



٣٠١٠٢٠٠٠٠٠٤٥٣٤

٠٠٥٢٩٢



المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة أم القرى
كلية اللغة العربية
قسم الدراسات العليا العربية
فرع الأدب

الرواية عند غازي القصيبي دراسة نصية

رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في النقد الأدبي

إعداد الطالب :

عيضة بن محمد بن خضر القرشي

٩ - ٨٤٥٥ - ٤٢٠

إشراف :

أ. د محمد بن مريسي الحارثي

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الملخص

عنوان البحث : الرواية عند غازي القصيبي - دراسة في المتن .

اسم الباحث : عيضة بن محمد بن خضر القرشي .

الدرجة : الماجستير .

يهدف البحث إلى دراسة النتاج الروائي للدكتور غازي القصيبي ، للوقوف على أهم المضامين التي اشتمل عليها النص السردى ، ومقاربة التقنيات الفنية التي لجأ إليها النص في إنتاج دلالاته .

لذلك ، رسم البحث لنفسه خطة تقتضي تقسيم الدراسة إلى قسمين ، يتناول أحدهما المتن الروائي ، بينما يدرس الآخر المبنى الحكائي . ويشتمل كل قسم منهما على ثلاثة بنى رأى البحث أنها الأساس الذي انبنى عليه النص السردى .

ففي دراسة مضمون النص ، اقترح البحث قراءة جملة من الأبعاد المختلفة : الدينى و القومى والتاريخى ، بوصفها من أبرز القضايا في النص السردى موضوع الدراسة . وقد كان أبرز ما في رؤية النص الدينية ، نقاؤها من تدخل الأيديولوجيا في تحويلها . وكان أبرز ما في قومية النص ، انكسار الفكرة القومية وتلاشي الحلم النهضوي . أما الفكرة التاريخية فقد تأسست على تباين النص الرسمي المؤرخ للأحداث ، والأحداث في الواقع الخارجى .

وفي القسم الآخر قرأ البحث الشخصيات والمكان والزمان .

ففي مبحث الشخصيات رأى البحث تركيز السرد على شخصية وحيدة ، مما جعل الشخصيات الأخرى تعيش في الظل ، خاصة شخصية المرأة ، التي عانت ، ليس إهمالا سرديا فحسب ، بل إجحافا في حق قضيتها ، وتكرار لدورها . كما كان من نتيجة استئثار شخصية البطل بالسرد ، أن النص لم يحتف كثيرا بالمكان . وقد جمع النص أنماطا من الزمن ، أبرزها الزمن الخطي الصاعد ، والزمن الدائري والزمن المقلوب ، والزمن النفسى .

وسبق كل ذلك مقدمة كشفت دواعي اختيار الموضوع ، والقراءات السابقة على هذه القراءة ، والمنهج الذى سلكه البحث .

وتلا المقدمة تمهيد بحث ، إشكالية تجنيس نص القصيبي ، خالصا إلى أن نص القصيبي ، وإن انطلق من فكرة السيرة الذاتية ، إلا أنه نص روائى ، أسهم في روائيته تعاضد الخيال والسرد والحوار والوصف في بناء خطاب النص . والخاتمة كانت عبارة عن استخلاص لأبرز تجليات النص السردى عند القصيبي .

Abstract

Title: The novel as addressed by Ghazi Al-Qusaibi a study of the text.

Researcher : Eidhah Bin Mohammed Bin Khider Al-Qurashi

Degree : Master

Objectives :

The research aims at studying the novelistic production of Dr. Ghazi Al-Qusaibi, with a view to understanding the most important issues contained in the narrative text and comparing those technical mechanisms used by the text in production of its connotations.

To fulfill this objective, the researcher divided the study into two sections, one of them deals with the novelistic text, while the other tackles the narrative composition. Each of the two sections has three setups, which the researcher consider as the basis on which the narrative text is built. Therefore, in studying the contents of the text, the research proposes apprehending the religious, the national and the historical dimensions as the most outstanding issues in the studied narrative text. Consequently, the religious apprehension of the text is mainly found to be unhampered by the ideological intervention that leads to its distortion. As for the national apprehension of the text, we can see clearly, defeat of the national concept and vanishing of the revival dream. Regarding the historical view, it is mainly based on contraction between the formal text citing the chronological sequence of events and the actual sequence of those same events.

In the second section, the research deals with the characters, the place and the time. In the theme of the characters, the research prefers narrative concentration on a single character, the fact the kept other characters under the shadow, especially the character of the woman, who is subjected not only to narrative negligence, but also to injustice to her very cause and denial of her role. Moreover, dominance of the character of the hero have also led to partial negligence of the text to the dimension of place. However, the text includes various time patterns, the most important of which are the ascending linear, the circular, the inverted and the psychological time patterns.

The research is preceded with an introduction that reveals reasons for choosing the topic, the previous attempts and the methods followed in the study. The introduction is followed by a preface, the problem of naturalization of Al-Qusaibi's text, concluding that Al-Qusaibi's text in spite of the fact that it starts from the concept of biography, is still a novelistic text, whose novelty is contributed by collaboration of fiction, narration, dialogue and description that led collectively to setting up the text discourse. The conclusion is a derivation of the most outstanding manifestations of Al-Qusaibi's narrative text.

الإهداء

إلى أبنائي ..

لجيني ..

عبد الله ..

وسن ..

أنس ..

وأملهم من قبل ومن بعد ...

اغفروا لي ...

شكر وتقدير

أجد لزاما علي أن أزجي الشكر عميما ، بعد شكر الله ، لكل من كان له يد على هذا البحث ...

وفي مقدمة أولئك والداي ، فبرضاهما وبركة دعائهما أستضيء .

ثم كل الشكر والعرفان لأستاذي الدكتور محمد بن مريسي الحارثي ، الذي احتضن البحث منذ أن كان فكرة ، ثم مازال يرعاه ، وهو ينمو على عينه ، حتى استوى على سوقه ، واتسع صدره لكل عثراتي وأسئلتني ، وقد كنت أجلس إليه الساعات الطوال استمع إليه ومنه ، فجزاه الله عني كل خير .

وأقدم بجزيل الشكر إلى كلية اللغة العربية بجامعة أم القرى ، ممثلة بقسم الدراسات العليا العربية ، التي أتاحت لي فرصة الدراسة والتحصيل .

وممن له علي واجب الشكر والتتويه أستاذي الدكتور حسن الوراكلي ، فقد أغدق علي من عبارات التشجيع والتوجيه ، ما كان له الأثر الكبير في مواصلة البحث والاجتهاد كذلك أخي العزيز الأستاذ أحمد آل مريع ، الذي لم يبخل علي بمشورة أو معلومة ، على كثرة مشاغله العلمية .

كما أشكر زوجي ، فقد كانت لي نعم المعينة .

يا كل أولئك ، أرجو أن تجدوا في البحث ، ولو شيئا قليلا ، ما يكافئ جهودكم معي .

المقدمة ..

تتأمل هذه القراءة النتاج الروائي للدكتور غازي القصيبي ، واضعة نصب عينيها أن الرواية ذات صيرورة مستمرة ، فهي جنس (لا يعلن حدوده) (١) ، و (لاشيء فيها يتصف بالثبات) (٢) ...

ومن ثم كان الخطاب النقدي الروائي ، بصفة خاصة ، في تطور متواصل ، لم يكتمل بعد ، فهو خطاب تراكمي من جهة ، ومبني ، من جهة أخرى ، على الاجتهاد والتأويل والاختلاف .

وقد بدأ القصيبي مغامرته الروائية متأخرا ، بعد أن استقر اسمه في ذهن المتلقي شاعرا وكاتب مقال ، ثم ظهرت أولى رواياته (شقة الحرية) مطلع عام (١٩٩٤ م) وعمره آنذاك (٥٤) سنة تقريبا (٣) .

بعد ذلك توالى إصداراته الروائية (العصفورية) و (٧) و (دنسكو) و (أبو شلاخ) و (حكاية حب) و (رجل جاء وذهب) و (سلمى) ، وهذه الأخيرة ظهرت والبحث معد للطبع ، فلم يتسن للقراءة مقاربتها .

ومما دعاني إلى اختيار هذا الموضوع أمور ، منها احتفاء المشهد الإبداعي اليوم بالفن الروائي ، فكان البحث محاولة للوقوف على تخوم الرواية وسؤالها . أضف إلى ذلك انعدام الدراسات الجامعية ، فيما أعلم ، عن قراءة تجربة غازي القصيبي الروائية ، نظرا لحدثة التجربة ، مع وجود مجموعة قراءات منهجية ، صدرت في بعض الصحف والدوريات ، ركزت على هذا الجانب أو ذاك من جوانب النص الروائي المتعددة .

وتكاد تنحصر جميع القراءات في إحدى روايتيه (شقة الحرية) ، أو (العصفورية) واختلفت اختلافا واضحا في طريقة التناول ، فمنها ما اكتفى بملامسة سطح النص ، بل انشغلت ، أحيانا ، بإعادة كتابة الرواية مرة أخرى ، ومنها ما غامرت في كشف أغشية النص غير المتناهية ، في مقارنة أسهمت في إثراء النص ، ومنها ما وقف عند عتبات النص ، وهناك من القراءات ما انشغل بما هو خارج النص .

١- نبيل سليمان (فتنة السرد والنقد) دار الحوار ، سوريا ، الطبعة الثانية ٢٠٠٠ ص ١١٨-١١٩ .

٢- حسن بحراوي (بنية الشكل الروائي) المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٩٠ ص ٧ .

٣- ولد الدكتور غازي القصيبي في مدينة الأحساء سنة ١٩٤٠ م . انظر (معجم البابطين للشعراء المعاصرين) دار القبس ، الكويت ، الطبعة الأولى ١٩٩٥م المجلد الثالث ص ٧١٨ .

ولعل طليعة تلك الدراسات مقارنة الدكتور معجب الزهراني (حرية الكتابة في شقة الحرية) (١) .

وهي قراءة ظهرت فيها آثار المبادرة والعجلة واضحة ، ليس من خلال إشارة الكاتب نفسه (وقد حررتها اعتمادا على التدوين الأول وستوثق وقد تعمق أكثر ...) (٢) فحسب بل أيضا مما حوته الدراسة من هفوات لا تقع فيها الدراسات المتأنية ، من ذلك على سبيل المثال ، قول الكاتب عن شخصية (عبد الرؤوف) (شخصية طالب بحريني آخر كان موجودا قبلهم في القاهرة لنفس الغرض) (٣) .

بينما يظهر جليا لأي قارئ عادي أن (عبد الرؤوف) طالب مصري . كذلك قوله في سياق الحديث عن اللغة الأدبية في النص (وتبلغ أقصى تجلياتها في تلك الرسائل التي تصاغ بطريقة شعرية) (٤) ، ممثلا على ذلك برسالة (ليلي الخزيني) إلى (فؤاد) ، (يا شبح القلوع / يا أيها الغواص في الأعماق / يا من غسلت البحر بالدماء / يا أيها المعذب المروجع / قالوا بأن اللؤلؤ البراق / ينبت في محاره / من دمة المطر / لكنني أعرف أنه / من دمة البشر) (٥) .

والواضح هنا ، أن هذه الرسالة قصيدة من بحر الرجز ، وليست مجرد صياغة بطريقة شعرية ، كما ذهب الكاتب .

وكتب الدكتور عبد السلام المسدي دراسة حول رواية (شقة الحرية) ، بعنوان (شقة الحرية في ميزان النقد) (٦) ، تركزت حول البحث عن ماهية النص ، فحين صنف الكاتب نصه في خانة الرواية رأى الناقد أنه مجرد (كتاب) (٧) لا رواية ، وفي أحسن الأحوال (سيرة ذاتية) (٨) .

وقد طغت على الدراسة الذهنية المعيارية ، الخاضعة لسطوة النموذج الأول ، تلك التي تبحث عن الروائية من خلال التماهي والتشاكل ، لا من خلال المغامرة

١- مجلة (النص الجديد) العدد المزدوج الثالث والرابع ذو الحجة ١٤١٥ هـ ص ٢٦

٢- المرجع السابق ص ٥٣ . ٣- نفسه ٣٢ . ٤- نفسه ص ٤٦ .

٥- نفسه ص ٤٦ . وقد وردت كلمة (بالدماء) عنده (بالدمار) ، وكذلك كلمة (محاره) جاءت (المحار) ، وهو من قبيل الخطأ المطبعي . انظر (شقة الحرية) ص ٣٦٩ .

٦- مجلة (سوق عكاظ) العدد المزدوج ٢٢-٢٣ ، ١٤١٧ هـ ص ٧٩ .

٧- المرجع السابق ص ٧٩ . ٨- نفسه ص ٨٦ .

والاختلاف ، ومن هنا كانت مصادرة الرواية عن النص (طبقا للمقاييس النقدية الحاسمة) ، على حد قول الدكتور المسدي (١) ، ومن خلال حجج غير دقيقة أبرزها ، كما ذكر الكاتب ، (التقسيم الزمني الذي انبنى عليه الكتاب) (٢) ، فالكاتب يرى أن التطابق بين زمن الأحداث التاريخية في الرواية مع الواقع التاريخي خارج النص (ينسف على وجه التحديد بنية التركيب الروائي) (٣) . والكاتب هنا ينسف بدوره نوعا روائيا قائما بذاته ، هو الرواية التاريخية ، القائمة بنيتها النصية على التطابق الزمني ، وكثيرا من الروايات الواقعية .

وهناك دراسة الدكتور عبد الله الغدامي (العصفورية : المعلومة بوصفها شخصية سردية) (٤) وقد قرأت ، في لمحة نقدية ذكية ، حيل النص السردية هنا في تحويل العادي إلى أدبي والواقعي إلى خيالي ، ومن ضمن تلك التحولات أن (صارت المعلومات شخوصا في هذه الرواية ، وحدث فيما بينها نوع من الحوار) (٥) ، ومن ثم (تكون المعلومات هي البطل) (٦) ، بينما (جرى استخدام بشار الغول كبطل ظاهري) (٧) ، يخفي تحته البطل الحقيقي (المعلومات) .

وفي الوقت الذي استطاع فيه نص القصصبي الروائي ، في قراءة الغدامي ، تحويل المعلومة من نسقها الثقافي الواقعي ، البعيد عن جماليات الإبداع ، إلى تقنية سردية إبداعية خيالية أسست للروائية في نصها عن طريق ثلاث حيل كتابية وظفها النص ، هي العنف الذاتي ، والسخرية ، والخوارقية ، عجز النص نفسه ، في قراءة الدكتور حامد أبو أحمد (العصفورية بين المعلومة والاستطراد) (٨) عن التخلص من ضغط المعلومات ، لتكون المعلومة نفسها هي السبب في نفي صفة الرواية عن كتابة القصصبي في (العصفورية) ، ليجعلها أبو أحمد (كتابا في الثقافة) (٩) فقط . وهي النتيجة التي توصل إليها أبو أحمد في خاتمة قراءته التي مست سطح الرواية ووقفت عند ظاهر النص .

١- (سوق عكاظ) مرجع سابق ص ٨٥ . ٢- نفسه ص ٨٥ . ٣- نفسه ص ٨٥ .
 ٤- (صحيفة الرياض) الأعداد ١٠٣٤٩ في ١٢ جمادى الآخرة ١٤١٧ هـ ، و ١٠٣٦٣ في ٢٦ جمادى الآخرة ١٤١٧ و ١٠٣٧٧ في ١٠ رجب ١٤١٧ هـ . ٥- المرجع السابق عدد ١٠٣٦٣ ص ٣٣ .
 ٦- نفسه ص ٣٣ . ٧- نفسه عدد ١٠٣٧٧ ص ٢٩ .
 ٨- (صحيفة الرياض) عدد ١٠٦٨٥ في ٢٤ جمادى الأولى ١٤١٨ هـ . ٩- المرجع السابق ص ٣٥ .

وهناك قراءات حاولت مخاتلة النصوص الموازية للنص المركزي (الرواية) ، ويقصد بالنصوص الموازية هنا ، تلك العتبات التي تسبق فاتحة النص ، من مثل العنوان ولوحة الغلافين الأمامي والخلفي والإهداء ..

من تلك الدراسات مقارنة أسامة الملا (من الأزرق إلى الأزرق قراءة في عتبات العصفورية) (١) ، التي انطلقت من فرضية ترى (أن غطاء الغلاف يحتوي على أهم الثيمات المهيمنة على النص الروائي) (٢) ، وحاولت ، من ثم ، ربط دلالة العتبات بدلالة النص ، حتى أن طريقة كتابة اسم دار النشر ، والعلامة التجارية لتلك الدار ، وهما أيقونتان ثابتتان شكلا لا تتأثران بموضوع الكتاب الصادر عن الدار ، حاول أسامة الملا تأويلهما بما يوافق دلالة النص (٣) .

ومن القراءات أيضا ، دراسة الدكتور محمد خير البقاعي (رواية العصفورية) (٤) ، متناولا فيها سيميائية التسمية في الرواية . وقد أخذت المقدمة النظرية في مطلع القراءة مساحة كبيرة ، قريبا من نصف مساحة القراءة ، جاعلا التسمية في الرواية على أربعة أنواع ، (التسمية المتحولة والتسمية المضادة والتسمية الموافقة والتسمية الثابتة) (٥) .

كما حاول معجب العدوانى استجلاء جانب من تناصات رواية (العصفورية) ، فكانت دراسته (في التداخل النصي العصفورية وسقيفة الصفا) (٦) ، محاولا أثناءها وصف ملامح (التشاكل النصي الأعمق بين نصين أحدهما لاحق وهو (العصفورية) والآخر سابق وهو (سقيفة الصفا) . (٧) . وهي تعالقات غلب عليها الجانب التأويلي وأحيانا تكون لها من العمومية ما يبعدها قليلا عن وصف التناص مثل (تركز السرد حول شخصية السارد عبر تقنية ضمير المتكلم) (٨) .

كما حاول الكاتب نفسه قراءة الجانب الأسطوري في رواية (٧) ، في دراسته (سبعة الكتابة على أنقاض الأسطورة) (٩) ، لكنه وقف عند التداخليات التي يثيرها

- ١- مجلة (علامات) المجلد السابع الجزء التاسع والعشرون جمادى الأولى ١٤١٩ هـ .
- ٢- المرجع السابق ص ٢٠٦ .
- ٣- نفسه ص ٢١٢-٢١٣ .
- ٤- (علامات) المجلد العاشر الجزء ٤٠ ربيع الآخر ١٤٢٢ هـ ص ٢٠٥ .
- ٥- المرجع السابق ص ٢٢٨ .
- ٦- (تشكيل المكان وظلال العتبات) النادي الأدبي بجدة الطبعة الأولى رمضان ١٤٢٣ هـ ص ١٥٩ .
- ٧- المرجع السابق ص ١٦٠ .
- ٨- نفسه ص ١٦١ .
- ٩- نفسه ص ١٨١ .
- ٩- نفسه ص ١٨٢ .

عنوان الرواية (٧) في نفس المتلقي ، وربما التقط من النص اسم (ميدوسا) الأسطوري ، أو جعل من المتنبي ، المضمنة بعض أبياته مطالع الفصول ، الشاعر الأسطورة . وكل ذلك لا يجعل الأسطورة بنية نصية تدخل في تركيب العمل الروائي المدروس ، وهو ما شعر به الكاتب نفسه (تتشظى الأبعاد الأسطورية في العمل إلى ثلاثة شظايا ، وهي أبعاد لا تسمح للنص بأن تتجلى فيه تلك المسحة الأسطورية التي افترضها عنوان الرواية والتي بدت مقموعة فيه إلى حد كبير) (١) .

من الدواعي أيضا لدراسة نص القصصي ، محاولة فهم أبعاد المغامرة الإبداعية لدى مجموعة من الشعراء ، الذين جربوا شكلا إبداعيا جديدا لم يعرفوا به (كتابة الرواية) ويأتي في مقدمة أولئك الدكتور غازي القصيبي (٢) .

وقد قام البحث على قسمين ، يحاور أولاها سؤال المضمون الروائي ، مقترحا وجود ثلاث بنى دلالية رئيسة كان نص القصصي مثقلا بها ، ومن ثم حاول هذا الجزء من القراءة الوقوف عليها ، وهي البنية الدينية ، والبنية التاريخية ، والبنية القومية . والقسم الآخر ، سعى إلى تفكيك التجربة الفنية في النص ، فقرأ الشخصيات ، والمكان والزمان .

يسبقهما تمهيد يبحث في طبيعة التجربة الروائية لدى القصصي ، ويسائل جنس النص هل كان رواية أم سيرة ذاتية متلفعة بعباءة الرواية ؟

ولأن البحث يعي جيدا أن الرواية فن لا يخضع كثيرا للشروط المعيارية ؛ لأنها ، أي الرواية ، تحمل في بنيتها التركيبية قدرا من الاعتباطية ، جاءت من كونها نصا مفتوحا على تشكيلات لغوية وإمكانيات نصية غير متناهيتين ، كما أن الرواية فضاء ينطوي على متباينات خطابية تعيش بشكل متناغم على سطح النص ، كذلك (قدرتها على رصد التغير والتشجيع عليه أحيانا . وقابلية النوع الروائي نفسه للتحول كانت جزءا لا يتجزأ من ذلك التغير) (٣) ، فقد ابتغى لنفسه منهجا نقديا مرنا في استنتاج النص القصصي ، يوائم بين طبيعة الإبداع الروائي من جهة ، وبين متطلبات الدراسة

١- (تشكل المكان ...) مرجع سابق ص ١٨٢ .

٢- من هؤلاء علي الدميني ، كتب رواية بعنوان (الغيمة الرصاصية) ، ومحمد علوان له (سقف الكفاية) .

٣- روجر ألن (الرواية العربية الناضجة خارج مصر) ترجمة محمد القويقل ، ضمن كتاب (الأدب العربي الحديث) النادي الأدبي بجدة الطبعة الأولى ١٤٢٣ هـ ص ٣٠٩ .

الجامعية من جهة أخرى ؛ فإن معرفة السياق الفني للجنس الأدبي المراد قراءته ، أحد شرطين وضعهما الناقد (شولز) (١) للقراءة الصحيحة . فكان من سمات هذا المنهج ، أنه يستثمر طاقات الحس والحدس ، استثماره المقولات النقدية المنهجية ، مرتكزا على الوصف والتحليل والتأويل ، حتى لا يقع في فخ الأحكام اليقينية الصارمة . ويحرر النص من سلطة المؤلف وسطوته ، ليكون قابلا للتأويل (٢) ومنفتحا على كل القراءات الممكنة والمحملة ، بعيدا عن عبثية التأويل (اللامتتهي) (٣) . ولا يفترض وجود المعنى قبل النص ، ولا (ينظر إلى النص بوصفه طريقة للوصول إلى شيء سابق عليه : معتقدات المؤلف ، أو تجربته كجزء من مجتمعه في هذه الحقبة أو تلك ، ويعني فهم النص تفسيره من خلال أفكار المؤلف أو حالته النفسية ، أو خلفيته الاجتماعية) (٤) . ويستثمر إنجاز السرديات في تقسيمه البحث إلى قسمين ، قسم يدرس المضامين الروائية ، والآخر يقرأ الشكل الفني الذي تجلت فيه تلك المضامين (٥) وبعد ، فإن هذا البحث هو جهد المقل ، وخطوة خجلى ، والدرب طويل . وما أحوجني هنا ، إلى كلمات الإمام ابن القيم التي (... اقتضاها خاطر المكود على عجره وبجره ، مع البضاعة المزجاة التي لا تفتح لها أبواب السدد ، ولا يتنافس فيها المتنافسون ... والقلب بكل واد منه شعبة ، والهمة تفرقت شذر مذر) (٦) . والله أسأل أن يكون فيما كتبت ما يحمل على القراءة ، ويوازي البحث والسؤال .

١- انظر مثلا ، عبد الله الغدامي (الخطيئة والتكفير من النبوية إلى التشريعية) دار سعاد الصباح الكويت ، الطبعة الثالثة ١٩٩٣م ، ص ٤٩ ، وحسن محمد حماد (تداخل النصوص في الرواية العربية) الهيئة المصرية العامة للكتاب ، بدون سنة طبع ، ص ٤٣ .

٢- انظر مثلا مصطفى ناصف (نظرية التأويل) النادي الأدبي بجدة الطبعة الأولى ذو الحجة ١٤٢٠هـ ص ١٨ وما بعدها .

٣- انظر أمبرتو إيكو (التأويل بين السيميائيات والتفكيكية) ترجمة سعيد بنكراد ، المركز الثقافي - بيروت ، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م .

٤- كاثرين بيلسي (الممارسة النقدية) ترجمة سعيد الغانمي دار المدى سوريا ، الطبعة الأولى ٢٠٠١م ص ٢٢-٢٣ .

٥- في بحث السرديات انظر مثلا مقدمة كتابي سعيد يقطين (تحليل الخطاب الروائي) المركز الثقافي العربي الطبعة الثانية ١٩٩٣م . و (انفتاح النص الروائي) المركز الثقافي العربي الطبعة الثانية ٢٠٠١م . ومقدمة كتاب حسن بحراوي (بنية الشكل الروائي) مرجع سابق .

٦- ابن قيم الجوزية (زاد المعاد في هدي خير العباد) تحقيق شعيب الأرنؤوط وآخر ، مؤسسة الرسالة - بيروت الطبعة الثالثة عشرة ١٤٠٦هـ ، ص ٧٠ .

التعليق ..

لكل كتابة مرجع ، تستمد منه مقومات وجودها وتحيل إليه في الوقت نفسه ، وبه تبحث الكتابة عن ذاتها ، وتتحسس هويتها ، وتتوسله اللغة ، أي المرجع ، في تكوينها النص ، مع الاختلاف الواضح بين المرجعي في الواقع والمرجعي في النصي اللغوي (١) .

وفي السير الذاتية وروايات السيرة الذاتية ، تنتصب الذات الكاتبة مرجعا للنص . وللقارئ ، حين يريد أن يقف على مرجع لكتابة القصص الروائية ، أن يسأل : أين يقف النص القصص في مقام التجنيس ؟ هل هو روايات خالصة ، ثمرة من ثمرات الخيال ، أم هو سيرة ذاتية ، أم هو من قبيل روايات السيرة الذاتية ، فتكون الذات الكاتبة ، عند ذلك ، هي الذات المكتوبة ، أم هو روايات تستلهم شيئا ، قل أو أكثر ، من حياة كاتبها الشخصية ؟

ربما يقودنا سؤال التجنيس السابق ، إلى التساؤل عن موقف القراءة من النص ، فهل يقرأ النص بوصفه تجربة شخصية (واقعية) عاشها الكاتب (القراءة التفسيرية) ؟ أو تجب قراءته بوصفه إبداعا يرسم باللغة واقعه المتفرد وتجربته الخاصة ، بعيدا عن الروافد الشخصية (البقاء داخل النص) على حد تعبير دريدا ؟ (٢) .

ونص القصص ، موضع الدراسة ، طالما أنه يقدم نفسه نصا روائيا ، فهل يجوز للقراءة أن تتأمله خارج المخيال السردي ؛ فتبيح لنفسها ، حينئذ ، أن تزعم أن نص القصص ما هو إلا سيرة ذاتية تحفر في تجاويف الذاكرة ، لتعيد بناء الماضي الشخصي للكاتب ، وما محاولة توسله الخطاب الروائي إلا قناع يضاعف الأستار المضروبة على التجارب الشخصية في الثقافة السائدة ، أو هو ، وفي توجيه آخر للقراءة ، لجوء فني ، حيث الرواية نص حوارى بامتياز ، له قدرة على استيعاب الأصوات المتعددة والمتناقضة أحيانا ؟!

أو ربما كان ذلك لأجل أن يتماهى القارئ مع النص المتخيل (الرواية) ؛ ولخلق نوع

١- للمزيد انظر مثلا صلاح الدين بوجاه (في الواقعية الروائية الشيء بين الوظيفة والرمز) المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - بيروت ، الطبعة الأولى ١٤١٣هـ ، ص ٩٧-١١٣ .

٢- انظر عبد الله إبراهيم ، وآخران (معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة) المركز الثقافي العربي - بيروت ، الطبعة الأولى حزيران ١٩٩٠م ، ص ١٣٧ .

من الفورية والحضور ، خاصة إذا كتبت الرواية بضمير الغائب (١) ، وهو الغالب في النص السردي القصصي .

إن هناك ارتباطاً أولياً من نوع ما ، بين تجربة المبدع الشخصية وبين ما يكتب ، بصرف النظر عن جنس المكتوب ، سواء أكان شعراً أم رواية أم مقالة (٢) ... ثم يقوى الارتباط متى شاء المبدع ذلك .

وننتاج القصصي الروائي كان لصيقاً بالتجربة الذاتية ، أو هو نابع منها ، وهو ما يعبر عنه بوضوح جواب الكاتب نفسه ، عن سؤال في مقابلة صحفية حول أوان كتابته سيرته الذاتية ، يقول : (... وتبقى السيرة الذاتية ، وكتابتها حلم يراودني منذ فترة طويلة . وهناك عقبتان : واحدة تتعلق بالمبدأ ، والأخرى تتعلق بالتفاصيل . من حيث المبدأ : مادام لا يمكنني أن أقول كل ما أريد قوله - لأسباب لا تخفى على فطنة أحد - هل يجوز لي أن أكتفي بما يمكنني قوله ؟ ثم يبقى الشكل الفني الملائم : هل تجيء السيرة الذاتية بالطريقة التقليدية المألوفة - وهي طريقة تقتل القارئ من الملل ، ما لم تكن أحداث ((السيرة)) خارقة ومثيرة - ؟ أم أن هناك أسلوباً آخر ؟ . أراني أميل تدريجياً إلى أن الشكل الأمثل ، هو الرواية ، حيث تمتاز الوقائع بالخيال ، ويتاح قدر أكبر من الحرية . ما أفكر فيه أن تكون لكل مرحلة روايتها : الطالب ، الأستاذ ، الموظف ... إلخ) (٣) .

مما جعل بعض النقاد يجنس نصه (خاصة رواية شقة الحرية) في خانة السيرة الذاتية (٤) . وأسهم في ذلك أن اقتراب الرواية من السيرة الذاتية أسهل وأمكن من اقتراب السيرة الذاتية من الرواية ؛ ولهذا يقول أناطول فرانس : (كل رواية هي في جوهرها سيرة ذاتية) ، أضف إلى ذلك انتماءهما ، أي الرواية والسيرة الذاتية ، إلى النوع السردي .

-
- ١- انظر أ.أ. مندلاو (الزمن والرواية) ترجمة بكر عباس ، دار صادر- بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٩٧م ص ١٢٦-١٣٠ .
 - ٢- ممن درس هذه الإشكالية لطفي عبد البديع انظر (التركيب اللغوي للأدب بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا) ، مكتبة لبنان ناشرون ، الطبعة الأولى ١٩٩٧م ص ١١١-١٤٦ .
 - ٣- من مقابلة مع الدكتور غازي القصيبي ، وردت ضمن كتاب (استجواب غازي القصيبي) مكتبة العبيكان - الرياض ، الطبعة الأولى ١٤١٦هـ ، ص ٢٥ .
 - ٤- من هؤلاء مثلاً الدكتور عبد السلام المسدي ، انظر (أسواق عكاظ) مرجع سابق ، ص ٧٩- ٨٨ .

وفي تجربة القصص الروائية يجد القارئ هذا الاقتراب ظاهرا على نحو أشد ، فبالإضافة إلى استرفاد النص الجمالي التجربة الشخصية في انبثاقه ، وأن النص الروائي القصص كان متأخرا في مسيرة الزمن الإبداعي للمؤلف ، حيث ولد النص على كبر ورغبة في التوثيق ، وهو ما ظهر جليا في رغبة الشخصيات (فؤاد ، و البروفسور ، وأبو شلاخ) في تسجيل حكاياتهم ، وقد قام السرد أساسا في روايتي (العصفورية ، وأبو شلاخ) ، على استعادة ماضي الشخصية المحورية .

بل ربما كان مخطط الروايات المتسلسلة حاضرا في ذهن المؤلف أثناء كتابة الرواية الأولى ، فالقارئ يجد (فؤاد) في (شقة الحرية) يناجي نفسه قبل سفره إلى أمريكا (أم ستنهمك في كتابة قصة بطلتها فتاة أمريكية (شقراء وخضرَاء العيينين) (١) . لقد كانت هذه الفتاة هي (سوزي) صديقة (البروفسور) في رواية (العصفورية) .

فـ(شقة الحرية) هي تحقيق لحلم الشخصية الرئيسة (فؤاد) القديم ، في كتابة رواية تعيد بناء الذات ، وهي أيضا النبوءة التي رسمها خيال (فؤاد) ، (من يدري يا أبي الحبيب ماذا سيحدث لابنك . قد يصبح زعيما . وقد يصبح روائيا مشهورا .) (٢) ، فأصبحت الرواية نصا يعيد إنتاج نفسه ، في حركة دائرية .

كانت هناك عدة ظواهر فنية أسهمت في الأخرى في خلق هذه الإشكالية الجمالية ، فمن ذلك اتكاء النص السرد على الذاكرة ، ومن ثم كانت الاستراتيجية تقنية روائية في رواية النص ، وهذا يعني أن زمن الحكاية انتهى ليبدأ زمن الكتابة ، ومن هنا لم يشأ الكاتب أن يتوغل كثيرا في حياته سفيرا ؛ لأن الكاتب لم يخرج من زمن الحكاية حين كتابة نصه ، مما قرب النص الروائي من طابع السيرة الاستذكاري .

وهناك البناء المتدرج في الروايات ، حين ينظر القارئ إلى نص القصص بوصفه متنا واحدا ، أي رواية أجيال تبدأ من الميلاد وتنتهي بالموت ، وإن لم تكن الرواية تبدأ من حيث انتهت الرواية قبلها . ولكن القارئ كثيرا ما يجد الكاتب يحاول أن يربط بين الروايات ، سواء أكان الربط بشكل ظاهر ، كما حصل في روايتي (شقة الحرية) و (أبو شلاخ) عن طريق حديث البطل عن مغامراته النسائية ،



٢- المصدر السابق ص ٤٤٠ .

١- (شقة الحرية) ص ٤٤٩ .

(...أحببت لطيفة . ولا تطلب مني أن أقول لك المزيد حتى لا تتكرر مشكلة ليلي الخزيني .

توفيق - من هي ليلي الخزيني ؟!

أبو سلاخ - هل رأيت ؟! . ها أنت ذا تكرر مشكلة ليلي الخزيني . كل من أراه يسألني من هي ليلي الخزيني . وهذا موضوع لا أود أن أخوض فيه (١) .

إن (ليلي الخزيني) هنا ، هي صديقة (فؤاد) في (شقة الحرية) . وهذه طريقة صحفية ، بعيدة عن الشعرية الروائية ، وتقنيات السرد .

أم كان الربط عن طريق تلقي النص ، فالقارئ يستطيع أن يطابق بين (شقة الحرية) / المكان وسكانها الأصدقاء الأربعة ، و (دار السرور) في رواية (حكاية حب) وسكانها . وهم أربعة أصدقاء أيضا .

ومما يساعد على تبني هذه القراءة ، سمّا التكرار والمماثلة في نص القصص ، وارتباط الأحداث المتدرجة بحياة الكاتب ، وشعور القارئ أن الروايات إنما تحكي حكاية واحدة ، فمن حيث المتن الروائي ، يجد القارئ أن رواية (شقة الحرية) تصور حياة المؤلف حين كان طالبا في الوطن العربي (القاهرة) ، ورواية (العصفورية) تحكي حياته طالبا في الغرب (الأمريكي والبريطاني) ، ثم حياته أستاذا جامعيا ، ثم وزيرا ، ثم سفيرا .

وراية (٧) تحكي مشاهدات الروائي في المجتمع الثقافي العربي في لندن ، وراية (دنسكو) تحكي قصة ترشيح المؤلف لمنصب الأمين العام لمنظمة اليونسكو ، ورواية (أبو سلاخ) تصور المؤلف (يعقوب المفصخ) شاعرا ، ورؤيته في الالتزام ، حيث التعبير عن قضايا أمته لا يتناقض مع بث ما يختلج في وجدانه .

ورواية (حكاية حب) تصور المؤلف روائيا ، وفيها يشير البطل (يعقوب العريان) إلى علاقة ما بين تجربته الشخصية ، وكتابته الروائية (٢) ، وفي نهاية رواية (حكاية حب) يموت البطل (يعقوب العريان) ، وبإمكان القارئ أن يربط بين العريان والمفصخ .

وهذه القراءة التأويلية ، حين يعتمدها القارئ ، تسهم في إقناعه بأن لجوء القصص

٢- انظر (حكاية حب) ص ١٨ .

١- (أبو سلاخ) ص ١٢٢ .

للرواية ، كان لجوءا استراتيجيا وظيفيا ، فيكون النص حينئذ قد أدى وظيفتين معا ،
روائية وسيرية .

أما من حيث المبنى الروائي فتختلف الروايات ، فحين يكون وضوح التسجيلية هو
سمة رواية (شقة الحرية) ، حتى لتكاد شخصيات الرواية تصافح القارئ ، بل
يستطيع القارئ أن ينظر إلى (شقة الحرية) ، بوصفها المعادل الفني للرواية التي
عزم (فؤاد) ، الشخصية المحورية في الرواية ، على كتابتها ، بعنوان (أيام
القاهرة) (١) ، ولو أراد الكاتب أن يستبدل بعنوان روايته (شقة الحرية) عنوانا آخر
ليكن مثلا (أيام القاهرة) ، كما أراد (فؤاد) ، أو (أيامي) ، فلن يتغير في مضمون
الرواية شيء (٢) .

يلجأ الكاتب في روايته (العصفورية) و (أبو صلاح) إلى الإيغال في الرمزية
والحلمية والامتداد في المكان وتداخل الأزمنة ، وإسباغ صفات خارقة فوق إنسانية ،
على الشخصية ، لنقض الواقع وإيهام القارئ بالخيال ، بعيدا عن ذات الكاتب .
وربما كان ذلك يرجع إلى أن حياة الكاتب حين كان طالبا في القاهرة ، لم تكن معروفة
لمعظم القراء ، فالكاتب لم يكن وقتها مشهورا ، بينما يختلف الحال ، حين كان أستاذا
جامعيا ووزيرا ، فقد بات معروفا لدى الكثيرين بشعره ومقالاته ، ومعنى ذلك أن أي
استمداد واضح من حياته في تلك الفترة هو إشارة إلى حياة شخصية معلومة للقارئ ،
بعكس حياته حين كان يدرس في القاهرة .

وتمركز الحكاية حول ذات الكاتب مهد لبروز سمة أخرى في النص الروائي ، تقربه
من سمات السيرة الذاتية ، حيث بروز الشخصية المحورية ، المتفردة بالبطولة ، ومن
ثم تقوم عليها أحداث الرواية كلها ، وتؤدي بقية الشخصيات وظيفة الكشف عن جانب
من جوانب الشخصية المركزية .

١- انظر (شقة الحرية) ص ٤٦٢ .

٣- يذكرنا ذلك بما صنعه أحمد السباعي ، حين سمى عمله (أيامي) في طبعتيه الأولى والثانية (أبو زامل) ،
وعد النص حينئذ قصة ، ثم عاد وسماه في الطبعة الثالثة (أيامي) ، فعلم أن العمل سيرة ذاتية ، انظر أحمد
السباعي (أيامي) تهامة - جدة ، الطبعة الأولى ص ١١ . وانظر أيضا عبد الله الحيدري (عرض موجز لأبرز
كتب السيرة الذاتية السعودية) ، قوافل ، العدد الحادي عشر ، جمادى الأولى ١٤١٩ هـ ص ٩١-٩٣ .

(وجميع روايات القصص بدأت بشخصية ، هي الشخصية المركزية) ، مما أدى إلى تميّط البطل في كتابة القصص الروائية .

ومع اشتغال الخطاب الروائي على محورية (الأنا) الكاتبة ، إلا أن الكاتب حاول نمذجة الشخصية ، استثماراً للأفق الروائي حيث الرواية فعل إنساني ، حتى تتجاوز الحكاية بعدها الذاتي ، إلى ما هو أوسع من خلال أنسنة حكاية الذات المروية ، لتشمل الإنسان العربي في تطلعاته المشروعة نحو الحرية والعدالة ، وتعبر عن حال القلق التي يعيشها الإنسان العربي (المثقف) المرتهن إلى تجارب سياسية أفلست في عالم الواقع ، من خلال رؤية تتفحص الحياة العربية بسلبية .

لكن ، لا يبدو أن الكاتب نجح كثيراً في مسعاه ، بل ظلت الشخصيات حبيسة النص المكتوب .

ومما يقرب الخطاب الروائي هنا من خطاب السيرة الذاتية ، احتقاؤه بالشخصيات الحقيقية ، وما تقوم به من أدوار مختلفة واقعية خارج النص .

وأخيراً اتصاف الزمن الروائي في النص بـ (السيرة) (أي الزمن التسلسلي الذي يكشف عن المراحل المتعاقبة لتحول الشخصية) (١) .

ومع أن الكاتب ذكر صراحة ، في نصه السابق ، أنه يحاول حكاية سيرته الذاتية من خلال عمل روائي ، ومع بروز تلك الملامح في المشهد الفني التي جعلت الرواية تلتقي جزئياً مع السيرة الذاتية ، إلا أن الكاتب لم يكتب رواية السيرة الذاتية بالشكل الفني المعروف ، كما في عدد من الممارسات الروائية العربية (٢) ، حيث التواطؤ بين المؤلف والقارئ ، من خلال الحلف السردي المعلن أو الضمني على ماهية العمل ، حينما يعمل الخطاب على إقناع قارئه بالتطابق بين الكاتب والراوي في النص ، من خلال انزياحات الضمائر ؛ لأن (المؤلف) (المادي) للقصة ، لا يمكن أن يختلط مع راويها في أي شيء من الأشياء (٣) .

١- محسن جاسم الموسوي (ثارات شهرزاد فن السرد العربي) دار الآداب - بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٩٣م ص ٧٦ .

٢- انظر على سبيل المثال حنا مينا في ثلاثيته (بقايا صور ، المستنقع ، القطاف) ، ومحمد شكري في (الخبز الحافي ، الشطار) حيث استطاعا ببراعة تحويل الخبرة الحياتية إلى خبرة جمالية .

٣- رولان بارت (مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص) ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري ، الطبعة الأولى ١٩٩٣م ، ص ٧٢-٧٣ .

بينما يحاول القصصبي ، عبر الحلف السردى الصريح فى مطلع رواية (شقة الحرية) أن يخفى معالم السيرة الذاتية فى الرواية بأن أوهم قارئه بخيالية النص(١) ، حتى لا يذهب القارئ أبعد مما يريد له الكاتب ، فى وصاية فاقعة ، فأقام بين الذاتين (الكاتب ، الراوى) حاجزا ، هو فى أصل الكتابة موجود من غير أن يعتمد الكاتب إلى وضع (ميثاق قرائى) ، (فالذى يتكلم (فى القصة) ليس هو الذى يكتب (فى الحياة) ، والذى يكتب ليس هو الذى « كان ») (٢) ، مع حدوث انزلاقات طبيعية هنا وهناك ، اختلطت فيها الأصوات (السارد ، والكاتب ، والشخصية الروائية) ، نتيجة استخدام تقنية الراوى المحيط بكل شيء ، وتقنية ضمير الغائب ، مع أن لغة الرواية وما تحيل إليه فى الخارج ، من شخصيات واقعية وأماكن معروفة وأحداث تاريخية مدونة ، تؤكد تغلغل الواقعية فى النص بل التوثيقية التسجيلية . على عكس ما جرت عليه عادة الكتاب ، حين يلجؤون إلى (وصف الأشياء الدقيقة التى تجعل من الحياة حياة : من لباس وطعام وأشكال وألوان ، إضافة إلى التركيز على أماكن واقعية معينة كالمدن أو الرموز الجغرافية الطبيعية الشهيرة ... إلخ . ومدار الأمر كله نشدان الإيقاع بالقارئ فى شرك وهم (البعد الواقعى للعمل الفنى) (٣) .

وتأسيسا على ما سبق ، تكشف القراءة أن نص القصصبي لم يكن سيرة ذاتية ، حيث الصدق الفنى والتاريخى ، ولم يكن أيضا من قبيل روايات السيرة الذاتية ، حيث التماهى بين الكاتب والسارد ، إنما هو رواية ، حيث المتخيل السردى كان حاسما فى مزج ما حدث بما لم يحدث ، حتى جعل من السيرة الواقعية سيرة سحرية ، ولكنه ، أى النص ، اتخذ من السيرة الذاتية ما يسمى فى نقد (جورج يوليه) ، (نقطة انطلاق) (٤) فى بنائه العمل الروائى المتخيل .

١- انظر (شقة الحرية) ص ١١ .

٢- رولان بارت (مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص) مرجع سابق ، ص ٧٣ .

٣- صلاح بوجاه (فى الواقعية الروائية الشيء بين الوظيفة والرمز) ، مرجع سابق ص ١١٥ .

٤- انظر بول دي مان (العمى والبصيرة مقالات فى بلاغة النقد المعاصر) ترجمة سعيد الغانمى ، المجمع الثقافى - أبوظبى ، الطبعة الأولى ١٩٩٥م ، ص ١٤٠ .

وارتباط الفعل الروائي بتجربة الكاتب الشخصية ، لا يعني بالضرورة أن مقارنة النص وتفسيره يكمن في حياة مؤلفه ، بل على العكس فإننا نتلمس (صورة المؤلف) من خلال إبداعه ، (ضائعا في وسط النص) ، كما يقول رولان بارت (١) .

١- رولان بارت (لذة النص) ترجمة منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، الطبعة الأولى ١٩٩٢م ، ص ٥٥ وانظر أيضا سالم يفوت (المناحي الجديدة للفكر الفلسفي) ، دار الطليعة - بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٩٩م ، ص ٣٩- ٧٨ .

القسم الأول :

(المتن الحكائي)

— البعد الديني

— البعد القومي

— البعد التاريخي

البعد الديني..

وهو الرؤية الصادرة عن التصور الإسلامي للحياة والكون والإنسان ، بمعنى أنه لا يكفي قول الشخصية مثلا (الحمد لله) ، في الدلالة على البعد الديني ، بل لا بد من تلمس الرؤية والتصور من وراء اللفظ ؛ لأن مجرد اللفظ قد يكون عادة وإلغا ، وعن غير اعتقاد من قائله .

وحين يتلمس القارئ الفضاء الديني ، في نتاج القصصي الروائي ، يعثر على جملة معطيات ، تسترعي انتباه الدارس ، يتخذها مدخلا لقراءة هذا البعد في النص السردي عند القصصي منها على سبيل المثال أن الفضاء الديني تجسد في الشخصيات ، بمعنى أن عناصر البناء الروائي الأخرى ، الزمان والمكان ، قد خلت ، إلى حد ما ، من أي إحياء ديني .

والبعد الديني تجلى غالبا في حوار الشخصيات ، أو فيما تأتيه من سلوك وما تذرهُ وقليلاً من خلال حديث الشخصية الروائية عن نفسها، نضرب مثلا على ذلك شخصية (البروفسور) في (العصفورية) ، يقول مخاطبا الدكتور سمير ثابت : (كنا نصلي العيدين في الهواء الطلق ... غفر الله لنا . كنا من الخطائين ، ولم نكن من التوابين . كنا من المستغفرين . « نمزق ديننا بالذنوب ونرقعه بالاستغفار ») (١) .

وربما تدخل السارد في إسباغ البعد الديني على الشخصية ، ذاك يوم تحدث الراوي عن (ماجد الزبير) ، شخصية الطالب السعودي في (شقة الحرية) ، (... ولا يرى أن بإمكانه أن يعتنق مذهباً يتعارض مع الإسلام) (٢) .

كما أن البعد الديني كاد ينحصر في الشخصيات الرجالية ، فلا نجد له حضوراً في الشخصيات النسائية إلا مع أم (فؤاد) ، وهي الشخصية التي كان حضورها في ومضتين سرديتين ليس غير .

يقول عنها الراوي .. (أمه لا تترك أحداً يسافر إلا بعد أن يكتب على الجدار الآية الكريمة { إن الذي فرض عليك القرآن لرادك إلى معاد } . تؤمن أمه إيماناً لا يخالجه شك أن من يكتب هذه الآية لا بد أن يعود من سفرته سالماً بإذن الله) (٣) .

١- (العصفورية) ص ٥٧ . ٢- (شقة الحرية) ص ١٤٥ .

٣- المصدر السابق ص ٢٢ . والآية من سورة القصص ، آية (٨٥) .

وأخيرا ، إن الفضاء الديني في الروايات قد تشكل عفويا ، بمعنى أن الراوي لم يعتمد إظهاره ، تجلى ذلك في أمرين : أولا هما أن الروايات في مضامينها ، لم تكن أساسا قائمة على مثل دينية ، كما لم تقم أيضا على أي فلسفة أحادية للحياة ، أي أن انبثاق البعد الديني ، كان من خلال ما تحمله الشخصيات في واقعها من أفكار ، وما يصدر عنها من سلوك . الأمر الآخر ، وهو ما يشكل في الوقت نفسه معطى يضاف إلى ما سبق ، إن معظم الشخصيات التي تمثل فيها البعد الديني ، إن لم تكن جميعها ، أنت في المقابل بما يخالف تعاليم الإسلام ، في تصرفاتها . ولعل الراوي أراد من وراء ذلك إثبات بشريتها ، وأنها عرضة للوقوع في الأخطاء حتى يقتنع القارئ بواقعية الرواية ، مع أننا نرى أن الواقعية تحصل دون أن تتلبس الشخصية الروائية بالانحراف الأخلاقي .

ومهما يكن من أمر ، فإن روايات القصص لم تخل قط من بعد ديني ، حتى أن رواية (دنسكو) ، ومعظم شخصياتها من غير المسلمين ، ولم يكن للحدث الرئيس فيها أي صلة بالدين ؛ لأن الرواية تدور حول حمى انتخاب المدير التنفيذي لمنظمة دولية تسمى (إدارة الآثار والطبيعة والاجتماع والمعرفة والتنظيم وتعرف باسمها المختصر دنسكو) (١) ، الذي سيخلف البروفسور (روبيرتو تشيانتني) ، رغم هذا الأفق ، إلا أن البعد الديني ظهر فيها متجليا في إشاعة سرت ، (في مقر دنسكو تقول إن المرشح العربستاني سوف يلغي كلمة ((ديمقراطية)) من ميثاق الإدارة ويضع مكانها كلمة ((شريعة)) ، وسينهي برنامج ((معرفة السلام)) ويحل محله برنامجا يسمى ((معرفة الجهاد)) (٢) ... (٣) .

كما ظهر البعد الديني مع شخصيات ثانوية ، وجدت كي يتم بها الحدث ، كشخصية (الأسطى محجوب) سائق التاكسي ، في رواية (شقة الحرية) ، الذي قاد (فؤاد) من المطار إلى الفندق ، فبعد أن أخبره (فؤاد) أن البحرين قرب السعودية ، (تهللت أسارير الأسطى محجوب : السعودية ؟ الحجاز ! ما شاء الله . اللهم صل على النبي . مكة و المدينة . أوعدنا يا رب ... ربنا يوعدنا نيجي عندكو . ونزور الحبيب .) (٣) . ثم إن البعد الديني لم يكن على مستوى واحد في الظهور ، بل اختلفت كثافة تجليه

٣- (شقة الحرية) ص ٢٨ .

٢- المصدر السابق ص ٩٢ .

١- (دنسكو) ص ١١ .

من شخصية إلى أخرى ، وربما دق جدا في بعض المواقف ، بسبب عفويته ، حتى كأن لم يكن ، وخفاؤه دليل عمقه في نفس الشخصية ؛ فيظهر دونما شعور به ، في نص السارد التالي ما يوضح ذلك ، (ذهب فؤاد مع سعاد إلى سينما ((ميترو)) ، مرة. وتناولوا الغداء في جزيرة الشاي، مرة . وزارا جنينة الأسماك ، مرة. وفي كل مرة كان الأستاذ ، كالشيطان ثالثهما .) (١) . والراوي في مقولته هذه ، متأثر بالحديث النبوي الشريف (... لا يخلون رجل بامرأة إلا كان ثالثهما الشيطان) (٢) .

و المتتبع للشخصيات التي تجسد فيها البعد الديني على نحو أوضح ، يجد شخصية (عبد الرؤوف) الطالب المصري في (شقة الحرية) ، ممن تمثل فيها البعد الديني قولاً وعملاً . وقد جمعته و (فؤاد) صداقة عميقة ، إذ هما زميلان في المدرسة السعيدية ، يتقاسمان حب الأدب والكتابة القصصية ، و (عبد الرؤوف) ينتمي إلى الطبقة الفقيرة ، ومن خلال تتبع سير هذه الشخصية ، تستطيع أن ترى ، بوضوح تشكلات من المواقف ، تتبع من إيمان عميق بالتصور الإسلامي للحياة والكائنات ، فهو يرى أن (الإسلام منهج متكامل . رؤية شاملة تنتظم كل شيء . شؤون الاقتصاد وشؤون السياسة والسلوك الشخصي والعبادات .) (٣) ؛ لذا تجده يرفض كل أطروحة تقدم نفسها خياراً بديلاً عن الإسلام ، كالمذهب الاشتراكي مثلاً ، (لا يمكن أن ننقّي من هنا وهناك مبادئ ونظريات. إما أن تكون مسلماً أو تكون اشتراكياً) (٤) .

هذه الرؤية الشمولية للفكر الإسلامي ، التي لا ترى في الإسلام (مجرد شعائر : صلاة وصيام رمضان وعيد . هذا جزء من الإسلام وليس الإسلام كله) (٥) ، كانت لها انعكاساتها في تصرفات هذه الشخصية على المستويين الفكري والسلوكي ، نتج عنها إيمانها أنه لا حل للمجتمع فيما يواجهه من مشكلات ، خاصة مشكلة الفقر إلا في الإسلام ، (الحل هو الإسلام) (٦) .

وهذا التصور للإسلام ، بكل نصابه وتألقه وصدقته ، يندر أن نجده في أغلب الروايات المعاصرة ، التي كان الحدث فيها يدور حول الصراعات العقائدية

١- (شقة الحرية) ص ٨٠ . ٢- أخرجه الترمذي في سننه ، كتاب الرضاع باب (ما جاء في

كراهية الدخول على المغيبات) ، الجزء الثالث رقم الحديث ١١٧١ ، تحقيق محمد عبد الباقي مطبعة مصطفى البابي الحلبي - مصر ، الطبعة الثالثة ١٣٩٦ هـ . ٣- (شقة الحرية) ص ٧٩ .

٤- المصدر السابق ص ٧٩ . ٥- نفسه ص ٢١٦ . ٦- نفسه ص ٢١٥ .

إذ تسقط على الإسلام تصورها هي عنه ، وليس تصور الإسلام عن نفسه (١) .
ثم نتج عن ذلك المفهوم تصوره لقضية على غاية من الخطورة والانقسام ، تلك هي
إشكالية الحكم بشريعة الله ، (الإسلام أن تحكم بكل ما أنزل الله ، كله لا بعضه) (٢) ،
مستدلا على صحة دعواه ، بقوله تعالى (ومن لم يحكم بما أنزل الله فأولئك هم
الكافرون) (٣) ، ولقد انبنى على رأيه في هذا الموضوع ، مقولة فيها شيء من الحدة
لا مبرر لها ، إذ رأى أن مصر ليست بلدا مسلمة ؛ لأنها لا تطبق الشريعة (٤) .
كما عرف عن هذه الشخصية الروائية سعة ثقافتها ؛ لذا كانت مؤثلا لأصدقائه ، فيما
يعرض لهم من إشكاليات ثقافية ، كالتى تعرض لها (يعقوب) ، بعد انخراطه في
الحزب الاشتراكي ، وهي (العلاقة بين الدين والجماهير) (٥) ، وأجاب عنها (عبد
الرؤوف) من وحي ما يؤمن به ، (المسلم الحقيقي لا يمكن أن يعتقد أن في الإسلام
شيئا يتناقض مع مصلحة الجماهير . هذه استحالة منطقية . من الذي خلق الجماهير ؟
الله ! من الذي أنزل القرآن ؟ الله ! كيف يمكن أن يوجد تناقض ؟) (٦) .
وممن لجأ إلى (عبد الرؤوف) (عبد الكريم) ، (بعد تجربته الرهيبة مع عالم
الروح) (٧) فأشار عليه أن يصليا الجمعة في مسجد الملك الصالح في الروضة ، ومن
ثم يلتقيان الشيخ رضوان إمام المسجد ، ويسألانه عن هذه القضية . ولا يخفى ما في
هذه المشورة من رؤية إسلامية ، ترى وجوب سؤال أهل العلم فيما أشكل ، أضف
إلى ذلك أن ذهابهما لأداء صلاة الجمعة ، يكشف لك مدى تغلغل البعد الديني في هاتين
الشخصيتين .
ولا ينتهي البعد الديني المتجسد في شخصية (عبد الرؤوف) عند هذا الحد ، فموقفه
من أبي نواس الشاعر العباسي ، نابع من وحي إيماني ، إذ لا يرى فيه (سوى شاعر
ماجن عابث) (٨)
وقد رأى في قول أبي العلاء المعري :

- ١- انظر على سبيل المثال ما كتبه نجيب محفوظ ، أو سهيل إدريس ، أو الطاهر بن جلون ، أو واسيني الأعرج ،
أو حتى كتاب من داخل الجزيرة ، من مثل علي الدميني ، أو تركي الحمد .
- ٢- (شقة الحرية) ص ٢١٦ .
- ٣- المصدر السابق ص ٢١٦ . والآية في سورة { المائدة } آية { ٤٤ } .
- ٤- نفسه ص ٢١٥ .
- ٥- نفسه ص ٣٠٢ .
- ٦- نفسه ص ٣٠٥ .
- ٧- نفسه ص ٢٥٠ .
- ٨- نفسه ص ١٦٤ .

(أفيقوا .. أفيقوا ! .. فإنما دياناتكم مكر من القدماء

... مجرد إلحاد أدعو الله أن يكون قد تاب منه قبل الموت) (١) .

إن شخصية (عبد الرؤوف) تنتمي في طرحها الفكري إلى جماعة الإخوان المسلمين مما يؤكد حضور البعد الديني عند هذه الشخصية بشكل واضح ، مقارنة بغيرها من الشخصيات (على سبيل المثال عبد الكريم ، قاسم ، نشأت ..) .

كما يلاحظ الدارس ، أن النص لم يسجل على هذه الشخصية ، صراحة ، تصرفا مخلا يقدر في صدق إيمانها كتلك التي صدرت من بعض الشخصيات ، (فؤاد مثلا) ومن الشخصيات ذات الفضاء الديني عند القصيبي ، شخصية (ضياء المهدي)

في رواية (العصفورية) ، التي تمثل الثوري الإسلامي ، وحين تستقرئ السيرة الذاتية لهذه الشخصية ، يتبين لك (أنه يحمل الدكتوراه في الفقه الإسلامي من جامعة هامبورج .. وأنه أسس حزب النور في عربستان ٥٠ ، وانتشرت فروع الحزب في كل مكان . وتكاثر الأعضاء بسرعة مذهلة) (٢) . ومن اللوحة التعريفية السابقة ، تقف بإزاء شخصية يتضح فيها البعد الديني ، كأشد ما يكون ، بمستوييه الفكري والعملية ، وكل نشاط صادر من هذه الشخصية ، يعمق هذا البعد ، مع ملاحظة أن شخصية (ضياء المهدي) ، شخصية عابرة ، نمطية ، لا تقوم بذاتها ، بل جاءت مكملية للحدث الروائي . حكم عليه بالإعدام في سجن (برهان سرور) ، ولكونه (طالبا من طلبة العلوم الشرعية ... يطلبون مني قضاء بعض الوقت مع المحكوم عليهم بالإعدام) (٣) .

وكان من هؤلاء المحكوم عليهم بالإعدام ، (البروفسور) ، الشخصية الرئيسة في (العصفورية) ؛ لذا أخذ (ضياء المهدي) يذكر (البروفسور) ، بجملة أحاديث نبوية هي حديث (وإن رغب أنف أبي ذر) ، وحديث (الرجل الذي اختصمت فيه ملائكة الرحمة وملائكة العذاب) ، وحديث عن حسن الظن بالله ، (وحديث المؤمن الذي يحب الله لقاءه) (٤) .

وكل رواه وقناعاته تصب في مصب البعد الديني ، من هذه الرؤى (لا يصلح آخر

٢- (العصفورية) ص ٢٤٨ .

٤- نفسه ٢٤٦-٢٤٧ .

١- (شقة الحرية) ص ١٦٥ .

٣- المصدر السابق ص ٢٤٦ .

هذه الأمة إلا بما صلح به أولها . متى نتعلم ؟ إلى متى نستمر في التجارب وكأننا في معمل مليء بالفئران ؟ العقائد المستوردة فشلت . المذاهب الإلحادية سقطت . متى نتعلم ؟ (١) .

أما نشاطه الحزبي الذي سجن بسببه ، وحكم عليه بالإعدام ، فكان يدور حول قيام دولة إسلامية في (عربستان ٥٠) ؛ لذا أخذ يلوم (البروفسور) أن وضع ثقته في (صلاح الدين المنصور) ، وهو (زنديق) ، وفي (برهان سرور) ، وهو (أعظم زندقة) ؛ لأنه (يحاول، جاهداً، أن يلغي شريعة الله ويستبدل بها قانوناً من صنعه) (٢) طالبا من (البروفسور) في الوقت نفسه ، دعم جهوده الرامية إلى إنشاء دولة إسلامية ، تتخذ من كتاب سيد قطب (معالم في الطريق) ، (البرنامج الذي سيلتزم به حزب النور عندما يمكنه الله في الأرض) (٣) ، وفي نقاش طويل دار بينه وبين (البروفسور) ، حول الكتاب ومؤلفه ، ومستقبل الدولة الناشئة ، وعلاقاتها مع دول الجوار ، خاصة (عربستان ٤٩) ، التي يحكمها (برهان سرور) ، وحول قضية (الحاكمية) ، تقف على آخر حلقة من حلقات البعد الديني عند هذه الشخصية ، التي حاول الراوي من خلالها أن يسلك كل الأحزاب الإسلامية في منظومة واحدة ، دون أن يعني نفسه في البحث عن الفروق فيما بينها .

فـ (ضياء المهدي) الذي وصل إلى السلطة بفضل الجماهير ، أصبح (المرشد الأعلى للثورة الإسلامية) ، وهو منصب ظهر أول ما ظهر بعد انتصار ثورة (الخميني) ، وهي ما يرمز إليه السارد ، ثم اختص الشيعة به . والواقع غير هذا ؛ لأن كل حزب إسلامي ، يصدر عن مقولات تختلف كثيراً أو قليلاً عن غيره من الأحزاب ، التي تنتمي إلى التصور الإسلامي . مهما يكن من أمر ، فإن هذا من قبيل الخطأ الشائع ، وقد وقع فيه كثير من الروائيين ، ربما لهُوى في النفوس ، أو خلل في التفكير ، أو قصور في الإدراك ، أو ربما كل أولئك جميعاً (٤) .

لقد كانت شخصيتا (عبد الرؤوف) ، و (ضياء المهدي) ، من أكثر الشخصيات

١- (العصفورية) ص ٢٤٨ . ٢- المصدر السابق ص ٢٤٨ . ٣- نفسه ص ٢٧٤ .

٤- أشرنا سابقاً (هامش ١ ص ٢٢) إلى مجموعة من الروائيين ، أصيبوا بالعمى الثقافي ، نتيجة دأبهم على توظيف المغالطات ، لأهداف أيديولوجية .

تمثلا للبعد الديني ، وقد سلمت في المقابل من البعد المضاد ، أي المخالفات التي من شأنها إضعاف الالتزام بتعاليم الدين ، و إن ألمح الراوي إلى (عبد الرؤوف) أنه أتى بشيء من هذا القبيل(١) .

ولا يعني هذا بطبيعة الحال خلو بقية الشخصيات الروائية من البعد الديني ، بشكل أو بآخر ، والنماذج على ذلك متعددة ، ف شخصية (فؤاد) الطالب البحريني ، في رواية (شقة الحرية) ، القادم إلى القاهرة للتحصيل العلمي ، تعددت صور البعد الديني في حياته ، فقد تربى في بيئة محافظة ، علمه والده أن يذهب معه إلى المسجد قبل السادسة ، وحرص على أن يختم القرآن قبل العاشرة(٢) .

لقد كان من الطبيعي ، أن يظهر في بعض تصرفات هذه الشخصية البعد الديني ، فقد استمر أثر هذه التنشئة معه بعد انتقاله إلى بيئة أكثر انفتاحا ، وكان مخلصا لها محافظا عليها ، فكان برنامج الأسبوعي (يتضمن صلاة الجمعة مع عبد الرؤوف في مسجد الملك الصالح بالروضة) (٣) . ثم توطدت علاقته بأستاذه (الشيخ محمد أبو زهرة) (وكثيرا ما كان يذهب إلى مكتب الشيخ أبو زهرة حيث يلقي الكثير من الترحيب ويطرح الكثير من الأسئلة) (٤) . وختم (فؤاد) هذا كله بحصوله على تقدير ممتاز في مادة الشريعة الإسلامية(٥) .

و في فترة من التاريخ العربي ماجت بمختلف التيارات الفكرية ، انتقل من مرحلة الفطرة إلى مرحلة السؤال ، بعدما اصطدم بما شعر معه أنه قد يتعارض مع مبادئه التي نشأ عليها ؛ فقد أعلن منذ البداية ، على لسان الراوي ، أنه يرفض كل مذهب يتعارض مع الإسلام(٦) .

وكانت أولى تجاربه مع (حزب البعث الاشتراكي) ، إذ عرضت عليه (سعاد) الانضمام إلى الحزب ، فأخذت الأسئلة تدور دورتها في ذهنه ، (ما هي حدود الاشتراكية ؟ من أين جاءت أفكارها ، من الإسلام ، أم من كارل ماركس ... هل كل الاشتراكيين أعداء للإسلام) (٧) .

٢- المصدر السابق ص ٤٣٧ .

١- (شقة الحرية) ص ٣٢٠ .

٤- نفسه ص ١٣١ .

٣- نفسه ص ٦٧ .

٦- انظر نفسه ص ١٤٥ .

٥- نفسه ص ٢٥٥ .

٧- نفسه ص ٨٠ .

ولم تنقطع الأسئلة عن ذهنه ، حتى بعد أن انضم رسميا إلى (حزب البعث) ، وأصبح فردا في مجموعة تضم أربعة أشخاص ، وأخذ يتعرف على مبادئهم ، (ومع كل مبدأ ، كانت الأسئلة تتدفق . ما معنى الوحدة الروحية ؟ ما دور الإسلام في تكوين هذه الوحدة الروحية ؟) (١) ، ثم انتصرت فطرته السوية ، وترك (حزب البعث) ، لأسباب منها ، أنه (حزب أقلية أنشأه مسيحي) (٢) .

وكان على رأس أسباب خروجه تمسكه بدينه ، من رسالة بعثت بها إليه صديقه (سعاد) ، التي كانت السبب في انضمامه إلى الحزب ، تقول فيها : (أنت يا فؤاد لا تزال تؤمن بالغيبيات ، بدين غيبي ...) (٣) .

وليس هذا هو آخر العهد بالبعد الديني عند (فؤاد) ، فقد تعرض لتجربة ، هي أقوى من تجربة (حزب البعث) ، تلك تجربته مع (حركة القوميين العرب) ، خاضها محملا بالأسئلة ، التي انصبت على العلاقة بين القومية العربية والإسلام ، وهل هناك تناقض بينهما ؟ .

طاف (فؤاد) بالسؤال باحثا عن إجابة ، فسأل علماء الشريعة (الشيخ محمد أبو زهرة) ، (يا فضيلة الشيخ ! أود أن أعرف ، أولا ، هل هناك تناقض بين القومية العربية والإسلام ؟) (٤) . ثم سأل زعماء الحركة أنفسهم (الدكتور أحمد الخطيب) ، (وماذا عن تطبيق الشريعة ؟ عن دور الإسلام في الدولة العربية الواحدة ؟) (٥) . ولم يكتف (فؤاد) بذلك ، بل شغله السؤال حين التقى الأديب (عباس محمود العقاد) (أريد أن أسألكم عن رأيكم في العلاقة بين القومية العربية والإسلام) (٦) .

وفي لقاء (فؤاد) المفكر (العقاد) ؛ يترأى للقارئ ملمح ديني ، فبعد انتهاء اللقاء في تمام الساعة الثانية من بعد الظهر من يوم الجمعة ، امتعض (فؤاد) ، وسأل مستغريا صديقه ، (عبد الرؤوف) ، (فانتنا صلاة الجمعة اليوم بسبب العقاد على فكرة ألا يصلي العقاد الجمعة) (٧) .

١- (شقة الحرية) ص ٨٩ .

٢- المصدر السابق ص ١٤٦ .

٣- نفسه ص ٢٥٦ .

٤- نفسه ص ٣٣٣ .

٥- نفسه ص ٢٧٣ .

٦- نفسه ص ٣٣٤ .

وبعد كل هذا ، انضم (فؤاد) إلى (حركة القوميين العرب) ، ليحضر مؤتمرهم العام الذي وجد فيه كل شيء إلا الإسلام ، (والإسلام ؟! ماذا عن الإسلام ؟! تتردد التعابير الماركسية في كل جلسة ، ولا يذكر الإسلام مرة واحد . حاول فؤاد أن يربط القومية العربية بالإسلام ، ولكن محاولاته قوبلت ببرود ، وبهجوم عنيف في حالتين)) هذا ليس مؤتمر الإخوان المسلمين)) (...) (١) .

لಿದرك أخيرا الحقيقة المرة ؛ وهي (أن أقلية غير إسلامية هي التي وضعت النظرية القومية التي تنتشر في العالم العربي اليوم) (٢) .

وهكذا ظهر جليا عمق البعد الديني الساكن أعماق (فؤاد) ، ولكن ما حدود التصور الديني عنده ؟

يبدو للقارئ أن التصور الديني ، كما تفهمه هذه الشخصية ، هو مسلمة يعتنقها الفرد ويؤمن بها ترتقي إلى ممارسة الشعائر الدينية ، ولكنها لا تصل حد تنظيم الحياة ، فـ (فؤاد) يعتبر الحكم بما أنزل الله ، من تفاصيل الشريعة ، لا يضير تركه (٣) ، ولا يكفي ، عنده ، تطبيق الشريعة لقيادة الأمة ، بل لا بد من برنامج اقتصادي واجتماعي وسياسي (٤) . أضف إلى ذلك أن الدين لم يكن في يوم من الأيام حاجزا بينه ، وبين ممارسة حريته ، حتى ولو كانت الحرية على حساب الانفلات من أوامر الدين الأخلاقية .

وهناك فضاء ديني آخر ، يتشاكل و الفضاء السابق ، ولا يخلوان في الوقت نفسه من تباين ، ذاك هو الفضاء الإيماني في شخصية (البروفسور) ، فمن الآفاق المشتركة بينهما فطرية التصور وجدته ، يوضح (البروفسور) ماهية إيمانه ، (كنا نحمله إيمانا فطريا ...) (٥) . وهما يشتركان في عمق هذا التصور ، فلا يجد (البروفسور) في قول حافظ إبراهيم يرثي محمد عبده :

سلام على الإسلام بعد محمد سلام على أيامه النضرات

من مأخذ سوى أنه (بذيء إلى درجة متناهية) ، ومرد هذه البذاءة أن (الإسلام لا يموت بموت أحد . حتى الرسول عليه الصلاة والسلام لم يقل أحد إن الإسلام انتهى

٣- نفسه ٢١٦

٢- المصدر السابق ص ٤٣٨ .

١- (شقة الحرية) ص ٤٣٦ .

٥ - المصدر السابق ص ٢٨ .

٤- (العصفورية) ص ٥٧ .

بوفاته) ، ولم تكن الحرية الفنية ، التي يؤمن بها (البروفسور) ، لتشفع لشاعر النيل ذلك أن الشعور الديني العميق لا بد أن تتطامن عنده الحريات إذا ما استغفر (١) .

كما يشتركان في أداء الشعائر الدينية ، وهو نتيجة طبيعية لعمق التصور ، (كنا نصلي العيدين في الهواء الطلق) (٢) . وإن زاد (البروفسور) في كونه أدى الشعائر في بيئة تستغرب ذلك العمل ، إذ كان وقتذاك يدرس في أمريكا .

وفي المقابل هما يتباينان بعض التباين ، (فالبروفسور) يكثر من الاستشهاد بالقران الكريم ، وعلى صلة كبيرة بالحديث الشريف ، ومطلع على كتب أئمة الشريعة ، وعلى دراية تامة بالتاريخ الإسلامي .

ويتضح التباين في تعمق (البروفسور) في النقاش الفكري ، وظهوره بمظهر الند ، وليس مجرد سائل يبحث عن الحقيقة ، كما هو الحال في شخصية (فؤاد) .

ويظهر ذلك الفرق حين يستقرئ القارئ حركية البعد الديني في مواقف الشخصية السردية ، والسبب ، في ذلك ، يرجع لاختلاف المرحلة الفكرية ، (فؤاد) طالب يدرس الشريعة ضمن ما يدرس ، وأخص خصيصة في الطالب السؤال ؛ إذ بغيره لا ينال علما . بينما (البروفسور) يحمل دكتوراه في الفقه (٣) ، وهو على درجة عالية من الثقافة ، والاطلاع على كل المعارف البشرية وغير البشرية .

من هذا الفضاء الديني لدى شخصية (البروفسور) ، نشير إلى سيرورة التطور ، إذ بدأ فطريا عفويا عميقا ، ثم ارتقى إلى أداء الشعائر المأمور بها .

إلى هنا والبعد الديني طبيعي ومتشاكل مع البعد الديني عند (فؤاد) ، إنما يتخذ التطور منحى جديدا عندما ارتقى إلى مناقشة هذا التصور في عمقه العميق في العقيدة كما في مسألة القضاء والقدر وحرية الإرادة (٤) ، أو نقاشه المعتزلة فيما ذهبوا إليه من تصورات من مثل : قضية العدل وكيف طبقوا على الخالق معايير المخلوق ، ومسألة الذات والصفات ، ومسألة القدر ، ومسألة خلق القرآن (٥) ، ولا ننسى نقاشه (ضياء المهتدي) ، في قضايا الحكم والحاكمية ، والجهاد ، والموقف من الأحزاب المخالفة وغير ذلك (٦) .

١- (العصفورية) ص ٢٨ .
 ٢- المصدر السابق ص ٥٧ .
 ٣- نفسه ص ٢٤٨ .
 ٤- نفسه ص ٨٧ .
 ٥- نفسه ص ١٥٢-١٥٣ .
 ٦- نفسه ص ٢٧٤-٢٧٩ .

و (البروفسور) في كل ذلك ينتقل بين القرآن والسنة وأقوال السلف والقياس السليم ، مما ظهر معه البعد الديني أكثر توهجا وألقا .

وتطور البعد الديني ، من الإيمان به إلى الدعوة إليه (نقول للناس : « لا تعبدوا القبور ! ») فيقولون : « وهابية ! » . نقول للبشر : « لا تقدسوا البشر ! » . فيقولون : « وهابية ! » . (١) .

ثم انداح الفضاء الديني ، ليصل إلى الإسهام في قيام حكومة ذات منظومة فكرية دينية دفع (البروفسور) ثمنا لذلك نصف مليار دولار دعما لجهود (ضياء المهتدي) في إنشاء حكومة دينية (٢) .

كل التشكيلات السابقة أضفت على البعد الديني بريقا وعمقا ، لكن تبقى كلمة لا بد منها ، وهي أن (البروفسور) تورط ، ككثير من الشخصيات التي ظهر معها البعد الديني ، تورط في الانحراف الأخلاقي ، مما يبهت ذياك البريق ، زد على ذلك إطلاقه تهمة الخوارج على من أسماهم (شباب الصحوة) ، وإن لم يصرح بهذا ، فهو يقول في معرض التهكم : (أين نحن من شباب الصحوة ؟! الأتقياء الأتقياء . الذين يذكرونك بأصحاب أبي حمزة ...) (٣) . ومعلوم أن أبا حمزة أحد زعماء الخوارج . أما مسيرة الأفق الديني في رواية (أبو صلاح البرمائي) ، فقد بدت ضعيفة نوعا ما إذ مس البعد الديني الرواية مسارقيقا ، ظهر ، على استحياء ، في بعض مواقف البطل (أبو صلاح) ، التي لا تعبر في مجملها ، عن رؤية واضحة المعالم جليلة القسمات ، يمكن أن تدرس ، ولكن سنحاول استجلاء تلك المواقف الإيمانية من حركة الشخصية الرئيسة في الرواية ، وهي شخصية (أبو صلاح) .

أولى تلك المواقف استغراب (أبو صلاح) من اتهام محاوره (توفيق) ، أن ما يقوم به هو ، وشركاؤه في شركة (أم سبعة) ، من البيع بالتقسيط هو نوع من الربا ، يرد هذا الاتهام (أعوذ بالله من الشيطان الرجيم ! ربا ؟ ! أين الربا ؟! هل البيع بالتقسيط ربا ؟! هل شراء سيارة ممن يود بيعها ربا ؟!) (٤) .

هذه الرؤية التي تعتقد حرمة الربا ، تتفق والتصور الإسلامي .

١- (العصفورية) ص ٣٧ .

٢- المصدر السابق ص ٢٧٩ .

٣- نفسه ص ٥٧ .

٤- (أبو صلاح) ص ١٠٩ .

هذا الموقف السابق ، يدعمه موقف آخر تجلى فيه تصور ديني لما يمر بالإنسان من أحداث ، فعند لقاء (أبو سلاخ) الزعيم الشيوعي الفيتنامي (هو شي مين) ، قال هذا الأخير : (عجيب أنك افلتت من الموت . لعل القدر يعدك لشيء ما) . مما أثار استغراب (أبو سلاخ) ، (وانتم ، يا معشر الملاحدة الشيوعيين تؤمنون بالقدر ؟) (١) .

وثالث هذه المواقف ، وهو الأخير ، مما تبدى فيها اتجاه ديني ، ما ورد في تقرير (توفيق خليل) عن ختام لقائه (أبو سلاخ) ، وكيف قفز إلى الشارع من الدور العاشر ، (بعد ذلك نطق الشهادتين وأسلم الروح) (٢) . ولعل في هذه الخاتمة تكمن أمنية الراوي نفسه .

تلك هي أبرز ما جاء في رواية (أبو سلاخ) ، من أحداث روائية تتبع من نظرة دينية في الحياة ، مما يعزز ما أشرنا إليه سابقا ، أن الأفق الديني في هذه الرواية كان ضئيلا إذا ما قيس بغيره ، مما ورد في بعض النتاج للكاتب ذاته .

سبقت الإشارة في مستهل قراءة البعد الديني ، إلى أن هذا البعد كما كان عفويا في نفوس الشخصيات ، ثم جاء إبرازه عفويا في الأحداث الروائية . وقد أدى هذا المعطى السردي إلى نتيجتين دلالتين : أولاها أن الرؤية الدينية تنتشر متكررة في أحيان كثيرة ، لتصل إلى درجة النمطية ، في بعض المواقف . وأخراها أن تلك العفوية قللت من إمكانية الربط بين الأبعاد الدينية المبنوثة في الروايات ، مما أسهم في عدم استكناه التوظيف السردى للتصور الديني ؛ لأن التوظيف لا يكون إلا عن مقصدية وتواطؤ من الكاتب .

ولكن حين تأتي القراءة من منظور السيرة الذاتية ، يقف القارئ على مكون أساس من مكونات الشخصية المعبر عنها ، ضمن عدة مكونات رسمت لنا أبعاد هذه الشخصية . أما وجوه التكرار فتقف على شيء منها عند (البروفسور) ، في (العصفورية) ، عندما بين طبيعة إيمانه ، وحدود التزامه بتعاليم الدين ، وإقراره بالذنب ، ورجاء مغفرة الله ، (لم نكن من شباب الصحوة ... أين نحن من شباب الصحوة ؟! الأتقياء الأنقياء ... غفر الله لنا . كنا من الخطائين ، ولم نكن من التوابين . كنا من المستغفرين ... لم نكن نحمل ديننا سوطا نجلد به أنفسنا والآخرين . كنا نحمله إيماننا

فطريا صادقا . حبا في الخالق ، وتعاطفا مع مخلوقاته . (١) ، وقريب منه قول (يعقوب) ، في (حكاية حب) ، : (أنا أوْمَن بالله وكتبه ورسله وملائكته وقدره واليوم الآخر والحساب والجنة والنار وأحاول عمل الخير ما استطعت ، ومع ذلك لا أستطيع أن أقول إني متدين لأنني ارتكبت الكثير من المعاصي ... نحن نؤمن أن الله غفور رحيم ، وأن مغفرته تشمل كل الذنوب ما عدا الشرك .) (٢) .

وقوله : (وأنا أحب لقاء الله ، حتى قبل مرضي .) (٣) ، يلتقي مع قول (البروفسور) : (... أني أحب لقاء الله عز وجل على كل حال) (٤) .

وكما نطق (يعقوب) عند موته (اشهد أن لا إله إلا الله وأشهد أن محمدا رسول الله) (٥) ، نطق (أبو شلاخ) .

نشير هنا إلى أن (يعقوب) كان يلقب بـ (العريان) ، و (أبو شلاخ) اسمه (يعقوب) ويلقب بـ (المفصخ) التي تعني (العريان) (٦) .

وكان من صور التشابه كذلك ، ما كان من موقف (صبوح الدرهمان) ، في اتهامه (حربي الحرايبيبي) بالاستثمار غير الإسلامي في أموال العملاء ، في بنك (الصحراء القرمزية) (٧) ، كما صنع (توفيق خليل) تماما ، إذ اتهم (أبو شلاخ) بممارسة الربا في شركته (أم سبعة) .

وقد يكون التشابه في الرواية نفسها ، ففي موقف (فؤاد) و (ماجد) ، اللذين يرفضان اعتناق مذهب يتعارض و ما يؤمنان به ، شيء من التعالق والتشاكل ، فيما يخص الجانب الديني ، مع موقف (يعقوب) ، حينما اعتنق المذهب الشيوعي الاشتراكي ، وهو ما يتصادم مع أصل الأصول الدينية ، أقصد وجود الله ، وهو (يرفض أن يرى في الدين مجرد أفيون للشعوب ، أو مجرد انعكاس لسلطة الأب في عقل الطفل الباطن .) (٨) .

مما يوحي للقارئ ، بالإضافة إلى تطابق أسماء الشخصيات ، بالبعد السيري .

- | | |
|-------------------------|--|
| ١- (العصفورية) ص ٥٧ . | ٢- (حكاية حب) ص ٤٣ . |
| ٣- المصدر السابق ص ٤٣ . | ٤- (العصفورية) ص ٢٤٧ . |
| ٥- (حكاية حب) ص ١١٩ . | ٦- (أبو شلاخ) ص ٢١ .أورد الراوي كلمة (المفصخ) عامية ، ولو أرادها فصيحة لجعلها بالسین . |
| ٧- (٧) ص ٢٥٥ . | ٨- (شقة الحرية) ص ٩٧ . |

في هذا البعد الديني ، يقف القارئ أمام خطاب روائي حافل بالفضاءات الدينية ، التي تتداح تارة لتشمل تشكيلات رحبة في الحدث السردي ، والمتقاصرة تارة أخرى حتى كأن لم تكن .

وتتفاوت ، تبعاً لذلك ، حظوظ الروايات من البعد الديني ؛ فحين تكون روايتاً (شقة الحرية) ، و (والعصفورية) مترعتين بالرؤى ذات الأصول العقدية ، تأتي رواية (دنسكو) فقيرة في تصوراتها الدينية .

وتقف روايات (٧) ، و (أبو سلاخ) ، و (حكاية حب) ، على تفاوت بينها وتقارب ، في منزلة بين المنزلتين .

فهل كان حرصاً من الكاتب ألا تخلو رواية من رواياته من نفس ديني ؟ . أو كان ذلك دليلاً على عمق الوعي الإيماني في نفس الكاتب ، وفي نسق تكوينه الفكري ؟ خاصة إذا عرفنا أن القصصبي يرفض مبدأ الالتزام في الأدب ، الالتزام الذي يعني عنده (ذلك المنهج المفروض على الأديب ، من قوى وعوامل خارجية عن إرادته ، سواء كانت سياسية ، أو اجتماعية ، أو مرتبطة بالتقاليد) (١)

واختلاف تجليات البعد الديني في الروايات ، لم يأت مصادفة أو اعتباطاً ، وإنما كان هناك سبب دلالي يكمن في بنية الرواية نفسها ، مع التأكيد على أن القصصبي لم يتخذ أي موقف أيديولوجي ، ولم يعط نفسه دوراً نضالياً لأي توجه أحادي ، ولم يبشر بأي رؤية تملك الحقيقة كاملة ، وهو ما تورط فيه بعض الروائيين العرب ، فرواية من مثل (وليمة لأعشاب البحر) (٢) تصلح أنموذجاً لعائلة من الروايات مورس عبرها التوظيف المتعسف للأيديولوجيا ، يخيل للقارئ أنها بيان صادر من الحزب

الاشتراكي في موسكو ، وكذلك رواية (الخندق الغميق) (٣) في سوء التوظيف المذكور . وهذا ما سلم منه القصصبي الذي كان مخلصاً للعفوية والصدق ، مما أسهم في اختفاء صراع الثنائيات الفكرية في رواياته ، وإن كان انحيازه للتصور الإسلامي بدا واضحاً جلياً لا تخطئه العين ، ظهر ذلك من وجود شخصيات مسيحية و يهودية ،

١- (استجواب غازي القصصبي) مرجع سابق ص ١٠٧ .

٢- انظر حيدر حيدر (وليمة لأعشاب البحر) ، دار أمواج - بيروت ، الطبعة الرابعة ١٩٩٢ م .

٣- انظر سهيل إدريس (الخندق الغميق) دار الآداب - بيروت ، الطبعة السادسة ١٩٩٣ م .

لم يظهر معها بعد ديني متماسك لما تعتنقه من أفكار ، بل إن الأسقف (جورج مالوني) ، أسقف الكنيسة الإنجليكية ، أثنى على تمسك المسلمين بالثوابت (١) .

ضمن هذا الإطار الفني ، يستطيع القارئ أن يتلمس توزيع الأفق الديني على الروايات (شقة الحرية) رواية مجموعة من الشباب العربي ، عاشوا في القاهرة ، خمسينات القرن المنصرم ، في فترة من التاريخ العربي ، ماجت فيها مرجعيات عقائدية متصادمة يناقض بعضها بعضا ؛ لذا كان من الطبيعي أن يعتر أولئك الشباب ، وهم نتاج بيئة دينية محافظة ، حتى وإن تورط بعضهم في الإيمان بمذاهب مخالفة لتصوراتهم الإيمانية ، بقي معها الأثر الديني حيا في نفوسهم .

وتحكي (العصفورية) انكسار المثقف العربي أمام السلطة والجموع ، ليتوارى عن الواقع المعاش الذي حاول أن يستبدل به واقعا مشرقا فلم ينجح ، إلى واقع من الخيال هذا المثقف يحمل درجة الدكتوراه في الفقه الإسلامي ، فلا غرابة ، والحالة هذه ، أن يكون البعد الديني في الرواية واضحا .

ورواية (٧) ، (تصف نماذج سيئة كانت ، ولا تزال ، تؤدي أدوارا مهمة في الحياة العربية) (٢) ، فليس غريبا أن يكون الفضاء الديني فيها ضئيلا .

أما (دنسكو) ، فإنها تصور حدثا سرديا لا يلتقي والرؤية الإسلامية ؛ لذلك لم يظهر البعد الديني إلا مرة واحدة .

ورواية (أبو سلاخ البرماني) ، قائمة في بنيتها على المبالغة العظيمة ، والكذب في اختراع القصص ، مما يتنافى والتصور الإسلامي في الحديث ؛ لذلك بدا البعد الديني خافتا .

و (حكاية حب) سارت فيها الأحداث هادئة رتيبة مكررة في طقوسها ، كأيام البطل الذي يعيش أيامه الأخيرة فانطفأت فيها الأسئلة ، ولولا نقاش الأسقف (جورج مالوني) (يعقوب) ، ما ظهر فيها بعد ديني ألبتة ، إلا في ختام الرواية ، حيث نطق (يعقوب) الشهادتين عند موته .

١- (حكاية حب) ص ٤٢ .
 ٢- (المجلة العربية) العدد ٢٩٠ ، ربيع الأول ١٤٢٢ هـ . في حوار مع الكاتب .

إن الآفاق الدينية التي تكتنزها روايات القصصيين تجلت في مسارين فنيين : أحدهما المسار العفوي في رسم الأفق الديني ، وهو الصفة المهيمنة في كتابة هذا البعد ومعظم النماذج الدينية صدرت عن عفو الخاطر .

والمسار الآخر كان المسار القصدي ، وتمثل في رسم نمط فكري قائم له وجوده وتصورات ، في الحياة الفكرية المعاصرة ، نمط (ضياء المهتدي) (١) الثوري المؤمن بالعنف مع خصومه .

وهناك نماذج آخر تكونت في النص السردي ، منها النموذج الشمولي الإحيائي المؤمن بالحل الإسلامي لكل مشكلات الحياة ومستجدات الواقع ، الملثقي في تصورات مع التصورات السلفية ، تمثلت تلك الصفات العقدية في شخصية (عبد الرؤوف) (٢) وفي المقابل نجد نموذج المتأقلم مع المتغيرات في الحياة ، الداعي بالضرورة إلى فهم جديد لمقاصد الشريعة ، نجد مثال هذا النموذج في شخصيات (فؤاد) و (البروفسور) و (يعقوب العريان) ، من ذلك موقف (يعقوب العريان) مع الأسقف جورج الذي ذم كنيسته (الإنجليكية) لسرعة تأقلمها مع المتغيرات الكثيرة ، مثنيا في المقابل على المسلمين الذين لا يزالون متمسكين بالعقائد الأصلية ، فما كان من (يعقوب) إلا أن رد عليه بقوله : (لا أدري إلى متى سيظل ذلك . أخبرنا نبينا محمد عليه السلام أننا سوف نفتقي آثاركم خطوة خطوة .) (٣) .

ومع أن الرؤية الدينية كانت عميقة متغلغلة في نفوس كثير من الشخصيات ، وجزءا من تكوينها الثقافي ، إلا أنها لم تكن بالحاجز الحصين من الانفلات الأخلاقي ، فعمد النص إلى إظهار صور من الجنس شوهت الرؤية الدينية للشخصية ، ولم تؤد في مقابل ذلك دورا دلاليا ، مع أن (البروفسور) قد عد ، (الجريمة الجنسية ، بالفعل ، هي أخطر الجرائم ... لأنها تعتدي على أخص الخصوصيات ، على أعماق الأعماق ، على عورة العورات إذا أردت الدقة) (٤) .

وهو ما يؤكد ما ذكرناه سابقا ، من أن الرؤية الدينية لم تكن تتعدى ، في الغالب ، الإيمان القلبي ، إلا في أحيان قليلة وظاهرة ، (صلاة الجمعة وصلاة العيدين) .

١- انظر (العصفورية) .

٢- انظر (شقة الحرية) .

٣- (حكاية حب) ص ٤٢ .

٤- (العصفورية) ص ٨٦ .

البعد القومي ...

حين يستحضر القارئ الزمان الذي نتحدث عنه رواية (شقة الحرية) ، في الخمسينات الميلادية ، لا يستغرب ذلك الزخم كله للفكرة القومية في الرواية ، ففي ذلك الزمن كان العالم العربي يموج من أقصاه إلى أقصاه بالقومية ، وكانت الشعوب العربية ، على اختلاف مشاربها ، تتوق إلى الوحدة الكبرى التي تجمع الشتات والتشرد ، وتلم الشعث ، وترأب الصدع ..

ومهما قيل عن القومية العربية ، من أنها بضاعة مزجاة ، صنعت في أوروبا ، وحملها المستعمر ، ضمن ما حمل من هدايا بغیضة إلى العرب ، حتى يتخلص من الخلافة الإسلامية ، إذ كانت الرابطة التي يلتف حولها المسلمون جميعهم ، عربا كانوا أم من غير العرب ، ليضمن الغازي بذلك تحويل دفة الصراع من دائرة الجهاد إلى الدائرة الوطنية ، على ما بينهما من فروق . وكان له ما أراد .

وكان من نتيجة ذلك أن زرع المستعمرون اليهود في فلسطين ، وقد كانوا عجزوا قبل أن يستحوذوا على فلسطين في ظل الخلافة الإسلامية (١) ، مهما قيل عن ذلك ، وقد قيل ، فإن الشعوب العربية ، آنذاك ، كانت حبيسة حلم ظل يرادها سنيها طوالا ، خاضعة في ذلك لزعاماتها السياسية والفكرية ، مغلوبة لا تحير من أمرها شيئا ..

وأبطال القصص ، على تباين رؤاهم في الحياة ، قد آمنوا بالقومية مبدأ ، وقرنوا الإيمان بالعمل من أجل شعوبهم ، حالمين بغد أفضل بعد أن رفضوا واقعهم ، وسعوا إلى تغييره يحدوهم أمل الوحدة العربية .

والفكرة القومية عند القصصيين تأخذ صفة التتابع والتطور ، تتعرض ، أحيانا ، إلى ضمور أو شك .

في (شقة الحرية) يأخذ التعبير عن التجربة القومية تشكيلات مختلفة ، تلتقي جميعها عند حلم الوحدة، فقد كانت المادة الأولى من دستور (شقة الحرية) ينص

١- انظر مثلا : محمد قطب (مذاهب فكرية معاصرة) دار الشروق - بيروت ، الطبعة الأولى ١٤٠٣هـ ، ص ٥٥٤-٥٨٨ . و (واقعنا المعاصر) ، مؤسسة المدينة للصحافة - جدة ، الطبعة الأولى ١٤٠٧هـ ، ص ١٨٦-٣٢٤ . و د/ محمد زكي العشماوي (الأدب وقيم الحياة المعاصرة) ، دار النهضة العربية - بيروت ، ١٩٨٠م ، ص ٢٤٣-٢٩٠ . و د/ محمد محمد حسين (الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر) ، دار الرسالة - مكة ، الطبعة التاسعة ١٤١٣هـ ، ص ٦٧-١٢٤ . وأبو الحسن علي الحسني الندوي (ماذا خسر العالم بانحطاط المسلمين) ، دار القلم - الكويت ، الطبعة الثالثة عشرة ١٤٠٢هـ ، ص ٢١١-٢٣٠ .

على أن (شقة الحرية جزء لا يتجزأ من الأمة العربية) (١) ، كما تلتقي هذه التشكيلات من الرؤية القومية في انكسار الحلم الوحدوي القومي .
وتستطيع أن نرد تشكيلات التعبير عن التجربة القومية في (شقة الحرية) إلى ثلاث صور :

أولها : صورة التجربة الهادئة العقلانية الناقدة لمقولات الخطاب القومي وانحرافات دعائه ومعتقديه ، وقد تمثلت في سلوك (فؤاد الطارف) القومي ، حيث ولدت هذه الشخصية قومية ، بمعنى أن أول ظهور لها في الرواية كان مرتبطاً بالشعور القومي هذا المولد الروائي كان وعمر البطل في السادسة عشرة ، ولا بد أن يكون الوعي القومي قد سبق بمراحل تشكل فيها إلى هذه اللحظة الروائية . أي أن الوعي القومي نشأ في نفس (فؤاد) مبكراً .

والارتباط بين لحظة حضور (فؤاد) في مطلع الرواية والشعور القومي ، شمل الرواية كلها ، فلا تكاد تجد موقفاً روائياً يكون (فؤاد) طرفاً فيه إلا ويلزمه الهم القومي ، وانتظم ذلك في الرواية كلها ، حتى استبطنه الحس القومي فأصبح عقله الباطن ينطق به في أشد اللحظات غليانا ، أقصد تلك اللحظات الأبيقورية الجنسية (٢) .
ثم تبدى البعد القومي لدى (فؤاد) في جملة تجليات سكنت النص الروائي ، مما يوحى بشمولية التصور ، بدءاً من نشأته على الرؤية القومية التي ساعدت على بلورتها عوامل الزمان والمكان والعقل الجمعي ، فمنذ أن كان تلميذاً في المدرسة الثانوية كان يعمد هو وزملاؤه إلى مضايقة أستاذ اللغة الإنجليزية (مستر هيدلي) ؛ لأنهم بذلك (يدافعون عن القومية العربية ، ويزعجون المدرس الاستعماري) (٣) .
وكبر (فؤاد) ، وكبر معه الإيمان بالقومية حتى فاض على الأشياء من حوله ، شأن كل عقيدة تستقر في قلب صاحبها ، فيصدر عنها ويرى الكون من حوله وفق شروطها ، وكل ذلك حدث مع (فؤاد) ، فتغيرت خارطة الأشياء وأسمائها .. (قناة السويس ؟ لا ! قناة التخلص من الاستعمار . القناة الموصلة إلى الغد المشرق التي تصنعه الثورة المصرية للعرب أجمعين .) (٤) .

٢- المصدر السابق ص ٣١٥

١- (شقة الحرية) ص ١٠٤

٤- نفسه ص ١٩

٣- نفسه ص ٢٠

(القاهرة عاصمة العرب ، حاضرة الإسلام كنانة الله في أرضه ، وأم الدنيا ... القاهرة جمال عبد الناصر ، وصوت العرب ، والنضال ضد المستعمر ، القاهرة الأمل ، القاهرة تأميم القناة) (١) . (وماذا عن (جاردن سيتي) ؟ كيف يبقى جمال عبد الناصر على الاسم الإنجليزي بعد انتهاء عهد الاستعمار ؟) (٢) .

هذا الولاء للقومية العربية الذي انطلق منه (فؤاد) ، كان يقابله عداء شديد للأجانب بوصفهم مستعمرين (وشعر فؤاد بالامتناع . إذا كان هؤلاء الأجانب لا تعجبهم الأوضاع في مصر فلماذا يجيئون إليها ؟ لماذا لا يبنون فنادقهم في سويسرا أو أمريكا ؟ يأتون إلينا لاستغلالنا ويسخرون منا) (٣) .

والولاء للتصور وما يتصل به والبراء مما يضاده أحد أهم مستلزمات الإيمان بأي عقيدة أو أيديولوجية .

ومن تجليات البعد القومي لدى هذه الشخصية الروائية ، ثناؤه على الشخصية القومية التي هي الرمز المعبر عن تطلعات المؤمنين بمبادئ التصور القومي ، وكانت الشخصية / الرمز (جمال عبد الناصر) (رائد القومية العربية) (٤) (بطله العظيم) (٥) ثم حلم رؤيته (أعظم أمنية في حياتي هي أن أقابل جمال عبد الناصر) (٦) .

هذا الحب كله والإعجاب كان بدافع من إيمان صادق ، وحين تم له ما أراد من الرؤية / الأمنية .. (جمال عبد الناصر أمامه الآن ! أمامه تماما ! وجهها لوجه ! عينا لعين ! في طوله تقريبا . يا للمفاجأة السعيدة !) (٧) .

وحين يقترب الإيمان بالمبدأ بالعمل من أجله ، يكون ذلك دليل صدقه ونصاعته في نفس صاحبه ، وكذلك كان الإيمان بالتصور القومي في قلب (فؤاد) ، الذي عبر عنه عملا بالانضمام إلى حركة القوميين العرب ، مما يحمل بعدا قوميا من جهتين : فهو أولا يقرن الإيمان بالعمل لصنع مستقبل الأمة العربية ، وهو من جهة أخرى (بدأ يحس أن المد الشعبي الناصري يمر ، فعلا ، بمأزق ... يخيّل إلى فؤاد الحبل السري الذي يربط جمال عبد الناصر بال جماهير العربية يتعرض الآن لهجوم حاد بالسكاكين من كل مكان) (٨) .

٣- نفسه ص ٣٢ .

٢- المصدر السابق ص ٢٠ .

١- (شقة الحرية) ص ١٨ .

٦- نفسه ص ٣٤٨ .

٥- نفسه ص ٥٥ .

٤- نفسه ص ٣٥٠ .

٨- نفسه ص ٣٩٦-٣٩٧ .

٧- نفسه ص ٣٥١ .

بل امتد الهاجس الذي عاشه (فؤاد) إلى رسم خريطة اقتصادية للدولة العربية / الحلم فقد (كان ذهن فؤاد يتجه يوما بعد يوم نحو قبول الاشتراكية أسلوبا أمثل لتنظيم الاقتصاد في الدولة العربية القادمة ، ... وانتهى إلى أن الاشتراكية التي تلائم الأمة العربية هي تلك التي يسميها عبد الرؤوف اشتراكية حزب العمال البريطاني : ملكية الدولة لمرافق الإنتاج الكبرى ، والملكية الخاصة لكل ما عدا ذلك ، والضرائب التصاعدية على الدخول) (١) .

ومن تجليات الموقف القومي عند (فؤاد) ، موقفه من الأحداث التي يمر بها العالم العربي ، فكل حدث يصب في صالح الفكرة القومية ، يلقي الترحيب الكبير لدى (فؤاد) ، ويتلقاه بفرح غامر ، وفي مقابل ذلك تجد الحزن والغضب لكل حدث ينذر بانفصام عرى الوحدة العربية .

وهو في حزنه وفرحه يجسد الشعور القومي ، فحين تعلن الوحدة بين مصر وسوريا بقيام (الجمهورية العربية المتحدة) ، يسعد (فؤاد) كأشد ما تكون السعادة ، و (يهمس فؤاد : لا أصدق يا سعاد . لا أصدق أن الذي حدث قد حدث) (٢) .

وحين قامت الثورة في العراق وسقط (نوري السعيد) ، أصبح (فؤاد) (مخمورا بالبشر) (٣) فرحا .

ومن الأحداث التي آلمت (فؤاد) ، ما آلت إليه أحداث العراق ، إذ لم تتحقق أحلامه في الوحدة مع العراق ، (ماذا حدث ؟ كيف انتكست الثورة ؟ كيف أزيح عبدالسلام عارف ؟ أين الضباط القوميون ؟) (٤) .

ويعد (فؤاد) من قام بذلك مجرما (لا ! ليس مجرد مجرم . هذا رجل قتل الوحدة العربية . طعن الأمة العربية من الظهر .) (٥) .

وشبيه بذلك غضبه من انفصام الوحدة بين مصر وسوريا ، (أريد القضاء على الانفصال . ليس من حق أحد أن يحطم دولة الوحدة) (٦) .

وأعظم شيء تجلى فيه الموقف القومي لدى (فؤاد) ، محاولته ربط الفكر القومي بالإسلام ، وهي محاولة نذر نفسه لها ، وله من وراء ذلك غاية ، فقد كان يهدف إلى

١- (شقة الحرية) ص ٣٩٧ .

٢- المصدر السابق ص ٨٧ .

٣- نفسه ص ١٥٣ .

٤- نفسه ص ١٥٤ .

٥- نفسه ص ٤٥٨ .

إيجاد مرجعية شرعية للتجربة القومية الحديثة ، ولن يجد أعظم من المرجعية الإسلامية .

ومن ثم يضمن استمرار الفكرة القومية ، بل خلودها في واقع عربي متشظ ، ساعيا إلى الارتقاء بالقومية من كونها نتاج أمور ليس للإنسان فيها يد ، كمولده وجنسه ولغته إلى أمور إرادية تعتق بحرية ، كما هو حال العقيدة . أي أن يرتقي بمستوى التصور القومي من الأرض إلى السماء . وهو يريد أخيرا إلى أن يصل بالفكر القومي إلى درجة اليقين .

على أن تلك المحاولة لم تجد من يؤيدها ، لا من علماء الشريعة (الشيخ محمد أبو زهرة) ، ولا من الأدباء (عباس محمود العقاد) ، ولا حتى من أنصار الحركة القومية أنفسهم ، فعندما كان منضما لهم (حاول فؤاد أن يربط القومية بالإسلام ، ولكن محاولاته قوبلت ببرود ، وبهجوم عنيف في حالين .)) هذا ليس مؤتمر الإخوان المسلمين)) (١) .

و (فؤاد) الذي اعتنق الفكر القومي عن قناعة ، وعمل من أجل أمة واحدة بصدق ، لم يفعل ذلك نتيجة لسلوك جمعي ، قلد فيه الجماعة منساقا ، وإن كان لمجتمعه تأثير من نوع ما ، ولكنه كان كثيرا ما يحتكم في سيره القومي إلى عقلانية واعية ، تناقش الرؤية وتنفذها ، لا كرها لها ولكن من أجل تصحيح مسارها ، فهو لم يسجن عقله في مقولات حزبية ، يسير على هداها (أنا لا أصلح للانضباط الحزبي .) (٢) ، بل نراه ينتقد (رائد القومية جمال عبد الناصر) انتقادا قويا ؛ لتخاذله مع الانقلابيين في سوريا بل حمله مسؤولية فشل دولة الوحدة (لقد قضى على الوحدة . قتلها ... نعم . عندما سمح لحفنة من الضباط بؤاد أعظم إنجاز في تاريخ العرب الحديث) (٣) . كما انتقد حركة القوميين العرب التي انضم إليها بتأثير من صديقه (ماجد) ، ولم تكن الأيديولوجية القومية غشاء على عينيه ، بل كشف حقيقة الحركة ، (أن أقليات غير إسلامية هي التي وضعت النظرية القومية التي تنتشر في العالم العربي اليوم ، ... هذه هي الحقيقة) (٤) .

١- (شقة الحرية) ص ٤٣٦ .

٢- المصدر السابق ص ٢٧٠ .

٣- نفسه ص ٤٥٨ .

٤- نفسه ص ٤٣٨ .

لينتهي الأمر أخيرا (بصمت ، يخرج فؤاد من جيبه الورقة التي تحتوي على أسماء القوميين العرب في أمريكا ويمزقها ، ويضع البقايا في منفضة السجائر .) (١) . وهكذا بدأت الرواية (بفؤاد) وشعور قومي ساذج ، وانتهت (بفؤاد) وشعور قومي واع منكسر .

أما الصورة الثانية من صور التجربة القومية في (شقة الحرية) ، فهي صورة التجربة القومية العنيفة في ثورتها ، المنفصلة في ردة فعلها ، سريعة الانقلاب ، وكل هذه الأوصاف تجسدت في تجربة (يعقوب) النموذج الثوري ، فقد بدأت (موجة هائلة من الحقد والكراهية تصطبغ في أعماق يعقوب . موجة من الغضب والسخط تعتمل في نفسه . موجة من النقمة والثورة تمور في قلبه . يحس يعقوب أنه يعيش ، شخصا ، كل عذابات الأمة العربية التي عانت من الاستعمار كما لم تعان أمة أخرى على وجه الأرض .) (٢) .

كانت تلك هي ردة فعل (يعقوب) ، على العدوان الثلاثي على مصر ، ولأن الشخصية الثورية تؤمن بالعنف ، فقد كان يفكر (كيف يصل إلى بورسعيد ليقتل أول جندي بريطاني أو فرنسي يراه ؟ كيف يصل الحدود ليشتبك مع جنود إسرائيل ؟) (٣) . والشخصية الثورية مرتبطة دائما بالعمل ؛ لذا دفعته نفسه الثائرة إلى (أن يلتحق بالمقاومة الشعبية في حيه) (٤) . والشخصية الثورية غير مستقرة ، ولا تمل من التغيير ، والانتقال ببهلوانية عبر المذاهب والرؤى ، فسرعان ما تلاشت هذه الحمية القومية لدى (يعقوب) إلى اعتناق رؤية جديدة ترى في زعيم القومية العربية (جمال عبد الناصر) ، (مجرد برجوازي صغير) (٥) .

بل أصبح مستغربا (كيف تطوع للقتال في حرب الرأسماليين مع الرأسماليين ؟) (٦) . لينتهي به الحال إلى أنه (لا يخفي شماتته بمصرع الوحدة) (٧) . والصورة الثالثة من صور التجربة القومية هنا ، صورة التجربة المؤدلجة التابعة في رؤيتها للحزب فلا تمارس الدور القومي إلا من خلال رؤية الحزب وبحسب شرطه .

٣- نفسه ص ٥٣ .

٢- المصدر السابق ص ٥٢ .

١- (شقة الحرية) ص ٤٦٣ .

٥- نفسه ص ١٥٦ .

٤- نفسه ص ٥٤ .

٧- نفسه ص ٤٦١ .

٦- نفسه ص ١٩٥ .

ولقد تمثل هذا النمط في تجربتي (ماجد الزبير) الطالب السعودي ، و (سعاد)
الطالبة السورية ، على تفاوت بينهما ، فـ(ماجد) امتلك قدرا من الحرية أتاح له أن
يفارق حزب (البعث) ، لينضم إلى حركة (القوميين العرب) ، ولكنه (تحول إلى
كائن حزبي ، فقد القدرة حتى على الانفعال . لو قالت الحركة : ((اضربوا الانفصال
((، لصرخ ماجد ((اضربوا الانفصال)) . لو قالت الحركة : ((لا يجوز استخدام
القوة)) لخرج إلى الشارع يهتف في مظاهرة : ((لا يجوز استخدام القوة)) . تحول
إلى أيديولوجية بشرية تنازلت عن حقها في التفكير والانتقاد والاحتجاج (١).

بينما بقيت (سعاد) سجيناً تصوراتها البعثية إلى آخر لحظة روائية ، معتقدة أنه
(من غير حزب طليعي لن تتمكن الأمة العربية من أداء رسالتها الخالدة . لا بد من
حزب رائد يتغلغل في مكان من الوطن العربي ...) (٢) .

ومن خلال عمق الارتباط الحزبي المسيطر على تجربة هاتين الشخصيتين ، استطاع
الراوي أن يرسم مدى تأثير الأيديولوجية في نفوس شباب تلك الفترة (الخمسينات
الميلادية) ، وهي فترة من أخصب فترات المد القومي ، وفي مكان يمثل القلب
النابض بالقومية (القاهرة) .

وانشغل نص (العصفورية) بالهم القومي كثيرا ، ولكن التصور القومي في هذا
النص اتخذ مسارا أحاديا مثله الراوي (البروفسور) بتصوراته القومية . وانحسار
الخطاب القومي عن رؤية واحدة أفضت به إلى الاختزال والاستبعاد ، بدل الشمول
والرحابة الناتجين عن تعدد أبعاد الرؤية ، الداعية بدورها إلى بعج القول في تلمس
تشكيلات من الرؤية لدى شخصيات متعددة ، كما هو الحال في حديثنا عن تلوينات
من الرؤى القومية في رواية (شقة الحرية) فلا يبقى ، والحالة هذه ، غير محاولة
استجلاء سمات هذا التصور الأحادي ، ولتكن هذه أولى سمات الخطاب القومي في
هذا النص وقبل أن نستقرئ باقي تجليات التصور القومي في نص (العصفورية) ،
تجد أن الحس القومي كان ظاهرا من حال (البروفسور) قبل خطابه ، فقد بدأت
الرؤية القومية عند (البروفسور) في عدم انتسابه إلى دولة معينة صراحة ، مما
يعني أنه يحمل هوية قومية شاملة تتجاوز الحدود المصطنعة بين الشعوب العربية .

١- (شقة الحرية) ص ٤٦١ .

٢- المصدر السابق ص ٧٧ .

وشبيه بذلك إلغائه الأسماء المعروفة للدول العربية ، والتفريق بينها ، عند الحاجة ، بالأرقام بعد كلمة (عربستان) المكونة من كلمتين (عرب) ، و (ستان) وتعني ، بالفارسية ، بلاد ؛ فيكون المعنى بلاد العرب ، وفي ذلك إشارة إلى تساويها في نظره كما ظهر ذات البعد ، أيضا ، في انتقاد (البروفسور) الواضح لمجمع السدنة الخالدين ، وهو موقف يوحى ، في ظاهر النص ، بأنه مضاد للقومية ، بوصفه نقدا لمؤسسة تعنى بإحدى أهم الروابط القومية ، وهي اللغة ، ولكن ما بعد الغشاء الأول للنص يخبر أنه نابع من حس قومي ، فالسارد (البروفسور) يريد من مجمع السدنة الخالدين أن يكون أكثر فعالية في نهضة الأمة ، بدل ترجية السنين في الانشغال بما لا يعود على الأمة العربية بكثير نفع ولا قليل . (لكل أمة لغة واحدة ولكم ٧٧ لغة ... ألا تستحون ؟! ٩٠% من شعبكم لا يحسنون قراءة ولا كتابة . وخريجو جامعاتكم لا ينطقون جملة واحدة صحيحة . ورؤساء تحريركم لا يكتبون إلا بمصححين . وأنتم تبخبخون وتزهزون ؟!) (١) .

وأهم ما يميز الخطاب القومي في (العصفورية) ، أنه كان خطابا مغتربا منذ مطلعته ، على العكس تماما من الخطاب القومي في (شقة الحرية) ، الذي بدأ خطابا متفائلا حد الزهو ، وانتهى منكسرا ؛ ذلك لأن الراوي في (العصفورية) ، (البروفسور) ، يسرد الأحداث بصيغة الماضي ، بصورة الاسترجاعات الحرة ، ممزوجة بمرارة اللحظة الراهنة التي يعيشها ، (انعكاس تجارب الواقع الخارجي على عوالم الرواية المتخيلة) ، بينما عمد النص في (شقة الحرية) إلى نقل الماضي كما عاشته الشخصيات ، مجردا من أي شعور راهن ، فكأنما هو حاضر .

أضف إلى ذلك أن الخطاب القومي في (شقة الحرية) ، كان من خلال رؤية الطالب في مرحلة عمرية مسحورة بالأحلام والعنفوان . بينما الخطاب القومي في (العصفورية) كان من خلال رؤية المثقف الملتزم بقضايا أمته ، وقد خيبتة نتيجة التجربة ، وجاء يسردها .

ولأن الموقف القومي عند (البروفسور) ، قد تشكل ضمن إخفاقات متوالية مني بها المشروع القومي على أرض الواقع ، فقد كان موقفا مأزوما ، حتى انتهى إلى ذروة

المأساة التي ولدت صراعا بين الموقف الفكري (الطوباوي) ، والراهن المعاش ، كان نتيجته تعرض البروفسور لأزمة نفسية ، دخل بسببها المصح النفسي ، ومن ثم انفصل عن الواقع ، بأن فقد القدرة على التمييز بين الواقع والخيال ، نتيجة إصابته بالإحباط المصاحب للشعور بالخيبة ، وهو حال (يكون عليها المرء عندما يسعى نحو غاية ويجهد ليحقق هدفا فيطيش مسعاه وتسد الطرق في وجهه ويحال بينه وما يصبو إليه) ؛ لذا لجأ (البروفسور) لأحلام اليقظة ، يصنع منها ما عجز عن تحقيقه في عالم الواقع وهو ما يسمى (نمط البطل المعذب) ، وهو (النمط الذي يرى فيه الحالم نفسه يعاني ويضحي ، وقد تتجاوز معاناته نفسه أو أسرته وتذهب بعيدا فيرى نفسه ضحية أو شهيد الوطن أو الإنسانية) (١) .

وكأي أيديولوجية ، كان الفكر القومي لدى (البروفسور) فكرا حالما (طوباويا) ، تغلب عليه مسحة من ألم ممرض ، نتيجة ما آل إليه حال الوحدة العربية . (كنا جميعا نحلم بولايات عربية متحدة مثل الولايات المتحدة الأمريكية . نريد أن نسافر عبر الأمة العربية فلا يصدنا جمرك ولا يعترض طريقنا مخفر . كانت أحلامنا كبيرة يا دكتور ... كنا نحلم بولايات عربية متحدة وبجيش عربي واحد وبعلم عربي واحد ... كنا نحلم بمجتمع يحفظ للإنسان العربي كرامته ... كنا نحلم بأن نركب السيارة من المحيط فلا نقف إلا في الخليج . لا يسألنا أحد عن التأشيرة .) (٢) .

إن النص القومي في (العصفورية) يحمل مشروعا قوميا للنهوض بالأمة العربية ، على العكس من نص (شقة الحرية) الذي كان في معظمه تبشيريا وميدانا لتوزيع الشعارات ومهرجانا للهتافات .

فإذا كان الخطاب القومي في (شقة الحرية) حالما بالوطن الواحد لكل العرب ، فقد كان نص (العصفورية) سعيا لتحقيق الحلم الوحدوي .

تمثل المشروع النهضوي في وضع هدفين قوميين سعى لهما (البروفسور) : (نهضة الأمة العربية ، وتدمير إسرائيل) (٣) . ولأن واضع الهدفين متقف ، فقد استخدم الأسلوب العلمي في تحقيقهما ، بأن أنشأ (مركزي تفكير . الأول يبحث كيفية

١- د/ عبد المنعم الحفني ، (موسوعة الطب النفسي) مكتبة مدبولي - القاهرة ، الطبعة الأولى ١٤١٩ هـ ،

مج ١ ص ١٤ - ١٨ . ٢- (العصفورية) ص ٥٣ . ٣- المصدر السابق ص ١٤٦ .

النهوض بالأمة العربية . والثاني يبحث كيفية تدمير إسرائيل . استغرق تكوين المركزين بعض الوقت . كان لا بد من اختيار علماء ذوي كفاءة وخبرة ونضج . من العرب ، بطبيعة الحال . أعطيت كل مركز فترة سنة لإعداد التقرير .(١) .

ولأن المركزين أنشأا في الستينات وتحديدًا قبل هزيمة ١٩٦٧م ، حيث سادت طوبى الفكر الثوري (القائل إن الانقلابات العسكرية يجب أن تمر بكل عاصمة عربية حتى تصل إلى فلسطين .) (٢) . فقد توصل المركزان كلاهما إلى نتيجة واحدة ، (أن الوسيلة الوحيدة للنهوض بالأمة العربية ولتدمير إسرائيل هي إقامة حكم عسكري ثوري في مختلف أنحاء الأمة العربية) (٣) .

وهي نتيجة أفصحت عن موقف المتقف الثوري إبان تلك الحقبة من التاريخ العربي . والرؤية التي انطلق منها المشروع الوجودي ، الذي قدمه (البروفسور) ، تؤمن بضرورة اجتماع آليات ثلاث لتحقيق الهدفين الرئيسيين : العلم والمال والقدرة العسكرية ، العلم بإنشاء مراكز تفكير مستقبلية كالتي أنشأها (البروفسور) ، والمال ما قدمه (البروفسور) لقادة الانقلابات ، والقدرة العسكرية هي ما دعت (البروفسور) للتحالف مع السلطة العسكرية .

وأبرز ما في الرؤية الوجودية هنا ، تغييبها الشعارات المعادية لإسرائيل . ولكن ذهبت آمال (البروفسور) كلها هباء ، حينما انتهت الانقلابات العسكرية إلى تجاوزات خطيرة باسم السلطة ، رفضها المتقف ، (البروفسور) ، كما رفض أن يعمل لحساب السلطة ، فبقي السياسي على مسرح الأحداث . وانتهى الحال بالمتقف إلى عزله الاختيارية ، معلنا (نهاية المتقف الثوري) .

ويوحي الراوي بذلك إلى أمرين : أولاها فشل الحكومات العسكرية في النهوض بالأمة العربية ، إذ آلت إلى تسلط الفرد الحاكم بأمره ، وأخراهما : أن ما يفقده العرب من وسائل النصر على العدو ليس الكفاءات الفكرية ، ولا القدرات المادية ، بل القيادة

١- (العصفورية) ص ١٥٨ .

٢- من مقال للدكتور : غازي القصيبي في صحيفة الشرق الأوسط ع (٨٢٧٠) في ٢٠/٧/٢٠٠١م

٣- (العصفورية) ص ١٩٨

السياسية هي ما يفقده العرب .

بقي لنا ، في سياق الحديث عن سمات النص القومي ، خصيصة المشاكلة ، ولم ينفرد بها الخطاب القومي ، بل انتظمت الخطاب السردى القصيبي كله . ونمثل لها بموقفين روائيين ، أولهما : موقف (البروفسور) مع صديقه (سوزي) ، حيث عاشا مغامرة عاطفية ، حين كان طالبا في أمريكا والحب في أوجه تكشف له سر فتاته ، فهي من أسرة يهودية حينها (فقدت السيطرة على أعصابي ، يا نطاسي ، ولكنني لم أفقد عقلي . صفعتها . فوجئت بها تقع على الأرض . لم أكن أتصور أن صفعه واحدة يمكن أن ترمي فتاة شابة قوية على الأرض . وتدافعت كلماتي ، وكأنها طلقات من مدفع رشاش : « يهودية ؟! يهودية ؟! ولا تقولين لي ! ولا تخبريني ! تسمعينني أسب إسرائيل وألعن الصهاينة وأنت صامئة؟! تطبعين خطبي في تأييد القضية الفلسطينية ولا تتكلمين؟! هل أنت جاسوسة إسرائيلية؟! هل أنت عضوة في « بناي برث » و انتدبوك لمعرفة أسرار الطلبة العرب ؟! » (١) .

هذا الحدث الروائي شبيه بحدث آخر ، بطله (فؤاد) في رواية (شقة الحرية) مع صديقه (مديحة مظهر رشوان) ، ويلتقيان في أكثر من وجه غير أن الذي يهمنا هنا هو أن بطلي الحدثين (البروفسور) و (فؤاد) كانا مسكونين بالهم القومي ، وهما في قمة أبيقوريتهما .

والموقف الآخر موقف (البروفسور) مع زوجه (فرحة ربيع) ، حيث طلبت منه أن ينشدها شعرا ، فألقى عليها شيئا من شعر (شكسبير) ، فأبت إلا أن يكون شعرا عربيا ، ويرى (البروفسور) (أن هذه عاطفة قومية تستحق التقدير خصوصا في مثل هذا الموقف .) (٢) .

هذا الموقف هو نفسه موقف (أحلام) الشاعرة ، في رواية (أبو شلاخ) ، إذ طلبت منه أن يتحول من نظم الشعر النبطي إلى الشعر الفصيح ، شرطا لكي تقبله زوجها ، (لأن حضرتها عروبية حتى النخاع ، وحدوية حتى المصارين ، قومية حتى الغدة الدرقية ،) (٣) .

٢- المصدر السابق ص ١٤١

١- (العصفورية) ص ٧٤ .

٣- (أبو شلاخ) ص ١٣٨ .

ولم تخل رواية (٧) من بعد قومي ، مع أن الرواية في الأصل (تصف نماذج سيئة كانت ، ولا تزال ، تؤدي أدوارا مهمة في الحياة العربية) (١) . مما أوجد تباعدا بين الرؤية القومية وهي ذات بعد نبيل ، ومطمح لوحدة حلمت بها الشعوب العربية ذات يوم ، وبين تلك النماذج الذين لم يكن الشأن القومي في يوم من الأيام يعينهم ، بقدر ما تعينهم رغباتهم الرخيصة .

ومما زاد في سوءهم أن أحدا منهم لم يفخر قط ، ولو ادعاء ، بانتمائه القومي ، ولم يسع أبدا لمصالح الأمة العربية ، ولقد كانوا في معرض ذكر أكثر الأحداث إثارة ؛ ليظفر أحدهم (بجلنار) ، مقدمة برنامج (عيون العالم عليك) .

على الرغم من كل ذلك ، تبدى بعد قومي على استحياء ، تمثل على المستوى الشكلي في أن الراوي تلاشت عنده الحدود السياسية بين الدول العربية ، فتوحدت بذلك أسماؤها ، على اختلاف ما بينها ، باسم (عربستان X) ، كما نجد في تكرار عبارة (الأمة العربستانية) إحياء بالبعد القومي فبين مصطلح الأمة ، ومصطلح القومية وشائج قري ، فإذا كانت الأمة (جماعة عرقية ، ثقافية ، وسياسية ، وتاريخية ، واقتصادية واحدة) فإن القومية (حركة ضمن هذه الجماعة تعبر عن أصلاتها العرقية وتجاهد لتحقيق أمانيتها وطموحاتها) (٢) .

وعلى المستوى الدلالي اتخذ البعد القومي مظهرين ، تجلى أحدهما في انتقاد الأمة العربية فكريا وواقعا ، فعلى المستوى الفكري آمنت الأمة العربية بالفلسفة (الانتقائية) ، ومارستها (تأخذ من الغرب الموبايل وتترك بحوث السرطان . وتأخذ من تراثها الجواري وتترك الجهاد . وتأخذ من اليابان اللين وتترك الزن) (٣) . وعلى مستوى الواقع المعاش انتقد (كنعان فلفل) ، شخصية الشاعر ، الأوضاع المتردية (عالم عربستاني تعس . لا تخرج من بلدك إلا بتأشيرة خروج . أخرج الله أرواحهم ! ولا تزور بلدا عربستانيا شقيقا إلا بتأشيرة دخول . أدخلهم الله جهنم ! أمة عربستانية واحدة . وألف تأشيرة وتأشيرة) (٤) .

١- (المجلة العربية) مصدر سابق ص ٢ . ٢- د/ عبد المنعم الحفني ، (المعجم الشامل لمصطلحات

الفلسفة) ، مكتبة مدبولي - القاهرة ، الطبعة الثالثة ٢٠٠٠م ، ص ١٠١

٣- (٧) ص ٣٣٠ . ٤- المصدر السابق ص ٣٢

وتجلى المظهر الآخر في اتخاذ الموقف القومي وسيلة للابتزاز ، طمعا في كسب مادي شخصي ، وظهر ذلك مع (مسعود أسعد) رئيس تحرير صحيفة (صوت الحقيقة) ، (نحن يا أخي في خدمة القضية من المحيط إلى الخليج . العروبة لساننا ، والعروبة طريقنا ، والعروبة مصيرنا . وكل ما نقوم به من جهود هو جزء من واجبنا القومي) (١) . وقد تكررت هذه العبارة تقريبا في كل موقف ابتزازي .

وفي نهاية الرواية أظهر الراوي موقفا قوميا ، تجسد في بيان أن اختلال الأوضاع الفكرية والمادية المختلة كان سببها أن هؤلاء النماذج السبعة (شاعر يسرق أشعار الآخرين . وفيلسوف يسطو على فلسفة الآخرين . وصحفي يبتز الناس . وطبيب نفساني مدمن يعالج المدمنين . ودجال يحلم بغلام وردي جني . وتاجر ربح الملايين من بيع اللحم الفاسد . وزعيم يقتل منافسه ويحضر العزاء ... صفوة الأمة العربستانية) (٢) .

ورواية (دنسكو) تكاد تخلو من البعد القومي ، لما بين مصطلح القومية ، ودلالة عنوان الرواية وسياقها ، من فارقة حجت الأفق القومي ، حيث يعني مصطلح القومية (اعتقاد يجمع بين أفراد شعب من الشعوب أنهم يؤلفون مجموعة سكانية متميزة ، لهم لغتهم ، وديانتهم ، ومصالحهم المشتركة ، وأمانيتهم وآمالهم ، وتاريخهم ، وأنهم وحدة اجتماعية لها أعرافها وفلسفتها وثقافتها) (٣) ، بينما (دنسكو) ، منظمة إنسانية تعنى بحاجات الشعوب دون تفريق ، أو تحيز لأحد .

ورغم هذه القطيعة الدلالية بين القومية / المصطلح ، وجو الرواية ، إلا أن مرشح (عربستان) أبى إلا أن يظهر حسا قوميا ؛ فحينما سئل إن كان سيتحيز (لعربستان) أجاب :

(أحب حمصا إلى خناصرة وكل نفس تحب محياها

حيث التقى خدها وتفاح لبنان وتغري على حمياها) (٤) .

وفي نص (دنسكو) ، ومن قبله نصا (العصفورية) و (٧) ، ظاهرة لفظية تغري القارئ بمحاولة قراءتها ، هذه الظاهرة تتمثل في أن الراوي في (العصفورية) ، كان

٢- المصدر السابق ص ٣٣٧ .

١- (٧) ص ١٠٩ .

٣- عبد المنعم الحفني (المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة) مرجع سابق ص ٦٦٠ . ٤- (٧) ص ١٤٥ .

يشير إلى الدول العربية بكلمة (عربستان) مضيفا إليها رقما للتفريق بين تلك الدول ، وفي رواية (٧) ، أشار إلى الدول العربية بكلمة (عربستان X) ، بينما أشار في رواية (دنسكو) ، إلى الدول العربية بكلمة (عربستان) فحسب ، فهل وراء ذلك من دلالة ؟ . أما في روايتي (العصفورية) و (٧) ، فكان هناك داع للتفريق يقتضيه سياق الحكى ؛ لذا عمد الراوي إلى تلك الطريقة في التفريق ، ولكن لما كانت رواية (دنسكو) تتحدث عن مرشح عربي عن كل الدول العربية لم يكن من داع للتفريق فأطلق كلمة (عربستان) خلوا من أي إضافة لا يدعو إليها سياق الحكاية . لكن السؤال ، لماذا عمد الراوي في (العصفورية) إلى التفريق بالأرقام ، وفي رواية (٧) إلى التفريق بعلامة (X) ؟ .

لقد جرت العادة في المصحات النفسية بالتفريق بين المرضى بالأرقام ، وكان مكان سرد أحداث الرواية مصحاحا نفسيا (العصفورية) ، فناسب أن يفرق بين الدول العربية بالأرقام ، وفي ذلك ملمحان ، دلالي يشير به النص إلى ما تعاني منه الشعوب العربية من إحباطات على الأصعدة كلها : الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ، أفضت إلى أزمت نفسية مازالت تشكو منها تلك الشعوب ، وفني يتناص مع خطاب الجنون الناقد للسلطة في الثقافة العربية (١) . وفي رواية (٧) تجري محاكمة لنماذج أخطأت في عدم القيام بأدوار إيجابية في الحياة العربية ، كانت مؤهلة للقيام بها . وجرت العادة على المستويات كلها أن يشار إلى الخطأ بعلامة (X) ، جاء في معجم (أكسفورد) : (mr. X رمز للإشارة إلى فرد معين ليظل مجهول الشخصية أثناء المحاكمة) (٢) . وقد تبدى الهاجس القومي في رواية (أبو سلاخ) ، مفتتح الرواية ، فاخترت الكاتب عبارة (الشرق الأوحـد) (٣) اسما للصحيفة التي أجرت المقابلة مع بطل الرواية (أبو سلاخ) ، له دلالة قومية ؛ (فالشرق) أصبح رمزا للعرب ، و (الأوحـد) الحلم الذي يعيشه الراوي . وبما أن الرواية هي في الأصل ، تسجيل لفترة من حياة (يعقوب المفصـخ الشهير بأبي سلاخ البرمائي) ، فقد كان البعد القومي أحد أهم مكونات هذه الشخصية .

١- انظر مثلا محمد حيان السمان (خطاب الجنون في الثقافة العربية) ، رياض الريس - لندن ، الطبعة الأولى

١٩٩٣م . ٢- ن . س . دونتش (معجم أكسفورد) ، جامعة أكسفورد ، الطبعة العاشرة ١٩٩٥م ، ص ١٣٨٧ .

٣- (أبو سلاخ) ص ١٣ .

بدأ الحس القومي في الظهور من الفصل الثالث في الرواية ، ثم ظل ملازما السارد في كل مغامراته السياسية والتجارية وحتى النسائية ...

وأول سمة في هذا الخطاب أنه أشبه الخطاب القومي في روايتي (العصفورية) و (شقة الحرية) ، ففي (العصفورية) كان النص القومي ذا مسار أحادي ، وكذلك الحال في (أبو شلاخ) ، (لا يوجد هنا سوى رأي واحد هو رأي أنا.) (١) ، برغم وجود عدد من الشخصيات التي شاركت (أبو شلاخ) في صناعة الحدث ، إلا أن البعد القومي التصق بـ (أبو شلاخ) .

وفي (شقة الحرية) حاول (فؤاد) ربط الحس القومي بالحس الديني ، كما فعل (أبو شلاخ) :

(فلسطين ، يا بعد قلبي ! ، بلادي
لها محمد بنص الليل أسرى
من الأقصى لرب الكون عرج
ديار أهلي .. وأجدادي .. وربعي
لنا ألفين سنة فيها .. مقاما
على محمد ... صلاة والسلاما
على براق .. تلامع في الظلاما
بنينا فوقها .. قصور وخياما) (٢)

فإذا علمنا أن (أبو شلاخ) مصاب بداء تضخيم الذات ، والإفراط في التهويل المصاحب (لهذيان العظمة) (يعتقد أنه كل شيء ، فهو محام وطبيب ، وعالم ورياضي إلخ) (٣) .

(وأنا أريد دكتوراه في كل شيء ... أبغي أفهم في الأدب والقانون والسياسة والكيمياء والطبيعة والفلك والجيولوجيا وعلم النفس و ...) (٤) ، ولا يعني هذا أن (أبو شلاخ) يتعمد الكذب ، كلا فهو أول المصدقين لأقواله ، وإلا لما كانت نهايته مأساوية ، حين ألقى بنفسه من الدور العاشر كي يثبت صحة مقولته .

هذه الطليعة القومية تصلح مدخلا لقراءة الخطاب القومي في سياق (الشلخ) ، المضاد للحقيقة ، فحين فشل المشروع القومي على أرض الواقع ، توصل الراوي لغة الوهم لتعويض ما لم يستطع تحقيقه ، والحكي من أهم الوسائل لاستحضار الغائب . ومن هنا جاءت الأحداث القومية مروية بصيغة الماضي المناسب (للشلخ) .

١- (أبو شلاخ) ص ١٥١ .

٢- المصدر السابق ص ٨٨ - ٨٩

٣- عبد المنعم الحفني (موسوعة الطب النفسي) مرجع سابق ص ٧٠٣ .

٤- (أبو شلاخ) ص ٧٦

أضف إلى ذلك التلازم الحاصل في النص ، بين الفكرة واللغة المعبرة عنها ، فلما كانت الفكرة قائمة على (الشلخ) ، كثرت العاميات في الرواية ، فهي أليق بمقام (الشلخ) .

وفي اختياره صحيفة (الشرق الأوحـد) دلالة على ذلك ، فهو اسم أقرب إلى الحلم منه إلى الحقيقة .

لكن الراوي لم يستمر في هذه اللعبة ، (لعبة استحضار الحلم بالحكي) ، إذ أفاق في نهاية الرواية على حقيقة مرة هي موت القومية ، (بعد خمسين سنة سوف يتحول عرب الشرق الأوسط والخليج إلى مستعمرات للاتحاد الإسرائيلي / التركي . وسوف يتحول عرب البحر الأبيض المتوسط إلى مستعمرات للاتحاد الأوروبي .) (١) .

وكانت رواية (حكاية حب) ذات نفس جنائزي ، منذ مدخلها ، إذ كان المدخل أبياتاً من قصيدة لإبراهيم ناجي ، بعنوان (الخريف) ، مع ما في الخريف من معاني الذبول والنهاية .

وعندما نستقرئ البعد القومي في الرواية ، نجد تلاؤماً بارزاً بين سياق الرواية حيث تظهر أجواء الموت ، والبعد القومي ، الذي كان أطيافاً من الذكرى ، حاول البطل (يعقوب العريان) تصويرها ، في رواية عنوانها (سنوات الإعمار) ، تحكي قصة (شاب قضى أجمل سنوات عمره يعمل لصالح حزب سياسي ثوري ، حتى وصل الحزب إلى السلطة ، فاكتشف الشاب أن زعيم الحزب تحول بمجرد توليه الحكم إلى وحش قاتل ، واتضح له أن الحزب الذي كان يؤمن بالمثاليات والقيم لم يكن سوى مطية للوحش .) (٢) .

فالإيمان القومي لا يعيش إلا في الوهم ، وحين ينقشع الوهم وتظهر الحقيقة ، يموت ذلك الإيمان . فلما عرف هذا الشاب الحقيقة ، حطم صورة الزعيم المعلقة (٣) ، كما حطمها من قبل في قلبه ، فدخل مجموعة من رجال الحزب يقتلونه ، فموت الشاب هو المعادل الموضوعي لموت الإيمان بالقومية .

٢- (حكاية حب) ص ٤٨ .

١- (أبو شلخ) ص ١٩٩ .

٣- انظر المصدر السابق ص ٩٤ .

لقد كانت الفكرة القومية إحدى أكثر التجليات المضمونية أهمية وحضوراً ، في النص الروائي عند غازي القصيبي ، فلم تخل منه رواية ، على اختلاف دلالاتها من جهة ، واختلاف كثافة تواجده من جهة أخرى ، مبينا عمق الإيمان القومي في نفس الراوي . والفكرة القومية في النص السردي القصيبي ذات سمات ، فهي فكرة متنامية .. ولادة وحياة وموتاً ، بتتابع سبر الروايات ، فالرواية الأولى (شقة الحرية) ، شهدت ولادة الفكرة القومية ، ببداية مرحلة الإيمان بها وتشكلها عقيدة في ضمير بطله ، مع تشكل ذهنيته العلمية والثقافية ، بل مع معرفته الحياة والأحياء .

وفي الرواية الثانية (العصفورية) كانت مسرحاً لحياة الفكرة ، متمثلة في العمل الدؤوب من أجلها .

وفي الرواية الأخيرة (حكاية حب) انقشعت أو هام الأيديولوجية القومية ، وتلاشت كما يتلاشى الدخان (جانبيت ! أنا لا أدخن . أنا أتأمل الدخان . وأفكر .) (١) .

من ناحية أخرى لم يكن النص القومي القصيبي نص رأي في قضية ما ، بل كان نص التجربة التي عاشها البطل ، وأثرت فيه سلبياً أو إيجاباً ؛ لذا جاءت التجربة القومية متدفقة حيوية وعنفواناً .

وتكاد تنحصر التجربة القومية في كل رواية في شخصية واحدة ، حتى مع وجود شخصيات فاعلة في صناعة الحدث الروائي . وقد نتج عن هذه السمة أمران : أولهما اختزال الرؤى القومية الأخرى ، ذات المنطلقات المختلفة في التصور ، والأمر الآخر تأكيد البعد السيري للروايات .

وقد كانت التجربة القومية في معظم الأحيان على حساب التجربة القطرية ، فلم تظهر ملامح الراوي القطرية واضحة ، كما هي صورته القومية ، وفي ذلك تأكيد على عمق عروبية الراوي .

ونتيجة للإحباطات التي مني بها المشروع القومي على أرض الواقع ، أصيب الخطاب القومي بأدواء عصابية هذيانية .

كما جاء الخطاب القومي ، في معظم الأحيان ، من منظور المثقف/ الفارس ، الذي انتقل من كونه مثقفاً وظيفته إنتاج المعرفة ، وهي الوظيفة الطبيعية للمثقف ، إلى

المتقف / المسيس الفاعل بأمر الأيډيولوجية ، مما نتج عنه صراع المتقف مع السياسي حين اتخذ السياسي المتقف جسرا يعبر من خلاله إلى الجماهير ، فاختر المتقف الاعتزال في صومعة الفكر ، ليقيم وحدة من ورق .

أخيرا تشابهات نهايات البعد القومي موضوعيا في الروايات كلها ، إذ انتهى المشروع القومي إلى انكسار وهزيمة .

أما من الناحية الفنية ، فقد لجأ الكاتب ، أحيانا ، إلى استحضار الأجواء الغرائبية ، وحاول في أحيان أخر المزج بين المباشرة والترميز ، وإن لم تكن الممازجة متماهية تماما ، حيث بقيت بينهما فراغات يدركها القارئ .

البعد التاريخي ...

ألقى التاريخ بظلاله على أحداث رواية (شقة الحرية) ، فبدأ الحس التاريخي من مطالع الفصول ، إذ عمد الراوي إلى تأريخ أحداث كل فصل بالشهر والسنة ، مما يوحي مبكرا بالنفس التاريخي للرواية .

ثم استمر هذا النفس ملازما الرواية إلى آخر فصل منها ، حتى إن آخر حدث في الرواية كان حدثا تاريخيا يؤكد حواره منعكس عنه ، ثم انتهت الرواية بمناجاة داخلية (مونولوج) وحوار قصير .

و ظهر النفس ذاته في طريقة السرد ، وربما اقترب ، أحيانا ، القصصبي / المبدع من المؤرخ الإخباري في محاولة وصف الحدث بدقة ، فكثيرا ما تجد في الرواية سياقات تقترب كثيرا من لغة التاريخ ... (١٠ نوفمبر ١٩٥٦ . في هذا اليوم ، في الساعة الحادية عشرة ودقيقتين صباحا ، وفي ميدان الأوبرا ، أبصر فؤاد ...) ، أو (إذا كان شهر فبراير من سنة ١٩٥٨ سيدخل تاريخ العرب باعتباره شهر الوحدة ...) ، أو (في صبيحة ١٠ مارس ١٩٥٨ انتقل الفرسان الأربعة إلى الشقة ...) (١) .

وثمة شيء آخر تشاجر مع البنية التاريخية ، وهو أن الحافز السيري في الرواية كان ناتئا ، والرواية بالمفهوم السيري جزء من التاريخ .

هذا على المستوى الشكلي ، أما من حيث المضمون فقد توالى الأحداث التاريخية مشكلة بنية مضمونية ضمن مجموعة بنى أساس ، وهو ما تنبئ به القراءة الأولى للرواية ، فالحدث التاريخي شارك مع بقية أحداث الرواية في صنع ضفيرة دلالية ، مما يصعب معه عزل الحدث التاريخي عن بقية أحداث الرواية .

فهل كان القصصبي يكتب رواية تاريخية ؟

إن القراءة الناقدة تكشف أن (شقة الحرية) ليست رواية تاريخية ، وهذا الحكم كان نتيجة معطيات دالة عديدة ؛ فالراوي لم يتخذ حدثا تاريخيا بذاته ، أو شخصية يرى الراوي أنها ذات فعل تاريخي يستحق حكايته ، فأقام عليها بناءه السردي من أول الرواية إلى آخرها كما هو صنيع كثير من الروائيين العرب ، بدءا بـ(سليم البستاني) وليس انتهاء بـ(أمين معلوف) ، إذ رأوا في التاريخ مستودعا للأحداث ، فاتخذوا منها (مادة خام) لرواياتهم ، ليعيدوا إنتاج التاريخ من مخيلة سردية وبلغة روائية ،

ورؤية جديدة محايدة أو مغايرة .

واتكأ القصصبي على التاريخ في بناء المضمون الروائي في روايته ، ليس على سبيل التناص ؛ ذلك لأن الراوي لم يستدع نصا تاريخيا من أي مصدر كان ، كما هو صنيع كثير من كتاب الرواية التاريخية ، بل استدعى الحدث التاريخي في عموميته ، أو قل إن الحدث التاريخي فرض نفسه بوصفه جزءا أساسا من سيرة الشخصيات ، وقع في زمن الرواية (٥٦ - ٦١ م) .

ولقد جاءت الأحداث التاريخية متناثرة بين الفصول ، متسلسلة حسب زمنها الموضوعي . كما أنها كانت مما وقع في الزمن المعاصر ، وهي أحداث شهدتها شخصيات الرواية وانفعلت بها وتفاعلت معها . وهذه أولى سمات النص التاريخي في الرواية ، ومن هنا كانت (شقة الحرية) من نوع ما سمي (رواية الحقبة) وهو ذلك الضرب من الروايات الذي يعنى بتسجيل أحداث فترة من حياة (شخصية ، أو مكان ، أو زمان) ، في حقبة زمنية محددة . والرواية هنا مهمة أساسا بتصوير فترة من حياة (شخصية) .

ومن سمات معالجة الحدث التاريخي أن الراوي حاول تسريب شيء من سيرته الذاتية عبر أحداث الرواية وشخصياتها ؛ ومن هنا ترى أن القصصبي لم يستدع التاريخ فنيا ، بل إنه لم يعن بالحدث التاريخي لذاته ، إنما انصب اهتمامه أساسا على انعكاس الحدث التاريخي في نفوس شخصياته . فإذا كان المؤرخ يصف ما حدث في الخارج ، فالراوي يصف ما يختلج في الداخل .

ومن هنا لا تجد لدي القصصبي احتفاء كبيرا بوصف المكان ، أو وصف الشخصيات ، مع أن الكلمة الأولى في عنوان الرواية (شقة) ذات دلالة مكانية ، والرواية أساسا بحث عن الوطن العربي/ الحلم . ومحاولة رسم ملامحه موضوع حكاية أساس ، وهو مكان ضل في الواقع ، فأخذ الإنسان العربي يحلم به ، وأخذ الراوي يشيده في الكتابة (حيث الحكيم يصنع واقعا مفقودا) . وقد بنى القصصبي روايته على واحد وعشرين فصلا ، على عدد الدول العربية . وانحسار الوصف لصالح السرد بتتويغاته يرجع أساسا إلى كون النص (تذكري) يسائل الماضي .

كما أن وصف الشخصية والمكان ، ليس مهما لدى الراوي ، بعكس الرؤى المتباينة

حول الأحداث ، التي جهد الراوي في إيصالها ، وتحملت الشخصيات عبء توصيل الفكرة ، لذلك كانت شخصيات القصص الرئيسية مثقفة واعية مشاركة بفعالية في الحياة العامة . وكل شخصية تعبر عن تصور واضح المعالم .

ولا نقصد بالرؤية رؤية الكاتب ، وإنما رؤية الشخصية الروائية . ولم يكن راوي القصص مجرد ناقل للواقع ، بل كان مسكونا به وساكننا فيه بتناقضاته الفكرية كلها ، أحسه القصص فنقله فنيا . وبذلك انطوت (شقة الحرية) على رؤية عميقة ، وموقف من الحياة كامنين خلف جماليات الرواية .

أضف إلى ذلك التزام القصص الحرفي بالحقيقة التاريخية كما وقعت ، فلم يشأ أن يخرجها عن مسارها أو أن يعيد تشكيلها بما يتماهى ورؤيته للحدث ، مما أسهم في إبعاد الرواية عن مفهوم الرواية التاريخية التي تستلزم قدرا أكبر من الخيال (وحتى إذا كان التاريخ يشكل في الرواية نسبة تسعين في المائة والبقية من الخيال فهي تبقى رواية ...) (١) ، بل إن القارئ لا يجد كبير عناء في إيجاد التطابق التام بين أحداث التاريخ في الرواية ، وتحققها في الواقع الخارجي .

ولو حاول الكاتب إسباغ قدر من الخيال ، وشيء من الذاتية على الأحداث التاريخية ، لا لكي يحجب الحقيقة أو يخفي الحدث ، بل ليكشف ما وراء الحدث ومن وراءه لكان من الممكن أن تكتسب الرواية قدرا من الفنية أكبر ؛ لأن الرواية التاريخية في ارتباطها بالتاريخ لا (... لتعيد التعبير عما قاله التاريخ ((بلغة أخرى)) ، بل قد ترتبط الرواية بالتاريخ للتعبير عما لا يقوله التاريخ . إن الرواية العربية ، وهي تعيد استثمار التاريخ في إنتاجها للدلالة الروائية ، تقدم توظيفات مختلفة في الفهم والقصد ، لأنها تختار كيفية محددة في القول والتركيب وإنتاج التخيل ، ولأنها تعبر أيضا عن الحاجة إلى الرواية ، والحاجة لأن تكون تاريخية كذلك . (٢) .

وهو فرق بين التاريخ والأدب أدركه (أرسطو) مبكرا ، حين ذكر أن التاريخ (يروي ما وقع) ، بينما الأدب (يروي ما يجوز وقوعه) ، ففضاء الأدب أوسع لأنه (أميل إلى قول الكليات ، على حين أن التاريخ أميل إلى قول الجزئيات .) (٣) .

١- مجلة (الرافد) عدد ٤٥- مايو ٢٠٠١ ، من لقاء مع الروائي (أمين معلوف) ، ص ٥٨ .

٢- عبد الفتاح الحمري (هل لدينا رواية تاريخية ؟) ، مجلة فصول ، مجلد ١٦ عدد ٣ شتاء ١٩٩٧ م ، ص ٦٠ .

٣- أرسطو ، (في الشعر) ترجمة د/ شكري عياد ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ص ٦٤ .

على هذا الأساس ذهب البحث إلى أن القصصبي لم يلجأ إلى التاريخ بالمعنى المتعارف عليه ، أي أن يجعل المادة التاريخية الأساس الذي يشكل الرواية بأحداثها وشخصياتها وزمانها ومكانها ، لكنه في المقابل يكتفى بالحقيقة التاريخية ، دون أن يوجهها ومقتضيات السياق الفني في النص الروائي ، وحرص على حكاية الواقع التاريخي رغبة في (التسجيلية) ، كل ذلك جاء على حساب الرؤية الفنية للعمل الروائي التي تقتضي أن يكون للرواية واقعها الخاص (الواقع النصي) ، المختلف بالضرورة عن الواقع الحقيقي الخارجي ، وإن كان مستمداً منه ويشير إليه . (لا ترتبط حقيقة الفن بالواقع الخارجي ، فالفن يخلق واقعه الخاص . إن الرقي الدائم للجمال في إطار هذا الواقع يستمد حقيقة وكمال الجمال نفسه ؛ أما التاريخ فغير ذلك ، فهو بحث تجريبي عن الحقائق الخارجية فينتقي أفضلها ، وأكملها ، وأعمقها ، وأكثرها توافقاً مع الواقع الخارجي المطلق الخاص بأحداث الماضي) (١) . ونتيجة لذلك كان المؤلف حيادياً في عرضه الأحداث ، على الرغم من أننا إزاء عمل إبداعي يعبر عن طبيعة شعورية وموقف من الحياة ، يحرص المبدع دائماً على أن يثير لدى قارئه مثلهما . وفي مقابل ذلك نجد اهتماماً بالفكرة المجردة والرؤية حول الأحداث . ومن ثم كانت الرواية جسراً لتمرير التصور .

إن القصصبي لم ينتق أحداثاً بعينها من مخزون التاريخ ، فأحداثه أحداث وقعت في زمانها الطبيعي ، عاصرها الكاتب حقيقة وانفعل بها وتفاعل معها ، على العكس من كتاب الرواية التاريخية الذين استمدوا ، عادة ، أحداثاً سابقة على زمانهم . ثم أخذ الكاتب يعيد سردها بعد أن أصبحت جزءاً من التاريخ ، وقت الكتابة ، بما يشبه (رواية الذاكرة) ، ذات الطبيعة التسجيلية ، وربما كان هاجس (السيروائية) ضاغطاً عليه أثناء الكتابة .

ولعل القصصبي ، وهو يستلهم أحداثاً من التاريخ المعاصر دون غيره ، كان يرى لتلك الأحداث أثراً واضحاً وتداعيات مشاهدة ، بما مثلته من نواة ومقدمات لما تلاها من وقائع مازلنا نعاصر شيئاً منها .

١- ديفيد هاكيت فيشر ، انظر ليندا هيتشون (رواية الرواية التاريخية) ، ترجمة شكري مجاهد ، مجلة فصول المجلد الثاني عشر ، العدد الأول ، ربيع ١٩٩٣م ، ص ٩٦ .

بالإضافة إلى كونه عاش تلك الأحداث ، وشعر أنه شارك في صنعها بصفة أو بأخرى .

وكان من سمات تلك الأحداث كونها ذات مضمون قومي وصفة نضالية وذات بعد سياسي ، إلا أن الراوي سلم من النفس الانفعالي التعبوي ، بإفساحه المجال للرؤى المتباينة في قراءة الحدث ، كما سلمت لغة الرواية من التقريرية السردية باعتماده (الحوارية) تقنية كسرت رتابة السرد . كما أن الشخصية التاريخية فاعلة الحدث كان لها حضورها التاريخي الواقعي ، بأسمائها وصفاتها وأفعالها ، بمعنى أن السارد ابتعد عن تكوين (النماذج الإنسانية) (١) تلك التي تصلح أن تكون مثالا ونموذجاً لكل شخصية ، ذات فعل مماثل عن طريق تعميم صفاتها ، لتكون مثالا عائماً ، كما هو الحال في كثير من الروايات التاريخية ، التي (انتقلت من المستوى التسجيلي إلى المستوى الإنساني الذي يجعل من سرد التاريخ إمكاناً لتأمل المصير الجديد لأزمة الواقع وتحولاته) . (٢) ، حتى لا تتأطر الشخصية في مساحة من الخصوصية والتجسيم اللذين لا تتعداهما إلى غيرها ، مما لها نفس الفعل أو يرجى منها نفس الفعل ، مثلما صنع الراوي هنا ، نتيجة إلحاح النفس السيري على الكاتب . وهذا الاجتزاء عوق حركة التاريخ الروائي وأثر على طبيعة الحدث ، بمعنى أن الحركة لم تكن انسيابية ؛ لأن الحدث لم يكن فعلاً متنامياً ، متطوراً عن مقدمات مؤدياً إلى نتائج . مما يحقق للرواية التاريخية شرط الانسجام الداخلي الذي يتم من خلال المنطق الظاهري أو الخفي الذي ينتظم مختلف مقومات النص ويجعل منه وحدة بين عناصرها تضامناً وتكاملاً (٣) .

ولا يعني هذا أن الأحداث التاريخية ، في الرواية ، لم يكن لها صفة التتابع والتوالي . لكنه التتابع الذي يحكمه الزمن التاريخي الحقيقي المقيد ، وليس الفني الحر في حركته . أضف إلى ذلك أن الراوي لم يبين من الأحداث التاريخية مشهداً سردياً ، بغية إنشاء حكاية ، وإنما اقتصر على ترتيب المشاهد التاريخية وتنضيدها ، وبذلك فقدت الرواية

١- حول مفهوم (النماذج الإنسانية) ، انظر د / محمد غنيمي هلال (الموقف الأدبي) ، دار العودة - بيروت ١٩٧٧ م .
٢- عبد الفتاح الحجمري (هل لدينا رواية تاريخية) مرجع سابق ، ص ٦٥ .
٣- محمد القاضي ، (الرواية والتاريخ : طريقتان في كتابة التاريخ روائياً) ، مجلة علامات ، الجزء الثامن والعشرون ، المجلد السابع ، صفر ١٤١٩ هـ ، ص ١١١ .

المسار الحدثي التاريخي المنتظم ، وغلبت النزعة الإخبارية التاريخية على البعد الدرامي الخطي الفني ، وما ذلك إلا من تأثير السياق التاريخي والاجتماعي والثقافي الذي تكون فيه الكاتب ، حيث التشظي والتمزق والمتناقضات إحدى أهم سمات ذلك السياق ، لذا تفتت الأحداث التاريخية ، حين لم تحقق روابط حكاية بينها .

والسمة الخيرة للنص التاريخي هنا ، أن الراوي لم يشر إلى الأحداث ، بشكل ظاهر أو مضمّر ، بوصفها أحداثا تاريخية عميقة الأثر ، وإنما جاءت في سياق اليومي المعاش ، ومن خلال تراكم هذا اليومي تشكل الخطاب التاريخي . كما تشكل موازيا له الوعي التاريخي بتجليات ذلك الخطاب .

لقد كان حضور التاريخ في رواية (شقة الحرية) ، يمثل الخلفية التي كشفت طبيعة الإحساس بالحدث التاريخي في نفس الإنسان العربي في الفترة التي نتحدث عنها الرواية ، وشهادة على لحظة تاريخية عربية ، كثرت أحداثها ، وتنوعت هزائمها . ولم تكف الرواية بكشف ما حدث ، كما يصنع التاريخ ، وإنما تجاوزت ذلك إلى قراءة المشهد التاريخي لماذا حدث ؟ وكيف حدث ؟ ؛ لذا حملت الرواية رؤى متباينة رصدت واقعا متشظيا .

لقد كانت الغاية النهائية من كتابة (شقة الحرية) كشف جوانب من حياة الشخصية (تبقى السيرة الذاتية ، وكتابتها حلم يرادني منذ فترة طويلة ... ثم يبقى الشكل الفني الملائم : هل تجيء السيرة الذاتية بالطريقة التقليدية المألوفة - وهي طريقة تقتل القارئ من الملل ، ما لم تكن أحداث « السيرة » خارقة ومثيرة - ؟ أم أن هناك أسلوبا آخر ؟ . أراني أميل تدريجيا إلى أن الشكل الأمثل ، هو الرواية ، حيث تمتاز الوقائع بالخيال ، ويتاح قدر أكبر من الحرية . ما أفكر فيه أن تكون لكل مرحلة روايتها : الطالب ، الأستاذ ، الموظف ... إلخ) (١) .

لذا تغير الحدث باستمرار ، حتى توضع الشخصية في مواقف متباينة ، بحيث يكشف كل موقف عن سمات جديدة للشخصية ، مما هو من خصائص رواية (الشخصية) . مما ترتب عليه أيضا أن كانت الأحداث تسير في خط متواز ، ومن ثم استقل كل

١- (استجواب غازي القصيبي) ، مرجع سابق ، ص ٢٥ .

فصل بأحداثه ، تقنية (التقطيع) ، حيث شكلت الفصول لوحات منضدة ، فلم يكن الحدث الروائي متناميا نحو حبكة ما .

لقد كان للوظيفة (السيرية) المتوخاة من النص الروائي ، الدور الأساس في خلو (شقة الحرية) من الحبكة السردية ذات الحدث الدرامي المتصاعد في مسار خطي ، إلى بنيات حكاية متوالية على لسان الراوي العليم بكل شيء . هذه التقنية السردية الشائعة في السرد التقليدي (توفر للقاص رسم ملامح شخصيته بدقة أكبر حيث يستطيع أن يرسم هيئتها الخارجية وينثني إلى داخلها لينقل للقارئ هواجس الشخصية وهذياناتها وتردداتها وعذاباتها التي تفتتها من داخل) (١) .

هذه الحرية التي منحها الراوي لنفسه ، طبعت الرواية بطابعها ، فكان جو الرواية يعبق بالحرية بدءا من العنوان ، وصورة الغلاف ، متساوقة مع استخدام الكاتب ضمير الغائب ، الذي يعطي السارد حرية كبيرة في التعامل مع شخوصه بدرجة واحدة .

وهو ما أفاد منه القصبي هنا ، حين أخذت الرواية تتأمل سؤال الفرد العربي إبان تلك الأحداث ، فلم يشأ الراوي التأريخ للحدث ، ولكنه أرخ للرؤى ، ناظرا للواقع العربي (في تجليه التاريخي) ، ساعتذاك بوصفه نصا تختلف مستويات تلقيه لدى شخصياته فتتعدد ، تبعا لذلك ، دلالاته .

وقبل محاولة استجلاء تلقي الشخصيات النص التاريخي وقراءتهم له ، نشير إلى أن النص التاريخي هنا ، الذي اختلفت مستويات تلقيه ، داخل العمل السردية ، وهو ما يعرف بـ (التلقي الداخلي) (٢) ، لم يكن هو المدونة التاريخية ، سواء أكانت روايات أو وثائق مما حوله المؤرخ إلى نص ، ولكنه هذا الواقع بحوادثه التي عاشتها الشخصيات لقد حفلت (شقة الحرية) بفضاءات من التلقي المتباينة ، نتيجة انعكاس الحدث التاريخي على الشخصية الروائية ، إذ نجد (فؤاد) تحتدم في نفسه مشاعر الاحتفاء والزهو بالواقعة التاريخية ، وثوقا بقدرة الأمة العربية على تجاوز محنتها (المستعمرون أجبن من أن يواجهوا مصر الثورة ومن ورائها الأمة العربية) (٣)

١- فخري صالح ، (أرض الاحتمالات من النص المغلق إلى النص المفتوح في السرد العربي المعاصر) ،

المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٨٨م ، ص ٩٨ .

٢- انظر د / عبد الله إبراهيم ، (التلقي والسياقات الثقافية) ، مؤسسة الإمامة الصحفية ، العدد ٩٣ ، أغسطس

٢٠٠١م ، ص ٥ وما بعدها .

٣- (شقة الحرية) ص ٢٨ .

مشاعر الاحتفاء هذه جعلت تلقى (فؤاد) الحدث التاريخي يتسم بالنظرة الحلمية العاطفية (مرت أيام المعركة فؤاد حلما لذيذا عاشه منتشيا بكل لحظة من لحظاته) (١) ويرى في الوحدة بين مصر وسوريا سنة ١٩٥٨م شيئا (يشبه المعجزة ، المعجزة داخل حلم ، الحلم داخل أمنية ،) (٢) ، بل إن هذه العاطفة نفسها هي التي قادت (فؤاد) للانضمام إلى حزب البعث ، حبا في (سعاد) ، لا إيمانا بمبادئ الحزب . وحين دعت عاطفته الغريزية لبي ناسيا كل ما حوله (كيف اختفى كل شيء ، الدراسة والسياسة ، والأصحاب ، والأهل ، ولم يبق في الدنيا سوى مديحة ...) (٣) . كان (فؤاد) يحلم بأمة عربية واحدة ، لتنتهي الرواية بضياح الحلم العربي الذي كان أكبر من قدرات الشعب العربي (رحم الله الوحدة والحرية) (٤) ، ولا يبقى لـ(فؤاد) حينئذ إلا أن (تنهمر دموع صغيرة كثيرة من عينيه) (٥) . ومن هنا كان اسم الشخصية

(فؤاد) وهو من أسماء القلب حيث العاطفة ، ولقبه (الطارف) والطرف الناحية ، والقلب في الطرف الأيسر من الجسم ، ووطن الشخصية ، البحرين ، في الطرف الشرقي للجزيرة العربية .

وعلى العكس تماما كان تلقى (قاسم) الحدث التاريخي ، إذ يمثل ذلك المستوى من التلقي المادي المحسوس بعيدا عن العواطف والأحلام ، (ألم أقل لك ألف مرة لا توجد أمة عربية ؟) (٦) ، وبما تمثله شخصية (الأرستقراطي) المحافظ في رؤيتها النمطية ، التي لا ترى في وقائع التاريخ إلا تكرارا ؛ لذا ينبغي أن تسير في مجراها هادئة رتيبة ، دون تغيير يقلق سكونها ، (الملوك ملوك والبوسطجية بوسطجية . والأغنياء أغنياء والفقراء فقراء) (٧) . لهذا يرى في المذاهب الاشتراكية (مجرد أحقاد يعتنقها الموتورون من الطبقات الدنيا . وانقسام العالم إلى أغنياء وفقراء هو النظام الطبيعي الذي لا يحاول تغييره سوى مجنون أو موتور) (٨) ، ولا يرى في إلغاء الألقاب بعد ثورة يوليو في مصر ، إلا (جريمة من جرائم الثورة الكثيرة) (٩) . كذلك رؤيته في ثورة العراق ، ومقتل (نوري السعيد) سنة ١٩٥٩م ، (عصابة

٣- نفسه ص ٣١٦ .

٢- المصدر السابق ص ٨٧ .

١- (شقة الحرية) ص ٥٤ .

٦- نفسه ص ١٥٥ .

٥- نفسه ص ٤٦٣ .

٤- نفسه ص ٤٦٣ .

٩- نفسه ص ٥١ .

٨- نفسه ص ٣٥ .

٧- نفسه ص ٤٦١ .

مجرمين وقتلة ولصوص . تمردوا على أسيادهم . وذبحوا ملكهم . ونهبوا القصر .
خونة ولصوص !)(١) .

وحينما يحمل الحدث التاريخي دلالة تخالف هذه الرؤية الصلبة ، يلجأ (قاسم) إلى آلية تأويل الحدث التاريخي ، بمحاولة قراءته بوصفه حدثا (نسقيا) ، بمعنى أن الحدث التاريخي يحمل دالتين ظاهرة تخالف ما تعتقده الشخصية ، ومضمرة نقيضة لظاهرة وهي التي يراها (قاسم)(٢) . فحين يخبره (فؤاد) أنه رأى الرئيس (جمال عبد الناصر) ، (في سيارة مفتوحة مكشوفة ، لا يخشى رصاصات الاغتيال ، ولا الجواسيس ، ولا العملاء . يبتسم وهو يحي شعبه . أين الذين يسمونه ديكتاتورا ؟ هل هذه تصرفات ديكتاتور ؟ هل وجد ، عبر التاريخ كله ، ديكتاتور يلتحم بشعبه على هذا النحو ، من غير حراسة ، وفي خضم المعركة ؟)(٣) .

هنا حاول (قاسم) كشف المسكوت عنه في هذا الحدث ، فكانت قراءته للصورة التاريخية مغايرة تماما لقراءة (فؤاد) ، ورأى في الصورة ما لم يره (فؤاد) .
(لماذا يركب سيارة « كذلك » إذا كان من الزعماء الشعبيين ؟!)(٤) . لذا كانت آراء (قاسم) في الأحداث التاريخية موضع ازدراء من قبل متقفي جيله الحالم المتحمس للحدث التاريخي في ظاهره ، بل مارسوا نوعا من القمع والتهميش على تلك الآراء (عندما حاول قاسم أن يتحدث عن أيزنهاور ودوره في إنهاء القتال لم يجد من زملائه سوى الاحتقار . كانت آراء قاسم أنفه من أن تستحق النقاش .)(٥) .

لقد كان للسياق الاجتماعي والثقافي الدور الأهم في تشكيل هذا المستوى من التلقي ، فهو (من أسرة تنتمي إلى فئة « البورجوازيين الجدد ») (...) رضع قاسم المبادئ الرأسمالية مع الحليب .)(٦) .

أما من حيث تكوينه الثقافي فـ(كان قاسم هو الوحيد بينهم الذي يتحدث الإنجليزية بطلاقة ، ويستمتع إلى إذاعة لندن بانتظام ، ويقرأ « التايم » و « النيوزويك » . كان

١- (شقة الحرية) ص ١٥٣ . ٢- اتسع مفهوم (النسق) كثيرا ، وحضوره هنا بهذا المفهوم ، أفدته

من دراسة الدكتور/ عبدالله الغدامي (النقد الثقافي) ، المركز الثقافي - بيروت ، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م ، ص ٧٦ وما بعدها . ٣- (شقة الحرية) ص ٥٥ .

٤- المصدر السابق ص ٥٥ . ٥- نفسه ص ٥٦ . ٦- نفسه ص ٣٥ .

يريد أن يدرس في الولايات المتحدة ولكن والده رفض وقرر إرساله إلى مصر .
ينوي قاسم أن ينتهي من دراسة التجارة في أسرع وقت ممكن ليبدأ دراسته الحقيقية
في أمريكا (١) .

ومن هنا نفهم سر الصداقة العميقة التي جمعتها وزميله (نشأت) ، ابن الأسرة
(الأرستقراطية) ، الذي كان أبوه (سيد محرم باشا) ، (وزيرا للداخلية في أكثر من
حكومة من حكومات ما قبل الثورة) (٢) . ومن ثم إعجابه الكبير بآراء هذا الوزير
السابق في حوادث التاريخ الماضي والحاضر المعاش .

كما يمكن العثور في الرواية على مستوى تلق مغاير ، تمثل في قراءة (يعقوب) ،
حيث الأيديولوجية الضاغطة التي تملي على معتقها شروطها ، فكان تلقي الحدث
التاريخي متأثرا بما يؤمن به . وقد تميز هذا المستوى من التلقي بضرورة المشاركة
في كتابة التاريخ ، فحين آمن بالمبادئ القومية قرر (أن يلتحق بالمقاومة الشعبية) (٣)
ليشارك جنبا إلى جنب مع المتطوعين ضد العدوان الثلاثي على مصر سنة ١٩٥٦ م .
وحين اعتنق الفكر الماركسي ، تنكر للرؤية القومية ، (والقومية العربية ؟ ما جدوى
القومية إذا تحولت إلى قناع تمارس الرأسمالية تحته كل استبدادها وفجورها ؟) (٤) .
وأخذ يرجع أحداث التاريخ ، انقيادا للأيديولوجية الجديدة ، إلى صراع الطبقات ، ومن
ثم أرجع ثورة العراق سنة ١٩٥٩ م ، إلى أن (السيطرة الإقطاعية البرجوازية ولدت
رد فعل من البروليتاريا) (٥) .

وحين انفصلت عرى الوحدة المصرية السورية عام ١٩٦١ م ، لم يخف (يعقوب)
(شمانته بمصرع الوحدة . برجوازيون مستغلون تمردوا على برجوازيين مستغلين
حصى يكسر بعضه .) (٦) .

هذه النماذج من مستويات تلقي الحدث ، وإعادة إنتاجه مصبوغا بالرؤى المتباينة تباين
(المقروء الثقافي) لدى مستهلكيه ، جعلت من الرواية تاريخا لفترة من أشد فترات
الفكر العربي تأثيرا فيما بعدها ومراة عكست بجلاء وصدق أثر التحولات التاريخية

١- (شقة الحرية) ص ٣٦،٣٥ .

٢- المصدر السابق ص ٥١ .

٣- (نفسه) ص ٥٤ .

٤- نفسه ص ١٩٥ .

٥- نفسه ص ١٥٤ .

٦- نفسه ص ٤٦١ .

على وجدان الإنسان العربي إبان تلك الفترة . لا كما يرويها الخطاب الرسمي ، المتأثر بالمناخ السياسي وما تسمح به السلطة ، بل بحقيقة ما وقع فعلا . ولا ننتظر من النص أن يجيبنا عن معضلاتنا السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، فحسبنا منه الأدبية .

وتأسيسا على ما سبق ، ترى أن الفرق بين النص التاريخي في رواية (شقة الحرية) والروايات التاريخية ، لم يكن في طبيعة الأحداث ، وإنما في أشكال الخطابات ، أي بناء الشكل الروائي ، ففي حين لجأ كتاب الرواية التاريخية إلى استدعاء النص التاريخي ، ليحملوه من الدلالات ما يريدون ، باستخدام التقنيات الفنية التي تعيد تشكيل الحدث ، دون أن يشعر القارئ بانحراف الحدث التاريخي عن الحقيقة إلى الخيال . جعل القصصبي الدلالات خارج الحدث ، باستخدام تقنية (أثر الحدث على نفوس الشخصيات) ليكشف عما صمت عنه التاريخ . فلم يشأ إضافة شيء من الخيال والذاتية على الحدث ، فورد نقيا من الزوائد .

ولما كانت بنية نص (العصفورية) هي نضال المثقف العربي الثوري (الشمولي) (١) بحثا عن الديمقراطية والحرية المفقودتين في (عربستان) ، وتحمله في سبيل إنجاز ذلك الهدف النبيل كل ما يستطيع ، ثم انهزامه وانكساره وتواريه عن مسرح الأحداث الموضوعية ، إلى عوالم الخيال وعبر ... (٢) ، لقد مثلت أزمة المثقف محورا رئيسا في الفكر العربي (٣) ، كان الشكل الفني قائما على مبدأ الحرية (تعويضا عن الحرية الغائبة عن نص الواقع) ، بدءا من عنوان النص (العصفورية) ، (عتبة النص الأولى) ، حيث تشي دلالة (العصفور) بالحرية والانطلاق ، مروراً باسم البطل (بشار الغول) (٤) ، فهو بشير الديمقراطية الحرة بين شعوب (عربستان) ، وغول الحكومات الذي تثير مهمته لديها الخوف من فقدان مميزاتها القائمة على قهر

١- للوقوف على مفهوم (المثقف الشمولي) ، انظر عبد العزيز العيادي (ميشال فوكو .. المعرفة والسلطة)

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - بيروت ، الطبعة الأولى ١٤١٤هـ ، ص ٢٣ .

٢- يرى المؤلف أن (العصفورية) (هي قصة اصطدام العقل العربي بالحضارة الغربية) ، مجلة الفيصل عدد ٢٥٢ - جمادى الآخرة ١٤١٨هـ . وعلى الرغم من أن ما ذكره المؤلف يمثل محورا مهما في الرواية ، إلا أن حصر الرواية على تلك (البنية) فيه اختزال وتبسيط .

٣- انظر مثلاً ، محي الدين اللاذقاني (آباء الحداثة العربية) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨م ص ١٤٥ -

٢١٠ . ٤- (العصفورية) ص ٥٥ .

الشعوب ، لذا مارست معه ما بات يعرف في النقد الروائي (بالسجن السياسي) (١) ، وهما ، أي التبشير والخوف ، وجهها المثقف المناضل .

فإذا انتقلنا إلى ساحة النص فسنجده يشع بالحرية .. حرية في تشاجر المعارف ، وحرية في استدعاء التاريخ ، وحرية في استنطاق الشخصيات التاريخية ، وحرية في تأويل الأحداث ، وحرية في السخرية وحرية في التشكيل اللغوي ، وحرية في تناسل الحكايات ، وحرية في ممارسة التناسل ، وحرية في النقاء الواقعي بالفنتازي ، وحرية في تما هي العقل بالجنون ...

لنتكسر هذه الحرية أحيانا في منعطفات السرد ، (لا تدخلنا في السياسة يا حكيم . أنا ما قلت شي . قلت أو لم تقل ، لا تدخلنا في السياسة الآن .) (٢) .

(المشاكل مع الحرفيين ، يا طبيب ، جزء من مأساتي . الحرفيون لا يفهمون المجاز ولا الاستعارة ولا التشبيه ولا الجنس ... ولا بقية أدوات التعبير الفني . هم الذين دفعوا الناس إلى الغموض دفعا . لولا عدسة الكاميرا لما وجد بيكاسو) (٣) .

(ثم جاء بيل كلنتون . وهنا يدرك شهرزاد الصباح . البروتوكول يمنع من التعرض للرؤساء وهم في الحكم) (٤) .

ومن هنا جاء انكسار السياق التاريخي ، موضوعا وزمنا ، فالحدث التاريخي لم ينتظم في سياق محدد فقد يكون ذا صفة سياسية أو ذا صبغة أدبية أو دينية ، كما لم تكن الأحداث مستدعاة من التاريخ العربي فحسب ، إذ ضمت الرواية أحداثا تاريخية لأمم أخرى ، (عولمة التاريخ) . كذلك كان الفضاء الزمني للحدث ، فمن الأحداث ما وقع في الزمن القديم ، ومنها ما هو معاصر .

وتناول التجارب التاريخية الكونية في عموميتها ، كان الهدف منه البحث عن معنى في التاريخ (فلسفة التاريخ) .

وحضور النص التاريخي هنا ، بهذه السمات ، يختلف عن حضور النص التاريخي في (شقة الحرية) الذي كان يسير في اتجاه واحد ، سواء في موضوعه ، (التاريخ السياسي العربي) ، أو في زمنه المعاصر .

١- انظر مثلا ، سمر روجي الفيصل (السجن السياسي في الرواية العربية) ، جرس برس - لبنان ، الطبعة الثانية

٢- (العصفورية) ص ٢٧ .

٤- نفسه ٢٨٩ .

٣- المصدر السابق ص ٦٣ .

لقد كان في مقابل انفتاح الفضاء التاريخي في (العصفورية) ، انغلاقه هناك في (شقة الحرية) ، متوافقين مع تباين طبيعة صانعي الحدث (الفواعل) في الروايتين واختلاف طبيعة المكان الزمان فيهما ، ففي (شقة الحرية) كانت الشخصيات طلابية محدودة الاطلاع والفعل ، مقارنة ببطل (العصفورية) (البروفسور) ، كما يكاد المكان في (شقة الحرية) يكون محصورا بالقاهرة ، في مقابل اتساعه في (العصفورية) ليشمل معظم أنحاء الأرض ، ووادي عبقر ، وانغلاق الزمان في (شقة الحرية) (٥٦ - ٦١) ، قابله انفتاح في زمان (العصفورية) .

لقد كان البعد التاريخي في (شقة الحرية) مؤطرا بحدود ، كسرتها (العصفورية) ، بما في دلالة الاسم (العصفورية) من معاني الطيران والانتقال السريع وعبور الحدود (١) . كما أن الأحداث التاريخية في (شقة الحرية) كانت أقرب إلى الموضوعية ، أي أنها محايدة تقترب كثيرا من التوثيقية (التسجيلية) ، بينما كانت الأحداث في (العصفورية) غالبا ما تكون خاضعة لرؤية الراوي ومنطق السياق الواردة فيه . وإن افتقد القارئ ، في المقابل ، تعدد قراءة الحدث في (العصفورية) (زوايا النظر) ، كذلك التي اتسم بها نص (شقة الحرية) .

والسبب في اختلاف الفضاء التاريخي في الروايتين يعود إلى طبيعة وضع السياق التاريخي فيهما ، ففي حين كان التاريخ في (شقة الحرية) هو واقع الشخصيات التي أسهمت في صنعه وصياغته (الواقع اليومي المعاش) ، كان حضور التاريخ في (العصفورية) في سياق المعلومة الموسوعية (٢) ؛ أي أن (العصفورية) مارست التناص التاريخي ، وهو ما لم يكن في (شقة الحرية) .

ومع تباين الحدث التاريخي في (العصفورية) ، إلا أنه له سمة مشتركة ، إذ جاء في سياق المعلومة المرححة الساخرة ، وهو سياق انتظم النص الروائي كله ، متوسلا الكاتب في ذلك بالاستطراد والتناسل تقنية روائية (٣) .. (مشكلتي كثرة الذكريات) (٤)

١- انظر د/ محمد خير البقاعي (رواية العصفورية) ، مجلة علامات المجلد العاشر الجزء ٤٠ ، ربيع الآخر

١٤٢٢هـ ، ص ٢٢٨ .

٢- ذكر المؤلف أن المراجع التي استعان بها أثناء كتابة (العصفورية) نقل عن المانة بقليل ، هذا غير (المقروء الثقافي) عبر السنين ، انظر مجلة (الفيصل) ص ٤٦ ، مرجع سابق .

٣- انظر د/ عبد الله الغدامي (العصفورية : المعلومة بوصفها شخصية سردية) صحيفة الرياض ، الأعداد

١٠٣٤٩ ، ١٠٣٦٣ ، ١٠٣٧٧ ، مصدر سابق . ٤- (العصفورية) ص ٣٨

ولأن رواية (العصفورية) شكلت قاعدة معلوماتية ، تكونت من مصادر تراثية وفلكلورية واجتماعية ونفسية وتاريخية وأدبية ، جاء النص التاريخي ، ضمن هذه المعارف ، في ومضات سريعة (برقية) لذلك كان مسار النص التاريخي مسارا أفقيا ينوس الأحداث ولا يتوقف عندها كثيرا ، (أما أنا فأعرف أشياء كثيرة متفرقة مترابطة . آخذ من كل علم بطرف . ولهذا فأنت مجرد دكتور أما أنا فبروفسور) (١) ، وهو ، أي النص التاريخي وبسبب من ذلك ، لم يستطع أن يؤسس لنفسه خطابا خاصا به . بل جاء موزعا (متشظيا) على مساحة النص الروائي ، متشاكلا مع الواقع العربي الذي رسمته الرواية ، كذلك كانت الشخصيات التاريخية فهي ، وإن كانت كثيرة عددا ، إلا أنه لم يكن لها دور بنائي تعتمد عليه الرواية . بمعنى أن الأحداث والشخصيات التاريخية ، مسرودة بوصفها معلومة .

وحين أراد المؤلف ، منذ مطلع الرواية ، أن يوحي بزمان الأحداث الروائية ومكان السرد ، اعتمد على التاريخ ، ظهر ذلك من خلال عدم معرفة السارد (البروفسور) بموت الرئيس (كميل شمعون) ، ودولة الرئيس (سامي الصلح) ، وهما من أعز أصدقائه ، ولم يعرف من رئيس الجمهورية الآن ورئيس الحكومة ، كذلك عدم معرفته بالحرب الأهلية اللبنانية (٢) . كما يوحي ذلك أيضا (بخروج البروفسور من الزمن المعاش « الزمن المألوف » وضياعه في « الزمن المفقود ») (٣) .

وكذلك حين أراد أن يشير إلى زمن السرد ، سأل عن شخصيات معاصرة لها فعل تاريخي ، (إلياس الهراوي ، رفيق الحريري) ، (من رئيس الجمهورية الآن ؟ ... ورئيس الحكومة ؟) (٤) .

ومن هنا اتضح أن السارد رافض للواقع / التاريخ ؛ لأن مشروعه النهضوي الذي بذل من أجله شبابه وماله قد آل إلى هزيمة كبيرة ، فقرر أن يهرب من هذا الواقع / التاريخ إلى عالم خال من الهزيمة (عالم الخيال) ، حيث تشي علاقته بـ (فراشه) وهي من عالم الفضاء ، و (دفاية) وهي من عالم الجن إلى علاقته بمصادر الإلهام ، حيث يتفرغ هناك لمشاريعه الأدبية والفكرية (٥) ، التي كانت (العصفورية) إحدى

١- (العصفورية) ص ١٨ . ٢- المصدر السابق ص ٩ ، ١٦ . ٣- محمد خير البقاعي

(رواية العصفورية) مرجع سابق ص ٢٢٣ . ٤- (العصفورية) ص ٩ ، ١٠ . ٥- المصدر السابق ص ٢٩٩

تجلياتها ، ليكون إقصاء (البروفسور) نفسه إعلانا بالظهور من جهة أخرى .
ومن ثم تشاكل الانكسار النصي مع انكسار الواقع التاريخي المتشظي ، فأعلنت
الرواية انشقاقها على المواضع التقليدية للرواية المعتمدة على الحكاية ، إلى وحدات
سردية مبنية على المعلومة الساخرة (ولولا السخرية لتحول الكتاب إلى ركام من
المعلومات يفسد النص الروائي) (١) .

ف(العصفورية) ، بوصفها كتابة إبداعية ، مارست الحرية المقموعة في الواقع ، لأنها
كسر للنموذج المسبق ، لتؤسس لنفسها خطابا يمثل هويتها الباحثة أبدا عن الذات ، في
خضم الانهزام الحضاري .

وما هذه التجريبية التي توسلت بها الرواية في بناء خطابها ، التي أوصلت نص
(العصفورية) إلى تخوم الفنتازيا إلا توقا إلى الحرية .

كما تجسدت المغامرة في جعل الراوي المريض ، (البروفسور) ، مع الطبيب على
غير الوضع الطبيعي في جلسات العلاج النفسي ، حيث يسأل الطبيب ويجيب
المريض ، أما هنا فانعكس الوضع تماما ، فأخذ المريض يسأل والطبيب يتلمس
الإجابة .

لقد أصبح (البروفسور) مأزوما بسبب تصدع الواقع العربي ، مما جعله على حافة
الجنون ، الذي أصاب شيء منه مسامره الدكتور (سمير ثابت) ، ففي خاتمة السرد
(يجلس الدكتور سمير ثابت على أرض الممر منخرطا في ضحك عميق سرعان ما
يتحول إلى بكاء عميق) (٢) ولا بد أن قارئ الرواية بدوره ، سيصيبه ما أصابهما من
ذلك الجنون العاقل .

لقد أدى التناص التاريخي ، وهو أحد تشكيلات التناص الذي مارسه (العصفورية)
بشكل واسع جدا ، وهو ما فرضته طبيعة الرواية ، بوصفها رواية (المعلومة) ،
دورا فنيا وموضوعيا مهما ، فهو من جهة جعل من التاريخ خلفية لأحداث الرواية
تتكئ عليه ، ومن ثم أصبح التاريخ جزءا من (روائية) الرواية . كما أن حضور
النص التاريخي أعطى الرواية بعدا عميقا ممتد الجذور ، وبالتناص التاريخي ، أيضا
، ابتعدت الرواية عن المباشرة والأيدولوجية ، وإن لم تسلم قراءة الحدث التاريخ

١- محمد خير البقاعي (رواية العصفورية) ، مرجع سابق ص ٢٢٢ .
٢- (العصفورية) ص ٣٠٣ .

من أحادية الرؤية ، وكل هذه معطيات فنية جمالية أفادتها الرواية من حضور النص التاريخي ممتزجا بالنص الروائي . ومن جهة أخرى استطاع الراوي ، بمهارة ، أن يشحن أحداث التاريخ بدلالات جديدة.

يظهر شيء من تينك الوظيفتين ، الفنية والدلالية ، اللتين نهض بهما التناص ، حينما يقف القارئ على دلالات التناص البعيدة .

والتناص في (العصفورية) على قسمين ، خلف القسمين المشهورين له ، (التناص المباشر) و (التناص غير المباشر) ، أحدهما تناص يشير به إلى ما حدث له في حياته الواقعية خارج الرواية ، (تعالق الشخصي بالتاريخي) ، وهنا نقع على (السير روائية) ، (ذات يوم ، سيطلع لك من الأرض ابني نصف الجني ويسألك عن تاريخ أبيه . وسيهبط عليك من فوق ابني نصف الفضائي ليعرف أسرار أبيه . وكل شيء الآن في عهدتك . سيسلمك المستشفى كل أفلام الفيديو . كل كلمة قلتها لك مصورة ومسجلة . احذر أن يضيع شيء .) (١) . و التناص الآخر درامي تمثيلي ، سماه الراوي (السقمصة) (الإسقاط والتقصص) .

وهما ما نلحمهما خلال حوار الراوي مع الطبيب ، (يا بروفيسور ! ذكريات باريس على العين والرأس . وشعر «وحش المانش» على العين والرأس . ولكني أود أن أبدأ الحديث عن حياتك الحقيقية.

— حياتي الحقيقية؟! عماذا كنت تظنني أتكلم ، يا نطاسي ؟ عن حياة رجل الثلج المرعب ؟ كل ما رويته لك حصل لي بحذافيره . إما في الواقع وإما عن طريق السقمصة .) (٢) .

وكان التناص التاريخي ، فيهما ، متناغما مع السياق الروائي ، لذا جاء ، في أغلب الأحيان ، في لمحات فنية مختزلة ، إذ يختار الراوي من الحدث التاريخي جوهره المتوارى خلف القراءة الرسمية (المسكوت عنه) ، الذي لا يستوقف ، عادة ، نظر المؤرخ . (أنا أحدثك عن التاريخ كما حدث . أما أنت فلا تعرف سوى التاريخ الذي كتب) (٢) . ذلك لأن الرواية لا تتوسل التاريخ لإحياء الماضي ، وإنما هي محاولة للكشف عن أسباب الهزيمة . مما ساعد على التحام النص الروائي وترباطه ومن ثم

إقناع قارئه .

وتوظيف التناص التاريخي اتخذ تجليات عدة ، فمن خلال استحضار الراوي شخصيات تاريخية ، في مطلع الرواية ، (كميل شمعون ، سامي الصلح) ، يقف القارئ على دلالات مختلفة تتعدى مجرد الاستحضار للزينة ، من أهم تلك الدلالات أن الراوي أراد أن يوحي بابتداء زمن البؤرة الروائية (انهزام المثقف أمام السلطة) في الرواية ، كما يشير إلى مكان سرد الحكاية (لبنان) بطريقة فنية . والمفارقة هنا ، أن الراوي أسند إليهما أعمالا غير تاريخية ، مع أن زمنهما مترع بالأحداث الجسام ، (صيد النمر والتماسيح والبط ، لعب الطاولة) (١) ، ليشير الراوي بذلك إلى جذور الهزيمة وأسبابها .

وحينما أراد الراوي أن يشير إلى نهاية زمن الفكرة الروائية الرئيسة ، تناص مع أحداث التاريخ ، ظهر ذلك من عدم معرفة الراوي بقيام الحرب الأهلية اللبنانية ، التي كانت شرارتها الأولى قد انطلقت منتصف السبعينات . ومن ثم استغرابه من تلك الحرب .. (حرب أهلية في لبنان ؟! مش معقول ! الحرب الأهلية تحتاج إلى كثافة سكانية . لو قامت حرب لمات الجميع . كلكم مليون إلا شوي) (٢) . كما أدى هذا التناص وظيفته الفنية المتمثلة في بناء الحوار ، والكشف عن شيء من سمات الشخصية .

ولربما أراد الراوي أن يوحي بذلك ، أيضا ، إلى قرار الجامعة العربية بعدم تعريب قضية الحرب اللبنانية .

وفي سياق الحديث عن تجليات حضور النص التاريخي متناصا مع النص الروائي ، يتبدى ذلك الحضور ، أحيانا ، متجليا في مماهاة التاريخ بالواقع المعاصر (التاريخ / قناعا) ، فيحضر التاريخ بوصفه حاملا لمقولات الواقع المعاصر . كما صنع الراوي حين أسقط قصة المتنبئ مع كافور ، وهي قصة نسجها خيال الراوي ، على الوضع العربي الراهن في التعاطي مع اتفاقيات السلام وتقسيم فلسطين ، وقد لجأ الراوي في هذه القصة الرمزية إلى صنع تاريخ قابل للتحوير والتغيير ، فاستدعى شخصيات

٢-المصدر السابق ص ١٧

١- (العصفورية) ص ١٢، ١٣

واقعية من التاريخ (المتنبي ، كافور) ، واضعا إياهما في الحياة المعاصرة (زمن الكتابة) ، عن طريق الحدث (الاتصال بوزير خارجية النرويج ، الاتصال بالأمين العام للأمم المتحدة المشغول بلعبة شطرنج يتوقف عليها مصير البلقان) ، وعن طريق اللغة (إيداهو ولاية البوتاتوجيز ، الجيتو ، بز أوف فأنت ديفورسد) (١) ، جاعلا من هذه القصة الخيالية مرآة تعكس الواقع المعاصر المرير عن طريق المفارقة التاريخية بين الشخصيات والحدث ، كما جعل من رفض المتنبي العربي حتى العظم تلك الولاية ، مفارقة أخرى في مقابل قبول العرب المعاصرين بما هو أقل منها (٢ % من أرض فلسطين) ، لخدمة فكرته (استنهاض روح الرفض ضد ما يفرض على الشعوب العربية) .

ومن حيل التناص ، ووظائفه أيضا ، في الرواية إعادة تمثيل التاريخ ، وهو ما صنعه الراوي حين جعل الحدث التاريخي الواقعي خلفية للحدث التاريخي المتخيل ، بقصد تجسيد الحدث التاريخي الواقعي فنيا ، بتمثيله من خلال شخصيات فنية تقوم بأدوار الشخصيات الحقيقية .

تمثل ذلك في توظيف الراوي شخصيات فنية (صلاح الدين المنصور، برهان سرور، ضياء المهتدي) ، وهي شخصيات من ورق رسمها خيال الكاتب ، لتقوم بتمثيل أدوار بعض الشخصيات والأحداث التي وقعت فعلا في التاريخ المعاصر ، ممزوجة برواية البطل (البروفسور) الذي كان يسعى إلى إقامة حكم ثوري في (عربستان) ، وهي رؤية جماهيرية سادت بعد نكبة ٤٨ سعت من خلالها إلى (عسكرة المجتمعات العربية) (٢) ، الغرض منه تدمير دولة إسرائيل، وفي سبيل ذلك وقع اختيار

(البروفسور) على تلك الشخصيات التي يمكن أن تقوم بتمثل هذا الدور (٣) . ولم يشر الراوي إلى الزمن في سرده التاريخي هنا ؛ لأن الغرض لم يكن التأريخ للحدث التاريخي وتعيينه ، وإنما إعادة تمثيله ، لذلك غيب الزمن التاريخي المادي . كما يرى القارئ أن السارد حاول تعميم التجربة ، بحيث يمكن مشاهدتها في غير مكان ؛ لأن الرواية أرادت من تمثيل التاريخ أن تتأمل زمنا عربيا هزمته الشعارات المؤسسة

١- (العصفورية) ص ٤٦-٤٨ .
٣- انظر د/ محمد جابر الأنصاري (مساءلة الهزيمة .. جديد العقل العربي بين صدمة ١٩٦٧ ومنعطف الألفية) ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الطبعة الأولى ٢٠٠١م
٤- (العصفورية) ص ٢٠٠-٢٩٨ .

على الأيديولوجية ، التي رفعتها الأنظمة العربية ، لأنها قدست الفرد على حساب المجموع . ومن صور اشتغال التناص التاريخي في (العصفورية) ، أنه يأتي لتوكيد فكرة روائية يهدف إليها الراوي ، فحين أراد الراوي أن يكشف عمق معاناته مع (البيروقراطية) وسيطرتها ، وسعيه لإصلاحها (١) ، وهو مما أفاده الكاتب من تجربته الشخصية (٢) ، تناص مع أحداث وأسماء شخصيات تاريخية (آيزنهاور ، كيندي ، جونسون ، فورد ، نيكسون ، جيمي كارتر ، رونالد ريجان جورج بوش ، جمال عبد الناصر ، السادات) (٣) ، كان الراوي يؤول ما يقع معهم على أنه من سطوة (البيروقراطية) ، ومن استعراض الأسماء يتضح أن الراوي أراد أن يضفي على المعاناة الشخصية بعدا إنسانيا . كما يتضح أن السارد كان واعيا لعملية توظيف التناص في خدمة قضيته .

وقد يلاحظ القارئ أنه لم يكن لهزيمة حزيران ٦٧م ذكر في الرواية ، مع عظيم أثرها على الوجدان العربي ، وشمولية الزمن الروائي لها ، والحقيقة أن هزيمة ٦٧م توسدت النص كله ؛ لأن أهم ميزة لهذه الهزيمة المدوية أثرها على المثقف العربي ، الذي صار ، بسبب منها ، محبطا عاجزا عن الفعل (عبر هزيمة حضارية أزاحت العرب عن طرف الزمان) (٤) . وهو ما كان مرسوما على سطح النص ، حيث لا معقولية القص نتيجة الزلزال الذي أصاب الوعي العربي . (وبعد حزيران عام ١٩٦٧ حين انكفأ المثقفون على ذواتهم يحاسبونها ظهرت صورة المناضل المنهزم المأزوم القلق) (٥) .

(فالعصفورية) رواية الاغتراب الثقافي (صدقني ! أنا أكره البشر جميعا) (٦) . بل لقد كانت الرواية عميقا جدا ، تحليلا للأسباب التي أدت إلى الهزيمة . (العصفورية) رؤية في سرد تاريخي .

١- (العصفورية) ص ٧٦ . ٢- انظر عن معاناته مع (البيروقراطية) ، غازي القصيبي (حياة في

الإدارة) ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ، الطبعة الثانية ١٩٩٩م .

٣- (العصفورية) ص ٢٨٦ - ٢٩١ .

٤- عبد الرحمن ياغي (البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية) الفارابي - بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٩٩م ، ص ٢٠٧ .

٥- فريال كامل سماحة (رسم الشخصية في روايات حنا مينة) المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ،

الطبعة الأولى ١٩٩٩م ، ص ١١٦ . ٦- (العصفورية) ص ١٦ .

وفي رواية (أبو شلاخ) راوح النص التاريخي ، على مستوى الخطاب ، بين سياقين متماسكين . السياق الأول ما يمكن أن يطلق عليه (مسرحة التاريخ) ، حيث استعار النص التاريخي في الرواية مجموعة من مواضع الفن المسرحي ، سواء على المستوى الشكلي ، حين قسم المؤلف أحداث الرواية على سبعة فصول ، استقل كل فصل منها بمشاهده المختلفة ، أم من حيث تقنية الكتابة ، إذ ظهر البعد المسرحي مبكرا ، بدءا من سعي الراوي (أبو شلاخ) ، وهو البطل ، إلى تحويل التاريخ ، بوصفه نصا مكتوبا ، إلى عرض نابض بالحياة ، مقسما النص التاريخي إلى مشاهد حسب الموضوع الذي يقوم بمناقشته ، وهو ما يفعله المخرج المسرحي (١) .

واستخدام الراوي ضمير المتكلم ، هو ما ساعد على مسرحة الأحداث (٢) ؛ لأن الراوي حينئذ يعيش بين شخصياته ويشارك في صنع الأحداث ، لا بل يوجهها بقصد تأويلها وتقريبها للمشاهد المسرحي ، الذي يمثله (خليل توفيق خليل) ، وفي تكرار الاسم ما يوحي بتكرار الحضور ، وما تحدثه فيهم المسرحية من مشاعر متباينة ، وهذا ما ظهر على (خليل توفيق خليل) ، فحين تتكرر عليه المشاهد المتشابهة أو يطول الإلقاء الذي يضعف الموقف الدرامي ، ينتابه الضجر ، (هل من الضروري أن أسمع القصيدة ؟) ، (وحطت الطائرة وكان في استقبالك الجنرال آيزنهاور . هل من الممكن الوصول إلى لب القصة ؟) ، (أعتقد أنني أخذت فكرة كافية . بالمناسبة ، متى سينتهي حديثك عن رحلتك حول العالم) (٣) .

وحينا آخر ينتابه شعور بالدهشة مستريدا من المشاهد (أريد بطبيعة الحال) ، (لا ! لا ! أود أن أعرف ما دار .) ، (اختطفتم وحوكمت ! كيف) (٤) .

كل ذلك على عكس المؤرخ ، الذي لا يمكن عده شخصية في المادة التاريخية ، وهو ما يسمى (البراني الحكيم) (٥) .

كما نجد المسرح ناتئا من فنون الأداء ، فهناك الأداء بالكلمة ، وفيه تواجهنا مقولات

- ١- انظر عادل محمد النقيب ، وآخرون (الدليل الفني لعناصر العرض المسرحي) صادر عن وزارة المعارف عام ٢٠٠٠م ، ص ٥٧-٥٩ .
- ٢- انظر فادية المليح حلواني (الرواية والأيدولوجية في سورية) دار الأهالي - دمشق ، الطبعة الأولى ١٩٩٨م ، ص ٢١٠-٢١١ .
- ٣- (أبو شلاخ البرماني) ص ٤٢ ، ٨١ ، ١٧٧ ٤- المصدر السابق ص ٦٨ ، ١٥٢ ، ١٥٤ .
- ٥- انظر سعيد يقطين (تحليل الخطاب الروائي) مرجع سابق ص ٣٦٩ .

(أبو شلاخ) ، (لا يوجد ، هنا ، سوى رأي واحد هو رأيي أنا) (١) . وهناك الأداء بالحركة التي أسهمت مع الحوار في كشف المواقف الدرامية وتفسيرها . سواء كانت الحركة مادية (قفز البطل من الدور العاشر) (٢) ، أم كانت الحركة ذهنية (انتقالات البطل بين أماكن مختلفة في الحكاية) .

وهناك الأداء باللحن والموسيقى ، حيث أهازيج الشخصيات (كان طريبان يعزف على ربابته ويغني قصائد الحب التي كنت أنظمها .) ، (كنت ، كل ليلة ، أطلب من طريبان أن يغني على الربابة القصيدة التي نظمته في رثاء وضحا :

يا ونة ونيتها في الظلامي
دمعة على وضحا .. ولعنة على الداب
وعيني بدمعتها .. تعاف المنامي
وطربت شنشن وقامت ترقص الدبكة . وطرب العم ماو وقام يعرض بعصاه ، ويردد :

« ولو يموتوا الجنرالات » (٣) .
لكن الأداء بالموسيقى واللحن كان على المستوى الذهني القائم على أساس الفكرة ، بمعنى أن المشاهدين لم يروه ولم يسمعه ، بل نقل لهم عن طريق الحكي .
كما كان هناك الأداء بالجسد ، سواء عن طريق الإيماء بجزء من الجسد (٤) (نظرت إلى تميرين وابتسمت .) ، (نظر إليها أبوها مذهولا ، وترقرقت عيناه بالدموع ، وزفر) ، أم عن طريق الجسد كله (العمليتان اللتان أجراها طريبان لأبي شلاخ) (٥) .
إن أية دراما لابد أن تقوم على الصراع ، بوصفه المظهر الفاعل للمسرحية ، والنص التاريخي في الرواية قائم ، في بؤرته ، على الصراع العربي الإسرائيلي .
كما تقوم على الحوار ، بوصفه المظهر الحسي للعمل المسرحي (٦) ، وهو ما اعتمده الراوي في الرواية . سواء خارج النص التاريخي (حوار الراوي مع خليل توفيق ، خليل) ، أو حوار الشخصيات داخل النص التاريخي . ولولا وجود الحوار

١- (أبو شلاخ) ص ١٥١ . ٢- المصدر السابق ص ٢٠١ . ٣- نفسه ص ٥١ ، ٥٦ ، ١٦٤ .

٤- انظر جلين ويلسون (سيكولوجية فنون الأداء) ترجمة شاكر عبد الحميد ، سلسلة عالم المعرفة ، صفر ١٤٢١ هـ ص ١٩٩ .

٥- (أبو شلاخ) ص ١٧٢ ، ٥٥ ، ٥٩ ، ١٧٦ .

٦- انظر عز الدين إسماعيل (الأدب وفنونه) دار الفكر العربي ، الطبعة السابعة ١٩٧٨ م ، ص ٢٣٩ .

الخارجي ، الذي جاء مكتوبا بطريقة مسرحية ، لغدا الحوار الداخلي ضربا من المناجاة الداخلية (المونولوج) . إذ كان صوت الراوي فحسب .
لكن الحوار افتقد أحيانا ، الحيوية حينما لم يسهم في إبراز ملامح الشخصية الفكرية والاجتماعية والنفسية ، لكي تتميز عن غيرها ، بتنوع مستويات الحوار .
لقد تجسد الصراع والحوار من خلال تعدد الشخصيات ، وهو أحد دعائم النص المسرحي ، حيث أوجدها الراوي بأبعادها الثلاثة ، الجسمية والاجتماعية والنفسية (١) جاعلا لكل شخصية مبررا لوجودها ، محركا إياها حيث شاء أو شاءت الحكاية ، مؤلفة ما سماه النقاد المسرحيون (القوى المسرحية) (٢) ، التي شكلت الموقف الدرامي .

و (القوى المسرحية) التي عدّها النقاد ستا ، تمثلت كلها في النص التاريخي ، فالقوة الأولى (البطل) ، وقد تمثلت في شخصية (أبو سلاخ) نفسه .
والقوة الثانية (العائق الذي يحول دون وصول البطل غايته) وهي هنا الواقع العربي برمته ؛ لهذا نجد أنه في الوقت الذي استطاع فيه البطل ، أحيانا ، إقناع زعماء الغرب وقادته بما يريد ، عجز تماما في إقناع زعماء العرب أو حتى صحفائه برؤيته في الأحداث التي تمر بالأمة العربية .
والقوة الثالثة (قوة الخير المنشود أو الخطر المرهوب) ، وهي في النص التاريخي نهضة الأمة العربية والتخلص من الخطر الصهيوني .
والقوة الرابعة (الشخصية التي يطلب لها الخير المنشود) ، وهي في النص فلسطين التي ترمز للوطن العربي كله .

والقوة الخامسة (قوة الحكم الذي يزن الموقف) التي تمثلت في النص في شخصية الولايات المتحدة الأمريكية ، لذلك اختلفت الأحكام حسب أيديولوجية الرئيس المنتخب فحين يكون (روزفلت) تميل الكفة لصالح العرب ، وحين يتولى (هاري ترومان) الرئاسة تكون الكفة ، حينئذ ، مائلة لصالح إسرائيل (٣) .
أما القوة السادسة (قوة الأعوان والمساعدين) فقد تمثلت هذه القوة في رفاق (أبو

١- انظر محمد غنيمي هلال (النقد الأدبي الحديث) بدون بيانات ، ص ٥٧٢ .

٢- انظر المرجع السابق ص ٥٧٩-١٨١ ، أيضا نفس المؤلف (الموقف الأدبي) مرجع سابق ص ١٨٠-١٨٥ .

٣- (أبو سلاخ) ص ٩٤،٩٠ .

شلاخ) وشركائه السبعة .

كما أن الأحداث التاريخية ذاتها قد انقسمت قسمين ، أحداثا تاريخية جانبية وهو ما يسمى في النقد المسرحي(عوارض الأحداث) أو الأحداث الجزئية ، أي غير المكتملة وأحداثا رئيسة أي تلك المكتملة.

والسياق الآخر الذي تجلّى فيه المتن التاريخي ، سياق (القص الشعبي) . أو (تحويل التاريخ إلى ميثولوجيا) (١) .

وقد وسم الحس الشعبي الرواية منذ عتبات النص الأولى ، ففي غلاف الرواية ترى المؤلف وقد جمع بين مركب شراعي وجمل على سطح الماء ، وهما من أقدم وسائل التنقل التي استخدمها الإنسان ، خاصة الإنسان العربي ، وفي وقوف الجمل على سطح الماء ، بما في ذلك من مفارقة ، ما يوحي برغبة الرواية في إثارة حس الخرافة لدى القارئ . أما انعكاس صورة الجمل على صفحة الماء متموجة ، فهي محاولة لإقناع القارئ بصدق الصورة . كما كان في الجمع بين المركب والبحر والجمل تحقيق لصفة (البرمائي) على (أبو شلاخ) .

وعنوان الرواية (أبو شلاخ البرمائي) مما تجلّى فيه الشعبي أيضا ، ف(أبو شلاخ) لقب شعبي يطلق على من غلب على كلامه وأخباره المبالغة الكبيرة والتهويل . كما أنه ، من جهة أخرى ، نموذج إنساني (٢) أنتجه المخيال الشعبي . ومن العنوان تنبع الحكاية ويولد النص (٣) .

فإذا انتقلنا إلى ساحة النص ، وجدنا الموروث السردي الشعبي متجلّيا بوضوح في كل أرجاء الرواية مما يجعلنا نلجأ إلى انتخاب بعض المظاهر الأسلوبية التي شكلت البنية السردية في القص الشعبي ، ومن ثم تشابرت معها الرواية ، ليس في النص التاريخي فحسب بل عمت الرواية كلها .

فمن حيث اللغة ، كثرت المفردات العامية حتى طغت على المفردة الفصيحة ، بل

١- العبارة مأخوذة من كوستاس بابا ياتو (الأيديولوجيا الباردة) ترجمة عز الدين العلام ، دار عيون المقالات ، الطبعة الأولى ١٩٩٨م ، ص ٨٨.

٢- انظر حسين مجيب المصري (في الأدب الشعبي الإسلامي

المقارن) مكتبة الأنجلو - القاهرة ، الطبعة الأولى ١٩٨٠م ، ص ١٤١.

٣- أولى بعض النقاد المعاصرين أهمية كبرى للعنوان في العملية الإبداعية ، انظر جميل حمداوي (السميوطيقا والعنونة) ، عالم الفكر ، المجلد الخامس والعشرون - العدد الثالث يناير / مارس ١٩٩٧

كان كل ما ورد في الرواية من أشعار جاء بالعامية ، ما عدا بضعة أبيات ، ولم تكن من نظم الراوي (١) . كذلك التراكيب المسجوعة من مثل (يا مولاتي كهرمان ! يا بنت ملك ملوك الجان ! طاب لك الزمان . وازدان بك الأوان) (٢) ، كانت قادمة من المفردات التي نسجت عوالم (ألف ليلة وليلة) .

و (أبو سلاخ) في الرواية يمثل البطل الشعبي الذي يجمع بين الصفات الحقيقية والأسطورية ، بخلاف مفهوم البطل على الإطلاق (٣) . كما أن ولادة البطل (أبو سلاخ) الغربية وطفولته ، بعجائبيتهما ، (كنت طفلا عبقريا . البعض ، هذه الأيام ، يستخدم تعبير الطفل المعجزة ...) (٤) يمثلان بنية أسلوبية في القص الشعبي (٥) . لتأتي بعد ذلك دورة حياة البطل لتعمق الحس الشعبي في الحكاية ، فهو يتغرب عن مكان ولادته بسبب خطف الجن إياه ، وهو في اغترابه هذا ، لدى الجن ، يعاني من مواقف صعبة يشرف بسببها على الهلاك ، يعود بعدها إلى قومه ، بمساعدة (أصداف بنت ملك ملوك الجن البحرية) ، يروي لهم ما حدث له مع الجن ، ليسمى عندها (أبو سلاخ) ، والسردها هنا ، يؤسس لنفسه وظيفتين فنيتين ، فهو من جهة يتناص مع الحديث الشريف (... أتدرون ما خرافة ؟ إن خرافة كان رجلا من عذرة ، أسرته الجن في الجاهلية ، فمكث فيهن دهرًا طويلا ، ثم ردوه إلى الإنس . فكان يحدث الناس بما رأى فيهم من الأعاجيب ، فقال الناس : حديث خرافة) (٦) . وهو ، من جهة أخرى ، يتشاكل مع بنية سردية في القص الشعبي .

ثم يرحل البطل ، مرة أخرى ، عن مكان إقامته لإنجاز مهمة أو مهمات محددة ، (تجارية ، سياسية ، علمية ، عاطفية) ، وهو في رحلته يتعرض لأزمات كبيرة لا

١- أنظر (أبو سلاخ) ص ٢٧ ، ١٤٢ ، ١٦٤ .

٢- (المصدر السابق) ص ٣١

٣- أنظر حسين مجيب المصري (في الأدب الشعبي الإسلامي المقارن) ، مرجع سابق ص ١٤١ .

٤- (أبو سلاخ) ص ٢٩ .

٥- أنظر عبد العزيز لبيب (في الجمالية الشفاهية : البطل والتمثل الجمعي للتاريخ) المجلة العربية للثقافة ، السنة الثامنة عشرة - العدد السادس والثلاثون ، ذو الحجة ١٤١٩ هـ ، كذلك أنظر حسين مجيب المصري (في الأدب الشعبي) ، مرجع سابق ص ٢٠١ .

٦- رواه الإمام أحمد في مسنده ، من حديث مسروق عن عائشة ، تحقيق محمد عبدالسلام عبد الشافي ، دار الكتب العلمية - بيروت ، الطبعة الأولى ١٤١٣ هـ ، رقم الحديث ٢٥٢٩٨ المجلد ٦ ص ١٧٦ .

يخرج منها إلا بمساعدة تقدم له من الجن أو الأُنس أو الحيوان (أصداف بنت ملك ملوك الجان البحرية ، نحيّتان ، طبيبان ، الحوت) (١). واستعانة البطل بالمساعدين ، في حد ذاتها ، عنصر من عناصر القص السردى الشعبى (٢) ، في مجموعة أفعال تخضع للمصادفات ، كما هي حياة البطل الشعبى دائما (٣) . ليستوي بعد ذلك شخصية قومية كبيرة ، وصلت إلى غاية ما يصل إليه الفرد ، (ويمثل الإنجاز الذي يقوم به البطل لب الوحدة الحكائية) (٤) ، وهو ما يرمز إليه اختيار لبطل السكن في الدور العاشر من الفندق (٥) ، حيث العشرة منتهى الأرقام المفردة ، وتبدأ بعدها الأرقام المركبة .

كما أن الحيوان في الرواية نهض بدور بطولي ، وأسدي الحكمة (الحورية أصداف ، حمار أبو شلاخ الضب ، الحوت ...) (٦) ، ليحقق النص بذلك وظيفتين ، لأن في ذلك (إمعانا في الإدهاش والتشويق ، وتمكينا لعنصر الخارق ...) (٧) ، والخارق في الرواية تجاوز الحيوان إلى العنصر المادي (بساط الريح ، طاقة الإخفاء) (٨) . والراوي بذلك يسعى إلى أنسنة موجودات الطبيعة ، (المغالطة الوجدانية) (٩) . والوظيفة الأخرى إدراك الغاية من القص الشعبى ، التي هي الموعظة (١٠) . بوصف ذلك سمة أسلوبية في القصص الشعبى .

ومن السمات الأسلوبية في القص الشعبى ، التي تحققت في رواية (أبو شلاخ) عذرية الحب ، حيث نجد معظم علاقات (أبو شلاخ) النسائية بدءا (بوضحا ، ومرورا بصبحا وبرنيس هانالور ونزيهة ولطيفة وسلمى وجورجينا وانتهاء بأحلام) (١١) كانت قائمة على حب متبادل صريح (فليس ثمة خفاء ولا استتار ،

- ١- (أبو شلاخ) ص ٣٦ ، ٥٦ ، ٥٩ ، ١٧٦ ، ٦٨ . ٢- انظر عبدالله إبراهيم (السردية العربية) المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ، الطبعة الثانية ٢٠٠٠م ، ص ١٧٧
- ٣- انظر المرجع السابق ص ١٣٦ . ٤- نفسه ص ١٧٩
- ٥- (أبو شلاخ) ص ٢٠١ ٦- المصدر السابق ص ٣٦ ، ٣٧ ، ٦١ ، ٦٨ .
- ٧- شرف الدين ماجدولين (بيان شهرزاد) المركز الثقافى - بيروت ، الطبعة الأولى ٢٠٠١م ، ص ٦٩ .
- ٨- (أبو شلاخ) ص ٨٣ . ٩- مجدى وهبة ، وآخر (معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب) ، مكتبة لبنان ، الطبعة الثانية ١٩٨٤م ، ص ٣٧٥ . ١٠- عبد المنعم الحفنى (المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة) مرجع سابق ، ص ٤٤٠ .
- ١١- (أبو شلاخ) ص ٥٤ ، ٥٧ ، ٥٩ ، ٧١ ، ١١٤ ، ١٢٢ ، ١٢٦ ، ١٣٥ ، ١٣٧ .

وليس ثمة خوف أو ظلام وإنما وضوح تبرره عفة الحب وعذريته (١). لتدخل بعد ذلك العادات والتقاليد أو الأحساب والأنساب لتفسد النهاية السعيدة بين العاشقين. (نمط العشق المعذب) (٢) وبين بدء الحب ونهايته يقف الخليل المعاتب والمعين على الحب في الوقت نفسه .

وتقف ثنائية الراوي والمروي له ، القادمة من الذاكرة الشفاهية القديمة (٣) ، بوصفها من أهم الخصائص التي سادت الحكاية الشعبية ، ملمحا بارزا في الرواية . فإذا كان القص الشعبي قد عانى ، من إشكالية الراوي الواقع خارج المروي ، حيث يقع الراوي / المنشد خارج الخطاب السردي ، مما نتج عنه تعدد الرواة والمروي واحد ، كذلك المروي له ، بينما يستلزم الخطاب السردى تفاعل مكوناته (الراوي ، المروي ، المروي له) (٤) ، فإن الرواية هنا ، وهي المتأثرة بنظرية الشفاهية ، قد تخلصت من هذه الإشكالية بحيلة سردية ، فالراوي فيها هو البطل في الوقت ذاته . ولم تصلنا الرواية مكتوبة إلا رغبة من الراوي في تقييد حكايته (هذا الكتاب عني وليس عن أقاربي) (٥) .

وما سبق من حديث لا يعني ، بالضرورة ، انتماء العمل الروائي نوعيا إلى القص الشعبي ، بقدر ما يعني أن الرواية توسلت بشيء من السمات الأسلوبية للحكاية الشعبية بعامة ، وأفادت من تلك الخامات السردية (٦) ، دون الوقوع في مأزق تصنيف القصص الشعبي (٧) ، في تقديم نفسها . مع وجود فوارق بنيوية واضحة تحول دون ، الانتماء النوعي أيا كان .

-
- ١- فاروق خورشيد (في الرواية العربية) دار الشروق - بيروت ، الطبعة الثالثة ١٤٠٢هـ ، ص ٩٧ .
 - ٢- شرف الدين ماجدولين (بيان شهرزاد) ، مرجع سابق ص ٢٦٦ .
 - ٣- انظر والتر.ج . أونج (الشفاهية والكتابية) ، ترجمة حسن البنا عز الدين ، سلسلة عالم المعرفة ، شعبان ١٤١٤هـ ، ص ٢٥٩ ، أيضا انظر عبدالله إبراهيم (السردية العربية) ، مرجع سابق ص ١٩١ .
 - ٤- انظر سعيد يقطين (تحليل الخطاب الروائي) ، مرجع سابق ، ص ٢٨٣ وما بعدها .
 - ٥- (أبو شلاخ) ص ٢٧ .
 - ٦- وظفت بعض النصوص الروائية الموروث السردى في إنتاج دلالاتها ، وخطابها ، مثل (ليالي ألف ليلة) ، (التبر) (نزيف الحجر) (طريق الحرير) .
 - ٧- يقسم بعض الدارسين القص الشعبي إلى أنواع ، بناء على العنصر المهيمن ، فتجد عندهم (الحكاية العجيبة ، الخرافة ، السيرة الشعبية ، الحكاية الشطارية ، الحكاية الشعبية ، الحكاية المرحية) ، انظر شرف الدين ماجدولين (بيان شهرزاد) ، مرجع سابق ص ٦٥ .

هذان السياقان (مسرحة التاريخ ، والقص الشعبي) ، ربما استطاع قارئ الرواية أن ينظر إليهما ممزوجين في سياق واحد ، هو سياق (الأسلوب المسرحي الشعبي) ، ذلك الأسلوب الذي يقوم فيه الفرد بتمثيل أدوار الشخصيات كلها ، بحركاتها وكلماتها . متوجها بالخطاب المباشر إلى الجمهور (١) .

أما المتن التاريخي ، بوصفه مادة الإرسال السردية ، فقد شكلت قضية فلسطين بؤرته وكل ما حولها من أحداث تاريخية هي أحداث جانبية ، متولدة من الإسهاب ، يقطعها الراوي ليعود إلى قصيته الأولى بوصفها قضية قومية بامتياز ، مازجا بين التاريخ العام والتاريخ الشخصي ، في مسعى منه إلى تشخيص التاريخ الرسمي بعيدا عن التعالي ، لذا عمل الراوي على تقويض واقعيته ، ليعيد قراءته ، تحت وطأة الإحساس بالفجيعة ، عندها لجأ الراوي إلى العجائبي ، معبرا عن الوجدان الجمعي الشعبي الممتد عبر الأجيال ، ومن هنا يرى القارئ الامتداد الزماني والمكاني في الرواية . وفي تعدد التقاويم التي أشار إليها (أبو سلاخ) في مطلع الرواية ، (الهجري أو الميلادي أو الفارسي أو اليهودي) (٢) . ما يرمز به إلى تعدد قراءات التاريخ نتيجة لتعدد الرؤى حول التاريخ . وهذه التقاويم الأربعة التي وقف عد الراوي عندها ، تمثل الشعوب التي كتب في منطقتها التاريخ المعاصر الذي يحاول قراءته . وبالذات قضية العرب مع اليهود (ألسنا في العصر اليهودي) (٣) .

والقارئ يجد الراوي يلح على هذه القضية ، من خلال إصراره على توظيف التعابير المستخدمة في الصراع الدائر ، في مواضع من الرواية بعيدة عن ذلك الصراع ، (من أنصار الخيار السلمي الاستراتيجي) (الأراضي الأنسية المحتلة) ، (العدوان الجسدي الغاشم) (٤) .

واعتماد الراوي الخارق في بناء الرؤية الواقعية ، كان نتيجة أسباب أخرى ، غير الإحساس بالفجيعة ، منها حتى لا يقع النص في مأزق الخطابية أو يميل إلى التسجيلية ، ومن ثم يضيف على الحدث التاريخي بعدا جماليا ، كذلك لتشير الرواية

١- انظر علي الراعي (المسرح في الوطن العربي) ، سلسلة عالم المعرفة ، ربيع الآخر ١٤٢٠هـ ، ص ١٠١ ،

أيضا انظر توفيق الحكيم (قالبنا المسرحي) ، مكتبة مصر - القاهرة ، ص ١١ .

٢- (أبو سلاخ) ص ١٧ . ٣- المصدر السابق ص ١٨ .

٤- نفسه ص ٣٢ ، ١٠١ ، ١٢٤ .

إلى أن الواقع التاريخي العربي المعاصر واقع يصعب فهمه وتفسيره بالمقاييس المنطقية ، وكذلك استلهم التوتر الدرامي الموجود في الحكاية الشعبية ، وتوظيفه في سير الأحداث التاريخية .

و الشعبي في الحكاية نزوع قومي تحرري ، واستنهاض لروح البطولة العربية لأنها (تجسد مختلف القيم القومية والبطولية التي يحتاج إليها العربي في صراعه الآن) (١) واستقرأ الراوي للتاريخ العربي في صراعه مع اليهود ، أوصله إلى نتيجة رهيبه (بعد خمسين سنة سوف يتحول عرب الشرق الأوسط والخليج إلى مستعمرات للاتحاد الإسرائيلي / التركي .) (٢) .

ومن ثم بدا الراوي غير راض عن تعاطي العرب مع قضيتهم القومية (أنا متزاعل مع الرئيس لا يكلمني ولا أكلمه) (٣) .

١- سعيد يقطين (الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي) ، المركز الثقافي العربي - بيروت ، الطبعة الأولى

١٩٩٧م ، ص ٩٣ .

٣- (المصدر السابق) ص ١٣٩ .

٢- (أبو شلاخ) ص ١٩٩

القسم الثاني :

(المبنى الحكائي)

— الشخصيات

— المكان

— الزمان

الشخصيات ...

مما يميز الإبداع القصصي بنوعيه (الرواية ، والقصة القصيرة) ، عن سائر الإبداعات الأدبية ، توافرها على عنصر الشخصية ، (لا يشاركهما في هذا إلا المسرحية) ، حتى غدت سمة فارقة لهذا الفن ، فالقصيدة حين تشتمل على عدد من الشخصيات ، يقوم بينها حوار ، يقال إنها قصيدة ذات نفس قصصي ، أو قصيدة قصصية (١) . وحين تخلو القصة من الشخصية تغدو مقالة (٢) . ويرى بعض النقاد في تعريف الرواية (أنها فن الشخصية) (٣) ، أو (فن تشكيل البطل) (٤) . وطبيعي أنه لا يراد من الشخصية وجودها المادي ، بل ما تستثيره في القارئ من دلالات وأسئلة .

ثم تباينت المناهج النقدية ، بعد ، في النظر إلى الشخصية ، فأرسطو ينظر إلى الشخصية بوصفها تابعة للحدث ، بل (خاضعة خضوعاً تاماً لمفهوم الحدث) (٥) ، فلما كان عصر النهضة الصناعية ونظر إلى الإنسان بوصفه مركز الكون (الإنسان الأعلى) (٦) ، احتلت الشخصية الصدارة في الرواية ، وغدت كل عناصر العمل في خدمة إضاءة الشخصية ، فلما أعلنت البنيوية (موت الإنسان) (٧) ، أصبحت الشخصيات (كائنات روقية) (٨) ، بل عنصراً لغوياً يصنعه خيال القارئ ، لا قلم الكاتب .

وبين هذه وتلك ، ينبغي النظر إلى الشخصية بوصفها وحدة سردية ، تتفاعل مع باقي وحدات السرد في إنتاج نص سردي متماسك . وبالنظر إلى وظيفة الشخصية في نص القصصي ، يمكن تصنيف الشخصية إلى أربعة أصناف :
شخصية البطل .

- ١- انظر مثلاً إلى البنية القصصية في قصيدة الحطيئة (وطاوي ثلاث) .
- ٢- انظر عبد الملك مرتاض (في نظرية الرواية) ، سلسلة عالم المعرفة ، شعبان ١٤١٩هـ ، ص ١٠٣ .
- ٣- طه وادي (صورة المرأة في الرواية المعاصرة) ، دار المعارف ، الطبعة الرابعة ١٩٩٤م ، ص ٤٥ .
- ٤- فيحاء قاسم عبد الهادي (نماذج المرأة / البطل في الرواية الفلسطينية) الهيئة المصرية العامة ، ١٩٩٧م ص ٧ .
- ٥- حسن بحراوي (بنية الشكل الروائي) ، مرجع سابق ، ص ٢٠٨ . ٦- ول ديورانت (قصة الفلسفة) ترجمة فتح الله محمد المشعشع ، مكتبة المعارف - بيروت ، الطبعة السادسة ، ص ٥٣١ .
- ٧- ديزيره سقال (بحوث في الفلسفة) ، دار الفكر - بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٩٣م ، ص ٨٧ .
- ٨- رولان بارت (مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص) ، مرجع سابق ، ص ٧٢ .

الشخصية الأجنبية .

شخصية المرأة

الشخصيات الثانوية والعجائبية .

شخصية البطل ..

لا يكاد يخلو النص السردي عند القصصيين من شخصية محورية (البطل) ، تحمل رؤية الكاتب وموقفه من الحياة والأحياء ، (الحامل الأيديولوجي) ، لا تختلف في ذلك إلا رواية (دنسكو) ، حيث غلب الحدث على الشخصية ، بينما انتسبت باقي الروايات إلى رواية الشخصية .

وتتفنن ، بعد ذلك ، الروايات في تقديم أنماط مختلفة من الأبطال ، فهناك البطل الحالم القلق (فؤاد) ، وهناك البطل المهزوم المنكسر (البروفسور) ، وهناك البطل الملحمي (أبو شلاخ) ، وإذا كانت صورة البطل إنما تتضح ، في ذهن المتلقي العادي ، من خلال أعماله ومواقفه البطولية ، فهناك البطل من غير بطولة ، (البطل المجاني) ، (يعقوب العريان) . وكل هؤلاء يندرجون فيما يسمى البطل الشخصية . لأن هناك البطل / السرد كما في رواية (٧) . وهناك ، أخيراً البطل المضاد ، (البطل المزيف) (١) ، وهو الذي يجده القارئ في رواية (دنسكو) .

وتتباين الروايات في طرائق تقديم الأبطال للقارئ ، فهناك البطل راوياً ، (البروفسور ، أبو شلاخ) ، وهناك البطل مروياً عنه ، (فؤاد ، يعقوب العريان) . والقارئ حين يحاول استكناه الملامح العامة للشخصيات المحورية ، إنما يبني تصوره عنها من خلال السمات التي ظهرت بها ، ومن الدور الذي تنهض به ، مستمداً معطيات تصوره من مصدرين اثنين ، مصدر (نصي) من داخل الرواية ، يتمثل في مقولات الراوي (العليم بكل شيء) ، ومقولات الشخصية ذاتها حول نفسها وحول غيرها ، ومقولات الشخصيات الأخرى . ومصدر من خارج الرواية (التلقي) ، الذي يتجلى فيما ترسمه مخيلة القارئ عن الشخصية عبر الأحداث والمواقف الروائية (حسب ما يذهب إليه التصور اللساني للشخصية ،

١- في تعريف (البطل المزيف) ، أنظر مجدي وهبة ، وآخر (معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب)

الذي يقوم على اعتبار الشخصية تركيباً يقوم به القارئ أكثر مما ينهض به النص^(١) من خلال ما سبق يقف القارئ على مجموعة مفردات فنية رسمت صور الأبطال في النص الروائي ، فهم ، كما سبق ، انتخبوا لتوصيل الفكرة المضمونية التي يريد الكاتب إيصالها إلى القارئ ، دون أن يقع الكاتب في المباشرة والتقريرية ، بل كانت الشخصيات مقنعة مليئة بالحياة ، على الرغم من تكرار الرؤية / الموقف الذي يلتزمه الكاتب ، الذي أدى إلى جعل الأبطال ، شخصيات تقف بين طبيعتين ، متباينتين من طبائع الشخصيات ، الشخصية المعنوية المهمومة بتوصيل الرسالة (شخصية غائمة من غير ملامح) ، والشخصية الاجتماعية (شخصية كثيفة نكاد نصادفها خارج الرواية) .

وقد استطاعت الشخصية أن توائم بين الطبيعتين في ذات الوقت ، ففي الوقت الذي تسعى فيه لتحقيق الهدف (رؤية الكاتب) بما تمتلك من وضوح الغاية ، فجميعهم منتمون ، لا تنسى أبداً تحقيق سعادتها الذاتية الاجتماعية .

لهذا لم يكن أبطال الكاتب مثاليين ، كما في القص التقليدي حيث تتجسد قيم متعالية حيث البطل (صورة لشخصية صلبة ، أخلاقية ، واحدة الوجه ، قادرة باستمرار أن تتغلب على الضعف البشري)^(٢) .

كما لم تكن شخصيات الأبطال ، في المقابل ، مرسومة وفق النظرية الوجودية بحيث يكون البطل (متمرداً رافضاً ساخطاً على كل شيء في الحياة القائمة ، نافراً من القيم الدينية والأخلاقية ، التي ترى أنها جاءت ؛ لتكبل إرادة الإنسان)^(٣) .

وإنما كان الأبطال عاديين تتجسد فيهم قوانين الطبيعة الإنسانية في القوة والضعف . كذلك كان الأبطال جميعهم من الشخصيات الرجالية ، لم تكن بينهم امرأة ، وهم كذلك قد عاشوا أعزاباً ، فمنهم من لم يتزوج (فؤاد) ، ومنهم من انتهت علاقته الزوجية

١- انظر حميد لحداني (بنية النص السرد) ، المركز الثقافي - بيروت ، الطبعة الثانية ١٩٩٣م ، ص ٥١ ، وأيضاً انظر محمد جمال باروت (بنية الشخصية الروائية ودلالاتها في رواية صاحب البيت) مجلة البيان ، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت ، عدد ٣٠٤ ، نوفمبر ١٩٩٥م ، ص ٢٢

٢- يمنى العيد (فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب) ، دار الآداب - بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٩٨م ، ص ١٠٢-١٠٣ .

٣- حسن حجاب الحازمي (شخصية البطل في الرواية السعودية) ، نادي جازان ، الطبعة الأولى ١٤٢١هـ ، ص ٤٥ .

بالطلاق (البروفسور) الذي تزوج (فرحة ربيع) ثم طلقها (١) ، كذلك (أبو سلاخ) تزوج (برنيس) وطلقها بعد (٢) ، أو ماتت زوجه (يعقوب العريان) الذي ماتت زوجه الأولى (زينب) ، وتزوج بعدها مرتين ، انتهتا إلى الطلاق (٣) .

وكان الأبطال جميعهم أغنياء ، (فؤاد) في شقة الحرية ، يسافر من بلده البحرين يحمل معه (أربع حقائب من الوزن الثقيل غير حقيبة اليد المنتفخة) تحوي ضمن ما تحوي (مناشف للحمام ، علب شاي صابون معطر ، علب شيكولاته وبسكويت ، وراديو من الحجم الصغير) (٤) . هذا إذا أخذنا في الحسبان التاريخ الذي سافر فيه (فؤاد) عام ١٩٥٦م ، حيث كان معظم أهل الجزيرة إبان ذلك التاريخ يعيشون في فقر مدقع . كذلك حين يهدي إحدى ساعتيه إلى صديقه (عبد الرؤوف) ، في العام نفسه ، وكلتا ساعتيه من نوع (ميدو) ، متسائلا (كيف تعيش من غير ساعة) (٥) . وهو قبل سفره هذا إلى القاهرة قد زار (الظهران والكويت ودمشق وببيروت) (٦) ، ويقدم للأستاذ (شريف) هدية من والده ، ساعة ماركة (رولكس) ، ولزوجته (خاتما ذهبيا تزينه لؤلؤتان كبيرتان) (٧) ، كان ذلك عام ١٩٦١م .

أما (البروفسور) فقد تعددت مظاهر غناه ، ويستطيع قارئ الرواية أن يقف عليها بسهولة ، يكفي أنه مول ثلاثة انقلابات في (عربستان) بقيمة مليار دولار ونصف . وحين دخل عليه الطبيب النفسي (سمير ثابت) ، في جناحه (بالعصفورية) دهش (ما شاء الله ! ما شاء الله ! صالون . وغرفة طعام . وغرفة نوم . ورفوف كتب . وكاميرات فيديو . واستريو بتاريخ العصفورية ما سكن مريض بجناح) (٨) ، ولا غرابة فقد وجد نفسه (في سن الثلاثين ، واحدا من أغنى الرجال في العالم) (٩) . و (أبو سلاخ) لا يقل غنى عن (البروفسور) ، فهو مولود في أسرة ثرية (١٠) ، وارتقى به الحال حتى أصبح الرئيس التنفيذي (لإمبراطورية أم سبعة التجارية) (١١) التي وصلت استثماراتها إلى كوبا والبرازيل غربا ، وأستراليا شرقا .

- | | | |
|--------------------------|--------------------------|--------------------------|
| ١- (العصفورية) ص ١٤٢ . | ٢- (أبو سلاخ) ص ٦٣ . | ٣- (حكاية حب) ص ٨١ . |
| ٤- (شقة الحرية) ص ١٧ . | ٥- المصدر السابق ص ٦٠ . | ٦- نفسه ص ٢٤ . |
| ٧- نفسه ص ٤٥١ . | ٨- (العصفورية) ص ١١ . | ٩- المصدر السابق ص ١٤٥ . |
| ١٠- (أبو سلاخ) ص ٢٤ . | ١١- المصدر السابق ص ٩٧ . | |

و(يعقوب العريان) يصفه موظف الاستقبال بأنه (المحامي الخليجي الثري) (١) .
ويحدد (يعقوب العريان) ثراءه بأنه (يسد احتياجاته كلها ، الأساسية والكمالية ،
ويزيد) (٢) .

كما كان البطل في النص الروائي يعيش للجماعة ، يضحي بنفسه وماله من أجل أمته
، ساعيا إلى بناء حضارة عربية تحترم قيم العدل والخير والمساواة ، وهو ما كان
يحلم به (فؤاد) ، وسعى إليه (البروفسور) واضعا نصب عينيه (هدفين رئيسيين :
نهضة الأمة العربية ، وتدمير إسرائيل) (٣) ، كما سعى إلى تدعيم قيم الديمقراطية في
الدول العربية (٤) .

وتعددت رحلات (أبو شلاخ) لنصرة القضية العربية الأولى ، قضية فلسطين ،
وحين يخشى موت الرئيس الأمريكي (روزفلت) ، تنتابه الأفكار (ما مصير قضية
فلسطين ؟ ما العمل والنفوذ الإسرائيلي يتزايد يوما بعد يوم ؟ ماذا سوف يكون موقف
الرئيس الجديد ؟) (٥) .

أما (يعقوب العريان) الذي كان عاجزا عن الفعل ، لأنه كان يعيش أيامه الأخيرة ،
فقد كتب رواية بعنوان (سنوات الإعمار) ، وموضوعها (شاب قضى أجمل
سنوات عمره يعمل لصالح حزب سياسي ثوري ، حتى وصل الحزب إلى السلطة) (٦)
فهل كانت الرواية انعكاسا لتجربة واقعية عاشها (يعقوب العريان) ؟ .

وأبطال القصصيين متقنون ، يواجهون المواقف بدرجة كبيرة من الوعي ، (فؤاد)
خريج كلية الحقوق ذاهب إلى أمريكا لاستكمال دراسته (٧) ، و(البروفسور) حصل
على عدة شهادات دكتوراه (٨) ، و(أبو شلاخ) حاصل على الدكتوراه في إدارة
الأعمال (٩) ، و(يعقوب العريان) محام (١٠) ، كذلك تتضح عمق ثقافتهم من خلال
السردي ، والحوار مع الشخصيات الأخرى حول كافة القضايا ، لهذا اتضحت رؤيتهم
في الحياة وأهدافهم من مطلع الروايات ، حتى ليبدو للقارئ أن شخصيات الأبطال في
النص السردي القصصيين شخصيات مسطحة ، ولدت مكتملة .

-
- | | | |
|----------------------------|-------------------------|--------------------------|
| ١- (رجل جاء وذهب) ص ١٥ . | ٢- المصدر السابق ص ٥٩ . | ٣- (العصفورية) ص ١٤٦ . |
| ٤- المصدر السابق ص ٢٩١ . | ٥- (أبو شلاخ) ص ٨٨ . | ٦- (حكاية حب) ص ٤٨ . |
| ٧- (شقة الحرية) ص ٤٣٧ . | ٨- (العصفورية) | ٩- (أبو شلاخ) ص ٩٣ . |
| ١٠- (حكاية حب) | | |

ومن الملامح العامة لأبطال الروايات ، النهاية الحزينة ، ففي (شقة الحرية) تنتهي الرواية على منظر حزين يودع فيه (فؤاد) ليس القاهرة ، المدينة التي أحب ، فحسب ، بل يودع الأمل المعقود على وحدة الأمة العربية (رحم الله الحرية . والوحدة...) (١) (نهاية فؤاد نهاية دائرية) .

وما تمزيق (فؤاد) الورقة التي تحتوي على أسماء القوميين العرب في أمريكا (٢) ، إلا الانعكاس الفني (المعادل الموضوعي) (٣) لبداية تمزق الفكرة القومية في نفس (فؤاد) ، أما في الواقع فقد ولدت الفكرة القومية ممزقة ومشوهة أصلاً . وفي (العصفورية) تختم الرواية بسقوط آخر قلاع الديمقراطية في الوطن العربي ، في (عربستان ٦٠) ، بانقلاب عسكري مما كان السبب في اختفاء (البروفسور) (٤) عن الحياة الواقعية ، وانكفائه على نفسه ، (يلحق جراحه) .

وفي ختام رواية (أبو شلاخ) يموت البطل (أبو شلاخ) ، بعد نبوءته المرعبة (بعد خمسين سنة سوف يتحول عرب الشرق الأوسط والخليج إلى مستعمرات للاتحاد الإسرائيلي / التركي . وسوف يتحول عرب البحر الأبيض المتوسط إلى مستعمرات للاتحاد الأوروبي) (٥) .

و(يعقوب العريان) يموت بسرطان الدم ، وهو لا يدري سر (زينب) ، هل هي ابنته أم لا؟ وآخر كلماته وهو في النزاع الأخير ، (زينب .. أرجو .. أرجو.. روضة ... المشكلة أن روضة ... روضة لا تتكلم .. ولن تتكلم .. لو .. لو) (٦) .

وقد كانت هذه النهايات الحزينة لأبطال الروايات ، في خدمة الرؤية التي حملها الكاتب الأبطال ، التي ترمز إلى تحطم الآمال ، ونفاد العمر هباء ، وذهاب الجهود سدى في بناء كيان الأمة العربية ، والتخلص من الخطر الصهيوني .

ومن سمات شخصية البطل في الروايات ، وضوح الشخصية في عدها محورية دون عناء ، فمن مطلع رواية (شقة الحرية) ، يستبين القارئ أن شخصية (فؤاد) لا بد أن تكون هي الشخصية المحورية (البطل) ، وهكذا كان ...

١- (شقة الحرية) ٤٦٣ . ٢- المصدر السابق ص ٤٦٣ .

٣- للوقوف على بيان (المعادل الموضوعي) ، انظر مجدي وهبة وآخر (معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب) ص ٣٧٠-٣٧١ .

٤- (العصفورية) ص ٣٠٢ . ٥- (أبو شلاخ) ص ١٩٩ . ٦- (حكاية حب) ص ١٢٠ .

ومع استمرار القراءة ، يتضح أن الراوي حاول توزيع الاهتمام السردى بنوع من التساوي على بعض الشخصيات ، (فؤاد ، يعقوب ، قاسم ، عبد الكريم) ، حيث تشترك في كونها تمثل شخصيات (طلاب) تركوا أوطانهم (البحرين) ، ورحلوا في سبيل التحصيل العلمي ، إلا أن عين القارئ لا تخطئ هالة سردية تحيط بشخصية (فؤاد) .

وربما ساءل القارئ النص ، لم ذكرت هذه الشخصيات (يعقوب ، قاسم ، عبد الكريم) بل وأصبحت شخصيات قريبة من الشخصية المحورية في النص ، فهل هناك (البطل الجماعي) ؟ ، مع وجود شخصيات طلابية أخرى تقاسمها الغربة عن البلد نفسه ، مرتحلة للهدف ذاته ظلت مبهمة في الرواية ، إلا من إشارة سريعة لا يستبين منها القارئ شيئا كثيرا (١) ؟ .

ما ذلك إلا لأن الشخصيات الثلاث السابقة كانت على صلة قوية بالشخصية المركزية (فؤاد) ، وهو ما لم يتوافر لباقي الشخصيات (الطلاب) في الرواية . كذلك الحال مع (البروفسور) الذي كان بطلا راويا ، يسرد حكايته في العمل لصالح أمته لتطلع عليه الأجيال من بعده (سيطلع لك من الأرض ابني نصف الجني ويسألك عن تاريخ أبيه . وسيهبط عليك من فوق ابني نصف الفضائي ليعرف أسرار أبيه . وكل شيء الآن في عهدتك) (٢) .

وهو ما يطمح إليه (أبو شلاخ) ، (اسمع ، يا أخي أبو لمياء . هذا الكتاب عني وليس عن أقاربي) (٣) .

أما شخصية (يعقوب العريان) ، فمن الواضح جدا أن الرواية كانت ترسم لحظاته الأخيرة .

ومن السمات أيضا وحدة الهدف ، فجميع الأبطال كانوا يسعون إلى غاية واحدة ترمز إلى رؤية الكاتب ، وكل الأحداث في الروايات تخدم هذا الهدف ، ومن هنا يعلم القارئ سر التركيز على شخصية محورية واحدة تحمل عبء توصيل الرؤية ، كما أنه ، أي القارئ ، يعرف لم لم يقف القصصى مليا ليرسم الملامح الجسدية لأبطاله ؟ ، فهو معني بالرؤية أكثر من عنايته بوصف لون البشرة أو لون العينين

١- (شقة الحرية) ص ٢٢٣ ، ٣٩٧ . ٢- (العصفورية) ص ٣٠١ . ٣- (أبو شلاخ) ص ٢٧

وما جاء من الوصف الخارجي فهو على قلته ، كان الغرض منه التوظيف الفني ،
فحين يقف (فؤاد) أمام المرأة ، ثم يصف نفسه بأسلوب المناجاة الداخلية ، بلمحة ذكية
دون تدخل من الراوي ، ودون أن يشعر القارئ بالملل ، إنما كان ، أي (فؤاد) ،
يحاول أن يكشف سر معاناته مع الفتيات اللواتي أحبهن ، وفضلن عليه أمورهن
الخاصة (كيف اقتصرت علاقاته النسائية في ثلاث سنوات على ثورية فضلت حزبها
عليه ، ومطربة فضلت فنها عليه ؟) (١) .

و (روضة) تصف (يعقوب العريان) ، بالأسلوب نفسه (المناجاة الداخلية) ، في
موضعين ، مرة عندما رآته في منامها ، فهي تحاول وصف الشخصية حتى تتعرف
عليه ، ومرة أخرى لتكشف السر الذي جعلها تتعلق بهذا (البدوي اللئيم ! عبدي الذي
أصبح بعد موته ، سيدي . هذا البدوي الماكر ! ثبت حواسي الخمس في اتجاهه) (٢) .
أما (أبو شلاخ) ، فهو يقدر وزنه عند ولادته (بعشرين ربة) ، ليثبت لمحاوره
(توفيق) أنه كان (طفلا خارقا) ، (كنت طفلا عبقريا) (٣) ، وهو ما يناسب سياق
(الشلخ) الذي جاءت فيه الرواية .

وقد يكون هناك سبب آخر لهذه الظاهرة الفنية في روايات القصص ، هو خشية
الكاتب من تشابه ملامح أبطاله ، بعد تشابه أهدافهم في الحياة ، ومن ثم يسقط القارئ
أحداث الروايات وشخصها على شخص الكاتب وحياته ، وهو ما حذر منه الكاتب
منذ أول رواية له (٤) .

وقد حصل التشابه حين وصف (فؤاد) نفسه (الأنف كبير بعض الشيء ... وقامة
طويلة نحيفة) (٥) وحين وصفت (روضة) (يعقوب العريان) ، (طويلا نحيل ...
وأنفه ضخمة مفلطح) (٦) . و (البروفسور) يرى نفسه ، (أفطس . أو شبه أفطس) (٧)
ومن سمات الأبطال توظيف أسمائهم ، في خدمة سير أحداث الرواية ، وهو نوع من
التحكم الذي يمارسه كاتب الرواية في تقييد الشخصية ، بما يدل عليها اسمها

-
- ١- (شقة الحرية) ص ١٩١-١٩٢ . ٢- (رجل جاء وذهب) ص ٩٥ . ٣- (أبو شلاخ) ص ٢٩ .
٤- (شقة الحرية) ص ١١ . ٥- المصدر السابق ص ١٩١ .
٦- (رجل جاء وذهب) ص ١٣ . ٧- (العصفورية) ص ٥٨ .

وفي تقييد السرد ، بما يدل عليه اسم الشخصية ، فلما كان البطل في (شقة الحرية) حالما تتحكم في تصرفاته العاطفة ، كان اسمه (فؤاد) ، ولما قدم من أطراف الجزيرة أصبح (الطارف) .

و(البروفسور) غطى اسمه على جو النص ، فخرجت (العصفورية) نصا ثقافيا مشحونا بالمعلومة ، حتى عد بعض النقاد المعلومة ، شخصية روائية في النص (١) . و(أبو سلاخ) جاءه هذا الاسم مما عرف به من التهويل في سرد الحكاية ، ومنها روايته التي سميت باسمه .

و(يعقوب العريان) سمي (بالعريان) حتى يتماهى مع (أبو سلاخ) ، الذي اسمه (يعقوب المفصخ) .

أما رواية (٧) ، فهي ، وإن كانت تمثل رواية الشخصية بامتياز ، إلا أن أحدا من الشخصيات ، لم يكن يستحق وصف الشخصية المركزية ، فهل كانت رواية من غير بطل ؟

إن البطولة معقودة في الرواية للسرد ، فالشخصيات السبع كانت تطمح في امتلاك جسد (جلنار) ، وكانت وسيلتها في هذا السرد ، فأيهم كان سرده أكثر إثارة ، كانت له ، الرجل المثير / السرد المثير . وهو ما يعني انقلابا في الأدوار المتوارثة في القص منذ القديم ، حيث كانت المرأة هي الساردة . فقد كانت شهرزاد / المرأة تحكي بحثا عن الحياة ، وكان الرجل / شهياري يستمتع ليمنحها ، من ثم ، الحياة . ولما توقف الرجال السبعة عن السرد ماتوا غرقا ، ولما مات الرجل ماتت المرأة . ويظهر في رواية (دنسكو) البطل المزيف ، فالرواية ، أولا ، من قبيل رواية الحدث (الرواية الإسنادية) (٢) ، الذي كان في الأصل تجربة مر بها الكاتب (٣) ، وهو أيضا ما أشار إليه الإهداء (... ذكرى تجربة مثيرة) (٤) ،

١- انظر عبد الله الغدامي (العصفورية : المعلومة بوصفها شخصية سردية) ، جريدة الرياض الأعداد

١٠٣٦٣، ١٠٣٧٧، في ١٢، ٢٦ جمادى الآخرة ١٤١٧، و ١٠ رجب ١٤١٧.

٢- انظر تزفيتان تودوروف (مفهوم الأدب) ، نادي جدة الأدبي ، الطبعة الأولى ١٤١١هـ ، ص ١٣١.

٣- في عام ٩٩م رشح د. غازي القصيبي لتولي المنصب الأول في منظمة اليونسكو ، لكنه لم يفز بالمنصب ، فكتب (دنسكو) ، انظر عبد الله إبراهيم (القصيبي وجنون العالم) ، جريدة الرياض عدد ١٢٢١٨ ، في ٢١ رمضان ١٤٢٢هـ .

٤- (دنسكو) ص ٧

فلم تقف الرواية عند أي من الشخصيات ، التي توزعت بشكل متساو تقريبا بعيدا عن اهتمام الكاتب ولكن الرواية أظهرت ، في المقابل ، كيف أن القوة هي التي تحكم العلاقات بين الشعوب ، حتى على مستوى المنظمات الإنسانية ، وكيف تدير القوى العظمى العالم من خلال التحكم في المنظمات التي تدير شؤونه ، وهو ما يرمز إليه مضاجعة (رئيس اتحاد قارة الفرنجة) لـ(سونيا) ، المدير التنفيذي الجديد(١) ، لمنظمة (دنسكو) ، فهو إنما يدل على مقدار طغيان القوة والفوقية .

ولكن من أين استمد الكاتب أبطاله ؟

هناك عدة مصادر تضافرت في تكوين بناء أبطال الروايات ، ولا يمكن أن ينفرد مصدر منها دون البقية ، منها الذات ، فتجربة الكاتب الذاتية في الحياة تجربة ثرية اتسمت بالتعدد والتنوع (طالبا ، وأستاذا ، ووزيرا ، وسفيرا) ، ملبئة بالمواقف والأحداث ، وهي تجربة تغري بالكتابة ، وهو ما فعله الكاتب ، دون أن نقع في فخ الإسقاط المباشر .

و الواقع بكل ما يموج فيه من تيارات ، وما يدب فيه من أشخاص ، يشكل مصدرا مهما في الكتابة الروائية على وجه الخصوص .

والخيال المبدع في رسم المواقف ، هو مصدر الأدبية في النص .
وثقافة الكاتب الواسعة ، ومعرفته الكبيرة بالناس ، لهذا كانت شخصية البطل مثقفة .
وهناك مصدر مرتبط بالمقروء الثقافي هو التناص ، الذي استثمره كثيرا الكاتب ، في جعل النص الروائي يدخل ، باستمرار ، في حوارات طويلة مع نصوص سابقة أو محايثة .

١- (دنسكو) ص ١٧٠ .

الشخصيات الأجنبية ...

كثرت الشخصيات الأجنبية في نص القصص الروائي ، لم تشذ في ذلك رواية .وهي أي الشخصيات الأجنبية ، تختلف في كثرتها ، من رواية إلى أخرى ، تبعا لطبيعة الرواية وفكرتها ، فرواية (دنسكو) لا توجد فيها غير أربع شخصيات عربية ، (مرشح عربستان ، والمستشار القانوني ، وحكيم عربستان ، ومستشارة قارة عربستان) (١) ، ثم باقي الشخصيات أجنبية .

ثم تتباين الروايات في تقديم الشخصيات الأجنبية ، وما ترمز إليه مما تسنده إليهم من أدوار ، وما تضعهم فيه من مكانة .

ودراسة صورة الآخر الأجنبي (الصورة) (٢) ، في النص القصص ، تضعنا أمام صورة للأجنبي باتت نمطية ، وجوهرية في المتن الروائي العربي (٣) .

ففي (شقة الحرية) ، كان عدد الشخصيات الأجنبية قليلا نسبيا ، مقارنة بغيرها من روايات القصص آخذين في الحسبان حجم الرواية (٤٦٣ صفحة) ، والعالم الروائي الذي تموج فيه الشخصيات .

والذي دعا إلى تقليص الوجود الأجنبي في الرواية ، طبيعتا الزمان والمكان في النص اللتان مارسنا ضغطا على العنصر الأجنبي ، فأحداث الرواية وقعت في منتصف الخمسينات ، ومطلع الستينات (٥٦ - ٦١) ، وهي فترة مشحونة بالعداء للأجنبي ، حيث لا زالت الشعوب تتذكر مساوئ الاستعمار ، الذي خرجت منه قريبا من هذه الفترة .

ومكان الأحداث كان (القاهرة) ، التي كانت قبلة القوميين ، إبان تلك المرحلة من تاريخ الأمة العربية . (حديث المؤامرة الاستعمارية في الأجواء التي تعيشها القاهرة بعد التأميم يلقي الكثير من الترحيب) (٤) .

وفي (شقة الحرية) تتناوب للأجنبي صورتان مختلفتان ، لكل منهما حافز رسمها ، الحافز الأيديولوجي (القومي) ، والحافز الثقافي (التلقي) في الرواية .

١- (دنسكو)

٢- انظر د.هـ . باجو (نحو منهجية لدراسة صورة الآخر) ترجمة معجب الزهراني ، مجلة نوافذ ، نادي جدة الأدبي ، عدد ٢ شعبان ١٤١٨ هـ .

٣- المرجع السابق ص ٦٧ - ٩٤

٤- (شقة الحرية) ص ٥٠

الصورة الأولى ، صورة الأجنبي المستعمر ، وهي أول ما يطالعنا في الرواية من صور الأجنبي ، وهي صورة منفرة قاتمة ، فـ (المستر هيدلي) مدرس اللغة الإنجليزية الشخصية الأجنبية الأولى في الرواية ، يصفه (فؤاد) (المدرس الاستعماري) الذي كان هو وزملاؤه ، (حريصين على استثارته بإقحام جمال عبد الناصر في كل شيء) (١) .

ومن الشخصيات الأجنبية (أمريكيان) كانا يسكنان في (البنسيون) الذي نزل به (فؤاد) عند وصوله القاهرة ، ولم يشأ الراوي أن يسميهما ، أو يصفهما ، فظلنا شخصيتين غائمتين ، كما لم يحاول (فؤاد) الحديث معهما ، كما تحدث مع جيرانه الباقين ، بل على العكس كان يشعر بالامتناع من حديثهما ونكتهما ، (إذا كان هؤلاء الأجانب لا تعجبهم الأوضاع في مصر فلماذا يجيئون إليها ؟ لماذا لا يبنون فنادقهم في سويسرا أو أمريكا) (٢) .

هناك شخصية (هيلدا) ، صديقة (نشأت) الجديدة ، وقد عمد الراوي بدءا إلى تشيئتها (٣) ، حينما قرنها بالسيارة الجديدة التي اشتراها (نشأت) ، (.. مفاجأتان . الأولى سيارة مارك (نصر) . والثانية ، حذاء مارك سويسرا .) (٤) .
يشارك الراوي في ذلك ، صديقها (نشأت) ، (شوف يا قاسم ! الحاجات الحلوة بتاعة بره !) (٥) .

وفي تحذير (نشأت) صديقه (قاسم) ، (انتبه هيلدا تعرف العربية) (٥) ، ما يوحى بخوف (نشأت) من محاولة (قاسم) الحديث عنها بما يغضبها .
ويدرك القارئ أن (نشأت) إنما أراد جسدها فقط ، فعندما أرادت منه الزواج رفض مجرد الفكرة (قلت لها في ستين داهية !... فرفشة ؟) (أوكي) ! زواج ؟ يفتح الله !) (٦) وشبيه بها تماما صديقتها (مارجريت) ، فقد جاءت في نفس السياق ، أي سياق شراء سيارة جديدة ، وللغرض نفسه ، صادقها (قاسم) (٧) .
(نشأت ، وقاسم) اللذان لم يعرف عنهما عاطفة قومية ، ربما اختلفا في مرادهما

١- (شقة الحرية) ص ١٩ . ٢- المصدر السابق ص ٣٢ .

٣- للوقوف على مفهوم (التشيؤ) ، انظر مثلا مجاهد عبد المنعم مجاهد (الإنسان والاعترا ب) ، دار سعد الدين -

دمشق ، الطبعة الأولى ١٤٠٥ هـ ، ص ٤١ وما بعدها . ٤- (شقة الحرية) ص ٢٠٣ .

٥- المصدر السابق ص ٢٠٤ . ٦- نفسه ص ٣٤١ . ٧- نفسه ص ٢٦٦ .

من امتلاك الجسد الأجنبي ، عن صديقيهما (يعقوب) ، ذي النظرية الشيوعية ، الذي (لم يكن ... يشعر أنه يمارس الجنس بل يمارس التأثير . لم يكن يضاجع المسز هندرسون ، ولا المسز ستون ، ولا بقية الشمطاوات ، بقدر ما يغتصب الإمبراطورية العجوز) (١) .

ويلاحظ القارئ أن الراوي لم يتوقف عند هذه الشخصيات الأجنبية ، ولم تنهض بأي دور في السرد ، فقد ذكرها في ومضات سردية ، فبين ظهور (المستر هيدلي) ، وظهور (هيلدا ، ومارجريت) مسافة سردية كبيرة .
والصورة الأخرى التي يرسمها القارئ للأجنبي في الرواية ، صورة الأجنبي مالك النظرية ومانحها ، فكانت الشخصيات ترسم ملامحها الثقافية مما تستمد من آراء الشخصيات الأجنبية .

(قاسم) يعلق صورة (آيزنهاور) في غرفته ، إعجابا بسياسته ، كذلك صور (ألفيس برسلي ، وبريجيت باردو) (٢) .

و (يعقوب) يعلق صور (كارل ماركس ، وفرويد) (٣) ، مستمدا منهما تكوينه الثقافي كما استمد من (تولستوي ، سارتر) (٤) .

و (فؤاد) الذي كان أشد الشخصيات الروائية كرها للأجنبي ، يريد أن يطبق فلسفة (اشتراكية حزب العمال البريطاني) ، في الوطن العربي القادم (٥) .

وقد يجد القارئ أن هناك تناقضا صارخا ، بين كره الأجنبي ، وهو شعور واضح في الرواية ، واستمداد الرؤية والأيدولوجية منه ، خاصة أن الأجنبي المكروه كان شخصية خيالية والأجنبي المستمد منه كان شخصية حقيقية ، فهل يعني هذا أن الشخصيات تكرهم في الوهم وتستمد منهم في الواقع ؟ .

إذا نظر القارئ كرة أخرى في زمن الرواية (٥٦ - ٦١) ، علم أن تلك الفترة التي تلت الاستعمار ، عانى فيها الشباب العربي ، وكل الشخصيات هنا من الشباب ، من غربة فكرية ، وفقدان للهوية والتشظي الأيديولوجي . فكان يبحث عن هوية في تراحم الأيديولوجيات المتناحرة ، فينتقل من رؤية إلى أخرى ، لا يقر له قرار ، كحال

٣- نفسه ص ١١٨ - ١١٩ .

٢- المصدر السابق ص ١١٤ .

١- (شقة الحرية) ص ٣٢٢ .

٥- نفسه ص ٣٩٧ .

٤- نفسه ص ٧٣ ، أيضا ١٦٣ .

(فؤاد ، ماجد ، عبد الكريم ، يعقوب) (١) ، فكانت (شقة الحرية) تمثل سياق البحث عن هوية .

إن (شقة الحرية) رفضت الأجنبي عسكريا ، وقبلته ثقافيا وحضاريا ، ففي بداية الرواية يبدي (فؤاد) ، وهو الشخصية المحورية في الرواية ، امتعاضا من الغرب حتى على مستوى التسمية ، (وماذا عن جاردن سيتي ؟ كيف يبقى جمال عبد الناصر على الاسم الإنجليزي بعد انتهاء عهد الاستعمار) (٢) ، وفي ختام الرواية يرحل (فؤاد) نفسه للغرب يطلب العلم هناك (٣) .

أما (العصفورية) ، فقد كانت تعج بالشخصيات الأجنبية ، خيالية وحقيقية ، لأن طبيعة الأحداث فيها مما يستلزم ذلك ، إذ كانت فكرة الرحلة إلى الغرب ، من الأفكار المحورية في النص .

وبما أن (البروفسور) شخصية ثقافية ، فقد كانت رؤيته للأجنبي تتسم ، أحيانا بالتأصيل لرؤية عربية في دراسة الآخر ، ومواجهته بنفس أسلحته (العلم ، والديمقراطية) ، (خصوصية التجربة الديمقراطية الأوروبية مفهومة . وخصوصية التجربة الديمقراطية الأمريكية مفهومة . ولكن ما المانع من وجود تجربة ديمقراطية عربستانية لها خصوصيتها ؟ ما المانع ؟) (٤) .

(القوة الآن للعلم ... لا يوجد تقدم علمي جاهلي وتقدم علمي إسلامي . يوجد تقدم علمي وتخلف علمي الشر في القرار السياسي الذي يسيء استخدام العلم ، لا في العلم نفسه . العلوم محايدة) (٥) .

لقد قادته دراسة الآخر إلى معرفة الذات ، فبدأ (البروفسور) يبحث عن جذور الهزيمة ، وأسباب الانتصار .

أبرز شخصية أجنبية أظهرتها رواية (العصفورية) ، شخصية (سوزي) ، وهي شخصية وقف عندها السرد ، ليرسم لنا أبعادها كاملة ، فظهرت شخصية مقنعة جذابة يلاحق القارئ مواقفها متعاطفا معها ، وذلك لأن هذه الشخصية تجسد فكرة مركزية

١- (شقة الحرية) . ٢- المصدر السابق ص ٢٠ . ٣- نفسه ص ٤٦٣ .

٤- (العصفورية) ص ٢٨٣ . ٥- المصدر السابق ص ٢٧٨ - ٢٧٩ .

لا في نص (العصفورية) فحسب ، بل في نص الرحلة إلى الغرب (١) .
ولأن الدلالات التي يستطيع القارئ أن يستكشفها من كيفية إظهار الرواية هذه الشخصية ، ومن مواقفها في السرد تتعدد ، ف(سوزي) هي المعادل الفني للغرب ، كما أن (البروفسور) هو المعادل الفني للشرق .
وطبيعي أن يبدأ الراوي / البطل برسم ملامح الشخصية الجسدية ، ذلك لأن الجسد كان هو الداعي الرئيس ، الذي جعل من (البروفسور) (الصاروخ البشري المنطلق بالقذاحة من أقصى الكافتيريا ليشعل سيجارتها) (٢) .
ثم أخذ الراوي يصفها وصفا شعريا طويلا ، لطوله نكتفي منه ببعض الألفاظ ، (ثم نزلت إلى العينين . بحيرتان من الزمرد ... الأنف روماني ... ثم نزلت إلى الشفتين . فلقتا بدر ... والأسنان ؟ دعاية كولجيت . والابتسامة ؟ ... ألعاب نارية في ليلة مظلمة ...) (٣) .
بل حتى سيارتها تعتمد الراوي تعيينها مادة سردية ، فوصفها في موضعين ، (كانت من ماركة ((ثندر بيرد)) ، أجمل سيارة سبورت وقتها في أمريكا . كانت سيارة حمراء ، ((لونها لون دمي المنسجم)) (٤) ، (تسابق الريح في ((ثندر بيرد)) حمراء طائر الرعد الذي كان الهنود الحمر يقصدونه) (٥) .
إن هذه الصورة التي رسمها الراوي لشخصية (سوزي) ، إنما ترمز لصورة الغرب في عقل الرجل الشرقي .
وفي تصوير الراوي عدم استغراب (سوزي) من جرأته ، بل انطلاقها في الحديث معه ، من أول لقاء ، ودعوتها له بالذهاب معها إلى (السوبر ماركت) ، وهو ملمح نفسي ، يشير به الراوي إلى ثقة الغرب في نفسه ، ووضوحه (لم تكن تستخدم أي مساحيق وأصباغ) (٦) .

١- علاقة الفتى الشرقي بالفتاة الغربية ، أثناء الرحلة إلى الغرب ، أصبح لازمة روائية في السرد العربي ، ومن الغريب هنا أن محبوبة (الحكيم) في (عصفور من الشرق) اسمها (سوزي) ، ومحبوبة (طه حسين) في (الأيام) اسمها (سوزان) ، ومحبوبة (البروفسور) اسمها (سوزان) وتعرف (سوزي) .
٢- (العصفورية) ٥٨ . ٣- المصدر السابق ٥٨ . ٤- نفسه ص ٥٩ .
٥- نفسه ٧٠ . ٦- نفسه ص ٧٢ .

وإظهار الراوي لغنى (سوزي) ، المادي حيث يملك أبوها (شبكة من محلات السوبر ماركت تمتد عبر كاليفورنيا كلها) (١) ، والثقافي (عرفتني سوزي على شكسبير ، عرفتني على جيمس جويس ... عرفتني على السيمفونيات) (٢) ، هو إظهار لغنى الغرب في المجالين .

وإفادة (البروفسور) منها في المجالين ، في المجال المادي (انطلقت بالعربة تختار من الرفوف أشياء كثيرة مختلفة وتكدسها في العربة ... دجاج . سمك . أرز . كيك . آيس كريم . حليب . قهوة . شاي . امتلأت العربة ، سلمتني إياها ، وانطلقت بعربة فارغة جديدة وأنا أتبعها كالأبله . عشاء تلفزيوني مثلج . بيض . مكرونة . فواكه من كل نوع . امتلأت العربة الثانية) (٣) .

وفي المجال الثقافي (عن طريقها ، تعرفت على عدد من عمالقة هذا الأدب ، وعدد من أقزامه ، وبعض روائعه وبعض تفاهاته) (٤) .

ما يدل به الراوي على استمداد الشرق من الغرب ، سواء أكان الاستمداد فكريا ، بغثه (أقزام ، تفاهات) وسمينه (عمالقة ، روائع) ، أم كان ماديا متنوعا يشمل كل شيء . وفي قول الراوي (عندما بدأت أتعرف على الأدب الإنجليزي عبر سوزي شعرت بتأنيب الضمير لجهلي الأدب العربي) (٥) . ما يؤيد ما ذكرناه أن دراسة (البروفسور) لآخر هدته إلى دراسة الذات .

وفي استغراب (البروفسور) من كرم (سوزي) ، وثنائوه على هذا الكرم (٦) ، ما يوحي بتكسر الصورة النمطية التي يحملها الشرقي للغربي ، بعد معرفته . وأخيرا كان موت (سوزي) بتلك الطريقة المأساوية ، مما يتجلى فيه موت الشيء الجميل في الغرب .

ليبدأ الشرقي بعدها كما بدأ (لا شيء . لا شيء . مجرد ثور هائج . بدأت القصة وأنا ثور هائج وانتهت وأنا ثور هائج) (٧) .

بقي هنا شيء يتعلق بالسرد ، وهو أن والدي (سوزي) لم يظهر الراوي عليهما أي

١- (العصفورية) ص ٧٠. ٢- المصدر السابق ص ٦٦، ٧٠. ٣- نفسه ص ٥٩.
٤- نفسه ص ٦١. ٥- نفسه ص ٦٨. ٦- نفسه ص ٦٠. ٧- نفسه ص ٧٤.

انفعال ، أو مطالبة بمحاكمة (البروفسور) بوصفه السبب في موتها ، فلم يستجوب فضلا عن محاكمته . بل على العكس جعل الراوي والد (سوزي) يزور (البروفسور) بعد الحادث في سجنه ، وكأن شيئا لم يكن (مد يده وصافحني ثم قال: ((هناك خبر سيئ. سيئ جدا. انقلبت سيارة سوزي. وماتت في الحادثة)) (١).

ثم ساعده في نقله إلى (مصحة مونترى) ، ولم يشر الراوي إلى أنهما قد عفيا عنه ، مما يعني انقطاعا في السرد . لهذه الإشكالية الفنية سببان ، فإما أن الراوي كان منزعا من النهاية الحزينة لصديقه ذات يوم ، خاصة أنه كان السبب في موتها ، (خلاص ! خلاص ! خلاص ! ... لا أود الحديث عن سوزي . ولا عن المصحة . ولا عن الدكتور جونسون . خلاص ! أود الحديث عن موضوع آخر . (٢) .

وإما أن الراوي أيقن أن السرد سينزاح عن الفكرة المركزية في الرواية (أزمة المثقف) ، ليبقى عند هذه النقطة ، فقطع السرد ، أو لجأ إلى حيلة الانزعاج ليقطع السرد .

من الشخصيات الأجنبية ، هناك ، على سبيل المثال، شخصيات (الليدي نكنوكستر ، وسامنتا ، وبيتي) ، وأظهرت الرواية في صورة واحدة ، صورة الجسد المستعمر فقط ، فـ(البروفسور) لم ير فيهن غير الجسد ، فهو يصف (الليدي نكنوكستر) ، بأنها (حسناء سمينة نص عمر) (٣) ، و (سامنتا) بقول عنها (بشرة مثل القمير العراقي . حدود كالفراولة الإنجليزية . نهود كرمان الطائف) (٤) ، و (بيتي) (حورية شقراء) (٥) .

لذلك استعمر (البروفسور) أجسادهم ، تأرا لاستعمار الغرب الشرق ، و(البروفسور) يتناص في ذلك مع (مصطفى سعيد) بطل رواية ، (موسم الهجرة إلى الشمال) ، (يمدّها ، والله ! ، مصطفى سعيد ! بيض الله وجه مصطفى سعيد ! لطالما اغتصب أهل الشمال أرضنا اغتصابا . وانتهبوا ثرواتنا انتهابا . ولقينا منهم بؤسا وعذابا) (٦) . وقد كان (مصطفى سعيد) يحاول (إثبات تفوقه على الغرب بأن يعكس الأدوار ، فبدلا من أن يغزونا الغرب في عقر دارنا ، لأنه أقوى ، نقوم نحن بغزو الغرب ،) (٧) .

١- (العصفورية) ص ٥٧ . ٢- المصدر السابق ص ٧٦ . ٣- نفسه ص ١٨٩ .

٤- نفسه ص ١٩٠ . ٥- نفسه ص ٢٩٥ . ٦- نفسه ص ١٢٠ .

٥- مصطفى عبد الغني (الاتجاه القومي في الرواية) ، سلسلة عالم المعرفة ، صفر ١٤١٥ هـ ، ص ١١٦ .

وقد بدت رغبة الراوي في التناص واضحة جدا ، منذ أن قال (البروفسور) ،
 (قررت الهجرة إلى الشمال ... انتظرت حتى بدأ موسم الهجرة إلى الشمال) (١) ،
 وهناك شخصيات الأطباء النفسانيين ، الذين تلقى على أيديهم (البروفسور) العلاج .
 (جونسون و سبلووتر ، و مونتيسكييه) . وقد كانوا ، كما صورتهم الرواية ،
 حريصين على معرفة أدق الأسرار الداخلية (للبروفسور) ، ومحاولة الأطباء
 النفسانيين هذه ، يرمز بها الراوي إلى سعي الغرب إلى فهم نفسية الشرق ، عن
 طريق دراسة أعماقه النفسية ، وتجاوز الطبقة الظاهرية . وتعدد صور العلاج التي
 لجأ إليها الأطباء (الصدمات الكهربائية ، العقاقير) (٢) ، تشير إلى اعتبار الغرب أن
 الشرق حقل تجارب . بينما تشير دراسة تناسخات (البروفسور) ، التي لجأ إليها
 الدكتور (مونتيسكييه) (٣) ، إلى محاولة الغرب دراسة تاريخ الشرق البعيد .
 ومع رواية (أبو سلاخ) ، ظهرت الشخصيات الأجنبية مبكرا ، ثم تكاثرت في
 الرواية ، بعد أن تدرج وجودها ، لتصبح أخيرا أكثر من الشخصيات العربية .
 هذا الوجود الكثيف للأجنبي يتوافق مع طبيعة الفكرة المركزية للرواية ، التي تحاول
 رسم رحلات الراوي / البطل ، لنصرة القضايا العربية (قضية فلسطين) ، ورحلاته
 التجارية ، فبعد أن ترك (أبو سلاخ) بلده التي ولد فيها (الهفوف) (٤) ، ورحل
 ليعمل في شركة (وكمارا) ، لم يعد إليها إلا مرة واحدة ، برغبة من شخصية أجنبية ،
 (ريتا هيوارث) (٥) ، ثم لم يعد لها ذكر . (معرفة الآخر = معرفة الذات) .
 وهو ما يشير إليه تنوع الشخصيات ، لتحتل جغرافية تمتد من الصين شرقا إلى كوبا
 غربا .
 وقد كان ظهور الأجنبي في الرواية على مستوى واحد (شخصيات ثانوية) ، وجدت
 لترميم السرد وإكمال الحدث الذي كان في خدمة كشف جوانب من شخصية (أبو
 سلاخ) .
 ويجد القارئ أن الشخصية الأجنبية هنا ، معظمها شخصيات حقيقية ، لهدفين أولهما
 فني ، وهو إقناع القارئ بأحداث الرواية ، والآخر تاريخي تسجيلي .

٣- نفسه ص ٢٦٥ .

٢- المصدر السابق ص ٩١ ، ١٨٠ .

١- (العصفورية) ص ١١٩ .

٥- المصدر السابق ص ٨٣ .

٤- (أبو سلاخ) ص ٤٥ .

ويستطيع القارئ تلمس بعض الدلالات الفنية من وجود الشخصيات الأجنبية ، وكيفية إظهارها في الرواية .

فمن خلال تنوع الشخصيات الأجنبية ما بين شخصيات سياسية ، وشخصيات فنية ، وشخصيات أدبية ، وشخصيات اقتصادية ، تنوعت الدلالات الفنية الموظفة في النص السردي .

فمن الدلالات ما يتعلق بالجانب الاقتصادي الاجتماعي ، ومنها ماله علاقة بالجانب السياسي وهناك دلالات لها صلة بالجانب الأدبي .

إن الشخصيات الأجنبية التي بدأ ظهورها الفعلي في النص مع ظهور البترول في المنطقة ، وظهور (شركة «وكمارا») (مقلوب أرامكو) ، التي كانت قد بدأت التنقيب عن البترول (١) ، متمثلاً هذا الحضور في شخصيتي (الهندي المسؤول عن توظيف الحيوانات والمواطنين) وشخصية رئيس الشركة (المستر بانكر) (٢) ، توهي للقارئ بما يريد أن يرمز إليه الكاتب ، وهو أن الأجنبي إنما جاء المنطقة لهدف رئيس ومهمة محددة ، وهي استغلال خيرات الوطن ، الذي كان وقتذاك يعيش في فقر ، (أسرة أبو شلاخ التي صارت (على الحديد) (٣) ، هي المعادل الفني لحال الوطن) . ومما يدل على حال الفقر الذي كان يعيش فيه المواطنون أن شخصية المربية الفلبينية (إيميلدا) ، التي جاءت لتتشرّف على تربية (أبو شلاخ) عندما كان طفلاً (أحضرت معها كمية لا يستهان بها من الأحذية) (٤) . لقد كانت الأحذية حينئذ من الترف ، وهنا مفارقة روائية تستثير القارئ ، ليدخل في حوار مع النص ، ففي الوقت الذي نرى فيه الراوي يشير إلى أن البلد لا يملك حتى الأحذية ، نراه يحضر مربية من الفلبين ! . إن شخصية (بانكر) في النص هي رمز الخطر القادم من الغرب ، وشركة (وكمارا) هي رمز الرأسمالية المادية الغربية . وفي إجبار (بانكر) ، (أبو شلاخ) على الزواج بابنته (برنيس) (٥) ، ما يوحي بتوحد مصالح الغرب بالشرق ، وتتجلى في نهاية شخصية (بانكر) ، الذي مات جوعاً (٦) ، أن الرأسمالية الغربية لن تشبع من

٣- نفسه ص ٤٥ .

٢- المصدر السابق ص ٤٨،٤٧ .

١- (أبو شلاخ) ص ٤٦ .

٦- نفسه ص ٧٦ .

٥- نفسه ص ٦٠ .

٤- نفسه ص ٢٥ .

خيرات الوطن .

ومن الدلالات ما يتعلق بالجانب السياسي ، ويوحى به هذا الحضور المكثف للشخصيات السياسية ، ومواقفها في السرد ، فيما يتعلق بقضايا العرب ، لتمثل صورة الغرب السياسي ، فمن خلال أدوار الشخصيات بدا أن قضايا العرب تطبخ في المطبخ الغربي ، (النادي البوهيمي) وأنها تخضع لأيدولوجية الرؤساء ، فحين يكون رئيس أمريكا (روزفلت) ، أو (آيزنهاور) تسير الأمور في صالح العرب ، وحينما يكون الرئيس (هاري ترومان) ، تصبح الأمور في صالح إسرائيل .
أما إذا كان الرئيس (نيكسون) ، فستبقى الأمور كما هي (أنا مشغول بقضية فيتنام ولا توجد لدي دقيقة واحدة للشرق الأوسط) (١) .

بل إن الرواية لم تكتف بكشف الموقف الغربي من قضية العرب ، من خلال حضور الساسة الغربيين ، وإنما أبرزت صورة العرب لدى الغرب (أنتم العربان مثل الكلاب اللي تتبح ولا تعض) (٢) .

أما الدلالات الأدبية من حضور الأجنبي في الرواية ، فهي ما يستنتجه القارئ من حضور شخصيتي (سومرست موم ، وأجاثا كريستي) (٣) ، فهما ترمزان إلى اشتغال الكاتب بالرواية ، وفي إشارته إلى لعب (الشطرنج) مع (سومرست موم) ، ولعب (الطاولة) مع (أجاثا كريستي) ، ما يوحى بلعبة التنافس الروائي .
وفي تحديده (القاهرة) مكانا للعبة ، إشارة إلى علاقة (القاهرة) بروايته الأولى (شقة الحرية) ، بوصفها المكان الذي دارت فيه أحداث الرواية . كما أن حضور (أم كلثوم) و (محمد عبد الوهاب) في المشهد هنا ، يوحى بزمن الرواية من جهة ، وبالعلاقة الكاتب بالشعر التي لم تنقطع ، بسبب انشغاله بالرواية من جهة أخرى .
وفي حضور الممثلة (ريتا هيوارث) في الرواية ، وانشغالها بفيلم (علي بابا) ، واتخاذها (أبو شلاخ) مستشارا للفيلم ، ما يرمز إلى صورة الشرق الأسطوري في الذهنية الغربية ، يؤكد هذا حضور (بساط الريح ، وطاقيات الإخفاء) التي ترمز إلى العجائبي في القص العربي .

١- (أبو شلاخ) ص ١٧٧ .

٢- المصدر السابق ص ٩٤ .

٣- نفسه ص ١٠٦ .

وفي رغبة (ريتا) في زيارة (الهفوف) ، (أود أذهب معك إلى الهفوف . الآن) (١) إشارة إلى سحر الشرق ، في نفوس الغربيين .

أما رواية (٧) ، فإنها لما اشتغلت بمهمة رسم ملامح (نماذج سيئة كانت ، ولا تزال ، تؤدي أدوارا مهمة في الحياة العربية) (٢) . انصرف النص كلية إلى هذه المهمة السابقة على إنشائه ، ومن ثم أخذ في بناء هذه النماذج وتوصيفها ، تاركا الشخصية الأجنبية أسماء بلا ملامح ، على هامش الرواية ، وجدت لتسريع السرد ، لم تتضمن شيئا في ذاتها غير تعميق الفكرة المركزية السابقة .

ولأن كثيرا من حوادث الرواية وقعت في بلاد أجنبية ، كانت الشخصيات الأجنبية تؤكد حضور المكان فقط ، فإذا كانت الأحداث في بريطانيا ، جاءت أسماء الشخصيات إنجليزية ، وإذا كانت ذات صلة بالهند ، كان للأسماء سمة هندية ، أو يكون للأسماء سمة يابانية إذا كانت تتعلق بالوجود الياباني .

وفي الوقت الذي يفترض فيه القارئ أن النص يوحي أن (العربستانيين) يوظفون الوجود الأجنبي أدوات للانتقام من بعضهم ، يجده القارئ (أي النص) من طرف آخر يشير أن (العربستانيين) هم في الحقيقة الأدوات ، ليس للانتقام الفردي فحسب ، بل انتقاما من الأمة (العربستانية) كلها (٣) .

ويفصح عنوان الرواية الأجنبي (دنسكو) ، اسما للمنظمة الدولية ، وهو ما يرمز إليه ، قبل التمهيد التوضيحي ، لون الغلاف الأزرق ، الذي غدا علامة (سيميائية) على منظمة الأمم المتحدة ، بالإضافة أيضا إلى أعلام مجموعة من الدول ، بما سيصادفه القارئ من شخصيات أجنبية (أفق التوقع) .

وهو ما يجده فعلا ، لكن الرواية لما كانت مهمومة بالحدث / التجربة عن الشخصية ، اهتمت بسرده أكثر من الوقوف عند الشخصيات ، لرسم ملامحها ، فأصبحت كل الشخصيات تشارك في صنع الحدث

أما حضور الشخصيات الأجنبية في رواية (حكاية حب) ، فقد أخذ صورة المصالحة الهادئة ، حيث حوارات الأصدقاء الباسمة المتكافئة ، (ليس كحوار البروفسور أو

١- (أبو سلاخ) ص ٨٣ .

٢- غازي القصيبي ، في لقاء معه ، المجلة العربية عدد ٢٩ ربيع الأول ١٤٢٢ هـ .

٣- (٧) ص ١٥٤ .

أبو شلاح ، ذي الاتجاه الطولي الأحادي) ، بل الرجاء بعدم استخدام الرسميات في
التنادي (سمني ماري رجاء !) (١)، (السيد الأسقف؟! لم يعد هناك متسع من الوقت
للألقاب والمجاملات . سمني جورج) (٢) ، حتى الممرضة ، (هيلين ! أرجوك !
سمني يعقوب) (٣) ، بعيدا عن التوظيف المقصدي ؛ الذي يكون عادة في تصارع
الأحداث وتشابكها ، متناسقا مع مضمون الرواية ، الذي اشتغل على سرد الأيام
الأخيرة للبطل (يعقوب العريان) .

ولقد بدأ الإحساس بالنهاية من غلاف الرواية (الرمادي) ، (لون الرماد) ، حيث
الانطفاء والصمت ، كذلك اللوحة التشكيلية على الغلاف ، ذات الوجوه النسائية
المتداخلة ، ترمز إلى تداخل أيام البطل النهائية وتشابكها ، وتداخل الخيال في الحقيقة
في علاقاته النسائية .

كما أن مدخل الرواية كان عبارة عن أبيات (إبراهيم ناجي) ، من قصيدته
(الخريف) ، مع ما يوحي به اسم القصيدة من النهاية والذبول ، تأتي الأبيات لتتحدث
عن الرحلة إلى (المغاني الآخر) (٤) .

لقد كان إصرار (يعقوب العريان) على رؤية دخان السجارة ، شاردا في الهواء ، هو
المعادل الفني لذهاب العمر في هذه الحياة ، (جانبيت ! أنا لا أدخن . أنا أتأمل الدخان .
وأفكر .) (٥) .

كل هذا أثر ليس على التوظيف الفني والدلالي لصورة الأجنبي في الرواية فحسب ،
بل أثر أيضا على الوجود الأجنبي ذاته ، فلولا وجود (يعقوب العريان) في
(هوسبيز) (٦) في لندن ، ما وجدت في الرواية شخصيات أجنبية .

فهو ظهور محايد ، كأيام (يعقوب) ، متشابه كتشابه حضور الممرضة الصباحية
(هيلين) ، وحضور الممرضة المسائية (جانبيت) . فلما اجتمعا لديه في لحظته
الأخيرة امتزج عنده الصبح بالمساء ، (ماذا تفعلان معا ؟ هل نحن في الصباح أو في
المساء ؟) (٧) .

أما أصدقاء (يعقوب) فقد جمعهم المرض والمكان فحسب .

١- (حكاية حب) ص ٣١ . ٢- المصدر السابق ص ٤٠ . ٣- نفسه ص ١٠٨ .
٤- نفسه ص ٧ . ٥- نفسه ص ٢٤ . ٦- نفسه ١٠٦ . ٧- نفسه ص ١١٤ .

شخصية المرأة ...

كان حضور المرأة في نص القصص الروائي حضورا باهتا . فلم يكن لها دور في تكوين رؤية الرواية ، ولم يلامس النص قضية من قضاياها ، ولم تشغل حيزا سرديا مستقلا عن الرجل ، بل أظهرتها الرواية غالبا ، دفعة واحدة مغرقة في سطحياتها . من خلال عيني الراوي / الرجل ، أو الشخصية الرجالية في الرواية ، ما عدا (آسيا) فقد ظهرت من خلال حديث ابنتها (روضة) ، في صورة مناجاة النفس .

وقد كان وجود الشخصية النسائية كبيرا عدديا . (الوجود المغيب) .

وربما كان السبب في ذلك احتكار الرجل / البطل الفرد مساحات السرد ، ومن ثم

انشغل السارد به عن شخصية المرأة ، ولكن هذا إن صح في مثل روايات

(العصفورية) ، و (أبو شلاخ) ، و (حكاية حب) ، و هامشها (رجل جاء وذهب)

التي هي أساسا مفكرة امرأة كتبت فيها خواطرها ، إلا أن الرجل (يعقوب) استولى

عليها ، فأصبحت كل الخواطر عنه ، منذ العنوان ، فكأنه كاتبها . ونوعا ما في رواية

(شقة الحرية) ، إلا أنه لا يستقيم في مثل روايتي (٧) ، و (دنسكو) . هذا إذا

عرفنا ، أن الراوي ، مع انشغاله بالشخصية المركزية ، أبرز شخصيات رجالية

عديدة حية ومقنعة . (نستثني من ذلك شخصية سوزي في العصفورية) .

ويستطيع القارئ أن يستجلي أنماطا من صور المرأة في الرواية ، وهي (أي المرأة)

في كل أنماطها صورة ضبابية لم تكتمل ، بحيث يرجع القارئ منها بتشكيل فني ذي

دلالة تعبر عن موقف .

من هذه الصور ، صورة المرأة / الأم ، التي جاءت في النص السردى مفتتة ، عبارة

عن لقطات تأتي في الغالب مرة واحدة سريعة لتغيب كلية عن الرواية ، أو لتحضر

مرة أخرى في لقطة مماثلة ، ولم يحدث أن حضرت الأم في أكثر من لقطتين ، ما

عدا أم (روضة) (١) ، أضف إلى ذلك أن الأم حضرت ، غالبا ، في الرواية من غير

اسم ما عدا أم (روضة) ، وأم (سوزي) ، وأم (يعقوب العريان) ، وأم (شيرين)

وفي جميع الأحوال تأتي الأم من غير ملامح .

ففي (شقة الحرية) تواجهنا أم (فؤاد) في موضعين ، في مطلع الرواية حين يتذكر

(فؤاد) إصرار أمه (على أن يحمل كل ما يحتاج إليه في «بلاد الغربية») (٢) ،

وكذلك حين تذكر دعاء أمه وهي تعانقه قبل الرحيل وتبكي ، طالبة منه (أن يكتب على الجدار الآية الكريمة ((إن الذي فرض عليك القرآن لرادك إلى معاد)) (١) ، وأخيرا في تذكره مناقشتها أباه في شأن سفره بمفرده (٢) .

ولعل القارئ يلاحظ أن وجود الأم هنا ليس وجودا حسيا ، بل جاء من تداع حر ، (ذهني) لحزمة أفكار انتابت البطل (فؤاد) أثناء سفره بالطائرة إلى مصر ، وهي في هذا التداعي تمثل صورة الأم المشفقة المؤمنة بالخرافة المستسلمة لمشية الأب . والموضع الآخر الذي حضرت فيه أم (فؤاد) ، كان ضمن حديث الراوي عن (الأصوات النشار ، الخافطة الضئيلة) ، التي نددت بمقتل الملك (فيصل) في العراق (٣) .

ويجد القارئ أن أبا (فؤاد) ، و (قاسم) قد عبرا عن موقفيهما بلغة فصيحة ، بينما عبرت الأم عن موقفها بلغة عامية (بعد كبدي ، الملك فيصل . بعده صغير . بزر . مو حرام يذبحونه ؟) (٤) . وذلك مرتبط بوضع الأم الاجتماعي والثقافي في ذهنية الراوي .

ويجد القارئ أن (فؤاد) بعد ذلك ، تحدث في غير موضع عن أبيه ، دون أن يذكر شيئا عن أمه . كما يجد القارئ أم (عبد الكريم) ، في موضعين كذلك ، الموضع الأول ، حين يرسم الراوي ملامح الفكر الشيوعي في ذهن (عبد الكريم) ، حيث يتذكر أن أمه (تهوى شتم عمر بن الخطاب) . بينما لا يتذكر (أن أباه تقوه بكلمة نابية واحدة ضد أحد من الخلفاء الراشدين) . بالرغم من أن أباه (من أكبر مشائخ الشيعة) (٥) مما يوحي للقارئ بأن الأم مترممة ، خاصة أنها عارضت ، وهو الموضع الآخر زواج (عبد الكريم) من (فريدة) ، بحجة أنها سنية ومصرية ، فهي عدوة المذهب (٦) . مما جعل الراوي يتدخل (ظلم ؟ ! لا ! أكثر من ظلم . قهر واستبداد وديكتاتورية ...) (٧) . وهناك أم (شيرين) (إلهام) ، وقد حضرت في لقطة وحيدة أظهرتها فيها الرواية في صورة المرأة التي تراحم ابنتها (شيرين) ، في حبيبها (قاسم) ، لتظفر هي به (٨) .

١- (شقة الحرية) ص ٢٢ ، ورقم الآية ٨٥ من سورة (القصص) .
٢- المصدر السابق ص ٢٣ .
٣- نفسه ص ١٥٣ .
٤- نفسه ص ١٥٣ .
٥- نفسه ص ٤٩ - ٥٠ .
٦- نفسه ص ١٧٩ .
٧- نفسه ص ١٩٧ .
٨- نفسه ص ٢٤٩ .

وأخيرا يجد القارئ أم (عنايات) ، وقد أبرزتها الرواية أداة لإخبار (عبد الكريم) بدخول (عنايات) المستشفى ، التي ماتت فيها (١) ، مظهرة عجزها عن مساعدة ابنتها ثم غابت الأم بعد ذلك من غير أن يعرف القارئ مصيرها .

وقد كانت (عنايات) قد أخبرت (عبد الكريم) ، أن أمها ربما كانت تعلم أنها تمارس الرذيلة ، ولكنها تتجاهل ، (أنا باديلها الفلوس . لا هي بتسأل ، ولا أنا باقول) (٢) .

وفي (العصفورية) لا يجد القارئ إلا قول (البروفسور) عن (فرحة ربيع) إنها (كانت تأتي مع فرقة الحراسة المكونة من أبيها وأمها وعدد من أقاربها) (٣) .

وحديثه البسيط عن أم (سوزي) ، ضمن كلامه عن علاقته بـ(سوزي) ، حيث ذكر أن اسمها (مارجريت وحولته الطريقة الأمريكية إلى مارجي) ، وأنه لا يستلطفها (٤) .

ثم لا يجد القارئ بعد ذلك شيئا عن صورة الأم في الرواية ، وبالتالي سيذهب جهده عبثا إن هو حاول أن يرسم صورة واضحة المعالم للأم في الرواية .

وكذلك الحال في رواية (٧) ، فلا يجد القارئ إلا إخبار (الشاعر) عن مجيء أبي زوجته وأمها (٥) ، أو مناجاة (جلنار) ، حيث تتذكر أنها أخبرت أمها أن أباه قد تحرش بها ، فلم تصدق ، بل ضربتها وأنها سألت أمها عن أبيها الذي كانت السبب في موته ، ونظرت إلي نظرة أدركت منها أنها تعرف أنني أعرف أين أبي (٦) .

وربما حاول القارئ أن يستجلي الأمر ، هل كانت أم (جلنار) تعلم أن ابنتها كانت السبب في موت أبيها ؟ بعد أن تركت ، عامدة ، الغاز يتسرب من الأسطوانة ، و عندما دخل المطبخ مخمورا وأشعل عود الكبريت ليصنع القهوة . انفجر المطبخ (٧) وفي رواية (أبو شلاخ) ، يجد القارئ حديث (أبو شلاخ) ، أنه التفت إلى والدته بعد ولادته قائلا (سوري مامي ! أتعبتك قليلا) ، مكررا عليها هذا القول ، ثم إخباره أن (الوالدة توفيت ، في اليوم التالي ، رحمها الله . ماتت متأثرة بالعناء الشديد الذي لاقته خلال ولادتي) .

وقد كان إخبار (أبو شلاخ) هذا ، في سياق إظهار قوته (كنت طفلا خارقا) (٨) فهل كان يمتدح نفسه كونه كان السبب في موت أمه ؟ .

١- (شقة الحرية) ص ٣٥٢-٣٥٤ . ٢- المصدر السابق ص ١١٧ . ٣- (العصفورية) ص ١٣٦ .
٤- المصدر السابق ٧٣ . ٥- (٧) ص ٥٧ . ٦- المصدر السابق ص ٣٣٦ .
٧- نفسه ص ٣٣٦ . ٨- (أبو شلاخ) ص ٢٣ .

وفي رواية (حكاية حب) ، يطلب (يعقوب العريان) من عشيقته (روضة) أن تسمي طفلتها ، الحامل بها (زينب . اسم أمي التي ماتت وأنا طفل رضيع .

– لا أريد أن أسمي ابنتي زينب .

– لماذا ؟

– لأن أمك كانت امرأة مشاغبة . تركتك رضيعا وذهبت .(١) .

وأخيرا(٢) هناك أم روضة (آسيا) ، وقد تعدد وجودها اللفظي (ذكرت ثلاثين مرة)

دون أن تحضر في أي بعد فكري (رؤية) ، وإنما من خلال حديث (يعقوب

العريان) عنها في رواية (حكاية حب) ، أو من خلال حيث ابنتها عنها في (رجل

جاء وذهب) . وقد كان حضورها يشبه حضور الأم فيما سبق ، في كونها حضرت

بدون ملامح ، ففي (حكاية حب) لم يكن لها دور في صنع أحداث الرواية ، أو

تسريع السرد ، (صنمتها الرواية) ، وفي نص (رجل جاء وذهب) ، أظهرتها

الرواية سلبية ، حتى في المواقف التي يشار بها ، عادة ، إلى التضحية ، كان يأتي

السرد ليحول دون ذلك ، فحين ذكرت (روضة) أن أمها كانت توفر لها في صغرها

كل احتياجاتها ، من صناعة الخياطة ، جاء السرد ليقول (بدأت أستغرب كيف

استطاعت أمي أن توفر لي احتياجاتي . كنت أسألها ، وكان الجواب واحدا لا يتغير :

((منصف يساعد . رجل كريم مليء بالخير)) (٣) .

وفي موضع آخر تشير (روضة) / الساردة إلى أن رفض أمها الزواج من (منصف)

بعد وفاة والدها ، لم يكن بسبب التفرغ لتربيتها ، إنما بسبب نظرتها إليه بوصفه

أخاها(٤) . وفي المواضع الأخرى ، ظهرت ممالة لابنتها (أمي تستمع وتهز رأسها

موافقة) (٥) .

أما حضور المرأة / الزوجة ، فقد كان قليلا جدا ، وهو ، على قلته ، غائم ، لم يكشف

عن موقف ، أو يسائل قضية ، بل كان على أطراف السرد ، (بطة زوجة الأستاذ

شريف في شقة الحرية ، كذلك زوجته الأخرى) (٦) ، أو كان جزءا من السيرة الذاتية

١- (حكاية حب) ص ٦٩ .

٢- كانت (روضة) أما ، ولكن سنقرأها جسدا ، حيث غلب حضورها بهذه الصفة .

٣- (رجل جاء وذهب) ص ٣٠-٢٩ ٤- المصدر السابق ص ٣٢ .

٥- نفسه ص ٣٣ ٦- (شقة الحرية) ١٠١ ، ٤٢٦ ، ٤٥٢ .

(فرحة ربيع زوجة البروفسور (١) ، وبرنيس زوجة أبو صلاح (٢) ، وزوجات يعقوب العريان الثلاث (٣) ، أو للتعبير عن مفهوم نموذج من الرجال عن لزواج (ضويحية زوجة محارب) (٤) ، (وقد كان الحضور هنا بسيطا جدا لا يتعدى ، أحيانا ، الحديث عن الزوجة ببعض العبارات) ، أو كان رمزا للدلالة على أمر آخر (دفاية الجنية ، والفراشة الفضائية زوجتا البروفسور) (٥) ، حيث تشيران إلى مصادر الإلهام من جهة ، وإلى تنوع إبداع الكاتب من جهة أخرى ، فد (دفاية) رمز على الشعر حيث عبقر ملهم الشعراء الذي زاره (البروفسور) ، و (فراشة) رمز على الرواية حيث الخيال المجنح (٦) ، (كل شيء من نسج الخيال ... نحن نصنع بخيالنا ما تمنعنا طبيعتنا من عمله) (٧) ، أما (روضة) و (فريدة) فلهما حديث آخر . ويلاحظ القارئ أن الزوجة هنا لم تتعرف باسمها العلم ، الذي هو أعرف المعارف بعد الضمير ، ولكن بإضافتها إلى اسم زوجها ، والتعريف بالإضافة أدنى مراتب التعريف . ولو كان حضور الزوجة في النص الروائي كثيفا ما احتجنا إلى اسم زوجها ، كحضور (روضة) و (فريدة) مثلا .

أما المرأة / الحبيبة ، فقد كانت في النص السردي معشوقة ولم تكن عاشقة ، بمعنى أن الرجل هو الذي اكتشفها ، ثم أخرجها من الظلام خارج النص ، إلى ضوء السرد داخل النص ، يكفي أن نقرأ ما يقوله النص عن أول لقاء جمع بين حبيبين (فؤاد ، سعاد) ، (جاء تعرفه على أول زميلة حدثا مذهلا) (٨) . وللقارئ أن يسأل النص ، ولو لم يتعرف (فؤاد) على (سعاد) هل كانت ستظهر في النص ؟ .

مقولة النص السابقة تلخص كل ما تريد الرواية قوله ، وقد كان أول لقاء بين أول حبيبين ، في أول رواية .

ولو لم توجد اللحظة التي رأى فيها عبد الكريم فريدة (٩) ، ما خرجت إلى النص ، الذي صورها بعدم الوفاء ، حين أخلص لها (عبد الكريم) ، حتى كاد يفقد والديه بسببها ، حين رفضا زواجه منها ، وهو مصر على حبه ، ولو خسرهما ، فلما تقدم

- ١- (العصفورية) ص ١٣٦ .
- ٢- (أبو صلاح) ص ٦٠ .
- ٣- (حكاية حب) ص ٣٥ ، ٨١ .
- ٤- (٧) ص ٢٦٥ .
- ٥- (العصفورية) .
- ٦- شخصيتا (دفاية ، وفراشة) سنقرأ دلالات وجودهما عند الحديث عن الشخصيات العجائبية .
- ٧- (رجل جاء وذهب) ٩٢ .
- ٨- (شقة الحرية) ص ٧٥ .
- ٩- (شقة الحرية) ٧٢ .

لخطبتها ضابط وافقت على الفور لأنها ، بكل بساطة ، (لم يكن بوسعها أن تضيع الفرصة) (١) . (وفاء الرجل / غدر المرأة) .

ولم يقف النص عند هذا الحد ، فيحاول (عبد الكريم) الانتحار ، لولا أن أدركه أصدقاؤه في اللحظة الأخيرة ، فيحجبها النص عن الظهور ، وما إن رآها (عبد الكريم) مرة أخرى ، بعد انفصالها ، (حتى نسي كل شيء وغفر لها كل شيء) (٢) (إساءة المرأة / غفران الرجل) ، فيعفو عنها النص ويظهرها مرة أخرى .

كذلك (شاهيناز) ، ولو لم يرها (فؤاد) في حفلة الكلية ، ثم يحبها لم تخرج إلى السرد . فلما لم يتبادلها حبا بحب ، حجبها النص .

و (البروفسور) هو مكتشف (سوزي ، وفرحة ربيع ، وعفراء) (٣) . و (أبو سلاخ) مكتشف كل حبيباته بدءا بـ (وضحا) وانتهاء بـ (شنش) (٤) .

من هنا نفهم سر موت (جلنار) ، لقد كان موت الرجال السبعة مقنعا ، فقد قضوا غرقا بعد أن (تعاطوا كميات كبيرة من المخدرات والكحول) ، فما بال (جلنار) ماتت ، ولم يتضح سبب موتها (ولم يعثر في دمها على أي آثار لمخدرات أو كحول . ولم تظهر بجسمها أي إصابات . كما ظهر من الفحص أنها عذراء) (٥) ؟ .

حين ينفي النص كل أسباب الموت الممكنة عقلا ، إنما يريد أن يظهر سببا واحدا ، يقوله القارئ لا النص ، هو انه لما مات الرجل مكتشف المرأة أصبحت المرأة منطقة مجهولة ، (المجهول يساوي الموت) ، إلى أن يعاد اكتشافها مرة أخرى . (الاكتشاف يساوي الحياة .)

فحين انتهت شهر زاد / المرأة من الحكاية ، وهبها شهر يار / الرجل الحياة ، وعندما انتهى الرجل / الرجال السبعة من الحكاية ، وهبتهم المرأة / جلنار الموت .

فهل يكمن السبب في كون الكاتب رجلا ؟ ، أم هو منطق اللغة الذكورية ؟ كما يرى بعضهم (٦) .

١- (شقة الحرية) ص ٢٠٥ . ٢- المصدر السابق ص ٤٤٨ . ٣- (العصفورية)

٤- (أبو سلاخ) ٥- (٧) ص ٣٤٠ .

٦- انظر مثلا جورج طرابيشي (رمزية المرأة في الرواية العربية) ، دار الطليعة - بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٨٥ م . كذلك انظر عبد الله الغزامي (المرأة واللغة) المركز الثقافي - بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٩٦ م . و المؤلف نفسه (ثقافة الوهم) المركز الثقافي - بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٩٨ م .

ومن صور المرأة في الرواية ، صورة المرأة / القضية . بمعنى أن تأتي المرأة في النص السردي ، وهي تحمل قضية ، قد تكون قضية جماعية (الهم القومي) (سعاد ، فرحة ربيع ، أحلام) ، أو تكون قضية نسائية في الأساس (تحرير المرأة) (ليلي ، روضة) ، أو هما معا (عفراء) ، لكن النص لم يمنح المرأة مساحة في السرد لشرح قضيتها ، بل على العكس تعمدت الرواية تشويه القضية ، بطرقتين لغويتين مكرتتين ، إما من خلال تشويه حامل القضية (المرأة) ، (سعاد ، ليلي ، عفراء ، روضة) ، أو من خلال الحديث عن القضية في سياق السخرية ، (فرحة ربيع ، أحلام) .

و(سعاد) منذ فجر حضورها ، كانت تحمل قضية أخلصت لها ، أشد ما يكون الإخلاص ، على أن الرواية لم تظهرها على أساس قضيتها ، بل لأجل كشف جانب من حياة البطل (فؤاد) ، الذي ضحت به من أجل قضيتها ، وحين انتهى الغرض (الكشف) ، اختفت من الرواية .

عند أول لقاء (أخبرته سعاد أنها بعثية ملتزمة) (١) ، بينما (كان فؤاد يحلم بصديقة تأخذه ، عبر عوالم النشوة ، إلى مواعيد مقمرة على النيل ، وإلى أمسيات حاملة في حضن الأهرام يتحدثان عن الحب ، عن دموع الياسمين ، عن أفراح الشروق) (٢) ولما كانت (سعاد) (تجعل القضية التي تؤمن بها فوق كل شيء ، وفوق كل شخص) (٣) ، لجأت الرواية إلى وصف إيمانها بقضيتها بأوصاف غيبية ، فتجعل من كثرة ذكر (سعاد) لنظريات الأستاذ (عفلق) ، ونضاله وعبقريته (تقديس ... يصل إلى العبادة) (٤) ، من هنا كانت (سعاد) تقوم بحركات غير واعية ، فتطلعها إلى لقاء الأستاذ تصفه الرواية (تتطلع إليه بلهفة كالجنون) ، وعن تأثير كلمات الأستاذ ، تقول الرواية (وهزت سعاد رأسها ... تحرك سعاد رأسها بعنف) ، وتصف الرواية فضاء اللقاء ، (الجو لم يعبق ببخور العبادة التي أحاطت بالأستاذ) (٥) . لتصبح (سعاد) ، أخيرا ، (في معية الأستاذ تتلمظ على وقع كلماته) (٦) . فهل كان التزام (سعاد) نفيا لعقليتها ؟!

١- (شقة الحرية) ص ٧٧ .

٢- المصدر السابق ص ٨٧-٧٧ .

٣- نفسه ١٣٤ .

٤- نفسه ص ٨٠ .

٥- نفسه ٤٦٢ .

أما (ليلي الخزيني ، وعفراء شمالي) ، فقد أظهرهما النص السردي متناقضتين إلى حد الفصام (الشيزوفرينيا) (١) ، ففي الوقت الذي تعتبر فيه (ليلي) (نفسها زعيمة التحرر النسائي) (٢) ، وأنها (مستقلة ماديا عن الرجل) (٣) ، كان استقلالها (عن طريق شرهة من ثري عجوز) (٤) . وفي الحين الذي تكون فيه غنية عن طريق زوجها (الرأسمالي) ، تتزوج مرة أخرى اشتراكيا ثوريا (٥) .

لقد كان تناقضها الفكري الذي تتحدث عنه الرواية (أين موقعها من اليمين واليسار ؟ ما هي حقيقة ميولها السياسية ؟) (٦) ، كتناقضها المعيشي حيث تملك (فيلا) وتسكن في غرفة متواضعة في بيت الطالبات ، وكتناقضها الاجتماعي ، حين تعرف مشاهير العالم العربي معرفة حميمية ، وتحرص على التعرف على طالب مغمور (فؤاد) (٧) ، كالتناقض في طبيعة منزلها ، حيث الفرق بين (المظهر الخارجي البسيط الذي لا يختلف عن مظهر عشرات الفيلل المجاورة) وبين الداخل حيث (يعزف كل شبر فيها ملحمة الثراء البذيء) (٨) .

لذا ، حكمت الرواية على أن ما تقوم به (ليلي) مجرد نزوة (نزوة التحدي ، نزوة الزواج ، نزوة الطلاق) (٩) .

وكذلك كانت (عفراء) ، فحين تكون (متمردة . ثائرة على كل تقاليد المجتمع الذي نشأت فيه . تود إلغاء كل شيء فيه . خصوصا السلطة . سلطة الأب . سلطة الأخ . سلطة الزوج . سلطة الذكر عموما ... كانت ترى في الحب ضعفا لا يليق بامرأة متمردة متحررة ثائرة ... ((هل تعتقد أنني جاريته ؟)) ((أنتم في الصحراء لا تزالون تملكون الإماء)) ... تتحول الثائرة المتمردة إلى محظية تدلل رجلها ، كما لم تدلل محظية رجلا من قبل . ((دعني أغسل رجليك . دعني !)) ((سيدي أنت ! رجلي أنت ! ملكي أنت ! ملكي أنت !)) ... سرعان ما تعود العاصفة المتمردة ... ((أيها الرجل الأناني المغرور الجشع !)) . وهذه الإنسانية كانت تحضر الدكتوراه عن الشعراء الرومانيين ! تصور ! أعجوبة ! (١٠) .

١- لبيان (الشيزوفرينيا) ، انظر عبد المنعم الحفني (موسوعة الطب النفسي) مرجع سابق ص ٣٦٨ ، ومابعدا .

٢- (شقة الحرية) ص ٣٧٢ . ٣- المصدر السابق ص ٣٧٤ . ٤- نفسه ص ٣٧٥ .

٥- نفسه ص ٤٠٨ . ٦- نفسه ص ٣٩٩ . ٧- نفسه ص ٣٩٩ .

٨- نفسه ص ٤٠٨ . ٩- نفسه ص ٣٧٧ . ١٠- (العصفورية) ص ١٧٥ .

لهذا فهما غامضتان ، (المرأة اللغز) (١) . والرؤية لا بد أن تكون واضحة .
أما (فرحة ربيع ، وسلمى) ، فقد أظهرتا عاطفة قومية ، حين طلبت (فرحة) من
(البروفسور) في ليلة زفافهما ، أن ينشدها شعرا بالعربية ، بدل الذي كان ينشده من
شعر (شكسبير) ، يعلق على ذلك (البروفسور) ، (أن هذه عاطفية قومية تستحق
التقدير خصوصا في مثل هذا الموقف) (٢) .

وحين اشترطت (أحلام) لقبول (أبو سلاخ) زوجها ، أن يتحول إلى نظم الشعر
الفصيح بدل الشعر النبطي ، كانت تعليق (أبو سلاخ) ، (لأن حضرتها عروبية
حتى النخاع ، وحدوية حتى المصارين ، قومية حتى الغدة الدرقية) (٣) .
إن أي قضية من قضايا المرأة لم تكن حاضرة في المتن الروائي ، لا بصفة مركزية
ولا بصفة ثانوية لهذا غاب الحضور النسائي الفكري ، وبرز الحضور الجسدي .
وهو الصورة الأخيرة ، من صور حضور المرأة في النص السردي ، المرأة / الجسد
ولا يتوقف الحديث عن المرأة / الجسد ، عند محاول قراءة الكيفية التي أظهرت بها
الرواية عند القصصبي المرأة في هذا الخصوص ، مشفوعة باستجلاء الدلائل الفنية
والفكرية لهذه الكيفية .

إن للقارئ أن يسأل النص عن المغزى الفني والدلالي لتكرار المواقف الجنسية على
مدار النتاج الروائي القصصبي ، (سبع روايات) لماذا الإصرار على إقحام الحدث
الجنسي في النص ، وفي أوقات يكون فيها حديث النص بعيدا عن الجنس ؟ ، لماذا لا
يكاد يلتقي رجل بالمرأة على سطح السرد دون إحياء جنسي ؟ .
ولو كان حضور المرأة الرؤيوي كحضورها الجسدي ، لتجلى للقارئ خطاب نسائي
بارز القسمات ، يدخل معه في حوار إبداعي .

فهل هو ضجر الروائيين مما سموه (التابو) ؟ (٤) ، أم هو المعادل الفني لتحرر
المرأة ؟ .

لقد كانت الرواية العربية منذ فجرها الفني (زينب) ، بل منذ إرهاباتها الأولى (٥)

١- (شقة الحرية) ٣٦٢ . ٢- (العصفورية) ص ١٤١ . ٣- (أبو سلاخ) ص ١٣٨ .

٤- انظر مثلا نبيل سليمان (فتنة السرد والنقد) ، مرجع سابق ، ص ١٣-٣٥ .

٥- انظر مثلا عبد المحسن طه بدر (تطور الرواية العربية الحديثة) ، دار المعارف - القاهرة ، الطبعة الخامسة .

قد اتخذت قضية المرأة بوصفها قضية اجتماعية ، يتوقف عليها تقدم الأمة وازدهارها إلى أن أصبح حضور المرأة في النص الروائي يختزل في الحضور الجسدي ، الذي بدأ بوصفه إشكالية وجودية ، تعبر عن تملك المرأة لجسدها تعطيه من تشاء ، وتمنعه عن تشاء (١) . حتى أصبح الحضور الجسدي (موضحة) فنية ، لجذب القارئ ، و(ربما تورط بسبب ذلك بعض كتاب القصة الإسلامية) (٢) ، أو تقليدا لرؤية غربية تجاوزت المسكوت عنه في العلاقات الجسدية .

على أن قارئ نص القصصي ، يجد ، أحيانا ، أن حضور جسد المرأة لم يكن حضورا لذاته ، إنما كان لتوظيفه في بعد دلالي ، كتوظيفه في كشف جانب من حياة بطله (الجانب النسائي في سموه وسقوطه) ، كبعض صور الجنس في (شقة الحرية) ، و (حكاية حب) أو في بعد فني كصور الجنس في (العصفورية) إذ جاءت متناصة مع بطولة (مصطفى سعيد) في (موسم الهجرة إلى الشمال) ، لذلك لا نجد (البروفسور) يمارس الجنس مع امرأة عربية (عفراء) (٣) أو في (عربستان) ، بل كان مع الأجنيبيات في غربته . أو يتخذ رمزا فنيا للسيطرة والقوة في التحكم بشؤون العالم ، كالحدث الجنسي بين (سونيا) / المنظمة الدولية ، وبين رئيس اتحاد قارة الفرنجة (٤) .

كما يجد القارئ أن الراوي استثمر لغة المجاز والاستعارة في رسم الجنس الروائي ، بدلا من اللغة الصريحة المباشرة (احتفظ الرجل باللغة المباشرة ، وترك المجاز للمرأة) ، وربما لجأ ، أحيانا ، إلى ترك فراغ منقوط ليفهم القارئ المراد ، ويتم الحكاية . ونساء القصصي غير متمنعات ، تكفيهن نظرة أو كلمة ، لتجود بنفسها للرجل ، وتسمح له بزيارة جسدها عن نفس راضية مطمئنة ، ما عدا ليلي الخزيني ، التي لما أبت اغتصبها (فؤاد) ، ثم عفت عنه لأن (ما حدث كان قدرا لم يكن بوسعنا تجنبه) راجية منه أن يمنحها (فرصة جديدة ، الفرصة الأخيرة) (٥) . وربما أظهر الرجل شيئا من الندم والتوبة في النهاية (فؤاد ، يعقوب العريان) (٦) .

١- انظر محمد صالح الشنطي (الرواية النسائية العربية والمحلية بين عقدة الاستلاب ومعضلات الواقع) ، ملف نادي الطائف الأدبي عدد ١٣، ١٤ ، عام ١٤١٠هـ ص ٢٢٩-٢٥٥ .

٢- انظر عبد الله الخلف (دور المرأة في القصة والرواية) ، مجلة البيان ، تصدر عن المنتدى الإسلامي - لندن عدد ٤٣-٤٤ ربيع الأول ١٤١٢هـ ص ٦٢-٦٤ .

٣- (العصفورية) .
٤- (دنسكو) ص ١٧٠ .
٥- (شقة الحرية) ص ٤٢٨ .
٦- (شقة الحرية) ، (حكاية حب) .

وفي المقابل يجد القارئ صوراً للجنس ليس لها بعد دلالي أو فني ، كإيحاءات الجنسية التي جاءت مع بعض الشخصيات في (شقة الحرية) ، (عبد الكريم ، قاسم) بل شخصية مثل (روبيرتو) المدير التنفيذي لمنظمة (دنسكو) ، الذي صورته الرواية بأنه في أشد حالات القلق من ذهاب المنصب عنه ، ومع ذلك كله ، فكلماً دخلت عليه امرأة صحبتها لغة ذات إيحاء جنسي شيق (سونيا ، شفيقة ، صوفيا لورين) ، من ذلك مثلاً قول الرواية (نظر المدير التنفيذي إلى مستشارته لشؤون قارة الفرنجة ، صوفيا بوردو ، وتذكر ، كما كان يفعل كل مرة يراها فيها ، صوفيا لورين . القوام الفارع المثير نفسه ، والشفاة الغنية ذاتها ، والنظرات الجائعة هي هي . مرت بذهنه وهو يتأمل سونيا ذكرى الليالي الجميلة التي جمعت جسديهما قبل أن تبلغ غيرة سونيا مرتبة الجنون . جمح به الخيال فتصور نفسه في السرير بين صوفيا وسونيا العاريتين ، وشعر بالرغبة تتسلل إليه وتبدأ كالعادة ، في حلقه .(١) . وربما رأى القارئ أن غرض الراوي من ذلك إظهار فساد الإدارة الدولية . و(يعقوب العريان) ، وهو في آخر أيامه تظهره الرواية وهو يداعب ممرضتيه مداعبة جنسية(٢) .

وكان باستطاعة الكاتب أن يستثمر البعد الجنسي بوصفه قضية اجتماعية ضمن قضايا الرواية الأخرى، وفنياً في تطور الشخصية ، وهو ما يكاد يفعله مع شخصية (ريري) التي كان أول ظهور لها في الرواية بصورة (بائعة هوى) ، ثم (حصلت على دبلوم تصفيف الشعر من المعهد) ، مع رسالة (من مدير شؤون الموظفين)) (في الهيلتون) ... بأنه قد تم تعيينها في محل الكوافير بالفندق ، بمرتب مقداره خمس وعشرون جنيهاً(٣) . مما يشير بتحولها عما كانت تمارسه ، وهو ما ضنت ببيانه الرواية إذ جعلت ذلك مجرد احتمال(٤) ، مع ما كانت تمارسه مع (عبد الكريم) ، الذي حاول أن يتزوجها(٥) ، حتى بعد تغييرها(٦) .

تطور الشخصية هنا كان يمكن أن يوظف ويتخذ نموذجاً لقضية مهمة ، لكن الراوي

٣- (شقة الحرية) ص ٣٠٨ .

٢- (حكاية حب)

١- (دنسكو) ص ٥١ .

٦- نفسه ص ٢٦٧ .

٥- نفسه ص ٣٣٦ .

٤- المصدر السابق ص ٢٧٨

لم يدع الشخصية تكمل تطورها ، حين أماتها(١) .

و(أبو شلاخ) ، كان سبب فصله من شركة (وكمارا) ، ممارسة جنسية مع سكرتيرته (آن ماري) (٢) ، وهو سبب لم يضاف على الحدث بعدا دلاليا مقنعا ، وكان يمكن أن يكون هناك سبب يعزز به الكاتب وطنية (أبو شلاخ) من جهة ، ويبرز به صورة (وكمارا) بأنها ضد المواطنين من جهة أخرى .

ومن الشخصيات النسائية التي غلب عليها في الرواية سياق المرأة / الجسد ، شخصية (روضة) ، التي كان تأثير رواية (يعقوب العريان) ، (النوم مع السراب) ، عليها سيئا ، فهي من المتلقين الذين يطابقون بين أحداث الرواية والواقع الخارجي مطابقة تامة ، دون تفريق بين واقع الرواية ، الذي هو محض خيال ، وبين الحقيقة خارج الرواية ، مما جعلها تشعر (بثورة عارمة ... ثورة على يعقوب العريان . وعلى كهول النفط .) (٣) . الذين يستغلون فقر الفقراء ، لقضاء شهواتهم الرخيصة ، وتتمنى أن تقابله (لأبصق في وجهه . لأقول له إن بنات الناس لسن للبيع) (٤) . فعاقبتها الرواية ، حين جعلتها تمنح أحد كهول النفط (يعقوب العريان) ، جسدها .

فهل كان هذا التحول في الموقف خضوعا منها لسلطة أحلامها ؟ ، أم كانت تمارس حريتها واستقلالها ؟ أم هو تمرد على سلطة الزوج (منصف) ؟ أم هي سلطة النص / الرجل على القارئ / المرأة ؟ (وهأنذا أستسلم . أعلن لنفسي أنني أحب هذا الرجل .) (٤) .

كانت (روضة) تعاني من عقدة اسمها سلطة الرجل ، لم تكن بسبب زوجها الأول (برهان) ، الذي مات بعد أن حلمت بموته ، إنما جاءتها العقدة مع زوجها الثاني (هادي) ، الذي لم تغفر إساءته لها ، (قررت أنني سوف أكون الطرف الأقوى في هذه العلاقة ، وفي أي علاقة تربطني بأي رجل) (٥) .

والمفارقة الروائية بينة هنا ، فاسم الشخصية (هادي) ، وتصرفاته (بركانية) . لقد كانت (روضة) بحاجة إلى رجل تنتقم من خلاله من الرجل ، (كنت مصممة على أن أطبع الزواج بطابعي ، أصوغه على مثالي أنا ، أكون سيدة العلاقة) (٦) ،

١- (شقة الحرية) ص ٣٥٤ .

٢- (أبو شلاخ) ص ٦٣ .

٣- (رجل جاء وذهب) ص ١٠ .

٥- نفسه ص ١٧ .

٦- نفسه ص ٢٦ .

٤- المصدر السابق ص ١٢ .

وكان ذلك الرجل هو ما سمته الرواية (منصف) ، الذي كان نصف رجل ، ورضي بنصف امرأة ، بل زاد على شروطها ووضع العصمة بيدها(١) ، لقد كانت معركتها مع (منصف) سهلة ، مما جعلها تتصور أن كل علاقة لها بالرجل ستخرج منها منتصرة ، ومع (يعقوب العريان) أرادت أن تمارس اللعبة نفسها التي لعبتها مع (منصف) ، (أبلغته أوامري)(٢) ، لقد أرادت (روضة) أن تكون علاقتها مع (يعقوب العريان) ، هي علاقة السيد بعبده ، (العبد البدوي وبقيت سيدته المتحررة تدير مملكتها التجارية ، ومملكتها المنزلية ، ومملكتها العاطفية . السيدة !؟ العبد !؟)(٣) لتكتشف أخيرا أن المعادلة كانت مقلوبة (عبيدي ، الذي أصبح بعد موته ، سيدي)(٤) هكذا صورت الرواية (روضة) نموذج المرأة التي حاولت أن تتحرر من سلطة الرجل ، بعد أن تحررت ماديا ، ولكنها لم تستطع أن تتحرر جسديا .

٢- المصدر السابق ص ٣٦ .

٤- نفسه ص ٩٥

١- (رجل جاء وذهب) ص ٣٣ .

٣- نفسه ص ٣٦ .

الشخصيات الثانوية والعجائبية ...

لما كانت (البطولة الفردية) سمة فنية في نص القصصي الروائي ، كثرت الشخصيات الثانوية ، لأن السرد ، حينئذ ، اهتم بالشخصية المحورية ، فهي التي ستقف خلف الأحداث ، وهي التي سيقوم السرد عليها ولأنها تحمل رؤية الكاتب ، فرسم النص ملامحها ، الجسدية ، نوعا ما ، والنفسية والاجتماعية والفكرية . والشخصيات الثانوية ، لما جاءت لتكملة الحدث ، الذي تقوم به الشخصية المركزية ، وتسريع السرد ، لم يكن لها ، في الغالب ، ملامحها الخاصة بها . لقد اتخذت الشخصية الثانوية أشكالا متنوعة ، منها الأجنبي ، والمرأة ، وقد سبق الحديث عنهما ، والحقائقية ، وكثيرا من الشخصيات الرجالية والعجائبية . والشخصية الثانوية تتباين في ثانويتها ، منها المغرق في السطحية ، ومنها ما يكاد يقترب من الشخصية المحورية . وجميعها تدور في خدمة الشخصية المركزية ، أو في خدمة الرؤية التي تحملها الشخصية المركزية . فمن تلك الشخصيات الثانوية ، التي نهضت بدور كبير في السرد ، يقرب أحيانا من دور الشخصية المحورية (البطل) ، ما يجده القارئ في (شقة الحرية) ، من شخصيات (يعقوب ، عبد الكريم ، قاسم) التي تقاسم البطل الأحداث في السرد ، وتقال قدرًا من اهتمام السارد ، منذ أخذ الراوي يسرد أوصافهم العائلية والفكرية دفعة واحدة بطريقة تقريرية في الفصل الأول من الرواية (١) . تماهيا مع تقاليد القص العربي القديم ، وهو ما يضعف أفق الانتظار عند القارئ ، من جهة ، ومن جهة أخرى يجعل الشخصية تسير حسب ما رسم لها في مطلع الرواية ، فتكون أدوارها في الرواية ترجمة عملية لذلك الوصف النظري ، أو يجعل الأحداث خاضعة لتكوين الشخصية النفسي ، كذلك أضعف الوصف نمو الشخصيات وتطورها ، فهي ، وإن كانت شخصيات نامية مقنعة ، إلا أن ذلك لا يكاد يشعر به القارئ . وكل ذلك مصادرة لحرية القراءة ، وغيابا للمفارقة التي تستثير القارئ ، والتوقع الذي لا ينتهي بانتهاء الرواية ، بينما صورة الشخصية في الرواية الفنية لا تكتمل إلا حين تبلغ الرواية نهايتها ، وعن طريق تفاعل الشخصية مع الأحداث ، أو مع الشخصيات

١- (شقة الحرية) ص ٣٤-٣٦ .

الأخرى يستطيع القارئ قراءة الشخصية ، بأوصافها النفسية والفكرية ، وربما وصف الراوي الشخصية بسمة نفسية أو فكرية ، لا يجد لها القارئ أثرا في الرواية ، كوصف (عبد الكريم) (أن مزاجه متقلب . بينما تراه سعيدا يضحك من الأعماق تفاجأ به ، بعد دقائق ، وقد دخل موجة من الكآبة السوداء تستغرق أياما) ، أو أنه (كل شهر يكتشف عبد الكريم داء جديدا في جسمه . ويسهر خائفا من الموت) (١) ، وهو ما لم يجده القارئ في أحداث الرواية .

لقد كان حضور تلك الشخصيات ، للغرض الفني الرؤيوي يخدم الفكرة المضمونية الرئيسة في السرد (التبئير) (٢) ، التي أراد الكاتب إيصالها عبر نص (شقة الحرية) وهي رسم ملامح الوطن المشتكى ، الوطن / الحلم ، الذي ترمز إليه (شقة الحرية) ، حيث حرية الوطن هي حرية المواطن ، وطن تجتمع تحت سمائه كل المتناقضات ، لا لتتصارع بل ليثري بعضها بعضا ، ف(يعقوب) يرمز للاشتراكية الاجتماعية ، التي تسعى لإزالة الطبقة ، وإيجاد مجتمع العدل والكفاية ، وضده (قاسم) الذي يمثل الرأسمالية الحرة المتوازنة والمنضبطة وفق الأصول والتقاليد المتوارثة ، وفي شخصية (عبد الكريم) تتجلى الأقلية الدينية التي لا تتعرض للمصادرة والنفي . هذه الرؤية الفنية هي التي فرضت وجود هذه الشخصيات ، وبمثل هذه التركيبة المتناقضة .

كذلك أصدقاء (أبو شلاخ) ، قاموا بأدوار موازية ، أحيانا ، لدور البطل ، ووجود المساعدين في النص سمة أسلوبية في الحكاية الشعبية ، وكل منهم قام بدور دل عليه اسمه ، وقد بين الراوي / البطل العلاقة بين الاسم والوظيفة (٣) ، وهو ما لم يكن مطلوبا منه ، لأنه جعل الشخصية نمطية بسيطة لا اعتبار لها ، لا تتعدى دورها الذي رسمه لها اسمها ، ولو ترك ذلك للقارئ ، لزادت روائية النص .

وشخصية (توفيق) محاور (أبو شلاخ) ، كشخصية (سمير ثابت) محاور (البروفسور) ، كلتاهما كانتا لتسريع السرد ، وسد الفجوات السردية التي تحدثت عند استطرادات الشخصية المحورية ، وإن بدت شخصية (توفيق) أكثر فاعلية ، في

١- (شقة الحرية) ص ٣٤ - ٣٥ .
٢- لبيان (التبئير) انظر سعيد يقطين (تحليل الخطاب الروائي) ، مرجع سابق ، ص ٢٨٣ ، وما بعدها .
٣- (أبو شلاخ) ص ٤٧ .

مناقشة الأحداث ، مع محاوره .

وفي رواية الحدث (دنسكو) ، كان حضور الشخصيات متساويا متآزرا في صنع الحدث وإبرازه ، عن طريق الحوار ، والسرد ، دون أن تتوقف الرواية عند أوصاف الشخصية ، ما عدا شخصية المرأة (سونيا ، شفيقة ، صوفيا) (١) ، وتركز الوصف على الجسد .

وفي رواية (٧) تتناوب الشخصيات السبع على السرد ، بعد أن تكفل الكاتب بكشف كثير من أوصافهم ، حين وضع بطاقة شخصية قبل أن تبدأ الشخصية في سردها ، بينما بقيت (جلنار) على أطراف السرد ، (الجزيرة) (٢) ، في مدخل الرواية وخاتمتها . (العلاقة بين ثنائية المرأة والجزيرة محورية في السرد العربي القديم) (٣) وفي (حكاية حب) ، كانت الشخصيات الثانوية قليلة ، مقارنة بغيرها من الروايات (هيلين ، جانيت ، موريسون ، جورج ، أنتوني ، ماري ، هنري ، يوسف) ، وكانت أدوارهم بسيطة ، وكلها لها اتصال مباشر مع الشخصية المحورية (يعقوب العريان) فلم يحدث أن قام حوار ، أو وقع حدث بين شخصيتين ثانويتين ، بعيدا عن شخصية البطل .

ورواية (رجل جاء وذهب) ، عبارة عن تعليق على ما حدث (استرجاعات) ، وكان حضور الشخصيات الثانوية فيها من خلال ما كتبت (روضة) في مفكرتها ، (الرواية) ، عن قصتها مع (يعقوب العريان) ، وكان الحافز لهذه المفكرة ، موت البطل (العريان) .

والشخصيات الحقيقية كان وجودها في روايات (شقة الحرية ، و العصفورية ، وأبو شلاخ) ، وقد ساعدت على تقريب الرواية من الواقعية ، كما عملت على تعميق حس (التسجيلية) ، وحاولت ، مع باقي الشخصيات الثانوية ، إقناع القارئ بأحداث الرواية .

وكانت الشخصيات الحقيقية في النص الروائي ، تقوم بالأدوار نفسها التي عرفت بها خارج الرواية ، مع إضافات التخيل الذاتي الروائي .

١- (دنسكو) ٢- (٧) ١٣ ، ٣٢٧ .

٣- انظر مثلا (جزيرة النساء) عند القزويني في (آثار البلاد وأخبار البلاد) ، دار بيروت ، ١٣٩٩ هـ ص ٣٣ .

لقد انسربت بين أجزاء السرد شخصيات عجائبية ، ذات بعد أسطوري ، اعتمدها الكاتب بوصفها تقنية روائية ، أصبحت سمة في الرواية الحديثة (الواقعية السحرية) (١) وأحيانا يكون وجود الشخصيات العجائبية في الرواية وجودا جزئيا ، باحتلاله جزءا من السرد (عنصرا مدرجا ضمن عناصر أخرى في بنية يتجاوز فيها الواقعي بالسخرية منه) (٢) ، كما في روايتي (العصفورية ، ٧) دون أن يمتزج الواقعي بالعجائبي في الرواية ، كالذي نجده في الرواية اللاتينية (٣) ، حيث يتمازج الواقعي بالغرائبي مكونين فضاء يشمل الرواية كلها ، أو ما نجده عند (نجيب محفوظ مثلا) (٤) ومن الشخصيات العجائبية ، في رواية (العصفورية) ، شخصيتا (دفاية ، وفراشة) ، التي يستلهم القارئ منها عدة دلالات ، فهي توحى بتجربة الكاتب الشعرية ، تزيد هذه الدلالة وضوحا زيارة (البروفسور) إلى عبقر ، والتقاءه ، هناك ، شياطين الشعراء ، وحديثه معهم . كما تشير أيضا إلى الانقسام الوجودي الذي يعانيه (البروفسور) إزاء الواقع العربي المنقسم بين الحقيقة والخيال ، ولهذا نجد (البروفسور) يسمى شخصيتين باسم واحد ، فاسم (ديجول) الحقيقي (بشار الغول) ، وهو اسم (البروفسور) نفسه . إن انقسام الاسم الواحد على شخصيتين ، لا لمجرد التماهي (٥) لأن مجرد التماهي إذا لم يكن توظيفا فنيا أصبح لغوا ، إنما يرمز إلى انقسام حاد يعانيه الراوي / البطل (البروفسور) ، وهي ، أي تقنية أي تسمية شخصيتين باسم واحد ، نجدها عند كاتب مأساوي (فوكنر) ، في روايته (الصخب والعنف) (٦) المتأثرة بنظرية (فرويد) في انقسام النفس إلى (الهو ، والأنا ، والأنا الأعلى) (٧) ،

- ١- لبيان (الواقعية السحرية) انظر ميجان الرويلي ، وآخر (دليل الناقد الأدبي) ، العبيكان - الرياض ، الطبعة الأولى ١٤١٥هـ ، ص ١٧٣-١٧٤ .
- ٢- شعيب حليفي (بنيات العجائبي في الرواية العربية) ، مجلة فصول ، المجلد السادس عشر عدد الثالث ، شتاء ١٩٩٧م .
- ٣- انظر الرشيد بوشعير (أثر غابرييل غارسيا ماركيز في الرواية العربية) ، دار الأهالي ، الطبعة الأولى ١٩٩٨م ، وأيضا انظر جيمس هيجنز (الرواية في أمريكا اللاتينية) ، ترجمة سيد عبد الخالق ، مجلة نوافذ عدد ٢ شعبان ١٤١٨هـ .
- ٤- انظر مثلا (ليالي ألف ليلة) ، مكتبة مصر .
- ٥- رأى محمد البقاعي أن اشتراك (البروفسور) مع (ديجول) في الاسم (بشار الغول) ، هو من باب التماهي ، انظر علامات المجلد العاشر ، الجزء ٤٠ ، ربيع الآخر ١٤٢٢هـ .
- ٦- انظر وليم فوكنر (الصخب والعنف) ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية - بيروت ، الطبعة الثالثة ١٩٨٣ .
- ٧- المصدر السابق ، من مقدمة الترجمة ص ٩ .

وقريب منه ما صنعه (كافكا) ، حين (أطلق على شخصية «القصر» حرف الكاف (k) ، وعلى شخصية «المحاكمة» مجرد رقم من الأرقام) (١) .

ومن خلالها أيضا يشير الراوي إلى توقف المنطق في تفسير الواقع (الواقع العربي) أو هو رفض الواقع ، عندما عجز عن إقامة علاقة طبيعية معه ، فلجأ إلى ما وراء الواقع .

وفي رواية (أبو سلاخ) ، قام النص على العجائبي ، الذي كان حاضرا بطريقتين ، الأولى عن طريق تضخيم الواقع ، إلى أن صار مفارقا للواقع ذاته ، والطريقة الأخرى استحضار العجائبية من الموروث السردى العربى متوسلا بالتناص ويظهر توظيف الراوي للخارق من خلال قراءته التاريخ العربى المعاصر ، ليثبت أن التاريخ خارج النص مغاير تماما للتاريخ داخل النص ، ويقصد هنا النص التاريخى الرسمى ، (وهو ما تشير إليه الرواية بشخصية (ولعة أبو سكيل) ، وكتاباتة الرسمية ، وقراءته لما يحدث) ، حيث تضخيم الأحداث ، والشخصيات الفاعلة .

و (أبو سلاخ) يمثل السندباد العربى الذى رحل كثيرا ، ووجد فى رحلاته الكثير من العجائب ، ولكنه لم يجد أعجب من التاريخ العربى (الواقع العربى) .

وفي رواية (٧) ، هناك شخصيتا (الرجل الغريب ، وعطويت) ، وطبيعي أنهما أتيا أثناء سرد (الفلكي الروحاني) ، الذى كان مهموما بالاتصال بالعالم السفلي ، وقد كان حضور الشخصيات فى سرده قليلا ، مقارنة بأصحابه الستة ، وسبب ذلك طبيعة عمله القائمة على التخفي ، والدس ، والأسرار وعدم الظهور ، بعكس صديقه (الصحفي) الذى لما كانت وظيفته تقوم على كثرة العلاقات واللقاءات كان حضور الشخصيات معه كثيرا .

وهاتان الشخصيتان ، وإن كانتا ، فى ظاهر النص ، ترمزان إلى محاولات (الفلكي) الاتصال بعالم الجن ، إلا أن هناك شيئا يحاول أن يخفيه النص . والقارئ يمكنه أن يشيد فرضية تكشف له سر ما حدث ، وتفسر لغز وجود هاتين الشخصيتين .

وسر الشخصيتين كامن فى النص نفسه ، نص (الروحاني) ، أي سرده ، وفى النص / الرواية . وما على القارئ إلا أن يعيد تركيب النص من جديد .

١- عبد الملك مرتاض (فى نظرية الرواية) عالم المعرفة شعبان ١٤١٩هـ .

فمن خلال الرواية ، ظهر أن كل شخصية من الشخصيات السبع كانت نهايتها مؤسفة ودائما هناك ارتباط بين ما تفعله الشخصية السيئة وبين نهايتها . نستثني من ذلك شخصية (السياسي) ، التي نجت بفعل دهائها ومكرها .

فمن الشخصيات ما غمي عليه نهاية سرده ، بفعل ضربة تلقاها (الشاعر ، الفيلسوف ، أو بسماع خبر صاعق (رجل الأعمال) ، ومنها ما كانت خاتمته خطر يتهدهده (مرض الإيدز) ، (الصحفي ، الطبيب النفساني) . فكان لا بد أن تكون خاتمة (الفلكي) شبيهة بأصحابه ، فكلهم يشترك في سوء العمل .

ولما كان عمل (الفلكي) قائما على خداع الناس ، بالإيحاء (٩٠ % من عملي يعتمد على الإيحاء) (١) ، مع كونه يعيش وهم الاتصال بالعالم السفلي ، ولكثرة من خدع لا بد أن يكون له من يتربص به لخداعه ، وبنفس سلاحه (الإيحاء) ، خاصة أن أخباره كانت مكشوفة (٢) . كان هناك من أرسل له (الرجل الغريب) بالهيئة التي وصفتها الرواية (يرتدي ثيابا بسيطة نظيفة ، وله لحية بيضاء طويلة ، حليق الشارب ، على رأسه عمامة بيضاء) (٣) . ولكن كيف دخل على (الفلكي) ولم تعلم بدخوله السكرتيرة (هينر) ، وقد كان من عادته ألا يدخل أحد عليه إلا بإذن من السكرتيرة ؟ والجواب لدى النص ، فالسكرتيرة كانت على علاقة جسدية مع بعض الشخصيات ، (رجل الأعمال) (٤) ، وكانت وقت دخوله مشغولة بلقاء (الصحفي) (٥) الذي لا يستبعد أنه كان على علاقة بها ذات يوم ، وإلا لماذا لم تدخله على (الفلكي) مباشرة واستغل (الرجل الغريب) الوضع ، ودخل دون أن يشعر به أحد ، وهو ما أدخل الشك في نفس (الفلكي) ، (بداية الإيحاء) ، خاصة بعد أن شاهد (خلفه سحائب من البخور) (٦) وهذه خدعة كإحدى خدعته على زبائنه ، ثم زعم (الرجل الغريب) أنه مرسل من (عطويت) ، فدخل في وهمه أنه يمكنه الاتصال بـ (عطويت) ، عن طريق العزيمة . بعد ذلك وقع (الفلكي) في مزق ، حين أرسل إليه (صاحب الجنباب) ، يستدعيه إلى زيارته في (عربستان X) ، دون أن يعرف لماذا . مما جعله (عاجزا

٣- نفسه ص ٢٢٦ .

٢- المصدر السابق ص ٢٣١ .

١- (٧) ص ٢٠٣ .

٦- نفسه ص ٢٢٧ .

٥- نفسه ص ٢٢٧ .

٤- نفسه ص ٢٦٢ .

عن التركيز . تنتقل أفكاره من الجن إلى المضيفات إلى صاحب الجنب إلى رئيس الاستطلاعات (١) ، ولما عرف بالمهمة زاد قلقه (عقدت المفاجأة لسانه . هذه أول مرة ، أكرر أول مرة ، أتلقى طلباً بهزيمة فريق كرة ، وفريق كرة هو الأقوى في العالم) (٢) ، وهو على هذه الحال من القلق ، امتدت يده إلى العزيمة ، وقبل أن يكمل القراءة استغرق في نوم عميق (٣) ، ولأن (جوهر عمل الحلم هو تحويل الأفكار إلى أحداث هلسية ... عن طريق تحقيق رغبة ما) (٤) ، رأى ، فيما يرى النائم ، أنه (في غرفة تشبه غرفة مكتب في لندن وأمامي غلام وسيم ، وردي اللون ، له شعر وردي كثيف يصل إلى كتفيه ، ويرتدي غلالة شفافة) (٥) فاعتقد مباشرة أنه (عطويت) ، ولما ساعده الغلام في الحلم ، على إيجاد مخرج للأزمة التي يعاني منها تيقن أنه قد اتصل بعالم الجن . فبعد أن كان لا يراه إلا في الحلم ، وبالصورة نفسها التي رآها عليه أول مرة (٥) . توهم أنه يراه يقظة ويحدثه (٦) ، (غاية الإحياء) . لقد كان التراث هو مرجع العجائبي في نص القصص (٧) ، ثم ساعد الحوار في بناء العجائبي في روايتي (العصفورية ، و أبو شلاخ) ، والسرد في (٧) .

- ١- (٧) ص ٢٣٠ .
- ٢- المصدر السابق ص ٢٣٢ .
- ٣- نفسه ص ٢٣٣ .
- ٤- سيغموند فرويد (نظرية الأحلام) ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة - بيروت ، الطبعة الثالثة ١٩٩٨م ص ١٧١ .
- ٥- (٧) ص ٢٣٣ .
- ٦- المصدر السابق ص ٢٣٦ .
- ٧- نفسه ص ٢٣٨ .
- ٨- يبالغ بعض النقاد في رد كل ظاهرة عجائبية إلى تأثير الروائيين بأدب أمريكا اللاتينية ، خاصة ماركيز ، انظر مثلاً الرشيد بوشعير (أثر غابرييل غارسيا ماركيز في الرواية العربية) ، مرجع سابق .

المكان ..

إن أيا من روايات القصص لم ترتعن للمكان ، ولم تتخذة بنية نصية محورية ، بحيث ترتكز عليه المكونات السردية الأخرى . (يمكن هنا أن نستثنى رواية دنسكو) . وقد ظهر هذا بدهة من أسماء الروايات ، فليس من أسماء الروايات اسم يحيل إلى مكان معروف . وربما عاد السبب في وجود هذه الظاهرة الأسلوبية ، إلى أن الروايات اشتغلت برسم حياة الشخصية الرئيسة (الذاكرة التسجيلية) ، فربما شعر القارئ أحيانا أن المكان أصبح (لا يعدو كونه ممرا لعبور البطل إلى تجربته الفردية) (١) ، عن التوقف عند المكان ، خاصة أن معظم أحداث الروايات وقعت في عواصم متفرقة (رواية العاصمة) ، حيث الكثافة السكانية والسرعة والاشتغال بالهموم الكبيرة . على هذه التأسيس ، تكون المدينة / العاصمة هي الفضاء المشترك الرابط بين جميع الروايات . وهو مكان مألوف للكاتب ، (عرفه ، وعاش فيه) .

ففي (شقة الحرية) شكلت (القاهرة) الكون الروائي ، (ما عدا نتوءات حديثة بسيطة شكلت البحرين فضاءها) ، بينما احتلت (الشقة) البؤرة المكانية في النص . وكان يمكن أن يشكل المكان محور السرد في رواية (شقة الحرية) ، إذ كان الوطن / الحلم (المكان) هو بؤرة الرؤية في الرواية ، بل كان يمكن أن تكون البطولة للمكان لو وزع الراوي اشتغالات السرد بالتساوي على الشخصيات ، بحث تبتدئ الرواية بلقطة جماعية ، وتنتهي بلقطة لها سمة جماعية أيضا دون أن تلازم (فؤاد) ، دون بقية الشخصيات ، تلك الهالة السردية ، خاصة أن عنوان الرواية (شقة الحرية) كان سيميائيا جدا في الدلالة على المكان / الغائب المنشود ، خصوصا تلك الإضافة التي أوحى بعمق التلازم بين الشقة / الوطن ، وبين الحرية التي أعطت الشقة / الوطن التعريف ، (الظهور الواضح) ، فبدون الحرية تبقى اللفظة (شقة) نكرة شائعة لا يهتدى إليها ، (الحرية = التعريف) .

أيضا ، افتتاح الرواية على (فؤاد) وهو ينتقل من مكان صغير مغلق (البحرين التي تحصرها المياه من كل جهاتها) ، بواسطة مكان مغلق (الطائرة) ، إلى مكان كبير مفتوح (القاهرة) ، هذه الرحلة الممزوجة برهاب المكان الجديد ولذته ، كانت ترمز إلى الحلم العربي في الانتقال من وطن مغلق على نفسه بحدود مصطنعة ، إلى وطن

١- غسان زيادة (قراءات في الأدب والرواية) دار المنتخب العربي - بيروت ، الطبعة الأولى ١٤١٥ هـ ص ١١٣ .

عربي مفتوح على ذاته وعلى الآخر .

وملمح آخر كان يمكن أن يؤيد هذه القراءة ، وهو اتخاذ (القاهرة) فضاء لأحداث الرواية ، إذ كانت (القاهرة) في تلك الفترة التي تتحدث عنها الرواية (٥٦ - ٦١) هي قلب العالم العربي النابض ، فالارتكاز إليها ارتكاز في الحقيقة إلى العالم العربي كله ، ولكن يبدو أن (التسجيلية) هي التي فرضت حضور (القاهرة) مسرحاً للأحداث . إلا أن العلاقة الجدلية بين المكان والزمان والأحداث في (شقة الحرية) ، كان لها أثر كبير في وصف المكان ، فكما أن المكان والزمان هما اللذان فرضا الأحداث في الرواية ، فطبيعة الأحداث في تلك الفترة ، التي اتسمت بتاريخيتها وأثرها الكبير على نفوس الشخصيات ، هي التي صرفت الشخصية عن الوقوف عند الأمكنة والتحديث فيها ، ومن ثم نقلها إلى القارئ ، صورة ممزوجة برؤية ناقلها .

ومما صرف الراوي عن نقل تفاصيل المكان ، الحلف السردي الذي حاول أن يعقده مع القارئ قبل بداية الرواية ، وهو القائم على خيالية الرواية ، وأن ما ينقله هو (من نسج الخيال) (١) ، بينما كثرة التفاصيل توهم القارئ بواقعية أحداث الرواية (إن تشخيص المكان في الرواية ، هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئاً محتمل الوقوع ، بمعنى يوهم بواقعيته) (٢) ، وهو ما لا يريده الكاتب .

لقد كان للمكان أثره على الشخصية ، فطبعت (شقة الحرية) / المكان سكانها بطابعها فوصلوا إلى أقصى ما يستطيعون الوصول إليه من أبعاد الحرية . خاصة أن الأصدقاء الأربعة ، سكان (الشقة) وجدوا من سعتها ما أغراهم بالحرية ، إذ كانت تتكون من (أربع غرف نوم واسعة . وحمامان . ومطبخ . وردهة كبيرة يمكن أن تتحول إلى صالون . وطريقة يمكن أن تصبح غرفة طعام . وغرفة صغيرة للشغال أو الشغالة .) (٣) وهيكلية (الشقة) وهي تنبئ عن المستوي المعيشي لسكانها . تخبر القارئ من طرف آخر أن (البيوت الثرية بأحلام اليقظة ، لا تمنح نفسها بسهولة للوصف ، فوصفها يشبه أن نفرج الزوار عليها ... بيت أحلام اليقظة يجب أن يحتفظ بظلاله) (٤) .

١- (شقة الحرية) ص ١١ . ٢- حميد لحمداني (بنية النص السردي) ، مرجع سابق ، ص ٦٥ .

٣- (شقة الحرية) ص ١٠١ . ٤- غاستون باشلار (جماليات المكان) ، ترجمة غالب هلسا ،

المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - بيروت ، الطبعة الرابعة ١٤١٦هـ ، ص ٤٢ ، ترجمة غالب هلسا .

والأصدقاء بعد يختلفون ثراء من تأثيث غرفهم ، فغرفة (قاسم) ، (أكثر غرف الشقة أناقة) (١) ، وقد كان (قاسم) هو صاحب فكرة الانتقال إلى شقة جديدة بدل شقة (الست خيرية) . كما كان أثاث الشقة ينبئ عن انتماءاتهم الفكرية (الأيديولوجية) ، فمن خلال تعليق الصور في الغرف يستطيع القارئ أن يقرأ توجهاتهم ، متجاوزين تعليق صور الوالدين ، التي تخبر عن الحنين إليهما ، فـ(قاسم) يعلق صور (أيزنهاور ، و ألفيس برسلي ، وبريجنيت باردو) (٢) ، و (يعقوب) يعلق صور (كارل ماركس ، وفرويد) (٣) . و(فؤاد) يعلق صورة (جمال عبد الناصر) (٤) ، وقد تعتمد الراوي إقامة حوار بين الساكنين ، وبين الفتيات (بائعات الهوى) ، للكشف عن تلك الانتماءات ، التي أخبرت عنها الصور قبل ذلك .

فإذا ما انتقلنا إلى داخل الشقة / النص ، فسنجد تشكيلات متنوعة من التوظيفات المكانية ، تبدأ من وظيفة التوحد التي مارسها البطل (فؤاد) مع المكان في مبتدأ رحلته ، (أنسنة الأشياء) ، حيث (يعكس المكان نفسية الشخصية) (٥) ، (القاهرة عاصمة العرب ، حاضرة الإسلام ، كنانة الله في أرضه ، وأم الدنيا ...باهرة جمال عبد الناصر ، وصوت العرب ، والنضال ضد الاستعمار ، قاهرة الأمل) (٦) ، (قناة السويس ؟ لا ! قناة التخلص من الاستعمار . القناة الموصلة إلى الغد المشرق) (٧) ، هذا التوحد في مطلع الرواية ، هو الذي نواجهه في خاتمتها ، وبنفس التقنية (الحوار الداخلي) ، (أواه يا قاهرتي! أيتها المدينة التي ضمتني إلى صدرها الكبير . وتبنتني) (٨) ، (ترك شيئاً من حياته في أتوبيس رقم ٦ . شيئاً في ميدان التحرير ... شيئاً في السعيدية . شيئاً كثيراً في شقة الحرية) (٩) ، (المكان هنا هو كل شيء حيث يعجز الزمن عن تسريع الذاكرة) (١٠) . كلاهما توحد بالمكان : الأول منطلق من الحاضر (حاضر الرواية) إلى المستقبل ، والآخر متجه من الحاضر عائد إلى الماضي ، مع الاختلاف الكبير في الموقفين ، موقف الأمل الوائق نتيجة قراءة ظاهر الأحداث قراءة قومية ، فيها شيء غير قليل من الفوقية الملازمة دائماً للحس القومي ، التي تلجأ إلى

١- (شقة الحرية) ص ١١٤ .
 ٢- المصدر السابق ص ١١٤ .
 ٣- نفسه ص ١١٨ .
 ٤- نفسه ص ١٢١ .
 ٥- محمد شوايكة (دلالة المكان في مدن الملح لعبد الرحمن منيف)
 مجلة أبحاث اليرموك المجلد (٩) العدد (٢) ١٤١٢ هـ ، ص ١٠ .
 ٦- (شقة الحرية) ص ١٨ ، ١٩ .
 ٧- غاستون باشلار (جماليات المكان) ، مرجع سابق ص ٣٩ .
 ٨- المصدر السابق ص ٤٦٢ .

نفي الآخر عن المكان (قناة التخلص من الاستعمار) ، وموقف تبدو فيه الألفة في أبرز صورها ، (الكثير من ذكرياتنا محفوظة بفضل البيت) (١) ، ممزوجة بأهة مرة بسبب اختناق الآمال الكبيرة ، قبل موتها تماما بعد (حزيان ٦٧) .

هذا التوحد بالمكان ، نجده مع شخصية أخرى ، وفي موقف نفسي آخر ، موقف (عبد الكريم) وهو ينتظر (فريدة) ، (يرقب كيف يفتح البوفيه عينيه ، ويتأهب ، ويتمطى ، ويبدأ يومه بهدوء يثير الأعصاب) (٢) ، إنه توحد ضدي ، كشف عن معاناة الشخصية في انتظار قدوم محبوبته ، (البوفيه كالوحش الخرافي) (٣) .

لقد جعلت وظيفة التوحد من المكان شخصية روائية ، أو (امتدادا للشخصية الروائية) (٤) وقد تكون للمكان وظيفة تفسيرية ، تكشف أنماطا اجتماعية معينة ، فعندما يصف الراوي مجلس الشيخ سلمان (على الدكة الإسمنتية الصغيرة) (٥) ، فهو إنما يحاول من خلال وصف المكان الكشف عن مستوى الفوارق الطبقيّة ، بين الحاكم والمحكوم (جلسوا مع الشيخ حول سفرة صغيرة عادية ، على الأرض) (٦) . أيضا يكشف المكان عن صفة اجتماعية (وهذا المطبخ الضيق المصبوغ بالفحم) (٧) . حيث اتخذ الراوي المكان أداة للكشف عن البعد الاجتماعي للشخصية .

كما يعطي المكان الشخصية صفة ما (يجزم فؤاد أن المهندس الذي صمم هذا المكان لا بد أن يكون عاشقا) (٨) ، والمفاجأة هي التي جعلت الشخصية تصف المكان (في المنتصف حديقة جميلة ، وعلى جانبيها تمتد الأعشاش ، الحواجز الخشبية ، وفي داخل كل ((عش)) طاولة ومقعدان .) (٩) .

وهناك التوظيف الجمالي للمكان ، (خطر ببالي أن الأحزان المتراكمة في قلب النيل عبر العصور لونت ماءه) (١٠) . هذه القراءة الجمالية للمكان ليست بريئة أبدا ، فأحزان النيل هي أحزان (فؤاد) (المعادل الفني) ، (المتراكمة) من تركه وطنه وأهله ، ومن عدم استقبال الأستاذ (شريف) إياه في المطار ، وعدم وجوده الأستاذ في شقته ، ولم يعثر على أصدقائه ، كل تلك الأحزان هي التي لونت ماء النهر، بل

- ١- غاستون باشلار (جماليات المكان) ، مرجع سابق
- ٢- ٣٠٢ - (شقة الحرية) ص ٩٢ .
- ٣- الرشيد بوشعير (دراسات في الرواية العربية) ، دار الأهالي - دمشق ، الطبعة الأولى ١٩٩٥م ، ص ٣٠ .
- ٤- ٦٠٥ - (شقة الحرية) ص ١٩٢ .
- ٥- المصدر السابق ص ٤٨٣ .
- ٦- ٩٠٨ - نفسه ص ٣٧١ .
- ٧- نفسه ص ٣١ .

جعلت مياهه (رمادية كالحة) (١) .

(شقة الحرية بعد انتهاء الامتحانات أشبه ما تكون بحقل صغير يوقظه الربيع من غيبوبة الشتاء : زهور وأفراح صغيرة في كل مكان) (٢) . حيث المكان والزمان في وحدة عضوية أزلية ، وبلغة شعرية تنقل للقارئ رائحة المكان .

ورغم كل التوظيفات السابقة ، ورغم أن رؤية الرواية قائمة على البحث عن المكان الضائع ، (نتطلع إلى بيت واحد يضمنا ، كما نتطلع إلى دولة واحدة تلم شتات العرب) (٣) ؛ لأن وجدان المكان هو (استعادة للذات والهوية ولمعنى الانتماء) (٤) ، إلا أن المكان المحسوس ظل في الرواية محاديا خارجيا طارئا ، شكل خلفية وإطارا للحدث ، دون أن تتخذ الحكاية بنية تتأسس عليه ؛ لأن الإنسان هو من يحمل قيم الحرية ، لا المكان ، فعندما انتقل الأصحاب إلى (البحرين) ، أصبح المكان هو (فيلا الحرية) (٥) .

فإذا كان المكان في (شقة الحرية) قد اتخذ مسارا مستقيما ، يبدأ من الطائرة القادمة من (البحرين) ، المتجهة إلى (القاهرة) ، وينتهي بالطائرة المتجهة من (القاهرة) إلى (أمريكا) ، فإن المكان في رواية (العصفورية) لم يكن كذلك ، لأنه كان مكانا قدريا أنيا يخضع في تغيره للحدث الذي لم يكن مرتبا ترتيبيا سببيا تتابعيا ، فجاء المكان متشابكا تشابك الأحداث (المكان / المتاهة) .

ومنذ بدء الرواية يواجه قارئ (العصفورية) مكانين ، أحدهما ثابت ، والآخر متغير فالمكان الأول مكان السرد ، وهو المكان الثابت (العصفورية) التي اختارها الراوي مكانا لسرد حكايته ، والمكان الآخر هو مكان / أمكنة الحكاية ، وهو المكان المتغير تبعا لتغير الأحداث . وليس الفرق بين المكانين محصورا في الثبات والتغير فحسب ، لكننا نجد فروقا أخرى ، منها أن (العصفورية) مكان مغلق على ذاته ، ومغلق على من فيه ، بينما مكان الحكاية مفتوح من جهاته الست ، ومن فيه يمارسون حرية الحركة . كذلك فإن (العصفورية) مكان مادي محسوس ، يعيش فيه مع (البروفسور) شخصيات أخرى ، (الممرض شفيق ، والدكتور سمير ثابت) ، وفي

١- (شقة الحرية) ص ٣١ . ٢- المصدر السابق ص ١٧٥ . ٣- نفسه ص ١٣٤ .

٤- يمنى العيد (فن الرواية العربية) ، مرجع سابق ص ١١٨ . ٥- (شقة الحرية) ص ٣٢٢ .

المقابل كان مكان الحكاية ذهنيا مجردا ، من صنع خيال السارد (البروفسور) . وأخيرا كان مكان السرد محددا واضحا ، لأنه تمثل في مكان واحد (العصفورية) ، بينما بقي مكان الحكاية ملتبسا ، عائما غير مستقر بحيث يمكن تحديد فضاء أو حتى فضاءات روائية محددة ، وذلك نتيجة فوضى الأحداث التي عمت الرواية ، وما تستدعيه من تشتت مكاني ، لا يستطيع القارئ معه القبض على مكان روائي ، يمثل بؤرة مكانية ترجع إليه أمكنة الحدث الأخرى (تعويم المكان) ، هذا بالإضافة إلى دخول مكان رمزي يتقاطع مع الأمكنة الواقعية ، وهو عالم الجن السفلي الذي زاره (البروفسور) ، على خلاف بقية الروايات ، التي يمكن فيها تحديد حيز مكاني عام وقعت فيه أحداث الرواية ، وتحديد حيز أصغر يمثل المركز (البؤرة) لكل الأمكنة في الرواية ، بمعنى (دفع أحد الأمكنة إلى واجهة الرؤية والاهتمام على حساب الأمكنة الأخرى) (١) .

واختيار (العصفورية) مكانا للسرد ، وشى بدلالات عديدة ، أثرت على مضمون الرواية ، والتشكيلات المكانية فيها ، فمنها ما كان على مستوى الاسم ، حيث يوحي اسم (العصفور) بالانتقال والرحلة ، فأخذ الراوي ينتقل ، بقفزات مكانية سريعة تشبه قفزات العصفور السريعة ، من حدث إلى آخر ، ومن معلومة إلى أخرى ، دون تعالق بين هذه وتلك . حتى السارد نفسه انتقل في نهاية الرواية إلى حيث لا يدري القارئ ومنها ما كان على مستوى طبيعة المكان (الإغلاق) ، حيث يعزل النزلاء عن المجتمع ، فعاش الراوي / البروفسور في اغتراب مكاني وزماني وفكري ، بعد أن فقد ارتباطه بالواقع ، فلم يعد يدري في أي عصر هو الآن ، ولا مع من يعيش في هذا العصر ، فهو يطلب من الممرض (شفيق) حضور شخصيات ماتت ، ويسأل (من رئيس الجمهورية الآن) (٢) ، حتى التاريخ ضاع من (البروفسور) ، (حرب أهلية في لبنان؟! مش معقول!) (٣) . لقد ضاع من (البروفسور) الزمان ، كما ضاع منه المكان ، مع ما يعانيه من العجز حيال ذهاب أحلامه أو أوهامه .

١- خالد حسين خالد (شعرية المكان في الرواية الجديدة) سلسلة كتاب الرياض ، أكتوبر ٢٠٠ ، ص ١٩٥ .

٢- (العصفورية) ص ٩ .

٣- المصدر السابق ص ١٦ .

ومنها ما هو على مستوى الرمز ، حيث ترمز (العصفورية) إلى الدول العربية(١) لقد كان فضاء الغلاف الأمامي معبرا تماما عن طبيعة مكان الحكاية ، إذ كان عبارة عن لوحة (الأستديو) لـ(بيكاسو) ، وهي ، كما يظهر للمشاهد ، مكان جمع بين أشياء كثيرة ، يبدو ألا رابط بينها إلا في ذهن راسمها ، وكذلك كان مكان الحكاية ، (أستديو) يرسم فيه (البروفسور) حكايته ، التي لا رابط بين أحداثها ، لتكون (العصفورية) ، من بعد ، اسما لهذا (الأستديو) ، (أستديو العصفورية) .

ثم يفتح القارئ الرواية ليكون أول ما يصادفه لوحة (مدخل) تشير إلى جناح (البروفسور) ، (مكان الأستديو) ، ثم يواجهه مكونات وأثاث الجناح / (الأستديو) (صالون . وغرفة طعام . وغرفة نوم . ورفوف كتب . وكاميرات فيديو . وستيريو) (٢) هذا الأثاث بعد أن ساهم في الكشف عن ثراء (البروفسور) ، وثقافته ، هو كل ما يحتاجه لبدء التصور ، فالكتب لاستخراج المعلومات المكونة للأحداث ، وكاميرات الفيديو لتصوير الأمكنة وإظهار الشخصيات ، وستيريو للصوت ، ومن كل ذلك يتكون النص ؛ لهذا اعترض على قول الدكتور (بتاريخ العصفورية ما سكن مريض بجناح) (٣) ، (أولا ، يا دكتور ، أنا لست مريضا ؛ أنا ضيف) (٤) ، فالدكتور (ثابت) لم يكن يعلم بالمهمة التي من أجلها جاء (البروفسور) إلى (العصفورية) ، بل استمر جهل الدكتور بالمهمة إلى قبيل نهاية الرواية (شوها الحكي ؟ ... يعني ما جيت تتعالج !؟) (٥) . لكن (البروفسور) أراد غير ما كان يتوقع الدكتور (ثابت) ، (تم اختيارك ، بعناية ، لتسجيل قصة حياتي ... اسمع يا نطاسي ... كل شيء الآن في عهدتك . سيسلمك المستشفى كل أفلام الفيديو . كل كلمة قلتها لك مصورة ومسجلة) (٦) ، ومن ثم جاءت الأمكنة ذهنية تقارب الأمكنة المتخيلة التي لا مرجعية لها في الواقع ؛ لأن الرواية كلها كانت ذهنية فلسفية معلوماتية ، فـ (عربستان) التي دارت كثير فيها من أحداث الرواية كانت مكانا ذهنيا . لأنها ، وإن أشارت إلى الدول العربية ، فهي ليست علما على دولة بعينها .

وربما لجأ (البروفسور) إلى فلسفة الأماكن المعروفة لتصبح أماكن ذهنية (هل

١- انظر عبد الله إبراهيم (القصبي وجنون العالم) ، صحيفة الرياض عدد ١٢٢١٨ ، في ٢١ رمضان ١٤٢٢ هـ .

٢- (العصفورية) ص ١١ . ٣- المصدر السابق ص ١١ . ٥- نفسه ص ٣٠٠ .

٦- نفسه ص ٣٠٠-٣٠١ .

تعرف لماذا سميت القاهرة القاهرة (١)، (بالو التو تعني ، بالإسبانية ، الشجرة الطويلة) (٢) ، (وعندما رأى البرتغاليون المدينة لأول مرة قبل ٥ قرون ظنوا مدخل مينائها نهرا . وكانوا وقتها في شهر يناير . فسموها ريو دي جنيرو . نهر يناير) (٣) . ذلك لأن المكان محدود بجغرافية معلومة (قيد) ، والراوي يبحث عن اللامحدود (الحرية) فأراد أن يكسر قيد المحدود ، كما كسر قيد (العصفورية) ليذهب مع زوجته (دفاية) الجنية ، و (فراشة) الفضائية إلى اللامحدود .

لقد كان (البروفسور) يعاني من فقدان المكان الذي ظل يسعى سنين طويلة لإيجاده في (عربستان) ، بعد أن رسم ملامحه ، وصفات الكائنات فيه في ذهنه ، (نحلم بولايات عربية متحدة مثل الولايات المتحدة الأمريكية . نريد أن نسافر عبر الأمة العربية فلا يصدنا جمر ك ولا يعترض طريقنا مخفر ... وبجيش عربي واحد وبعلم عربي واحد ، كنا نحلم بمجتمع يحفظ للإنسان العربي كرامته . مجتمع لا يجرجرونك فيه إلى القسم بلا سبب كنا نحلم بأن نركب السيارة من المحيط ونطلق فلا نقف إلا في الخليج . لا يسألنا أحد عن التأشيرة . وعندما نتعب نقف في موتيل وننام دون أن نبرز الهوية) (٤) ، لقد اجتزنا هذه العبارات القليلة من مقطع طويل في الرواية (خمس صفحات) يرسم الوطن ، وهو حلم طويل عريض ، (يشبه المدينة الفاضلة التي كان يحلم بها الفلاسفة) ، جهد (البروفسور) لتحقيقه على أرض الواقع .

إن الوطن الذي حاول أن يؤسسه (البروفسور) في (عربستان) ، لم يكن حيزا مكانيا فيزيائيا ، بل كان حالة ذهنية يفتقدها العرب (الأصحاب كانوا يسألونني : ((ما القصة يا بشار ؟ هل تختلف طبيعة العرب عن طبيعة الأمريكان ؟ لماذا لا نتحد مثلهم ؟ لماذا لا نتقدم مثلهم ؟)) (٥) .

وبذلك يتحول المكان ، في الرواية ، من حيز جغرافي إلى مفهوم ثقافي ذهني ، كما كانت رحلات (البروفسور) متجاوزة البعد الجغرافي ، إلى أبعاد ثقافية (الرحلة الثامنة) (٦) ، رحلة ما بعد الجغرافيا .

- ١- (العصفورية) ص ١٨ .
- ٢- المصدر السابق ص ٥٣ .
- ٣- نفسه ص ٢١٦ .
- ٤- نفسه ص ٥٣ .
- ٥- نفسه ص ٥٥ .
- ٦- مصطلح (الرحلة الثامنة) أفدته من حديث خلدون الشمعة ، في مقابلة معه ، انظر جريدة الرياض عدد ١٢٤٥٦ ، في ٢٢ جمادى الأولى ١٤٢٣ هـ .

هذا الإحساس بالفقد ، أثر على الأماكن في الرواية التي وردت بأسمائها المعروفة ولم يحولها الراوي بدوره إلى أماكن ذهنية ، فكانت أماكن محايدة فقدت ارتباطها بالأحداث ، فكان الحدث يأتي من غير مكان ، (لولا أن أي حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين) (١).

كما غابت الألفة بين الشخصية والمكان ، لأن (صناعة الألفة تتم من خلال الملازمة والمشاركة بين الإنسان والمكان والمعيشة لفترة طويلة ، وتعرف المكان جغرافيا ونفسيا وإيديولوجيا ، حيث قيم الألفة مرتبطة بهذه الأبعاد ومندمجة بها ، ولا يمكن بأي حال نهوض قيم الألفة في أمكنة مؤقتة) (٢) .

إن الاختلاف الكبير بين علاقة (البروفسور) بالأمكنة المتعددة ، وعلاقة (فؤاد) (القاهرة) راجع إلى الاختلاف بين نفسية (فؤاد) الذي كان احتفاؤه بالمكان / البيت على بساطته ، هو احتفاء بالأحلام واحتماء بها ، أما (البروفسور) فقد عاش زمن الانكسارات الكبرى ، وعلى رأسها انكسار الحلم العربي ، بعد (٦٧) ، من هنا فقد المكان / البيت حميميته الاحتفالية .

لقد قرأ (البروفسور) المكان معرفيا فحسب ، لأن موضوع الرواية فيه شيء كثير من سمات (الرواية النفسية) (٣) ، حيث حاولت أن ترسم أثر الأحداث التي مر بها (البروفسور) على نفسيته ، كما أنها ، أي الرواية ، من حيث التقنية ، أقرب إلى أسلوب (رواية تيار الوعي) ، إذ لم يكن دور الدكتور (سمير) وهو محاور (البروفسور) ، يتعدى تسجيل سرد (البروفسور) ، (تم اختيارك بعناية لتسجل قصة حياتي) (٤) ، فالدكتور (سمير) يمثل بياض الصفحة ، وقصة حياة (البروفسور) تمثل سواد الكتابة ، وسواد الكتابة هو الذي يعطي البياض وجودا ومعنى ، (هذه البياضات ليست لها حقيقة خاصة سوى حقيقة الكلمات) (٥) .

-
- ١- حميد لحداني (بنية النص السردي) ، مرجع سابق ص ٦٥ - ٢- خالد حسين حسين (شعرية المكان في الرواية الجديدة) ، مرجع سابق ص ٢٥٥ .
 - ٣- لبيان مفهومي الرواية النفسية ، وتيار الشعور ، انظر مجدي وهبة وآخر (معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب) مرجع سابق ص ١٨٨ ، ١٢٨ ، وأيضا ليون أيدل (القصة السيكلوجية) ترجمة محمود السمرة ، المكتبة الأهلية - بيروت ، ١٩٥٩ م .
 - ٤- (العصفورية) ص ٣٠٠ . محمد الماكري (الشكل والخطاب) ، المركز الثقافي - بيروت الطبعة الأولى ١٩٩١ م ، ص ١١٠ .
 - ٥- محمد الماكري (الشكل والخطاب) ، المركز الثقافي - بيروت

إن فعالية المكان وقدرته على الحركة داخل النص ، ومن ثم التأثير في المتلقي ، لا تأتي إلا من خلال فعالية موازية للحدث ، تهز الساكن من الأشياء في المكان ، ليكون لها ، من بعد ، وظائفها ، وحركية الحدث نتيجة طبيعية لحركية الشخصية ، القاهرة للصمت ، فتهتز الأشياء المؤثرة للمكان من حولها ، فإذا كانت الشخصية ذاتها سكونية حبسية مقهورة ، نتيجة إحباطات متوالية ، حيث الذات الساردة منفصلة عن الأنا الجماعية ، بعد انفصالها عن ذاتها ، فبقيت عاجزة عن الحركة ، لا تملك إلا حركة الكلام (السرد) ، ومن داخل مستشفى المجانين (العصفورية) ، فلن ينتظر القارئ حينئذ ، مكانا متوهجا بالحركة ؛ لأن أي حركة في جغرافية المكان ، إنما هي حركة الذات الشاغلة للمكان ، فانكسارات المكان وتبعثراته في النص ، هي انكسارات أحلام (البروفسور) وتشظياتها في الواقع .

أما في رواية (٧) ، فقد شكل حضور البعد الجغرافي الفيزيائي ، من أبعاد المكان المتعددة ، الركيزة الأساس في تواجد هذا العنصر السردى ، منذ أن بدأت الرواية حكايتها ، بوصف جزيرة (ميدوسا) وصفا خارجيا (الجزيرة الصغيرة الجميلة) (١) يتناول المساحة (الصغيرة) ، والهيئة (الجميلة) . وبالجزيرة نفسها ختمت الرواية حكايتها ، وقد مارس المكان (الجزيرة) في نهاية الرواية سطوته على الشخصية (جلنار) ، (ميدوسا التي تحاول ، لأن ، أن تنقمصني . وأرفض . أقاوم . لا أريد أن يتحول شعري إلى أفاء قاتلة ... ميدوسا الآن تنقمصني ، ولا أقاوم . تصرخ ميدوسا : « حكمت على رجالك السبعة بالموت » (٢) مما يعني أن المكان (الجزيرة) أحاط بالرواية من طرفيها . مختزلا دوره في تمثيل خلفية للحدث .

ومما جعل المشهد المكاني يبدو هشاً في الرواية ، أن الرجال السبعة (الفواعل) الذين تناوبوا على السرد كانوا مهمومين بالبحث عن وسيلة يمتلكون بها جسد المرأة (جلنار) ، وحينما دلتهم (جلنار) على الوسيلة النسائية بامتياز (السرد) (٣) ، على مدار سبعة أيام ، والسرد فعل زمني ، حاول الرجال استعجال الأيام على حساب الوصف ، الذي به يتجلى المشهد المكان ؛ لأن الوصف (يفترض دائما توقفا زمنيا

١- (٧) ص ١٣ .

٢- المصدر السابق ص ٣٢٧ - ٣٣٧ .

٣- نفسه ص ١٣ .

لسيرورة الحدث ، لهذا يلتقي وصف المكان مع الانقطاع الزمني (١) .
وهناك سبب آخر يعود للكاتب ، وهو أنه لما أراد أن يجعل من الشخصيات نماذج
لأشخاص ، يمكن أن يوجدوا في أي مكان وزمان ، لم يشأ أن يتوقف أمام المكان
طويلاً ؛ لهذا قسم الكاتب الشخصيات ، مكانياً ، على ثلاثة أصناف ، صنف يعمل في
(عربستان X) وهم (الشاعر ، والفيلسوف ، والسياسي) وصنف يعمل في مكان
خارج (عربستان X) ، وهم (الصحفي ، والطبيب النفسي ، والفلكي) ، وصنف
يعمل في جميع أنحاء العالم ، وهو (رجل الأعمال) .
وفي قول الكاتب في أحد إيضاحيه : (عربستان X تعني كل دولة عربية ... ولا تعني
أي دولة عربية) (٢) . ما يدل على عمق الرغبة في (نمذجة) الشخصيات .
وقد مثل مكان العمل (المكتب ، العيادة ، الكلية ، الوزارة) بؤرة المشهد المكاني ،
على مستوى سرود الشخصيات جميعها ، ما عدا (رجل الأعمال) ، فلم تتجل في
سرده بؤرة مكانية ؛ لعدم استقراره في مكان محدد .
وأما كثافة حضور المكان ودلالاته ، فيختلف باختلاف سرود الشخصيات ، مما
يوجب قراءة المكان مجزأ عبر سرد كل شخصية ، بعيداً عن دلالة المكان الحرفية .
تقيم الشخصية الأولى (الشاعر) ، تراسلاً خيالياً بين اسم الشخصية (أمواج) و
دلالاته المكانية (مد وجزر . شطآن ورمال . عواصف وأعاصير . سفن تتحطم .
وسفن ترسو . مواقف وداع . ومواقف لقاء . غناء بحارة . نشيج ملاحين . قرصنة .
أسماك قرش . كنوز مطمورة . حوريات . أصداف . رمال . صخور مرجانية . جزر
بعيدة . أمواج !) (٣) ، فمن خلال اسم الشخصية تم استحضار باقي مكونات المشهد
المكاني . وانفتاح الاسم العلم (أمواج) على الدلالات المكانية ، التي اقترحها خيال
(الشاعر) ، تقابله محاولة (الشاعر) نفسه تحجيم الاسم نفسه ، (أمواج) بما يشبه
رحلة مضادة إلى الداخل (هذه الصدمات تؤدي إلى حدوث أمواج في المخ) لعن الله
أمواج ! كلمة خطأ (تموجات في المخ) (٤) ، (من الفاجع أن يكون شاعر في الحمراء
عروس الشواطئ ولا يرى أمواج) لعن الله أمواج ! أعني ولا يرى البحر) (٥) .

١- حميد لحمداني (بنية النص السردي) ، مرجع سابق ص ٣٦ .

٢- نفسه ص ٣٥ .

٣- المصدر السابق ص ٢٨ .

٤- نفسه ص ٣٤ .

وانزياح الدلالات هو فعل شعري بامتياز ، وتقلب المزاج بين الرضا والغضب ، صفة من صفات الشعراء ، يظهر تأثيره على اللغة فهم (أمراء الكلام) (١) .

وهناك فعلاّن شعريان آخران وردا في سرد (الشاعر) ، ولهما علاقة بالدلالة المكانية فهناك تناص مكاني في قوله (وكنت في حانة ((الثعلب الأبيض)) (٢) ، مع مجموعة نجيب محفوظ (خمارة القط الأسود) (٣) . وهناك التشبيه والاستعارة ، فهو يشبه نهدي (بسيمة) بـ (هضبة الياسمين) (٤) ، والاستعارة في قوله (نطل على البحر الذي يغازل أشعة القمر) (٥) .

وفي سرد (الفيلسوف) كان حضور المكان قليلا جدا ، وبسيطا في دلالاته لا يتجاوز مجرد الأسماء (المكتب ، الفيلا ، المستشفى الجامعي ..) . والسبب يعود إلى انشغال (الفيلسوف) بالذهنيات ، بوصف الفلسفة اشتغال على (إبداع المفاهيم) (٦) ، والمفهوم (لا جسماني ... ليست له إحداثيات ... مكانية - زمانية ... فيكون المفهوم بهذا المعنى بالضبط فعلا للفكر) (٧) .

وعلى العكس من ذلك ، يقف القارئ على تشكيلات متنوعة من الأمكنة ، تكون في مجملها الفضاء المكاني الذي دار فيه سرد (الصحفي) . ولا يبدو الأمر غريبا ، فالصحيفة ملتقى الأخبار والأمكنة وتعدد ذكر المكان مصحوبا بذكر عنوانه في السرد يدل على استمرار المعرفة المتجددة بالمكان . وفي مكتب الصحيفة يسترعي انتباه القارئ إلحاح السرد على فتح (الشباك) المطل على شارع (ادجار رود) (٨) ، في لازمة سردية تتكرر يوميا ، فأى وظيفة يمكن أن تؤديها النافذة في السرد ؟

إن النافذة هنا ليست مجرد فتحة في جدار ، وفتحها ليس مجرد حركة آلية تقوم بها الشخصية الساردة ، والشارع بدوره ليس مجرد فضاء لعبور المشاة إلى مقاصدهم ، بل لكل أولئك وظيفة ، فالنافذة تمثل وسيلة الكشف ، ينفذ منها النظر من الداخل إلى الخارج ، ليعود محملا بالصور والكلمات والهمسات ، التي هي مادة الصحيفة ،

- ١- أحمد بن فارس (الصحابي) ، تحقيق السيد أحمد صقر ، مكتبة عيسى البابي - القاهرة ، ص ٤٦٨ .
- ٢- (٧) ص ٣٩ .
- ٣- انظر نجيب محفوظ (خمارة القط الأسود) ، مكتبة مصر - القاهرة .
- ٤- (٧) ص ٤٨ .
- ٥- المصدر السابق ص ٤١ .
- ٦- جيل دولوز ، وآخر (ما هي
- ٧- المصدر السابق ص ٤٣-٤٤ .
- ٨- (٧) ص ١٠٧ .

فهي (منطقة وسطى بين عالمين وتؤدي وظيفة مزدوجة قوامها الكشف والستر في آن واحد) (١) ؛ لذا لا يقوم بفتح النافذة موظف أو خادم ، وإنما السارد صاحب الصحيفة . و النافذة تمارس سلطتها على الشارع ، حيث الخارج مفتوح والداخل مغلق كما أنها تمارس الكشف من عل . وفتحها يعلن ميلاد يوم صحفي جديد ، كما تمثل النافذة الصحيفة نفسها ، إذ الصحيفة نافذة يطل منها القارئ على العالم ، وعملية فتح النافذة تصاحبها أفعال تدل على التواصل مع العالم ، (تصفح الجرائد ، الاتصالات الهاتفية ، اللقاءات) . والشارع هو الفضاء المتحرك المكتظ بالتناقضات في الثقافة والأفكار والأصوات ، (حركة شاملة من العلائق والأصوات والصور والروائح والإيماءات والطقوس) (٢) ، فهو منتج مادة الصحيفة ومستهلكها وأحيانا يذكر السارد (الصحفي) شيئا يقترب من ذكر المكان يتساق مع دلالاته ، (« غرفة العمليات ») تحتل الدور الرابع بأكمله من منزلي الذي يخفي وراء أشجار كثيفة في (« هامستيد ») (٣) . فذكر الأشجار الكثيفة يتضامن مع غرفة العمليات ، التي تستلزم قدرا كبيرا من السرية والخفاء ، وهو ما تقوم به الأشجار الكثيفة . وربما كان في عنوان المكان ما يحمل دلالة خفائه عن أعين الناس ، التي يريد السارد (بار صغير في أطراف « ويمبلدن ») (٤) ، فهو منزو في الأطراف ، ليس في المركز ، ليراه الناس ويرتادوه ، لذا (لا يرتاده إلا عجائز البريطانيين) (٥) . عندها اختاره (الصحفي) ليعقد فيه صفقاته الابتزازية . والدهشة التي انتابت (الصحفي) من شقة (لانا) ، (تأملت ما حولي بذهول . ٨ ملايين جنيه إسترليني ، عل أقل تقدير . لا توجد في لندن شقق كثيرة كهذه الشقة . شقة ؟ ها ! ها ! جلست في صالون من الصوالين الفاخرة ، أتأمل التماثيل العاجية) (٦) ، تداعت معها دهشتان ، دهشته من تصرفات (لانا) الغريبة (هذه المرأة العجيبة) (٧) ، ودهشته من أحداث القصة ، خاصة نهايتها (لا يعقل أن يحدث ما حدث في « ماي فير ») . لا يحصل هذا حتى في أفلام جيمس بوند (٨) .

١- صلاح الدين بوجاه (الشيء بين الوظيفة والرمز) ، مرجع سابق ص ٣٦ .

٢- خالد حسين حسين (شعرية المكان في الرواية الجديدة) ، مرجع سابق ص ١١٤ . ٣- (٧) ص ١١٩ .

٤- المصدر السابق ص ١٣١ . ٥- نفسه ص ١٢٤ . ٦- نفسه ص ١٤٤ .

٧- نفسه ص ١٤٥ . ٨- نفسه ص ١٤٩ .

ولقد استدعت الدهشة الأولى (دهشة المكان) تآزر الدهشتين الآخرين لرسم الموقف الدرامي (ما هذه المرأة ؟ ما هذه الشقة ؟ ما لقصة ؟) (١) .

أما سرود (الطبيب النفسي ، ورجل الأعمال ، والسياسي) ، فليس فيما تحويه من أماكن ما يغري بالقراءة ، فهي مجرد أسماء لأماكن ساكنة ، اقتضاها السرد ، وليست مما يزيد في روائية الرواية . لكننا نجد في سرد (الفلكي) توظيفا لأسماء الغرف بما يتماهى مع استخداماتها ، فهناك (غرفة البلورة) ، وهناك (غرفة الفراق) ، وهناك (غرفة الأرواح) ، وهناك (غرفة العشق) (٢) . ومع ذكر كل غرفة منها ، ما عدا (غرفة العشق) لأنها لم تذكر في سرده ، وإنما ذكرها (رجل الأعمال) ، يصحب السرد وصف وظيفي لها ، يكشف عن أثارها ، وأثرها في نفس طالب الحاجة .

ووصف (الفلكي) يتباين تماما مع انزياحات (الشاعر) ، لأن مهمة الوصف هنا تجسد الوظيفة الإخبارية للغة ، لأن طبيعة عمل (الفلكي) مغلفة بالأسرار ، وحتى يفهم القارئ فكرة أن يكون للمكان هذا التأثير الكبير على النفس ، كان لابد (للفلكي) من كشف جزء من هذه الأسرار . بينما لم يكن (الشاعر) بحاجة إلى هذه الوظيفة الإيصالية ، بقدر ما يجسد الوظيفة الانفعالية الشعرية (٣) .

بينما يتبدى في رواية (دنسكو) مسعى الرواية الجديدة ، فيما يخص المكان ، التي بدأت تتعامل مع المكان بصورة مغايرة تقوم على عملية التحويل والترميز ، وتبني المكان في الخطاب الروائي (٤) . ولأن المكان في (دنسكو) هو الفاعل الحقيقي للنص ، حيث أوحى للمؤلف أن يكتب الرواية (٥) ، فقد مارس المكان سطوته على النص ، بدءا بالفضاء الخارجي للكتابة (الغلاف) ، حيث يحيل العنوان (دنسكو) ، إلى اسم المنظمة التي تدور فيها أحداث الرواية ، يتشاجر معه لون الغلاف (الأزرق الداكن) ، ومجموعة أعلام لبعض الدول وهما علامتان يشار بهما إلى مكان (هيئة الأمم المتحدة) . كما ترمز صورة درجات السلم إلى الصعود من مكان إلى مكان ،

١- (٧) ص ١٤٨ . ٢- المصدر السابق ص ٢٠٥ ، ٢١١ ، ٢١٦ ، ٢٦٤ ٣- للوقوف على وظائف اللغة ، انظر مثلا ، فاطمة الطبال بركة (النظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون) ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - بيروت ، الطبعة الأولى ١٤١٣ هـ ، ص ٦٢ - ٧٥ . ٤- خالد حسين حسين (شعرية المكان في الرواية الجديدة) ، مرجع سابق ص ٢٣٨ . ٥- سنل القصصبي عما سيفعله إن لم يفز بمنصب اليونسكو ، فأجاب (كتابة رواية عن الجوانب الخفية لعملية الترشيح) ، انظر عبد الله إبراهيم (القصصبي وجنون العالم) ، صحيفة الرياض ، مصدر سابق .

(الصعود إلى المنصب) ، أو الهبوط أيضا من مكان إلى مكان ، (الهبوط من المنصب) . (صورة الدرج على غلاف الرواية تذكر القارئ بالدرج في شعار اليونسكو) . ولأن الدرج مكان مشاع ، يستخدمه الناس كافة في صعودهم وهبوطهم ، مارس المكان سطوته من زاوية ثانية ، إذ كان السبب في غياب الشخصية الرئيسة في الرواية ؛ لأن (دنسكو) منظمة دولية عالمية تهتم بشؤون الإنسان ، بعيدا عن اعتبارات الجنس أو اللون أو العقيدة ، وأيما كان مكانه على هذه الأرض (هذا في الظاهر) ، من هنا غاب التمييز الذي يمنح البطولة شخصية معينة على حساب الآخرين ، خاصة أن الحدث الرئيس في الرواية كان يرسم ملامح المرشح الجديد لمنصب المدير التنفيذي للمنظمة ، بمقاييس واختبارات ، يفترض أن تكون معيارية وموضوعية وعادلة ، لا تحابي أحدا ولا تميزه عن غيره ، إلا بمؤهلاته ، فوفقت الشخصيات سواسية أمام الاختبار . كما تظهر سطوة المكان ، حين سحق تطلعات الشخصيات الست المرشحة للظفر بالفوز بمنصب المدير التنفيذي للمنظمة ، فلم يختار أيها منها ، لهذا يمكن قراءة المكان هنا بوصفه شخصية سردية .

كل ذلك كان يشي بالحضور الكثيف المفترض للمكان في الرواية ، (أفق التوقع) ، إلا أنه كان حضورا جامدا بلا حراك وكان يمكن أن ينهض المكان بدور أكبر لو أراد الراوي ، وهذا ما جعل القراءة تذهب بالبطولة إلى (البطل المزيف) (١) بدلا عن المكان ، فلم يجد القارئ وصفا للمكان ، لا يرسم الملامح الخارجية له ، فتتضح صورته للقراءة ، ويقف القارئ على أجزائه المكونة له ، وعلى مداخله ومخارجه وأثاثه ، (الوصف الموضوعي) ، بدل أن يكون كتلة مكانية وجدت دفعة واحدة (دنسكو) ؛ لأن (الوصف هو أداة تشكل صورة المكان) (٢) ، ولا بتعمق السرد في داخل المكان ليكشف نفسيته ، وأثره في صنع الحدث وبناء الشخصية ، (الوصف النفسي) ؛ لأن أي تغير في المكان يسبقه تغير في رؤية السارد . حتى تأملات المدير التنفيذي (روبرتو) ، وحديثه لنفسه ، لم تتجه لوصف المكان إلا مساهفيا ، (حينما كانت تنتقل عيناه في المكان لا شعوريا) (٣) ، ففي أثناء قراءة عينيه اللوحات

١- انظر مبحث الشخصيات ص ٩٣ . ٢- حميد لحداني (بنية النص السردية) ، مرجع سابق ص ٨٠ .

٣- انظر (دنسكو) ص ١٣ .

الخمس على الحائط ، كان يأتي الوصف على شكل جمل اعتراضية تفسيرية ، من مثل : (استقرت عيناه على اللوحة الأولى التي ترمز إلى الآثار ، المعبد الفرعوني المنتشل من أعماق البحيرة الصناعية ... وتحولت عيناه إلى اللوحة الثانية ، لوحة الطبيعة ، الصخرة المنبتقة من أعماق البحر الأزرق ، وعليها ورود حمراء ، وفوق الورد ترعرع فراشة بيضاء ... وشردت عيناه إلى اللوحة الثالثة ، لوحة الاجتماع السوق المزدهم بآلاف البشر .) (١) .

فهل كان السبب في ذلك ، هو انشغال ذهنه بمصيره في المنظمة ، عن التحديق في المكان ؟ ، مع أنه كان يمكن أن يتسم الوصف بحميمية تعمق حس الألفة مع المكان ، وهو الأمر الذي كان سيزيد من شعور القارئ بارتباط المدير التنفيذي بمكانه . على أن القارئ يجد في المقابل ، ومن خلال تأملات (روبيرتو) نفسه ، وصفا جسديا ضاجا بالحركة لكل امرأة تدخل عليه .

وفي رواية (أبو سلاخ) ، حاصرت دلالات الرحلة والانتقال الفضاء الروائي ، فمن فضاء الغلاف الأمامي توجهت القراءة نحو تلك الدلالات ، إذ كان حيز الغلاف ، الذي هو عبارة عن صورة جمل ومركب شراعي ، يحيل إلى دلالة السفر بوصفهما من وسائل الرحلة ، والبحر في الغلاف يغري بالسفر ، فهو الرابط بين الأمكنة . وفي فضاء العنوان ما يشير إلى المكان ، حيث وصف (أبو سلاخ) بـ(البرمائي) ، وهي كلمة جمعت بين مكانين (البر والماء) ، وهما كل الأرض . وفي أسفل العنوان كتبت كلمة (رواية) داخل حيز ذي ألوان ، بحيث كان كل حرف محاطا به لون مختلف . مما يرمز إلى تعدد الأمكنة وتنوعها . ونهاية الرواية تخبرنا عن وجود (أبو سلاخ) في الفندق (في أي دور من أدوار الفندق نحن الآن) (٢) ، والفندق ، بدوره ، مما يحمل دلالات السفر والرحلة والانتقال . ومن ثم كانت سائر أحداث الرواية موظفة للكشف عن رحلات (أبو سلاخ) ، خوفا من فقدان المكان (فلسطين) ، أو حنينا إلى المكان (فلسطين) الذي (علته في فقدان المكان بشكل قسري) (٣) ، (اسمع يا آيك ! أنا كنت خائف على فلسطين ، والحين صرت خائف على البلاد العربية كلها .) (٤) .

١- (دنسكو) ص ١٤ .

٢- (أبو سلاخ) ص ٢٠١ .

٣- (فن الرواية العربية) ، مرجع سابق ص ١١٥ .

٤- (أبو سلاخ) ص ١٠٥ .

حتى تلك الأحداث التي ترسم الجانب العاطفي في شخصية الراوي ، حملت قدرا كبيرا من دلالات الرحلة ، بل لم يكتف الراوي بالأمكنة الطبيعية حتى كسر حاجز المكان الطبيعي إلى أمكنة أسطورية ؛ لهذا كان الفضاء الروائي شاسعا متنوعا . وتشبه رواية (أبو سلاخ) رواية (العصفورية) ، في اشتغالها على مكانين ، أحدهما ثابت (في الدور العاشر من الفندق) (١) ، وهو مكان السرد ، والآخر متغير بتغير الأحداث ، وهو مكان الحكاية .

كما تشبهها أيضا في أنها جمعت بين مستويين من الأمكنة ، المكان الأسطوري و المكان الطبيعي . كذلك تتشابهان في التتابع المتلاحق للأمكنة ، الذي بدأ في رواية (أبو سلاخ) هادئا في الفصل الأول ، ثم أخذ يتسارع منذ أن اتصل الراوي بشركة (وكمارا) عاملا ، لأن الرواية في الفصل الأول كانت ترسم حياة الراوي ذات الطابع الشعبي ، حيث النمطية والرتابة ، وانعدام التغيير ، (إن ختاني كان أكبر حدث في تاريخ الديرة الحديث) (٢) ، ولكن عند خروجه من النمط الشعبي حين اتصاله بالشركة بدأت حياة أخرى متغيرة باستمرار ؛ لهذا كان مدخل الفصل الثاني بيت المتنبي :

(وقطعت في الدنيا فلا ... وركائبي فيها ووقتي : الضحى والموهنا) (٣)
هذا التلاحق المكاني جعل الروائيتين في حركة مستمرة في كل الاتجاهات لا تهدأ ، ولكن الفضاء الروائي في (أبو سلاخ) كان أكثر وضوحا ومقروئية من فضاء (العصفورية) ، فيمكن أن يلاحظ القارئ أن نص (أبو سلاخ) يتجلى عن أربع بيانات نصية كونت الفضاء الروائي ، البيئة المحلية ، والبيئة العربية ، والبيئة الدولية والبيئة الأسطورية ، وهي متداخلة فيما بينها ينتقل الراوي / البطل من بيئة إلى أخرى وكل انتقال كان يشير إلى تحول حدث للشخصية . وبين هذه البيانات الأربع تنقلت الأحداث الروائية . فقد أراد الراوي أن يجعل العالم كله مسرحا لأحداث الرواية ، وزاد عليه ما رواء الطبيعي (المكان الأسطوري) .

فمن خلال الكون المحلي رسم الراوي ملامح من تاريخ المنطقة ، قبل ظهور البترول وأثناء ظهور البترول وبعد ظهور البترول ، جاعلا ظهور النفط حدا فاصلا بين

٣- نفسه ص ٤٣ .

٢- المصدر السابق ص ٣٨ .

١- انظر (أبو سلاخ) ص ٢٠١ .

حياتين ، حياة ما قبل النفط ، وحياة ما بعد النفط .

فبواسطة تأنيث المكان يستطيع القارئ أن يقف على صورة المجتمع في أطواره الثلاثة (ما قبل ، وأثناء ، وما بعد) ، ففي الطور الأول كان المكان هادئاً بسيطاً ، لا يقطع سكونه شيء ، يعيش الناس فيه من غير تاريخ ، وتمضي فيه الأيام من دون أن يسأل أحد عنها (في منطقتنا من العالم لم تكن توجد شهادات ميلاد ولا حتى روزنامة) (١) ، فقامت الأشياء في النص بوظيفة التأريخ (فكل شيء معنى ، وإلا ، فلا معنى لأي شيء) (٢) ، وكشفت عن قيم اجتماعية تربوية واقتصادية ، كانت قائمة قبل حضور النفط ثم تهشم بعضها ، وتطور بعض منها ، واستحدثت قيم جديدة مع مجيء النفط ، وبعده .

فمن القيم الاقتصادية التي كشفت عنها الأشياء المؤنثة للمكان ، أن عمل المجتمع آنذاك كان في أمور محدودة ، مثل (النخيل والمزارع والدكاكين والدبش) (٣) ، أو في البيع والشراء ؛ فهناك (سوق الحمير) (٤) ، و سوق العبيد (ذهب الكبار إلى سوق العبيد وجاءوا بعبء في الخامسة) (٥) ، وهو ما يشير في الوقت نفسه إلى الطبقية الاجتماعية السائدة ، حيث ثنائية العبيد والسادة ، الذين كانوا بدورهم ينقسمون إلى مجتمع قبلي ، وآخر لا قبيلة له (خضيري) ، الذين ينتسب إليهم الراوي نفسه ، وهو الأمر الذي عانى منه الراوي كثيراً ، ولم يستطع ظهور النفط ، الذي خلخل كثيراً من القيم الاجتماعية ، أن يلغيه (٦) .

وكشف وجود (الزريبة) وما فيها من حيوانات وطيور وهوام ، طبيعة عيش المجتمع المشترك مع بيناتهم وما يعج فيها من دواب . كما تشير الأشياء (حنيني ، عقيلي ، سمن ، دبس ، رطب ، تمر) ، إلى اعتماد المجتمع آنذاك في طعامه على ما تنتجه البيئة . حيث لم تكن قيم الاستيراد والتصدير معروفة . وتكشف المساحات الضيقة (الدواعيس ... الأزقة الضيقة ، الزرائيق) (٧) انكفاء الحياة يومذاك على نفسها ، بينما تشير المساحات الواسعة بعد الخروج من القرية ، حيث البساتين ثم البر ، إلى صغر القرية وضآلتها بالنسبة للصحراء المحيطة.

٤- (أبو سلاخ) ص ١٧ .
٢- رولان بارت (مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص) مرجع سابق ص ٤١ .
٣- (أبو سلاخ) ص ٢٤ .
٤- المصدر السابق ص ٢٦ .
٥- نفسه ص ٤٦ .
٦- نفسه ص ١١٢ - ١١٣ .
٧- نفسه ص ٣٨ .

ومن القيم التربوية التي كشفت عنها الأشياء ، انحصار التعليم في استظهار بعض المعارف الأولية ، وهو ما رمز إليه الراوي بقوله (زودني الكبار بلوح صغير أسود ومعه قلم صغير أسود إلا أنه يكتب باللون الأبيض) (١) . كما كان وجود (الخيزرانة وغصن الرمان المنقوع في الخل والملح والزرنيخ) (٢) ، يشير ان إلى نظام التربية في ذلك الوقت ، القائم على مبدأ التأديب بالضرب .

وكانت (مدرسة الديرة اليتيمة المكونة من ٦ فصول) (٣) ، وهي مدرسة ابتدائية ، وعدد طلاب الصف السادس فيها ستة طلاب (٤) ، تؤدي وظيفة دلالية تقوم على ضالة المدى المعرفي .

أما في الطور الثاني (أثناء النفط) ، فتخبر الأشياء عن تغير كبير طرأ على القيم السابقة (الاقتصادية والاجتماعية والتربوية) ، ودخول قيم جديدة ، من تلك الأشياء شركة (وكمارا) التي برزت في النص كما في الواقع ، فجأة ، فكانت سببا في دخول قيم اقتصادية جديدة ، حيث الوظائف الأهلية ، فقد التحق الشباب ومن ضمنهم الراوي للعمل فيها ، فزاد الدخل كثيرا (ثلاثة ريالات في اليوم) (٥) .

كما تغير النظام الاجتماعي من طبقة قديمة تتكون من سادة وعبيد ، إلى طبقة جديدة مكونة من موظفين صغار (ديسبلين) ، وموظفين كبار (سينيور ستاف) ، ولكل منهم نظام معيشي مختلف ، يظهر من مكان الإقامة ، حيث يسكن الموظفون الصغار العرب (أهل الجزيرة) في (كمب ٣) ، وهو (كوخ صفيحي) لا يمكن النوم داخله من شدة الحر ، فينام الموظفون/العمال (على الأرض العراء) (٦) بينما يسكن الموظفون الكبار (الأمريكيان) في (كمب ١) ، حيث الغرف الواسعة المكيفة . وقد ألح الراوي على إظهار هذا التناقض المكاني كثيرا ، شعورا بالطبقية والفوقية التي مارسها الأمريكي الاستعماري تجاه أصحاب الأرض .

كذلك ظهر نمط جديد من التعليم ، ومعارف تعليمية جديدة ، فظهر (الإنجليزي ، والحساب ، وعلم البترول) ، كما ظهر مركز التدريب عوضا عن المدرسة التقليدية ،

١- (أبو صلاح) ص ٢٩ .

٢- المصدر السابق ص ٣٩ ، ٤٠ .

٣- نفسه ص ٤١ .

٤- نفسه ص ٥٠ .

٥- نفسه ص ٤٨ .

(وكان عبارة عن فصول خشبية بريفاب) (١) .

كما آذن ظهور النفط بظهور قيم فكرية ثورية ، ليس للمنطقة بها سابق عهد ، تجلت في قيم الثائر (بعير) (٢) ، بينما كان النظام الاجتماعي يقوم على ما يقرره الكبار (وهو المبدأ الذي ألح عليه الراوي في الطور الأول كثيرا) .

ومن القيم الجديدة التي ظهرت بظهور النفط ، ودلت عليها الأشياء المستحدثة ، القيم اللغوية ، فظهرت ألفاظ ، ومصطلحات لم تكن مستخدمة ، كالتى مرت سابقا ، وأيضا مثل (كنديشن ، موتر ، كبت ، كنور ...) .

لقد كان مد خط (التابلاين) عبر الصحراء ، هو المعادل الفني لتغلغل نمط جديد من الحياة في أحشاء الصحراء .

وينبئ عن الطور الثالث من أطوار المكان المحلي ، (ما بعد النفط) ، ظهور شركة (أم سبعة) إلى الوجود ، مما يعني بداية الاستقلال عن شركة (وكمارا) ، وعلامة على تنوع مصادر الدخل ، بعيدا عن البترول ، الذي استحوذت عليه شركة (وكمارا) كما تمثل (أم سبعة) مرحلة الطفرة الاقتصادية في المنطقة ، في السبعينات الميلادية أما شركة (وكمارا) ، فقد استقر وضعها ، وظهرت فيها وظائف عليا (وفي هذه الأثناء ، كان الرفاق قد ارتقوا بعض درجات السلم الإداري في « وكمارا ») . أصبح دليان رئيس قسم المساحة ، وثويران مدير قسم المعدات الثقيلة ، وطريبان مديرا مساعدا للعلاقات العامة ، ونحيتان رئيس قسم الاستكشاف عن بعد ، وضحيكان مسؤولا عن الترفيه البريء ، وركيضان مسؤولا عن النشاط الرياضي (٣) .

ويظهر أثر الطفرة جليا من الأسعار التي فرضتها شركة (أم سبعة) على منتجاتها ، حيث زجاجة الماء سعة نصف لتر المقروء فيها ، كما يظهر للناس ، بـ (١٠٠ ريال) وكل عملية خنق للجني بـ (١٠٠٠ ريال) ، واستحمام نصف ساعة من ماء العين المعدنية الفسفورية يكلف ٥٠٠ ريال ، ليكون دخل الشركة الشهري بين (٧٠ و ٨٠ مليون ريال) (٤) . ولو قارنا بين هذه الأسعار وبين ما دفعته أسرة (أبو شلاخ) الثرية مقابل تعليمه لدى المطوعة (موزة) ، في الطور الأول ، لوجدنا البون شاسعا جدا ،

١- (أبو شلاخ) ص ٤٨-٤٩ .

٢- المصدر السابق ص ٥٢ .

٣- نفسه ص ٩٧ .

٤- نفسه ص ٩٨-١٠٠ .

حيث دفعت الأسرة الثرية ريالين ، وهو مبلغ كبير جدا آنذاك ، إذ (كان يعادل الراتب الشهري لموظف متوسط في الحكومة) (١) .

ومن خلال شركة (أم سبعة) تظهر في النص دلالات عديدة ، كالتي سبقت ، وأخرى غيرها ، منها ظهور مساوئ الطفرة ، الناتجة التوظيف الخاطئ للأموال ، فأنشطة الشركة التجارية ، ليس فيها نشاط ذو قيمة ، فهي أنشطة تقوم على خداع الناس ، كما مر ، وأيضا بيع أشجار نسب مزورة ، أو شراء أشياء وهمية (بيض الصعو ، ولبن العصفور) (٢) ، وأخيرا انشغلت بالبحث عن حلول لمشاكل (أبو سلاخ) العاطفية . ومن الدلالات كذلك ، ظهور المنشآت الحكومية ، فمن خلال استيلاء الشركة على الأراضي البور ، ثم التظاهر بإحيائها ، والحصول على صكوك بملكيته ، ليتم ، من ثم ، بيعها للحكومة ، لتقيم عليها مشاريع للمواطنين (٣) .

كما أن وجود مكتب (أبو سلاخ) في الدور السابع في مبنى الشركة (٤) ، يوحي ب بروز الطفرة العمرانية ، وبناء العمائر ذات الأدوار المتعددة .

من كل تلك الدلالات ، يلاحظ القارئ ظهور قيم جديد على الحياة الفكرية لأهل الجزيرة ، هي القيم الرأسمالية .

أما الكون العربي ، فقد كان نتيجة للكون الدولي وتاليا له ، إذ كان ذهاب (أبو سلاخ) إلى القاهرة ، بطلب من الرئيس (آيزنهاور) ، ليقنع العرب بحل عادل للقضية الفلسطينية (٥) ، وكذلك المرة الأخرى ، بطلب من (آيزنهاور) نفسه ، (قلت : ((يقول لك آيزنهاور خفف السب شوي . ترى الأمريكان ، وأنا أخوك ، حساسين ويزعلون من النقد الشخصي)) (٦) . واختيار الرواية القاهرة للبعد العربي ، يؤدي وظيفة دلالية للنص ، فالقاهرة رمز للوظيفة القومية للمكان .

وانشغال (أبو سلاخ) في (فنتام) البعيدة بمشكلة جانبية وقعت بين (هو شي مين) و (ماوتسي تونج) ، وقت الاستعدادات الإسرائيلية لشن هجومها على مصر ، يرمز إلى تشاغل العرب بأمور هامشية عن قضيتهم الأساس . كما يمكن أن يشير إلى انقسام الهوية الفكرية العربية ، إلى معسكرين تقاسما الهوية العالمية ، هما المعسكر

١- (أبو سلاخ) ص ٢٩- ٣٠ . ٢- المصدر السابق ص ١٢٦ ، ١٣٥ . ٣- نفسه ص ١٠١- ١٠٢ .
٤- نفسه ص ١٠٩ . ٥- نفسه ص ١٠٥ . ٦- نفسه ١١٢ .

الرأسمالي ، والمعسكر الشيوعي .
لقد كشف الراوي ، من خلال الكون العربي ، عن أزمة الوطن العربي في التعامل مع
الآخر والأحداث .

أما البعد الدولي للمكان ، فقد بدأ بـ(بيرل هاربور) ، وهو مكان يحمل دلالات سياسية
وحرية ، مما يعني أن البعد المكاني الدولي بعد سياسي ، لكن الراوي لم يترك القارئ
يقرأ تلك الدلالات من المكان ، إذ أشار إليها صراحة . لكن لم اختار الراوي (بيرل
هاربور) بالذات ؟

يرجع اختيار (بيرل هاربور) إلى صلاته الكبيرة بالولايات المتحدة ، ذات التأثير
الكبير في أحداث الشرق الأوسط ، خاصة تلك الأحداث التي شارك فيها (أبو سلاخ)
وأهمها قضيتة الرئيسة (فلسطين) ، بإضافة إلى أن أول اتصال حدث بين الراوي
والآخر ، عندما كان في موطنه (البيئة المحلية) ، كان الأمريكي فيه يمثل الآخر .
ومما يعمق البعد السياسي الحربي للبيئة الدولية ، وسائل النقل التي اتخذها الراوي بين
الأمكنة ، وهي الطائرات الحربية والغواصات . ثم أخذ المكان الدولي يمتد باتجاهات
مكانية ، تقف شاهدة على مرحلة تاريخية حاسمة مرت بها البشرية ، من أهم تلك
الأحداث التي رسمتها الأمكنة ، هنا ، نهايات الحرب العالمية الثانية .

لقد قام المكان بتاريخ للأحداث بدلا عن الزمان ، لأن الأمكنة شواهد حسية تذكر
بالأحداث ، بعكس الزمان الذي هو شاهد ذهني ، ربما ينسى .
أما الكون الأسطوري ، فقد جاء متداخلا مع الكون المحلي . وبه أغنى الراوي الفضاء
الروائي ذي المرجعية الواقعية ، بمشاهد مكانية لا مرجعية لها . كما أن فيها انزياحا
عن المنطق المكاني ، يناسب الانزياح الذي صار إليه (أبو سلاخ) ، حيث أصبح
شاعرا بفضل شيطان الشعر (نبيطان) . أيضا يمثل رغبة تناسلية مع (حديث خرافة)
وتداخل المكان العجائبي (سرداب الجن ، المركب الشراعي) مع المكان المحلي أدى
وظيفة رؤيوية ، غايتها الكشف عن نمط التفكير الذي يقوم عليه مجتمع الكون المحلي
، حيث يحتل الخارق مساحة كبيرة من هذا النمط ، لأن غاية
(الاتكاء على الفانتاستيك في الأدب كان بقصد الكشف عن بعد الأوهام والخرافات
والأساطير والتخايل التي تشكل مكونا من مكونات الرؤية إلى

العالم لدى المجتمعات الإنسانية (١) .

بينما تقف (الجزيرة) الأسطورية بعيدا عن المؤلف ، حيث الغموض والمجهول الذي يغري بالاكشاف والمعرفة . فهي ترمز إلى مكان جديد دخل في تكوين (أبو شلاخ) الفكري . كذلك تمثل (الجزيرة) بسكانها (جموع حاشدة من النساء الجميلات) (٢) ، مرحلة عمرية وصل إليها (أبو شلاخ) ، وهي مرحلة الرجولة (كنا نعيش في حلم ذهبي جنسي نود ألا ينتهي) (٣) .

أخيرا يجد القارئ في الرواية ، بعض المفارقات المكانية ، التي كان لها دلالاتها الفنية من تلك المفارقات حديث (أبو شلاخ) عن طعامهم المأخوذ من حيوان الصحراء ، فذكر (البط ... والوعول والنعام) (٤) ، وفي مفارقة أخرى ، يتحدث (أبو شلاخ) عن مهرجان التمر في مدينة (إنديو) الأمريكية (٥) . تعمق هاتان المفارقتان صفة (الشلخ) التي بسببها سمي (أبو شلاخ) بهذا الاسم ، وتحقق ميزة الإدهاش في النص ، وتدل المفارقة الأخيرة بالذات ، زيادة على ما سبق ، على أحد أمرين ، أو عليهما معا ، أولهما أن الراوي أراد عكس الظاهر ، أي أن المنطقة العربية أصبحت سوقا للمنتجات الأمريكية ، والأمر الآخر أن كل احتياجات المنطقة أصبحت تؤمن من السوق الأمريكية ، حتى تلك التي اشتهرت بها المنطقة العربية ، والصحراوية على وجه الخصوص ، حتى أصبحت دالة عليها دلالة لازمة كالتمر (أيقونة صحراوية) أخيرا يدل تكرار أكل الراوي (أبو شلاخ) الأطعمة الأمريكية ، إلى تغلغل نمط ثقافي استهلاكي لدى إنسان الجزيرة العربية .

وبقي عنصر المكان في روية (حكاية حب) نمطيا ساكنا هادئا ، يتساق مع أحداث الرواية المتكررة التي كانت ، في معظمها ، عبارة عن حوارات فكرية وعاطفية . مشابها كذلك شخصيات الرواية النمطية . كذلك يتوازى المكان مع لغة الحوارات المتكررة يوميا .

١- خالد حسين حسين (شعرية المكان في الرواية الجديدة) ، مرجع سابق ص ٢٦٨ .

٢- (أبو شلاخ) ص ٦٦ .

٣- المصدر السابق ص ٦٧ .

٤- نفسه ص ٥٢ .

٥- نفسه ص ١٧١ .

فلقد أثر المكان المنغلق على نفسه (الهوسبيز) ، التي كانت هامشية في بادئ أمرها ، إذ كانت عبارة عن (دور ضيافة للمرضى والعجزة ، ملحقة بالأديرة) (١) ، على علاقات الشخصية داخله بالشخصيات خارجه ، فلم يلتق البطل (يعقوب العريان) بأحد من خارج المكان إلا بابنه (يوسف) ، مرة واحدة عند احتضاره ، أو بطيبه (موريسون) ؛ لذا حاول البطل أن يقطع هذا السكون المرهص بالموت باختراقات حلمية متوالية ، هي في حقيقتها استرجاعات يتذكرها البطل باستمرار ، يريد من ورائها كسر رتابة المكان بإدخالها ضمن حواراته مع الشخصيات التي تشاركه المكان . أو ربما حاول البطل كسر رتابة المكان بذكر بعض الأمكنة ، داخل (الهوسبيز) ، فجاء ذكر (المطعم والصالون ، والمكتبة ، والحديقة) .

أما رواية (رجل جاء وذهب) ، فإن مذكرة (روضة) تمثل بؤرة مكانية ، لأن الأحداث عبارة عن أفكار وخواطر ، (استرجاعات) سجلتها (روضة) عن أحداث سابقة ، لهذا لم يسم الكاتب مؤلفه رواية ، إنما سماه (كتاب) (٢) ، والكتاب مكان للأفكار .

أما فضاء الغلاف ، فيحيل إلى مكان ، كان عامرا يوما ما بأهله ، لكنه الآن أصبح مهجورا ، (الكرسي المكسور القابع في الظل ، بعيدا عن الضوء) ، إلا من بقايا ذكريات ؛ لهذا كان عنوان الرواية / الكتاب (رجل جاء .. وذهب) ، وكأن النقاط الفاصلة بين الفعلين ، جاء وذهب ، هي ما تبقى من ذكريات ، حتى البحر ، الذي الحركة الدائمة من أخص صفاته ، يبدو في الصورة ساكنا ، كأنما هو جلال الرحيل .

٢- (رجل جاء .. وذهب) ص ٦ .

١- (حكاية حب) ص ٤١ .

الزمان ..

حين أراد القصصبي قراءة الزمن العربي ، عبر قراءة زمن الذات ، اختار من بين مجموعة البدائل ، فنا زمنيا بامتياز (الرواية) ؛ لأن (الزمن يمس جميع نواحي القصة : الموضوع والشكل والواسطة ، أي اللغة) (١) ولما كان المتن الحكائي ، عند القصصبي ، يعتمد على رواية الذاكرة (الزمن المستعاد) ، (يمكن أن نستثني من هذه الصفة روايتي ٧ ، وحكاية حب) ، سواء أكانت الذاكرة منظمة مرتبة ، كما في روايات (شقة الحرية ، ودنسكو ، وأبو شلاخ ، ورجل جاء وذهب) ، أم كانت مشوشة مضطربة ، كما في رواية (العصفورية) (٢) ، فإن بإمكان القارئ أن يسم روايات الكاتب بـ (رواية الزمن) (٣) ، خاصة إذا نظر إليها بوصفها تمثل (الرواية النهر) (٤) ، مع ما بين النهر والزمن من علاقة (٥) .

ومن ثم كانت محاولة القبض على اللحظة الزمنية تمثل (الحافز المركزي) (٦) لكتابة النص لدى شخصيات القصصبي ، (فؤاد ، البروفيسور ، أبو شلاخ ، روضة) (٧) .

وعنصر الزمن ، كبقية مكونات النص السردي ، مكون متخيل تصنعه اللغة (الزمن اللغوي) ، ولا وجود له خارج النص . بمعنى أن (الزمنية ليست سوى طبقة بنيوية من طبقات القصة (الخطاب) ... لا يوجد إلا وظيفيا ، شأنه شأن أي عنصر من العناصر في نظام إشاري (سيميائي) ... وإن القصة واللغة لا تعرفان إلا زمنا إشاريا. (٨) . وهو ما سماه (جيران جنيت) (الزمن الكاذب) (٩) .

- ١- أ.أ. مندلاو (الزمن والرواية) مرجع سابق ص ٣٩ . ٢- ليس الاضطراب هنا عن خلل فني ، بل على العكس ، هو ملمح جمالي ؛ إذ يعبر عن ذات مكتظة بالزمن العربي . ٣- أفدت المصطلح من كتاب (تحليل الخطاب الروائي) مرجع سابق ص ٧٠ . ٤- أي ما يسمى رواية الأجيال ، انظر مجدي وهبة وآخرون (معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب) مرجع سابق . ٥- انظر في العلاقة بين النهر والزمن ، هانز ميرهوف (الزمن في الأدب) ، ترجمة أسعد رزق وآخر ، مؤسسة سجل العرب - القاهرة ، ١٩٧٢م ص ٢٠- ٢٤ .
- ٦- الحافز أو التحفيز منهج لقراءة النص السردي ، جاء مع الشكلية ، وامتدادها البنيوية ، انظر مثلا مراد عبد الرحمن مبروك (آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة) ، دار الوفاء ، الإسكندرية ، الطبعة الأولى ٢٠٠٢م . أو حميد لحداني (بنية النص السردي) مرجع سابق ص ٢٠- ٢٣ . ٧- فؤاد يريد أن يكتب رواية بعنوان (أيام القاهرة) والبروفيسور يختار الدكتور ثابت لتسجيل قصته ، وأبو شلاخ يريد من الصحفي توفيق أن يبدأ من ولادته وروضة تحاول من خلال مفكرتها استعادة الزمن الجميل مع يعقوب العريان .
- ٨- رولان بارت (مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص) مرجع سابق ، ص ٥٤ .
- ٩- انظر جيران جنيت (عودة إلى خطاب الحكاية) ترجمة محمد معتصم ، المركز الثقافي - بيروت ، الطبعة الأولى ٢٠٠٠م ، ص ٢٥ .

وفي (شقة الحرية) تأخى البعدان المكاني والزمني على مستوى العنوان ، فإذا كانت (الشقة) فضاء مكاني ، فـ(الحرية) فعل زمني . ثم اتسم الزمان في الرواية ، بعد ذلك ، بالخطية والتتابع ، مبتدأ زمن القصة فيها من أغسطس سنة ١٩٥٦م ، إلى أكتوبر من عام ١٩٦١م ، فيكون مجموع زمن القصة خمس سنوات وثلاثة أشهر تقريبا ، وهو ما ذكره (فؤاد) في نهاية الرواية ، (القاهرة . التي تغص بالملايين . هل ستذكر هذا الفتى الذي أعطاها خمس سنوات من عمره ، خمس سنوات نادرة ، لا تعود ولا تتكرر .) (١) .

بينما انتخبت الكتابة منها سنتين وشهرين ، (زمن الكتابة) وهو ما يوضحه الجدول التالي :

السنة	٥٦م	٥٧م	٥٨م	٥٩م	٦٠م	٦١م
	أغسطس	نوفمبر	فبراير	إبريل	فبراير	فبراير
	أكتوبر	ديسمبر	مارس	يونيو	إبريل	إبريل
	نوفمبر		مايو	سبتمبر	أغسطس	يونيو
			نوفمبر	نوفمبر	سبتمبر	أغسطس
				ديسمبر	أكتوبر	سبتمبر
					ديسمبر	أكتوبر
عدد الأشهر	٣	٢	٤	٥	٦	٦
عدد الفصول	٢	١	٣	٥	٥	٥
عدد الصفحات	٣٦	١٦	٤٨	٨٤	٧٤	٧٣

فمن خلال الجدول السابق تتضح للقارئ عدة دلالات ، منها وضوح زمن الكتابة ، فيكون السرد حينئذ من قبيل (السرد المعلم) (٢) .
ومنها كذلك حجم الفجوات الزمنية بين الأشهر التي اصطفها السارد من السنوات ،

١- (شقة الحرية) ص ٤٦٢ .
٢- انظر عبدالعالي بوطيب (إشكالية الزمن في النص السرد) مجلة فصول المجلد الثاني عشر ، العدد الثاني صيف ١٩٩٣ ، ص ١٣٠ .

ربما رأى الراوي أنها أكثر روائية من غيرها ، ثم ملأها السرد ، ويلاحظ القارئ أن هذه الفجوات يظهر فيها التفاوت جليا لأنها ربما اتسعت ، أحيانا ، لتصل ، في أقصى حد لها ، إلى السنة ، فما بين نهاية السرد في شهر نوفمبر من سنة ٥٦ ، وبدايته في شهر نوفمبر ، أيضا ، من سنة ٥٧ ، سنة تقريبا ، خلت من السرد ، وفي أحيان أخرى تضيق الفجوة ، لتصل ، في أضيق حد لها ، إلى الشهر ، ثم تتراوح الفجوات بين هذين الحدين .

والسارد ، وهو يمارس هذه الانتقائية ، لم يشر قط ، أثناء السرد ، إلى الثغرات الزمنية التي تفصل بين الأحداث ، مستخدما تقنية (القطع الزمني) ، الذي أصبح (في الرواية المعاصرة يشكل أداة أساسية لأنه يسمح بإلغاء التفاصيل الجزئية التي كانت الروايات الرومانسية والواقعية تهتم بها كثيرا) (١) . وبذلك تساهم القفزات الزمانية في عملية تسريع السرد .

وربما كان ذلك ، بالإضافة إلى ما سبق ، (أي كونها سمة أسلوبية في الرواية المعاصرة) ؛ لأن القارئ لم يكن محتاجا إلى هذه الإشارة ، فالسرد كان يوهم بالترتيب والاستمرارية ، أو ربما اكتفاء بإشارة خطاب البياض الذي كان يفصل بين السرد (الفصول) ، فقد كان تعبيراً عن الانقطاع .

ومما يجده القارئ ، في الجدول السابق ، التباين الواضح في عدد الفصول والصفحات التي تستغرقها أحداث كل سنة ، فحين نجد أن سنة ٥٧ لم يستغرق السرد فيها سوى فصل واحد من ١٦ صفحة ، تستولي سنة ٦٠ مثلاً ، على ٦ فصول في ٧٤ صفحة . مما يعني أن الراوي ربما كان يشعر أن سنة ٥٧ خلت ، تقريبا ، مما يستحق السرد ، وإنما اتخذها السرد جسراً ليعبر إلى ما بعدها .

ومن استقراء الجدول ، يلاحظ القارئ تكرر كل الأشهر ، تقريبا ، في ثلاث دورات سردية ، ماعدا ثلاثة أشهر : مارس (ذكر مرة واحدة) ، و يونيو (ذكر مرتين) ، وفبراير (ذكر أربع مرات) ، فهل ذلك راجع إلى سلطة النموذج الثلاثي في النص السردى إبداعاً ودراسة ؟ خاصة أننا نجد البطل ثالث إخوته (٢)

١- حميد لحمداني (بنية النص السردى) ، مرجع سابق ص ٧٧ . ٢- في سلطة النموذج الثلاثي ، انظر حسن بحرأوي (بنية الشكل الروائي) مرجع سابق ، ص ٢٦٥ - ٢٦٦ .

كما أن القارئ يلمح ، حسب الجدول ، تدرج زمن السرد صعودا ، مما يشير إلى طبيعة الزمن في الرواية الذي سار في تتابعية خطية ، تبدأ عند نقطة معلومة (أغسطس ٥٦ م) ، ثم تتحرك في تصاعد متسلسل من الحاضر إلى المستقبل ، لتنتهي إلى نقطة أخرى محددة (أكتوبر ٦١ م) . وهي سمة الزمن الموضوعي الخارجي . وبذلك يتساق النسق المكاني والزمني في الأفقية . وهو ما كان يرمز إليه وقوف (فؤاد) على نهر النيل في جريانه المتتابع(١) ، إنما كان وقفا على أعتاب زمن جديد مليء بالحوادث والمكدرات .

واعتماد الرواية الزمن التصاعدي تقنية نصية ، لم يلغ المفارقة الزمنية المتمثلة إما في الارتدادات نحو الماضي ، (وهي ارتدادات مبنوثة على مدار الخطاب الروائي) سواء أكانت تلك الاسترجاعات في نطاق زمن الحكاية (الارتداد الداخلي) ، كالذي يجده القارئ في قول الراوي ، مثلا ، في الفصل الثالث (نوفمبر ديسمبر ١٩٥٧ م) ، (في سبتمبر الماضي أصبح فؤاد طالب جامعة وبدأت مرحلة جديدة مثيرة من حياته)(٢) ، وهو استرجاع مباشر في دلالاته الإرجاعية ، ذو مدى قصير (شهران) تقريبا ، وسعة صغيرة (ستة عشر سطرا) (٣) . واسترجاع آخر جاء بعد الفقرة السابقة تماما ، يعود بنا إلى أغسطس من العام نفسه . مما يعني أن الراوي لم يوال بين الاسترجاعين زمنيا . وقد عمل هذان الاسترجاعان على سد الفجوات التي خلفها السرد وراءه ، أم كانت الارتدادات خارج نطاق زمن الحكاية (الارتداد الخارجي) ، وهي أقل حضورا ، ومن أمثلتها مناجاة (فؤاد) نفسه (عندما علمتني أن أذهب معك إلى المسجد قبل السادسة ، وعندما حرصت أن أختم القرآن قبل العاشرة ، لم تنذرني أني سأواجه ، ذات يوم ، مشكلة التوفيق بين الإسلام والقومية العربية) (٤) . والاسترجاع هنا تفسيري ، حيث أمدنا بمعلومات كشفت ماضي الشخصية . أو تمثلت في تلك الاستباقات الداخلية ، ومن أمثلتها (هل سيستقبله أحد في المطار ؟ وأين سيسكن ؟ وكيف سيلتقي بأصدقائه الذين سبقوه إلى القاهرة وهو لا يعرف عنوانهم ؟) (٤) . أو الخارجية ومنها (من يدري يا أبي ماذا سيحدث لابنك . قد يصبح

١- انظر (شقة الحرية) ص ٣١ .
٢- المصدر السابق ص ٦٥ .
٣- قياس سعة الاستنكار بالأسطر والصفحات أفدته من كتاب (بنية الشكل الروائي) ، مرجع سابق ، ص ١٢٥-١٣١ .
٤- (شقة الحرية) ص ٤٣٧ .
٥- المصدر السابق ص ٢٠ .

زعيمًا . وقد يصبح روائيا مشهورا وقد يعود ليؤجر الشقق المفروشة لجنود الاستعمار .(١) .

كما أن تلك الخطية الزمانية (بوصفها الصفة الغالبة في النص) لم تلغ ، أيضا ، وجود صور أخرى من التشكيلات الزمنية ، فإن القارئ يجد في الرواية التزامن الزمني ؛ لأن أحداث كل فصل وقعت متزامنة ، فكل حدث كان تاما ، بتعبير أرسطو(٢) ، لهذا لجأ الكاتب إلى عزل الأحداث بعضها عن بعض في الفصل الواحد ، بوضع ثلاث نجومات صغيرة عقب كل حدث ، إيذانا بنهاية الحدث ومعلنة عن بداية حدث جديد ، ذلك لأن اللغة (خطية وتقوم على التتابع فإنها لا تستطيع التعبير عن التجارب المتزامنة) (٣) .

أيضا يستطيع القارئ أن يلمح زمنا دائريا تشكل مع نهاية الرواية ، إذ انتهت بالبطل (فؤاد) راكبا الطائرة راحلا في طلب العلم ، شبيهة تماما ببدايتها ، حيث بدأت بالشخصية نفسها وهو في الطائرة مسافرا للغاية ذاتها .

كما أن هناك الزمن الذاتي ، متمثلا في تداعيات الشخصية ، حيث يغيب الترتيب الموضوعي في الزمن التاريخي الخارجي القائم على التوالي والترابط ، لصالح نظام زمني يقوم على التداخل (يعكس تركيبا تحتمه الترابطات النفسية البارزة بصورة عالية ، وليس خاضعا للعلاقات السببية الموضوعية القائمة في العالم الخارجي) (٤) . أما إيقاع الزمن في النص ، فقد تباين ، سرعة وبطئا ، تبعا لاختلاف العلاقة بين زمن الحكاية وزمن السرد التي تخضع ، بدورها ، للطريقة التي يصطفها النص في سرده الأحداث ، فحين يختار النص تقنيته التلخيص أو الحذف ، يتقدم زمن السرد بوتيرة متسارعة ، على حساب زمن الحكاية ، حيث (يجري تقليص فترة طويلة من القصة وعرضها في حيز صغير من الخطاب) (٥) .

١- (شقة الحرية) ص ٤٤٠ . ٢- يقصد أرسطو بالتام (ماله مبدأ ووسط ونهاية) ، ويلجأ أرسطو على

ضرورة عدم احتياج الفعل التام إلى شيء قبله ، أو افتقاره إلى شيء بعده . انظر أرسطو (في الشعر) مرجع

سابق ص ٥٨ . ٣- أ . أ . مندلانو (الزمن والرواية) مرجع سابق ص ٩٧ .

٤- مير هوف (الزمن في الأدب) مرجع سابق ص ٣٠ .

٥- حسن بحراوي (بنية الشكل الروائي) مرجع سابق ص ١٩٩ .

فمن التلخيص حديث الراوي (وصلا « العش الصغير ») في الحادية عشرة صباحا ، وتناولوا الغداء في الثانية ، وتناولوا العشاء في التاسعة . نظرت إلى ساعتها وقالت : الحادية عشرة ! مر علينا يوم كامل هنا . لا بد أن أعود الآن .(١) ، ومن صور الحذف قوله (بعد مرور أكثر من سنة على وصوله إلى القاهرة كاد فؤاد أن يفقد الأمل في العثور على صديقة) (٢) .

وحيثما يعتمد النص الوقفة الوصفية تقنية نصية ، تتباطأ حركة الزمن السردي ، من خلال (تمديد الخطاب عبر المكان... أي عبر النص) (٣) . على أن تصوير المشاهد البصرية الخارجية يكاد ينعدم في الرواية ، بينما يتوافر النص على رسم خلجات الشخصية ، في حالي فرحها وألمها ، فمن المقاطع الوصفية الخارجية ، وصف شقة الحرية (شقة رقم ٦ . موقع مثالي . لا يبعد عن الجامعة سوى ثلث ساعة بالأتوبيس . رقم ٦ أيضا . الشقة / الحلم . أربع غرف نوم واسعة . وحمامان . ومطبخ . ردهة كبيرة يمكن أن تتحول إلى صالون . وطريقة يمكن أن تصبح غرفة طعام . وغرفة صغيرة للشغال أو الشغالة وهذا كله بثمانية عشر جنيها .) (٤) .

أما تصوير المشاهد الداخلية ، فقد غلبت عليه اللغة المجازية ، واختلف فيه الإحساس بالزمن ، فحين تكون الشخصية مسرورة ، سرور (عبد الكريم) حين لقائه (فريدة) يمر الزمان سريعا (كأنه يسابق جوادا أسطوريا فاز بكل الجوائز في كل الميادين) (٥) حيث (تتطاير الأيام كالبخار) (٦) ، ولكنه حين ينتظرها (تمر الثواني ببطء أبطأ من السلحفاة ، أبطأ من زحف المقعد ، أبطأ من كل شيء) (٧) .

أما تقنية المشهد الدرامي ، المتجسدة في الحوارات المتعددة ، التي تميز بها نص (شقة الحرية) ، فيتساوى فيها الزمانان ، زمن الحكاية وزمن السرد . وعندما أعلن الكاتب عن حاضر الرواية (زمن الحدث الأول في الرواية) ، قبل أن تبدأ الرواية ، (مطلع الفصل الأول) ، ولم يمهل القارئ ليكتشف ذلك بنفسه من خلال الحدث الروائي ، مما كان سيعمق من روائية النص ، فقد أدى ذلك الإعلان

١- (شقة الحرية) ص ٣٧٥ . ٢- المصدر السابق ص ٧٤ . ٣- حسن بحراوي (بنية

الشكل الروائي) مرجع سابق ص ١٧٩ ، مع ملاحظة أن النقاط الثلاث في المقتبس لا تشير إلى حذف شيء من النص . ٤- (شقة الحرية) ص ١٠١ . ٥- المصدر السابق ص ١٣٨ .

٦- نفسه ص ١٣٩ . ٧- نفسه ص ٩٢ .

الزمني في مطالع الفصول إلى إضعاف فنية الزمن ، بوصفه بنية سردية تسهم في جمالية النص ، ويأتي ضعف البناء الفني لعنصر الزمن في هذا الجانب من جهتين ، فهو من ناحية لم يدع للقارئ مساحة قرائية يشارك من خلالها الكاتب في إنتاج النص لأن الكاتب حينما وضع تاريخ الحدث قبل بدء الرواية ، فإنه يكون حينئذ قد جعل من الزمن قيمة معلومة في معادلة كتابة النص ، قبل أن تبدأ مهمة القارئ الإيجابي في إنتاج النص ، ولو انتظر الكاتب حضور الحدث الأول ، لحمل الحدث عبء الكشف عن الزمن من غير تكلف ؛ لأن القارئ قد كان يكفيهِ قول الراوي يصف مشاعر (فؤاد) ، (لم يمر على التأميم سوى بضعة أسابيع . لا تزال ذكرى الخطاب التاريخي محفورة في أعماقه) (١) ، ليعرف أن الحدث الأول في الرواية يقع في سنة ١٩٥٦م . فاحتل الكاتب بذلك دور القارئ في الكشف والاستنتاج (٢) . ثم صار الإعلان عن تاريخ الأحداث لازمة سردية تتكرر قبل بداية كل فصل ، وربما لجأ الكاتب إلى هذه الطريقة تفادياً من انعدام الإشارات الزمنية في بعض الفصول ، التي لو خلت من إشارة الكاتب إلى زمن الأحداث ، لم يعلم القارئ متى وقع الحدث ، بينما كانت بعض الفصول ، غير الفصل الأول ، تتضمن إشارات تاريخية ، أسهمت في الكشف عن زمن الأحداث ، من مثل (العدوان الثلاثي على مصر ، الوحدة المصرية السورية ، ثورة العراق ، مؤتمر الأدباء العرب ، انفصال الوحدة المصرية السورية) . أو ربما كان حس السيرة الذاتية الذي كان يفكر به بطل الرواية (فؤاد) (أيام القاهرة . نعم . لم يسبقك أحد . لماذا لا تكتب رواية عن القاهرة ؟ رواية ؟! ذات يوم سيجيء وقت الكتابة) (٣) هو المسؤول عن ذلك .

والناحية الأخرى التي أضعفت جمالية البنية الزمنية في الرواية ، بسبب تدخل الكاتب في الإعلان عن زمن الأحداث ، ظهور ما يمكن تسميته بالانحرافات الزمنية ، نتيجة لذلك التدخل الخارجي ، ونعني بها وجود نوع من التناقض ، أو عدم الانسجام ، بين الأحداث داخل الفصل ، وبين التاريخ المعلن قبل أن يبدأ الفصل ، من ذلك مثلاً ، أن

١- (شقة الحرية) ص ١٨ .
٢- لا تزال نظريات القراءة والتلقي تلح على دور القارئ الإيجابي في بناء النص ، انظر مثلاً روبرت هولب (نظرية التلقي) ترجمة عز الدين إسماعيل ، النادي الأدبي - جدة ، الطبعة الأولى ١٣١٥هـ ، أو أمبرتو إيكو (القارئ في الحكاية) ترجمة أنطوان أبو زيد ، المركز الثقافي - بيروت ، الطبعة ١٩٩٦م .
٣- (شقة الحرية) ص ٤٦٢ .

القارئ يجد أن من ضمن أحداث الفصل العاشر ، المؤرخة ، مطلع الفصل ، في نوفمبر من عام ١٩٥٩م ، أن (عبد الكريم) أفاق من غيبوبته ، فإذا علم القارئ أن تلك الغيبوبة وقعت ، في الفصل التاسع المؤرخة أحداثه في شهر سبتمبر سنة ١٩٥٩م (١) ، أدرك أن غيبوبة (عبد الكريم) استمرت ، على أقل تقدير ، شهرا كاملا (أكتوبر) ، بينما يقول الراوي في الفصل العاشر (لم يفق عبد الكريم من النوم / الغيبوبة إلا مساء اليوم التالي) (٢) .

وكان من ضمن أحداث الفصل الثاني عشر المؤرخ بشهر فبراير سنة ١٩٦٠م ، احتفال الأصدقاء برأس السنة ، وهو مالا يقع في شهر فبراير ، بل كان الأجدر أن يقع الحدث في الفصل الحادي عشر ، الواقع في شهر ديسمبر من عام ٥٩م . وفي الفصل الرابع عشر ، الذي وقعت أحداثه ، حسب إشارة الكاتب ، في شهر أغسطس من سنة ١٩٦٠م يقول (قاسم) يعاتب (فؤاد) على تقصيره في مذكرته (انظر إلى الرزنامة ! آخر يوم في مايو . لم يبق إلا ثلاثة أسابيع على الامتحان . وأنت لم تفتح كتابا بعد . هل تتوي السقوط) (٣) . والانحراف الزمني هنا واضح جدا فما بين شهر أغسطس الذي أرخ به الكاتب أحداث الفصل ، وشهر مايو الذي أرخت به الشخصية كلامها ، شهران (يونيو ، يوليو) .

كذلك الحال في الفصل السابع عشر ، فقد أرخ الكاتب أحداثه في شهر فبراير من عام ١٩٦١م ، ومن أحداثه ما لا يمكن أن يقع في هذا الشهر ، منها حديث الراوي عن وصول رسالة من (ليلي الخزيني) ، التي التقت (فؤاد) في شهر ديسمبر سنة ١٩٦٠م ، حسب إشارة الكاتب ، والراوي هنا يقول (بعد أيام قلائل) (٤) ، ومنها أيضا دعوة (ليلي) نفسها (فؤاد) للاحتفال بوداع العام (١٩٦٠) ، ثم رسالة (فؤاد) لها ، بعد الاحتفال ، المؤرخة (صباح ١/١/١٩٦١م) (٥) .

لقد كان تدخل الكاتب في الإعلان عن زمن الأحداث مطلع الفصل هو المسؤول عن هذا الاختلال الزمني . ولا يمكن للقارئ ، ولو على سبيل التأويل ، عد شيء من هذه

٤- نفسه ص ٣١٧ .

٢- المصدر السابق ص ٢٢٢ .

١- (شقة الحرية) ص ٢٠٨ .

٥- نفسه ص ٣٧٧ .

٤- نفسه ص ٣٦٧ .

الأحداث من قبيل الاستذكار ؛ لأن الاستذكار تقنية نصية يدل عليها خطاب النص ، بدلالة لفظية أو سياقية ، وليس ثمت شيء من هذا ، بل كان السياق الزمني للأحداث يدل على الحاضر . على أن القارئ قد يجد أحداثاً ربما أوحى ظاهرها بانحراف زمني ، بينما هي تقنية استرجاعية ، من ذلك ، مثلاً ، حديث الراوي ، في الفصل الثالث عشر المؤرخ بشهر أبريل سنة ١٩٦٠م ، عن العلاقة التي نشأت بين (فؤاد) و (مديحة) ، بقوله (في الليلة التي تلت المكاملة الأولى رن الجرس وجاء صوت مديحة . وفي الليلة التي بعدها ، والتي بعدها .) (١) . على أن المكاملة الأولى التي يتحدث عنها الراوي وقعت في شهر فبراير من العام نفسه (٢) ، ولا يتبادر للذهن أن هناك انحرافاً ما بقول الراوي (في الليلة التي تلت المكاملة الأولى رن الجرس ...) ؛ لأن الاسترجاع واضح تماماً هنا بقول الراوي بعدها (وفي الليلة التي بعدها ، والتي بعدها) ، كذلك كان الحال ، في حديث الراوي عن العلاقة نفسها ، في الفصل الرابع عشر ، الواقعة أحداثه شهر أغسطس من ذات العام ، (عندما فتح فؤاد باب السيارة المكشوفة ، التي لم تكن وقتها مكشوفة ، في تلك الليلة التاريخية من ليالي أبريل ، نظر إلى مديحة طويلاً ..) (٣) . يدرك القارئ أن ليس ثمة تناقض بين تأريخ الكاتب للحدث ، مطلع الفصل ، في شهر أغسطس ، وبين تأريخ الراوي للحدث نفسه في شهر أبريل ، لأن تقنية الاسترجاع تحول بين توهم التناقض ، والاسترجاع في الخطاب كامن من وجهين ، أحدهما بدلالة اللفظ المباشر في الجملة المعترضة ، حيث يقول الراوي (التي لم تكن وقتها مكشوفة) ، ليعلم القارئ أن الكلام عن حدث سابق على شهر أغسطس ، والآخر دلالة السياق ، حيث مر على القارئ ، من ضمن أحداث شهر أبريل ، ركوب (فؤاد) سيارة (مديحة) لأول مرة ، فهي تقول له (انتظرني تحت . سوف أكون عندك بعد ربع ساعة . وسأخذك معي إلى الروف) (٤) وقد أثرت (العصفورية) / المكان على إحساس الراوي / البطل بالزمن ، (الزمكانية) (٥) ، فكما أن نزلاء (العصفورية) لا يشعرون بمسير الزمن من حولهم

١- (شقة الحرية) ص ٢٩٥ .
 ٢- انظر المصدر السابق ص ٢٧٩ .
 ٣- نفسه ص ٣١٥ .
 ٤- نفسه ص ٢٩٨ . ١- (الزمكانية) مفهوم (باختيني) ، يعني به التفاعل الحاصل بين المكان والزمان ، انظر أمينة رشيد (رواية الأرض بين القيمة وعلاقة الزمان بالمكان) ، مجلة فصول المجلد الخامس العدد الرابع صيف ١٩٨٥ م .

ولا يحتفلون به ، بل لا يدركون من الزمن إلا آخر لحظة قبل إصابتهم بالجنون ، كذلك عاش (البروفسور) إهمالا للزمن الخارجي (الكرونولوجي) (١) . فهو يقف عند آخر إدراك له بالزمن ، (توقف الذاكرة) ، وهو ما عبر عنه الراوي ، في ذكاء سردي ، بالسؤال عن شخصيتين تاريخيتين ، في أول صفحة من الرواية ، وهو في الوقت نفسه إشارة لبداية زمن القصة (أطلب لي فوراً فخامة الرئيس كميل شمعون ... أطلب لي فوراً دولة الرئيس سامي الصلح) (٢) لم يكن لهما وجود لحظة السرد ، التي عبر عنها أيضاً بالسؤال عن شخصيتين سياسيتين (من رئيس الجمهورية الآن ؟ - إلياس الهراوي .

— من ؟ !

...

ورئيس الحكومة ؟) (٣) .

ويريد الراوي من تكرار سؤاله (من ؟ !) ، المقرون بالتعجب ، إشعار القارئ بمفارقة (البروفسور) الزمان لحظة سرد الحكاية ، إذ لم يكن يعرف الوضع السياسي الآن (حاضر السرد) .

كما أن الراوي حين أراد إخبار القارئ بانتهاء زمن القصة ، اختار حادثة تاريخية سياسية ، وهي قيام الحرب الأهلية في لبنان ، (حرب أهلية في لبنان ؟! مش معقول !) (٤) ، فمن هذا المقطع السردي يستطيع القارئ أن يستنتج أن الراوي ، من خلال توظيف التاريخ ، يريد إخباره بانتهاء زمن القصة ؛ لأن الراوي (البروفسور) المثقف العليم بكل شيء المشارك في صنع أحداث العالم المهمة ، لم يعلم بقيام الحرب فكأن ذاكرة النص تتوقف قبل بداية الحرب . فبذلك يستغرق زمن الحكاية الخمسينات والستينات إلى ما قبل منتصف السبعينات تقريباً ، حيث قيام الحرب اللبنانية . كما أن الراوي كان يريد أيضاً ، من خلال السؤال عن شخصيات نهضت بأدوار سياسية ، توجيه القراءة نحو السؤال المركزي في النص (علاقة المثقف بالسلطة) يظهر ذلك أيضاً من خلال إبراز زمن الفكرة المحورية في النص .

١- لبيان مفهوم (الكرونولوجي) ، انظر مجدي وهبة وآخر (معجم المصطلحات العربية) ، مرجع سابق ص ٣٠٧ .

٢- (العصفورية) ص ٩ .

٣- المصدر السابق ص ٩-١٠ .

٤- نفسه ص ١٦ .

بعكس الكثير من أفكار النص ، التي خلت من التعيينات الزمنية .
وهو ما يعني أن (العصفورية) رواية حاولت أن تقرأ مرحلة تاريخية زعزعت
الوعي العربي بالزمان ، حيث الصخب الأيديولوجي والثوري المؤدي ، في أحيان
كثيرة ، إلى أزمان نفسية ووجودية ، كأزمة (البروفسور) الذي كان إحساسه بالزمن
إحساسا باهتا ، فهو يسرد قصته في أكثر من عشرين ساعة ، دون أن يشعر ، لولا أن
نبهه محاوره الدكتور (ثابت) ، (— عفوا يا بروفسور ! صار لنا أكثر من ٢٠ ساعة
نحكي . تعبت !

— نوكدنج ؟! ٢٠ ساعة ؟!) (١) ؛ لأنه كان يشعر بثقل الزمن ، وانسحاق ذاته أمام
حوادثه ، وهو ما يوحي به ، في الحكاية ، فقد الذكرة عند كل صدمة نفسية يمر بها
، بعكس حاله عندما كان مسجوناً لدى (صلاح الدين المنصور) فقد كان شعوره
بالزمن قويا (قضيت ستة شهور وثلاثة أيام و ٤ ساعات و ٧ دقائق) (٢) ؛ لأن
(الزمان يكبر كلما ضاق المكان ، فما أطول زمان السجين) (٣) ، كما يعني أيضا أن
التاريخ كان هو الرابط بين الأحداث المتناثرة ، بعد ما تخطى الراوي عن استراتيجية
نمو الحدث . وهو تاريخ تتشابه أحداثه بصرف النظر عن فيه ، سواء أكان الرئيس
(كميل شمعون) أم (إلياس الهراوي) ؛ لأن معرفة (البروفسور) بحقيقة الخارطة
السياسية ، الآن ، لم يكن ليغير في أحداث الرواية شيئا .

وقد حاول النص الكشف عن زمن القصة في موقعين آخرين من السرد ، فمن خلال
حديث الراوي مع الدكتور (سمير ثابت) عن إقامته في مصحة (بلاكبول) للعلاج ،
الذي كان عبارة عن عقاقير (ال . اس دي ٢٥) ، يعلق الدكتور على ذلك بقوله
(استعمل هذا المركب استعمالا تجريبيا في العلاج النفسي خلال الستينات والسبعينات
. ثم توقف . لم نعد نستعمله الآن) ، فيرد (البروفسور) (من سوء حظي أنني
زرت المصحة في ذروة الاستعمال التجريبي) (٤) .

والموقع الآخر حين أخبر (البروفسور) محاوره الدكتور (ثابت) ، أنه عرف أن
إسرائيل قد انتهت من صنع قنبلاتها الذرية الأولى . فيسأله الدكتور (ثابت)

١- (العصفورية) ص ٣٠١ . ٢- المصدر السابق ص ٢٠٩ . ٣- محمد عنبر (جدلية الحرف
العربي) ، دار الفكر — دمشق ، الطبعة الأولى ١٤٠٨ هـ ، ص ١٣٠ . ٤- (العصفورية) ص ١٨٠ .

(متى كان التاريخ) ، فأجاب (البروفسور) ، (التاريخ ؟ دعنا ، الآن ، من التاريخ .
الخمسينات . أو الستينات .) (١) .

لكن هل وقف السرد عند زمن الحكاية ، الذي قدمه الراوي مطلع النص دفعة واحدة ؟
كلا ، لقد نسي السرد زمن الحكاية ، أو لم يشعر به ، فتمدد استطرادا في كل اتجاه ،
عبر الاسترجاعات السابقة على زمن القصة ، ومن ثم لم تخضع الأحداث لسطوة
الزمن في تراتبه وتعاقبه كما في (شقة الحرية) ، حيث مثل الزمن محور الذاكرة
الروائية الباعث على الفعل / الكتابة ، على حين نجد الراوي ، في (العصفورية) ،
يخضع الزمن لإرادته داخل النص ، انتقاما من أثر الزمن عليه خارج النص ، فتأتي
الأحداث حسب تراتبها في ذهنه تراتبا شعوريا لا حسب تراتبها التاريخي في الزمن
الطبيعي . من هنا أخذ الزمن يلهث خلف الأحداث ، التي لا يمكن إخضاعها لأي
ترتيب متتال نهائي . وكل ذلك سمة الزمن النفسي الذي كثر تواجده في الرواية ؛
بسبب ما سبق ، وأيضا لوجود الاسترجاعات المتكررة ، التي يكون الزمن فيها دائريا
والذي هيا لتواجد الاستطرادات بكثافة في النص ، أن (العصفورية) كانت رواية
أفعال ، ولم تكن أفعالا ، أي أنها كانت حديثا عن أحداث ماضية ؛ لهذا يلاحظ القارئ
بوضوح ، انفصال زمن الحكاية عن زمن السرد ، حيث وقعت جميع الأحداث ،
تقريبا ، في الماضي ، (زمن الحكاية) ، فهي تتوارد على ذهن (البروفسور) على
صورة ذكريات ، في الحاضر (زمن السرد) ، كشريط سينمائي تنتقل فيه الكاميرا
بين الأحداث في لقطات يجمع بينها الحس التاريخي ، (سيسلمك المستشفى كل أفلام
الفيديو . كل كلمة قلتها لك مصورة مسجلة) (٢) ، وليس ثمت شيء في الحاضر إلا
السرد ، وفي المستقبل الأمل (أنا معك ما دامت الحكومة الحالية في عربستان ٦٠
قائمة . لن أترك حتى تنهار .

— ممكن تضل شهر شهرين ؟

— أو أكثر . أو أقل . (٣) .

فلما انهار الأمل (شالوار رئيس الجمهورية . وإجا ضابط) (٤) ، اتصل ماضي البطل
المنكسر بحاضره المشروخ ، وتوقف السرد باختفاء السارد .

إن المفارقة الزمنية الاسترجاعية التي وقعت لحظة السرد الأولى ، حيث كان (البروفسور) يعتقد أنه يعيش عصر الرئيس (كميل شمعون) ، بينما هو في عصر الرئيس (إلياس الهراوي) ، وسمت الزمن الروائي في النص كله ، فلم يجد القارئ في الرواية ذلك المسار الزمني المنتظم في تتابع أحداثه ، إذ كانت الرواية مزيجاً من الأحداث والمعلومات المتداخلة ، فكثرت في خطاب الزمن عبارة (عماذا كنا نتحدث) للربط بين الأحداث لفظياً ، وهي المؤسسة لصور (التسلسل والتضمين والتناوب) (١) الزمنية ، كذلك عبارة (وهذا ليس موضوعنا الآن) للتخلص من حكاية والدخول في أخرى جديدة ، أو العودة إلى حكاية لم تتم ، مما يعني أن (البروفسور) لم يتمكن من السيطرة على ضبط ذاكرته (مشكلتي كثرة الذكريات) (٢) كما أن في ذلك تعبيراً عن المعادل الفني ، الذي يعكس فوضى العالم الخارجي و عدم منطقيته ، يدل على ذلك أنه ليس في الرواية حدث انتهى نهاية صحية ناجحة مرتجاة ، فكل علاقات (البروفسور) ، سواء أكانت مع النساء أم مع الأصدقاء أم مع الأطباء أم مع شركاء الثورة ، انتهت نهاية مؤلمة محبطة ، ماعدا علاقته ، خارج الواقع ، بالجنية (دفاية) والكاينة الفضائية (فراشة) ، ومن هنا يفهم القارئ إصرار الراوي على استدعاء المتنبي كثيراً خلال الحكى ، إذ كان ذلك تعبيراً عن استدعاء زمن يعربي غابر . أو لانكسار حلميهما معا ، فالمتنبي كان يحلم بولاية عربية ، و (البروفسور) كان يحلم بالولايات العربية المتحدة .

لقد كان تصدع (البروفسور) الداخلي منشؤه تصدع العلاقات في الواقع (واقع الرواية) ، واختفاؤه إعلان بالرفض لهذا الواقع ، ومن هذه الوجهة تكون (العصفورية) رواية تحكي سيرة الهروب من التاريخ .

وبعد أن زج الراوي بزمن الحكاية دفعة واحدة مطلع النص ، كما زج زمن السرد دفعة واحدة نهاية النص (أكثر من عشرين ساعة) ، اختفى الزمن بعد ذلك في طيات الأحداث ، فربما عرف القارئ المدة التي استغرقها إنجاز الحدث ، حينما يقرأ عبارات من مثل ، (علاقة عاصفة استمرت أكثر من سنة) (٣) (وقضيت حوالي سنتين) (٤) (وقد التقينا كثيراً . خلال سنة أو أكثر . بمعدل مرة في الأسبوع) (٥) ،

١- للوقوف على هذه المصطلحات ، انظر سعيد يقطين (تحليل الخطاب الروائي) مرجع سابق ص ٧٣-٧٤ .

٢- (العصفورية) ص ٣٨ . ٣- المصدر السابق ص ١٧٤ . ٤- نفسه ص ٢٦٧ . ٥- نفسه ص ٢٩٧ .

ولكنه يجهل زمن وقوع الحدث ، لانعدام التعيينات الزمنية المعنية بذلك ، حينما يواجه قول الراوي ، عندما يسأله محاوره عن تعيين زمن الحدث ، (في الزمانات) ، حتى عندما يكون الحدث تاريخيا ثابتا في المدونة التاريخية ، (حفل افتتاح قناة السويس) (حدث هذا في زمانات الزمانات) . إن حال القارئ هنا ، كحالته حينما يعلم أن زمن السرد بدأ صباحا من قول الدكتور ثابت (صباح الخير) ، ورد (البروفسور) عليه (صباح النور) ، ولا يعلم في أي يوم ، أو في أي شهر ، أو في أي سنة بالضبط بدأ السرد . وقد أثر غياب التعيين الزمني للحدث في قياس مدى المفارقات الزمنية ، المتمثلة في الاستباقات والاسترجاعات التي كانت منتشرة على طول خطاب الرواية ، تدل عليهما تكرار عبارات (سوف أحدثك ، سوف أخبرك) ، و (سبق أن أخبرتك ، سبق أن حدثتك) . وقد أدت تلك المفارقات إلى التكرار . ومع ذلك يستطيع القارئ ، بناء على زمن الحكاية المستتب من النص ، استجلاء نوع المفارقة ، من حيث كونها داخلية أم خارجية ، فهناك استذكارات داخلية ، (سبق أن أخبرتك أي أفصح من يتحدث الفرنسية باستثناء ديجول) (١) ، كما أن هناك استذكارات خارجية ، لعل من أشهرها استدعاءات المتنبئ المتكررة في أكثر من موضع في النص ، فيما يشبه انكسار الحاضر عن طريق الحلم والتوحد . كذلك الاستشرافات ، منها ما هو داخلي (وسوف يأتيك خبر هانك سيدي ، فيما بعد) (٢) ، ومنها ما هو خارجي (من الأشياء التي ستنزل السوق قريبا الفاكس الملون والتلفزيون المعطر الذي ينقل الروائح . والزرار المصور الذي ترى فيه وجه محدثك . والدراجة الطائرة ...) (٣) .

وحينما يقرأ القارئ نص (العصفورية) بوصفه كشفا لأزمة الشخصية الرئيسة في الرواية (البروفسور) فإن الزمن حينئذ يكون عاموديا ، مع أن تناسل الحكايات ، كما الاسترجاع ، يجعل الزمن دائريا .

كما يتضح للقارئ أن المعلومات التي كانت تتخلل السرد ، هي من قبيل الوقفات الاستطرادية ، ذات الطابع التعليقي التأملي ، دون أن يكون لها الطابع السردية ، بمعنى أنها خطاب آخر مغاير للخطاب السردية ، وإن تدخل معه (٤) ؛ لذا أضجرت

١- (العصفورية) ص ١٣٩ . ٢- المصدر السابق ص ٢٥٧ . ٣- نفسه ص ٢٥٥ .

٤- انظر جيران جنيت (عودة إلى خطاب الحكاية) ، مرجع سابق ص ٤٢-٤٣ .

سامعه الدكتور (ثابت) (عفوا يا بروفيسور ! عفوا يا بروفيسور ! يكفي استطرادا هل يمكن أن نرجع إلى قصتك) (١) ، ومع هذا فقد عملت هذه الاستطرادات الفكرية على تبطيء الإيقاع السردي ، كالوصف الروائي تماما .

وفي مقابل ذلك حمل النص صورا من التتابع الزمني ساعدت على تسريع السرد ، فهناك الحذف وأشار إليه عبارة (وكان ما كان مما لست أذكره) المتكررة ، كذلك تقاطعات الدكتور (ثابت) المتكررة هي أيضا لقطع استطرادات الراوي ، والعودة إلى الحكاية (عفوا ، يا بروفيسور ! عفوا ، يا بروفيسور ! هل من الممكن أن نعود إلى قصة حياتك ؟ رجاء) (٢) . كذلك كان الاختصار أيضا (ذهبت إلى أمريكا ، وتعرفت على سوزي ، وحصلت على الدكتوراه ، وقمت بواجبي في تعليم البشرية ، وحاولت أن أرتق من التجارة ، ثم توفي أبي وترك لي ربع مليون دولار) (٣) ، وانتخاب هذه الأحداث ، من قبل الراوي ، من بين كل الأحداث التي مرت أثناء السرد ، يوحي بأهمية هذه الأحداث عنده ، فكأنما يريد أن يقول من هنا تبدأ الرواية .

وعندما حاول (البروفيسور) إعادة بناء ماضيه ، توصل خطابا أدبيا يجمع الجاد بالهازل والواقعي بالغرائبي والمحسوس بالذهني . وكأي إعادة بناء أدبية اجتمع عبر الخطاب السردي نمطان من الزمان ، النمط (الموضوعي للأحداث التاريخية وأحداث السير التي يمكن التحقق منها) ، ونمط آخر ذاتي يجري في (مجرى الشعور وفي الذاكرة على أنها أهم مفتاح لتركيب الشخصية وبنائها ولهوية الذات) (٤) .

ولما كان ماضي (البروفيسور) مثقلا بالانكسارات ، وقد عبر عنه من وجهة نظر الحاضر الأشد انكسارا ، جاء الخطاب الروائي كأشد ما يكون التشظي . وفي رواية (٧) كانت العتبات النصية الأولى توحى بالاحتفاء بالزمان ؛ فالغلاف الأمامي كان يعبر عن صورة زمانية ، من خلال اللوحة التي ترسم تباشير الصباح الأولى على رصيف ميناء ، مع ما يوحي به البحر من انسيابية الزمان وجريانه وديمومته ، وعنوان اللوحة زمني انتظاري (صبيحة الغد) ، يتساوق مع حال

١- (العصفورية) ص ١٥٤ . ٢- المصدر السابق ص ١٥٧ . ٣- نفسه ص ١٣٧ .

٤- مير هوف (الزمن في الأدب) ، مرجع سابق ص ٣٣ .

الانتظار التي عاشها السرد طيلة تسعة وأربعين صباحا ، (وهو زمن السرد) ، حتى جاءت (الليلة الأخيرة) التي لم يكن لها من (صبيحة غد) .
كذلك عنوان الرواية (٧) مما يوحي بالزمان ، إذ هو مكتوب بطريقة زمانية (رقما لا كتابة) ، أيضا المدخل الذي كان بيت المتنبي :
(ومن عرف الأيام معرفتي بها وبالناس روى رحمه غير راحم) (١)
فيه إشارة واضحة إلى الزمن وأثره . ومن أثره ذلك الأثر الذي تحدثت عنه (جلنار) في يومياتها (٢) ، حين طلبت من الرجال السبعة الذين يشتبهونها بعنف ، أن يحدثها كل واحد منهم عن أكثر أسابيعه إثارة ، وأيهم كان أسبوعه أكثر إثارة ظفر بها ، (من يملك الأسبوع المثير يمتلك الجسد المثير) ، والحكم على إثارة الأسابيع السبعة ، سيكون في (الليلة الأخيرة) ، وهي الليلة التي مات فيها الرجال السبعة مع (جلنار) قبل أن يسمعوا الحكم على أسابيعهم المثيرة ، ومن ثم أصبح موتهم علامة على (الليلة الأخيرة) ، أي أن هذه النماذج الإنسانية باقية ما بقيت الليالي ، وموتهم هو نهاية الزمن (الليلة الأخيرة) .

ولا يظهر الأسبوع المثير إلا من خلال السرد ، فأخذ كل واحد من أولئك الرجال السبعة يسرد ما يرى أنه أكثر الأسابيع إثارة في حياته ، والسرد فعل زمني .
كل تلك الدلالات الزمانية التي سبقت استقبال النص ، جعلت أفق التوقع لدى القارئ يتجه إلى أن البعد الزمني سيكون المكون الفني الأبرز في الرواية ، ولكن يفاجأ القارئ بضمور التوظيف الفني للعنصر الزمني ، فالزمن في السرد يكاد يكون ساكنا متوقفا في الحاضر السرمدى ، حيث (الاستطراد المتواصل من توالي الآتات) (٣) ، مع أن السرد في الرواية استرجاعي ، حيث تتذكر كل شخصية أسبوعا مثيرا مر عليها في حياتها ؛ لذا كان الزمن غير محدد بدقة ، فلا يعرف القارئ له بداية ولانهاية يتناسب مع حال المطلق التي عاشها النص الروائي ؛ لذلك لم تحدد (جلنار) موعدا محددا للقاء المرتقب ، كما حددت المكان بدقة . كما أن سرد الشخصيات كان تتابعيا ، وهو ما يوحي به قول (جلنار) (وكان لا بد أن يبدأ الشاعر) (٤).

٢- المصدر السابق ١٣ .

١- (٧) ص ٩ .

٣- مارتن هيدجر (التقنية - الحقيقة - الوجود) ، ترجمة محمد سبيلا وآخر ، المركز الثقافي - بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٩٥م ، ص ١١٥ . ٤- (٧) ص ١٣ .

ولكنه تتابع الشخصيات في تناوبهم على سرد أسابيعهم ، وليس التتابع الزمني الناشئ عن تتابع الأحداث ، مع أن الكاتب حاول مداخلته بعض الأحداث والأسماء ، لتتماسك الرواية .

وعلى الرغم من أن الشخصيات الساردة كانت مشوقة إلى لقاء (جلنار) ، طمعا في جسدها ، ومن عادة المشوق أن يعد الساعات بل الثواني للظفر بمحبوبه ، ويختلف عنده تقدير الأيام عن غيره من الناس ؛ ولهذا قالوا (ويل للشجي من الخلي) ، إلا أن الزمان في الرواية ظل خارجيا ، بعيدا عن إحساس الذات الساردة وقراءتها الخاصة للزمن ، معلقا أعلى جدار الصفحة ، كأنما هي أيام الرزنامة المعلقة .

وذلك كان تأكيدا من الكاتب على واقعية النماذج الإنسانية التي حاول النص تعريتها ، ومن هنا يفهم القارئ ارتباط السرد بأعمال الشخصيات ، فكل السرود ، تقريبا ، ركزت على وظائف الشخصيات في المجتمع ؛ لهذا كانت أيام الأسبوع السردية تبدأ من السبت ، إذا كانت الشخصية تعمل في (عربستان) ، وهو أول أيام العمل في هذه المنطقة من العالم (الشاعر ، الفيلسوف) ، أما إذا كانت الشخصية تعمل في دولة غربية ، فإن السرد ، عندها ، يبدأ من يوم الاثنين ، حيث يوم العمل الأول (الصحفي ، الطبيب النفساني ، الفلكي الروحاني) ، أما (رجل الأعمال) ، فإن عمله ليس مرتبطا بمكان معين ، بل يعمل (في جميع أنحاء العالم) ، كما جاء في بطاقته الشخصية (٢) ، ولكنه حينما كان في (نيويورك) لحظة السرد الأولى ، بدأ السرد من يوم الاثنين . لكن (السياسي) يعمل في دولة (عربستان X) ، ومع هذا فقد بدأ سرد أسبوعه من يوم الاثنين ؛ لأنه ، وإن كان يعمل في إحدى دول عربستان ، إلا أن هذه الدولة ترتفع إلى المنهج الغربي في نظام العمل والإجازات .

ويدرك القارئ أن تركيز الرواية على هذه النماذج السبعة من عربستان دون غيرها ، كان وراؤه هدفا وظيفيا ، فالكاتب ، الذي تدخلت رؤيته في النص ، يريد تعرية الزيف العربستاني في جميع أوجه النشاط البشري ، من خلال تصوير نماذج سيئة نهضت بأدوار أساس في المجتمع العربي ، وأهم تلك الأدوار ، بطبيعة الحال ، الأدوار المهنية ؛ لذلك غاب الزمن النفسي المجازي لصالح الزمن التقويمي المعلق ، الذي

يؤدي دور عد أيام الأسبوع السردى فحسب . لقد كان الاهتمام بتصوير (الشخصية النموذج) ، هو المسؤول عن حال المطلق في النص ، عبر تعويم البعدين المكاني والزمني ، أما المكان فقد جعل الكاتب (عربستان X تعني كل دولة عربية ... ولا تعني أي دولة عربية) (١) ، أما الزمان فظل خارجيا مرتبطا بأيام الأسبوع ، حيث هي في كل مكان ، حتى يمكن للنص تعميم النموذج .

لقد أرادت الرواية كشف فساد الأمة العربستانية من جميع الجهات ، السياسية (الوزير) ، والاقتصادية (رجل الأعمال) ، والفكرية (الفيلسوف) ، والنفسية (الطبيب النفساني) ، والإعلامية (الصحفي) ، والفنية (الشاعر) ، والروحية (الفلكي) .

ومن ثم اشتركت هذه النماذج كلها في موت المعنوي للمرأة (جلنار) قبل المادي الجسدي ، وفي (أثينا) بالذات ، حيث شهد العالم ، في هذه المنطقة بالذات ، أول انتزاع لحقوق المرأة المدنية والسياسية والاجتماعية (٢) .

وربما حاول القارئ استجلاء زمن دائري في رواية (٧) ؛ لأن الكاتب حينما أراد ترسيخ ديمومة صورة النماذج السبعة في ذهن القارئ ، دار السرد سبع دورات خلال سبعة أسابيع .

وفي رواية (دنسكو) كان البعد الزمني باهتا ، حيث بقي خارج النص موضوعا مع رقم الفصل وعنوانه . ومن ثم ظل الزمن يوطر الحدث ولا يصنعه ؛ لهذا تطابق زمن السرد وزمن القصة ، بدءا وانتهاء ، فأخذ يسيران خطيا في اطراد نحو الأمام ، بصورة حسية ذات أبعاد واضحة ، من يناير ١٩٩٩م ، إلى سبتمبر من العام نفسه . وكان يمكن أن ينهض الزمن بدور فني أكبر في الرواية ، لو أراد الراوي ، لأن بقاء المدير التنفيذي كان يعتمد على الزمن ، والترشيح للمدير الجديد يعتمد أيضا على الزمن ؛ لهذا لم تنشغل الشخصيات بوصف المكان .

وقد بدأت الرواية بزمن نفسي استرجاعي ذي مدى واضح محدد ، ارتبط بشخصية المدير التنفيذي البروفسور (روبيرتو) الذي كان (يشعر بكثير من الشفقة على نفسه

١- (٧) ص ٨ .
٢- انظر فراس السواح (لغز عشتار الألوهية المؤنثة وأصل الدين والأسطورة) ، دار علاء الدين - دمشق ، الطبعة السادسة ، ص ٣٨ .

لماذا يريدون أن يأخذوا منه هذه الإدارة التي أعطاها ١٠ سنوات هي أعلى سنوات حياته ؟ (١) ، حيث يتوقع البروفسور أن مرشح القارة العظمى (سيسرق منه الإدارة) ومن خلال عنصرى (الذاكرة والتوقع) عاش المدير التنفيذي تجربة (الحاضر الخداع) (٢) ، فهو يظن أن كبيرة مستشاريه (سونيا) كانت تعمل لصالح بقائه في منصبه في كل ما تأتي وتذر من أفعال وأقوال وتحركات خلال تسعة أشهر ، إلى أن ظهرت النتيجة (روبيرتو ! هنئي !

– مبروك ! أعيد انتخابي ؟ أليس كذلك ؟

ابتسمت سونيا ، وقالت :

– حدثت مفاجأة .

نظر إليها المدير التنفيذي باستغراب ، وقال :

مفاجأة ؟ ! ماذا حدث ؟

اتسعت ابتسامة سونيا ، وقالت :

– قرر مجلس الحكماء اختياري أنا . (٣) .

ولم يخل نص (دنسكو) من بعض المظاهر الزمانية البسيطة ، كالمفارقة التي يمكن

أن يجدها قارئ النص متمثلة في الاسترجاعات والاستباقات ، فمن الاسترجاعات

الخارجية (فتح باب الترشيح كما تعلمون منذ ٣ شهور ولم يصلنا أي ترشيح) (٤) .

ومن أمثلة الاستباقات الداخلية (الانتخاب سوف يتم في العاشر من سبتمبر) (٥) .

وفي رواية (أبو شلاخ) كان الغلاف الأمامي ، كما مر معنا (٦) ، يدل أيقونيا على

الانتقال والرحلة ، حيث الثلاثي (البحر ، والقارب ، والجمل) ، فهو ، بهذا الاعتبار

زمانى أيضا ؛ لأن مفهوم الرحلة يحمل ، ضمنا ، دلالات زمانية ومكانية ، كما أن

صورة الهلال على ذات الغلاف ، ذات دلالة زمانية أيضا ؛ لأن الهلال علامة على

بداية الشهر الهجرى (٧) .

ولأن رواية (أبو شلاخ) هي في الأصل نص سيرى ، يرسم ماضى شخصية الراوى

١- (دنسكو) ص ١٣ .

٢- انظر ميرهوف (الزمن في الأدب) ، مرجع سابق ص ٢٣ .

٣- (دنسكو) ص ١٧١ .

٤- المصدر السابق ص ٢٥ .

٥- نفسه ص ٢٦ .

٦- انظر ابن قتيبة (أدب الكاتب) ، المطبعة السعادة - مصر ،

٧- انظر مبحث المكان ص ١٤٣ .

الطبعة الرابعة ١٣٨٢هـ ، ص ٧٠ .

البطل (الراوي مع) منذ لحظة الميلاد ولا ينتهي إلا عند لحظة الموت ، (هذا الكتاب عني وليس عن أقاربي ... بإمكان الأقارب أن يؤلفوا كتباً عن حياتهم ، مثل هذا الكتاب ، إذا شاءوا) (١) ، فقد نهض على تقنية السرد الاسترجاعي الذي يحكي واقعاً عاشته الشخصية ، (رواية الذاكرة) ، وهو ما يسمى (العرض المؤجل) ، حيث (لا يبدأ السرد إلا بعد انتهاء الحكاية ؛ أي بعدما يكون القائم بالسرد على علم تام بكل تفاصيل منته الحكائي كله) (٢) مع أن الفصل السابع في الرواية ذا العنوان (الجوانب العديدة للقمر) مع (المخرج) ، يمكن اعتباره من قبيل (العرض المباشر) حيث تزامن السرد مع الحكاية في لحظة الحاضر السردية مع حضور بسيط لتقنية الاستشراف ، كان أبرزها تنبؤات (أبو شلاخ) ، (بعد خمسين سنة سوف يتحول عرب الشرق الأوسط والخليج إلى مستعمرات للاتحاد الإسرائيلي / التركي . وسوف يتحول عرب البحر الأبيض المتوسط إلى مستعمرات للاتحاد الأوروبي ... بعد قرن واحد لن تكون هناك سوى هويتين لا ثالث لهما هما المربوطون وغير المربوطين) (٣) ، التي جاءت في الفصل الأخير من الرواية ، أي أن وعي الشخصية بالزمن ومتغيراته تطور بمرور الزمان .

والاستدكار تقنية أدت ، بدورها ، إلى وجود سمات زمانية غلبت على النص ، منها هيمنة الزمن الداخلي الذي يدور مع حركة الشخصية المحورية في الرواية ، كما في الرواية الدرامية (٤) ، (اسمع ، يا أبو لمياء . أنت لا تتحدث مع هيرودتس ، والد التاريخ ، ولا البروفسور توينبي . هل تريد أن تسمع إلى قصة حياتي ومغامراتي العجيبة أو لا ؟) (٥) . وهذا هو سبب انزعاج البطل (أبو شلاخ) المتكرر من إصرار محاوره (توفيق) على تحديد زمن الأحداث (سبق أن طلبت منك ألا تسألني عن السنة التي ولدت فيها) (٦) ، (- في أي سنة حدث هذا ؟ - لا حول ولا قوة إلا بالله ! في سنة الرحمة ! في سنة الطيبة !) (٧) .

- ١- (أبو شلاخ) ص ٢٧ .
 ٢- عبد العالي بوطيب (إشكالية الزمن في النص السردية) ، مرجع سابق ص ١٣١ .
 ٣- (أبو شلاخ) ص ١٩٩ .
 ٤- انظر حسن بحراري (بنية الشكل الروائي) ، مرجع سابق ص ١٠٨ .
 ٥- (أبو شلاخ) ص ٦٨ .
 ٦- المصدر السابق ص ٢٠ .
 ٧- نفسه ص ٤٧ .

وتقنية الزمن الدرامي هي المسؤولة عن تجريد الأحداث التاريخية الواقعية من صفة الوثيقة الموضوعية ، إلى صورة هي أقرب إلى المسرحية الهزلية (الكاريكاتيرية) ، وإن استغلها النص في جعلها الميقات الزمني لكل أحداث الرواية .

وكل ذلك لم يمنع من حضور الخطية التتابعية ، البادية بوضوح من تسلسل فصول الرواية زمنيا ، (بدايات النبوغ ، مرحلة الصمود والتحدي ، وديعة روزفلت ، ...) (١) وهو ما يكشفها أيضا (أي الخطية الزمانية) تتابع الأحداث وإفشاء بعضها إلى بعضها الآخر ، مما يعني جريانها باستقامة .

ومن تلك السمات بروز تقنيتي الحذف والتلخيص من بين تقنيّة حركات السرد ، وقد تمثل الحذف في تدخلات المحرر الصحفي (توفيق) المتكررة ، بغية قطع الحدث المسرود والانتقال إلى حدث آخر ، مما نتج عنه تقطع في زمن الحكاية عبر عنه النص بفراغ منقط (...) .

والتلخيص ظهر في حديث الراوي كثيرا ، ويعبر عنه ترديد العبارة (ومرت الأيام) التي كثرت في كلام الراوي ، ومنها أيضا قوله (ظللت على هذه الحالة سنة كاملة) (٢) (بعد ٣ سنوات ، بالضبط ، من انطلاقنا من رأس تنورة وصل خط التابلاين إلى نهايته على البحر الأبيض المتوسط) (٣) .

وعلى الرغم من أن الزمن النفسي يكثر في الاسترجاعات ، إلا أن القارئ لا يكاد يعثر على شيء منه في نص (أبو شلاخ) ، الذي انشغل بالتأريخ للمكان (الجزيرة العربية) ، في الماضي والحاضر والمستقبل ، حيث يمكن اعتبار الزمن موضوعا للرواية ، (الزمكانية) التي جعلت من المكان فضاء متحركا مع حركة البطل ، وهو ما يفسر ابتداء الرواية بالحديث عن الماضي (الولادة) ، (أريد لهذا الكتاب القيم أن يبدأ من الولادة) (٤) . فالرواية ، إذن ، انشغلت بقراءة التاريخ قراءة شمولية ، (يوحى بذلك تنوع فصول الرواية السبعة في كلية تستغرق تجارب البطل كلها) ، مما جعلها تضم أزمنة متعددة (الزمن السياسي ، والزمن الاقتصادي ، والزمن الاجتماعي ، والزمن الملحمي ، والزمن الأسطوري) .

٣- نفسه ٥٩ .

٢- المصدر السابق ص ٣٣ .

١- (أبو شلاخ) ص ٩ .

٤- نفسه ص ٢٠ .

وقد ابتدأ معمار الزمن في النص من مرحلة ما قبل النفط ، الفصل الأول (بدايات النبوغ) ، بالزمن الفيزيائي البسيط ، حيث الزمن السكوني المكروور في رتابة ، يشبه ما كان يقوم به (أبو شلاخ) في طفولته من أعمال مكررة يوميا ، كما يشبه البرنامج اليومي للخادمين (إميليدا والعبد الصغير) (١) ، وهو زمن القرية الذي يسير أفقيا ، متماهيا مع زمن القراءة الأفقية (قراءة الكتاب حيث تتتابع الكلمات أفقيا) ، وهو أول ما عرف البطل ، حين بدأ التعلم في الكتاتيب ، ثم في مدرسة الديرة (٢) . ممتدا إلى أن يصل إلى زمن المدينة الزمن العمودي ، الذي يخترق الأشياء ، زمن الصحيفة (حيث القراءة العمودية) (٣) ، وهو ما يرمز إليه تعرف البطل (أبو شلاخ) على الصحفي (ولعة أبو سيكل) (٤) ، وصولا إلى زمن (الحصار المضروب على العراق) (٥) ، أي إلى التسعينات الميلادية .

بينما كان زمن السرد عبارة عن جلسات متعددة ، مبنية على (مقابلات مطولة) (٦) ، كان آخرها جلسة مسائية ، استنتاجا من قول الراوي (هذا الصباح قفزت من النافذة إلى الرصيف) (٧) .

ومن هنا يجد القارئ أن زمن السرد يكاد يكون متوقفا ؛ لأنه قائم على الحوار المشهدي . كما أن المروي في الأصل شفوي ، والمروي له حاضر يستمع ، فالحكاية (لذلك تنتظم ، كما الحكائي الشعبي ، وفق منطق الذاكرة الشعبية نفسها ، أي وفق نوع من الانسياب ، أو الحكى العفوي القائم على تقطع ، وتداخل ، واستدراك ، ينكسر مع سياق المحكي الواحد ، ليتزامن مع محكي آخر ؛ وهو في هذا التكسر والتزامن يبدو أمينا لفيض الذاكرة نفسها) (٨) .

وفعل السرد الشفوي الذي أدى إلى انفتاح زمن الحكاية على أزمنة متعددة ومتباعدة ، ومن ثم تكسره ، كان سببا في التباس مرجعية الحكاية في الواقع ، الذي تعرض للتشويه والمحو والضياع بفعل المتغيرات الزمنية التي طرأت على المنطقة .

- ١- (أبو شلاخ) ص ٢٥-٢٦ .
- ٢- المصدر السابق ص ٣٩-٤٢ .
- ٣- أفقية القرية وعمودية المدينة ، فكرة أفدتها من عبد الله الغدامي (حكاية الحداثة : هجرة الريفي) صحيفة الرياض ، عدد ١٢٥١٩ ، في ٢٦ رجب ١٤٢٣هـ .
- ٤- (أبو شلاخ) ص ٨٨ .
- ٥- المصدر السابق ص ١٩٠ .
- ٦- نفسه ص ١٣ .
- ٧- نفسه ص ٢٠١ .
- ٨- يمنى العيد (فن الرواية العربية) ، مرجع سابق ، ص ١٥٥ .

ويستطيع قارئ (حكاية حب) أن يميز ، في نص الرواية ، بين حكايتين تمثلان روايتين قصيرتين متداخلتين . إحداهما تمثل الأساس ، في ظاهر القراءة ، وهي ذات حاضر روائي ، ترسم الأيام الأخيرة التي قضاها البطل (يعقوب العريان) ، في مصح خارج لندن ، والأخرى متوارية خلف مشاهد الرواية الأولى ، وهي استرجاعية حلمية ، تكونت من مشاهد تيار الوعي التي صاحبت البطل في وحدته ، تروي (حكاية حب) قامت بين (يعقوب العريان) و (روضة) ، وهي التي كان عنوان النص (حكاية حب) يشير إليها ، وهي الحكاية الأساس ؛ لأنها هي الحافز على السرد ، بها افتتحت الرواية .

والزمن الروائي هو الذي جعل من الرواية الأولى متنا ، وجعل من الأخرى هامشا ؛ لأن الرواية الأولى تقع أحداثها في الحاضر ، بينما تتوارى الأخرى في الماضي المستعاد ، فجاءت أحداث الرواية الأولى في فضاء كتابي مفتوح على الصفحة ، تشاهده الشخصيات وتشارك في صنعه ، بينما كانت الرواية الأخرى الاسترجاعية محصورة داخل الأقواس ، لا تعلم عنها الشخصيات شيئا ، إلا إذا أطلعها البطل عن شيء منها . فهي حكاية الحب الخفي ، غير المعلن ، الذي لا يجوز أن يطلع عليه أحد . وعلى الرغم من ذلك لا يستطيع القارئ فهم الرواية الأولى كاملة (الحاضر) ، إن حاول إخفاء مقاطع الرواية الأخرى (الماضي) ، بعكس الرواية الأخرى (حكاية حب) ، التي هي ذات مقروئية واضحة ، دون الحاجة إلى الرواية الأولى ، وما ذلك إلا لأن الرواية الأولى (الأيام الأخيرة) ، قد غلب عليها تداعيات قصة الحب التي عاشها البطل ، قبل دخوله المصح (أخذت المرأة التي أحب لساني . أخذت عقلي . هذه المرأة تتقمصني . لا أرى أحدا سواها . لا أفكر في شيء غيرها . عندما أتكلم أجد أن كلامي كله عنها . عندما أنام لا أحلم إلا بها ... أحيانا ، أود لحظة واحدة لنفسى . لحظة واحدة لا تسكنها روضة) (١) .

وهي اللحظة / الصورة التي استلهم لها الكاتب أبيات ناجي في المدخل :
(وقف العمر لها ... معذرا
وثنى الركب عنان السفر) (٢) .
من ثم امتزج الحاضر بالماضي على سطح النص .

وكلتاها اتخذتا ضمير الغائب (الراوي من الخلف العليم بكل شيء) تقنية سردية لهما .

وقد بدأت الرواية الأولى بزمان فيزيائي بسيط ، (تدخل الممرضة ، وتريح الستائر عن النوافذ ، وينهمر الضوء الصيفي في الغرفة . يفتح عينيه ، وتأتي العبارة الصباحية المألوفة ..) (١) ، ومن ثم استمر هذا الزمان (المؤلف) ، إلى نهاية الرواية ، فلا يجد القارئ من ألفاظ الزمان غير عبارات الصباح ، حين تأتيه ممرضة الصباح (هيلين) وعبارات المساء ، حين تأتيه ممرضة المساء (جانيت) ، في رتابة وتكرار ، تماماً ككل شيء في الرواية ، حيث السكون المشعر بدنو الأجل ، وعندما حضر أجل البطل (يعقوب العريان) ، اجتمعت عنده الممرضتان ، فامتزج الصباح بالمساء (ماذا تفعلان معا ؟ هل نحن في الصباح أو في المساء ؟) (٢) ، فالصباح هو المساء ، حينما لم يعد يعني له الزمان شيئاً خارج المصح ، إذ كان عاجزاً عن الفعل ، معزولاً عن المشاركة ، ولا يعبر عن ذلك تمام التعبير ، إلا قول (يعقوب العريان) نفسه ، حين سأله طبيبه (جون) (كيف تقضي وقتك ؟) ، فأجاب (في الحديقة . في الحديث مع الضيوف . في القراءة . وغالباً مع الذكريات) (٣) ، وهذه (الذكريات) هي التي صنعت الرواية الأخرى (حكاية حب) ؛ لهذا لم تخبر الرواية القارئ ، متى دخل البطل المصح ، ولا كم قضى فيه ، ولا متى مات . إنما اكتفت برسم صورة مجتزأة (عينة) عن حياته داخل المصح ، ليقس عليها بقية أيامه . وذلك كله في إيقاع سردي بطيء ، ناشئ عن الجمل الطويلة ، والحوارات المتعددة ، والتكرار في أفعال الصباح والمساء ، يتناسب مع جو الواقع الروائي ، جو انتظار ما سيأتي (الموت) .

أما البنية الزمنية في الرواية الأخرى ، فكانت من قبيل (العرض المؤجل) ، متخذة (النسق الزمني المتقطع) ، حيث ينطلق السرد من وسط المحكي ، تقنية زمانية ، بينما كانت الرواية الأولى من قبيل (العرض المباشر) ، الذي يتزامن فيه فعل السرد مع الحكاية ، موظفة (النسق الزمني الصاعد) (٤) تقنية زمانية في سردها الأحداث .

٣- نفسه ص ٥٤ .

٢- المصدر السابق ص ١١٤ .

١- (حكاية حب) ص ١٠ .

٣- انظر عبد العالي بوطيب (إشكالية الزمن في النص السردي) ، مرجع سابق ص ١٣٢ - ١٣٤ .

ومع أن رواية (رجل جاء .. وذهب) جاءت على نسق يشبه نسق المذكرات يومية ، في تعدد العناوين وتنوع مناحي الحديث ، إلا أنها تختلف عن المذكرات كثيرا ، فمن طبيعة المذكرات أنها تكتب منجمة مساء كل يوم ، وكتابة (روضة) جاءت دفعة واحدة بعد موت (يعقوب العريان) مباشرة ، وهو ما يوحي به تعليقها على الخبر المنشور في صحيفة (الشروق) ، عن نعي (يعقوب) (١) ، وهو ما يكون عادة بعيد موت الشخصية . أما عن كونها كتبت دفعة واحدة ، فهو واضح من طبيعة زمن الكتابة فكتابة المذكرات هي من قبيل (العرض المباشر) ، أي التزامني ، وهو (السرد المسابير زمنيا) (٢) . مما يجعل زمنها صاعدا ، أما كتابة (روضة) فقد جاءت من قبيل (العرض المؤجل) ، وزمنها مقلوب ، حيث بدأ من النهاية (موت يعقوب) ، وهو ما يكون عادة في القصص البوليسية (٣) ، حيث تبدأ عادة بمشهد جريمة القتل ، ويأتي البحث بعد ذلك عن دوافع الجريمة .

كما أن المذكرات تؤرخ عادة باليوم والساعة ، وهو ما يفنقه القارئ هنا ، فكأن لحظة الحب التي أرادت (روضة) تخليدها لم تكن لتتسع لتجزئتها إلى أيام ، فكان عنوان الرواية ، (رجل جاء .. وذهب) ، فليس بين المجيء والذهاب سوى حرف العطف (الواو) ، الذي يفيد مجرد الجمع ، وما بين الفعلين (جاء ، ذهب) من مسافة هو مقدار زمن الفعل ، ففي لحظة زمانية واحدة ، اجتمع المجيء والذهاب ، وهو ما يعني زمنا نفسيا . وذلك ما عبر عنه الكاتب بانتخاب أبيات ناجي في المدخل :

(جمع الدهر حبيبا وامقا
بحبيب ... وغدا ينزعه) (٤) .

وإن كان العموم الذي في النكرة (رجل) أوحى بأنه رجل عابر ضمن الجموع ، كغيره (برهان ، هادي ، منصف) ، (جاء بلا موعد . وذهب بلا موعد) (٥) ، وهذا ، وإن لم ترده بالتأكيد (روضة) ، فهو مما أضمره النص .

وغلاف الرواية ذو إحياء زمني ، حيث غروب الشمس يعني الأفول والانتهاء ، ودماء الشفق المنسكبة على البحر ، الذي هو (دمة كبيرة زرقاء) (٦) ، جاعلة منه (بحر من الدماء) (٧) .

١- (رجل جاء وذهب) ص ٩ . ٢- عبد العالي بوطيب (إشكالية الزمن في النص السردى) مرجع سابق

٣- عبد الملك مرتاض (نظرية الرواية) مرجع سابق ص ٢١٨ - ٢١٩ .

٤- المصدر السابق ص ١١١ . ٦ نفسه ص ١٠ . ٧- نفسه ص ٧٤

٥- (رجل جاء وذهب) ص ٧ .

أما زمان الرواية فغير محدد ، حيث كانت الرواية عبارة عن (كثير من الذكريات) (١) التي تركها (يعقوب) بعد موته . وهو ما عبر عنه النص ببقاء رائحة (يعقوب) ، التي كانت المعادل الفني للذكريات ، (هذه رائحة ما قبل التاريخ) (٢) . والذكريات عالم داخلي ، تتأثر كتابتها بما تثيره من مشاعر في نفس كاتبها .

ولأن البطل (جاء بلا موعد .و ذهب بلا موعد) ، فلم يكن هناك تسلسل زمني واضح المعالم ؛ لأن الرواية لم تكن لتأريخ لقاء (روضة) بـ(يعقوب) ، الذي كان اختلاسا من الزمان عبر فرص متباعدة ، لا تتعدى ساعات قليلة كل أربعة أشهر أو كل ثلاثة أشهر ، (قلت له يجب أن يكتفي بساعات تجيء كل بضعة شهور) (٣) لأن (روضة) كانت ترى أن (السعادة لا تجيء إلا في قطرات صغيرة جدا . بمجرد أن تمتلئ الكأس بالقطرات يضرب القدر ضربته) (٤) ، فتريد (روضة) مراوغة القدر بالكتابة ، لتخلد لحظة زمنية . ومن هنا كان في الرواية تضمين لحكايات فرعية ، وقصائد ، ومقاطع أغنيات ، وشيء من قصص (يعقوب) القصيرة وحديث عن رواياته ، وكتابات أخرى ذات بعد فلسفي ، لهذا سمى الكاتب الرواية (كتابا) (٥) ، فعدم التتابع في الواقع الروائي شاكلة عدم تسلسل في السرد .

١- (رجل جاء وذهب) ص ١١٠ .

٢- نفسه ص ٤٦ .

٣- نفسه ص ٣٦ .

٤- نفسه ص ٦ .

الخاتمة..

أما بعد، فلا تزعم هذه القراءة لنفسها ، وأنى لها ذلك ؟ . أنها أحاطت بكل جوانب النص الروائي لدى غازي القصيبي ، أو أنها تكفي للوقوف على عوالم القصصي الروائية .

كيف والنص المبدع نبع ثر ، بل بحر لا تكدره الدلاء ؟ أو هو كما وصفه الإمام عبد القاهر ، وما أجمل ما قال : شريعة زرقاء وحديقة غناء (١) . ولكن البحث ، في حوار مع النص ، حاول أن يقف على بعض إنتاجاته الدلالية ، وسيرورته النصية ، ولعلي في ختام البحث ، أن أقف وقفات موجزة ، عند أهم تجليات الدراسة .

فالتمهيد الذي كان يحاول موضعة النص القصصي ، تتبع ضرورته من وجود بعض القراءات النقدية التي صنف نص الكاتب في غير المكان الذي أراده الكاتب لنصه ، وأخرجه على هذا الأساس للقراء . ففي الوقت الذي يقدم المؤلف نصه بوصفه رواية تجنح بعض الكتابات النقدية على عده حيناً مجرد كتابات توثيقية ، أو مجرد سيرة تسجيلية . بعيداً عن جماليات الفن الروائي ، كما هو رأي الدكتور عبد السلام المسدي في دراسته (شقة الحرية في ميزان النقد) (٢) .

وحيناً آخر لم تر بعض القراءات في النص إلا (كتاباً في الثقافة) فحسب ، كما رأت ذلك قراءة الدكتور حامد أبو أحمد ، (العصفورية بين المعلومة والاستطراد) (٣) . ومن أسباب ذلك التصنيف ، في نظر البحث ، أن تلك الكتابات النقدية كانت تحتكم إلى مسلمات الذهنية المعيارية وتتنظر وفق شروطها وإرغاماتها . تلك الذهنية التي ترى في نظرية الأجناس الأدبية نظرية كاملة ونهائية ، وأن لكل جنس أدبي من الخصائص ما يحجزه عن الآخر ، فأصبحت الأجناس أشبه شيء بالجزر المتناثية ، لا أمل في التقائها . ومن ثم تصبح استعارة أي تقنية من أي جنس لآخر ، مما يربك مسلمات الناقد ، فيلجأ إلى تصنيف النص وفق رؤيته هو ، حتى يتسنى له إعمال قواعده النقدية الجاهزة .

وذلك راجع ، وهو سبب ثان ، إلى غياب (النقد الحوارى) ، الذي يعني به

١- انظر عبد القاهر الجرجاني (أسرار البلاغة) تحقيق محمود شاكر دار المدني الطبعة الأولى ١٤١٢هـ

ص ١٤٧ . ٢- انظر (سوق عكاظ) العدد المزدوج ٢٢-٢٣ . مرجع سابق .

٣- انظر (صحيفة الرياض) العدد ١٠٦٨٥ . مرجع سابق .

(تودوروف) (لقاء صوتين ، صوت الكاتب ، وصوت الناقد ، وليس لأي منهما امتياز على الآخر) (١) . ومن متطلبات الحوار المثمر ، أن يحاور الناقد النص كما يقدم نفسه ، دون أن يفرض عليه صوته .

كذلك اكتفاء بعض النقاد بملامسة سطح النص ، اعتقاداً منهم أن على النص أن يسلم نفسه لهم ، ويبوح بكل أسرارهِ ، من أول قراءة عابرة ، دون تحريك قوى الشعرية الكامنة غالباً في دهايز النص ، فعندما خطرت للناقد ، أثناء قراءة النص ، أول بادرة بانعكاس شيء من ذاتية الكاتب على كتابته ، وهو أمر حاصل لا محالة ، وصمه بأنه مجرد سيرة ذاتية . أحيان لم يكن النص الذي يقرؤه الآن متماهياً مع النموذج الراسخ في ذهنه ، الذي تعرف عليه قديماً ، عمد إلى استبعاده ، ليس عن جنس أدبي معين فحسب ، بل عن الكتابة الأدبية برمتها ؛ لأنه (يطلب من الرواية أن تكون مثل تلك التي قرأ قبل عام وتلك التي سهر معها بدموعه قبل عشرين عاماً ، أو تلك التي أسرته منذ أن قرأها وهو صغير وما يزال يتذكر أحداثها وحواراتها وانتحار البطل على الجسر في لحظة حزينة) (٢) .

من هنا تأتي مشروعية سؤال التمهيد ، الذي خلص إلى أن القصصبي لم يكتب السيرة الذاتية ، حيث تتجلى ، في محاولة الأنا تعرية الذات ، الصراحة والتعمد ، والارتهان إلى الحقيقي والواقعي ، وهو ما يفهم من دلالة (الذاتية) ، التي تشكل المبدأ الإبداعي لهذا الفن (٣) . وإنما كان للخيال السردى الدور الحاسم في انتماء نص القصصبي إلى الفن الروائي ، متعاضداً مع السرد والحوار والوصف .

والقسم الأول من الدراسة تناول إنتاجات النص الدلالية ، مركزاً على ثلاث بنيات دلالية رأى البحث اتكاء النص المدروس عليها .

البنية الدلالية الأولى تمثلت في البعد الديني ، حيث درس البحث تجليات الرؤية الدينية في النص السردى ، ومدى عمقها ، وكيف قدم النص التصور الإسلامى ؟ .

- ١- ترفيتان تودوروف (نقد النقد) ترجمة سامي سويدان مركز الإنماء القومي الطبعة الأولى ١٩٨٦م ص ١٤٧ .
- ٢- عبد الله الغذامي (المعلومة بوصفها شخصية سردية) صحيفة الرياض العدد ١٠٣٤٩ . مرجع سابق . وفي السياق نفسه انظر رد الدكتور معجب الزهراني في دراسته (الكتابة ضد التجنيس) على قراءة المسدي ، مجلة قوافل السنة الخامسة - م ٥ - العدد التاسع - ربيع الآخر ١٤١٨هـ .
- ٣- انظر جابر عصفور (زمن الرواية) الهيئة المصرية العامة للكتاب الطبعة الثانية ٢٠٠٠م ص ١٩٤ وما بعدها .

ويلاحظ القارئ في هذا البعد ثلاث سمات رئيسة : فهو يجد أن الروايات قدمت التصور الإسلامي ، إلى حد كبير ، كما يقدم هو نفسه في مصدره ، دون أن تتحكم في النص أيديولوجية ما ، أو فهم أحادي .

ويلاحظ القارئ أن الخطاب الديني اتخذ لنفسه مسارين : مسار العفوية والفطرية ، كما تمثل في رؤية (فؤاد ، والبروفيسور ، ويعقوب العريان) ، ومسار العقيدة الراسخة المتشكلة عن مقصدية وإصرار ، وقد تمثل في رؤى (عبد الرؤوف ، وضياء المهدي) .

كما يستجلي القارئ ، أخيرا ، طبيعة تعامل الشخصيات مع الرؤية الدينية ، فإذا كان الإسلام عقيدة تتمثل في الإيمانيات اليقينية ، وشريعة ترتبط بامتثال المسلمين وأمر الدين ونواهيه فيما يأتون ويذرون ، فإن شخصيات القصص نجحت في العقيدة وأخفقت نوعا ما ، في الالتزام بالشرعية .

والبنية الدلالية الثانية كانت متمثلة في المد القومي ، حيث لاحظ البحث أن الفكرة القومية كانت إحدى أهم مكونات الشخصية الثقافية في نص القصص . وقد حاول البحث تتبع مراحل نشوء الفكرة القومية منذ كانت حلما بواقع عربي أجمل ، ساعد على إذكائه المكان والزمان ، إلى أن صور النص الروائي موت القومية في نفس الشخصية المحورية . ومع طغيان الصوت القومي في النص ، إلا أن الشخصية الرئيسة ، وهي التي حملت الهم القومي على نحو أشد ، لم تصب بالعمى الثقافي الناتج عادة عن سطوة الأيديولوجيا . وربما كان السبب في ذلك أن الكاتب كان يرسم الماضي بعين الحاضر .

ثم شكل التاريخ بأحداثه البنية الدلالية الثالثة في النص . ومع أن الزخم التاريخي كان ناتئا ، إلا أن المؤلف لم يكتب الرواية التاريخية ، نتيجة طبيعة المعالجة الروائية للمادة التاريخية ، لأن الرواية قرأت أثر الحدث التاريخي في نفوس الشخصيات ، بدون أن تعيد إنتاج الحدث وفق رؤية النص ومخيلة السرد .

كما لاحظ البحث اختلاف السياقات الروائية التي ورد فيها النص التاريخي ، وميز بين ثلاثة سياقات ، ففي (شقة الحرية) جاء الحدث التاريخي في سياق التجربة المعاشة ، وفي (العصفورية) كان التاريخ ذا سياق معلوماتي موسوعي (ذهني) ، وفي (أبو سلاخ) كان السياق التاريخي المسرحي الشعبي . ومثل الصراع العربي

الإسرائيلي المحور الرئيس للمضمون التاريخي .

أما القسم الآخر من الدراسة ، فقد قرأ المبنى الحكائي في النص السردى ، فدرس من البنية التركيبية أنماط الشخصية الروائية ، حيث ركز السرد على شخصية محورية وحيدة (البطل) ، وقد تشابهت صور البطل في النتاج الروائي إلى حد كبير ، سواء على مستوى الملامح الجسدية ، أم على المستوى الفكري الثقافي . هذا بالإضافة إلى المهمة المنوطة بالشخصية .

أما الشخصيات الأجنبية فجاءت على صورتين : صورة المستعمر المستغل ، وهي صورة قاتمة . وصورة الأجنبي مالك النظرية المعرفية ، وهي صورة حوارية . وشكلت شخصية المرأة أحد أنماط الشخصية السردية ، سواء أكانت أما ، أم زوجة ، أم حبيبة . مع دراسة المرأة / القضية ، والمرأة / الجسد . وفي كل هذه الصور كان حضور المرأة ساذجا غير مؤثر على مجريات السرد على المستوى الشكلي ، بالإضافة إلى كونه حضورا ضامرا في تكوين رؤية النص السردى .

والنمط الأخير من أنماط الشخصية التي قرأ دلالاتها البحث ، الشخصية الثانوية والعجائبية ، حيث تفاوتت الشخصيات الثانوية في ثانويتها ، فمنها ما كاد يقترب من الشخصية المحورية ، مثل شخصيات (عبد الكريم ، ويعقوب ، وقاسم) ، في رواية (شقة الحرية) ، ومنها ما كان مغرقا في سطحيته .

كما استمد الكاتب من التراث العربى الشخصية الخارقة ، لإضفاء الجو الأسطوري على النص ، وتحدي مألوف القارئ .

ثم قرأ البحث الفضاء الروائي ، حيث تشكيلات المكان المادي المحسوس ، والمكان المجرد الذهني ، والمكان الواقعي ، والمكان الأسطوري . على أن أيا من الروايات لم تحتف بالمكان ، بجعله بؤرة نصية ، نتيجة تركيز السرد على الشخصية .

والبنية التركيبية الأخيرة التي قراها البحث الزمان ، فرأى بروز تقنية الاسترجاع (الماضي المستعاد) الملازمة لرواية الذاكرة في معظم النتاج القصصى ، إلا أنه يمكن للقارئ استجلاء عدد من صور الزمن الروائي هيمنت على السرد لدى القصصى منها صورة الزمن التتابعى الخطى (شقة الحرية ، أبو شلاخ ، حكاية حب) ، وصورة الزمن النفسى (العصفورية ، رجل جاء وذهب) ، وهناك الزمن المطلق (٧) ، والزمن المقلوب (رجل جاء وذهب) ، والزمن الدائرى (٧) .

ثبت المصادر والمراجع ..

- القرآن الكريم
- الحديث الشريف :
- مسند الإمام أحمد ، المجلد السادس ، تحقيق محمد عبد السلام عبد الشافي ، دار الكتب العلمية - بيروت ، الطبعة الأولى ١٤١٣ هـ .
- سنن الترمذي ، الجزء الثالث ، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي - مصر ، الطبعة الثالثة ١٣٩٦ هـ .

{ أ }

- ١- ابن فارس / أبو الحسين أحمد : الصحابي . تحقيق السيد أحمد ، مطبعة عيسى البابي القاهرة (بلا تاريخ) .
- ٢- ابن قتيبة / أبو محمد عبد الله بن مسلم : أدب الكاتب ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الفكر ، الطبعة الرابعة ١٣٨٢ هـ .
- ٣- ابن قيم الجوزية / أبو عبد الله محمد : زاد المعاد في هدي خير العباد ، تحقيق شعيب الأرنؤوط (وآخر) ، مؤسسة الرسالة - بيروت ، الطبعة الثالثة عشرة ١٤٠٦ هـ .
- ٤- إبراهيم / عبد الله : السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ، الطبعة الثانية ٢٠٠٠ م .
- ٥- نفسه : التلقي والسياقات الثقافية بحث في تأويل الظاهرة الأدبية ، سلسلة كتاب الرياض ، عدد ٩٣ ، أغسطس ٢٠٠١ م .
- ٦- نفسه (وآخران) : معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة ، المركز الثقافي العربي - بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٩٠ م .
- ٧- إدريس / سهيل : الخندق الغميق ، دار الآداب - بيروت ، الطبعة السادسة ١٩٩٣ م
- ٨- إسماعيل / عز الدين : الأدب وفنونه ، دار الفكر العربي ، الطبعة السابعة ١٩٧٨ م
- ٩- الأنصاري / محمد جابر : مسألة الهزيمة جديد العقل العربي بين صدمة ١٩٦٧ ومنعطف الألفية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ، الطبعة الأولى ٢٠٠١ م .

١٠- أونج / والترج : الشفاهية والكتابية ، ترجمة حسن البنا عز الدين ، سلسلة عالم المعرفة ، عدد ١٨٢ ، شعبان ١٤١٤ هـ .

١١- إيدل / ليون : القصة السيكلوجية دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة ،

ترجمة محمود السمرة ، المكتبة الأهلية - بيروت ، ١٩٥٩ م .

١٢- إيكو / أمبرتو : القارئ في الحكاية المتعاضد التأويلي في النصوص الحكائية ،

ترجمة أنطوان أبو زيد ، المركز الثقافي العربي - بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٩٦ م .

١٣- نفسه : التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، ترجمة سعيد بنكراد ،

المركز الثقافي العربي - بيروت ، الطبعة الأولى ٢٠٠٠ م .

{ب}

١٤- بارت / رولان : مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ، ترجمة منذر عياشي ،

مركز الإنماء الحضاري ، الطبعة الأولى ١٩٩٣ م .

١٥- نفسه : لذة النص ، ترجمة منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري

الطبعة الأولى ١٩٩٢ م .

١٦- باشلار / غاستون : جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا ، المؤسسة الجامعية

للدراسات والنشر - بيروت ، الطبعة الرابعة ١٤١٦ هـ .

١٧- بحر اوي / حسن : بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي - بيروت ،

الطبعة الأولى ١٩٩٠ م .

١٨- بدر / طه : تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠ - ١٩٣٨) ، دار

المعارف - القاهرة ، الطبعة الخامسة (بلا تاريخ) .

١٩- بركة / فاطمة الطبال : النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون ، المؤسسة

الجامعية للدراسات والنشر - بيروت ، الطبعة الأولى ١٤١٣ هـ

٢٠- بوجاه / صلاح الدين : الشيء بين الوظيفة والرمز ، المؤسسة للدراسات والنشر

- بيروت ، الطبعة الأولى ١٤١٣ هـ .

٢١- بوشعير / الرشيد : دراسات في الرواية العربية ، دار الأهالي - دمشق ، الطبعة

الأولى ١٩٩٥ م

٢٢- نفسه : أثر غابرييل غارسيا ماركيز في الرواية العربية ، دار

الأهالي - دمشق ، الطبعة الأولى ١٩٩٨ م .

٢٣- بيسلي / كاثرين : الممارسة النقدية ، ترجمة سعيد الغانمي ، دار المدى - دمشق ،
الطبعة الأولى ٢٠٠١ م .

{ ت }

٢٤- تودوروف / تزيفتيان : الأدب والدلالة ، ترجمة محمد نديم خشفة ، مركز الإنماء
الحضاري ، الطبعة الأولى ١٩٩٦ م .

٢٥- نفسه : مفهوم الأدب ، ترجمة منذر عياشي ، نادي جدة الأدبي
الطبعة الأولى ١٤١١ هـ .

٢٦- نفسه : نقد النقد ، ترجمة سامي سويدان ، مركز الإنماء القومي
- بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٨٦ م .

٢٧- نفسه : الشعرية ، ترجمة شكري المبخوت (وآخر) ، دار توبقال
- الدار البيضاء ، الطبعة الثانية ١٩٩٠ م .

{ ج }

٢٨- الجرجاني / عبد القاهر : أسرار البلاغة ، تحقيق محمود محمد شاكر ، دار
المدني - جدة ، الطبعة الأولى ١٤١٢ هـ .

٢٩- جنيت / جيرار : عودة إلى خطاب الحكاية ، ترجمة محمد معتصم ، المركز
الثقافي العربي - بيروت ، الطبعة الأولى ٢٠٠٠ م .

{ ح }

٣٠- الحازمي / حسن حجاب : البطل في الرواية السعودية ، نادي جازان الأدبي
الطبعة الأولى ١٤٢١ هـ .

٣١- حسين / خالد حسين : شعرية المكان في الرواية الجديدة الخطاب الروائي
لإدوارد الخراط نموذجاً ، سلسلة كتاب الرياض ، عدد ٨٣ ، أكتوبر ٢٠٠٠ م .

٣٢- حسين / محمد محمد : الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر ، دار
الرسالة - مكة ، الطبعة التاسعة ١٤١٣ هـ .

٣٣- الحفني / عبد المنعم : موسوعة الطب النفسي ، مكتبة مدبولي - القاهرة
الطبعة الثانية ١٩٩٥ م .

٣٤- نفسه : المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة ، مكتبة مدبولي
- القاهرة ، الطبعة الثالثة ٢٠٠٠ م .

- ٣٥- الحكيم / توفيق : قالبنا المسرحي ، مكتبة مصر - القاهرة (بلا تاريخ) .
- ٣٦- حلواني / فادية المليح : الرواية والإيديولوجيا في سورية (١٩٥٨ - ١٩٩٠)
دار الأهالي - دمشق ، الطبعة الأولى ١٩٩٨ م .
- ٣٧- حماد / حسن محمد : تداخل النصوص في الرواية العربية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة (بلا تاريخ) .
- ٣٨- حيدر / حيدر : وليمة لأعشاب البحر ، دار أمواج - بيروت ، الطبعة الرابعة ١٩٩٢ م .

{ خ }

- ٣٩- خورشيد / فاروق : في الرواية العربية عصر التجميع ، دار الشروق - بيروت
الطبعة الثالثة ١٤٠٢ هـ .

{ د }

- ٤٠- دولوز / جيل (وآخر) : ما هي الفلسفة ، ترجمة مطاع صفدي ، مركز الإنماء القومي - بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٩٧ م .
- ٤١- دونتش / ن . س : معجم أكسفورد ، جامعة أكسفورد ، الطبعة العاشرة ١٩٩٥ م
- ٤٢- ديورانتي / ول : قصة الفلسفة من أفلاطون إلى جون ديوي ، ترجمة فتح محمد المشعشع ، دار المعارف - بيروت ، الطبعة السادسة (بلا تاريخ) .

{ ر }

- ٤٣- الراعي / علي : المسرح في الوطن العربي ، سلسلة عالم المعرفة ، عدد ٢٤٨ ، الطبعة الثانية ربيع الآخر ١٤٢٠ هـ .
- ٤٤- الرويلي / ميجان (وآخر) : دليل الناقد الأدبي ، العبيكان - الرياض ،
الطبعة الأولى ١٤١٥ هـ .

{ ز }

- ٤٥- زيادة / غسان : قراءات في الأدب والرواية ، دار المنتخب العربي - بيروت
الطبعة الأولى ١٤١٥ هـ .

{ س }

- ٤٦- السباعي / أحمد : أيامي ، دار تهامة - جدة ، الطبعة الأولى ١٤٠٢ هـ

- ٤٧- السبيل / عبد العزيز (وآخران) : تاريخ كيمبردج للأدب العربي ..الأدب العربي الحديث ، نادي جدة الأدبي ، الطبعة الأولى ١٤٢٣هـ .
- ٤٨- سقال / ديزيره : بحوث في الفلسفة ، دار الفكر اللبناني - بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٩٣م .
- ٤٩- سليمان / نبيل : فتنة السرد والنقد ، دار الحوار - اللاذقية ، الطبعة الثانية ٢٠٠٠م .
- ٥٠- نفسه : حوارية الواقع والخطاب الروائي ، دار الحوار - اللاذقية ، الطبعة الثانية ١٩٩٩م .
- ٥١- سماحة / فريال كمال : رسم الشخصية في روايات حنا مينة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٩٩م .
- ٥٢- السمان / محمد حيان : خطاب الجنون في الثقافة العربية ، رياض الريس - لندن الطبعة الأولى ١٩٩٣م .
- ٥٣- السواح / فراس : لغز عشتار الألوهية المؤنثة وأصل الدين والأسطورة ، دار علاء الدين - دمشق ، الطبعة السادسة ١٩٩٦م .

{ ص }

- ٥٤- صالح / فخري : أرض الاحتمالات من النص المغلق إلى النص المفتوح في السرد العربي المعاصر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٨٨م .

{ ط }

- ٥٥- طاليس / أرسطو : في الشعر ، ترجمة شكري عياد ، دار الكتاب العربي - القاهرة ، ١٣٨٦هـ .
- ٥٦- طرابيشي / جورج : رمزية المرأة في الرواية العربية ، دار الطليعة - بيروت الطبعة ١٩٨١م .

{ ع }

- ٥٧- عباس / إحسان : فن السيرة ، دار صادر - بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٩٦م .
- ٥٨- عباس / نصر محمد إبراهيم : الشخصية وأثرها في البناء الفني لروايات نجيب محفوظ ، مكتبات عكاظ - جدة ، الطبعة الأولى ١٤٠٤هـ .

- ٥٩- عبد البديع / لطفي : التركيب اللغوي للأدب بحث في فلسفة اللغة والاستطبيقا
مكتبة لبنان ناشرون - بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٩٧ م .
- ٦٠- عبد العظيم / صالح سليمان : سوسيولوجيا الرواية السياسية ، الهيئة المصرية
العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩٨ م .
- ٦١- عبد الغنى / مصطفى : الاتجاه القومي في الرواية ، سلسلة عالم المعرفة ، عدد
١٨٨ ، صفر ١٤١٥ هـ .
- ٦٢- عبد الهادي / فيحاء قاسم : نماذج المرأة / البطل في الرواية الفلسطينية ، الهيئة
المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩٧ م .
- ٦٣- العدوانى / معجب : تشكيل المكان وظلال العتبات ، نادي جدة الأدبي ، الطبعة
الأولى ١٤٢٣ هـ .
- ٦٤- عرب / عادل محمد : المعالجة الفنية للتاريخ دراسة في مدارات الشرق ، دار
الحوار - اللاذقية ، الطبعة الأولى ١٩٩٤ م .
- ٦٥- العروى / عبد الله : مفهوم الإيديولوجيا ، المركز الثقافي العربي - بيروت
الطبعة الخامسة ١٩٩٣ م .
- ٦٦- العشماوي / محمد زكي : الأدب وقيم الحياة المعاصرة ، دار النهضة العربية
- بيروت ١٩٨٠ م .
- ٦٧- عصفور / جابر : زمن الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الطبعة الثانية
٢٠٠٠ م .
- ٦٨- عنبر / محمد : جدلية الحرف العربي وفيزياء الفكر والمادة ، دار الفكر - دمشق
الطبعة الأولى ١٤٠٨ هـ .
- ٦٩- العيادي / عبد العزيز : ميشال فوكو المعرفة والسلطة ، المؤسسة الجامعية
للدراسات والنشر - بيروت ، الطبعة الأولى ١٤١٤ هـ .
- ٧٠- عيد / حسين : المثقف العربي المغترب ، الدار المصرية اللبنانية - القاهرة
الطبعة الأولى ١٤٢٠ هـ .
- ٧١- العيد / يمنى : فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب
دار الآداب - بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٩٨ م .

{ غ }

- ٧٢- الغدامي / عبد الله محمد : الخطيئة والتكفير من النبوية إلى التشريحية ، دار
سعاد الصباح - الكويت ، الطبعة الثالثة ١٩٩٣ م .
- ٧٣- نفسه : المرأة واللغة ، المركز الثقافي العربي - بيروت
الطبعة الأولى ١٩٩٦ م .
- ٧٤- نفسه : ثقافة الوهم مقاربات حول المرأة والجسد واللغة ، المركز
الثقافي العربي ، الطبعة الأولى ١٩٩٨ م .
- ٧٥- نفسه : النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، المركز
الثقافي العربي - بيروت ، الطبعة الأولى ٢٠٠٠ م .

{ ف }

- ٧٦- فروم / أريك : اللغة المنسية مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير ،
ترجمة حسن قبيسي ، المركز الثقافي العربي - بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٩٥ م .
- ٧٧- فرويد / سيغموند : الحلم وتأويله ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة -
بيروت ، الطبعة الخامسة ١٩٩٣ م .
- ٧٨- نفسه : نظرية الأحلام ، ترجمة جورج طرابيشي ، دار الطليعة - بيروت
الطبعة الثالثة ١٩٩٨ م .
- ٧٩- فوكنر / وليم : الصخب والعنف ، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية
للدراسات والنشر - بيروت ، الطبعة الثالثة ١٩٨٣ م .
- ٨٠- الفيروز آبادي / مجد الدين محمد بن يعقوب : القاموس المحيط ، مؤسسة الرسالة
- بيروت ، الطبعة الثانية ١٤٠٧ هـ .
- ٨١- الفيصل / سمر روعي : السجن السياسي في الرواية العربية ، جروس برس -
طرابلس ، الطبعة الثانية ١٩٩٤ م .
- ٨٢- فيكتور / كارل (وآخرون) : نظرية الأجناس الأدبية ، ترجمة عبد العزيز شبيل
نادي جدة الثقافي ، الطبعة الأولى ١٤١٥ هـ .

{ ق }

- ٨٣- القزويني / زكريا بن محمد بن محمود : آثار البلاد وأخبار العباد ، دار بيروت -
بيروت ، ١٣٩٩ هـ .

- ٨٤- القصيبي / غازي عبد الرحمن : شقة الحرية ، رياض الرئيس - لندن ، الطبعة الخامسة ١٩٩٩ م .
- ٨٥- نفسه : العصفورية ، دار الساقى - بيروت ، الطبعة الثانية ١٩٩٦ م .
- ٨٦- نفسه : ٧ ، دار الساقى - بيروت ، الطبعة الثانية ٢٠٠١ م .
- ٨٧- نفسه : دنسكو ، دار الساقى - بيروت ، الطبعة الأولى ٢٠٠٠ م .
- ٨٨- نفسه : أبو شلاخ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ، الطبعة الثانية ٢٠٠١ م .
- ٨٩- نفسه : حكاية حب ، دار الساقى - بيروت ، الطبعة الأولى ٢٠٠١ م .
- ٩٠- نفسه : رجل جاء.. وذهب ، دار الساقى - بيروت ، الطبعة الأولى ٢٠٠٢ م .
- ٩١- نفسه : حياة في الإدارة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ، الطبعة الثانية ١٩٩٩ م .
- ٩٢- قطب / محمد : مذاهب فكرية معاصرة ، دار الشروق - بيروت ، الطبعة الأولى ١٤٠٣ هـ .
- ٩٣- نفسه : واقعنا المعاصر ، مؤسسة المدينة - جدة ، الطبعة الأولى ١٤٠٧ هـ
- { ك }
- ٩٤- كريستيفا / جوليا : علم النص ، ترجمة فريد زاهي ، دار توبقال - الدار البيضاء ، الطبعة الثانية ١٩٩٧ م .
- { ل }
- ٩٥- اللاذقاني / محي الدين : آباء الحداثة مدخل إلى عوالم الجاحظ والحلاج والتوحيدي الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩٨ م .
- ٩٦- لحمداني / حميد : بنية النص السردي ، المركز الثقافي العربي - بيروت ، الطبعة الثانية ١٩٩٣ م .
- { م }
- ٩٧- ماجدولين / شرف الدين : بيان شهرزاد التشكيلات النوعية لصور الليالي ، المركز الثقافي العربي - بيروت ، الطبعة الأولى ٢٠٠١ م .

- ٩٨- الماكري / محمد : الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي ، المركز الثقافي العربي - بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٩١ م .
- ٩٩- مان / بول دي : العمى والبصيرة مقالات في بلاغة النقد المعاصر ، ترجمة سعيد الغانمي ، المجمع الثقافي - أبو ظبي ، الطبعة الأولى ١٩٩٥ م .
- ١٠٠- مبروك / مراد عبد الحمن : آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية المعاصرة التحفيز نموذجاً ، دار الوفاء - الإسكندرية ، الطبعة الأولى ٢٠٠٢ م .
- ١٠١- نفسه : بناء الزمن في الرواية المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ١٩٩٨ م .
- ١٠٢- نفسه : جيوبوليتكا النص الأدبي تضاريس الفضاء الروائي نموذجاً دار الوفاء - الإسكندرية ، الطبعة الأولى ٢٠٠٢ م .
- ١٠٣- مجاهد / مجاهد عبد المنعم : الإنسان والاعتراب ، سعد الدين - دمشق ، الطبعة الأولى ١٤٠٥ هـ .
- ١٠٤- مرتاض / عبد الملك : نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد ، سلسلة عالم المعرفة ، عدد ٢٤٠ ، شعبان ١٤١٩ هـ .
- ١٠٥- المصري / حسين مجيب : في الأدب الشعبي الإسلامي المقارن ، مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة ، الطبعة الأولى ١٩٨٠ م .
- ١٠٦- المعوش / سالم : صورة الغرب في الرواية العربية ، مؤسسة الرحاب - بيروت الطبعة الأولى ١٩٩٨ م .
- ١٠٧- مفتاح / محمد : التلقي والتأويل ، المركز الثقافي العربي - بيروت ، الطبعة الثانية ٢٠٠١ م .
- ١٠٨- محفوظ / نجيب : ليالي ألف ليلة ، مكتبة مصر - القاهرة (بلا تاريخ) .
- ١٠٩- نفسه : خمارة القط الأسود ، مكتبة مصر - القاهرة (بلا تاريخ) .
- ١١٠- مندلا / أ . أ : الزمن والرواية ، ترجمة بكر عباس ، دار صادر - بيروت الطبعة الأولى ١٩٩٧ م .
- ١١١- الموسوي / محسن جاسم : ثارات شهرزاد فن السرد العربي الحديث ، دار الآداب - بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٩٣ م .

١١٢- ميرهوف / هانز : الزمن في الأدب ، ترجمة أسعد رزق (وآخر) ، مؤسسة سجل العرب - القاهرة ١٩٧٢ م .

{ ن }

١١٣- ناصف / مصطفى : نظرية التأويل ، نادي جدة الأدبي ، الطبعة الأولى ١٤٢٠ هـ

١١٤- نجمي / حسن : شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية ، المركز الثقافي العربي - بيروت ، الطبعة الأولى ٢٠٠٠ م .

١١٥- الندوي / أبو الحسن علي الحسني : ماذا خسر العالم بانحطاط المسلمين ، دار القلم - الكويت ، الطبعة الثالثة عشرة ١٤٠٢ هـ .

١١٦- النقيب / عادل محمد (وآخران) : الدليل الفني لعناصر العرض المسرحي ، وزارة المعارف - المملكة العربية السعودية ٢٠٠٠ م .

{ هـ }

١١٧- هلال / محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، (بدون بيانات) .

١١٨- نفسه : الموقف الأدبي ، دار العودة - بيروت ١٩٧٧ م .

١١٩- هولب / روبرت : نظرية التلقي ، ترجمة عز الدين إسماعيل ، نادي جدة الثقافي الطبعة الأولى ١٤١٥ هـ .

١٢٠- هيئة المعجم : معجم البابطين للشعراء المعاصرين ، دار القبس - الكويت ، الطبعة الأولى ١٩٩٥ م .

١٢١- هيدجر / مارتن : التقنية - الحقيقة - الوجود ، ترجمة محمد سبيلا (وآخر) المركز الثقافي العربي - بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٩٥ م .

{ و }

١٢٢- وادي / طه : صورة المرأة في الرواية العربية ، دار المعارف - القاهرة الطبعة الرابعة ١٩٩٤ م .

١٢٣- وهبة / مجدي (وآخر) : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان - بيروت ، الطبعة الثانية ١٩٨٤ م .

١٢٤- ويلسون / جلين : سيكولوجية فنون الأداء ، ترجمة شاكر عبد الحميد ، سلسلة عالم المعرفة ، عدد ٢٥٨ ، صفر ١٤٢١ هـ .

{ ي }

- ١٢٥- ياغي / عبد الرحمن : في الجهود الروائية من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ
دار الفاربي - بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٩٩ م .
- ١٢٦- نفسه : البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية ، دار الفاربي
- بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٩٩ م .
- ١٢٧- يانو / كوستاس بابا : الإيديولوجيا الباردة مقالة في تلاشي الماركسية ، ترجمة
عز الدين العلام ، دار عيون المقالات - باندونغ البيضاء ، الطبعة الأولى ١٩٨٩ م .
- ١٢٨- يفوت / سالم : المناحي الجديدة للفكر الفلسفي ، دار الطليعة - بيروت ،
الطبعة الأولى ١٩٩٩ م .
- ١٢٩- يقطين / سعيد : الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي ، المركز الثقافي العربي -
بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٩٧ م .
- ١٣٠- نفسه : انفتاح النص الروائي النص والسياق ، المركز الثقافي العربي
- بيروت ، الطبعة الثانية ٢٠٠١ م .
- ١٣١- نفسه : تحليل الخطاب الروائي الزمن - السرد - التبئير ، المركز الثقافي
العربي - بيروت ، الطبعة الثانية ١٩٩٣ م .

الصحف والمجلات :

- صحيفة الرياض ، عدد ١٠٣٤٩ / في ١٢ جمادى الآخرة / ١٤١٧ هـ .
- ، عدد ١٠٣٦٣ / في ٢٦ جمادى الآخرة / ١٤١٧ هـ .
- ، عدد ١٠٣٧٧ / في ١٠ رجب / ١٤١٧ هـ .
- ، عدد ١٠٦٨٥ / في ٢٤ جمادى الأولى / ١٤١٨ هـ .
- ، عدد ١٢٢١٨ / في ٢١ رمضان / ١٤٢٢ هـ .
- ، عدد ١٢٤٥٦ / في ٢٢ جمادى الأولى / ١٤٢٣ هـ .
- ، عدد ١٢٥١٩ / في ٢٦ رجب / ١٤٢٣ هـ .
- صحيفة الشرق الأوسط ، عدد ٨٢٧٠ / في ٢٠ يوليو / ٢٠٠١ م .
- مجلة أبحاث اليرموك ، المجلد ٩ / عدد ٢ / ١٤٢٢ هـ .
- مجلة البيان (الصادرة عن رابطة الأدباء في الكويت) ، عدد ٣٠٤ / نوفمبر / ١٩٩٥ م .
- مجلة البيان (الصادرة عن المنتدى الإسلامي في لندن) ، عدد ٤٣ ، ٤٤ / ربيع الأول / ١٤١٢ هـ .
- مجلة الرافد ، عدد ٤٥ / مايو / ٢٠٠١ م .
- مجلة سوق عكاظ ، عدد ٢٢ ، ٢٣ / ١٤١٧ هـ .
- مجلة عالم الفكر ، المجلد ٢٥ / العدد ٣ / يناير ، مارس / ١٩٩٧ م .
- المجلة العربية ، عدد ٢٩٠ / ربيع الأول / ١٤٢٢ هـ .
- المجلة العربية للثقافة ، السنة ١٨ / العدد ٣٦ / ذو الحجة / ١٤١٩ هـ .
- علامات ، مجلد ٧ / الجزء ٢٨ / صفر ١٤١٩ هـ .
- ، مجلد ٧ / الجزء ٢٩ / جمادى الأولى / ١٤١٩ هـ .
- ، مجلد ١٠ / الجزء ٤٠ / ربيع الآخر / ١٤٢٢ هـ .
- مجلة فصول ، مجلد ٥ / عدد ٤ / صيف ١٩٨٥ م .
- ، مجلد ١٢ / عدد ١ / ربيع ١٩٩٣ م .
- ، مجلد ١٢ / عدد ٢ / صيف ١٩٩٣ م .
- ، مجلد ١٦ / عدد ٣ / شتاء ١٩٩٧ م .

- مجلة الفيصل ، عدد ٢٥٢ / جمادى الآخرة / ١٤١٨ هـ .
- مجلة قوافل ، عدد ٩ / ربيع الآخر / ١٤١٨ هـ .
- ، عدد ١١ / جمادى الأولى / ١٤١٩ هـ .
- مجلة النص الجديد ، عدد ٣ ، ٤ / ذو الحجة / ١٤١٥ هـ .
- مجلة نوافذ ، عدد ٢ / شعبان / ١٤١٨ هـ .
- مجموعة حوارات مع الدكتور القصيبي ، في عدة صحف مختلفة مجموعة في كتاب بعنوان (استجواب غازي القصيبي) ، من منشورات مكتبة العبيكان - الرياض الطبعة الأولى ١٤١٦ هـ .

.. المحتويات

المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
الإهداء	
شكر وتقدير	
المقدمة	١
التمهيد	٨
القسم الأول (المتن الحكائي)	(١٧ - ٨٢)
البعد الديني	١٨
البعد القومي	٣٥
البعد التاريخي	٥٤
القسم الثاني (المبنى الحكائي)	(٨٣ - ١٧٨)
الشخصيات	٨٤
المكان	١٢٧
الزمان	١٥٢
الخاتمة	١٧٩
ثبت المراجع والمصادر	١٨٤