفولية بريئة، ولكن يفاجئهما رجال مسلحون، ويوثقون إلى جذع الشجرة رجلًا ذا ثياب ممزقة، ثم يطلقون الرصاص عليه، فيخترق الرصاص الرجل والشجرة ويسقطان معًا، وتبكي رندة، وتخبّئ رأسها في صدر طلال، وفي النهاية[2] "باتا مخلوقًا واحدًا يرتجف راغبًا في الفرار، ثم ما لبثا أن تحوَّلا إلى صخرة".

إن وقوف رندة إلى جوار صخرة وبكاءها، هو فعل طبيعي، ويخترق هذا الفعل فعلٌ فوق الطبيعي وهو تفتت الصخرة وخروج طفل منها، وهذا فعل عجائبي، يخترق اللاممكن إلى الممكن، فيخرج إنسان من جماد، وتخيلات رندة وطلال ليست من العجائبي، لأنها تخيلات، وليست أفعالا تتحقق. وظهور رجال مسلحين في القصة وإطلاقهم النار على الرجل بعد تقييده إلى شجرة فعل طبيعي، أما سقوط الرجل والشجرة معًا، فهو فعل فوق طبيعي، وفيه يحدث اختراق وتحول من اللاممكن إلى الممكن، إذ تُغتال الشجرة وتسقط ميتة، وهو من العجائبي. وفي نهاية القصة تختبئ رندة في صدر طلال، وهذا فعل طبيعي، ولكنه يتحول إلى العجائبي بتحولهما معًا إلى مخلوق واحد، وهو اختراق للحاجز بين الواقعي

---

[1] تامر، زكريا، دمشق الحرائق، ص ٤٧
[2] المصدر السابق، ص ٥٢

واللاوقعي، وهو نوع من التحول باندغام إنسان في إنسان، ثم يتحولان معًا إلى صخرة، وهو التحول من إنسان إلى جماد، على عكس ما كان في بداية القصة من خروج طلال من الصخرة، وكأنهما رجعا معًا إلى الأصل الذي خرج منه طلال، وهو الصخرة، أو الأصل الذي خلق منه الإنسان، وهو التراب.

فالقصة حافلة بأفعال فوق طبيعية، مدهشة، تثير حيرة القارئ، وتجعله يخاف إلى حد الذعر من واقع القتل، وبذلك تحقق القصة العجائبية. ولكن إذا ما عمد المتلقي إلى فهم القصة على أنها رمز، ففسر الصخرة بأن الجماد يعطف على البشر، وأن الشجر يتعاطف مع الإنسان، ويسقط معه، وأن القتلة رمز المجرمين، وإذا ما فسر اندماج رندة وتوحدها مع طلال في كائن واحد على أنه رمز للحب، وإذا ما فسرت القصة على أن أصل الإنسان من تراب ومرجعه إلى التراب، أو الصخرة، فمنها خروج طلال وإليها عودته متّحدًا برندة، فإن القصة عندئذ تفقد مفهوم العجائبية وتصبح قصة رمزية، وفي القصة ما يرشح لهذا الفهم وهو إحضار المسلحين رجلًا رث الثياب دامي الجسم ثم إعدامه، ولو أن المسلحين أطلقوا النار على الشجرة فحسب من غير إحضار ذلك الرجل البائس لكانت قصة عجائبية عن جدارة.

وفي العمق من هذه القصة يمكن العثور على تناص بعيد مع الآية الكريمة في قوله تعالى[1]: "ثُمَّ قَسَتْ قُلُوبُكُمْ مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ فَهِيَ كَالْحِجَارَةِ أَوْ أَشَدُّ قَسْوَةً وَإِنَّ مِنْ الْحِجَارَةِ لَمَا يَتَفَجَّرُ مِنْهُ الأَنْهَارُ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَشَّقَّقُ فَيَخْرُجُ مِنْهُ الْمَاءُ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَهْبِطُ مِنْ خَشْيَةِ اللَّهِ وَمَا اللَّهُ بِغَافِلٍ عَمَّا تَعْمَلُونَ (٧٤)"، ويمكن أن نقرأ أيضًا في العمق من

[1] **القرآن الكريم**، سورة البقرة، الآية ٧٤

القصـــة قول الشـــاعر تميم بن أُبَيّ مُقْبِلٍ، وهو شـــاعر من العصـــر الجاهلي أدرك الإسلام وأسلم[1]:

مـــا أطيـــبَ العـــيشَ لـــو أنَّ الفتـى حَجَـــرٌ
تنبـــو عنـــه الحـــوادثُ وهـــو مَلمـــومُ

فالشـــاعر يتمنى لو أن الإنســـان مثل حجر أملس تنزل به الحوادث ولا تؤثر فيه كما ينزل المطر على الحجر الأملس، فيظل متماسكًا ولا يتفتت، والحجر في نظر الشـــاعر خالد باقٍ لا يتفتت، والإنســـان يموت ويبلى ويصـــبح رفاتًا. وما أشـــبه طلال ورندة تحت الشـــجرة بحواء وآدم، ومن المؤســـف أن تعدم الشـــجرة رمز الحياة والخصب.

وفي قصـــة **"الطائر"**[2] يســـتيقظ عباس على مواء قططه الثلاث الجائعة، فيطردها ويطلب منها أن تخرج لتبحث بنفسها عن طعامها، ثم يخرج من المنزل فيرى حبيبته نهلة خارجة من العمارة، ويرغب في لقائها، لكنها ترفض، وتتركه وتمضـــي، على الرغم من حبها له. ويعترض طريقَ عباس ثُلَّةٌ من الشـبان، يسـخرون من لحيته، وهذا فعل طبيعي، ولكنه يصـــبح فعلًا فوق الطبيعي، عندما يخبرهم أنه عباس بن فرناس، وهنا تتحقق العجائبية، باختراق الزمان من الماضـي إلى الحاضـر، واختراق الحـاجز بين المعقول واللامعقول، وعمـاده عودة الميت، هو عبـاس بن فرنـاس، إلى الحياة، ثم يقصـد مطعمًا اعتاد الذهاب إليه، لكن صـاحب المطعم يرفض أن يقدم له الطعام.

---

[1] تميم بن أبي مقبل، **الديوان**، تح. د. عزة حسن، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٦٢، ص ٢٧٣

[2] تامر، زكريا، **دمشق الحرائق**، ص ٣٥٣

ويرجع إلى بيته وهو يفكر في صنع قنبلة لتدمر الكرة الأرضية، وهذا التفكير فعل طبيعي، ولكن يقتحمه فعل فوق الطبيعي إذ ترجع إليه قططه الثلاث لترجوه ألا يصنع القنبلة، وتَعِدُه أن تعطيه أجنحة فيوافق، وسرعان ما تحضر له القطط ثيابًا فيها ريش، وهذا فعل فوق الطبيعي، إذ يتأنسن الحيوان، فتصبح القطط قادرة على إحضار ثياب فيها ريش، وهو كسر للحاجز بين الحلم والواقع، ويرتدي عباس الثياب، ويحلِّق بها في فضاء المدينة، وهذا فعل طبيعي، من الممكن وقوعه، وقد وقع في الماضي، وبغتة يدوِّي طلق ناري منبثقًا من المدينة يخترق رأس عباس، فيهوى إلى أسفل، وإطلاق المدينة النار على عباس فعل فوق الطبيعي، وكان عباس بن فرناس قد قفز تاريخيًّا حقيقة وسقط بفعل الجاذبية الأرضية لا بإطلاق النار عليه، وهو فعل طبيعي، أما إطلاق المدينة النارَ عليه فهو فعل فوق الطبيعي.

فالقصة تستحضر عباس بن فرناس من الماضي إلى الحاضر، وتحييه بعد موت، والقصة تؤنسن الحيوان، إذ تجعل القطط تحضر له ثيابًا فيها ريش، وتؤنسن المدينة، إذ تطلق النار، والقصة تثير خوف الإنسان على الإنسان وعلى القيم، وبهذه القراءة من داخل النص تحقق القصة مفهوم العجائبية.

ولكن بقراءة أخرى يتغير تصنيف القصة، إذ يمكن أن نقول: إن القصة تعالج مشكلة المجتمع المتخلف الذي لا يقدِّر العالِم، بل يتركه يجوع، ويسخر منه، وإذا ما نجح في الابتكار قَتَله، وعندئذ تفقد القصة عنصر العجائبية، وتصبح اجتماعية رمزية، ويكون العجائبي فيها مجرد وسيلة فنية، وفي القصة ما يرشح لهذه القراءة وهو جوع عباس ورَفْضُ صاحب المطعم أن يقدِّم له الطعام.

وبذلك يتضح الشرط الذي وضعه تودوروف وهو قراءة القصة بعيدًا عن الشعرية وعن الرمز، وقبولها على أنها حقيقة، وهذا يعني أن قراءة النص العجائبي قراءة تفاعلية، إبداعية، للقارئ فيها دور كبير، وفهمه للنص هو الذي يحدد طبيعة

النص، وهذا يعني من جهة أخرى أن النص لا يحيل على واقع خارجي، فليس النص مرآة، إنما النص بنية لغوية يحيل على داخل النص، وهو مستوى من القراءة لم يألفه القارئ العربي، الذي يربط النص مباشرة بالواقع الاجتماعي أو السياسي أو يربطه بحياة الأديب، ويعتبر الأدب وثيقة تاريخية أو وثيقة شخصية.

وقد استحضر زكريا تامر عدة شخصيات من الماضي، وأحياها من الموت، فكسر الحاجز بين اللاممكن والممكن، أو بين اللامعقول والمعقول، أو بين الفكرة والتجسيد، ومن ذلك قصة "**الاستغاثة**"[1] وفيها استحضر شخصية يوسف العظمة، وفي القصة يتحول تمثال يوسف العظمة من حجر إلى إنسان من لحم ودم، ويتجوّل في شوارع دمشق ليلًا، حاملًا سيفه مستجيبًا لنداء سمعه، وهو تحوُّلٌ من الجامد إلى الحي المتحرك، وهو إعادة الحياة لشخصٍ ميت، وقدوم من الماضي إلى الحاضر، وهي سلسلة أفعال فوق الطبيعي، تكسر حواجز الزمان والمكان والمنطق والعقل، وتحقق العجائبي، ولكن القصة نفسها سرعان ما تفقد العجائبية، وتتحول إلى قصة رمزية واضحة، لأن القصة تقدم في النهاية تفسيرًا تاريخيًّا، إذ يساق يوسف العظمة في النهاية إلى مشفى المجانين، ويغلق عليه في حجرة ضيقة، ويندفع نحو نافذة صغيرة، فيرى السماء سوداء، وتنتهي القصة بهذه العبارة[2]: "فأطلق استغاثة التقت بالاستغاثة القادمة من أرض يحتلها الأعداء، وامتزجتا في صراخ مديد تبدَّد في ظلمة الليل المهيمن على دمشق النائمة". وبذلك تحولت القصة تلقائيًّا إلى قصة رمزية تتحدث عن الاستغاثة التي تطلقها أرض يحتلها الأعداء، والقصة لا تحدد الأرض، ولا تسمي الأعداء، ويصبح العجائبي فيها مجرد وسيلة فنية، ولا يمكن أن تعد القصة من العجائبي.

---

[1] المصدر السابق، ص ١٤١
[2] المصدر السابق، ص ١٥١

وفي قصة "**النار والماء**"[1] يظهر فواز، وهو شاب من حي شعبي فقير متخلف، يخرج للقاء حبيبته إلهام، ويصعدان معًا في الحافلة، وينزلان في حي من الأحياء الراقية، وحبيبته إلهام ترتدي مُلاءة سوداء وترخي على وجهها منديلًا أسود رقيقًا شفافًا، وتبهرهما العمارات الفخمة، ويقول فواز لحبيبته[2]: "اسمعي سيأتي مرض غريب لن يصيب سوى الأغنياء سيموت، الأغنياء كلهم في يوم واحد، ويدفنون في القبور، ويتركون بيوتهم خالية، فيقبل الفقراء ويسكنون فيها، ونحن من هؤلاء الفقراء"، وتتعرض لهما صبايا من الحي الراقي ويسخرن منهما، ولا سيما من إلهام بسبب زيها الشعبي القديم، ويقف فواز متحديًا الفتيات، ولكن سخريتهن تزداد، وفي النهاية[3]: "انشقت الأرض وابتلع جوفُها فواز وإلهام ولم يبقَ على سطحها سوى المباني الفخمة".

والفعل الطبيعي في القصة هو سخرية البنات من إلهام بسبب زيها التقليدي الدال على فقرها وانحدارها من حي متخلف فقير، والفعل فوق الطبيعي هو حلم فواز، وحدوث نقيضِه، وهو انشقاق الأرض وابتلاعها كلًّا من فواز وإلهام. والقصة ليست من الأدب العجائبي، فهي تعالج موضوع الفقر والغنى من خلال الثياب الدالة على الفقر، وجاء العجائبي في النهاية وسيلة لتصوير الفكرة وشرحها، وهي مثقلة بالهم الاجتماعي، ولا تضع القارئ أمام حيرة ولا تردد، فالمغزى فيها واضح.

وانشقاق الأرض وابتلاعها لكل من فواز وإلهام هو صدى لتعبير شعبي شائع يتردد على لسان المرء عندما يشعر بالخجل أو الخزي، فيقول: " يا ريت الأرض كانت

---

[1] المصدر السابق، ص ٢٥٣
[2] المصدر السابق، ص ٢٦١
[3] المصدر السابق، ص ٢٦٥

تنشق وتبلعني"، ويذكر هذا القول الشعبي الأسدي في موسوعته[1]: "خجل وتمنى لو تنشق الأرض وتبلعو".

وفي قصة "**شمس للصغار**" [2]ترسل الأم طفلها لشراء لبن، وتعطيه طاسة، ومبلغًا من المال، وتوصيه أن يحرص على الطاسة واللبن، وفي طريق العودة يمر بولد غني ويتشاجر معه، ويضع الولد ذبابة في طاسة اللبن، فيرشقه بها، فينسكب على ثياب الولد الغني، وتقع الطاسة، وتنكسر، فيهرب الطفل خائفًا، ثم يقعد في ظل جدار، لا يعرف ماذا يفعل، وهذه الأفعال طبيعية، ويلتفت فيجد خاتمًا، يلتقطه ويمسحه بثيابه، فيحضر قط أسود ويسأله عما يريد، ويخبره أنه خادم الخاتم، وهذا الفعل فوق الطبيعي، وهو من عجائبي الأدوات، كالخاتم والقمقم والمرآة وبساط الريح وطاقية الإخفاء، وهو كثير في حكايات ألف ليلة وليلة، فيطلب الطفل من القط إحضار صحن لبن، وعلى الفور يحضر له القط صحنًا فيه لبن، وهذا الفعل من العجائبي، إذ يتأنسن القط، ويصبح قادرًا على إحضار صحن فيه لبن، لكن الطفل ينظر، فيجد في اللبن ذبابة.

والقصة مدهشة ومحيِّرة وتوقِع القارئ في تردد، وتبدو لا غرض لها، لكن لو أعدنا النظر، لوجدنا البعد الاجتماعي حاضرًا في القصة، فالولد الذي اعترض الطفل، كما تصفه القصة[3]: "أبيض الوجه، ممشط الشعر، جميل الثياب، ويقول للولد أنت خادم، ويرد عليه الطفل: أمك غسالة وشحاذة، ولكن الولد يرد: أبي عنده سيارة، أبوك عنده سيارة؟". فالقصة تضع في داخلها ما يرشح لتفسيرها، فهي ذات بعد اجتماعي، وهي تعالج موضوع التفاوت الطبقي، فأولاد الفقراء أصحاب

---

[1] الأسدي، محمد خير الدين، **موسوعة حلب المقارنة**، تح. محمد كمال، منشورات جامعة حلب، حلب، المجلد الأول، ١٩٨١، مادة الألف، ص٢٧٥

[2] تامر، زكريا، **دمشق الحرائق**، ص ١٨٩

[3] المصدر السابق، ص ١٩٢

حظ سـيّئ، حتى لو حدثت معهم معجزة، لأن في النهاية ثمة ذبابة في اللبن، وبذلك يصبح العجائبي في القصة مجرد وسيلة تعبيرية، وتفقد القصة عجائبيتها وتصبح قصة رمزية.

ولا بد من الإشارة إلى التناص الواضح في القصة مع قصة للكاتب نجيب محفوظ عنوانها **"الحاوي سرق الطبق"**[1]، وفيها ترسل الأم ولدها أيضًا لشراء الفول وتزوده بالمال والطبق، ويرجع من غير طبق ولا مال ولا فول، وتبدو المقارنة بينهما مغرية، إذ يسأل البائع الطفل عند نجيب محفوظ عن الفول هل هو بالزيت الحار أو البارد أو بالسمن أو فول خالص، ويرجع الطفل إلى أمه عدة مرات ليسألها، وكذلك يسأل بائع اللبن الطفل عند زكريا تامر هل يريد لبن غنم أو ماعز أو بقر، ويرجع الطفل إلى أمه عدة مرات ليسألها، ثم يضيع منه ثمن الفول والطبق.

وتستدعي قصة **"الإعدام"**[2] شخصية عمر المختار، وفيها يظهر عمر المختار يتدلَّى من حبل المشنقة، وهو يفكر في الشمس، وفي أمطار تبلل رغيف خبز يابس ليأكل منه عصفور، وينظر إليه الحارس فيراه يبتسم فيستاء منه، ويمر ولد صغير يحمل دمية، يقف يتأمل عمر المختار، فينتهره الحارس، ويهدده، ثم يخطف منه دميته، فيهرب الطفل. ويستاء الحارس من الدمية، ويقرر محاكمتها، ثم يُقْدِم على شنقها إلى جوار عمر المختار، ويرغب عمر المختار في الصراخ، غير أن الدموع تبلل وجهه ولحيته، وما يلبث أن ينبذ حبل مشنقته ويعدو نحو المقبرة.

وتتوالى الأفعال فوق الطبيعي في هذه القصة، لتحقق العجائبية في القصة، فيتم استحضار الماضي في الحاضر، إذ يعود عمر المختار من الماضي إلى الحاضر، ومن الموت إلى الحياة، ليتكرر شنقه، وهو ميت على المشنقة يفكر ويحلم ويتأمل

---

[1] محفوظ، نجيب، تحت المظلة، مكتبة مصر، ١٩٦٩، ص ٦٥
[2] تامر، زكريا، دمشق الحرائق، ص ٨٩

ويعاني ويشـــفق على عذاب الكائنات، والحارس يحاكم الدمية ثم يشـــنقها، فالميت يعيش، والدمية تتأنســـن، وأخيرًا ينزل عمر المختار من المشـــنقة ويمضـــي إلى القبر، فالميت يمشي ويختار قبره.

وفي القراءة العادية تنتفي العجائبية عن القصـــة، وتتحول إلى قصـــة رمزية، فـالقصـــة تؤكـد بطش أدوات القمع، وتفضـــح غبـاءهـا وجهلهـا، وتظهر عـدوانيتهـا وكراهيتها للبراءة والطفولة والجمال، فأدوات القمع تعادي الطفل وتعادي الدمية وتعادي حتى ضحاياها وهم موتى. وفي القصة ما يرشح للتأويل والتفسير، وهو وجود الحارس الذي يستاء من عمر المختار ومن الطفل فيخطف منه الدمية ويحاكمها.

وتختتم القصـــة بالعبارة التالية[1]: "بينما شـــموس الأرض تتوارى وتنطفئ شـمسًـا تلو شـمس". فإذا قرأناها قراءة شـعرية، وقلنا الشـمس اسـتعارة تصـريحية تـدل على الحريـة، وغيـابهـا هو غيـاب الحريـة، أو قلنـا إن شـــموس الأرض ترمز إلى الأبطال الأحرار، فنكون عندئذ قد نفينا العجائبية عن هذه الجملة، وبسبب قراءتنا لها قراءة شـــعرية ورمزية، والأحرى أن نتلقاها حقيقة، وندهش بغياب الشـــموس، ولكن التفكير الواقعي يسيطر على قراءتنا للأعمال الإبداعية.

وفي قصـــة "**عنوانها الشـــنفرى**"[2] يظهر الشـــنفرى وقد باع سـيفه قبْلَ أن يتلطخ بدماء مئة رجل، وسـكن مدينةً شـمسُـها من نار، وهو يحب الكلمات والورد والنجوم، ولكنهـا لا تطعم خبزًا، وهـذا فعـل طبيعي، ونـادى الشـــنفرى الكلمـات بضـــراعة فلبت نداءه وأقبلت سـحابة ســـوداء من الصـــقور وهاجمت البناية التي يسـكنها، وانقضـت على سـرير ينام عليه رجال ونسـاء، وهذا الفعل فوق الطبيعي يقتحم الفعل الطبيعي، ويمنح القصـة عنصـرًا عجائبيًّا. ثم همَّ الشـنفرى بالدخول

---

[1] المصدر السابق، ص ٩٤
[2] المصدر السابق، ص ١٧٣

إلى شـقته، وإذا بِهِرَّة تتمسـح به، فأدخلها، مشـفقًا عليها، وقدَّم لها خبزًا فلم تأكله، وصاحت نياو، وهذا فعل طبيعي، وسألها إن كان زوجها قاسيًا قد ضربها أو كان ابنها مريضًا بحاجة إلى دواء أو إن كانت لا تملك أجرة بيت تسكنه، وهي في كل مرة تصيح نياو، وهذه الأفعال فوق الطبيعي، وفيها أنسـنة القطة، إذ يحاورها الرجل على أنها امرأة، وعندما لم تجب القطة بغير نياو غضب منها الشـنفرى، ووجد نفسه يتحول إلى قط، وهذا فِعْلٌ فوق الطبيعي، ووقف قُبالةَ القطة، وجها لوجه، وصـاح نياو، فخمشـته في وجهه، فطردها، ثم نظر في المرآة إلى جرحين صـغيرين في وجهه، وهمس نياو نياو، وتحول صوته إلى صوت قط، والقصة تتضمن عدة أفعال فوق الطبيعي تقتحم الطبيعي، ويجري فيها تحول من الحيوان إلى الإنسـان مرة، ومن الإنسـان إلى الحيوان مرة، وتحقق مفهوم العجائبي.

ولكن القراءة الرمزيـة للقصـة تنفي عنها العجـائبيـة، وتجعـل من الفعـل العجـائبي مجرد وسـيلـة تعبيريـة، فـالقطـة رمز المرأة اعتـادت على لغـة الرجـال الشـرسـين العدوانيين، فغضـب الشـنفرى، وتحول إلى قط، وقال نياو، مثلها، لكنها خمشـت وجهه، فندم لأنه لم يقتل مئة من الرجال. القصـة تدين مفهوم الذكورة، الذي يتيح للرجل السـيطرة على المرأة، حتى باتت المرأة نفسـها لا تفهم لغة الرجل، يؤكد ذلك حلم الشـنفرى بنسـور تقتل الرجال والنسـاء الذين ينامون في أسـرَّة، رمز الغنى والترف، ورمز العلاقات الجسـدية المحض، ويؤكد ذلك سـؤال الشـنفرى القطة المرأة عن همومها، ويؤكد هذا الفهم الجملة الأخيرة في القصـة[1]: "فالسـيف الذي بيع قبل سـنين دون أن يتلطخ نصـله بدماء مئة رجل"، أي إنه كان الأحرى بالشـنفرى أن يقتل مئة رجل قبل أن يبيع سيفه كي يقلل من السيطرة الذكورية.

[1] المصدر السابق، ص ١٧٧

وفي قصة **"التراب لنا وللطيور السماء"** [1] تظهر دمشق مهدَّدة بعدوان خارجي، ويحتشد الناس أمام قصر الملك، يطلبون السلاح للدفاع عن المدينة، لكن الملك يخبرهم بأن الجيش سيدافع عنها، ثم تظهر شخصية عالِم من الماضي، يعرض على الملك سلاحًا جديدًا هو الطائرة، ويصفها بأنها [2] "مركبة مجوفة مصنوعة من المعدن، لها جناحان تطير كما يطير النسر، ويستطيع الجندي الركوب فيها والتحليق فوق الأعداء ليقذفهم بها"، ويستفتي الملك مَنْ حوله مِن وزراء ورجال فينكرون ذلك، ويعدُّون هذا السلاح من عمل الشيطان وأن السماء خلقها الله للطيور، وأن هذا العمل كفر وإلحاد، ويسأل الملك الرجل العالم عن مكان الطائرة فيخبره أنها فوق بيته، فيأمر بإحراق العالِمَ وبيتَه وطائرتَه.

وفي قصة **"المجنون"** [3] في مجموعة "النمور في اليوم العاشر" تستحضر القصة شخصية الحسن بن الهيثم، ويعرض على السلطان آلة إذا وضعتَ فيها جملًا تحول إلى طائر من معدن يطير، فإذا وضعت فيه الرماح والسيوف تحولت إلى دبابات وقنابل، ثم يحدثه عن آلة إذا وضعت فيها حصانًا تحول إلى سيارة، فسخر منه الملك، واتهمه بالجنون، وأمره بلزوم بيته، ويتوفى السلطان، ويخرج الحسن بن الهيثم من بيته، ويحدث الناس عن آلاته، فهز الناس رؤوسهم آسفين.

وواضح أن "قصة المجنون" هي إعادة صياغة لقصة "التراب لنا وللطيور السماء"، يظهر امِّحاء الفاصل بين الماضي والحاضر، ففيهما يتم إحياء شخصية تاريخية ميتة، وهو من العجائبي، وفيهما أيضًا عجيب الآلة، إذ تسبق الشخصية التاريخية زمنها، وتتحدث عن آلة ستظهر بعد الزمن الذي عاشت فيه تلك

---

[1] المصدر السابق، ص ٥٣
[2] المصدر السابق، ص ٥٥ . ٥٦
[3] تامر، زكريا، **النمور في اليوم العاشر**، دار الآداب، بيروت، ط. ثانية، ١٩٨١، ص ٥٩ . ٦١

الشخصية، وبذلك يتحقق امّحاء الفواصل الزمنية بين ماض وحاضر ومستقبل، إذ يدخل المستقبل في الماضي، من خلال الكلام في الماضي على آلة أو آلات سيكون اكتشافها في المستقبل بالنسبة إلى ذلك الماضي.

وكلتا القصتين موظفتان لانتقاد السلطة السياسية والدينية، وإذا كان عامة الناس في القصة الأولى يظهرون متحمسين للدفاع عن الوطن، ومستعدين للتضحية، فإن عامة الناس في القصة الثانية يسخرون من العالِم مثلما كان الحاكم قد سخر منه، حتى بعد موت الحاكم، وفي القصتين ما يرشح للقراءة الرمزية، ويجعل العجائبي فيهما مجرد وسيلة تعبيرية.

وهذا الاستحضار للشخصيات التاريخية أصبح مكرورًا، وتحول إلى أسلوب فني عند كثير من الشعراء والكتاب القصصيين والروائيين والمسرحيين، منهم في سورية وحدها محمد الماغوط ومحمد عمران وخالد محيي الدين البرادعي وممدوح عدوان وسعد الله ونوس، وغيرهم، وكانت العودة إلى الماضي للسخرية من الواقع وانتقاده، أو لابتعاث الرجاء، أو الحلم بعودة الماضي المشرق، أو للتعبير من وراء قناع، وهذا الاسترجاع هو ردة فعل على خيبات متكررة في الواقع، ونتاج سيطرة الماضي على الفكر العربي، والشعور بعظمة الماضي المتحضر، والحلم بالنهوض مرة ثانية، مع العلم بأن الماضي لا يعود، وقد تتشابه الحوادث والشخصيات، ولكن التاريخ لا يتكرر ولا يعيد نفسه، وقد نشأت دراسات كثيرة حول استحضار الشخصيات التاريخية[1].

وفي قصة **"الراية السوداء"**[2] يظهر غسان، وهو شاب مثقف يسير في الشارع منتصفَ الليل غارقًا في أحلامه إلى أن يدخل في أزقة ضيقة خاوية، حيث

---

[1] ينظر: زايد، د. علي عشري، **استدعاء الشخصيات التاريخية في الشعر العربي المعاصر**، الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ليبيا، ١٩٧٨.

[2] تامر، زكريا، **دمشق الحرائق**، ص ١١٧

يتخيل رجالًا مقطوعي الرؤوس يحملون رايات سـوداء ويصـرخون ماء ماء. ويبرز له رجلان يستفزّانه إلى حدّ الإهانة، ثم يسخران من الكِتَاب الذي يحمله، ومن الشعر والقراءة، ويسـتمران في اسـتفزازه، وهو يحاول بكل براءة أن يتخلص منهما، ولكن أحدهما يصـفعه، ويبصـق الآخر في وجهه، ثم يهوي أحدهم بخنجر على صـدر غسان، ويطعنه عدة طعنات من غير ما سبب، ويسقط غسان على الأرض، ويمسك الآخر بشعر غسان، ويشده إلى الخلف، ثم تقدِّمه القصة في هذه الحالة على النحو التالي[1]: "فيرتمي غسـان على ظهره تاركًا عنقه لحد الخنجر يخترقه بحركة عنيفة ضارية فاصلًا الرأس عن الجسم"، وحتى الآن ما تزال القصة تقدم أفعالًا مدهشة ومفاجئة وغريبة، لكنها أفعال طبيعية، وليس فيها ما هو فوق الطبيعي، ولكن فجأة يقتحم هذه الأفعال فعل فوق الطبيعي، إذ ينهض غسان، بعد أن يُقطع رأسُه، ونراه وقد[2] "حمل راية سـوداء وصرخ مطالبًا بالماء، وركض محاولًا اللحاق بالرجال الذين يحملون الرايات السـوداء"، وهو فعل فوق الطبيعي، وقوامه نهوض غسـان بعد قطع رأسه، وفي هذا الفعل فوق الطبيعي يتحقق العجائبي.

وتبدو القصة موظفة لمعالجة قضية ثقافية اجتماعية، فهي قصة رمزية، وليسـت عجائبية، والفعل فوق الطبيعي كان وسـيلة فنية لا أكثر، ولا يمكن قراءة القصة بعيدًا عن الترميز، لأن فيها إشارات تفرض القراءة الرمزية، فمن الواضح أن غسـان شـاب مثقف غارق في خيالاته وأوهامه، ويتخيل في البداية رجالًا يحملون رايات سـوداء وينادون ماء، ولعلهم رمز الثوار، لأن رايات العباسـيين في ثورتهم على الأمويين كانت سـوداء، ولكنه يحلم بهم، ولا يفعل فعلهم، وحين يعترضـه شـريران ويسـخران منه وينالان منه لا يفعل شـيئا ألبتة، بل يسـتسـلم، يؤكد ذلك لغة

---

[1] المصدر السابق، ص ١٢٧
[2] المصدر السابق، ص ١٢٧

القصـة[1]: "فيرتمي غسـان على ظهره تاركًا، عنقه لحد الخنجر يخترقه بحركة عنيفة ضـارية فاصـلا الرأس عن الجسـم، فغسـان يرتمي على ظهره، ويترك عنقه لحد الخنجر"، فهو رمز واضح للمثقف الهامشي الذي لا يفعل شيئًا، ويحلم بالآخرين وهم يفعلون، ولكن بعد أن يذبح ينهض ليلحق بالرجال أصحاب الرايات السوداء، وهو فعل فوق الطبيعي.

فالقصة تعالج أزمة المثقف، يتخيل الثورة، لكنه لا يجرؤ على الفعل، وتنال من المثقفين بسخرية، متوسلة بفعل فوق الطبيعي، فتصنع قصة رمزية، لكنها لا تصنع قصة عجائبية.

تلك هي بعض موضـوعات الأنا في العجائبي، وقد ظهرت في التحولات من الموت إلى الحياة، والانبعاث من الموت بعد القتل، وفي التحول من إنسـان إلى جماد أو حيوان، ومن حيوان إلى إنسان، وفي اختراق الأزمنة، وحضور الماضي في الحاضر، وتداخل الأزمنة. وتبيَّن في القصـص السـابقة أن العجائبي كان وسـلة تعبيرية، وكان الهم السياسي والاجتماعي والثقافي يطغى على القصة القصيرة، وكأن القصة كانت تكتب لهذه الغاية، ويؤكد تودوروف ذلك فيقول:[2] "[عندما] تبدو القصـة القصـيرة برمتها بمثابة إيضاح لفكرة حالئذ يتلقى العجائبي الضربة القاضية".

ولم يكن الاهتمام بالواقع السياسي الاجتماعي الدافع الأول لدى زكريا تامر، بل كان الدافع لدى معظم كتاب القصـة في الوطن العربي، وقد عبَّر عن هذا الدكتور محمد برادة عندما كتب في تقديمه لترجمة كتاب تودوروف "مدخل إلى الأدب العجائبي"، حيث قال[3]:" يلاحظ أن مصـطلح الفانطاسـتيك أصـبح متداولًا ورائجًا خلال العقدين الأخيرين [السـابع والثامن من القرن العشـرين]، كما أصـبح

---

[1] الصدر السابق، " ص ١٢٧
[2] تودوروف، تزفيتان، **مدخل إلى الأدب العجائبي**، ص ٩٤.
[3] المصدر السابق، من تقديم د. محمد برادة، ص ٥. ٦

يشكل محورًا بارزًا في ستراتيجية الكتابة القصصية والروائية، وقد يُفَسَّر هذا الاهتمام بالنزوع إلى تكسير قوالب الواقعية الضيقة، والبحث عن طرائق للترميز وتمرير الانتقادات الاجتماعية والسياسية والدينية، وهذا التجسيد للفانطاستيك في أدبنا هو جزء من وظائفه الاجتماعية...إلا أننا نسجل ضآلة إن لم نقل انعدام استثمار الفانطاستيك عندنا في استنطاق اللاوعي ومحاورة الغرابة الخفية، واستيحاء الرعب وما لا يسمى...فهل مَرَدُّ ذلك إلى كون مفهوم الأدب في الثقافة العربية ما يزال تحت وطأة الاجتماعي والأيديولوجي بالمعنى البسيط؟".

موضوعات الأنت:

أما موضوعات الأنت وهي تتعلق بالجنس وما يكون فيه من أفعال فوق الطبيعية، كالعنف والاغتصاب والشذوذ، فهي قليلة في قصص زكريا تامر، بل نادرة، وسنقف عند بعض الأمثلة.

في قصة عنوانها **"أرض صلبة صغيرة"** [1] يظهر أحمد وعصام وهما يعيشان معًا في غرفة واحدة، وكانا مؤمنين أن الأرض ليست كروية، وأطلا من نافذة الغرفة فشاهدا صاحبة البيت وهي تغسل الثياب في فناء الدار وقد انحسر الثوب عن فخذيها، وهما يفكران في طريقة للنيل منها، ولا يستطيعان فعل شيء، ثم خرجا إلى الشارع، وشاهدا شابًّا يوقف سيارته ليلتقط صبية من الشارع، فينال منهما الاكتئاب، ثم يرجعان إلى غرفتهما، وهما ما يزالان مختلفين في موضوع كروية الأرض، ثم تنتهي القصة بالمشهد التالي[2]: "استلقَيَا متجاورين على السرير، وظل السرير الآخر فارغًا".

---

[1] تامر، زكريا، **دمشق الحرائق**، ص ١٢٩

[2] المصدر السابق، ص ١٣٦

إن إنكار الشـــابين كروية الأرض فعل طبيعي، وفي أمريكا في القرن الحادي العشـــرين مجموعة تنكر كروية الأرض وتعلن عن نفســـها في وســـائل الإعلام، وكلا الشابين بعد ذلك يتوقان إلى الوصال مع سيدة تؤجرهما غرفة في دارها، ولا يجدان طريقة للوصـول إليها، ويشـاهدان شـابًّا يوقف سـيارته ليلتقط صـبية من الشـارع، وكلُّها أفعال طبيعة، وبعد ذلك يقتحم الأفعال الطبيعة فعلٌ غير طبيعي هو نوم الشـــابين في ســـرير واحد، وتَرْكُ الســـرير الآخر فارغًا، هذا فعل فوق الطبيعي، لأنه يعني الشذوذ الجنسي.

وحين نراجع موقفًا محدّدًا في القصـة، وهو الشـاب الذي يلتقط صـبية من الشـــارع لأنه يملك ســـيارة، ســـرعان ما يتحول العجائبي في القصـــة إلى غريب، لأن القصـــة قدمت تفســـيرًا لشـــذوذ الشـــابين وهو فقرهما وعدم امتلاكهما المال أو السيارة، وهو تفسير طبيعي وليس بالتفسير فوق الطبيعي.

وهكذا يبدو الفرق بين العجائبي والغريب والعجيب فرقًا دقيقًا، ويحتاج إلى قراءة متأنية، وهذا يؤكد فاعلية المتلقي في بناء النص وإعادة تأليفه.

وفي قصـة **"الطفل نائم"**[1] يظهر طفل يداعب دميته، ويرجوها أن تعدو معه حول البحرة في وسـط الدار، لكن الدمية ترفض، فهي أميرة، يليق بها مركبة فاخرة، ويُهْرَعُ الطفل إلى المطبخ، يشـــكو الدمية إلى أمه، ويطلب منها كأس ماء، لكنه يفلت الكأس فتقع من يده وتنكسـر، وتصـنع له الأم زورقًا من ورق، وتصـرفه عنها، فيضـع الزورق في البحرة، ويحرك الماء بيديه، لكن الزورق يظل ســـاكنًا، فيتركه ويســـتلقي على الأرض إلى جانب دميته وينام على صـــوت قط أســـود يدعو إليه أنثاه. وتتحول البحرة إلى بحر هائج، ويتحول الزورق الورقي إلى سـفينة ضخمة، وتتحول الدمية إلى امرأة جميلة تقف على الشـــاطئ حافية القـدمين، والقط الأســـود يحوم حولها،

[1] المصدر السابق، ص ٧١

ويتدفق من السفينة رجال ليندفعوا نحو المرأة، متزاحمين يتخاطفون لحمها، ولم تستطع المرأة المقاوَمة، واختلج جسدها تحت أجساد الرجال مثل عصفور يُحْتَضَر غريقًا، وأرسلت صيحة، وكان الطفل ما يزال نائما فلم يسمع صيحتها وهو يطارد أرنبا في حقل أخضر، ولمح القط الجائع أفعى فأسرع نحوها لكنها التفَّتْ حوله، فأرسل صوتًا متحشرجًا.

وتنتهي القصة بالمشهد التالي[1]: "وهمد جسد المرأة الملطخ بالدم، فاشمأز منه الرجال، وحملوا الجسد وألقَوا به إلى البحر مطلقين آهة ارتياح. وكان الذباب في تلك اللحظة يغطي جثة القط الأسود. وتلقَّفت مياه البحر جسد المرأة، وغسلت عنه الدماء، ثم غاص إلى الأسفل يتبعه سمك كثير، بينما كان الطفل مستسلمًا للنوم، وكان ما يزال يطارد الأرنب الأبيض الذي يعدو مذعورًا في بستان أخضر".

والقصة حافلة بالأفعال فوق الطبيعية، ومنها تحوُّل الدمية إلى امرأة، وتحول البركة إلى بحيرة، وتحول الزورق الورقي إلى باخرة كبيرة، ونزول رجال كثيرين منها، وكلُّها متغيرات عجائبية تخترق اللاممكن إلى الممكن، والحلم إلى الواقع، وهي تعبير عن إدراك الإنسان للعالم المحيط به، وعن أحلامه وحدسه، وينضاف إلى هذا ممارسة الرجال الجنس بوحشية وعنف مع المرأة، وهو فعل فوق الطبيعي، وهو من موضوعات الأنت، وينضاف إلى ما تقدم تعبير القط الأسود عن رغبته الجنسية ودعوته أنثاه، والتفاف الأفعى حوله. والقصة تضع المتلقي في حيرة وقلق وتردد بين ما هو طبيعي من الأفعال وما هو فوق طبيعي، هذا بناء على قراءة القصة من الداخل من غير أي إسقاط منها على الخارج.

ولكن القراءة النفسية للقصة تزيل عنها العجائبية، وتحوّلها إلى قصة نفسية رمزية، ويصبح العجائبي فيها مجرد وسيلة تعبيرية، فرغبة الطفل إلى الدمية

---

[1] المصدر السابق، ص ٧٦

في الدوران معه حول البحرة التي تتوسط الدار هي تعبير عن رغبة جنسية مبكرة تفتحت لدى الطفل، فالأطفال الذكور لا يلعبون بالدمية إنما يلعبون بالسيوف والرماح والمسدسات، وما البحرة إلا رمز للرغبة في الارتواء الجسدي.

يؤكد ذلك أن الأم أعطته كأس ماء ليشرب، لكن رغبته لم تكن في الماء، إنما في البحرة، والبحرة لفظ مؤنث، بخلاف البحر، وهي رمز الارتواء، ولذلك يصفه السارد فيقول[1]: "أفلتت يداه الكوب وسقط على الأرض"، ولم يقع الكوب مصادفة ولا من تلقاء نفسه، وإنما هو الذي أفلته، لأنه لا يريد الارتواء من يد أمه، لأنها من المحارم، إنما يريد الارتواء مع الدمية من البحرة، ثم أعطته أمه زورقًا ورقيًّا، وهو بديل من الدمية، ويرمز إلى الرحلة والسفر والمغامرة بدلا من التعلق بالدمية والرغبة في اللعب معها، أي إن الأم تحاول تصعيد الرغبة الجنسية عند الطفل، وتوجِّهُهُ نحو السفر والمغامرة.

ومن الممكن تفسير الزورق الورقي والبحرة بتوجيه الأم الطفل إلى تحقيق رغبته الجنسية من خلال الزورق ودخوله في البحرة، ويرشح ذلك تحول البحرة إلى بحر، وهو دليل فورة النشاط الجنسي، ويؤكد ذلك الدمية التي تتحول إلى امرأة، والقط الأسود يحوم حول المرأة، دليل تطور الرغبة ونموها بل تفجرها وتَمَثُّلها في امرأة، ويؤكد رمزية الزورق والبحرة إلى الرغبة الجنسية تَدَفُّقُ رجالٍ من الزورق الذي تحول إلى باخرة، وقد نزلوا ليمارسوا الجنس مع الدمية التي تحولت إلى امرأة.

والقط الأسود رمز واضح للرغبة الجنسية، وجرت الإشارة من قبل إلى ذلك، وفي العادات الشعبية يطلق اسم هارون على القط في شهر شباط موسم التزاوج، وعندما نال الرجال من جسد المرأة رأى القط أفعى، لكنها تغلبت عليه والتفت على جسده، وإذا كان الرجال قد حققوا رغبتهم، فإن القط لم يستطع، إذ قتلته الأفعى،

[1] المصدر السابق، ص ٧٢

وغطى جسمه الذباب، في الوقت الذي أشبع فيه الرجال رغباتهم من المرأة وهمد جسمها الملطخ بالدماء.

والرجال يمارسون الجنس مع المرأة، إلى أن تتحول المرأة إلى جثة مُدَمَّاة، فيرمونها في البحر، ويغسل البحر دماءها، رمز تطهيرها، وتغوص إلى أسفل، أي تعود إلى المصدر الأول للإنسان، وهو الماء والطين. والطفل ما يزال نائما، وهو يحلم بمطاردة أرنب أبيض في حقل أخضر. ونوم الطفل هو رمز سكون رغبة الطفل، وعودته إلى البراءة، ولكن حلمه بالركض في مرج أخضر يطارد الأرنب الأبيض، رمز نضج رغبته، فالأخضر دليل خصب، ومطاردة الأرنب دليل الرغبة في ممارسة القدرة على النول، وعند الإغريق كان صيد الأرنبِ البريِّ طقسًا يتحول فيه الصبي إلى صياد جنسي[1].

ولكن الطفل سوف يستيقظ، ولن يطول نومه، وسوف يمارس ما مارسه الرجال، وبقدر لا يقل عنهم من الوحشية، يؤكد ذلك أنه أنبأ أمه أنه كما يصفه السارد[2]: "يكره الدمية، وسيقطع رأسها بالسكين" وهذه الكراهية للدمية في الظاهر هي دليل عشق قوي كامن في الأعماق، يصل إلى حد الشبق، والرغبة في قطع رأسها بالسكين هي دليل رغبة في نولها والتمكن منها وممارسة الجنس معها بسادية وعنف، كالرجال الذين نزلوا من الباخرة، وما هؤلاء الرجال في الحقيقة إلا حلم الطفل بممارسة الجنس العنيف.

ولجوء الطفل إلى أمه في المطبخ بعد عدم استجابة الدمية إلى نزواته، هو دليل تعلق الطفل بأمه وكونها النموذج الأول للمرأة، ويؤكد ذلك حرص المرأة الأم على ألا يدخل الطفل إلى المطبخ أي ألّا يدخل إلى حَرَمِها، وهي من المحارم، وقد

---

[1] كينيار، باسكال، **الجنس والفزع**، تر. روز مخلوف، دار ورد، دمشق، ٢٠٠٧، ص ١٤.

[2] تامر، زكريا، **دمشق الحرائق**، ص ٧٢

حرصت على إخراجه من المطبخ، أي على إخراجه من ركنها الشخصي الخاص، وعنوان القصة: "الطفل نائم"، ومما لا شك فيه أن نومه ليس أبديًّا، وهو سوف يستيقظ، وما نومه إلا نوم مؤقت للرغبة.

وكل ما جرى في القصة هو في الحقيقة حلم الطفل، أي أنه حلم جنسي، وهكذا فالقصة نفسية، وقد توافرت فيها عناصر عجائبية كثيرة، منها تحول الدمية إلى امرأة، وهو نوع من الأنسنة، وتحول البحرة إلى بحر، وتحول الزورق الورقي إلى باخرة، ونزول الرجال منها، ولكن العناصر العجائبية المتوافرة فيها تساعد على بناء قصة نفسية، ولكنها لا تصنع قصة عجائبية.

وفي قصة **"موت الياسمين"** [1] استطاعت سلمى أن تحصل على وظيفة معلّمة بعد مضاجعتها في عام واحد ٩٢٧ رجلًا، ودخلت على طلابها في الصف الأول الابتدائي وكان عددُهم ثلاثين طالبًا، وكانوا يتطلعون إلى مفاتن جسدها بعيونهم النهمة، وكل منهم يحدث الآخر عن رغبته في نولها، وواحد منهم يتحدث عن الخمر المغشوشة التي تناولها ليلة أمس، والثاني يتحدث عن عشقه جارته واشتهائه جسدها، والثالث يعلن أنه سيذبح دجاجات الحي ثم بنات الجيران ثم سيذبح زملاءه جميعًا، وهكذا يعلن كل واحد منهم عن ممارسات شيطانية، ثم يتخاصم اثنان، وتقترب المعلمة منهما لتفض النزاع، ويقترب منها باقي الطلاب، ثم يلمسون جسدها بأيديهم، ثم يقرصون لحمها الطري، وقد تحولت [2]"الأصابع إلى حيوانات صغيرة متوحشة"، وتستسلم المعلمة لممارساتهم، وتسقط على الأرض، وتغرق في طوفان الأيدي الصغيرة التي مزقت ثيابها كلها، وكان الأطفال كحيوانات غامضة لا عدد لها تلهث وتدب فوق لحمها وتعتصره بشراسة. ويعلق السارد فيقول[3]:

---

[1] المصدر السابق، ص ٦١
[2] المصدر السابق، ص ٦٦
[3] المصدر السابق، ص ٦٧

"وضحكت سلمى وهي توشك أن تبلغ ذروة الفرح فقد كانت تتمنى فيما مضى أن تعيش مع أطفال لم يعرفوا بعد أقنعة الأرض السوداء، غير أن هلعًا جنونيًّا امتلكها حينما بدأت الأسنان الصغيرة تقرض لحمها وتصطدم بالعظم الصلب".

وفي القصة عجائبي يتمثل في تحوّل الأطفال إلى [1]"حيوانات غامضة لا عدد لها تلهث وتدب فوق لحمها وتعتصره بشراسة"، وهو من امتساخ كلي للإنسان إلى حيوان، وثمة عجائبي آخر، فقد [2]"بعثت طراوة اللحم في الأصابع روحًا شريرة، حولت الأصابع إلى حيوانات صغيرة متوحشة"، وهو امتساخ جزئي لأصابع الأطفال إلى حيوانات صغيرة، وتبدو صورة الحيوانات التي تلتهم الجسد تعبيرًا عن أقصى حالات المتعة الوحشية والسادية، وهي من موضوعات العجائبي في مجال الأنت.

ومنذ البدء تفرض القراءة الرمزية والشعرية نفسها، على الرغم من وجود العجائبي فيها، فالقصة تقول إن مجتمعًا تضطر فيه فتاة صبية إلى مضاجعة ٩٢٧ رجلًا في عام واحد كي تحصل على شهادة تؤهلها للعمل معلمة، هو المجتمع الذي سينتج أطفالًا يمارسون الجنس والقتل وهم في السابعة من العمر، وستكون تلك المعلِّمة ضحية الأبناء مثلما كانت من قبل ضحية الآباء، وهكذا في دورة واحدة وفي جيل واحد، من آباء يمنحون المرأة شهادة مضاجعة ثلاثة رجال في اليوم الواحد، لكي تعمل معلمة، إلى أبناء يمارسون الجنس بوحشية مع تلك المعلمة بنهش اللحم حتى العظم، ولمَّا يتجاوزوا السابعة من العمر، وبذلك تعلن القصة موت التعليم، وموت القيم، وموت الأنوثة، لينتصر الذكر والجنس والفساد، هذا ما تنطق به القصة ويؤكده العنوان: "موت الياسمين"، والياسمين رمز الجمال والطهر والنقاء.

---

[1] المصدر السابق، ص ٦٧
[2] المصدر السابق، ص ٦٦

والذي يرشح لقراءة القصة قراءة رمزية هو كون سلمى في الأصل فتاة بريئة طيبة وكانت تطمح إلى تعليم أطفال لم يعرفوا المكر والخبث، ويؤكد تصريح السارد بقوله[1]: "كانت تتمنى فيما مضى بأن تعيش مع أطفال لم يعرفوا بعد أقنعة الأرض السوداء".

ومن الطبيعي ممارسة الكبار للجنس، لكن ممارسة الأطفال للجنس وهم في السابعة وبوحشية، هو فعل فوق الطبيعي، وفيه يكمن العجائبي، وموضوعه الأنت، لا الأنا، لكن تفسير القصة يسقط عنها العجائبية ويحولها إلى العجيب، لأن الفعل العجائبي جرى تفسيره من داخل القصة نفسها، وهو رغبة الفتاة بالحصول على عمل، وجرى تفسيره باستسلامها لأصابع الأطفال وأسنانهم، وبذلك أصبح الفعل فوق الطبيعي بالنسبة إليها فعلًا طبيعيًّا.

وتصوير علاقة الأطفال مع جسد المعلمة وقد تحولوا إلى وحوش ضارية تلتهم اللحم حتى العظم تتلاقى مع صور مشابهة في تصوير العلاقة الجسدية عند بعض الشعراء، وهذا التلاقي هو نوع من التناص البعيد غير المباشر، ومن ذلك تصوير بودلير جيفة ملقاة في الشارع والديدان تلتهمها وقد جعل الالتهام احتلامًا، ثم يحدث نفسه، ويقول لها: عما قريب سوف تكونين أيتها النفس تحت الثرى وسوف تصعد إليك الديدان لتنال منك بقبلاتها، وفيما يلي بعض المقاطع من قصيدة له عنوانها "جيفة"[2]:

أتذكرين يا نفسي الشيء الذي رأيناه
ذات صباح صيفي منعش
هذه الجيفة الكريهة الراقدة على سرير من حصى

---

[1] المصدر السابق، ص ٦٧
[2] بودلير، **أزهار الشر**، تر. حنا الطيار وجورجيت الطيار، لاتا، ص ٢٦ . ٢٧

ساقاها إلى الأعلى كالمرأة الشبقة
والذباب يطوف فوق هذا البطن المتعفن
الذي كانت تخرج منه كتائب الدود الأسود
كل ذلك كان يهبط ويصعد كالموج الهادر
أو يندفع وهو يحتلم
فيا نجمة عيني وشمس دنياي
ستصبحين يا مليكة المفاتن
عندما ترحلين وترقدين تحت العشب والزهر
عندها يا حسنائي كوني للديدان
التي ستلتهمك بقبلاتها

ويصور بابلو نيرودا ممارسة الجنس عند العشاق المحبين عضًا كعض الثيران، وهي تترك جراحًا، فيقول في قصيدة عنوانها "غياب" [1]:

يا حبيبتي لقد التقينا عطشى
فنهلنا: كلَّ ما كان من ماء ودماء
لقد التقينا جوعى فعض كل منا الآخر
كما تعض الثيران تاركين وراءنا جراحًا

ويصور نفسه نَمِرًا يترصد الحبيبة عند النهر ثم يفترسها، فيقول في قصيدة عنوانها **"النمر"**[2]:

أنا النمر أترصدك من بين أوراق الشجر العريضة
ويتطاول النهر الأبيض تحت الغمام

---

[1] نيرودا، بابلو، **غزليات نيرودا، ديوان أشعار القبطان**، تر. ماهر البطوطي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩، ص ٥٨
[2] المصدر السابق، ص ٦١ . ٦٣

ثم تأتين إلي وتنغمرين عارية
وأنتظر...وعندئذ في وثبة من نار
ودم وأسنان أهدم نهديك وردفيك
وأنهل من دمك وأحطم أطرافك واحدًا بعد الآخر
وأبقى سنوات في الغابة
ساهرًا على عظامك وعلى رمادك
حارسًا لا تلين له قناة لحبي القاتل

وفي قصيدة أخرى يشبه بابلو نيرودا نفسه بحشرة تدب على جسم الحبيبة، وتتغلغل في مفاتن جسدها، فيقول في مقطع من قصيدة عنوانها "الحشرة"[1]:

ما بين ردفيك إلى قدميك أريد أن أقوم برحلة
إنني أَدَقُّ من حشرة صغيرة
أسير على هذه التلال التي لها لون الشوفان
وعليها آثار رقيقة أنا وحدي الذي أعرفها

وعند الشعوب البدائية كان الرجل يضع على وجهه قناع حيوان وهو يضاجع المرأة[2]، وفي الأساطير الإغريقية حوّل زيوس نفسه إلى أشكال مختلفة من الكائنات ليحظى بمضاجعة النساء من البشر والآلهات، فقد تحول إلى ثعبان ليضاجع برسفونة، وتحول إلى طائر ليضاجع هيرا، وتحول إلى ثور ليحمل الصبية الشقراء أوربا من بلاد الفينيقيين ويعبر بها البحر إلى اليابسة شمال المتوسط، فيمنح تلك القارة اسمها: أوروبا وتتشكل في موطئ أقدامه جزر قبرص ورودوس

---

[1] المصدر السابق، ص ٦٧
[2] موري، فابريتشيو، **تادارات أكاكوس، الفن الصخري وثقافات الصحراء قبل التاريخ**، ص ٧٦ و٧٧

وكريت وصقلية[1]. ويبدو هذا التصور للعلاقة الجنسية ما يزال راسخًا في أعماق اللاشعور الجمعي عند الشعوب، وهو ما يفتأ يظهر في الصور الشعرية، وفي الأدب العجائبي، مثلما يظهر في الجرائم وفي الحالات الساديَّة.

إن تحول الأطفال وأصابعهم في قصة "موت الياسمين" إلى حيوانات صغيرة تلتهم لحم المعلمة إلى العظم يلتقي مع تلك التجارب الشعرية، وهذا اللقاء هو نوع من التناص يكشف عنه الناقد، ليمنح النص بعدًا فنيًّا وجماليًّا، ولا يدعي تأثر الشاعر بتلك النصوص، فالأمر يتجاوز مسألة المقارنة والتأثر والتأثير، إلى اكتشاف علاقات تناصية، قوامها الخبرة الإنسانية الواحدة والمشتركة، ومرجعها إلى اللاشعور الجمعي، وقد ينكر القارئ أو المبدع هذه العلاقات، ولكن من حق القراءة النقدية الكشف عنها، وفي هذا الكشف تتعمق الخبرة النقدية والإبداعية، وتترسخ قيم جديدة في التلقي.

وفي قصة **"البستان"**[2] يمضي سليمان مع حبيبته سميحة في جولة في شوارع المدينة، وهما يتبادلان كلمات الحب، وتقودهما خطواتهما إلى بستان في ظاهر المدينة، فيدخلانه ليستمتعا بالخضرة والأشجار، ولكن يفاجئهما أربعة رجال، يشكُّون في أمرهما، ويفاجئ أحدُهم سليمان بضربه بعصا على رأسه، فيسقط مغمًى عليه، ويبادر الرجال إلى الاعتداء على سميحة، ولما أفاق سليمان رأى سميحة كما تصفها القصة: "[3] ممزقة الثياب ملقاة على الأرض تحت رجل يلهث".

وموضوع القصة هو الأنت، وظهر من خلال الرغبة الجنسية وقد تحققت في فعل، هو الاعتداء الجماعي على امرأة، وهو فعل عجيب، لأنه فوق الطبيعي،

---

[1] ينظر: عثمان، سهيل، والأصفر، عبد الرزاق، **معجم الأساطير اليونانية والرومانية**، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٢، ص ٢٨٢ وما بعدها.
[2] تامر، زكريا، **دمشق الحرائق**، ص ٩
[3] المصدر السابق، ص ١٧

ولكنه لا يحقق العجائبي، هو نوع منه على الأقل، ولو أن الرجال الأربعة تحولوا إلى ذئاب أو ضباع وضاجعوا المرأة لكان الفعل فوق الطبيعي ولكانت القصة عجائبية.

وفعل الاعتداء الجماعي على المرأة في القصة فعل خارق للأخلاق والقيم وقوانين المجتمع، فالقصة بهذا الفعل تنتمي إلى الغريب أيضًا، فهي تثير الخوف، الخوف الحقيقي، والخوف على القيم والأخلاق والمجتمع.

يقول تودوروف[1]: "يحقق الغريب شرطًا واحدًا للعجائبي: وصف ردود فعل معينة، وبصفة خاصة الخوف، إنه مرتبط فقط بأحاسيس الشخصيات، وليس بواقعة مادية تتحدى العقل، على العكس سيتسم العجيب بوجود أحداث فوق طبيعية دون افتراض رد الفعل الذي تسببه لدى الشخصيات".

والقصة تحقق العجائبي بأسلوب آخر أيضًا، وهو اللغة، إذ تبدأ القصة على هذا النحو[2]: "كانت سميحة في الأيام القديمة سمكة تحيا في البحار ثم تحولت فيما بعد إلى قطرة ماء في غيمة، ويوم التقى بها سليمان كانت قد أمست امرأة جميلة"، فهذه اللغة تمنح القصة عنصرًا عجائبيًّا، على أن نقرأها على أنها تعبير حرفي لا مجازي، وفي هذا الوصف لسميحة فعل فوق الطبيعي، وهو كونها في الأصل سمكة تعيش في البحار، ثم تحولت إلى قطرة ماء في غيمة، ثم أمست امرأة جميلة، ففي هذين التحوُّلين من سمكة إلى قطرة، ومن قطرة إلى امرأة يتحقق العجائبي في القصة، على أنه عنصر فيها، ووسيلة تعبيرية.

وتظهر هذه اللغة أيضًا في أواخر القصة، عندما ضرب الرجل سليمان على رأسه، حيث يروي السارد[3]: "فترنح وسقط على الأرض، فصرخت سميحة، وصرخت الأشجار، وصرخ العشب الأخضر، وصرخت سميحة، دون أن تستطيع التحول إلى

---

[1] تودوروف، تزفيتان، **مدخل إلى الأدب العجائبي**، ص ٧٠
[2] تامر، زكريا، **دمشق الحرائق**، ص ٩
[3] المصدر السابق، ص ١٧

قطرة ماء تحملها غيمة"، وعلينا أن نقرأ صراخ العشب وصراخ الأشجار على أنه حقيقة، لا على أنه استعارة مكنية، كما في البلاغة، أي علينا ألا نقرأه على أنه شعر، بل علينا أن نقرأه على أنه تعبير حرفي، وعندئذ نكون أمام فعل فوق الطبيعي، وتكون الأشجار والعشب قد تحولت جميعا إلى بشر يصرخون، وهنا يكمن العجائبي. كذلك علينا أن نقرأ عدم قدرة تحول سميحة إلى قطرة ماء، أي عدم قدرتها على العودة إلى أصلها، على أنه تعبير حرفي حقيقي، لا تعبيرًا مجازيا.

يقول تودوروف[1]: "يمكن لفوق الطبيعي أن يعثر على منبعه في الصورة البلاغية" ويضيف[2]: "يكون ظهور العجائبي مسبوقًا بسلسلة من التشبيهات والتعابير البلاغية أو الاصطلاحية فقط، والتي يكثر رواجها في اللغة المشتركة، ولكنها تشير إذا فهمناها حرفيًا إلى حادث فوق طبيعي".

إن موضوع الجنس وممارساته فوق الطبيعية التي تحقق مفهوم العجائبية، هو موضوع يؤكد النزعة الحيوانية في ممارسة الجنس، فالأطفال يتحولون إلى ديدان وحشرات تلتهم جسد المعلمة، والرجال ينزلون من الباخرة ليعتدوا على المرأة، وكذلك يفعل الرجال الأربعة في القصة الأخيرة، وهذا ما تحدث عنه باسكال كينيار طوال فصول كتابه "الجنس والفزع" حيث قال[3]: "الرغبة هجمة للنزعة الحيوانية".

ويتكرر ظهور القط الأسود في كثير من قصص المجموعة، وقد يكون في بعض الحالات رمزًا للرغبة الجنسية، ولكن يبدو أنه في معظم الأحوال نوع من التناص اللاواعي مع قصة القط الأسود لإدجار ألان بو، ولذلك عمدنا أيضًا إلى تحليلها في هذه الدراسة.

---

[1] تودوروف، تزفيتان، مدخل إلى الأجب العجائبي، ص ١٠٤
[2] المصدر السابق، ص ١٠٧
[3] كينيار، باسكال، **الجنس والفزع**، ص ١٤٤، وينظر ص ٩ والصفحات ١٣٥ . ١٣٨ . ١٣٩

١. خاتمة:

ويتضح مما تقدم أن قصص زكريا تامر لا تنتمي في بنيتها الكلية إلى العجائبي، فهي قصص رمزية واضحة، ولا غموض فيها، تعالج في معظمها مشكلات اجتماعية، كالفقر والتخلف وظلم المرأة وسيطرة الرجل، أو مشكلات سياسية كغياب الحرية وغياب التقدير للمثقف والمبدع والقمع والاستعمار، وكل قصة تحمل في داخلها ما يرشحها للتفسير، وليس التفسير مفروضًا عليها من الخارج.

فالعجائبي يظهر في قصص زكريا تامر وسيلة تعبيرية، وهي وسيلة فنية، وقوامها اختراق الفعل فوق الطبيعي الأفعال الطبيعية، وإثارة الخوف والقلق والتردد، وقوام الأفعال فوق الطبيعية أنسنة الحيوان، وهو كثير في قصص زكريا تامر، أو حيونة الإنسان، أو مسخه، وهو أقل، ويكثر عنده استحضار الشخصيات من الماضي، وبعث الحياة فيها، أو موت الشخصيات في القصة وقتلها ثم عودة الحياة إليها، وهي من موضوعات الأنا، وفق تصنيف تودوروف، وعمادها اللاشعور والحدس وإدراك العالم بالحواس.

أما موضوعات الأنت، وهي الجنس بما يكون فيه من شذوذ أو سادية، فقد ظهر في بعض القصص، ولم يكن الموضوع الأساسي، بل كان موظفًا لأغراض القضايا الاجتماعية والسياسية.

وأخيرًا، يبدو الهم الاجتماعي والسياسي والثقافي مسيطرًا على قصص زكريا تامر في مجموعته "دمشق الحرائق"، وهو ما أثقل القصص، وأرهقها فنيًّا، وجعل العجائبي فيها مجرد وسيلة، ومما لا شك أن هذه القصص ترضي أذواق العامة من الناس، وتجذب اهتمامهم، بما فيها من ترميز وعجائبي، ولكنها سرعان ما تصبح مألوفة، وعادية، وتفقد دهشتها، وتقع في التكرار، ويتجاوزها الزمن، بما يحدث من متغيرات اجتماعية وسياسية واقتصادية وثقافية في الواقع، وخير مثال على ذلك

قصة الفتاة القادمة من حي متخلف بزي شعبي، أثار سخرية البنات في الحي الراقي، فمثل هذا الزي الشعبي لم يعد له وجود، وقد أصبح استحضار الشخصيات من الماضي في قصص زكريا تامر أسلوبًا مألوفًا، وفَقَدَ قدرته على الإدهاش، لتكراره عند القاص نفسه، وعند كثير من الأدباء من شعراء وقاصين وروائيين.

والقصص بذلك لا تُرضِي الفن، وهي بصورة عامة مرهقة بموضوعات اجتماعية وسياسية، سيتجاوزها الزمن، لتصبح القصص بعد حين ذات قيمة تاريخية، ويفقد العجائبي فيها قدرته على إثارة القلق والتردد والخوف، وكأن القصص كتبت فقط لغرض سياسي واجتماعي مؤقت.

تعليق ومناقشة

تقدِّر هذه الدراسة لقصص زكريا تامر وجود العجائبي فيها، بوصفه وسيلة تعبيرية، وإن لم يحقق العجائبية، وتؤكد أن القارئ سيظل معجبًا بقصص زكريا تامر لأنها تلبي في نفسه حاجة، وهذا من حقه، وهي انتقاد الواقع اجتماعيًّا وسياسيًّا، بأسلوب رمزي، يعدّه القارئ غير مباشر، وإن كان في الحقيقة فنيًّا مباشرًا وواضحًا ومفهومًا، وهو أسلوب لا يخلو من السخرية في الانتقاد، وهي سخرية يستريح إليها القارئ، أيضًا، ويطمئن، بل يفرح، لأنه يجد فيه متنفَّسًا عما في نفسه من إحساس بالكبت والقهر.

وقد ساعدت على ترسيخ هذه المفاهيم لدى القارئ الدراسات الواقعية التي طغت على الواقع الثقافي والتعليمي منذ خمسينيات القرن العشرين، ورسخت مفهوما وظيفيًّا للأدب، وهو تعبيره عن الواقع، وارتباطه، بل التزامه به، حتى غدا مفهوم الأدب عند عامة المثقفين أشبه بالمرآة تعكس الواقع، وغدت قيمة الأدب تقاس بمقدار تعبيره عن الواقع.

وساعدت وسائل الإعلام العربية على ترسيخ مفاهيم لدى الجماهير قوامها الجرأة في انتقاد الواقع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي بأسلوب ساخر من خلال مسلسلات ومسرحيات وأفلام، ووصفتها بصفات تمجيدية تمنحها قيمة مفروضة سلفًا، من مثل: واقعية وطليعية وتقدمية وتجريبية وواقعية وملتزمة، وغير ذلك من الصفات التي سرعان ما فقدت قيمتها في الواقع المتغير، وكانت في الحقيقة أعمالاً تمتص نقمة المواطن العربي وتربي ذوقه على مثل هذه المفاهيم.

وانتقلت هذه المفاهيم إلى الأدب والنقد، لأن الأدب والنقد نتاج اجتماعي، بل توجه كثير من الكتاب والنقاد إلى الكتابة وفق هذه المفاهيم التي سميت واقعية، وأصبح مصطلح الواقعية يعني بكل بساطة تصوير الواقع حرفيًّا، وقد رسخ في أذهان العامة من المثقفين أن تصوير الواقع بدقة وحرفية وصدق هو معيار الجودة والإبداع، وكأن الواقعية أصبحت تعني التصوير الفوتوغرافي.

وهنا يبرز النقد البنيوي الذي يعيد للأدب قيمته الأدبية، إذ يدعو إلى دراسة الأدب من الداخل، بوصفه بنية مستقلة، مرجعيته هي ما يحيل إليه النص في داخل النص، لا إلى ما هو خارج النص، هي دعوة إلى تغييب الواقع الخارجي، وعدم ربط النص بالخارج، لأن النص بناء لغوي مستقل عن الواقع الخارجي، وإن كان مستوحى منه، فالنص عالم مستقل عن مؤلفه وعن بيئته، ولم يكن النقد البنيوي إلّا رد فعل على طغيان الدراسات الواقعية وتحويلها الارتباط بالواقع غاية الأدب، وفيها تكمن قيمته، ولو على حساب الفن.

ويؤكد محمد برادة هذه الوظيفة للبنيوية فيقول[1]: "إن الاتجاه البنيوي في النقد حرص على دحض التصور الذي يجعل من الأدب صورة نسخة من الواقع،

[1] تودوروف، **مدخل إلى الأدب العجائبي**، من تقديم محمد برادة، ص ٤

مبررًا استقلالية النص عن الأشياء، واستناده على نسق لغوي يمنح النص الأدبي وجوده من خلال تغييب. موت ما يتحدث عنه".

وفي الحقيقة لقيت البنيوية من معظم المثقفين النفور، واتجه أكثرهم إلى مفهوم رؤية العالم عند لوسيان غولدمان، إذ وجدوا فيها بديلًا جديدًا من الواقعية التي بليت من الاستعمال، أو سوء الاستعمال.

ولذلك من الضروري مراجعة الأدب والنقد في ضوء ما يستجد من اتجاهات نقدية.

المراجع:

القرآن الكريم.

الأسدي، محمد خير الدين، **موسوعة حلب المقارنة**، تح. محمد كمال، منشورات جامعة حلب، حلب، المجلد الأول، ١٩٨١.

بو، إدغار ألان، **الخنفسة الذهبية**، تر. نجاتي صدقي، دار الكتاب، بيروت، لاتا

بودلير، **أزهار الشر**، تر. حنا الطيار وجورجيت الطيار، لاتا

تامر، زكريا، **النمور في اليوم العاشر**، دار الآداب، بيروت، ط. ثانية، ١٩٨١

تامر، زكريا، **دمشق الحرائق**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٣.

تميم بن أبي بن مقبل، **الديوان**، تح. د. عزة حسن، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٦٣.

تودوروف، تزفيتان، **مدخل إلى العجائبية في الأدب**، تر. الصديق بوعلام، تقديم. د. محمد برادة، دار الكلام، الرباط، ١٩٩٣.

زايد، د. علي عشري، **استدعاء الشخصيات التاريخية في الشعر العربي المعاصر**، الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ليبيا، ١٩٧٨.

عثمان، سهيل، والأصفر، **عبد الرزاق، معجم الأساطير اليونانية والرومانية**، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٢.

كينيار، باسكال، **الجنس والفزع**، تر. روز مخلوف، دار ورد، دمشق، ٢٠٠٧.

محفوظ، نجيب، **تحت المظلة**، مكتبة مصر، ١٩٦٩.

موري، فابريتشيو، **تادارات أكاكوس، الفن الصخري وثقافات الصحراء قبل التاريخ**، تر. عمر الباروني وفؤاد الكعبازي، طرابلس، ليبيا، ١٩٨٨.

نيرودا، بابلو، **غزليات نيرودا، ديوان أشعار القبطان**، تر. ماهر البطوطي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩.

الثنائية والتفكير الإنساني:

تبدو البنية الثنائية النمط الغالب على تفكير الإنسان، بسبب ما رآه في الكون من ثنائيات، أو ما أدركه في ذاته، ففي الكون: الليل والنهار، والسماء والأرض، والصيف والشتاء، والشمس والقمر، والبر والبحر، وغير ذلك من الثنائيات الكثيرة، وفي ذاته ثنائيات كثيرة، منها: الرجل والمرأة، واليقظة والنوم، والحياة والموت، والحزن والسرور، والهدوء والغضب، والحب والكراهية، وعرف الإنسان ثنائيات أخرى من حوله في المجتمع، منها: الفقر والغنى، والقوة والضعف، والظلم والعدل، والحرية والاستبداد. وغير ذلك من الثنائيات في كل ما حول الإنسان وفي حياته وفي نفسه، هي ثنائيات كثيرة، ولعل أبرزها إدراكه لذاته وللعالم.

ويمكن تصنيف الثنائيات وفق العلاقة فيما بينها في ثلاثة أشكال: الأول علاقة التكامل، كالعلاقة بين الرجل والمرأة، فالعلاقة بينهما تقود إلى تكامل، وإنتاج جديد، وهو تكوين أسرة، واستمرار الحياة، ومنها العلاقة بين الماء والتراب، فهي تنتج العشب وتصنع الخصب، والعلاقة بين النار والهواء، فهي تزيد النار ضراماً، والعلاقة بين الفرد والمجتمع، فهي تبني الفرد وتطور المجتمع، والشكل الثاني: علاقة التناقض، حيث ينفي أحد الطرفين الآخر، ولا يمكن أن يجتمعا، كالعلاقة بين الموت والحياة، والعدم والوجود، والليل والنهار، والغياب والحضور، والنار والماء، والكذب والصدق، والشكل الثالث: التضاد، حيث يدخل الطرفان في علاقة صراع لا تنتهي، لا تقود إلى نفي أحدهما الآخر، وإنما تقود إلى غلبة مؤقتة لأحدهما على الآخر إلى حين، ثم تكون غلبة المغلوب، في صراع متجدد لا ينتهي، وهو صراع يؤدي إلى وضوح أشد وتمايز أكبر وفهم أعمق، كالعلاقة بين الجود والبخل، والغنى

والفقر، والسلم والحرب، والحب والكراهية، والخير والشر. وقد دعت الأديان والشرائع والقيم والأخلاق والآداب إلى التوازن والتوسط والعدل بين الطرفين، ويجهد الناس في تحقيق هذه الدعوة، وما تزال محاولاتهم مستمرة، وهم ينقسمون إلى ثنائية القرب والبعد عن التوسط، فإذا فيهم الظالم والعادل، والمقبل على الملذات والزاهد فيها، والغني والفقير، وما تزال الثنائيات قائمة.

وقد تقترب بعض أشكال العلاقات من بعضها الآخر، أو تتداخل، فالتمييز في الأمور الإنسانية غير قاطع وليس نهائياً، فقد تكون العلاقة بين الرجل والمرأة، أو بين الفرد والمجتمع، أو بين الأخ وأخيه، أو الولد وأبيه، علاقة صراع وتناقض وتضاد، وقد تكون علاقة وفاق ووئام وتكامل، وقد تتحول من شكل في العلاقة إلى شكل آخر، بين وقت ووقت، أو بين مكان ومكان، فالتحول هو شكل آخر أيضاً من أشكال العلاقة بين الثنائيات. ومن الطبيعي وجود ثنائية هي ثنائية رفض الثنائية وقبولها، فثمة من يقول بالوحدة بين الثنائيات ويرفض مقولة الثنائيات، إذ لا يمكن وجود روح من غير جسد، ولا شكل من غير مضمون، ولا فرد من غير مجتمع، أو بالعكس، ويقابل ذلك القول بوجود الثنائية وتأكيدها، من أجل التحليل والدراسة على الأقل.

وتظهر البنية الثنائية واضحة في المجموعة القصصية "ذات شفق، مدونة عشق"، لمؤلفها أيمن الحسن، وهي من إصدار اتحاد الكتاب العرب بدمشق لعام ٢٠١٢، وتضم إحدى عشرة قصة، وقد تجلت هذه البنية الثنائية على مستوى التقنية والأدوات الفنية، وعلى مستوى المضمون والموضوعات، أي على مستوى الشكل والمضمون، وهذه من إحدى الثنائيات الكثيرة في الفن والأدب، وللثنائية في المستويين دلالاتها ولها وظيفتها ولها قيمتها الجمالية.

الثنائية في عنوان المجموعة:

عنوان أي عمل هو جزء منه، ولا ينفصـــل عنه، وإن وقع في الظاهر خارج النص، فهو في الحقيقة داخل النص، والعنوان هو أول ما يجذب المتلقي، وكثيراً ما يجهد المبدع في اختيار عنوانه، وهو يقصد من خلاله إلى التعبير عن رؤيته وموقفه، كما يســعى إلى أن يكون العنوان على علاقة ما مع النص، علاقة تلخيص أو تحديد أو تعيين أو اختصـار أو إيحاء أو تناقض، ويسـعى المبدع أيضـاً إلى أن يكون العنوان في حد ذاته ذا قيمة جمالية ودلالية، وأخيراً يحرص كل مبدع من خلال العنوان على جذب المتلقي وشده إلى العمل والتأثير فيه.

ويظهر في المجموعة عنوانان اثنان، لا عنوان واحد، فالعنوان الأول: "ذاتَ شفق"، والثاني: "مدوَّنة عشق"، والعنوان الثاني شارح ومحدد لنوع المادة المتضمنة في المجموعة ومحدِّد أيضـاً لموضـوعها، فنصـوص المجموعة، كما يقول العنوان الثاني: مدونة، والمدونة مصطلح عصري، يقصد به المادة العفوية المكتوبة في موقع على الشـبكة العنكبوتية، وهي أشـبه ما تكون بخاطرة أو تعليق مواكب للحدث اليومي، ولكنها هنا قصص، يراد إضفاء خصائص المدونة عليها. وعلى هذا فالقاص يريد أن يضفي على نصوص المجموعة طابعاً عصرياً حداثياً، ولا يصف النصوص بأنها قصـص، مع أنها في حقيقتها قصـص، وقد نشـرها اتحاد الكتاب العرب في سلسلة القصة، ثم يحدد العنوان الثاني موضوع المدونة وهو العشق، والعشق باب واسع وهو درجة أعلى من الحب، ويصدق هذا المصطلح على ما تتضمنه نصوص المجموعة من موضـوعات، فهي تتكلم على ما يكون بين الرجل والمرأة من حب، ثم تتكلم على ما يكون من أشـكال الحب للوطن، ثم تتكلم على ما يكون في الأسـرة من حب، كحب الزوجة والابنة، ثم تتكلم المجموعة أخيراً على ما يكون من حب عبر الأجيال، وعلى ذلك فموضـوع المجموعة هو الحب على العموم، ويؤكد ذلك مجيء كلمة عشق نكرة، لا معرفة، مما يؤكد شمول كلمة عشق لأنواع من العشق، بخلاف

دلالة العشـق المعرفة بال لأنها توحي عندئذ بنوع واحد من العشـق. والعنوان الثاني قائم على مضـــاف ومضـــاف إليه: "مدونة عشـــق"، ومدونة خبر لمبتدأ محذوف، والتقدير هذه مدونة عشـــق، وهذه الإضـــافة توحي بالتخصـــيص، فهذه المدونة مخصـــصـــة للعشـــق، بل هي مدونة عشـــق، والعنوان الثاني جملة اســـمية، توحي بالثبات والاســـتقرار والديمومة، والعنوان الثاني موضـــوع بين قوســـين، وفي هذا ما يؤكد أنه عنوان أضيف إلى العنوان الأساسي، وهو عنوان شارح له وموضح، وعلى هذا فالعنوان الثاني جديد في طبيعته، ولكنه شـــارح في وظيفته وموضـــح ومحدد، وهو يملك الجاذبية من خلال ما تملكه كلمة مدونة من إيحاء بالجدة والحداثة والمعاصـــرة، والمدونة تدل على مادة مكتوبة فهي ذات دلالة حســـية، مكانية، ملموســـة، في حين يدل عشـــق على معنى معنوي مجرد غير ملموس، وهذه ثنائية أخرى، هي ثنائية الحســـي الملموس والمعنوي المجرد، والحســـي الملموس وهو مدونة يريد أن يحول المعنوي المجرد إلى حســـي ملوس، يريد أن يمنحه الحضـــور، وأن يهبه والبقاء والخلود، وهي العلاقة بين المدونة والعشق، وهي علاقة حركة وإبداع، ورغبة في الاستبقاء، استبقاء حالة العشق وتخليدها في مدونة.

أما العنوان الأســاســي فهو "ذاتَ شـفق"، والشـفق هو الحمرةُ الَّتِي في الأفُقِ من الغروبِ إلى العِشـــاء، ولفظ ذات هو مؤنث لفظ ذو، ويســـتعمل صـــفة، نقول: هذه قصـــة ذات أهمية، وهذا كتاب ذو أهمية، وتســـتعمل ذات أيضـــاً للدلالة على الزمن، إذ تضـــاف إلى زمن أو وقت محدد، فتكتســـب منه المعنى والإعراب، فيقال: "ذاتَ مســـاء، وذاتَ ليلة، وذاتَ يوم"، وإضـــافة ذات إلى شـــفق تركيب جديد، لأن الكلمة أضـيفت إلى حسـي ملموس، وهو الحمرة في الأفق عند المغيب، ومن الواضح أن المقصـــود هو وقت المغيب, وفي هذه اللحظة الزمنية ثنائية، هي ثنائية العتمة والنور، فهو وقت تحوُّل، تلتقي فيه بدايات الليل مع نهايات النهار، فيجتمع الظلام

والنور، وهو وقت شـديد الإيحاء قوي التأثير، وطالما تغنى به الشـعراء، ومن أشـهر القصـائد التي تغنت به قصـيدة المسـاء الشـهيرة لخليل مطران، والعنوان هنا في المجموعة جديد، وليس تقليدياً، وهو مدهش، فما هو "ذات مسـاء"، إنما هو "ذات شـفق"، وبذلك يتحول الحسـي الملموس والمرئي وهو حمرة الأفق عند المغيب إلى معنى وحالة وشـعور، وهي حالة الشـعور بالتحول والانتقال، والإحسـاس بوجود الثنائية، وهذه الثنائية مربكة للنفس وتثير الإحساس بالقلق والتوتر، وهو ما يحس به المرء في ساعة الغروب.

وإلى جانب علاقة الشرح والتوضيح بين العنوان الفرعي والعنوان الأساسي، ثمة علاقة أخرى وهي علاقة موسـيقية، فثمة تناغم صـوتي إيقاعي بين لفظي: "شفق" و"عشق"، فهما مشتركان بحرفين هما: الشين والقاف، مع شيء من التناوب في موقع الحرفين وطبيعة الحركات بين حركة وسـكون، وهذا التناغم يعطي العنوانين قدراً غير قليل من التماسك والتوحد.

ويرد لفظ "الشفق" موصوفاً بـ "الذاهل" غير مرة في المجموعة، وحيثما ورد دلَّ على القهر والعتمة، ومن ذلك وروده في الصـفحة ٤٣ ليدل على ما يحس به من قهر بسبب ما تعانيه حبيبته ضحى من كره زوجها، فهو يظل يمشي تائهاً"حتى يشرب الشفق الذاهل ضوء النهار"، ويرد في الصفحة ١٠٠ ليشير إلى الظلمة والعتمة وقد أزاحهما أحد المسؤولين عن عينيه بعد أن ترك منصبه، فهو"يمسّد الشفق الذاهل عن عينيه"، ويرد في الصـفحة ١٥٢ ليدل على القهر حيث يقول البطل:"منذ ضـحى عمري إحسـاسـي عميق بالقهر وصـولاً إلى شـفق ذاهل يؤطر حياتي كلها"، ويرد في الصـفحة ٩٢ ليدل على حزن القاص وهو يودع حبيبته ضـحى في المطار، فيقول:"يا لسـفر بعيد، جعل روحي تنزف دماً فاحمر لون الشـفق"، ويرد في القصـة الأخيرة من المجموعة مرتين، وعنوان القصـة "سـطور من مطر"، وهو يرد في بدايتها بمعنى في

أول الليل، حيث يدخل شـاب إلى كهف رجل عجوز، "وكان الشـفق الذاهل يسحب أذيالـه أمام ليل نـاهض" (المجموعـة ص ١٨٠)، ثم يرد في أواخر القصـــة، حيث تتحول دلالـة الشـــفق لتدل على مطلع الفجر، وقد تحولت الـدلالـة بفعل الحب، حيث يقول الفتى لفتاته: "اضـحكي يُزْهِرِ الربيعُ في دمي، ويندَحْ شـــفق ذاهل معلناً قيامة النهار" (ص ٢٠٣)، وهكذا يفعل الحب فعله، إذ يغير طبيعة الزمن، فيحوله من طلائع ليل إلى بشائر نهار، وفي الحالتين يوصف الشفق بأنه ذاهل، مما يعني وعي القاص وحرصـــه على الصـــفة ورغبته في تأكيد التحول بفعل الحب. وبذلك يمتلك لفظ "شـــفق" في المجموعة خصـــوصـــيته، فهو أشـــبه بالمقام الذي تعزف عليه القصـــص ألحانها، بل هو الخيط الذي يحاك به نســـيج القصـــص، ويمنحها حالة شعرية، تضفي عليها الوحدة والتماسك.

الثنائية في عناوين القصص:

وتتألف المجموعة من إحدى عشـرة قصـة، يعنى القاص في تصـنيفها في أربع حُزَم، ويضـع لكل حزمة أرقاماً متسـلسـلة ويسـتعمل الأرقام الإغريقية القديمة [١ . ١١ــ ١١١ ــ ١١١١]، كما يضع لكل حزمة عنواناً، وتضم الحزمة الأولى أربع قصص، وهي قصـــص الحب بين الرجل والمرأة، وعنوان الحزمة "ذات غيمة عشـــق"، وهو عنوان مفرد، وليس له عنوان فرعي ثان، وتضـم الحزمة الثانية أربع قصـص أيضـاً، وهي قصـــص عن حب الوطن، وعنوان الحزمة: "منازل العشـــق"، ويليها عنوان ثان، وهو: "في عشـق سـورية"، وتضـم الحزمة الثالثة قصـتين عن الحب الأُسَـري، وقوامه حـب الزوجـة والابنـة، وعنوان الحزمـة: "ذات معترك أخضـــر"، وهو عنوان مفرد، وليس لـه عنوان تال، وعنوان الحزمة الرابعـة:"عشـــاق ذاهلون"، وتضـــم قصـــة واحدة، عن الحب عبر التطور الأســـطوري والتاريخي، عنوانها: "ســـطور من مطر"، ولها عنوان تال، وهو: "المحظوظون".

ويغلب الطابع الشعري على عناوين الحزم وعلى عناوين القصص، والعناوين الثانوية مثلها مثل العناوين الأساسية، إلا أن بعضها شارح، ومفسر، وواضح الدلالة ومباشر، مثل العنوان"في عشق سورية"، فهو عنوان شارح لأربع قصص، وموجِّه لها، وهو محدد لمضمون القصص الأربع، ويدل هذا العنوان على حرص القاص على فهم المتلقي، فهو يوجهه إلى المقصود من القصص، ولا يمكن الاستغناء عنه.

ويشهد على ذلك قصة في هذه الحزمة، عنوانها: "في انتظار أيام سعيدة"، وهي تتحدث عن أستاذ جامعي، يحاضر في طلابه عن مسرح العبث، وهو ينتظر هاتفاً من المستشفى يعلمه بوضع زوجته مولودها الذي أحست فجأة بآلام الحمل والمخاض، وعند نهاية المحاضرة، يأتيه هاتف يعلمه "أن ست الستات زوجته السيدة شام لم تحمل حتى الآن على الرغم من آلام المخاض المبرحة...فلملم مِن على الطاولة الزجاجية مراجعه المعروفة للجميع: في انتظار غودو، لعبة النهاية، والأيام السعيدة"(ص ١٤٥)، وتنتهي القصة بالمقطع الشعري التالي:"وبانت من خلال شقوق واسعة في الجدران أشعة شمس تتقهقر إلى ذيل السماء، لحظتئذ راح الجرس يقرع مثل هدير الرعد، بينما بقيت الساعة الإلكترونية على حالها متوقفة فوق السبورة الخضراء، خائرة قواها، دون حياة"(ص ١٤٦)، وختام القصة لوحة شعرية سُريالية، تنم عن عبثية البحث عن حل في العبث، فما جدوى أن يدرِّس الأستاذ الجامعي طلابه مسرح العبث، والواقع محتاج إلى مسرح آخر مختلف، ولذلك تنتهي القصة بالإشارة إلى الزمن العربي المتوقف عن العمل، على الرغم من أن السبورة وراء الساعة خضراء، ترمز إلى إمكانيات الخصب والعطاء المتوافرة في الواقع العربي، ولكنها لا تستثمر، بدليل توقف الساعة والحمل الكاذب.

وكان من المناسب جداً أن يكون اسم الأستاذ الجامعي: الدكتور صموئيل، في إشارة إلى صموئيل بيكيت، لتأكيد العبثية، كما كان من المناسب جداً الإشارة في الختام إلى الأستاذ وهو يطوي مراجعه المعروفة، وكان لا بد من إيراد عناوين تلك المراجع الدالة على الخيبة والانكسار وعلى انتظار عبثي وعلى حلم وهمي، وتلك العناوين هي: "في انتظار غودو"، "لعبة النهاية"، و"الأيام السعيدة"، فعناوين المسرحيات تشير إلى الخيبة، وتنسجم مع بنية القصة، وهي ذات وحدة عضوية، ولا تخلو من جرأة، ولذلك وضعها القاص في حزمة واحدة مع ثلاث قصص أخريات من نوعها، وجعل عنوان الحزمة: "منازل الشفق"، وكان من الضروري أن يوضح أن هذه القصص "في عشق دمشق"، كما ورد في العنوان الثاني، الموضح والمحدد والمبرر، وكل شيء في العشق مبرر، حتى النقد الحاد. ويميل القاص إلى ثنائية العنوان في بعض القصص، ليحقق أيضاً ما حققه في ثنائية العنوان للمجموعة، ومن ذلك العنوان الأساسي للقصة السابقة:"في انتظار أيام سعيدة"، ويليه بين قوسين عنوان شارح وموضح ومثير، وهو: "زمن الضيق"، وفي عنوان القصة سخرية مرة، إذ لا يمكن أن تأتي الأيام السعيدة من حمل كاذب، ويؤكد المفارقة العنوان الثاني الفاضح للتناقض، وهو: "زمن الضيق"، وبين العنوانين للقصة الأساسي والثانوي ثنائية زمن الضيق وأيام سعيدة.

وهكذا تظهر الثنائية في عنوان المجموعة، وفي اثنتين من حزمها الأربع، وفي بعض قصصها، وهي ثنائية تدل على حرص من القاص على التأثير في المتلقي، والإيحاء إليه، كما تدل على رغبة في تأكيد الحداثة والاختلاف، فالنصوص هي قصص، ولكن القاص وضع عنواناً ثانوياً وهو "مدونة عشق"، لأنه لا يريد لها أن تُقْرَأ على أنها قصة لها مفهوماتها وضوابطها، وإنما يريد لها أن تُقْرَأ على أنها مدونة رقمية، لها خصوصيتها الحداثية.

٤. ثنائية النص والاستهلال:

يُعَدُّ الاستهلال من ناحية نظرية عتَبة إلى النص، تلي العنوان، وتصبح جزءاً من النص نفسه، ولها فعلها في المتلقي، فهي تمتلك وظائف مختلفة، فقد تكون موضحة لمناسبة القصة أو ملخصة لمضمونها أو شارحة لغرضها أو داعمة لفكرتها أو موحية أو قد لا يكون لها علاقة بالنص سوى إدهاش المتلقي، وهي في الحالات كلها ليست اعتباطية، وتدل على قيمة جمالية، حتى في شكل طباعتها، وهي أشبه ما تكون بالمقدمة الموسيقية للأغنية، أو الدهليز في الحكايات الشعبية، أو المقدمة في الخطبة، وقد شاع الاستهلال النثري لكثير من القصائد في الشعر الرومنتيكي، ولا سيما عند علي محمود طه، واهتم به عمر أبو ريشة، وما تزال بعض الروايات والأفلام تستهل بما يوحي بأن العمل مستوحى من الواقع ومستمد من وثائق للتأثير في المتلقي، ولكن بعض الكتاب لا يعيرون الاستهلال ولا التقديم ولا الإهداء أي اهتمام، ومنهم على سبيل المثال نجيب محفوظ، لأن لديهم قناعة بأن العمل يقدم نفسه، ويُفهم من داخله، وأنهم عبروا فنياً في النص عما أرادوا التعبير عنه، ويريدون أن يتركوا للمتلقي حرية التعامل مع النص من داخله، ولا ضرورة للمؤثرات الخارجية.

ويستهل القاص المجموعة وبعض حزمها وأكثر قصصها باستهلالات مقبوسة من كلام بعض الأدباء أو من تأليفه هو نفسه، وهي كثيرة، وتملك قدرتها على الإيحاء، وهي توسع من دلالة القصة، وتؤكدها بطريقة فنية، وتدل على اختيار ذكي.

ولعل من أجمل الاستهلالات كلمة لغابرييل غارثيا ماركيز، يقول فيها:"سأثبت لكل البشر أنهم مخطئون لو ظنوا أنهم يتوقفون عن الحب عندما يتقدمون في السن، بينما هم في الحقيقة لا يتقدمون في السن إلا عندما يتوقفون عن

الحب"(ص ١٤٨)، ويبدو هذا الاستهلال منسجماً مع القصة التي تليه، وعنوانها:"وردة الطفولة الحمراء"، وفيها يسترجع الزوج في عيد الحب ذكريات مغامراته مع الصبايا، ويتلقى تهنئة من زوجته بالهاتف الجوال، بسبب انشغالها بالعمل، ثم يسترسل في حلم فيرى نفسه وهو يرسل رسالة بالجوال إلى صبية ويتلقى منها جواباً مغرياً، ثم يصحو في النهاية من الحلم على صوت ابنته وهي تهنئه بالعيد وتقدم إليه وردة حمراء، ويبدو الا ستهلال المقبوس عن ماركيز داعماً لموضوع القصة ومؤيداً له وموضحاً.

وثمة استهلالات غير منسوبة إلى قائلها، وهي على الأرجح من كلام القاص، ومنها الاستهلال في قصة "أنشوطة الصمت" (ص ١٠٥)، وفيما يلي نص الاستهلال:"الشمس تشرق كل صباح، فلماذا الحزن يأتي مع الليل"، ويبدو الاستهلال منسجماً مع القصة، وهي تتحدث عن سجين، فالاستهلال يرتبط بالقصة من خلال الإيحاء، والتشابه في العناصر، ففي السجن العتمة والحزن، ومثلهما في الليل، في حين تشرق الشمس في الخارج كل صباح ويعم النور وتغرد الحرية.

والاستهلالات في المجموعة كثيرة، وترهق المتلقي، وقد تجعله يشرد وراءها، وتبدو بعض الاستهلالات على ارتباط غير قوي بالقصة، ومن ذلك الاستهلال في قصة "سطور من مطر"، وهو للكاتب الفرنسي، ألبير كامو، وفيه يقول :"كل أنواع الخدع لها اسم واحد هو الأمل" (ص ١٧٩)، والاستهلال مغرق في التعميم، ويطلق مقولة قد لا تصح في بعض الحالات، وقد تصح المقولة طرداً، ولكنها لا تصح عكساً، فليست كل أشكال الأمل خدعاً، والاستهلال لا ينسجم والقصة، فالقصة ذات طابع أسطوري جميل، تتحدث عن شاب يزور كهفاً، حيث شيخ عجوز، يدله على طريق الحب، ويمضي الشاب في مغامراته وخيباته، وعندما يرجع في الطريق عائداً إلى باب المغارة، لا يجد الشيخ العجوز، ويكون هو نفسه قد شاخ، فيحل في محل ذلك

العجوز، ويأتي شاب جديد ليسأله عن طريق الحب، والقصة تنتصر للحب، ولكن كلام كامو وشخصيته تلقيان ظلالاً على القصة ترهقها، وقد لا تتناسب معها، فكلام كامو يوحي بأن الحياة مجرد خدعة، وأن الحب خدعة، والقصة لا توحي بذلك، كما لا توحي به المجموعة كلها، وهي المبنية على الحب.

ثنائية الافتتاح والاختتام:

ومن الطبيعي أن يكون للمسرحية أو للرواية أو الدراسة افتتاح واختتام، ومن الطبيعي أن تقسم المسرحية والرواية والدراسة إلى فصول وفقرات، بل هذا من الضروري، ولكن من النادر أن يكون للمجموعة القصصية افتتاح واختتام، ومن النادر أن تقسم المجموعة القصصية إلى فصول أو فقرات، وفي هذا النادر تقع المجموعة القصصية " ذات شفق: مدونة عشق". فالقاص يستهل المجموعة بقولين اثنين، الأول لأنايس نن، وهي قاصة وروائية أمريكية، وفي الاستهلال تقول:"إن لم تتنفس غير الكتابة، لم تصرخ، أو تغنِّ فلا تكتب، إذاً" (ص ٧)، والاستهلال الثاني للشاعر الفلسطيني توفيق زياد، وفيه يقول: "سأموت سعيداً لو قدرت كلماتي أن تفرح بعض الناس"، والاستهلال الأول يحدد طبيعة الإبداع الحي والمتميز، والاستهلال الثاني يشير إلى الوظيفة الإنسانية للكلمة، ومجيء الاستهلال الأول أولاً يوحي بأن هذه الوظيفة المشار إليها في الاستهلال الثاني لا تتحقق إلا بما قاله الاستهلال الأول. ومثلما استهل القاص مجموعته بمقبوسين، يختتمها أيضاً بمقبوسين اثنين مشابهين، الأول من أحمد تيناوي والثاني من رولان بارت، يقول المقبوس الأول:"أعطني قليلاً من الوقت، فربما لم يغلق بائع الورد، هو يعدني منذ خمسة وعشرين عاماً أن تكون الوردة آخر هزائمي"، ويقول المقبوس الثاني:"الأدب لا يساعدنا على المشي، لكنه يجعلنا نتنفس أفضل"(ص ٢٠٩). والمقبوس الأول يؤكد حقيقة الإخلاص للأدب، والمقبوس الثاني يشير إلى شكل من أشكال الوظيفة

التي يؤديها الأدب، وبذلك يتناظر مقبوسا الاختتام مع مقبوسي الافتتاح، ويتشابهان، ويتكاملان، فالأول في كل منهما يشير إلى طبيعة الأدب، والثاني في كل منهما يشير إلى وظيفته.

وبهذا يكون للمجموعة افتتاح واختتام، وهما مستمدان من أقوال لبعض الأدباء، وكأن القاص يريد للمجموعة أن تكون متكاملة، لها بداية ولها نهاية، ولها افتتاح واختتام، ويؤكد ذلك ما تقدم من كلام على تقسيمها إلى أربع حزم، فهل ثمة من مبرر لهذا التقسيم؟ وهل ثمة من مبرر لهذا الافتتاح والاختتام؟ لو كانت المجموعة تتضم قصصاً في موضوعات شتى، مختلفة، ومتباينة، ومتباعدة، في الموضوع والتقانة، لما كان ثمة من مبرر للافتتاح والاختتام، ولا كان ثمة أي مبرر للتقسيم، ولكان التقسيم والافتتاح والاختتام أشبه بالعمل التزييني الزركشي. ولكن بما أن قصص المجموعة كلها تدور حول موضوع واحد هو الحب، بمختلف تجلياته وأشكاله، وذلك وفق تتالي الحُزَم القصصية: ١ حب الرجل والمرأة، ١١ حب الوطن، ١١١ حب الزوجة والابنة، ١١١ طريق الحب على مدى الأجيال، وبما أن القصص كلها ذات طبيعة شعرية في لغتها وأسلوبها ورؤيتها وموقفها، كان من الطبيعي أن يكون لها افتتاح واختتام، وكان من الطبيعي أن يكون لها مثل هذا التقسيم إلى حُزَم، وكون موضوع القصص كلها هو الحب جعل عنوانها الثانوي مناسباً لها ودالاً عليها، وهو: "مدونة عشق". ويبدو تتابع الحزم القصصية وتسلسلها موافقاً لتطور الوعي البشري، ونمو حالات الحب وتطورها، فالحب يبدأ بين الذكر والأنثى، ثم يتطور إلى حب الوطن، ثم يتطور إلى حب الزوجة والولد، ثم يتحول إلى وعي لمفهوم الحب وتطوره عبر التاريخ البشري، وهذا التطور هو الذي تتابعت وفقه حزم المجموعة القصصية، وإن كان هذا لا يعني وجود حدود فاصلة بين مراحل

تطور الوعي أو أشـكال الحب وأنواعه، كما لا يعني بالضـرورة عدم التداخل في المراحل والأشكال أو الاستمرار.

وهذا كله يدل على وعي من القاص، وقصـد، وليس فيه شـيء من الارتجال، ولولا تماسـك قصـص المجموع ووحدتها، لما أمكن تحقيق وحدة العنوان، ولما أمكن تحقيق مثـل ذلـك التقسـيم إلى حزم، فـالتقسـيم والعنوان ينبعـان من داخـل القصـص، والقصـص تقتضـي مثل ذلك التقسـيم، مثلما تقتضـي ذلك العنوان، ويؤكد هذه الوحدةَ النسـيجُ اللغوي للقصـص القائمُ على ثنائية أخرى، هي ثنائية الشعر والسرد.

ثنائية الشعر والسرد:

لا تقوم قصـص المجموعة على مفهوم تقليدي للقصـة، أي إنها لا تلتزم بتقديم حكاية ذات بداية وعقدة ونهاية، ولا تلتزم بتتابع الحوادث وفق ضـرورة السـبب والنتيجة، أو الاحتمال، إنما تقوم قصـص المجموعة على مواقف وحالات تنشط فيها الذاكرة، وتستثار الهواجس، وتنداح الرؤى، ولذلك قامت القصص على ثنائية السـرد والشـعر، بل طغى عليها الشـعر، وما هي بالقصـص الشـعرية، ولا هي بالشـعر القصصي، فلغتها ليست لغة الشـعر، ولكن تخللتها اللغة الشعرية، ولذلك ظهرت ثنائية السـرد والشـعر، ويبدو الشـعر فيها تعبيراً عن انطلاقات وجدانية، وحالات تأملية، وقد يظن أن في هذا شـيئاً من التنافر وعدم الانسـجام، وهذا غير صحيح، إذ تأتي اللغة الشعرية في سياقات ومواقف وحالات تقتضي اللغة الشعرية، حيث يقوى الانفعال ويشـتد أو يتعمق الإحسـاس ويحتد، أو حيث تسـبح النفس في تأملات أو تجري وراء ذكريات، مما يقتضيه السياق.

ومن ذلك مثلاً قول الضـابط للسـجين وهو يفرج عنه:"وقّع هذه الأوراق، لقد أفرجنا عنك، لا أحب أن أرى وجهك ثانية هنا" (ص ١١٨)، وهو حوار نثري،

بلغة عادية واضحة مباشرة، لا افتعال فيها ولا تكلف، بل هي لغة جافة، مقتصدة، لا إسهاب فيها ولا شطط، تناسب الموقف، ومن الطبيعي أن يتبع هذا القول مونولوج بلغة شعرية، تتمثل في المقطع التالي:"تنسل الخطوط من بين يدي ورود جورية حمراء، قهوتي حلوة للمرة الأولى، يدخل الصباح حجرة قلبي وجلاً، ورحت أستنشق الأكسجين بعمق وأنا أخرج من باب السجن، حجر ينبت عليه العشب" (ص ١١٨)، وإنه من الطبيعي أن تنطلق اللغة في هذا الفضاء الشعري لتعبر عن فضاء الحرية بعد السجن، وهذا الانتقال من مستوى لغوي إلى مستوى لغوي، هو المقصود بالثنائية، وهو المعبر عن الانتقال من فضاء إلى فضاء، وهو ما تقتضيه اللغة القصصية، التي يجب ألا تكون ذات مستوى واحد.

وفي موقف آخر يُقْدِم أحدهم بنفسه على قطع إصبعيه الاثنتين، ويسرع إلى الطبيب ليداوي جرحه، وبينما كان الطبيب يضع الضماد على يده، يتذكر موعده مع حبيبته، ويعبر عن ذلك القاص بلغة سردية عادية تناسب المقام، فيقول:"وإذ تذكرت موعدي مع ماجدة استعجلت الطبيب الجراح، فسألني عن السبب قلت: لدي عمل مهم"(ص ١٢٥)، ثم يخرج من العيادة، ليشتري باقة ورد أبيض، ويأخذ في انتظار مجيء حبيبته، وهو يخاطبها في سره: "تأتين نسمة عطر، تنعش قلبي، وروحي تصحو من كبوتها" (ص ١٢٦)، ومن ناحية فنية بحتة، يبدو من الضروري أن تختلف اللغة بين الموقفين، وبذلك تتحقق ثنائية السرد واللغة الشعرية، ويبدو من الضروري أن يكون السرد بلغة عادية، وأن يكون الهجس بلغة شعرية.

ومن ثنائية السرد والشعر كلام القاص على استعارته صورة فدوى في قصة "٣ بيلسانات" وذهابه إلى المصور ليحصل على نسخة منها، وهو يصور ذلك بلغة سردية عادية، حيث يقول:"توجهت إلى الاستديو الذي تصورت عنده فدوى، لكن لم أستطع الحصول على صورة منسوخة إلا بعد جدال صعب، مع دفع ثلاثة

أضعاف المبلغ المطلوب"(ص ٨٠)، ثم سرعان ما تدخل اللغة في نسق شعري لتعبر عن حالة وجدانية، ويكون التعبير على النحو الآتي:"يوم ذاك لم أعرف كيف فاح عطرها المميز واكتست جدران غرفتي البائسة بورود من كل الأنواع، وأنا أغرس صورتها في أصيص الجدار القبلي، انذهلت، من أين جاءت عصافير الدوري تزقزق على شباكي المخلوع؟ كيف تحولت الأوراق على طاولتي إلى فراشات مزركشة؟ وتصاعدت أغاني الفرح" (ص ٨)، ويبدو هذا التحول من مستوى في اللغة إلى مستوى هو المطلوب في القصة الحديثة، لأن الموقف في محل المصور حيث محاولة الحصول على نسخة من صورة يقتضي اللغة العادية، في حين لا بد من التعبير بلغة الشعر بعد الحصول على صورة الحبيبة والتحليق معها في فضاء الحلم.

على أن اللغة الشعرية هي السائدة في المجموعة، لأن قصصها قائمة على المواقف والحالات والهواجس أكثر مما هي قائمة على الحكي، وفي كثير من الحالات يتحول السرد نفسه إلى رؤية شعرية، على نحو ما يظهر في المقطع التالي من قصة عنوانها "أبعد من نجمة"، وهو يبدأ بجملة سردية واحدة، يقول فيها بلغة عادية:"يوم ذاك خرج من بيتها"، ثم سرعان ما يتحول إلى اللغة الشعرية، وقوامها الهجس والذكرى والشعور والإحساس فيقول:"تُسْكِرُه عذوبة الوقت الذي قضاه معها، مشى في الطريق المؤدي إلى شارع الأمين تحت موسيقا المطر الهاطل بإيقاع رومانسي بديع، رائحة طيب تركتها خلفها، أتنسم عطرها مع كل خطوة أمشيها..."(ص ٤٣. ٤٤).

وفي قصة "ظل القمر" صدقت بطلة القصة "ضحى" إذ وصفت القاص بأنه:"يراوح بين الواقع والخيال، مع لمحات شعر وتفصيلات ثرية مدهشة" (ص ٥٠) ثم أضافت فقالت:" قاص مغرم، ضاق به السرد، فقص حكايته شعراً، دون أن يحترق بلظاه" (ص ٥١)، وفي هذا الوصف تأكيد للبنية الثنائية في المجموعة. وهكذا

تبدو ثنائية اللغة، بين لغة سـردية عادية، ولغة شـعرية عالية، أمراً مطلوباً فنياً، وهو غاية ما تسعى إليه القصة الحديثة، وهو تعدد مستويات اللغة، واختلافها بما يناسـب الموقف والمقام والحالة، وكان من المناسـب جداً أن تكون لغة المونولوج والهواجس والأحلام لغة شعرية.

٧. ثنائية النص والنص الآخر:

التناص هو المقصـود بالنص والنص الآخر، وهو علاقة بين نص جديد ونص آخر سـابق، أو نصـوص أخرى، ولهذه العلاقة أشـكال مختلفة وأنواع، منها ماهو واضـح ومباشـر، ومنها ماهو تحويري، ومنها ما هو تناص مع قصـة، أو مع طريقة قصة، وقد اغتنت قصص المجموعة بأشكال كثيرة من التناص، منها التناص الواضح والمباشر مع كثير من الأغنيات، وذلك بإيراد سطر أو سطرين من الأغنية، بما يناسـب الحالة والموقف والمقام، أو الاكتفاء بالإشـارة إلى الأغنية، ومن ذلك الإشـارة إلى أغنية لأم كلثوم (ص ١٤) وإيراد سـطر من أغنية لها (ص ٦٧) وإيراد جملة من أغنية لفريد الأطرش (ص ٨٢) وإيراد سـطر من أغنية لفيروز (ص ١٥١، ص ١٩٧) وهدى حداد (ص ٢٥) وزكية حمدان (ص ٧٢) وملحم بركات (ص ٥٩)، ويأتي التناص مع الأغنية ليوحي بالحالة ويعبر عن الموقف من غير إطالة ولا إثقال.

ومن أشـكال التناص المنسـجمة مع السـياق التناص مع الشـاعر الفرنسـي لويس أراغون في قوله:"المرأة مستقبل الرجل، لأنها لون روحه"(ص ٨٧)، وهو تناص حرفي مباشر منقول بنصه، ومن أشكال التناص أيضاً التناص مع عنوان مجموعة شعرية لمحمود درويش، وذلك في التساؤل التالي: "لماذا ترك المثقف حصانه وحيداً؟" (ص ٣٠)، وهو تناص تحويري، وأصـل العنوان عند درويش:"لماذا تركتَ الحصـان وحيداً"، ويشبهه في التناص التحويري والمعبر ما ورد في استهلال قصة "ظل القمر"، وهذا نصـه:"من أحبكِ، وإن مات، فسـوف يحيا" (ص ٤٩)، وهو يتناص مع قول

للسيد المسيح عليه السلام: "من آمن بي، وإن مات، فسوف يحيا"، وثمة تناص مباشر مع بعض العبارات والأمثال العامية، من نحو " من لقي أحبابه نسي أصحابه" (ص ٦٢)، و"فص ملح وذاب" (ص ١١١).

وظهر التناص الواضح والمباشر في قصة " في انتظار أيام سعيدة"، حيث أقام القاص تناصاً في قصته مع اسم الكاتب المسرحي صموئيل بيكيت ومع عناوين مسرحياته، وأقام تناصاً مع صموئيل بيكيت، فجعل اسم الدكتور المحاضر الدكتور صموئيل، وذكر عناوين مسرحيات بيكيت الثلاث، "في انتظار غودو"، و"لعبة النهاية"، و"الأيام السعيدة"، وانتظار الدكتور المحاضر وَضْعَ زوجته مولودها ثم عدم مجيء المولود لأنها في الحقيقة غير حامل، شبيه بانتظار كل من فلاديمير واستراغون مجيء غودو، في مسرحية "في انتظار غودو" لصموئيل بكيت، ووعْدُ غودو لهما بالمجيء قائم ومتجدد، لكن مجيء المولود في القصة مستحيل، لأن الحمل كان مجرد وهم خادع، والتناص موظف هنا للانتقاد. وهذه الأشكال المباشرة من التناص تبدو منسجمة مع السياقات التي وردت فيها وهي تمنح التعبير قوته، لما لها من رصيد لدى المتلقي، وتشد النص إلى الحياة اليومية، ولا سيما في التناص مع الأغنيات والأمثال.

وثمة شكل آخر من التناص خفي وبعيد وغير مباشر، هو التناص مع حكاية أو أسطورة، بالسير على خطواتها وطريقتها من غير أن تعيدها هي نفسها، ويمكن الكشف عنه في قصة "سطور من مطر"، وهي تتحدث عن شاب يدخل إلى مغارة فيلتقي شيخاً عجوزاً يسأله عن الطريق إلى الحب، فيدله عليه، ويسير الشاب فيه، ويمر بتجارب مختلفة، منها رؤيته نافذة فيها أميرة يهواها، ثم يرجع، وحين يصل إلى باب المغارة، يجد نفسه قد شاخ، وسرعان ما يحل محل الشيخ العجوز السابق، ويمر به شاب ليسأله السؤال نفسه.

وفي أعماق هذه القصة يمكن العثور على رواسب من الحكايات الشعبية التي تتحدث أيضاً عن شاب مغامر يلتقي عجوزاً في الجبل، ويسأله عن الطريق إلى قصر الأميرة، ومثل هذه الحكايات في تراث الشعوب كثير، ولعلها ترجع في العمق أيضاً إلى ملحمة جلجاميش، وفيها يلتقي جلجاميش بعد رحلة طويلة بأوتبناشتيم حارس البحار، ويسأله عن الطريق إلى عشبة الحياة، وهو يسعى إلى الحصول عليها ليعيد الحياة إلى صديقه أنكيدو، وقصة "سطور من مطر" تعيد في عمقها البعيد مثل تلك الرحلات بحثاً عن الحب أو الحياة.

ومن هذا النوع من التناص المباشر مع عنصر من عناصر الحكايات الشعبية ما يرد في قصة "حياة جديدة"، وفيها يشار إلى القبلة من حبيب تعيد الحياة إلى الميت، حيث يعلن الميت: "إن قبلتني عدت حياً من جديد"، ومثل هذا العنصر الحكائي أو المحفز motive كثير الورود في الحكايات الشعبية.

ومن أشكال التناص البعيد غير المباشر انتحار فدوى في قصة "٣ بيلسانات" "إذ خاضت في نهر العاصي بعدما ملأت جيوب ثوبها الأسود بالحجارة الثقيلة لتستقر في أعماقه بعدما هجرها زوجها"(ص ٨٥)، ويبدو انتحار فدوى نوعاً من العقاب الذاتي اختارته لنفسها بسبب خيانتها لحبيبها القاص سراب وذلك بزواجها من الشاب المتخرج في قسم اللغة الإنكليزية، وهو عقاب يشبه الرجم، وهذه الطريقة في الانتحار تشير من بعيد إلى طريقة انتحار أوفيليا في مسرحية هاملت، مع الاختلاف في الدوافع والأهداف والتفاصيل، إذ اعتلت أوفيليا شجرة صفصاف مائلة فوق جدول، ومعها عقود من الزهر، وبينما هي تتسلق الشجرة، إذا بغصن يتحطم، فتسقط وما تحمل من زهر في ماء الجدول، وثقلت ثيابها بما تشربته من الماء وغرقت، (هملت، تر. عوض محمد عوض، ص ١٧٩).

إن أشكال التناص في المجموعة القصصية على تنوعها واختلافها تشكل مع نص القصة ثنائية النص والنص الآخر، وهذا التناص على اختلاف أشكاله يغني القصة ويمنحها بعداً ثقافياً وإنسانياً، إذ يربطها بالخبرة البشرية، فيكسبها غنى، ويجعلها أكثر قدرة على التأثير وتحقيق الاستجابة لدى المتلقي، ولا سيما إذا كان التناص قائماً على الوحدة والانسجام وهو ما توافر للتناص في قصص المجموعة.

وقد تكون هذه الأشكال من التناص واعية قصد إليها القاص، وقد تكون غير واعية، ولا سيما البعيدة، وقد ينكرها القاص، ولكن من حق النقد أن يكشف عنها في النص، لأنها تزيد النص جمالاً وغنى، وليست من باب السرقة كما قد يقفز إلى الوهم.

والأشكال السابقة من الثنائية، وهي ثنائية النص والتناص وثنائية السرد والشعر، وثنائية العنوان، وثنائية النص والاستهلال، هي ثنائيات واعية، في معظمها، يدركها القاص، بشكل من الأشكال، وقد يقصد إليها، ولا سيما في العناوين وفي الاستهلال، ولكن قد يكون بعضها غير مقصود. وهي ثنائيات في التقانة الفنية ووسائل التعبير والتوصيل، ولا تنفرد قصص المجموعة بهذه التقانات والوسائل، فهي مشتركة في كثير من المجموعات القصصية، ولكنها تبدو هنا واضحة، ومتميزة، ولا سيما ثنائية الاستهلال والنص، وثنائية العنوان. ويمكن بعد ذلك الوقوف عند ثنائيات أخرى تتعلق بالرؤية والموقف، وهي ذات صلة بموضوعات القصص ومضامينها، وهذه الثنائيات تبدو في معظمها غير واعية ولا مقصودة، وإنما تدل على موقف من الحياة والمجتمع، مثلما هي تعبير أيضاً عن ثقافة وانتماء، ومنها:

ثنائية الحب والحرب:

وتظهر في قصص المجموعة ثنائية الحب والحرب، وهما الموضوعان الرئيسان في أكثر الملاحم والروايات، ويبدو الحب في بعض الملاحم والروايات هو

السبب في الحرب، كما في ملحمة الإلياذة، فالفتى الطروادي باريس نزل ضيفاً على الملك الإغريقي منلاوس، وأحب زوجته باريس، وهرب بها إلى طروادة، ولأجلها شن الإغريق حربهم على طروادة.

ولكن في قصص المجموعة يبدو الحب علاجاً للحرب، لا سبباً لها، وفي القصص الأربع الأولى، وهي رباعية الحب بين القاص سراب والأديبة الموهوبة ضحى يظهر جو الحرب، ولكنه ليس الفاعل في الأحداث، ولا المحرك لها، ولا الموضوع الأساسي فيها، وإنما يظهر جو الحرب الخلفية التي تجري أمامها الأحداث، ففي القصة الأولى وعنوانها "قناع جميل" يتوقع القاص في أمسيته القصصية حضور ضحى، ولكنها لاتحضر، وهو قلق عليها لأن:"الوقت عصيب، ثمة حالة طوارئ في البلاد، حواجز كثيرة ومظاهرات، مساء حزين يجتاح سماءنا، يسرق لون الفرح من عيوننا، مكفهرة نهاراتنا، مثقلة بالوجع، وصرخات ثكالى، دون بارقة أمل، كأني أدرأ قسوة أيامي بهذا الحب" (ص ١١)، ويظهر مناخ الحرب نفسه في القصة الثانية، وعنوانها:"أبعد من نجمة"، "كأن الأحداث وما جاءت به من مآس وفجائع نوع من الإرهاص بخلاص مبنيٌّ على التفكير بعمق: لماذا حدث ما حدث؟ وكيف نعمل على عدم حدوثه مستقبلاً؟ عندما لا يكون حوار يضيء دروب الحياة إلى الحياة نعيش سجناء معتقل الصمت والعنف، يزمجر الرصاص فتمتلئ القلوب بالذعر ويخطف دوي الانفجارات الأبصار" (ص ٢٩)، كما يتأكد في القصة نفسها أن الحب هو الدواء والعلاج والخلاص"أنْ نحتفِيَ بالحب في هذا الزمن الجحيمي ذو دلالة عميقة على الأمل بعودته إلى حياتنا والقضاء على الكراهية العمياء" (ص ٢٩).

وفي القصة الثالثة وعنوانها:"ظل القمر"، يسأل أحدهم بطل القصة القاص سراب:"لماذا قصصك عن الحب هذه الأيام بالذات؟"، فيجيبه صراحة:" لأنه خلاصنا مما نعانيه الآن...من حقنا أن نفتتح نهاراتنا بزقزقة العصافير، لا أزيز

الرصـــاص ودوي المدافع، أن نرى جدران مدينتنا يعرش عليها الورد والياســـمين لا أوراق النعوة في كل مكان"(ص ٥٢)، ثم يؤكد أن المرأة هي الخلاص:"لقد صـــدمته الأحداث الجارية ...فرأى فيها رمزاً لوطنه الآمن....فأرادها قربه: المرأة هي الملجأ دائماً" (ص ٥٣).

وفي القصـــة الرابعة يصـــور مناخ الحرب في المدينة كما يصـــور المرأة في هذا المناخ محبوسـة وراء جدران بيتها، ولا خلاص للمرأة والمدينة إلا بالحب:"غيمة عزلاء تعبر الشفق الذاهل، انقطاع الكهرباء يزيّر المدينة بالسواد، ما عدا مصباح الشارع، فترتســم قضــبان نافذتها الســوداء ظلال قيود شــاحبة، تقبع خلفها منزوية في ركن قصـــي مهمل"(ص ٦٦). وهكذا يحاصـــر الحرب المدينة والمرأة، ولا يكون الخلاص لكلتيهما إلا بالحب، فالحب هو الحرية، وبذلك يظهر الحب في مناخ الحرب، على الرغم من تناقضهما، على أمل أن يكون الحب نفياً للحرب وإنهاء لها.

٩. ثنائية الحبيبة والزوجة:

وثمة ثنائية الحبيبة والزوجة، وتظهر في القصـــص الأربع الأولى، وهي تمثل رباعية واحدة متكاملة، وفيها يتزوج الرجل ممن لا يحب، ويعيش حياة عادية، ويظل يبحث عن الحب، وتتزوج المرأة ممن لا تحب، وتصبح حياتها جحيماً لا يطاق، في حين تجد الحب عند غير الزوج، فبطلة القصـــص الأربع الأولى واســـمها ضـــحى أديبة، تهوى الكتابة، فهي "تحتفظ عادة ببطاقات ملونة، وقلم حبر ناشـــف، كي تكتب ما يرد إلى ذهنها"(ص ٧٤)، وهي تضـــجر من البيت "دائماً يوجد في المطبخ طناجر وصحون فناجين وكاسات....بيت يترقب من يكنسه يمسحه ثياب كي تغسل وتكوى" (ص ٧٧) في حين تتخيل بيتاً مختلفاً:"هنا ديوان شـــعر هناك رواية إلى جوار مجموعة قصـــص على الطاولة كتاب نقدي من حوله أصـــص ورد جوري وحبق" ثم تصـــرخ:"فمتى يصـــدر حكم الإقراج عن روحي الأســـيرة؟" (ص ٧٨). "وهي تتحدث في

معاناة مؤلمة تعرب عن رغبتها دخول اتحاد الكتاب" (ص ٧٨). ثم يأتي زوجها ليخطفها من حبيبها، ويطير بها بعيداً إلى الأرجنتين، وهو زوج لا يفطن إلى زوجته إلا ليلة الخميس، وهي تسأل متى سيعفيها من مهمة تنفذها من دون روح؟" (ص ٨٩). وضحى بالمقابل تجد في القاص حياتها، إذ يتعرف عليها في أمسية موسيقية، وينشأ بينهما الحب، وتدعوه إلى بيتها، ويسيران معاً في شوارع دمشق، يستمتعان بكونهما معاً، وبعد سفرها مع زوجها إلى الأرجنتين تظل على تواصل معه عبر الهاتف، تبوح له بكل مشاعرها وعواطفها وتحكي له عن ألمها وعذاباتها، ولذلك كانت تناديه "سراب"، فهو بالنسبة إليها مجرد سراب، وكان اسمها "ضحى" لأنها نورت حياته وأضاءتها وحولت الشفق الذاهل إلى ضحى منير.

والرجل في القصص الأربع، أو بطلها، هو قاص، أحب في شبابه ابنة خاله فدوى، وأحبته، ولكن أختها فاتن أغرتها بالزواج من شاب آخر كي تبعدها عن القاص على أمل أن يتزوجها، فقد كانت تحبه، ولكنه لم يفعل، وتزوج امرأة أخرى. ثم اكتشفت فدوى بعد ذلك خيانة زوجها لها فمالبثت أن أقدمت على الانتحار في نهر العاصي، "إذ خاضت في نهر العاصي بعدما ملأت جيوب ثوبها الأسود بالحجارة الثقيلة لتستقر في أعماقه بعدما هجرها زوجها الذي اعترفت له بكل شيء"(ص ٨٥).

وتظهر ثنائية الحبيبة والزوجة أيضاً في قصتين تمثلان ثنائية، الأولى عنوانها "وردة الطفولة الحمراء"، حيث تكتفي الزوجة باتصال هاتفي تهنئ فيها الزوج بعيد الحب، لانشغالها بالعمل خارج البيت، في حين يتذكر هو صديقته القديمة التي اعتادت أن تقدم له وردة حمراء في هذا اليوم بل إنه يفكر في لقائها، ويسترجع صورتها وشعرها ينساب على كتفيها مثل شلال وهي تغني له بصوتها المخملي مقطعاً من أغنية لفيروز، ولكن سرعان ما يسخر من نفسه، فقد انقطع عن لقائها بعد

زواجه، (ينظر ص ١٤٠ ـــ ١٥١)، ثم يحلم هو بتقديم وردة إلى امرأة تدنو منه في الحلم فيلثم خديها، ولكنه يصحو على صوت ابنته "فينوس" وهي تقدم له وردة حمراء في عيد الحب، فيقبل عينيها، ويختم القصة بالقول: "وجود بنت في البيت أجمل هدية من السماء"(ص ١٥٩).

وتتأكد ثنائية الحبيبة والزوجة في قصة "حياة جديدة"، وفيها يموت الزوج، ويخبره ملك الموت أنه من الممكن أن يعود إلى الحياة إذا تلقى قبلة من حبيب يحبه، وترجع روحه إلى البيت، ليجد زوجته إلى جانب جثته، تحنو عليه باكية، وتقبل شفتيه، فيدرك حقيقة حبها لها، كما يتذكر حبه لها، ولكن هذا الحب سرعان ما بهت لونه بعد الزواج:"مضت السنة الأولى بسرعة، ثم جاء الأولاد تباعاً، فتلاشى الحب، حتى إنها اعترفت لي بعد فترة وجيزة أنها خدعتني، مرجعة قرار زواجها إلى أنني رجل جاهز للزواج فحسب "(ص ١٧٠)، ويعترف الزوج الميت، بأنه كان له صديقات، وقد حضرن إليه في موته، وهن قاعدات مع عماته وخالاته إلى جوار جثته، ويسمع زوجته وهي تميل على جثته وتهمس له:"أعرف أنك تقابل فتيات تجالسهن لساعات، أشعر أنك تواعد أحداهن، مثلما كنت تواعدني"، ثم تهمس في أذنه بنبرة حزينة:" فأنت منذ فترة، أعتقد من بدء علاقتك بها، لم تعد تقربني، وتظل منزعجاً طوال مكوثك في البيت"(ص ١٦٨)، ثم يتأكد الزوج في الختام من حب زوجته له، إذ تقبله، فترف أمامه فراشة الحب والحياة، كما تنبأ له ملك الموت، ويرى في عيني هذه الفراشة زوجته:"الفراشة ترفرف بجناحيها المزركشين من خلف زجاج غرفة النوم، تأملتها فإذا صورة زوجتي ترتسم داخل بؤبؤيها" (ص ١٧٦).

وهكذا تبدو ثنائية الزوجة الحبيبة واضحة في ست قصص من قصص المجموعة، أربع منها تشكل رباعية، واثنتان تشكلان ثنائية أيضاً، مما يعني أن هذه الثنائية موضوع أساسي من موضوعات المجموعة، وهذه الثنائية ترجع عند الرجل

في بعض ما ترجع إليه إلى أعباء الحياة الثقيلة التي ترهق كاهل الزوج، على نحو ما يعترف الزوج:"لا يهمها إلا أن تأخذ مصروف الشهر، تصرفه حسب أهوائها، فارضة علي أن أجلب لها أي لباس، أو مكياج"(ص ١٦٨)، كما ترجع هذه الثنائية عند المرأة في بعض ما ترجع إليه إلى معرفتها بعلاقات زوجها، وصمتها، وإلى رتابة الحياة التي تعيشها مع الأواني والصحون والقدور وتحرمها من الكتب والثقافة، فهي تضجر من البيت (ص ٧٧)، كما يؤلمها الممارسة الجسدية الرتيبة من غير مقدمات تدل على الحب، ويؤلم الزوجة أكثر عدم اهتمام الزوج بها إلا لحظة اللقاء الجسدي السريع والعابر (ص ٨٩).

وما تمتاز به الثنائية في هذه المجموعة هو رقة التعبير عنها ولطفه، فهي عفوية رشيقة، تظهر في شكل بوح واعترافات صادقة وصريحة، وبأسلوب فني، والقصص لا تبرر الظاهرة، ولا تروجها، ولكن تقدمها في رؤية فنية، وفي موقف فني، عماده كون البطل في القصص التي ظهرت فيها هذه الثنائية قاصاً وأديباً، لا تقدره زوجته، وهو يحتاج إلى المرأة وإلى الحب، وكون المرأة أيضاً أديبة، لا يقدرها زوجها، وفي الحقيقة تفصح هذه الثنائية عن الميل الأبدي لدى كل من الرجل والمرأة إلى اللقاء في الحب.

١٠. ثنائية الحب القديم والحب الجديد:

وثمة ثنائية تتمثل في حب جديد يبعث من خلال حب قديم، وقوام هذه الثنائية إعجاب الرجل بامرأة لأن عطرها هو نفس عطر فتاة كان قد أحبها من قبل، ولأنها تشبهها، مع وجود فوارق في المستوى الثقافي والمعيشي، وهذا ما تحكيه قصة عنوانها: "٣ بيلسانات" وفيها يحكي البطل عن تعرفه بدار الأوبرا في حفلة موسيقية على ضحى المحمود، وهي أديبة، وقد جذبه إليها عطرها الذي يشبه عطر فدوى، وهذه ابنة خاله، وقد أحبها يوم كان فتى، وكل ما في ضحى يذكره بفدوى، وحين

تدعوه إلى بيتها يتذكر بيت فدوى، وفي لحظة يرى في ضحى وجه فدوى:"وأنا أتملى وجهها يشع أنوثة متوحشة، رصدت حالة فدوى، تخيلتها، ملابس بسيطة، وجه بلا ماكياج، صوت مثل الشدو، مع نبرة هادئة، وشفتين قرمزيتين لا أحلى"(ص ٧٧)، وحين تهديه ضحى المحمود ديوانها الأول، وعلى غلافه صورتها، يسترجع صورة فدوى، وقد استعارها من أختها فاتن، ومضى بها إلى المصور، ليحصل على نسخة عنها، وكان وقتئذ يعطي لابنة خاله فدوى دروساً في اللغة العربية، وكانت طالبة في الصف الثالث الثانوي، ثم يحدث أن تغري فاتن أختها فدوى بجارهم الشاب المتخرج في قسم اللغة الإنكليزية، فتتزوجه، وقد فعلت فاتن ذلك عن عمد، لأنها تحب الراوي، في حين لا يحمل هو نحوها أي نوع من العواطف، ثم تنتحر فدوى في مياه العاصي، ويزهد البطل في الحياة بعدها، ويعاف الاختلاط بأي امرأة، إلى أن يلتقي ضحى المحمود، ولكن ضحى المحمود تسافر مع زوجها إلى الأرجنتين، ويظل على اتصال معها بالهاتف، وهي تبوح له بتعاسة حياتها مع زوج لا يرى فيها غير جسد في الفراش، ولايقدِّر موهبتها الأدبية، وفي البعد يدرك الراوي مدى قوة حبه لضحى المحمود، وهو يردد: "كأن غيابك أقوى من حضورك حبيبتي" (ص ٩٠)، ثم يكتشف خصوصية حبه لها:" أجزم لم يكن تشابهاً مع ابنة خالي، بل تعداه إلى ما هو أعمق، وهذا اللقاء بيننا مكتوب على اللوح المحفوظ منذ الأزل"، ثم يسأل:"هل يبدو لكم واضحاً اسم ضحى المحمود على جبيني؟"(ص ٩١)، وفي المطار يودع البطل ضحى المحمود، وقد "حلق قلبه في الجو مع طائرتها، وقلبها بقي جاثماً على أرض المطار" (ص ٩٣).

والقصة تؤكد أن الحب لا يموت، بل يتجدد، وقد تتشابه الحالات والشخصيات والمواقف، ولكن في النهاية يظل لكل شخصية خصوصيتها على الرغم من التشابه الكبير، بل لعل هذا التشابه هو ما يميز هذه الحالة من الحب، فإذا

القصـــة أمام ثنائية حب جديد يبعث من خلال حب قديم، وثمة حب آخر، من طرف ثالث، وهو حب فاتن أخت فدوى للبطل، ولذلك كان عنوان القصـــة "٣ بيلسـانات"، إذ ترمز البيلسـانات إلى النسـوة الثلاث، فاتن وفدوى وضـحى المحمود، وحب فاتن للبطل حب باهت، وهو من طرف واحد، ولم يحظ بشـيء من الاهتمام، وكان دوره في الحقيقة التفريق بين فدوى والبطل.

وللقصـة اسـتهلال وهو مقبوس عن أنسـي الحاج، وفيه يقول:"نكتب، نغني، نرسـم، نلحن لشـخص، شـخص واقعي في البداية، ثم يأخذ في التماهي مع المطلق، المطلق الشـخصـي" (ص ٦٩)، ويوجه هذا المقبوس المتلقي إلى فهم القصـة على أن البطل قد اسـتطاع بحبه وكتابته عن حبه أن يمنح حبه روح الأسـطورة وأن يجعل ضحى تتماهى مع المطلق، وحب ضحى المحمود هو في الحقيقة محور القصص الأربع الأولى، وقد بدأ من النهاية في القصـــة الأولى، حيث يلقي البطل وهو قاص قصـــة في المركز الثقافي، وهو يتوقع حضـور ضـحى أو يتخيله، وفي القصـة الرابعة والأخيرة في الرباعية يتحدث عن بداية تعرفه على ضحي في أمسـية غنائية، وفي القصتين الثانية والثالثة يسـترجع تفاصـيل هذا الحب، وتبدو هذه القصـص الأربع أشـبه برواية قصـيرة أو قصـة طويلة، وتشـكل وحدة متكاملة، هي قصـة حب ضـحى وسـراب، وإذا كانت ضحى بالنسـبة إلى البطل ضحى مشـرقاً بالضياء، فإن البطل بالنسـبة إليها كان محض سراب، ولذلك كانت هي التي نادته "سراب".

١١. ثنائية الاختيار:

دائماً يجد المرء نفســه واقفاً عليه أن يختار بين موقفين، أو أســلوبين في الحياة، وقد يضــطر إلى اختيار أحدهما ثم يعدل إلى الثاني، أو قد يدفع حياته ثمن اختياره، أو قد يكتشــف خطأ اختياره، وتظهر هذه الثنائية في أربع قصــص هي قصــص الحزمة الثانية، وعنوانها:"منازل الشــفق"، والقصــص الأربع تمثل رباعية

متكاملة، قوامها حب الوطن، وتظهر الثنائية من خلال اختلاف الطرق لتأكيد حب الوطن والعمل لأجله.

وتتجلى البنية الثنائية واضحة بدءاً من العنوان في قصة "نصفه الأبيض"، وهي تحكي عن شاعر يحب وطنه، وإذ يسأله صديقه الراوي عن موضوع ديوانه القادم، فيجيب:"سورية..هيهات أن نرتوي منها، إنها أمي والعروبة موطني"(ص ١٠٢)، ولكي يحقق حبه للوطن، فهو أمام خيار، إما أن يتمرد فيمضي عمره في السجون والمعتقلات، وإما أن يعمل من داخل المؤسسات ليحقق الإصلاح، ولذلك اختار الحل الثاني، وأخذ "يرتفع في مرتبته، ولكنه يسقط من نظر أصدقائه المقربين" (ص ١٠١) ولكن ضميره لم يمت، "وإذ ينظر في المرآة إلى وجهه يشاهد شبحاً يضحك منه" (ص١٠١) ولما "تمعن في الصورة أمامه عرف نصفه المقموع" (ص ١٠٢) لقد "توقع أن يستطيع مثل أي ساحر حاذق إعادة اللحمة لنصفيه بعد أن يصفق له الجمهور، لكنه فشل فراح يمشي خطوة بنصفه الأيسر، يرجعها بنصفه الأيمن" (ص ١٠١)، وكان حينذاك قد "تصدَّر في مقهى راق وسط المدينة حيث أجهزة التكييف مع ديكورات باذخة ....حتى النادل هناك ملابسه نظيفة مكوية بعناية يحدثك بأسلوب منمق ولا يقبل بقشيشاً صغيرا" (ص ١٠١)، ولكنه قرر أخيراً العودة إلى صفوف الشعب، ويتحدث عنه صديقه الراوي فيقول:"عندما صادفته في هذا المقهى الشعبي، هنا يجلس عمال فلاحون باعة متجولون وبعض الطلبة، عرفت أنه استغنى عن حراسه الكثيرين وما عادت السيارة السوداء الفارهة تتبعه مثل ظل له، كي تنقله إلى حيث يشاء" (ص ٩٧.٩٨).

وهكذا ينتصر النصف الأبيض في الشاعر لأنه يحب وطنه، وترمز إليه "دمشق القديمة: مدينة تعلمك ألا تسافر بعيداً عنها"(ص ٩٨)، وكثيراً ما كان ذلك الشاعر يصعد مع صديقه الراوي إلى جبل قاسيون، وفي النهاية يسقط ذلك

الشاعر شهيداً مضرجاً بدمائه ولكن بعد أن أضاء للناس مشاعل النور، وبعد أن نثر في الفضاء قصائده، يعلم الناس معنى الحرية، ويتحدث عنه صديقه الراوي فيقول:" بعدما التأمت الفوانيس هازمة فلول الظلام، تبدى صاحبي بساقيه الشبيهتين بساقي غزال وذراعيه الجناحين، وسط بركة دم، كان لون دمه أحمر قانياً كأن شعاعاً من نور يمر عبره، وثمة مجموعة أوراق متساقطة حول شجرة قريبة راحت تنوح بأغنية لا يمل الناس سماعها كل حين" (ص ١٠٤)، وما الأوراق إلا قصائد الشاعر، وما الشجرة إلا رمز الحياة والتجدد والانبعاث، وبذلك ينتصر النصف الأبيض على النصف الآخر، لتنتصر الحياة.

وتظهر هذه الثنائية مرة أخرى في قصة "النير"، وفيها يُقْدِمُ أحدهم على بتر إصبعين من أصابعه، ثم يقدم على قطع لسانه، كي يكف عن كتابة التقارير المسيئة إلى كل مَن حوله مِن جيران وأصدقاء وأقارب، حتى إنه ليكتب تقريراً عن والد حبيبته، يودي به إلى السجن، بل إن حبيبته ماجدة نفسها تغيب، "مثل فص ملح ذاب (ص ١٣٠)، ويظل معلمه يطالبه "باستمرار تقديم خدماته من أجل سلامة الوطن"(ص ١٣٠) ويقول له ناصحاً:"فكر بامرأة غنية عندها شقة توقظ فيك لهيب الجنس بعدما أضعت وقتك سدى مع ماجدة" (ص ١٣٠)، وسرعان ما صار"يخرج من عمله ليجد سيارة فارهة، شقة في شارع هادئ، وزوجة لقطة مثلما يصفها المعلم"(ص ١٣١)، ولكن تظل ذكريات الماضي تلاحقه بما فيها من فقر وأمراض وزوجة أب، وتظل هواجسه تلاحقه، "فيستمع إليها بريبة، ويسجل على جهاز الكومبيوتر كل نأمة تصدر عنه"(ص ١٣٢).

وهكذا يعيش ذلك الرجل ثنائية قاسية بل مفجعة، قوامها الصراع الحاد بين نزعتين، وتتغلب عليه نزعة الشر، وتدمره، فهو إنسان طيب وبسيط، وقلبه عامر بالحب، وروحه شاعرة، ويحس بالخطأ، ويندم عليه، ويقرر الكف عنه،

ويقطع أصابعه ويقطع لسانه، ولكن لا يجد في الختام إلا أن يكتب التقارير حتى عن نفسه ليتخلص من هذه النفس الأمارة بالسوء، ولكي يدمرها، مثله مثل النار التي تأكل نفسها.

والمفجع في حالة ذلك الإنسان أنه من بيئة فقيرة، عانى في طفولته من الفقر والمرض واليتم، ومن قسوة زوجة الأب، ومن المؤلم أن حبيبته من طبقة فقيرة مثله، وهي رفيقته في الحزب الذي ينتمي إليه، فالذكريات"ظلت تؤرقه، فقر مع أمراض كثيرة، أب أرمل، زوجة أبيه القاسية، الرفيقة ماجدة، طلباتها التي لا تنتهي"(ص ١٣١)، وبذلك فإن ذلك الإنسان يخون طبقته وحبه وذاته، ولذلك يبقى السؤال: ما حقيقة الخدمات التي يقدمها "من أجل سلامة الوطن؟" (ص ١٣٠).

وانتقال الرجل من حياة المقهى الفاخر إلى حياة المقهى الشعبي لا تعني انفصام شخصيته، لأنه عاش الحالة الأولى في مرحلة، ثم وعي ذاته، واختار عيش حالة أخرى، فهو واع لما يفعل، وقاصد، أما انفصام الشخصية فهو عيش الإنسان حالتين مختلفتين، في وقت واحد، وهو لا يعي ذلك ولا يشعر به.

وإقدام الرجل على بتر أصابعه وقطع لسانه واستمراره كارهاً في كتابة التقارير لا يعني انفصام شخصيته، فهو يريد ألا يكتب التقارير، واعياً وعازماً، ولكنه يكتبها واعياً أيضاً وهو مضطر وكاره، فهو يعيش الحالتين في وقت واحد، ولكنه يعيشهما واعياً وقاصداً، ويدرك أنه في إحدى الحالتين مخطئ، ويريد الإقلاع عن خطئه، ويعيش الحالتين في وضع من الإحساس بالتناقض والصراع النفسي، والانفصام يكون بعيش الحالتين من غير وعي ولا قصد، ولا إحساس بالتناقض ولا الصراع.

إن الثنائية هنا هي تعبير عن الصراع الذي يحس به أي إنسان عندما يجد نفسه أمام مفترق طرق، وفي كل لحظة وفي كل حين يجد المرء نفسه أمام اختيار،

مثلما كان أوديب قد وجد نفسه بين مفترق طريقين: إما أن يعود إلى حيث ربي ليحقق نبوءة العراف ويخضع لقدره، وإما أن يسير في طريق أخرى، هارباً من قدره، ولذلك اختار الطريق الأخرى، ولكنه ما كان يدري أن قدره كان يترصده فيها.

وتتأكد الثنائية في قصة "أنشوطة الصمت" وعنوانها الفرعي"عشب على حجر"، وهي تحكي عن مسجونين اثنين، كل منهما في زنزانة، يتحاوران، ويتعرف كل منهما على الآخر، الأول اسمه بشير رضوان، والثاني اسمه سيف الجدري، ويتحدث بشير رضوان، وهو الراوي، فيقول: "غريبين يتأمل كل منا أعماق ذاته، متقاربين بيننا جدار فحسب، متباعدين نَعْمَهُ في هوة من الشك المريب والحذر" (ص ١١٦)، ومن خلال الحوار فيما بينهما يتضح أن بشير رضوان كان يدعو إلى الانفتاح ومعرفة الآخر والتحاور معه، ويدعو إلى تداول السلطة وتعدد الأحزاب والحوار، في حين كان سيف الجدري يؤمن بالثورة واقتلاع الآخر من السلطة لأنه أحق بها(ص ١١٥)، وفي النهاية ينتحر المتطرف سيف الجدري بسبب يأسه، ويخرج بشير رضوان من السجن ليتغنى بحب الوطن وجماله، ويقول:"جميل أن يموت المرء في سبيل الوطن، لكن الأجمل أن يعيش لأجله" (ص ١١٩)، وتتضح الثنائية في مصير الرجلين وفي اسميهما وفي عنواني القصة، فالرجل الأول متطرف واسمه يدل عليه وهو "سيف الجدري" ومصيره الانتحار ويشمله العنوان الأساسي للقصة "أنشوطة الصمت"، والعنوان مستوحى من أنشوطة المشنقة، والثاني معتدل يميل إلى الحوار، ومصيره إطلاق السراح، ونيل الحرية، واسمه يدل عليه وهو بشير رضوان، ويشمله العنوان الثانوي:"عشب على حجر"، والثنائية في هذه القصة لا فتة للنظر، وفيها تقسيم حاد وفرز دقيق وثقل فكري، على الرغم مما تتحلى به القصة في جوها العام من شعرية.

خاتمة:

لقد ظهرت الثنائية واضحة في قصص مجموعة ذات شوق، وتجلت في الموضوعات التي عبرت عنها وفي التقانات والأساليب التي اتبعتها، وهذا دليل على تحقق الوحدة في المجموعة، يؤكده موضوعها الواحد وهو الحب في تجلياته المختلفة، كما يؤكده الأسلوب الشعري، الذي رفض القاص من خلاله صرامة القصة القصيرة، وقد تكون هذه التقانات وتلك الموضوعات قديمة، ولكن القاص تميز باستعماله التقانات، وبتجديده في التعبير عن الموضوعات، وكون هذه الموضوعات قديمة لا يفقد القصص قيمتها، فموضوع الحب هو موضوع الإنسلن منذ فجر التاريخ، وسيبقى الموضوع الأكثر تعبيراً عن الإنسلن والأشد لصوقاً به، كما سيظل الشعر والسرد أقوى وسيلتين للتعبير عن الإنسان، وقد مزجت المجموعة بينهما وكان المزيج منسجماً.

ومن ناحية تأثرية بحتة يمكن أن يشار إلى تميز أربع قصص، أولها قصة الدكتور صموئيل الذي يحاضر في طلابه عن مسرح بيكيت وينتظر خبراً عن المولود الذي ستضعه زوجته، وهي في الحقيقة لم تحمل، ويتألق فيها التناص، وثانيها قصة الرجل الذي بتر أصابعه وقطع لسانه كي يتوقف عن كتابة التقارير، ولكنه يُجْبَر على متابعة التقارير على الحاسوب، فلا يجد غير أن يكتب عن نفسه، ليُدمِّر ذاته، وهو بذلك يجترح حريته الخاصة، ويصنع مصيره بنفسه، وثمة قصتان أخريان متميزتان وهما حب الطفلة لأبيها إذ تمنحه وردة في عيد الحب، في الوقت الذي تكتفي فيه الزوجة بالاتصال الهاتفي من موقع العمل، وهذا النوع هو أسمى أشكال الحب، ولكنه لا يغني عن حب الزوجين كل منهما للآخر، لأن عماد الأسرة هو الحب، ولا يقل عنه روعة حب الزوجة التي تمنح زوجها الميت قبلة الحياة، وهو الذي كان يظن في حياته أنها لا تحبه، ولكن من المؤلم أنه تم اكتشاف الحب بعد الموت لا في الحياة، وفي هذا دليل غير مباشر على أن الحب الذي يبني الأسرة ويوحّد الزوج

والزوجة والولد هو الحب الحق. وقيمة القصص كلها لا تنبع من موضوعها فحسب، ولا سيما القصص الأربع التي أشير إليها، إنما تنبع من التقانات الفنية المستعملة، وبراعة التعامل معها، وما يميز المجموعة هو وحدة موضوعها، وتماسك قصصها، وتشكيلها وحدات قصصية، أشبه بالفصول في رواية، وإذا كان غاية ما يطمح إليه أي مبدع هو التماسك والوحدة فقد حققت المجموعة هذا الطموح إلى حد بعيد. ولا بد من الإشارة إلى أن كثرة العناوين والاستهلالات والتقسيم إلى وحدات والتصنيف كل ذلك قد أرهق المجموعة، وأظهر الحضور الفكري فيها، على الرغم مما تم فيما سبق من محاولة التماس القيم الفنية، وكأن القاص حريص أن يوصل إلى القارئ ما يريد وأن يطمئن إلى حسن قراءته، وكأن القاصَّ لا يملك القدر الكافي من الثقة بالقارئ، وكان من الأَوْلى أن يترك للقارئ حرية التلقي مثلما مارس القاص نفسه في الكتابة حرية الإبداع. وعلى الرغم من التوهج الفني والتألق الشعري فإن الثقل الفكري قد ظهر في بعض قصص الحزمة الثانية التي جاء عنوانها الثاني "في عشق سورية"، ولا سيما قصة "أنشوطة الصمت" وعنوانها الفرعي"عشب على حجر"، وكانت الثنائية فيها حادة، بسبب الثقل الفكري، والفرز فيها شديد الوضوح وقاطع، كما ظهر الهم الاجتماعي في قصص الحزمة الأولى من خلال معالجة موضوع الحب والزواج، وقصص هذه الحزمة هي في الحقيقة قصة واحدة، هي قصة الحب بين ضحى وسراب، ومن الممكن قراءة القصة في أفق أوسع وفهمها على أنها قصة الحب بين أديب وأديبة يحاولان معاً اجتراح الحرية.

وقصص المجموعة بصورة عامة تتمرد على مفهومات شائعة في فن القصة القصيرة، من مثل الإيجاز والتكثيف والاقتصاد اللغوي، وما يسمى بنقطة التنوير، والنهاية المدهشة التي من أجلها تكتب القصة، وتستعيض عنها بانديا‌حات وهواجس شعرية تمنحها خصوصيتها، ولو أن بعض قراء القصة القصيرة قد لا يرضون عن

مثل هذا النمط من القصـص، ولكن تظل المجموعة محتفظة بجدتها وما تملك من تميز.

قصة قطار الساعة التاسعة - بيانكا ماضية *

في القطار، ذاك القطار المتجه من حلب إلى دمشـق، وفي تلك المقطورة التي تكون فيها المقاعد بعكس الاتجاه، وبعد أن رأيتُ تلك المرأة الجالسـة أمامي تطمئن عن ابنها عبر هاتفها النقال؛ مسـتفسـرة عن مأكله ومشـربه وعمله، وعما إذا كان يحتاج إلى شيء ما ... انتابني شـعور هزني من الأعماق، وراح يسـتفزني ويثير بي رغبة الاتصـال والبكاء معاً، رغبة الاتصـال بكِ، ولكن كيف أطمئنكِ عني؟! كيف لي أن أشـرح لكِ ما أنا فيه من ضياع وحزن؟! وأنني وللمرة الثانية أستقل القطار هرباً من المدينة، من العمل، من البيت! كيف بإمكاني الاتصـال بكِ لأعلن احتجاجي عبر صوت سيهز أعماقك؟!

حين خرجت من المنزل حاملةً حقيبة السـفر، رأيت خيالكِ يودّعني، كنت تودّعينني في كل مرة أسافر فيها، وتستقبلينني بوجه ضاحك فرح، واغرورقت عيناي بالدموع وكدت أجهش بالبكاء وأنا أهبط الدرجات المؤدية إلى الأسـفل، إلى أسـفل البناء.

---

* بيانكا ماضية، صحفية وقاصة وروائية من حلب، تعمل المسؤولة عن الصفحة الثقافية في جريدة الجماهير بحلب، والقصة المدروسة نشرت في الملحق الثقافي لجردية الثورة الصادرة بدمشق، بتاريخ ٢٠١٢/٤/١٠

في الأمس ليلاً، وفيما كنت أرسل رسائل التهنئة لأصدقائي بعيد الميلاد عبر هاتفي النقال، وصلت إلى حرف (الميم) وظهر لي كلمة (ماما) وفكرت في أن أرسل لك رسالة تهنئة، ولكنني عادةً أهنئك وأنت أمامي، لا عبر الرسائل، وفكرت أيضاً أن الراحلين عنّا لايقرؤون الرسائل، وإنما يتلقونها فقط عبر لغة ما، فكيف بإمكاني وأنا في مكاني منزوية في ركن من أركان المنزل أن أهنئك؟ كيف لي وأنا هنا أن أرسم لك حروفاً ملء الشوق والحنين؟! كيف لي وأنا القابعة في هذا الركن المظلم، في ركن يقابله ركن آخر شمخت فيه صورتك التي تنساب النباتات الخضراء شلالاً على بروازها، أن أحدثك؟ عيناك كانتا تنظران إلي، تسألانني عن حالي وكنتُ أطمئنك أنه مادامت روحك معي في الأوقات كلها فلاشيء يضيرني.

الأحوال تتغير يا أماه، وأشعر أن هناك أمراً عظيماً سيهبط علي حين غرة، لم أحدس إلى الآن بتفاصيله، ولكنني أستشعر بقوته وعظمته، وحين سيكتمل المشهد أمامي سأخبرك عنه يا أمي.

رأيتك البارحة في الحلم، كنت تضحكين، علام تضحكين يا أماه؟! كل من رآك في منامه من المقرّبين وجدك تضحكين! وهكذا كنتِ في الحياة!

أنا الآن في طريقي إلى دمشق، وددت الهروب من المدينة، البيت لم يعد يطاق من دونك، فبعد أن رحلتِ فقدت الأشياء قيمتها، وران القبح على أجوائها، ليتني أستطيع المكوث طويلاً في دمشق، لأحدثكِ عما أراه يوماً بيوم، فأنت تحبين أن أصف لك ما أراه، فتتخيلين كل ذلك وكأنك معي.

أتذكرين يوم سافرتُ إلى القاهرة؟! وهتفتُ إليك بعد وصولي لأطمئنك عن وصولي ولأصف لك ما أشاهده في تلك الساعة في المطار؟ وماشاهدته في اليوم التالي في خان الخليلي، وفي كل الأماكن التي زرناها، وبعد عودتي أكدتِ لي أنك كنت تتخيلينني في تلك الأمكنة كما لو كنتِ معي.

وصلنا الآن إلى دمشق، إلى محطة القدم، لم تسافري يوماً إلى دمشق بالقطار، الرحلة أجمل يا أمي إن كان القطار يقلك إلى المدينة، أتذكرين يوم سافرنا معاً لإجراء عملية الكلية لك، وعدنا في اليوم نفسه، لأن الطبيب نسي موعدنا وسافر؟ كان يوماً متعباً جداً، لأننا سافرنا بالبولمان، ولو أنا عدنا بالقطار لما شعرنا بالتعب، المهم ... لا أريد أن أذكّرك الآن بالأيام المتعبة، ما أريد أن أصفه لك هو أن الطريق جميل ورائع، وأن الطبيعة تبدو عروساً بحلتها البيضاء، لو أنك ترين الآن المشهد الذي أراه لسررت كثيراً، الثلج يغطي قمم الجبال، ويغطي قسماً من الأراضي البعيدة، الساعة تشير إلى التاسعة صباحاً، بعد قليل سنصل المحطة، الآن بدأ الركاب بالنزول من العربات، ولم يعد بإمكاني الكتابة إليكِ، ولكنني حين سأجلس في مكان ما سأرسل لك رسالة لأصف ما أراه. أي المناطق في دمشق تحبين؟!

أنا الآن في دمشق القديمة، في حاراتها التي تعبق فيها رائحة التاريخ، الأجواء هنا جميلة جداً وخاصة في عيد الميلاد، الشباب والصبايا يروحون ويغدون في تلك الأزقة الضيقة، فرحين مبتهجين، كأن دمشق كلها تعيش أجواء عيد الميلاد.

لو أنك ترين معي تلك الأزقة لأحببتِها، بلاطاتها المرصوفة ستذكرك بضيعتنا، بساحة الضيعة تحديداً، وكم كنت تخشين المشي فوق بلاطاتها لئلا تقعي؛ فتتأبطي ذراعي ونمشي معاً، ولو كنت الآن معي لاستوقفك الكثير من المحلات التي تعرض بضائعها، ولكنتُ اشتريتُ لك هذا الشال الذي أراه معروضاً في جام هذا المحل، ألوانه من الألوان التي تستهويك، لكنني سأشتريه حتى ولو لم يكن مصيره على كتفيكِ.

كم يوماً تودين أن أبقى في دمشق؟! ستقولين لي ارجعي إن انتهيت من أعمالك، أو ربما ستقولين لي اتصلي بخالتك وزوريها!! على فكرة فيما كنت أسير في شارع الحميدية رأيتُ من البعيد امرأة تشبه خالتي، كانت قادمة باتجاهي، ظننتُها

هي، وما إن اقتربت أكثر حتى رأيتها تشبهك، الشعر الأشقر نفسه، والشكل نفسه، والمشية نفسها، وكنتُ سأركض لأضمها أو لأضمك بذراعيّ، ولكنني تذكرت أنك في عالم آخر، ووصلت المرأة ناحيتي وأنا ما أزال أمعن النظر فيها، فانتبهت لنظراتي وراحت تتطلع إلي باستغراب، ومن ثم ابتسمت وأكملت طريقها.

سأعود يا أمي لن أطيل المكوث في دمشق، أنا الآن ذاهبة إلى المحطة، سأقطع تذكرة الساعة التاسعة، صعدنا الآن إلى القطار، القطار يعج بالركاب، وأصوات الأطفال الفرحين تملؤه، جلست في مقعدي المخصص لي، وبدأ القطار يعلن بصفيره بدء الانطلاق.

وصلنا تقريباً إلى منتصف الطريق، لايمكنني أن أرى شيئاً في الخارج، الظلام دامس، فما أراه على النوافذ ليس إلا انعكاساً لصورة الداخل، داخل ما في القطار، وليس هناك في السماء سوى ضوء نجم لامع... يذكرني هذا المشهد بأبيات لإيليا أبي ماضي، يصف فيها رحلته في القطار أيضاً، فيقول:

جلست أراقب الجوزاء وحدي　　كما قد يرقب السّاري المنارا
يسير بنا القطار ونحن نرجو　　لو اختصر الطّريق بنا اختصارا
وأقسم لو أحدّثه بما بي　　لحلّق في الفضاء بنا وطارا

أأعجبتك هذه الأبيات؟! أنت تحبين الأدب، وتحبين الدراما أيضاً، أعرف، الدراما السورية، آخر مسلسل تابعتِه هو مسلسل جبران خليل جبران، أتذكرين أنك قلت لي: لقد أحببت قصته، إذ كثيراً ماعانى في صغره، أحببت هذه الأجواء التي عاشها، بين الشعر والرسم. نعم كنت تحبين الرسم أيضاً، كم مشهداً رسمت على البلور في صباك، وكم مشهداً طرزت على القماش؟!

أمي، صوت المضيف يعلن بشيء من خوف أن نتمسك جيداً بمقاعدنا، وأن يجلس الجميع في أمكنتهم الخاصة، شيء ما على مايبدو يراه السائق أمامه من

البعيد، ماهو يا تُرى؟ لاتجزعي لاشيء يدعو إلى الجزع! أسمع الآن صفارة الإنذار، أصوات الركاب بدأت تضج في أذني، الركاب مرتبكون خائفون، وبدأ الأطفال يستشعرون خوف أهاليهم، ها بكاؤهم يدوي في القطار، هناك شيء ما، لاتخافي أمي لاتخافي، بدأت عجلات القطار تصدر صوتاً متقطعاً، صوتاً يصطك بحديد السكة، صوتاً لم أسمعه من قبل، بدأ الصوت يتغير، يبدو هذا الصوت غريباً هذه المرة يا أمي، كأن القطار يخرج عن السكة أو ما إلى ذلك، صورتك الآن أصبحت واضحة أمامي، ها أنت تفتحين ذراعيك لتضمّاني، القطار بدأ يميل بنا يا أمي، بدأ يميل بناااااااااااا.

القراءة الو اقعية

قصة واقعية من صميم الحياة، كما كان يحلو لكثير من الكتاب في مطلع القرن العشرين أن يكتبوا تحت عناوين قصصهم، كي يجذبوا إليهم القراء، وليقنعوهم أن وقائع قصتهم قد جرت في الواقع، أو هي قصة من الواقع المعاش، كما يطيب لكثير من القراء في النصف الثاني من القرن العشرين أن يقولوا، وقد انتشر تعبير "الواقع المعاش" في كتابات الكتاب الواقعيين وأمثالهم من النقاد الواقعيين، ولا سيما في الترجمات عن بعض اللغات، حتى مل الناس من هذا التعبير، بما فيه من خطأ صوابه: "المعيش"، لا المُعاش، لأن الكلمة على وزن مفعول معيوش من عاش يعيش، ثم استثقلت الضمة على الياء، فنقلت إلى العين، فاجتمعت الياء والياء، وكلتاهما ساكنتان، فحذفت الثانية، ثم حركت العين بالكسر لتناسب الياء، وقد يملّ القارئ من هذه التفاصيل، ولكن لا ضير في معرفتها، فهذه أصول اللغة العربية وقواعدها، ولا بد من احترامها، ومثلها مبيع.

ومن المفاهيم الشائعة في الواقعية المطابقة بين القصة والواقع، أو البحث عن عناصر القصة في الواقع اليومي المعيش، فكثير من القراء ما يزالون يتمسكون

بالمطابقة بين القصة والواقع، ويبحثون في القصة عن الواقع، ولا يسرهم على الإطلاق أن يقال إنها من بنات الخيال، وإلا فإن الكاتب كاذب، والكذب حرام، وهم بذلك يطبقون قوانين الأخلاق ومبادئ الدين على الأدب، وللأدب مفهوماته وأعرافه الخاصة، وهي مستقلة عن قوانين الحياة وأعرافها ومفاهيمها، ومن المؤسف أن بعض المثقفين، وهم غير قليل، قد أصبح مصطلح الواقعية عندهم مقدساً، وبه وحده يقاس عندهم الأدب الجيد، ويكفي عند بعضهم أن يستغرق الأديب في تصوير الواقع حتى يعد أدبه من الأدب الرفيع، وقد غالوا في الدعوة إلى المحلية ورأوا فيها السبيل الأوحد إلى الجودة ثم العالمية.

مع العلم بأن أعظم تراجيديات وليم شكسبير وهي هاملت أنطونيو وكليوبترة وروميو وجولييت ووكريولانس لا تدور حوادثها في إنكلترة ولا في قرية شكسبير بل تدور في الدانمرك والإسكندرية وفيرونا في إيطاليا وروما، ولم يزر شكسبير أياً من هذه المدن، ولم يكن معاصراً لأي من وقائع تلك المسرحيات، ومع العلم أنه لم يغادر إنكلترة، على الأرجح، ولا يعرف سوى قريته ولندن.

ومما لاشك في أن هذه الآراء سوف تصدم كثيراً من القراء ولن تلقى القبول، بل ستواجه بالاعتراض لأنه قد استقر في الأذهان بشكل راسخ مفهوم يؤكد حتمية صدور الكاتب عما عرفه وعاشه في الواقع اليومي المعيش، فقد صار من النادر أن يجرؤ ناقد على النيل من الواقعية، لأن معظم المؤسسات الأدبية والثقافية في الوطن العربي قد تبنت هذا المصطلح، وشجعت على مفهوم المحلية في الأدب والغناء والمسلسلات.

ثم حاول كثير من النقاد التخلص من إسار الواقعية، أو من سوء فهمها، فذكروا لها أنواعاً، منها الواقعية المتفائلة والواقعية المتشائمة، والواقعية النقدية،

والواقعية الملتزمة، والواقعية السحرية، والواقعية الاجتماعية، والواقعية التاريخية، والواقعية التسجيلية، وغير ذلك من أصناف يضيق المجال عن ذكرها.

وعلى كل حال، فالقصة من الواقع المعيش، ومن الناحية الواقعية المحض يمكن القول إن القاصة تتكلم على موت أمها، وهي حزينة، ويؤكد ذلك أن أم المؤلفة قد توفيت رحمها الله بحادث سيارة بتاريخ ٢٠١٠/١٠/١٠، ومن المعروف من الناحية الواقعية أيضاً بل التاريخية أنه ثمة قطار ينطلق من حلب إلى دمشق، ويعود منها إلى حلب، في مواعيد منتظمة، منها ربما الساعة التاسعة صباحاً والتاسعة مساء، وعند العودة إلى الوثائق يمكن من غير شك التأكد من أن القطار قد انقلب ذات يوم، في تاريخ محدد. فالقصة واقعية، ومستمدة من الواقع، وهي صادقة، ولكن ماذا بعد؟ ماذا يستفاد من هذا؟ هل نحوِّل القصة إلى وثيقة تاريخية عن موت أم الآنسة بيانكا، فنسجل تاريخ ولادة الأم وتاريخ وفاتها، ونتحدث عن ابنتها بيانكا، وعن حبها لأمها ووفائها لها؟ هل نستفيد من القصة أن هناك خطاً حديدياً بين حلب ودمشق يسير عليه قطار، فندرس تاريخ إنشاء الخط الحديدي، وتطوره، ونوع القطارات وعدد الرحلات في الأسبوع وعدد الركاب؟ أم هل نستفيد من القصة فنعرف أن قطاراً قد انقلب، ونبحث في الصحف المحلية عن تاريخ انقلابه وعن عدد الضحايا، ونجري مقابلة مع الكاتبة، ونهنئها بسلامتها، فهي من غير شك قد كتبت القصة بعد انقلاب القطار، ولا شك في أنها نجت، وإلا فإنه ما كان لها أن تكتب القصة، ويمكن بعد ذلك تصنيف القصة والقول إن القصة واقعية، بل تنتمي إلى الواقعية التسجيلية، أو الواقعية المتشائمة، لأنها تتحدث عن موت الأم، وتنتهي بانقلاب القطار، ولا تفتح كوة لينفذ منها شعاع الأمل، أو قد يمكن القول إن القصة سيرة ذاتية تتحدث فيها بيانكا ماضية عن تجربة شخصية، وتدل على ثقافة، فقد ذكرت جبران خليل جبران وإيليا أبي ماضي، وهي دقيقة في تصويرها، صادقة في

عاطفتها، على نحو ما يحلو لكثيرين قول ذلك. ولكن ما جدوى ذلك كله؟ وما نفعه؟ لا بد من البحث عن مستوى آخر للقصة، ولا بد من الحفر في أعماقها، وهنا لا بد من ممارسة القراءة التأويلية الحرة.

القراءة التأويلية

ثمة خطان اثنان في القصة: موت الأم، ورحلة القطار في الذهاب والإياب، وبإيجاز هناك عنصران اثنان: الأم والقطار، وإذا كان من الواضح أن الراوية قد اختارت الأم للتعبير عن حزنها، وهو أمر مسوغ ومقبول، وهو نزوع رومنتيكي، ولكن لماذا اختارت رحلة القطار، وهي رحلة واقعية، ولم تختر مثلاً زيارة إلى المقبرة بسيارة أجرة، ووقوع حادث في طريق العودة؟ أو لماذا لم تكتف بالحدث عن الأم مباشرة، لماذا اختارت القطار؟ ومما لاشك أن اختيارها ليس عن وعي ولا عن قصد، وهنا يمكن البحث عن الدوافع اللاواعية لهذا الاختيار، وهنا يمكن البحث أيضاً عن قيم ومفاهيم فنية، تنطلق من الواقع، ثم تعلو فوقه، وتتجاوزه، لتخلق فضاءات أوسع، وتوحي بدلالات أبعد.

إن انطلاق القطار بالراوية من مكان أول، ووصوله إلى مكان ثان، وتمضيتها بعض الوقت فيه، ثم عودتها في القطار قاصدة إلى المكان الأول، في أوقات محددة للذهاب والإياب، هي رموز ومفاتيح، أو هي إشارات وسيمياء واقعية، هي رسوم هيروغليفية على مسلة الأيام، ولا بد من قراءتها بمستوى رمزي حلمي يكشف عن دلالات أبعد من التاريخ والجغرافية وموت الأم وانقلاب القطار.

إن المكان الأول، مدينة حلب، هو بحد ذاته رمز للأرض الأم الرحم، والانطلاق منه هو رمز الولادة والخروج من الأرض الرحم، يؤكد ذلك الانطلاق في الساعة التاسعة، هي أشهر الحمل، ما إن تكتمل حتى تتم الولادة، وما إن تشير الساعة إلى التاسعة، موعد الانطلاق، حتى ينطلق القطار، ويخرج من المحطة،

وتتحرر البنت المولودة من المدينة الأم، ويؤكد ذلك أن الرحلة كانت في عيد الميلاد، فهي إذن الولادة من غير شـــك، ولكن من الطبيعي أن تعبر عن شـــعورها بالحزن والاكتئاب، لأنها غادرت المنزل الأول، غادرت الرحم الدافئ الحنون الذي يوفر لها الطعام والأمان والمأوى، فهذا الحزن الذي تذكره الراوية في القصـــة وتقول إنه حزن لا مبرر لـه، غير الحزن على الأم، حتى قبل موتها، هو حزن الخروج من المدينة المألوفة إلى عالم جديد، هو نفسـه حزن البعد عن الأم والخوف من الانفصـال عنها ومواجهة الحياة فرداً، هو الحزن الوجودي العام الذي لا مسـبب له ولا مبرر سـوى الخوف من مواجهة أي إنسان الوجود فرداً بعيداً عن الأم التي هي المكان الأول.

إن السـفر هو انفصـال عن المألوف، وخروج من المكان، لمواجهة ما هو جديد، فيه الخوف والقلق والحزن على فراق المألوف، بقدر ما فيه من البهجة باكتشـاف العالم واقتحامه والتعرف إليه والخوض فيه، ولكن هذا العالم الجديد ما هو إلا السوق، الذي ليس فيه سوى المادة، والبهرج، والعرض الزائف، وليس فيه إلا ما يشـترى بالمال، بعيداً عن قيم الروح، ودفء العاطفة، ولذلك سـرعان ما تتعكر بهجة الاكتشـاف ومتعة اقتحام العالم، ولا يعوض ذلك إلا البحث عن العاطفة، وعن وجه مألوف، وعن قريب أو صديق، ولذلك سرعان ما تتوهم الراوية أنها رأت خالتها، وتفرح بها، وهي ترى شـعرها الأشـقر، وتدنو منها، وهنا تجد العوض عن الام، والأنيس في الغربة، تجد الخالة، الشبيهة بالأم التي انفصلت عنها وابتعدت، والخالة هي شـقيقة الأم، وهي الشـبيهة بها، فإذا لم تكن الأم في المكان الثاني، وقد تم البعد عنها في المكان الأول حيث هي، فإن اللاوعي يبحث في المكان الثاني عنها أو عن شـبيهتها، وهي هنا الخالة أخت الأم، والراوية لا تصـادف خالها ولا عمها ولا أباها ولا جدها، بل لا تصادف شبيهاً بأي منهم، بل لا تصادف شاباً وسيماً، إن لا شعورها يبحث عن شـبيهة بأمها، عن بديل من الأم، وذلك من أجل اللواذ ثانية بالرحم، ثم

يكون الاكتشاف أنها ليست هي، وذلك لأن الخالة ولو كانت حقيقة الخالة نفسها، لا يمكن أن تكون الأم، ولذلك فلا بديل عن الأم، والمكان الثاني لا يمكن أن يكون بديلاً عن المكان الأول.

وما المكان الثاني، وهي هنا دمشق، إلا أسواق، ومحلات، وبضائع، وشباب وصبايا وأفراح بعيد الميلاد، تمر بها الراوية مرور الكرام، ولا تشارك فيها، وهذه هي الحياة، وما نحن إلا ظلال عابرة، وما الجياة نفسها إلا ظلال عابرة، وكأنها صور يتم استعراضها سريعاً ثم لا بد من العودة إلى الأم، إلى الرحم، الأرض، إلى المكان الأول، وهو هنا المدينة: حلب.

إن الرحلة في حد ذاتها رغبة لاشعورية في الانفصال عن الأم، والتخلص من الحزن عليها والألم، لمباشرة حياة جديدة، يتم السفر إليها في مكان جديد، وما استرجاع الألم في القطار وتذكر الأم إلا ضرب من الرغبة في التحرر من الحزن، والخلاص من الأم، وهذا كله بشكل لا شعوري، وغير واع، قد يرفضه الآن القارئ، وقد تنكره الكاتبة، ويقال: كيف تريد التحرر من الحزن والخلاص منه وهي تكتب عنه؟ إن الكتابة هي في حد ذاتها شكل من أشكال التحرر من الانفعال والحزن والألم، ومحاولة الشفاء، ولكن لا شفاء، إلا بحلٍّ آخر، سوف يظهر بعد حين، فهي محاولة للتحرر ورغبة لا واعية في الخلاص، ولكنها ليست رغبة مطلقة.

وسرعان ما تنقضي الزيارة، ويتم اتخاذ القرار بالعودة، بعد الانتهاء من أداء الأعمال، والمدة التي أمضتها الراوية في المكان الثاني لا تحدد ولا تذكر، بل سرعان ما تنقضي، وهذه هي الحياة التي يعيشها المرء، مهما طالت، ومهما عدَّها وحسبها فهي في حساب الزمن غير جديرة بأن تذكر مدتها، وكأنها التماعة برق، فهي محض ذهاب ومحض إياب، ولعل طريق الرحلة نفسه أجمل من الوصول إلى الهدف، ولذلك نال

الطريق في الذهاب قدراً غير قليل من الوصف، وشعرت فيه الراوية بمتعة تأمل العالم الخارجي من خلال النافذة، ومن وراء الزجاج، ومن غير الخوض فيه.

وكذلك لم تحدد الأعمال التي أدتها الراوية في المكان الثاني في دمشق التي ارتحلت من أجلها، فهي محض أعمال، مثلها مثل الأعمال التي يؤديها ملايين الناس كل يوم، ولذلك فلا ضرورة لتحديدها أو تسميتها، وهذا العموم هو نفسه العموم الذي يشمل حياة الناس جميعاً، وإن ظن كل فرد أنها هي أعماله هو الخاصة به، فأمها تقول لها: "أعمالك"، هي حقيقة أعمالها، ولكن لا خصوصية لها، ولا نوعية، هي محض أعمال مثلها في المحصلة مثل أعمال سائر البشر، وما أقصر المدة التي قضتها، حتى إنها لا تكاد تذكر، ثم عليها بعد ذلك أن تعود.

وللعودة موعدها المحتوم، الساعة التاسعة بالضبط، وما أشبه الإياب بالذهاب، وشبيه موعد العودة بموعد الانطلاق، وهو محدد محتوم، لا يستقدم ولا يستأخر، وهو محدود بالساعة، وله ميقات معلوم، وإذا كان موعد الانطلاق هو موعد الولادة، فإن شبيهه موعد العودة هو على الأرجح موعد الموت، وهو شبيه به، لأن الموت في حقيقته ليس فناء ولا عدماً، إنما هو ولادة جديدة، ودخول في حياة جديدة، يقول المعري:

غير مجد في ملتي واعتقادي ... نوح باك ولا ترنم شادي
وشبيه صوت النعي إذا ... قيس بصوت البشير في كل ناد
أبكت تلكم الحمامة أم غنت ... على فرع غصنها الميادِ

وتكون العودة في الليل، وهي ليست بالممتعة، وهذا طبيعي، لأنها رحلة الموت، ولا جديد فيها، سوى أن الراوية ترى صورتها منعكسة على الزجاج الداخلي لنافذة القطار، وهذه هي معرفة الذات، هي معرفة الداخل لا الخارج، وهي معرفة العمق لا السطح، فبعد أن يولد الإنسان، ويتحرر من الأم، ويدخل في الحياة،

ويمارس أعماله، ويهم بالعودة، عندئذ يكتشف ذاته ويعرفها، ويؤكد هذا ظهور ثقافة الراوية في طريق العودة، لا في طريق الذهاب، ففي النصف الأول من العمر يكون المرء مندفعاً بالعاطفة وطيش الشباب، ولكن في النصف الثاني من العمر، في طريق الإياب، يمتلك الحكمة والمعرفة والثقافة، ويؤكد ذلك أن الراوية تذكر في طريق العودة أبياتاً للشاعر أبي ماضي في وصف القطار، كما تذكر الراوية مسلسلات تلفزيونية، وهي دليل اكتساب ثقافة، واسترجاعها في طريق العودة، ودليل على أن الحياة ما هي إلا قصة تروى، أو مسلسل يعرض أو يستعاد أو يستذكر.

ولقد رُويت أخبار تاريخية وأساطير وقصص كثيرة عن بطل غادر المكان الأول، وفارق الأم أو الأب، وكابد الشقاء والعنت في مكان آخر، ثم عاد إلى المكان الأول وهو أقوى ما يكون، وأكثر خبرة في الحياة، ومنها شخصية يوسف الصديق عليه السلام.

والقصة تقيم تناصاً مباشراً مع أبيات للشاعر إيليا أبي ماضي في وصف القطار، ولهذا التناص أكثر من وظيفة فنية ومضمونية، فهو يدل على امتلاك الراوية الثقافة في طريق العودة، كما تقدم، والأبيات تساعد على تقديم وصف للقطار من خارج القصة، وهو وصف يجنب القصة القيام به مباشرة، ولو فعلت لكان حشواً، وهو يمنح القصة بعداً موضوعياً إذ يكسر بالشعر رتابة السرد، ويمنحها بعض الغنائية والجمال، وهي أبيات في وصف الرحلة والحياة بحد ذاتها، وهي رحلة في القطار، وما أشبهها بالقصة في داخل القصة، وهي قصة رحلة في داخل قصة رحلة، وهي قصة قطار في داخل قصة قطار، ولكن بلغة شعرية، وهذا ما يمنحها الوحدة والتماسك مع القصة، ويمنح القصة الغنى، وكأننا في القصة الشعرية الصغيرة عن القطار داخل القصة الكبيرة عن القطار أمام مرآتين

متجاورتين متوازيتين، تتكرر الصـــورة فيهما إلى مالا نهاية. وتدلّ الأبيات في اختيارها على ذكاء، وهي من قصـيدة تقع في خمسـة عشـر بيتاً، ولا تخلو من تفاصـيل مملة، ولكن الراوية اختارت منها ثلاثة فقط، هي لب القصـــيدة ومحورها، والأكثر تألقاً فيها، وهي الأبيات الأكثر انسـجاماً مع القصـة، فقصـة الأبيات الثلاثة تتطابق تماماً والقصـة التي تحتضـن الأبيات، فالراوي في الأبيات وحيد، ويحس بالجوى والشـوق، ويتمنى على القطار لو اختصـــر الطريق وطار، وينتقل الراوي في الأبيات من ضـــمير المتكلم إلى ضـــمير الجماعة عندما يعبر عن أمنيته، وهو البناء نفســـه الذي تســـير عليه القصـة، وما أشـبه الحلم بأن يطير القطار في القصـيدة بانقلابه في القصـة، وكلا الحدثين: الطيران والانقلاب اختصـــار للرحلة، الطيران يختصـــرها إلى المكان، والانقلاب يختصرها إلى عناق الأم، والعودة إلى المنزل الأول.

وهكذا تكون العودة محتومة، ومحددة في ميقات، وهي باتجاه المكان الأول، من أجل العودة إليه، وما المكان الأول إلا الأم، الرحم، الأرض، وما العودة إلا حنين للمكان الأول، وهنا ســـرعان ما تبرز صـــورة الأم، وما الســـبيل إلى العودة الحق إلا بالموت، وهنا يشـــعر المرء أن موته هو دمار العالم كله، وهو انهيار كل شـــيء من حوله، هو موته فرداً، كما ولد فرداً، ولكنه يحس به زلزالاً وانقلاباً ودماراً، ويحس به نهاية العالم، لأن العالم يبدأ من الفرد، وبه ينتهي، ولقد ســـئل جحا عن أول الدنيا وآخرها، فأجاب بصـــدق وعفوية:"هنا، عند قدمي"، والقطار، الذي هو مســـيرة الحياة، ينقلب، والراوية لا تصيح: "ينقلب بي"، إنما تصيح: "ينقلب بناااااااا"، وتكرّر الألف، لتدل على هول الصـــرخة وعظمة الزلزال، ولتؤكد أنه ليس انقلاباً بفرد واحد، وإنما هو انقلاب بأفراد كثير لا ينتهي عددهم مثلهم مثل الألف المتكررة إلى ما لا نهاية، وما الألف إلا أفراد كثيرون ينقلب بهم القطار، وهكذا يحس الفرد بانتهاء الرحلة، والوصـــول إلى المكان الأول، وهو ليس بالوصـــول الهادئ المريح، إنما

هو انقلاب، أي إنه أشبه بالقفز، والعودة بطريقة سريعة مختصرة تتجاوز المسافات، على نحو ما تمنى الشاعر على القطار أن يطير به في الأبيات التي تتناص معها القصة. ألم يقل الشاعر في الأبيات التي تستشهد بها القصة نفسها:

جلست أراقب الجوزاء وحدي كما قد يرقب السّاري المنارا
يسير بنا القطار ونحن نرجو لو اختصر الطّريق بنا اختصارا
وأقسم لو أحدّثه بما بي لحلّق في الفضاء بنا وطارا

وفي لحظة الانقلاب تبرز الأم، لتمدَّ يديها وتحتض بهما الابنة، فالعودة هي إلى المكان الأول، الذي تم الانفصال عنه، إلى الأم، إلى عطف يديها، ودفء صدرها، وإلى رحمة رحمها، لتضم العائد، أو لتضم الهارب من الحزن، وهكذا يتأكد أن الهرب من الحزن لم يكن نهائياً ولا حقيقياً، إنما هو محاولة للهرب، والتسلية بما في الطريق من مناظر خلابة، وبما في المكان الجديد من أشياء مؤقتة مسلية، ولكن يظل الحنين إلى الأرض، المكان الأول، إلى الأم، إلى الرحم، بل إلى الرحمة.

ولا بد في النهاية من الوقفة عند العودة في الساعة التاسعة؟ لماذا هي التاسعة؟ هي نفسها أشهر الحمل، لتعني أن العودة ليست عودة، وأن الموت ليس موتاً، وإنما هو ولادة جديدة، وعودة جديدة إلى الأم، فالرقم تسعة يؤكد أن الحياة تولد بالموت من جديد، وتتوالد في أشكال جديدة، فالموت هو انتقال من الحياة الدنيا إلى الحياة الأخرى، فما هو بفناء ولا عدم، إنما هو تحول وانتقال، هو تحول عن دنيا زائلة إلى وجود أسمى وأعلى، وانتقال من دار مؤقتة إلى دار خالدة، ومن حياة محدودة بالساعات والألم والشقاء، إلى حياة غير محدودة، حافلة بالجمال والنعيم والسعادة الحق.

يؤكد ذلك أن القصة لا تنتهي بالموت، إنما تنتهي بمجرد انقلاب، أي تحول من حالة إلى حالة، ولا تنتهي بقبر أو تراب، ولا يرد فيها شيء من ذلك، إنما تنتهي

بـذراعي الأم المفتوحتين وهي تحتضـــن الراويـة، فليس ثمـة موت، وإنمـا هو لقـاء بالدفء والحب والحنان، لقاء بين يدين رحيمتين. وما النداء في الختام: يا أمي، إلا استغاثة تطلب الرحمة، وكأن الأم هنا قد غدت أم الناس كلهم، لا مجرد أم الراوية.

ويؤكد ذلك المناخ الأمومي السـائد في القصـة، فعناصـرها كلها مؤنثة، فالراوية مؤنثة، والشخصيات الرئيسة هي الأم، والخالة أختها، وثمة مجموعة صبايا وشـباب، ولكن ظهورهم عام وشـبحي، فلا يظهر في القصـة رجل، وليس فيها سـوى ذكر لاسـم جبران خليل جبران في إشـارة إلى المسـلسـل الذي كانت الأم قد شـاهدته، وذكر لاسم إيليا أبي ماضي، والراوية تستشهد بثلاثة أبيات له، فالرجلان ميتان، ولا يظهران في القصـــة، وظهور اســـمهما هو مجرد ظهور ثقافي ليس لـه أي حضـــور جسـدي، وأغلب ألفاظ القصـة بعد ذلك مؤنثة، ومنها حلب ودمشـق، وهما اسـما مدينتين، وهما مؤنثتان، ومنها العنوان: "رحلة السـاعة التاسـعة"، والألفاظ الثلاثة مؤنثة، وبذلك يتأكد أن الطابع العام للقصـــة هو الأنوثة، أو بالأحرى الأمومة، وما الأنوثة إلا أمومة، وكل أنثى هي في القوة أم، مما يمنح القصة طابعاً أنثوياً بل أمومياً، وليس من لفظ مذكر بارز وله حضـور مجسـد وفاعل في القصـة غير لفظ قطار، فالقطار هو سبب الانفصال عن المنزل الأول الأم والمدينة وهو سبب الانقلاب، وهو سـبب الرجوع، والانفصـال والانقلاب لفظان مذكران، وهذا يعني أن المذكر هو المقلق للمؤنث وهو المزعج لها، والقطار مشـتق من الفعل قطر، ومعناه اللغوي انفصـال قطرة الماء وسـقوطها، ومنه قطرة المطر، ومنه قطار الإبل، ويفيد انضمام جمل إلى جمل في رتل، وتتابع الجمال مثل قطرات المطر، مما يعني أن الفعل من الأضـداد، يدل على التفريق والجمع، ويسـتعمل الفعل متعدياً أيضـاً فيقال قطر الناقة أي ذهب بها، ويقال قطر الثوب أي خاطه، ويوحي القطار بمعناه المعاصـر أخْذَ الشـيء والذهاب به، كما يعني أيضـاً العودة به، وهذا هو عمل القطار في

القصة، إذ يفصل في البداية الراوية عن أمها وعن مدينتها، ولكنه بعد ذلك يعيدها، ولعل القطار هنا رمز للحياة ورحلتها.

وبذلك يبرز القطار قوة ذكورية ضخمة طاغية مسيطرة هي التي تفصل الراوية عن أمها المكان الأول حلب وتلقي بها في خضم الحياة دمشق وتعيدها إلى الرحم ثانية بانقلاب كبير. والراوية تستسلم لهذه القوة الذكورية في الذهاب وترتاح إليها، وفي العودة تحقق لها الخلاص ولو كان بالانقلاب.

وما فرار الراوية إلى القطار وارتحالها به إلا نوع من التعويض عن الأم، والتحرر من الحزن، وتحقيق الخلاص، بل الاستمتاع بالوجود في داخل القطار، القوة الذكورية الحية المندفعة، بما فيه من قدرة على اختراق الزمان والمكان وتحقيق الانقلاب، وهذا الانقلاب الذي هو تعبير عن نزعة تدميرية، هو تعبير في الوقت نفسه عن رغبة في متعة جسدية، وتحقيق التغيير وفعل شيء ما.

وهكذا، يلتقي العنصران المكوِّنان للقصة: الأم والقطار، الأم التي تحتضن وتحتوي وتلم وتجمع، والأم الميتة، بما في الموت من سكون وهدوء وحزن، والقطار الذي يشد ويجذب ويفصل ويبعد، ثم يعيد ويجمع، وبما في القطار من قوة واندفاع وحركة وحيوية، وبما في الأم من أنوثة والقطار من ذكورة، ومن هذه الثنائيات المتكاملة تنبع الدراما في القصة، أو المأساة، التي هي دراما الحياة، أو مأساتها، ولكن مع قليل من التأمل يدرك المرء أنه ليس ثمة مأساة، لأن الأم في النهاية هي التي تفتح ذراعيها لتضم الراوية إليها وتحتضنها، فليست العودة مأساة، إنما هي فرحة اللقاء بالأم، وعودة إلى رحمها، من أجل ولادة جديدة، إلى الأرض، من أجل بعث ونشور، وحياة أخرى، هي خير وأبقى.

وما رحمة الأم هنا إلا جزء من رحمة الله تعالى، الذي يشمل بها الأكوان كلها، والعالمين، بما في العالمين من أكوان، من المجرة إلى الذرة، وبما يتكون من الذرة من بشر وكائنات وأكوان، تشملها رحمة رب العالمين الرحمن الرحيم.

وهكذا يجد هذان العنصران الأم والقطار مبرر وجودهما في القصة، ويمتلكان في لقائهما المتفاعل دلالات وأبعاداً ورموزاً ويحققان معاً وحدة فنية، ويمنحان القصة قيمتها وجمالها، وبذلك تكبر الأم في القصة لتصبح أم الجميع، ويكبر القطار ليصبح الحياة نفسها، أو رحلتها.

والقطار هو حركة متسارعة في المكان الثابت، فهو يولد في النفس الإحساس بالزمن، الذي هو حركة، ويولد الإحساس بالمكان الذي هو ثبات، وهو بصخبه وضجيجه وسرعته يوحد الإحساسين، فإذا القطار هو الإحساس بالزمكان، وهذه هي خصوصيته المذهلة، ومن هنا جاء توظيفه رمزاً للحياة.

العنوان:

ويمتلك عنوان القصة إيحاء يشد القارئ، ويفتح أفقاً لتوقعات غير منتهية، على الرغم مما فيه من وضوح وتحديد، ففي العنوان ما يدل على حتمية وتحديد ووضوح، مثلما فيه ما يدل على غموض وعموم وإيحاء، فالقطار آلة قوية جبارة ذات حضور واضح وجسم ضخم، متحركة بسرعة، تختصر الزمن، والقطار مضاف إلى زمن محدد بدقة ووضوح وحتمية، هو الساعة التاسعة، وبذلك يتحول القطار مباشرة إلى آلة للزمن، مما يعني سيطرة الزمن وغلبته وحتميته في التاسعة، ولكن لا يخلو العنوان من غموض، أهي التاسعة صباحاً أم مساء، أهو قطار الذهاب أم قطار الإياب، ولكن بعد قراءة القصة يتبين أنه هو نفسه للذهاب والإياب، وأن الساعة التاسعة هي نفسها في الصباح والمساء، هي موعد الذهاب

والإياب، مما يعني استواء الأمرين، فالذهاب والإياب سواء، وكلاهما في وقت محدد، وهو ما يستحضر على الفور قول المعري.

والقطار كتلة مادية جاثمة أو متحركة تتعلق بالمكان، والساعة التاسعة تحديد زمني، مما يعني أن العنوان يوحد الزمان والمكان، ويحولهما إلى زمكان، كما يوحد بين الذهاب والإياب، فإذا هما رحلة واحدة، كما يوحد في دلالته بين الموت والولادة، فإذا هما الحياة بضفتيها: ولادة وموت. وبعد الانتهاء من القصة يظهر أن رحلة القطار هي رحلة في المكان بين دمشق وحلب، ورحلة في الزمان بين نهار وليل، ورحلة في الذات بين حزن وفرح، ورحلة في الرمز بين ولادة وموت. والعنوان مكثف مختصر، وهو جملة خبرية، اسمية، على تقدير محذوف: هذا قطار الساعة التاسعة، وهو عنوان ساكن هادئ في بنائه، فلا استفهام ولا سؤال، ولكنه في دلالته حي متحرك.

تلك هي قصة الحياة، في رحلة من الحياة إلى الحياة، من مكان محدد وفي وقت معين ينطلق القطار، يحمل معه الركاب، وفي المكان الجديد يمضون بعض الوقت، وفي الوقت المحدد يعودون إلى المكان الأول. هي رحلة العمر، أو رحلة الإنسان من الولادة إلى الموت، مروراً بالحياة، كما هو مألوف، ولكنني أدعوها رحلة من الحياة إلى الحياة، لأن الموت ليس نهاية، وإنما هو بداية لحياة جديدة.

القطار في الأدب العالمي والعربي:

أذهل القطار لدى اختراعه عام ١٨١٤ الناس بسرعته وقوته وضخامة جرمه، وملأ المشاعر والحواس، واختصر الأزمنة والمسافات، وقد أثار مخيلة الأدباء حتى إنه من الممكن كتابة بحث موسع عن انعكاس صورة القطار في الأدب، ولعل أكثر الأعمال الأدبية التي استوحت القطار شهرة في الأدب العالمي العالم رواية أجاثا

كريستي (**Agatha Christie** (١٨٩٠ ـــ ١٩٧٦) :"جريمة في قطار الشرق السريع" (١٩٣٤)، ولاسيما بعد تحويلها إلى فيلم سينمائي عام ١٩٧٤.

وللقاص الإيطالي لويجي بيرندلو (إيطاليا ١٨٦٧ ـــ ١٩٣٦) قصة عنوانها:"الراحل العظيم"، لخصها محمد أمين حسونة في كتابه عن:"بيراندييللو"، الصادر في سلسلة اقرأ ذي الرقم ٧٩ من منشورات دار المعارف بمصر في القاهرة، ويحكي فيها بيراندييللو عن وفاة وزير، وإعداد جنازة رائعة تليق بمقامه الكبير، ووفق وصيته قبل وفاته، ثم وضع تابوته في عربة القطار كي يمضي به إلى قريته، وانصرف القوم، ثم جاءت عربة أخرى تحمل إشارة عربة الموتى، وفيها تابوت آخر لجثة رجل مجرم، وفي إحدى المحطات توقف القطار، فحول العمال مركبة الموتى إلى قرية الوزير، تتبعها العربة المحملة بالأكاليل، وحولوا العربة التي فيها تابوت الوزير إلى الخط الذي كانت ستسافر إليه عربة الموتى، وهكذا وصل تابوت الرجل المجرم متبوعاً بالأكاليل إلى قرية الوزير، واستقبله في المحطة "رجال الهيئات الرسمية ووفود الأقاليم، وحمل النعش في المركبة ذات الجياد الثمانية، وسار الموكب في جلال ووقار، وعند المقبرة الفخمة التي كانت معدة ليهبط فيها جثمان الوزير أودع تابوت المجرم بين الخطب الرنانة وترتيل الكهنة" (ص ١٠٧.١٠٨)، وقد يبدو القطار مجرد أداة لحدوث الخطأ ووقوع التبادل في الاتجاهات والتوابيت، ولكن القراءة المتأنية توحي بأن القطار هو شكل من اشكال القدر.

*

وثمة قصة أخرى للقاص بيرندلو عنوانها الحرب، ترجمها الدكتور رشاد رشدي في كتابه :"فن القصة القصيرة" المنشور في طبعته الثالثة في مكتبة الأنكلو المصرية عام ١٩٧٠، تدور حوادثها في القطار، وفيها يحكي عن رجل عجوز نحيل يدخل مه زوجته البدينة إلى عربة الدرجة الثانية في قطار الليل المسافر إلى روما،

ويقعدان فحجرة مع ثلاثة رجال آخرين، وتدور بينهم أحاديث عن الحرب، وسوق الأولاد إليها، ويذكر لهم الرجل العجوز النحيل أنه مسافر إلى العاصمة مع زوجته لوداع ابنهما الوحدي الذي سينتقل إلى الجبهة بعد تطوعه في الجيش، وتدور الأحاديث عن الأولاد، ويتدخل في الحديث رجل عجوز، ليحدثهم عن ولده الذي قتل في الحرب، وعن رباطة جأشه وصبره، ويؤكد أن الولد ليس ملكاً لأبويه وإنما هو ملك للوطن، كما يؤكد لهم أنه لم يحزن، ويشير إلى معطفه الفاتح، ويسهب في الحديث ويطيل، ويبادر الرجال إلى تهنئته على رباطة جأشه، وكانت المرأة العجوز البدينة طوال الوقت صامتة تستمع، وهنا تسأله: "إذاً...فقد مات ابنك حقاً"، وهنا تتغير ملامحه، وتملأ الدموع عينيه، "كما لو كان أدرك إذ ذاك فقط أن ابنه قد مات حقاً...وتقلص وجهه وانقلبت ملامحه بشكل مخيف، ثم انتزع منديلاً من جيبه وانخرط في عويل جارف لايمكن للإنسان أن يسيطر عليه" (ص ١٥٤).

وقد يبدو القطار في القصة مجرد مكان محايد يلتقي فيه أولئك الآباء الذين فجعوا بأبنائهم، ولكن يمكن الكشف عن دلالات أبعد، فالقطار آلة متحركة في المكان والزمان، وهي في الطريق إلى روما، حيث سيمع الشباب لينقلوا إلى الحرب، ومع دوران عجلاته، وتقدمه نحو روما واقترابه من الفجر، تدور الأحاديث بين الرجال في العربة عن الأولاد والآباء والحرب والوطن، ولدى اقتراب القطار من روما، ومع الفجر، تنكشف حقيقة الصبر والثبات والجلد عند ذلك العجوز الذي كان يحدثهم عن مقتل ابنه في الحرب، إذ سرعان ما يظهر ضعفه الشديد أمام سؤال المرأة التي كانت طوال الحديث صامتة. وبذلك تتوازى حركة القطار مع الحركة النفسية للرجال والمرأة، ويكون للقطار دور فني في القصة، ولم يكن مجرد مكان محايد.

وللقطار في الأدب العربي حضـــور واضـــح، يؤكد ذلك كثير من الأشـــعار والقصـــائد التي وصـــفت القطار أو وظفت القطار في التعبير عن حالة شـــعرية، واتخذت منه مصدراً لاستعارة أو تشبيه، ومن الممكن الإشارة إلى ظهوره في الصورة الفنية بشكل واضح في الشعر العربي الحديث في النصف الثاني من القرن العشرين ولا سـيما شـعر شـعر بدر شـاكر السـياب وشـعر نازك الملائكة (العراق ١٩٢٣ – ٢٠٠٧) ولها قصـيدة عنوانها: "مرَّ القطار"(١٩٤٨) في مجموعتها "شـظايا ورماد"، وفيها تحكي عن صبية ترقب وصول القطار في ليل هادئ، تصغي فيه إلى صدى وقع عجلاته، وهي تغزل حلمها، ولكن لا شيء سوى الصدى وهديل حمامة ونباح كلب، ولا يصـل القطار، وتمضـي فيحلمها، فتتخيل القطار والركاب والحقائب والسـاعة تأكل الغد، وقد أخذ النعاس من الركاب كل مأخذ، وفيهم شاب متعب، قلق ضجر، مل من الحياة، فأخذته سـنة من نوم، ويصـل القطار إلى المحطة، وينزل من الركاب من ينزل، ويمر المفتش بالشـــاب النائم، فلا يبالي به، كأنه لا يراه، ويغادر القطار المحطة، وما تزال الصبية تنتظر القطار لعله يأتي بشاعرها المنتظر.

والقصـيدة تعبر عن حلم الصـبية بالقدر يحمل إليها حبيبها، ولعل القطار هنا رمز الزمن الذي يمر ولا يبالي بأحد، وقد يحمل الأمل أو اليأس، والمفتش رمز الحظ الذي لا يبالي بالضـجرين النائمين الذين ينال منهم الملل، وتؤكد هذه الرموز السـاعة التي تأكل الغد، وعجلات القطار القادم وهي تغزل حلم الصـبية، والجميل في القصـيدة اسـلوب السـرد، والكشـف في النهاية عن انتظار الصـبية شـاعرها فتى أحلامها، ولعل الأجمل هو أن القطار لا يحمل حبيبها وإنما هي التي تتخيل مثل ذلك الشاب الذي لا وجود له في الحقيقة.

والمشكلة في القصيدة تبدو مشكلة زمن جرى التعبير عنها من خلال قصة صبية تنتظر وصول حبيب متخيل، مما يؤكد أن الزمن ليس في صالح الإنسان، وهو ما يلخصه المثل القائل: فاته القطار، أو مر قطار العمر.

ومن الممكن أيضاً الإشارة إلى قصة قصيرة للروائي نجيب محفوظ (مصر ١٩١١ ــ ٢٠٠٦) في مجموعته: "بيت سيئ السمعة"(١٩٦٥)، وعنوان القصة: "سائق القطار"، وفيها يصور راكباً في حجرة بالقطار، وأمامه رجلان وامرأة، والرجلان يتخاصمان، أحدهما له وجه دب، والآخر وجه صقر، والمرأة هادئة وادعة صامتة، ويضجر منهما، ويأخذ منه النعاس كل مأخذ، وسرعان ما يرى المرأة وهي تغادر الحجرة، فيجري في إثرها، ويعرض عليها الهرب معه، ثم يفاجأ بالقطار قد دخل في سرعة جنونية، ويؤكد المفتش أن السائق قد قتل معاونه ورماه، ويسرع إليه وهو يقرع عليه الباب يرجوه مع المفتش وبعض الركاب أن يهدئ من سرعة القطار، فيؤكد لهم أنه سيفجر القطار، ويرجوه كثير من الناس، متوسلين إليه، إذ لا ذنب لهم، فيتوعدهم بالدمار، ويغمى على المرأة، ويقفز شاب من النافذة، ويدخل الركاب في عراك وخصام، ناسين ما هم فيه، ويحس الرجل بهزة عنيفة، ويظن أن القطار قد اصطدم بقطار آخر، وأن الدمار قد حل، فيرسل صرخة عالية، ويفتح عينيه، فيجد نفسه ما يزال في الحجرة، وقد استسلمت المرأة إلى النوم، ومايزال الرجلان يتخاصمان.

وتحمل القصة دلالات وإيحاءات مختلفة، فقد يرمز القطار إلى رحلة الحياة نفسها، فهي محض حلم قصير، وكثير من الناس لا يستمتعون بها حق الاستمتاع، وينشغلون بالعراك والخصام، وتأخذهم الحياة اليومية بتفاصيلها، ولا يتنبَّهون إلى المرأة التي معهم بما تحمل من دلالات الحب والجمال والخصب، ولا يستمتعون بجمال الطبيعة في الخارج، ولعل سائق القطار، وهو عنوان القصة رمز للهوى

والانفعال والطيش الذي يقود عربة الحياة، أو لعله رمز لقوة الشر، فسائق القطار يقتل مساعده الخير وينفرد بتسيير القطار، ويظل الأمر كله بعد ذلك محض حلم، وكأن رحلة الحياة نفسها محض حلم.

وافتتاح القصة شعري، ومكثف، وفيه وصف دقيق لداخل العربة، وهو يرد على الشكل التالي(ص ١٩٧):"كل شيء يجري إلى الوراء، الصفصاف وأعمدة البرق تجري بسرعة فائقة أما الأسلاك فتسبح بلا توقف هابطة صاعدة، وعلى مدى البصرتغمر الشمس غير المرئية الحقول والجداول وقطعان البقر والجاموس وأبناء الأرض. ودَّ أن يستسلم لتيار المناظر ولكن حناجر الجيران المزعجة أبت عليه ذلك، ما بالهم محتدين؟ لماذا يغطى صخبهم على صوت الديزل؟ حوّل عينيه إلى الداخل فرأى إلى يمينه رجلاً بديناً ذكرته هيئته بدب، وعلى المقعد المزدوج أمامه جلس رجل له وجه صقر، وامرأة حسناء تابعت حديثهما الصاخب بضيق وحرج واضحين".

ولعل هذه الافتتاحية تشير إلى أن البشر أكثر عدائية من الكائنات الأخرى، وهم لا يعيشون الحياة الطبيعية الحق التي يجب أن يحيوها كماهي الحياة في الطبيعة، وهي التي تمنح بشمسها الحياة بالعدل والمحبة للجميع، ولكن الناس وهم يركبون قطار الحضارة والصناعة ووالمادة الحياة يرون "كل شيء يجري إلى الوراء" كما تقول الجملة الأولى.

*

وللشاعر صلاح عبد الصبور (مصر١٩٣١ ـــ ١٩٨١) مسرحية عنوانها:"مسافر ليل" (١٩٦٨)، وفيها يروي عن مسافر وحيد مجهول الهوية، لا معالم واضحة له، مثله مثل أي إنسان عادي، وهو يسافر في قطار منتصف الليل، وسط الظلمة الموحشة، ويتعرض له عمل التذاكر ليسلبه بطاقته وتذكرته وشخصيته ويمارس عليه كل أشكال القمع والقهر والسلب والسخرية والتهكم،

كاشفاً مرة تلو أخرى عن ستارات كثيرة يرتديها، وفي كل مرة يتخذ لنفسه اسماً فهو تارة الإسكندر وثانية زهوان وثالثة سلطان، وهو يتهمه بتهم غير معقولة، ويخيره بين الموت بالحبل أو بالغدارة أو الخنجر، وويظل يعابثه ويراوغه، والراكب ضعيف أمامه خاضع بين يديه يتوسل إليه ويرجوه، ثم في النهاية يقتله عامل التذاكر بالخنجر، وثمة راو مثقف يحفظ أسماء كثير من المستبدين في التاريخ ويروي أقوالهم، وهو يروي الوقائع ويمهد لها ويشهد عليها، بحياد وموضوعية من غير تدخل، ولا يفعل شيئاً.

ويبدو القطار رمزاً لتاريخ الظلم عبر العصور، كما يبدو الليل ليل القمع والظلم والقهر، وتدل شخصية الراكب على حقيقة المواطن العادي البسيط عبر التاريخ الذي يعاني دائماً من الظلم، ومن الواضح أن شخصية عامل التذاكر تمثل أشكالاً مختلفة ولكنها واحدة لشخصية المستبد الظالم، ومن المؤسف أن يظهر المثقف محايداً لا دور له ولا فعل سوى سرد الحدث والتعليق عليه.

*

ويظهر القطار أيضاً في رواية " الأشجار واغتيال مرزوق" لعبد الرحمن منيف، وقد صدرت ١٩٧٣ عن دار العودة ببيروت ففي داخل حجرة، في عربة قطار، من الدرجة الثانية، يلتقي منصور بإلياس، وهما مسافران إلى خارج الوطن، لكسب العيش، إلياس يحمل معه بعض الثياب القديمة، ليبيعها في القرى وراء الحدود، فهو يعمل مهرباً، ومنصور يسافر خارج الوطن ليلتحق ببعثة تنقيب عن الآثار، ليعمل فيها مترجماً. وفي البدء يتم إخراج ذلك التاجر الغني من حجرة هذين البائسين الباحثين عن عمل. فالتاجر من طبيعة غير طبيعتهما. ويتصل الحديث بينهما، ويمضي إلياس فيعرض على منصور شريط حياته، وما هو إلا ذكريات تتداعى لتصور حياة فلاح كادح خسر أرضه في مقامرة، واضطر للعمل في حرف

كثيرة، في الفرن، والمقهى، والفندق، والحمام، ومسح الأحذية، ثم ينزل إلياس في محطة، ويظل منصور وحده، فيسترجع ما لديه من ذكريات، ويراها هشة ضئيلة بالنسبة إلى ذكريات إلياس، يذكر أيام الطفولة، وشقاءه بسبب اليتم، ويذكر دراسته في بلجيكة، ويذكر عمله مدرساً في الجامعة، وكيف سرح، فأخذ في الاستدانة من الأصدقاء، ويذكر ترجمته لبعض الكتب الفرنسية وكيف ابتعد الناشرون عن نشرها، لأنها ليست مما يروج في الأسواق.

ولقد كانت حجرة القطار مناسبة للبوح واسترجاع الماضي، سواء في اجتماع الرجلين فيهما، أو بقاء أحدهما فيها وحده، فهي أشبه بالذات الداخلية للإنسان، وعندما يخلو الإنسان مع صديق يسترجع كل منهما ماضيه، ويبوح للآخر بما في نفسه، كما يسترجع الإنسان ماضيه عندما يكون وحده في خلوة مع نفسه.

ولقد كان القطار بالنسبة إليهما وسيلة للخلاص، وآلة للخروج من ضيق المكان إلى فسحة أوسع في العالم، وكان القطار آلة متحركة، مندفعة إلى الأمام، تتجاوز المكان، وتسابق الزمن، كي تحدث التغيير، وكان كل منهما في حياته كالقطار، كان كل منهما في حياته يتحرك إلى الأمام، ساعياً إلى الأفضل، محاولاً التغيير، ولكن الواقع من حولهما كان ثابتاً في تخلفه، بل كان يرجع إلى الوراء، مثله مثل الأرض التي يراها المسافر من نافذة القطار، الأرض ترجع إلى الوراء، والقطار يتقدم إلى الأمام. وبذلك يمكن القول إن القطار في الرواية لم يكن مجرد مكان محايد، بل كان ذا قيمة فنية وجمالية.

وللكاتبة غادة السمان (سورية) قصيدة عنوانها" مسافرة في قطار الحزن" منشورة في مجموعتها الحب من الوريد إلى الوريد، من منشورات غادة السمان، بيروت، كانون الأول ١٩٨٠، في الصفحة ١٧١ ــ ١٧٢، ومؤرخة بـ ١٩٧٦/٨/٢ تقول فيها:

وركبت معك في قطارات الحزن
المغسولة بالمطر والهباب
ومشيت معك في دروب الحلم
المكسوة بالندى (كجلدك الباهي)
وبالزعتر البري
وأزهار الصبر الليلكية
وأحببتك
هل وعيت معنى أن أحب أنا
أنا القاطنة منذ دهور
عارية داخل كهف من جليد
وقد تناثرت حولي على الثلج
أقلامي وأوراقي
وعظام الرجال الدببة الذين التهمت
وكان الليل مزرقاً وبارداً
كشواهد القبور
حتى عرفتك
وكان جسدك حجراً من الصوان
وبين جلدي وجلدك
تطاير الشرر كالبرق
وحين كدت أسقط تحت وهج جسدك
كمؤمن يركع تحت يد الأعجوبة
ويتلوى ويتلاشى أمام إشعاعها

تركتني ومضيت
ها أنا وحيدة أتابع
رحلتي في قطار الحزن.

تحكي الشـــاعرة عن قصـــة حبها لرجل، وعن حلمها بحب متميز، وهي التي تعيش في عالم ثلجي لا حب فيه ولا إلهام، على الرغم من معاشـــرتها لرجال كثيرين، لم تحبهم، ولذلك وجدت في هذا الرجل حبها، كأنه معجزة، تمنحه ذاتها وتذوب فيه، ولكنه سرعان ما تخلى عنها، وظلت وحيدة في قطار الحزن.

ويبرز القطار هنا وسيلة للتعبير عن استمرار حياة حزينة، من غير تغيير ولا تحول، كما يدل على سرعة انقلاب هذا الحب وتخلي الحبيب، ومن المؤلم أن القطار يكون حافلاً عادة بالركاب، ولكن الشـاعرة تسـافر وحيدة، وهي تصـف القطار بأنه قطار الحزن، على الرغم من ركوبها فيه مع الرجل، وهي تصـف القطارات بأنها مغسـولة بالمطر والهباب، والمتوقع من المطر، وهو رمز الخصب والحياة، أن يغسـل الهباب، ولكن الهباب يغلب، ويظل حضوره واضحاً، وهو يوحي بالسـواد والاتسـاخ والتلوث والحزن، كما يوحي لفظه بالخفة والطيران والتلاشـي والزوال، فهو مشـتق من الهبوب، ولذلك فالقطار منذ البدء موصـوف بأنه قطار الحزن، بل هو قطارات الحزن، ولم يتغير لونه ولم يتغير وصـفه، ولذلك جاء ذكره في نهاية القصـيدة، والشـاعرة تتابع رحلتها فيه، وكأنه هو نفسـه القطار الوارد في العنوان لم يتغير، ولفظ القطار مذكر، ولعله يوحي بتجارب الشـاعرة مع الرجال، زقد ذكرت قطارات الحزن لتدل على خيبتها في الحب وهي ترتحل مع الرجال في قطارات الحزن.

والشـاعرة تبحث عن رجل يمنحها الإيمان والقوة ويكون أشـبه بالمعجزة، لتكون هي ":مؤمن يركع تحت يد الأعجوبة، ويتلوى ويتلاشـى أمام إشـعاعاتها"، فهي تريد رجلاً متميزاً لتكون هي مسـتسـلمة وخاضـعة، ولذلك خاب أملها، وقد صـرحت

بأنها قد التهمت رجالاً كثيرين ولم تترك منهم سوى العظم لأنهم كانوا كالدببة، بل كانوا:"الدببة"، كما تصرح، وتبدو العلة في قطار الحزن الذي هو قطارها، ولعلها تقصد به هنا القدر الذي تعيشه ولا تستطيع أن تغادره. وبذلك يبدو القطار عند غادة السمان أشبه بالقدر المحتوم الذي يواكب حياتها والذي من حظها أن تكون دائماً مسافرة فيه.

ولا ننسى قصيدة الشاعر إيليا أبي ماضي (١٨٨٩ ـ ١٩٦٥) في وصف رحلة في القطار، والقصيدة تقع في خمسة عشر بيتاً، ويغلب عليها الوصف التفصيلي العادي، غير الموظف لهدف آخر غير متعة الوصف، وقد أحسنت الكاتبة في اختيار ثلاثة أبيات منها وظفتها في القصة خير توظيف.

وفي الحقيقة تقع قصة "رحلة الساعة التاسعة" في موضع جدير بالاهتمام بين تلك الأعمال الأدبية التي استلهمت القطار، فلم تكن مجرد قصة حدث تاريخي، أو بوح رومنتيكي، بل كانت قصة امتلكت أبعاداً ثقافية وإنسانية وحملت دلالات أبعد من مجرد سرد حدث.

خاتمة:

وبعد، أليس في تأويل القصة وتحليلها بمثل ذلك النهج قدر كبير من تحميلها ما لاتحتمل، وما هي إلا نص بسيط، لا يمتلك شيئاً من ذلك العمق أو تلك الأبعاد، وإن هي إلا قصة عادية عن رحلة تسعى القصة من خلالها التعبير عن الحزن على فقد الأم ولا شيء في الفصة أكثر من ذلك. وهل قصدت الكاتبة بيانكا ماضية إلى شيء مما جاء في مثل ذلك التحليل؟ وهل كانت تعيه عندما كتبت القصة؟ وهل هو موجود فعلاً في القصة؟ أم هل هو من ثقافة الناقد وتحليله؟ وهل من المطلوب من القراء أن يتعاملوا مع كل نص بهذه الطريقة؟

إن النقد نشـــاط ثقافي حر مبدع، مثله مثل عملية الإبداع، ومثلما يمارس الأديب حريته في إبداع نصه، يمارس الناقد حريته في التعامل مع النص المبدع، وله الحق في الكشـــف عن أغوار النص، والاســـتعانة بكل ما يملك من أدوات ووســـائل معرفية للتعبير عما يكتشـــف في النص، من غير شـــرط ولا قيد، ســـواء اتفقت مع النص نفسـه أم لم تتفق، فله الحق في أن يهدم النص ويفككه وأن يعيد بناءه، وفق أي منهج يريده ويختاره، بل وفق مناهج يختارها، ويفهمها بطريقته، ويتعامل معها بأسلوبه، فليست المناهج قوانين تتبع، إنما هي مفهومات أولية تتغير وتتطور وتتبدل بالممارســة والتطبيق، واشـكال النقد التي يمارسـها الناقد ليسـت ملزمة للقارئ ولا للكاتب، هي اجتهاد شخصي، هي حوار مع النص، وليست مع أي شخص، ومن حق الكاتب أو القارئ أن يتفق معها أو يختلف، لأن مدار الأمر كله على الحرية في القراءة والكتابة والنقد والإبداع، مثلما أن مدار الأمر في الحياة كلها هو على الحرية.

وبعد ذلك كله فلا ضـير في أن تكون قصـة "قطار السـاعة التاسـعة" مجرد قصـة واقعية عن أم ماتت، وعن قطار انقلب، وليفهمها من شـاء في هذا المسـتوى المباشـر، وفي هذا الأفق القريب، فللقارئ أن يفهم النص كما يشـاء، ولكن لعله من الأفضـل ألا يمسـخه وألا يقلص من أبعاده وآفاقه، فالأفق في حقيقته لا يحد ولا يمكن الوصول إليه مهما سعينا نحوه، ولأصحاب الواقع المعيش أن يظلوا في الواقع الأرضـي المعيش، وإن كنا نتمنى لهم الانطلاق إلى آفاق يصـعب إليها الوصـول إلا بالخيال والانفعال.

متعة الرواية

لماذا نقرأ الرواية؟ ما الحوافز التي تتضمنها الرواية فتجعل القارئ يتابعها؟ بماذا تختلف الرواية في طبيعة تلقيها عن غيرها من الأجناس الأدبية؟ هل المتعة وحدها الدافع إلى قراءتها؟ لماذا حققت الرواية هذا الانتشار الكبير في القرن العشرين؟

*

لعل أول دافع إلى قراءة الرواية هو تحقيق متعة السرد، إذ إن لدى الإنسان بصورة عامة دافعاً كامناً يمكن أن نسميه مجازاً غريزة السرد، فكل منا يودّ أن يروي قصة أو يحكي خبرة عاشها، أو سمعها وانفعل بها، أي إن لدى الإنسان دافعاً أساسياً لتفريغ شحنة الانفعال والخبرة والمعرفة التي يكتسبها في موقف ما، كالسفر أو المرض أو الخسارة أو الزواج أو الحصول على عمل أو الربح أو السعادة أو السرور، ويودّ لو يعبر للناس كافّة عن تلك الخبرة، وهو يبدأ بسردها أول مرة بكثير من التفاصيل، ثم ما يلبث أن يرويها ثانية بإيجاز ثم بإيجاز أشد، حتى ينتهي إلى تلخيصها في مقولة أو حكمة، ليبدأ في رواية خبرة أخرى مرّ بها أو عاش تجربتها.

وكما أن لدى الإنسان ميلاً إلى الحديث عن خبرته في شكل سرد أو حكاية، فإن لديه أيضاً ميلاً إلى سماع حكاية الآخرين عن خبرتهم. ولعل السرّ الكامن في هذين الدافعين اللذين هما في الواقع دافع واحد، يكمن في متعة عيش التجربة سرداً، رواية وسماعاً، من غير جهد ولا معاناة، أو بقدر أقل من الجهد والمعاناة.

إن المرء عندما يسافر أو يقعد في سرير المرض أو يمر بمحنة، يعاني وينفعل ويتألم، ولكن عندما يتحدث عن مثل تلك التجربة، يجد متعة في روايتها، وكأنه يعيش الألم ثانية، ولكن من غير ألم، أو بقدر أقل من الألم، إنه ألم فني غير مؤلم، بل هو

ألم ممتع إن صح وصف الألم بأنه ممتع، والذي يجعله كذلك في الواقع لا في الحقيقة هو الفن، كالقبح الذي يغدو في الفن جميلاً.

وكذلك عندما يمر بتجربة سارة، من زواج أو ربح أو حصول على عمل، فهو يجد متعة في استرجاع تلك التجربة وروايتها، وترسخ سعادته، وتتأكد، وهي متعة جديدة، أقل كلفة من المتعة المتحققة في الواقع، وأقل منها عناء، إذ إنها لا تكلِّف سوى (الكلام)، وفي الكلام نفسه متعة أخرى.

وكذلك يجد المرء متعة في سماع الآخرين يتحدثون عن معاناتهم، إنه يشاركهم المعاناة، والألم والفرح... إنها مشاركة ممتعة، هي مشاركة غير فعلية، هي مشاركة بالخيال، وهي أقل ألماً من المعاناة الفعلية في الواقع، وإذن هي متعة التخيل، ونقل الواقع من واقعه اليومي الثقيل المتعب، إلى واقعه الفني الجميل المريح الرشيق، حتى لو كان مؤلماً وفاجعاً.

في كثير من الحالات يستمع المرء إلى محدّثه وهو يروي له أمراً، يعلم أن فيه قدراً كبيراً من المبالغة أو الاختلاق أو الكذب، وهو يدرك ذلك، ولكنّه يصغي إليه بكل جوارحه، ويجد في سرده متعة، بل يجد متعة في كذبه، وفي كثير من الحالات يحس المرء أنه قد زاد بعض الجزئيات، أو أنه توسع هنا، وأضاف هناك، وهو يروي تجربته، ويعي ذلك، ولكنه يجد متعة حين يحس أنه يخترع شيئاً ما، ويضيفه إلى الواقع.

وفي المثل: " أعذب الشعر أكذبه"، وليس المقصود الكذب ههنا بمعناه الأخلاقي، إنما المقصود به تلك الزيادات الفنية، وما يكون من تقديم وتأخير، من أجل التشويق، وقد شبهت العامة تلك الأمور الفنية في الكلام بالبهار بالنسبة إلى الطعام، فقيل عن فن الكلام: " لا بد من بعض البهار".

هي إذن متعة مركبة، مثل شبكة من العلاقات، يقود بعضها إلى بعض، ويرتبط به، تماماً مثل شبكة العنكبوت، سرعان ما تهتز كلّ خيوطها لدى الاصطدام بجزء صغير منها.

*

وهذه المتعة تتحقق كل يوم لدى الناس كافّة عشرات المرات، وبأشكال عفوية بسيطة، تشبع لدى معظمهم متعة السرد، من غير جهد ولا مشقة، أو بقدر قليل جدًّا من الجهد والمشقة، فهم يتبادلون الأخبار، ويحكون عن الوقائع، ويروون الطرائف، ويشاهدون المسلسلات في التلفاز والأفلام، فيحققون بذلك متعة السرد، بطرق عفوية بسيطة.

ولكنها تتحقق لدى بعضهم بشكل أكثر عمقاً وقوة، وأكثر فنية وجمالاً، وبقدر أكبر من الجهد من غير شكّ، وذلك من خلال قراءة الرواية، وهؤلاء هم الذين نمت لديهم تلك الغريزة أو الرغبة، وتطورت أو أصبحت أكثر تهذيباً، أي إنّها انتقلت من حالة البدائية إلى حالة الفن، والمقصود بهم من غير شك أولئك الذين يقرؤون الرواية.

ومن هنا يمكن تفسير إقبال الناس على الأفلام والمسلسلات التلفزيونية، لأنها تحقق لهم متعة السرد، وتشبعها، بقدر كبير من الفنية العالية، والإثارة، والإغراء والتشويق، وبقدر كبير أيضاً من السهولة واليسر، ومن غير مشقة.

إن متعة التخييل المتمثلة في السرد تمنح المتلقي فضاء متميزاً، تعطيه خبرة، تعرفه إلى عالم جديد، تحفز مخيلته إلى بناء هذا العالم وتركيبه بحرية وفق هواه، هو عالم ينطلق فيه من إسار الواقع الراهن، ويحقق ذاته، ويمارس ما يستطيع ممارسته في الواقع، ويشبع رغباته.

وإذن، يرغب المرء في قراءة الرواية لأنها تضعه في عالم جديد بالنسبة إليه، لا يعرفه من قبل، يكتشف أبعاده، ويعرف شخصياته، ويعيش خبرته، ويجد متعة، ويمتلك من خلاله معرفة، إن رواية تدور حوادثها في مشفى، تمتع القارئ بما تقدمه له من معرفة عن عالم المشفى، وعلاقاته، وجزئياته، فيحس أنه دخل عالماً جديداً عليه، وكذلك إذا هي صورت له عالم البحر والبحارة أو الغابة والحيوانات.

ولذلك غالباً ما يميل إلى الرواية الشباب من القراء، لأنها تمنحهم خبرة، وتعرفهم إلى عالم لا يعرفونه، فيجدون فيه فائدة، بالمعنى الفني للفائدة، وليس بالمعنى النفعي المباشر، هي فائدة المتعة والمعرفة واكتساب الخبرة.

وغالباً ما يعزف عن قراءة الرواية الشيوخ والعجائز، لأنهم خبروا الحياة، وعاشوا تجاربها، ونادراً ما يجدون الجديد في تجارب الآخرين، لذلك هم أقل صبراً على قراءة الرواية، فيميلون إلى الأخبار الموجزة، والحكم والأمثال، لأنها تلخص لهم الخبرة في قول موجز، ولكنهم بالمقابل يميلون كثيراً إلى الحديث عن ماضيهم واسترجاع ذكرياته وسردها على الناس.

*

ولكي يدخل القارئ في العالم الذي تصوره الرواية، لابد له من تخيل الشخصيات، وتصور الأماكن والوقائع والحوادث، وبذلك تنشّط الرواية المخيلة، وتحفزها على العمل، وتحرّك قوى التفكير والتخيل.

وهذه القوى تنطلق من الرواية بما فيها من وصف لغوي وصوغ بالكلمة، لتبني العالم المتخيل، وهي تبنيه بحرية، لا يقيدها شيء، وبذلك يحسّ القارئ بممارسة الحرية، وهو يكوّن الشخصيات ويتمثل الحوادث والأماكن كما يشاء، فيطلق لخياله عنان الخيال المبدع، وفي ممارسة الحرية متعة لا تعدل متعة.

ويتَّضح ذلك في قراءة المرء للرواية وتخيله لها وفق هواه، ثم مشاهدته لها في شريط سينمائي، إذ غالباً ما يجد المرء الرواية المقروءة أكثر متعة من الشريط، ويجد الشريط مقصراً عن أداء الرواية حقها، مهما أوتي المخرج من براعة الإخراج، إلا فيما ندر، لأن المشاهد للشريط كان من قبل قد قرأ الرواية، وتخيلها بحرية، كما يشاء، ولكنه حين رآها في الشريط أصبح محدود الخيال، وأضحى محكوماً برؤية المخرج وخياله، وقد تحولت الرواية من الكلمة وإيحاءاتها الواسعة، إلى الصورة وإيحاءاتها الأقل اتساعاً.

ولا ينسى المرء بعد ذلك ما في الرواية من متعة التعرف إلى الشخصيات، وهي شخصيات يراها القارئ حيّة، مملوءة بالحياة، وهي بعد ذلك شخصيات متكاملة، لها من الاستقلال والنضج والتكامل والدراسة مالا يتوفر لغيرها، حتى في الواقع نفسه، إن القارئ ليعرف الشخصية، ويدرك كوامنها وخفاياها أكثر مما يعرف أمه وأباه، لأنها في الرواية داخلة في نسق، ومحكومة بقانون السبب والنتيجة، وخاضعة لهدف، في حين أنها لا تبدو في الحياة كذلك، والمرء يعيش الحياة ساعة ساعة، فيحس بها أجزاء مفككة ولا يراها في ترابطها ضمن نسق، وإن كانت في الحقيقة لا تخلو من هدف ونسق، ولكن لا يدركه إلا المتأمل، وبقدر غير قليل من الصعوبة.

وفي تصور الشخصيات وتخيلها، غالباً ما يتقمص القارئ إحدى الشخصيات، و(يتماهى) معها، وغالباً ما يحس أنه هو البطل نفسه، فيحقق من خلاله ذاته، ويستفيد من خلاله خبرة، ويظنّ أنه تعلّم منه، وأنه لن يخطئ كما أخطأ، وأنه سيستفيد من كل تجاربه الناجحة، ولا ينسى المرء أن ذلك كله يتحقق بسهولة عمادها القراءة والتخيل، بخلاف الواقع الذي يصعب فيه تحقيق شيء مما يجري في الرواية.

ومن هنا كانت بعض الروايات تأتي بالعجائب والخوارق لتدهش وتفجأ وتمتع، وتزيد من قوة الخيال، ومن هنا أيضاً كانت بعض الروايات تأتي بما هو عادي وطبيعي ومألوف، لتساعد القارئ على التقمص والحلول محل إحدى الشخصيات، وفي الحالتين كلتيهما يتحرر القارئ من الواقع، وكأنه يتحرر من الجاذبية، فيخرج من بيته وواقعه وحياته، وينسى كلّ ما يحيط به، ويدخل في عوالم مختلفة، وبذلك يحقق خلاصاً مؤقتاً، هو خلاص فني خيالي، يجد فيه القارئ متعة تنسيه الواقع.

وبعض الشخصيات نامية متطورة، تتغير من موقف إلى ومن حال إلى حال، فقد تنقلب من الخير إلى الشر، أو بالعكس، وقد تنكشف عن خلاف ما ظهرت فيه في البداية، فقد تظهر طيبة نقية بريئة، وإذا هي شريرة فاسدة، وفي هذا التغير وانقلاب والانكشاف ما يمنح القارئ متعة أخرى، ويجعله يتلقى درساً، بل إن مشاعره لتتغير، ومواقفه لتختلف، فقد يبدأ الرواية وهو معجب بالبطل، وإذا هو في النهاية كاره له، نافر منه.

*

وعندما تعالج الرواية قضايا الواقع نفسه، وتصور ما فيها من مرارة وألم، تلقى استجابة من نفس المتلقي، إذ يسعد عندما يجد قضاياه مجسدة، ويرى الآخرين يعيشونها، ويشاهد الفن قد عالجها وعبّر عنها، فيشعر بحرية التعبير، وهو تعبير يمتص نقمته، ويفثأ غيظه، ويذهب بقهره، ويشعر بالرضا والسرور عندما تنتهي الأزمة إلى انفراج سعيد، وقد يعوض عما هو فيه من حرمان، ويحقق بالخيال ما يعجز عن تحقيقه واقعاً، ولاسيما في روايات الحب.

وعندما تنتهي الرواية إلى ما هو فاجع ومؤلم يدرك بصورة لاشعورية أن الواقع الذي يعيشه ليس الأسوأ، إذ ثمة ما هو أسوأ منه، ولذلك يركن إلى قدر من الراحة والاطمئنان، وإذا ما زادته الرواية نقمة وغضباً، تكون قد نفت غضبه الأول،

ونقلته إلى طور جديد، وفي هذا الطور يبوح ويتكلم، فتطلق بذلك الرواية قواه، وتحرره من قهره وغيظه.

ولذلك ليس من الضروري أن تنتهي الرواية إلى ما يرضي القارئ ويريحه، بل لعل الأجمل ألا تفعل ذلك، فالروايات التي تنتهي بزواج العاشقين، وعقاب الظالم، ومكافأة المظلوم، هي من أكثر الروايات ضعفاً، وبعداً عن الواقع، وتلك التي تقدم نهايات مختلفة هي أكثر الروايات قوة في التأثير والإمتاع، والأكثر صدقاً مع الواقع والتاريخ.

وليست الغاية من الرواية أن تقدم خلاصاً أو أن تقترح حلاً، فهي ليست بحثاً في السياسة ولا التاريخ ولا الاقتصاد، إنما هي عمل فني ممتع، غايته الأولى هي الإمتاع، وحسبه بعد ذلك أن يهذب الحس، وينمي الطبع، ويهذب الذوق، ويثير الوعي، وينبه الوجدان، ويصقل الروح، وإذا حقق شيئاً من ذلك حقق كل ما هو مرجو منه.

إن متعة السرد علاقة ذات أطراف متعددة، وأبعاد متعددة، يتفاعل بعضها مع بعضها الآخر، ويقود بعضها إلى بعض، في توالد مستمر.

*

كذلك يجد القارئ للرواية متعة في متابعة الحوادث، وارتقاب المجهول، ومحاولة استكشاف ما سيأتي، وهي متعة لا تعدلها متعة، تحقق التشويق والاكتشاف، والإنسان دائماً مدفوع إلى معرفة القادم، والقادم في الرواية أكثر إمتاعاً من القادم في الواقع، لأن الإنسان يجد القادم في الواقع مفاجئاً، ولا يملك له تفسيراً إلا بعد حين من الزمن، على حين يجد في الرواية تفسيراً لكل جديد قادم، ويجد له ارتباطاً بكل ما هو سابق، بل يجد لفرضيته دليلاً على ما سيأتي. أي أن الرواية تقدم رؤية للوقائع مدروسة متماسكة، قوامها التعليل والسببية، وهو مالا يستطيع المرء

أن يدركه في الحياة اليومية، وبذلك يجد القارئ في الحوادث متعتين؛ متعة التشويق والاكتشاف، ومتعة معرفة حقائق الحوادث وما وراءها من أسباب، وما يعقبها من نتائج.

وأكثر ما تكون هذه المتعة عندما تبدأ الرواية من نقطة النهاية، أو مما هو قريب منها، ثم ترجع القهقرى، لتصور ما حدث من قبل، وما قاد إلى هذه النهاية المحتومة.

إنّ الرواية تقدم للقارئ عينة من الحوادث متماسكة، قوامها السببية والإدهاش، فيحس بمتعة التشويق ومتابعة التفاصيل وتوقع ما سيحدث، كما يجد متعة في إدراك الكل، وما بين أجزائه من علاقات، وهذا كله لا يكاد المرء يدركه في الواقع، إلا بصعوبة، بعد درس وتأمل، وإنما يجده مدروساً متحققاً في الرواية، ويصل إليه سهلاً ممتعاً على جسر من الفن.

ولذلك يجد القارئ متعة في قراءة الرواية، لأنه من خلالها يزداد فهماً للواقع ولنظامه ولقوانينه الخفيّة، كما يجد متعة من خلال إحساسه بأن الرواية هي التي ملكته الفهم للحياة، وساعدته على إدراكها، والإحاطة بها بنظرة شاملة، إن القارئ للرواية يحسّ حقيقة أنه أضاف إلى عمره عمراً آخر، بل أعماراً هي أعمار الشخصيات، ووقائع حيواتها.

لقد أقبل الكتاب العرب على كتابة الرواية التاريخية، التي تسترجع الماضي، وتسجل أحداثاً، أو تستفيد من الماضي وتعيد بناءه وتفسيره وفق رؤية جديدة، ومن أجل فكرة ما، كما أقبل الكتاب العرب على الرواية التأريخية، التي تؤرخ لمرحلة تاريخية معاصرة، أو قريبة العهد، لتكشف قضايا الواقع ومشكلاته، من سياسة واجتماع واقتصاد، وشاع هذان النوعان من الرواية، وانتشر، وقد طغى النوع الأول، وبالمقابل غابت الروايات العلمية والمستقبلية، ولعل ذلك راجع إلى انشغال العرب

بواقعهم الراهن، وفرارهم منه إلى الماضي، وعدم قدرتهم على استشراف المستقبل، لغياب المشروع المستقبلي، وربما لغياب الأمل والثقة بالغد، ولكن من واجب الكاتب أن يحمل أمانة المستقبل، فيزرع الثقة به.

والمشكلة عند القارئ العربي أنه ما يزال ينظر إلى الرواية على أنها حكاية قد وقعت، وما يزال يبحث فيها عن القصة، وما يزال يطابق بينها وبين كاتبها، وما يزال أيضاً يبحث فيها عن المغزى قبل أن يبحث فيها عن المتعة، ويهمه في المقام الأول أن يكون ذلك المغزى سياسياً، ومن هنا كانت معظم الروايات مسرحاً لصراع الأفكار والمذاهب، بل كان بعضها ناطقاً بالأفكار، وكان أكثرها رواجاً أكثرها جرأة في طرح قضايا السياسة، وقليلة هي الروايات التجريبية التي كسرت تلك المفاهيم أو تجاوزتها.

*

ويجد القارئ للرواية متعة كبيرة في الحوار بين الشخصيات، وهو غالباً حوار مكثف، دالّ على الشخصيات، يكشفها، ويعرّفها، وهو حوار يطوّر الحوادث وينمّيها، ويتم فيه استخدام اللغة بطلاقة وذكاء وحيوية.

إنّ الحوار في الرواية بمستواه الفني والجمالي والنفسي والحيوي الراقي لا يكاد يشبهه أي حوار بين اثنين في الواقع، ولو كانا من أكثر الناس بلاغة وفصاحة ورجاحة عقل وحسن تدبير وتفكير، لأن الحوار في الرواية موظف ومدروس. ولذلك يجد فيه القارئ متعة لا تعدلها متعة، ويتمنى بصورة عفوية لو كانت أشكال الحوار في الواقع كذلك.

ومن هنا تبدو الدعوة إلى كتابة الحوار بالعامية منافية لقانون الفن ومبدئه، لأن الفن ليس نقلاً للواقع، ولا تصويراً له، إنما هو صياغة فنية للواقع، يتم فيها إعادة بنائه وتركيبه، بل يعاد فيه خلقه، وفق شروط فنية وقيم إبداعية ومفاهيم

جمالية، واللهجة العامية لا تساعد على إعادة البناء، أقل من الفصحى غنى في المفردات والتراكيب، على الرغم مما قد تملكه بعض مفرداتها وتراكيبها من إيحاءات، هي رهينة زمان معين ومكان محدود، وتبقى الفصيحة أقدر منها على بناء الحوار، والمشكلة لا تكمن في العامية أو الفصيحة، إنما تكمن في القدرة على بناء حوار فني يخدم العمل الروائي، يتجاوز فيه المبدع إشكالية العامي والفصيح.

*

إن الاستغراق في الرواية والاستمرارية في قراءتها، وضرورة متابعتها في وقت واحد، تمنح المتلقي شعوراً بالوحدة والتماسك والترابط، فكأنه أمام مشروع حيوي متكامل، لابد أن يدركه كله. وبذلك يحس أن الحياة متكاملة، وذات وحدة، وتنسجم حياته، وتتألق، وتتخلص من العيش اليومي الذي يحيا فيه الأويقات أجزاء متفرقة، ولا يدرك مابينها من علاقات، إن هذه المتعة الخفية تمنح القارئ شعوراً بالتماسك والوحدة العضوية، وتريحه من تشتت الساعات، وتمزق الأيام، وتبعثر العمر.

ولا ينسى المرء أن القارئ للرواية يجد متعة من نوع متميز، هي متعة القدرة على التعبير باللغة عن الحياة، إذ تمنحه الرواية زاداً لغوياً، بل تمنحه مهارة لغوية، يستطيع من خلالها أن يحيط بمواقف الحياة المتنوعة، وأن يعبر عنها مهما تعددت واختلفت.

ومتعة الإفصاح عما في الذات، والتعبير عما في الحياة بوساطة اللغة، هي متعة راقية سامية، تمنح المتلقي الرضا، وتؤكد قدرته على التعبير عن ذاته، وتنفي عنه العجز عن التعبير، وتؤكد له أنه قادر على القول، بل قادر على الفعل ولو في الرواية، إن اللغة بتصويرها الحياة تجعل المتلقي قادراً على الإمساك بما هو مجرد، وإدراك ما هو بعيد، وفهم ما هو صعب، وتحديد ما هو كامن في النفس وكشفه وتوضيحه، وفي هذا متعة تأكيد الذات، والقدرة على التعبير عنها.

إن المرء بعد قراءته الرواية يعود إلى الحياة اليومية العادية وهو أكثر راحة وانسجاماً مع نفسه، كما يعود إلى الحياة وهو يحس أنه أقدر على فهمها، وأقوى على عيشها بوعي وعمق، ويدرك أن الحياة جديرة أن تعاش بقدر من الوعي والانسجام والتخطيط والفهم.

*

ومن الممكن بعد ذلك كله أن نذكر متعة القراءة نفسها، بما فيها من متعة الحرف المطبوع، والشعور بالمادة الأدبية المنشورة، ومتعة الصفحة نفسها، بما فيها من توزيع الأسطر والمقاطع، وربما الصور والألوان، وهو شعور متجذر في أعماق الإنسان، لا يعيه، ولكنه موجود، ويعود به إلى عهود سحيقة في القدم، وقديماً حفظ الإنسان صور خبراته وتجاربه على جدران المغاور والكهوف، ثم على جدران المعابد والمسلات، على الجلود والرقم، ثم على الأوراق والصحف والمدونات والكتب والمجلدات، وهو يحفظها اليوم في الأقراص الليزرية الصلبة والمرنة والمدمجة.

ولا ينسى المرء ما للحرف أيضاً من قدسية ومكانة لدى كثير من الشعوب، فالحرف ليس محض شكل، إنما هو جزء من الكلمة، والكلمة هي حضور ذهني حي للمدلول، فعندما نقرأ كلمة مثل الغضب أو الأفعى فإن مدلول كل من الكلمتين يمثل حاضراً في الوعي، ويستحضر خبرات سابقة كثيرة، ويزداد الأمر قوة وحضوراً عندما تكون الكلمة في سياق أو سياقات، وهي لا تكون إلا كذلك، والسياق أكثر غنى بالمعاني والمدلولات، أي أكثر غنى بالخبرات. ويؤكد ذلك كله بعض الممارسات لدى بعض الشعوب من تقديس الحرف واستعماله في السحر وكتابة التمائم، وقد ينكر الإنسان المعاصر ذلك، وهو واع، ولكنه يستخدمه وهو غير واع، يؤكد ذلك الحروف الأولى من أسماء العشاق المحفورة على جذوع الأشجار، ومقاعد الحدائق، والحروف الأولى من أسماء المتدينين المكتوبة على جدران المعابد والمزارات والأماكن المقدسة

عندهم، وكذلك الحروف الأولى من أسماء نزلاء الفنادق أو السجون المكتوبة على الجدران، وفي كثير من الحالات مكتوبة بالكامل، مما يعني تأكيد الذات، وتثبيت حضورها من خلال الكلمة.

إن متعة الكلمة المكتوبة والمقروءة متعة لا يقدرها إلا المحروم منها، ويمكن أن يكتشف المرء حقيقة ذلك بنفسه من خلال المرارة التي يحس بها وهو ينظر في صفحات جريدة مكتوبة بلغة لا يعرفها.

إن للصفحة المطبوعة متعة متميزة، وقد يقال إن هذا ما تشترك به كل الآداب والعلوم، ولكن يمكن القول إن هذا صحيح، ولا يقلل من المتعة في قراءة الرواية، بل يضاف إليها، ولا سيما حين تطبع الرواية بشكل أنيق، ويحسن المؤلف تشكيل فقراتها ومقاطعها.

*

ومن هذا القبيل ثمة متعة أخرى يمكن أن تضاف، وهي شعور المرء وهو يقرأ الرواية، أنه يفعل شيئاً ما، وينجز ويحقق، ويزداد هذا الشعور قوة عند الفراغ من قراءة الرواية، إذ يدرك أنه أنجز شيئاً، فيكتسب الشعور بالرضا عن النفس، ويعزز الثقة بالذات، وينفي عنه الفراغ والعجز والضعف.

ولعل أجمل ما في الرواية، بعد ذلك كله، أنها تعرّف المتلقي إلى نفسه، كما تعرفه إلى الآخر، وبتعبير مختلف، تعرّف المتلقي على قوى الشر والخير، الباطل والحق، الظلم والعدل، فيراها تتصارع، فيدرك أنه وليس وحده في العالم، وأنه ثمة ما هو مختلف، وأنه لابد من مسافة مابين طرفين، ولا بد أيضاً من لقاء بينهما، أيّاً كان شكل هذا اللقاء. وبذلك تعلم الرواية القارئ معنى الآخر، وتعرّفه حقيقة وجوده، وتضعه أمام الحقيقة الموضوعية، وتعلمه ضرورة إدراك الحياة في صراعاتها وتناقضاتها، وذلك كله من خلال الشخصية والموقف، أي من خلال الخبرة والمعاناة.

إن الرواية تعلم القارئ أهمية إدراك العالم بنظرة كلية شاملة، وتفسير ظواهره، ووعي مابينها من علاقات، وضرورة فهم الكون على أن له نظاماً ما يخضع له، وأن الفرد فيه عنصر من عناصر الكون، ولا بد أن يكون له فيه دور وأثر.

وهذا كله يتحقق من خلال المرور بمعاناة أو معايشة تجربة، ولا يتحقق من خلال خلاصة أو حكمة أو مقولة، ومن هنا تكون متعة المعرفة التي تتحقق بالسرد، أو من هنا تكون في الحقيقة متعة السرد.

إن ما يميز الرواية عن غيرها من أشكال التعبير الفني هو مرور القارئ من خلال تجربة، تجربة تخيلية ممتعة، لا يبذل فيها سوى أقل قدر من طاقة أو جهد، ولكنه يعيش، ويحس كأنه عاش الواقع، ولكن من غير الجهد الذي عليه أن يبذله لو كان حقيقة في الواقع، ومن غير أن يتحمل أي أذى أو ضرر أو ألم، على الرغم مما قد يعيشه في القراءة بالخيال من أذى وضرر وألم، وفي هذا إشباع لرغبة الإنسان في المعاناة والعيش، وفي هذا تتحقق طبيعة الرواية، وتتأكد أهم وظائفها.

ومما لاشك فيه أن تلك الأشكال من المتع التي يعيشها قارئ الرواية، وأن تلك الأشكال من الفوائد التي يجنيها لا يعيها، ولا يحس بها، ولا يقصد إليها مباشرة، وإنما تتحقق له في تضاعيف القراءة، هي متع لاشعورية، تعيش في الأعماق، وتحفز القارئ إلى قراءة الرواية.

ومما لاشك فيه أيضاً أن تلك المتع والفوائد لا تتحقق جميعاً بنسبة واحدة، ولدى القراء كافة، وفي الروايات كلها، إن بعضها يتحقق بنسبة ما، وبعضها الآخر يتحقق بنسبة أخرى، وفق المتلقي والرواية والثقافة والفن، ووفق شروط وعوامل أخرى.

*

ومن المرجح بعد ذلك كله ألا يُظن أن القارئ العادي هو أكثر الناس استمتاعاً بالرواية، لأنه يعيشها من غير درس، ويحصل عليها من غير قصد ولا طلب، إن مثل هذا التصور غير دقيق، ولعل الأدق منه هو أن التحقق الأكبر للمتع كلها إنما يكون للدارس الذي يعي عمله، ويدرك هدفه، والذي يغوص على أعماق الرواية، ويرى تفاصيلها كلها.

ولكن مما لاشك فيه أن ثمة متعة أخرى أكبر وأعظم، وهي متعة كتابة الرواية وإبداعها. فالكاتب عندما يبدع رواية يحس بالحرية الكبيرة في التعامل مع الحياة، لأنه يصنعها بنفسه، يبني الشخصيات ويركب الحوادث، ويقدم ويؤخر، ويشعر أنه قادر على فعل شيء، بل أشياء يحركها وفق رغبته، وهو يتحرك في الزمان بحرية، وينتقل في المكان بانطلاقة كبيرة، ويزداد إحساسه قوة عندما يجد نفسه في لحظة قد انطلقت الشخصيات بنفسها، وأفلتت من يديه، وأخذت تصنع وجودها بنفسها، وأخذت الحوادث تسير في طرق لم يتوقعها من قبل، ولم يخطط لها، كما تزداد نشوته عندما يجد تفاصيل جديدة، لم يفكر فيها من قبل، بدأت تتضح أمامه، وتنداح وتتوالد مثل فراشات تسبح في النور، ولعله يحس بمشكلة كبيرة، وهي إنهاء الرواية، ولكن ثمة متعة خفية في الإحساس بهذه المشكلة، ومعاناتها، وعندما ينتهي من كتابة الرواية، يشعر بمتعة متميزة، فقد أنجز شيئاً ما، ولكن سرعان ما يرى أمامه عالماً آخر قد يكون غائماً، غير واضح، ولكن يفكر في ارتياده، وما هذا العالم إلا رواية أخرى جديدة، يبدأ فوراً بالتفكير في كتابتها، ومما لاشك فيه أن متعته الأكبر تتمثل في رؤية روايته مطبوعة وهو يوقع على نسخها يهديها إلى الأصدقاء.

وفي الحالات كلها يبقى الميل إلى السرد قراءة وإبداعاً حاجة إنسانية لابد أن يلبيها كل فرد، وإن اختلفت أشكال التحقيق والتلبية بين حد أدنى في الحكي والاستمتاع، وحد أقصى في النقد والإبداع.

تشترك الرواية والمسرحية في أن كلاً منهما تقدم قصة لها بداية ووسط ونهاية، يقوم بها أشخاص، وتجري في زمان ومكان محددين، ولها هدف، ومبنية وفق حبكة، وهي تكتب باللغة، وتتضمن الحوار، فهما معاً تنتميان إلى جنس واحد هو الأدب، ولكنَّ كلاً منهما تمثل نوعاً أدبياً مختلفاً عن الآخر.

فالرواية تكتب لتقرأ، والمسرحية تكتب لتمثل، فالرواية تحكي قصة، يسردها الراوي سرداً، أي يقص حوادثها بضمير الغائب، أو ضمير المتكلم، وربما بضمير المخاطب، وقد ينوع في الضمائر بين مقطع ومقطع أو بين فصل وفصل، وقد يستعمل الحوار، ولكن تظل الرواية قائمة على سرد الأحداث، ووصف الشخصيات، ووصف الأماكن، أما المسرحية فتقوم على تمثيل الحوادث، لا سردها، فالمسرحية قصة تمثل، يمثلها أشخاص، وهي تكتب في الأساس كي تمثل، وقد تقرأ، ولكنها لا تكتب في الأصل للقراءة، أي إن حوادثها تعرض على الجمهور في مكان محدد للتمثيل، يحضره جمهور المتفرجين، وتدور حوادثها الممثلة على خشبة المسرح، أو في مكان مخصص للعرض، ويقوم الممثلون بتقمص شخصيات القصة وأداء أدوارهم، وهي تعتمد على الحوار، ولا تعتمد على السرد، ولا على رواية الحوادث، إلا في بعض المقاطع التي قد يعمد فيها المؤلف المسرحي إلى سرد الحوادث على لسان راوية أو مؤرخ أو شاهد، وهي تقنية مسرحية، وليست الأساس الذي يقوم عليه المسرح، لأن الحوار هو المادة التي يصاغ بها المسرح، وقد يقوم المسرح على مجرد الإيماء من غير حوار، ولكن في الحالات كلها يظل عماده تمثيل الحوادث لا سردها.

وفي الرواية يستطيع الراوي أن يتبع الطريقتين، التحليلية والتمثيلية، أي يستطيع أن يقدم الشخصية من خلال أفعالها وأقوالها وحواراتها ونجواها الداخلية عبر المونولوغ وتيار الوعي، وهي الطريقة التثيلية، كما يستطيع يصف الشخصية في مظهرها الخارجي، ويستطيع أن يتحدث عن أغوارها النفسية، وأن يحلل الشخصية، وأن يفسر مواقفها وأن يعللها، وأن يقدمها للقارئ وأن يتحدث عنها ماشاء له الحديث المباشر، وهذه هي الطريقة التحليلية، وهي الطريقة التي لا يستطيع المؤلف المسرحي اتباعها، إلا في المسرح الملحمي، أو المسرح التعليمي، الذي طوره بريخت، وفيه يظهر الراوي أو المعلق أو المؤرخ أو الكاتب نفسه، كما في مسرحية بيراندلو: "ست شخصيات تبحث عن مؤلف"، والمؤلف المسرحي هنا يستعين بالمؤلف الرواي ويقوم ببعض دوره. إن الكاتب المسرحي يصور لنا الشخصية من خلال الظاهر فقط، أي من خلال أفعالها وأقوالها وإشاراتها وحركاتها، فهو يقدم الشخصية وهي تفعل، وهو يسعى إلى الكشف عن بواطنها من خلال الظاهر فقط، وهذا هو الأساس في المسرح، في حين أن الروائي يتكلم على الشخصية، في المقام الأول، ولذلك فهو يستطيع أن يصف ظاهرها مباشرة، وأن يكشف أيضاً عن بواطنها وأن يحلل دوافعها بكلامه هو المباشر وتعليقاته، كما يستطيع بالإضافة إلى ذلك أن يستعين بالطرق المسرحية من حوار ومشاهد وتعليقات الآخرين عليها.

والمكان في المسرحية يكون على الأغلب محدوداً ولا يتنوع كتنوعه في الرواية، ولا يوصف، إنما يرمز إليه في المسرح ببعض القطع من الديكور، أو يتم الحديث عنه في الحوار، ومن ذلك مثلاً تصوير معركة حربية، إذ لا تحضر الجيوش ولا عربات القتال ولا أسلحته، بل يُكْتفى بالكلام في الحوار على مجريات المعركة على لسان إحدى الشخصيات، كأن تقول: "إنني أرى من فوق هذه التلة جيوش الأعداء

وهي تتقدم في هذا السهل الممتد أمامي، وتحاول عبور الجسر"، وقد لا يوضع على المسرح أي قطعة من قطع الأثاث أو الديكور، ويكتفى بالتعبير اللغوي على لسان إحدى الشخصيات، كأن تقول:"ها أنذا أعبر الباب المفضي إلى القلعة، وأصعد الأدراج الحجرية القديمة التي تآكلت تحت حوافر الخيول".

وثمة حيل مسرحية كثيرة يلجأ إليها المخرج للتعبير عن المكان، مستعيناً بالتقنيات الفنية البسيطة أو المركبة، فقد كان الإغريق يلقون حجارة صغيرة فوق الطبول أو الأواني النحاسية ليمثلوا صوت الرعد، ويتم ذلك وراء واجهة المسرح التي تمثل قصر الملك أو تمثل معبداً، وفي العصر الحديث يمكن أن يستعين المخرج بالإضاءة ليصور جو الرعد والأمطار، بالإضافة إلى المؤثرات الصوتية، أو ليسقط على عمق المسرح صورة قصر يحترق أو يدمر، إن كل شيء في المسرح يوجه لمخاطبة سمع المتفرجين وعيونهم، في حين يتم وصف تلك الأماكن في الرواية في مقاطع من الوصف باللغة قد تطول وقد تقصر، وقارئ الرواية يتخيلها، في حين يراها المتفرجون في المسرح بطريقة من الطرق.

وكانت المسرحية عند الإغريق تتقيد في حوادثها بمكان واحد، وبزمان لا يزيد عن أربع وعشرين ساعة، كما في مسرحية أوديب الملك لسوفوكليس (٤٩٦ ــ ٤٠٦ ق.م) Sophocle، فحوادثها كلها تجري على منصة ترابية أمام قصر أوديب، تسمى Stage أي الخشبة، وفي ساحة دائرية مقابل تلك المنصة، وتسمى أوركسترا، Orchestra وفيها تقف الجوقة، وهي تمثل حكماء ثيبة، في حين يقف أوديب على المنصة أمام واجهة قصره، وإلى جانبه تقف زوجته جوكاستا أو شقيقها كريون، وكذلك تقيد المسرح الروماني بوحدة المكان والزمان، كما تقيد بهما المسرح الكلاسيكي في فرنسا، إذ تجري حوادث المسرحية كلها في حدود أربع وعشرين ساعة، او دورة شمس واحدة، كما ذكر أرسطو (٣٨٤ ـ ٣٢٢ ق ـ م) Aristotle في كتابه "فن

الشـعر"، وأكد هذه المفاهيم فيما بعد الناقد الروماني هوراس (٦٥ ـــ ٨ ق ـــ م) Horaceفي كتابه "فن الشعر"، وأسماها الوحدات الثلاث، وهي وحدة الزمان ووحدة المكان ووحدة النوع، وعدّها قوانين لا يحق للمؤلف المسرحي الخروج عنها. وقد خرج عن تلك الوحدات وليم شكسبير (١٥٦٤ـــ ١٦١٦) Wiliam Shakspeare في مسرحياته كلها، ولم يتقيد بأي منها، ومن ذلك على سبيل المثال مسرحيته "أنطونيو كليوبترة"، إذ تدور حوادثها في روما وفي الإسكندرية وفي قصر كليوبترة وفي مكتبة القصر بل إن بعض المشاهد تصور معركة بحرية، وزمنها قد يقدر بنحو شهر.

وتستطيع المسرحية في الحقيقة تنويع الأمكنة وجعلها متعددة مادامت تستعين بالإيحاء لا بالإيهام، فقد كانت المسرحيات الكلاسيكية، ولا سيما مسرحيات كورني وراسين تعتمد على الإيهام بالمكان، أي إيهام المتفرج بأن المسرحية تدور في المكان الحقيقي، فإذا كان المكان قاعة عرش الملك، وهو المكان الغالب، فلابد من الستائر الفخمة، والثريات المتألقة، ولا بد من الثياب التي تمثل ذلك العصر، ولا بد من عرش الملك بكل مافيه من عظمة، وهذا ما لم يلجأ إليه شكسبير، إذ كان يكتفي برسم على قطعة قماش تعلق في عمق المسرح تمثل المشهد، وبسرعة يتم تغيير الرسم، وليس ثمة قطع ديكور، وهو بذلك يعتمد على الإيحاء لا على الإيهام، كما يعتمد على لغة الحوار، حتى في وصف ملامح الممثلين وأزيائهم، كأن يقول الخادم لزميله واصفاً مظهر كليوبترة:"ها إني أرى كليوبترا في كامل زينتها وقد استعدت لاستقبال أنطونيو". ولقد تخفف المسرح الحديث من كل أشكال التعقيد في قطع الديكور، وعمد المسرح في بعض اتجاهاته إلى المسرح العاري، حيث ليس ثمة أي قطعة من قطع الأثاث، سوى الستائر السوداء التي تغطي المنافذ في داخل المسرح أو تحجب الكواليس. وبخلاف ذلك الرواية، إذ تعمد في كثير من الروايات إلى الوصف المطول والمفصل أو الموجز للمكان والثياب وملامح الشخصية ومظهرها،

وإن كانت الرواية الحديثة قد قلصت هذا الاهتمام ولا سيما فيما يتعلق بوصف المظهر الخارجي للشخصية.

والكاتب المسرحي لا يصف المكان الذي تدور فيه الحوادث، ولا يصور المظهر الخارجي للشخصية، ويكتفي بتحديد المكان، كأن يقول: "قاعة المحكمة"، أو السوق، أو قاعة العرش، ويكتفي بالإشارة إلى دخول الشخصية أو خروجها، وهو ما يسمى التعليمات، ويترك التفاصيل للمخرج، وإن كان بعض الكتاب يسهبون في وصف المكان، وفي تصوير الشخصية، وهم يقصدون إلى ذلك، لأنهم يريدون تقديم رؤية للمخرج، أو تقديم نص قابل للقراءة، وهذا ما يفعله كثير من الكتاب العرب، ومنهم سعد الله ونوس وعلي عقلة عرسان.

وتتميز المسرحية بالحوار، فهو المادة التي تصاغ بها المسرحية، ويقوم الحوار في المسرحية بالأعباء كلها، فهو يقدم الشخصيات، ويعرف بها، ويلخص ما سبق، ويتنبأ بما سيحدث، وهو الذي يدفع الحوادث نحو التعقيد ثم الحل، وهو الذي يصف المكان ويشير إلى الزمان، إن الحوار هو النسيج الذي تحاك به المسرحية، ولا بد من تنوعه بين شخصية وشخصية، ليمثل مستواها النفسي والثقافي وليعبر عن موقفها الفكري. وتستعين الرواية بالحوار لتضع القارئ في قلب الحدث، ويكون له نفس الوظائف التي هي له في المسرحية، ولكن الرواية لا تعتمد كلياً على الحوار، حتى لو أكثرت منه، وقليلة هي الروايات التي اعتمدت كلياً على الحوار.

على أن أهم عنصر في المسرحة هو الصراع، فهو العمود الفقري للمسرحية، وعليه تُبْنَى، وقوامه الصراع بين طرفين، يكون أحدهما هو المسيطر، ثم يسيطر الآخر عند نهاية المسرحية، كما في الصراع بين أوديب والنبوءة، فقد كان أوديب هو المسيطر طوال المسرحية، فهو ملك ثيبة، وهو زوج سعيد مع زوجته وأولاده، وهو ينكر أن يكون هو نفسه قاتل الملك السابق، أي قاتل أبيه، ولكنه شيئاً

فشيئاً يفقد سيطرته وينقلب عليه الموقف، إذ يتأكد له أخيراً أنه هو نفسه قاتل أبيه وأنه هو نفسه زوج أمه، ويتضح له أن نبوءة العرافة قد تحققت، فيفقأ عينيه ويتخلى عن الملك، وينفي نفسه من مدينته ثيبة إلى كولون، وفي مسرحية هاملت ينشب الصراع واضحاً بين هاملت وعمه الذي قتل أباه بالسم وتزوج أمه واستولى على العرش، وكان على هاملت أن يثأر لنفسه ولأبيه من عمه، وقد ظل العم هو المسيطر حتى نهاية المسرحية، ولم يتمكن هاملت من السيطرة إلا عند النهاية عندما جرح لا يرتس في المبارزة بينهما بسيف لا يرتس نفسه، وهو سيف مسمم ثم طعن به عمه بعد أن علم من لا يرتس أن عمه الملك هو الذي يقف وراء المؤامرة، وقد دفع هاملت حياته ثمن انتصاره على عمه، فقد مات بعد أن كان لا يرتس قد جرحه بسيفه المسمم.

إن الصراع في المسرحية هو صراع بين طرفين، قد يكون أحدهما ظاهراً والآخر خفياً، كالصراع بين أوديب والقدر، متمثلاً في نبوءة العرافة، أو قد يكون بين طرفين ظاهرين، كما هو بين هاملت وعمه، وقد يكون في داخل الشخصية نفسها، وأبرز أمثلته مسرحة السيد (١٦٣٦) لبيير كورني Pierre Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤) وفيها يدور الصراع بين الحب والواجب، وتجري حوادث المسرحية في قشتالة بإسبانية، وتحكي عن الشاب رودريك الذي أحب الصبية شيمين، وكان ملك قشتالة قد كلف دون دياغو والد رودريك بتربية ولي العهد، فنشب شجار بينه وبين دون غوميس والد الصبية شيمين، فأقدم دون غوميس والد شيمين على صفعه، وكان على الشاب رودريك أن يثأر لوالده، فبارز والد حبيبته وقتله، وتقع الصبية شيمين في صراع بين واجب الثأر لأبيها وحبها لحبيبها الذي قتل أباها، وجرت مبارزة بين أحد رجال شيمين وحبيبها، ثم أقرت شيمين بحبها لرودريك، وتدخل الملك، فجمع بينهما، وانتهى الصراع بالزواج.

ولا يمكن أن تخلو المسرحية من الصراع، وقد يكون قوياً حاداً ظاهراً، وقد يكون خفيفاً هادئاً، ولكن بدأت المسرحيات الحديثة تخفف من حدة الصراع، بل تخلى عنه المسرح الحديث، ولا سيما مسرح العبث، كما في مسرحية "في انتظار غودو" (١٩٥٣) Waiting for Godot لمؤلفها الكاتب الإيرلندي صموئيل بيكيت Sammuel Beckett (١٩٠٦ ــ ١٩٨٩)، وفيها يظهر فلاديمير واستراغو تحت شجرة يابسة وهما يتحدثان حديثاً مطولاً يدور حول بحثهما عن عمل وعن شعورهما باليأس وإحساسهما بالإحباط، ويهمّ أحدهما بشنق نفسه، ولكن زميله يذكره بأنهما على موعد مع غودو الذي وعدهما بتأمين عمل لهما، ويطول الانتظار وتتكرر الأحاديث الطويلة، ثم يدخل غلام ليخبرهما أن غودو لن يأتي الليلة، ولكنه سيأتي في ليل غد، وفي الفصل الثاني يظهر الرجلان أيضاً تحت الشجرة نفسها، وقد ظهر على أحد أغصانها برعم صغير، ويطول التحاور فيما بينهما حول موضوعات مشتتة لا رابط بينها، ويشعران بالملل ويحسان بالإحباط، وهما مايزالان ينتظران وصول غودو، وبعد طول انتظار يدخل الغلام نفسه ليخبرهما أن غودو لن ياتي الليلة، ولكنه سيأتي في ليلة غد، والمسرحية خلو من الصراع، وتعبر عن إحساس الإنسان بالفراغ في العصر الحديث، وشعوره بالملل والسأم، وتؤكد أنه ينتظر المجهول الذي يأتي ولا يأتي. إن وجود الصراع في المسرحية هو الذي يثير التشويق، ويبعث على المتابعة، ويحرض الجمهور ويمتعه، وهو صلب المسرحية، وحين لا تبنى المسرحية على الصراع فهذا لهدف ما عند المؤلف، وليس من الضروري أن يتوافر الصراع في الرواية، وقد يتوافر فيها، ولكنه ليس العنصر الأساسي.

ولعل أهم خصائص المسرحية أنها متينة البناء، لا يسمح فيها بوجود أي حدث أو موقف أو شخصية أو حوار لا يخدم البناء الكلي للمسرحية، أي إن أجزاءها شديدة الارتباط بعضها ببعضها الآخر، ولا يمكن إسقاط أي جزء منها أو

قسم، وحتى حين يعمد المعدّ للمسرحية أو المخرج لإسقاط بعض الأجزاء فإنه يعوض عنه بإبراز جزء يسد مكان الجزء المحذوف، وفي الحالات كلها لا تقبل المسرحية الحشو أو الاستطراد أو التراخي أو الإسهاب في موقف على حساب موقف آخر، كما لا تقبل وجود شخصيات لا دور لها في تماسك البناء وتطوير الحوادث، وقد عاب النقاد على مسرح أحمد شوقي (١٨٦٨ـ ١٩٢٣) القصائد الغنائية الطويلة في مسرحيته مجنون ليلى، وبالمقابل تحتمل الرواية إمكانية وجود مواقف لا تطور في الحوادث، أو شخصيات ضعيفة الارتباط بالعمل، كما تقبل كثيراً من التحليل للشخصيات والحشو والاستطراد، ولا سيما في الرواية الحديثة التي تقوم على التفكك وترفض البناء الروائي الشديد التماسك حتى إنه ظهرت رواية اللارواية.

وأخيراً فإن الرواية يقرؤها القارئ وحده، وهو في عزلة، أو في سفر، أو في مقهى أو في حديقة، أي إنه يقرؤها وحده مستمتعاً بلغتها وأسلوبها، وقد يستمع إليها مسجلة على شريط، أي إن متعة الرواية تكمن في قراءتها وتخيل حوادثها وتصور شخصياتها التي يرسمها القارئ في خياله كما يشاء، فالرواية حالة ثقافية فردية، وظاهرة أدبية.

في حين تختلف المسرحية عن الرواية في هذا الجانب الاختلاف كله، فقد يقرؤها القارئ، وقد يتخيل شخصياتها وجوادثها كالرواية، ولكن متعتها الحقيقية لا تكون إلا بمشاهدتها على خشبة المسرح، وهنا تتحول إلى مسرحية بحق، وهنا تكون متعة مشاهدة الممثلين، وهم أشخاص أحياء، يبذلون جهدهم أمام الجمهور، بما يملكون من موهبة، وحسن أداء، وروعة عرض، وفيها يستمتع المتفرجون بالديكور والإضاءة وعناصر التأثير الصوتية، ويحسون بمتعة الخروج من البيت، والنزول إلى المسرح، وحضور العرض مع الجمهور، وفي أثناء العرض يتحد المتفرج مع الممثلين ويتفاعل، ويحس أنه جزء من العرض، وتتحقق وحدة الاندماج مع الفضاء

المسـرحي، بما فيه من جمهور وممثلين ومسـرح، وكل عرض جديد للمسـرحية هو عمل فني جديد، وبإمكان المرء أن يحضـر العرض المسـرحي نفسـه مرتين، فيجد أن كـل عرض مختلف عن الآخر، الاختلاف الفني، في أداء الممثلين وفي اسـتجـابـة الجمهور، كما يمكن أن تخرج المسـرحية في أكثر من شـكل من أشـكال الإخراج المسـرحي، وفي كل مرة تكتسـب المسـرحية تحققاً فنياً جديداً، إن الوجود الحقيقي للمسـرحية لا بين دفتي كتاب في كلمات مطبوعة، وإنما على خشـبة المسـرح، وأجمل لحظة هي اللحظة التي يخرج فيها المشـاهد عن ذاته ويحس أنه جزء من حالة العرض، ففي لحظة ما يتلبس المتفرجون الدور الذي يقوم به الممثل، ويحسـون بمعاناته، ويتمثلون التجربة التي يعبر عنها، ويعيشـون دوره والقصـة التي يمثلها، وهي أمتع اللحظات بالنسبة إلى الجمهور.

إن وجود المسـرحية الحق هو في العرض المسـرحي، وهو يحتاج إلى ممثلين ومخرج وعمال إضـاءة وصـوت ومهندس ديكور ونجار ومصـمم أزياء وخياط وبائعي تذاكر ومنظمي العرض ويحتاج إلى جهة راعية وممولة وإلى مكان مثلما يحتاج إلى جمهور ووسـائل دعاية، إن المسـرحية، بمعنى العرض، عمل جماعي، وهو ظاهرة فنية، وعادة اجتماعية، ومظهر حضاري، يدل على مجتمع مستقر ومتطور ومزدهر يقدر الفن ويرعاه.

إن متعة حضور العرض المسرحي لا تتحقق في قراءة المسرحية، ولا في قراءة الرواية، ولا في مشـاهدة الفيلم السـينمائي، ولا مشـاهدة المسـلسـل، لأن كلاً من الفيلم السـينمائي والمسـلسـل عملية فيزيائية، يتم فيها العرض بالضـوء، ويمكن تكرارها عشـرات المرات، وكل عرض لا يختلف عن العرض الآخر إلا بنوع الاستجابة لدى الجمهور، وفي السينما كما في المسلسلات يحس المتفرج أنه أمام مشهد تمثيلي جرى تصـويره تحت الإضـاءة وقد أعيد عدة مرات وجرى فيه الحذف والقص

واللصق كما جرى فيه إضافة المؤثرات الصوتية، أما في العرض المسرحي فيحس المتفرج أنه أمام عرض حي، يرى الممثلين وهم يمثلون، وهو يرقب فيهم كل حركة، وكل تعبير بالوجه أو بالصوت، وهذه هي الميزة الأساسية للمسرحية، وبها تختلف عن سائر الفنون، ولذلك قيل المسرح هو أبو الفنون، لأنه يجمع الكلمة والصوت والحركة والموسيقا والإضاءة، بالإضافة إلى أنه مشاركة جماعية وحالة توحد فني جماعي.

في المسرحية ترى الممثل وهو يؤدي بصوته وجسمه وتعابير وجهه، وهويلقي ويتحرك ويعمل، ولا مجال للخطأ لا في الكلام ولا في الحركة ولا في الفعل، وكل حركة لها دلالتها ومغزاها ومعناها، والتواصل بين جمهور النظارة والممثلين مباشر، يقوم على التفاعل، والمتلقي يعطي انتباهه الكلي للعرض، بخلاف الفيلم السينمائي أو المسلسل التلفزيوني، فالممثل فيهما يخطئ، ويتم قطع التصوير، ويعاد مرات ومرات، ويعرف المتفرج أنه أمام عمل أعيد تصويره، وأنتج، والمتفرج أمام التلفاز يشغل بهاتف أو طعام أو ضيف، ولا يمنح العرض التلفزيوني اهتمامه كله، ولا يتواصل معه مثلما يتواصل مع العرض المسرحي، وكذلك الشأن في العرض السينمائي، فالمتفرج يجد ما قد يشغله، وهو يدرك أنه أمام عرض تم تصويره من قبل، وأنه أعيد مرات ومرات، وأنه أمام عرض ضوئي يمكن تكراره آلياً.

إن المسرحية هي أكثر الفنون اعتماداً على الإنسان، فإذا كانت وسيلة التعبير في الشعر اللغة وفي الموسيقا الصوت وفي النحت الحجر وفي التصوير اللون، فإن وسيلة التعبير في المسرحية هي الإنسان نفسه، لأن وسيلة التعبير فيها في المقام الأول هي الإنسان، فالإنسان بحضوره الجسدي وهو يمثل على خشبة المسرح، بجسده وحركاته وإيماءاته واختلاف درجات صوته وانفعالاته، هو وسيلة التعبير في المسرحية، بالإضافة إلى لغة الحوار، بل من الممكن أن تكون المسرحية

إيمائية، ولا حوار فيها ولا لغة، وحين يضـــاف إلى ذلك عناصـــر الديكور ومؤثرات الصوت والضوء والإحساس بحضور جمهور المتفرجين، يصبح من غير شك تأثير المسرحية أكبر، إن هذا كله هو ما يمنح المسرحية المعروضة خصوصيتها من بين سائر الفنون، بالإضافة بالطبع إلى ما تتضمنه المسرحية من قصة وأفكار ومغزى ولغة، تشترك فيها مع سائر الأنواع الأدبية، ولكنها تنفرد بأن وسيلة التعبير فيها هي الإنسان.

فن القصة القصيرة

تصـــور القصـــة القصـــيرة جزءاً من الحياة، كما هو معروف، وليس الحياة كلها، وهي تختار عيّنة منها، تتمثل في شـخص، منفرد، متميز، أو تتمثل في موقف محدود مُجْتَزأ، تقف عنده، وهي بذلك تعرض للحياة في أجزائها، أو في وقائعها الصـغيرة، أو في نقاطها العابرة، ولا تظهر قيمة القصـــة القصـــيرة إلا عند النهاية، حيث تأتي نقطة التنوير، فتضـيء كل ماسـبق من حدث أو موقف أو شـخصـية، وتمنحه قيمته، وعندئذ يتم فهم القصـــة القصـــيرة، وتبرز قيمتها. تلك هي طبيعة القصة القصيرة، وتلك هي أيضاً طبيعة الحياة التي يحياها الإنسان في هذا العصر اللاهث الســـريع النبض الضـــاغط بأعبائه ومتطلباته ومشـــكلاته وقضـــاياه على الإنســـان. فإذا هو يعيش عمره لحظة فلحظة، أو ســـاعة فســـاعة، أو يوماً فيوماً، لايســـتطيع إدراك حياته، ولا تصـــور مســـتقبله، فالمتغيرات كثيرة، والمســـتجدات

سـريعة، وفي كل لحظة حدث ومخترع ومكتشـف، وفي كل لحظة انفعال ومعاناة وانعطاف.

الحياة التي يحياها إنسان هذا العصر، لا يدركها بوعي شامل، ولا يراها رؤية كلية، وإنما يعيشـها أجزاء مفككة، وهو يركض لاهثاً وراء متطلبات معيشـية يومية كثيرة، بعضـها ضـروري، وأكثرها غير ضـروري، ولكن ماهو غير ضـروري أصـبح بالنسبة إليه أكثر ضرورة، ولا يستطيع عنه فكاكا، فإذا هو لايجد لحظة تأمل يخلد فيها إلى نفسـه، فيراجع ماضـيه، أو ينظر إلى واقعه، أو يتطلع إلى مسـتقبله، فهو في شغل دائم. وعندما يرى الإنسان نهاية مافي الحياة، نهاية حدث، أو مشكلة أو قضية أو حياة صـديق أو قريب أو كبير أو صـغير، يتنبّه، ويسـتيقظ، ويدرك مارآه من قبل إدراكاً جديداً، ويعيه على ضـوء النهاية، التي تعيد تشـكيل ماسـبق وتعيد تفسـيره، فيدهش، ويفاجأ، ولكنه مايلبث أن ينغمس في أجزاء جديدة مبعثرة من الحياة. تلك هي طبيعة الحياة التي يحياها إنسـان هذا العصـر، وهي شـبيهة بطبيعة القصـة القصـيرة، بل هي نفسـها في الحقيقة مجموعة قصـص قصـيرة، ولذلك مال إنسـان هذا العصر إلى القصة القصيرة، إنتاجاً وتلقياً، لأنها في طبيعتها مثل طبيعة حياته، ولأنها نتاج حياته، ونتاج عصـره الذي يحياه، فهي تخفق وفق نبضـه، وتسـرع وفق لهاثه، تحمل طبيعته، وتعبر عنها.

والقصة القصيرة هي الفن الصعب، إذ تحتاج إلى قوة في الحبك، وإلى إيجاز شـديد، وتكثيف، وكل جزء فيها يجب أن يكون له دوره، ولا يجوز أن يكون فيها إسـهاب أو اسـتطراد، وكل الأجزاء فيها يجب أن تكون متواكبة تقود إلى الخاتمة، من غير حشو أو إضافة، وهي في توترها ونبضها اللاهث السريع أشبه بالدراما، بل أشبه بالمأسـاة، وهي على الرغم من قصـرها وحجمها المحدود ليسـت بالسـهلة. ولكن لابد من الاعتراف بأن كتابتها أسـهل من الرواية وأصـعب، هي أصـعب لما تقدم من حديث

عن قوة الحبك والتوتر والإيجاز، وهي أمور لا تضطر إليها الرواية، فقد يكون فيها إسهاب وتطويل وعناصر وأجزاء كثيرة تعالج مشكلات وقضايا كثيرة، وهو مالا يمكن أن تتسع له القصة القصيرة، وهي أسهل من الرواية في كتابتها، لأن كاتبها قد ينجزها في جلسة أو جلستين أو أكثر، ولكنها لن تكون أبداً بقدر الجلسات التي يحتاجها لكتابة الرواية، ومهما حاول الكاتب أن يجوّد في قصته وفي مراجعتها وتنقيحها وتعديلها، فإنه لن يحتاج من الوقت مثلما يحتاج إليه الروائي، ومن هنا كانت كتابتها أسهل، وكان إنتاجها أغزر، فبإمكان الكاتب أن يكتب في السنة عشر قصص، مثلاً، ولكن ليس بإمكانه على الإطلاق أن ينتج عشر روايات. ولذلك كان إنتاج القصة أغزر وأكثر، وهو ما تستدعيه الصحف والدوريات والمجلات، وهو ما يتطلبه القارئ، وهو ما يقدر عليه الكاتب، الذي سرعان ما يجمع بضع قصص فيصدرها في مجموعة.

ومما لا شك فيه أن الأمر ليس بمثل هذه السهولة، ولكنه من غير شك أسهل من إنتاج رواية، وبذلك يبدو مفهوم السهولة نسبياً، سواء في الرواية أو القصة، كما يبدو رجراجاً، وغير مستقر.

إن ما يميز الرواية من القصة القصيرة ليس الحجم وعدد الصفحات فحسب، وإنما يميزها رؤيتها الشاملة للحياة، وعرضها كثيراً من القضايا والمشكلات، ولذلك فهي تزدحم بالشخصيات، وتكثر فيها الحوادث الكبيرة المفصلية، ويمتد بها الزمان، ويتسع فيها المكان، وغالباً مايكون بناؤها أقل إحكاماً من بناء القصة القصيرة، وإن كان هذا لايعني الهلهلة، كما لايعني السهولة في كتابتها، ولكنها في كل الأحوال تمنح الكاتب قدراً أكبر من الحرية، ويمكنه كتابتها على تطاول في الزمن. وأمام الكثرة في الإنتاج والتلقي، في القصة القصيرة، كثرت أسماء الكتّاب وازدحمت، وما عاد يرسخ في ذاكرة المتلقي إلا القليل من الأسماء، لأنه يقرأ كل شيء، ولكل

الكتاب، ولا يقرأ لكاتب مفضل، كما كثرت الأسماء وازدحمت، لأن القصة القصيرة تملك أشكالاً وأنماطاً واتجاهات، وهي في حالة من التطور المستمر، ولذلك حرمت القصة القصيرة من تألق الأسماء، ولم يعد ثمة من هو عملاق أو كبير، وإنما ثمة كتاب كثر، ولكل أسلوبه ومنحاه وعالمه. إن القصة القصيرة في هذا الجانب أشبه بالإنتاج السلعي، كلٌّ ينتج ويقدم، وكل يسعى إلى التجويد والتطوير، وكل يسعى إلى الترويج، وفي السوق ازدحام وتنافس، وكثرة.

وهذه السمة للقصة القصيرة هي سمة العصر نفسه، فما هو بعصر الأفراد، وإنما هو عصر الناس كافة، ولم يعد عصر المشهورين والنابغين والأفذاذ، وإنما هو عصر الناس كلهم، لأنهم هم الفاعلون والمنتجون والمغيرون في الواقع، ولأن التعليم انتشر بين الجميع، ولأن الثقافة هي مطلب الجميع، ولأن الثقافة الحق لا يمكن أن تكون إلا للجميع.

ولكن من المرجو بعد ذلك كله ألا يذهب الظن إلى القول بموت الشعر، أو غياب الرواية، لصالح القصة القصيرة، فهذا مالا يمكن القول به على الإطلاق، لاعلى سبيل الظن، ولا على سبيل البحث، فلكل جنس أدبي قيمته أو مكانته، ولكل دوره في الواقع وأثره، ولكل حضوره وموقعه، وليس المقام مقام مفاضلة على الإطلاق، إنما هو مقام رصد ودرس، وقد ظهر من خلال النظر والاستقراء الوفرة في القصة إنتاجاً وتلقياً.

إن حضور أي جنس أدبي لايمكن أن يكون على الإطلاق على حساب جنس أدبي آخر، وليس في إمكان أي جنس أدبي أن يلغي جنساً آخر ألبتة، ولكل جنس بعد ذلك خصوصيته. فإذا كانت القصة القصيرة تشهد الآن ازدهاراً ووفرة في الإنتاج والتلقي ومواكبة طبيعة العصر، فإن الشعر يشهد تطوراً نوعياً متميزاً، في رؤيته

ومســتواه الفني، وإن كان هذا على حســاب قرائه ومتلقيه، أي إن تطور القصــة القصيرة بشكل ما هو تطور أفقي، على حين أن تطور الشعر هو تطور شاقولي.

ولا يعزب عن المرء حضور الرواية في المشهد الأدبي، فقد استطاعت الرواية أن تحقق حضوراً فنياً متميزاً، في الكم والنوع والمستوى، وفي إقبال المتلقين والقراء، ولكن لا يمكن أن يكون قراء الرواية من العموم والوفرة كما هو الأمر بالنســبة إلى قراء القصــة القصــيرة. وهكذا يبدو واضــحاً أن لكل جنس أدبي مايميزه، ويمنحه ســماته وخصــائصــه، ســواء في طبيعته، أو طبيعة قرائه، أو في علاقته مع العصــر، والعلاقة بين هذه الأجناس ليست علاقة مفاضلة وتنافس وسباق، وإنما هي علاقة تكامل واتســاق. وســيظل لكل جنس من قصــة ورواية وشــعر قراؤه ومتلقوه، من متعلمين ومثقفين وهواة ودارسين، وستظل لكل جنس طبيعته وخصوصيته، كما ســيظل لكل جنس أيضــاً نمط تطوره وتواصــله مع الواقع إنتاجاً وتلقياً. ولا بد من ملاحظة العلاقة الفنية بين تلك الأجناس، فكل جنس منها يأخذ من الآخر، ويعطيه، فالشــعر يأخذ من الرواية الحوار وتعدد الأصــوات والنزوع الدرامي والمونولوج والصــراع والموضــوعية، والرواية تأخذ منه شــعرية الموقف والحركة والبناء، وشاعرية اللغة، وتجهد القصة القصيرة في أن تكون كالقصيدة في الإيقاع والنبض والالتماعة والتلميح والإيجاز، وأن تكون شاعرية اللغة أيضاً في بعض الأحيان.

ولكن لا ينســى المرء بعد ذلك كله أن كلاً من القصــة والرواية والشــعر هي أجناس أدبية، تصنع الأدب الذي تسمو به النفس، وتصفو الروح، ويرقى العقل، ويقوى الوعي، وينمو الشــعور، وازدهار الأدب أو ازدهار أي جنس منه إنما هو دليل صــحة في المجتمع وســلامة، إذ يعني ازدهار الأدب أن الناس لم يغرقوا في طغيان الحياة اليومية والمعيشية، وأنهم ما زالوا يبحثون عن السمو والرقي من خلال الأدب الذي يؤكد إنسانية الإنسان.

القصـة القصـيرة جداً نتاج واقع عربي يعيش متناقضـات كثيرة، يتعلق فيه العربي بـالهـاتف الخلوي والقنوات الفضـــائيـة والســـيـارة والفيـديو كليـب وآخر تســـريحات الشـــعر وأزياء الثياب والأطعمة الحديثة الجاهزة المحلية والمســـتوردة، ويقبل كل ما هو جديد في الجوانب الاســـتهلاكية، ويتابعها ويدفع فيها من لقمة عيشـــه، بل يراها لقمة عيشـــه، وفي المقابل لا يهتم بالثقافة، ثقافة الكلمة، وقد أصبحت عنده تلك الأشكال من الاستهلاك البديل من الثقافة، والغريب في الأمر أن ذلك العربي نفســـه يتغنى من ناحية ثقافية بكل ما هو قديم ويتمســـك بالقواعد والقوانين والأصول في الأدب، وينادي بها، ويرفضها في حياته اليومية، فيرفض حزام الأمان في السيارة ويخالف إشارات المرور وقواعد السير.

إن القصـــة القصـــيرة جداً نتاج ذلك الواقع المتناقض، وهي ليســـت هدماً للتراث، ولا نقضـاً له، وليسـت عداء للدين ولا القيم ولا الأخلاق، وليسـت نقضـاً ولا نفيـاً ولا عـداء ولا بـديلاً من القصـــة القصـــيرة ولا الروايـة، هي نوع أدبي جـديـد، والمشـــكلة في أن المجتمع العربي يرفض كل جديد في الثقافة، ولكنه يقبل كل جديد في الظواهر الاستهلاكية.

لا شك في أن كثيراً مما يكتب وينشر تحت اسم القصة القصيرة جداً رديء، وهابط، وضعيف، وهذا أمر طبيعي، وهذا الرديء والضعيف والهابط موجود أيضاً في أشـــكال التعبير الأخرى كلها، قديمها وحديثها، ولا يحكم بالرديء على كل النتاج، ولا يحتج بالضعيف.

والمشـكلة هي أن القارئ العربي يقرأ وفي ذهنه قوالب وثوابت وأحكام سـابقة جاهزة لا يسـتطيع أن يتزحزح عنها إلا بعد خمسـين عاماً، وربما أكثر، في حين يسـارع

فوراً إلى تبديل هاتفه الجوال ليتابع ما هو أكثر تطوراً وأكثر حداثة ويعيد برمجة جهاز الاستقبال عنده ليستقبل القنوات الفضائية الجديدة.

ولهذه الأسباب وغيرها من الأسباب الأخرى الكثيرة جاءت القصة القصيرة جداً، لتقدم شكلاً جديداً من التعبير، هو شكل جديد متفاعل من بُنى وعلاقات وعوامل كثيرة، هو شكل جديد مختلف كلياً، اسمه:"قصة قصيرة جداً"، ومن هنا على المتلقي أن يتعامل مع هذا الشكل تعاملاً جديداً، ولا بد له من أن ينطلق من داخل هذا النتاج الجديد الذي هو:"قصة قصيرة جداً"، وعلى المتلقي ألا يبحث هنا أو هناك عن حبكة وعقدة وبداية وشخصية وحدث، على المتلقي أن يتعامل مع قارة جديدة وعالم جديد، أو بالأحرى جزيرة جديدة صغيرة، وأن يتقبل هذا الجديد بحساسية جديدة وذوق جديد منطلقاً من داخل هذا الجديد نفسه ومن بنيته وطبيعته وتركيبه.

إن القصة القصيرة جداً هي انطلاق حر في فضاء حر للتعبير عن الحرية، ولا يمكن إخضاعها لقيد أو قانون أو قاعدة، والإبداع الحق لا يخضع، إنما يبدع ذاته، والأدباء الذين صنعوا التاريخ هم الذين فعلوا ذلك، أما الذين تقيدوا بأي شكل مما يسمى قاعدة أو قانوناً فقد نسيهم التاريخ، أو يذكرهم لقيمتهم التاريخية، لا لقيمتهم الفنية، وكم في دوائر المعارف والمعاجم من أسماء لأدباء، ولكن الذين كان لهم فعل من بين تلك الأسماء هم القلة القليلة.

ولذلك لا يمكن البحث عن قاعدة لتوضع سلفاً لقصة القصيرة جداً، ومن الخطأ مثل هذا البحث، بل من الضرر على المبدع والمتلقي، لأن الإبداع هو الأول، وهو السابق، وبعد تراكم إبداعي، بما يكون فيه من تنوع وتطور، يمكن البحث عن قيم ومفاهيم أولية، لا عن قواعد وقوانين، وعندما تتحول تلك المفاهيم والقيم إلى

قواعد يكون ذلك النوع قد تحجر ودخل في مرحلة التكرار والجمود، ومن يتبع تلك القواعد لا يمكن أن يبدع.

إن القصـــة القصـــيرة جداً تنتمي إلى جنس أدبي موضـــوعي، بالمعنى الفني للموضوعية، لا بالمعنى العلمي، وهي موضوعية لا تغيب فيها الذات، ولكنها لا تحضر الحضـــور كله، أي لا تطغى، يتمثل هذا الجنس في الأســـطورة والحكاية والخرافة والملحمة والمسرحية والرواية والقصة القصيرة، أي إن القصة القصيرة جداً تنتمي إلى السرد، وقد يكون نثراً وقد يكون شعراً، وعناصر السرد معروفة، عمدتها الحدث والشـــخصـــية، وما يســـتتبع ذلك من زمان ومكان وحوار ووصـــف، وما يكون من اسـترجاع واسـتباق وحذف وتلخيص ومونولوج وحلم وخيال ولغة وأسـلوب، وسـارد وزاوية رؤية أو تبئير أو منظور، هذه بعض جوانب السـرد ومكوناته، قد تتوافر كلها وقد يتوافر بعضـها، والقيمة ليسـت فيها وإنما في التعامل معها ومعالجتها، والقصـة القصـــيرة جداً تقوم على هذه المكونات، كلها أو بعضـــها، ولا تنفرد بغير القصـــر والحرص على الإدهاش والتكثيف، هذه مجرد مكونات، وليسـت قوانين ولا مقاييس ولا قواعد، فقد تقوم القصـة القصـيرة جداً على الحوار وحده، أو على مونولوج، أو على حلم، أو قد يغلب عليها حدث أو شـخصـية، والمهم فيها هو التكثيف والإيجاز والقصـــر، والقصـــر وحده لا يكفي، أي إن قلة عدد الأســـطر وحده غير كاف، فقد تكثر الأســـطر نســـبياً، ولكن المهم هو التكثيف والإيجاز والاختصـــار، والأهم هو الإدهاش.

وقد اســـتقرت القصـــة القصـــيرة جداً، وحفرت مجراها في خريطة الأدب، وصدرت مئات المجموعات التي تضم قصصاً قصيرة جداً، وأعدت رسائل ماجستير عنها، وصـدرت عدة دراسـات عنها، وخصـتها بعض المجلات بأعداد متميزة، وإن كان

بعض النقاد والدارسين قد اقترحوا أسماء أخرى، ليست كثيرة، والقيمة ليست في اقتراح اسم جديد، وإنما في التعامل مع هذا النوع الجديد.

وبعد ذلك يمكن أن تكون القصة القصيرة جداً مجرد حدث، أو شخصية، أو حوار، أو مونولوج، ويمكن أن تكون مجرد طرفة أو مفارقة أو لغز أو تعليق أو حكمة أو موعظة، أو أي شكل آخر، حتى لو كان مجرد تعبير شعري، فهي شكل حر، لا يقيده قيد.

وقد تتداخل الأنواع، فقد تكتب القصة بلغة الشعر بما فيها من صورة وانزياح وخيال، والقيمة دائماً لا للعنصر المكون، وإنما لحسن المعالجة والأداء والبناء.

ومن الغريب في الأمر أن بعض النقاد يقبلون القصة القصيرة جداً، ولكنهم يشترطون أن تحمل اسماً آخر غير القصة القصيرة جداً، وكأنما يقرون بهذا النوع الجديد ولكن على مضض، وهو موقف يدل على نمط في التفكير العربي المعاصر، الذي يقبل بعض المفهومات إذا طرحت باسم ما، ولا سيما إذا كان من اختراعه، وهو يرفض تلك المفهومات نفسها إذا ما طرحت باسمها الحقيقي، وكأن المشكلة كلها في الفراء، لا فيما يحتويه الفراء.

ولعل من الأكثر غرابة أن بعض المبدعين رفضوا القصة القصيرة جداً ونالوا منها بالسخرية والتهكم، ولكن مالبثوا هم أنفسهم أن أصدروا مجموعات حوت قصصاً قصيرة جداً، ولكنهم لم يسموها قصصاً قصيرة جداً، وإنما اختاروا لها أسماء أخرى، وكأن المشكلة كلها في الاسم.

وثمة جهود أخرى كثيرة تبذل في ميدانين اثنين، الأول البحث عن الريادة، والثاني البحث عن الجذور، فثمة تنافس كبير لدى الباحثين والدارسين والكتاب على البحث عن أول من كتب القصة القصيرة جداً، ويتنافس الباحثون في تأكيد

سبق هذا من الأدباء أو ذاك، وادعاء الأولوية لهذا البلد أو ذاك، والحقيقة ليست القيمة في الريادة ولا في الأولوية، والأمر لا يتعلق باختراع ولا باكتشاف، إنما يتعلق بمن طوّر وأجاد وتفرد وأبدع، وقد يكون الأول في هذا المضمار أو ذاك لم يقدم سوى القليل، أو لم يقدم ما هو قوي أو جدير، ولا يكفي أن يكون الأول، ولا معنى للأول، وهذا نمط آخر في التفكير العربي، يمجد أول من ابتكر، ويغفل آخر من طور.

وفي الميدان الثاني، وهو البحث عن الجذور، يبرز تياران، الأول يجد في التراث الجذور، والثاني يرد إلى الأدب الغربي هذا الوافد الدخيل، على نحو ما يُتّهم به، فبعض الباحثين يرون جذور القصة القصيرة جداً في فن الخبر عند العرب، كما هو عند الجاحظ في كتابه البخلاء مثلاً، أو عند الأصفهاني في كتابه الأغاني، أو عند أبي حيان التوحيدي في كتابه المقابسات، وغيرهم من المؤلفين العرب القدامى، وبعض المحدثين أمثال جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة.

ويرد التيار الثاني القصة القصيرة جداً إلى التأثر بالغرب والنقل عنه والأخذ بل التقليد، ويرون في هذا النوع الوافدَ الدخيل، بل كأنه عندهم الغازي المحتل، وفي الواقع لا ضير في تأصيل هذا النوع بالعودة إلى التراث، على شرط ألا يحكم على أي نوع بقيمة أو عرف أو مفهوم أو قانون من التراث، أي بشرط الانطلاق من داخل النوع الجديد نفسه، لاستكشاف نقاط الاختلاف والاتفاق والتميز والخصوصية، فالأدب تيار متصل، ولا ينقطع، إنما يتحول ويظهر في أشكال جديدة، ولا بد من الاعتراف للأشكال الجديدة بخصوصيتها، وفي المحصلة لا قيمة لمثل هذه الجهود، إنما هو نوع من الدرس، ونمط من التفكير، لا يمكن إلغاؤه، ولا تجوز مصادرته، ولكن من الحق الاختلاف معه.

كذلك لا ضير في العودة إلى الآداب العالمية والبحث عن أشكال التأثر والتأثير، بشرط حضور الأدلة والوثائق والحجج العلمية والتاريخية، وفق منهج الأدب المقارن في المدرسة الفرنسية، والأمر لا يتعلق بفضل هذا على ذاك، ولا يتعلق بنقل ولا سرقة، إنما يتعلق بتقارض الحضارات وأخذ بعضها عن بعض على مر التاريخ، ولولا هذا التواصل لما كان تجديد وإبداع، ومحصلة مثل هذه الجهود هي إثبات التأثر أو نفيه، ولذلك تبدو غير ذات جدوى، أو قد تكون العودة إلى الآداب العالمية للبحث عن جوانب الاتفاق والاختلاف في جوانب التعبير الإنساني وأشكاله وموضوعاته وقضاياه بعيداً عن مفهوم التأثر والتأثير، لتأكيد نوعية التجربة الإنسانية، وفق منهج الأدب المقارن في المدرسة الأمريكية، ورائدها هنري ريماك، ويبدو مثل هذا الجهد أكثر جدوى، لأنه يساعد على معرفة التجربة الإنسانية في العمق.

وفي الحالات كلها لا بد من الانطلاق من داخل النوع لا من خارجه، واصطناع مصطلحات نقدية من بنيته لا من بنى ومجالات معرفية أخرى، ولعل أخطر مثال على ذلك وصف هذا النوع أو ذاك بأنه ابن شرعي أو غير شرعي للتراث أو للأدب الغربي، فمثل هذا الوصف يقوم على مصطلح مستمد من المجتمع لا من الأدب، ويدل على نمط من التفكير قوامه علاقات القرابة والنسب لا علاقات الفن والإبداع، ولا شك أنه تعبير مجازي، ولكنه في منطلقه الفكري ليس أدبياً، ولا بد أن تنبع مصطلحات الأدب من داخله وضمن شرط النوع لا ضمن شرط نوع أدبي آخر.

ولعل من مشكلات المجتمع العربي في ركوده وتخلفه أنه يحمل العداء لكل ما هو جديد، ودافعه التعصب للقديم، بدعوى الخوف عليه، وبعيداً عن الدرس الموضوعي لما هو جديد، بل بعيداً عن الاطلاع عليه، وإنما هي أحكام تطلق هكذا من غير اطلاع ولا تمحيص، مع الاحتجاج بنماذج مما هو رديء، وإغفال ما هو جيد.

ومن مشكلات المجتمع العربي أيضاً أنه يقبل من الجديد ما استقر وأصبح مألوفاً، أي إنه يقبله بعد حين، ومن أوضح الأمثلة على ذلك شعر بدر شاكر السياب، فقد لقي كثيراً من الرفض، ولكنه بعد حين، ولا سيما بعد وفاة الشاعر، لقي القبول والتقدير، وأصبح من رموز الشعر العربي الحديث وأعلامه، ولكن من المشكلات أيضاً أنه يحول هذا القبول إلى حجة لرفض كل ما عداه، وبذلك يتحول المقبول إلى عقبة أمام الجديد، وهي عقبة يصنعها المتلقي لنفسه، والأمر كله يرجع إلى عدم الاطلاع المباشر على النص، وانتظار مقولات الآخرين وأحكامهم.

ومما لاشك فيه أن هناك من النماذج ما هو سيئ ورديء وضعيف في كل شيء، في الأدب والفن والحياة، وهناك ما هو جيد وحسن وجميل ومتميز، وليس من الحق في شيء الحكم مسبقاً على الشكل والنوع، إنما الحكم يكون على المعالجة والأداء في داخل النوع وطبيعة التعامل معه، وسوف تخلو هذه المقالة من أي أنموذج أو مثال، لأن غايتها ليست الدرس والتحليل، وإنما غايتها إثارة المشكلة، ومعالجة مشكلة التلقي والنقد، ولا يراد من هذه المقالة الدعاية لاسم، أو التكريس لمثال، وحتى لا يظن القارئ أن هذا المثال أو ذاك هو أنموذج للجيد، إن المقالة دعوة لفتح أفق القراءة والتعامل مع النصوص بعيداً عن أي حكم مسبق، ودعوة إلى حرية التلقي وحرية التعبير.

ومن حق أي متلق أن يقبل أو يرفض، ويعجب أو لا يعجب، ولكن الحكم والتقييم ليس من حق أي متلق كان، إنما الحكم والتقدير والتقييم لصاحب الذوق المثقف المدرب المتمرس بالنوع نفسه، حتى إنه لا يحق للمثقف في نوع محدد والمتمرس فيه والمدرب عليه أن يمارس الحكم على نوع آخر لا يعرفه وليس مثقفاً به ولا متدرباً عليه، الشأن نفسه كشأن الطبيب المختص بالأمراض الجلدية لا يتخذ أي قرار في شأن مريض بالقلب، قد يعرف، ويعلم، ولكنه لا يقرر، إنما يترك الحكم

والقرار لصاحب الاختصاص، وليس المقصود في مجال الأدب والنقد الاختصاص بمعنى الشهادة الجامعية، إنما المقصود الثقافة بالنوع والدربة عليه والمران فيه والتعامل معه، والانطلاق من داخله بموضوعية وحياد.

إن الأنواع الأدبية الجديدة، أياً كانت، ستظهر دائماً، وعلى مر العصور، وليست إلا شكلاً من أشكال ممارسة الحرية، والمتلقي لا يمارس الحرية، بل يكبل نفسه بقيود قواعد وقوانين وتعريفات يتوهمها ضرورية للإبداع، ثم يعتقد بها، ويطالب بها الآخرين، ويلزم نفسه بها وهو يقرأ، وهو بها في الحقيقة غير ملزم، وما على المتلقي إلا أن يمارس الحرية، بالتخلي عن كل ما يتوهمه سلفاً شرطاً، والانطلاق من داخل النوع ومن داخل النص، بعيداً عن أي حكم سابق أو من الخارج، ثم يدخل في مجال النص، وعندئذ يكون قد بدأ بممارسة الحرية، وما هي بممارسة سهلة، لأن القيد والقانون والقواعد أسهل، وتعطي المرء شيئاً من الاطمئنان الوهمي الذي هو في حقيقته كسل، فالحرية مسؤولية، ومن هنا سر النفور من القصة القصيرة جداً، لأنها تعبير عن الحرية وممارسة لها، والمتلقي ينفر منها لأنه يهرب من ممارسة الحرية، على الرغم من مطالبته بها، والحرية في الحقيقة تؤخذ ولا تعطى، ومن يمارسها حق الممارسة في الأدب، يمكن أن يمارسها أيضاً في كل جانب من جوانب الحياة، وما أحوجنا إلى الحرية في الإبداع والتلقي، وفي الحياة.

جناحا الحداثة، حالياً، هما قصيدة النثر والقصة القصيرة جداً، وهما جناحان رقيقان ناعمان لطائر حرّ صغير يحلق في فضاء الإبداع العربي بين النسور والشواهين، ومن أسف أن هناك من ينقض على هذين الجناحين، فيرميهما بالسهام، ويود لهما السقوط، وهما ما يزالان يملآن الفضاء بتحليق هادئ جميل.

القصة القصيرة جداً وقصيدة النثر هما نتاج واقع عربي يعيش متناقضات كثيرة، يتعلق فيه العربي بالهاتف الخلوي والقنوات الفضائية والسيارة والفيديو كليب وآخر تسريحات الشعر وأزياء الثياب والأطعمة الحديثة الجاهزة المحلية والمستوردة، ويقبل كل ما هو جديد في الجوانب الاستهلاكية، ويتابعها ويدفع فيها من لقمة عيشه، بل يراها لقمة عيشه، وفي المقابل لا يهتم بالثقافة، ثقافة الكلمة، وقد عنده أصبحت تلك الأشكال من الاستهلاك البديل من الثقافة، والغريب في الأمر أن ذلك العربي نفسه يتغنى من ناحية ثقافية بكل ما هو قديم ويتمسك بالقواعد والقوانين والأصول في الأدب، وينادي بها، ويرفضها في حياته اليومية، فيرفض حزام الأمان في السيارة ويخالف إشارات المرور وقواعد السير.

إن القصة القصيرة جداً وقصيدة النثر هما نتاج ذلك الواقع المتناقض، وهما أكثر ما يهاجمه الإنسان العربي، ويرى فيهما خيانة وكفراً وهدماً للتراث، ويتغنى بالتراث، وهو في كثير من الحالات لا يعرف من التراث إلا ما قرأ من مختارات مدرسية في المرحلة الإعدادية والثانوية، وليس ما يقرؤه في المرحلة الجامعية في معظم الحالات بأفضل، إذ لا يعدو على الأغلب كونه مختارات مكرورة.

إن القصة القصيرة جداً وقصيدة النثر، ولا يمكن إلا الحديث عنهما معاً، ليستا هدماً للتراث، ولا نقضاً له، وليستا عداء للدين ولا القيم ولا الأخلاق، وهناك

من كتب قصيدة النثر والقصة القصيرة جداً ودافع من خلالهما عن القيم والأخلاق والدين، وهناك من فعل خلاف ذلك، وهما ليستا نقضاً ولا نفياً ولا عداء ولا بديلاً من القصة القصيرة ولا الرواية ولا قصيدة التفعيلة ولا قصيدة البحر، هما نوعان أدبيان جديدان، والمشكلة في أن المجتمع العربي يرفض كل جديد في الثقافة، ولكنه يقبل كل جديد في الظواهر الاستهلاكية.

لا شك في أن كثيراً مما يكتب وينشر تحت اسم قصيدة النثر والقصة القصيرة جداً رديء، وهابط، وضعيف، وهذا أمر طبيعي، وهذا الرديء والضعيف والهابط موجود أيضاً في أشكال التعبير الأخرى كلها، قديمها وحديثها، ولا يحكم بالرديء على كل النتاج، ولا يحتج بالضعيف، ولا بد من التمييز، وليس كل ما يضمه ديوان المتنبي من قصائد جيداً، بل في ديوانه من الشعر ما هو دون ذلك، وكذلك الأمر بالنسبة إلى أي شكل آخر من أشكال الإبداع، أو أي شاعر آخر، لا بد من التفاوت.

والمشكلة هي أن القارئ العربي يقرأ وفي ذهنه قوالب وثوابت وأحكام سابقة جاهزة لا يستطيع أن يتزحزح عنها إلا بعد خمسين عاماً، وربما أكثر، في حين يسارع فوراً إلى تبديل هاتفه الجوال ليتابع ما هو أكثر تطوراً وأكثر حداثة ويعيد برمجة جهاز الاستقبال عنده ليستقبل القنوات الفضائية الجديدة.

ولهذه الأسباب وغيرها من الأسباب الأخرى الكثيرة جاءت قصيدة النثر والقصة القصيرة جداً، لتقدما شكلاً جديداً من التعبير لا ينتمي إلى القصيدة ولا إلى النثر، وما هو جمع بين قصيدة ونثر، بل هو شكل جديد متفاعل من بُنى وعلاقات وعوامل كثيرة، وما"قصيدة نثر"إلا مصطلح جديد، وكذلك مصطلح"قصة قصيرة جداً"، فما هي قصة، ولا هي قصيرة، وإنما هي شكل جديد مختلف كلياً، اسمه:"قصة قصيرة جداً"، ومن هنا على المتلقي أن يتعامل مع هذين الشكلين

تعاملاً جديداً، ولا بد له من أن ينطلق من داخل هذا النتاج الجديد الذي هو:"قصيدة نثر"، والذي هو:"قصة قصيرة جداً"، وعلى المتلقي ألا يبحث هنا أو هناك عن الوزن أو القافية أو أي معيار آخر من المعايير التي رسخت في ذهنه، وعلى المتلقي ألا يبحث هنا أو هناك عن حبكة وعقدة وبداية وشخصية وحدث، على المتلقي أن يتعامل مع قارة جديدة وعالم جديد، وأن يتقبل هذا الجديد بحساسية جديدة وذوق جديد منطلقاً من داخل هذا الجديد نفسه ومن بنيته وطبيعته وتركيبه.

إن قصيدة النثر والقصة القصيرة جداً هما انطلاق حر في فضاء حر للتعبير عن الحرية، ولا يمكن إخضاعهما لقيد أو قانون أو قاعدة، والإبداع الحق لا يخضع، إنما يبدع ذاته، والشعراء الذين صنعوا التاريخ هم الذين فعلوا ذلك، أما الذين تقيدوا بأي شكل مما يسمى قاعدة أو قانوناً فقد نسيهم التاريخ، أو يذكرهم لقيمتهم التاريخية، لا لقيمتهم الفنية، وكم في دوائر المعارف والمعاجم من أسماء لشعراء، ولكن الذين كان لهم فعل من بين تلك الأسماء هم القلة القليلة.

ولذلك لا يمكن البحث عن قاعدة لتوضع سلفاً لقصيدة النثر أو القصة القصيرة جداً، ومن الخطأ مثل هذا البحث، بل من الضرر على المبدع والمتلقي، لأن الإبداع هو الأول، وهو السابق، وبعد تراكم إبداعي، بما يكون فيه من تنوع وتطور، يمكن البحث عن قيم ومفاهيم أولية، لا عن قواعد وقوانين، وعندما تتحول تلك المفاهيم والقيم إلى قواعد يكون ذلك النوع قد تحجر ودخل في مرحلة التكرار والجمود، ومن يتبع تلك القواعد لا يمكن أن يبدع.

لا شك في أن القصة القصيرة جداً تنتمي إلى جنس أدبي موضوعي، بالمعنى الفني للموضوعية، لا بالمعنى العلمي، وهي موضوعية لا تغيب فيها الذات، ولكنها لا تحضر الحضور كله، أي لا تطغى، يتمثل هذا الجنس في الأسطورة والحكاية

والخرافة والملحمة والمسرحية والرواية والقصة القصيرة، أي إن القصة القصيرة جداً تنتمي إلى السرد، وقد يكون نثراً وقد يكون شعراً، وعناصر السرد معروفة، عمدتها الحدث والشخصية، وما يستتبع ذلك من زمان ومكان وحوار ووصف، وما يكون من استرجاع واستباق وحذف وتلخيص ومونولوج وحلم وخيال ولغة وأسلوب، وسارد وزاوية رؤية أو تبئيرأو منظور، هذه بعض جوانب السرد ومكوناته، قد تتوافر كلها وقد يتوافر بعضها، والقيمة ليست فيها وإنما في التعامل معها ومعالجتها، والقصة القصيرة جداً تقوم على هذه المكونات، كلها أو بعضها، ولا تنفرد بغير القصر والحرص على الإدهاش والتكثيف، هذه مجرد مكونات، وليست قوانين ولا مقاييس ولا قواعد، فقد تقوم القصة القصيرة جداً على الحوار وحده، أو على مونولوج، أو على حلم، أو قد يغلب عليها حدث أو شخصية، والمهم فيها هو التكثيف والإيجاز والقصر، والقصر وحده لا يكفي، أي إن قلة عدد الأسطر وحده غير كاف، فقد تكثر الأسطر نسبياً، ولكن المهم هو التكثيف والإيجاز والاختصار، والأهم هو الإدهاش.

وقد استقرت القصة القصيرة جداً، وحفرت مجراها في خريطة الأدب، وصدرت مئات المجموعات التي تضم قصصاً قصيرة جداً، وأعدت رسائل ماجستير عنها، وصدرت عدة دراسات عنها، وخصتها بعض المجلات بأعداد متميزة، وإن كان بعض النقاد والدارسين قد اقترحوا أسماء أخرى، ليست كثيرة، والقيمة ليست في اقتراح اسم جديد، وإنما في التعامل مع هذا النوع الجديد.

وبعد ذلك يمكن أن تكون القصة القصيرة جداً مجرد حدث، أو شخصية، أو حوار، أو مونولوج، ويمكن أن تكون مجرد طرفة أو مفارقة أو لغز أو تعليق أو حكمة أو موعظة، أو أي شكل آخر، حتى لو كان مجرد تعبير شعري، فهي شكل حر، لا يقيده قيد.

وكذلك شـأن قصـيدة النثر، فهي تنتمي إلى جنس أدبي ذاتي، هو الشـعر، وفيه أنواع كثيرة، فيه قصيدة البحر، وقصيدة الرجز، والشعر التعليمي، والموشح، والرباعيات، وفيه التشـطير والتربيع والتخميس، وفيه القوما والكان كان، وفيه الموال والزجل، وإذا كان عمدة السـرد الحدث والشـخصـية، فإن عمدة الشـعر العاطفة والإيقاع، وإذا طغت على السـرد الرؤية الموضـوعية، فإن الشـعر تطغى عليه الرؤية الذاتية، ويمتاز بعد ذلك باسـتعماله المختلف للغة، وهو اسـتعمال قائم على المجاز والانزياح، أي استعمال اللغة استعمالاً فنياً مختلفاً عن استعمالها في الحياة اليومية، هي لغة الصـورة والخيال، لا لغة المعجم والمنطق والعقل، وهي لغة الإيقاع والموسـيقا والنغم الموقّع وفق آليات فنية، والوزن وحده لا يكفي، فقد يحضـر وقد يغيب، وفي الشـعر مكونات أخرى كثيرة، من إدهاش وصـورة وبناء وافتتاح واختتام وتقفية ومحسنات في الألفاظ وغير ذلك من مكونات.

وبما أن قصـيدة النثر كذلك فيمكن أن تكون طويلة أو قصـيرة، أو مجرد ومضة أو التماعة، أو تعليق أو حكمة أو مقولة أولافتة أو أي شكل مجازي، أو حتى سردي، فهي شكل حر لا يمكن أن يقيده قيد.

وقد تتداخل الأنواع، فقد يكون في الشـعر حوار وسـرد، وقد تكتب القصـة بلغة الشـعر بما فيها من صـورة وانزياح وخيال، والقيمة دائماً لا للعنصـر المكون، وإنما لحسن المعالجة والأداء والبناء.

ولقصيدة النثر بعد ذلك خصوصيتها، فما هي بقصيدة وما هي بنثر، إنما هي علاقة متفاعلة، وهذا الاسـم هو مصـطلح، ولذلك اخترع بعض النقاد والدارسـين أسماء أخرى كثيرة قد تبلغ الخمسين، ولكن المشكلة ليست في التسمية، المشكلة في البناء والمعالجة وما تحت التسـمية، وقد اسـتقر مصـطلح قصـيدة النثر، وحقق

حضـــوره، والإبداع ليس في اقتراح اســـم جديد، وإنما في التعامل النقدي مع هذا النوع الجديد، من داخله، ومن خلال تراكمه الكمي والنوعي.

ومن الغريـب في الأمر أن بعض النقـاد يقبلون هـذا النوع أو ذاك، ولكنهم يشـترطون أن يحمل اسـماً آخر غير القصـة أو غير الشـعر، وكأنما يقرون بهذا النوع الجديد ولكن على مضـض، وهو موقف يدل على نمط في التفكير العربي المعاصـر، الذي يقبل بعض المفهومات إذا طرحت باســـم ما، ولا ســـيما إذا كان من اختراعه، وهو يرفض تلك المفهومات نفســها إذا ما طرحت باســمها الحقيقي، وكأن المشــكلة كلها في الفراء، لا فيما يحتويه الفراء، وقد يضـــطر المرء هنا إلى ذكر مثال على هذا النمط من التفكير العربي في العصـــور الحديثة وهو ترجمة كتاب زيغريد هونكة تحت عنوان:"شـمس العرب تسـطع على الغرب"، والعنوان في الأصـل:"شـمس الله تســـطع على الغرب"، وكأن تغيير العنوان قد غير محتوى الكتاب، وإذا كان المترجم لم يصرح بسر هذا التغيير، فإن القارئ العادي يعرفه، فكيف بالحصيف؟!، مع أن هناك ترجمة أخرى قد احتفظت بالعنوان في صورته الأصلية.

ولئن سلّم المرء بأن الوزن شـرط أسـاسي من شـروط الشـعر، فإن قصـيدة النثر بفقدانها الوزن تفقد ذلك الشـــرط فقط، أي تفقد شـــرطاً واحداً، ولكنها لا تفقد كل الشـروط، والعمل يُقَيّم بما توافر فيه من شـروط لا بما غاب عنه، بل قد يعوض عن فقدان شـرط بتحقيق شـروط أخرى، وخير مثل على ذلك الكفيف، فهو لا يفقد شـرط وجوده، ولا يفقد حقه في الحياة والعطاء والإبداع، ولا يقيم بما فقد، بل بما عوض عن ذلك الفقد، وكثيراً ما يقدر ببصيرته أكثر مما يُقَدّر به المبصرون.

ويمكن أن يقال الكلام نفسه على القصة القصيرة جداً، فهي قد تفقد قليلاً من شـــروط القصـــة، بل قد تفقد كثيراً من تلك الشـــروط، ولكنها تعوض عن ذلك الفقـد بشـــروط أخرى، منهـا التكثيف والإيجـاز وقوة الضـــبط، ولا بـد من تقييم

القصـــة القصـــيرة جداً بما حققت من شـــروط قلت أو كثرت، لا بما فقدت، لأن القيمة ليســـت في الكثرة أو القلة، إنما بنوعية التحقيق ومســـتواه، هذا كله على ســـبيل التســـليم بأن للإبداع شـــروطاً مســـبقة، وعلى ســـبيل المجاراة لمن يطالب بشروط، وليس للإبداع في الحقيقة أي شرط.

ولعل من الأكثر غرابة أن بعض المبدعين رفضـــوا القصـــة القصـــيرة جداً ونالوا منها بالسـخرية والتهكم، ولكن ما لبثوا هم أنفسـهم أن أصـدروا مجموعات حوت قصصاً قصيرة جداً، ولكنهم لم يسموها قصصاً قصيرة جداً، وإنما اختاروا لها أسماء أخرى، وكأن المشكلة كلها في الاسم.

وثمة مبدعون آخرون نشـروا مجموعات شـعرية من قصـائد النثر، ولكنهم دفعاً للأذية لم يضعوا على الغلاف اسم النوع:"قصيدة نثر"، إنما فزعوا إلى عناوين أخرى، من نحو:"نصوص"، أو"نصوص نثرية"، أو"تأملات"، أو غير ذلك من أسماء لمسمى واحد هو في الحقيقة:"قصيدة نثر".

إن"القصـة القصـيرة جداً"و"قصـيدة النثر"نوعان أدبيان رقيقان لطيفان، يعبران عن معان رقيقة، ويثيران مشـــاعر لطيفة، ويقدمان حســـاً جمالياً ناعماً، يختلف كلياً عما تقدمه الملحمة أو الرواية أو القصـيدة المطولة من معان وما تثيره من مشـاعر وما تحركه مدن أحاسـيس جمالية، وما أشـبه القصـة القصـيرة جداً وقصـيدة النثر بالمقطوعة الموسـيقية القصـيرة اللطيفة مثل الرابسـودي، وهي من غير شـك تختلف كلياً عن السـيمفونية وعن النشـيد الوطني، وما أشـبه القصـة القصـيرة جداً وقصـيدة النثر بطير الفري أو السـمان الذي تضـع أنثاه بيضـها بين سـنابل القمح، ولا يشـبهان في شيء النسـر الذي يحلق في أجواز الفضـاء ويبني عشـه في قمم الأشـجار أو الجبال، ومن هنا كان المتلقون يتجرؤون على القصـة القصـيرة جداً وعلى قصـيدة النثر، لأنهما فنان رقيقان لطيفان ناعمان، ولأنهما فنان حديثان

معاصران، ما يزال الزغب يكسو منهما الجناح، والناس يتجرؤون على المعاصر لهم، ولكنهم يمجدون القديم بل يقدسونه ولا يرون ما قد يكون فيه من عيوب، فالناس يقدرون الإلياذة مثلاً، ويغضون الطرف عما فيها من تفكك وتكرار، ويغضون الطرف عن الشعر الجاهلي، وإذا وقع الشاعر الجاهلي في خطأ أسموه إقواء، بل صاغوا قانوناً لتبرير الخطأ، فقد أجازوا للشاعر ما لا يجوز للناثر، ولا يفعلون مثل هذا مع الشاعر المعاصر.

لقد أَلِفَتِ الأذن العربية ما في الشعر العربي القديم من إيقاع حاد عال صاخب، تصنعه القافية الواحدة، والتفعيلات المتكررة برتوب ثابت، وهو إيقاع له ميزاته وخصائصه الجميلة والمتميزة، ولذلك كان من الطبيعي أن تستنكر هذه الأذن قصيدة النثر لخلوها كلياً من هذا الإيقاع. كما ألفت الذائقة العربية ما في الشعر العربي القديم بصورة عامة من معنى واضح محدد يشبه الإيقاع، ولذلك ما كانت لتعجب بالمعنى الغامض في قصيدة النثر.

وإن مثل كاتب القصة القصيرة جداً وكاتب قصيدة النثر كمثل من يبني بيتاً صغيراً، بل كمن يبني غرفة معلقة في فراغ، في حين تتعلق عيون الناس بناطحات السحاب والأبنية العملاقة، ويقفون أمامها ذاهلين مدهوشين، في حين يقفون أمام القصة القصيرة جداً ساخرين وأمام قصيدة النثر مستنكرين، وأنى لهم أن يقبلوا بقصيدة النثر وقد اعتادوا المعلقات؟ ومن هنا تعد قصيدة النثر والقصة القصيرة جداً رفضاً لمفهومات شائعة عند الناس وهي العظمة والقوة والفخامة، بل تعد تحدياً، لأنها تقدم ما هو رقيق ولطيف وناعم وهادئ في مقابل ما هو فخم وعظيم ورائع وكبير.

وهذا يعني أن كاتب القصة القصيرة وقصيدة النثر يدخل في تحد مع الذوق السائد، ولا ينساق وراء ما هو عام، بل إنه يمارس حرية الفن والإبداع.

إن"القصـــة القصـــيرة جدا"و"قصـــيدة النثر"هما فعالية إبداعية تقوم في الحقيقة على ممارسة الحرية الأدبية، وهي شكل من أشكال الحرية بمعناها الأوسع والأعم والأشمل، من اجتماعية وفكرية وسياسية واقتصادية وغير ذلك من أشكال الحرية وتجلياتها، ورفض المجتمع العربي لهذين النوعين يعني أن المجتمع العربي يرفض الحرية بأشكالها كافة، والذي يمارس الرفض لـــ"القصـــة القصـــيرة جداً"و"قصـــيدة النثر"هو عامة المثقفين، وهذا يعني أن عامة المثقفين هم الذين يرفضون الحرية، ولا مجال هنا لاتهام أي سلطة سياسية أو اجتماعية أو دينية، فالجهة الرافضـــة للحرية تتمثل في عامة المثقفين، وهي الجهة الأكثر مطالبَةً بأن تدعو إلى الحرية وأن تمارسها.

وعلى الرغم من رفض المجتمع بصـــورة عامة لهذين النوعين الجديدين من الإبداع، فثمة من يتلقاهما بالقبول، وينشـــط لهما، ويتحمس، وهذه هي طبيعة العلاقة دائماً مع كل جديد، ففريق ينهض به، وفريق ثان يتحمس له ويقبل به فوراً، وفريق ثالث يرفضه على الفور ثم يفكر ويتأمل ويقبل، وفريق رابع يرفض ويظل على رفضه، وفريق خامس ينتظر ويتريث حتى يستقر الجديد، ثم يأخذ به مع من أخذ.

وفي الحالات كلها يظل هذان الجديدان، القصـــة القصـــيرة جداً وقصـــيدة النثر، نتاج مرحلة تاريخية، ونتاج تطور فني، وتغير اجتماعي، وهما على الأقل ظاهرة، وكل ظاهرة جديرة بالدرس، على الأقل بوصفها ظاهرة اجتماعية، ولا بد في هذا الدرس من الموضـــوعية والحياد، وليس القبول من الضـــرورة، فقد يدرس المرء ظاهرة وهو بها غير قابل، كمن يدرس شـــعر التغزل بالغلمان، على سبيل المثال، مع الفارق، وهذا يؤكد الحاجة إلى الحرية، لأن هذا النوع من الدرس لا يعني الحياد والموضوعية فحسب، بل يعني الحرية أيضاً.

لقد كان المجتمع العربي على مر العصور أكثر ممارسة للحرية، وأكثر قبولاً لما هو جديد، وقد اتسع العرب في مفهوم الشعر، وقبلوا كل ما دخل فيه من أشكال وأنواع وأغراض، لقد اتسع الشعر العربي للزهد والتصوف والمديح النبوي، واتسع للخمريات والغزل الفاحش والغزل بالمذكر، ونظم الشعر الزهاد والنساك والفقهاء، نظموه في أغراض مختلفة، ونظم الشعر الأطباء والفلاسفة والحكماء والوزراء والخلفاء، وظهرت الأراجيز مما سمي الألفيات، أو الشعر التعليمي، وهو شعر اتسع للطب والفلك والنحو والمنطق والفقه، وحوت هذه الألفيات مختصرات تلك العلوم، ونظم الشعراء كليلة ودمنة، كما نظموا أشعاراً نسبوها للجن والشياطين ونظموا أشعاراً نسبوها إلى آدم، ونظموا الأحاجي والألغاز، والطرائف والأخبار، ثم ظهرت الموشحات، وهل بعد ذلك من حرية أوسع من هذه الحرية التي مورست على مر العصور؟

وقَبِلَ المجتمع نوعاً أدبياً جديداً، واتسع هذا النوع، ونما وتطور، ودل قبوله على حرية واسعة، وهو المقامات، فهي نثر، ولكنه مسجوع، ومتوازن الجمل والعبارات، وكأنه شعر، وتضمنت المقامات أشعاراً، ومزجت بذلك الشعر بالنثر، بل قامت على الاختلاق، وصرحت بذلك، وقامت على الختل والمراوغة، وكشفت عن ذلك، وكان صاحب المقامة يقدم شخصية من الخيال، وهذه الشخصية تقوم بأشكال من التحايل والخداع، مما يتنافى وقيم المجتمع، وقد أكد ذلك كل من بديع الزمان الهمذاني والحريري وغيرهما ممن نحا نحوهما في كتابة المقامة، ومارسوه كتابة في المقامات، وما اتهمهم أحد بمس الأخلاق، وما أنكر عليهم أحد ذلك السجع، ولم يكن السجع من خصائص النثر العربي ولا من سماته الغالبة، ولكنه كان في المقامات ميزة أساسية، وما اتهمهم أحد بتشويه الشعر بما فيه من قافية موحدة، وما أشبه السجع به، وعالجوا موضوعات يومية سوقية عادية جداً، وما اتهمهم

أحد بالإسفاف، وهذا يؤكد حرية الإبداع، كما يؤكد ممارسة المجتمع للحرية وقبوله بها في الأدب.

ولعل أخطر ما يبحث عنه كثير من القراء والمثقفين وبعض النقاد هو البحث عن تعريف للقصة القصيرة جداً أو قصيدة النثر، والأكثر خطراً هو بحثهم عن تعريف قاطع جامع مانع، إن الأدب في الحقيقة لا يمكن أن يعرف، ولا يمكن أن يوضع له تعريف قاطع جامع مانع، ولعل هذا التفكير يرجع إلى التفكير المنطقي الرياضي وغلى التفكير الفقهي التشريعي، وهو نمط من التفكير يختلف عن التفكير الأدبي، ومرة أخرى تبدو المشكلة في إخضاع الأدب لسياقات غير الأدب، وعدم النظر إلى الأدب بوصفه نشاطاً حراً مستقلاً خاصاً له طبيعته وتكوينه وخصائصه، وهو مختلف عن سائر النشاطات الفكرية والثقافية الأخرى، إنه من الصعب وضع أي تعريف، لأن التعريف قيد، والإبداع حرية، وإذا كان بعض النقاد على مر التاريخ قد وضعوا تعريفات فقد وضعوا تعريفات لتساعدهم على إجراء الممارسة النقدية، ولم يضعوها للمبدعين كي يبدعوا، وأي تعريف يضعه أي ناقد هو نتاج مرحلة تاريخية وثقافية معينة، ولا بد من تغير التعريف، إن الأدب على مر التاريخ حالة من الحركة والتغير والتطور المستمر، ولا يمكن أن يحده أي تعريف.

ولعل أسوأ تعريف شهده تاريخ الأدب العربي هو تعريف قدامة بن جعفر للشعر بقوله:"الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى"، ومن أسف أن هذا التعريف هو الأشهر في أوساط العامة من المثقفين، فهم يذكرونه حتى في القرن الحادي والعشرين، ويتمثلون به، وبه يحتجون، وينسون تعريفات أخرى أكثر غنى ورحابة، ومنها تعريف الجاحظ وأبي حيان التوحيدي وابن طباطبا وابن رشيق القيرواني وأبي علي القالي وابن خلدون، وكل تعريف منها يمثل ذوقاً كما يمثل مرحلة، ولو جمعت كلها لما استطاعت أن تفي الشعر حقه من التعريف، وما تلك

التعريفات إلا محاولة من النقاد لتقريب الشـــعر من الناس، ورغبة منهم في فهمه ونقده، وما هي لتحديد الشـعر، وما هي للشـعراء ليكتبوا وفق هذا التعريف أو ذاك، ولو أن أحداً من الشعراء أخذ بهذا التعريف أو ذاك لما أصبح شاعراً، ومن أسف أن عامة المثقفين يطلبون تعريف القصـة القصـيرة جداً كما يطلبون تعريف قصـيدة النثر ليحاكموا هذا النوع الجديد في ضوء هذا التعريف أو ذاك.

إن الأدب لا يُعَرّف، مثله مثل الإنســان، لا يمكن أن يعرف أو يحد، فثمة تعريفات كثيرة، منها:"الإنسـان كائن ناطق"، و"كائن ضـاحك"، و"حيوان اجتماعي"، و"حيوان يحب الموسـيقا"، وغير ذلك من تعريفات كثيرة لا تفيد في شـيء، وهي تؤكد أن التعريف نمط من التفكير يرغب في التقييد والتحديد ولا يرغب في المعرفة الحق لأن المعرفة الحق حرية.

وثمة جهود أخرى كثيرة تبذل في ميدانين اثنين، الأول البحث عن الريادة، والثاني البحث عن الجذور، فثمة تنافس كبير لدى الباحثين والدارسين على البحث عن أول من كتب قصـيدة النثر وأول من كتب القصـة القصـيرة جداً، ويتنافس الباحثون في تأكيد سـبق هذا أو ذاك، وادعاء الأولوية لهذا البلد أو ذاك، والحقيقة ليسـت القيمة في الريادة ولا في الأولوية، والأمر لا يتعلق باختراع ولا باكتشـاف، إنما يتعلق بمن طور وأجاد وتفرد وأبدع، وقد يكون الأول في هذا المضـمار أو ذاك لم يقدم ســوى القليل، أو لم يقدم ما هو قوي أو جدير، ولا يكفي أن يكون الأول، ولا معنى للأول، وهذا نمط آخر في التفكير العربي، يمجد أول من ابتكر، ويغفل آخر من طور.

وفي الميـدان الثـاني، وهو البحـث عن الجـذور، يبرز تيـاران، الأول يجـد في التراث الجذور، والثاني يرد إلى الأدب الغربي هذا الوافد الدخيل، على نحو ما يُتّهم به، فبعض الباحثين يرون جذور القصـة القصـيرة جداً في فن الخبر عند العرب،

كما هو عند الجاحظ في كتابه البخلاء مثلاً، أو عند الأصفهاني في كتابه الأغاني، أو عند أبي حيان التوحيدي في كتابه المقابسات، وغيرهم من المؤلفين العرب القدامى، وبعض المحدثين أمثال جبران خليل جبران.

وكذلك الأمر بالنسبة إلى قصيدة النثر، فبعض الباحثين يرون جذورها في مؤلفات أبي حيان التوحيدي والنفّري وابن عربي، من القدماء، وجبران خليل جبران من المحدثين.

ويرد التيار الثاني كلاً من قصيدة النثر والقصة القصيرة جداً إلى التأثر بالغرب والنقل عنه والأخذ بل التقليد، ويشيرون إلى كتاب سارة برنار عن قصيدة النثر، ويرون في هذين النوعين الوافد الدخيل، بل كأنه الغازي المحتل، وسرعان ما يصنف النوعان تحت مصطلح الغزو الثقافي، ويُرْشقان باتهامات لا تقل عن الاتهامات التي رشقت بها من قبل قصيدة التفعيلة.

وفي الواقع لا ضير في تأصيل هذا النوع أو ذاك بالعودة إلى التراث، على شرط ألا يحكم على أي نوع بقيمة أو عرف أو مفهوم أو قانون من التراث، أي بشرط الانطلاق من داخل النوع الجديد نفسه، لاستكشاف نقاط الاختلاف والاتفاق والتميز والخصوصية، فالأدب تيار متصل، ولا ينقطع، إنما يتحول ويظهر في أشكال جديدة، ولا بد من الاعتراف للأشكال الجديدة بخصوصيتها، وفي المحصلة لا قيمة لمثل هذه الجهود، إنما هو نوع من الدرس، ونمط من التفكير، لا يمكن إلغاؤه، ولا تجوز مصادرته، ولكن من الحق الاختلاف معه.

كذلك لا ضير في العودة إلى الآداب العالمية والبحث عن أشكال التأثر والتأثير في كلا النوعين، بشرط حضور الأدلة والوثائق والحجج العلمية والتاريخية، وفق منهج الأدب المقارن في المدرسة الفرنسية، والأمر لا يتعلق بفضل هذا على ذاك، ولا يتعلق بنقل ولا سرقة، إنما يتعلق بتقارض الحضارات وأخذ بعضها عن

بعض على مر التاريخ، ولولا هذا التواصل لما كان تجديد وإبداع، ومحصلة مثل هذه الجهود هي إثبات التأثر أو نفيه، ولذلك تبدو غير ذات جدوى، أو قد تكون العودة إلى الآداب العالمية للبحث عن جوانب الاتفاق والاختلاف في جوانب التعبير الإنساني وأشكاله وموضوعاته وقضاياه بعيداً عن مفهوم التأثر والتأثير، لتأكيد نوعية التجربة الإنسانية، وفق منهج الأدب المقارن في المدرسة ألأمريكية، ورائدها هنري ريماك، ويبدو مثل هذا الجهد أكثر جدوى، لأنه يساعد على معرفة التجربة الإنسانية في العمق.

وفي الحالات كلها لا بد من الانطلاق من داخل النوع لا من خارجه، واصطناع مصطلحات نقدية من بنيته لا من بنى ومجالات معرفية أخرى، ولعل أخطر مثال على ذلك وصف هذا النوع أو ذاك بأنه ابن شرعي أو غير شرعي للتراث أو للأدب الغربي، فمثل هذا الوصف يقوم على مصطلح مستمد من المجتمع لا من الأدب، ويدل على نمط من التفكير قوامه علاقات القرابة والنسب لا علاقات الفن والإبداع، ولا شك أنه تعبير مجازي، ولكنه في منطلقه الفكري ليس أدبياً، ولا بد أن تنبع مصطلحات الأدب من داخله وضمن شرط النوع لا ضمن شرط نوع أدبي آخر.

ولعل من مشكلات المجتمع العربي في ركوده وتخلفه أنه يحمل العداء لكل ما هو جديد، ودافعه التعصب للقديم، بدعوى الخوف عليه، وبعيداً عن الدرس الموضوعي لما هو جديد، بل بعيداً عن الاطلاع عليه، وإنما هي أحكام تطلق هكذا من غير اطلاع ولا تمحيص، مع الاحتجاج بنماذج مما هو رديء، وإغفال ما هو جيد.

ومن مشكلات المجتمع العربي أيضاً أنه يقبل من الجديد ما استقر وأصبح مألوفاً، أي إنه يقبله بعد حين، ومن أوضح الأمثلة على ذلك شعر بدر شاكر السياب، فقد لقي كثيراً من الرفض، ولكنه بعد حين، ولا سيما بعد وفاة الشاعر، لقي القبول والتقدير، وأصبح من رموز الشعر العربي الحديث وأعلامه، ولكن من

المشـكلات أيضـاً أنه يحول هذا القبول إلى حجة لرفض كل ما عداه، وبذلك يتحول المقبول إلى عقبة أمام الجديد، وهي عقبة يصـنعها المتلقي لنفسـه، والأمر كله يرجع إلى عدم الاطلاع المباشر على النص، وانتظار مقولات الآخرين وأحكامهم.

ومما لاشـك فيه أن هناك من النماذج ما هو سـيئ ورديء وضـعيف في كل شيء، في الأدب والفن والحياة، وهناك ما هو جيد وحسن وجميل ومتميز، وليس من الحق في شـيء الحكم مسـبقاً على الشـكل والنوع، إنما الحكم يكون على المعالجة والأداء في داخل النوع وطبيعة التعامل معه، وسـوف تخلو هذه المقالة من أي أنموذج أو مثال، لأن غايتها ليسـت الدرس والتحليل، وإنما غايتها إثارة المشـكلة، ومعالجة مشكلة التلقي والنقد، ولا يراد من هذه المقالة الدعاية لاسم، أو التكريس لمثال، وحتى لا يظن القارئ أن هذا المثال أو ذاك هو أنموذج للجيد، إن المقالة دعوة لفتح أفق القراءة والتعامل مع النصـوص بعيداً عن أي حكم مسـبق، ودعوة إلى حرية التقي وحرية التعبير، وللمؤلف قبل ذلك كتاب نقدي عنوانه"قصـيدة النثر"، وهو دراسـة نقدية تحليلية إجرائية فيها تطبيق على أكثر من سـبعين نصـاً من نصوص قصيدة النثر، بين جيد وغير جيد، وهو من منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق عام ٢٠٠٦.

ومن حق أي متلق أن يقبل أو يرفض، ويعجب أو لا يعجب، ولكن الحكم والتقييم ليس من حق أي متلق كان، إنما الحكم والتقدير والتقييم لصاحب الذوق المثقف المدرب المتمرس بالنوع نفسـه، حتى إنه لا يحق للمثقف في نوع محدد والمتمرس فيه والمدرب عليه أن يمارس الحكم على نوع آخر لا يعرفه وليس مثقفاً به ولا متدرباً عليه، الشأن نفسه كشأن الطبيب المختص بالأمراض الجلدية لا يتخذ أي قرار في شـأن مريض بالقلب، قد يعرف، ويعلم، ولكنه لا يقرر، إنما يترك الحكم والقرار لصاحب الاختصاص، وليس المقصود في مجال الأدب والنقد الاختصاص

بمعنى الشـــهادة الجامعية، إنما المقصـــود الثقافة بالنوع والدربة عليه والمران فيه والتعامل معه، والانطلاق من داخله بموضوعية وحياد.

ولا بد في الواقع من نظرة دقيقة ومحايدة نحو رفض الرافضـين للقصـــة القصـة القصـيرة جداً ولقصـيدة النثر، فهم يرفضـون هذين النوعين بدعوى غياب الضـــوابط والقواعد والقوانين، ويطالبون بوضـع حدود لهما وتعريفات وضـــوابط لقبولهما، أو يستمرون أو في رفضهما بسبب غياب تلك القواعد والقوانين والأعراف عنهما، ولا بد هنا من التمييز بين مفهومات أو قيم أو مقومات رسـخت عبر الزمن، وهي ملك التاريخ، ولا غنى عنها، وهي مفهومات عامة، هي في القصـــة الشـخصـــية والحدث، وهي في الشـــعر العاطفة والإيقاع، هذه قيم أولية توافرت الأولى منها في القصـة على مرور الزمن، وتوافرت الأخرى في الشـعر، وشـكلت وعياً تاريخياً لهذين الجنســين، كما شــكلت رســوخاً في اللاشــعور الجمعي، ولا بد من توافر هذه المفهومات، بقدر، يقل أو يكثر هنا أو هناك، وعندما يهاجم المجتمع ما هو جديد فهو يهاجمه خوفاً على تلك القيم الراسخة، ويخشى المجتمع على ما رسخ في وجدانه واســتقر في لاوعيه الجمعي، أي إن المجتمع يدافع عن كيانه وحضــوره وثقافته، وهذا حق مشروع، ولكن المشكلة في أن المجتمع لا يدافع عن تلك القيم والمفهومات، وإنما يدافع عن أشكالها وآليات تجلّيها، وعلى سبيل المثال، يدافع المجتمع عن الوزن والقافية، وهما آليات وأشــكال يتجلى من خلالها الإيقاع، وقد يتجلى الإيقاع من خلال آليات أخرى، لا تدرك بيســر، منها على ســبيل المثال التوازن في بناء الجملة، وطول الجملة وقصــرها، والتكرار، وتوازن الأفعال والأســماء، والجناس، والطباق، والتناوب بين خبر وإنشــاء، وغير ذلك من ظواهر إيقاعية غير صــاخبة لا تدرك بسـهولة، وهي آليات وتقانات إيقاعية لم يألفها المجتمع، في حين ألف الوزن، ويظنه وحده شــرطاً للإيقاع، ولكنه ليس كذلك، وهنا المفارقة، فالمجتمع يتمســك بشــكل

وآلية يتجلى من خلالهما المفهوم، ولا يتمسك بالمفهوم، وكذلك الأمر بالنسبة إلى القصة، وإن كان ربما أقل حدة، فقد ألف المجتمع الوصف والسرد والحوار والمغزى والهدف، وهي آليات يتجلى من خلالها الحدث، وعندما تغيب بعض هذه الآليات، أو يضعف حضورها، أو يقل، يظن المجتمع أن قيمة أساسية في القصة قد غابت، وهنا يعلو الصراخ بالرفض، ومن هنا تحدث المفارقة، المجتمع يتمسك بآليات وشكليات وأشكال وتقانات مألوفة، وينسى أنها من أجل التعبير عن قيمة، ويعترض على أي تغيير في تلك الآليات والأشكال والتقانات، والأشكال الجديدة من الإبداع لا ترفض القيم، ولا يمكن لأي كاتب للقصة أن يرفض قيمتين فيها وهما الحدث والشخصية، ولكنه يرفض أن يعبر عنهما بآليات وتقانات مألوفة، ويسعى دائماً إلى بدائل جدية.

وأخيراً، فإن القصة القصيرة جداً وقصيدة النثر هما شكل من أشكال التعبير عن الذات، ومن حق أي امرئ أن يعبر عن ذاته، وقد يجيء هذا التعبير وفق قواعد وضوابط وأصول ومفاهيم وأعراف، وقد لا يجيء، وقد يكون جيداً وقد لا يكون، ولكن في الحالات كلها يبقى من حق أي امرئ أن يعبر عن ذاته، وعن حياته، وعن مجتمعه، ويظل لهذا التعبير قدر من قيمة ودلالة وجمال، ولا بد من تقدير هذا القدر، قل أو كثر، والمشكلة كل المشكلة في مجتمع يطالب بالقواعد والضوابط والأعراف والتقاليد ويرى القيمة كل القيمة فيها، ولا يقر بحق التعبير، ولا يقدره، أي إن المشكلة في مجتمع تغيب فيه الحرية، والمشكلة كل المشكلة في شكل من أشكال التعبير يمارس الحرية، والحرية بمعناها الحق هي الحرية، ولا يمكن مطالبتها بشيء من قيد، حتى لو كان عرفاً أو تقليداً، وهي لا تتعارض مع أي قيمة، لأنها هي بحد ذاتها قيمة، مثلها مثل العدل والخير والجمال، والقيم تتكامل ولا تتناقض ولا تتعارض، وبعضها يحقق بعضها الآخر.

إن القيم الحق والخير والعدل والجمال لا تتغير، ولكن أشكال تجليها وصور تحققها تتغير، فمن العدل في مرحلة قلع العين مقابل قلع العين، ولكن في مرحلة أخرى سجن لمدة معينة، ودفع غرامة مالية، ومن الجمال في مرحلة أن تكون المرأة ممتلئة واسعة الردفين، وفي مرحلة أخرى ناحلة أو بيئة مختلفة، ومن جمال الإيقاع الموسيقا الصاخبة في مرحلة والموسيقا الهادئة في مرحلة أو بيئة أخرى. إن دفع غرامة بدلاً من قلع العين عدالة، وليس انتهاكاً لها، وإن النحول في المرأة جميل، وليس خرقاً للجمال، وإن الإيقاع الهادئ والتخلي عن الوزن، ليس تخلياً عن الإيقاع، إنما هو شكل آخر من أشكال الإيقاع.

وبعد ذلك كله لا بد من القول: إن التعبير عن النفس حق مشروع لكل إنسان، بأي شكل شاء أن يعبر، وهذا التعبير هو نتاج تجربة إنسانية، قد يكون ذا قيمة عالية وقد لا يكون، والحكم بعد ذلك للنقاد، وللزمن، أي لتطور المفاهيم الجمالية والقيم الفنية، ولا يمكن لذو عصر أن يتحكم في ذوق عصر. ولذلك قيل: الشعر ديوان العرب، أي هو سجل أيامهم، وصورة عن حياتهم، ويكاد كل عربي أن يكون قد نطق بالشعر، فقد كان العرب يرتجل الشعر وهو في ساحة المعركة، وهو يحدو للإبل، وهو يمتح الماء من البئر، وهو يندب أخاه الميت أو القتيل، وما من موقف إلا قال العربي فيه الشعر، وقد روي معظم ما قيل، وحفظ، ثم دُوِّن، وعلى بيت أو بيتين قالهما أعرابي، بنيت قواعد النحو، وأصول اللغة، فهل كل ما قيل شعر حقاً؟ أي هل كل ما قيل يعد ذا قيمة فنية عالية؟ بعضه ذو قيمة فنية عالية، وبعضه ذو دلالة على الحياة العربية بكل جوانبها في العصر الجاهلي، وبعضه ذو قيمة لغوية ونحوية فحسب، ولا جمال فيه، وكثير مما قيل في العصور التالية لا يمتلك تلك القيمة الفنية العالية، ولكنه يمتلك دلالة تاريخية، وتكفي الإشارة على سبيل المثال إلى نقائض جرير والفرزدق، وإلى معظم شعر الهجاء، فما هو في

الحقيقة بذي قيمة شـــعرية فنية عالية، وكل قيمته تكمن في دلالته على الشـــاعر والبيئة والمجتمع والحياة، والمشـــكلة أن القديم دائماً يمتلك توهج العراق، ويحظى بنظرة التقدير بل التقديس، ولا يحظى بالنظرة الموضوعية المحايدة.

وإذا كان أولئك الناس في تلك العصـــور كان لهم حق التعبير فعبروا، فلماذا لا يكون من حق الناس في العصـــور التالية أن يعبروا، هل امتلك الأقدمون ذلك الحق لمجرد أنهم نظموا على البحور؟ ولا يملك أبناء عصـــرنا ذلك الحق لأنهم لم ينظموا على البحور؟ هذه هي مصـــادرتنا نحن على أبناء عصـــرنا، ومصـــادرتنا على أنفســـنا، نقيد أنفســـنا بالقديم وحده ونمنحه كله القيمة كله ونرى وحده القوي والصحيح، ونقيد الآخرين من أبناء عصرنا.

ولا بد من تأكيد القول إن قصيدة النثر والقصة القصيرة جداً لا تعادي أي منهما أي نوع أدبي آخر، ولا تعمل على حســـاب موته، وهي لا تعلن موت أحد، بل ترفض مثل هذه الأقوال الدعاوية، وتؤكد حضـــورها إلى جانب حضـــور الأنواع الأخرى، وتنادي بالحياة للجميع، لأن الإبداع حرية، ولا يمكن للحرية أن تغتال أحداً، وليس بوســـع أحد أن يعلن موت نوع أو جنس، ولا يمكن الزعم بأن هذا العصر هو عصر الرواية مثلاً وأن الشعر قد مات، ولا يمكن القول بأي زعم آخر، وما هذه إلا ترويجات وإعلانات وبيانات إعلامية يرفضـــها الإبداع الحق، وليســـت القيمة للنوع الأدبي والجنس، وإنما القيمة للجميل والجيد والمتألق في الأجناس كلها.

حقيقة لقد كان الشعر في العصر الجاهلي هو النوع الأكثر حضوراً وانتشاراً وتعبيراً عن عصـــره، ومن الطبيعي أنه لم يعد كذلك في هذا العصـــر، فقد تغيرت وظيفته، وبدأت أشـــكال أخرى من التعبير تقوم بوظيفته، وهذه هي ســـنة الحياة، وقانون التطور، ولا يعقل أن يكون للشـــعر ما كان له قبل ألف وخمســـمئة عام، ولا يقبل أن يكون اليوم على مثل ما كان عليه قبل مئة عام، ولكن لا يمكن القول

بموتـه، أو تراجعـه، أو انحســـاره، لكن لا يمكن الزعم بـأن وظيفتـه تغيرت، وأن طبيعته تغيرت، وهذا التغير هو الذي يؤكد حضوره وحياته وتجدده واستمراره.

ومن الطبيعي أن يصـبح الدور الأكبر للتلفاز والصـحافة ووسـائل الإعلام، ومن الطبيعي أن يصبح رجل العصر الصحفي والمذيع ومعد البرامج والممثل والمطرب والمغني، ومن الطبيعي ألا يكون للشاعر اليوم ما كان له من قبل من دور ومكانة.

إن الأنواع الأدبية الجديدة، أياً كانت، سـتظهر دائماً، وعلى مر العصـور، وليسـت إلا شـكلاً من أشـكال ممارسـة الحرية، والمتلقي لا يمارس الحرية، بل يكبل نفســه بقيود قواعد وقوانين وتعريفات يتوهمها ضــرورية للإبداع، ثم يعتقد بها، ويطالب بها الآخرين، ويلزم نفسه بها وهو يقرأ، وهو بها غير ملزم، وما على المتلقي إلا أن يمارس الحرية، بالتخلي عن كل ما يتوهمه ســلفاً شــرطاً، والانطلاق من داخل النوع ومن داخل النص، بعيداً عن أي حكم سابق أو من الخارج، ثم يدخل في مجال النص، وعندئذ يكون قد بدأ بممارسـة الحرية، وما هي بممارسـة سـهلة، لأن القيد والقانون والقواعد أســهل، وتعطي المرء شــيئاً من الاطمئنان الوهمي الذي هو في حقيقته كسـل، فالحرية مسـؤولية، ومن هنا سـر النفور من جناحي الإبداع، هو هرب من ممارسـة الحرية، على الرغم من المطالبة بها، والحرية في الحقيقة تؤخذ ولا تعطى، ومن يمارسـها حق الممارسـة في الأدب، يمكن أن يمارسـها أيضـاً في كل جانب من جوانب الحياة، وما أحوجنا إلى الحرية في الإبداع والتلقي، وفي الحياة.

- لا.

قالها بحدة وهو يقطّب، ثم رشــف من قدح الشــاي. وركز عينيه في القدح ليتجنب عيني زوجته، ولكنها قالت محتجة:

- كنت متوقعة هذا الرد!

- حسن، لِمَ لمْ تعفي نفسك منه؟

- لأن المرأة مسكينة حقاً.

قال وهو يهز رأسه هِزَّة الخبير بالعالم والناس:

- شياطين خبثاء.

- اقرأ العريضة لعلك تقتنع بأنها مظلومة حقاً.

- قلت شياطين خبثاء.

- أنت تعلم أن زوجها وهب الوزارة عمره كله، فلأسرته حق في المساعدة التي يجيزها القانون.

- وهــب الوزارة عمره!.. اعلمي أن تســعين في المئة من موظفي الحكومة نباتات طفيلية تتغذى بدون وجه حق.

- متى تغير بالله من طبعك؟

رمقها بنظرة باسمة باردة لا يمكن أن تنبت أملاً فحل صمت غير قصير، ثم سألها بنبرة جديدة وهو يقوم عن المائدة:

- كيف حال الولد؟

---

[1] محفوظ، نجيب، بيت سيئ السمعة، مكتبة نهضة مصر، ١٩٦٥، ص ٢٥٥ . ٢٦٧

فلم تجب احتجاجاً، ولما كرّر السؤال قالت باستياء:

- نام ليلة أمس نوماً هادئاً، ولكن الحرارة ما زالت مرتفعة.

*

واستقل سيارته وهو يأمر السائق قائلاً: "جروبي". انطلقت السيارة تقطع الكورنيش مخلفة وراءها المعادي. وفتح الجريدة فتصفح العناوين الكبيرة بسرعة حتى استقر بصره فوق صفحة الوَفَيَات. طالع أسماء الراحلين، أما الأقارب فسكرتيره الخاص يتولى أمرهم. متى يطالعك اسم علي كامل بالخط العريض؟ سوف تشيع جنازته بكل إجلال وتؤدّى له جميع الواجبات، ولكن متى؟ ذلك الرجل العنيد المصاب بتصلب الشرايين، وهو يعاندك ويتوهم أنه يحافظ على كرامته وكأنه لا يخشى قوتك التي يعمل لها كل إنسان ألف حساب، فمتى؟ كما قرأت يوماً اسم حسن سويلم، في مثل هذه الجلسة في نفس السيارة في نفس الطريق، يومها بدأت النظر في صفحة الوفيات، فكان اسمه أول ما وقع عليه بصرك. البقاء لله.. حسن سويلم.. مراقب عام الإيرادات. متى يا علي كامل؟

- انظر أمامك!

صاح بالسائق بعنف، فحول الرجل عينيه بسرعة عن أسراب حمام تطير فوق سطح النيل كسحابة بيضاء، واكفهر وجهه لحظات ثم انبسطت رويداً. آخر مشاحنة جرت بينك وبين المرحوم حسن قبل وفاته بشهر. يا حسن بك. أنا الذي يقرر متى يجب تقديم مشروع الميزانية. ولكن ذلك من صميم اختصاصي يا كريم بك. آه... لا تضطرني إلى سحب العمل من يديك.. أنت تعرفني جيداً. إذن اسمح لي أن أحتج على هذه المعاملة فلست أنا بالموظف الصغير. لو امتد به الأجل لكان اليوم منافسَك الأول دون منازع. ولكن الجسم الفاسد لا يخلو من دمامل. ها هو علي كامل ذو الشرايين المتصلبة، ماذا يريد؟

*

وقفت السـيارة أمام جروبي فغادرها ثم دخل المحل. أجال بصـره في أنحاء المكان حتى رأى الأستاذ علي، فمضى إليه، ثم صافحه بحرارة قائلاً:

- صباح الخير، تهاني على مقالتك الأخيرة.

- أعجبتك حقاً؟

كرر إعجابه وهو يجلس. وطلب قهوة وهو يبتسم ابتسامة ذات معنى، فقال الأستاذ:

- الظاهر أنك وُفِّقْت..؟

دس يده في جيبه الداخلي، فأخرج مظروفاً سلمه للأستاذ وهو يقول:

- قنبلة العام!

- حقاً؟

- سوف تنفجر تحت أقدام نسيم البحيري المأفون المغرور.

- أنت متأكد من صحتها؟

- وثائق لا يرتقي إليها شك.

- لا أريد أن أعرض الجريدة لقضية خاسرة!

- الله يعلم كم كلفني الحصول عليها من حيلة ومال.

- إن لم تقض على البحيري، فستقضي عليّ!

- ستقضي على البحيري وحده.

تبادلا نظرة طويلة، ثم قال كريم:

- سيكون نصراً للجريدة!

- ولك أنت.

ضحك كريم ضحكة أضخم بكثير من جسمه النحيل الدقيق فتمتم الصحفي باسماً:

- أنت رجل مستقيم ونظيف، فلا يهمني أن أُرْمَى بعد ذلك بالقسوة.

وقرأ في عيني الصحفي نظرة لم يفهمها تماماً، فقال:

- أنت أيضاً تكرهه.

- سأنشر الوثائق للمصلحة العامة، ولا دخل لعواطفي في ذلك.

- حسن، وأنا أخدم المصلحة العامة بطريقتي كذلك.

وقام مادّاً له يده فصافحه وهو يسأله عن صحة ابنه، فقال وهو يمضي عنه:

- لا بأس به، ولكن الحرارة ما زالت مرتفعة، شكراً لسؤالك عنه.

*

استقل سيارته إلى مكتب الأستاذ يوسف عبد الرحمن، المحامي الذي استقبله بترحاب وهو يقول:

- مبارك يا كريم بك، قرأت اسمك أمس بين المرشحين.

- شكراً يا عزيزي، خبرني عن جلسة أمس.

- تأجيل لتقديم مذكرات.

- وماذا عن مركزنا؟

- عال جداً، أنا مطمئن كل الاطمئنان.

- إذن سيركع فهيم الدسوقي؟

- أجل، ولكن ثمة جديد.

- ما هو؟

قال المحامي بصوت أخفض درجة:

- تلويح بالصلح!

- صلح!!

لفظها كذبابة، فقال المحامي:

- سوف تُحْتَرم شروطُك بطبيعة الحال.

- ولو!

- وهو على أي حال ابن عمك.

- هذا مبرر للعداوة.

- أهذا هو رأيك الأخير؟

- حتى النهاية.

*

وذهب إلى مكتبه بالوزارة ثم طلب في التلفون رقماً.

- آلو.. علي.. صباح الخير.

- ...

- عندي لك خبر مهم جداً..

- ...

- اقرأ غداً صحيفة الكوكب.

- ...

- نسيم البحيري قضي عليه إلى الأبد.

*

وضحك طويلاً حتى ارتجت لضحكه أركان الحجرة الكبيرة الصامتة، واستقبل مدير مكتبه الذي عرض عليه البريد وبعض الموضوعات العاجلة، وجاء

على أثره علي كامل فتبادلا الآراء في مسائل شتى ووجهاهما يعكسان برود اً سافراً، وعندما وقف علي كامل استعداداً للذهاب سأله كريم بدافع شيطاني مباغت:

- كيف الصحة؟

فأجاب الآخر فيما يشبه التحدي:

- لم تكن شراييني في وقت من الأوقات خيراً مما هي الآن.

*

عنيد مكابر كذاب، وجهك الشاحب المتغضن يفضحك، وعما قليل ستعتذر عن تخلفك الاضطراري عن اجتماعات المساء. علي كامل، البحيري، الدسوقي، وعشرات غيرهم. كائنات نخرها السوس فلم يُبْقِ منها إلا على عناد وحقد. أنت بحاجة إلى مدفع سريع الطلقات لتطهر منهم الحياة. وسوف تنتصر كما انتصرت دوماً. حياتك سلسلة من المعارك متوَّجة بالانتصار. في ذلك متعتك وكرامتك في الحكومة أو النادي أو القرية. منذ نشأتك الأولى وأنت مناضل كأنك تعيش في حلبة ملاكمة. النضال هو روح الحياة وسرها أما القيم المعسولة الخرعة فهي آفات الحياة. والرجال يضمرون لك إعجاباً لا حد له وإن رددت ألسنتهم خلاف ذلك فعن خوف أو حسد. حتى الوزير نفسه استدعاه يوماً وقال له:

- يا سيد كريم، لماذا تثير الزوابع دائماً؟

فتساءل بأدب واعتزاز معاً:

- سيدي الوزير هل أنا رجل صالح للعمل

- لم أطعن في ذلك أبداً.

- ونظافتي؟

- على خير ما يرجى.

- وعند الخلاف مع الآخرين أين تجد سيادتكم الحق؟

- ولكنك تغالي في العنف حتى لينقلب الوضع فكأن الحق مع خصمك.

- هكذا خلقني الله!

فقال الرجل بنبرة لم تخل من ضجر:

- حتى العنف في الحق يجب أن يقف عند حد.

*

وعند الظهر رأس اللجنة المالية. وتفانى في العمل كعادته فلم يبال بالوقت. ومرت ساعتان عقب وقت الغداء وهو يختلس من حين لآخر النظر إلى الوجوه المتعبة المتألمة، ويتربص بكلمة تذمر أو شكوى. ولما أشبع طاقته في العمل والتعذيب فض الجلسة، واتصل بزوجته بالتليفون، فسألها عن الولد:

- لا بأس به، ولكني استدعيت الطبيب لأن الحرارة لا تريد أن تنخفض.

- بخير إن شاء الله، لن أعود قبل العاشرة مساءً بسبب العمل!

وفكر في مسألة مرض الأطفال وهو يتناول غداءه بالنادي. قال إن الأطفال ما كان يجب أن يمرضوا على الإطلاق. المرض -إذا لم يكن منه بد- فهو ظاهرة تطرأ على الجهاز البشري عقب طعونه في السن، أما الطفل فلا يمرض إلا لخلل في الكون. وقد كان -هو- سليماً عند الزواج كما كانت كذلك درية زوجته، وولد رمزي آية في الصحة والجمال، فما معنى المرض إذن؟

*

ومضى إلى حجرة التليفون فانبسطت أساريره لأول مرة، لأول مرة سرت ابتسامة في غضون الوجه الصارم الكالح:

- آلو.. هنومة.. كيف الحال؟

- ...

- عال، هذا يعني أنه لن يعود اليوم؟

- ...

- إذن نتقابل في السابعة؟

-...

اعملي حسابك على ساعتين على الأقل، إلى اللقاء يا محبوبة!

*

واستقل السيارة وهو يقول للسائق "بار الأنجلو".

سيمكث هنالك ساعة ثم يمضي إلى هنومة.

امرأة مثالية في غرامياتها. وزوجها البدين يتوهم أن البدانة يمكن أن تجعل من رجل زوجاً موفقاً. وهو يجيء إلى بار الأنجلو فينهمك في لعب الطاولة مقامراً بمبالغ ضخمة، ومرة قاوم إغراءً غريباً بصفعه على قفاه. أما البحيري فموعده الغد. سوف يصعق عند مطالعة الجريدة وإذا انتحر فسيثبت بانتحاره أن سوء ظنه به لم يكن صواباً على طول الخط.

واضطر السائق إلى ركن السيارة ليتم طريقه مشياً على الأقدام. سار فوق الطوار بجسمه النحيل الدقيق يطالع الدنيا بوجه صارم شبه متقزز. ومر بمحل لبيع التحف اليابانية فدخله دون سابق تفكير لابتياع هدية لهنومة. اختار شبشباً مناسباً تماماً للاستعمال في مسكنهما السري بالهرم. وواصل المسير نحو البار.

وعند أول منعطف قبل المقهى، وعقب نزوله من الطوار مباشرة، وجد نفسه مدفوعاً نحو غلام يبول، فتراجع بسرعة هاتفاً "يا ولد يا كلب". كان الغلام يبول في علانية استعراضية، وشقاوة وشت بسروره بما يفعل. وقد انطلق البول متلألئاً تحت أشعة الشمس في هيئة قوس والغلام يدفعه بحركاته الذاتية إلى أقصى مدى يستطيعه.

تراجع كريم بك في شـــبه فزع فزلت قدمه فهوى على ظهره فارتطم مؤخر رأسه بحافة الطوار. ذعر الغلام فولى هارباً. ووقف المارة القريبون ليشاهدوا الحدث الغريب وهم بين الرثاء والابتسام ولكن كريم بك استلقى في إغماء لا شك فيه. وهُرِعَ إليه بعض ذوي النجدة ليسعفوه. وارتفع من بينهم صوت هاتفاً:

- يا لطف الله... الرجل جثة هامدة!

قصة المرضعة – أحمد زياد محبك [1]

انتظرت حتى تحرك القطار، كعادتها في كل أسبوع، ثم صعدت في العربة الأخيرة، وأخذت تعبُر من عربة إلى عربة، بين المقاعد، حتى وصلت إلى العربة الأولى، عربة الدرجة الأولى، وفيها حجرات، وسرعان ما استقبلها دليل العربة مرحبا:

-أهلاً دكتورة هناء، حجرتك رقم أربعة، لكن اعذريني، اليوم ازدحام شديد، في حجرتك سيدة ومعها ثلاثة أولاد، بل لنقل أربعة.

شعرت بالإحباط، دخلت إلى الحجرة، وسرعان ما رحبت بها سيدة في الثلاثين، في عمرها تقريباً، في حضنها وليد صغير، لايزيد عمره عن بضعة أشهر.

وسرعان ما طلبت الأم من أولادها الثلاثة أن يقعدوا إلى جوارها ليخلوا المقعد العريض المقابل لمقعدها.

سُرّت الدكتورة هناء لهذه الحركة من السيدة، وزال عنها بعض استيائها من ازدحام الحجرة.

وما لبثت أن استقرت في وسط المقعد، وطلبت من طفل في نحو السادسة أن يقعد إلى جوارها قرب النافذة، وهي تقول له:

-تعال حبيبي، اقعد هنا إلى جوار النافذة.

الأم موفورة الصحة، وجهها مدور، لوحته الشمس، صدرها ممتلئ.

التفتت الدكتورة هناء إلى الأم لتقول لها:

-أعرف الأولاد يحبون القعود إلى جوار النافذة.

---

[1] مجموعة **السرير والمرآة**، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٢٩

وسرعان ما يهبط طفل في الرابعة من عمره عن مقعده إلى جوار الأم ليمضي إلى جوار أخيه، الأم تحاول منعه، وهي تقول له:

-تعال إلى جانبي، لا تضايق الآنسة.

تحمله الدكتورة، وتضعه إلى جوار النافذة قرب أخيه.

الطفل الثالث وهو في الثانية من عمره يفرح لخلو المقعد فيقترب من النافذة.

الأم تشد الوليد إلى صدرها.

الدكتورة تتكلم:

-أنا مللت من الطريق، كل أسبوع أمامي هذه السفرة، أربع ساعات في الذهاب وأربع ساعات في الإياب.

تسألها الأم بأدب:

-عملك؟

-أنا دكتورة، طبيبة أطفال، من دمشق، وأعمل في مشفى حكومي تابع لوزارة الصحة، وجاء تعييني في مدينة حماة، كل أسبوع أمامي هذه السفرة.

-ألا يمكن نقلك إلى دمشق؟

ترسل الدكتورة زفرة، ثم تتكلم:

-يمكن، لكن بعد خدمة خمس سنين، إلا إذا جاءني زوج موظف مقيم في دمشق.

وتصمت ثم تضيف:

-وأين الأزواج في هذه الأيام؟

الأم تعلق:

-طبعاً لن تقبلي بأي زوج، لا بد أن يكون مثلك.

الدكتورة تعلق:

-والله صرت أقبل لو كان ....ماذا أقول لك....خليها على الله.

ويعم صمت هادئ، وتسألها:

-ولماذا لا تستأجرين شقة أو غرفة في حماة لتنامي فيها بدلاً من مشقة السفر.

-في المستشفى مبنى ملحق خاص بسكن الطبيبات، ولي غرفة أنام فيها، ولكن لا بد من زيارة الأهل في العطلة.

تتكلم الأم:

-احمدي ربك، أنت بألف خير، أنا فرحت على الزوج، تركت الجامعة من السنة الثانية، كنت في كلية الحقوق، وجاء الزوج، وتزوجنا، ومثلما ترين بعينك، ست سنين، بأربعة أولاد.

-زوجك من حماه؟

-لا، من قرية قرب حمص.

-أين كنت؟

-أهلي في الغوطة، بالشام، كنت في زيارة، والآن راجعة إلى بيت زوجي.

-كنت حردانة عند أهلك؟

تصمت، تمسح دمعة، تتكلم:

-حرد، وولادة.

-لكن

-نعم، الحياة الزوجية لا تخلو، والآن وجدت أن بيت زوجي هو بيتي.

-ورجعت هكذا وحدك؟

-ماذا سأفعل؟ لا يمكن أن يأتي ويأخذني، وأخشى أن يتزوج في غيابي، لذلك قلت في نفسي: ارجعي إلى بيتك، ولذلك، احمدي ربك، أنت بعيدة عن المشاكل ووجع الرأس.

-لكن

-أعرف، كل واحدة فينا تظن أن

ويبكي الوليد، تفتح القميص عن صدرها، تخرج ثدياً ممتلئاً، ترفع عن الحلمة قطعة قماش مشبعة بالحليب، ترميها في سلة تحت المقعد، ينفر الحليب من الحلمة الحمراء الكبيرة، تلقم الوليد الحلمة، يغص الوليد بالحليب، ترفع رأسه قليلاً، ثم يأخذ الحلمة، تكاد الهالة السمراء المحيطة بالحلمة تغيب بين شفتيه، وهو يمص بنهم، يده الناعمة الصغيرة تمسك بالثدي المحتقن، والأم تمسك ثديها بالسبابة والإبهام.

الدكتورة تسأل:

-ما اسمه؟

-مهند، وهذا الصغير بجواري محمد، والكبير بجوارك محمود، والأوسط بجواره أحمد، وأنا فاطمة.

-وأنا سناء، أسماء حلوة، ليحفظهم الله، لا شك والدهم هو الذي اختار الأسماء.

-نعم، الجد اسمه محمود، ولا بد من تسمية الولد الأول على اسم جده.

الأم ترفع الحلمة من فم الوليد، وهي تقول:

-تعال، لا بد من رضاعة الثدي الثاني، جدتك تقول: هذا لبن وهذا عسل.

الدكتورة تعلق:

-ماشاء الله حليبك وافر.

-هذا رزق من الله، ومن خيرات جده، والدي، عندنا في الغوطة ثلاث بقرات، وكل يوم أشرب ليترين من الحليب الطازج من ضرع البقرة مباشرة، من غير غلي ولا تسخين.

الولد الكبير إلى جوار الدكتورة ينزل من المقعد، وهو يرفع قدماً ويضع أخرى، ويصيح:

-أمي، أمي، أريد التبول.

الدكتورة تنهض، تمسك بيده، وهي تقول له:

-تعال حبيبي، أنا سآخذك إلى الحمام

الولد يقف يتردد.

الأم تقول لها:

-أرجوك لا تتعبي نفسك، لا تصدقيه، أعرفه، يريد الخروج للعب في الممر.

الولد يرفع قدماً ويضع أخرى، ويصيح:

-أمي، أمي

الأم تقول له:

-اذهب مع خالة الدكتورة.

الدكتورة تمسك بيده، وتقول له:

-لا تخف، نعم، أنا دكتورة، ولكن ما معي إبرة.

وتلتفت إلى الأم وتقول لها:

-والله كل يوم يأتيني في العيادة عشرة أطفال أو أكثر، لم أحب أي ولد منهم، وقلبي مل من الأولاد، ولكن أولادك كلهم أحببتهم، قلبي رقص لأجلهم، لا أعرف السر.

ثم تمسك بيد محمود وتمضي به.

ولكن سرعان ما ترجع وهي تقول للأم:

-خجل مني، رفض دخول الحمام معي، أصـــر على الدخول وحده، وأنا ما سمحت له، الحمام ضيق، والقطار يهتز، خفت عليه من الوقوع في الحمام.

وتصمت ثم تعلق، وهي تضحك:

-الملعون، عنيد، كنت أشتهي الدخول معه، ورؤيته وهو يتبول.

الأم تعلق:

-أنا والله كنت مثلك وأكثر، ولكن روحي ملت، وزهقت، أنصحك، لا تشتهي، الأولاد أكبر مشكلة في هذه الحياة.

الدكتورة تعلق:

-لكن عدم وجودهم مشكلة أكبر، اسأليني أنا.

الأم تضيف:

-الله يرزقك عشرة.

-أزواج؟

الأم تضحك، وتعلق:

-لأ، عشرة أولاد.

وتصمت ثم تضيف:

-صـدقيني إذا قلت لك، أنا أتمنى لو رزقت بولد من غير رجل ولا زواج، مثل الســيدة مريم، حتى من غير ولادة ولا حبل، والله لو كنت أعرف هكذا الزواج لكنت تبنيت أي ولد وما تزوجت، وانتهى الأمر.

الدكتورة تضحك، وتعلق:

-وكيف أنت الآن رايحة إلى زوجك؟ قولي لي؟ اصدقي معي؟

-والله أنا رايحة من أجل الأولاد، ومن أجل كلام الناس، طبعاً نحن نعيش في مجتمع.

-آه، هذه الحكاية، لا مفر، هاتي هذا الولد، مهند، وخذي ابنك إلى الحمام.

الأم ترفع الثدي من فم الوليد، تدخله في فتحة القميص، تزر أزرارها كيفما اتفق، الوليد يأخذ في البكاء، ترفعه إلى كتفها، تدق بيدها على ظهره، تمسك بيد الكبير محمود، تهم بالمضي به، يلحق بها الولدان الآخران، تلح عليهم بالبقاء، ولكن كل منهما يعبر بطريقته عن رغبته في التبول.

الأم تناولها الوليد، وتمضي بأولادها الثلاثة.

الدكتورة تضم الوليد إلى صدرها، وترجع إلى مقعدها.

تتأمله، حبة دراق ناعمة، خد كالورد، جلد رقيق كالموسيقا، عينان بصفاء السماء، زرقة أجمل من البحر، تشم رأسه، تود لو تأكل شعره الأشقر الناعم، تتأمل فمه، تشم فيه رائحة الحليب، العسل واللبن، تقبله في فمه، شيء ما يتحرك في جسمها، من غير تردد ولا خجل وبعفوية وسرعة تفك أزرار قميصها، تخرج ثدياً صغيراً، تضع في فمه حلمة ناعمة، يأخذها بين شفتيه، يأخذ في المص، تشعر بنشوة، الحليب يجري في عروقها، من قدمها إلى أخمص رأسها، شعر رأسها يقب، أصابعها ترتجف، تغمض عينيها مستسلمة لخدر لذيذ.

القطار يقف فجأة، لا تعرف ماذا جرى، الركاب ينزلون من الأبواب والنوافذ ويجرون في الفلاة، كأنهم يهربون من القطار قبل أن ينفجر، تحمل الوليد، تضمه إلى صدرها، تجري به، نهداها بارزان، لا تبالي بأنظار الرجال، تتعثر، تنهض، وهي تشد الوليد إلى صدرها، تلصقه بجسمها، وتلتصق به، وقد أصبح جزءاً منها، تركض، تقفز، تطير به، تحلق، المرأة تلحق بها، تصيح وليدي وليدي مهند، يبرز أمامها رجل، تعرف على الفور أنه زوج المرأة، فاطمة، يقول لها: مبارك عليك الولد،

لا أريده، خذيه، أنت أولى به من أمه، خذيه هو لك، هنيئاً لك الولد، حبل بلا دنس، ولد بلا زوج ولا حمل ولا عذاب، خذيه هو لك، تبكي، تبكي، الدموع تنهمر من عينيها، الحليب ينهمر من ثديها.

يفتح باب الحجرة وتدخل الأم، يتقدمها الأولاد، تدهش، تسألها:

-حبيبتي، ما هذه الدموع؟

تمسح عينيها وهي تقول مبتسمة:

-الحليب، الحليب تدفق من صدري أرضعته، رضع، صدقيني، رضع.

روايات ومجموعات قصصية مدروسة

كنت قد تناولت بعض القصص والروايات بالدراسة في ثلاثة كتب لي، وهي وفق التالي:

كتاب من الأسطورة إلى القصة القصيرة، منشورات دار علاء الدين، دمشق، ٢٠٠١

مقدمة لدراسة المكان في الرواية

رواية وداعا يا أفامية – شكيب الجابري - سورية.

رواية ميرامار - نجيب محفووظ – مصر.

رواية يندلح الطوفان – نبيل سليمان – سورية

رواية أطياف العرش – نبيل سليمان – سورية

عصر القصة القصيرة

فن القصة عند خليل الهنداوي – سورية

فن القصة عند مظفر سلطان – سورية

قصة الصبر – خليفة التكبالي – ليبيا

قصة شوك الدردار – محمد إبراهيم العلي

فن القصة عند عزيز نسين – تركيا

متعة الرو اية، دارالمعرفة، بيروت، ٢٠٠٥

الأشجار واغتيال مرزوق، عبد الرحمن منيف – العراق

الشاطئ الآخر – محمد جبريل – مصر

أفراح ليلة القدر – عبد الكريم ناصيف – سورية

الروائي فاضل السباعي – سورية

مراجعة كتاب نظرية الرواية – عبد الملك مرتاض – الجزائر

كتاب إنكسارات، درا المعرفة، بيروت، ٢٠٠٥.

القمر لا يعرف، نيكس رودستروم.

كتاب متعة السرد، دار الفرقان للغات، حلب، ٢٠١٢

قصص البادية – عبد الله أبو هيف – سورية

قصة انكسار الرؤى المستحيلة – محمد جبريل – مصر

مجموعة رحلة خيال – زياد سراج – سورية

القصة التاريخية عند عبد الرحمن الباشا – سورية

شخصية المستعمر في رواية اللاز – الطاهر وطار – الجزائر

شخصية الفتى الضائع في رواية السفر إلى حيث يبكي القمر – سهى جودت – سورية

المحتوى

Contents

مقدمة ٣

النقد الأدبي في القرن الحادي والعشرين ١٣

مشكلات الإبداع والتلقي ٤٤

ألوان من الحب في الرواية العربية ٧٤

رواية سفينة الجزيري – محمد جبريل ٩٩

رواية الله والفقر - صدقي إسماعيل ١٣٣

رواية زمن يغتال موجة – ماريانا سواس ١٥٢

رواية لوحة تحت الرماد – باسل خليل ١٦٩

رواية سر البانوش المهجور – أحمد المؤذن ١٨٢

رواية قدح مكسور – ألان مابانكو ١٨٦

جدّي.... إلى أين؟ - مُنَى تاجو ٢٠٤

العجائبية في قصص زكريا تامر ٢١٣

البنية الثنائية في مجموعة ذات شفق – أيمن الحسن ٢٥٣

قصة قطار الساعة التاسعة - بيانكا ماضية * ٢٨٥

متعة الرواية ٣١٤

بين الرواية والمسرحية ٣٢٩

فن القصة القصيرة ٣٣٩

القصة القصيرة جداً ٣٤٥

القصة القصيرة جداً وقصيدة النثر ٣٥٣
قصة يوم حافل – نجيب محفوظ ٣٧٣
قصة المرضعة – أحمد زياد محبك ٣٨٢
روايات ومجموعات قصصية مدروسة ٣٩٠
المحتوى ٣٩٢