المجلـــــــة العربيـة مـــــداد

mdad

دورية - علمية - محكمة - إقليمية - متخصصة

تصدر عن
المؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب
برعاية أكاديمية البحث العلمي والتكنولوجيا وبنك المعرفة المصري

رئيس التحرير

أ.د/ هـــــدى عطية عبد الغفار

مدير التحرير

د. أحمد صلاح كامل

المجلد الرابع - العدد التاسع **أبريل (٢٠٢٠)**

المجلة العربية مداد

الصادرة عن المؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب

برعاية أكاديمية البحث العلمي والتكنولوجيا وبنك المعرفة المصري

www.aiesa.org

الترقيم الدولي الموحد للطباعة : ISSN: 2537-0847

الترقيم الدولي الموحد الالكتروني : eISSN : 2537-0898

موقع المجلة : **http://mdad.journals.ekb.eg**

معرف المجلة الرقمي : DOI : 10.12816/mdad.

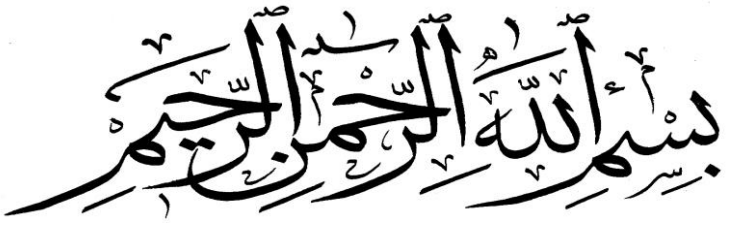
معامل تأثيرعربي : 1.095 لسنة 2019

إدارة المجلة غير مسؤولة عن الأفكار والآراء الواردة بالبحوث المنشوره في أعدادها

وإنما فقط تقع مسؤوليتها في التحكيم العلمي والضوابط الأكاديمية

يتم النشر الالكتروني على المنصات الآتية

طبعت بمطابع دار المعارف – القاهرة



(وَعَلَّمَكَ مَا لَمْ تَكُنْ تَعْلَمُ وَكَانَ فَضْلُ اللَّهِ عَلَيْكَ عَظِيماً)

سورة النساء : الأية (١١٣)

هيئـــــة التحـــــرير

أ.د/ هدى عطية عبدالغفار	رئيساً للتحرير
د. أحمد صلاح كامل	مديراً للتحرير
د. محمد عبد الباسط عيد	عضو
أ.د/ عايدي علي جمعة	عضو
د. بركات رياض محمدي	عضواً
الكاتب الروائي/ نجدي عبد الستار	عضوا دوليا – ليبيا
الشاعر الصحفي / أحمد بشير العيلة	عضوا دوليا – ليبيا
حسام شعبان عبدالشافي	عضواً
د/ فكري لطيف متولي	رئيس مجلس أمناء المؤسسة
أ/ شتوي مبارك القحطاني	الأمين العام للمؤسسة
أ/ نهى عبدالحميد عبدالعزيز	مدير المؤسسة

الهيئة الاستشارية العلمية

أ.د أحمد إبراهيم درويش	كلية دار العلوم جامعة القاهرة
أ.د محمد عبد اللطيف هريدي	كلية الآداب جامعة عين شمس
أ.د محمد الطـاووس	كلية الآداب جامعة عين شمس
أ.د عـادل ضرغـام	كلية دار العلوم جامعة الفيوم
أ.د إبراهيم عـوض	كلية الآداب جامعة عين شمس
أ.د أحمد هنـدي	كلية الآداب جامعة عين شمس
أ.د فايزة سـعد	كلية الالسن جامعة عين شمس
أ.د وجيه يعقـوب السيد	كلية الألسن جامعة عين شمس
أ.د/ ابتسام مرهون الصفار	جامعة بغداد بالعراق
أ.د / صالح عبد الوهـاب	كلية البنات – جامعة الأزهر
أ.د / عبد الناصر هـلال	كلية الآداب جامعة حلوان
أ.د/ عبد الباسط سعيد عطايا	كلية اللغة العربية – جامعة المنوفية
أ.د/ فدوى كمال عبد الرحمن	كلية الألسن – جامعة عين شمس
أ.د/ محمد الهـواري	كليةالآداب جامعة عين شمس
أ.م.د/عزة شبل محمد أبو العلا	كلية الآداب جامعة القاهرة
أ.م.د/ نجـلاء احمد فؤاد	قسم اللغه الفرنسية.- الجامعة الكويتية
أ.م.د إيهاب محمد النجدي	الجامعة العربية المفتوحة.

ميثاق اخلاقيات النشر :

تنشر المؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب من خلال اصداراتها البحوث العلمية الأصيلة والمحكمة، بهدف توفير جودة عالية لقُرَّائها من خلال الالتزام بمبادئ مدونة أخلاقيات النشر و منع الممارسات الخاطئة. وتصنف المدونة الأخلاقية ضمن لجنة أخلاقيات النشر (COPE : Committee on Publication Ethics) وهي الأساس المرشد للمؤلفين والباحثين والأطراف الأخرى المؤثرة في نشر البحوث بالمجلات من مراجعين، بحيث تسعى المجلات لوضع معايير موحّدة للسلوك؛ وترغب المجلات على أن يقبل الجميع بقوانين المدونة الأخلاقية، وبذلك فهي ملتزمة تماما بالحرص على تطبيقها في ظل القبول بالمسؤولية والوفاء بالواجبات والمسؤوليات المسندة لكل طرف.

١- مسؤولية الناشر:

قرار النشر: يجب مراعاة حقوق الطبع وحقوق الاقتباس من الأعمال العلمية السابقة، بغرض حفظ حقوق الآخرين عند نشر البحوث بالمجلات، و يعتبر رئيس التحرير مسؤولا عن قرار النشر والطبع ويستند في ذلك إلى سياسة المجلات والتقيد بالمتطلبات القانونية للنشر، خاصة فيما يتعلق بالتشهير أو القذف أو انتهاك حقوق النشر والطبع أو القرصنة، كما يمكن لرئيس التحرير استشارة أعضاء هيئة التحرير أو المراجعين في اتخاذ القرار.

النزاهة: يضمن رئيس التحرير بأن يتم تقييم محتوى كل مقال مقدم للنشر، بغض النظر عن الجنس، الأصل، الاعتقاد الديني، المواطنة أو الانتماء السياسي للمؤلف.

السرية: يجب أن تكون المعلومات الخاصة بمؤلفي البحوث سرية للغاية وأن يُحافظ عليها من قبل كل الأشخاص الذين يمكنهم الاطلاع عليها، مثل رئيس التحرير، أعضاء هيئة التحرير، أو أي عضو له علاقة بالتحرير والنشر وباقي الأطراف الأخرى المؤتمنة حسب ما تتطلب عملية التحكيم.

الموافقة الصريحة: لا يمكن استخدام أو الاستفادة من نتائج أبحاث الآخرين المتعلقة بالبحوث غير القابلة للنشر بدون تصريح أو إذن خطي من مؤلفها.

٢- مسؤولية المحكم (المراجع) :

المساهمة في قرار النشر: يساعد المحكم (المُراجع) رئيس التحرير وهيئة التحرير في اتخاذ قرار النشر وكذلك مساعدة المؤلف في تحسين البحث وتصويبه.

سرعة الخدمة والتقيد بالآجال: على المحكم المبادرة والسرعة في القيام بتقييم البحث الموجه إليه في الآجال المحددة، وإذا تعذر ذلك بعد القيام بالدراسة الأولية للبحث، عليه إبلاغ رئيس التحرير بأن موضوع البحث خارج نطاق عمل المحكم، تأخير التحكيم بسبب ضيق الوقت أو عدم وجود الإمكانيات الكافية للتحكيم.

السرية: يجب أن تكون كل معلومات البحث سرية بالنسبة للمحكم، وأن يسعى المحكم للمحافظة على سريتها ولا يمكن الإفصاح عليها أو مناقشة محتواها مع أي طرف باستثناء المرخص لهم من طرف رئيس التحرير.

الموضوعية : على المحكم إثبات مراجعته وتقييم الأبحاث الموجهة إليه بالحجج والأدلة الموضوعية، وأن يتجنب التحكيم على أساس بيان وجهة نظره الشخصية، الذوق الشخصي، العنصري، المذهبي وغيره.

تحديد المصادر: على المحكم محاولة تحديد المصادر والمراجع المتعلقة بالموضوع (البحث) و التي لم المؤلف، و أي نص أو فقرة مأخوذة من أعمال أخرى منشوره سابقا يجب تهميشها بشكل صحيح، وعلى المحكم إبلاغ رئيس التحرير وإنذاره بأي أعمال متماثلة أو متشابهة أو متداخلة مع العمل قيد التحكيم.

تعارض المصالح: على المحكم عدم تحكيم البحوث لأهداف شخصية، أي لا يجب عليه قبول تحكيم البحوث التي عن طريقها يمكن أن تكون هناك مصالح للأشخاص أو المؤسسات أو يُلاحظ فيها علاقات شخصية.

٣- مسؤولية المؤلف :

معايير الإعداد: على المؤلف تقديم بحث أصيل وعرضه بدقة وموضوعية، بشكل علمي متناسق يطابق مواصفات البحوث المحكمة سواء من حيث اللغة، أو الشكل أو المضمون، و ذلك وفق معايير و سياسة النشر في المجلات، وتبيان المعطيات بشكل صحيح، و ذلك عن طريق الإحالة الكاملة، ومراعاة حقوق الآخرين في البحث ؛ وتجنب إظهار المواضيع الحساسة وغير الأخلاقية، الذوقية، الشخصية، العرقية، المذهبية، المعلومات المزيفة وغير الصحيحة وترجمة أعمال الآخرين بدون ذكر مصدر الاقتباس في البحث.

الأصالة و القرصنة: على المؤلف إثبات أصالة عمله وأي اقتباس أو استعمال فقرات أو كلمات الآخرين يجب تهميشه بطريقة مناسبة وصحيحة ؛ والمجلة تحتفظ بحق استخدام برامج اكتشاف القرصنة للأعمال المقدمة للنشر.

إعادة النشر: لا يمكن للمؤلف تقديم العمل نفسه (البحث) لأكثر من مجلة أو مؤتمر، وفعل ذلك يعتبر سلوك غير أخلاقي وغير مقبول.

الوصول للمعطيات والاحتفاظ بها: على المؤلف الاحتفاظ بالبيانات الخاصة التي استخدمها في بحثه، و تقديمها عند الطلب من قبل هيئة التحرير أو المُقيّم.

مؤلفي البحث: ينبغي حصر (عدد) مؤلفي البحث في أولئك المساهمين فقط بشكل كبير وواضح سواء من حيث التصميم، التنفيذ، مع ضرورة تحديد المؤلف المسؤول عن البحث وهو الذي يؤدي دوراً كبيراً في إعداد البحث والتخطيط له، أما بقية المؤلفين يُذكرون أيضاً في البحث على أنّهم مساهمون فيه

فعلا، ويجب أن يتأكد المؤلف الأصلي للبحث من وجود الأسماء والمعلومات الخاصة بجميع المؤلفين، وعدم إدراج أسماء أخرى لغير المؤلفين للبحث ؛ كما يجب أن يطّلِع المؤلفون جميعا على البحثة جيدا، وأن يتفقوا صراحة على ما ورد في محتواها ونشرها بذلك الشكل المطلوب في قواعد النشر.

الإحالات والمراجع: يلتزم صاحب البحث بذكر الإحالات بشكل مناسب، ويجب أن تشمل الإحالة ذكر كلِّ الكتب، المنشورات، المواقع الإلكترونية و سائر أبحاث الأشخاص في قائمة الإحالات والمراجع، المقتبس منها أو المشار إليها في نص البحث.

الإبلاغ عن الأخطاء: على المؤلف إذا تنبّه و أكتشف وجود خطأ جوهرياً و عدم الدقة في جزئيات بحثه في أيّ زمن، أن يشعر فورا رئيس تحرير المجلات أو الناشر، ويتعاون لتصحيح الخطأ.

شـــــروط النشـــــر :

- يجب أن لا يتجاوز البحث المقدم للنشر عن (٣٥) صفحة ، متضمنة المستخلصين : العربي ، والإنجليزي على أن لا تتجاوز كلمات كل واحد منهما (٢٠٠) كلمة ، والمراجع.
- يلي المستخلصين : العربيَّ ، والإنجليزيَّ ، كلماتٌ مفتاحية (Key Words) لا تزيد على خمس كلمات (غير موجودة في عنوان البحث)، تعبر عن المجالات التي يتناولها البحث؛ لتستخدم في التكشيف.
- تكون أبعاد جميع هوامش الصفحة الأربعة (العليا، والسفلى، واليمنى، واليسرى) (٣) سم، والمسافة بين الأسطر مفردة.
- يكون نوع الخط في المتن للبحوث العربية وللبحوث الإنجليزية (Times New Roman)، بحجم (١٣).
- يكون نوع الخط في الجداول للبحوث العربية وللبحوث الإنجليزية (Times New Roman)، بحجم (١٠). و تستخدم الأرقام العربية (١-٢-٣...Arabic) في جميع ثنايا البحث.
- يكون ترقيم صفحات البحث في منتصف أسفل الصفحة.
- يكتب عنوان البحث ، واسم الباحث ، أو الباحثين ، والمؤسسة التي ينتمي إليها، وعنوان المراسلة، على صفحة مستقلة قبل صفحات البحث. ثم تتبع بصفحات البحث، بدءاً بالصفحة الأولى حيث يكتب عنوان البحث فقط متبوعاً بكامل البحث.
- يراعى في كتابة البحث عدم إيراد اسم الباحث، أو الباحثين، في متن البحث صراحة، أو بأي إشارة تكشف عن هويته، أو هوياتهم، وإنما تستخدم كلمة (الباحث، أو الباحثين) بدلاً من الاسم، سواء في المتن، أو التوثيق، أو في قائمة المراجع.
- أسلوب التوثيق المعتمد في المجلة هو نظام جمعية علم النفس الأمريكية، الإصدار السادس.

- يتأكد الباحث من سلامة لغة البحث، وخلوه من الأخطاء اللغوية والنحوية.
- توضع قائمة بالمراجع العربية بعد المتن مباشرة، مرتبة هجائياً حسب الاسم الأول أو الأخير للمؤلف (اختياري) ، وفقاً لأسلوب التوثيق المعتمد في المجلة.
- في حال قبول البحث للنشر تؤول كل حقوق النشر للمجلة، ولا يجوز نشره في أي منفذ نشر آخر ورقياً أو إليكترونياً، دون إذن كتابي من رئيس هيئة التحرير.
- الآراء الواردة في البحوث المنشورة تعبر عن وجهة نظر الباحثين فقط، ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة.
- رسوم التحكيم والنشر (١٥٠ دولار) . وللمصريين في الجامعات والمؤسسات داخل مصر (١١٠٠ جنيه).
- يحق للباحث استلام نسخة ورقية من العدد ، وعند طلب نسخ أخرى أو مستلات اضافية للبحث أو ارساله بريدياً يتم تسديد تكلفتهم مع رسوم النشر.
- يتم تقديم البحوث إلكترونياً من خلال بريد المجلة الإلكتروني أو موقعها:

search.aiesa@gmail.com

http://mdad.journals.ekb.eg

محتويات العـدد	
افتتاحية العدد	-
أم كلثوم تؤلف الأطلال **أ.د/ أحمد يوسف علي يوسف** **Doi: 10.12816/ MDAD.2020. 88900**	١ – ٢٦
المهمش وتقنيات السرد فى بنت مدارس **أ.د/ عايدي علي جمعة** **Doi: 10.12816/ MDAD.2020. 88901**	٢٧ – ٤٠
تشكل الشخصية في الرواية الديستوبية **نجدي عبد الستار محمد** **Doi: 10.12816/ MDAD.2020. 88902**	٤١ – ٨٨
قراءة نقدية تكوينية أولية في رواية "يزن – حجر القمر" للروائية الشابة إبتهال الشايب **أسماء خليل محمد محمد** **Doi: 10.12816/ MDAD.2020. 88903**	٨٩ – ١٠٨
قصيدة إلى أمي لشاعر محمود درويش - دراسة فنية نقدية **د. خديجة بوطيب عبد القادر بوطيب** **Doi: 10.12816/ MDAD.2020. 88904**	١٠٩ – ١١٨

افتتاحية العدد:

بسم الله نبتدئ (وبعد)،

لعل أهم ما ينبغي أن نصدر به هذا العدد هو إحراز المجلة لمعامل تأثير عربي ١,٠٩٥ لسنة ٢٠١٩ ، وتم بفضل الله وعونه رعاية أكاديمية البحث العلمي والتكنولوجيا وبنك المعرفة المصري للمجلة مع إصدار عدد جديد. فالمجلة تنذر دفتها لاستعاب حصاد ما ينبت من بحث علمي جاد في مجال اللغة، والتجربة الإبداعية، والدراسات النقدية، متصلا بمختلف العصور والبيئات، لا سيما تلك المساحة البينية البكر، التي تحتاج إلى مزيد من الجهد.

فقد حققت الدراسات اللغوية والأدبية والمنهجيات النقدية في حركتها المرحلية تقدما يوازيه، بل ويشتبك معه، ما تم احرازه في الحقول المعرفية على تنوعها، هذا التداخل والتواشج الذي يحكم منظومة المعرفة في علاقتها باللغة والأدب يستحيل بالضرورة (مدادا) بينيًّا واعدا يثري المنظومة البحثية المتعلقة بالحقلين؛ ومن ثم نتوخى بذل الجهد في سبيل تأصيل النهج البيني الماضي بفاعلية في الفكر المعاصر، وكشف كنوزه القابلة للاستثمار.

ولعلنا بعد ذلك كله إنما نطمح لأن تكون هذه المجلة نتاجا بحثيا بينيا، بمعنى آخر، إذ تضم باحثين ينتمون لمؤسسات علمية وثقافية من مختلف الأقطار المعنية بالعربية؛ سعيا لبناء معرفة تقوم على أساس من التراكم والتكامل.

وختاما، لا بد في هذه الافتتاحية أن نتوجه بالشكر والعرفان للمؤسسة العربية للتربية والعلوم والآداب التي تسعى عبر نوافدها الثقافية وفي مقدمتها المجلة العربية (مداد)، إلى الارتقاء بالثقافة ودفع أشرعة المعرفة.

والله نسأل أن يهيئ لنا من أمرنا رشدا ..

هيئة التحرير

أم كلثوم تؤلف الأطلال

اعداد
أ.د/ أحمد يوسف علي يوسف

Doi: 10.12816/MDAD.2020.688900
الاستلام: ٢٠٢٠/٢/٢٨ القبول : ٢٠٢٠/٣/١٦

المستخلص :
اللبنة الأولى في بنيان أم كلثوم لبنة لغوية، ولبنة جمالية، كانتا الأساس الذي ارتفع عليه هذا البنيان وازدهر وآتى أكله على امتداد أكثر من نصف قرن من الزمن لم تنقطع أم كلثوم يوما عن البحث عن الجديد من الكلمات، ولا من الأنغام ، ولا من صياغة المواقف الفكرية والقومية والعربية المعبرة عن وظيفة الفن، أو المعبرة عن وعي الفنان ، إذا كان مثقفا، برسالته الاجتماعية والأدبية نحو وطنه، ونحو عروبته، ونحو المعاني التي يلتف حولها الإنسان هنا أوهناك أمس أو اليوم أو غدا. فقد أعادت أم كلثوم للمغني مكانته واعتباره، كما أعادت لفن الغناء هيبته ووقاره حين ربطته بفن الشعر وأعادت اللحمة القديمة بينهما حين جعلت الشعر والشعرية قرينة الغناء وسمو الأداء. ويصعب على أم كلثوم التي تكونت هذا التكوين أن تكون متلقية سلبية لما يقدمه لها الشعراء أو الزجالون أو الموسيقيون، فهى لا تكتفي بالاختيار بل تتدخل في إيجاد بدائل للمفردات الثقيلة الوقع على الأذن، والصعبة الفهم عند عامة المتلقين. وهكذا مارست أم كلثوم دائما وظيفة الناقد البصير فيما تقرأ وفيما تنتقي وتختار وفيما تقدمه لجمهورها، وتتوقف هذه الدراسة أمام هذه القصيدة ممثلة في غناء أم كلثوم لقصيدة الأطلال التي كتبها ناجي، ويعنينا بشكل أساسي استجلاء كيف بعثتها أم كلثوم بعثا جديدا لم يكن لها من قبل؟
الكلمات المفتاحية: الشعر- القصيدة المغناة- الأطلال – إبراهيم ناجي- أم كلثوم .

Abstract
The first block in the structure of Umm Kulthum was a linguistic brick, and aesthetic brick, which was the foundation upon which this structure rose and flourished and its eating came over a period of more than half a century of time. Umm Kulthum was never interrupted from the search for new words, nor from melodies, nor from Formulating intellectual, national and Arab

Doi: 10.12816/MDAD.2020.688900

attitudes expressing the function of art, or expressing the artist's awareness, if he is educated, in his social and literary message towards his homeland, towards his Arabism, and towards the meanings around which man wraps here, yesterday, today, or tomorrow. Umm Kulthum has restored the singer's status and consideration, as well as the prestige and dignity of the art of singing when it relates to the art of poetry and restored the old flesh between them when it made poetry and poetry a context of singing and high performance. And it is difficult for Umm Kulthum, which formed this composition, to be a passive recipient of what poets, sparrowers, or musicians offer her, so she does not content himself with choosing, but rather interferes in finding alternatives to heavy vocabulary on the ear, which are difficult to understand among the general recipients. Thus Umm Kulthum always practiced the job of the visionary critic as she reads, what she chooses, chooses, and what she presents to her audience, and this study stops before this poem represented by Umm Kulthum's singing of the poem of the ruins written by Naji. Before؟

Key words: poetry - the poem singing - Ibrahim Naji - Umm Kulthum.

-١-

أم كلثوم والشعر

صلة أم كلثوم بالشعر العربي في أرقى نماذجه صلة قديمة تعود إلى مراحل طفولتها الأولى في القرية وفي صحبة أبيها الذي حثها حثا على حفظ القرآن الكريم وتجويده ومعرفة مواضع الوقف والفصل والوصل. وحفظ القرآن مبكرا على هذا النحو المجيد يصلها وصلا أكيدا بفنين لاغنى لأحدهما عن الآخر هما فن الشعر وفن الإنشاد الديني. ففن الشعر كان في بدايته فنا شفويا يستمد تأثيره من المؤدي وقدرته على استمالة المتلقين، وجذب قلوبهم إليه، وما يصحب ذلك من تخييل المعاني وتصوير كل متلقي

للمعنى الذي يرضيه في صورة من الصور. والعروض العربي بما فيه من تفعيلات قائمة على التكرار والتناسب والتماثل وما يصحب ذلك من تقابل الأصوات والصور والمعاني، يدعم الأداء الشفوي ويذهب بالشعر إلى حقل التنغيم والتطريب ويعقد صلة بين الشعر والغناء وهي صلة ثابتة عبر تاريخ الشعر العربي من جهة وتاريخ الغناء والموسيقى العربية من جهة أخرى. وفن الإنشاد الديني فن عماده الأساس هو حنجرة المؤدي وقدرته على تصوير المعاني والتأثير المباشر في المتلقي دون وسيط مثل الآلات الموسيقية أو السير على هدي لحن معروف سلفا. فالمنشد يؤدي كما تعلم من شيخه، وكما تسعفه ملكاته الخاصة أثناء الأداء استجابة للحالة التي تسيطر على جمهور المتلقين، والشاعر أو من يؤدي عنه شعره يؤدي بقدر ما تسعفه ملكاته اللغوية، وثقافته الاجتماعية حين يواجه جمهوره مواجهة مباشرة دون وسائط.

والشاعر حين يكتب، يصدر عن رؤيته للعالم بما فيه من نظم تحكم الأفراد والجماعات، ورؤية الشاعر هي في الأساس رؤية جمالية تتوسل بلغة الشعر وتقاليدها، كما تتوسل بعواطفه تجاه الإنسان والطبيعة، وتبدو هذه الرؤية الجمالية مليئة بالمخاوف والآمال أو بما نسميه بالتناقض الشعوري أحيانا. وتتجسد هذه الجماليات في الصور والأساليب والمعاني والأنغام والعلاقات الجديدة بين المفردات اللغوية. ويقع الدين في عمق الوجدان الإنساني. والدين الذي نعنيه هو معنى عام يتضمن أسئلة الإنسان نحو الوجود وأسئلته نحو الغيب، ورغبة الإنسان الدائمة في استكناه المجهول من أسرار الحياة وأسرار الموت. وعلى رأس هذا القلق الوجودي، سؤال الإنسان عن الله بصفته المطلق الأوحد والصورة التي ارتسمت لله سبحانه في ذهن كل طامح لمعرفة الله. هذا القلق الوجودي يتخذ طريقه نحو العقل الذي تتوالد عنده الأسئلة توالدا قد يصل إلى مزيد من القلق والغموض والحيرة، وقد يتخذ هذا القلق الوجودي طريقه نحو التجربة الكشفية

Doi: 10.12816/MDAD.2020.688900

المباشرة المعتمدة على العاطفة التي مقرها القلب والجوارح ووسيلتها الحدس الذي لا يلزمه أن يقدم برهانا ولا دليلا على ما يصل إليه من المعرفة والوجد والأنوار.

من معين هذا القلق الوجودي، يفيض الشعر، ويفيض الوجد، وينساب الغناء الذوقي الممتع في صوره الصوفية العالية، وفي صوره الشعبية لدى عامة الناس الذين توطنت في قلوبهم العاطفة الدينية وعشق الغناء الديني ومنه الإنشاد الديني المتعلق بالله سبحانه وبصفاته ، وبملائكته، ورسله، وجنته وما فيها من نعيم، وناره وما فيها من بؤس وشقاء.

حفظت أم كلثوم القرآن في سنيها الأولى وجودته، وتعلمت فن الأداء وأتقنته. أمدها القرآن بكل أسباب الإجادة والإتقان حين أدت فن الإنشاد الديني ومهد لها حفظ القرآن وتجويده سبل التعامل المباشر مع الشعر العربي عند شعرائه الكبار في كل عصورهم، فجمعت ناصية اللغة المتقنة، وناصية الأداء المؤثر، وقد أهلها كل ذلك إلى بعث الغناء العربي من مرقده بعد أن طال الأمد بسيطرة الغناء الأعجمي الفارسي والتركي وبشيوع الغناء الغجري على امتداد الجغرافيا العربية. كانت هي باعثة نهضة الغناء، كما كان البارودي في نهاية القرن التاسع عشر مع أستاذه المرصفي، بداية بعث الشعر العربي الذي اكتمل على يد شوقي بعد طغيان الذوق الأعجمي التركي ، وجمود المعاني، وحصر الشعر في المناسبات العابرة، وهبوط منزلة الشاعر إلى منزلة التابع والنديم.

اللبنة الأولى في بنيان أم كلثوم لبنة لغوية، ولبنة جمالية، كانتا الأساس الذي ارتفع عليه هذا البنيان وازدهر وآتى أكله على امتداد أكثر من نصف قرن من الزمن لم تنقطع أم كلثوم يوما عن البحث عن الجديد من الكلمات، ولا من الأنغام ، ولا من صياغة المواقف الفكرية والقومية والعربية المعبرة عن وظيفة الفن، أو المعبرة عن وعي الفنان ، إذا كان مثقفا، برسالته الاجتماعية والأدبية نحو وطنه، ونحو عروبته، ونحو المعاني التي يلتف حولها الإنسان هنا أوهناك أمس أو اليوم أو غدا.

وإذا كان بعث الشعر العربي قد أعاد له منزلته بين الفنون بوصفه فن العربية الأول، ورفع مكانته في سلم الوعي الأدبي والاجتماعي، وأعاد للشاعر هيبته وحضوره فعاد من جديد - كما كان - مصدر الحكمة والمعرفة، فإن أم كلثوم قد أعادت للمغني مكانته واعتباره، كما أعادت لفن الغناء هيبته ووقاره حين ربطته بفن الشعر وأعادت اللحمة القديمة بينهما حين جعلت الشعر والشعرية قرينة الغناء وسمو الأداء. لذلك لم يكن غريبا، ولا من باب المصادفة، أن تقرأ أم كلثوم الشعر قراءة الفهم والتذوق والانتقاء، فتقرأ كتاب الأغاني وتتم قراءته في عشرينيات القرن العشرين، فكتاب الأغاني مصدر لايدانيه مصدر عربي آخر للشعر والغناء والمغنين والمقامات الموسيقية ، وأن تتوقف طويلا عند الشريف الرضي ووجدانياته العالية، وغنائياته المطربة والمشجية ، وأن تنتقي ما راق لها من هذا الشعر الفياض بالعاطفة والشجن نحو الحجاز، ونحو آل البيت. ومع أن شوقي كان قد اعتلى إمارة الشعر العربي فصار رمزا للصلة الأدبية الناجعة بين ثراء الشعر العربي في عصر ازدهاره ،وبين الواقع الأدبي، فقد نشأت بين الأمير، والفتاة الناشئة علاقة إنسانية فريدة مدارها وعي شوقي بقيمتها، وفرادة صوتها، وجدارتها بتجديد الغناء على نحو ما فتح أبواب المستقبل- من قبل- أمام فتى ناشيء اسمه محمد عبدالوهاب، فقدمه لكبار الكتاب والمثقفين ورعاه وكتب له شعرا جديدا لم يكتبه شوقي من قبل مزج فيه بين العامية والفصحى مثل " في الليل لما خلي" و" بلبل حيران" النيل نجاشي" هذا غير قصائده مثل "علموه كيف يجفو فجفا" و" سهرت منه الليالي" و" يا شراعا وراء دجلة" و" مجنون ليلى".

استمع شوقي لأم كلثوم حين دعاها إلى كرمة ابن هانيء وهي تغني " اللي حبك ياهناه" فكتب تقديرا لها قصيدته

سلوا كؤوس الطلا هل لامست فاها

التي لم تغنها إلا عام ١٩٤٦م بعد وفاة شوقي عام ١٩٣٢م

Doi: 10.12816/MDAD.2020.688900

لم تكن إذن صلة أم كلثوم بالشعر العربي صلة عابرة ولا هامشية، فقد أكدتها بعد كل ما قدمناه في حوار مع رجاء النقاش بقولها "قرأت الشعر العربي في كل عصوره . . إنه الفن المفضل لدي منذ البداية. وأثناء قراءتي كنت أختار بعض القصائد لأغنيها وكنت أنتقي مختارات لنفسي أسجلها لأقرأها بين الحين والآخر. وقد بلغت هذه المختارات حوالي ألف بيت. وقد قرأت مختارات الشعر القديم مثل ديوان " الحماسة" لأبي تمام، كما قرأت كل كتاب الأغاني للأصفهاني ويدور كله حول الشعر والغناء".

-٢-

الأطلال وناجي وأم كلثوم

إذا كانت أم كلثوم قد توطدت صلتها بالشعر العربي في كل عصوره على هذا النحو الذي قدمناه ، فهل اباحت لها هذه العلاقة الفريدة بينها وبين الشعر أن تتدخل في النص الشعري لشاعر ما فتعيد بنيانه وترتيب فقراته، والمزج بين النصوص عند شاعر واحد للوصول إلى نص جديد له نسب ما إلى صاحبه ونسب أكبر إلى أم كلثوم ؟ وهل يجوز لنا أن نقول إن أم كلثوم تؤلف القصيدة التي تغنيها كما ألفت الأطلال مع ان الأطلال تحمل اسم إبراهيم ناجي؟

يصعب على أم كلثوم التي تكونت هذا التكوين أن تكون متلقية سلبية لما يقدمه لها الشعراء أو الزجالون أو الموسيقيون. فأم كلثوم التي تدرك أغوار الصورة الشعرية في " شمس الأصيل" وتطرب لها وتتأثر كما تقول، وتقطع حيرة رامي وتردده في اختيار عدة ثنائيات لتغنيها ١٩٥٠م من قصيدة الخيام وتقدم للجمهور اختيارها الذي نال كل التقدير والمحبة تحت اسم "رباعيات الخيام" ولا تكتفي بالاختيار بل تتدخل في اختيار بدائل للمفردات الثقيلة الوقع على الأذن، والصعبة الفهم عند عامة المتلقين. فالنص الذي ترجمه رامي عن الفارسية يقول في مطلعه:

سمعت صوتا هاتفا في السحر
نادى من الحـــــان غفاة البشر
هبوا املأوا كاس الطلى قبل
أن تفعم كأس العمر كف القدر

فغيرت أم كلثوم كلمة" الحان" بكلمة " الغيب" وكلمة " الطلى " بكلمة " المنى" وكلمة " تفعم" بكلمة " تملأ " وهي تغييرات سديدة ومؤثرة حتى وإن لم يتضمنها النص في لغته الأصلية أعنى الفارسية.

أم كلثوم هذه ليست مجرد مغنية أو مؤدية ولا قناة جيدة للتوصيل بل هي ناقدة بصيرة بما تقول وبمكونات الشعر ومن أهم مكوناته الصورة، نرى ذلك في قولها عن صورة" شمس الأصيل" التي قدمها بيرم: " عندما يقول بيرم مثلا في قصيدة النيل " شمس الأصيل دهبت خوص النخيل يانيل" عندما أسمع هذه الصورة الشعرية، فإنني أطرب وأتأثر. فهنا شعر.. شعر جميل رقيق ، صورة لا يستطيع أن يرسمها إلا فنان أصيل. فعندما تسقط أشعة الشمس في الأصيل على الأوراق الخضراء ، فإنها تحيلها إلى أوراق صفراء. ولكن اللون الأصفر هنا رمز لقوة الحياة ، وليس رمزا للذبول والانطفاء لأن هذا اللون هو ثمرة اللقاء بين " الشمس وخوص النخيل ومياه النيل" ولذلك فاللون الأصفر عنا هو لون الذهب. والصورة الشعرية هنا هي " صورة مهرجان للحياة"

مارست أم كلثوم وظيفة الناقد البصير فيما تقرأ وفيما تنتقي وتختار وفيما تقدمه لجمهورها من المتلقين، فقد قدمت " رباعيات الخيام" ١٩٥٠م وقدمت" النيل" أو" شمس الأصيل" ١٩٥٥م ولم تغب عنها رؤية الناقد البصير، لذلك لم يكن غريبا عليها أن تتأنى وقتا طويلا يبلغ عشر سنوات لتقدم للناس قصيدة شوقي" سلوا كؤوس الطلى" ١٩٤٦م وأن تعدل فيها ما رأت أنه بحاجة إلى التعديل والتبديل. وقياسا على ذلك ، فإنها لم تغن الأطلال التي كتبها ناجي، بل غنت الأطلال التي كونتها وأنشأتها من مادة شعرية

Doi: 10.12816/MDAD.2020.688900

وفيرة متسعة لم تكن قصيدة "الأطلال " لناجي إلا جزء منها، لذلك ينبغي التعرف على الأطلال بوصفها المادة التي وقع فيها التصرف الكلثومي بالانتقاء والتقديم والتأخير والمزج والتغيير في المفردات والمعاني.

وقد كتب ناجي قصيدة" الأطلال في أوائل الأربعينيات من القرن العشرين ونشرها في ديوان" ليالي القاهرة" ١٩٤٤م وكان قريبا كل القرب من أم كلثوم ورفيق دربه في الشعر الرومانسي أحمد رامي الذي كان أقرب شعراء زمنه إلى قلب أم كلثوم، ورشح لها ناجي أن تغني من شعره الأطلال وطال انتظاره إلى أن توفي ١٩٥٣م وطويت صفحة ناجي وصفحة الأطلال التي بعثتها أم كلثوم من جديد عام ١٩٦٥م على نحو ما أرادت لتغنيها ١٩٦٦م، وعلى هدي بصيرتها في غناء القصائد خاصة، وفي غناء قصائد العامية المصرية عامة.

قصيدة الأطلال كما كتبها ناجي هي إحدى قصائده الطوال في ديوانه " ليالي القاهرة" وفي كل شعره. وترتيبها بين قصائد الديوان الترتيب الثامن، وليست القصيدة الوحيدة في هذا الديوان التي تمتاز بطولها وتعدد مقاطعها. ففي الديوان قصيدتان أخريان يمتازان بما امتازت به الأطلال من الطول وتعدد المقاطع أو" الكوبليهات" الأولى باسم " ملحمة السراب" وتتكون من ثلاثة أجزاء هي " السراب في الصحراء" و" السراب في البحر" و" السراب في السجن" والثانية " الخريف" وهي أقرب القصيدتين طولا إلى " الأطلال" فالأطلال تتكون من حوالي٣١ مقطعا رباعيا كاملا ومقطعين كل مقطع منهما مكون من ثلاثة أبيات، بالإضافة إلى أربعة أبيات كل بيتين يمثلان وحدة مستقلة ليبلغ مجموع أبيات الأطلال ١٣٤ بيتا. أما " الخريف" فتتكون من ٢٦ مقطعا وهي التي انتخب منها محمد عبدالوهاب ثلاثة مقاطع بدأت بالمقطع الثالث عشر:

أي سر فيك إني لست أدري كل ما فيك من الأسرار يغري
خطر ينساب من مفتر ثــغر فتنـــة تعـــصف من لفتة نحر

قدر ينسج من خصــلة شعر زورق يسبح في مــوجة عطر
في عباب غامض التيار يجري واصلا ما بين عينيك وعمري

ليغنيها بعنوان "قيثارة" عام ١٩٥٤م. والقراءة الصحيحة للبيت الأول من هذا المقطع هي كسر كاف الخطاب في الشطر الأول وفي الشطر الثاني ولكن عبدالوهاب لم يفعل ذلك ووقف على كاف الخطاب في الموضعين بالسكون ثم عاد وقرأ الشطر الأخير قراءة صحيحة وهي كسر كاف الخطاب. ولعل سبب ذلك عدم ملاءمة الكسر للمقام الموسيقي في هذين الموضعين.

ومقاطع الأطلال جاءت على بحر الرمل الذي يفضل ناجي تفعيلاته وأنغامه في كثير من شعره. ورباعيات ناجي ليست كرباعيات الخيام. فرباعيات الخيام من بحر السريع وهي ثنائيات" بيتان" عبارة عن أربعة أشطر الأول والثاني والرابع على قافية واحدة والثالث له قافية مختلفة. وتختلف القافية في كل ثنائية كما يختلف الشطر الثالث ولذلك ليس دقيقا إطلاق اسم الرباعيات على ترجمة رامي لقصيدة الخيام. ومثال ذلك:

القلب قد أضناه عشق الجمـال
والصدر قد ضاق بما لا يقــال
يارب هل يرضيك هذا الظــما
والمــــاء ينساب أمـــــامي زلال

أما رباعيات ناجي، فتختلف كل الاختلاف عن "رباعيات الخيام" التي غنتها أم كلثوم. فكل مقطع مكون من أربعة ابيات ، وليس من بيتين كما في ثنائية الخيام، كل بيت من شطرين ولكل مقطع قافية واحدة:

يا فــؤادي رحــم الله الهوى كـــان صرحا من خيال فهــوى
اسقني واشرب على أطلاله وارو عني طــالما الــدمع روى
كيف ذاك الحب امسى خبرا وحــديثا من أحــاديث الــجوى

Doi: 10.12816/MDAD.2020.688900

وبساطـــــا من ندامى حلم هـــم تواروا أبدا ، وهو انطوى

وإذا سلمنا بإطلاق اسم الرباعيات على "رباعيات الخيام"، فقصيدة الأطلال وناجي أولى بهذه التسمية. وهذه مسألة تحتاج إلى تدبر طويل في مجمل شعر ناجي. ومع ذلك فإن قصيدة الأطلال ليست رباعية بالمعنى الدقيق كما نراه فيما كتب ناجي. القصيدة الرباعية عند ناجي هي التي تتكون من بيتين وأربعة أشطر وقافية واحدة تتكرر في الأشطر الأربعة أو يكون لكل شطرين مثل الأول والثالث قافية واحدة، والثاني والرابع قافية واحدة أخرى مثل قصيدته " لقاء في الليل" فقد بدأها برباعية من أربعة أشطر وقافية واحدة:

قالت تعال، فقلت لبيك هيهات أعصي أمر عينيك

أنا يا حبيبة طائر الأيك لـــم لا أغنـــي في ذراعيك

ثم عدل عن ذلك في بقية القصيدة واكتفي بالقافية الواحدة بين الشطر الأول والثالث، وقافية أخرى بين الثاني والرابع مثل:

أفديك مقبلة على جـــزع بسطت إلي يمـــين مرتجف

وبها ارتعاشة طـــائر فزع من قلبها تسري إلى كتـــفي

فالرباعيات عند ناجي لون من الشعر مختلف من حيث البناء عن الشكل الشعري الذي رأيناه في قصائده الطويلة أو التي تميل إلى الطول. وتميل هذه الرباعيات إلى الخفة وتلبية الموقف الطاريء أو العابر الذي كان يدهش ناجي من النساء الجميلات اللائي تعلق قلبه بجمالهن ومن ذلك قصديته التي سماها " رباعيات" وتضمنت خمسا وسبعين رباعية والرباعية الأولى منها :

صيرك الحسن أمير الوجود والشـــعـر من دراتـــــه كللك

مستلهما منك معاني الخـلود فـــكل تـــاج في العلا منك لك

وقد كتب ناجي ما عرف باسم رباعيات " الحياة ". "فهي وصف للحياة في شارع فؤاد الأول في القاهرة، وكان ناجي في ذلك العهد يطيل الجلوس في مقهى بذلك الشارع ليتابع مواكب الغيد في عصر كل يوم" فرباعيات ناجي غير ما عرف عنه حين غنت أم كلثوم ما استقرت تسميته ب" رباعيات الخيام" عام ١٩٥٠م. وما عرف عن ناجي أن قصيدة الأطلال حين غنتها أم كلثوم ١٩٦٦م أطلق عليها " رباعيات الأطلال" لسببين الأول: أن " (حديث الرباعيات) كان على أشده بين المستمعين منذ غنت أم كلثوم رباعيات الخيام وازدادت حدته بعد أن غنت أم كلثوم الأطلال" والثاني: أن قصيدة الأطلال جاءت على هيئة مقاطع شعرية كل مقطع من أربعة أبيات، فحدث التوهم الذي أدى إلى إطلاق الرباعيات على الأطلال خاصة بعد أن تدخلت أم كلثوم برؤيتها النقدية في اختيار المقاطع التي غنتها تحت اسم الأطلال، وتحت أسم " رباعيات الأطلال" عند النقاد والكتاب ورجال الصحافة آنئذ

وقصيدة الأطلال ليست هي القصيدة الوحيدة التي كتبها ناجي بهذا الاسم فقد كتب قصيدتين بهذا الاسم الأولى هي الأشهر والأطول، والثانية أقل شهرة وطولا وخلت من أداة التعريف اللاحقة باسم القصيدة الأولى ولم ينهج ناجي نهجه الذي اتبعه في القصيدة الأولى وهو التزام شكل المقاطع المكونة من أربعة أبيات وقافية واحدة على بحر عروضي واحد هو الرمل، ولجأ ناجي إلى الشكل العمودي على بحر السريع وقافية واحدة وتبدأ بقول ناجي:

يامن بواديه حططت الرحال ورحبـت بي وارفات الظـلال

Doi: 10.12816/MDAD.2020.688900

وبناء على ما تقدم، فإن قصيدة الأطلال التي كتبها ناجي هي المادة الشعرية التي بعثتها أم كلثوم بعثا جديدا لم يكن لها من قبل وأن هذه القصيدة كتبها ناجي في إطار شكل كتابي بصري مكون من مقاطع، كل مقطع مكون من أربعة أبيات بقافية واحدة ولم يعدل ناجي عن هذا الشكل إلا عدولا بسيطا على امتداد القصيدة التي بلغ عدد مقاطعها واحدا وثلاثين مقطعا بالإضافة إلى مقطع واحد مكون من ثلاثة أبيات، ومقطعين كل واحد منهما بيتان واتخذت القصيدة هذا الشكل

	١-	.....	
وحدة شكلية متكررة	٢-	.....	
	٣-	.....	
	٤-	.....	
وحدة شكلية	١-	.....	
رقم (١)	٢-	.....	
وحدة شكلية متكررة	١-	.....	
	٢-	.....	
	٣-	.....	
	٤-	.....	
وحدة شكلية	١-	.....	
رقم (١)	٢-	.....	
وحدة شكلية	١-	.....	
رقم (٢)	٢-	.....	
	٣-	.....	

اتخذت قصيدة الأطلال هذا الشكل البصري، فالوحدة الشكلية المتكررة أربعة أبيات هي الأساس ولم ينقطع تكرارها بانتظام إلا ابتداء من الوحدة الشكلية رقم (١) التي تكررت مرتين في موضعين غير متجاورين الموضع الأول بعد المقطع الثالث

والعشرين والموضع الثاني بعد المقطع الخامس والعشرين وقد جاءت مرتبطة بالوحدة الشكلية رقم (٢) وعدد أبياتها ثلاثة أبيات. ومن ثم فإن قصيدة الأطلال التي كتبها ناجي اعتمدت اعتمادا كاملا على تكرارية الوحدة الشكلية المكونة من أربعة أبيات. فهل اعتمدت الأطلال التي كونتها أم كلثوم على ما كتبه ناجي، وعلى هذا الشكل المتكرر، أو أنها تجاوزت كل ذلك ومزجت بين ما اختارته من الأطلال وبين شعر آخر لناجي وكيف حدث ذلك؟

-٣-

أطلال أم كلثوم

لماذا أرجأت أم كلثوم مشروع غناء الأطلال منذ أواخر الأربعينيات حتى ١٩٦٥م حين عادت لتنظر في شعر ناجي ولتنظر تحديدا إلى الأطلال من جديد بعد أن غاب ناجي عن الحياة ١٩٥٣م وتغنيها ١٩٦٦م؟ لقد كان ناجي شاعرا يملأ الأرض والسماء وكان يغرد بغناء الرومانسية وحيدا تقريبا بعد أن رحل على محمود طه ١٩٤٩م، وقد غنى له عبدالوهاب كما ذكرنا النص الشعري الذي سماه "قيثارة" من قصيدة " الخريف" ١٩٥٠م. لم يكن ناجي ندا لرامي في منافسته على قلب أم كلثوم وفكرها، ومع أنه كتب شعر الرباعيات كما قدمنا وهو الأقرب للغناء والتلحين واقترب كثيرا من الوجدان الشعبي ، فإنه لم يستطع أن يكتب كما كتب رامي شعرا هو أقرب للفصحى وأشبه بالعامية، يكتنز مضامين وجدانية وفكرية عالية، لايسف ولا يعلو علوا كبيرا فيغمض ويصعب، ولم يستطع أن يكون مثل بيرم. ومع ذلك فإن أم كلثوم جعلت الشعر العربي ببلاغته الراقية قريبا من ذوق المتلقي العربي والمصري حين غنت لشوقي تسع قصائد من عيون شعره مثل " النيل" و" نهج البردة" و" سلو قلبي " وغيرها، وحين غنت لحافظ " مصر تتحدث عن نفسها" ولرامي " رباعيات الخيام". فالأمر إذن ليس له وجه واحد من التفسير ولا التعليل، وليس مقبولا عندي أن إرجاء غناء الأطلال كل هذه

Doi: 10.12816/MDAD.2020.688900

السنين، كان مرده إلى نفوذ رامي وسطوته على أم كلثوم. ولو كان كذلك، فأين ذهب هذا النفوذ حين فتشت أم كلثوم في شعر ناجي ، وحين أودعت ما اختارته عند السنباطي ليلحنه ثم تغنيه ؟

عادت أم كلثوم إلى دفاترها القديمة التي تكتب فيها ما راق لها من الشعر على عادتها في قراءة الشعر واختيار ما يتفق مع رؤيتها اليوم أو غدا.

أطلال ناجي ليست هي أطلال أم كلثوم ليست رباعية الشكل على نحو ما قدمنا. فالمقطع عندها ثلاثي الأبيات، ولا تنهج النهج الذي ظهرت به الأطلال من حيث توالي المقاطع وترتيبها. لذلك نبدأ برسم توضيحي للشكل الذي اتخذته أغنية الأطلال لندرك الفرق بين قصيدة الشاعر وقصيدة الأغنية.

المقاطع من ١-٧

وحدة شكلية متكررة

١- ....

٢- ....

٣- ....

المقطع الثامن

وحدة شكلية (١)

١- ....

٢- ....

٣- ....

٤- ....

المقطع التاسع

وحدة شكلية متكررة

١- ....

٢- ....

٣- ....

المقطع العاشر

وحدة شكلية (١)

١- ....

٢- ....

٣- ....

٤- ....

في أطلال أم كلثوم ، نجد أن عدد المقاطع أو "الكوبليهات" عشرة مقاطع في مقابل واحد وثلاثين مقطعا في أطلال ناجي، وأن الوحدة الشكلية الأساس في أطلال أم كلثوم هي الوحدة الثلاثية الأبيات ، في مقابل الوحدة الرباعية الأبيات عند ناجي. وفي أطلال ناجي ، نجد وحدتين غير متكررتين إحداهما ثنائية والثانية ثلاثية، وفي أطلال أم كلثوم، نجد أن الوحدة الشكلية التي تكررت مرتين هي وحدة رباعية الأبيات، وكان الموضع الأول للتكرار هو الكوبليه الثامن ثم الكوبليه الأخير. وبذلك بدأت أطلال أم كلثوم بوحدة شكلية أساس قوامها ثلاثة أبيات وانتهت بوحدة رباعية ليست هي الأساس. أما أطلال ناجي فانتهت كما بدأت بوحدة شكلية رباعية الأبيات ظلت هي الوحدة الأساس في القصيدة كلها. والوحدة الثلاثية في أطلال أم كلثوم ظلت قائمة حتى نهاية المقطع السابع ثم حلت محلها وحدة رباعية في المقطع الثامن ثم تعود الوحدة الثلاثية في المقطع التاسع.

هذا من حيث الشكل البنائي لأطلال أم كلثوم، وأطلال ناجي، وكذا من حيث العدد عشرة مقاطع في مقابل واحد وثلاثين مقطعا. أما من حيث الترتيب فالأمر به اختلافات واسعة بين أطلال أم كلثوم وأطلال ناجي. وأعني بالترتيب أن ترتيب مقاطع أطلال أم كلثوم ليس هو ترتيب أطلال ناجي الذي يعد الأصل فقد أعادت أم كلثوم ترتيب المقاطع التي اختارتها من الأطلال بعد أن جعلتها ثلاثية الأبيات وهي في الأصل رباعية الأبيات وذلك على النحو التالي:

أطلال أم كلثوم	أطلال ناجي
المقطع الأول	المقطع الأول
المقطع الثاني	المقطع الرابع
المقطع الثالث	المقطع الخامس عشر
المقطع الرابع	المقطع السابع عشر
المقطع الخامس	المقطع التاسع

Doi: 10.12816/MDAD.2020.688900

المقطع السادس	المقطع العاشر
المقطع السابع	المقطع الرابع من قصيدة " الوداع "
المقطع الثامن	المقطع الخامس من قصيدة " الوداع "
المقطع التاسع	المقطع الرابع والعشرين من الأطلال
المقطع العاشر	المقطع التاسع والعشرين من الأطلال

فقد بدأت أطلال أم كلثوم بما بدأت به أطلال ناجي وهو المقطع الأول ثم تركت المقطع الثاني والثالث، ليبدأ المقطع الثاني بالمقطع الرابع. ثم تترك أطلال أم كلثوم مقاطع كثيرة من أطلال ناجي تبدأ بالمقطع الخامس حتى المقطع الرابع عشر لتنتقي المقطع الخامس عشر ليكون هو المقطع الثالث ، وتترك المقطع السادس عشر ليكون المقطع السابع عشر هو المقطع الرابع. وفي المقطعين الخامس والسادس، تعود أم كلثوم إلى المقاطع التي تركتها لتنتقي المقطع التاسع والعاشر. وبذلك تكون أم كلثوم قد مارست حرية الأخذ والترك، وحرية الترتيب والتعديل في المقاطع من ١- ٦ وكونت نصا شعريا جديدا له هيكله وبناؤه وملامحه التي لا تعرفها أطلال ناجي ، ولا يعرفها قاريء الأطلال في ديوان " ليالي القاهرة". في هذه المقاطع ركزت أم كلثوم على المقطع الأول وهو مقطع بكائي على الهوى الذي هوى ولم يبق منه إلا طلل الذكرى والألم وكل ما يستدعي الشجن والحزن والدموع وهو مقطع رومانسي بامتياز يوافق النصوص الرومانسية التي كتبها رامي ولاقت قبولا ورواجا كبيرا لدى جمهور المستمعين من العشاق، والمحرومين والمنكودين والمحبطين والمتعطشين للطرب الذي يثير كوامن الشجن والأسى في النفس عند الإنسان المصري والعربي الذي يشده الطلل المادي والوجداني وكل ما يذكره بالماضي والحنين إليه بوصفه الفردوس المفقود.

وتتناسب البداية بهذا المقطع:

يا فؤادي لا تسل أين الهوى كان صرحا من خيال فهوى

مع المقطع الرابع من أطلال ناجي الذي هو نفسه المقطع الثاني من أطلال أم كلثوم. ففي هذا المقطع يتواصل الحنين إلى الماضي ولكن من خلال استدعاء صورة الحبيب الغائب، الذي قدمت له الأطلال صورة مثالية شهية، وفاتنة، بل فريدة الحسن، وكأن أم كلثوم بذلك تفسر لماذا اختارت أن تبدأ أطلالها بالمقطع الأول الذي أشرنا إليه، ولتحقق في الوقت نفسه ما هو معروف في النقد الرومانسي بالوحدة النفسية، أو وحدة الشعور والتأثير الوجداني، وهذا ما أكده بعد ذلك اختيارها للمقاطع الثالث والرابع والخامس والسادس ، فقد ركزت هذه المقاطع على حالة الحنين والتذكر والاشتياق للحبيب المثالي الغائب والذي لم تبق منه إلا صورته العالقة بخيال المحب وهي صورة مؤثرة من جانب وآسرة من جانب آخر.

فهي مؤثرة لاعتمادها على صفات الحسن والدلال الفريدين " فم عذب المناداة، واليد الحانية المنقذة. وبريق العينين الذي يظمأ الساري له" ثم هي آسرة لاعتمادها على اجتماع النقيضين " لك إبطاء المدل المنعم، وتجني القادر المحتكم"

هذه التناقضات الشعورية رغم تلذذ المحب بها، خلقت لديه حالة من الثورة عليها بلغت ذروتها في المقطع الشهير الذي خضع لتأويلات شتى بسبب توظيفه في سياقات جديدة مختلفة عن سياقه الأول:

اعطني حريتي أطلق يدي	إنني أعطيت ما استبقيت شيا
آه من قيدك أدمى معصمي	لـــم أبـــقيه وما أبقى علي
ما احتفاظي بعهود لم تصنها	وإلام الأســـــر والدنيا لدي

لم تكتف أم كلثوم باختياراتها على هذا النحو- ستة مقاطع من سبعة عشر مقطعا – مع إعادة الترتيب والتقديم والتأخير- لتشكل نصا جديدا له وحدته النصية والوجدانية وظلاله التأويلية، بل تركت أطلال ناجي بما لها من امتداد طولي وعمق فكري لاينكر، وفتحت نصا جديدا من نصوص ناجي أشبه بفكرة " الأطلال" ورمزيتها النفسية والمادية

Doi: 10.12816/MDAD.2020.688900

هو نص " الوداع " المكون من سبعة مقاطع رباعية التكوين لتختار المقطع الرابع والخامس وتجعل المقطع السابع الذي هو نفسه المقطع الرابع في " الوداع " ثلاثي التكوين ، وتبقي المقطع الخامس كما هو رباعي التكوين وتضعه في المقطع الثامن من النص الذي أنشأته.

ولعلنا نلاحظ أنها لم تفصل بين المقطعين اللذين اختارتهما من " الوداع " لملاحظة وظيفتهما في " اطلال أم كلثوم" فاختياراتها حتى المقطع السادس ظلت تدور حول الأسى والحنين أو ظلال الذكريات، ولو استمرت الاختيارات على هذا النحو لفقد النص المغنى قدرته على التأثير في المستمعين لثباته على معنى لا يفارقه، ولظل الأداء اللحني الذي هو تعبير عن المعاني في مكان لا يبرحه، وأطلال ناجي تسير على هذا النحو الذي لا يفارق المعنى المركزي، لذلك كان البحث عن نص يضيف جديدا أمرا ضروريا وهذا ما قدمه المقطعان المختاران من " الوداع"

فالمقطعان وإن دارا في فلك التذكر، يثير أولهما جوا من البهجة والفرح والنشوة عبر عنه اللحن تعبيرا فائقا مثل ذروة الأداء النغمي، وذروة الأداء الكلثومي الذي لم يعتمد على قدرات صوتها فقط، بل على الحركات الجسدية أو لغة التعبير بالجسد أيضا.

ومن لا يعرف أن هذين المقطعين ليسا من أطلال ناجي لا يشك مطلقا أنهما دخيلان على " أطلال أم كلثوم" وأنها انتخبتهما من قصيدة "الوداع"

وإذا كانت أم كلثوم قد أفلحت حتى الآن في تكوين نص جديد أقنعت به نفسها، كما أقنعت به الملحن، ثم أقنعت به وهذا هو الأهم المتلقي ، وأن هذا النص بما نهض عليه من ترتيب وتقديم وتأخير ومزج، قد بلغ ذروته الدرامية في المقطعين السابع والثامن، فإن المقطع الثامن كانت له وظيفة فنية وبنائية محددة وهي الخروج من حالة النشوة والبهجة والفرح التي أشاعها المقطع السابع، للعودة إلى الحالة المسيطرة على الأطلال

كلها وهي تغيرات الزمن وتقلباته ممثلة في محب ومحبوب اجتمعت عليهما كل عوادي الزمن بمعناه الميتافيزيقي والاجتماعي. فإذا كان المقطع السابع قد صور هذه البهجة:

هل رأى الحب سكارى مثلنا كم بنينا من خيال حولنا
ومشينا في طري مقمر تثب الفرحة فيه قبلنا
وضحكنا ضحك طفلين معا وعدونا فسبقنا ظلنا

فإن المقطع الثامن هو القرار الذي يمثل نقطة الانطلاق كلها:

وانتبهنا بعدما زال الرحيق وأفقنا ليت أنا لانفيق في
يقظة طاحت بأحلام الكري وتولى الليل، والليل صديق
وإذا النور نذير طالع وإذا الفجر مطل كالحريق
وإذا الدنيا كما نعرفها وإذا الأحباب كل في طريق

لقد مهد المقطع الثامن بنائيا للعودة إلى ختام القصيد وختام اللحن بما هو مستقر في اللاوعي البشري وهو وطأة الزمن وقسوته وأن ما نقتنصه من وجودنا هو لحظات عابرة وإن ظلت محفورة وأن كل التذكارات وإن كانت مؤلمة ، فلا سبيل لمواجهتها إلا بالنسيان ، فإن التقينا يوما ، وإن افترقنا بعده، فإن اللقيا والفراق لم يكن بأيدينا وإن اعتقدنا غير ذلك. وهذا ملمح رومانسي خالص، وخلاصة تجربة إنسانية عامة ملخصها أن الدهر أقوى من الإنسان:

تميم بن مقبل

إن ينقص الدهر مني، فالفتى غرض للدهر من عوده واف ومثلوم
وإن يكن ذاك مقدارا أصـــبت به فسيرة الدهر تعـــويج وتقويم
ما أطيب العيش لو أن الفتى حجر تنبو الحوادث عنه وهو ملموم

Doi: 10.12816/MDAD.2020.688900

وهذا ما آلت إليه نهاية "أطلال أم كلثوم" في مقطعين ترتيبهما مختلف في "أطلال ناجي" فالمقطع التاسع عند أم كلثوم هو نفسه المقطع الرابع والعشرون عند ناجي، والمقطع العاشر هو نفسه المقطع التاسع والعشرون عنده. أما أولهما :

أيها الساهر تغفو تذكر العهد وتصحو
فإذا ما التأم جرح جد بالتذكار جرح
فتعلم كيف تنسى وتعلم كيف تمحو

والثاني والأخير مقطع رباعي كامل

يا حبيبي كل شيء بقضاء ما بأيدينا خلقنا تعساء
ربما تجمعنا أقدارنا ذات يوم بعد أن عز اللقاء
فإذا أنكر خل خله وتلاقينا لقاء الغرباء
ومضى كل إلى غايته لا تقل شئنا فإن الحظ شاء

وإذا كانت أم كلثوم قد شكلت أطلالها على نحو ما أرادت، وقدمته للمتلقي، فإنها لم تكتف بحريتها في التشكيل على نحو ما قدمنا. فقد لازمتها هذه الحرية في الحذف. فكما قدمت وأخرت ومزجت، حذفت أيضا. فعندما اختارت المقاطع وتصرفت في إعادة ترتيبها، وكونت منها نصا جديدا، جعلت معظم المقاطع التي اختارتها مقاطع ثلاثية مع أنها رباعية التكوين، ومعنى ذلك أنها حذفت بيتا من المقطع الذي اختارته وأعادت تكوينه بحيث بدا هذا المقطع وكأنه غير ناقص، أو يحمل معنى جديدا لم يكن عند الشاعر حين فرغ من كتابة القصيدة. ولننظر في المقاطع العشرة التي اختارتها ونبدأ بالمقطع الأول وهو مفتتح أطلال ناجي فقد حذفت البيت الرابع

وبساطا من ندامى حلم هم تواروا أبدا وهو انطوى

وهو متعلق بالبيت الثالث :

كيف ذاك الحب أمسى خبرا وحديثا من أحاديث الجوى

لأنه معطوف عليه وبالصورة كلها فيه وهي الصورة التي تجسد ضياع الهوى وضياع طرفيه ، وكما حذفت هذا البيت غيرت الصياغة الشعرية في البيت الأول من " يافؤادي رحم الله الهوى" إلى "يا فؤادي لا تسل أين الهوى" وهو تغيير دلالي واسع وكبير من صيغة الدعاء إلى صيغة الطلب وصيغة الدعاء هي الأوفق لسياق المقطع الذي يبكي على هوى ضاع كأنه مات ولم يبق منه إلا الطلل الذي يدعو له بالرحمة.

وفي المقطع الثاني من أطلال أم كلثوم الذي هو نفسه المقطع الرابع من أطلال ناجي، حذفت أم كلثوم البيت الثالث:

آه يا قبلة أقدامي إذا شكت الأقدام أشواك الطريق

وغيرت الجملة الحالية في البيت الأول من هذا المقطع من

لست أنساك وقد ناديتني بفم عذب المناداة رقيق

إلى" لست أنساك وقد أغريتني" والفرق الدلالي كبير بين السياقين اللغويين. فالنداء بالفم غير الإغراء بالفم. ومثل حذف البيت الثالث أيضا فجوة دلالية واسعة. فحذفه حذف لأسلوب إنشائي يحمل لوعة وتحسرا على المحبوب. والاكتفاء بالحذف جعل الأسلوب أسلوبا خبريا خالصا في الأبيات الثلاثة المختارة ، فالموقف الجمالي موقف غنائي بكائي أليق به الأسلوب الإنشائي وليس لإخباري. وقد أدى هذا الحذف إلى جعل بداية البيت الثالث " بريق" مرفوعا وهي في الأصل منصوبة على العطف على النداء في البيت المحذوف.

وفي المقطع الثالث من أطلال أم كلثوم الذي هو نفسه المقطع الخامس عشر من أطلال ناجي، حذفت أم كلثوم البيت الرابع وهو:

مرهف السمع لوقع القدم وأنا مرتقب في موضعي

ويصور هذا المقطع عودة الشاعر إلى مكان اللقاء حالة اللهفة والشوق التي غمرته وألم الانتظار وبطء الوقت على نفسه، والبيت المحذوف يكمل هذه الصورة التي خلت

Doi: 10.12816/MDAD.2020.688900

من المحبوب ولم يبق لدى الشاعر إلا إرهاف السمع لوقع الخطوات التي ربما لا تكون إلا في وهمه. وقد حدث تغيير في التعبير الشعري أيضا من " لك إبطاء الدلال المنعم" إلى " لك إبطاء المدل المنعم" وهو تحول دلالي فارق أيضا . فلتعبير بالمصدر" الدلال" غير التعبير" باسم الفاعل" فالدلال عند ناجي فعل أثير لديه يصدر من المحبوب الذي تصدر منه كل الأفعال الأخرى المحببة إليه. ولو كان الوصف " مدل" هو الذي أراده ناجي ما كان للمحبوب عنده كل هذا الثراء من أوصاف الجمال والدلال.

وحذف البيت الرابع في المقطع الرابع أيضا وهو:

ها أنا جفت دموعي فاعف عنها إنها قبلك لم تبذل لحي

وهو متعلق بالأبيات الثلاثة السابقة لأنها تمثل لحظة الخلاص من هذا الأسر المرهق، والتعلق بما لا يجيء، والبيت الرابع تفسير أو تعليل شعري لهذا الخلاص وكان من الأولى ألا يحذف.

أما البيت الرابع المحذوف من المقطع الخامس من أطلال أم كلثوم وهو:

مشرق الطلعة، في منطقه لغة النور وتعبير السماء

على الرغم من أنه يكمل منظومة الأوصاف الفريدة للحبيب" الساحر"، فيبدو أن حذفه جاء لعدم ليونة مقاطعه الصوتية في المد والإطلاق مثل الأبيات الثلاثة. فالبيت الأول منها فيه مقاطع صوتية طويلة وقصيرة " حبيب ساحر" ومثل " نبل وجلال وحياء " و" ظالم الحسن، شهي الكبرياء" و المشاكلة بين " عبق السحر كأنفاس الربي" وبين " ساهم الطرف كأحلام المساء" فالمقطع الأول " عبق السحر" يشاكل " ساحر الطرف" وكذا المشاكلة بين التشبيهين في كل منهما " كأنفاس الربا، كأحلام المساء".

ومن اللافت أن الأبيات المحذوفة من المقاطع التي غنتها أم كلثوم ، أبيات متعلقة بما قبلها بما يعني أن المقطع الرباعي التكوين عند ناجي، وحدة مكتملة الصياغة والمعنى والصورة ، وأن الرابط بين المقاطع أو الوحدات رابط نفسي عاطفي مداره الطلل النفسي

والمادي والإنسان الذي خلف بغيابه هذا الطلل ببعديه المادي والنفسي وأن المقطع الثلاثي الذي آثرت اختياره أم كلثوم مقطع أو وحدة ناقصة الصياغة الشعرية المتعلقة بالبيت المحذوف. وقد غطى هذا النقص قوة الأداء التعبيري عند أم كلثوم ، وقوة التعبير اللحني عند السنباطي. وقد اجتمعت هاتان القوتان معا على صياغة الوجدان السمعي عند المتلقي، وصياغة قوة التأثير، وبناء صورة خيالية خاصة بكل متلق أو مستمع عن هذه المرأة المحبوبة التي ارتقت إلى مستوى المثال في كل الصفات الجسدية والنفسية والأخلاقية. وبتعدد المتلقين أو المستمعين، تعددت هذه الصورة وتغيرت من زمن إلى زمن ومن ثقافة إلى ثقافة وبقي صدى صوت أم كلثوم وأصداء اللحن صادحا على امتداد ساحات التلقي وأزمانها.

ففي المقطع السادس الذي يصور فتنة مجلس هذه المحبوبة، غيرت أم كلثوم مفردة " ودم" من الشطر الأول في البيت الثاني لتكون جملة الشطر" وأنا حب وقلب هائم" حذفت البيت الرابع:

وسقانا فانتفضنا لحظة لغبار آدمي مسنا

واكتفت بما قبله :

ومن الشوق رسول بيننا ونديم قدم الكاس لنا

مدخلا للمقطع السابع المأخوذ من قصيدة " الوداع " الذي يمثل القمة الدرامية " هل رأى الحب سكارى مثلنا" مع أن البيت المحذوف له تعلق واضح بالشطر الثاني من البيت " ونديم قدم الكاس لنا" " وسقانا" أي هذا النديم سقانا خمرة الحب التي أسكرتنا لكننا " انتفضنا لحظة، لغبار آدمي مسنا" وأما حذف البيت المذكور ووصل ما قبله ببداية المقطع السابع، جعل مشهد السكر والانتشاء متصلا على غير ما أراد ناجي. فالتغييرات التي أحدثتها أم كلثوم لم تكن تغييرات هينة ولا بسيطة ، ولا تنم عن عقل ساذج ، وذائقة

Doi: 10.12816/MDAD.2020.688900

غفل ، بل هي تغييرات عميقة صدرت عن ذوق مدرب، وذائقة متمرسة مكنتها من تكوين نص جديد نتج عن نصين كاملين لناجي.

ففي المقطع المأخوذ من قصيدة " الوداع" وهو مقطع ثلاثي بعد أن كان رباعيا، حذفت أم كلثوم على غير عادتها البيت الثالث:

وتطلعنا إلى أنجمه فتهاوين وأصبحن لنا

وقد ساعدها على هذا الحذف أن ألأبيات الثاني والثالث والرابع تمثل أجزاء لوصف النشوة التي اعترت الحبيبين، فكان من السهل عليها إسقاط البيت الثالث الذي يمثل جزء من وصف الفرح والنشوة الناتجة عن حالة السكر.

ولأن دراما " أطلال أم كلثوم" قائمة على الحنين والفقد" فقد أتت بالمقطع الخامس كاملا من قصيدة" الوداع" ليكون هو المقطع الثامن في " أطلالها" لأن هذا المقطع يحقق لها غايتين الأولى إثارة عاطفة الخوف عند المتلقي أو المستمع " أن كل نشوة لا تدوم" فيزداد التوحد بينها وبين المتلقي، والثانية التمهيد لنهاية قصيدتها نهاية مألوفة يصدقها المتلقي ولا ينكرها لأن بطل هذه النهاية هو القدر وكأننا أمام المشهد المأساوي لانتصار القدر على أوديب. هذا فضلا عن أن القدر بمعناه الديني والأخلاقي جزء أساس من ثقافة الإنسان العربي والمسلم.

فهذا المقطع يعتمد على عناصر كونية هي أللليل والنور والفجر والعلاقة النفسية بين البطل وبينهم. فالليل صديق لأنه وعاء ساتر والنور نذير لأنه يهدد الغطاء الساتر، والفجر شؤم لأنه مطل كالحريق في مشهد تنسحب منه كل خيوط اللذة وتتقطع فيه كل حبال الوصل والمتكلم يلخص نتيجة كل هذا الفقد والتفلت في أن هذا هو شأن الدنيا وديدنها: تشتيت الأحباب.

ولما كان هذا ديدن الدنيا فلا سبيل إلا إسقاط التذكر والتوسل بالنسيان والمحو وهذا ما دار عليه المقطع التاسع من " أطلال أم كلثوم" بوصف استراتيجية مواجهة ديدن

الدنيا مع المحبين وهي استراتيجية الاستسلام والتسليم وتجرع الألم واجتراره. وقد أسقطت أم كلثوم البيت الرابع من المقطع الرابع والعشرين ليكون المقطع التاسع عندها مقطعا ثلاثيا أيضا ولتختم رؤيتها الفكرية والغنائية بالمقطع التاسع والعشرين كاملا ليكون هو نفسه المقطع العاشر من "أطلالها" وهو ختام صيغ في رؤية فكرية عامة لا تلخص ما سبق من دراما أطلالها فقط ولكن تلخص دراما الإنسان أيضا على الأرض وليظل هذا المقطع شجنا باقيا في وجدان المتلقين عبر الجغرافيا والتاريخ.

Doi: 10.12816/MDAD.2020.688900

المهمش وتقنيات السرد فى بنت مدارس

اعداد
أ.د/ عايدي علي جمعة
أستاذ النقد الأدبي الحديث
كلية الإعلام/ جامعة أكتوبر للعلوم الحديثة والآداب

Doi: 10.12816/MDAD.2020.88901
الاستلام: ٢٠٢٠/٣/١ القبول : ٢٠٢٠/٣/١٩

المستخلص :
ينهض هذا البحث بإلقاء الضوء على صورة المهمش في المجموعة القصصية "بنت مدارس" لمحمود السعدني، حيث تتجلى شخصية المهمش فى صراعه وكفاحه من أجل تحقيق ذاته، لكن هذا الصراع لا يجعله يكون ما يبغيه لذا فإنه يستحوذ على تعاطفنا وإعجابنا. وقد بدت صور المهمش متنوعة فى هذه المجموعة، ولاتكاد تخلو واحدة منها من صورة من صور المهمش، فهناك صورة المهمش المجاهد وصورة المهمش الضائع فى بلاد الغربة بلا نقود وصورة المهمش المتعفف وصورة المهمش البطل و صورة المهمش المجذوب وصورة المهمش المقهور وصورة المهمش المقبوض عليه وصورة المهمش اللص وصورة المهمش النصاب وصورة المهمش الرافض وصورة المهمش الحاقد، وفى النهاية تأتي صورة المهمش الضحية. وقد ظهر بوضوح دور التقنيات السردية فى إظهار هذه الصور المختلفة للمهمش، والكشف عن إيديولوجيته، وعالمه الداخلى والخارجى.

Abstract:
This research rises by shedding light on the image of the marginalized in the anecdotal group “Bint Madares” by Mahmoud Al-Saadani, where the personality of the marginalized manifests itself in his struggle and his struggle to achieve himself, but this conflict does not make him what he desires, so it captures our sympathy and admiration.
Pictures of the marginalized appeared varied in this group, and one of them was almost devoid of an image of the marginalized, there is the image of the Mujahid marginalized and the image of the lost

marginalized in exile without money, the image of the marginal marginalized, the image of the marginal marginalized, the image of the marginalized marginalized, and the image of the marginalized marginalized and the image of the marginalized The image of the thief and the marginalized is the thief, the image of the neglected margin and the image of the malicious margin, and finally the image of the victim marginalized comes.
The role of narrative techniques in showing these various images of marginalization, and revealing its ideology, and its internal and external world, has become clear.

فى هذه المجموعة القصصية "بنت مدارس " لمحمود السعدنى تتجلى شخصية المهمش فى صراعه وكفاحه من أجل تحقيق ذاته ، لكن هذا الصراع لا يجعله يكون ما يبغيه لذا فإنه يستحوذ على تعاطفنا وإعجابنا .

وقد بدت صور المهمش متنوعة فى هذه المجموعة ، ولاتكاد تخلو واحدة منها من صورة من صور المهمش ففى قصة " المسرح الكبير[١]" تبدو صورة المهمش المجاهد فى شخصية عبده صقر المكوجى الذى تتقاذفه الحياة ، ويمارس الكثير من النصب الذى لايغنى عنه شيئا فى تبديل حاله ، ثم يدخل السجن مرة بعد مرة ، وبعد كثير من الإخفاقات فى الحياة والحب يذهب إلى الكنال كى يجاهد الإنجليز .

وتبدو شخصية المهمش الضائع فى بلاد الغربة بلا نقود فى قصة " صاحب السعادة [٢]" وحينما يتصل بصاحب السعادة السفير كى يجد عنده المساعدة يرى الفرق هائلا بين الواقع المتردى الذى يعيشه بل ويعيشه المصريون ، وواقع السفير الذى يرى أن الشعب يعيش فى جنة لأن الأسعار رخيصة فى مصر عن غيرها من الدول .

أما قصة " الشيال [٣] " فتطل من خلالها شخصية المهمش المتعفف فى الشيال الذى ينام على الرصيف ، ولا يجد قوت يومه ، ولكنه يتعفف عن أخذ شلن يمثل له حلما كبيرا من أحد الزبائن لأنه يرى أن هذا أكثر من حقه .

أما شخصية المهمش البطل فإنها تطل علينا فى قصة " بوابة التاريخ [٤] " حيث يوقف هذا المهمش زحف الأعداء ، لكنه يفقد عينيه وحياته .

وفى قصة " حكاية الكنال [٥] " تبدو صورة المهمش المجذوب من خلال شخصية درويش يقاتل الأعداء فى خياله .

أما قصة " الصاعقة [٦]" فتنهض بتجسيد صورة المهمش المقهور من خلال شخصية محمد أفندى الذى كان بطلا فذا فى الملاكمة ، وكان يلقب بالصاعقة ، ثم تنتهى به الحال إلى وظيفة يمارس مديره ضغطا كبيرا عليه ويعيش فى قهر شبه متواصل .

فى قصة " السبق [٧]" تبدو صورة المهمش المقبوض عليه ، من خلال شخصية عبد البصير الذى يرى سبقا كبيرا فيقرر الدخول فيه من نفسه ، ويبذل جهدا خارقا فى السبق ، ويتفوق على الحميع ، لكنه يقبض عليه ، ويعود إلى بلده .

كما أن هناك المهمش اللص فى قصة " الذئب [٨]" وذلك من خلال شخصية عباس ، حيث يذهب ليسرق الأسنان الذهبية لأحد الموتى ، فيجد ذئبا يحفر القبر ، وتدور معركة رهيبة بين الذئبين ، تذكرنا بكفاح سانتياجو مع سمكته الضخمة فى قصة العجوز والبحر لإرنست هيمنجواى .

ورغم معرفتنا بأن عباس يسرق ، بل ويسرق الموتى فإننا نتعاطف معه لأنه لا يجد القوت بين الأحياء ، فاضطر اضطرارا تحت ضغط الحاجة إلى أن يجده عند الأموات .

أما قصة " العدد المخصوص[٩]" فتبدو فيها صورة المهمش النصاب من خلال شخصية صحفى فى إحدى صحف الأقاليم يمارس لعبة النصب على أغنياء القرى متلاعبا بأحلامهم .

وفى قصة " أحلام الشيخ [١٠]" تبدو صورة المهمش الرافض من خلال شخصية الشيخ عبد الحميد الأزهرى الذى يلقى الكثير من الإحباطات فى العلم والمال والحب ، لكنه رافض بشدة لفكرة العودة إلى قريته وأخيه الشيخ حسن . أما قصة " الثعبان[١١] " فتبدو من خلالها صورة المهمش الحاقد فى شخصية عم محروس الذى يرى فى زميله رمضان ثعبانا ، لكنه بعد موت رمضان ينفطر حزنا عليه .

وفى قصة "بنت مدارس[١٢] "التى أعطت اسمها للمجموعة التى تتكون من اثنتى عشرة قصة تبدو فيها صورة المهمش الضحية . وذلك من خلال شخصية ليلى التى تفقد حياتها لأنها أجبرت على الزواج من رجل ثرى فى مثل سن أبيها بسبب غناه وفقرها .

وقد تمثلت صور المهمش من خلال السرد ، والسرد هو " الحديث أو الإخبار (كمنتج وعملية وهدف وفعل وبنية وعملية بنائية) لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية (روائية) من قبل واحد أو اثنين أو أكثر (غالبا ما يكون ظاهرا) من الساردين ، وذلك لواحد أو اثنين أو أكثر (ظاهرين غالبا) من المسرود لهم[١٣] " .

وإذا نظرنا إلى نسق السرد المعتمد فى هذه المجموعة القصصية " بنت مدارس " لمحمود السعدنى فإننا نجد نسق السرد فيها هو نسق السرد المحكم ، والسرد المحكم "

محكم من حيث معمار القصة الذى يتبنى مانسميه ب " عمود السرد " والذى يبنى على الخطية ، حيث إن هناك أبدا بداية للحدث يعرف تطوره إلى الحبكة فالعقدة ثم الحل[١٤]".

وقد يأتى السرد داخل السرد ، بمعنى أن هناك طبقات سردية تنهض بتقديم البنية القصصية ، حيث يحتوى صوت السارد المحورى صوتا لسارد آخرأو أكثر ، مما يؤسس لفكرة انقسام الصوت على نفسه ، ولكن ذلك لايعنى خلخلة البنية القصصية ، أو تراجع منطقيتها ، لأن صوت السارد الآخر يأتى من خلال صوت السارد المحورى . وهذا ما يسمى بالإطمار Embedding و " مصطلح الإطمار يستخدم أحيانا فى السيميوطيقا ليشير إلى سرد مطمور (micronarrative) فى سرد أكبر وهو مرادف لمصطلح الإقحام (15) (intercolation) " وقد بدا ذلك واضحا فى قصة " الثعبان " حيث يتراواح السرد بين صوت السارد المحورى الذى تأتى القصة كلها من خلال صوته ، وصوت الشخصية المحورية التى يأتى صوتها السردى ليقيم توازنا مع الصوت الأول ، وبذا فإن واحدية الرؤية ، أو السير فى اتجاه واحد تبدو منكسرة فى هذا النمط السردى ، لكن هذا الانكسار لا يؤسس لفكرة الخلخلة المنطقية .

يقول فى قصة الثعبان [١٦]كاشفا عن صوت عم محروس الذى يحقد على زميله رمضان ، فتبدو شخصية المهمش الحاقد " كان الحديث بيننا فى آخر السهرة عن الاستعمار ولم تمض دقائق حتى خرج محروس من حديث الاستعمار وبحركة بارعة إلى حديث رمضان .

ـ طيب تعرف رمضان دا أخطر م الاستعمار ، الاستعمار ممكن نتخلص منه إنما رمضان مش ممكن ، أهو دا اللى عاوز معركة ، بشرفى دا الحرب ضده حلال .. ثم ظل يكرر كلمة حلال حتى انتهت السهرة .. "

ومما يكرس لنمط السرد المحكم فى هذه المجموعة " بنت مدارس " لمحمود السعدنى اتخاذ السارد أو الراوى الواحد نمطا معتمدا ، والحقيقة أن " مسألة الراوى بالغة الأهمية ، لأن الراوى موجود فى جميع القصص باعتبار أن كل سرد يقتضى راويا هو الواسطة التى عن طريقها تحصل معرفة المتقبل للقصة [١٧]" و "تختلف هوية الراوى عن غيره من الشخصيات المؤسسة للسرد ، فهو وحده المضطلع بمهمة حكاية الأحداث والمواقف المسرودة ، وقد لايقتصر دوره على ذلك فقط إذ ربما شارك كشخصية داخل الأحداث [١٨] " .

وكان من نتيجة اتخاذ السارد الواحد نمطا معتمدا أن بدت مركزية الذات الساردة بوضوح ، فظهرت إبدبولوجيتها ، وطريقة تفكيرها مما يؤسس لوجود عالم غير متخلخل ، وهو فى هذا يبدو متصالحا مع القارئ ، حيث إن الذات الساردة فى حالة من الوعى الكامل ، وتقف بقوة وراء السرد وهذا السارد فى علاقته بالأحداث يأتى فى الغالب ـ فى هذه المجموعة ـ غير مشتبك معها ، مما يؤسس لفكرة المحايدة ، فهو يشبه

الكاميرا الناطقة التى ترصد ما يدور ، ويبدو دورها فى اختيار زوايا الرؤية ، وتهميش مالا تريده ، والتركيز على ما تراه يؤسس لدفع الأحداث . وهو سارد عليم بكل شئ ، والسارد العليم أو المحيط بكل شئ هو " سارد على علم (بصورة عملية) بكل شئ عن المواقف والوقائع المحكية [١٩]"

وقد بدا هذا السارد ـ صاحب الرؤية من خلف ـ أو المحيط بكل شئ فى غالبية هذه المجموعة ، مما يكرس لفكرة المحايدة والموضوعية ، ويشى فى الوقت نفسه بالواقعية .

والحقيقة " فإن كل الفن ـ سواء كان واقعيا أو انطباعيا أو رومانسيا أو كلاسيكيا أو رمزيا أو أليجوريا أو تعبيريا أو تصويريا أو مستقبليا أو زوبعيا أو تجريديا ـ يضرب بجذوره فى مكان ما من جوانب الواقع ، إنه يسعى دائما إلى التعبير الموضوعى ، ولابد له دائما من موضوع يجسد الفنان طبيعته [٢٠] " .

ومن هنا فإن اعتماد نسق السارد من خلف يؤسس أكثر لفكرة الموضوعية ، أو يوهم بالواقعية باعتبار أن ما يحدث يأتى عن طريق سارد محايد يعتمد الضمير الثالث " هو " فى الحكى .

وقد بدا هذا النسق فى غالبية قصص هذه المجموعة " بنت مدارس " لمحمود السعدنى التى تتكون من اثنتى عشرة قصة ، سبعة منها جاءت بالضمير الثالث هى الشيال والصاعقة والسبق والذئب والعدد المخصوص وأحلام الشيخ ، فى حين جاءت أربع قصص منها متراوحة بين الضمير الأول " أنا " والضمير الثالث "هو " ، وإن كانت الغلبة فيها للضمير الثالث ، وهذه القصص هى المسرح الكبير وبوابة التاريخ وحكاية الكنال والثعبان .أما قصة " صاحب السعادة " فقد اتخذت الضمير الأول نسقا معتمدا ، وإن كان الضمير الثالث "هو " قد شاركه إلى حد ما .

ويعد نسق السارد الخفى مكرسا لفكرة العلم المحيط ، حيث يمتلك السارد قدرة فائقة على المعرفة ، ويمسك بجميع الخيوط فى يده ، ويعرف أكثر من شخصياته ، ولديه حرية الحركة سواء فى داخل الشخصيات أم فى خارجها ، وسواء فى الزمان أم فى المكان .

وتأتى جميع الأصوات من خلاله ، لكن ربما تتمرد عليه شخصياته ، وربما يبدو علمه غير محيط إحاطة كاملة ، فتبدو معرفته مستمدة من جميع شخصياته ، ولايعرف ـ فى بعض المواقف ـ أكثر منهم مجتمعين ، وهذا ما بدا فى قصة " بنت مدارس [٢١] " حينما اختفى المعلم سعد الله " ومضت أيام واختفى المعلم سعد الله .. لم يعد يظهر فى البيت ولا فى الخمارة ، ولا عند باب الدكان ، وقالوا إنه اعتزل الدنيا والناس ، وقالوا إنه لحق بأم شلبية فى أعماق الصعيد ... ثم فوجئ الناس بالرجل الغريب ذات صباح يعاين البيت ، ثم علموا أنه اشتراه ".

فالسارد الخفى يذكر الاحتمالات التى تفسر اختفاء المعلم سعد الله ، ولم يذكر على وجه اليقين سر اختفائه مما يلهب خيال المتلقى ، ويجعله يسهم فى بناء السرد بتدخله .

أما السارد الدرامى الذى يكون فاعلا فى الأحداث مؤثرا ومتأثرا فله حضوره أيضا كما سبقت الإشارة ، وهذا السارد ربما تكون معرفته أقل من معرفة بعض الشخصيات ، ويبدو علمه غير محيط ، وينعكس ذلك على المعرفة التى تصل إلى المتلقى ، فهو سارد يفاجأ بالأحداث ،ويبدو تركيزه أكبر على العالم الداخلى له بوضوح ، وهذا ما يبدو بوضوح فى قصة " صاحب السعادة [٢٢] " فنجد الذات الساردة المحورية تغوص مرارا فى عالمها الداخلى .

يقول " وخيل إلى أن الفرصة سانحة لأحكى للسفير مأساتى ، لم يكن الرجل يعلم شيئا عنى إلا أننى من مواطنيه ولم أكن أشك لحظة واحدة فى أن هذا الرجل السمين الطيب سيتخلى عنى أبدا فقط لو أنه عرف مأساتى التى عشتها خمسة أشهر كاملة "

ويقول " وفى لحظة اختفى كل ما فى الكأس فى جوفه ، ورفعت كأسى أنا الآخر ، وصببت ما فيه فى حلقى . وشعرت بالنار تحرق حلقى وتمزق أحشائى تماما ، وأحسست بالأرض تدور بى ، والبحر يرتفع إلى أعلى . . ثم يطوينى ويجرفنى وسمعت صوتا يشبه تماما صوت السفير غير أن هذا الصوت كان آتيا من مكان بعيد "

إن الذات الساردة المحورية تنطلق أكثر فى وصف عالمها الداخلى لأنها أدرى به ، وتبدو محدودية علمه بالآخر .

والسارد المحورى فى هذه المجموعة قد يلجأ إلى تقنية " الخطاف القصصى " فى بداية القصة وهى " وسيلة تستخدم فى بداية عمل قصصى لإثارة اهتمام القراء وحثهم على متابعة القراءة ، فالبداية من قلب الأحداث ووسطها نوع من " الخطاف " السردى ، وهناك أشكال أخرى مثل استخدام التناقض الظاهرى أو استعمال اقتباس أو استشهاد مذهل أوذكر مصرع إحدى الشخصيات أو أحد الحوادث أو أى تصريح بشئ يثير فضولا ويتطلب إشباعا [٢٣] " .

ويقول فى بداية قصة " حكاية الكنال " [٢٤] " كان الجو باردا والوقت متأخرا وميدان الحسين رغم البرد والليل لايزال عامرا بالضوء والحركة والحياة وثمة جماعات من الناس تقطع الميدان إلى الحوارى الضيقة المتفرعة من الميدان بعضهم متفرج وبعضهم من محاسيب أهل بيت الله لم يتمكنوا لشدة البرد من افتراش الرصيف فهاموا على وجوههم يصرخون من الجوع ومن البرد صراخا غريبا مفزعا هو فى حقيقة أمره ترجمة صادقة لواقع الحال "

فهذه البداية تبدو فيها تقنية الخطاف القصصى بوضوح ، حيث ينهض السارد المحورى برسم المجال الذى ستتحرك فيه القصة مثيرا فضول المتلقى للمتابعة ، من

خلال بنى سردية تشغل عدة حواس مختلفة ، وتثير أفق التوقع لدى المتلقى ، فيطالعنا الجو فى حالة برودة مما يثير الترقب ، ويبدو الوقت متأخرا فيأخذ الترقب فى الزيادة . فإحساس المتلقى ببرودة الجو ، وتأخر الوقت يثير لديه إحساسا كبيرا برغبة الاندفاع فى القراءة ليعرف ماذا حدث فى هذا الوقت المتأخر ، وفى هذا الجو البارد وأين حدث ، وهذا ما يقدمه السارد المحورى فى البنية السردية التالية ، ومنيدان الحسين رغم البرد والليل لا يزال عامرا بالضوء والحركة والحياة "

هذه البنى السردية تثير أسئلة لدى المتلقى لا يستطيع مغادرة القصة قبل أن يجد إجابة لها ، وتأتى البنى السردية التالية لتكرس لتقنية الخطاف الخطاف السردى " وثمة جماعات من الناس تقطع الميدان إلى الحوارى الضيقة المتفرعة من الميدان بعضهم متفرج وبعضهم من محاسيب أهل بيت الله لم يتمكنوا لشدة البرد من افتراش الرصيف ، فهاموا على وجوههم يصرخون من الجوع ومن البرد صراخا غريبا مفزعا هو فى حقيقة أمره ترجمة صادقة لواقع الحال " .

فالبنى السابقة ما زالت تنهض برسم المجال الذى ستتحرك فيه القصة ، وهى وإن كا نت قد حددت المجال أكثر من ذى قبل فإنها لم تشبع فضول المتلقى كاملا ، فما زالت الأسئلة تطل برأسها ، وما زالت الآفاق تحتاج إلى مادة كى تملأ .

أما تقنية الارتداد أو الاسترجاع فإنها قد تظهر فى لحظة التأزم القصوى للشخصية ، فحينما يضغط الواقع بأصابعه التى لاترحم على قلب الشخصية فإنها تفر إلى لحظات باهرة فى الماضى كان لها ألقها متخذة منها تكأة تتكئ عليها " ويفرق جينيت بين الاسترجاع الداخلى internal analepsis وبين الاسترجاع الخارجى external analepsis فالأول لايرجع بالأحداث إلى ماقبل زمن الرواية ، على عكس الأخير[٢٥]".

ففى قصة " الذئب [٢٦]" نجد المحكى الأول فيها هو "عندما وضع عباس قدمه على أول الطريق الذى ينتهى عند المقابر . . " ثم يستمر السارد الخفى فى سرد ما حدث للشخصية المحورية / عباس حينما ذهب ليسرق الأسنان الذهبية لأحد الموتى الأثرياء ، وما دار من صراع رهيب بينه وبين ذئب جائع كان يحفر القبر نفسه أصيب فى هذا الصراع عباس والذئب إصابات بالغة ، ورضيا من الغنيمة بالإياب ، فعاد عباس إلى بيته وبه جروح دامية ، وفى حالة من الإعياء الشديد بعد ليلة رهيبة ، فاستقر به المقام فى حجرته .

" وبين الحين والحين كان عباس يختلس النظر إلى أطفاله الأربعة المددين كالفسيخ الفاسد ، وزوجته التى شاخت وشابت قبل الأوان ، وقد انزوت فى ركن الحجرة مقوسة الساقين مفتوحة الفم ، منكوشة الشعر كأنها أمنا الغولة . . ومعركة الأمس

تتراءى له وهو جالس يمسح جروحه والألم يعصر قلبه ويضغط على عظامه ، وكأنها حلم مزعج كئيب مضت عليه أزمنة طويلة . . "

فعملية الاسترجاع لم تتجاوز المحكى الأول للقصة ، ومن فإن الاسترجاع يعد داخليا ، وقد أسهم هذا الارتداد فى تعميق معنى الكآبة التى أشاعها وصف الزوجة والأولاد فى حجرة واحدة ، وكأنهم يسكنون قبرا ، حاول عائلهم أن يخفف من معاناتهم بسرقة قبر لأحد الأثرياء ، لكنه رجع جريحا منهكا ، فزادهم فقرا على فقر .

أما الاسترجاعات الخارجية فتعود بالأحداث إلى ماقبل المحكى الأول فى القصة " فالاسترجاعات الخارجية لمجرد أنها خارجية لاتوشك فى أى لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى لأن وظيفتها الوحيدة هى إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السا بقة أو تلك[٢٧] " .

وهذا مايبدو بوضوح فى قصة " الصاعقة[٢٨] " التى تروى حكاية محمد أفندى الذى يمارس مديره ضغطا شديدا عليه ، حيث نجد القصة تبدأ بالتركيز على الجدار الرقيق الذى يفصل المدير عن محمد أفندى ، وأن هذا الجدار " تستطيع لطمة واحدة من قبضة محمد أفندى أن تسحقه ، وتسحق المكتب الذى خلفه ، والأفندى الذى خلف المكتب" .

وتركز القصة على هذا الصباح الأسود المهبب ، الأسود فى لون الكحل " الذى لن يمر لأن محمد أفندى مصمم على ضرب المدير الضربة القاضية ، وحينما يدخل الساعى بأوراق كثيرة على محمد أفندى ، ويتركها له تكون الأزمة النفسية فى الحاضر قد بلغت ذروتها ، فيقوم محمد أفندى بعملية ارتداد كبيرة قبل أن ينتهى به المطاف إلى العمل مع هذا المدير . هذه العملية الاسترجاعية تكون للحظات لها ألقها فى حياة الشخصية تقف بموازاة اللحظات الحاضرة التعسة .

" وشعر محمد بأسف عميق على الأيام السعيدة التى مرت فى حياته ، والتى ولت بسرعة ، يوم كان زينة حلقات الملاكمة ، وفخر اللعبة ، يوم كان اسمه " الصاعقة " وكان حقا صاعقا لخصومه ، كل منهم خرج بعاهة ، وطواهم النسيان وكأنهم لم يكونوا شيئا بالمرة ، كان أصلب من الفولاذ ، وأقوى من الحديد ، وكانت شهرته بين عشاق اللعبة خصوصا تفوق شهرة هتلر . . " .

ويلاحظ هنا أن الاسترجاع الخارجى أظهر عمق المأساة التى تعيشها الشخصية فى اللحظة الحاضرة ، وقد جاء عن طريق الشخصية المحورية / محمد أفندى والسارد الخفى الذى يضم صوته لصوت محمد أفندى ، وكأن الماضى ذا الألق حقيقة يتفق عليها الجميع .

ولا يخفى تدخل السارد الخفى فى مسار السرد من أجل التفسير فى الاقتباس السابق ، فصوت السارد يقوم بعملية إزاحة للسرد لينقله من الشخصية المحورية / محمد

أفندى إلى صوته هو من أجل التفسير أو الإجابة على سؤال لماذا كان محمد أفندى يسمى بالصاعقة ؟ فقد كان كما ظهر من خلال صوت السارد المحورى صاعقا لخصومه ، وكل منهم خرج بعاهة وإن كان أقوى من الحديد ، وأشهر من هتلر .

كما أن السارد أحيانا يقوم بالتدخل فى مسار السرد ، فيقطعه لكى يظهر صوته الحامل لإيديولوجيته أو تعليقه على السرد .

يقول فى قصة " بنت مدارس [٢٩]" "وأصل الحكاية أن المعلم سعد الله تزوج ، والزواج ليس عيبا . . " فجملة والزواج ليس عيبا تمثل التعليق الذى تدخل به السارد المحورى على المسار الطبيعى للسرد ، وهذا التعليق يعطى لمسار السرد جانبا آ خر من الرؤية يتمثل فى أن المشكلة المتفاقمة فى هذه القصة ليست بسبب الزواج فى ذاته ، وإنما بسبب عدم التكافؤ فيه بين المعلم سعد الله وزوجته التى هو فى سن أبيها .

كما أن تقنية الاستباق بمعنى العبور من اللحظة الآنية إلى تصور ما قد يقع فى المستقبل لها حضورها أيضا فهذه المجموعة .

ففى قصة " أحلام الشيخ [٣٠] " نجد نجية تتصور نفسها مع الشيخ عبد الحميد "وحلمت نجية بغير هؤلاء كثيرين ولكنها لم تحلم أبدا بشيخ معمم . . وشطح خيالها فتصورت نفسها زوجة للشيخ عبد الحميد كيف تكون الحياة معه ؟ وهو الذى يتكلم بالنحوى دائما ، ويكره الأفلام ، ويحفظ كلام الله ويردده فى مناسبة وفى غير مناسبة . ترى هل يعرف الشيخ المزاح والمداعبة والسهر ؟ " .

وقد يكرس الاستباق للكذب والنصب ، حيث نرى الشخصية المحورية فى قصة "العدد المخصوص (٣١) " التى يبدو من خلالها المهمش النصاب تعبر من اللحظة الآنية إلى نقطة فى المستقبل هى تعلم أنها لن تتحقق ، ولكنها تخدع بها شخصية أخرى فى القصة من أجل النصب عليها .

"عندئذ راح الأفندى يشرح للحاج المهمة التى من أجلها تكلف كل هذا العناء ، وطاف بكل قرى المنوفية : ـ سوف نصدر إن شاء الله عددا مخصوصا من جريدتنا اسمه بيت الله ، وسيكون تحت رعاية المدير إن شاء الله، وسنزين صفحات العدد بصور الحجاج الذين تقبل الله زيارتهم ونبذ عن تاريخهم وحياتهم ، وفضلهم وعلمهم وكرمهم ، ولكنى لا أقبل أبدا أن ألوث صفحات جريدتى بصورة واحد من الذين ذهبوا للحج ليقول الناس عنهم إنهم حجاج ، هؤلاء بينى وبينهم حرب لاهوادة فيها إلى يوم القيامة . . "

والمتأمل فى الجمل السردية التى وردت على لسان الشخصية المحورية سيجد استخدام سوف والسين قبل الفعل المضارع ، حيث يؤدى هذا الاستخدام إلى الانفلات من عقال اللحظة الحاضرة إلى لحظة مستقبلية .

Doi: 10.12816/MDAD.2020.88901

كما يكثر تكرار عبارة إن شاء الله التى تكرس للاستباق و استحدام لن قبل المضارع أيضا . كل هذا يطوى الفضاء الزمنى ، فتجتمع لحظتان فى تآلف : اللحظة الحاضرة التى يتم فيها السرد ، واللحظة القادمة التى تعد موضوعا للسرد.

وقد أسهم هذا الاستباق فى توالد حركة المعنى فى هذه القصة ، إذ دفع بالأحداث إلى مسارها المرسوم ، وأتم خلق صورة المهمش النصاب ، الذى يستخدم العنصر الزمنى فى الإيقاع بضحيته ، كما يستخدم أيضا عنصر القيم الأخلاقية التى لايوجد مكان لها عنده إلا على لسانه فقط .لكن إسهامها عميق فى إحكام الشبكة حول الآخر .

أما تقنية الفجوات التى يتركها السارد المحورى وخصوصا النقط ، والتى تستدعى تدخل المتلقى فلها حضورها القوى فى هذه المجموعة القصصية للكاتب محمود السعدنى ، فالنقط تشير إلى سكوت و " بالرغم من أن السكوت هو عدم التلفظ بخطاب لفظى ، إلا أنه يعد من أنظمة العلامات التى يستعملها المخاطب لينقل قصده إلى المخاطب[٣٢] " وقد تأتى النقط مكرسة لفجوة زمنية ومكانية لا يريد السارد أن يملأها بسرده ، ويتركها للمتلقى ، ففى قصة " الذئب " بعد المعركة الرهيبة بين عباس الذى ذهب لسرقة أسنان ذهبية لأحد الموتى ، ففوجئ بوجود ذئب يحفر القبر ، ودارت بينهما معركة رهيبة يقول : " ظل ينسحب ، وعباس يتراجع ، ولم يلبث عباس أن اختفى بين المقابر . . ثم أطلق ساقيه للريح هاربا فى الصحراء نحو . . . الإسماعيلية . .

وعندئذ استدار الذئب هاربا هو الآخر فى الطريق المضاد مجرجرا خلفه نصفه المشلول فى جهد بالغ . . كانت الشمس قد تسلقت الأفق ، عندما دفع عباس باب منزله بقدمه الغليظة المجروحة ، فانفتح أمامه محدثا صوتا كئيبا مزعجا " .

فالمسافة التى يستغرقها عباس من الصحراء المجاورة للمقابر حتى دخول بيته تشغل حيزا زمنيا ومكانيا يتركه السارد الخفى لخيال المتلقى .

ومما يلفت النظر فى هذه المجموعة القصصية " بنت مدارس " لمحمود السعدنى قضية اللغة ، وقد كانت قضية اللغة مثار جدل كبير فى القرن الماضى ، رأى البعض أن الفصحى يجب أن تكون نسقا معتمدا فى السرد والحوار ، ورأى البعض الآخر أن العامية يجب أن تكون هى النسق المعتمد فى السرد والحوار ، فى حين كان هناك رأى ثالث مضمونه أن الفصحى يجب ان تكون فى السرد والعامية فى الحوار .

وإذا نظرنا إلى النسق المعتمد فى هذه المجموعة فإننا نجد أن الفصحى تستغرق السرد ، فى حين نجد العامية تشتغرق الحوار .

وربما كان انحياز السارد إلى نسق العامية فى الحوار هو انحياز فى الوقت نفسه إلى المهمش ، فالسارد أنطق المهمش بلغته المهمشة فى الأدب ، وهنا تبدو عملية الإزاحة من المركز إلى الهامش ، فيصبح المهمش مركزا و المركزمهمشا .يقول فى قصة " المسرح الكبير[٣٣]" متحدثا عن عبده صقر المكوجى "ولكن بعد شهر واحد لم

يعد يذكر لى شيئا عن الفرقة والروايات ، قصر حديثه على مغامراته فى عالم النساء . . وكان يحكيها بأسلوب فاجر وبطريقة شيقة ، وكانت بطلات مغامراته دائما من طبقة الخادمات . . ولكن كلهن كن جميلات شقراوات يرتمين فى أحضانه عند النظرة الأولى ثم انتابته حالة صمت فانطوى على نفسه ، وعندما سألته ذات مساء عن السر ذكر أنه مشغول فى اختراع القفاز "

هنا يبدو نسق اللغة الفصحى هو النسق المعتمد فى السرد ، ولكن حينما يأتى دور الحوار بين السارد المحورى وعبده صقر المكوجى نرى ظهور نسق اللغة العامية ، وكأن هناك صوتين للسارد ، صوتا ينتمى إلى لغة مكرسة أصلا كمركز فى الأدب ، وصوتا ينتمى إلى لغة مهمشة أصلا فى الأدب يتجاذب المركزية مع اللغة الفصحى فى هذه المجموعة ، فهو حينما يوجه البنية القصصية من بنية سردية فى السابق إلى بنية حوارية يتم توجيه اللغة من لغة فصحى إلى لغة عامية . وإن كان السرد القصير بلغته الفصحى يتخلل الحوار .

يقول : " ولما استفسرت منه عن وظيفة القفاز ، أجابنى فى ثقة العالم. .

ـ عشان لما الواحد يقفز من عاشر دور ما يتعورش ، ولكن لماذا يقفز عبده صقر من عاشر دور ولماذا يخترع القفاز؟ سؤال وجيه ألقيته عليه فأجابنى فى الحال :

ـ ألفنا عصابة . . الأسهم النارية . .

ـ عشان إيه ؟

ـ نسرق بنوك . .

ـ وسرقتوا حاجة ؟ . .

ـ نص مليون مليون جنيه . .

وفى تلك الليلة عرض عبده صقر على الانضمام للعصابة . ولما سألته عن الشروط . أجاب على الفور :

ـ تدفع رسم خمسة وعشرين قرش . .

وعندما علم أننى أمتلك شلنا ، صاح فى ضجر . .

ـ هات الشلن زى بعضه "

ولا يخفى نسق الخطاب المباشر المعتمد فى هذه المجموعة القصصية " بنت مدارس " للكاتب محمود السعدنى فيظهر صوت السارد المحورى أثناء الحوار، وقد بدا ذلك ـ مثلا ـ فى الاقتباس السابق مقدما لكلام عبده صقر المكوجى ، فالحوار لاينطلق مباشرة ـ كما فى الحوار المسرحى ـ إذ تطل الصورة الصوتية للسارد ، فحينما يأتى صوت عبده صقر المكوجى قائلا :

" ـ عشان لما الواحد يقفز من عاشر دور مايتعورش ." لايأتى هذا الصوت نتيجة الحوار المباشر ، وإنما عن طريق تقديم السارد لصوته من خلال قوله " ولما استفسرت منه عن وظيفة القفاز ، أجابنى فى ثقة العالم . . "

وهكذا يأتى صوت السارد المحورى فى الاقتباس السابق مقدما لكلام شخصية عبده صقر المكوجى خمس مرات .

لكن أحيانا يبدو نسق الخطاب المباشر الحر فى هذه المجموعة ، حيث يختفى صوت السارد المحورى فى نص الحوار مطلقا الحرية لشخصياته فى التعبير عن نفسها بغير وساطة ، فتبدو بوضوح تقنية الحوار المسرحى ، ففى قصة " حكاية الكنال " حينما يسأل أحد رفقة السارد المحورى الدرويش المجذوب يدور حوار لا يتدخل فيه صوت السارد المحورى بالتقديم أو التعليق .

يقول : " ـ انت كنت فى الجيش ؟

ـ لا . . أنا كنت بتاع حصير . .

ـ وايه اللى عملك كده ؟

ـ أمر ربنا ، وحب سيدنا الحسين . ،

ـ وعندك حصير دالوقت ؟

ـ لا ما عنديش ، ليه انتم عاوزين ؟

ـ آه

ـطيب هاتوا سيجارة . .

ـ ودينا عند بتاع الحصير وخد سيجارة " .

ومن هنا يبدو دور التقنيات السردية فى إظهار الصور المختلفة للمهمش ، والكشف عن إيديولوجيته ، وعالمه الداخلى والخارجى .

لقد نشرت هذه المجموعة القصصية فى الكتاب الذهبى لروزاليوسف ١٩٦٠ ، وكانت ثورة يوليو فى أوجها ، وقد قامت بعملية إزاحة كبيرة فى المجتمع كان من نتيجتها تحرك المهمشين من الهامش إلى المركز ، وكان يبدو انتصار المهمش فى الحياة المصرية واضحا ، ومكرسا له ، لكن فى هذه المجموعة " بنت مدارس " لمحمود السعدنى تبدو صورة المهمش فى الغالب منكسرة . ترى هل كان يرى السارد بقلب الفنان ـ وإن كان ذلك لاشعوريا ـ انكسارا وشيكا للمهمشين ، وقد جسدته هزيمة يونيو ١٩٦٧ ؟ .

الهوامش:

١) محمود السعدنى ، بنت مدارس ، ص٥ دار روزاليوسف . ١٩٦٠

٢) السابق ، ص١٧.
٣) السابق ، ص٣٠ .
٤) السابق ، ص٤٣ ،
٥) السابق ، ص٥٩ .
٦) السابق ، ص٧١ .
٧) السابق ، ص٨٣ .
٨) السابق ، ص٩٢ .
٩) السابق ،ص٩٨ .
١٠) السابق ، ص١١٢ .
١١) السابق ، ص١٢٤ .
١٢) السابق ، ص١٣٥ .
١٣) جيرالد برنس ، المصطلح السردى ،ص١٤٤ ،ترجمة عابد خزندار ، المشروع القومى للترجمة ، ٣٦٨
١٤) د . سعيد يقطين ، أساليب السرد الروائى العربى (مقال فى التركيب) ، ضمن الرواية العربية ، ممكنات السرد ، نسخة مجانية توزع مع العدد ٣٥٩ من سلسلة عالم العرفة ، يناير ٢٠٠٩ ، ص١٤٠
١٥) برونوين ماتن ، فليزتياس رينجهام ، معجم مصطلحات السيميوطيقا ، ص٨٤ ، ترجمة عابد خزندار ، المركز القومى للترجمة ، ١١٥٩
١٦) محمود السعدنى ، السابق ، ص١٢٤
١٧) طارق شلبى ، نجيب محفوظ (٤) ، فى التحليل اللغوى للنص الروائى ، ص٨٦ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٨
١٨) أيمن بكر ، السرد فى مقامات الهمذانى ،ص١٤١، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨
١٩) جيرالد برنس ، السابق ، ص١٦٤
٢٠) طائفة من النقاد ، مختارات من النقد الأنجلو ـ أمريكى تاحديث ، ص١٧٤ ، ترجمة ماهر شفيق فريد ، المجلس الأعلى للثقافة ،١٩٤ ، ٢٠٠٠
٢١) محمود السعدنى ،السابق ، ص١٣٥
٢٢) السابق ، ص١٧
٢٣) د إبراهيم فتحى ، معجم المصطلحات الأدبية ، ص١١٣، دار شرقيات
٢٤) محمود السعدنى ، السابق ، ص٥٩
٢٥) د محمد عنانى ، المصطلحات الأدبية الحديثة ،ص٣ ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، ط١ ، ١٩٩٦

Doi: 10.12816/MDAD.2020.88901

٢٦) محمود السعدنى ، السابق ، ص٩٢
٢٧) جيرار جينيت ، خطاب الحكاية ، بحث فى المنهج ، ص٦١ ، المجلس الأعلى للثقافة ،ط٢ ، ١٩٩٧
٢٨) محمود السعدنى ، السابق ، ص٧٢
٢٩) السابق ص١٣٥
٣٠) السابق ص١١٢
٣١) السابق ، ص٩٨
٣٢) عبد الهادى بن ظافر الشهرى ، نحو توسيع مفهوم الخطاب ، مقاربة سيميائية تواصلية ، فصول ع٧٧ ،٢٠١٠ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب
٣٣) محمود السعدنى ، السابق، ص ١٧.

تشكل الشخصية في الرواية الديستوبية

اعداد
نجدي عبد الستار محمد نجدي
جامعة عين شمس

Doi: 10.12816/MDAD.2020.88902
الاستلام: ٢٠٢٠/٣/٧ القبول : ٢٠٢٠/٣/٢٥

المستخلص :
يعد مفهوم الديستوبيا واحدًا من المفاهيم التي عبرت عنها روايات العقد الأخير. فالديستوبيا فكرة روائية منطلقة دائمًا من الواقع المخيّب لأصحابه، مستشرفة المستقبل الذي يبدو مروعًا، في مكان يتصف بالضعة والخبث، تحمل صورة أكثر قتامة من ظواهر قائمة بالفعل، فهو أدب يحمل صورة تشاؤمية دفاعية مما يشكل خطرًا على الفرد خاصة، والمجتمعات الإنسانية عامة. هذا المفهوم كان له أثره الواضح على الشخصية التي اتصفت بصفات ربما تكون مخالفة عن الشخصية الطبيعية في الأعم الأغلب وهي التي تنقسم على حسب وظيفتها إلى الشخصية المتسلطة والشخصية المتناقضة والشخصية اللامنتمية، هذه الشخصيات التي تشكلها الأبعاد (الخارجية والداخلية والاجتماعية والفكرية) وهذه الشخصية في الوقت نفسه خضعت لمقصدية الكاتب في اختيار دواله من أسماء الشخصيات موضحا دور الشخصية في إبراز مفهوم الديستوبيا الذي أصبح جنسا أدبيا معروفا في عالم الرواية، وسيعتمد البحث على مصادر روائية عربية هي(والسيد من حقل السبانخ، يوتوبيا، وعطارد، وفئران أمي حصة)
الكلمات المفاتيح: يوتوبيا- ديستوبيا، عطارد، فئران أمي حصة، المتسلطة، المتناقضة، اللامنتمية. السيد من حقل السبانخ.

Abstract
The concept of dystopia is one of the concepts expressed in the novels of the last decade. Dystopia is a novel idea that always departs from the disappointing reality of its owners, exploring the seemingly horrific future, in a place characterized by weakness and insidiousness, which carries a darker picture than the existing phenomena, it is a literature that holds a pessimistic and defensive picture, which poses a danger to the individual in particular, and

human societies in general This concept had a clear impact on the personality that was characterized by attributes that may be contrary to the natural personality in the most general and which is divided according to its function to the authoritarian personality, the contradictory personality and the non-affiliated personality, these figures that are formed by the dimensions (external, internal, social and intellectual) and this character at the same time She underwent the writer's intention to choose his functions from the names of the characters, explaining the role of the character in highlighting the concept of dystopia, which has become a literary genus known in the world of the novel, and the research will be based on Arabic narrative sources are (uutard- Alsied men hakl al sabanekh- Fi:ran omi: hessa- utopia)

Key words: utopia- dystopia- nove– fearan omy hessa - utopia- dystopia- novel- Otared – Authoritarian - Authoritarian, contradictory, non-affiliated.

تمهيد:

يعد مفهوم الديستوبيا واحدًا من المفاهيم التي عبرت عنها روايات العقد الأخير، وهذا المفهوم مع حداثته ـ باعتباره منحى صار يلازم الأجناس الأدبية ـ كان موجودًا في العلوم الأخرى، فقد ذكره (جون ستيوارت ميل) في خطاب برلماني عام ١٨٦٨ إلا أنه تبلور باعتباره مفهومًا متعارفًا عليه في منتصف القرن العشرين، وذهبت الدكتورة (نعيمة علي) إلى أن هذا المصطلح قديم، ولم يكن الأدب وحده هو الذي أوجد هذا المفهوم، وإنما عند العودة إلى المصادر الفلسفية تبين لها تردد أصداء مفهوم الديستوبيا في فلسفة فريدريك نيتشه العدمية أو النهليستية كما يطلق عليها والتي وجدت امتدادًا لها في القرن العشرين في أيديولوجيات الفيلسوف الأمريكي ريتشارد روتي، بل وأيضًا في مفهوم الواقع الشبيه لدى الفيلسوف الفرنسي جون بودريار.[1] وإذا كان المفهوم الديستوبي قد وجد جذوره في الفلسفة، فإنه أصبح معروفا في الفن الروائي .

والديستوبيا الروائية هي: فكرة روائية منطلقة دائمًا من الواقع المخيّب لأصحابه، مستشرفة المستقبل الذي يبدو مروعًا، في مكان يتصف بالضعة والخبث، تحمل صورة أكثر قتامة من ظواهر قائمة بالفعل، أشخاصها يصارعون للهروب من

[1] ـ انظر، نعيمة علي عبدالجواد، ديستوبيا الواقع واليوتوبيا المأمولة في رواية آلة الزمن، مجلة فكر وإبداع مصر، ج٥١، سنة ٢٠٠٩، ص١١١.

واقع يحاصرهم ويخنقهم، ويفشلون في الأعم الأغلب في الهرب من النهاية المأسوية المقدرة لهم، فهي من الأساس محاولة لطرح تصور لأصحاب القرار للعمل على التحرك من أجل حل تلك المشكلات، التي يمكن أن تلتهم كل ما حولها إذا تركت، فهو أدب يحمل صورة تشاؤمية دفاعية مما يشكل خطرًا على الفرد خاصة، والمجتمعات الإنسانية عامة.

هذه التعريفات توضح استهداف الديستوبيا بعنف لكل المجتمعات المعاصرة دون الإشارة المباشرة إلى اليوتوبيا. فالديستوبيا ليست تقريبًا مضادة لليوتوبيا كما يُطلق عليها دومًا، ولكنها نوع فريد صدر في القرن العشرين نتيجة لانحراف الواقع وانحسار اليوتوبيا من العقول والنفوس، لتؤثر على الشخصية.

وظيفة الشخصية في الرواية الديستوبية

ظل الشعر هو الأكثر أهمية لدى النقاد حتى جاء القرن التاسع عشر مخالفًا تلك النظرة بعد بروز النثر بمختلف أنواعه؛ فازداد هذا الاهتمام مع بروز القصة والرواية، وأصبح وجودهما ذا تأثير واضح، إلا أن الاختلاف بين النقاد على أهمية العناصر الروائية أصبح واقعًا، ومع هذا الاختلاف حول الأهم من العناصر، كان عنصر الشخصية الروائية الأكبر حظًا من تلك المناقشة من بين مؤيد أو معارض.

تأسست هذه النظرة على مدى التاريخ الطويل لمكانتها، ففي التراجيديات الإغريقية القديمة كانت الشخصيات الرئيسة من الملوك والأمراء والقادة، أما في الأدب الحديث فقد تكون الشخصية من المهمشين، هؤلاء الذين يعيشون الحياة بمرها وحلوها دون تجمل، والشخصية على مر التاريخ وجدت اهتمامًا كبيرًا، فالكلاسكيون حرصوا على رسم الشخصيات و" تميزوا بخلق نماذج بشرية خالدة.. ولا أدلَّ على ذلك من أن نرى معظم مسرحياتهم تحمل كعنوان لها أسماء أبطالها حتى اكتسبت تلك الشخصيات طابع النموذج البشري، وأصبح لها وجود مستقل، وكأنها شخصيات تاريخية لا مجرد شخصيات روائية محبوسة داخل الأعمال الأدبية التي صورت فيها[٢]".

فالاهتمام بالشخصية موجود عند الرومانسيين، بل منحوها درجةً أكبر من التقدير والإعجاب، حتى أن بعضهم نظر إلى شخصياته نظرة إجلالٍ وتقديسٍ، وعلى رأسِ هؤلاء (ولتر سكوت)، وقد تصل أحيانًا إلى حد العبادة. وهذا شأنُ معظم الكتّاب الرومانسيين[٣]. هذا الاهتمام ساعد على ظهور مفاهيم مختلفة للشخصية الروائية في محاولة للتفرقة بينها وبين الشخصية في الواقع المعيش.

---

[٢]-. محمد مندور، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، دار نهضة مصر للطبع والنشر/القاهرة، والنشر/القاهرة. ط١ سنة ١٩٨٣ص٨٤.

[٣]- انظر محمد يوسف نجم، فن القصة، دار صادر بيروت، دار الشروق، عمان الطبعة الأولى، ١٩٩٦ ص٧٨.

اختلفت النظرة بعد ظهور أبحاث فلاديمير بروب ومعه غريماس في تحديد هُويَّة الشخصية في الحكي بشكل عام من خلال مجموعة أفعالها.[٤] فالشخصية محددة بالوظائف المسندة لها وليست بالهيئة الخارجية أو صفاتها النفسية. فلدى بروب من الثوابت في السرد، الأفعال (الوظائف):" إن ما هو مهم في دراسة الحكاية هو التساؤل عما تقوم به الشخصيات، أما مَنْ فعل هذا الشيء، أو ذاك، وكيف فعله. فهي أسئلة لا يمكن طرحها إلا باعتبارها توابع لا غير"[٥] هذا الاتجاه أكده بقوله:" ففي الحالات المعروضة نجد قيمًا ثابتة، وأخرى متغيرة، وما يتغير هو أسماء الشخصيات (وصفاتها في الوقت نفسه)، وما لا يتغير هو أفعالها، أو وظائفها.[٦]"

كانت هذه البدايات التي اهتمت بالوظائف التي تقوم بها الشخصية في العمل الروائي وسار على النهج الكثير من النقاد حتى هامون، فالشخصية عنده أي هامون "ليست مقولة أدبية خالصة، إنما هي مرتبطة بالوظيفة النحوية التي تقوم بها أية شخصية داخل العمل الروائي، ووظيفتها الأدبية مرتبطة بالحدث حين يخضعها الناقد إلى المقاييس الثقافية والجمالية. فالشخصية تحيل من جهة على النص الثقافي بأبعاده المتعددة، وتحيل من جهة ثانية على الخلفية الثقافية الخاصة بالمتلقي، فوظيفتها الأدبية والجمالية مستقاة من المنظومة الثقافية التي تتماهى داخلها مما جعلها نقطة إرساء مرجعية تحيل على النص الإيديولوجي العام.[٧]"، تلك التي تقوم بأدوار متعددة في العالم الخيالي الذي ينتجه الراوي، حيث إنها تقوم بالدور الرئيسي في تجسيد الحدث، وقد تكون جزءًا من الحدث تسيره حتى منتهاه،[٨] ويظل دورها قائمًا وفعالاً في الرواية التي تتماهى مع المستقبل وتتوقع أحداثه كما هو في الرواية الديستوبية التي تعتبر الشخصية أساس وجودها وطرح مفهومها من خلال الأفعال (الأحداث) التي تقوم بها على امتداد العمل الروائي.

فالاتجاه في وظائف الشخصية والاهتمام بها يؤكد أن اختيار الشخصية في العمل الروائي له مقصدية يهدف لها الكاتب لإبراز فكرته وما فيها من إبداع من خلال تطور الشخصية في العمل الروائي. والشخصية عند جيرالد برنس في معجم المصطلح السردي هي "كائن له سمات إنسانية، ومنخرط في أفعال إنسانية، ويمكن أن تكون

---

[٤]- انظر، حميد لحمداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط١ ١٩٩١ص٥٠.

[٥]- السابق ص.٢٤

[٦]- فلاديمير بروب، مورفولجيا القصة، ترجمة د. عبدالكريم حسن ود. سميرة بن عمو شراع للنشر والتوزيع دمشق، ١٩٩٦، ص٧٣.

[٧] - نجدي عبدالستار، العالم السردي في روايات سيد الوكيل، ص١٠٦ .

[٨] - السابق، ١٠٦.

رئيسية أو ثانوية، ديناميكية أو ثابتة، متسقة أو غير متسقة، مسطحة أو مستديرة، ويمكن كذلك تحديدها على أساس أعمالها وأقوالها ومشاعرها، وطبقًا لاتساقها مع الأدوار المعيارية، أو طبقًا لاتفاقها مع مجالات محددة من الأفعال، أو تجسيدها لبعض العوامل"[٩].

من هذا التعريف الجامع للشخصية وأنواعها والأدوار التي تقوم بها وجدنا أن الشخصية في العمل الديستوبي من أهم العناصر وأكثرها تأثيرًا في الأحداث التي بدورها تحدد نوع العمل. ويمكن" التعامل مع الشخصية باعتبارها مورفيمًا فارغًا أي بياضًا دلاليًا وهي بذلك لا تحيل إلا على نفسها وهو ما يعني أنها ليست معطى قبليًا وكليًا وجاهزًا، إنها تحتاج إلى بناء يقوم بإنجازه النص لحظة التوليد وتقوم به الذات المستهلكة للنص لحظة التأويل"[١٠]. هذا المورفيم الفارغ في البداية سيمتلئ تدريجيًا كلما تقدمت القراءة، بعبارة أخرى "إن النسق سابق على الشخصية وهو المحدد له."[١١]

لذلك فبناء الشخصية ليس عملية اعتباطية خاضعة لمزاج المبدع ومزاج المتلقي، بل هو عملية واعية تخضع لمجموعة من القيود والفروض، ولا يمكنها أن تتشكل ككيان حي إلا من خلالهما، وتؤول هذه القيود باعتبارها خلفيات جمالية، ذلك أن عملية الإبداع في ذاتها محكومة بمجموعة من المعايير الفنية المثبتة في سجل النوع الأدبي. فبناء الشخصية لا يتم إلا داخل عالم الممكنات التي يحيل عليها النص الفني، وفي كلتا الحالتين، فإن إدراك الشخصية لا يتم إلا من خلال هذا التشريع المزدوج والمشترك بين محفلي الإبداع والتلقي.

ويقول فورستور عن الشخصية: "إننا لا نتوقع شيئًا أكثر من أن تتطابق كليًا مع الحياة اليومية بل أن تتوازى معها."[١٢]" فالشخصية الروائية تستمد من الواقع إلا أن الإبداع يجعل بين الشخصية والواقع خيطًا رفيعًا لينتج لنا شخصية فنية لها قوانينها وسماتها. ولأن الشخصية الديستوبية نتاج الأحداث المحيطة بها والفاعلة لها رغم أنها تحدث في المستقبل إلا أني كما وضحت من قبل بأنه المستقبل المتكئ على الواقع الذي يعيشه المؤلف الحقيقي والمتلقي، فهما شريكان داخل العمل، ومن هنا فإن أهميتها داخل العمل الروائي لا يستطيع أحد أن يغفله أو يقلل منه؛ لهذا فإن الوظيفة لها دور واضح في الولوج داخل العمل الأدبي.

---

[٩]- جيرالد برنس، المصطلح السردي، مرجع سابق ص٤٢.

[١٠]-فيليب هامون، سيمولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد وتقديم عبدالفتاح كيليطو دار الحوار ١٩٨٣، ص٧.

[١١]- السابق، ص٧.

[١٢]- أ. م فورستور، أركان الرواية، ترجمة / موسى عاصي، ط١، جروس برس، طرابلس – لبنان١٩٩٤م.، ص٥٢.

لذلك ارتأيت تقسيم الرواية الديستوبية بناء على الأفعال التي تقوم بها، وهذه الأفعال تساعد على توضيحها وكشف اللثام عن غموضها، وبيان دورها داخل العمل الروائي الديستوبي.

والتقسيم الذي استأنست به يحتاج أن نتعرف على الشخصيات الديستوبية بشكل إجرائي يوضحها ويبين دورها والوظيفة التي قامت بها. وهذا الشكل الإجرائي الأكثر قدرة على ذلك هو ما اقترحه علينا فيليب هامون من خلال مقياسين أساسيين يفيدان في القيام بهذه المهمة على أحسن الوجوه. وهذان المقياسان هما: المقياس الكمي الذي يوضح كم المعلومات المتتابعة صراحة دون تأويل عن الشخصية، والمقياس الآخر هو نوعي من حيث طريقة طرح المعلومات عن الشخصية. بمعنى آخر من الذي يقدم هذه المعلومات هل هي الشخصية نفسها تقدم المعلومات مباشرة، أو بطريقة تستنبط من خلال الأحداث أي بطريقة غير مباشرة على لسان الشخصيات الأخرى في العمل أو عن طريق تدخل المؤلف. وهذا الأمر يتعلق بمعلومات ضمنية يمكن أن نستخلصها من سلوك الشخصية وأفعالها[١٣]. ويرجع بحراوي "أهمية هذين المقياسين في كونهما يجنباننا الدخول في متاهات الفصل والتمييز على أساس غير دقيق مما يترتب عنه الالتباس والغموض الذي يلحق دراسة الشخصيات كما في التحليلات التقليدية.[١٤]" هذا الاستخدام للمقياس الكمي "يمكننا من إدراك الأبعاد الدالة والوضع الحقيقي الذي يتخذه هذا المكون الأساسي ضمن البنية الروائية، كما يتيح لنا العمل بالمقياس النوعي التعرف على أشكال التقديم الذي تكون في أصل المعلومات التي تمدنا بها الرواية عن شخصية ما[١٥]" والتقسيم الذي ارتأيته سيكون بناء على أمرين: توضيح الوظيفة التي تقوم بها الشخصية، وبيان المعلومات التي قدمتها سواء كانت كمية أو نوعية، وجاء التقسيم على النحو التالي:

- الشخصيات المتسلطة
- الشخصيات المتناقضة
- الشخصيات اللامنتمية للواقع الديستوبي

أولاً: الشخصية المتسلطة

دائمًا يحيلنا النص الأدبي إلى اختيار مسميات بعينها تؤسس له وتعبر عنه دون الدخول في تأويلات، فالديستوبيا مثلاً تشكل أصحابها بسمات لا تخطئها عين ولا تحتاج إلى بذل جهد من أجل معرفتها أو سبر أغوارها؛ لهذا فإن اختيار المسمى للشخصية الديستوبية وتصنيفها لم يكن بالصعوبة. وأول هذه الاختيارات للشخصية صاحبة التأثير

[١٣]- انظر حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠ص٢٢٤.
[١٤] - بنية الشكل الروائي، ص٢٢٤.
[١٥] - السابق، ص٢٢٤

في مجريات الأحداث الروائية والصانعة لها هي الشخصية المتسلطة التي تختلف عن الشخصية مرهوبة الجانب، فالشخصية المرهوبة الجانب لا يعني أن تكون متسلطة وظالمة بل يمكن أن تكون أكثر عدلاً حتى مع كل من يرهبها، والرهبة تعني احترام وعدم مخالفة مع اقتناع وليس الأمر قسريًّا كما هو مع التسلط.

والشخصية المرهوبة شخصية فاعلة في الحدث، فهي " التي تتصرف من موقع قوة ما، وتعطي لنفسها حق التدخل في تقرير مصير الفرد أو الأفراد الذين تطالبهم سلطتها"[١٦]. فالتعريف الذي ذهب إليه دكتور حسن بحراوي يمكن قبوله بأنها تتصرف من موقع قوة اكتسبتها من أفعالها وسيادتها مع ذكر أنها تقوم من باب التبعات المكلفة بها مع وجود العلاقة التي تحافظ على مشاعر الحب والخوف بين المرهوب والراهب له، لكن الشخصية التسلطية تعتقد بأن القوة والبطش وممارسة السلطة بجانبها الأسوأ وفرض العقاب العنيف دون وجه حق ومقابلة العنف بالعنف، بل وأشد منه في التأثير على سلوكيات الفرد والمجتمع.

ذلك النوع من الشخصيات التسلطية تتضخم عنده الأنا فلا يشعر بمن حوله، بل يجد اللذة في ممارسة بطشه وفرض سطوته بإحساس الملتذ الذي يشعر بسمو ذاته وعلو إرادته على كل إرادة، حيث تخلق ممارسة السلطة لديه شعورًا بالزهو والعظمة وتولد إحساسًا بالتفوق وأنه من طبيعة سامية ومختلفة وأن إرادته فوق إرادة الجميع لتتحول إلى المقدس الذي لا يجب أن يناقش، أي يصل إلى مرحلة الالتصاق بكرسيه وأن الحق يدور حيثما يدور هو، فالشعور يتوالد لديه حين يجد شعبًا خاضعًا ذليلا يرضى بالمهانة، يتحول لديه القيد لأساور يتزين بها، "فالطاغية لا يحصل على القوة والسيطرة والنفوذ إلا بقدر ما يكون هو الأقوى، فإذا عزل أو أقصي عن مكانه، فليس له من سلطة يحتج بها، لأن القوة وحدها هي التي كان يتحكم بها في حياة رعاياه.[١٧]"

فالسابق من النوع يكون من جانب الحاكم مثلاً أو ما دونه، فهم الذين يستطيعون أن يجدوا حلاً للمشاكل التي تعتري الأفراد أو المجتمع، وهذه الشخصيات تتسم بالإغلاق والتعسف وعدم القدرة على الانفتاح مع الآخر مع تتضخم الأنا المتعجرفة والمتعالية مع الشخصيات الأضعف بينما نجدها على النقيض تمامًا مع من هم أشد منهم قوة وسلطة، "ويشير البعض إلى أنه لا يمكن فهم الشخصية المتسلطة إلا عند وضعها خارج السياسة، أي في البحث عن أسباب ظهورها أو عدم ظهورها في مجتمعات دون أخرى.[١٨]

---

[١٦] - السابق، ص٢٧٩.

[١٧] - إبراهيم الحيدري، الشخصية المتسلطة والشخصية الديكتاتورية، موقع إيلاف، https://elaph.com/Web/opinion/2011/1/627347.html

[١٨] - السابق، موقع إيلاف

وقد ذهب علم النفس إلى تصنيف هؤلاء من ناحية الذكاء بأنهم أقل إبداعًا وإيجابية بل لا يستطيعون تملك أعصابهم فهم ينجرفون نحو الغضب وينفعلون بشدة ويتصلبون في رأيهم مع من هو أضعف أو أقل رتبة ليصل الأمر إلى حد التطرف والمغالاة عند اعتناق رأي معين، بل إنهم من المؤمنين بفرض الرأي وتنفيذه حتى ولو تبين خطأه. يرجع ذلك إلى أن أحكامهم الصادرة تنبع من تنفيذ حرفي لسلطة أقوى منهم. هذه السلطة قد تتنوع وإن كان البعض ذهب إلى أنها سلطة خارجية (دينية أو سياسية، أو رسمية، أو ربما سلطة تقاليد معينة). هذه السلطة التي تضمن لهم الأمان والقوة والتأثير على من حولهم وفرض الخشية على من هم دونهم مع التأكيد أن سلطتهم نبعت عن عدم فهم.

الأمر السابق يدفعنا للبحث عن الأسباب الكامنة والظاهرة وراء هذه النزعة التسلطية، تلك التي يتضح وجودها وقدرتها على التعبئة السياسية والنفسية متكئة على تأثيرها في الثقافة والسلوك وكذلك في الحياة السياسية التي ترتبط بالقومية وبالأقليات الاجتماعية والثقافات الفرعية وبقيادة الشباب والتدخل في نظام التربية والتعليم ووسائل الاتصال المرئية والمقروءة والمسموعة والسيطرة عليها ومراقبتها وتوجيهها أيديولوجيا، وهذا ما نجده داخل الأعمال الديستوبية التي بين أيدينا.

والشخصية المتسلطة في الأعمال الديستوبية تنوعت في ظهورها بأشكال مختلفة بين الحاكم، والأب، والأخ، والبلطجي، ورجل الدين، والإقطاعي الذي ظهر بشكله المختلف في التحكم في كل مقدرات الاقتصاد، ومن ثم في التحكم بفئة من المجتمع وممارسة التسلط عليهم بشكل جائر وعدم الإحساس بالآخر.

شخصية الحاكم:

إن سلطة الحاكم داخل العمل الديستوبي سلطة طاغية مؤثرة في الأحداث بشكل كبير رغم أنها قد تكون ذات حضور جزئي كما في يوتوبيا، فتكاد أنها لا تذكر إلا في بعض الأحداث التي جاءت على لسان جابر حين بيَّن مدى انسحابها من الحياة تمامًا وتخليها عن دورها الحقيقي في تطبيق القانون وإيقاف الجرائم قبل حدوثها، وهذا الحضور الجزئي يظهر من خلال المقياس الكمي الذي أشرنا له من قبل. في الوقت نفسه لم تذكر صراحة على لسان الحاكم لكن ذكرت على لسان الشخصيات وبالتحديد على لسان جابر وهو يسرد ما حدث في الفترة الأخيرة قبل أن تنسف كل الحقوق ويتحول المجتمع إلى مجتمع غاب.

والحضور الجزئي للحاكم ظهر مؤثرًا بشكل فعال رغم انسحابها من الحياة تمامًا وتأثيرها في مجرى الأحداث للعالم الروائي، وهذا التأثير واضح جدًا وظهر ذلك في عدة أمور هي: عقد اتفاق مع الأثرياء بالمحافظة عليهم على أن يدعموهم في تمكين الحكم. ثانيًا: الانسحاب من حياة الأغيار تمامًا حين تخلوا عن المسئوليات المخولة لهم، فلم تعد

هناك قوانين ولم يعد هناك شرطة تحمي المجتمع الداخلي فانتشرت الجرائم بأنواعها المختلفة والمتعددة وسُلبت الحقوق واحدة تلو الأخرى مساهمة في توسيع الهوة بين طبقتين من المجتمع طبقة الأثرياء الذين استفحلوا على حساب الطبقة الفقيرة والمتمثلة في الأغيار والتي كان وجودها ضروريًّا في زيادة غلة الأثرياء على حساب حقوقهم، هذا الحضور الشفيف أو الباهت ساهم بدور كبير في وجود هذه الحالة من الديستوبيا المنتشرة داخل مجتمع الأغيار.

جاء التخلي من الحكومة عن دورها الحقيقي في حماية المجتمع بترك الجريمة وترك البغاء وانتشار السرقة والتعدي كما وضحت على ألسنة الآخرين، وهو ما يعبر عن المقياس النوعي للشخصية. وقد تواجد في عملين متشابهين وظهر ذلك من خلال عُطارد التي كانت مماثلة بشكل كبير لليوتوبيا في أمرين أولهما الرضا والخنوع والاستسلام التام إلا أنه في عُطارد لم تكن الخيبة والضياع من الداخل فقط لكن تخلي الحكومة عن دورها دفع إلى احتلال البلد في فترة قصيرة دون مقاومة من الشعب، والمفاجأة هي الرضا والاستسلام للمحتل رغم ما يمارس عليهم من ظلم وجور، والثاني انتشار البغاء والمخدرات لتغييب الوعي عما يحدث في كل مكان ورضى الناس به دون أية مقاومة منهم.

في عمل آخر كان حضورها يكاد أن يكون غير مرئي وباهت إلا أن لها دورًا في وجود هذا النوع من الديستوبيا الدينية والمساهمة في هذا الصراع وخلقه، وذلك من خلال عدم وأد الفتنة النائمة بين ضلوع السنة والشيعة على مدار سنوات طويلة حتى حدثت الفتنة وقام الصراع بين الجماعتين المتناحرتين. وهذا الحضور الباهت يحاول تكسير ما له من سلطة اكتسبها بموقعه، وقد تظهر ما هو مختفي عن عيون الناس.

في عمل السيد من حقل السبانخ تواجدت السلطة التي تتحكم في كل شيء وترفض من يحاول الخروج عن أطرها، بل وتلفظهم فرادى يواجهون الموت وترفض رجوعهم مرة أخرى. هذه السلطة لم تظهر في صورة حاكم، ولكن في صورة محققين يمارسون التحقيق على كل من يتمرد على الحياة المرسومة له، ورغم أنهم يحققون الحياة السعيدة من جهة توفير الاحتياجات إلا أنها في الوقت نفسه تمنعهم من الإحساس بحرية الاختيار وحين يحاولون الاختيار تلفظهم خارج المجتمع رافضةً عودتهم مرة أخرى.

في النهاية، من الملاحظ تعدد أنواع صورة الحاكم المتسلط بأشكال مختلفة إلا أن مرده نتيجة واحدة، وهي التسبب في وجود مجتمع ديستوبي نشأ عن تخلٍ واضح للمسئوليات وانسحاب تام من الحياة، وهذا يمثل قمة التسلط حين تساعد على وجود الديستوبيا وانتشارها بين أبناء المجتمع.

شخصية الأب والأخ والعم:

وردت شخصية الأب داخل الأعمال التي بين أيدينا بشكل ساهم في إظهار الشخصية المتسلطة الممارسة سلطتها القوية والمرغِمة الأبناء على ما يرونه صوابًا نتيجة الأنا التي تشعر بتضخم ذاتها وتنعكس على القرارات المتخذة في وجود العالم الديستوبي، ومع زيادة الهوة بين أفراد المجتمع. ففي فئران أمي حصة ظهرت شخصية الأب المتسلط سواء السني أو الشيعي وذلك في رفض ارتباط الابن السني بالابنة الشيعية، ومواجهة ذلك بكل قوة، ومحاولة فرض الرأي بممارسة الشعائر لكل مذهب. وكان التسلط على الأبناء. فالأب السني يرفض أن يعقد ابنه قرانه إلا على المذهب السني، وفي المقابل الأب الشيعي يرفض أن تعقد قران ابنته إلا على المذهب الشيعي. وهذا ما يوضح بناء مجتمع ديستوبي مرتكزًا على الصراع بين المذهبين الذي ظهر واضحًا خلال الصراع الذي أباد الأخضر واليابس ودفع الوطن ثمنه بعد انتشار القتل والخراب والدمار.

والأب المتسلط هو نفسه الأخ المتسلط الذي مارس سلطته على أخته في فئران أمي حصة حين منعها من إكمال تعليمها ومصادرة حريتها في القراءة بمنعها من قراءة روايات إحسان عبدالقدوس. هذه الممارسة السلطوية كانت واضحة طوال العمل على أخته حتى حين فقدت بصرها وأصبحت عمياء.

في عمل آخر ظهرت شخصية الأب المتسلط لتؤسس وجود المجتمع الديستوبي من خلال تقارير واقعية قدمها توفيق في يوتوبيا حين تحدث عن الجرائم الموجهة للمرأة من حوادث اعتداء وقتل. وظهرت الأبوة أيضًا في تخلي دور الآباء عن دورهم في تنشئة أبنائهم على القيم والأخلاق، وظهر أيضًا في صورة العم (السرجاني) الذي يمارس سلطته الغاشمة على ابنة أخيه (سمية) التي دفعها للممارسة البغاء والحصول على الأموال من وراء ذلك، دون الإحساس بأية جريرة يرتكبها، فشخصيته شخصية ممعنة في العالم الديستوبي وتعيشه بكل ما فيه من خذلان وسوء أخلاق وتسلط على الضعفاء.

شخصية البلطجي:

إن انتشار ظاهرة ضياع الحقوق في مجتمع يسوده الزحام مع انسحاب الحكومات وعدم القيام بدورها الحقيقي يدفع إلى اكتساب ممارسات تحول المجتمع إلى مجتمع شره في اقتناص ما يقيم صلبه ويبقيه على قيد الحياة. هذه الممارسات تتحول تدريجيًّا إلى عادة، فترتكب دون الإحساس بوخز الضمائر ما يتوالد معه قانون الغابة الذي يفترس فيه القوي الضعيف. هذه السلوكيات تتحول إلى سلوكيات غرائزية ما إن وُجِد المثير حتى تندفع بلا تفكير. وهذا ما يؤكده عالم النفس الشهير (ماكدوجل) حين عرَّف الغريزة "بأنها

استعداد فطري جسمي نفسي يدفع الكائن الحي لأن يدرك مثيرًا خاصًّا، وينفعل حياله انفعالاً خاصًّا، ثم ينزع أو يشعر على الأقل حياله بالرغبة في النزوع إليه."[١٩]

هذه الغريزة التي تتحول لسمة أساسية لا يشترط أن يرتبط بها شخص في مكان محدد يكون ظاهره الفساد والجهل والتخلف فقط، لكن قد يكون في مجتمع تظهر عليه علامات الثراء وتحقيق العدالة بناء على قوانين محددة بين طوائف المجتمع، إلا أن هذه الغرائز التي تحركها القوة قد تقوم فيها هذه الظاهرة. وهذا ما فسرته رواية يوتوبيا حين أراد المؤلف الضمني أن يقول لا فرق بين مدينة مترعة في أسباب الراحة والثراء وهي مدينة يوتوبيا، ومدينة خلت منها أسباب البقاء وهي مدينة الأغيار، فكل منهما تُظهر شخصية البلطجي واضحة تحركها غرائز تدفع إلى الميل ومحاول افتراس الفريسة دون الإحساس بذنب. هذا الإحساس دفع إلى تحول الغرائز من غرائز إنسانية إلى غرائز حيوانية متحكمة في السلوك إذا حدث لها المثير دون أي وجود للعامل البشري.

فالمقدمات التي أوجدتها المدينة الفاسدة قد ترعرعت فيها شخصية البلطجي التي يمكن أن تُصنَّف بأنها شخصية انحرفت سلوكها وتحولت إلى غرائز مدمرة، ما دفع إلى تسميتها بالشخصية (السيكوباتية العدوانية) ولها بعض الصفات التي غالبًا ما يشترك فيها هؤلاء الأشخاص مهما اختلفت البلاد أو الدول. ومن تلك الصفات "الشذوذ الأخلاقي" وتكون لدى الشخص الذي يستبيح أي شيء مقابل إرضاء بعض الغرائز لديه، بالإضافة إلى وجود ردود أفعال عنيفة تجاه مواقف قد تبدو تافهة، مع وجود شذوذ سلوكي وجنسي. وغالبًا ما يكون هذا الشخص المنحرف مدمنًا سواء الكحول أو المخدرات ويرفض التعديل، فهو غائب العقل تحت غريزته. فمن الحقائق أن العقل النامي المتطور يساعد الإنسان على تعديل واسع المدى في سلوكياته، لكن هذه الشخصية المنحرفة لا تستطيع أن تجد تبريرًا للتعديل، بل تجد السعادة في أي إجراء تقوم به.

هذه الصفات تنطبق على شخصية الفتى اليوتوبي المنحرف سلوكيًّا الذي يتلذذ بأفعال لا يقبلها أصحاب السلوك المعتدل، فهو يشج وجهه كي يظهر مشوهًا كما يفعل البلطجي تمامًا كي يدخل الإرهاب في قلوب من حوله، الأمر يختلف عند الفتى فقد تحول إلى موضة يقوم بها الشباب من أجل إظهار البشاعة فيقول:" أتأكد من أن الجرح على جبيني مفتوح . . أعالج حافته بعناية ليبدو داميًا . . إن الجروح مثيرة بلا شك . . المهم أن يبدو الجرح بشعًا قدر الإمكان. هذا فن حقيقي ... "[٢٠] هذا الشعور ساعد على تطور الشخصية إلى الأبشع ما جعلها ترتكب كل المحرمات والموبقات التي وصلت إلى حد القتل دون الإحساس بأية جريرة ارتكبها، فيحلم بصيد فريسة من الأغيار ويعمل على

[١٩]- كامل محمد محمد عويضة، علم نفس الشخصية، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، سنة ١٩٩٦، ص٤٩ .

[٢٠] - يوتوبيا، ص١٤.

ذلك معرضًا نفسه للمخاطر من أجل لذة الإحساس بالقدرة على إيذاء الآخرين، وظلت تعمل على ذلك حتى انتهى الأمر بأنها خانت اليد التي قدمت لها المساعدة.

عبر الفتى اليوتوبي عن هذا النموذج المتسلط في يوتوبيا المدينة ذات الأسوار الشاهقة والمكتنة بأسرارها التي لا يعرفها الأغيار إلا بالعمل فيها كخدم أو ما دون ذلك والذي وصفهم بأنهم خراف لا يستحقون إلا القتل والموت فيقول:" منذ ولدت تقولون إن الظروف خطيرة هذه الأيام.. لا شيء يحدث.. هؤلاء الذين خارج الأسوار خراف لا أكثر.. صدقني.."[٢١] هذا ما توصل إليه ودفعه إلى التطلع لما هو أكبر، هو يبحث عن صيد من الأغيار فقط لإحساس النشوة بالقتل والسيطرة على الغير الذي لا قيمة له فيقول:" لقد قررت أن أخوض التجربة.. أريد أن أحضر تذكارًا " شهقت في جزع وإن لم يبد أنها مذعورة حقًّا فأضفتُ: إلا نحن هنا ذقنا كل المتع.. نفس ما مر به نيرون وكاليجولا.. لم يعد من شيء يضفي الإثارة على الحياة مثل أساليب هذين.. " قالت هامسة: لكن هذا خطر.. أنت تعرف هذا هناك يكرهوننا بجنون ولو رأونا بينهم فسوف.. " " هذا هو ما أريده.. الخطر."[٢٢] إنها أعمال تحولت إلى غريزة تدخله في حالة من النشوة إذا ما كان هناك مثير يدخلها فيه، لم يكن وحده فقط من فكر بذلك، إنه عمل يقومون به منذ زمن فقد فعلها أصحابه وذاقها الأغيار، فها هو جابر يصف قتل صديقه عزوز على يد مجموعة من يوتوبيا" هرع (جابر) إلى حيث كانت جثة مرسي والتقط المسدس.. ثبت يده اليمنى باليسرى وأحكم التصويب، لكن الطلقة التي دوت لم تجرح أحدًا. فقط آلمت ذراعه بشدة، وتردد صداها على مدى دهور.. وابتعدت الطائرة.. هرع الجميع إلى الخرائب على ضوء المشاعل.. وهناك جوار جدار وجدوا جثة عزوز وقد مزقتها الطعنات. فقط لم يكن له ساعد. لقد تعب فتية يوتوبيا كثيرًا حتى انتزعوه، ومن الواضح أنهم لا يملكون خبرة الجزار في التشريح. لكن لو لم يأخذوا تذكارًا لما صدقهم أحد في يوتوبيا عندما يعودون.[٢٣]" هذه الحادثة تصف مدى ما وصل إليه أهل يوتوبيا من شذوذ أخلاقي دفع الأغيار إلى الحرص منهم وأنهم يصدقون تمامًا أن هذا يحدث بسهولة، ففي محاولة إنقاذ جابر الفتاة اليوتوبية من براثن الاعتداء عليها نتيجة سرقتها لهاتف، فأخبرهم أنها تبحث عن أخيها الذي خطفه أهل يوتوبيا " كانت الحمقاء تحلم بالاتصال بأخيها الذي خطفوه في (يوتوبيا) ! " هنا فقط هدأ الجميع، وقال أحدهم وهو يرفع يده بما معناه انتهى التجمع يا رجال: لن يعود .. سوف يتسلون عليه ثم يقطعون يده ويلقون به في الصحراء، ثم يذهبون لأداء العمرة سائلين الله أن يغفر لهم[٢٤]"

---

[٢١] - السابق، ص٣٤.
[٢٢] - يوتوبيا، ص٣٦.
[٢٣] - السابق، ص١٠٣.
[٢٤] - يوتوبيا، ص ١٢٣ .

لم يكن الشباب وحدهم من يفكرون بهذا الشكل، فغريزة الأذى ومدى اللذة في استخدامها كانت من الكبار أيضًا. هؤلاء الموسمون بالملوك يسيطرون ويحتكرون حقوق الناس بل ويعتدون على شرفهم سواء رجال أو نساء دون أي إحساس بالذنب، وجاء ذلك على لسان امرأة من الأغيار أثناء عودتها من يوتوبيا إلى مدينتها وهي تصف أحوال هؤلاء قائلة:" لو وجدت سيجارة لصارت الحياة أروع ... " هل تعملين عند الحمزاوي بك؟ " لا تعرف جرمينال ما تقوله لها ... تهز رأسها أن نعم.. تقول المرأة إنه وغد ولص وابن كلب.."[٢٥] هذه الصفات التي ذكرتها امرأة من الأغيار أثناء عودتها تؤكد أن الشخصية البلطجية تتلذذ في العدوانية على الآخر. وفي اختياري تلك الشخصيات لتوضيح أن أثر ما تتركه الشخصية من أذى هو ما يدفعنا إلى تصنيفها بعيدًا عن المكان المعيش فيه أو المظهر الذي يوحي بمكانة الرجل الاجتماعية.

الواضح من الأمر أن أثر هؤلاء أعني الذين يظهرون بمظهر اجتماعي يبعدهم عن مجرد الظن بأنهم من هؤلاء المصنفين بالبلطجة يجعلهم أشد وأعنف من هؤلاء الذين رمتهم الظروف إلى الشارع، فقست قلوبهم ولم تعد تعرف للرحمة وجودًا إلا أن منهم من يتحول إلى شخصية البلطجي على الظالم، أو الغرباء الذين لا تربطهم به صلة أو يستخدمها للدفاع على من حوله فقط ولا يمس الضعفاء، هذا النوع يمكن تصنيفه بالبلطجي النبيل.

هذه التصنيفات موجودة بوضوح في أرض الأغيار كما عبر عنها جابر، متحدثًا عن عبدالظاهر البلطجي قائلا:" عبد الظاهر بلطجي لكنه جدع.. أعترف أنني أحبه وأثق فيه. خاصة عندما لا يساوره ذلك الهاجس المرضي ويروح يحكي لنا خطته بصدد البايرول ويوتوبيا. . أنا أعتبر هذه الخواطر نوعًا من الاستمناء الفكري. هو لم يفعل شيئًا.. لن يفعل شيئًا على الإطلاق. . لذا يقضي الوقت في وصف المتع الجهنمية التي تنتظره لو نفذ خطة البايرول تلك . ."[٢٦] هذا الوصف لعبد الظاهر يجعله - رغم ما يقوم به من أعمال بلطجة- من الثائرين على الوضع، ويحلم بالخلاص، ومعاقبة الفاسدين الذين سرقوا أحلامهم. فجابر من رجاله والكل يعلم ذلك، ويرى جابر أن " عبد الظاهر كان بلطجيًّا لكنه (جدع) حار الدماء...ليس مجرد ضبع تثيره رائحة الدم مثل بيومي.. لهذا فضلتُ أن أكون معه من البداية." [٢٧] لقد نجح المؤلف الضمني في تقديم صورة بلطجي مختلف كما سبق وأسميته البلطجي النبيل، وهو الذي تحكمه بعض من القيم والشهامة وعدم الاعتداء على الضعيف.

---

[٢٥] السابق،- ص٤٥.
[٢٦] - يوتوبيا ص٦٧.
[٢٧] - السابق، ص ١٥٤.

في المقابل، هناك بيومي يمثل البلطجي الذي يعتدي دون الإحساس بأي ذنب فهو يتحرك من غريزته العدوانية التي تجعله يقاتل ويقتل دون أي تورع أو خوف في غياب تام للقانون، في الوقت نفسه ظهر السرجاني الذي تطور من بلطجي إلى قواد فغابت عنه النخوة والشهامة وأصبح يمارسها على أقرب الناس له زوجته وابنة أخيه، وأصبحت سلعته التي يتكسب منها ويقايض عليها مستخدمًا رجاله الملتفين حوله والذين لا يقلون عن دناءته شيئًا. وقد كان أحمد خالد في عرضه لصورة البلطجي محايدًا ومنصفًا حين قدم الصورتين بشكل واضح من خلف زجاج شفاف، إلا أنه أراد أن يخبرنا من خلال المعنى المستتر خلف الحدث أن كليهما أحاطته ظروف الفقر والجهل والزحام وعدم وجود أية موارد للحياة ودفعتهما إلى الجريمة دفعًا في ظل انسحاب الحكومات تمامًا، إلا أن توفيق قد بالغ في هذا الأمر فمهما تخلت الدولة عن دورها يبقى لها دور في ضبط الإيقاع من أجل الإحساس بوجودها على سدة الحكم.

لم تكن يوتوبيا هي الوحيدة التي عرضت هذا الأمر، بل عرضت معظم الأعمال للبلطجة كسمة موجودة ومطروحة في الرواية الديستوبية، إلا أن توفيق تحدث عنها بشكل واضح، وجاء من بعده ربيع في عُطارد موضحًا مدى ما توصل له المجتمع من شذوذ أخلاقي مدمر فلم يعد هناك إحساس بأية جريرة ترتكب، لهذا تحولت البلطجة إلى سلوك معتاد من الناس في الشارع لأنهم أمنوا العقاب. فعندما عبر الضابط النفق وصف حالة الناس فمنهم من يتبول في الشارع دون أي شعور بخطأ مرتكب ومنهم من يتمخط " وثالث يُمسك سيفًا قصيرًا يرفعه مهدّدا أحدّ المارّة[٢٨] "هذا المسلك يعبر عن انتشار البلطجة دون الإحساء بالذنب، فالمشاجرات كثيرة وقتل الناس أمر عاديّ دون تدخل من أي أحد من المارة، فقد تحولت السلوكيات إلى عادات فهو يصف حالة الشارع قائلا:" رأيت أحدهم يرقد على الأرض ودمه يسيل من تحته، لم يتحرّك نحوه واحد من الناس فيغطي جثمانه، كنّا نفعل ذلك سابقًا؛ يستعير أحدُهم جريدة ويغطي بها الجثمان، ويثبتها بحجارة صغيرة على الأطراف، وإذا كان هناك دم فإنّه كفيل بلصق الورق على الجثمان. الآن يعرضون الجثمان على الناس."[٢٩] لم يكن هذا فقط بل إن المؤلف الضمني يعرض حالة المجتمع الذي وضع تحت يد المحتل، وأن الشذوذ الأخلاقي أصبح أمرًا يمارس في الشارع، وقد يصل إلى حد الاعتداء على الجسد، بل ويصل إلى القتل، في حين أن الشعب أصبح مستسلمًا لمثل هذه الأمور ما دفع شخصية البطل المدافعة عن الوطن إلى الخروج عن انضابطها، وتحول القتل إلى لذة ما جعله يمارس القتل على العدو وعلى الناس دون أي إحساس بالحزن على موت الأبرياء منهم، وهذه خطة حرصت المقاومة بعد ذلك على استخدامها من أجل إيقاظ الشعب من غفلته، فجاء على لسان القائد الذي

[٢٨] - عُطارد، ص٤٦.
[٢٩] - عُطارد، ص ٤٨.

يوضح دور البلطجة في ترويع الناس، وذلك في قوله:" سنحرصَ على أن تكونَ رصاصاتكم هي أوّلَ مَن يحصد الناس، ثم سيظهر البلطجية والمتطرّفون الذين سيقتلون الناس بالسلاح الأبيض والعصي، يحرّضهم ويوجههم زملاؤنا على الأرض، ستكون حربًا بدائية تمامًا، وهكذا سيسقط الناس ضحايا الرصاصات تأتي من أماكن مجهولة، ثم سيسقطون ضحايا لضربات السيوف والعصي.[٣٠]"

أخيرًا، فإن شخصية البلطجي من الشخصيات التي لها حضور كثيف في الأعمال الديستوبية التي ينتشر فيها قانون الغاب وتنزوي الدولة بعيدًا عن أداء واجبها تجاه المجتمع ما يؤصل وجودها بمختلف أشكالها سواء كانت من حاكم بلطجي يشعر في الهيمنة أن رأيه هو الأوحد دون الإحساس بأي عقاب أو محاسبة أو من رجال أعمال حولوا الدولة إلى سلعة تباع وتشترى والناس فيها عبيد وجوارٍ، أو هؤلاء الذين رمتهم المقادير ودفعت بهم الظروف فتحولوا لقتلى، وغاب عنهم الإحساس بتأنيب الضمير، وتحولت لديهم الجريمة إلى غريزة تثير فيهم لذة لا يشعر بها إلا إذا أقدم عليها.

ثانيًا: الشخصية المتناقضة

بعيدًا عن تصنيف علم النفس للشخصية المتناقضة أو المزدوجة أو كما أطلق عليها الشخصية الانشقاقية، تلك التي تصنف على أنها شخصية مريضة تمارس الحياة بشخصيتين مختلفتين تمامًا أو أكثر من شخصية في الوقت نفسه ما تعرضها للتناقض وتجعلها في صراع يصل إلى حد الأذى النفسي. هذه الشخصية تجعلنا أمام رؤية أخرى مستقاة من الواقع الاجتماعي المعيش بأن الشخصية المتناقضة التي أعنيها ليست تلك المصابة، لكنها تلك التي تعيش صراعًا، وتعيش حالات مختلفة على حسب الموقف، وربما بسبب متطلبات الحياة التي تختلف وتتصارع بشدة.

فالشخصية المتناقضة تعيش صراعًا بين الطاهر والمدنَّس، بين أن تكون مع الجموع الذين يمارسون كل الموبقات من أجل الحياة وبين إرث قيمي تحتفظ به في مخزونها العاطفي والفكري ما يجعلها تأخذ قرارات من وجهة نظر الآخر تعتبر قرارات مجنونة. هذه الشخصية هي تلك التي بينها وبين الانحراف الكامل شعرة، إنها الشخصية التي تحمل نفسًا يمكن أن نصنفها بأنها نفس لوامة، التي تقف أمام الأفعال غير المرغوب فيها والمنافية لقيمه في كثير من الأمور حائط صد.

لم تخل الأعمال التي بين أيدينا من هذه الشخصيات، ففي رواية يوتوبيا جاءت شخصية جابر معبرة عن تلك الشخصية المتناقضة التي تصل إلى حد الانشطار، وهي الشخصية الرئيسة الثانية التي تُروَى القصة على لسانها فيقول عن نفسه وهو يصارع بين طفل ظل يحلم وشاب رأى الواقع المرير واستسلم له تدريجيًّا رغم رفض الطفل

[٣٠] - السابق، ص٦٧.

الحالم لهذا الاستلام فيقول:" منذ طفولتي لم أجرب العيش بلا أحلام. . أن تنتظر شيئًا. . أن تحرم من شيء.. أن تغلق عينيك ليلا و أنت تأمل في شيء. . أن تتلقى وعدًا بشيء. . فقط في سن العشرين أدركت الحقيقة القاسية، وهي أن علي أن أحيا بلا أحلام.. لن يكون هناك شيء يا صاحبي.. لا اليوم ولا غدًا ولا بعد، حياتك حاضر طوييييييييييـــــــــ (ماذا تنتظر؟)ييييييييـــــــــ (لا شيء) ـــــــــــــبيل قاس.. فقط في هذه اللحظات أدركت أن علي أن أخوض حربًا مريرة مع ذلك الطفل المزعج في داخلي.. الطفل المزعج يصرخ ويركل الأرض بقدميه:" لا أحلام؟.. كيف؟ ؟ " ثم ينطلق في سباب بذيء ويضربني ويعضني، لكني في كل ليلة أصفعه وآمره أن يخرس.. لا أحلام يا ابن الـ (..).. لن يكون هناك غد..[٣١]"

فالصراع هو الذي يجعل من شخصية جابر شخصية متناقضة تجلى في محافظته على أخته ووصفه بأن النبلاء هم من يفعلون ذلك، فقد كان المعطف الذي يقي صفية من براثن المجتمع الفاسد الذي أصبح لا يفكر إلا في المخدرات والنساء. جابر اعتبر نفسه النبيل الذي قدم كل شيء من أجل أن يحمي أخته فيقول:" رأيت نبيلاً يمشي مع امرأة فيرى بركة وحل.. عندها نزع معطفه وألقاه على الأرض لتمشي عليه فلا يتسخ حذاؤها. . مع (صفية) لم ألعب دور الفارس. . لعبت دور المعطف ذاته.. لهذا أنا حي.. لن أموت وأترك (صفية) تسرق أو تهز ردفيها بائعة السلعة الوحيدة التي تملكها .. لن أموت وأتركها للنساء يخمشن وجهها ويطلقن عليها نعوتًا قذرة . . لن أموت وأتركها تجوع .."[٣٢]

جابر الثائر الرافض والغاضب من أبناء جلدته الذين ارتضوا ما هم فيه وتغنوا به ما جعله يلعنهم، ويصب عليهم غضبته" كغضبة أنبياء العهد القديم على قومهم، فمنهم من راح يهلل ويغني عندما حاصر البابليون مدينته .. لقد شعر بأن اعتباره قد تم استرداده أخيرًا حتى لو كانت هذه آخر نشوة له . . إنني ألعنكم با بلهاء . . ألعنكم ! "[٣٣]

والمواقف التي سردت أظهرت شخصية جابر المتناقضة إلا أن من أكثر المواقف التي أظهرت تناقض جابر الذي مقت العنف من الطرفين إقدامه على الاعتداء على جرمينال الفتاة اليوتوبية بعد أن خدرها لكنه لم يستطع أن يقدم على هذه الخطوة تاركًا إياها وعائدًا من حيث أتى مؤكدًا امتلاكه لشخصية تعيش بين حالتين، وجابر كشخصية بطلة في الرواية لا تستطيع أن تضعها تحت تصنيف واحد بل هي شخصية ذات كثافة سيكولوجية تتنقل بين الشخصيات بما تملكه من ثقافة وتجارب عديدة دفعته إلى هذا التنوع الذي نجح المؤلف في إظهاره، فجابر هو الشخص الذي يحمل قيمًا في مجتمع لا

[٣١] - يوتوبيا، ص٦٩.
[٣٢] - السابق، ص٧٦.
[٣٣] - يوتوبيا، ص٨٥.

قيم فيه، وهو المصارع والثائر والرافض وهو المرتكب ما يفعله الأغيار دون إحساس بالذنب، لهذا فإن شخصيته تحمل تأويلات كثيرة يمكن أن نصنفها أيضًا في مواقف أخرى إلى شخصية اللامنتمي.

وفي عُطارد ظهرت شخصية أحمد عُطارد ضابط الشرطة المقاوم للمحتل الذي يحمل بين جنباته حبًا لأرضه ووطنه وفي الوقت نفسه يحمل نقمة من شعب خانع راض بالذل والهوان. هذه الشخصية التي جاءت في رواية عُطارد مقدمة تأكيدًا بأن الرواية الديستوبية دوما تحذر من خنوع الشعوب والرضا المذل، التي ترضى بالقليل حتى يتحول إلى فتات ثم يتلاشى تمامًا فيتحول إلى العدم وتتساوى عنده الحرية والعبودية، فيتقبل المستعمر دون أية مقاومة منه، إلا أن أحمد عُطارد الشخصية المتناقضة التي وضعت في مأزق بين الماضي وبين الحاضر وبين المستقبل جعلته يطرح دومًا أسئلة عن هذا الشعب الذي ارتضى المستعمر وتعايش معه، وعندما رفضه أعان مستعمرًا آخر من أجل أن يقضي على المستعمر الموجود، وعن الثورات معبرًا عن الرأي والرأي الآخر هذا من خلال وجهة نظر البطل التي يتبناها المؤلف الضمني، فيقول:" عشنا تحت الاحتلال قرونًا عديدة، لم نقاوم قط، وإذا نظرنا إلى كفاح باقي الشعوب لوجدنا أننا رحبنا بكل المُحتلين، يقولون إننا كنا نرحب بالمحتل فقط كي يطرد المحتل الذي سبقه، وكأن الاحتلال مرغوب فيه لكن بشروط. وحالما تخلّصنا من آخر محتل أجنبي بدأت التساؤلات ولم تنتهِ؛ هل هذه ثورة أم انقلاب عسكري، هل نحن دولة اشتراكية أم رأسمالية، هل نهتم بأنفسنا فقط أم نتوحد مع العرب، هل تلك نكسة أم هزيمة، هل نحارب أم ننتصر، هل هذا انفتاح أم سداح مداح، هل نوقع اتفاقية سلام أم إنها خيانة، هل هو إرهاب أم إرهاب دولة، هل نحارب الإرهاب بالنار أم بالتنوير."[٣٤]

وإذا كان المؤلف الضمني أراد أن يعرض وجهة نظره في الأحداث بعيدًا عن رأي المؤلف الحقيقي ذلك من خلال وجهة نظر ضابط شرطة يحذر من قادم تنهار فيه الدولة ويصل الأمر إلى حد الاستعمار، فعُطارد في الرواية يعرض وجهة النظر من خلال ضابط شرطة لم ينس واجبه تجاه وطنه ثم تحدث عن صراع بين من الأكثر وطنية ومن الذي يتحمل هم الوطن سواء بمواجهة الداخل أو بمواجهة الخارج فرجال الشرطة هم الذين تصدوا للشغب في يناير وما حدث بعدها من موجات وكان أكثرها غرابة توقع ربيع لأحداث سبتمبر في ٢٠١٩ ثم تحدث عن احتلال مصر من قبل الجيش المالطي الذي احتل القاهرة الشرقية واشتراكه في المقاومة التي كانت قائمة على رجال الشرطة، هذا ما يسمى واقع الفشل السياسي أولا، وواقع الهزائم المشتركة للثورات ثم دخول الناس في متاهات لا خروج منها، حتى تطور الأمر وأصبح القتل لكل من في

[٣٤] - عُطارد، ص ١٢٨.

القاهرة الشرقية الذين ارتضوا الاحتلال دون أية مقاومة لدرجة أنه يقارن بينهم وبين أبناء الدلتا الذين يثورون على المحتل، كل هذه المشاهد حتى انتهاء الاحتلال الذي تلاشى وحده دون قيام ثورة رغم حالات القتل الكثيرة.

فالأعمال التي قام بها عُطارد أوقعته في تناقض بين محاربة المستعمر وبين قتل الأبرياء مبررًا ذلك بأنهم يستحقون لمجرد صمتهم ورضاهم، فيقدم ذلك من خلال قوله: "تخيّلت كثيرًا أني سأموت في مواقف أكثر قذارة، هذا لا شيء بالمقارنة بما فعلتُ من قبل، وتخيّلتُ أني سأبعث في هيئتي عند موتي؛ سأبعث ورجل بثقبين في صدره يُمسك بعنقي، سأبعث والمئات ينظرون إلي من خلال مناظير البنادق، والشعرتان المتصالبتان على صدري، وشعاع الليزر ينتهي عند وجهي، سأتحوّل إلى قمر أحمر ومئات الخطوط الحمراء تضربني سأبعث ورجل بلا وجه يطلب القصاص مني، قتلته دون أن أرى وجهه، سيأتيني بلا عينين أو أنف أو فم ، فقط وجه خالٍ من المعالم، وربما فتحتين للتنفس لا غير، لن يتكلم وسيشير بأصبعه إليّ وكلهم سيفهم قاتل . لكن لا، هؤلاء كان يجب قتلهم، هؤلاء قتلة في الأصل أو قتلتهم من أجل الحفاظ على الدولة، من أجل الحفاظ على مصر. سأبعث وأنا فخور."[٣٥]

هنا ينتهي دور عُطارد لتنتقل الرواية إلى مكان آخر معبرة فيه عن عالم أكثر سوادًا عالم ينتشر فيه القتل إنه البطل الذي نزل على الأرض لكن بوجه آخر، إنه واحد ممن يفتشون في وجوه القتلى لعله يعود من جديد، هو شخصية تعبر عن انكسار جيل كامل حلم بالحرية وأن يصوغ مستقبله لكنه توهم كثيرًا لأن الأسباب التي تدفعه لتحمل عقود تحت وطأة الاستعباد مازالت باقية تتحكم في كل شيء، وتحارب كل ما يدعو إلى عالم أفضل لتكون ذكرى ٢٠١١ الثورة الملهمة تاريخ أسود ومعبر عن الخيبة فقد تهشمت فيها الأرواح وانتكست النفوس وهزمت الأحلام ما جعله يصورها بالفتاة ذات الأربعة أعوام وبتاريخ كتابة الرواية وسن زهرة وقيام الثورة نرى أن الفارق الزمني بين الثورة وكتابة الرواية تلك الي فقدت كل قسماتها وحواسها وأصبحت ذكرى مشوهة. هذا الحديث عن زهرة يعبر تمامًا عن التناقض الذي عاشه عُطارد في نهاية الرواية، وهو يودعها وهي تخبره أنه صعب وأن ما توصل إليه هو بالفعل الجحيم وأنه لا أمل سوى بالخلاص.

في رواية فئران أمي حصة تظهر شخصية صالح من أكثر الشخصيات المتناقضة في العمل الروائي رغم أني ذكرتها داخل الشخصية المتسلطة إلا أن تناقضها يظهر هنا أكثر فهي شخصية ذات كثافة سيكولوجية، إنها تفعل الأمر ونقيضه فهو هذا الفتى الذي سافر إلى مصر وعاد منها يقلد المصريين في ملبسهم ويستمع لحليم سرعان

[٣٥] - عُطارد، ص ١١٩.

ما يترك ذلك ويرتدي الملابس القصيرة تاركًا لحيته، هذا التناقض في الملبس وفعل الأمر ونقيضه لم يكن هنا فقط بل ظهر متأثرًا بحب أبيه لعبدالناصر، فعاد من مصر وقد أحبه أكثر وعلق صوره في كل مكان سرعان ما نحي صور عبدالناصر ليعلق صور صدام، لم يكن التناقض هنا فقط بل هو في ثنائية رفضه دراسة أخته وترك زوجته تعمل، هو شخصية ذات أبعاد سيكولوجية مؤثرة على العمل ومؤسسة له، وستتغير شخصيته تمامًا بعد صدمته وأسره في العراق، صالح الذي سيتصالح مع نفسه ويتحول لشخص آخر تمامًا، سيتهم الراوي بأنه كان سببًا في أن يفقد ابنه.

ثالثًا: الشخصية اللامنتمية

تظل الشخصية في الرواية الديستوبية محط اهتمام من النقاد باحثين عن كوى ينفذون منها إلى بنية النص ومعرفة ما فيه من إبداع، وهذا ما دفعني إلى تصنيف الشخصية الديستوبية حسب وظيفتها إلى التصنيفات الثلاثة تلك التي لا تبتعد عن بعضها قيد أنملة بل يمكن أن تتشابك بشكل عنقودي مكملة بعضها البعض ومنها الشخصية اللامنتمية.

هذا المصطلح ظهر مع الكاتب الإنجليزي كولن ولسون في كتابه الشهير اللامنتمي. لقد أحدث الكتاب ثورة في تعريف الشخصية اللامنتمية. ذهب فيه كولن ولسون إلى تعريف اللامنتمي بقوله:" إنه الإنسان الذي يدرك ما تنهض عليه الحياة الإنسانية من أساس واهٍ، والذي يشعر بأن الاضطراب والفوضوية هما أعمق تجذرًا من النظام الذي يؤمن به قومه."[٣٦] هذا التعريف توصل له في البداية نتج عن تحليل بعض الشخصيات التي ينطبق عليها هذا التعريف وذلك من خلال الأعمال الأدبية المطروحة.

أعطى ولسن نماذج كثيرة لشخصية اللامنتمي من خلال الأدب تلك التي تتشكل من الأنا ما يجعلني أطرح سؤالاً: ما دور الأنا في تحديد اللامنتمي؟ إن (الأنا) مصطلح عبر عنه سارتر بأنه " بالنسبة لمعظم الفلاسفة كائن يسكن الوعي. ويدعي بعضهم أن له حضور شكلي في صميم تجربة الحياة كمبدأ فارغ للتوحيد، ويدعي آخرون – من علماء النفس – أنهم اكتشفوا حضوره المادي في كل لحظة من لحظات حياتنا النفسية بوصفه مركز الرغبات والأفعال. ونود أن نبين هنا أن الأنا لا يوجد في الوعي لا شكلاً ولا مضمونًا، بل في الخارج، في العالم؛ إنه كائن من كائنات العالم، تمامًا مثل ما هو الحال بالنسبة لأنا الغير.[٣٧]" إن هذا التعريف يقودنا إلى الوصول بأن اللامنتمي يتحرك من

---

[٣٦] - كولن ولسون، اللامنتمي، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان ، ٢٠٠٤، ص٥.

[٣٧] - أحمد أغبال، التحليل الفينومينولوجي لظواهر الوعي والأنا والغير في فلسفة سارتر، http://sophia.over-blog.com/article-15208205.html

خلال (أنا) تدفعه إلى أن يقصي نفسه بعيدًا عن الآخرين؛ ذلك لأن رغباته تختلف عن رغباتهم.

اختار ولسن نماذجه من خلال الأدب فتحدث عن بطل قصة الجحيم، بأنه ذلك الرجل الذي يعزل نفسه في غرفته ويراقب العالم من ثقب صغير لا يرى منه إلا فوضى العالم، وهو كما يصفه باريوس يرى أكثر وأعمق مما يجب، فهو لا يرى إلا الفوضى بين كل عناصر الحياة. ويقر ولسن أن المجتمع المعيش من هذه الشخصية هو جو بغيض ومكروه جدًّا، فهو مرفوض لهم وينسحب بدوره على الحياة ككل، لأنه عالم مجرد من القيم،[٣٨] ويصر على أن هذه الشخصية من نظر كاتبها هي شخصية عادية لا تبدع في شيء ما، فهذه الشخصية لم تستطع أن تكتب خطابًا لمحل يبيع الشكولات. هذا الأمر يقودنا إلى الإحساس بأنه لا منتمي؛ لأن لا هدف له واضح، بل هو عبارة عن آلة خرجت من الخط المرسوم لها لتعبر عن ذاتها بأعمال قد تتنافى مع المجتمع أو مع الأفراد الذين حوله، رغم أن هناك من سمته بالفنان. هذا الأمر دفع ولسن إلى الاعتراض على هذه النتيجة، وأن بعض اللامنتمين فنانون وليس كل فنان لا منتميًا.

ذهب ولسن إلى أن تغير النفس الإنسانية تدفع إلى اتخاذ مواقف مختلفة، وأن هذه المواقف نتيجة تجارب يمر بها الإنسان، فما هو متقبل قد يصبح غير متقبل بالمرة في وقت ما. لهذا يرى أن لا منتميًا لم يكن كذلك على الدوام، بل من المحتمل أن يكون منتميًا، وأنه أدى دوره في الحياة بشكل متكامل، وأنه أنجز واجباته نحو المجتمع دون كلل، وأنه عمل على التزود بنصائح ممتازة ليجعل نفسه أفضل.[٣٩]

إن شعور اللامنتمي يمكن أن يكون أمرًا عامًّا بين أفراد المجتمع رجال أو نساء، إلا أن قشرة تحميه من أشعة اللانتماء، وهي ما يحملونه من قيم وشرع يغطيهم فيقيهم ويدفعهم إلى الانتماء لمجموع، وقد تكون أوضاع المجتمع في المدن الفاسدة التي تدفع إلى وجود قانون من جهة الأخلاق والشرع، فهو مرفوض بالكلية، وبالنسبة لحالة المجتمع فهو متقبل أن كل شيء محيط ينذر بخطورة اللانتماء، وهذا ما رأيناه في الأعمال المختارة للرواية الديستوبية من أن اللامنتمي يختلف تمامًا عما ذهب إليه ولسن، فاللامنتمي في الأعمال التي بين أيدينا يتصف بصفات تغطيها القيم والثقافة والرؤية الأكثر إنسانية والإحساس بالآخر وروح التسامح والبحث عن الوجود الحر الذي يمارس فيه إنسانيته بعيدًا عن وضعه الذي يشبه ترسًا في آلة ليس له حق الاختيار في شيء حتى إذا كان سببًا في هلاكه، بينما في نظر ولسن تختلف، فإن "أديانهم وفلسفاتهم ما هي إلا محاولات لصقل وتمدين شيء حيواني عنيف غير منظم، غير متعقل، وهو لا منتمي؛ لأنه يريد أن يجد الحقيقة. تلك هي حالته، إلا أن شذوذه وانطواءه يقللان من ظهورها.

---

[٣٨] - انظر، اللامنتمي، ص٥.

[٣٩] - انظر، السابق، ص١٨.

إنها تلوح في الواقع، محاولة للتبرير الذاتي، يقوم بها إنسان يعرف أنه منحط، مريض، موزع النفس. أجل إن هنالك توزعًا نفسيًّا. إن الرجل الذي يرقب المرأة وهي تتعرى، له ما للقرد من عين حمراء، إلا أن الرجل الذي يرى عاشقين شابين يجلسان معًا لأول مرة، ويشير إليها بالعطف والشعور الرقيق، ليس حيوانًا بل هو إنساني جدًّا. على أن القرد والإنسان يستقران في جسد واحد،"[٤٠]

فتحليل تلك الشخصية يدفعنا إلى وضع بعض التحفظات على هذا التعريف وهذا التوجه، فيقبل في بعض الأعمال التي ترى عكس المجموع وترفض أمرًا يسير بسلاسة، بينما المجتمع الذي تنتشر فيه الفوضى من كل اتجاه ويعمه الفساد هو مجتمع لا يرضى به أحد، فالمنتمي هو جزء من هذه الفوضى يراها جزءًا أساسيًّا من أساسيات الحياة لا غنى عنه فالمدينة الفاسدة يعمها من كل اتجاه هذا التخبط وهذا الجهل، والمنعزل عن تلك المدينة المتمسك ببعض من قيمه ومن ماضيه يحاول أن يظل على ما هو عليه، فهو الذي يشبه السباحة ضد التيار، هو اللامنتمي، ومن هنا ننفي عنه كل الصفات التي ألصقها ولسن به من شذوذ وضعة وجهل وعدم وجود أي مؤشر للإبداع عنده أو أي اهتمام بالدين أو الاكتراث به، بل هو الشخص الحامل الخير الذي يحاول أن ينقذ ما يمكن إنقاذه.

من خلال ما سبق من نتائج حول اللامنتمي وجدنا أن هناك شخصيات ينطبق عليها ما توصل إليه ولسن بأن الإنسان قابل للتغيير فقد يكون منتميًا أحيانًا، وقد يكون خارج الأطر ويكون لا منتميًا وهذا ما يدفعنا إلى وضعه تحت الشخصية المتناقضة التي سبق أن تحدثنا عنها، وأتينا بنماذج تؤكدها، وعلى رأس هؤلاء شخصية جابر في يوتوبيا وشخصية أحمد عُطارد في رواية عُطارد. هاتان الشخصيتان اللتان جسدتا الانتماء أو عدمه من خلال النص. وإذا كان جابر على النقيض قليلاً فهو لم يسع طوال أحداث الرواية إلى الأذى إلا قليلاً، وعندما أراد أن يفعل لم يستطع، فهو المثقف الذي يحمل شهادة جامعية، القارئ لكل ما هو أمامه، المستعد بالتضحية بنفسه من أجل إنقاذ الأبرياء ليتحول إلى فريسة. وإذا كان المؤلف الضمني أراد أن يخبرنا أن الكل سيدهس بعجلة الانتقام من الأسياد، فليس هناك مكان لأي أحد من خارج طبقتهم، الكل في العدم سواء، وليس هناك أي استثناء، فهذه الأمور السابقة تدفعنا إلى التفرقة بين المتناقض واللامنتمي في الأعمال التي بين أيدينا.

في عمل السيد من حقل السبانخ جسد العمل شخصية اللامنتمي من خلال هومو الذي يمكن أن يتفق مع تصنيف ولسن في بدايته فهو الشخصية المتذمرة الرافضة للوضع الموجود وهو الذي يحلم أن يخرج لحظة من البرنامج فقد" مشى متضايقًا جدًّا، ملتصقًا يكاد بالرجل الذي أمامه.. بينما صدر السيدة التي خلفه يدفعه في ظهره بين الحين

---

[٤٠]- اللامنتمي، ص١٣.

والحين.. وكانت ذراعاه محبوستين في ذلك التزاحم من جانبيه، وخطواته قصيرة مفيدة ..."[٤١] إن بداية العمل توضح تمرده على المكان ومع تشابه للشخصية اللامنتمية عند ولسن في بعض مظاهر الرفض إلا أنه مختلف، بأنه شخصية تعمل وتحافظ على شغلها، لكنها من الداخل شخصية تبحث عما هو أجل وأعظم، إن هناك هدفًا واضحًا لها هو البحث عن شيء ما يجعله يتوقف" وتوقفت أقدامه رغمًا عنه،"[٤٢] إنه أمر داخلي يجعله" شاردًا مبلبل الذهن."[٤٣] هذا الشرود العميق دفعه للخروج عن المألوف متمردًا عليه ما جعله يشعر بنفراجة في صدره، كان هذا الانفلات دون تخطيط أو قصد أو بترتيب، إنه شيء داخلي دفعه إلى ذلك، هو يتحرر الآن من براثن الحياة التي رسمت له، وكان منتميًا لها سنوات من العمر يفعل ما يفعله الآخرون، هذه الخطوة هي البداية التي أخرجته من سجن لا يعرف فيه سوى الدوائر المرسومة له فهو " أيضا لن يستطيع الوصول إلى شقته، لأن الأبواب والمداخل في هذه المجمعات السكنية الحديثة اللعينة، توجد دائمًا في سقفها حيث تهبط الكبسولات بركابها."[٤٤] إنه المأزق الذي وضع نفسه فيه، وفي الوقت نفسه الخيط الذي دفعه لتقطيعه من أجل الشعور بحرية اتخاذ الموقف. هذا الشعور هو شعور اللانتماء، إنه مختلف تمامًا عن الباقين، إنه يبحث عن أشباه كي يصل إلى ما يريد. هذا التطور في الشخصية لم يكن مخططًا له كما قلت من قبل، لكنه لحظة خاطفة من التمرد أتاحت له سعادة، فهو الحقيقة لا يدري كيف تأزمت الأمور إلى هذا الحد بعد تحويله إلى التحقيق فيقول:" لقد ظللت ملتزمًا طوال السنوات الماضية بمنهاج حياتي المرسوم بدقة دون أن أتصور أن ذلك أمر مفروض علي، إلى أن استغرقني التفكير لحظة خاطفة فتلكأت في طابور العودة، ولم ألحق بالسيارة الهوائية... لكني في الحقيقة وجدت سعادة فيما يحدث.."[٤٥] هذا هو ما توصل إليه السعادة من عدم الانتماء، إنه شعور مختلف أبعده عن الروتين إلا أن هومو هو نفسه المنزعج من إيقافه عن العمل، لهذا يرد على المحقق" يمنعونني عن العمل"[٤٦] هذا يوضح تمامًا سمات شخصية هومو، فهو ليس شخصية انعزالية بل شخص يقبل على العمل ويمارسه.

لم يكن هومو وحده الذي يشعر بهذا الأمر بل إن بعضًا من المحققين تمنوا لو كسروا الجدران البلاستيكية وتجولوا في عالم الطبيعة، وضح ذلك في صورة المحقق الذي أظهر رغبته العارمة في لمس شجر البرتقال المحيط به ولم يستطع، لكنهم يدافعون

---

[٤١] - السيد من حقل السبانخ، ص٢٤٣.
[٤٢] - السابق، ص٢٤٥.
[٤٣] - السابق، ص٢٤٥.
[٤٤] - السيد من حقل السبانخ، ص٢٤٧.
[٤٥] - السابق، ص ٢٧٥.
[٤٦] - السيد من حقل السبانخ، ص٢٧٧.

عن هذا النظام، إنهم أبناؤه المحافظون عليه لإيمانهم الشديد بمكاسبه التي لا حصر لها، بقول أحدهم:" ألم يصل الإنسان في هذا القرن الذي نعيشه الآن، إلى كل ما كان يحلم به من إصلاحات اجتماعية! كان يتصورها في الزمن القديم مستحيلة ألم يصبح حرًّا تمامًا بكل ما تحويه من معاني كلمة الحرية ؟![٤٧]" هذه الكلمات لم تلق القبول عند السيد هومو الذي ابتسم وترجمها الجهاز بأن كلامهم عار من الصحة بقوله: " إذا كان ما تقوله صحيحًا، أيها السيد مندوب النظام.. فلماذا تجلسوني الآن أمامكم؟[٤٨]" كانت مظاهر اللانتماء تظهر جلية فقد اتهم من قبل اللجنة بأن هناك خللاً أصابه وكان بدوره جاهزًا للرد عليهم من أجل بيان الحقيقة. هذا الموقف لخصه هومو حين انبرى غاضبًا بقوله:" أيتها اللجنة الموقرة ليس هناك خلل أو مرض.. كل ما هنالك أنني تصرفت بطريقة عفوية.. على سجيتي.. أليس من حقي أن أتصرف مرة بطريقة عفوية.. على سجيتي. ؟؟"[٤٩] هذا الحديث أغضب اللجنة التي وصفت التصرف بأنه نزوة" والنزوة ضد الانضباط.. هي خروج على الانضباط.. وأي خروج على الانضباط.. يهدد النظام العام في الصميم.. ولهذا يجب المبادرة بتقصي المواقع خلف هذه النزوة ومعالجتها حتى لا تتكرر..."[٥٠] لم يكن رأيهم أبدًا أنه يدافع عن حرية وإحساسه بأنه بشر من لحم ودم له أن يحب ويكره ويمارس حياته ويقع في الخطأ ويصحح ذلك، لكن الجنة ترفض ذلك وتراه نوعًا من عدم النظام إنه الفوضى.

والنظام الدقيق المحاط بهومو جعل من حوله يرفضون توجهه ويشعرون أنه أيضًا خارج النظام "وأن كل نجم يخرج عن مداره يحترق ويهوى في الفضاء اللانهائي"[٥١] ما جعله يفكر مرات عديدة في أن يمارس حريته، المحير في الأمر بالنسبة للجهات المحققة أن هومو شخصية ترفض الركون والدعة، إنه يحب العمل لكنه يرفض نوعيته، فهو لا يمارس الجنس الحر كأقارنه ويحب القراءة التي أصبح لا جدوى لها، هو مختلف يبحث عن حريته تلك التي أدخلت عليه شعورًا أسعده بدلًا من سعادة الخنازير، فشخصيته لا تنتمي لهذا المحيط، إلا أن هذا الاتجاه سيقوده في النهاية إلى الهلاك.

في الأغلب أن هذه المقارنة الغريبة تدفع هذا النص إلى وضعه في ميزان الانتماء الأيدلوجي السائد في ذلك الوقت، بأن الشيوعية هي السعادة الحقيقة، وأن كل ما يخالفها سيهلك، وأن الحرية فيما تراه السلطة، ومن يرفضه سيكون مصيره الهلاك سيعيش منعزلاً في جزيرة منفردة لا يستطيع أن يحي فيها بين أقران خائفين يتخطفهم الموت من

---

[٤٧] - السابق، ص٢٦٦.
[٤٨] - السابق، ص٢٦٦.
[٤٩] - السابق ، ص٢٦٨.
[٥٠] - السيد من حقل السبانخ ص٢٦٨.
[٥١]- السابق، ص٢٨٨.

كل شيء حولهم، فالطبيعة سترفض مساعدتهم، وإذا ما أراد العودة فلن يسمح له، وسيترك للموت حتى يكون عبرة لمن تسول له نفسه في التفكير بالخروج عن القطيع.

في رواية فئران أمي حصة ظهرت الشخصية اللامنتمية منذ البداية واضحة وجلية. فقد رمز لها البطل وأصحابه الذين انتهجوا طريقه وخطوا خطواته في محاربة السلوكيات التي شبت في المجتمع الكويتي، وكأن جذوة من نار أشعلت كومة من حطب ظلت سنوات طويلة تحت أشعة شمس فجعلتها على استعداد للحريق في لحظة يصعب إطفاؤها.

إن شخصية المؤلف الضمني كانت معبرة تمامًا عن اتفاق واضح مع الأيديولوجيا الفكرية للمؤلف الحقيقي ولم تختلف عنها. فهناك رسالة يحملها ارتكز فيها على صراعات حوله استمدها من الأزمنة التي مر بها حتى استشرف المستقبل الذي سيكون أكثر دموية. المؤلف الضمني الذي أمسك حبال اللعبة في يده كان واضحًا أن له اتجاهًا مختلفًا، فهو ليس ابن أحد الفصيلين، إنه ابن الوطن الذي يحمل حبه في قلبه ويعرف ما فيه من خيرات وعلى الجميع أن ينتبه قبل فوات الآوان، فمن البداية حمل هذا الهم منذ كان طفلاً صغيرًا تشغله هذه الأشياء المفرقة ولا يرى لها مبررًا، ارتباطه بأصدقائه في مدرسة واحدة جعلته يرصد كل المتغيرات ويكتب عن هذه الإشكالية المشتتة لأحلامهم ووجودهم، إنها تنزع إلى دواخلهم فتقسمها مهمشة كل جميل وبريء، فقد استطاعت أن تحول الواقع إلى سيئ ما دفع إلى عالم سوداوي يتشح بالخوف والقلق من القادم المدمر الذي نشاهد فيه بقايا الأشلاء ورماد الخراب والدمار والدم المتخثر الذى خلّفه هذا الصراع الطاعوني الذي لا يسلم منه أحد.

رغم تناوله هذا الخطر الداهم الذي لا يرحم، فإن الكاتب سجل حضورًا قويًّا لشخصيات منسحبة من هذا الصراع، التي يمكن تسميتها بأنها لامنتمية، هذه الشخصيات تشظت أفكارها وتفتت معتقداتها ورأت الصورة بمكبر أكبر هرب كل منهم في أمر يمارسه من أجل التغلب على هذه المعتقدات، ما أحدث لديهم تغيرات فكرية وأيديولوجية جعلت بعضهم يتحول من شخصية منتمية إلى لا منتمية في محاولة منهم لإعادة عواطف المحبة وإعادة الحياة بدلاً من استنزافها في صراعات سخيفة لا يرضى عنها دينهم الصحيح الذي نادى بحرية الاعتقاد في احترام للآخر دون التعرض له أو لمعتقده وحين يكون هناك جدال فليكن بالحسنى، هذا الإيمان العميق في نفوسهم هو الذي بدل اتجاهاتهم وميولهم العنيفة إلى دعة وتقبل الآخر في ابتسامة الحب ليرتقوا عمن حولهم لكنهم حاولوا وأد هذا الصراع بكل ما يملكون من طرق في محاولة لصد الصراع القاتل.

فالصراع المذهبي الذي حول أهم قواعد الانتماء والاجتماع في مجتمع واحد إلى أداة فرقة وتمزيق وبذر عداوة وزرع كراهية. فالرواية أحداثها الحقيقية ٢٠٢٠، إلا أنها عادت إلى هناك حيث كان الراوي طفلاً يجيد طرح الأسئلة، لا يتوقف عن المشاهدة

والتخزين، ثم طرح السؤال فهو الطفل الذي يلعب بدراجته وتمنعه أمه لحرارة الشمس فيسألها أن تلعب فتقسم أنه لن يلعب إلا إذا غابت الشمس فيعود ويسألها:" يُمّه ! " تلكأت قبل أن أسأل: " متى تغيب الشمس ؟ ! " ارتفعت ضحكات والدي من وراء الباب. سمعت صرير سريرهما. " ما في نوم! " سمعتها تغمغم. فتحت الباب بعنف، نظرت إلى بعينين متورمتين، وابتسامة زمّت عليها شفتيها غصبًا؛ أنت تجيد طرح الأسئلة، قالت، ثم مدّت كفها إلي بالمفتاح : " خذ"[٥٢] هذا الطفل الذي يجيد طرح الأسئلة التي يحاول منها النفاذ إلى جوهر الخلاف بين نحن وأنت بين صديقيه السنى والشيعي، تلك الأسئلة التي عرضته للنهر لكنها زرعت في داخله أنه لا فرق بين المذهبين ما شكلت فيه روح اللانتماء لأي من المذهبين وجعلته منتميًا للمكان للذكريات التي بينهم هذا الراوي الذي أخذ يرصد التغيرات التي حدثت في بلده نتيجة أحداث محيطة بالدول المجاورة وشكلت وجودًا بين أبناء الشعب الذي اقتسم بين مؤيد ومعارض والعكس صحيح، هؤلاء كونوا من بعد ذلك جماعة أولاد فؤادة مختارين الاسم بعناية، وهي بطلة المسلسل الشهير الذي انتهت به البطلة بين جدران مستشفى المجانين معبرة ومحذرة عن خطر الطاعون القادم من الفئران التي تحيط بالمكان، لهذا انتهجوا نهجها ما بين موقع على الإنترنت وبين موجة إذاعية وفي الحالتين اتهموا من المذهبين بأنهم أعداء ويجب التخلص منهم.

في هذا العمل ظهر الراوي منذ البداية غير منتمٍ لأي من المذهبين، ومعه مجموعة غير منتمية محاولة أن تقف أمام هذا التصدع، إلا أنها شخصيات تتحرك في فضاء عدمي، لا قانون منطقي يحكمه.. فالراوي هو الطفل الذي لا اسم له لكنه المنعوت بالكتكوت ويكفي هذا النعت ليحل معالم الشخصية من سمات تتصف بالدعة والسلام وحب من حوله إلا أنه في نفس الوقت هو الفريسة الأسهل بالنسبة للفئران لكنه يقاوم بكل قواه من أجل وقف نزيف الدماء التي تنزف نتاج الحرب المذهبية في بلد واحد ونشأة واحدة وهو الشخصية التي تواجه وتتحرك دون انعزال بل تحاول المواجهة بكل شيء من أجل وقف نزيف الدم منبهة ومحذرة.

في العمل نفسه تظهر فوزية الفتاة التي تفقد بصرها لكنها تبصر بقلبها فهي فتاة تحب القراءة لتخرج من شرنقة الجهل إلا أنها تقرأ تحت الممنوع حين تقرأ لإحسان عبدالقدوس؛ لأنها تعيش تحت قبضة أخيها المتزمت المتسلط الذي يمارس سلطته عليها متجبرًا كما وضحت أثناء الحديث عن الشخصية المتسلطة، تقابلها شخصية أخرى لا تنتمي لمن حولها وتخرج من شرنقة الشيعة لتطير في عالمها الرومانسي وتحب فهد السني المذهب، وهذا أمر مرفوض عند الطرفين، ما جعلهما يعيشان فترة من الصراع مع كلتا العائلتين. هذا الصراع جعلها تفقد ابنها الرضيع لتعيش حالة سيئة وتصاب

[٥٢] - فئران أمي حصة، ص١٣.

باكتئاب، فتدخل مستشفى الأمراض النفسية في شبه قرار بالانتحار صمتًا.. وهناك فهد العاشق للموسيقى التي يحل بها كل خلافات أصدقائه الطائفية وحالته هو أيضًا وتجعله يترك هذا الصراع ليعيش حالة من الانتماء بما يحيطه، ويحب حوراء ثم ينتمي لأولاد فؤادة الذين يحاولون نزع العالم المحيط حولهم من أسن الكراهية المذهبية التي غرسها من حولهم وأصبحت الداء العضال.

أخيرًا نرى أن هذا العالم الروائي المحذر من الفتنة المذهبية قد مثَّل الديستوبية الدينية بشكل واضح، معبرًا عن الشخصية اللامنتمية المتعددة الصور والتي حدث لبعضها تحولات من منتمٍ إلى لا منتمي هذه التحولات التي غيرت من مساره من خلال الثقافة والفكر المنفتح تعمل على وأد الصراع وحل المشكلات في المجتمع، فهم شخصيات تتصف بالحب لمن يحيطيون بهم ويرتقون على كل من حولهم مبتعدين عن صراع سخيف، وهذا ما قصدته تمامًا عن الشخصية اللامنتمية في الرواية.

(٢)

الأبعاد الخارجية والنفسية والاجتماعية للشخصية الديستوبية

إن من أهم ما يخطط له الكاتب في عالمه الروائي هو رسم الشخصية، تلك التي تحتاج منه جهدًا واضحًا في رسم أبعادها التي تشكلها، فتجعلها ملامسة للواقع حتى ولو كانت شخصية تخيلية من صنعه هو.

هذه الشخصية يراها لطيف زيتون بأنها" كل مشارك في أحداث الرواية سلبًا أو إيجابًا، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات، بل يعد جزءًا من الوصف." [٥٣] في تعريف لطيف زيتون للشخصية جعلها من تقوم بالفعل ونحَّى ما دونها جانبًا. هذا التوجه يقبل بعضه وأتحفظ على بعضه؛ فالشخصية التي توجد في العمل الروائي سواء كان لها دور مباشر أو ينتفي عنها ذلك لها تأثير على من قام بالحدث، هذا الأمر يظهر جليًّا في المجتمع الديستوبي بشخصياته المشاركة حتى ولو كانت الأحداث بعيدة عنهم. بمعنى أن الشخصية الموجودة في العمل الروائي لها دورها في تنامي الحدث حتى ولو كانت جزءًا من الوصف فالشارع الذي يكتظ بالمارة في حالة ما تعبير عن الحدث الموجود، ففي العمل الديستوبي لا تستطيع أن تبعد شخصية ذكرت حتى لو على سبيل الشخصية التزينية التي لابد من وجودها داخل العمل، هذا التوجه أيدته أحداث العمل الديستوبي بمختلف أنواعه ففي رواية عُطارد كل شخصية موجودة داخل العمل كان لها دورها البارز في الهدف الذي يسعى له المؤلف من خلال محاولة إبراز سلوكيات طفت على الواقع المعيش حتى لو استخدمها في عالمه التخيلي المستقبلي.

[٥٣]- معجم المصطلحات النقدية، ص١١٣، ١١٤.

فالراوية القائمة على الشخصية لا يمكن فيها إهمال حتى الذين يقفون على هامش الأحداث.

هذا الاتجاه دفع إلى النظر للشخصية من خلال أبعادها الثلاثة " البعد الجسمي، البعد النفسي، البعد الاجتماعي" [٥٤] من وجهة نظر الرواية التقليدية، لكن لم يجد قبولاً خاصة الجانب الجسدي من بعض النقاد وعلى رأسهم جان إيف تاديه الذي اعتبر أن البعد الجسدي والاهتمام به كأحد أركان الشخصية لم يصبح سوى سقط متاع ترك في خزانة التاريخ[٥٥]. هذا الاتجاه انصب على رؤية الرواية الجديدة للشخصية التي اهتمت بالعالم الداخلي للشخصية، ولمشاعرها، ولأحلامها، بل ونوازعها التي تجنح بها نحو الحياة، أو نحو التواري، أو لأفكارها؛ لتتحول إلى شخصية ملموسة تعيش معنا، ومن مجرد حروف لواقع ملموس. إنها القدرة على الولوج لعالمها. هذا الولوج الذي يحتاج قدرة من الروائي على رسم الشخصية من خلال الأبعاد المختلفة التي سبق أن أشرت لها.

وجدت الشخصية الديستوبية صاحبة الأحداث اهتمامًا كبيرًا من خلال عرضها حيث إن الكاتب يعمل جاهدًا على بنائها مكتملة الجوانب، إلا أن هناك جانبًا يمكن أن يتغلب على آخر أو يهمل جانبًا في سبيل التركيز على جانب آخر. لقد ظهرت الشخصية الديستوبية في كثير من الأحيان بنت الحدث وبنت البيئة، وتلعب الحالة النفسية دورًا واضحًا في التعبير عنها حتى في تحولاتها الفكرية التي ترتبط كثيرًا بما يدور حولها؛ فالشخصية الديستوبية مزيج من: الدوافع – العادات – الميول – العقل – العواطف – الآراء والعقائد والأفكار – الاستعدادات – القدرات – المشاعر والأحاسيس – السمات، كل هذه المكونات أو أغلبها تمتزج لتكون شخصية الإنسان الطبيعية، هذه المكونات قد فقدت بعضها في الشخصية الديستوبية تلك التي فقدت أملها وحقوقها فتنحت الميول بشكل واضح وتجنبت المشاعر فلم يعد هناك ما يدفعها إلى وجودها فهي في صراع مميت من أجل الحياة وعند الصراع مع كل ما حولك ستنحي الكثير من هذه الصفات فإذا كانت الشخصية الطبيعية تمتلك ذلك فإن **الشخصية الديستوبية**، هي شخصية فاقدة للدوافع، لا ميول لها سوى دفع ما يأتيها من كل صوب، فاقدة للتفكير المنطقي، ليس لها أي استعداد لعمل يخلصها مما هي فيه، بل يمكن أن تنحي نفسها هاربة من هذا الجحيم برضا أو السير بهدوء دون ضجيج في ركبه.

---

[٥٤]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، سنة ٢٠٠١، ص٥٧٢.

[٥٥]- انظر، جان ايف تاديه، الرواية في القرن العشرين، ترجمة محمد خير لبقاع، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٨ ص٤٥.

يُعتَقد أيضًا أن الشخصيّة تتكوّن من خمسة عوامل أساسيّة رائدة في وصف النفسيّة. وقد قسمت لعدة أنواع منها الشخصية السيكوباتية، والشخصية الفصامية، وشبه الشخصية الفصامية، والشخصية المازوخية، والشخصية السادية، والشخصية الشكاكة والشخصية النرجسية[٥٦]. هذه الأنواع قد تراها بوضوح داخل العمل الديستوبي فالتلذذ في ارتكاب الموبقات والتجرأ على كل شيء يدفع الدارس للعالم الديستوبي إلى إبرازها من خلال الأعمال بشيء بسيط من التأمل لهذه الأعمال.

فالشخصية لها جوانب متعددة، منها ما هو فطري أو غريزي، ومنها ما يكتسب من البيئة والثقافة وكذلك أنواع مختلفة من السلوك، فقد اختلف الباحثون في الشخصية بتغليبهم جانب على جانب، فالشخصية هي نسيج مركب من ثلاث مقومات، هذه المقومات هي: الجانب النفسي الذي يشمل الحياة يشترك معه الجانب الباطني الخاص بالشخصية، والجانب الاجتماعي الذي يعكس واقع الشخصية، وأخيرًا الجانب الجسمي الذي يشمل كل مظاهر الشخصية الخارجية من مميزات وعيوب. وكل روائي أثناء بناء شخصياته لابد أن يراعي هذه الجوانب الثلاث، لأنها هي التي تميز الشخصية عن غيرها من الشخصيات وتمنحها الفرادة[٥٧] ولم تختلف الرواية الديستوبية عن إظهار هذه الجوانب مجتمعة أو منفردة في بناء الشخصية إلا أنه من الملاحظ أن البعد الجسدي لن يكون ذا تأثير واضح في الأعمال الديستوبية فالصراع القاتل من أجل سد الرمق أو محاولة التنفس في الجو الخانق لن يدع أية شخصية في الوصول إلى أهدافها بأية وسيلة ممكنة غير مبالية بما حولها.

من خلال ما سبق، فإن الروائي الذي يبني شخصية ديستوبية يعمل بتأنٍ واضح من أجل اكتمال الأبعاد الثلاثة، فهو يرسمها من خلال بعدين مهمين، وهما الجسدي والاجتماعي يترجمهما النفسي، فهو كما ذهب الدكتور محمد غنيمي هلال " ثمرة البعدين (الخارجي والاجتماعي) في الاستعداد والسلوك، والرغبات والآمال والعزيمة والفكر، وكفاية الشخصية بالنسبة لهدفها متبعًا ذلك من المزاج والانطواء أو الانبساط وما يخلفانه من عقد نفسية محتملة"[٥٨]، هذا الاتجاه من الدكتور غنيمي يقبل مع الشخصية الطبيعية لكن الشخصية التي تقع تحت القاعدة الفقهية والحياتية بأن الضرورات تبيح المحظورات ستجعل الوصول لها ليس سهلا كما يتصور المتتبع للشخصية الديستوبية.

فرغم أنها أي (الشخصية الديستوبية) تظهر للمتتبع بأنها سهلة الوصول إلى مداخلها فإن هذا يمكن أن يكون خطأ كبيرًا يقع فيه الناقد؛ لأن الشخصية الديستوبية بناء متراكب من الجوانب الثلاثة يسوده الغموض والتحولات نتيجة صفات كثيرة تلعب دورًا

[٥٦]- انظر الموسوعة الحرة (ويكيبيديا) في علم نفس الشخصية.
[٥٧] - العالم السردي في روايات سيد الوكيل، ١٣٢.
[٥٨]- النقد الأدبي الحديث، ص٥٧٣.

شديد الأهمية في تحديد الشخصية، من حيث التعقيد أو البساطة، ومن حيث التفاؤل أو التشاؤم. فالشخصيات لا تتغير بسرعة، بل هي متراكمات تتبدل عن طريق تراكم الأحداث وأثرها، فقد يتحول الرحيم المسامح لعادل لا يتنازل عن حقه مهما حاول الملتفون أن يثنوه عن قراره، وقد يتحول القوي الذي لا يتراجع إلى الرحيم العادل، بيد أن الشخصية الديستوبية تحمل في داخلها اتجاهات شتى تجعلها دومًا تحت منظار التحليل بالفحص والدرس فهي في الكثير شخصية مركبة يسودها الغموض المتزمل ردة فعل في الأغلب لا تكون مساوية للحدث بل إن قليلها قد يحولها إلى بركان ووما يحتاجها لذلك قد تكون مخالفة تمامًا، فقد تظهر بتركيبة مكثفة سيكولوجيًّا وهذا الأرجح في العالم الديستوبي، هو عالم معقد صعب السير فيه، فقد تكون عنيدة متسلطة، وقد تكون متناقضة، وقد تكون لامنتمية، وقد تكون أكثر من نوع في وقت واحد.

إن الشخصية الديستوبية قائمة في الأساس على مشكلات نفسية، تتحكم الغرائز في سلوكياتها المختلفة" كغريزة حب البقاء والغريزة الجنسية، والخضوع، والمقاتلة، إلى غير ذلك من الاستعدادات الفطرية النفسية والدوافع السيكولوجية التي تدفع الفرد إلى إدراك من نوع معين، والشعور بانفعال خاص عند الإدراك، أو أن يسلك نحوها مسلكًا بذاته[٥٩] " هذا الأمر يحتاج القدرة من كاتب يقدر على إقناع المتلقي بقبول العمل والتفاعل مع الشخصيات[٦٠].

إذا كان البعد النفسي هو الذي يدرك فاعلية الصراع الداخلي الذي ينشأ نتيجة الدوافع المختلفة للفرد: "بين شهواته ومبادئه، وبين غرائزه وضميره، بين نزواته وعاطفة احترامه لنفسه، أو بين ما تنطوي عليه نفسه من معتقدات وأفكار ومبادئ وقيم وأطماع مختلفة، هذا الصراع بين عوامل البقاء وعوامل الفناء[٦١]. فإن البعد الداخلي لدى الشخصية الديستوبية مختلف، فهو من الأساس لا يصارع بين شهوته ومبادئه فهو ابن الشهوة ومنقاد خلفها تحركه غرائزه، منعدم ضميره، ضائع مع نزواته لا يحترم أحدًا، يصارع حتى الموت إلا القلة التي يمكن أن تعد على الأصابع وتعتبر من الشخصيات غير المنتمية أو المنسحبة كما وضحنا من قبل من خلال أنواع الشخصية؛ لهذا فإن البعد الداخلي لديه له سماته الخاصة بالبيئة المعيش فيها التي أكسبته مجموعة من الخبرات نتيجة أحداث مر بها في صراعه مع من حوله ومع نفسه من أجل البقاء؛ فهو مرتبط ارتباطًا وثيقًا بالجانب الاجتماعي الذي تنمو فيه الشخصية، والشخصية لا تمثل بعدًا دون

---

[٥٩]- سيد حامد النساج، اتجاهات القصة المصرية الحديثة، دار المعارف، ١٩٧٧، (د.ط)، ص١٤٣.

[٦٠]- انظر السابق، ص١٤٣.

[٦١]- إبراهيم المصري الأدب الحي مكتبة الهلال ،١٩٣٠، ص٦٥.

الآخر، بل هي وحدة نفسية وجسمية واجتماعية متفاعلة ومتكاملة. [٦٢] لذلك على الكاتب ألا يغفل أي بعد من الأبعاد حتى تكتمل عناصر شخصيته وتتكامل وتصبح شخصية واضحة المعالم يتقبلها القارئ دون امتعاض منه، وعلى الكاتب ألا يغوص في البعدين (الداخلي والجسدي) بشكل عشوائي، بل عليه أن يحسن الاختيار متمشيًا مع البعد الاجتماعي. وإذا كان المجتمع الديستوبي لا يفرق بين أبنائه، فكلهم محرمون من كل الوسائل التي تستطيع أن تشكل الشخصية، فهم ليست لهم أية حقوق حتى يمكن أن تؤثر في واحد دون الآخر، إلا أن البعد الفكري يمكن أن يكون هو البعد ذو الفاعلية الصادقة والمؤثرة في الشخصية الديستوبية وعلى الأرجح الشخصية اللامنتمية.

الجانب التطبيقي على أبعاد الشخصية الديستوبية

تمثل الأبعاد دورًا مهمًّا في تشكيل الشخصية بتداخلها الذي يجعل من الصعوبة بمكان تناولها منفردة، خاصة في الشخصية الديستوبية التي تعتبر شخصية مركبة تلعب كل الأبعاد دورًا في صقلها وتقديمها للقارئ. ففي يوتوبيا التي تحدث فيها الكاتب عن مجتمعين مختلفين تمامًا يفصلهما بعد مكاني وحواجز عديدة قدم شخصياته بشكل مركب، معبرة عن الشخصية الديستوبية في كل مجتمع دون الآخر، فكان لابد من إظهار الأبعاد على شخصياته كي تظهر الهدف الذي يسعى له وما آل إليه الناس في هذا المجتمع. فمنذ بداية الرواية قدم المؤلف الضمني الفتى اليوتوبي بأبعاده الثلاثة التي تعبر عن فكره الشاذ الذي يقوده إلى قتل الآخرين دون أي إحساس بذنب.

فالفتى الذي تعمد الكاتب أن يجعله بلا اسم ليعبر عن كل جيله وعن الذين ولدوا دون أن يجدوا أية معاناة لم يغفل أحمد توفيق بعده الخارجي بل ذكره بشيء من التفصيل معبرا عن البعد الذي ينبع من الداخل ويعبر عن البعد الاجتماعي السائد، فهذا الولد هو ذاته الذي يخضع لعملية تجميل من أجل أن يظهر على جبينه جرح كبير فيقول:" أقف أمام المرآة.. أتأكد من أن شعري حليق بطريقة هنود الموهيكان الشهيرة.. أصلع على جانبي الرأس والخصلة البنفسجية العالية في المنتصف مثل ديك بري ثائر.. الصدر عار إلا من عدة قلائد عملاقة.. هناك جماجم وأيقونات من سحر الفودوو.. لست عابد شيطان.. في الواقع أنا لا أصدق وجود شيء على الإطلاق، لكن هذه الأشياء تبدو مثيرة على صدري ... الوشم كذلك غريب.. إنه يروق للفتيات هنا.. السروال المصمم بعناية بحيث يظهرك في مظهر أكثر فحولة، وهو قصير يظهر ربلتي الساقين.. أحيانًا أمارس الحفاء لكن ليس اليوم.. أعلق القرط الجديد في غضروف أنفي والقرط الآخر في حاجبي.. لن أضع حلية اللسان اليوم.. ثم يصبر أقوم بتلوين أسناني.. اللون الأحمر للنابين والأصفر للقواطع.. الأزرق للضروس."[٦٣]

---

[٦٢]- انظر، اتجاهات القصة المصرية الحديثة، ص١٥٣.

[٦٣] - يوتوبيا، ص١٣.

الوصف السابق للبعد الجسدي (المظهر الخارجي) لم يخل من بقية الأبعاد التي تصور ما وصل إليه المجتمع من الاهتمام بكل ما هو شاذ، فهو يضع مظهره في مقدمة الأمور التي يعتني بها وتقديم صورة واضحة عن شذوذ أخلاقي من خلال ملابسه وتصرفاته، فهو يرسم صورة خارجية معبرة عن تصوراته الذهنية التي تحركها نوازع داخلية وهواجس تعبر عن انحطاط مجتمعي خطير يسيطر عليه الشذوذ فهو الذي يقول:" أضع العدسات الملتصقة الجديدة التي تجعل لون العينين أبيض.. تأثير مثير للفتيات أن ترمقهن بعيون مبيضة كأنك الموت.. هذا يقهرهن فعلاً.[٦٤] لم يكن الأمر يقتصر على ذلك لكن على قوته الجنسية التي تجعله لا يرى فتاة إلا ويرغب في ممارسة الجنس فجاء على لسانه ناقلاً حديث أمه له " قالت لي لارين في ضيق: " ألا تفعل شيئًا آخر بحياتك سوى النوم مع الفتيات؟ .. لقد صار هذا مملا.. " قلت وأنا أفرد ساقي على المنضدة أمامي: ربما كنت شهوانيًا كالخنازير.. هذا ليس ذنبي.. إنها الهرمونات"[٦٥]

هذا البعد الجسدي كان ذا أهمية كبيرة بجوار الأبعاد الأخرى كالبعد النفسي الذي يحركه لممارسة أفعاله التي لا يخجل منها، فهو لا يحترم أبويه ويراهم مجرد خزانة مال ينفق منها وليس عنده مانع أن يرد الصفعة لأبيه الذي لا يحترمه ولا يراه إلا فاسدًا. هذا الإحساس الذي يحركه لارتكاب أية جريمة دون خوف منه هو فقط يداري عنه حتى لا يعترضه. هذا البعد النفسي ظهر جليًّا في حالة الملل التي أصابته وسبق وأن تحدثت عنها وكانت عاملاً في دفعه إلى ارتكاب كل جرائمه سواء الجنسية أو غيرها.

لم يكن فقط البعد النفسي الذي استقاه الكاتب من البيئة التي يحيى فيها فهو لا ينادي أمه إلا باسمها ولا ينادي أبيه إلا بمراد. هذه البيئة التي لا يقدر فيها الابن أباه" قلت لها في تحد: " (مراد) لا يتدخل في شئوني.. هو أذكى من هذا." قالت وهي تلوح بإصبعها في وجهي للمرة الألف. اسمه بالنسبة لك (بابا) وليس (مراد). أنا أسمح لك بأن تناديني باسمي بدلاً من كلمة (ماما) لكي أحتفظ بصداقتك، لكن هناك حدودًا يجب ألا تتجاوزها.. وأنا لن أسمح لك بهذا." لكنك تدرك على الفور أنها ليست جادة. كل هذه الأعوام واسمه (مراد).. لا يمكن أن تغير هذا في لحظة لمجرد أنها قررت أن تلعب دور الأم الحازمة. لارين لن تقبل لأنها تريد التظاهر بأنها لا تقبل ... مراد لن يقبل لأنه يجب ألا يقبل.. إذن.[٦٦]"؟

والبيئة التي يعيش فيها والتي تلعب البعد الاجتماعي حضانة فاسدة تقود لكل ما هو سيء ليس فقط هذا الأمر يقاس بحيز البيت بل إن بيته هو نموذج مصغر لكل المدينة، تلك المدينة التي ربته على الانتهازية وعلى الوقوف أمام أية محاولة لكسر هذا الجدار

---

[٦٤] - يوتوبيا، ص١٤.
[٦٥] - يوتوبيا، ص١٨.
[٦٦] - يوتوبيا، ص٢٩.

المقدس بين فئتين. هذا البعد الاجتماعي وليد البعد الفكري الذي توالد من المصلحة المادية التي تحطم كل شيء أمامها من أجل المحافظة على هذا الفاصل الفارق رغم أنه يقرأ كل ما يقابله فيقول:" قال لي سالم بيه " أنت تقرأ كثيرًا .. أنت مجنون. " قلت له إن القراءة بالنسبة لي نوع رخيص من المخدرات. لا أفعل بها شيئًا سوى الغياب عن الوعي. في الماضي - تصور هذا - كانوا يقرءون من أجل اكتساب الوعي. أنا لم أعد طفلاً.. لقد تجاوزت السادسة عشرة.. قرأت كل كتاب وقع في يدي حتى اكتفيت.. إن الكتب سلعة نادرة هنا لكني وجدت كنزًا منها عند (سالم) بيه رئيس تحرير تلك الجريدة الذي يعيش على بعد مائتي متر من بيتي. لديه كتب كثيرة جدًّا، وقد بدأت القراءة على سبيل التحدي لأن (مراد) لا يقرأ وكذا (لارين). من الجميل أن تفعل شيئًا لا يطيقانه.."[٦٧] هو لا يقرأ من أجل اكتساب الوعي لكنه يقرأ حتى يذوب يستخدمها كنوع من المخدرات وأيضًا لأنه يفعل ما لا يستطيع فعله أبواه، هو نوع من التمرد الداخلي على أبويه، هي محاولة من الداخل للتعبير عن كل ما هو سيئ وشاذ من خلال شخصه فيقول:" أصحو من النوم.. أفرغ مثانتي.. أدخن.. أشرب القهوة.. أحلق ذقني.. أعالج الجرح في جبهتي ليبدو مريعًا.. أضاجع الخادمة الأفريقية.. أتناول الإفطار... أصب اللبن على البيض وأمزق كل هذا بالشوكة.. ألقي بالخليط المقزز في القمامة.. أتثاءب.. أضحك.. أبصق.. ألتهم اللحم المحمر.. أدس إصبعي في حلقي .. أدخل غرفة نوم لارين لأفرغ ما بمعدتي على البساط .. أضحك.. أدس إصبعي في أذني .. أخذ زجاجة ويسكي من البار وأجرع منها .. أرقص .. أترنح.."[٦٨]

يعيش الفتى اليوتوبي في مجتمع تسوده الجهالة وينتشر فيه قانون الغاب لا مكان لإحكام العقل، بل لا يوجد سوى إدراك واحد ألا وهو المحافظة على المكانة الاجتماعية الظالمة التي يبررها هذا الفتى من خلال العامل النفسي المسيطر على دوافعه ونوازعه بأن سبب ما هم فيه ليس ظلمهم بل المجتمع الذي ارتضى دور الشهيد حتى سحبت من تحت قدميه كل خدماته.. الملاحظ في نهاية الحديث تداخل كل الأبعاد التي رسمت وساهمت في بناء الشخصية الشهوانية للفتى الذي يقوم بكل شيء من أجل شعوره باللذة بعد أن أصبح كل شيء ممل حوله الجنس والمخدرات والمال. نلاحظ أن المجتمع اليوتوبي الذي يحيا هناك خلف الأسوار هو مجتمع لا يعرف إلا أمرين الجشع في جمع المال على حساب الأغيار والاعتداء عليهم جسديًّا وجنسيًّا. هذا الاعتداء الناتج عن صحة جسدية واضحة.

في المقابل تأتي شخصية جابر ببنيتها الجسدية المعبرة عن مجتمع لا حقوق فيه ولا قانون فيقول: لم يعد سوانا .. قرنيتي الحبيبة .. وحلم ما بعد الجنس ... أواه ! ! ....

---

[٦٧] - يوتوبيا ، ص١٥.

[٦٨] - يوتوبيا ، ص٢٦".

هناك كانوا يقفون .. (عبد الظاهر) و (متولي) و (محروس) و (مينا) ... عرفوني من مشيتي العرجاء ومن قامتي فهتف (مينا): "سلام يا (جابر) .. والمسيح الحي انتظرناك كثيرا" لا يمكنك أن تعرف دين أي واحد هنا ما لم ينطق بقسم من نوع المسيح الحي) أو يصل على رسول الله، فحتى الأسماء صارت عادية محايدة لا تدل على شيء.. (فريد) .. (عوض) .. (عماد). . إلخ.[٦٩]" في بداية الحديث عن جابر كان بعده الخارجي واضحًا فهو ذو قامة ضعيفة وأعرج الخطوات بعين واحدة، جابر الشخصية الرئيسة أو فلنقل الفريسة تنطبق عليه كل شروط الضعف والهزال وتجعله فريسة سهلة للصيد، جابر الذي فقد قرينته في مشاجرة هو ذاته الذي يحمل همًا كبيرًا لا يقدر عليه أحد، جابر الذي يعيش الصراع بينه وبين الصبي الساكن في أعماقه ويدفعه أن الحياة لابد أن يكون لها مستقبل مختلف لكنه دومًا ينهره ويتغلب عليه بعد حديث يذكره فيها أن ما تم الاستغناء عنه طوال العام أخذ معه الحلم الذي مات على عتبة الواقع المر، لهذا فإن جابر ابن البعد الداخلي الذي مازال يحتفظ ببعض من الماضي الذي كان فيه الحلم مشرع الأبواب. فيقول في صراعه مع ذاك الطفل القابع في أعماقه:" لكنه لا يتحمل الحياة بلا أحلام منذ طفولتي لم أجرب العيش بلا أحلام .. أن تنتظر شيئًا .. أن تحرم من شيء .. أن تغلق عينيك ليلاً و أنت تأمل في شيء .. أن تتلقى وعدًا بشيء .. فقط في سن العشرين أدركت الحقيقة القاسية، وهي أن علي أن أحيا بلا أحلام ..."[٧٠]

والصراع مع هذا الطفل الذي يعيش الماضي دفعه لأن يكون متناقضًا في قراراته التي تتفق أحيانًا مع مجتمع الأغيار، وأحيانًا أخرى ترفضه تمامًا. هذا التناقض المتمثل في بعده الداخلي مع بعده الاجتماعي مع العلم بأن جابر هو آخر جيل المتعلمين في مجتمع الأغيار.

من خلال ما سبق توصل البحث إلى أن البعد الخارجي في عالم نزعت منه حقوقه لا فائدة منه، وليس هو سبب التصرف في الأعمال التي يقوم بها، إلا أن التصرفات الناتجة من الشخصية الديستوبية في مجتمع الأغيار تتحكم فيها مجموعة صراعات بين النفس والبيئة وبين العالم الداخلي والفكر الذي مازال يعشش في رأس الشخصية. هذا ما تسبب في النهاية إلى رغبته الخفية في التخلص من حياته من خلال آخر صراع بعمل الخير في أبناء يوتوبيا الذين غدروا به ليترك صفية في حالتها المرضية تواجه مصيرها دون أية حماية.

في يوتوبيا نجد فيه أن الشخصية في مجتمع الأغيار لم تكن تحتاج إلى البعد الخارجي حتى في استعراضه لعبدالظاهر البلطجي الأمين، أو بيومي أو السرجاني الذي

---

[٦٩] - السابق، ص٦٥.

[٧٠] - يوتوبيا، ص٦٩.

أشار لبعده الخارجي دون وصف واضح له، فقط نافيًا عنه صفة البلطجي فيقول:" لم يكن بلطجيًّا . . إنه قواد . . صحيح أن جسده يوحي بالمهنة الأولى لكن دعني أؤكد لك إنه قواد . . لا يبيع قوة جسده وبطشه ولكن يبيع نساءه"[٧١]

حين تحدث جابر عن بيومي وعبدالظاهر لم يكن مهمًّا أبدًا البعد الخارجي، بل جميعهم ولاد المجتمع البيئي الذي نزعت حقوقه وضاعت مقدراته وتوارت فيه القوانين، إلا أن المؤلف الضمني توقف عند جابر ليوضح أثر الأغيار عليه رغم بعده الداخلي المختلف عن البعد الخارجي. فجابر بعده الخارجي رمز للانكسار والضعف والتعدي وقد وصفه الفتى اليوتوبي بقوله:" للمرة الأولى أتمكن من تفحص ملامح هذا المنقذ.. كان في الثلاثين من عمره نحيلاً منكوش الشعر تبدو عليه بوضوح سمات سوء التغذية، لكنه قوي البنيان كالذئاب. وعلى أنفه نظارة تم لحامها بالنار ألف مرة، ومن تحتها وجه امتلأ بالخياطة كأنه وجه المسخ في أفلام (فرانكنشتاين).. لاحظت كذلك أن له قرنية ذابت وتحولت إلى عجينة بيضاء.. قلت له: شكرًا على إنقاذنا.. " قال وهو يزيح بعض المهملات ليسمح لنا بالجلوس: " اسمي (جابر).. لا شكر على واجب.. أكره القتل على الجانبين، برغم أنكما جئتما طبعًا للفوز بتذكار فريد!.. أنتما من يوتوبيا طبعا! " لا.. لسنا من.. " نظر لي في حدة بعينه التي تحولت إلى عجين."[٧٢]

في السيد من حقل السبانخ لم يهتم مطلقًا المؤلف برصد البعد الجسدي وأثره على قرار أبطاله، فهم يسيرون وفق نظام محدد، الكل فيه يعرف دوره لا يحتاج فيه لأي إظهار لهذا البعد إلا أن أهم الأبعاد المؤثرة هما أمران: البعد الداخلي والبعد الفكري في هذا العمل بالنسبة للشخصية التي تخرج من حيز هذه الدائرة المحيطة. فشخصية السيد هومو هي الصراع النفسي بين قرار السير في ركب القطيع أو الخروج منه ومواجهة مصيره الذي لا يشعره إلا بالسعادة التي تختلف عن تلك التي يراها سعادة الخنازير كما توصف، بل هو ذاك الشخص الذي رأى الحياة مختلفة عندما اتخذ القرار. فالسيد هومو مختلف عن بقية أقرانه، هو رجل لا يشترك في حوارتهم السخيفة ولا يمارس الجنس في أنديته، هو رجل يعيش صراع مع الاختيار، هذا الأمر الذي جعله شخصية لا منتمية كما وضحنا من قبل.

في عمل عُطارد توقف العمل في الصراع بين البعد الداخلي والبعد الخارجي. فالإنسان في هذا العصر يتخفى خلف قناع، فهو ابن العدم ويعيش في دائرته، حتى القناع المختار من عُطارد كان لبوذا، وهي محاولة بأن يخبر بالتناسخ، وأن الحياة كلها دائرة واحدة؛ لذلك لم يكن هناك بد من الحديث عن البعد الجسدي مع أحمد عُطارد أو مع أي بطل من أبطال الرواية غير الحديث في الجزء الخاص بأنسال، وهو جزء خاص جدًّا

[٧١] - يوتوبيا، ص ٨٩.
[٧٢] - يوتوبيا، ص٩٩.

عاد فيه الكاتب منسلخًا عن أحمد عُطارد ليعيش مع أنسال لحظات ثورة يناير وما حدث فيه ومدى التشوهات التي حدثت لها ونتيجة تراخي الدولة في ترك البلطجة المتعمدة. وكان الكاتب موفقًا جدًّا بالحديث عن زهرة وأبيها وعمتها وكلهم اشتركوا في البعد الجسدي نفسه، فهم أبناء مرحلة سعوا فيها لاقتناص الحرية لكنهم لم يجدوا إلا التشويه المستمر. فزهرة طمست ملامحها وأصبحت بفعل فاعل لا تتحدث ولا تسمع ثم نزع منها آخر حاسة لليقين وهي حاسة الرؤية، إنسال هو المجتمع بشكله المضحي المعبر عن قيم مغروسة فيه جعلت بعده الداخلي وفكره يؤثران في قراره ويخسر حياته وبيته من أجل زهرة فينزل الشاعر يرصد ما حدث فيه:" مشي إنسال بلا وجهة محدّدة، أخذ يطوي الشوارع والتقاطعات، والناس يوقفونه ويسألونه أين يذهب، ويطلبون رؤية بطاقة هويته ثم يعتذرون، ويبرّرون تصرّفهم هذا، فالبلد مشتعلة، واللصوص في كل مكان، وإنسال لا يفهم، لم يفهم قط. تكرّر توقف إنسال أمام مجموعات من الشباب ليطلعوا على هُويّته، مجموعة تلو أخرى، عند كل تقاطع وكل ناصية وكل قهوة، حتى مل التوقف. أراد أن يمشي بلا هدف، أن يُترك كلّ همّه على الرصيف، يتخلّص منه خطوة بعد خطوة. وهؤلاء أصرّوا على إيقافه وتذكيره بكل ما يحمله. ومرّ رجل هرم يرتدي ملابس مهلهلة كالمجانين الماشين في الشوارع، وقطيع ضخم من الكلاب يتبعه في أثناء سيره، كلاب شوارع صغيرة الحجم[٧٣]." الوصف الدقيق المعبر عن إنسال في بدايته يوضح الدور النفسي الذي يلعبه في تحديد شخصيته ويأخذنا إلى البعد الداخلي فهو لا يتخلى عن المساعدة ويندفع غير مبال لما يحدث، إنسال الذي يندهش مما يحدث ليس سوى واحد من الشعب الحالم بوطن حر جعله يندهش لهذا الكم من الشباب الواقف في الشوارع يحميها بعد أن تخلت الشرطة عن دورها. هذا التقابل بين إنسال وأحمد عُطارد يوضح ما حدث بعد ثورة ٢٠١١ ورغبة الشعب فيها ومحاولة حمايتها وتحمل الهجوم الغاشم فـ" الذين أصيبوا به ولم يموتوا، سيرون في خرزهم تذكارًا عظيمًا يحتفظون به تحت الجلد، ولن يروا أبعد من ذلك؛ فبعد شهور قليلة، سيكون خرزهم عارًا يجللهم. وسار الأمل بين الناس في الشوارع يحصدهم حصدًا، يمضغهم ويلفظهم سعداء، هؤلاء كانوا يرون طرف العذاب فقط، يظنونه مجدًا."[٧٤] هؤلاء الشباب الذين رفضوا أن تكون الشوارع خالية.

إنه الإيقاع المر الذي قابل إنسال أثناء سيره ذكره دائمًا بأن كل ما حوله عدم فحين قابله:" رجل الكلاب، توقفا ثواني على رصيف الشارع، اعترض رجل الكلاب طريقه، وكلما حاول إنسال الإفلات من مواجهته تحرّك ليمنعه حاصرت الكلاب

[٧٣] - عُطارد، ١٤٧.
[٧٤] - عُطارد، ١٤٦.

الرجلين؛ التفت حولهما وهي تتثاءب. قال له: «هذه المتع الزائفة، وها أنت قد خطوت خطواتك الأولى، وسوف تمر أيام قليلة قبل أن ترى كل شيء، أقول لك: استمتع بالزيف، فلن تراه بعد ذلك». ثم مضى رجل الكلاب في طريقه"[٧٥] إنه الزيف الذي استشعره المؤلف الضمني، فعبر عنه بأن القبح سيحاصرك ويقتل كل ما فيك. هذا الأمر جعل إنسال في صراع داخلي، فعندما عاد إلى بيته فيخرج إلى صالته " هناك، لطم صدغيه، شدّ شعر رأسه، كتم فمه بيده وأخذ يصرخ، قفز في الهواء، ضمّ أصابعه، أمسك قميصه وشدّه بعنف يريد أن يمزقه. ثم أخذ يلطم وجهه برتابة صارمة، لطمة كل ثانيتين، لطمة خلف أخرى، ازدادت شدّة اللطمات مع زيادة عددها، كان وجهه يرتج بشدة مع اللطمات القويّة، كانت مشهد الصالة في عينه يهتز بعنف، ومع اللطمات الأخيرة، كان نور ساطع يلتمع مع كل ضربة، يغطي على مشهد الصالة، يختفي بسرعة ويعود مشهد الصالة المعتمة إلى عينه، لحظات الضوء هذه جعلت إنسال يهدأ."[٧٦]

فالصراع الداخلي لم يكن مع أنسال فقط بل عاشه الراوي وهو يتحدث عن صخر الشخصية الثالثة ليظهر بأنه يعيش الألم يقتنع أنها لحظات عدمية، وأن ما يحدث هو بعد الحساب فيقول:" ورأيت أني عشت ثمانين حياة في الحجيم، أتنقل بين أنواع العذاب ولا أعلم أني أتعذب، وعلمت أني خالد في النار."[٧٧] هذا التأسيس للحالة التي يعيشها صخر أظهرت البعد الاجتماعي، فأصبح كأنه في الجحيم وأنه عاش حيوات متعددة، وأنه في كل مرة يعذب وأنه مخلد في الجحيم فيعود مرة أخرى على لسان شخصية أخرى يخاطب العالم بقوله:" رأيتني أعذب بالخوف، أعيش فزعًا من كل شيء، وعلمتُ أني خالد في النار. وعلمتُ أني كنت قاضيًا في الدنيا، وعلمتُ أني عشت ألفي حياة في الجحيم، كنتُ فيهم حطبًا يوقد ليتدفأ به الناس، ثم يصير رمادًا، ثم يُبعث فيصير حطبًا يُوقد ليتدفأ به الناس مرّة أخرى. وعلمت أن العذاب تغيّر، فصرت حجرًا يوقد الناس عليه النار. وعلمت أني خالد في النار."[٧٨]

وضح أن الصراع الذي يعيشه لا يمكن تحمله، جعله متيقنًا أن ما يحدث ليس حياة عادية، هي حالة التناسخ التي يعشيها أبطال العمل فهم عاشوا حيوات مختلفة؛ ليكتمل الصراع الداخلي الذي يجعلهم يعيشون العدم عند عُطارد وعند إنسال وعند صخر كلهم يشتركون في تلك اللحظات العدمية، أو أنهم يعيشون الوهم وأنه لا أمل عندهم" وهؤلاء يعيشون آخر حيواتهم في الجحيم.. فمن مات في تلك السبع أفلت.. ومن عاش فهو خال هنا ... ثم قال: «ويُوضع الأمل في قلوبكم.. ولا أمل.. فالأمل عذابكم ...

---

[٧٥] - السابق، ص١٤٨

[٧٦] - السابق، ص١٤٩

[٧٧] - عُطارد، ص١٩٤.

[٧٨] - السابق، ص١٩٥.

ثم قال:« والنابه مَن أدرك أنّ أملكم زائف ... ثم قال : «الآن وقد قام كل من مات اليوم .. وقد علم الجميع باطن ما يحدث.. وما سيحدث.. أغيب عنكم إلى الأبد.. وأطلب الرحمة لكم.. فالقادم لا حدّ له ... ثم قال:« تجرّدوا من كل أمل .. واعلموا أن القاع وهم."[٧٩]

الوجع في ضياع الأمل هو ما دفع إنسال إلى التمسك به المتمثل في زهرة تلك الفتاة التي سيحملها على يديه وينسى العالم، الحلم الذي سيناضل من أجله إلا أن هذا الحلم سيشعر بخوفه وألمه في هذا الصراع المقيت بين أن تكون أو لا تكون فيقول على لسان زهرة وهي تصف إنسال: " هذا رجل خائف دومًا، هذا رجل يتألم، هذا رجل يحبني ولا يعرفني ألمس رائحة حيّة، لكن خوفه يضايقني، لا تخف ، يجب أن تدرك أن لا خوف للكبار، الخوف لنا نحن الصغار فقط ، وعندما أكبر لن أخاف، لن تلمسني رائحة خوفي مطلقًا."[٨٠] زهرة التي رأت فيه الخوف ورأى هو فيها الحلم هذا الذي سيتلاشى تدريجيًّا حتى تفقد قسماتها وتطمس ملامحها في تدرج واضح لفقد حواسها حيث بدأ بالبكم ما يدل على القبضة الحديدية التي تمارس عنفوانها على المحكومين، ثم تدرج الأمر لعدم الاستماع لأي صوت ينادي بالحرية لتفقد في النهاية أعلى درجات اليقين، فيصبح الفرد الذي حلم بالحرية أبكم وأصم وأعمى لا يحيى إلا بصحبة الآخرين، بل ويصعب علاجه نهائيًّا، ويكون مصدر تفكه ممن حوله يضعونه موضع الدرس والفحص، إنسال الذي شعر بالألم حتى صرخ ولطم من أجل إعادة نفسه مرة أخرى. يقابلها شخصية المتسول الذي يعتدي على البراءة ولا يعرف سوى القذارة مكانًا، وحالة المجتمع الذي تخلى فيه الناس عن دورهم، لهذا ركز المؤلف على البعد الجسدي في هذا الموضوع الذي كان انعكاسًا واضحًا للبعدين الآخرين، ويظهر ذلك في حديثه عن زهرة بقوله: اكتملت عزلة زهرة، أغلقت حواسها بالكامل، وظلّت فتحتا الأنف صغيرتين دقيقتين ، تسمحان بتمرير الأنبوب الرفيع بصعوبة. وتسمحان بمرور هواء الشهيق والزفير."[٨١]

هكذا تحول الأمل إلى كابوس مروع يقض المضجع ويدفع الإنسان إلى الجحيم المستعر الذي لا تهدأ له نار، هذا الصراع بين الأبعاد رسم الشخصية بشكل ممعن في الوجع والألم وفقدان الأمل في ظل حياة تقسو، إنها ليست حياة لكنها جحيم.

دلالة الأسماء المختارة في الأعمال الديستوبية

إن الشخصية الديستوبية ذات إيقاع مختلف، فهي بنت المستقبل، إنها هناك من الزمن القادم وإن استندت على الواقع الذي تحذر منه. هذا الواقع المكون من مجموعة من المظاهر المانحة لعلامات ذات دلالات مختلفة تعيش مع الإنسان في علاقة متفاعلة

[٧٩] - السابق، ص ١٩٦.
[٨٠] - عُطارد، ص٢١٢.
[٨١] - عطارد، ص٢٢٥.

ومتصلة، هذه العلاقة تحدد موقعه منها ومدى تجذره فيها من خلال أنساق دلالية مختلفة، يظهرها النص أو تتخفى أحيانًا. وقد نتج الاختلاف من دلالة العلامة، ويفسر المتلقي الدلالة من خلال تلك التصورات الذهنية المختزنة عن عوالم حقيقية لذلك الفضاء المتخيل الذي تعمل فيه الشخصيات، وتصنع الأحداث. "وقد يفسر هذا جانبًا من الحيوية والتجدد اللذين تتصف بهما؛ لأنها لم تقرن نفسها بحقيقة مطلقة، فتمثيلها المتنوع للعالم والذى لا يخضع لمعايير ثابتة جعلها نوعًا سرديًا حيًّا يتبادل استشفافات لا نهائية مع المغذيات المحيطة به، سواء أكانت مرجعيات حقيقية كالوقائع والأحداث أم ثقافية كالأنظمة الفكرية والعقائدية والأخلاقية والاجتماعية، وأقامت رهانات على العلاقات التفاعلية والتواصلية بين العوالم الخارجية والعوالم النصية على سبيل التمثيل السردى،"[٨٢] وأن هناك نواتج تحدث من الاختلاف أحيانًا إلا أنه الاختلاف الهادف إلى التواصل من خلال التشفير والترميز، قصده الكاتب أو لم يقصده؛ ليبحث الإنسان عن المعاني التي حجبت، فيبحث عنها خلال الأحداث.

إن التفكير المنطقي هو دائمًا المنصب على براهين ودلائل تساعد على تحليل الظواهر التي تعترضه، أو التي يعترضها من أجل كشف المستور، أو محاولة إيجاد السبب لهذه الظاهرة، ومادام الكون وما يحيطنا مجموعة من المظاهر ذات الدلالات المختلفة والمؤتلفة في ذات الوقت والتي يعيشها الإنسان في علاقة متفاعلة ومتصلة، بل هي التي تحدد موقعه منها ومدى تأثره بها.

وإذا كان هناك إيمان بأن لكل إنسان من اسمه نصيب، فإن ذلك يعتبر من الدوال التي تقودنا نحو سبر غور الشخصية والولوج في عالمها، فإننا أمام أسماء الشخصيات بمختلف أشكالها؛ لهذا ذهب جميل حمداوي إلى أن الاسم العلم هو سيد الدوال السيميائية مساعدًا على توجيه دفة قراءة النصوص الأدبية سطحًا وعمقًا، ويسكنه أعماق الخطابات الفكرية تحليلاً وتأويلاً، "وغالبًا ما يحمل دلالات سيميائية عدة حسب السياق، وحسب المسار الدلالي والمعجمي داخل النص أو المتن الروائي[٨٣]."

هذا الاتجاه لا يخالف ما ذهب له (هامون) بأن الشخصية ذاتها مدلول، أي عنصر في علاقة، فإنها لا تظهر إلا من خلال دال متقطع أي من خلال إشارات، وهي مجموعة من الخصائص تكتسبها الشخصية من خلال فعل السرد ومنها يتم اختيار الاسم، انطلاقًا من الواقع الذي يحدثه المظهر الصوتي للدال، أي من خلال الإيحاءات

---

[٨٢] - خليفة عوشاش: المرجع والإحالة في النص الروائي، مجلة الممارسات اللغوية – مخبر الممارسات اللغوية-جامعة مولود معمري – الجزائر، ع٢٨، ٢٠١٤، ، ص ١٢٧.

[٨٣] - جميل الحمداوي، مستجدات النقد الروائي، ص،٢٢٧.

السلبية أو الإيجابية.[٨٤] هذه الدوال تأتي عن طريق الإشارات التي يمكن تسميتها بـ (سمة) وخصائصها العامة، تعتبر في جزء منها اختيارات جمالية للروائي، فقد يقتصر على الحوار المونولوجي أو السيرة الذاتية، في هذه الحالة يكون ضمير المتكلم هو الدال على الشخصية، وهذا الدال هو الذي يضع المتلقي في حيرة حين يجعل من أي عمل روائي يسرد بضمير المتكلم عمل سيري من الدرجة الأولى، إلا أن الدال في الرواية التي تروى بضمير الغائب ترتكز على اختيار الاسم العلم، وفي هذه الحالة حسب رأي (فيليب هامون) أنه من المستحسن أن يختار الكاتب الاسم العلم الذي يكون مؤشرًا واضحًا للعلاقة بين الدال والمدلول، مشترطًا الاتساع إلى حد ما، مع ثباتها، لتستقر في ذهن المتلقي حتى يستطيع معايشتها من بداية الرواية إلى نهايتها. والاستقرار يدفع أحيانًا إلى استدعاء المواصفات الخاصة بالشخصية إذا ما تكررت داخل العمل.

ففي فئران أمي حصة ورد اسم حصة مرتين من خلال المرأة العجوز التي كانت تحمل القيم وتحافظ على العادات وتحب جيرانها وتعطف عليهم، وحين ماتت تركت أثرًا كبيرًا في نفس الراوي الذي استدعاها في نهاية العمل من خلال الطفلة الصغيرة التي وجدها عالقة في المصعد ليراوح بها الذكريات والتشظي بين الأم الكبيرة التي رحلت وبين الصغيرة التي تمثل المستقبل بكل ما تحمله من خوف وقلق لكنه الخوف الذي يرسم إيقاعًا مختلفًا في محاولة التمسك بما هو أفضل.

حذر بعض النقاد قديمًا من عدم الدقة في اختيار الأسماء من أجل عدم الوقوع في التشابه بين الدوال وبعضها إلا أن الرواية المعاصرة خالفت هذا الاتجاه واتخذت اتجاهًا جديدًا باختيار أسماء الشخصيات خاصة عند (صمويل بكيت) و(ألآن روب جرييه) حيث تتعدد أسماء الشخصية الواحدة في النص الروائي، كما قد تتعدد الشخصيات لاسم واحد، وقد يلجأ البعض الآخر إلى اختزال أسماء الشخصيات باستعمال الضمائر وأسماء الإشارة، كبدائل لاسم العلم. هو، هي، هؤلاء، وقد يأتي الكاتب باسم لشخصيته مصحوبًا بلقب يميزه عن الآخرين الذين يشتركون معه في الاسم نفسه[٨٥]. وقد يأتي بلقب لا يشرك غيره فيه فيظل من أول العمل لنهايته مرتبطًا بتلك الشخصية معبرًا عنها وناقلاً إياها من الخيال إلى أبعاد مختلفة تساهم بشكل ما في فك طلاسم هذه الشخصية.

والاسم قد يحدد المكانة منه الاجتماعية أحيانًا للشخصية، وذلك من خلال المعلومات حول الثروة أو درجة الفقر[٨٦]. وقد اعتمد بعض الكتاب على حرف واحد

---

[٨٤]- انظر، فيليب هامون، سميولوجيا الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط١ص٦٢.

[٨٥] - سميولوجيا الشخصيات الروائية، ص١٧١.

[٨٦]- انظر، بنية الشكل الروائي، ص ٢٤٧.

(k)، كدال للشخصية مثل (فرانز كافكا)[٨٧]. يحاول الروائي جاهدًا أن تكون أسماء شخصياته متناسبة ومنسجمة، بحيث تحقق احتمال وجودها، ومن هنا جاء التنوع والاختلاف، الذي يطبع أسماء الشخصيات الروائية؛ لتؤكد لنا "أن هذه المقصدية التي تضبط اختيار المؤلف لاسم الشخصية ليست دائمًا من دون خلفية نظرية، كما أنها لا تنفي القاعدة اللسانية حول اعتباطية العلامة، فالاسم الشخصي علامة لغوية بامتياز، وإذن فهو يكون اعتباطيًّا[٨٨]" إلا أن درجة المقصدية يمكن أن تكون متفاوتة؛ ولذلك علينا أن نبحث عن الأمور التي تتحكم في المؤلف وهو يختار الأسماء لشخصياته. هذا الاختيار يتم لاسم العلم من خلال الطاقة الصوتية، التي يشتمل عليها سلبًا أو إيجابًا، وهذا ما أكده (هامون) بأن الأسماء التي كان يختارها (زولا) إما بإيحاء شعبي، وإما بإيحاء أرستقراطي لينتهي بأن الاختيار هو جزء من الاستراتيجية السردية، وأكد بأن هذا الاختيار لم يكن سهلاً، بل كان أحيانًا يأخذ وقتًا طويلاً.

نخلص بأن اختيار المؤلف لأسماء الشخصيات ليس دائمًا من دون خلفية نظرية، كما أنها لا تبتعد عن كونها اعتباطية من الناحية اللسانية أحيانًا، فالاسم الشخصي علاقة لغوية بامتياز، فهو يحدد بكونه اعتباطيًّا أو لا، إلا إن درجة الاعتباطية بين الدال والمدلول في مقولة الشخصية أقل منها في اللسانيات.

وذلك الأمر يتفق مع كل الأعمال الروائية التي تشكل نموذجًا عامًّا، لكن هل ينطبق هذا الأمر على الرواية الديستوبية؟ وهل يقصد الروائي الديستوبي لموضع المقصدية في اختيار الأسماء؟ أم أن الأمر يتشكل وبدرجة كبيرة من الاعتباطية؛ لأن الجميع أمام الديستوبيا سواء لا يفرق اسمه ودلالاته؟ من الواضح أن العالم الروائي الديستوبي إذا تدرجنا في اختيار أسمائه فإننا أمام مقصدية ذات دلالة واضحة في بعض الأعمال وذات اعتباطية واضحة في أعمال أخرى.

ففي عمل يوتوبيا يتدرج بنا المؤلف في اختيار الأسماء. في الفصل الأول الذي عنونه بالصياد كان اختيار العنوان ذا دلالة واضحة لمجريات الأحداث ومعنونة صفات الشخصية التي ستقوم بالدور ذاته - وإن كان خارج التوقعات- ومن المتعارف عليه أن الصيد هواية تكون للحيوانات أو للطيور يمارسها الأثرياء والملوك منذ قديم الزمن.

هذه الهواية التي تحولت إلى غواية في عصرنا الحديث، وأصبحت تسمى بمسمى آخر ألا وهو القنص هذا المسمى الذي ورد في عُطارد، وهذا يصطاد فرائسه دون تمييز بين كهل وشيخ، بين صبي وشاب، بين امرأة وطفل، الكل أمامه سواء، وغالبًا يستخدم في تفريق مظاهرة أو معاقبة معترض، وتكون دومًا في الدول التي تتسم بالقهر، ما يجعل صفاتهم واحدة فهم منزوعو الرحمة لا تحركهم إلا شهوة القتل ولو كانت على

[٨٧]- انظر، سميولوجيا الشخصيات الروائية، ص٦٠.
[٨٨]- بنية الشكل الروائي ، ص٢٤٧.

حساب الآخر؛ لذلك فإن مقصدية الاختيار واضحة، ومن هنا كان التخلي عن اسمه الذي لا فائدة منه فهو لا رحمة في قلبه لا تهمه إلا شهوته والبحث عن لذته. هذا الفتي الذي لا اسم له جعله لا يضع لمن حوله حسابًا فهو ابن أبعاده التي تتحكم فيه سواء خارجية أو داخلية أو فكرية، والكاتب في هذا الاختيار كان مناسبًا لأبعاده بمختلف مستوياتها.

ومجتمع يوتوبيا قد تخلى عن أسماء الفقراء، فله أسماء خاصة لا يعرفها مجتمع الأغيار. فهناك مراد وهناك لارين وجرمينال وراسم وغيرها من الأسماء الدالة على الانفتاح على المجتمعات الخارجية والأوربية، فهي أسماء أقرب للأسماء الغربية من الأسماء العربية، وهذه تعتبر إحالات معرفية من الكثير من الذين يعرفون قدر المعرفة بما حولهم.

مجتمع تجمعهم المنفعة المادية، لم يعد للأسماء التي ترتبط بتاريخنا والدين لها وجود؛ فتخلوا عنها ببساطة، فالروائي في هذا العمل قصد تمامًا أن يغلف الصورة التي أراد أن يرسمها لهذا المجتمع المتخلي عن كل صور تاريخه وماضيه، ففي هذا السياق يخبرنا الراوي أن الأسماء القديمة لم يعد لها مكانًا في مدينتهم.

في الوقت نفسه، كان مجتمع الأغيار يتسم بأسماء مختلفة تمامًا فهي بنت الماضي الذي عاشوه، إلا أن اختيار الأسماء كان ذا دلالة واضحة ومغايرًا في نفس الوقت إنها أسماء مختزنة في البؤرة الفعلية لدى القارئ، غير أن اختصاص بعض الأسماء بمسميات تحمل في عمقها شفرات يساعد على سبر غور الشخصية. فجابر الراوي في فصل الفريسة رسم الكاتب شخصيته من خلال أبعادها المختلفة، فهو يتفق تمامًا مع بعده الداخلي الذي جعله جابرًا لكل من حوله، فهو مصدر أمان لأخته يحفظها من الشرور، فهي مازالت النقطة البيضاء في حياته وهو الذي يضمد جراح من حوله ولا يقدم على قتل أحد، وينقذ الفتى اليوتوبي وصديقته من الموت، ويساعدهما في النجاة، ولكنه يستسلم تمامًا للتخلص من هذه الحياة بإدراكه أن أفضل تخلص مما هو فيه الخروج الآمن من هذه الحياة.

جاء اختيار صفية أخت جابر ذا مقصدية، فهي رمز النقاء والحب والماضي الجميل والحرية إلا أنها مريضة تتنفس بصعوبة، تختنق كل لحظة لا أمل في علاجها، بل هو صعب عسير؛ لهذا فالاسم اعتنى بالبعد الداخلي معبرًا عن مغايرة البعد الخارجي الذي يرسم وجها مصفرًّا مريضًا وصدرًا يرتج من الألم، ومع ذلك لم تسلم من الاعتداء من الفتى اليوتوبي.

وضحت سمات عبدالظاهر، فهو البلطجي الأمين، وهذا كان واضحًا جدًّا، فهو صاحب مبادئ لا يعتدي على أحد، فقط يحاول أن يجد ما يسد رمقه، يحلم بالظفر من العدو الذي يقطن المدينة المسورة، عبدالظاهر هو نفسه الذي سيقود الثورة من أجل الاقتصاص من مجرمي يوتوبيا بعد قتل جابر. لقد كان الاختيار مقصودًا تمامًا، فالاسم

يتفق مع مدلوله ومع أبعاد الشخصية سواء الخارجية أو الداخلية أو الفكرية التي شكلته بشكل واضح وهو ما جعل جابر يميل له.

والمقصدية هنا ليست على طول الخط، لكننا نستطيع أن نتكهن بأن اختيار بقية الأسماء كان مناسبًا للبيئة الاجتماعية المرتبط بإرث اجتماعي وثقافي وديني، فهناك السرجاني وعزة وعواطف، وكلها أسماء مشتركة مناسبة للبيئة المعيش فيها.

ما سبق يجعلني أتوصل إلى أن المقصدية في اختيار الدوال المعبرة عن الأبعاد الثلاثة للشخصية واضحة في كثير من الشخصيات المختارة في يوتوبيا. هذا الوضوح أبرزته الأحداث الموجودة ما يمثل متلازمة للبيئة والمجتمع والظروف المحيطة بهم.

في العمل الثاني (السيد من حقل السبانخ) كان اختيار الدوال موفقًا من المؤلف حين اختار اسم بطل الرواية اسمًا أجنبيًّا وهو (هومو) مطلقًا عليه لقب (السيد). هذه الدوال المعرفية تقودنا إلى أمرين في البعد الداخلي للشخصية، فهومو هو الأصل الأول للبشرية كما جاء في النظرية الدرونية كما وضحنا من قبل إنها الشخصية التي تتسم بمحبة الوطن ذلك المتخيل في ذاته، الحالم به، الذي يشعره بإنسانيته التي تصيب وتخطأ.

فالبعد السابق يفسر نفوره التام مما يفعله أقرانه سواء في الجلسات أو فلنقل ممارسة الجنس الحر. الأمر الآخر وهو اللقب (السيد) الذي يعني صفات الحرية وتحمل المسئولية، فهو صاحب قرار مما يتفق مع سمات الشخصية، هذا من جهة الذات أعني الشخصية نفسها، ومن الآخر تعني خطابًا تهكميًّا لمعنى السيادة مع عدم القدرة على اتخاذ القرار، بمعنى أنه ترس من تروس في آلة تعمل داخل حقل من سبانخ لذلك كانت نسبته له.

بقية الأسماء المختارة كديفيد كانت لها دلالة واضحة، وهي انتفاء الدين عن هذا المكان، وأن العالم كله أصبح تحكمه قوانين تنطبق على الجميع، ليس له أية مرجعية في العقول والنفوس، فهم يعيشون في عالم مختلف يمنحهم سعادة مشروطة بأن يسيروا فيه كتروس آلة لا تعرف العطب وحين تتوقف تتوقف حياتهم.

في عُطارد كانت الدوال الموجودة في الرواية من خلال الأسماء واضحة في بعض أجزائها ومنتفية عنها في البعض الآخر، ولعل أهم الدوال هي اسم أحمد عُطارد، هذا الاسم المكتن على صفات ترسم الأبعاد، فمنذ البداية ونحن أمام شخصية متناقضة مع نفسها، ففي الوقت الذي تواجه فيه كل معترض على السلطة وتقتله دون أي إحساس، فهي نفسها التي تدافع عن الأرض ضد المحتل وتتعرض للموت ألف مرة. ففي اسمه الأول شمل صفات الرحمة والمحبة والدور البطولي، وفي الاسم الثاني (عُطارد) كل ما يتسم به، فهو يرتبط بكوكب يتكون أكثر من ثلثيه من الحديد، وهذا ما يفسر قدرته على القتل دون أية بادرة على تسلل الرحمة لقلبه ولو لحظة فهو قاس كالحديد.

فعُطارد رغم أنه لا يمثل سوى نقطة سوداء على البرج إلا أنه يحمل نارية الموت لكل معارض ومهادن، وأن ما وصل إليه نتيجة الأحداث المتوالية، مع كل هذه القدرة على سفك الدم فهو مثله مثل كوكب عُطارد يفتقد للحماية، فأحمد عُطارد شخصية مركبة ومتناقضة في الكثير من المواقف وهو صياد لكن من نوع آخر.

في الجزء الثاني جاء اسم الشخصية البطل إنسال الذي جاء مغايرًا للأحداث، فإنسال تعني التوالد والإنتاج. هذا المعنى أكد المغايرة، فقد فقد ابنه الذي سقط جنينًا بعد خروجه المستمر مع زهرة للبحث عن أبيها، إلا أن إنسال يعتبر أبًا لزهرة تلك الرامزة للحرية التي حلم بها وعمل على رعايتها في خضم الأحداث القاتلة من كل ناحية. زهرة التي لم تدم طويلاً ففقدت كل ما تمتلك في لحظات حتى استردها أهلها؛ لهذا فإن البعد الداخلي للكلمة لعب دورًا في إبراز الشخصية ووجودها محاولاً مقاومة شعور العدم الذي ساوره.

زهرة إحدى الشخصيات الرامزة في الرواية للحرية التي ذبلت وسقطت أوراقها واحدة تلو الأخرى حتى طمست ملامحها، زهرة التي ظلت على قيد الحياة تقاوم من أجل الوجود، لم يكن الأمر سهلاً بل كان عسيرًا في ظل ما يلاقه المجتمع من غبن وتسلط وكبت.

في العمل نفسه جاءت أسماء متعارف عليها ولها إحالة عند القارئ، فليس له دلالة يختص بها الكاتب مثل فريدة وهو اسم شائع بين الطبقات الاجتماعية، وجاء البعض بالكنى مثل (رجل الكلاب ورجل الزبالة)، ولعبت هذه الكنى دورًا في التماهي مع البعد الداخلي والخارجي للشخصية، فرجل الكلاب يحمل الوفاء ويرى الدنيا بنظرة حقيقية، يرى أن كل ما حوله وهم، وهذا ما ذهب إليه المؤلف الضمني، وجاءت الكنية الثانية لرجل الزبالة وهي ما تنطبق على البعد الجسدي وهيئته الخارجية تمامًا، وفي الوقت نفسه تعبر عن دناءة أخلاقه واعتدائه على الفتيات فهو انعكاس للبعد الاجتماعي والفكري .. جاء لقب القديس وهو من الألقاب التي منحها على الضابط الفني المختص بمتابعة الريموتات المساعدة لهم في أعمالهم، والقديس لقب يمنح لأصحاب الأخلاق المتسامحة التي تحب مساعدة الآخرين وكان الاسم انعكاسًا لهذه الشخصية التي صحبت عُطارد وساعدته كثيرا.

في عمل (فئران أمي حصة) كانت دوال الأسماء من أهم العلامات للولوج في عوالم الشخصية ومعرفة نوازعها وثوارتها بل ومعرفة إلى أبة فئة تنتمي في ظل هذا الانقسام المذهبي. وإذا كانت هذه الدوال كاشفة، فإنها في الوقت نفسه قائمة على تصورات ذهنية سابقة داعمة لهذه النتيجة القائمة على الكشف عن الهُويَّة الدينية لصاحب الاسم. وقد كشف المؤلف عن ذلك صراحة حين تحدث عن اختيار أسماء بعينها للعائلة الشيعية أو العائلة السنية أو حتى إطلاق اسم على مدينة ما، فالسنة يطلقون عليها اسمًا

مخالفًا لإطلاق الشيعة، وعند عبور الكمائن والتنقل من مكان لمكان كان اختيار الاسم مسارًا للعبور من هذه المنطقة وعامل حماية له؛ لذلك فإن المقصدية في اختيار الدوال سواء كانت اسم علم أو ألقابًا أو كنى كان لها دور واضح في النفاذ إلى الأبعاد الخاصة بالشخصية وتحديد هويتها. ومن هنا كان تهويم اسم البطل عن قصد لجعل القارئ في حالة تردد وحيرة في تحديد الهُوِيَّة الدينية له، هذا عن اسم الراوي إلا أن أصحابه هم فهد وهو اسم ينتمي بهويته للسنة في المقابل صادق ينتمي للشيعة، وهناك حوراء فهو اسم ينتمي للشيعة، وعائشة أم فهد اسم ينتمي للسنة، وهناك أيضًا صالح سني يقابله أبو صادق وحيدر أسماء ذات مرجعية شيعية.

هناك أسماء مشتركة بين المذهبين، وهي أسماء منتمية للمكان كحصة وفوزية إلا أن فوزية اسم جاء مغايرًا في معناها للبعد الخارجي لفتاة مريضة مورس عليها التسلط من أخيها بعد موت أبيها فلم تكمل تعليمها ولم تقدر على الرفض، وفقدت حريتها ثم فقدت، رؤيتها لتعيش لحظات الانكسار والهزيمة والوحدة والانعزال بعد أن أصيبت بالمرض وذهب بصرها لتحتفظ بذكرياتها القديمة، ليكون الاسم مغايرًا تمامًا لمعنى الفوز والمكسب. وربما حمل ذلك تهكمية الكاتب من ذلك الواقع المرير الذي أصبح فيه الفوز مجرد اسم للشخصية، وليس له تحقق فعلي في الواقع؛ بجعل ذلك الاسم يحمل دلالة الأضداد.

فالمقابلات السابقة كانت دوالاً لمعرفة الهُوِيَّة الدينية مستندة على التصورات الذهنية السابقة والمتعارف عليها لدى الجميع وخاصة القارئ ابن المكان الذي ينتمي له. هذه التصورات الذهنية للأسماء تقودنا نحو معرفة الأبعاد الخاصة بالشخصيات، والتي تميزت بالبعدين النفسي والاجتماعي مهملة تمامًا البعد الخارجي الذي يعتبر هنا في هذا العمل سقط متاع لا فائدة منه في ظل الأحداث التي تسير العمل وتقوده نحو ما أراده المؤلف.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر

١- أحمد خالد توفيق، رواية (يوتوبيا) دار ميريت، طبعة أولى، ٢٠٠٨.
٢- سعود السنعوسي، رواية (فئران أمي حصة) الدار العربية للعلوم ناشرون، سنة ٢٠١٥.
٣- صبري موسى، رواية (السيد من حقل السبانخ) الأعمال الروائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الأول،٢٠١٤.
٤- محمد ربيع، رواية (عُطارد) دار التنوير للنشر، سنة ٢٠١٥.

ثانيا: المراجع العربية

١- إبراهيم المصري، الأدب الحي مكتبة الهلال ،١٩٣٠.
٢- إبراهيم مدكور، المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، القاهرة، الهيئة العامة للمطابع الأميرية ١٩٨٣.
٣- أحمد درويش، تقنيات الفن القصصي بين الراوي والحاكي، المصرية العالمية للنشر لونجان ط١، ١٩٩٨.
٤- إسماعيل أدهم، وإبراهيم ناجي، وتوفيق الحكيم، دار سعد للطباعة والنشر، ١٩٤٥.
٥- بطرس حلاق (نشأة الرواية بين النقد والأيديولوجيا) الرواية العربية واقع وآفاق، إعمال ملتقى الرواية الحديثة بالمغرب، دار ابن رشد للطباعة والنشر بيروت، ١٩٨١.
٦- جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي قـراءة خـلافية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سنة ٢٠٠١.
٧- حامد عمار، مارك بوكانان، الذرة الاجتماعية لماذا يزداد الأثرياء ثراء ويزداد الفقراء فقرا؟ ترجمة أحمد علي بدوي مكتبة الأسرة، ٢٠١٠.
٨- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠.
٩- حميد لحمداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع. ط١، ١٩٩١.
١٠- سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، ط٢ المركز الثقافي العربي للنشر الدار البيضاء، سنة ٢٠٠١.
١١- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التبئير)، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة ١٩٩٧م.
١٢- سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ - الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ١٩٨٤.

١٣- كامل محمد محمد عويضة، علم نفس الشخصية، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، سنة ١٩٩٦.
١٤- لطيف زيتون، معجم المصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون ط/١. سنة ٢٠٠٢.
١٥- انظر، نعيمة علي عبدالجواد، ديستوبيا الواقع واليوتوبيا المأمولة في رواية آلة الزمن، مجلة فكر وإبداع مصر، ج٥١، سنة ٢٠٠٩.

ثالثًا: المراجع المترجمة

١- أدوين موير: بناء الرواية – ت، إبراهيم الصيرفى – الدرا المصرية للتأليف والنشر – القاهرة ١٩٦٥.
٢- أفلاطون، الجمهورية، ترجمة: فؤاد زكريا، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥).
٣- آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى أحمد مصطفى، تقديم لويس عوض دار المعارف. ١٩٩٨.
٤- أ. م فورستور، أركان الرواية، ترجمة / موسى عاصي، ط١، جروس برس، طرابلس –لبنان١٩٩٤م.
٥- توماس مور، يوتوبيا، ترجمة أنجيل بطرس سمعان، المقدمة، ط٢، الهيئة المصرية العامة لكتاب، سنة ١٩٨٧.
٦- جان ايف تاديه، الرواية في القرن العشرين، ترجمة محمد خير لبقاع، الهيئة المصرية للكتاب، سنة١٩٩٨.
٧- جيرار جينت، خطاب الحكاية.. ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي ط.٢، سنة ١٩٩٧.
٨- جيراند برنس المصطلح السردي ترجمة عابد خازندا، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، سنة ٢٠٠٣.
٩- فلاديمير بروب، مورفولجيا القصة، ترجمة د. عبدالكريم حسن ود. سميرة بن عمو شراع للنشر والتوزيع دمشق،١٩٩٦.
١٠- فورستر، أركان القصة، ترجمة: كمال عياد جاد، (القاهرة: دار الكرنك، ١٩٦٠) .
١١- فيليب هامون، سيمولوجية الشخصيات الروائية ترجمة سعيد بنكراد وتقديم عبدالفتاح كيليطو دار الحوار ١٩٨٣.
١٢- كولن ولسون، اللامنتمي، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ٢٠٠٤.
١٣- لايمان تاور سارجنت، اليوتوبية مقدمة قصيرة جدا، ترجمة ضياء ورَّاد مراجعة مصطفى محمد فؤاد، مؤسسة هنداوي التعليمية، سنة ٢٠١٦ .

١٤- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨٢.
١٥- والاس مارتن، كتابه النظريات السردية الحديثة، ترجمة الدكتورة حياة جاسم، المجلس الأعلى للثقافة مصر، ١٩٩٨.،

خامسًا: الحوليات

١- أنجيل سمعان، وجهة النظر في الرواية المصرية، ١٩٨٢ص١٠٣ مجلة فصول العدد ٢/٢ .
٢- أنجيل بطرس سمعان، الرواية اليوتوبية في الأدب الحديث، رواية ذات نتيجة، مجلة الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٩٥، ص٦٥.
٣- حنا مينا، مجلة الرياض http://www.alriyadh.com/31838
٤- حسين غازي لطيف، فجوة التناقض قراءة في المفارقة السردية، الجامعة المستنصرية، كلية التربية مجلة اللغة العربية.
٥- خليفة عوشاش: المرجع والإحالة في النص الروائي، مجلة الممارسات اللغوية – مخبر الممارسات اللغوية-جامعة مولود معمري – الجزائر، ع٢٨، ٢٠١٤.
٦- سيزا قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول العدد ٢م٢ .
٧- نعيمة علي عبدالجواد، ديستوبيا الواقع واليوتوبيا المأمولة في رواية آلة الزمن، مجلة فكر وإبداع مصر، ج٥١، سنة ٢٠٠٩.
٨- هدى ملاحي – جامعة الجزائر- المهابهاراتا ملحمة الهند الكبرى مقاربة نقدية وصفية، مجلة المنهل https://platform.almanhal.com/Files/2/112176 -

سادسًا: المواقع الإلكترونية

١- إبراهيم الحيدري، الشخصية المتسلطة والشخصية الديكتاتورية، موقع إيلاف، https://elaph.com/Web/opinion/2011/1/627347.html
٢- أحمد أغبال، التحليل الفينومينولوجي لظواهر الوعي والأنا والغير في فلسفة سارتر، http://sophia.over-blog.com/article-15208205.html
٣- السجون الإصلاحية https://www.ts3a.com/
٤- الموسوعة الحرة (ويكيبيديا) في علم نفس الشخصية.
٥- سعيد بنكراد http://www.saidbengrad.net/ouv/spn/spn3.htm ،
٦- قاموس المعاني المصطلحات العربية مادة هوى، https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/الهُوِيَّة/
٧- معجم المعاني، قاموس ومعجم المعاني متعدد اللغات والمجالات https://www.almaany.com

Doi: 10.12816/MDAD.2020.88902

تشكل الشخصية في الرواية الديستوبية

اعداد
أسماء خليل محمد محمد
باحثة ماجستير– نقد أدبي حديث
جامعة جنوب الوادي

Doi: 10.12816/MDAD.2020.88903
الاستلام: ٢٠٢٠/٣/٧ القبول : ٢٠٢٠/٣/٢٥

المستخلص :

يرصد المنهج التكويني بدوره المبدع ولحظة التفكير الأولى في لمشروعه وحل رموز النص وشفراته، أما اللحظة التي يظهر فيها النص المكتوب مطبوعا في كتاب فهذا من شأن التكوينية النصية وهى تهتم بالمخططات المادية، وبالبحث في المشروع الذي بين أيدينا نبحث في روح المبدعة لنجدها شابة قاهرية بأصول أقصرية وعادات جنوبية مرت بأزمة وفاة أبيها صورة البطل في حياتها والرواية ومازالت أسيرة الذكريات، أما النص لأول مرة تتوهم انك أمام نص غامضولكن بالإطلاع على المسودات يتضح مدى استيعاب النص لكل الجوانب الاجتماعية والاقتصادية والسياسية؛ ليسهل على المنهج أن يكشف جميع جوانب المجتمع سابقة الذكر والتي يئن منها المجتمع كله وبتطبيق مراحل تكوّن العمل الأدبي على الرواية يتبين لنا في مرحلة ما قبل الكتابة تأثرها بوالدها وثقافته وولعه بالقراءة وإطلاعها على الثقافات الأخرى، أما مرحلة الكتابة ظلت خلالها أسيرة الذكريات ووضح هذا في السيناريوهات حتى استوت ليصل النص ليصل لمرحلة ما قبل الطباعة لنجد التكوينية النصية وإعداد الملف بين مسودات إلكترونية وورقية قاربت على الاكتمال، ثم ننهي بفك الرموز ودلالاتها، ولقد حاولت الإلمام بجميع جوانب البنى الفنية والداخلية للرواية واستيعابها للمضمون الاجتماعي والنفسي الذي تعبر عنه الكاتبة بوعي سردي تام.

Abstract:

The formation method monitors the creative role and the first moment of thinking about the project and the dissolution of

the text symbols and its codes. The moment the text appears printed in a book, this is about textual composition, and it is interested in material plans. By looking at the project that is before us, we look at the spirit of the creative one to find it a young invincible woman with shorter origins and southern customs that went through the crisis of her father's death, For the first time, you are deluded that you are facing a vague text, but looking at the drafts, it is clear how understanding the text of all social, economic and political aspects; The first phase of the novel shows us, in the pre-writing stage, that it is influenced by her father, culture, reading and learning about other cultures. The writing phase remained a prisoner of memories, and this was explained in the scenarios until the text reached the pre-printing stage to find the formation of the novel and prepare the file between electronic and paper drafts that are almost complete. Then we will finish I've tried to become familiar with all the aspects of the artistic and inner structure of the novel and to understand the social and psychological context expressed by the writer with a complete narrative awareness.

مقدمة :

ينطلق النقد التكويني من مقولة تعبر عن أمر واقع ومفادها أن النص النهائي لعمل أدبي ما - مع بعض الاستثناءات النادرة- محصلة عمل، أي إنشاء تدريجي وتحول يظهر في فترة زمنية منتجة، كرسها المؤلف لكي يبحث مثلا عن الوثائق أو المعلومات وتحضير نصه، ومن ثم كتابته والتصويبات التي يدخلها عليه مرة تلو مرة، ويتخذ النقد التكويني موضعه من هذا البعد الزمني للنص في حالة توله، هو ينطلق من فرضية تقول إن العمل الأدبي، عند اكتماله المفترض، يظل حصيلة عملية تكونه، ولكن من البديهي أن تكون العمل الأدبي، كيما يصبح موضوع دراسة، لابد أن يكون قد ترك في هذا العمل آثارا. فهذه الآثار المادية هي التي يكرس النقد التكويني نفسه لإعادة كشفها وإيضاحها.

فإلي جانب النص وقبله، قد تكون هناك مجموعة من وثائق الكتابة document de redaction التي أنتجها الكاتب وجمعها وربما احتفظ بها، وهذا ما يطلق عليه عادة اسم مخطوط العمل les menuscrits de l-oeuvre وهذه المخطوطات، في حال وجودها، تتغير كما ونوعا بحسب العصور والمؤلفين والأعمال التي هي موضوعا للبحث. فكل ملف من المخطوطات بخصائصه المميزة، يستطيع ما لم يكن مليئا بالثغرات. أن يروي حكاية متميزة ومدهشة. حكاية ما حدث بين اللحظة التي خطرت فيها بذهن المؤلف فكرة مشروعه الأولي واللحظة التي يظهر فيها النص المكتوب مطبوعا في كتاب فالتكوينية النصية (التي تكرس المخطوطات بصورة مادية وتحل رموزها)، والنقد التكويني (الذي يبحث في تأويل نتاج حل الرموز) لا غاية لهما سوى "إعادة تشكيل النص في حالة التولد" وذلك من خلال البحث فيه عن أسرار صناعة العمل الأدبي وهكذا فإن إبراز وفهم خصوصية النص من خلال السيرورة التي أدت إلي ولادته، هو مشروع هذه المقاربة النقدية، التي تحتل مكانة خاصة في بانوراما الخطابات النقدية، والتي تدعو إلي أوسع مشاركة ممكنة مع جميع المناهج الرامية إلي تأويل النص.

وهذا النقد يسعي إلي أدلة نصية يمكن إثباتها، تتعلق بنيات المؤلف، كما أن هذا النقد يحلل العوامل التي تحدد طبيعة النص النهائي، وكلما تقدم من شكل مخطوطة نحو شكل كتاب، وكما يدرس النقد الجيني تأثيرات الرقابة والتنقيح، فإنه يحاول أن يحدد بدقة ما يمكن أن يقال منطقيا عن النص، ويرتبط الناقد جان ميشيل رابانيه Jean- Michel Rabate ارتباطا وثيقا بصياغة المبادئ التي تحكم ممارستها.(١)

واهتمامنا بمسائل التعبير الفني والأدبي يجعلنا نثير آثار هذه العزلة في مستوى نوعي آخر للصياغة في شكل مشكلة التناقض بين الذات الواعية الخالقة والموضوع أو الواقع أو الأشياء المحيطة في مظاهرها المتتالية علي ما هي عليه، وأيضا ما ستكون عليه في المستقبل ويجب علينا أن نعرف كيف نصوغ الواقع النفسي والوجداني؟ وكيف نتخطى الركود والاستمرار التقليدي في مفاهيم فكرية وجمالية ونقدية ؟ ويجب أن نستقطر هذه الرؤية الجمالية من نبع رؤية فلسفية تساهم في فض أسرار التاريخ، هذا كله يتحقق بالحقل تكويني الذي يزعمون أنه جديد ولكنه قديم قدم البشرية فكل ما نعيشه " تكويني" كل تطور يطرأ علينا يندرج تحت طائلة "التكوينية " .

ومن الواضح أيضا عند الكتابة في بعض محاولات الرواية الجيدة التي يقدم عليها بحذر وتردد بعض الشبان الآن. أننا نتعرض لقضية أدبية معقدة .. فالتطورات التي

يعيشها هذا الشكل الأدبي المرن علي مستوي الأدب العالمي، يجب أن تؤخذ في الاعتبار جنبا إلي جنب في علاقتها وانعكاسها علي مستوي تطور هذا الشكل في أدبنا المصري الحديث وبمعني آخر فرضية الرواية الأوروبية وتقاليدها وخبراتها منذ تبلورها كشكل أدبي مستقل في القرن الثامن عشر وفي مدن أوروبية تشكلت فيها خصائص الطبقات البورجوازية، كل ذلك -شكل ومازال – يشكل الأرضية والجو الذي تعرفنا من خلاله علي فنية هذا الشكل الأدبي وأصوله بالإضافة إلي حركة تطور مجتمعنا المصري وميلاد الطبقة البورجوازية المصرية، ومن هنا كان لابد البحث عن منهج يأخذ في الاعتبار مستويين للتطور، المستوي العالمي لتطور الرواية عموما بداية من ثورات المدارس الطبيعية والواقعية والوجودية ورؤية التحليل النفسي حتى اتجاه الرواية الجديدة في فرنسا مستوي محلي يستند علي تقصي ميلاد هذا الشكل الأدبي في أدبنا الحديث علي أيدي "هيكل وتوفيق الحكيم و المازني، ولاشين " وتطوراته وبعض كتاب الرواية المجيدين في مصر.(٢)

وفي الفترة من نوفمبر ٢٠١٤م إلي أغسطس ٢٠١٥م عانت الروائية إبتهال الشايب من آلام مخاض فكرة نصها، وصبت علينا معاناتها التي تعد معاناة أمة بأكملها، حتى فاضت علينا بعملها "يزن ... حجر القمر" إبتهال الشايب الروائية الشابة التي لم تتجاوز الثلاثين من عمرها، نشأت في أسرة مترفة الحال بعض الشيء حيث كان أبوها مفتشا بوزارة السياحة، وأمها ربة منزل - نشأت في القاهرة تربت وتعلمت هناك- ولكن لها أصول أقصرية تعرف العادات والتقاليد الجنوبية جيدا وتطبقها في حياتها، سردت لنا هذه الأقصرية الشابة عملها في مائة وست وعشرين صفحة مقسمة من الداخل إلي ثنتا وثلاثين فصلا تتراوح بين الفصول المتوسطة الحجم والفصول الصغيرة عنونتها جميعا بـ " يزن .. حجر القمر " وخُطَّ تحت هذا العنوان المحير حروف تحمل اسم الكاتبة "إبتهال الشايب" ويحمل الغلاف صورة لفتاة - دون تفاصيل وجه- تنمو حولها وبداخلها الزهور ربما كانت حلم ولأني لا أظنها حقيقة، فالزهور الزرقاء لا تنمو إلا في تربة ملائمة لذلك ونحن نحيا حياة مريرة قاسية ونحمل نفوسا جدباء لا تزهر بها الزهور هكذا... وتعلوها سماء مضيئة صافية وشعرها بني مرسل علي ظهرها تلتف علي يدها اليمني حية تبدأ بكفها مرورا بساعدها وحتى أعلي الذراع، وفي الناحية الثانية من الغلاف أعلي اليسار صورة الروائية تحتها نحتت الكلمات التي نقشت على الحجر في أحداث الرواية " **إنه الحزن هو ما يعصف بكم وينسيكم فتذكروا دوما أن سقف الأرض**

سماء، وأن الصخور جبال والأعمدة الخشبية تسمي أشجارا، والقرص الذهبي يدعي شمس والتراب هو أنتم، والبحر بالنسبة لكم أزرق واسع ليس هو بحياة.. وليس هو بموت، والأمل في الأساس .. قمر " . حفرت هذه الكلمات علي ظهر غلاف روايتها كما وردت في متن الرواية أنها كلمات نقشت علي حجر فقط تظل كقارئ للوهلة الأولى أنه قاصر علي الصخرة ولكنه مفتاح النص كله، الأحجار والسماء والبرودة والأشجار والتراب والبركان وحائط زجاجي والقمر فقد استنطقت الكاتبة الجمادات والصور تكمل بعضها فقد رسمت الكاتبة ليلا حالك السواد للديكتاتورية الباسطة أجنحتها علي المغلوبين علي أمرهم حيث السماء ملبدة بالغيوم دائما في الرواية ترفض أن تنجلي والليل ممتد في كثير من جوانب الأحداث معبرا عن السواد فقدان الحريات ومؤكدا أن الديكتاتورية ترفض الانفضاض أو الانجلاء بالدعوات أو الترنيمات وإنما تحتاج إلي ثورات النفوس وانفعالات الثوار، وكانت بينهم تبادلية فاتنة في أداء دور كل منهم، ربما كان بقاء هذه الكلمات علي الغلاف لسبب آخر هو أن تبقي عالقة في أذهاننا وربما كانت رسالة موجهة إلي قلوبنا .

بالبحث والتنقيب داخل روح المبدعة وقراءة النص للوهلة الأولى نتوهم أننا أمام نصٍ غامض للغاية وأن الكاتبة ألقت بمفتاح نواة النص الداخلية غياهب الجب ولكن بالاطلاع على مسودات نتبين أننا أمام عمل روائي أزعم أنه يستوعب كل الجوانب الاجتماعية والنفسية والاقتصادية ... إلخ ،ومتوفرة لدينا المسودات والكاتبة فهي فرصة ذهبية لإقامة دراسة تكوينية علي عمل روائي نفسي في المقام الأول حتى يسهل علي النقد التكويني أن يكشف عن كل الجوانب التي سبق ذكرها، وهي نفس الجوانب التي يعاني منها المجتمع المصري في هذه الآونة ، هذا إضافة إلي أن فن الرواية مرن يهضم جميع الجوانب الفنية والاقتصادية والنفسية والاجتماعية يختلف عن غيره من الألوان الأدبية من مسرح وشعر وملحمة ..وكما أدلي نجيب محفوظ برأيه في الرواية في مجلة الكاتب المصرية "كما قد تقوم علي الاسترسال من الممكن أن تقوم علي الشكل الدراسي الأمْيَل إلي التركيز وإلي إعطاء الصدارة للحوار وتستطيع أن تناقش الفكر كما تستطيع أن تعرض مناقشات طويلة وعويصة مما يعتبر إدخاله في المسرح مغامرة من المغامرات مثل المناقشات التي دارت في رواية "الحبل السري " لتوماس مان أو كالمناقشات التي عرضها بروست في " الزمن المفقود " وهي مناقشات طويلة وخاصة في الفلسفة والفن ومن الممكن أن تتجزأ الرواية لتصدر في كتب منفردة ". (٣)

Doi: 10.12816/MDAD.2020.88903

ربما كان عملها هذا بمثابة دعوة للرجوع إلي الطبيعة البكر وترك كل ما هو مصطنع وقاسٍ، وربما هي تلك الغربة التي تسري بداخلنا كحية تدس فينا سمها ورغم كل هذا التصحر الذي نعانيه إلا أننا نشعر بالزهور والصفاء الذي بداخلنا مازالت " إبتهال " تري أخضرا في نفوسنا وتوشك أن تلمس ذلك الحلم في نفوسنا وتحوله إلي حقيقة ، إنه الأمل يا رفاق وحده القمر القادر علي خلق تلك الزهور والسماء الصافية ورؤية الألوان ببهجتها الساطعة .

وظهرت هذه الزهور أيضا في الإهداء فجاء كذلك :

" زهور صغيرة في حياتي يروونني حبا فاروي قصصا .. "

لم تكن "إبتهال الشايب" لتكتب هذه الكلمات إلا لأنها تري شيئا جميلا بل أشياء روحانية تنأي بها بعيدا عن عالمنا القاسي، وكانت دعوة منها إلي رؤية الواقع بشكل أفضل وأجمل، دعوة إلي الاستيقاظ من التوهة والضياع وسلب القوي إلي الأمل وجعل الواقع الذي نحياه أجمل حيث جعلت ابتهال من هذه السطور الآتية متنفسا لعملها كي نخرج لعالم أكثر رحابة :

"أين تتقبل الأمر وتعاشر الظلام وقبلتك الحارة الطازجة علي شفتيه سيتغير الكون من حولك "

هنا تظهر دعوة "الشايب" لعودتنا إلي الواقع ظهور الشمس لرفض التعايش مع واقع مؤلم صعب، فنحن حينما نعاشر الظلام ونتكيف معه ونتقبله بكل مزعج أحمق فيه يتغير الكون من حولنا إلي الأسوأ حيث يصبح الكون قبرا واسعا يضم كل رفات المتقبلين لهذا الواقع رغم أنين أنفاسهم، فتقبل الذكريات المؤلمة والمهينة من حولنا يخلق من حياتنا واقعا أضيق يكسر نفوسنا المختنقة ألمًا، ولكن الجو النفسي غير مقبول حيث صارت العلاقة بين مذكرين من جنس واحد وكان الأحرى أن تكون بين جنسين مختلفين ولكنها تخاطب الإنسان .

وكلمة "سيتغير" تعني التغيير والثورة عكس ما تصوره لنا الكاتبة من حياة القبور؛ لأنه بالاستسلام سيموت كل شيء وأنت راضٍ.

لكن الملاحظة الأهم هنا هي التناقض بين وعي الكاتبة بالأرضية الاجتماعية والسياسية التي بنت عليها روايتها وبين وعيها في نفس الوقت باختيار الحدث وتقديم الشخصيات وأسمائهم وتجنب الوصف الحسي الممل فهذا التناقض بين المعنى والدلالة وبين الجزئيات العملية التغيرية أدي إلي إضفاء بعدا آخر للقارئ حيث أنك لا تمل حتى

تصل إلي النهاية، وقد صرحت وفسرت في خاتمة العمل الأدبي وكأنها فقدت الثقة في القارئ إلي أن يصل إلي حل لرموزها الروائية والأحداث، رغم ما فيها من مدلولات فأصبح القارئ لن يعاني كثيرا ليصل إلي الحلول مما أفقد نهاية الرواية روعة التشوق والتساؤلات والتفسيرات المفتوحة وحجرت علي خيال القارئ أن يسبح بفكره ويضع تفسيراته وتأويلاته وهمومه علي شخصيات وأحداث الرواية .

وكان لهذا لابد من وجود تفسير للإنتاج الأدبي في علاقته بالسيرورات اللاواعية هو ما يبرر لنا تحليل أعمال معينة من حيث محتوياتها وإشارات يتركها لنا الكاتب والنص لكشف أغوار الحالة الاجتماعية والاقتصادية والنفسية التي يعيش فيها المبدع وكتب من خلالها النص .

إليك عرضنا النقدي لمراحل تكون نص "يزن..حجر القمر "

أرادت الكاتبة في ثنتي وثلاثين فصلا أن تكشف هموم أمتها ، وتتناول معاناة الروح المصرية وشحوب قدرتها علي المواصلة بمفردها مثلها مثل أشخاص الرواية وأيضا علاقتهم بالواقع ، فهي طول الوقت تظل تبحث عن شيء أحدث فجوة كبيرة بداخلها وربما كانت " موت أبيها " اختارت زوايا هامة فقد أعلت من صوت الفن كالرسم والتصوير والتواصل كأدوات للتعبير عن الذات وحتى أنها ذكرت أهم التغييرات التي حدث في وجوههم بعدما استخدموا الرسم والنحت كوسيلة للتعبير عما بداخلهم فأصبحت وجوههم منيرة ساطعة ، ربما كانت الكتابة الروائية أو القصصية هي المتنفس الأهم للكاتبة فالرواية تخاطب ناحية نفسية ، حيث أن التداعيات اللإرادية عند الكاتبة تسهل حضور صور ومشاعر وذكريات لم تكن متوقعة ، وهذه الوظيفة هي مطابقة شخصية وهمية علي شخص حقيقي ، حيث أن الكاتبة أرادت أن تقول "أن يزن هو أنا لكن قبل الأزمة وتحاول أن تنسق مع ذاتها قبل نزوح والدها إلي الغرب ، ومدى تعايشها مع الواقع المرير الذي هو أشبه بالموت أو أكثر منه قسوة ، والتبس الأمر عليها أحية هي أم ميتة ووالدها ميت أم يحيا حياة أفضل مما تحيا هي؟ أم يموت كل يوم جديد موت أكثر ؟ كل هذه التساؤلات النفسية أرقت " إبتهال الشايب " أكثر من اللازم في هذه الرواية وكادت أن تطيح بفكرتها أرضا ولكنها تفاجئنا في آخر صفحة بأنها استسلمت للواقع وعاشت راضية في أرض الموتى تنتظر يوما جديدا سعيدا لميتٍ تعسٍ مثلها ..

وتقدم لنا ابتهال هذه الأسطورة من خلال لغة شعرية مكثفة المعاني تحلق في السماء سقف أرض الموتى في أجزاء متباعدة لتهمس لنا بصوت نسوى رقيق بالرؤية

المتمردة الضائعة ، أدي هذا إلي الإسراف في التعبير بالشعر بجانب العزف علي نغمة واحدة هددت بالملل وشيء آخر قريب من التكلف والمغالاة في السرد والتوصيف . ورغم هذا إلا أنه من الشجاعة أن تطرق الكاتبة هذا النوع من الفن الروائي النفسي البحت .

واكتفت "إبتهال الشايب" بتصوير الأحداث من الخارج ، وتجنب السرد الدرامي والحوار المركز والنهايات المتآكلة التي توحي دون أن تقرر وغير ذلك من جيل الفن الروائي غير المحددة ورغم ذلك نلمح بين الحين والحين حسابا بالمكان فطبيعته المتباينة الغير منتظمة مناخيا والفصول المتباينة والوقت الذي يزحف كالسلحفاة ، وسمات الشخصية المطحونة من شدة الموت والبوار النفسي ورغم كل ذلك تتقبل كل شيء يقدم لها دون أن يسأل عن الأسباب كما صورت " يزن " عند هجوم " سامو" عليه لم يبدِ أي غضب أو انفعال فقط هو الرضا والخنوع الرضا والاستسلام اللذان اكتسبهما من أرض الموتى .

حين يكتمل ملف تكون عمل أدبي منشور خاصة وإن كان عمل روائي كالذي نحن بصدده حيث انتشر النقد التكويني في فرنسا وخصوصا المكتبة الوطنية بباريس لدراسة الأعمال الأدبية الروائية منها وهذا له عدة أسباب أولها أن العمل الروائي يسري في جو نفسي موحد وأشخاص ثابتين إلي نهاية العمل فقط يتطورون ويعملون علي تطور العمل الأدبي ، وحدة الموضوع وترابط البنية النصية.. إلخ ، كلها عوامل ساعدت النقد التكويني في أن ينشب أنيابه في أحشاء النصوص الروائية كي يخرج لنا النواة الدلالية لكل نص ولم يكن هذا إلا بعد أن يبين أي عمل أدبي عادة عن أربع مراحل كبرى ألا وهي :

١-مرحلة ما قبل الكتابة
٢- مرحلة الكتابة
٣- مرحلة ما قبل الطباعة
٤- مرحلة الطباعة

أولا مرحلة ما قبل الكتابة :

تبدأ عادة على شكل بدايات خاطئة ، فمثلا فلوبير أمضى خمسة عشر يوما و هو يفكر بقصته دون أن يكتب أي شيء، ثم أعاد قراءة بعض النصوص حتى اكتملت القصة في مخيلته وهنا بدأ بتأليف مخطط من ثلاث صفحات متناهية الدقة ، كما كان

يصحح مخططه كلما تقدم في الكتابة، أما في " يزن " فإن " الشايب " قد عانت الفكرة في مخيلتها كثيرا حتى خرجت من براثن جبها ، وقد تأثرت بوالدها كثيرا بثقافته وذائقته الأدبية وولعه بالقراءة ، فربما كانت الأزمة التي تفجر من جرائها " وفاة والدها " الذي يمثل بالنسبة لها صورة البطل / العالم ،ربما قررت "إبتهال " أن تقحمنا في تفاصيل كهذه لتقول أنها ما زالت أسيرة ذكريات ، فقط الذكريات هي القادرة علي أن تجعل من الإنسان قادرا علي مواجهة العالم ، رغم اختلافي مع ما ذهبت إليه (فالدنيا تؤخذ غلابا). وبداية فقد ذكرت أنها كانت نواة لقصة قصيرة حتى تطورت الفكرة لتنتج لنا هذا العمل الأدبي وقالت: " كانت فكرة " يزن" في البدء مهاد لقصة قصيرة تتحدث عن أناس لا يتحدثون وفاقدي ذاكرة ، ثم تطورت الفكرة إلى قصة طويلة تطورت معها الأشخاص وصاروا أشخاصا فاقدي نطق وسمع وذاكرة أيضا وبعدها ظهرت أماكن وأحداث دعمت فكرة القصة الطويلة حتى بدأت الفكرة في التطور والتخمر في ذهني حتى خرجت في شكل رواية وقالت أيضا أنها رأت أن الرواية هي الفن الأقدر علي استيعاب تلك الفكرة". وهذا ظاهر في المسودات ، حيث أن المسودة الأولية للعمل لا تتعدي الخمسون ورقة لو حسبت بشكل مرتب ومنظم ، وبالأسئلة الوجودية التي طرحت علي هوامش المسودة الثانية الناتجة في زعمي مما يحدث من أزمات نسبح فيها كان السؤال المهيمن علي فكر الكاتبة : هل نحن أموات أم أحياء ؟!

وتطورت كل هذه العوامل إلي أن نسجت لنا هذا النسيج المحكم بنية خارجية وتركيبا متناميا في البناء حتى ينتهي بنا إلي الحقيقة القائلة " إنها الذكريات فقط ، الذكريات تحيط بالأرض من كل اتجاه جميعها ذكريات حزينة ، ذكريات عذاب وألم ، ذكريات موتى : " أنا ميت بالفعل نزار لم يعد للحياة ، نزار ربما مات أكثر من ذي قبل " .

تذكر"يزن" في هذه اللحظة ابتسامة "أيما " الدائمة فأدرك : " تبتسم لأنها وجدت الظل هنا بعيدا عن الحزن ، الحياة هنا ، الوطن هنا على أرض الموتى " أدرك يزن جيدا أنه يوم آخر في أرض الموتى ، لميت سعيد .. أكثر من ذي قبل . "

وكأن كل هذه العثرات والتوهات حدثت بين غفلة عين و انتباهتها وأن الكاتبة توصف حالة الموات والبوار في نفوسنا بالموت الذي نعانيه كل يوم ندفن أنفسنا من التصحر والبرد في تراب نفوسنا ، نلمم تشرذم نفوسنا بأكفان طبيعية من أوراق الشجر فقط نغنى للذكريات ، فقط لا ندري - يا ابتهال - أهي التي تعبث بنا أم نحن من نعبث

Doi: 10.12816/MDAD.2020.88903

بها ؟! كما صورت في روايتك من صنع لبيوت من أخشاب ، وبحث عن حياة ،ومناداة لحبيب وفجيعة علي أبناءٍ ثكلى وأطفال بلا مأوي بلا أحلام بلا أهداف مشردون..وغيرها من ندبات بأرواح أبطال الرواية .

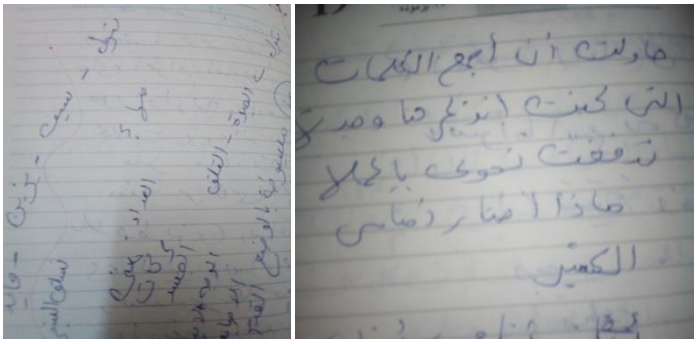
ثانيا مرحلة الكتابة " المسودات " :

وهي مرحلة التنفيذ الفعلي للمشروع وفيها تكمن مسودات العمل وفي هذه المرحلة يكون الكاتب بحاجة إلى ملف وثائقي حول ما يحتاجه للكتابة كظروف العصر... وقد تتكرر المسودة الواحدة لخمس أو عشر مرات على الأقل حتى تصل إلى الصورة التي يرضى عنها الكاتب.

ويمكننا في عمل "إبتهال" الكتابي أن نحدد ثلاثة أطوار لهذه المرحلة ، لنطبقها علي النص الذي بين أيدينا :

١ ـ طور السيناريوهات المحررة :

أول ما يقوم به المؤلف هو بسط عناصر السيناريو ولو بصورة عشوائية، فقد نجد في هذا الطور مقاطع قصصية متناقضة في البداية كتبت الرواية على أنها قصة قصيرة وكان بين المسودات فكر متناثرة هنا وهناك ، وقوائم كلمات يجب إدخالها في النص وأسماء مختلفة عن النسخة النهائية، وأحداث حذفت وأحداث أضيفت ، وعلى مستوى النص فإن هذا الطور هو الذي تبني فيه القصة أهم مفاصلها الزمنية، والسردية، والرمزية حيث أن الكاتبة كانت ترسم بعض المشاهد في الرواية رسما توضيحيا لم يكن مثبت بالنص النهائي ، وأيضا معظم أسماء شخصيات الرواية كانت أسماءها مغايرة عن الأسماء المثبتة في النص النهائي .

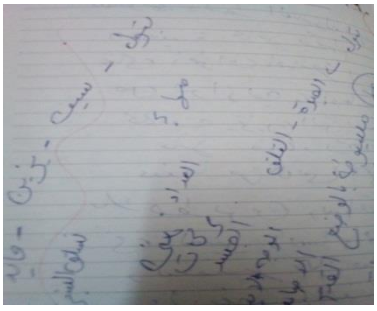


٢- طور الكتابات الأولية (المسودات)

وهنا تبدأ عملية التنصيص وتحل الجمل الحقيقية محل الأسلوب السابق ، وكانت الجمل مكثفة خاطفة في المسودات الأولية كل جزء بمفرده متداخل معه بعض الكتابات التي ليس لها علاقة بالنص المثبت فمثلا عملية حسابية أو كلمة بالفرنسية ربما ترجمتها تكون لها علاقة بالرواية أو حتى كتابات متقطعة وحروف متناثرة .

٣- طور التنقيح والتبييض:

في هذه المرحلة يبدأ النص بالظهور من خلال فوضى المسودات ،فقد بدأ ظهور النص في المسودات الإليكترونية فقد تشكلت الفكرة بشكل كبير وأخذت مجراها الأولي ، وطرأت عليها بعض التطورات والتغييرات من تبديل مثلا لأسماء الشخصيات مما يتناسب ويتكاتف مع النص وإخراجه ، وأحداث حدثت مع الأطفال فقد كتبت في المسودة الثالثة مثلا "أن الأطفال وصفتهم في المسودات بأنهم ميتون فقط ، ولكن في النص النهائي وصفت ميتتهم اليومية وصفا دقيقا كادت تجعلنا نعيش معهم ربما هذا يعود إلي تطور شخصيات الرواية أو إعادة بلورة الفكرة وحبكها لتخدم محاور النص الروائي .

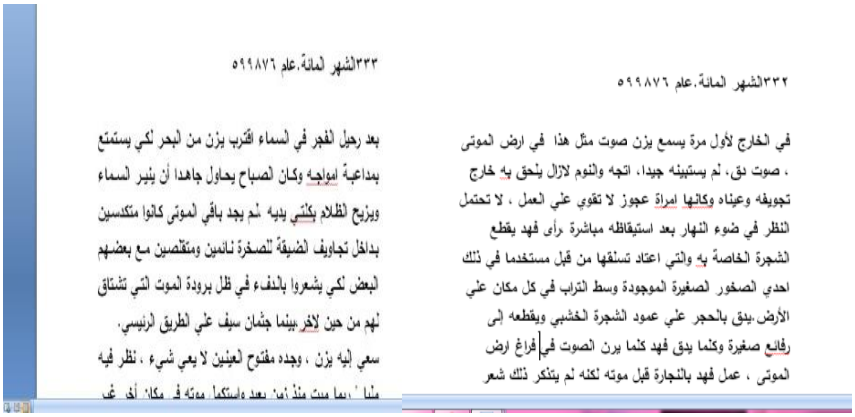


مسودة توضح الأسماء المغايرة في النص المثبت للمسودات

ثالثا مرحلة ما قبل الطباعة:

في هذه المرحلة يدخل النص غير المثبت نهائيا طور إنهاء مغاير ، ربما يكون فيه تبديل لكلمة أو تغير لمعنى تغير غير ملحوظ وفي النص الذي بين أيدينا يكون في مرحلة إليكترونية أي نظام الكتابة على "برنامج الوورد ".

Doi: 10.12816/MDAD.2020.88903



٣٣٢الشهر المائة.علم ٥٩٩٨٧٦

في الخارج لأول مرة يسمع يزن صوت مثل هذا في ارض الموتى ، صوت دق، لم يستبينه جيدا، اتجه والنوم لازال يحق به خارج تجويفه وعيناه وكانها امراة عجوز لا تقوي علي العمل ، لا تحتمل النظر في ضوء النهار بعد استيقاظه مباشرة رأى فهد يقطع الشجرة الخاصة به والتي اعتاد تسلقها من قبل مستخدما في ذلك احدي الصخور الصغيرة الموجودة وسط التراب في كل مكان علي الأرض يدق بالحجر علي عمود الشجرة الخشبي ويقطعه إلى رقائع صغيرة وكلما يدق فهد كلما يرن الصوت في فراغ ارض الموتى ، عمل فهد بالنجارة قبل موته لكنه لم يتذكر ذلك شعر

٣٣٣الشهر المائة.علم ٥٩٩٨٧٦

بعد رحيل الفجر في السماء اقترب يزن من البحر لكي يستمتع بمداعبة امواجه وكان الصباح يحاول جاهدا أن ينير السماء ويزيح الظلام بكلتي يديه ،لم يجد باقي الموتى كانوا متكدسين بداخل تجاويف الضيقة الصخرة نائمين ومتقاصين مع بعضهم البعض لكي يشعروا بالدفء في ظل برودة الموت التي تشتاق لهم من حين لاخر بينما جثمان سيف علي الطريق الرئيسي. سعي إليه يزن ، وجده مفتوح العينين لا يعي شيء ، نظر فيه ربما ميت منذ أمن بعد واستكمل موته في مكان أخر غير

رابعا مرحلة الطباعة:

في هذه المرحلة يوقع المؤلف على عبارة صالح للطباعة ويترجم هذا التوقيع بإنتاج الطبعة الأولى للنص ، في هذه المرحلة ساهمت أيضا مع الروائية د. هند سمير مصمم غلاف الرواية وحينما سألناها عن سر تصميمها لهذه اللوحة لتصبح كصفحة غلاف كان تحليلها كالتالي : أن الفتاة التي يلتف علي ذراعها الثعبان هي فتاة من عالم غير عالمنا ربنا يشبه عالم الموتى أو العالم السفلي والثعبان الملتف حول ذراعها ربما كان تميمة أو قوة أو لأنها من عالم سفلي لا يؤثر فيها سم الثعبان وهذا يعطي بعد آخر لرؤيتنا السابقة أن الثعبان الملتف حولها،وأيضا الزهور الزرقاء نوع نادر وهي دلالة لهذا العالم الغريب أيضا وأقرت د.هند أن الطريق في أرض الموتى يقسمها نصفين نصف يوحي بالموت والنصف الآخر ذلك العالم السفلي ،وهذا واضح علي الغلاف فمن يرى الغلاف بتمعن يفهم دلالة النص الداخلية فقد أبدعت د. هند في تصميم هذا وكان هذا إضافة علي منهجنا التكويني ونأتي بعد ذلك إلي إقرار النص النهائي وأن روائيتنا قد ارتاحت من هذا النص الذي أرق روحها وقالت أنه كان في أربع مسودات كل واحدة منهن بمقدمة فدمجت المسودات الأربع وكتبت مقدمة جديدة بالمرة – كما سيوضح – لتكون وليدة الحالة التي سيطرت عليها وأرسلت بعدها لدار النشر ، ومن المؤكد أنه كانت هناك أخطاء نحوية فلم يغير الدار سوى هذه الأخطاء ..وكن النص الذي بين أيدينا.

التكوينية النصية تحليل المخطوطات:

مناهج وإجراءات التكوينية النصية:

تسمح المراحل الأربع التي تم وصفها بجميع أطوارها بإعادة تشكيل التكون المادي للعمل الأدبي وفق تسلسله الزمني، ويمكن اختصار مجمل هذا العمل التمهيدي بأربع عمليات متتالية و متكاملة كبرى في البحث .

إعداد الملف:

يتم في هذه العملية جمع كل المخطوطات المتعلقة بالعمل المدروس ماديا وفيه يتم الآتي :

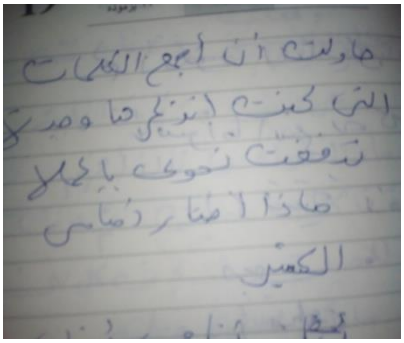
تحديد أنواع الوثائق:

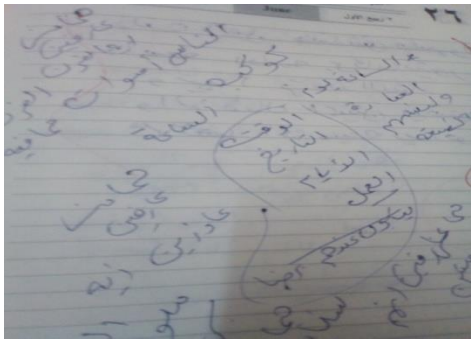
ترتب كل وثيقة مؤقتا حسب نوعها (مسودة،مخطط نهائي،....)، وحسب مرحلتها، وتسمح عملية التصنيف هذه بترتيب المسودات في لفائف، فمقابل الصفحة العاشرة من النص المطبوع قد نجد على سبيل المثال اثنتي عشرة ورقة مخطوطة فيها نفس المحتوى.

وهذا نجده في الفصل الأول وله حوالي أربعة وثائق (مسودة بعنوان الحدث الأول بعنوان لقد مت ...) وهذه تعد مسودة ، والوثيقة الثانية بدأت تنهال عليها العبارات الفكر وبدأت أول قطعة شبه كاملة في روايتها "ساعة .. لمحت اضطراب نظراتي " وغيرت هذا إلي مسودة جديدة نسخت سابقتها بالكلمات التالية " حاولت أن أجمع الكلمات التي كنت أتذكرها وجدتها تدفقت نحوي بأكملها ماذا اختار أمامي "ثم يأتي دور المسودة الإليكترونية "

أري أن كل هذه المسودات أفكارا مشتتة حاولت "إبتهال "أن تفرغها في صفحاتها الأولي من العمل الروائي خشية أن تهرب منها حالة التشتت التي ذكرتها في مسودتها الثالثة " حاولت أن أجمع الكلمات التي كنت أتذكرها وجدتها تدفقت نحوي ... . " توصيف لتكثيف الأفكار بداخل الكاتبة مما أصابها بالتوهة ، وعدم القدرة على الإمساك جيدا برؤيتها وتحديد الفكرة المركزة حتى تصبح الرؤية واضحة جلية وتتحقق من أطرافها بقوة .

Doi: 10.12816/MDAD.2020.88903





التصنيف التكويني:

وفيه تخضع الصيغ المختلفة لصفحة واحدة لعملية تحليل ومقارنة إلى أن يصبح بالإمكان تحديد موقعها على المحور التبادلي للتماثل، وعندها تظهر مقاطع من المخطوطات ذات مستوى واحد في الإعداد، إنها التركيبات التكوينية: أي العلاقات الترابطية بين الأوراق التي تنتمي إلى نوع واحد في المخطوط ، والتي تعطي صورة عما كان عليه العمل الأدبي بمجمله في كل طور من أطوار تكونه.

حين ينتهي العمل في هذين التصنيفين، يصبح لدينا جدولا بمدخلين يعرض لمجمل مخطوطات العمل حسب تسلسل تكونها ، وهنا في النص الذي بين أيدينا نجد أن الجمل التي هي علي خط واحد واخترت المسودة الأولي لأني وجدت بين يدي أوراق هذه المسودات التي كانت بين يدي الروائية ولم أفلح في الحصول علي بقية مسوادت العمل فاكتفيت بذلك مرغمة أخاك لا بطل .

إليك جدول روابط تصنيف تكويني بين المسودات :

	المسودة الأولي	المسودة الثانية	المسودة الثالثة	المسودة الرابعة	النص المثبت
نماذج للمسودات الواردة في النص	لقد مت	ساعة لمحت اضطراب نظراتي وتركتني وذهبت ساعة قلتها بقوة	حاولت أن أجمع الكلمات التي كنت أتذكرها وجدتها تدفقت نحوي بأكملها ماذا اختار أمامي الكثير أنام ، أنا ذهبت ، يختارني ، يرثي ، ساعة ، طعام ، دخول أيعرف .. أحتار ساعة فقلت بقوة .	لم أعتاد علي هذا أسوأ ما أشعر به كلماتها الرقيقة نحوي، أفتقدك ، أحبك ، لا أريد كل هذا لماذا اتجهت إلي جهازي (المحمول – الكمبيوتر) لكن ماذا حدث بعد ذلك ؟	الآن وفي مكان غير محدد ، هناك موتى فاقدو النطق والذاكرة ، معبأون فقط بلحظاتهم الأخيرة قبل الموت ، يسيرون في تيه وصمت ، بجوار صخرة كبيرة ، تتناثر علي وجهها تجاويف عدة تحوي الموتي ليلا ،وطريق طويل يقطع المكان إلي جزئين ،يرافقه بحر غربي واسع وأشجار ونباتات ، وتراب ووقت لا نهائي ،فاليوم في أرض الموتى .....، "إنه الحزن هو ما يعصف بكم وينسيكم .."
الألفاظ التي تكررت في المسودات لفظا	مت	تركتني – ذهبت	يرثي – ساعة -	أفتقدك – ماذا بعد ذلك	موتي – فاقدي النطق – اللحظات الأخيرة- تيه – صمت-الموت – صخرة – ليلا – غربي – الوقت

Doi: 10.12816/MDAD.2020.88903

ومعني					اللانهائي – السلحفاة – الأحشاء – الحزن – يعصف

مرورا بهذه الألفاظ نرى أن فكرة قتل الروائية لكل ما حولها عمدا مع سبق الإصرار والترصد لخلق الجو النفسي لدى القراء ورسم حالة الحزن والكآبة وفقدان كل البشر والحجر للقدرة علي التفكير أو إيذاء الرأي أو العيش في حرية أو الاستمتاع بأدنى درجات الحياة هو هو ما دفع الكاتبة إلى التنقل من مسودة إلي أخرى وقد سربلت قلمها بألفاظ الموت والحزن حيث لا حياة ؛ مازجة بين وفاة أبيها النابض في كل خلايا تفكيرها والمتحكم في كل مدادها الأسود وحالة السواد واللاحياة التي تخلقها الظروف السياسية من حولها .

فك الرموز والتدوين:

لا يمكن إنهاء عملية التصنيف دون عملية فك الرموز أي ما تم شطبه أو طمسه أو كتب بخط صغير بين السطور، حيث تسمح عملية الإطلاع على النص السابق من فك هذه الرموز ، مثل شطب كلمة وتركتني من المسودة الثانية – وهناك أحداث محيت في النص المثبت وكانت مثبتة في المسودات مثل : أن البطل كان طالب جامعي ، وحساب الشهور الذي أعدت له الكاتبة في كثير من صفحات الرواية . وباختصار فإن عمليتي التصنيف وفك الرموز عمليتان متلازمتان وهما اللتان تشكلان جوهر عملية التقصي في التكوينية النصية .

ولقد تم تطوير تقنيات خاصة لفك رموز النصوص المعقدة (علم الرموز الذي يدرس التركيبات الكيميائية للحبر المستخدم في المخطوط ، وللورق، تقنية الليزر: تسمح هذه الطريقة من كشف الأوراق المزيفة)

ورغم هذا فإن دوبيازى قد أغفل العديد من المراحل منها دراسة الفضاء والفراغ ، وتلاقي الكتابة والصورة ، وفهم علاقة المسند بالكتابة فالنقد التكويني ينبغي ألا يهتم فقط بما هو لغوي منطوق فوق الصفحة بل يهتم أيضا بالأشكال البصرية والسيميائية من رسوم وصور وأيقونات تشكيلية ورمزية ؛ وكان علي دوبيازي أن يفرد لها ملفا خاصا . واغفل أيضا النص الرقمي من أقراص ممغنطة ، وأشرطة وفيديو كاسيت وغيرها من الرسائل الرقمية المتنوعة أو حتى النسخ المكتوبة علي جهاز الحاسوب .

وثمة مرحلة مهمة لابد من الإشارة إليها ، وهي أن هناك وسيطا بين المؤلف والمطبعة وهو الناسخ أو الكاتب باليد أو بالآلة الكاتبة أو الحاسوب ، فهذا الناسخ يكون هو الرجل الأول الذي يطلع علي أسرار الكتابة وصناعتها ، فناسخ كتابات طه حسين مثلا يعرف كيف كان يملي طه حسين ، ومعلوم جدا أن ثقافة الناسخ كانت منتشرة في الثقافة العربية فقد كان الحريري والجاحظ ناسخين للكتب بامتياز ، ومن ثم يعد الناسخ القارئ الأول للمخطوط قبل القارئ الحقيقي .(٤)

وربما يكون قد اغفل كلمة أو غير حرفا أو بدل في الأسلوب فهذه تعد مرحلة أيضا أغفلها دوبيازى ، وكان عليه أيضا أن يتحدث عن سيموطيقا المخطوطات والمسودات التي تدرس الفضاء البصري للكتابة ، وعلامات الترقيم ، وتنظيم الصفحة ، وتوزيع الكتابة أفقيا أو عموديا ، والتحكم في ثنائية السواد والبياض ، وثنائية الفراغ والامتلاء فى النص المطبوع ، ومعرفة كيف تتربع الحروف علي الصفحة ، وتتشكل العلامات الكتابية والبصرية ، ومعرفة أنواع الخطوط والأسطر والفراغات الموجودة بها ومعرفة كيف تتم عملية النسخ ، وتوزيع الصفحة ، وكيف تتشكل هندسة الصفحة ، ويعنى هذا كله أن ثمة غنى سيموطيقيا في هذا المجال .

ولمواكبة العصر يجب علينا أن نضع مرحلة تتسع للمصحح اللغوي الذي يعمل علي شطب وتغيير وتبديل الألفاظ بل والسياق أيضا وتصحيح بعض الأخطاء اللغوية فالكاتبة هنا غير متخصصة في علوم اللغة لذا وجب تمرير النص علي مصحح لغوي وقد ذاع صيت هذا الصنف من الناسخين في عصرنا الحالي، وهو كالناسخ في أنه القارئ الأول للنص لكن له صلاحيات أكبر من الناسخ حيث يقوم بتعديل النص ، بما يتوافق مع السياق الأدبي واللغوي السليم . وظهر هذا في العصر الحديث لذا يجب وضع طور لدراسة هذه المرحلة لأنها حقيقة مرحلة يعتد بها في تكوين المؤلف لنصه لأنها في بعض الأحايين تصل بالنص إلي نص موازٍ وليس هو النص الأصلي لفظا ، وصار بهذا كله الكاتب ليس هو المؤلف الوحيد فقط ولكن كل هؤلاء اشترك في تكوين النص وهنا يجدر بنا ذكر المسودات التالية :

Doi: 10.12816/MDAD.2020.88903

١٧الشهر المائة وواحد.عام ٥٩٩٨٧٦
، يبتلع البحر الشمس كل يوم ساعة الغروب في نهم و تخرج
شمس جديدة كل يوم من وراء الصخرة وكانها كانت تخبتا متّهم
في احد تجاويفها دون أن يستغرق ذلك كله الوقت الطويل الذي
لطالما استغرقه من قبل.يلاحظ يزن ولا يفهم كل ما أدركه إن ربما
الأطفال في الصباح يصعدون الأشجار في عجالة أو ربما الأعمال
التي يقوموا بها هي التي لا تشعرهم بطول الوقت و قد تابع من
بعيد طريقة صعود الأطفال لكي يكتشف السبب ، وجدهم فوق
الأشجار يلعبون وينزلون ويصعدون علي فترات غير متتالية
'ربما وراء ذلك معني ' أدرك في يأس.

وعلي صعيد آخر يمكن الحديث عن المخطوط الالكتروني الرقمي، الذي بدوره يتعرض إلي عمليات التفاعل والترابط النصي . كما يستفيد من عمليات التصحيح والتعديل والشطب ويقدم نسخا جاهزة، ومعدلة بطريقة لآلية ، فلا دخل للكاتب في عملية الكتابة فبرامج الحاسوب مهيأة لكل الخطوط وأنواع الكتابة ، فهناك المصحح الآلي الذاتي الذي يقوم بكل شيء في الوقت نفسه ؛ لذا تعرض لنا الشاشة مجموعة من النصوص دفعة واحدة ، فكل المصادر تحصر بطريقة واحدة من زمن واحد .ويجب أن نشير إلي تقنية التحقق العلمي والتي لا نحتاج فيها إلا إلي وثيقة مكتوبة بخط الكاتب والانتباه أثناء الدراسة إلي هذه الوثيقة .

ويجب أن نشير إلي علم الرموز الذي يدرس الركائز المادية من حبر وأقلام وعلامات ورقية وطبيعة الورق (ثخانته – لونه – قياسه)

وتعد مغامرة صعبة بالنسبة لها وهي في مقتبل عمرها الأدبي تحتاج إلي تمرسا علي الإبداع والتصور الشمولي لثمار كل الأشكال الأدبية والفنية بجانب حس واع عميق بالمكان والزمان – وإن كان لديها من الحس بالبيئة المتصورة ما يكفي لأن تعيش معها كل هذه الأحداث – وتتصور أيضا بطء الوقت وسماجة الصقيع وتباين الفصول الأربعة والخلل الواضح الذي أدي بدوره إلي خلل وتوهة في شخصيات العمل وأن الزمن هنا

ليس زمن الأجندة الرتيب، بل هو الماضي والمستقبل طارحة توتر الحاضر إلي جانب الطرقات، والمكان ليس التتابع الوصفي الواقعي. بل الواقع قريب من الديكور المتخيل أو الحلم وأخطر أداة استخدمتها بدون أن تسيطر عليها هي تجربة غياب ضمائر الرواة وفي جل الوقت كانت هي الراوي الأول هذا أدي إلي التغريب الذي أدي بدوره إلي الإحساس التشتت المتعمد وهذا يهدد تلقائية التجربة الفنية عندما يهمس بالمعني غير أن التناقض بين موضوعية ما تريد أن تحكيه أو تقدمه وبين رواية نماذجها مهتزة لحد كبير وبنائها لهم في نسيج التوهيمات الفكرية هذا التناقض أضعف من حيوية العطاء الفكري في هذه التجربة النفسية ورغم هذا فمحاولة كهذه تدفع السرد النسوي إلي الأمام وتستحق الاهتمام والتقويم، وإنها تعد الأولى من نوعها في السرد النسوي السائد.

ولعل من الأمانة النقدية في الحكم علي محاولة جيلنا في الرواية الانتظار مع المتابعة النقدية الدائمة لكل محاولة جديدة وما من شك أن جيلنا - نقادا وقُراء- كله اتجه إلي الرواية كفن تصدر المشهد الأدبي- لما قد سبق وذكرناه- ورغم هذا الانغماس إلا أنه يتوجب علينا أن نخرج من تلك العباءة المهترئة الممزقة كي نعيد للرواية المصرية وجهها الناصع، أو أننا نعمل علي تطويرها كما أن- سبق لنا الذكر- الكاتبة تأثرت وأطلعت علي كتابات أوروبية مترجمة وغير مترجمة فكانت نتيجة هذا التباين الملحوظ في طريقة تناول الكاتبة للرواية بشكل جلي .(٥)

Doi: 10.12816/MDAD.2020.88903

المراجع والمصادر:

١- تأليف مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة رضوان ظاظا مراجعة د/ المنصف الشنوفي، عالم المعرفة، ١٩٩٧م.
٢- د/ عبد الرحمن أبو عوف، البحث عن طريق جديد للقصة القصيرة المصرية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١م.
٣- المرجع نفسه.
٤- مرجع سابق، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي.
٥- مقتبس من كتاب البحث عن طريق جديد للقصة القصيرة المصرية.

قصيدة إلى أمي لشاعر محمود درويش
دراسة فنية نقدية

اعداد
د. خديجة بوطيب عبد القادر بوطيب
ليبيا - جامعة الزنتان

Doi: 10.12816/MDAD.2020.88904
الاستلام: ١٤/ ٤/ ٢٠٢٠ القبول : ٣٠/ ٤/ ٢٠٢٠

المستخلص :

يمتزج في مسار قصيدة إلى أمي عند الشاعرمحمود درويش الواقع بالخيال، الأسطوري بالرمزي، ويتقاطع فيها الحكي الذاتي مع الموضوعي. وتمثل القصيدة أدب السجون،ألفها الشاعر ،وهو بين قضبان السجن، وجعل من تجربته محوراً رئيساً،طرح فيها علاقة الذات بالتاريخ.وجاءتْ مفعمة بالفقد والمعاناة،وهو يتحدى الظلام والظلم. ويبث روح المقاومة لدى شعبه.وجاءت القصيدة معبرة جمالياً عن الحركة الفنية، جسدتْ واقعاً اجتماعياً وثقافياً. وتهدف هذه الدراسة إلى رصد التصور القائم على العلاقات التقابلية،مما دفع الشاعر إلى الاهتمام بالبنى السطحية والعميقة للقصيدة،كما تؤرخ الواقع الفلسطيني ،وتحيل إلى ترتيب الذاكرة اليومية وإعادة إنتاجها، لتضفي هالة تحولات الأم إلى رمز أو أسطورة أو أيقونة.كما تقوم الدراسة على أكثرمن منهج نقدي، لتحليل النص الشعري واستحضار المتباعد والدلالي والقيم الفنية.

Abstract:

It mixes in the path of a poem to my mother when the poet Mahmoud Darwish is the fictional, legendary symbolic, and intersects with self-narration with the subject. The poem represents the literature of prisons, written by the poet, and he

is among the bars of the prison, and made his experience a major focus, in which he presented the relationship of the self with history. It spreads the spirit of resistance among its people. The poem is aesthetically expressive of the artistic movement, embodying a social and cultural reality. This study aims to monitor the perception based on opposite relationships, which prompted the poet to pay attention to the superficial and deep structures of the poem, as it chronicles the Palestinian reality, and refers to the arrangement of daily memory and its reproduction, to give the aura of mother transformations into a symbol, legend or icon. Study on more than one critical method, to analyze the poetic text and evoke the spaced, semantic, and artistic values.

المقدمة :

قصيدة إلى أمي[٢]، نظمها الشاعر محمود درويش، وهو في السجن الإسرائيلي،وأهداها إلى أمه،رسم فيها صورة الأم وعلاقتها بالأرض.وأوّل ما يتجلى الانتباه في هذه الدراسة،هو بناء القصيدة وتوزيعها على ثلاثة مقاطع. يفصل فيما بينها بياض، وجاءتْ هذه المقاطع مختلفة في الامتداد،ولم تجرِ على نسق متشابه.بدأ كل مقطع بالأم وانتهى بالأم عبرمسيرة الزمن. ويتحرك مسار النصّ بين ثلاثة أزمنة: ماضي كان له حضور طاغي وحاضر يعيش فيه الشاعر،ومستقبل يتطلع إليه.

ويتداخل مسار قصيدة إلى أمي عند الشاعرمحمود درويش الواقع بالخيال، الأسطوري بالرمزي، يتقاطع فيها الحكي الذاتي مع الموضوعي. يصوّر الشاعرواقعة زيارة أمه وهو في السجن ،وتحمل له القهوة والخبز (٣).وجسدّتْ واقعة السجن طقوس الهوية الفلسطينية،ورسمتْ الموروث الشعبي.واعتمد البناء على صراع: شخصّ الوجع الفلسطينيّ ووجع الوطن.

جـــاء عنـــوان قصـــيدة الأم كإضـــاءة لصـــورتها،وكانتْ مـــرآة للطفولـــة وأفراحها،واكتسبتْ الرؤية عند الشاعر أبعاد النفي والغربة والحزن،ومثلتْ الحنين إلى الذاكرة والأسرة بحثاً عن الوطن والحياة،وحلم العودة والخلاص.واستُحضرت صورة الأم بمفردة القهوة والخبز،وتمثّل الخبز عند محمود درويش بالصمود والإصرار والمدفع ورفض الاحتلال الإسرائيلي (٤).

وتمثل القصيدة أدب السجون،ألفها الشاعر،وهو بين قضبان السجن، وجعل من تجربته محوراً رئيساً،طرح فيها علاقة الذات بالتاريخ.وجاءتْ مفعمة بالفقد والمعاناة،وهو يتحدى الظلام والظلم. ويبث روح المقاومة لدى شعبه.وجاءت القصيدة معبرة جمالياً عن الحركة الفنية، جسدتْ واقعاً اجتماعياً وثقافياً.

وتهدف هذه الدراسة إلى رصد التصور القائم على العلاقات التقابلية،مما دفع الشاعر إلى الاهتمام بالبنى السطحية والعميقة للقصيدة،كما تؤرخ الواقع الفلسطيني، وتحيل إلى ترتيب الذاكرة اليومية وإعادة إنتاجها، لتضفي هالة تحولات الأم إلى رمز أو أسطورة أو أيقونة.كما تقوم الدراسة على أكثرمن منهج نقدي، لتحليل النص الشعري واستحضار المتباعد والدلالي والقيم الفنية.

واستهلتْ البداية بلفظ الأم مرتبطة بالخبز والقهوة ،ربط الشاعراستهلال القصيدة بالعنوان، ونمتْ نمو عضوياً، بدأ بالفعل المضارع (أحنّ) الذي تحدد بوقائع نفسية واجتماعية.استثمر الشاعر مفردات بسيطة، ولكنها تعطي دلالات رمزية، وتضيء الطبيعة الفلسطينية، وتجسد فعل يوميّ: ــ الخبز والقهوة ــ يقومن به الأمهات.وظل الشاعر يحوم بين الأم وفلسطين، وأسس منهما بنيّة جدلية، تعتمد على الحضور والغياب الحرية والسجن ، الحبّ والفقدان .

وجاءتْ صورة الأم مرتبطة برائحة القهوة وطعم الخبز، بوصفهما وعيّاً بالذات.ومن هنا نرى أنّ مفردة الأم جاءتْ في سياق لايعبر فقط على الحنان والعطف اللذين يفتقدهما الشاعر، إنّما هي البديل المنشود لكل الآلام التي يعاني منها، وتحمل طاقات رمزية ،على هذا النحو:

" أحن إلى خبز أمي
وقهوة أمي

ولمسة أمي..
وتكبر في الطفولة
يوماً على صدر يوم
وأعشق عمريّ لأنّي
إذا متُ،
أخجل من دمع أمي! "ص٣٢

و نرى كيف عبرالشاعرعن إحساسه بالماضي، وتذكره بحميمية وألفة بوصفهما امتداداً للحاضر،وكشفتْ ذاكرة الطفولة على تحديد معالم الأم .جاء احتواء حنان وعشق الأم رمزاً لأرض فلسطين ،وتحمل صورة الأم دلالة الحياة المتجددة .ونقلتْ الشاعرمن منفى السجن إلى الشعور بالحرية . ونرى هنا كيف ينقل الشاعرمفهموم الحبّ من إطار العلاقات الخاصة إلى إطارالكفاح المشترك للجميع من رجال ونساء(٥).

وولّدتْ الأفعال " أحنُ ، أعشق ، أخجل "، تفاعلاً بين الحنان والعشق والخجل. كما كوّنتْ علائق بين الأم والشاعر،وهذا الإلحاح كثف صورة الأم ،وعكس الواقع الذي يعانيه الشاعر.

بينما بدأ المقطع الثاني بهذا الاستجداء بالأم " خذيني، إذا عدتُ يوماً " ص ٣٣. استجداء الأمل والفرح والحرية .وجاء الاستجداء مرتبطاً بإذا الشرطية،التي تكون ظرفاً للزمان المستقبل، والعلاقة بينه وبين المستقبل، متعلقاً بالجواب ـ العودة ـ ،ومن هنا نرى كيف تخلّص الشاعر من فناء السجن ،وكيف صوّر أمه بصور تعكس الانفعال الشديد والحاجة الماسة لها.

" خذيني، إذا عدتُ يوماً
" وشاحاً لهدبكِ
وغطّي عظامي بعشب
تعمّد من طهركعبك
وشُدّي وثاقي ..
بخصلة شعر..

بخيط يلوّح في ذيل ثوبك.." ص ٣٣

وتعبر الصور المتراكمة عن حركية النصّ وهي : "وشاحاً لهدبك"، مجازاً لدموع الأم ،وشبه تغطية جسمه بعشب ارتوى وستوى من كعب أمه، لتعبر عن استعارة مكنية حذف المشبه وهو الفخر، وترك شيئاً من لوازمه الكعب، كذلك توحي بكناية عن العلو والسؤود.وكأنّ تستعيد الصورة الحديث النبوي الشريف،" الجنة تحت أقدام الأمهات " (٦)،وجلتْ العلاقة بين الصورة الأولى وشاح الأهداب ـ العيون ـ الذي يرمز إلى الدموع ، بينما توحي صورة الغطاء من سيل عمّد العشب إلى غزارة الماء، ومن هنا تضمن وحدة الدلالة رمز الخصب والعطاء والحياة.ونرى هنا الصور الشعرية قائمة على البلاغة التقليدية.

كما جاء الوثاق بخصلة شعر وذيل ثوب الأم، ليكشف عن العودة إلى الأصل الأم والالتصاق بها. تنبى الصورة من عناصر تمثل الاحتواء والاحتضان والتداخل بالأم. ويكتمل المشهد بصورة من أسطورة إعادة الحياة ، ويستعيد الشاعر طقوس الموت والحياة ،حيث يُلمح رمز أيزيس التي أعادت الحياة لزوجها أوزوريس .

و تتمثل الصورة في بعدها الرمزي ،وهو البعث والحياة ،وكأنّ عند لملمت الأم من الشتات ،تدب الحياة فيها من جديد.وهكذا نرى كيف استلهم الشاعر الموروث والواقع،وجاءت الصورة محكمة البناء، قدمت معادلاً شعرياً،عالج قضية الغربة والحرية.

وتؤسّس صورة التالية، بوصف الشاعر إلهاً ،وهوحلم الشاعر، ليكسرّ أسوار السجن، ،حلم الفلسطيني ، يتحدى الواقع، ليبعث أنموذجاً جمعياً ـ يحوّل الأم إلى أسطورة الخصب والحياة ،هكذا استطاع الشاعر توليد العلاقات الدلالية، فالشاعر والأم الوطن هما: ذات واحدة،ضمن رؤية شاملة، ـــ ويفيد التقديم والتأخير في "أصير إلهاً ، إلهاً أصير" إلى الكيفية التي تمت بها هذه العودة.

ونلمح كذلك رحلة العودة إلى الوطن،كم هي شاقة ومضنية.وخلق التحوّل ـ إله ـــ هذا الامتداد الرمزي الذي توسّع مداه.وبلغ ذروته بلمس الشاعر لقلب الأم. بذلك

استطاع النفاذ إلى أعماق أمه. ونرى كيف أنّ اللغة الشعرية،وظفتْ الموروث الشعبي والأسطوري،وساعدهذا التمثيل في توسيع الأفق الفني لدى المتلقي.

وعكس تصوّر هذه المقاطع بكاملها، صراع الإنسان الفلسطيني تجاه الحياة ،وما نجم عليه من تفكيك عرى الأسرية :

عساني أصير إلهاً
إلهاً أصير..
إذا ما لمستُ قرارة قلبكِ!

وتجلّى الحنين إلى الأم في المقطع الثالث عبر جدلية الموت والولادة ،وجاءت صورة نارالتنور ــ بوصفها نار مقدسة ـ، وتتضمن أشعة الشمس جو طقوسي، وتوحي بمخاض ولادة الحياة.كما ترمزإلى الانصهار الفلسطينيّ تحت قيود الاحتلال، ثم يشرق ضوء الحق، ويبعث جيلاً جديداً.

بينما يثري رمزالوقوف بجانب الأم أثناء صلاة النهار، نمو الصورة، حيث يوحي بالقرابين التي تقدم من أجل أنْ يستمرنورالصباح ـ الحياة ـ ،تتداعى هذه الصور ،لتعبرعن معاناة الشاعروضعفه ، لذا يطلب نجوم الطفولة التي تفيد بتحول الوهن إلى حلم وعلووأمل، وتتكامل الرموز،لتمنح الرؤيا طاقة شعرية على هذا النحو:

ضعيني، إذا ما رجعتُ
وقوداً بتنور نارك..
وحبل غسيل على سطح دارِكِ
لأنّي فقدتُ الوقوفَ
بدون صلاة نهارِكِ

وينطلق الشاعرمع طالبي الحرية ويحلق مع العصافير إشارة إلى الثورة القادمة التي تهدم جدران القيود، وتحلق فوق سماء فلسطين، ويسترسل الشاعر في سرد ذكريات مرتبطة بالطفولة ، لذا يلّح بالرجوع إليها لأنّه يستمد منها القوة،وتتكامل الصور في رصد واقع الصراع الذي يعيشه الفلسطيني .وتوسع مدلول الأم ليشمل

كل أرض فلسطين،يتداخل الماضي بالحاضر والمستقبل، ليبعث الرؤيا ويرسم الحلم :

هَرِمتُ، فردّي نجوم الطفولةِ
حتى أشاركُ
صغارَ العصافيرِ
درب الرجوع..
لعشّ انتظاركِ! " ص ٣٣،٣٤.

وهكذا نقف على البناء الفني للقصيدة ،التي جاءتْ في وحدة متكاملة ،تشكل علاقات متداخلة.وكوّن إيقاع الصورة الإطار **من بحرالمتقارب**،تقارباً في الكلمات وموسيقا صاخبة بالحركة، وهي تماثل حركة الوطن في سعيه للتحرر.وخلق تكرارها حرية أكبرفي التعبير،واختلفتْ بنية التفعيلة في الطول والقصر، نتيجة الانفعال والتوتر.

وتصف حركة الأفعال: أحن، تكبر، أعشق، خذيني،أشارك ،بالتداعي والتذكروالانتقال من الماضي إلى الحاضرمن الحاضرإلى المستقبل، كذلك من الظواهرالتي ساهمت في بناء الصورة، هي علاقة الفعل بالأشياء في النصّ، و تتركز على التحويل من حال إلى آخر، والتقدم من زمن إلى آخر.و تمثل القصيدة تجربة حزينة حافلة بحالة الاضطراب والتمزق.

كما استعان الشاعربالرمز،ساهم في البناء الفني ،وجسدّ استدعاء الباطن واستبطان الذات. وتظهرصورة الأم حقيقة ورمزاً وأسطورة،وترتقي إلى الذاتي و الشمول ، ولعب السجن دوراً أساسياً في نضج تجربة الشاعر، تتصارع فيها صورة الأم بين الحب الحقيقي والحبّ الوطني،مزج الحبّ بالظلم والقهر والفقد والأمل والموت والبعث والوطن .تشكلت بعض الصورمن طرفين متلازمين وهما: لمسة أمي ولمسة قرارة قلبها:

ولمسة أمي.. وتكبر في الطفولة يوماً على صدر يوم.(٣٢).
إلهاً أصير.. إذا ما لمستُ قرارة قلبكِ!(٣٣).

قامت الصورعند الشاعرعلى نسق التوازي والتكامل على هذا النحو:

إذا متُ،أخجل من دمع أمي! "ص٣٢.
خذيني، إذا عدتُ يوماً "ص٣٣.
" ضعيني، إذا ما رجعتُ" ص ٣٣.

وتحمل تلك المقاطع هموم ذاتية وجماعية. وترصد حركة النضال الفلسطيني، ما يسترعي الانتباه ظاهرة توظيف الشاعر لعناصروألوان مختلفة وهي: الأسود الأبيض،الأخضر،والأحمر، والبني من الأرض والشمس والناروالعصافير والماء، لترسم الواقع الفلسطيني بكل تناقضاته وأحلامه وهمومه وهويته وأرضه.

الهوامش:

١ـ انظر: عماد علي سليم الخطيب، في الأدب الحديث ونقده، عرض وتوثيق وتطبيق، الأردن، دار المسيرة، ٢٠٠٩،ط١، ص٧٢.

وانظر: محمود درويش محمود درويش:رمز المقاومة في الوطن العربي ـ فلسطين:١٩٤١ـ ٢٠٠٨.

و انظر: إعداد ودراسة ،هاني الخير،محمود درويش، رحلة عمرفي دروب الشعر،الجزائر، دارفليتس للنشر والتوزيع،٢٠٠٨،ط١، ص١٠،٢٤.

ولد في١٣ مارس في قرية البررة في الجليل سنة ١٩٤١، ونزح مع عائلته إلى لبنان في النكبة ١٩٤٨، وتوفي بالولايات المتحدة إثرخضوعه لعملية القلب المفتوح ودفن بمدينة رام الله في الضفة الغربية.ويعتبر من أبرز الشعراء الفلسطنيين والعرب،وعُرف كأحد أدباء المقاومة،والتحمتْ قصائده بالقضية الفلسطينيّة حتى سماه البعض بشاعر الجرح الفلسطيني، له مايزيد على ٣٠ ديوان من الشعر والنثربالإضافة إلى ثمانية كتب.

ترجم شعره إلى عدة لغات.اعتقل أكثر من مرة من قبل السلطات الإسرائلية منذ عام ١٩٦١ بسبب نشاطاته وأقواله السياسية. من الشعراء الفكريين. والملتزمين،وأسس ورفاقه جماعة "شعراء المقاومة الفلسطينية" ومن سمات شعره وشعراء المقاومة عموماً: ــ أشعارهم حماسية الطابع،ــ وأشعارهم أقرب إلى البساطة في صورها وتراكيبها ،ويكاد شعرهم،يكون قريباً من الموسيقا الدراجة في الأغاني السابقة، ـ خاضوا غمار الحرب، ـ جعلوا الموضوع القومي والوطني والثوري مادة لشعرهم. وتأثر محمود درويش بشعراء التيار الرومانسيّ أمثال : على محمود طه، وإبراهيم ناجي، مما جعل شعره أكثر رقة، وأغنى بالأحلام التي قادته إلى حالة الثوري الحالم.

٢ـ محمود درويش، عاشق من فلسطين، بيروت ، دار الآداب ، ١٩٦٩، ط٢.

٣ـ انظر: إعداد ودراسة ،هاني الخير، مرجع سابق،ص١٠.

وسأحكي القصة وراء أحنّ إلى أميّ. لمحمود درويش، حكاية وأغنية.

Https/www e7kky.com١،٢،٢٠٢٠م،

عندما أدخلتني السلطات الإسرائلية إلى السجن ،جاءتْ أميّ لزيارتي ومعها القهوة والخبز منعوها من ادخالهما وسمعتها وهي تجادل بكلّ ما أوتيتْ من قوة، لتوصل إليّ خبزاً خبزته بنفسها والقهوة اتي أعدتها لي ولما سمحوا لها بالدخول احتضنتني كطفل صغير، وهي تبكي فبدأتُ أقبل يديها كما لم أفعل من قبل. وعنذئد انهار الجدار الذي كان بيني وبينها،ثم غادرتْ ولم أكن قادراً على البوح لها بأحاسيسي. قررتُ الاعتذار لها بقصيدة كتبتها على قصاصة ورقة الألمنيوم وأخذتها معي خلسة عندما خرجتُ من السجن.،لتكون ذاكرة مشتركة . دخل محمود درويش السجون الإسرائيلية بين عامي (١٩٦١ــ ١٩٦٩).خمس مرات، لأسباب واهية لاتستحق الحجز.

٤ــ محمود درويش: يوميات الحزن العادي، بيروت،مركز الابحاث ــ منظمة التحرير الفلسطينية ، دار العودة ،١٩٨١، ط٢، ص ٧٤،٧٥.

يقول محمود درويش: " ماذا نقول لمن يطرح السؤال بهذا الشكل؟. ليس بوسعنا أنْ نطحن الأناشيد الحماسية والخطب الحماسية ونعجنها ونحولها إلى خبز. إنّ أخطر شيء هو أنْ يتحول الوطن .تحت الاحتلال الأجنبيّ إلى رغيف خبز.ولكن السئ أيضاً هو أنْ يدفع المواطنون الواقعون تحت الاحتلال إلى المجاعة في حالة الصمت العسكري والسياسي السائدة.

٥ــ انظر: إعداد ودراسة ،هاني الخير، مرجع سابق،ص٣٣.

٦ــ مختصر شرح الجامع الصغير للمناوي: محمد عبد الرؤوف المناوي، ج٢، دارإحياء الكتب العربية، ط١، ١٩٥٤، ص ٤٢١.