**ثائر زين الدين**

# قارب الأغنيات والمياه المخاتلة

(توظيف الأغنية في نماذج من القصة القصيرة والرواية)

**- دراســـة -**

**"تغنّي لي امرأة، بكل رقّة، عند الغسق**
**ترجعُ بي سنين إلى الماضي، حتى أرى**
**طفلاً يقبعُ تحت البيانو، في خضم الأنغام الصادرة عن**
**الأوتار الصاخبة**
**وهو يداعبُ قدمي الأم الصغيرتين المتحفزّتين، والأم تبتسم**
**وهي تغنّي**

*د.هـ.لورنس*
*البيانو "*

■ ■

# تمهيد:
# دور الأغنية في القصة والرواية

هل تخيل أحدنا عالماً دون أغنيات؟ وهل تظل الحياة جديرة بأن تُعاش، فيما لو صحونا ذات يوم على دنيا خالية من أغنيات تغنى، وأناشيد تُنشد؟ لا أظن أن بإمكان بشري أن يتصور تلك الوحشة، التي يمكن أن تخيم، وذلك القنوط والسأم، اللذين سيصيبان أرواحنا ساعتئذ. وأستطيع أن أزعم دون تردد: إن الأغنية؛ بما تحمله من أنغام ومفردات، ليست حاجة روحية ونفسية فحسب، بل ربما كانت حاجة فيزيولوجية وبيولوجية. وكي يصبح الإنسان جميلاً عليه أن يغني، أو أن يتذوق الغناء، أو أن ينصت وهذا أضعف الإيمان.

تتوقف العجوز (إزرغيل) عن سرد حكاياتها الرائعة لمكسيم غوركي، وتنصت لأغنيات المولدافيين، القادمة من الشاطئ وتقول: "نحن نحب الغناء. وحدهم الناس الجميلون يستطيعون أن يغنوا بصورة رائعة؛ الناس الجميلون الذين يفعم حب الحياة أفئدتهم، ونحن من هؤلاء الناس. هلا نظرت أفلست تظن أنهم تعبوا من عمل النهار؛ أولئك المنشدون هناك؟ لقد عملوا منذ شروق الشمس حتى غروبها، ها هو القمر قد نهض الآن، وهؤلاء هم ينشدون. إن أولئك الذين لا يعرفون أن يعيشوا يلجؤون إلى الفراش بدلاً من ذلك! أما الذين يحبون الحياة، ويجدونها لذيذة فيغنون"(1).

كم كانت تلك العجوز الوهمية (أو الحقيقية) رائعة في حديثها، وبسيطة واضحة في إيجاز هذا الأمر، وكم من أغنيات شعبية، كانت وراء كتابة قصائد جميلة، وأعمال أدبية هامة؛ أفلا يذكر قسم كبير منا قصة إيفان تورغينيف القصيرة "المغنيان"، المكتوبة عام 1850، والتي صورت– كما كتب بنفسه– مباراة حقيقية بين مغنيين شاءت المصادفة أن يحضرها؟(2)

ألم تكن أغنيات المتباريين سبباً هاماً من أسباب ولادة تلك القصة(3).

ولعلي لا أجانب الصحة لو قلت إن هناك من القصاصين والروائيين من استطاع أن يفيد من الطاقات الهائلة للأغنيات، في صلب عمله الفني، عن وعي أو غير وعي، وبطرق ووسائل مختلفة، والقارئ المتابع للنصوص السردية الأجنبية والعربية يعثر على عشرات النماذج من الأغنيات الموظفة هنا وهناك، ولا غرابة في الأمر إطلاقاً؛ فما دامت الأغنيات موجودة في الواقع اليومي المرجعي، وضرورية بهذه الصورة أو تلك، فلماذا لا تكون وسيلة فنية للإيهام بتشابه الواقعين الخارجي والسردي؟ أليس هذا الإيهام "معياراً للحكم على الجودة الفنية للرواية، إذ إن الروائي الضعيف هو الذي يُشعر القارئ بوجوده ومعرفته، ويتدخل للتعليق على الحوادث والشخصيات أو لشرح المواقف وبيان خلفياتها، في حين يبني الروائي الجيد مجتمعاً تخيلياً قادراً على إقناع القارئ وإمتاعه والتأثير فيه"(4)، وما دمتُ قد ذكرت الإمتاع والتأثير، فلنتساءل: ألا تستطيع الأغنية أن تكون واحدة من أهم وسائل التأثير على القارئ واجتذابه، وسلب لبه والسيطرة على مشاعره؟ من يقرأ- على سبيل المثال- "جزيرة الكنز" لروبرت لويس ستيفنسون يلمس مثل هذا الدور لأغنيات البحّارة، وتحديداً لتلك الأغنية التي كانت تتردد على امتداد العمل كله ومن مفرداتها:

***"خمسة عشر رجلاً على صندوق الميت...***

***يوهوهو، وزجاجة روم"(5)***

ألا يكون بمقدور الأغنية أيضاً أن تسهم في تطوير الحوادث ونموها؟ والنمو كما نعلم هو الدافع الملح الذي يجعل المتلقي مشدوداً إلى النص، ذاهباً في تقليب صفحاته بنهم ولذة.

وإلى هذا وذاك أليس بإمكان الأغنيات- لو أُحسن توظيفها- أن تسهم في بناء إحدى المكونات السردية، وعلى رأسها الشخصية (التي قد تستطيع الأغنية أن تمنحها الدماء، وتضفي عليها الحياة)، أو المكان (فتعمل على رسمه ومنحه خصوصية ما، أو محلية معينة)، أو الزمن (فَتُحدِدُهُ، أو تبطِئُهُ، أو تقَطعُهُ) وما إلى ذلك.

إن الأغنية في ظني قادرة على القيام بكل ما سبق وغيره، وقد أبدو متعجلاً حين أضع بين يدي القارئ هذه النتيجة، ولا زلنا في الصفحات الأولى من البحث، لكنني سأثبت له ذلك فيما يلي، معتمداً مجموعة غير قليلة من النصوص السردية الأجنبية والعربية، ومنطلقاً- لسوء الحظ- منها فقط، ذلك أنني ما وقعت على أي

دراسة أو عمل نقدي يعالج هذا الموضوع، ويسهم في بسط فرش نظري له. وعليه فستكون دراستي هذه تطبيقية تماماً، ومستندة إلى كثير من الذائقة الشخصية، والإحساس الداخلي.

أما لماذا جمعت بين القصة القصيرة والرواية في بحث واحد؟ وقد كان أولى بي في ظن بعض الأصدقاء أن أدرس توظيف الأغنية في أحد هذين الجنسين الأدبيين المتمايزين، فمرد ذلك إلى عدة أسباب أهمها: أن معظم النقاد بمختلف مذاهبهم يتفقون على مجموعة من القواسم المشتركة بين هذين الجنسين السرديين، وهي قواسم جوهرية رغم كل تلك الجهود التي بذلتها فئة غير قليلة من القصاصين والنقاد للتمييز بينهما والفصل الحاسم القائم على تفضيل جنس على آخر، من أمثال: إدغار ألان بو، براندر ماثيوز، وفرانك أوكونور وإليزابيت بووين وألبيرتو مورافيا وإيلين بولديشويلر وغيرهم.

والأهم من هذا وذاك هو أنني لاحظت أن الأغنية قد تؤدي الوظيفة نفسها أو الغاية ذاتها في القصة القصيرة (والطويلة) وفي الرواية، وسيرى القارئ أن الأغنية استطاعت أن تلعب مثلاً دور النبوءة أو الإرصاد في رواية نيكوس كزنتزاكي "القديس فرنسيس الصقلي" ولعبت الدور نفسه في مجموعة من القصص القصيرة والطويلة منها– على سبيل المثال لا الحصر– قصة "كتلة الشحم" لموباسان، و"الضيق" لحسن م. يوسف.

لم تحاول هذه الدراسة أن ترصد بدايات استخدام الأغنية في النصوص السردية العالمية أو العربية، وبالتالي فلن يجد القارئ منهجاً تاريخياً يعمل على ترتيب تلك الأعمال ويتلمس التطور الزمني لاستخدام الأغنية فيها، لكنها سعت فيما يخص النصوص العربية إلى رصد طرق وتقنيات استخدام الأغنية من خلال إيجاد مجموعة أنماط عامة مستقاة أساساً من عدد كبير من النصوص المختلفة سواء كانت للرواد من أمثال نجيب محفوظ وغيره أم كانت لكتاب الثمانينيات والتسعينيات وبداية الألفية الثالثة.

واكتفت– فيما يخص النصوص السردية العالمية– بأخذ مجموعة محدودة منها، امتاز أصحابها بحضورهم الباهر في هذا الميدان، وامتازت النصوص نفسها بحسن توظيف الأغنية فيها؛ فجاء الفصل الأول أقرب إلى المدخل الذي يؤسس لدراسة توظيف الأغنية في النصوص العربية.

سيلاحظ القارئ أنني حاولت في هذه الدراسة، ألا أكتفي بتوصيف الظاهرة واستنتاج أشكال وأنماط حضور الأغنية بل تجاوزت ذلك إلى التقويم الجمالي الذي

يتضمن إصدار أحكام القيمة في المواضع التي استطعت فيها أن أفعل ذلك.

وقبل أن أفتح الباب للقارئ الكريم كي يدخل متن الدراسة لا بد لي من أن أبين له أن هذه الدراسة تنظر إلى الأغنية على أنها:

كل كلام يرد في النص السردي، فيوهمنا الكاتب أنه يُغنى، سواء أكانت المفردات تراثية وفلوكلورية، أم جديدة لمغن ما، أو فرقة ما، وسواءً أكانت موجودة فعلاً في الواقع الخارجي أم مختلقة.

■

## الهوامش

*(1)-مكسيم غوركي، المؤلفات المختارة، المجلّد الثالث- أقاصيص، ترجمة سهيل أيوب، موسكو، دار رادوغا، 1988، ص145.*

*(2)-انظر: إيفان تورغينيف، المؤلفات المختارة، المجلّد الأول- قصص وروايات قصيرة (عام 1844-1860)، ترجمة غائب طعمة فرمان وغيره، موسكو، دار رادوغا، 1984. الصفحات (42-63)، والتعليقات ص(365، 381).*

*(3)-يكتب إيفان تورغينيف عام 1850: "صوّرتُ مباراة بين مغنيين كنت قد حضرتها.." . وستحمل قصة "المغنيان" شيئاً من مفردات بعض الأغاني التي أداها المغنيان- انظر ص56، وص59.*

*(4)-د.سمر روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية (1980-1990)، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1995، ص29.*

*(5)-روبرت لويس ستيفنسون، جزيرة الكنز، تعريب أكرم الرافعي، بيروت، دار العلم للملايين، ط1، 1972، انظر الصفحات: 12، 45، 134.*

■ ■

# الفصل الأول :

# توظيف الأغنية في نماذج من القصة القصيرة والرواية العالميتين

## -غي دي موباسان والأغنية

يستخدم موباسان الأغنية في قصته الطويلة "كتلة الشحم"، في موضعين اثنين. و"كتلة الشحم" أولى أعمال الكاتب، فقد نشرها سنة 1880، وتلتها "بيت تيليه- 1881"، و"الآنسة فيفي- 1882"، ثم مجموعة روايات.

تمكن موباسان في هذه القصة من إفراغ انطباعاته العميقة عن "حرب السبعين"، التي شهدها وشارك فيها.

تبدأ القصة بوصف فلول الجيش الفرنسي الذي يعبر مدينة "روان"، ثم تصف دخول الجيش البروسي الظافر، وسريان "قانون الحرب" على المدينة، وعلاقة الضباط والجنود الغزاة بالناس؛ وصولاً إلى استعادة السكان شيئاً من جرأتهم، وعودة بعضهم إلى حياته العادية، ومن هؤلاء التجار؛ الذين لا يستطيعون التوقف عن العمل.

ضمن هذا الجو العام تستطيع مجموعة من الفرنسيين، ممن لبعضهم مصالح مرتهنة في مدينة "الهافر"، أن تحصل على إذن بالمغادرة من القائد البروسي العام... وهكذا جُهّزت عربة كبيرة تجرها ستة جياد وانطلقت في جو ثلجي شديد البرودة.

في الطريق يبدأ الراوي بتقديم شخصيات القصة الذين تحملهم العربة فنجد

أنفسنا أمام السيد (لوازو) وزوجته؛ وهما من تجار الخمور بالجملة، ويشغلان أفضل مقعد في العربة، ويخبرنا الراوي أن (لوازو) كان مستخدماً عند رب عمل انهارت تجارته، فاشترى منه متجره وجمع ثروة وفيرة من بيع الخمور الرديئة جداً لصغار الباعة في الأرياف، واشتُهِر بين الناس "بأنه لص خبيث، ونورماندي حقيقي ملء إهابه الخداع والمرح"، وإلى جوار هذين المسافرين، جلس رجل أسمى منهما مكانة، وينتمي إلى فئة اجتماعية أعلى، إنه السيد (كاري–لامادون)، وهو صناعي كبير، يملك ثلاثة معامل للغزل، وهو ضابط من حملة وسام جوقة الشرف، وإلى جواره جلست زوجته صغيرة السن.

وضمت العربة أيضاً (الكونت والكونتيسة دي بريفيل)، وهما يحملان واحداً من أقدم الأسماء وأكثرها نبلاً في النورماندي، وسنكتشف بعد ذلك أنهما لا يمتلكان من النبالة إلا ظاهرها، وراهبتين إحداهما مسنة ذات "وجه أنكش من تأثير الجدري، أما الأخرى فكانت قميئة الشكل، ذات رأس جميل ومريض، يميل على صدر عليل يتآكله هذا الإيمان الضاري"(1). قبالة الراهبتين كان هناك رجل وامرأة: الرجل معروف، إنه (كورنيدي الديمقراطي)، نصير الجمهورية "وباعث الرعب في قلوب القوم المحترمين. منذ عشرين عاماً، وهو يخضِّل لحيته الحمراء بأكواب الجعة، في جميع المقاهي الديمقراطية..."(2)، أما المرأة فكانت من اللائي يمكن تسميتهن بالمستهترات، وقد لقبت لبدانتها بـ(كتلة الشحم). في الطريق أيضاً سيكشف لنا الراوي كثيراً من خصال شخصياته ومطامحها؛ فنعلم من خلال الحوار مثلاً أن الصناعي الكبير (كاري لامادون)، يفر من بلاده إلى انكلترا، فقد أوجد هناك مجموعة من المصالح– من قبيل الاحتياط– وتاجر الخمور (لوازو) يسافر إلى (الهافر) ليقبض مالاً من الحكومة الفرنسية وما إلى ذلك...

منذ بداية الرحلة– وقد تعرفت النساء الراقيات الشريفات إلى (إليزابيت روسي– كتلة الشحم)– تسري بينهن الهمهمات والوشوشات، فتقول واحدة: "مومس"، وترفع أخرى صوتها: "خزي عام"، لكن (إليزابيت) تنظر إلى الجميع بجرأة وإثارة تجعل تلك الأصوات تتوقف.

تطول الرحلة، فالعربة تمضي بطيئة جداً بسبب الطقس الرديء، ويستولي القلق على الركاب بسبب التعب والجوع؛ لقد كان عليهم أن يتناولوا طعام الغداء في مدينة (توت)، وها هو الظلام يوشك أن يهبط عليهم وما وصلوها بعد. تتذمر المجموعة من الجوع، فالسيدات الراقيات لم يفطنَّ إلى ضرورة التزود بما يسد الرمق، تُستثنى من ذلك طبعاً (كتلة الشحم) التي كانت تحتفظ بين قدميها بسلة

ملأى بالطعام.

يعلو صوت (لوازو)- الذي جعلته خمرة (كورنيدي) منتشياً ومرحاً- ناصحاً المسافرين أن يفعلوا ما تقوله تلك الأغنية المعروفة التي تروي أن مجموعة من ركاب سفينة صغيرة أكلوا زميلهم الأكثر سمنة بينهم حين جاعوا، وتبدو الإشارة هنا واضحة، لقد كان يعني (كتلة الشحم)- وهنا لا بد لي من الإشارة إلى أن هذا هو الاستخدام الأول للأغنية عند موباسان رغم أنه لم يستخدم عباراتها الصريحة بل دفع بفحواها إلى لسان (لوازو) وقبل أن أتحدث عن الدور الذي اضطلعت به الأغنية في القصة، علي أن أتابع سرد حكايتها للقارئ حتى يبدو الأمر جلياً...

بعد تلك الدعابة من (لوازو) تخرج (كتلة الشحم) سلة طعامها، ولكنها لا تستطيع أن تأكل وحيدة، ورغم أن الجميع من حولها- عدا (كورنيدي)- يكنّون لها الاحتقار، فإن أحدهم يطلب منها طعاماً (لوازو)، ثم تقوم بنفسها بتقديم الطعام للراهبتين فتقبلان على الفور، ولا يرفض (كورنيدي) بدوره عرضاً مشابهاً، ثم ينضم الجميع إلى مائدة البغي بمن فيهم النسوة المتكبرات المتعجرفات، وبعد قليل تفرغ السلة تماماً.

بعد أربع عشرة ساعة وصلت العربة إلى بلدة (توت)، وتوقفت أمام دار الغرفة التجارية، ثم ساق ضابط ألماني المسافرين إلى مطبخ الفندق الواسع، وطلب إبراز التصريح بالسفر الموقع من قبل القائد العام، ودوّن المعلومات عن المسافرين ثم غاب، ليأتي بعد قليل صاحب الفندق نفسه فيطلب ممّن تُدعى (اليزابيت روسي) أن تذهب لمقابلة الضابط البروسي فوراً، لكنها ترفض؛ فيقنعها الكونت أن تذهب لأن رفضها قد يجر المتاعب ليس لها فقط بل ولرفاقها. وتذهب المرأة بعد أن انضم الجميع إلى الكونت ورجوها وألحوا.. وتعود بعد قليل وقد تضرج وجهها حمرة، وهي تتمتم: "آه، يا للوغد، يا للوغد.."، ويلح الجميع ليعرفوا ماذا جرى، لكنها ترفض أن تقول شيئاً. ثم يدور حديث غير قصير على المائدة يتناول الموضوعات الحارة كالحرب والدمار ونابليون الثالث، وتشارك في الحديث زوجة صاحب الفندق السيدة فولنفي، وتبدو آراؤها كنقطة بيضاء بين آراء سادة المال والنبالة.

في اليوم التالي سيفهم الجميع أن القائد الألماني أمر بحل الجياد عن العربة، وأصدر أمراً بمنعهم من المغادرة، إلا إذا استجابت "كتلة الشحم" لرغبته وأسلمته نفسها...

وهنا يتمكن موباسان بكثير من الهدوء والبرود العاطفي الظاهري من رصد

مشاعر وأفكار الشخصيات المحيطة بالفتاة، التي استيقظ فيها الشعور بالإباء والعفة وكره الغزاة، وتتعاون كل الشخصيات- باستثناء كورنيدي الذي يبقى صامتاً- لحمل الفتاة على الإذعان لمشيئة الضابط، وتتبارى الشخصيات الهامة في تقديم الحجج والبراهين على عظمة التضحية، التي يقوم بها الأفراد في سبيل الجماعة، وتنضم الراهبتان الطيبتان إلى هذه الجوقة، فتتحدث أكبرهما سناً، عن أن كل شيء ممكن، ولا شيء يثير سخط الخالق ما دامت النية محمودة، وقالت أنها ترى أن تضحية إبراهيم أمر يسير، فهي في خدمة الخالق. وفي نزهة بعد الظهر- وكما خططت المجموعة- يتأبط الكونت ذراع الفتاة، ويتحدث إليها بلهجة أبوية حميمة: "إذن، أنت تفضلين أن تتركينا هنا، معرضين مثلك لشتى صنوف العسف التي ستعقب إخفاق القوات البروسية، على أن توافقي على إحدى اللطافات التي طالما صادفتك في حياتك"(3)، ثم يخاطبها بصيغة المفرد جزلاً متهللاً: "وأنت تعلمين يا عزيزتي أنه ربما تباهى بتذوقه فتاة جميلة لا يجد كثيرات مثلها في بلاده"(4).

بعد كل المحاولات وغيرها لا تجد (اليزابيت) مناصاً من التضحية لأجل هذه المجموعة التي تحيطها بكل هذا الاهتمام والمساندة.

في صباح اليوم التالي كان كل شيء معداً للسفر؛ العربة- بخيولها- جاهزة للانطلاق، والمسافرون جميعاً في هرج حول العربة؛ وحدها (اليزابيت) لم تصل بعد... حين تنزل الفتاة من الفندق، وتقترب منهم، تشعر على الفور بنبذهم لها، فقد تجنبوا جميعاً النظر إليها، أو مبادلتها التحية.

في الطريق يخرج كل منهم زوادته ويبدؤون بالأكل، دون أن يلتفتوا إليها، وهي التي لم تحضر شيئاً معها بسبب حزنها وشعورها بالعار.. لقد تناسوا جميعاً أنها أطعمتهم كل ما كان في سلتها من طعام يكفيها ثلاثة أيام. وهنا تماماً سيستخدم موباسان الأغنية للمرة الثانية: فبعد أن أنهى (كورنيدي- الديمقراطي) التهام البيض المسلوق راح يصفّر نشيد المارسلييز، فاربدت وجوه علية القوم، الذين لم يكن يروقهم ذلك النشيد الشعبي، وبدا عليهم- كما يعبر الراوي- "سيماء من هو مستعد لأن ينبح مثل الكلاب التي تستمع إلى أرغن بربري"(5). ولكن (كورنيدي) الذي لاحظ ذلك، يمضي بين الفينة والفينة يغني عامداً كلمات الأغنية:

***"يا حبّ الوطن المقدّس***

***قُد وشدّدْ من سواعدنا المنتقمة***

***وأنتِ أيتها الحرية، الحرية الغالية***
***قاتلي مع المدافعين عنك"(6)***

راحت العربة تسير بسرعة، وقد ازدادت صلابة الثلج، وظل كورنيدي يغني طوال الطريق مرغماً الأذهان المتعبة الغاضبة على متابعة الإيقاع والكلمات بينما كانت (كتلة الشحم) تبكي باستمرار، ويتحول بكاؤها أحياناً إلى شهقة لا تستطيع حبسها.

بعد هذا العرض الموجز للقصة، يمكننا الحديث عن دوري الأغنيتين في النص:

يذكر القارئ أن الأغنية الأولى جاءت على لسان تاجر الخمور (لوازو) وقد استخدمها التاجر ساخراً وداعياً للأخذ بها، وهي كما نعلم تدعو لأن يأكل الركاب الجائعون رفيقهم الأسمن.

وإذا كان القارئ قد تعامل– في البداية– ببساطة مع الأغنية، واعتبرها مزحة رجل بلغت الخمرة منه مبلغاً، فإنه لن يستطيع أن يظل على رأيه هذا بعد أن يصل مشارف الخاتمة... لقد كانت الأغنية بمثابة نبوءة! ألم تؤكل (اليزابيت بروسي– كتلة الشحم) فعلاً؟ بلى! وكان ذلك على عدة صور:

آ– حين جاع القوم انقضوا على سلة طعام الفتاة، فقضوا عليها.

ب– حين رفضت أن تكون لقمة سائغة للضابط البروسي، قدموها له مغلولة بكل ما حشوا رأسها وقلبها به.. وأُكلت مرة أخرى. وقد استخدم (الكونت) خلال حديثه إلى (اليزابيت) مفردات تدل على ذلك، حين قال: "... ربما تباهى بتذوقه فتاة جميلة لا يجد كثيرات مثلها في بلاده".

جـ– لو نظرنا إلى شخصيات العربة جميعها لانتبهنا مباشرة أن (اليزابيت) هي الحلقة الأضعف: فقد ضمت العربة تاجراً كبيراً وزوجته، صناعياً كبيراً وزوجته، دوقاً وكونتيسة، ومُثِّلت الكنيسة براهبتين، وحتى (كورنيدي) لم يكن من عامة الناس؛ فقد أخبرنا الراوي أنه ابن تاجر غني ترك له ثروة كبيرة أنفقها على اللهو والمجون مع رفاقه، وهو مرشح لأن يكون محافظاً في حال عودة الجمهورية.. أين البسطاء والعامة إذاً؟ ألا تمثلهم بصورة أو بأخرى (كتلة الشحم).. وهؤلاء هم الذين يُؤكلون ولا سيما زمن الحرب.

لقد تمكن موباسان في هذا العمل ومن خلال واقعيته الانتقادية أن "يصور

العالم الذي جعل شعاره الأخلاقي أو اللاأخلاقي: (الغاية تبرر الواسطة)*، حيث يحيق الدمار والبؤس بالأضعف والأفقر"(7).

وهنا تبرز أهمية الأغنية الأولى، التي استطاعت أن تشحن النص بدلالات غزيرة وإيماءات بعيدة، من خلال نبوءة مبكرة، مهدت لما سيصيب (كتلة الشحم).

الأغنية الثانية جاءت على لسان (كورنيدي– الديمقراطي)، ولو حاولنا تقصي الغايات التي أرادها موباسان منها، لوجدنا صعوبة في ذلك؛ فالشخصية التي غنتها شخصية انتهازية وصولية ونخبوية؛ ربما كان صاحبها نصيراً للجمهورية كما قدمه الراوي، وهو فتى "غير مؤذ وخدوم" وقد انصرف "بحماسة لا تُضاهى إلى تنظيم الدفاع، واحتفر الخنادق في الحقول.. الخ"(8)، ولكنه وحين أصبح العدو على الأبواب انكفأ بسرعة إلى المدينة "وهو يفكر بأنه سيكون أكثر نفعاً لمدينة الهافر حيث ستصبح الاستعدادات ضرورية"(9). و(كورنيدي) هذا لم يفعل شيئاً لمنع أولئك الناس من إرسال (اليزابيت) إلى أحد قادة الغزاة، واكتفى بأن قال: "أقول لكم جميعاً، لقد أتيتم أمراً مخزياً"(10)، ثم عاملها بجفاء واحتقار، ولم يقدم لها الطعام كغيره.. هل نفسر تصرفه إزاءها برفضها أن تجامعه والضابط البروسي خلف جدار الغرفة.. بينما قدمت بعد ليلة واحدة لذلك الضابط ما حرمته منه هو.. في كل الأحوال لقد وضع موباسان مفردات الأغنية وأنغامها على لسان (كورنيدي)؛ فهل أراد لها أن تعبر عن مشاعر (كتلة الشحم) نفسها بشكل غير مباشر؟؟ هذا مُستبعد، فالفتاة التي أثبتت أنها أكثر وطنية وإباء منهم جميعاً، لم تكن مناضلة بالمعنى الذي تقدمه الأغنية، وهي إلى ذلك من أنصار نابليون الثالث، وقد رفضت أن يتهجم عليه (كورنيدي)، واتهمت أعداءه بالرعاع. وبالتالي فليس من المعقول أن يدفع الكاتب بكلمات نشيد الجمهورية لتعبر عن مشاعر الفتاة. يبقى احتمال أخير وأنا أميل إليه: لقد أراد الرجل من تلك الأغنية– التي جاءت تحديداً على لسان أحد أنصار الجمهورية– أن يسخر من الجميع.. جميع من في العربة؛ فأين "حب الوطن المقدس" من نفوس وقلوب هؤلاء التجار والصناع والنبلاء الهاربين، وأين سواعد هؤلاء من "السواعد المنتقمة للوطن" والمدافعة عن "الحرية الغالية". لقد كتب موباسان ذات يوم: "إن التقزز الذي توحيه إلي هذه الإنسانية تجعلني آسفاً لأنني لا أستطيع أن أصبح ما وددت أن أكونه: هجّاءً مدمراً، وساخراً ممضاً، يستثير الضحك كأرسيتوفان أو رابليه"(11).

والحقيقة أن موباسان في هذه القصة، وفي الأغنية تحديداً: كان هجّاء مدمراً

---

*كذا في الأصل، والأصح: الوسيلة.

وساخراً ممضاً، لكنها سخرية مرة تثير الألم والإشفاق على تلك (المومس)، وهو هجاء مدمر يبعث على النفور والتقزز من تصرفات تلك المجموعة من الناس.

## -مكسيم غوركي والأغنية

تدهشنا محبة شخوص غوركي للغناء، وذهابها فيه حتى النشوة والانعتاق من كل قيد، وقد نتساءل هل السر في ذلك كامن في شخصية غوركي نفسها، أو في أبطال نصوصه، الذين ينتمون غالباً إلى الشعوب السلافية والغجر؛ والغناء والرقص عند هؤلاء حاجة تكاد تكون يومية، لكننا نعود فنتذكر أننا عرفنا عدداً غير قليل من الكتاب الروس والسوفييت، ممن لم يحتفلوا بالغناء مطلقاً في أعمالهم القصصية أو الروائية.

في قصته "ماكار تشودرا" المكتوبة سنة 1892، يكاد يكون الغناء أحد أبطال القصة الرئيسين. ها هو ذا الغجري المهيب (ماكار تشودرا) يضطجع غير حافل بنفحات الريح الباردة، مفعماً قوة وجمالاً، وقبالته يجلس غوركي(12)، منصتاً لحديثه الغريب، ومن معسكر الغجر تدف أغنيات (نونكا) الآسرة، ملتهبة، حنوناً، وقد تحمل تارة شيئاً ما؛ حانقاً متسلطاً، لكنها في كل الأحوال تشكل خلفية موحية لعملية القص، أشبه بتلك الديكورات التي تنصب على المسارح، مكونة خلفية المشهد الذي يقدمه الممثلون، وستكون (نونكا) وأغنيتها هما الحافز الذي يدفع الغجري كي يبدأ حكايته: "دخن! تغني جيداً هذه الفتاة، أليس كذلك؟ وي، بلى؟! أتريد أن تحبك فتاة مثلها؟ كلا؟! عظيم. هذا خير لك"(13). وهكذا فقد قدم (ماكار) نصيحته لغوركي ولكن كي تصبح هذه النصيحة مقنعة، كان عليه أن يحكي له حكاية تؤكدها. ويبدأ الغجري حكايته (ولا زالت نونكا تغني) عن فتى يدعى (زوبار)، فتى عرفته هنغاريا وبوهيميا وسلوفاكيا، لجرأته وشجاعته.

كان هذا الشاب يعشق الجياد، ولا شيء سواها؛ فإذا مَلَّ ركوب أحدها باعه، ومنح المال من يطلبه، ثم سارع فسرق جواداً آخر.

وتشاء المصادفة أن يمر الفتى بعشيرة ماكار تشودرا (ويكون مروره على جناح الأغنية والموسيقا) ويلتقي ابنة دانيلو واسمها رادا، تلك التي "ذبحت عدداً كبيراً من قلوب الفتيان"(14)، فتعجب به وبعزفه: "أنت تجيد العزف يا زوبار، من صنع لك مثل هذا الكمان الرنان"(15). فيجيبها: "صنعته بنفسي. لم أصنعه من خشب، بل من صدر فتاة أحببتها كثيراً، فحبكت الأوتار من ألياف قلبها. وما برح

الكمـان يكـذب قلـيلاً، لكننـي أعـرف كيـف أمسـك القـوس جيـداً فـي يـدي" (16). ومنذ تلك اللحظة تبدأ المعركة بين الاثنين؛ معركة بين الحب والحرية، بين السهوب والخيول من جهة، وحضن المرأة من جهة أخرى، وستكون إحدى أدوات الصراع هي الأغنية والموسيقا.

وذات يوم بينما يجلس الغجر يتبادلون الأحاديث، يطلب دانيلو من زوبار أن يغني؛ ليفرح قلوبهم، فينظر الشاب ملياً إلى رادا المضطجعة التي تراقب السماء، ويبدأ الكمان بالكلام كقلوب العذارى، وهنا يورد غوركي نص الأغنية الغجرية كاملة، وهي مكونة من أربعة مقاطع، ويجعل غوركي من هذه الأغنية سلاحاً في يد (زوبار)، علـه يستطيع أن يطرح الفتاة أرضاً، لكنها، بعد أن ينشد المقطع الأول، تنهض من ضجعتها وتضحك ساخرة منه، فيما يتابع وقد توهج "كشمس قرمزية":

***"فطِرْ يا جوادي إلى الملتقى***
***أطل الصباح، ونام السحر***
***وإن صرت يوماً بقرب السما***
***حذار تمس يداك القمرْ"(17)***

ولكن الفتاة بعد هذا المقطع تصب كلماتها عليه، وعلى قومها، كماء جليدي: "يجب ألا تحلق حتى هذا العلو، يا زوبار، وإلا هويت متدحرجاً، وأنفك في حفرة قذرة، توسخ شاربيك الجميلين"(18). وتستمر المعركة بينهما حتى يضعف زوبار، ويعرض عليها الزواج أمام قومه، وهنا قد يبدو لنا أن الحكاية انتهت، وأن هذه المرأة سترمي نفسها بين يدي الفارس، لكنها– وقد أحبته فعلاً– تفرض عليه شرطاً مهيناً، فيقف الرجل أمام خيار في غاية القسوة! سيخسر حريته، أغنيات السهوب الرحبة، الانطلاق دون قيد، وعزة نفسه وكبرياءه أخيراً، ويربح رادا الجميلة... ومن يدري فقد يخسرها؛ لأن امرأة بمثل تلك الخصال والصفات، قد ترفضه حين يتنازل عن كل ما ذكرت.

في المساء يقف زوبار أمام جماعة الغجر المتحلقين حول النار، ونراه– عوضاً عن تنفيذ شرط رادا– يغرس خنجره في صدرها، ثم يقتل بالخنجر نفسه. يتوقف ماكار تشودرا عن الحكي، ويرفرف حول غوركي طيف رادا الحسناء وزوبار الجميل، لكن الأغنيات لا تنطفئ؛ ها هو ذا المطر يتهاطل بشدة، "والبحر يرتل نشيده الاحتفالي الجنائزي باكياً الغجريين الجميلين"(19).

لقد استخدم مكسيم غوركي الغناء في هذه القصة القصيرة معادلاً للحرية، وجعل منه بطلاً ثالثاً للعمل، بل لقد قتل البطلان وعاش الغناء من بعدهما ممثلاً بنشيد البحر والمطر، وأغنيات نونكا التي شكلت خلفية للمشهد كله. وفي قصة غوركي الأخرى "العجوز إزرغيل" التي سبق وأشرت إليها، نراه أيضاً يستخدم الغناء خلفية للمشهد؛ تارة غناء المولدافيين المنحدرين إلى الشاطئ، وتارة عزف الكمان وغناء صبية بصوت عذب خفيض، دون أن يكون للأغنية حضور مباشر بنصها، وكأن هذا الغناء البعيد صدى حزين لتلك الذكريات البعيدة أيضاً؛ التي تستحضرها العجوز إزرغيل وتنثرها بين يدي غوركي.

وقد يبالغ القاص في استخدام الأغنية، كما فعل في قصته القصيرة "أنشودة العقاب"، حيث امتدت أغنية (نضير رحيم أوغلي)، الراعي العجوز من القرم، على مساحة القصة كلها، وقدمت لنا حكاية العقاب والأفعى.

وقد يأخذ الغناء عنده بعداً مختلفاً، كما في قصته "ستة وعشرون رجلاً وفتاة" المكتوبة سنة 1899، حيث قدمت لنا ستاً وعشرين آلة حية، تعمل جميعها في سرداب لا الشمس تقدر أن ترسل أصابعها من خلال النوافذ المغلقة من الخارج بشباك الحديد، ولا هم يستطيعون الخروج إليها إلا فيما ندر، وخلاصة القول إنهم لبؤسهم وشقائهم ومرض بعضهم كانوا يشعرون أن الطوابق الثلاثة للبيت بكامله تجثم على أكتافهم، ولقد كان في حياة هؤلاء البائسين شيئان هامان فقط:

الأول هو الغناء، وكأنهم كانوا يعلنون به أنهم موجودون، أنهم أحياء. ويبدأ الأمر عادة هكذا: "يُصعِّد أحدنا فجأة أثناء العمل زفرة حرى؛ مثل حصان تحطمت قواه، وينطلق ينشد في لطف إحدى تلك الأغنيات الطويلة، التي يخفف إيقاعها الحنون من الحمل الثقيل الجاثم على قلب المغني، كان أحد الرجال يغني فيما نرهف نحن أسماعنا في صمت إلى تلك الأغنية الوحيدة، التي لا تلبث أن تتلاشى تحت سقف ذلك السرداب الجائر وتموت"(20)، لكن مغنياً آخر ينضم إلى الأول، فيتعانق الصوتان الكئيبان، ويسبحان في تلك الحرارة الخانقة، وعلى غير انتظار تشترك عدة أصوات أخرى بترديد الأغنية، التي تتصاعد، وتعلو كأنها الموج، وتزداد قوة وارتفاعاً، ومن الغريب ألا ينتبه الناقد أناتولي لونتشارسكي، إلى أن الأغاني عند هؤلاء لم تكن مجرد تسلية، أو حتى وسيلة للسلوان(21)، فلقد كانت تلك الأغنيات، وكأنها تريد تحطيم الجدران الثقيلة الرطبة المسودة لسجنهم الحجري(16)، هي إذ تعجز عن ذلك "تتلاطم في السرداب باحثة عن مجالٍ لها، وتتكسر على الجدران الحجرية، تئن وتنتحب، وتحز في القلب بألم موخز لطيف،

فاتحة جروحاً قديمة مندملة"(22).

لقد جعل غوركي هؤلاء المنسيين يرفعون الغناء سلاحاً، قد لا يدفع عنهم شر أحد، لكنه يجعلهم- كما قلت أعلاه- أحياء، يبقيهم في مجتمع البشر، ويحميهم من الانحطاط إلى مصاف البهائم والآلات الجامدة، ولقد كانت تلك وسيلتهم الوحيدة.

أما الأمر الثاني الهام في حياة هؤلاء، وهو الخيط الآخر الذي ربطهم بالعالم العلوي، فقد كان فتاة خادمة، تعمل في الطابق الثاني، تعيش ربيعها السادس عشر، وتدعى تانيا، وكان من عادة تانيا هذه أن تأتي كل صباح، فتضغط وجهها الزهري اللون بعينيه الزرقاوين المرحتين على زجاج النافذة الصغيرة المفتوحة في باب المخبز، المؤدي إلى الممر، ويرن صوتها الحلو: "أيها المساجين أعطوني الفطائر"، لكن مشكلة هؤلاء أنهم يجعلون تانيا صنماً مقدساً، ويشعرون أنها ملكهم هم فقط، وبالتالي لا حق لأحد بها، ثم يجعلون منها رهاناً، متناسين في غمرة البؤس والوحشة أنها روح إنسانية، وبالتالي يخسرون جميعاً الرهان، وتزداد مأساتهم بؤساً؛ فالشمس ظلت كعهدها لا تنحدر إليهم، وتانيا انقطعت في النهاية عن زيارتهم.

## -نيكوس كازنتزاكي والأغنية

لا يقل كازنتزاكي عن غوركي اهتماماً بالأغنية، واستثماراً لها في الكتابة، حتى أنك لا تقع على عمل له إلا وتجد فيه حضوراً ما للأغنية، وللموسيقا والرقص؛ فإذا بدأنا بروايته الأكثر شهرة في العالم العربي "زوربا"، رأيناه يتعامل مع الأغنية كلغة من لغات البشر؛ لغة تستطيع أحياناً أن تكون أكثر بلاغة، ونفاذاً في الروح من العبارات العادية، لغة تستطيع أن تنجد الإنسان حين يعجز لسانه عن التعبير، وما دامت كذلك فقد تكون أيضاً من أهم أدوات الكاتب. وقد تتمكن أغنية معينة، تؤديها شخصية ما أن تختصر على المبدع صفحات وصفحات.

وعند كازنتزاكي سنلاحظ أن الأغنية استطاعت أن تدعم بناءه للشخصيات (كشخصية زوربا)، مساعدة على تحقيق الوظيفتين المرجوتين من الشخصية: النمذجة والتمرد(23). فلنستعرض معاً الأمثلة التالية المأخوذة من رواية "زوربا":

-**المثال الأول:** يقترب المعلم وزوربا من بيت الأرملة، وزوربا لا يزال يحث الأول على الإنصات لصوت الجسد قليلاً، خاصة أن الأرملة كانت قد ألقت

شباكها حوله منذ رأته، وأحست أنه اشتهاها، لكنه لا زال لفقدانه الشجاعة يختار– لو خُيّر– أن يقرأ كتاباً جيداً عن الحب، من أن يقع في حب امرأة. وحين أصبحا على بعد خطوات من حديقة بيت الأرملة، سمعا تنهد الفتى نصف المخبول ميميتو، ثم أغنيته التي رددها بصوت متلعثم:

***"إن الكستناء تحتاج إلى خمر،***

***والجوز إلى عسل***

***والفتاة إلى شاب، والشاب إلى فتاة"(24)***

لقد قالت هذه الأغنية بعباراتها المعدودة حقيقة إنسانية ليس للمعلم أو غيره الهرب منها؛ وهي إلى ذلك مثلت صوته الداخلي، والصراع الدائر في ذاته، وبالتالي أسهمت في رسم هذه الشخصية من الداخل؛ لقد قالت الأغنية السابقة ما تعرفه شخصية المعلم ولا شك، وتحسه دون أن تجرؤ على التصريح به.

–**المثال الثاني:** عاد زوربا والمعلم إلى كوخهما، بعد أن رفض الثاني أن يدخل لزيارة الأرملة. جلس زوربا متصالب القدمين، "وضع السانتوري على ركبتيه، وخفض رأسه، غارقاً في التأمل، وكأنه يصغي إلى أغانٍ لا تحصى، ويحاول أن يختار واحدة منها، أكثر جمالاً ويأساً. وأخيراً قام باختياره، وأنشد لحناً مؤسياً. وكان بين الفينة والأخرى يرمقني بطرف عينه، وأحسست أن كل ما لا يستطيع أو يجرؤ على قوله بالكلمات، يعبر عنه بالسانتوري. وكان هذا السانتوري يقول إنني أفسدت حياتي، وإنني أنا والأرملة حشرتان لا تعيشان إلا لحظة واحدة تحت الشمس، ثم تموتان إلى الأبد. وبعد ذلك لا شيء"(25). في هذا المثال نلاحظ أن عزف السانتوري والأغنية المرافقة له– والتي لم يذكر الراوي مفرداتها– قد قاما بدور تقويمي لسلوك إحدى الشخصيات (شخصية المعلم)، وقدما وجهة نظر فلسفية من هذا السلوك، ومن الوجود عموماً. وحين ننتبه أن المقبوس السابق جاء على لسان الراوي وهو المعلم نفسه فسندرك أن هذه الشخصية– بمساعدة الأغنية والموسيقا– راحت تعيد النظر في سلوكها وتطور مداركها وأفكارها وموقفها من العالم والوجود عموماً.

–**المثال الثالث:** في حفل زواج زوربا من امرأة روسية اسمها نوسا، تطلب العروس أن يقول شيئاً، بعد أن شرب المدعوون وأكلوا، فيقف زوربا مخموراً، ويبدأ الكلام، فتتداخل الكلمات الروسية القليلة التي يعرفها مع لغته اليونانية الأم، ولا يكون بإمكانه هو نفسه أن يفهم شيئاً مما يقول، فجأة تنجده أغنية شعبية يونانية، فيبدأ بالغناء، ويحورها لتناسب الحفل ونوسا التي تنظر إليه:

***"صعد كليفيتيون إلى الجبال***
***ليسرقوا أحصنة***
***لكن لم يكن هناك خيل***
***إنها نوسا التي خطفوها***
***وانطلقوا.. انطلقوا***
***هيا يا أمي لقد انطلقوا***
***آه يا نوسا"(26)***

ها هي ذي الأغنية تعبّرُ عن مشاعر زوربا، تخترق حواجز اللغات، وتجعل منه أكثر قدرة على الوصول إلى قلب المرأة وإغوائها، وهذه الفكرة سيعرضُها زوربا في مكان آخر قائلاً: "كنتُ أذهبُ إلى القُرى لأبيع مكبّات الخيطان والإبر، وحياة القديسين، واللبان والبهار، وكان لي صوت رائع، صوت بلبل حقاً. ويجب أن تعلم أن النساء يؤخذنَ بالصوت أيضاً. (الله يعلم ما الذي يجري في أحشائهنَ) يمكنكَ أن تكون قبيحاً، أعرج، أحدب، إذا كان صوتُك عذباً، وتعرف الغناء، فإنِكَ تسبي عقولهن"(27).

–**المثال الرابع:** قد يستخدمُ كازنتزاكي الأغنية لزيادة إيهام القارئ بأن الرواية تقدّمُ واقعاً حقيقياً وليسَ مجرّد تخييل، فطالما أن الأغنية جزء هام من الحياة فلماذا لا تكون كذلك في الرواية، وها هو ذا –عندما يجعل السارد يتحدّث عن ليلة عيد رأس السنة– يدفعُ إليهِ بكلماتِ أغنية (الكالاندا) الشعبيّة اليونانيّة التي تتردد على ألسنةِ غلمان القرية: "لقد وصلَ القديسُ باسيل من مسقط رأسه، من مدينةٍ قيصريّة، ووقف هنا، أمامَ هذا الشاطئ الكريتي الصغير بلونه الأزرق النيلي، ثمّ اتكأ على عُكّازه، وسرعان ما امتلأ العُكّازُ بالأوراقِ والأزهار"(28).

ثُمّ يجعلُ السارِدُ الغلمانَ يرددونَ أغنية رأس السنة التي تقولُ كلماتُها: "ليمتلئْ مسكنكَ أيّها المعلّم بالقمح، بزيت الزيتون، والخمر، ولتدعم امرأتك– كعمودٍ من الرخام – سقفَ بيتكَ، ولتتزوّج ابنتك، وتلدّ تسعةَ صبيان، وليحرّر أبناؤكَ القسطنطينيّة، مدينة ملوكنا! سنة طيّبة"(29).

ولعلّ هذا الشكل من أشكال استخدام الأغنية، الذي يقدّمُهُ هذا المثال، هو الأكثر شيوعاً في القصّ، وسنقعُ على كثير من الأمثلة عند كتابنا العرب! وعندها سيكون لنا وقفة طويلة مع تقنياتِ ومظاهر هذا التوظيف.

وأنّى تتبعنا خطوات كازنتزاكي، كان لنا أن نجدَ الأغنية حاضرة، بطريقة أو

بأخرى، وأن نرصُدَ طُرقاً وأساليبَ متنوّعة لاستخدامها فنيّاً ومعنويّاً.

لننتقل مثلاً من "زوربا" إلى روايته "القدّيس فرنسيس الصقلّي"، وسنرى الأغنية تتمظهَرُ بالمظهرين التاليين:

## أولاً– تلبسُ النبوءةُ ثوبَ الأغنية أو العكس:

بينما ينحدرُ فرنسيس والأخ ليو إلى السوق – حيثُ لا زالت الحاناتُ تصخبِ، والشبّان المخمورون يدخلونَ، ويخرجونَ زرافات من أحد المواخير، وكان ليو قد عثر على فرنسيس يغنّي تحتَ شرفةِ إحدى الفتيات، ولم يصبح بعدُ قديساً، ولم يسلك دربَ الرب– ينظرُ اثنانِ من المخمورين مليّاً إلى فرنسيس، ثُمَ يزيحُ أحدهما قيثارتَهُ عن كتفه ويبدأُ بالغناء محدّقاً به وساخراً:

***"لقد بنيتَ عُشّكَ عالياً دونَ جدوى***

***سينكسرُ الغصن،***

***ستخسر الطير،***

***وستقبض الآلامَ لا غير"(30)***

حينَ جاءت هذه الأغنية في بداية الرواية (ص14)، وكان فرنسيسُ –يبدو– مجهولاً وغامضاً، بدَتْ غريبة، ومُستهجَنَة، ولا بُدّ أنّ معظمَ من قرأ الرواية تعامَلَ معها على أنّها أشبه بهذر المخمورين! وقد لا يكون لها صلة عميقة بما سيلي، لكن ما أن نبدأ الغوص في أعماق الرواية، ونرى إلى فرنسيس وهو يصعَدُ في دروب القداسة مُكللاً بجراحاتهِ وخساراتِهِ لكلّ ما هو دنيوي وأرضي، وقابضاً الألَمَ فقط، حتى نجدنا مدفوعين لتذكّرِ تلكَ الأغنية، ونتذكّر كم حاولَ فرنسيس أن يهربَ من هذه الطريق بانياً عُشّهُ عالياً وبعيداً، ولكن دون جدوى، وحينَ ننتبه أن الشخص الذي غنّاها كانَ مخموراً وخارجاً من ماخور برفقهِ شخصٍ ما، فسندرك أن هذه النبوءة الغريبة قد قدّمَتْ من وجهةِ نظر الحياةِ الدُنيا، وحملت صوتَ العالم الحسيّ (عالم الملذّات الأرضيّة)، وبالتالي فقد رأت الأغنية أن الحياة هي الطير الجميل الذي سيضيعُ هباءً من فرنسيس المشغول عنهُ بعالمه الآخر، ولن يكون من نصيبه إلا الألم.

لقد استطاع كازنتزاكي في توظيفه الأغنية بالشكل السابق أن يدعم "أهمَ مطالبِ الرواية، وهو إبداعُ عالمٍ متينٍ تمسكُ أجزاؤُهُ بعضها بعضاً بتوتر الأضداد"(31).

ثانياً– يأتي حديثُ فرنسيس الصقلي في بعض المواضع القليلة، على شكل أغنية، وقد كانَ من الممكن أن يبدو الأمرُ سخيفاً، فما من شخصيّة في روايةٍ حديثة أو حتى قديمة تتحدّث غناءً، وحتى على المسرح يبدو الأمرُ مستهجناً الآن، لكن علينا ألا ننسى أن كازنتزاكي يقدّمُ لنا فرنسيس قديساً مسيحيّاً يتوجّهُ إلى الناس، يخاطبهم ويرشدُهم إلى طريق السعادة كما يتصوّرها، وبالتالي فالأناشيدُ هنا تبدو مسوّغة، والأناشيد الدينيّة التي يردّدُها رجال الدين والمصلّونَ في الكنائس، قديمة قدم الكنائس نفسها، وموجودة بالتالي قبلَ وجود الصقلّي الذي عاشَ في القرن الحادي عشر الميلادي. لقد كانت الكلمة المحمولة على أجنحة الموسيقا والنغم، دائماً أكثر تأثيراً في نفوس الناس من الكلمة التي تتنازلُ عنهما.

ولقد أرادَ فرنسيس الصقلّي لكلماتِهِ أن تدخُلَ قلوب العامة، فاتخذ النغمَ جسراً لذلك(32)، ولا بُدّ لي هنا من أن أشير إلى أن بعض المتصوّفين المسلمين قد اتبعوا هذه الطرائق من قبل، وقد حفلت سيرةُ حياة فرنسيس –كما قدمها نيكوس– بالتشابُهُ مع هؤلاء كذي النون المصري والحلاّج..

ولو تابعنا مع كازنتزاكي لرأينا الأغنية تصبحُ بحد ذاتها بؤرةً جماليةً في النص بغضّ النظر عن الدلالات الغنيّة التي تقدّمها، والإلماح والإشارة البعيدين إلى الغرضِ والمغزى، كما فعل الكاتبُ في روايتهِ "الإغواء الأخير للمسيح": ففي الفصل الحادي والثلاثين يقدّمُ لنا مشهداً لبطلهِ، وهو يقفُ بين امرأتين على أبواب العنوسة (مريم ومرثا)، وحين تحسُّ مرثا أن الرجلَ اختار أختها مريم زوجاً، تطلبُ إليه أن يتركها تغني لهُ أغنية بنات قريتها في فصل الربيع، عندما تبدأ الطيورُ حضانة بيوضها. تقول مرثا: "اسمح لي أن أغنّيها بدلَ أن أتلوها تلاوةً، حتى تفهم فحواها، لأن مرارتها تكمنُ في لحنِها"(33). عندها نتمنّى –نحن القّراء– لو يكون لنا أن نسمعَ لحنَ تلك الأغنية، وتبدأُ مخيّلاتُنا الموسيقيّة بالعمل، محاولةً القبضَ على ما مَرَّ عليها من الألحان الحزينة، التي يمكن أن تناسب أغنية مرثا:

***"هوو، أنتم أيّها الشجعان المرُد–***
***تعبتُ من الربيع، من بيع نفسي***
***ولا أجدُ مشترياً***
***إنني أُقدّمُ كلّ شيءٍ في صفقةٍ***
***بما فيها نفسي***
***المتقدّمُ الأول، ينالُ الأفضل!***

***كُل من يعطيني[1] بيضة سنونو***
***أُعطيهِ شفتّيّ***
***ومن يُعطيني بيضةَ نسرٍ***
***أعطيه ثديّ،***
***ومن يسدُ لي طعنةً***
***أُعطيه قلبي"(34)***

عندها تشدُّ مريم يديها حول خصر الرجل، وكأنّها تخشى أن تأخذهُ مرثا منها! ولا أعلم إن كانت نساء الناصرة أو القدس، في الزمن الذي ترصدُه الرواية قد غنينَ هذه الأغنية، أم أن كازنتزاكي– وهو الشاعرُ المبدع– قد نظمَ كلماتِها، لكنني أستطيع أن أقول، إن أحداً لن يتمكّن من إقناعي، أن مرثا العانس لم تكن قد غنّتها، ولا حاجةَ بي للحديث عن تلك الأبعاد الرحيبة التي تفتحها الأغنية، لكنني أزعمُ أن باحثاً مثل بيير داكو يستطيعُ –اعتماداً عليها– أن يكتبُ بحثاً هاماً عن سيكيولوجيا الأعماق عند المرأة.

والأمثلة على توظيف الأغنية عند نيكوس كازنتزاكي كثيرة، وتحفل بها أعمالُهُ كلها، وربّما وجدنا أنّ لكل استخدام صفاتِهِ وخصائصهُ، وسيكون بإمكان القارئ الذي اطّلع على سيرة الروائي الذاتيّة "تقرير إلى غريكو" أن يلمسَ بعض الأسباب الخاصة غير المباشرة التي رُبّما كانت وراء عشقهِ للغناء(35) وعليّ قبلَ أن أغادرَ هذا الكاتب إلى سواه، أن أشيرَ أنه تمكّنَ من تقديم الإنسان لنا –ليس فقط الذي يعمل ويفكّر– بل الذي يغنّي ويرقّص ويعزفُ أيضاً، ودفعنا ليسَ فقط "إلى استعمال مخيلتنا اللفظيّة"، بل الموسيقيّة، وجعلنا على حدّ تعبير ليونيل إيدل: "قراء خياليين نشطين. بدلاً من أن نكون مشاهدي صور هامدين، ومنحنا إحساساً سحرّياً بعلاقتنا مع العالم، ومع أخوتنا من البشر بطرق قلّ أن نشعر معها بأننا وحدنا مع كتابٍ في غرفة"(36).

## جيمس جويس والأغنية

يستخدمُ جيمس جويس الأغنية استخداماً باهراً في قصّتِهِ القصيرة "الطين"، وهي واحدة من قصص مجموعتهِ "سكان دبلن" والقصّة واقعيّة ذات أثرٍ حزين مثير للشفقة على حد تعبير روبرت شولتز(37) تتناولُ القصّةُ أحداثَ يومٍ اعتيادي

---

[1] كذا في الأصل، والصواب: من يعطني كذا.. أُعطهِ كذا.. الخ.

نمطي، من أيام بطلتها ماريّا، الفتاة العانس التي تعمل في مصبغة (دبلن تحت ضوء المصباح). وماريّا هذه صغيرةُ الحجم جداً، وذات أنفٍ وذقنٍ طويلين، تتكلّمُ من أنفها قليلاً، بصوتٍ ذي نبرة مُهدِئة، وتُستدعى لحلّ الخصوماتِ بين النساءِ الغاسلاتِ في المصبغة.

في اليوم الذي تتحدّثُ عنهُ القصّة، تُعطي الرئيسة ماريّا إذناً بالخروج قبلَ انتهاء زميلاتها من تناول الشاي، وبالتالي ستكون قبلَ الثامنة في منزل أخيها جو، بعدَ أن تمرّ بالحوانيت لشراء بعض الأشياء، وستحتفل مع جو وزوجته وأطفالهما "بعشيّة جميع القديسين".

قبل أن تخرج ماريّا من المصبغة تدخل غرفتها، وتبدّل ثيابها، وتنظر إلى جسدها في المرآة، فتجدُهُ ظريفاً وصغيراً وممتلئاً، رغمَ السنين التي عَبَرت.

تصلُ ماريّا منزل جو فتستقبل بالترحيب، وتدرك أنها أضاعت قطع (كعك البنس) المخلوط التي اشترتها في الدرب، لارتباكها حين سألتها البائعة "هل تريدينَ كعكة العرس؟" وتدور الأحداثُ وتشربُ ماريّا شيئاً من الخمر، ثم تبدأ لعبة خاصة بعشيّة جميع القديسين، فيقادُ أولاً الأطفال إلى طاولة اللعب معصوبي العيون، ثمَ يأتي دورُ الجارتين الموجودتين في السهرة، وبعدَ ذلك تُقادُ ماريّا إلى الطاولة معصوبةَ العينين "وسطَ الضحك والمزاح، ومدّت يدها في الهواء، كما قيلَ لها، وحرّكت يدها هنا وهناك، وأنزلتها على أحد الأطباق! فأحسّت بشيءٍ لينٍ ورطب، وأذهلها أن أحداً لم يتكلّم، ولم ينضّ عنها عصابتها. وتوقف كل شيءٍ لثوان! ثمّ حدثَ كثير من العراك والهمس وقال أحدهم شيئاً حولَ الحديقة، وأخيراً قالت السيّدة دونيلي لإحدى الجارتين بنزقٍ شديد أن ترميهِ إلى الخارج فوراً، وفهمت ماريّا أنه حدثَ خطأ هذه المرّة، وأن عليها أن تعيد الكرّة من جديد، وفي هذه المرّة أخذت كتابَ الصلاة"(38).

واللعبة كما يبدو لعبةُ لقراءة مستقبل اللاعب، الذي يحدّدُ اختياره مستقبلهُ، فإن كان من حظ اللاعب أن يختار الخاتم، فهذا يعني أنه سيتزوّج، وإن اختار كتابَ الصلاة، فهذا يعني أن بانتظاره حياة الرهبنة والكنسية، أمّا إذا اختار الماء فقد يعني ذلك أن رحلةً بحريّةً بانتظاره(39) أو أنه سيبقى حُراً طليقاً. وبناءً على ذلك فلا بدّ أن ما حدثَ لماريّا في المرّة الأولى كانَ ينطوي على مؤامرة أو محاولة للسخرية منها، ولو حاولنا أن نقاطع عنوان القصة "الطين"، مع ما حدثَ في الجولة الأولى من اللعبة مع ماريّا، لاستنتجنا أن الطبق الذي وضعتْهُ إحدى الجارتين أمامَ ماريّا مازحةً أو ساخرةً؟ كان يحوي طيناً، ولهذا غضبت ربّة البيت

السيّدة دونيلي وأمرت الجارة أن ترمي الطبق إلى الخارج.

ولن أذهب بعيداً في مناقشةِ هذا الرمز، الذي لا ينطوي على كثيرٍ من الغموض، ولكنني سأنتقل لما حدثَ لاحقاً، وإن كنتُ أُسهبُ قليلا في استعراض النص، فلأنني حريصٌ على إيصال القارئ إلى دقّةِ وبراعة جويس في توظيف الأغنية.

بعدَ ذلك يطلبُ جو من ماريّا أن تغنّي إحدى الأغنيات القديمة، فتنهض وتقف عند البيانو، وترافقها السيّدة دونيلي بالعزف.

***تبدأُ ماريّا وقد تضرّجت وجنتاها بالحمرة:***

***"وحلمتُ أنني أقمتُ في القصور الرخاميّة***

***وعندي الأقنان والخدم***

***ومِنْ كل مَنْ تجمعهم هذه الجدران***

***كنتُ الرجاءَ والمفخرة***

***

***على أنني حلمتُ أيضاً مما سَرّني أكثر***

***أنكَ ما تزال تحبني الحب ذاته"(40)***

وحين تحاول ماريّا أن تغنّي المقطع التالي من الأغنية، نجدها لا تفعل، بل تعود لتكرّر المقطع السابق، ولا يُصححُ لها أحد، ولا يحاول أي منهم أن يظهر لها غلطها، ويثني جو على الزمن الماضي والأغنيات القديمة، وتطفر الدموع من عينيه، فيتشاغل بالبحث عن نازعة السدادات الفلينيّة.. وتنتهي القصّة.

نلاحظُ أن جويس لم يقدّم لنا المقطع الثاني من الأغنية، وإن كان قد أشارَ – في النص– إلى أن ماريا كررّت المقطع الأول نفسه، ولم تغنِ الثاني، وكأنّهُ يريدُ منّا أن نشاركَ في تركيب القصّة كي نفهمها –كما فعلَ بالنسبة للعبة– وهو هنا يلقي عبئاً ثقيلاً على عاتقنا، فمن أينَ لمتلقٍ مثلي (بعيد عن دبلن –زمن جويس) أن يجدَ بقيّة الأغنية، رُبّما تكهّنتُ أن ماريّا شعرت بالحرجِ من ذكر كلمة ما في المقطع الثاني، لكنني لن أكتشف سبب ذلك الحرج، الذي دفعها لإعادة المقطع الأوّل، وها هو الناقد روبرت شولتز يحصلُ على المقطع الناقص، ويذكُره في دراسة لَهُ عن قصّة "الطين":

***وحلمتُ أن الخطاب طلبوا يدي،***

***وأن الفرسان جثوا على رُكبهم،***
***وبالأيمان التي لا يمكن أن يقاومها قلب عذراء***
***أقسموا على الإخلاص لي***
***وأن أحداً من تلك الزمرة النبيلة***
***قد دنا من قلبي ليطالب بي،***
***على أنني حلمتُ أيضاً،***
***ممّا سحرني أكثر***
***أنكَ ما زلتَ تحبّني الحبَ ذاته"(41)***

بعد قراءتنا الكلمات السابقة، ومعرفتنا ماريّا، سنفهم لماذا تجنّبتها ولم نغنّها، فقد خجلت– ولا بدّ– أمام شبح عنوستها الثقيل من مفردات السطور الثلاثة الأولى، والجميل في الأمر هو هذا الارتباط الرائع بينَ مفردات الأغنية ومختلف أحداث القصّة وتصرفات ماريّا، فهي تجيبُ ليزي فلمنغ– في بداية القصّة– إنها لا تُريدُ خاتماً أو رجلاً!

لكنها تدخلُ غرفتها بعدَ قليل، وتنظر إلى جسدها الجميل الممتلئ الناعم، وتعجب به، ونراها بعدَ ذلك بقليل تغضب من قول السيدة (دونيلي): "إن ماريّا ستدخل الكنيسة".

لقد تمكّنت الأغنية في قصّة "الطين" لجويس من المشاركة الفاعلة في تقديم احباطات (ماريّا)، وإضاءة جوانب هامة من شخصيتها ومشكلتها المركزية (العنوسة)، وغياب الرجل من حياتها، بطريقة يقوم المتلقي فيها بالبحث والتحليل وإعادة التركيب، ليصل إلى جوهر العمل.

والأمثلة في النصوص السرديّة العالميّة على توظيف الأغنية أكثر من أن تُحصى، ولكن كيف هي الحال في النصوص السرديّة العربية؟

■

# هوامش الفصل الأول

*1-غي دي موباسان، كتلة الشحم وقصص أخرى، ترجمة: إحسان سركيس، دمشق وزارة الثقافة، 1988- ص.52*

*2-نفسه، ص.52*

*3-نفسه، ص.87*

*4-نفسه، ص.87*

*5-نفسه، ص.96*

*6-نفسه، ص.96*

*7-نفسه، انظر مقدمة إحسان سركيس، ص.27*

*8-نفسه، ص.53*

*9-نفسه، ص.53*

*10-نفسه، ص.90*

*11-نفسه، المقدمّة، ص.16*

*12-مكسيم غوركي، المؤلفات المختارة، المجلد الثالث- أقاصيص، ترجمة سهيل أيوب، موسكو، دار رادوغا، 1988. يحبُ غوركي في هذهِ الأقاصيص أن يقنعنا أنه هو الراوي أو السارد.*

*13-نفسه، ص.25*

*14-نفسه، ص.26*

*15-نفسه، ص.29*

*16-نفسه، ص.29*

*17-نفسه، ص.33*

*18-نفسه، ص.33*

*19-نفسه، ص.42*

*20-نفسه، ص.434*

*21-نفسه، انظر مقدمة لونتشارسكي للمجلد الثالث، ص.14*

*22-نفسه، ص.434*

*23-نفسه، ص.434*

24-روبرت شولتز، عناصر القصة، ترجمة: محمود منفذ الهاشمي، دمشق، دار طلاس، 1988-ص.35

25-نيكوس كازنتزاكي، زوربا، ترجمة جورج طرابيشي، بيروت، دار الآداب، ص.107

26-نفسه، ص.107

27-نفسه، ص.19

28-نفسه، ص.108

29-نفسه، .124

30-نفسه، ص.125

31-نيكوس كازنتزاكي، القديس فرنسيس الصقلي، بيروت، دار الكنوز الأدبيّة، 1996 ترجمة: سهيل نجم، ص.14

32-انظر: جماليات الرواية العليا، إيرفينغ هـ. بوخن، من كتاب: نظرية الرواية، مقالات جديدة، جون هالبرين، ترجمة: محيي الدين صبحي، دمشق وزارة الثقافة 1981-ص.139

33-انظر: فرنسيس الصقلي، الصفحتين 76-376.

34-29- نيكوس كازنتزاكي، الإغواء الأخير للمسيح، ترجمة: أسامة منزلجي، دمشق، دار المدى 1995- ص(636-637).

35-انظر على سبيل المثال الفصل الذي يحمل عنوان "الأم"، من "تقرير إلى غريكو"، نيكوس كازنتزاكي، ترجمة ممدوح عدوان، بيروت، دار ابن رشد، ط1-1980، ص(33-40).

36-انظر مقال ليونيل إيدل: "الرواية والكاميرا"، من كتاب "نظرية الرواية" سابق.

37-روبرت شولتز، عناصر القصة، (سابق) ص.108

38-نفسه، ص(108-102).

39-نفسه، ص.110

40-نفسه، ص.110

41-نفسه، ص113.

■ ■

# الفصل الثاني :

# توظيف الأغنية في نماذج من القصة القصيرة والرواية العربيتين.

رأينا فيما سبق كيف استخدمت ثُلّة من الكتّاب العالميين الأغنيةَ في بناء العمل السردي، وسأتناولُ في هذا الفصل حضورَ الأغنية في النصوص السرديّة العربيّة، فالقارئُ المغرمُ بفنّ القصّ يعلمُ ولا شك أنّ للأغنية –ولا سيّما الشعبيّة– حضوراً كثيفاً وغنياً في عديدٍ من الروايات والقصص القصيرة العربيّة، منذُ نماذجها الأولى وحتى ما تقذفُهُ المطابعُ في هذه اللحظات.

حاولتُ في هذا الفصل أن أحدّدَ أنماطاً عامة، تُغطّي مختلف الأشكال التي يمكنُ للأغنيةِ أن توظّفَ من خلالها، منطلقاً من عددٍ غير قليلٍ من النصوص السرديّة التي سعيتُ أن تمثّلَ الأقطار العربية كافةً، وقد وصلتُ إلى رصدِ سبعة أنماطٍ عامة، هي التالية:

1–الأغنيةُ تحققُ الإيهام بواقعيّة النص السردي.

2–الأغنية بمثابة مفتاحٍ شعري أو موسيقي للنص السردي.

3–الأغنية تسهمُ في ربط مفاصل النص، وتحملُ بُعداً رمزياً عميقاً.

4–الأغنية تضفي طابعاً محلّياً على النص، وتساعِدُ في بناء خصوصيّة المكان.

5–الأغنية تسهمُ في رسمِ الشخصيات

6–الأغنية بمثابة النبوءة أو الإرصاد للنص السردي.

7–الأغنية تدفَعُ السرد وتفتحُ لَهُ الأبواب.

ولا بُدّ لي من الإشارة أن الأنماط السابقة ليست نهائية أو شاملة، فهي رهن بالنصوص التي استطعتُ أن أحصلَ عليها وأن أدرسها، وسيكونُ لباحثٍ آخر لو تابعَ هذا الموضوع من بعدي أن يكتشفَ أنماطاً جديدةً وأشكالاً حديثةً انطلاقاً من نصوص أخرى تقعُ عليها يَدهُ، وقد يرى القارئ أن إحدى الأغنيات التي سيقرؤها في طيّات هذا الفصل، قادرة على جمع أكثر من نمطٍ للتوظيف، وأن أخرى تستعصي على التنميط، وسبب ذلك بلا أدنى شك – هو أن الإبداع لا يخضعُ دائماً لمقاييس النقادِ ومساطرهِمْ مهما بلغت من الدقّة والتقانة، فهو دائماً قادرٌ على تخطّي القيودِ والحدود.

# أولاً– الأغنيةُ تحققُ الإيهام بواقعية النص السردي

ما من قاص أو روائي يقوم بخلق شخوصه والوسط الذي تتحرك فيه، والعلاقات التي تربط الشخصيات ببعضها بعضاً، إلا ويجعل نُصبَ عينيهِ خلق هذه الشخوص متماسكة ومقنعة، سواء كانت القصّة حقيقيّة– بمعنى أنها تحرص على أشد الشبه والتماثل بينَ ما يمكن أن يكون قد حدثَ فعلاً في الحياة، وبين الحكاية التي تقدّمها، أم خياليّة تماماً– بمعنى أنها تتجاوز كل مألوف أو محتمل الحدوث من حولنا. وما دامَ الإنسانُ مولعاً بالغناء والموسيقى في الواقع اليومي، فلماذا لا يكون كذلك في القصة والرواية، إن هذا الأمر يسهم في بثِ الدماء في عروقِ الشخصيّات الورقيّة، فتبدو حيّةً رشيقة.

إن قدرة الكاتب على إيهامنا هي التي تجعلنا قراء مستمتعين، وتجعلنا نشعرُ "بجوِ" القصص و"لغزِ إغراءاتها"، وبالتالي فسنشعرُ "بجو الحدث" –على حد تعبير يودورا ويلتي(1) –الذي يكونُ حاد العاطفة– كما نرى في قصص همنغواي، و"جو الشعور" كما نرى في قصص د. هـ لورنس، أو "جو الحسيّة العقليّة" كما في قصص فرجينيا وولف، ومن هنا يحدثُ شيءٌ من التكامل بين الكاتب والمتلقي، حيثُ يملأُ الأولُ الثاني حتى ينتشي ويسعد ويتغير بما سمعَ وقرأ. ويمنحُ القارئُ الكاتبَ ما يجعله يفيضَ بأشياء جديدة وكثيرة يقولها.

إن هذا الإيهام قادرٌ على جعلنا ننظرُ إلى القصة نظرة عضويّة فنراها كائناً حيّاً، وبمقدار ما يكون القاص أو الروائي مقنعاً في رسم شخصية السيد (س) أو (ع) بجعله يتنفس ويأكل ويغنّي ويحب ويعيش تماماً كأيّة شخصية من لحمٍ ودم، بمقدار ما يمكننا من إدراك نوع العالم الذي تعيش فيه هذه الشخصية.

ووسائل القاص أو الروائي كثيرة لتحقيق ذلك الإيهام الفني بحقيقة المجتمع التخييلي الذي يبنيه، ولعلّ أهمّها هو خلق راوٍ ما، أو عدّة رواة يقومون بتوجيه السردِ فإذا بالمؤلف يختفي عن الأنظار، ويبتعد وكأن لا علاقة لهُ بهذا العالم الذي يتشكّل بين يدي القارئ.

والحقيقة أنني وجدتُ الأغنية في كثيرٍ من النصوص السردية تسهمُ في خلق مثل هذا الإيهام سواء وعى المؤلف ذلك أم لا؟

ها هو ذا سائقُ السيّارة القديمة التي تُقّلُ مجموعةً من السودانيين، بمن فيهم الراوي في "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيّب صالح يرفَعُ عقيرتَهُ بالغناء، موجّهاً أغنيتهُ لسيارتهِ، كما لو أنه البدوي القديم يغنّي لناقته، باعثاً الطمأنينة والأُنس في نفسها، من عناء الطريق:

**"دركسونك مخرطة وقايم على بولاد**

**وغيرست النفور الليلة ما في رقاد"(2).**

وتطول الأغنية حيث يشارك فيها بعض الركّاب، والمشهدُ في غاية الواقعيّة، لكم سمعنا سائقي الحافلات يرددونَ الأغنيات، خاصةً حين تطول بهم الطريق، كشكلٍ من أشكال تزجية الوقت، أو قتل الصمت الذي يبدو ثقيلاً على الأعصاب.

وحين نفكّر بكلمات الأغنية السابقة، ونحاول ربطها بتسلسل الأحداث في الرواية، لن نجد أي رابط دلالي، فالأغنية جاءت كما تجيء أحياناً في الواقع اليومي، دون أن ترمز إلى أي شيء، ودونَ أن يكون لوجودها أي غاية إلا ذاتها.

ويفعل الطَّيّب صالح الأمر ذاته في "عرس الزين" مقدماً لنا في الصفحات التي تصفُ العُرس، عرساً حقيقياً، بكل معنى الكلمة، ولا بد للعرس من غناء ورقص.

"جيءَ بأحسن المغنيات وأحسن الراقصات. ضاربات الدف وعازفي الطنابير. وأخذت فطومة، وكانت أشهر مغنية غربي النيل، تشدو بصوتها المثير:

***انطلق يا لسان جيب المديحْ قداحْ  الزين الظريف خَلاّ البلدْ أفراح(3)***

وستغنّي فطومة أكثر من أغنية شعبية، وستساندها أصوات أخرى، وتقام حلقات الرقص والدبكة، ولن يكونَ بإمكاننا أن نجدَ أي بعد رمزي في أغنيات فطومة، كما كانَ الأمرُ في أغنية "مرثا" عند كازنتزاكي أو "ماريّا" عند جويس. لكن الأغنيات في "موسم الهجرة إلى الشمال" و"عرس الزين"، قدّمت إيهاماً ناجحاً بأنها ترسُمُ واقعاً حقيقياً، وليس عالماً متخيّلاً، وساعدت إلى حدٍ ما في رسمِ البيئة

السودانيّة أو الفضاء الجغرافي.

ولن تخرج أغنياتُ "زبيدة" وغيرها من "العالمات" عند نجيب محفوظ عمّا رأيناه عند الطَّيِّب صالح، لقد أرادَ أن يقدّم الوجه الآخر "للسيد أحمد عبد الجواد" في روايته "بين القصرين" وغيرها من أجزاء الثلاثية، فكان عليه أن يدخل معه إلى بيوت المغنيات، اللواتي يحيين لزبائنهن مختلف أشكال الأفراح والحفلات، ابتداءً بالأعراس، وصولاً إلى الختان، وكان عليه أن يقدم أولئك النساء بطريقة مقنعة، فكنّ يرقصنَ ويغنينَ، ويعشقن ويغوين، دونَ أن يكونَ لأغنياتهن التي يرددنها من غرضٍ إلا أن تُسْهِمَ في إضفاء صفةِ الإقناع والانسجام في الحالة المرسومة، فحين تكون "زبيدة" و"أحمد عبد الجواد" وحدهما، ويتحرّشُ بها، في صالةِ منزلها الكبير، تخلّص يدها من يدهِ، وتحدّق فيه بغنج، ثُمّ تغنّي:

***"عصفوري يا امّه عصفوري  لا لعب وأوري له أموري"(4)***

وتردد "عصفوري يا امّه" عدّة مرات وهي تودّعه، فيخرج من الحجرة وهو يغنّي مطلع الأغنية بصوت وقورٍ منخفض، وكأنّه يحاول أن يكتشف المعاني الكامنة خلف الكلمات.

وفي مكانٍ لاحق حين سيطلب منها أن تغنّي لَهُ تلكَ الطقطوقة إحياءً لذكرى اللقاء الأوّل، نراها تعتذر معلنة أنها ستغنّي دوراً من أدوار الفحول، كيف لا وبيتها هذهِ المرّة يغصّ بالمستمعين "الراسخين في السماع" وعليها أن تتوجّه إليهم جميعاً، فتغنّي:

***"على روحي أنا الجاني  وخلّي في الهوى رماني"(5)***

ومع تصاعد الغناء، وتصاعد الخمرة في رؤوس الرجال، تغيب أصداءُ عبدو الحاملي وعثمان والمنيلاوي، ولا يتبقى إلا صوت "زبيدة"، حتى إذا بلغت من الأغنية قولها:

***"أمانة يا رايح يَمّه  تبوس الحلو من فَمّه"(6)***

نرى "عبد الجواد" وقد غابَ في نشوة عاتيه، تضافرت الخمرةُ والأغنية في إيصاله إليها.

وبعد ذلك ستقوم الأغنية –على شكل زَفّة– بحمل أحمد عبد الجواد وزبيدة، إلى غرفةٍ خاصة، وها هي الجوقة لا تزال تنشد "انظر بعينك يا جميل"، بينما يتوارى السيد والمرأة وراء الباب.

ولو بقينا مع نجيب محفوظ، وانتقلنا إلى روايته "أولاد حارتنا"، فسنقعُ على أغنيات كثيرة تندرجُ ضمن هذا الشكل من التوظيف، فلننظر مثلاً إلى بعض النماذج:

–في بداية الرواية تقريباً، وبعدَ أن طردَ "الجبلاوي" ابنيه إدريس وأدهم (الأوّل لأنُه عصي الأمر، والثاني لأنه وقعَ ضحيّة إغواء إدريس) نرى إدريس في أكثر من مكان يردّدُ بعض الأغنيات ساخراً من أخيه، وساعياً لإثارةَ غضبه، ومن ذلك وقوفه أمامَ كوخ أدهَم وغناؤهُ بسخريةٍ صريحة:

***"كنّا تلاتة طلعنا الجبل  واحد قتله الهوى والثاني خذوه الأحباب(7)***
***نصّ نظّاد***

ولن ندرك السخرية المحمولة على أجنحة هذه الأغنية إلا حين نعلم أن أدهم –رغم طردهِ من منزل أبيه الجبلاوي– عاشَ مكافحاً، فرحاً بابنيهِ همّام وقدري، آملاً أن يعيدَ الجبلاوي هذين الشابين إلى رعايته، لكن قدري يقتلُ أخاه، فيفقدُ الأبُ ابنيهِ وحُلْمَهُ في العودة، وهنا تأتي سخريةُ إدريس السابقة.

–النموذج الثاني تمثّلُهُ أغنية "حمّودة الفتّوة"، العائد مع الفجر مخموراً يغنّي بلسانٍ متلعثم، فلا تُقدّم الأغنية إلا ذاتها:

***يا واد يا سُكّري تشرب تنجلي  وتخشّ الحارة تتطوّح تترمي***

***وعاملّي فنجري  وتمز الجنبري"(8)***

–النموذج الثالث تقدّمُهُ أغنية الصبية وهم يتحلّقون حولَ "جبل" الذي أخرج الثعابين من بيوت الحارة:

***"جبل يا نصير المساكين  جبل يا قاهر الثعابين"(9)***

–وقد تأتي الأغنية في مثالٍ رابعٍ – كما رأيناها في "بين القصرين"– بمعنى على لسانِ إحدى بنات الهوى في جلسة أُنس، فها هي "ياسمينة" تغنّي وقد دارت بها الخمرةُ:

***"يا بو الطاقيّة الشبيكه قل لي مين شغلها لكْ***
***شبكت قلبي إلهي ينشغل بالك"(10)***

وفي رواية غالب هلسا "سُلطانة"، نقع على بعض النماذج الموافقة لهذا النمط من التوظيف. حين يشعُرُ "جريس" الشاب الريفي– بالتعب من الدراسة يخرجُ إلى باحة الدار مروّحاً عن نفسهِ ومغنيّاً أغنية شعبيّة أردنيّة:

***لتّيا ولتّيا يا سارةْ  يا عُلبة العطّارةْ***

***بُكره بتصير الغارةْ  وكل شاب باخذله بنتيهْ"(11)***

غير أن الأغنيات عند أبطالِ غالب هلسا لا تلبثُ أن تخرجُ عن هذا النمط، وكأنها ترغب في القيام بمهماتٍ أخرى إضافةً لدورها في تحقيق الإيهام، ومن ذلك أن بعضها حَمّلَ هَمّاً وجوّدياً عاماً، وقالَ بصورةٍ ما إن الإنسان عابرٌ على هذه الأرض، وهو –على حد تعبير نيتشه– جسر، وبالتالي فقد دعت تلك الأغنيات إلى اقتناص الفرح مهما كانَ صغيراً وطارئاً في حياةٍ كلّها ألم وموت:

***"شباب قوموا العبوا  والموت ما عَنّهْ***

***والعمر شقحة قَمَرْ  ما ينشبَع منّهْ"(12)***

وفي موضع آخر تنشد الفتيات داعيات للتمتع بالحياة، وقد أوشكَ العرسُ على الانتهاء:

***"يا صبا بين الشاي  زيدوا حَلاتُه***

***واللّي ما يحب الكيفْ  يحرق حياته"(13)***

وسنجدُ لاحقاً أن الأغنية في سلطانه تضطلعُ بأدوار أخرى هامة، لكنها لا تندرجُ تحتَ هذا النمط من التوظيف.

وللروائي المصري إبراهيم عبد المجيد رواية بعنوان "لا أحد ينام في الاسكندريّة" تجري أحداثُها زمنيّاً إبان الحرب العالميّة الثانية، وترصُدُ –من خلال مدينة الإسكندرية – ما عاشته مصر في تلك الفترة، وهذه الرواية غنّيةٌ جداً بالأغنيات الشعبيّة التي أرى أن معظمها يندرجُ تحت نمطِ الإيهام بالواقع، ولنمعن النظر مثلاً في النماذج التالية:

–تتحدّث "أم حميدة بائعة البرتقال إلى "زهرة" واصفةً عساكر الجيش المُرابط، الواقفين حولَ "وابور" الطحين، وتخصُّ أحد هؤلاء بالذكر، وهو رجلٌ فقير يأتي إليها دائماً مغازلاً، مازحاً:

***"يا بتاع اليوسفندي***

***ما تقولّي العشرة بكام"(14)***

فتضحك وتُعطيه برتقالة مجّاناً، لكنّ العسكري يُكرّر فعلتَهُ دائماً، فلا تجد "أم حميدة" بداً من إجابته بالأغنية أيضاً:

***"العشرة اليوسفندي***

***يا حبيبي بنص ريال"(15)***

–يقابل "رشدي" محبوبتَهُ "كاميليا" فيأخذان قارباً صغيراً ويتنزهان في ترعة المحموديّة، وخلال النزهة يقرأ "رشدي"لها شعراً فرنسيّاً، ويحدّثها أحاديث شتّى، ثمّ يغنّي لها بصوتٍ عالٍ، عندها يسمعُ الغناءَ "نوتي صعيدي" فيرقُبهما مبتسماً، ويقترب منهما بمركبه الشراعي الصغير ويشرَعُ بالغناء:

***"يا ريّس البحر خذني معاك أحسن لي***

***اتعلّم الكار قبل العار يحصل لي***

***واترك بلادي واعيش في الغربة أحسن لي***

***أنا بمسّي عليكم صبح وعصاري***

***يا للي هواكم صحن جسمي وعصّاري***

***بابص بعيني لقيت الريح عالصاري***

***سبت المداري وقلت البر أحسن لي"(16)***

وعندها يبتسم "رشدي" للنوتي الصعيدي، ويسأله إن كان يحب أن يسمَع مَوّالاً اسكندرانيّاً، فيروقُ لَهُ ذلك، وينشد "رشدي":

***"عيني رأت غليون وسط البحور شاحِطُ***

***ريّسه جدع يا خسارة دفته راحتْ***

***قبطانه يا عيني اتعمى والميه عليه ساحتْ***

***حتى الشراع انقطع، فيه حتى طيبه راحتْ"(17)***

وبعد ذلك يغنّي "النوتي" موالاً جديداً، ومن الملاحظ هنا أن تلك الأغنيات المتدفقة أوشكت تلعب دوراً سلبيّاً في بناء النص بل في عمليّة الإيهام الفني نفسه. فحتّى ولو اتفقنا مع نعيم اليافي وآي بي. سينغر أن العمل الروائي كالمستودع يتّسع لكل شيء(18)، فإن علينا أن نكونَ حذرين جداً إزاءَ تلكَ "الوفرة المهلكة"، وعلى الروائي البارع أن يكبح جماح اندفاع العمل، وأن ينظّم غزارته وهذا هو السبيل للحصول على عملٍ عالي الفنيّة.

–وقد تأتي الأغنية في "لا أحد ينام في الاسكندرية" على شكل ترتيل ديني،

على لسانِ إحدى شخصيات الرواية "دميان" حيثُ يبيّن دميان لزميله "مجد الدين"، أن بعض التراتيل في القُدّاس تتحدّث عن مريم العذراء التي وردَ ذكرها في القرآن الكريم، وينشد:

***"مجدُ مريم يتعظّمْ***
***في المشارقْ والمغاربْ***
***كرموها عظموها***
***ملّكوها في القلوبْ***
***قد تلالت وتعالتْ***
***ما لنورها غروبْ"(19)***

وضمن هذا النمط أيضاً يأتي غناءُ "أبراهام"- الشابُ المخنّث، في السيرة الذاتية لمحمّد شكري، التي قدّمها في بنيةٍ تقتربُ من الرواية.

وقد كان أبراهام" شريكَ الراوي في إحدى غرفِ مشفى المجانين، واعتادَ أن يغنّي لزملائهِ حين يخرجونَ إلى ساحةِ المشفى المعشوشبة:

***"في الأرضِ وفي السماء يحيا الحُب***
***في الوطن وفي المنفى يحيا الحب***
***في السجون وفي المعابد يحيا الحب***
***في الأكواخ وفي القصور يحيا الحب***
***في الحواري وفي المقابر يحيا الحُب***
***في السلمِ وفي الحرب يحيا الحب"(20)***

ولو تساءلنا عن سبب غناءِ أبراهام الدائم لهذه الأغنية، فلن نجدَ في "الشطّار" ما يقنعنا، إن الأمر لا يعدو أن يكون تحفيزاً واقعياً -لو استعرنا تعبير توماتشيفسكي- بمعنى إن استخدام الأغنية هنا جاءً "متعلّقاً بضرورة توفّر العمل الحكائي على درجةٍ معقولةٍ من الإيهام بأن الحدث محتمل الوقوع، ومعنى (الواقعي) هنا ليسَ من الضروري أن يكون من الأشياء الواقعيّة بالفعل، فهذه الأشياء لا تشكّل إلا واحداً من الوسائل المستعملة في التحفيز الواقعي، فهناك أشياء متخيّلة ولكنها توهم بما هو واقعي.."(21)

وعند الروائي الأردني مؤنس الرزّاز في "الذاكرة المستباحة" نقعُ على بعض الإشارات إلى أُغنيات معروفة، إشارات تأتي على شكل سطرٍ واحد من الأغنية،

أو جملة واحدة، لكن هذه الإشارات كافية لجعل المتلقي يستحضر جزءاً غير قليل من الأغنية نفسها، وسأضربُ مثالين على ذلك:

–في المثال الأوّل يعودُ "منقذ" من عند البقّال، وقد أغراهُ الثاني بشربِ بضعِ كؤوس من الجن، و"منقذ" شخصيّة رئيسة في الرواية ومحيّرة، شخصيّة مصابة بالفصام، وربّما بالقصور العقلي، لكنها تحفظ عدداً هائلاً من أشعار العرب وحكاياتهم. إذاً يعودُ منقذ مخموراً وينسى أن يشتري لأبيه المُقعد بطاريّات الراديو، ثمَ يلوذُ بالمطبخ من مواجهة الأب، فإذا بصوت الماء ينهمر من "دوش" الحمام، فيعلم أن الخادمة "آريا" تستحم، وينصت إلى أغنيتها التي لا يفهم منها شيئاً بسبب اللغة الغريبة، ثم يدنو من باب الحمام ليسأل "آريا" عن مكان الليمون ويقول:

"داخلني شعورٌ غريبٌ لذيذ بأن الحياة حلوة، وبأنني خفيف، وبوسعي أن أطير. ووقفتُ أمامَ باب الحمام، ثم عثرتُ على نفسي أنحني، وأحدّق في ثقب مزلاج باب الحمّام، ولم أرَ شيئاً، (..) ورحتُ أُغنّي : (الحياة حلوة بس نفهمها).. الله يرحمك يا فريد الأطرش! وأحسستُ بشغفٍ هائلٍ نحو فريد الأطرش الذي كنتُ أبغضُهُ لأنني أبكي كلّما سمعتُهُ، فهو حزين، وأنا لا أحب أن يحزن الناس"(22)

–في المثال الثاني نرى الخادمة "آريا" وقد تمادت في خرقها حرمة منزل الأستاذ عبد الرحيم (المناضل السياسي سابقاً، والمقعد في حاضر الرواية) فبدأت تنتقل في حجرات المنزل، وتأخذ ما تشاء، وتفتح خزانة أم منقذ فتلبس من أثوابها ما ترغب، وتستقبل عشيقها علانيةً ليعيثَ الآخر فساداً في أنحاءِ البيت، وليستبيحَ أخيراً ذاكرةَ الرجل المقعد بسرقةِ مذكّراته وألبومات صوره وما إلى ذلك وسطَ هذه الحالة يروي السارِدُ ما يلي:

"وضعت على المائدة شمعتين وأشعلتهما. ثُمّ أحضرت جهاز الحاكي القديم الذي يحتفظ به الأستاذ في خزانةٍ خاصة تضمّ أوّل مذياع اقتناهُ في حياته، وتضمّ السيف الذي أهداهُ إياه سلطان باشا الأطرش، وزجاجة قديمة بعثها لَهُ صديقُهُ من معتقل الجفر إلى القاهرة، (...) أدارت آريا الحاكي. وضعت أسطوانة ليالي الأنس في فينّا"(23) لكن ما يحدث هو اندلاعُ أغنية أخرى من الأسطوانة غير تلك التي أرادتها "آريا" أغنية تقول مفرداتها الأولى: "يا بابور قُلّي رايح على فين". ولا يذكرُ الرزّاز من الأغنية إلا الكلمات السابقة.

ونلاحظُ في المثالين السابقين اقتصادَ مؤنس الرزاز الشديد في استخدام مفردات الأغنية، ولعلهُ مصيبٌ في الحالتين، لقد كان رائدهُ –على ما يبدو– بناء نص روائي شيقّ مُتسق، أجزاؤهُ متلائمة مع الكل، ووسائله مع غاياته،ولهذا فقد

كان من غير الجائز الإسراف في ذكر مفردات الأغنيتين السابقتين في مشهدين متوترين، ولو فعل ذلك لأساء لتوتر اللحظتين ولانسجام المتلقيّ.

وتكادُ الأمثلةُ لا تنتهي على هذا النمط من توظيف الأغنية(24)، ويبقى أحد أهم المعايير لنجاح ذلك، هو أن يُراعي هذا الشكل من استخدام الأغنية، مقتضيات البناء الجمالي في الحكي، في الوقت نفسه الذي يسعى فيهِ لجعل هذا الحدث أو تلكَ الحالة تقعُ في نطاقِ المحتملِ والممكن، فيجب ألا يبدو استخدام هذه الأغنية أو تلك (كوسيلة للإيهام بالواقع)، ناشزاً في البناء الفنّي، بل يجب أن يعيش حالة من التناغم التام مع مجموع العناصر التي تنهض بالنص السردي.

## ثانياً ـ الأغنية بمثابة مفتاح شعري أو موسيقي للنص:

إنّ أحد الأمثلة التي يتجلّى فيها هذا الاستخدام للأغنية نجدهُ عند الروائي السوري نبيل سليمان في روايته "مجاز العشق"، فقد بَدأَ متنَ عملهِ بفصلٍ عنوانهُ "موت أغنية"، واستهلَ هذا الفصل بقوله: "مَعَ حبَّات المطر أقبلت امرأة توشوش: "الشوارعُ كما الغابة: اطلبوا البوليس: واندسَّ اللحافُ بينَ جنبي فؤاد..".(25)

إنَّ العبارات الثلاث الأولى، هي جزء من أغنية لفرقة "إبريل"، الإنكليزيّة(26)، وقد سمعها نبيل سليمان في مكانٍ ما، فألحت عليهِ طويلاً حتى وجدَ نفسه يفتتح بها روايته المذكورة، وكأنَّها كانت بمثابة مفتاحٍ موسيقي، أو مطلع شعري للعملِ ككل، وسيكررُ الراوي تلكَ العبارات في أماكن أُخرى رافداً إياها بشطرٍ جديدٍ من الأغنية:"الحبُ في التسعينيّات هو الجنون: "الشوارعُ كما الغابة: اطلبوا البوليس"، وسيتابِعُ بعد ذلك: "نَفَرَ بضيقٍ وتشظّت خطواته وأنفاسه: أطلبُ من؟ الشرطة؟ النجدة؟ أم شرطة المرور؟ الشرطة العسكرية أم الجنائيَّة؟ المخابرات أم الجمارك؟... الخ"(27)، وسيدركُ القارئُ أن العبارات المأخوذة من الأغنية بالحالة التي رسمَتها، والمناخ الذي أشاعتهُ، استطاعت أن تحضَّرَ المتلقّي لماسيلي، فالرواية ترصُدُ التسعينيّات في الشرق الأوسط، والوطن العربي، عموماً، مسلّطة الأضواء على مجموعة كثيفة من المشكلات السّياسيّة والاقتصادية والاجتماعية التي تعيشها المنطقة، من "أوسلو" إلى حرب المياه المتوقّعة والقائمة، ولكن كل ذلك يأتي وكأنَّهُ خلفيّة لحبٍ يشبه الجنون تماماً؛ إنه جنونُ الروائي: "فؤاد صالح" الذي يعيشُ هَمَّ كتابهِ روايةٍ ليست على مثال... رواية جديدة لا تشبه إلا نفسها، وسنرى شوارع المدنُ التي تجري فيها الأحداث وكأنَّها . بشكلٍ أو بآخر . تشبه الغابة، ألا تدفَعُ "صبا العارف" ثمناً غالياً لمحاولتِها تجريم "شهاب الوزير"،

بسرقة المال العام، وباستيراد بضائع فاسدة، وما إلى ذلك؟..

النموذجُ الثاني الذي استطاعت الأغنيةُ فيهِ، أن تكونَ بمثابةِ مفتاح شعري للنص هو رواية الروائي الجزائري واسيني الأعرج، وعنوانُها "ضمير الغائب/ الشاهدُ الأخيرُ على اغتيال مدن البحر"..

***"اللي مضيّع ذهبْ***
***في سوق الذهب يلقاهْ***
***اللي مضّيع مُحبْ***
***يمكن سنه وينساه***
***بس اللي مضّيع وطنْ***
***وين الوطن يلقاهْ"(28)***

ولا أريدُ هنا أن أُسهبَ في الحديثِ عن تقنيّة تصدير النص، بنصوص أُخرى تُراثيّة أو مُعاصِرة، شعرية أو نثريّة، لكنّ من الجدير بالذكر أن هذهِ التقنيّة تُدخل النصَّ الجديد في تعالقٍ مع القديم، واسترفادٍ لَهُ، مما يثري الأوّل، ويسلّط عليه إضاءات خاصة، تضعُ بينَ يدي المتلقّي مفاتيحَ هامةَ للنص الجديدِ؛ فكريّةً أو فنيّةً أو نفسيّةً وما إلى ذلك، وبالتالي قد يلعبُ القولُ الذي تَمَّ استهلالُ النص الجديد بهِ دوراً بنائيّاً هاماً، من خلالِ جسرٍ غير منظور يُنصَبُ بيَنَهُ وبينَ ما يليه على يد القارئ طبعاً..

وفي المثال الذي بين أيدينا، تمكَّنت الأغنية من أن تقدَّمَ الفكرةَ الأساس التي بنيت عليها الرواية؛ وهي: ضياعُ الوطن، فقدانه، وبالتالي، ضياعَ الأحباب أيضاً..

سيجدُ المتلقي نفسه منذُ البداية، مع بطل العمل "الحسين بن المهدي" بن محمّد الصحفي الجزائري، ابن قسنطينة، الذي يمّثلُ مجموعة من الناس الأنقياء الشرفاء، ممّن لم يستسلموا لإرادة العسف والطغيان، في إذابة وجه الوطن البهي وطمس معالمه المشرقة، وامتصاصهِ وسلبه.

تبدأُ مقاومة "الحسين بن المهدي" بمحاولة كشف وتعرية التزييف، الذي يتمُّ على أيدي مجموعة طفيليّة من الناس؛ فالشهداء الذين دفعوا دماءَهم لتحرير البلاد من الفرنسيين وعملائهم، غُيّبوا وضُيّعت أسماؤهم، وأقامَ المتنفّذونَ نُصباً لأقربائهم، ممّن لم يطلقوا طلقةً في وجه المستعمر، وحَمَلت المؤسسات والشوارع أسماءَ لم يكن الكثير منها وطنيّاً في يومٍ من الأيّام، "فوجدَ الحسين بن المهدي"، نفسه

يبحث عن هذا الوطن المُغيَّب، مبتدئاً بدماء الشُّهداء، التي تقولُ أغنيةُ "حمو" عنها:

"خسارة الدم اللي ضاع. خسارة الدم اللي ضاع"(29)، ولأن الكتابة الصحفيّة عمله . وهو يكتب زاوية دائمة بعنوان "من الأرشيف" . قَرَّرَ أن يُجري تحقيقاً عن أحد الشهداء الذين يكتب عنهم، وهذهِ المَرَّة عن والدِهِ المهدي بن محمَّد، الذي احترقَ "من أجل عيون البلاد، لكنَّها نسيت عظامَهُ مرميّة في وحشة الأحراش والوديان"(30)، والذي وضَعَ رئيسُ البلديّة اسمَ أخيهِ مكانَ اسمِهِ على أحد الشوارعِ الهامة، غيرَ آبهٍ بالناس الذين أطلقوا على الشارع منذ زمنٍ بعيد اسم "المهدي بن محمّد".

حين يصرُّ الحسين على إجراء التحقيق يفقد عمله، ثُمَّ يفقد مريم التي كانت "تفّاح البلاد البعيدة، ورائحة تربة القُرى المعلّقة في القلب"(31)، يفقدها بطريقةٍ مُريعة، لقد دفنتها عند أقدامِهِ سيارة سوداء لا تحمل رقماً أو إشارة، وتبدأُ عذابات الحسين في بحثه الطويل واكتشافاتِهِ القاتلة.

ولن يتوقَّف واسيني الأعرج عند استخدام الأغنية العراقيَّة الأولى، بل نجدهُ يرفدها بأغنيات أخرى، إنهُ يفتتح الفصل الثاني "شارع المهدي بن محمّد"، بأغنية شعبيّة جزائريّة هذهِ المرَّة:

***"الله، الله يا يمّا يا حِنَّا،***

***دوّار العجب راني فيه،***

***إذا كلّيت يبان عليَّ،***

***وإذا شربتْ نندم عليه"(32).***

وسيشيرُ الروائيُ في أحد الهوامش أن "حِنَّا" هو اسم جدّتِهِ وكأنَّه يريدُ إقناعنا أنه وبطله الحسين شخص واحد. وفي هذا الفصل سنرى البطل يجوبُ "دوَّار العجب" أي هذهِ البلاد الغريبة وسيدخل حاناتِها، ويَلقى الناس المكسورين المخذولين، بمن فيهم "خيرة" زوجة الشهيد صالح، التي راحت بعد استشهادِ زوجها تبيعُ الخبزَ وأشياء أخرى..، والتي تصبُ جامَ غضبها على الحسين: "اكتب عنّا يا صحفي آخر زمان. الله يلعنها صنعة. لا تعرفون إلاَّ الكذب وفروج النساء، روح الله لا يرَدّك"(33).

وستأتي مقاطع أخرى من أغنيات بعضُها مجهول، ليسَ في استهلالِ الكتاب أو الفصول هذهِ المرَّة، بل في متن الرواية، وسيحسنُ الروائي توظيفها

بحيث تساعد في نمو السرد، وترسيخ الفكرة الدافعة للعمل، فها هو ذا حين يصفُ وضع الجريدة، ورفض القائمين عليها، نشرَ مقالٍ عن مستشفى تجميلي مشبوه . رفضه أهل المدينة جميعاً، ثم رضخوا بخراطيم المياه الحارة وغيرها . حين يقدّم ذلك، نراهُ يُردد بشكلٍ ساخر، مقطعاً معروفاً من أغنية لوردة الجزائريّة قائلاً: "حالَهْ فيها استحاله"، تاركاً للقارئ أن يكمل بقيّة الكلمات: "أنا عايزهْ معجزهْ"، وإن كانت مغنيّة هذهِ الأغنية(34) تحتاجُ إلى معجزة في الحبّ الشخصي لتردَّ حبيبَها، فإن بطل واسيني الأعرج يُلمّح أنه يحتاج معجزة إن أرادَ الكشفَ عَمَّا يحدث تحتَ جلد المدينة، وإصلاح الخطأ.

تبقى مسألةٌ جديرةٌ بالتساؤل: لماذا اختارَ واسيني الأعرج، وهو الروائي الجزائري، أغنيةً شعبيّةً من أقصى المشرق العربي، تتحدّثُ عن فقدانِ الأحبَّةِ، وضياع الوطن؟.. أما كانَ بإمكانه مثلاً أن يعثرَ على أغنية مغربيّة أو ليبيّة أو جزائريّة تفي بالغرض؟...

إن محتوى العمل ومعمارهِ يشيان بأن الأمر لم يكن عفويَّاً، والاستهلال المقصودُ لم يكن حليةً لتزيين النص، وإن صدق اجتهادي، فإنَّ الأعرج أرادَ أن يؤكدَ أمرين:

آ . وحدة الثقافة العربيّة، والموروث العربي؛ بما فيه الأغنيات الشعبيَّة، تأكيداً على هذا الرابط الأزلي بين الشعب الواحد المجزّأ.

ب . تعميم الحالة التي ترصدها الرواية على المنطقة العربيَّة، وإن كانت تجري أحداثُها في بلدٍ واحدٍ من هذا الوطن الكبير...

## ثالثاً ـ الأغنيةُ تسهمُ في ربط مفاصل النص، وتحملُ بعداً رمزياً عميقاً

إن مثل هذا الاستخدام للأغنية نجدهُ عند القاص السوري حيدر حيدر، فالرجلُ إن استخدمَ أغنيةً ما في إحدى قصصهِ القصيرة؛ جاءت وقد شُحنت ببعدٍ رمزيٍ عميق يفيد في بناءِ النصِ وإغنائِهِ(35)، دافعاً القارئ للتفكير العميق والمشاركة في إعادة بناء العمل. وسآخذ مثالاً على ذلك قصته القصيرة: "الاغتيال"(36)، المقسّمة إلى مجموعة مقاطع هي على التتالي: "الليل . الزمن . الرائحة . النشيد . الحزن". وحيدر حيدر في هذهِ القصّة يمسك بثلاثةِ خيوطٍ للسردِ معاً، وبشكلٍ متداخلٍ ومتقن في كلِّ مقاطع القصّة السابقة، هذهِ الخيوط هي:

1 . **حكايةُ عبد الرحمن بن جَلَّون الثائر**، الذي أصيبَ بالعمى في كمينٍ نُصبَ لاغتيالِهِ (في ماضي القصة)، والذي يفقدُ زوجتَهُ . وهي بمثابةِ ضوءِ عينيه - (في حاضرِ القصة)، ولعلَّ هذه الحكايةِ، هي الحكاية المركزيّة في النص.

2 . **حكاية المرأة التي تخون زوجها مع رجلٍ ما**، ولا تقدَّم لنا القصَّة إلا مشهداً يكون فيه الاثنان في غرفة المرأة يتبادلان الحب، وسطَ جوِ الخوفِ والرهبة، مبعثهما الإحساس لديهما أن الزوج قادهما إلى هذا الكمين.

3 . **حكاية الصَّياد الذي يلاحقُ منذُ زمنٍ بعيد وحشاً جميلاً** (نمراً على الأرجح) دونَ أن يفلح في اصطياده، وها هو ذا ينصب لَهُ كميناً مُحكماً، فيقع فيهِ وقد خانته الغابة التي عَرَفَها، وخبرها جيداً . للمرَّة الأولى، شأنه شأن ابن جلَّون الذي سقطَ في إحدى معارك الثورة الجزائرية في كمينٍ، كان أحد أسبابه البعيدة . كما فَسَّرَ لنفسهِ الأمرَ . أن الغابةَ يوم ذاكَ باعتهُ لأعدائِهِ.

يتمكّن القاص من الانتقال بمهارة فائقة بين الحكاياتِ الثلاثِ، التي يوهمنا أنها تجري في الزمن ذاته، هذهِ الحكاياتِ التي تضيءُ واقع الجزائر زمنَ كتابة القصة (1973)؛ ابتداءً من ذلكَ الثائر: "الذي قضمت كلابُ الطغاة المتوحشين ساقيه، وها هو مرمي على بوّابةِ أحد الجوامعِ ينوحُ بمذّلةٍ، حسنة يا مؤمنين" (37)، وصولاً إلى نساء المسجونين والمنفيين، اللواتي تحوّلنَ إلى مومسات، أو أولئكَ اللواتي اغتصبنَ وأزواجهنَّ في أقبية التعذيب، إلى آلاف الفلاحين والعمّال المكوّمين كالحيوانات في زرائب الصفيح حولَ المدُن، وبالإضافة لكل ذلك تحاولُ القصَّةُ أن تضيءَ شيئاً من ماضي الجزائر (زمن الثورة على المستعمر الفرنسي).

وتلعبُ أغنيةُ (أو نواحيّة) النادبات في جنّاز عائشة؛ زوجة ابن جلَّون دورين هامين في القصَّة:

- الأول مساندة فكرتي الكمين والخيانة المسيطرتين على الحكايات الثلاث (وبالتالي على القصة كلها)، في ربطِ هذهِ الحكايات، فقد جَعَلَ القاص من الأغنية تتردد على امتداد مساحةٍ كبيرةٍ من القصَّة، مشيعة جواً مأتميَّاً حزيناً، يلفُ أبطال القصّة جميعاً، ويرافقُ إيقاع الحركة في الخيوطِ الثلاث للقص، ولقد قدَّم حيدر لذلك في بداية القصَّة، وفي مكانين اثنين،جاءَ في أحدهما "يبدأُ نشيدُ الحُزن، يشعرُ ابن جَلَّون بذلك في وحدتهِ القاسيَّة، كذلك الرجل الغريب (يقصد الصَّياد)، والمرأة التي اهتزَّ عالمُها القديم"(38).

- الثاني يأتي من خلالِ تصاعدُ مقاطع البكائيّة التي تؤدّيها جوقة النساء،

وتبدأ مقاطع الأغنية توسّع دلالاتِها من الخاصِ إلى العامِ، يقول المقطع الأوّل:

***"عميقاً..عميقاً ليكن حزنُنا..***

***العروسُ ماتت ولم يكتمل حُبُّها"(39).***

ثُمَّ يأتي المقطع الثاني بعد ذلك:

***"عميقاً، عميقاً ليكن حزننا الليلة..***

***العروسُ ماتت ولم تكتمل زينَتُها"(40)..***

وقد نفهمُ في سياق القصَّة أن عائشة لم تمت موتاً طبيعيّاً؛ لعلَّها قُتلت في حالة المخاض، ولعلَّ الطبيب كان قاتلاً مُتستراً تحتَ نقابِ الطب: "وبلا رحمة مَزَّقت المشارط الباردة رحم عائشة، واجتازت خلايا اللحم حتى مستقر الرَّوح"(41)، وبالتالي لم تَرَ هذهِ العروسِ من الحياة شيئاً، ولم توفّق في وضع مولودها.

ولا تلبثُ البكائيَّةُ أن تكشفَ لنا . في نهاية القصَّة . عن بُعدٍ آخر يمتدُّ شاقولياً تحت جلد الكلام الأفقي؛ فالمقتولَةُ لم تكن عائشة المرأة (فقط)، وهذا ما تدّلُ عليهِ العباراتُ الأخيرةِ من القصَّة، ثم المقطع الأخير من الأغنية (البكائية):

"وتنامى صوتُ المنشدات حزيناً، فاجعاً عميقاً، جاءَ من الممّرات والجدران والفضاء والغابات والحقول والسهوب والصحارى، والأغوار والشوارع، وأكواخ الصفيح ومدافن الشهداء والقتلى والزنزانات وأقبية التعذيب والمنافي:

***"عميقاً... عميقاً لننشد الحزن***

***طويلاً كان نوم العروسِ هذهِ المَرَّة،***

***آه.. آه، متى تستيقظ هذهِ الجميلةُ النائمة"(42).***

هنا تنتهي نواحيّةَ النساء، التي يروقُ لي أن أدَّعي أنها مُخْتَلَقة، بمعنى أنها قد لا تكون موجودة بشكل حقيقي في الواقع المرجعي، وقد أحسنَ القاص نظمها على طريقة قصيدة النثر، لكن هذا الأمر ليسَ مُهمّاً، المهم هنا هو إقناعنا كقراء، لقد امتلكت تلك النواحيّة القدرة على إثارتنا عاطفياً، وإثارتنا ذهنياً؛ بمعنى أنها وضعتنا أمام شيءٍ ما يتطلَّب الاكتشاف، ويستدعي اللجوء إلى الأنظمة العديدة للمعرفة التي نمتلكها كقرَّاء مثابرين أو مختصّين، وجذبت ميولنا الفطريّة لطرح الأسئلة وحل المسائل . ومن هنا فقد لعبت هذهِ الأغنية دور التحفيز الذهني والعاطفي معاً.

قد لا تفجؤنا الخاتمة التي قَدَّمَها المقبوس الأخير للقصَّة، لأن القاص قَدَّمَ ذلك؛ بأن جَعَلَ عائشة بمثابة البصر لابن جلَّون، الذي فقدَ عينيهِ في إحدى معاركِ الثورة، ليسَ بسبب شجاعة العدو وصموده، لكن بسبب الذين باعوهُ ومجموعَتَهُ لأعداء الوطن، ولهذا شَعَرَ يومها أن الغابةَ خانتهُ للمرّة الأولى وتركت لأعدائِهِ أن يوقعوا بهِ وبِصحبهِ... وكم كان يحدّثُ عائشة عن كل شيء؛ عن أحلامِهِ وآمالهِ ويروي لها: "كيفَ سيخرجونَ من نطاق الصحارى والمدن، يثأرون للجوع والخيانة والاضطهاد، وأن دماً كثيراً سَيُسفَحُ... وأن النساءَ سيزغردنَ بدلَ أناشيد الحزن..وستُهدَمُ أكواخُ الصفيحِ، وسيكونُ بمقدور الثوار والفقراء القُدامى أن يأكلوا الخبز الحار والحليب واللحم والفواكه"(43).

وعليه، فلم يكن موت عائشة (أو قتلها) عادّياً؛ لقد اتسعَ هذا الموت . وإن شئنا أن نفيدَ من عنوان القصّة قُلنا: هذا الاغتيال . من موت أو اغتيال امرأة (وقبل ذلك اغتيال ثائر، واغتيال وحش جميل حُرَّ على يد الصّياد الذي نَصَبَ لَهُ كميناً في الغابة)، اتسعَ هذا الاغتيال ليصبحَ اغتيالَ ثورةٍ عظيمةٍ... ثورة مَزَّقت المشارطَ الباردة رحمَها قبلَ أن تضعَ مولودها، وبالتالي اغتيالَ أُمّة جميلة.. أمّة ستنامُ الآنَ نوماً طويلاً!...

ممّا يجعلنا نتساءل بحرقةٍ مع حيدر حيدر وكلمات الأغنية: "متى تستيقظ هذهِ الجميلة النائمة؟"...

والأمثلة التي يمكن أن تحقق لهذا النمطِ حضورَهُ، أو مشروعيّة الحديث عنه قليلة جداً، ومنها استخدام الروائي العراقي برهان الخطيب أغنيةً شعبيةً عراقيّةً في روايته الحافلة بالأغنيات "نجوم الظهر"..

الأغنية التي أغنيها وردت في مكانينِ متباعدينِ من الرواية؛ ففي المَرَّة الأولى وردت في القسم الأوّل "الدخيل" . الفصل الرابع . على الصورة التالية: يتمددُّ بطل الرواية (جسَّار شمخي) على بساط صوفٍ ثخين ويرسل نظرهُ إلى السماء المرصّعة بالكواكب، ويستغربُ أن يطلبَ مُجيْرُهُ (غضبان) وثائِقَهُ أو ما يثبتُ شخصيتَهُ ونوعَ عملِهِ، وكان قد هربَ إلى عشيرةِ الجوانبِ والتجأَ إليها، دون أن يفصحَ عن سبب هرَبِهِ الحقيقي وهو الاحتجاج على طريقة الانتخابات ورمي الصندوق في مياه الفرات، وهو على تلك الحالة من الشرود والتفكير يحسّ فجأةً برجلٍ يضعُ وجههُ قبالةَ وجههِ، ويكتشفُ فيه صديقَهُ (يعقوب جرجيس) الذي يخبُرهُ عن وضع البلدة بعدَ فعلتهِ تلك، وكيف تَمَّ توقيفُ عددٍ هائلٍ من الناس بعدَ هروبِهِ في محاولةٍ للوصول إليهِ، ويبلغُهُ (يعقوب) رسالةً من (صالح الصعب) وهو أحد

قادة النضال السياسي؛ ويرفض (جسَّار) سماع كلمات الرسالة أو التفكير فيها؛ فما لَهُ وللنضال أو ذلك الكلام الكبير، لقد كان عَمَلُهُ فطريّاً لا شيءَ خلفه.. ويدور الحديثُ عن جسّار ويعقوب دون أن يُحسم إلى شيء؛ حتى إذا عاد يعقوب من حيث أتى، عادَ جسّار لهواجسهِ وأحلامه: "جسَّار لا يستطيع الابتعاد عن الفرات خطوة واحدة، هذا النهر رئته، ضفافه الخلابة، ماؤه الحلو، رائحة شطانه، سيولة مجراه، كأنَّهُ لا يجري، ويتراقص إلا لَهُ وحده، فكيف يبتعد عن هذا الحبيب (....) وإن كان في تصريح يعقوب، الذي أفلتَ منه دون وعي، ما يغري بالتفكير، من يدري قد يتبعهُ فعلاً إلى هناك (يقصد هنا الفرار إلى الكويت أو غيرها)، وكذا غَديرة، ثمَّ يأتي آخرونَ فيقيمون لهم هناك مملكة صغيرة في أحد البيوت أو الأحياء يجعلونَ لها علماً مليئاً بالنجوم كهذهِ التي فوق الآن، على خلفية حمراء كمياه الفرات حين يفيض، يفتح مقهى، ويترك الراديو يلعلع بأغاني زهور حسين والهوزوز فوقَ رؤوس العالمين جميعاً، بخاصة إذا أنشدَ ذلك الصوت الخشن الحزين تلك الأغنية الكئيبة المزهقة للروح...

***والله لا كسر المجرشة***

***والعن أبو راعيها***

***هم هاي دنيا وتنكضي***

***وحساب أكو تاليها ..."(44).***

وستعود هذه الأغنية للظهور في الفصل الثاني من القسم الثاني: "تلك الأيام العابثة" أي بعد قرابة مئة صفحة، وعندها سيستخدمها الروائي بطريقةٍ تجعلها تربط مفاصل الفصل الثاني وتنضَحُ بالدلالات الرمزية ويقوم هذا الفصل على أكثرِ تقنياتِ البنيةِ الزمنيةِ سيادةً في النصوص السرديّة العربيّة . أقصد على الاسترجاع: فما أن يرى (جسار) . وقد وقف على رصيف المقهى . ذلك الشَّاب "الرفيعَ الأنيقَ، ذا الشفةِ العليا الطويلة الممتلئة والمقلوبة إلى أعلى كأنه يبتسم"(45)..

حتى يقول لنفسه: أجل إنه سهام سالم!؛ ويكّر شريط الذاكرة أمام باصرتي جّسَّار، ويتذكَّر يوم فصلهِ من المدرسة، يوم انقسم أبناء صفِّه فريقين، أيَّدَهُ أحدهما وعلى رأسهِ صالح صعب، بقامتهِ الربعة، مستحثَّاً الآخرين على التكاتف والمضي إلى إدارة المدرسة للاحتجاج على أمر الفصل المجحفِ.

بينما وقف سهام سالم على رأس الفريق الآخر الأقل عدداً، يؤلّب من

يستطيع ضدَّ جسَّار... ويتذكَّر جسَّار كيف قام يعقوب جرجيس بفضحِ سهام أمام التلاميذ حين سردَ للجميعِ كيف رأى سهام يدخل غرفة المدير ويشي بجسّار ليخرجَ المدير بعد ذلك، ويعلن قرار فصل جسّار من المدرسَّة، ويتابعُ جسَّار التذكر ليخبرنا بشكلٍ غير مباشر عن مغامرةِ سكّة الحديدِ في يوم الفصل نفسهِ، وكيف نجا سهام سالم من التحدّي، ثمَّ ينقلنا مباشرة إلى عقد أو أكثر من الزمن ليقول لنا: "غادر آنذاك البلدة من أكمل البكالوريا إلى مركز اللواء لإكمال دراسته، وسحب هو إلى الخدمة وكذا يعقوب الذي أعوزته الإمكانية لتحصيل أعلى من الابتدائية؛ ولكن ها يعقوب يعمل سائقاً وفي يده صنعة، وها صالح الصعب عادَ قبل فترة معلماً محترماً...."(46)..

ثم ينقطع حبلُ التذكّر ويدندنُ جسَّار غيرَ مبالٍ بصالح الأسطى داخل المقهى:

***"هم هاي دنيا وتنكضي***

***وحساب أكو تاليها!"(47).***

عندها يكون (سهام سالم) قد أَصْبَحَ قبالة (جسَّار) بشعرهِ الأكرت المدهون، ووجهه الحنطاوي الأصفر المستطيل، وعينيهِ الصغيرتين كثقبين وينشأُ بين الاثنين حوارُ، يبدأُ هادئاً نسبيّاً ثمَ يتأجّج عندما يقول سهام:

"ـ اسمع: البشر خراف وذئاب، فإما أن تكون خروفاً فتؤكل أو ذئباً فتقنص في راحتك..

. لا فرق بين الإنسان والحيوان إذاً؟!..

. يوجد فرق : الإنسان أكثر شراسة من الحيوان!..

. أهذا ما تعلّمتَهُ في العاصمة؟

ـ جسَّار شمخي، لا تدوّخني!.. رغم بهلوانياتك التي أسمع عنها تظل من بيت ديني محافظ!"(48)... ويتدخل صوت المذياع ليعطي الحوار طابعاً آخر؛ فيقول سهام سالم: "ـ أسمعت؟ عبد الناصر وصلاح سالم يعملان على الإطاحة بمحمّد نجيب! أصدقاء الأمس أعداء اليوم، طبيعي وغداً يتخاصم عبد الناصر وصلاح سالم، وسيكون هذا طبيعي أيضاً: خراف وذئاب، كما قلتُ لك صدّقني"(49).

وسيتصاعد الحديث ليجد (جسَّار شمخي) نفسه غير قادر على تحمّل هذا الشخص الذي عَرَفَهُ طفلاً وكان جباناً وواشياً وانتهازياً؛ وهاهو يراه الآن على حاله

القديمة، لكنه الآن اكتسبَ في بغداد العلم والمعرفة ليصبحَ أكثرَ دهاءً وأشدَّ خطراً، يرمقهُ جسَّار شزراً وقد استيقظت كراهيتهُ القديمة له ويقول: "جُرَّ جلالك إذاً وانقشع، لا أحد يدعوك إلى مجلسنا! صالح الصعب معلم مالئ الدنيا ولم يسمعنا مرّة مثل هذا اللغو"(50)، وهنا وقبل أن ينصرف سهام يطلق مجموعة من التهديدات المبطّنة التي سنرى في آخر الرواية أنه استطاع أن يحققها مستعيناً بنظامٍ سياسي على شاكلته:

"نحن المثقفين، المتحضّرين ، لا نلجأُ إلى أيدينا في العراك يا جسَّار شمخي، بل إلى رؤوسنا. فتذكَّر: سهام سالم لا ينسى الإساءة، ولسوف يجيئكُ ردّي على هذهِ الإهانة في الوقت المناسب، هاي!(51)(....).

. هاي بعينَك! متنكرز بلاع البلاليع.".

وهنا تأتي بقيّة الأغنية التي عرفناها سابقاً لتختم هذا الفصل على النحو التالي:

"وما إن سمِعَ صياح الأسطى يأتيهِ من ورائِهِ مجدداً حتى استدارَ عائداً إلى جوف المقهى المظلم مترنماً بالشطر الثاني لأغنيته:

***والله لا كسر المجرشة***

***والعن أبو راعيها"(52).***

أستطيعُ بعد هذا العرض أن أقول إن استخدام الأغنية لم يأتِ عفوياً، بل مقصوداً ومدروساً والدليلُ الأوَّلُ على ذلك هو التغيير الذي أجرَّاهُ الكاتب على ترتيب أسطرِها في هذا الفصل لقد جعلَ بطلهُ يغنّي البيت الثاني أولاً، ثمَّ يعودُ إلى الأوَّل وجعل هذين البيتين بمثابة دفّتي كتاب أودفَّتي الفصل الثاني من القسم الثاني للرواية؛ ولأننا كقرَّاء كنا قد عرفنا الأغنية كاملة من قبل، فقد تساءلنا حين جاء البيتُ الثاني منها وانتظرنا من (جسَّار شمخي) أن يغنّي البيت الأول في موضعٍ آخر...

وسنفهم سبب هذا التبديل في وضعي بيتي الأغنية، حين ننتبه إلى النمو والتصاعد اللذين أراد الروائي تحقيقهما من خلال ذلك...

لقد غنّى جسَّار شمخي: "هم هاي دنيا وتنكضي..."، بعد أن استدعت رؤية سهام سالم شريطاً من ذكريات الطفولة، التي رُبَّما كان باستطاعتهِ أن يغفر ما جاءَ فيها من ظلمٍ سببه له سهام منذ زمن طويل.. ولذلك غنَّى البيت السابق وكأنَّهُ يقول: مهما عشنا وطال بنا الزمن فستنقضي هذه الحياة الدنيا، وهناك في

الآخرة سيحاسب الله كل نفسٍ بما فعلت.

وكأن جسَّار يحاول بذلك أن ينسى تلك الإساءة التي سببها له سهام والتي خرَّبت مستقبله وجعلته مجرَّد عامل في مقهى؛ غاسلاً صدرهُ بذلك البيت ولاغياً من الأغنية التي يحبّها بيتها الأوّل الذي يدعو لغير ذلك لكن الأمور تسيرُ على غير ما يريدُ.. فها هو ذا سهام يقف قبالتَهُ ويفتتحُ حديثهُ مَعَهُ بالسخريةِ منهُ كعاملٍ بسيط لا يملك حتى المكان العادي الذي يعمل فيه: ". مراحب! هاي، جسَّار شمخي! النّفاثات وشيكة الدخول إلى البلد وأنتَ هنا في هذا المقهى! ها"، ويجيبُهُ جسَّار محاولاً تجاوز الإساءة:

". قريباً أفتح مقهى خاصاً بي إن شاء الله! وأنت، كيف أحوالك؟"..(53)..

ولكن سهام بصلفِهِ وغدرهِ يدفعُ الحديث في اتجاه التصعيد حتّى نصل إلى ما عرضناه قبلاً وعندها... وبعد أن يطرد جسَّار تلك الشخصيَّة الرخوة، الشخصيّة المنفرّة(54)، تنسابُ كلماتُ البيت الذي كان قد حذفهُ سابقاً من الأغنية ليكون بمثابة تحدٍ لما يعنيه (سهام سالم) كشخص، وكرجل نظام سياسيٍ فاسد، وسيواجه (جسَّار شمخي) ذلك النظام ورجالاتِهِ بطريقةٍ فردّيةٍ من النضال؛ النضال الجسور ولكن غير المنظَّم، وسيدفعُ ثمن ذلك، يقول الراوي في الصفحات الأخيرة من الرواية عن اختفاء جسَّار:

"لكن الغريب أن جسَّار شمخي لم يظهر في البلدةِ بعد ذلك اليوم، ولم يسمع عنه خبر في أي من مقاهيها، ولم ترد عنه إشارة من أي مدينة، حتى قامت ثورة (14/تموز/1958)، وأخرجت أولئكَ الثلاثة الذين اعتقلوا معه من السجن، فذكرت سيرتُهُ ضمن ذكريات الناس عن العهد البائد وتساءل بعضهم: حقَّاً أين جسَّار إذاً؟ إذا كان قد سجنَ أوجبَ أن يخرجَ أسوةً بالآخرين وإذا كان قد هربَ إلى الكويت أو سواها فلماذا لا يعود إلى بلده (....) ولمَّا قُضيَ أواسط عام 1968، على حكم الجمهورية الثالثة التي قضت في أواخر 1963، على حكم الجمهورية الثانية، التي قضت في بداية عام 1963، على حكم الجمهورية الأولى التي قضت في 1958، على الحكم الملكي اعتقد أنه عائد هذهِ المرَّة، ولكنه لم يعد أيضاً..."(55).

ولا يمكننا أن نفهم أغنية المعلَّمة والأطفال عند القاصة السورية أميمة الخش في قصتها الطويلة "دعوة إلى الرقص": إلا من خلال أبعادها الرمزّية.

تقول الأغنية التي تبثّها إحدى الإذاعات:

***"غنّى الأطفال : يا معلمّتي... إجا الديب.. تايا كلنا..***
***يا معلمّتي.. نحنَ صغار.. ما منعرف ندافع عن الدار***

***وتغنّي المعلّمة : يا أولادي... لأ.. ما تخافوا... من الذيب.***
***هيدا بياكل الأولاد... اللي بتفزع...***
***يا أولادي شوفوا كيف.. بحمل الباروده..***
***وبعبّي الباروده.. وينو الديب"(56)..***

تأتي الأغنية المعروفة السابقة في سياق حديث (رياض) الموجّه إلى ليلى وقد سألته عن محبَّتهِ للأطفال، فأبدى خشيتهُ على مصير أطفالنا وهم يتعرّضون كأهلهم لظلم المستعمر وانتقامِهِ: وسردَ (رياض) لليلى كيف يخطئ إعلامنا العربي في التوّجه للطفل وتعليمه، ثمَّ جاءت الأغنية السابقة كأحد النماذج الجيَّدة التي يمكن أن تنبّه الطفل لوجود المخاطر المحتملة في الحياة... وهذهِ الأغنية كما يعلم الكثيرُ من القراء أغنية حديثة نسبيّاً وهي لا تتحدَّثُ عن ذئبٍ حقيقيٍ يهددُ الطفولة.بقدر ما تصفُ ذئباً مجازيّاً، نجدُ صورته الحقيقيّة في جنود الاحتلال الصهاينة الذين لم يتوقّفوا بعد احتلال فلسطين كاملةً، بل أخذوا الجولان السوري، واقتحموا لبنانَ وحاصروا عاصمتها، وحرموا الطفل العربيَ في هذهِ البقاع من أبسطِ حقوقهِ، هذا إن استطاعَ أن ينجوَ من نيرانهم إذاً الأغنية المكتوبة أساساً لتعبَّر عن ذلك والمغنَّاة لهذا السبب تعودُ القاصَّة وتستخدمها في سياقٍ خاصٍ يوظّف كل الطاقة الرمزية التي شحن مؤلفها ومغنيها مفرداتها به، لتكون تلك الطاقة عوناً خارجياً تسترفِدُهُ القاصة وتوظفه في نصها السردي.

## رابعاً ـ الأغنية تساعدُ في بناء خصوصيّة المكان، وتضفي طابعاً محلّياً على النص:

لعلَّ من المتفق عليهِ أن تشخيص المكان في النص السردي (خاصةً

الروايـة) هـو الـذي يسـهمُ فـي الإيهـام بواقعيتـهِ، فيجعـل مـن الأحـداث أمـراً قـابلاً للحدوث ومحتمل الوقوع، ولقد لجأ الروائيون والقصاصون ولاسيّما الواقعيين منهم، إلـى إطـلاق أسـماء الأمـاكن الحقيقيّـة أو الواقعيّـة علـى الأمكنـة الروائيّـة التـي يصّورونها فكنّا نرى بطرسبورغ عند دوستويفسكي، وباريس عند هوجو ودبلن عند جويس، والقاهرة عند محفوظ، ودمشق وبيروت وغيرهما عند الروائيين السوريين واللبنانيين وما إلى ذلك...

ومن الطبيعي أن نفهم حاجة الروائيين إلى التأطير المكاني، فما من حدثٍ يمكن أن يحدث إلا ضمن إطارٍ مكاني مُعيّن، وربّما لهذا السبب رأينا ناقداً مثل "هنري متران"، يعتبرُ: "المكان هو الذي يؤسس الحكي لأنه يجعل القصَّة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة"(57).

لكن علينا رغم ذلك، ألا نخلط بين المكان الطبيعي أو الحقيقي الموجود في الواقع الخارجي والمكان الروائي أو السردي، الموجود حصراً في العمل الإبداعي السردي، ولقد ميّز النقد بينهما، وأحسنَ البنيويون حين قالوا: " إن المكان الروائي كالمكان الطبيعي موضعٌ ثابت محسوس قابل للإدراك حاوٍ للشيء المستقر. كما أنه متنوّع مثل المكان الطبيعي شكلاً وحجماً ومساحةً، ولكن ذلك لا يعني أنهما متطابقان، بل يعني أن هناكَ تشابهاً شكلياً بينهما مردّهُ إلى أن الروائي اصطنعَ أمكنةً تشغل فراغ روايتهِ من أجل إيهام القارئ بالحقيقة"(58).

لقد حددَ البنيويون مصطلح المكان الروائي بأنَّه: "المكان اللفظي المتخيّل، أي المكـان الـذي صـنعتهُ اللغـة انصـياعاً لأغـراض التخييـل الروائـي وحاجاته"(59).

واعتبروا هذا المصطلح أحد مكونات الرواية، واعتبروا أن تنوّع الأحداث وتغيَّرها وتطورها لا يمكن أن يظلَّ حبيسَ مكان واحدٍ، بل يفترضُ ذلك تعدداً وتنوعاً في الأمكنة، حتى أن صورة المكان الواحد قد تختلفُ أو تتعدد حسب زاوية النظر التي ينظرُ منها الراوي. وبالتالي فقد أردفوا المصطلح السابق بمفهوم الفضاء الروائي وهو أعم وأشمل من المكان، لأنَّهُ عملياً مجموع تلك الأمكنة التي تضطرب فيها الأحداث وتتحرك الشخوص وتقيم علاقاتها المختلفة؛ إن الفضاءَ "شمولي، إنه يشيرُ إلى (المسرح) الروائي بكامله، والمكانُ يمكن أن يكونَ فقط متعلّقاً بمجالٍ جزئي من مجالات الفضاء الروائي.."(60)..

يستخدمُ الروائيونَ والقصاصون الوصف . غالباً . لرسمِ صور بصرّية تمكّنُ قراءهم من الإحاطة بالأماكن التي ستجري فيها الحوادث وتتحركُ الشخصيّات،

وسيكونُ هذا الوصف .كما يعبّر د.سمر روحي الفيصل . مجرَّد تمهيد أو هو خطوة إجرائية أولى ستتبعها الخطوة الأهم وهي اختراق الشخصيّات المكان وتقديم وجهات نظرها في الحوادث (61)..

وعليه فسيصبحُ الوصف تمهيداً يساعد القارئ على فهم الشخصيات وحفزاً لهذهِ الشخصيات لتقوم بالحوادث.(63).

وفي كل الأحوال تعالوا نحاولُ معاً أن نرصدَ ذلك الدور الذي أزعمُ أن الأغنيةَ تضطلعُ بهِ، مُساعدةً على بناء خصوصيّة المكان في مجموعة من الأمثلة الروائية والقصصيّة..

تستخدمُ الروائية الجزائرية أحلام مستغانمي بضع أغنياتٍ جزائريةٍ شعبيّة في روايتها "ذاكرة الجسد"، في محاولةٍ لإضفاء النكهة المحليّة على نصِّها، ورسمِ خصوصيّةٍ ما للمكان والبيئة، اللذينِ تجري فيهما أحداثُ العمل بصورةٍ تبدو عفويّةً غير مقصودة...

تأتي الأغنية :

***"يا التفاحة... يا التفاحة... خَبّريني وعلاش***

***الناس والعة بيك"(63).***

لتذكّر بطل الرواية أنَّهُ في مدينةٍ عربيّة، وتضعه .كما يقول . وجهاً لوجه مع الوطن فيبدأُ بالتساؤل: "هل التغزَّل بالفواكه ظاهرة عربيّة؟.. أم وحدَهُ التفاح الذي ما يزال يحمل نكهة خطيئتنا الأولى؛ شهيٌّ لحد التغنِّي به..."(64).

وسيأتي الفصلُ السادسُ من الرواية حافلاً بالأغنياتِ الشعبيّة، التي يرسُمُ بعضها شيئاً من ماضي قسنطينة (ماضي المكان)، كأغنية (صالح باي)، التي تُغنّى في أعراسِ هذه المدينة . بحكم العادة . للطربِ فقط، وقد أنشئت في الأساس: لتُذكِّرَ أهل المدينة بفجيعة (صالح باي)، وخدعة الحكم والجاه الذي لا يدوم لأحد"(65).. وتقول الأغنية:

***"كانوا سلاطين ووزراء  ماتوا وقبلنا عزاهمْ***

***نالوا من المال كثرة  لا عَزّهم ولا غَناهُمْ***

***قالوا العرب قالوا  ما نطيعوْ صالح ولا مالوْ"(66)***

وتأتي أغنيات أخرى لترسم شيئاً من حاضر المدينة، وتوظّفها الكاتبة لتقديم الحالة التي انحدرت إليها علاقات الحب الجديدة:

***"إذا طـــاح الليـــلْ ويـــنْ انبـــاتو فـــوق فـــراش حريـــر ومخـــدّاتو***

***أمـــــــــانْ... أمـــــــــانْ***

***خارجـــة مـــن الحمّـــام بالريحيّـــةْ يالِنِـــــدراش للغيـــــر وإلا لـــــيَّ***

***أمـــــــــانْ... أمـــــــــانْ(67)***

ويتكئُ الروائي التونسي البشير خريف في روايته "حبّك درباني" على بعض الأغنيات الشعبيّة التي كانت تغنّى في مدينةِ تونس في العشرينيات كأغنية:

***"يا زارعين الفل فوق عليكم***

***مكتوب ربّي جانبي لديكم"(68)***

ليرسُمَ صورةً محليَّةً لتونس العشرينيّات: بأزّقتها العتيقة ليلاً، وأسواقها نهاراً، وأماكن لهوها ومجونها، بالإضافة لبعض ما شهدتهُ من نشاطاتٍ ثقافيّة، وجاءت تلكَ الأغنيات الشعبيّة لتتوجَ رسمَهُ للمدينةِ، وبالتالي كانت إحدى العلامات "التي أضفت على عالم هذه الرواية نكهةً محليَّة خاصة، زادتها اللهجة العاميَّة في الحوار طابعاً متميَّزاً يؤكّد أصالة الكاتب الذي يمارسُ الكتابة الروائيَّة ضمنَ خصوصيّات المحليَّة التونسيّة"(69)

ونجد القاص السوري محمد خالد رمضان في مجموعته القصصيّة: "تأبّط شراً يبحث عن رغيفه"، مغرماً بتوظيف الأغنية الشعبيّة الشاميّة تحديداً في مختلفِ قصصهِ، وبشكلٍ غزيرٍ، مما يجعلني أقولُ إن إحدى غايات استحضاره تلك الأغنيات، هي الرغبة في حفظها من الضياع، لاسيّما أنها أغنيات قديمة جداً، مع محاولته جعل تلك الأغنيات ترسم المكان في فترة زمنية محددة، فلو أخذنا مثلاً قصته القصيرة: "يوم خمسيني طويل لم ينته بعد" لوجدناهُ يستخدمُ فيها خمسَ أغنيات مختلفة، تأتي مُتعاقبة في ذاكرة البطل؛ الرجل ذي الخمسينَ عاماً، الذي يسري مع الخيوط الأولى للفجر إلىعملهِ الشاق، حيث سيضربُ بمعولهِ طوال النهار...، ومعَ شريط عمره الذي سيمرُّ أمام عينيه منذ سنوات طفولته إلى لحظتهِ الراهنة، ستنثال الأغنياتُ الخاصة بكل مرحلة من مراحلِ حياتهِ، ها هو ذا يتذكّر أغنيةَ الصبيان وهم يرقصون تحت المطر:

***"شـــتّي يـــا دنيـــي شـــتّي علـــى قرعـــة بنـــت أختـــي***

***بنـــت أختـــي جابـــت صَـــبي ســـــمّتو عبـــــد النبـــــي***

***حطيتـــــــو بالخابيـــــــهْ  طلـــــــع قـــــــرص زلابيـــــــهْ***

***حطيتـــــــو بـــــــالطنجرهَ  طلـــــــع صـــــــحن مجـــــــدّرهْ"(70)***

ثُمَّ بعد ذلك . وحين يصف كيفَ سرقَ الغرابُ قطعة الصابون، وبدأت أمَّهُ تحاولُ بالحركات والأصوات انتزاع القطعة يستحضرُ ذهنهُ تلكَ الأغنية التي راح يغنيّها هو والصبيان للغراب علَّهم يفلحون بإقناعِهِ أن يعيدَ قطعة الصابون:

***"يـــا قـــاقْ يـــا حكّـــهْ مَكّـــهْ  يـــــا قـــــاقْ يـــــا درب الســـــكّهْ***

***يـــا قـــاقْ مرتّـــكَ أمينـــهْ  يـــا قـــاقْ حلـــوه وســـمينهْ"(71)***

وتتالى الذكريات، حتَّى يتذكَّر عُرسَهُ البسيط والزغاريد، فتأتي زغرودةُ الأم

***"قاعد علـى المرتبـهْ هالشبْ زبداني  قاعد علـى المرتبـه وبحكـم سلطاني***

***قاعد علـى المرتبـهْ وأخواتـو بغنولـو  ريتـو مهنّـا وريتـو دوم فرحـان"(72)***

وسيشيرُ الكاتبُ في هامشٍ من هوامش القصَّة أن هذهِ الزغرودة هي إحدى الزغرودات القديمة التي تؤدّى في أعراس الزبداني (قربَ دمشق)، وسيتابعُ شريطُ الأغنياتِ حتى ينتهي العمل، ويجرُّ الرجل المنهكَ نفسه إلى البيت..

ومما لاشك فيه أن محمد خالد رمضان قد بالغَ في استخدام الأغنية واضطُرَّ إلى إفراد عدّة هوامش لشرحِها أو التعليق عليها، وجاءت في عدّة أماكن تزينيّة، متناسياً أن دورهُ لا ينحصرُ في التأريخِ لتلكَ الأغنيات ومحاولة حفظها من النسيان.

ولو عُدنا لرواية سبقَ وأشرتُ إليها . رواية "سُلطانة" للروائي الأردني غالب هلسا، لرأينا كيفَ تمكّنت الأغنية الشعبية من رسمِ نمط إنتاجيٍ، زراعي يوشكُ أن يغلب على حياة القرية الأردنيّة، التي تجري فيها معظمُ أحداث الرواية؛ ها هي أغنيةُ الدَّارسين الذين يقفونَ فوق الألواح الخشبيّة التي تجرُّها البغال تتعالى:

***"دوري دوري يـا حمـرا يـا لوّاحـهْ  دوري يـا مـا أحلـى خـد الفلاحـة"(73)***

وتسهِمُ في ذلك أيضاً أغنياتُ حفلات السمر والأفراح بشكلٍ غير مباشر:

***"حصّـــاد خلّـــي المنجـــلْ  جتـــك الشـــمس والشـــوبه***

***شـــف لـــك شـــبرين ظـــلال  بـــين النهـــد والثوبـــهْ"(74)***

فهذان البيتان من أغنيةِ إحدى المغنيّات . وإن كانا يحملانِ دعوةً مبطَّنةً إلى الحُب، ويصفان إغراء المرأةَ الريفيّة، ذات النهدين الكبيرين المرتفعين، بحيث يشكّلانِ ساتِراً يمكن لرجلٍ أن يحتمي به من الشمسِ . إلاَّ أنهما يضيئانِ أيضاً جانباً من مُعاناةِ الحصادِ الذي احترفَ الزراعة مهنةً لهُ.

وستتمكّنُ الأغنيةُ عند غالب هلسا من تقديم ذلك الصراع الذي لا يزالُ دائراً بين نمطين من الإنتاج هما الزراعي والرعوي في القرية الأردنية وربّما العربيّة عموماً؛ لنقرأ مثلاً إحدى أغنيات العُرس التي تؤدّى من قبل جوقة من الشبّان وقائدها تُرافقهم امرأة ترقصُ رقصة الخنجر متحدّية قائد الجوقة:

***"الجوقة: هلا هلا، بك يا هلا  لا يا حنيفي يا ولدْ***

***قائد الجوقة: هذا عودة، وقع بالجورهْ  حَسّبها طبخة بندورهْ***

***الجوقة: هلا، هلا، بك ياهلا  لا يا حنيفي يا ولدْ***

القائد بإيقاع بطيءْ:

***من بعد ما أنا عقيد ركابْ  واليوم طبّاخْ بندورة"(75)***

وقدْ لا يخفى على القارئ ما في البيتين الثاني والرابع من سخرية من نمط الإنتاج الزراعي، ففي حين يتكوّن طعام البدوي من اللحوم واللبن والتمر يأكلُ الفلاحونَ بقولهم مطبوخاً بالبندورة، وغيرها، ويتحوّلُ الفارسُ من قائدٍ للغزو، إلى طبّاخ بندوره . كما تعبّر الأغنية ..

ويستخدمُ الروائي الفلسطيني رشاد أبو شاور عدداً غير قليل من الأغنيات الشعبية وأبيات الشعر المتفرّقة في روايتهِ "أيام الحب والموت" محاولاً الإفادة من هذهِ المكوّنات في رسم البيئة الفلسطينيّة، وأحياناً في إضاءة بعض جوانب الصراع بين الفلسطينيين والمهاجرين اليهود. ففي الفصل الأوّل من الرواية يقدّمُ لنا الروائي شخصيّة "أم محمود/مريم" وهي ترضعُ صغيرها في الليل وتحاولُ تنويمَهُ، والطفلُ يبكي، ويأبى النوم، وكأنَّهُ شعرَ بهواجس أمّه وبخوفِها من نبوءة مقيتة تنغّصُ عليها هدوءَها، ولا يلبثُ بكاء الطفل أن يتعالى، فتهدهدُهُ بالغناء:

***"ننه يا حبيبي محمود  أبوك راح يرد اليهود"(76)***

ويسرقُها تيار ذكرياتِها لتستعيد مشاهد كثيرة مع زوجها، الذي يكمُنُ في ذلك الوقت مع (محمّد المرابع) خلف إحدى الصخور ترقُّباً لإغارة متوقعة من قبل

الصهاينة على القرية.

وفي مكان آخر من الرواية يقدّمُ لنا الراوي أغنية غنَّتها نسوة القرية وقد خرجنَ لاستقبال رجالهن العائدين من حروبٍ ليست لهم، حروب ساقتهم إليها الدولة العثمّانية:

***"دوالي دوالي شابط عالعنقودْ***

***يا فرحة قلبي روّحوا الجنودْ***

***دوالي دوالي روّحوا ما أحلاهمْ***

***يحرثوا أرضهم ويكيدوا عداهم"(77).***

وإذا كان رشاد أبو شاور وفّقَ في أكثر من مكان في توظيف الشعر الشعبي والأغنية الفلسطينيّة الشعبيّة، إلا أنني . فيما يخصّ الأغنية السابقة . أميلُ إلى رأي الناقد عبد الرحمن بسيسو، الذي مفادُهُ أن الروائي "بهدفِ إضفاءِ الطابع الشعبي على أجواءِ روايتهِ، بإيرادِ بعض العادات والأغاني يقع في تناقض بّيّن، وهو تناقض يؤكد الطابع الزخرفي لتضمين هذهِ الأبيات، فكيف يمكن أن تخرج النسوة للغناء على الرغم من أن كل بيت أصيبَ بعزيز؟ وهو الأمر الذي يعترفُ به الكاتب إذ يقول:

(ورغمَ أن الكثيرينَ لم يعودوا، إلاَّ أنَّ النسوة خرجنَ لاستقبال العائدين وأخذنَ يغنين لهم)ص 24"(78)

ويستخدم القاص السوري عارف حديفة في مجموعتهِ القصصيّة "صاحب السحابة" عدداً من القصائد الشعبيّة ذائعة الصيت في جبل العرب، والتي تُغنّى في مناسباتٍ عِدَّة، وهو يوظّفها لغاياتٍ محدّدة.

في إحدى قصص المجموعة وعنوانُها "الضيف"، يختمُ القاصُ نصَّهُ على النحو التالي:

"انطلقَ الحصان، وصمت فارسُهُ كالصّوان، فاندفعت خلفه جموع الفلاحين وهي تحدو:

***يا فرنسا والله ما نطيعْ***

***ونهوش عند بلادنا***

***بموزر* ضربه شنيعْ***

***حرب الأعادي دابنا"***

وفي ذلك اليوم لم يعرف أحد من الثَّوار أن (الضيف) الذي أُخْبِرَ قائد الثورة أن إصابتَهُ قاتلة، كان شقيقهُ، قائد الخيّاله..."(79).

والحقيقة أن هذهِ القصّة تقيم علاقةً حميمة مع تاريخ سوريا المعاصر وتعوّل تعويلاً شديداً على إحدى المعاركِ المعروفةِ في تاريخ الثورة السورية الكبرى، إنها معركة الكفر التي وقعت في 21 تموز 1925، في قرية القاص نفسه، وقد كان بين شهداء هذه المعركة أخو سلطان الأطرش، مصطفى (قائد الخيّالة)، وتروي كتب التاريخ أن القائد تابع وثوّارَهُ حركتهم دونَ أن يشارك في جنّاز أخيهِ وباقي الشهداء تاركاً تلك المهمّة لأهلِ الكفرِ..

قصة (الضيف) تأخذ هذه الحادثة وتعيدُ صياغتها، حيث تبدأ من نهاية معركة الكفر، وتحاولُ رصد ما يعتمل في نفس القائد وهو ينظرُ إلى الشهداء وقتلى الفرنسيين ويرقبُ أن يصلهُ خبرٌ ما عن بضعةِ فرسان نقلوا بعد إصابتهم إلى دار شيخ القريّة، وكان بين هؤلاء شقيقهُ وقد أُصيبَ إصابةً قاتلةً... في لحظاتِ الانتظار هذه تجري في أعماق الفارس الذي يشدُّ زمام حصانهِ الأحمر محاكماتٌ مؤلمة تكادُ تطغى على فرح الانتصار:

"لماذا لم يستطلعوا قبلَ الاقتحام؟ لماذا لم يسألوا أهلَ القريةِ عن أفضلِ طريقٍ للهجوم؟ فورة دم.. تحدّاهم (نورمان). الكابتن (نورمان) استخفّ بهم..رفضَ الانسحاب"(80)، وستكثرُ هذهِ المقاطع التي تعتمدُ على المناجاة ليتمكن السارِدُ من بسط مشاعر وهواجس وأفكار القائد:

"تأمّل القائد المشهد الفظيع... منذ أعوام اجتاحَ سامي باشا هذه القرية المحصّنة بالتلال والسنديان، سفكَ دماءً غزيرة على ترابها الأحمر، وحجارتها السوداء، وأطلق جنده للسلب والسبي، منذُ أعوام فقط... والآن تناثرت حولَ دواليها، وحولَ حيطانها، جثثٌ سود وسمر... بشوات الثُرك حاربوا المظلومين بالمظلومين، وكذلك فعل جنرالات فرنسا... من أينَ أتى بهم (غورو)... كيف قَبِلوا ذلك؟"(81)

لكنَّ الرجل في أكثر من مكانٍ يلوم نفسه ويؤنّبها.. فهو المسؤول عن كل قطرة دم: "كيف حدث ذلك؟.. لماذا سمحَ بهِ؟ (.....) كيفَ سمحَ للخيّالة أن يندفعوا ذلك الاندفاع الطائش؟ كان ينبغي أن لا يدعَ الأمرَ يفلت من يدهِ...كان عليهِ أن يثني قائدهم... فهو أعلم الناسِ بهِ..."(82).

وفي غمرةِ الهواجسِ السابقة يصلُ خيّالان من القرية، يقفان قبالة الفارس الملثّم ويسلّمانه رسالة شيخ القريّة، وحين يقرأها يسأل أكبر الخيّالين: "وكيفَ حال

ضيفكم؟".. يتلفتُ الرجلُ حوله.. يقتربُ منهُ ويقول بضع كلماتٍ ببطءٍ وتلعثم... تعبرُ ظلالٌ قاتمة عيني القائد، يتأنّى حتى يتمالك صوته تماماً؛ ثم يتمتم كلمات لا يسمعها إلا الخيال المربك، يرخي لجام الحصان الأحمر، ويثني رأسه نحو الطريق التي تخترق الشعاب الجبليّة. "لابد من إشعال النار على القمم قبل اقتحام القلعة". ثم ينطلق الحصان ويندفع الحداء الذي قرأناه سابقاً..

لقد جعلت هذهِ القصة . على غرارِ القصص التاريخيّة والروايات . الشخصيّةَ كل شيءٍ في العمل السردي فرسمتها من أعماقِها ووفّقت إلى ذلك، وحاولت أيضاً أن تطمحَ إلى رسم البيئة والمكان بشكلٍ يخلّدهما، وهنا لعبتْ الأغنية دوراً هاماً؛ فهي فعلاً إحدى قصائد الثورة التي غَنَّاها الثوار، وهي ملتصقة بالبيئة لوناً (حداء)، ولهجةً (جبليّة)، وسيّاقاً زمنياً مُحدداً، وعادات حربيّة؛ فقد عرفَ عن أولئك الثوار أنهم كانوا يسيرون إلى معاركهم بالحداء الحماسي الذي يثبتُ أقدامهم ويشد من عزيمتهم...

لكنَّ ما قد يؤخذ على القاص . من وجهة نظري . هو إصرارُهُ الكبير على أن يعرفَ المتلقي كل شيء عن مسرح الأحداث التاريخي . لو استعرنا تعبير إنريكي أندرسون إمبرت(83)ـ وذلكَ من خلال مجموعة من الهوامش تسارع كلَّما ظهرَ اسم قائدٍ فرنسي أو تركي (نورمان، كاربييه، سامي باشا) إلى التعريف به، وسيردُ اسم المكان الذي يجري فيهِ الحدث في أحد تلك الهوامش (الكفر)، بينما خلا منه متن القصة الرئيس..

والأمثلة على هذا الشكل من التعامل مع الأغنية قد لا تكون كثيرة ولكنها موجودة(84) في النصوص السرديّة العربيّة، لكنني سأكتفي بما أوردته، طمعاً في محاولة رصد الأشكال الباقية، وتجنّباً للتكرار، وليسَ تقليلاً من شأنِ بعض النصوص التي لم تذكر..

## خامساً– الأغنيةُ تسهم في رسم الشخصيّات

يجمعُ كلُ الذينَ نظّروا إلى القصة والرواية، والذينَ كتبوا عنهما أن لا قصّةَ أو رواية تقومُ دون حدث، فهما تسرُدانِ دائماً حدثاً ما (أو جملة أحداث بالنسبةِ للرواية)، ويتوّلى القيامُ بالحدثِ فاعل، وبالتالي فلا يوجدُ هذان الجنسانِ السرديّانِ دونَ حدثٍ وفاعل، ونطلقُ على الفاعِل اسم الشخصيّة التي تتسمُ ولا شك بملامح معيّنة. تقومُ الشخصيّاتُ عادةً وضمنَ حبكةٍ محدّدة بترتيبِ أمرٍ ما "ومن المستحيل فصلُ تلكَ الشخصياتِ عن الحبكة، ومجرّد محاولة ذلك أمر غير مجدٍ،

مثل محاولة الفصل بينَ الرقصة والراقصين في البالية. تتكوّنُ الحبكةُ من شخصيّاتٍ تُكافِحُ قوى الطبيعة، أو ضد الجو المحيط، أو ضد القوى الاجتماعيّة والاقتصاديّة أو ضد كائنات بشريّة أُخرى، أو تعيش أزمة داخليّة. وتنعكسُ طبيعة هذهِ الشخصيّات من خلال هذهِ الحبكة في الأحداث"(85)

والشخصيةُ كائن خياليٌ يطمحُ إلى الوجود؛ وذلك من خلالِ كمٍ كبير من العباراتِ والمفردات التي يخلُقها المؤلف ويسوقُها بطرقٍ شتّى وأساليب مختلفة سرداً أو وصفاً أو حواراً وما إلى ذلك، وبالتالي فهي تختلفُ عن الشخص الحقيقي ذي الوجود الفيزيائي والعضوي، وإن حاولت أن تتشبّه بهِ إنها توجدُ وتعيشُ في القصةِ أو الروايةِ فقط، ولا نجدها تسيرُ في الشارعِ ولا نلتقيها في محطّة الباصاتِ أو القاطرات تتحّدثُ إلى هذا الشخص أو ذاك، الشخص ذو وجودٍ دائمٍ متّصلٍ؛ والشخصيّة تظهرُ وتختفي بناءً على الدور الذي تؤدّيهِ، والغاية المرجوّةِ من ظهورها. الشخصُ يمتلكُ حياتَهُ الخاصَة الحميميّة التي قد لا نعرف عنها شيئاً، حتى ولو فكّرنا أن نستعينَ ببعضِ الأجهزةِ الأمنية المتطوّرة التي تقدرُ أن تَعدَّ على الناس الأنفاس، بينما الشخصيّة فهي مرئية بعيون المؤلفِ ومرصودة بأعين القراء، إن المنشئَ يعرفُ كُلّ شيءٍ عن الشخصيّة، حتى لو تظاهر أحياناً بغير ذلك.

إن تكوين شخصيّة فنيّة في العمل السردي، مسألة صعبة وشاقة على غير ما يتخيّل الكثيرون، فالشخصيّة مطالبةٌ أن تتحّركَ في عالمها المرسومِ حركةَ الأحياء الذينَ نعرفهم ونعلم بوجودهم بيننا، إن ملامِحها الظاهريّة والباطنيّة يجب أن تُرسم بطريقةٍ تقنعنا أنها– وهي الشخصيّة المتخيّلَة– تتفاعَلُ مع الوسط الذي وضعت فيه؛ فهي تستجيبُ لهذا الباعثِ أو ذاك فتأخذُ طريقها بناءً على ذلك وقد تصطدمُ بما شاء لها المؤلف أن تصطدم من عقبات فتواجِهُ وقد تُهزَم وقد تنتصر وترفض هذا وتقبلُ بذاك كما لو كانت واحدة منا نحن البشر، والطريفُ أن المبدعَ الذكي– وانطلاقاً من فهمهِ العميق للشخصيات– نجدها تخرج عليه أحياناً وترفض أن تطيعه؛ فقد كتبَ فرانسوا مورياك ذات يوم: "وما الروائي إلا رجل يطلقُ شخصيّاته[2] في العالم، ويكلّفها أداءَ رسالةٍ من الرسالات. وكم من أبطال الروايات من يلبس مسوحَ الوعظِ والإرشاد، ويقف نفسه على خدمةِ مذهبٍ معيّن

---

[2] *استخدمت في هذا المقبوس مصطلح (شخصيّة) و(شخصيّات) عوضاً عن (شخص) و(أشخاص)، كما هو الحال في الترجمة الأساسيّة لعادل الغضبان، وذلك للفرق الكبير بين المصطلحين في الدراسات النقديّة الحديثة.*

ويوضح ويفصل خوافي شريعة من الشرائع الاجتماعيّة، أو فكرة من الفِكر الإنسانيّة، وينصب نفسه مثالاً يحتذى.

وكم من مؤلّف يتنكّبُ في مثلِ هذا المقام قواعد الفطنة والحذر، فشخصيّاتنا ليست خدماً لنا، فمنها من يتمرّد علينا ولا يشاطرنا آراءنا، بل يرفض أن يقوم بنشرها وإذاعتها. وإني لأعرف في شخصيّاتي، من يناقض آرائي مناقضة صريحة، كأولئكَ المتمرّدين على رجال الدين، فأحاديثهم يحمّرُ لها وجهي خجلاً ولستُ أرى من المستحسن في شيء، أن يُصبِحَ بطل من أبطالنا لسانَ حالِنا، فإذا خضعَ لما نرجو منهُ وأطاع، فذلكَ دَليلٌ في الغالب على أنه مُجّردٌ من الحياة الخاصة، وعلى أن ليسَ في أيدينا منهُ غير حُطام ورفات. وكم من مَرّةٍ ظهرَ لي وأنا أؤلّفُ قصة من القصص، أن البطل الذي طالما فكّرتُ فيه، وقدّرتُ مراحلَ حياته في أدقّ تفاصيلها، لا يستجيب للمنهج الذي وضعتُهُ له، إلا وهو ميت فاقد الحياة، فإذا أطاعني فطاعة جثة هامدة. وكم رأيتُ على العكس من ذلك، شخصية من الشخصيات الثانوية فيها، ممن لم أخصّهُ بأي شأن، ولا احتفلتُ به قط، يبرزُ إلى المقام الأول، ويشغل مكاناً لم أدعهُ إليه، ويجرّني معهُ في اتجاهٍ ما خطر لي ببال"(86).

ولقد تغيّر وتطورّ كثيراً مفهوم الشخصيّة كمكّونٍ ومشكلٍ سردي في بناء القصة والروايّة في مئة السنةِ الماضيّة على أيدي مُبدعي هذين الجنسين من جهة وأيدي النّقاد من جهةٍ أخرى وجَوهرُ هذا التطوّر يتمثّلُ في ضرورة الحد من غلواء الشخصيّة ومحاولةِ تضئيل دورها وتقليصه في النص السردي، بينما كانت في الرواية التقليديّة مثلاً تعامَلُ كأنها كائن حي لَهُ وجود فيزيائي: وبالتالي فلابُدّ من وصفِ ملامِحها كاملةً، وصوتها، وملابسها، وأهوائِها وهواجسها وما إلى ذلك ولابُدّ لها من اسمٍ، وحي تسكنه ومنزل، كما رأينا عند بالزاك واميل زولا مثلاً وغيرهما.. لقد كانت الشّخصّيةُ في الرواية التقليديّة المشكّل الأهم في بنية العمل "بحيث لا يمكن أن نتصور رواية دونَ طغيان شخصيّة مثيرة يُقحمها الروائي فيها؛ إذ لا يضطرمُ الصراعُ العنيفُ إلا بوجود شخصيّة، أو شخصيّات تتصارعُ فيما بينها، داخل العمل السردي. من أجل ذلك كنا نلفي كثيراً من الروائيين يركزون كل عبقريتهم وذكائهم على رسمِ ملامح الشخصيّة والتهويل من شأنِها، والسعي إلى إعطائها دوراً ذا شأن خطير تنهضُ بهِ تحتَ المراقبة الصارمة للروائي الذي كان يعرفُ كل شيء سلفاً، عن شخصيات روايته.."(87).

ومهما كان الموقف من الشخصيّة في العمل السردي؛ تقليدياً جداً، أو متوسطاً يدعو إلى تقليص دورها والحدّ من سلطانِها، فيحرمها بعض مالها(88)، أو مسرفاً في معاداتِها يدعو إلى موتها تماماً(89)، فإنني شخصياً لا أرى قصةً أو روايةً يمكن أن تنهضَ بغيرِ حدثٍ وشخصيّة يُسند إليها سواءَ كانت بشرية أم غير البشر (مكنسة، جنيّة، عفريت، شيطان، كلب، ظواهر طبيعيّة، وغيرها).

ولقد تنّوعت الشخصياتُ في النصوص السرديّة وتمايزت وتبلورت بشكلٍ هائلٍ وخصبٍ، وحاولَ النقدُ لاهثاً أن يصنّفَ ويبّوبَ هذهِ الشخصّيات، فجاءَ تصنيفُ معظم النقّاد مبنيّاً على الصفاتِ المتناقضة بين هذه الشخصّية وتلك، فكان لدينا من أنواعِ الشخصيات– على حد علمي– ما يلي:

–الشخصيات الرئيسية والثانوية– الفريدة والتقليديّة– الثابتة والديناميكية– البسيطة والمعقّدة– المسطحّة والحادة– الجاذبة والمنفّرة والتابعة–(90) وكي لا نبقى في المفاهيم السابقة– التي كان لا بُدّ من ذكرها– لنرى الآن كيف تسهمُ الأغنيةُ في رسم الشخصيّاتِ– أياً كان نوعُها– في مجموعةٍ من النصوص السرديّة العربيّة.

وكي يكونَ بمقدورنا أن نرصدَ دور الأغنية في رسم ملامح الشخصيّة لا بأسَ أولاً من محاولةٍ سريعةٍ لاستقراءِ وسائِلِ الروائي أو القاص في رسم ملامح الشخصيّة.

وعلى رأس هذهِ الوسائل يأتي الوصفُ حيثُ يلجأُ الساردُ أو الراوي إلى تقديم بعض ملامح الشخصيّة المعنيّة؛ وخاصةً ملامحها الجسديّة الخارجيّة، من ملابس وحركة وملامح فارقة، وقد يصفُ الراوي مشاعر هذهِ الشخصيّة أو تلك وأفكارها والمكان الذي تتحرك فيه، وقد يتعامَلُ مع شخصياتِهِ وكأنّهُ محللٌ نفسي قادرٌ على الغوصِ إلى أعماقها ومساعدتها من خلال الحوار الذاتي والنجوى كي تكشِفَ أغوار نفسها العميقة، وقد يجعلها ومن خلالِ كلامِها الخاص أو حوارها الخارجي مع غيرها تقدّم نفسها وتعرض شيئاً من صفاتِها، بما فيها صوتها ونبرتها الخاصة، عباراتِها التي قد تأتي بلهجةٍ شعبيّة معيّنة، وبسويّة فكريّة وثقافية محددّة. وقد يقدّمُ لنا الراوي هذه الشخصيّة أو تلك من خلالِ عيون الشخصيات الأخرى، وكلامها وأفكارها عن تلك الشخصيّة التي تكون غائبةً مثلاً عن الحوار، وقد يضعُ بين أيدينا صفحاتٍ من الرسائل أو الوثائق أو قصاصاتٍ من جريدةٍ تمكننا من معرفةِ ملمحٍ من ملامح هذهِ الشخصيّة أو تلك. ومن الطرقِ الهامةِ

والضروريّة أيضاً هي وضع الشخصيّة في مشكلةٍ ما، أو خلق أزمةٍ معيّنةٍ من حولها ثُمَ رصد تحركاتها وردود أفعالها وسلوكها في تلك الأزمة أو في الحالات الأخرى مما يجعلنا نحصلُ على الكثير من سماتِها.

يتمكّنُ الطاهر وطّار في روايتهِ "عُرس بغل" من جعل الأغنية تبوحُ بمكنوناتِ نفوس بطلاتِهِ، من نساءٍ ألقتْ بهنَّ الحياة إلى بيوت الهوى، وربّما فَسّرت أحياناً سببَ وجود هذهِ الغانية أو تلك في هذا المكان، فأغنيةُ فريد الأطرش: "أحبابنا يا عين ما هم معانا" تترددُ على امتداد الرواية كلها تقريباً، ويختارُ السارِدُ (ومن خلفِهِ الروائي) هذا المقطع أو ذاك ليأتي على لسانِ (العنابيّة) أو (العلجيّة) أو (حياة النفوس) أو الجوقة وبتواترٍ كبير، ففي إحدى صفحات الرواية، وخلال مرور (العنابيّة)– وهي مديرة البيت– بينَ فتياتِها اللواتي صَحون لتوهنَّ من النوم، صبحيةَ أحد أيام العمل الهامة "السبت" تسمعهنَّ يتحدّثنَ، ويقصِدْنَها هي بالغمز واللمز، ثُمَ تردِدُ إحداهنَ الأغنيةَ المذكورة: "رحنا وراحوا عَنّا، ولا حد منا اتهنّا.. عيني يا عيني"(91)، وتجيبُها الأخرى: "عيني يا عيني، وهنَّ بذلك يُشرنَ إلى فقدان (العنابيّة) لحبيبها (الحاج كيان)، ويعلو صوتٌ ثالث هازئاً:

"أحبابنا يا عين. رحنا وراحوا عَنّا". فتنهرهنَّ (العنابيّة)، وقد ضاقت ذرعاً بهن: "اسمعنَ يا بنات. قلتُ لكنَّ دعن الرجل جانباً، وخضنَ في مواضيع أخرى"(92).

في هذا المثال لاحظنا كيفَ تمكّنَ الراوي من تقديمِ ملمحٍ هامٍ من ملامح إحدى شخصياتِهِ الرئيسة (العنابيّة)، وجاء ذلك بأن رآها في عيونِ زميلاتِها في المبغى؛ وقد قمنَ–كما شاهدنا– بوصف إحدى حالات خيبة العنابيّة في الحب، مع الحاج كيان.

وتتردُ على امتداد الرواية أغنية أُخرى، لعلّها جزائريّة، ومن مفرداتِها: "وأنا الوحدانيّة. أنا قليلة الوالي"(93)، والأغنيةُ تأتي على لسان (العنابيّة) دائماً، وترسُمُ هذه الأغنية حال هذهِ الشخصيّة، بل حالَ بناتِ الهوى جميعاً في نهاية المطاف، فالوحدة هي خاتمةُ حياتهن، بل هي خاتمة كل يومٍ من أيام عملهن البائس وعمرهن المديد!

ونقعُ في الروايةِ أيضاً على الكثير من الأغنيات(94) التي لن يكون لها أي مدلول بعيد، سوى أن الموسيقى والغناء أداتان هامتان في مثل بيت (العنابيّة)، وهما وسيلة من وسائل إمتاع الزبائن، ودفعهم إلى أقصى حالاتِ النشوةِ

والانسجام.

وتحاولُ الروائية اللبنانيّة حنان الشيخ في روايتها "بريد بيروت" أن توظف الأغنية– في أكثر من مكان– بالطريقة التي أشرتُ إليها مع (أغنية العنابيّة)، (فحوريّة) المرأةُ المخذولةُ في حبِّ ابن خالتِها، ترقص وتغنّي في عرسِهِ رغمَ أنه فَضّل عليها صبيّة بيروتية، وتقول مفرداتُ أغنيتها: "دقّوا المزاهر يا الله، يا أهل البيت تعالوا"(95)، وهي أغنية لفريد الأطرش، وتقولُ لنا الرواية أن الكلمات السابقة كانت تتحوّلُ في رأسِ حوريّة إلى الصيغة التالية: "دقوا الحجارة يا اللة يا أهل البيت براسي"(96). وفي موضع آخر تغنّي (حوريّة) نفسها للشبان المراهقين الذين يزورونها فتضاحكهم وتنصحهم وتؤنبّهم:

***"لقيت حالي بالليل يتونّس بسراج الليل***
***شكرت ربّي وحمدتو على اللي بعتو بها الليل***
***وإن كان هو قد اللقمةْ.***
***بالقليله بيضوّي العتمةْ***
***نَبْ لَمّا عطشت واشتهيت بل ريقي***
***قام طرزان ونط عتّمي"(97)***

ومن الواضح أن النموذجين السابقين لا يحققان للكاتبة ما كانت تصبو إليه منهما؛ وهما غير مقنعين في سياقهما، فالأوّل لم يتمكّن من رسمِ الحالة النفسيّة لمرأة ترى حبيبَها يتزوّج أمام عينيها من امرأةٍ أخرى، وجاءَ تحوّل الكلمات– كما روت الرواية– أقرب لإثارة الضحك منهُ لإثارة الأسى والحزن. وفي الأغنية الثانية وقعت الكاتبة في المشكلة نفسها، فالأسطر الأربعة الأولى تمكّنت إلى حدٍ ما من رسم مشاعر الوحدةِ والعزلة والخسران التي تعيشها البطلة، لكن السطرين الأخيرين جاءا فقلبا هذهِ المفاهيم وحَوّلا الأغنية إلى أغنية هزليّة مضحكة.

وستأتي الأغنياتُ الشعبيّة في أماكن أُخرى(98) من الرواية لتوهِمَ بواقعيّة النص، ولترسُمَ أحياناً المكان، لكنها على الأغلب تأتي تزينيّة زائدة.

ويصيبُ غالب هلسا في قصّتهِ القصيرة "البشعة"(99)، ما أصابَ حنان الشيخ، فقد دَفَعَ بلحنِ وكلماتِ البكائية التالية إلى رأس الأم العجوز:

***"قضيت عُمري وأنا بمداراة صاحبي  لا صَاحبي راضي ولا العمر خالص"***

وهذهِ الأم تجلسُ أمامَ بابِ غرفةِ ابنها المهدّد بالموتِ أو "بالبشعة"، صباح

اليوم التالي، وما من شك أن في الأغنيات الشعبيّة الأردنيّة والشعر الشعبي الأردُني ما هو أكثر قدرةً على رسمِ الحالة النفسيّة والمشاعِر المضطرمة للأم من البيت السابق.

ولو عُدنا إلى رواية "لا أحد ينام في الاسكندريّة" لإبراهيم عبد المجيد لوقعنا على نماذج غير قليلة أسهمت في رسم الملامح النفسيّة لشخصية ما، في لحظةٍ ما. فلنأخذ مثلاً ذلك المشهد حينَ يروحُ (حمزة) عامل السكة الحديديّة البائس يغنّي وهو يعمل:

***"أنا جمل صلب لكن علّتي الجمّالْ***

***جمّال مآوح ولا هوش في الحُمُول جمّالْ"(100)***

ثُمّ بعد ذلك يغنّي أغنية أخرى تقولُ كلماتُها:

***"من كان يتيم ضاعت أهله***

***في البلد دي أهو ضاعْ***

***لو كان أسير على مهلُه***

***للذوات ينباعْ***

***لكن أهالي بلاد حُرّةْ***

***شغْلوه خَدّام"(101)***

والأغنيتان السابقتان تنقلانِ معاناة حمزة ورفاقِهِ (وبينَهم دميان والشيخ مجد الدين)، في العمل الشاق المهين، تحت رقابة الإنكليز الذين يحتلون البلاد، ويسخّرون حمزة وأمثالِهِ للعمل خدماً لهم.

كما استطاعت هاتان الأغنيتان تقديم بعض أفكار الشخصيّة ورؤيتها للصراع الدائر في مصر عموماً، لكن السطرين الأخيرين من الأغنية الثانية جاءا وكأنَّ رجلاً مُحايداً شديد الموضوعيّة ينظرُ من بعيد ويغنيهما؛ بمعنى آخر:

ليسَ بإمكاننا أن نتخيّل أن حمزة الرجل المقهور (وهو العربي المسلم)، وسط تلك الظروف (الحرب العالميّة الثانية، استعباد الإنكليز للمصريين، القصف اليومي للإسكندريّة)، يمكن أن ينظر إلى الإنكليز– أو إلى أي شعب أوربّي آخر– على أنهم "أهالي بلاد حُرّة"، والأقربُ إلى الحالة التي يرسمها المشهد أن تحمل أغنية (حمزة) حقداً وسُباباً وتقريعاً للمحتل وعليهِ فالسطران الأخيران من الأغنية لم يغنّهما (حمزة) بل الروائي نفسه، وقد قدّمَ من خلالهما وجهة نظرِهِ هو وقسرَ بذلك

أفكار الشخصّية على هواه.

وتتمكّنُ الأغنيةُ عند حيدر حيدر في روايتهِ "شموس الغجر"، من تقديم موقفٍ فكريٍ أيديولوجي لشخصيّة (بدر الدين نبهان)، وهي إحدى الشخصّيتين الرئيستين في العمل.

تقودُ السرد على امتدادِ مئة وستٍ وسبعين صفحة، إحدى شخصيّات الرواية، وقد سَمّاها الروائي (راوية) رُبّما لهذا السبب. ورغم أن (راوية) تُخبرنا من اللحظة الأولى أنها ستروي لنا سيرتها الذاتيّة؛ حكاية أسِرتها، التي يمكن أن تكون حكاية حياة أي أُسرة في بلاد المشرق العربي، رغمَ ذلك- بما يعنيهِ من أن (راوية) تقف عند نقطة النهاية وستعود عبرَ سردٍ استذكاري طويل لتبسطَ أحداثَ الماضي ومجرياتِه- إلا أنها تبدأُ بعد ذلك بقليل- ومن خلالِ ما يمكن تسميته بالسرد الاستشرافي- كَسْرَ نظام الأحداث وتواليها، وتقديم الكثير من الوقائع التي ستحدثُ بعد زمن طويل، على تلك التي يمكن أن تكون بدايةً للسردِ، ومن ذلك قولها في الصفحةِ التاسعة من الرواية:

"حينَ سأسأل رجلَ الهجراتِ والمنافي، الذي اخترتُهُ واختارَهُ القدر صديقاً وحبيباً: أهناكَ أقدار محتومة في نهاية المطاف؟ سيكونُ جوابُهُ حاسِماً باستدلالِهِ التنويري: البشر هم صانعو أقدارهم ومصائِرهم.."(102)

إن هذا التنويع الغزير بين الاستذكار والاستشراف سواءً أكان استشرافاً تكميليّاً أو تكراريّاً يمنحُ السردَ قدرةً على الخلبِ والتشويق والإمتاع.

تأتي الأغنيةُ التي سبقت الإشارة إليها ضمنَ موجةٍ، من موجاتِ التذكّر التي تصيب (راوية)، وذلك بعدَ أن تصاعدت الأزمةُ في البيت ووجدت نفسها تتلقّى الشتائم من أخيها الضابط، الذي لم يكتفِ بذلك بل لَفَّ شعرها على يدِهِ وراح يضرب رأسها بالحائِطِ صَارخاً: "خليلةُ فلسطيني مُشرّد وشيوعي سافل" (103)، بينما اكتفى الأبُ (بدر نبهان) بعباراتٍ بدت (لراوية) مسرحيّة جداً: "كفى.. كفى.. أوقفوا هذهِ المهزلة"(104). عندها يبدأُ شريطُ الذكريات بالمرور أمام باصرتي (راوية) ليقدّم الصورة الأولى (لبدر نبهان)؛ الصورة المختلفة:

"الزمن العذب، المنوّر والمفتوح على آفاق الأمل. بدر نبهان الرجل العصامي وهو يقتلع الصخور من الأرض، ويرميها بقوّة جسدهِ على التخوم. يعشّب الأثلام من الحشائش الضارة وينقُلُ الأسمدة على كتفه، ثمَ يغرقُ في المياهِ والأوحال، وهو يزرعُ الفستق والباذنجان والفليفلة والذرة وبذور عباد الشمس، يهيئ مساكب الخس والبقدونس والنعناع و البصل الأخضر والهندباء والسلق، حتى لا تحتاج الأُسرة إلا

أرضها.

وهو الآن يسبح في خضم العرق والتعب مُنشداً باعتزاز واحتفال الروح المضيئة:

***يُمّا مويل الهوى، يُمّا يا مولّيا ضرب الخناجر ولا حكم النذل فيّا***

وراوية نبهان، البنت المدلّلة، حبيبة والدها ورفيقته دائماً: حسن صبي كما كان يحلو لَهُ أن يسمّيني، تجهّزُ له الشواء على منقل الحطب.."(105) لقد جاءَ استذكار راوية لصورة الأب الأولى بمثابةِ الاستنجاد، والاستجارة من اللحظةِ الراهنة، إنها صورة (بدر نبهان) الذي رفضَ ظلمَ والدهِ الإقطاعي (سعيد نبهان) فأخذَ أُمَّهُ المطلّقة.. وتركَ مجد آل نبهان وراءَهُ، وهاجَرَ إلى لبنان.. وهو يغنّي وترافقُهُ أمُّهُ "ضرب الخناجر ولا حكم النذل فيّا"(106). وستلازمُهُ هذهِ الأغنية سبعةً وعشرين عاماً، لأنها ستمثّلُ موقفهُ من كل ما هو قامعٌ ومستغلٌ ومُشين، وستمثّلُ بالنسبة (لراوية) زمنَ الحماسةِ والأملِ والتألّق والتوق إلى مستقبل أجمل...

وستقولُ (راوية) عن والدها في ذلكَ الزمن: "نادراً ما انتبَهَ يوماً إلى نفسه كفردٍ أناني باحثٍ عن الشهوة والرغائب الشخصيّة وحبّ الامتلاك. في غمرةِ انهماكِهِ بالعالم نسيَ ذاتَهُ، امتزجَ بالآخرين والعمل والسياسة وحلم الثورة والحريّة والعدالة، واهباً أناهُ لتغيير العالم، ووهم إشراق فجرٍ جديدٍ للإنسان، ما انحنى يوماً ولا هان سوى يومَ اعتقلوهُ وأذلّوهُ بقوة العسفِ وسطوةِ الجلاّد"(107).

وستقتدي (راوية) نفسها بأغنيةِ أبيها التي مثّلتْ ذات يوم موقفهُ من الدنيا، حين تُقرر رفض ما يجري حولها، ها هي تحاور اختها بيسان: "ما كنتُ متأكّدة مما يجوسُ في داخلي، وأنا أرمي عبارتي: سأرحل الآن أو غداً عن هذا البيت إلى الأبد. ما عادَ لي مقام ولا خبز هنا

–تفعلينَ ما فعلَ يومَ هربَ من بيت أبيه. السيرة إياها تُستعاد!

–فسّري كما تشائين. هو كان يغنّي موالَهُ الذي تعرفين: ضرب الخناجر ولا حكم النذل فيّا. وأنا سأغنّي موّالي"(108).

لقد تمكّنت إذاً أغنية واحدة على لسان (بدر النبهان)، من أن تختصر، وتكثّف موقف هذهِ الشخصيّة الفكري والسياسي مما يجري حولها، خلال النصف الأول من حياتِها، دون أن يكون هناك داع للشرح والتفسير.

وسنجدُ في "شموس الغجر"، بضع أغنيات أُخرى، لا ينطوي استخدامُها على كثيرٍ من التميّز كما رأينا بالنسبةِ للموّال السابق. ومن ذلك أغنية (ماجد زهوان)، صديق (راوية)، التي يغنّيها لها على سبيل الدعابة في باريانس في قبرص: "وراك.. وراك دايماً، أتبع خطاك دايماً"(109)

مُعبّراً من خلال كلماتِها عن متابعةِ (راوية) لهُ، وإغلاقها السُبل عليهِ كي لا يرى غيرها من النساء.

ومن ذلكَ أيضاً تلكَ الأغنية التي انبعثت من راديو الباص، الذي كان يقلُّ (راوية) عائدةً إلى بيت أهلها، بعد انتهاء امتحاناتِها، وكانت قد أغفت قليلاً، ورأت طفلةً تركض بين غيوم سماوية، فوق سهول خضراء مزهرة، ثُم تراءت لها تلكَ الطفلة مجنّحةً كفراشة: تحطُّ على كتفها وتوشوشُها.. وحينَ تصحو (راوية) تتهادى إلى مسامعها أغنية فيروز: "كبر البحر بحبّك، وسع السما" (110)، وتأتي الأغنية ضمن هذا السياق وكأنّها تعبّر عن المشاعر الخفيّة للبطلة، إزاء حبيبها الذي تركَ دمشق إلى قبرص مع منظمة التحرير. بعد ذلك تتذكّر (راوية) مطلع أغنية أخرى لفيروز: "غريب وغريبة"، ثُمّ يكمل اللاشعور هذه الأغنية: "لو أننا تيناتنا بها الليل هربانين"(111) ثم تردف قائلةً: "فيما بعد سأُدرك كم كان لا شعوري يرن كهاتف سري منبئ بما هو قادم. ذكرتُ الحادثة لماجد بعد خروجنا من باريانس ونحن هائمان في الشوارع تحت رذاذ المطر. قالَ مستفِزّاً وساخراً:

"دعيك من هذا اللاشعور وحماقات فرويدك. أنت كنتِ تخططين للهرب تحت ضوء الشعور"(112)، ومن الجلي تماماً أن استخدام الأغنية الأخيرة، كان قادراً أن يلعبَ دور النبوءة أو الإرصاد[3] بشكلٍ جميلٍ وأكثر غنىً مما جاء عليهِ، لو لم نكن نعلم قبل ذلك بكثير، أن (راوية) هربت إلى (ماجد) في قبرص.. ولعل هذهِ إحدى الخسائر التي يسببُها السردُ الاستشرافي، حين يتركُ لَهُ الروائي أن يكشفَ أوراقَهُ كُلّها أو معظمها.

وعند الطاهر وطّار في رواية "اللاّز"– التي عملَ فيها على تعرية الجذور العميقة للثورة الجزائريّة، والتقطَ بذور الشقاق الأولى بين المجاهدين والثوار– نجدُ استخداماً مُشابهاً بصورةٍ ما لما رأيناه في "شموس الغجر".

في الفصل الأخير من "اللاّز" يقف (زيدان)– إحدى الشخصيات الرئيسة في

---

[3] *سأتناولُ لاحقاً استخدام الأغنية إرصاداً بشكلٍ تفصيلي.*

العمل– مع ثلاثةِ مناضلينَ فرنسيين، انضمّوا إلى الثورة الجزائريّة، وقبطان إسباني آخر جاء ليقاتل إلى جانب الثوّار؛ يقفُ هؤلاء وقَدْ جُرِّدوا بمحض إرادتهم من أسلحتهم قُبالة المسؤول الكبير (الشيخ)، محاطينَ بفرقتهِ ليردّوا على الأمر الذي وجِّهَ إليهم قبلَ أربع وعشرينَ ساعة، والذي مفادُهُ: إعلان انسلاخهم عن أحزابهم، وتبرّئُهم منها، لينشرَ ذلك في مختلف الصُحف ومنها ما هو عالمي، ثُمّ إعلان انضمامهم إلى الجبهة.. وإلا فسيكون الذبحُ جزاءهم. يقف هؤلاء ويعلنُ زيدان قرارهم: "نطلبُ المحاكمة كأعضاء في الثورة، وليسَ كأجانب عنها..." لكن الشيخ لا يستمعُ إلى كلام زيدان، ويواصلُ النظرَ إلى عُنقه فيتابعُ زيدان إعلانَ موقفهم: "لم نأتِ بأسماء أحزابنا، ولكن لا نستطيع التخلّي عنها، وبالتالي عن عقيدتنا"(113)، عندها يشيرُ الشيخ بحركةٍ من رأسِهِ إلى أفراد وحدة حِراستِهِ، فيوثِقون الستّة، وسرعانَ ما يحضر الذبّاح... يأمرُ الشيخُ أن تنفّذ العمليّة أمامَهُ، فيُطرَحُ الفرنسيُّ الأوّل ثم الثاني أرضاً وتحزُّ السكينُ عنقيهما على التتالي، فترتفعُ عقيرةُ القبطان الفرنسي بالغناء ويتبَعُهُ زيدان والاثنان الأخران:

***"انهضوا معذّبي الأرض***

***هبّوا أيّها المحكومُ عليكم بالجوع***

***فالحق يدمدم في فوّهات براكينه***

***إنها حممُ النهاية..."(114).***

وعند ترداد هذا المقطع من نشيد الأُمميّة يتبادر إلى ذهن زيدان مقطع آخر، فيغمض عينيه، وهو يتذكّر:

***"لا منقذ سام***

***لا المولى لا القيصر أو إمام.."(115)***

ويثورُ الشيخ ويأمُرُ بالإسراع بتنفيذ الحكم؛ وكأنهُ يخشى من أن تسمعَ الدُنيا صدى أغنية الثوار. فيهوي الإسباني "وهو يَودُّ ترديد مقطع: إنها المعركة الفاصلة الأخيرة"(116).

لقد أراد الطاهر وطّار من جعل زيدان وزملائه يغنون النشيد السابق، بينما سكين إخوانهم على أعناقِهم، أن يُبرزَ إحدى أهم صفاتِ هذهِ الشخصيات، وهي الصلابَةُ والثباتُ على المبادئ والعقائد.

رُبّما ضعفت هذهِ الشخصيّة أو تلك، وهجست تحتَ النصل: "كان من واجب اللجنة أن تتخذَ موقفاً تكتيكيّاً، وأن تنافق حتى تجد مخرجاً"(117)، ولكن هذا

الضعف الطبيعي أمام الموت لم يدفَع بأي شخصيّة، إلى الانهيار والتنازل. إن الأغنية في مثالنا هذا تصوّر موقفاً فكرياً عقائديّاً لأصحابها.

على أن من واجبي أن أشير هنا إلى أن استخدام الراوي العالم بكل شيء عند الطاهر وطّار لم يكن موفّقاً تماماً في هذا الفصل وأستطيع أن أُحيل القارئ إلى مواطن عِدّة: منها ما جاءَ في المقبوسِ قبل السابق: حين هَوَى القبطان الإسباني "وهو يَودُّ ترديد مقطع: إنها المعركة الفاصلة الأخيرة"؛ هنا–على الأقل– نلاحظُ أن الروائي عَمِلَ عن غير قصدٍ على توظيف سارِدِهِ العالم بكل شيء خادِماً لرؤيّاه التي أحبّ أن تصلَ إلى قارئِهِ ولو كانت متحكّمة وطاغية على بناءِ بعضِ أجزاء العمل.

وثمّةَ أغنيتان شعبيتان يستخدمهما المؤلّف في روايته، ولكنهما تأتيانِ لغايةِ تحقيق الإيهام بواقعيّة النص، إلا أن الراوي لا يضع عبارات الأغنيتين ضمنَ متن النص، بل يشيرُ إلى ذلك إشارة، ثُمَ يفردُ للكلماتِ هامشاً أسفل الصفحة، مُشيراً مثلاً إلى زمنِ ظهور هذه الأغنية أو تلك(118)، مما يجعل الأغنيتين لا تقومانِ بدورهما التأثيري المطلوب، وتبقيان خارجيّتين..، وكأنَ المؤلفَ سعى أيضاً إلى أرشفتهما، أو إلى تحديدِ زمن الحدث الذي يجري من خلالِ زمنِ الأغنية.

وقد لا تأتي الأغنيةُ على لسان الشخصيّة المعنيّة أو سواها؛ فقد يجعلُ المؤلفُ الأمرَ شديد العفوية، فإذا بالكلمات تنسابُ من جهاز تسجيل أو راديو أو تلفزيون، ورغم ذلك تستطيع أن ترسم ما يمور في أعماق إحدى الشخصيّات من انفعالات وهواجس، وهنا يبعدُ الكاتبُ تلكَ الشخصيّة عن عثراتِ البوحِ بأفكارها وما يعتملُ في أعماقِها، وينجو بنفسِهِ من الوقوع في ذلك، إن لاءمت الأغنيةُ مقتضى الحال.

ها هو الكاتب السوري هزوان الوز في روايتهِ الأولى "سرير من الوهم"، يفلحُ في تحقيق ذلك في مكانين اثنين، والرواية عموماً ترصدُ مرحلة انهيار الاتحاد السوفييتي، وانعكاس ذلك على مواطنيه أولاً، وعلى بطل القصة الرئيس، الطالب العربي السوري الذي أوفِدَ للحصول على الدكتوراه في الهندسة ثانياً، وبالتالي تسعى بشكلٍ ما إلى إضاءة واقع علاقتنا– نحن العرب– مع الآخر؛ الشرق هذهِ المَرّة.

–في المكان الأوّل: وهو الفصل الثاني من الرواية، يُحدِّثُنا السارِدُ عن زيارة أحمد (بطل الرواية) صديقته الأوكرانية (أولغا)، ولا زالا حديثي المعرفة، ويدور حوارٌ غير قصير، نعرفُ من خلالِهِ أن أحمد يحبُّ سماعَ فيروز، ويقرأُ كثيراً،

خاصةً في مجال الأدب، وأنهُ منذُ فترة قرأ رواية فالنتين رسبوتين "الهارب"، فتُهديه (أولغا) مُباشرةً روايةَ الكاتب الجديدة "الحريق"، بعد أن تُسطّر على صفحتها الأولى إهداءً تؤرّخُهُ في 1991/1/7، وبالتالي يحددُ لنا الكاتبُ زمنَ روايته، وسيفعل ذلك في أكثر من موضِع بطرق مختلفة. تدعو (أولغا) صديقها إلى الطاولة، وهي تتملّصُ من بين يديه، وترجوه أن يفتَحَ زجاجة كونياك، وكانت قبل ذلك قد وضعت في آلة التسجيل شريطاً موسيقيّاً للمغنّية "إيرينا بانوروفسكايا"، فانطلقت الأغنيات لتلفَّ الشابين، وأحلامهما المختلفة، وكأسيهما اللذينِ يمتلئانِ ويفرغان بسرعة. وتبدأُ "بانوروفسكايا" بأغنيةٍ جديدة، فتشعِلُ (أولغا) سيكارة "كوسموس" وتردّدُ مع المغنيّة:

***"رحلتَ.. وبات لكَ فجرٌ ودربٌ آخر***
***رحلتَ بعدَ أن كُنّا معاً نردّدُ أغنيةَ حبّنا***
***في الأمس كان حُبُّنا متقداً***
***لكنكَ اليوم بعيدٌ عني***
***أعرفُ أنكَ أحببتَني***
***أعرفُ- أنكَ خفتَ علي***
***وهذا منحني السعادة***
***أعرف- أنكَ نسيت***
***أعرف- أنكَ لم تعد تنتظر***
***كل شيء كان كذِباً***
***جمرات حبّكَ انطفأت***
***وكل الأمكنة باتت مُظلمة وفارغة***
***لكنني أعرفُ أن نار حُبّي لا يمكن أن تخمد***
***حتى لو لم تحبّني بصدقٍ في يومٍ من الأيّامْ. الخ"(119)***

ورغم أن الأغنية طويلة- وكان يمكن اختصار شيء منها- إلا أنها تمكّنت من رسم ما يدور في أعماق أحمد، فلقد غادر سوريا تاركاً خلفه الفتاة التي أحبَّها (هزار)، وهو-وإن كان قد بحثَ عنها قبل سفره، وحاوَلَ أن يأخذ عليها عهداً بالانتظار، ولم يفلح- إلا أنهُ سينساها بعدَ قليل وربّما نسيها منذُ تعرَّفَ إلى (أولغا)، وسيواقعُ هذهِ الفتاة البيضاء، ذات الشعر الأشقر، لتحملَ جنينَهُ بينَ

أحشائِها، وهو يعلم أو يُحسُّ أن (هزار)– كما تقول الأغنية– ستحافظ على نار الحب مشتعلةً ولن تسمحَ لها بالانطفاء "كجمرات حبّهِ" هو.

–في الموضع الثاني: وهو الفصلُ السادسُ من الرواية، يُقدِّمُ لنا السارد (أحمد) وهو يستقلُّ القطار باتجاهِ مدينة دانيسك (إحدى مدن أوكرانيا) بعد صراعٍ نفسيٍ طويل؛ فقد تلقّى من (أولغا) رسالة مقتضبة جداً تقولُ فيها إنها حامل، وعليه أن يتخذَ قراراً بشأن الطفل، وإنّها تشعرُ بالألمِ والمرض. في القطار يكون أحمد قد حسمَ الموقف، ووجدَ للطفلِ اسماً سواءَ أكانَ ذكراً أم أنثى، ثمَ راحَ يُدندنُ بأغنيةٍ حزينة للمغني السوفييتي "فيكتور تسوي" تقول كلماتُها:

***"يوم عادي***
***ولكنكَ حزينٌ لأمرٍ ما***
***كل الناسِ تغنّي من حولك***
***وأنتَ وحدكَ صامت***
***ها قد فقدتَ الشهيّة***
***ولا ترغب في الذهاب إلى السينما***
***لكنّكَ تمضي إلى الحانوت***
***لشراء النبيذ***
***تسطع الشمس***
***وتنبتُ الأعشاب***
***غير أن ذلك ليسَ مهمّاً بالنسبةِ لك***
***ما من شيءٍ على ما يُرام***
***والأمور ليست كما يجب***
***عندما تكون صديقتك مريضة"(120)***

والأغنيةُ هذهِ المَرّة أيضاً تتمكّنُ من قراءة أعماق أحمد وانفعالاتِهِ كُلها فما من شيءٍ مفرح أو جميل حينَ تكون المحبوبَةُ مريضة.. رغم أن الدنيا من حولِهِ بخير؛ فالأعشاب تنمو والشمسُ لازالت تسطع!، لقد قدّمت لنا الأغنية كل ذلك، دون أن يعمدَ الكاتبُ إلى إخبارنا على لسان السارِد– مُباشرةً– بذلك.

ومن الأمثلة الموفّقةِ على استخدام الأغنية في رسم الشخصيّة، ما نجده عند الروائي السوري ممدوح عَزّام، في روايتهِ "جهات الجنوب".

إن إحدى الشخصّيات المحوريّة في العمل تدينُ برسمِها، والكثير من صفاتِها ليسَ فقط لأغنيات فريد الأطرش وبعض أغنيات أسمهان، بل قُلْ لسيرةِ حياة المغنّي بما فيها من أغنيات وأفلام وعلاقات شخصيّة، لقد كان على ممدوح عزام– بلا شك– أن يُلمَّ إلماماً جيّداً بسيرةِ حياة الفنّان وأعمالِه، قبل أن يشرع ببناء شخصيّة (أبو الريش)– وهي التي أتحدّثُ عنها.. وهذهِ الشخصيّة–ضمن العمل– بسيطة، ولكنّها ليست مسطحّة، وهي أقربُ إلى السكون والثبات منها إلى النمو والتكاثف؛ اللهمّ إلا إذا أخذنا بالاعتبار تصاعد وعيها وفهمها للواقع المحيط، ذلك الوعي الذي لم يترافق مع الفعل، ولم تسايرهُ رغبة في النهوض والمواجهة.

تبدأُ الرواية بوصول (يونس) إلى مدينتِهِ الصغيرة، في جنوب سوريا بعد نفيٍ دامَ ستةً وعشرينَ عاماً، أمضاها معتقلاً في جزيرة "غوايانا"– جزيرة الشيطان، يصلُ إلى الوطن الذي نالَ استقلالَهُ من المستعمر الفرنسي، وبدأ أبناؤهُ يحكمونه بأنفسهم... ويكونُ اللقاءُ مع الوطن بارداً حزيناً؛ فما من أحدٍ في استقبال المناضل العائد، وقد نسيهُ الناسُ جميعاً، وحينَ يبلُغُ دارَهُ يجدُها خراباً ونهباً للحشراتِ والزواحف.... فتبدأُ رحلةُ بحثِهِ عن زوجتِهِ (خيزران) وطفله، الذي لابُدّ أن المرأة قد وضعتُهُ بعد اعتقال (يونس جلّول) ونفيه.. ولهذا فهو يجهل إن كانَ المولود أُنثى أم ذكراً.

ومنذُ بداية الرواية، يلتقي يونس (بأبي الريش) مُصادفةً، حينَ يصطدمُ الثاني بهِ، وهو يحاولُ الفرار من عصا (زرافة)، بعدَ أن كال لها السباب والشتائم، ولكنّ (أبا الريش) لا يتعرّفُ إلى العائدِ؛ بسبب الظلمة والرغبة في الفِرار.. إلا أنهما بعد ذلك بقليل (صفحة 18) يلتقيانِ من جديد، ويسردُ (أبو الريش) ليونس سببَ ما حدث مع (زرافة) والجارات، فقد عجزت النسوة عن توجيهِ مياهِ الغسيل والتنظيف، التي سالت من الشرفة إلى غرفة (أبي الريش) السفليّة، فتغلغلت المياه داخل الحيطان الطينيّة وأفسدت معظم صور فريد الأطرش، التي كان الرجلُ قد جمعها لسنوات وألصقها على الجدران... وعندها لعنهنّ وسبّهنَ فما كان من (زرافة) وهي أطولهنَّ إلا أن انقضّت عليهِ بعصاً في يدها.. وطالتهُ بها حين اصطدمَ بشخصٍ عابر أخّرَ من سرعة فراره.. وهكذا يلتقي الصديقان بعد فراقٍ دامَ قرابة ربع قرن، ويسيران معاً على امتداد النص الروائي كُلّه.

(أبو الريش)– هو لقب (حسن أجود)، وقد أجاد الروائي في العمل على هذهِ الشخصيّة، والإحاطة بمعظم جوانبها.. إنها شخصيّة حاولت أن تعيش بسلام واطمئنان، على طريقتها الخاصة، فلا علاقةَ لها بالأمور الكبيرة التي تجري في

البلد؛ ولا عملَ محدّداً لها تعيش منهُ.. وقد تنقّلت بين عملٍ وآخر... واستقرّت أخيراً على ما يشبه اللامبالاة، إزاء ما يشغل الآخرين، كان هَمُّ (أبو الريش) فقط أن يعيش... مُحلِّقاً فوقَ كل شيء، وعازفاً عن كلِ شيء، ولعلَّ لهذا اللقب (أبو الريش) مدلولاً ما في هذا السياق!؟ فصاحبهُ أقربُ إلى الطائر ذي الريش، الذي يستنفر ريشَهُ هذا كلّما أحسَ بالخطرِ أو الملل، فيحلّقُ بعيداً عن كل ما يريده.

وقد كانت علاقتُه بفريد الأطرش- كما يعبّر الراوي- لا تشترى بمال، وقد أكسَبتْ أغنياتُ فريد حياتَهُ معنىً ما، "منذُ أن استطاعَ شراء مونوغراف مستعمَل، جمعَ لَهُ الأسطوانات، من جميع البيوتِ بكل وسيلة.

كانت النجوى الشجيّة في ألحان المطرب تؤججُ روحَهُ فيصفو قلبُهُ، لكلِ شيء، وهو يترنّم بالنغم الطويل المقوّس كالأشرعة"(121).

وقد بدأت الحكاية مع فريد الأطرش، حين اضُطرَ ذات ليلة للنوم تحت إحدى النوافذ، سكران عاجزاً عن المشي، ملتهب العيون، مضعضع الجسد، وهناك جاءَهُ صوت المغني وهو يردد: "أنا كنت فاكرك ملاك.. أتاري حبّك هلاك"، فتراءى له- كما عَبّر الراوي- "أن الملائكة تغشى الأرض، وتنسجُ ثوباً من الشجن يَمسُّ الشغاف، وتضفرُ من الأصوات الليليّة قوساً من الهوى منعَ عنهُ الصحو"(122).

بعد ذلك أمسى (أبو الريش) ممسوساً بفريد، وبدأت حجرتُهُ تكتظُ بكل ما يتعلّق بفريد: أفيشات الأفلام، الصور المختلفة ذات الأبعاد المختلفة، حتى صارا صديقين حميمين، وتمكّن هذا المغني من أن يكسرَ نمط حياة (أبي الريش)، فغدت العودة إلى الغرفة أمراً مقدّساً، غير قابل للانتهاك، فإذا بهِ يرجعُ بعدَ العشاء يتفقّد الأسطوانات العتيقة، التي جمَعَها من هنا وهناك، فيمسَحُ عنها الغبار وعن صور الفنان وإعلاناته. أما أبهَج أيام (أبي الريش)، فقد كانت تلكَ التي يعثر فيها على صورة جديدة للمطرب الشاب، فعندها يشتري نشاءً ويهرعُ إلى البيت "محمولاً على أجنحة اللطف والأُبّهة" فيعلّق اللوحة الجديدة. بعد ذلك ستسحرهُ أسمهان حينَ يسمَعُ أغنيتها "نويت أداري آلامي"، وسيشتري "أفيش" فيلمها "انتصار الشباب" بأجرةِ يوم عملٍ كامل، أمضاهُ ينظّفُ صالة السينما من بقايا المتفرجين. وهكذا سيجدُ نفسه دائماً وجهاً لوجه مع صور الشقيقين اللذين سيروح يكلمهما عن أحواله، وأموره وهمومِه، كما فعلَ ذات يوم، حين عاد من العمل، في شَقِّ إحدى الطرق الجديدة في البلدة: "تعرف يا فريد؟ اليوم شفت الشغل في النافعة يخرّب الصوت. تستغرب؟ لا تستغرب! صحيح أن الواحد منا يعمل في الهواء، لكن

الغبار ودخان الزفت، يغطّيان الحنجرة". وسيمتنع أبو الريش بعد ذلك عن العمل بالإسفلت والحجارة!

ويضعُ ممدوح عزام بينَ يدي هذهِ الشخصيّة الإنسانيّة كل معارفِه وما جمعه عن شخصّية فريد الأطرش وأغانيه وغرامياتِهِ الخاصة، ومحاولات زواجه... بحيث تصبح كل هذه الأشياء جزءاً رئيساً من خصائصِ هذهِ الشخصيّة، بل من مشخّصاتِها الدقيقة، وقسماتها الفارقة.

وإذا حاولنا أن نفهم هذهِ الشخصيّة بدقّة؛ فسندرك أن حياة اللامبالاة التي يعيشها بسُكْرِها، وتعلّقِهِ بفريد الأطرش وأسمهان وشادية.. ومختلف الأفلام التي يُحضِرُها "شمسي" من العاصمة، ومعاشرة امرأة ما؛ هي كلها محاولات للهرب، من خرابٍ عميق لم يترك له شيئاً؛ إنه يحاول الطيران فوق واقعهِ الشخصي (المتمثّل بتشردٍ طويلٍ صار عمره ستاً وعشرينَ عاماً)، وواقع بلاده التي أخرجت المستعمر الفرنسي لتقع تحت سلطة جنرالات القمع والظلم والانقلابات. والحق إن هذهِ الشخصيّة كانت أميل إلى الثبات والسكون في القسم الأكبر من العمل، لكنها بعد صدامِها بيونس والنجومي ومجموعة من المتغيّرات الأخرى (الراديو الذي اشتراه أبو الريش بما قَدّمَهُ من أخبار وغيرها، (اقتحام جيش الدكتاتور للمدينة) بدأت تنمو وتتطوّر، خاصةً على صعيد الوعي الفكري والسياسي، لكن هذا النمو (أو التطور) لم يقترن بالحركة، بالفعل في سياق الأحداث، وظَلَّ على صعيد وعي الشخصيّة:

فأبو الريش في الصفحة (34) يكادُ يموتُ من الحزنِ والغم لمجرّد أن ماء الغسيل أغرقَ صور فريد الأطرش الملصوقة على جدران غرفته، و(أبو الريش) الذي يُغنّي في الصفحة (36) أغنية: "ليالي الأُنس في فيينّا" ويتخيّل الهروب والطيران إلى فيينّا فاراً من حياة بؤسِهِ وتشرّدِهِ هو نفسه (أبو الريش) الذي يسعى بعد فترة لإنقاذ (يونس) من أيدي الشرطة السريّة، بعد أن حامَ حولَ مبناها الأصفر طوال يومين حومانَ طائرٍ مجنون، ولكنه سيعود في الصفحة (138) ليلعنَ يونس حين يعلم "أنه متورّط في نشاط السياسيين، موضحّاً لهُ، بأن الأمر الوحيد الذي يصلحُ لمن كان في سنِّهما هو الفرجة على الدنيا والاستماع إلى فريد الأطرش"، وهو نفسه سيساعد في إخفاء (النجومي) وفي التضليل على وجودهِ في بيت يونس، وهذهِ الشخصّية ستصبح–كما يبدو لي– واعية لواقع الصراع بين الأحزاب من جهة، وبينَ الأحزاب والسلطة والناس من جهةٍ أخرى؛ فحينَ ينقل إليه يونس أن المعارضة ملأت الشوارع بالمنشورات، التي تندد

بالـدكتاتور نـراهُ يقـول لَـهُ: "لا تفـرح، يريـدونَ كُرسـي الكولونيـل، لا حرّيـة النجومي"(123).

وسيقول في صفحةٍ تالية متحدّثاً عن فريد نفسه: "أما الملكة فقد تجاوزت كل حد، فمن تكون لتعلن رفضها الزواج بفريد؟ ملكة؟ ماذا يساوي الملوك أمام الموسيقيين؟ ألا تعرف بأنها ستُنسى، وتضيعُ مع الزمن الذي يمرُّ على الكائنات جميعاً ليطمرها في القاع، بينما فريد: يُغنّي ويعزف ويُمثّل"(124).

وبعد ذلك نجد هذه الشخصّية تتفلسف بطريقةٍ لافتة: "إنهُ يأسف لأن تكون الآلام وحدها هي التي تجعل الناس يشدّ بعضهم فيها إزر بعض ثُمّ صمت حائراً في ذلكَ التعاضد السَخي الذي أظهرهُ الناس تجاه أسرة النجومي، وقال: (أظنُ أن الحب أقوى من الحكومة)."(125).

وسيزدادُ تنامي وعي هذه الشخصيّة كُلّما أوغلنا في الرواية، حتى يصلَ إلى الذروةِ في نهاية العمل، حينَ يُصرُّ على إقامة حفل عُرسِهِ، رغمَ دخول العسكر إلى المدينة. نقرأ: "لم يكن يتّهم يونس قطعاً، وإنما الكولونيل نفسه، الذي رأى الآن أن بينهما عداء شخصيّاً محضاً، لا يعلم إلا الله، كيفَ يمكن أن يُحل، وصار يقول ليونس: إذا كان بدنا نسكت أو نزعل، أو ما نغنّي كل ما سمعنا باسم طاغية، فحياتنا كلها صارت مآتم."(126)

ويتوّج أبو الريش ذلك باستيعابهِ لسياسة الأحزاب المختلفة على الساحة، وكثيراً من شخصيّات السلطة، حينَ يردُّ على (كرم الراعي) وهو أحد الشبّان اليساريين: "كل واحد يقول هالكلام.. وكلهم يقولوا لك مُت منشاني مت ورح يمجدوك بعدين.. وهم واقفين بالشُرفات، أو جالسين وراء الطاولات أو راقصين.. أو يشربون العرق في البارات.. أما إذا انهزموا فيا ويلك! رح تكون ملعون ابن ملعون"(127).

وينتهي الأمر (بأبي الريش) أن يرى العسكر يقتحمون بيتَهُ.. ويقتلونَ زوجته (زرافة)، التي لم يمضِ على زواجه بها إلا بضع ساعات.. فيحملها بين يديه، ويخرج ليجد نفسه مع يونس وأمامهما صف من الجنود الذين يلقّمونَ بنادقهم.

إن هذهِ الشخصيّة تدينُ في بنائِها ورسم الكثير من ملامِحها وصفاتِها لأغنيات فريد الأطرش وأفلامِهِ وسيرة حياتِهِ عموماً؛ التي حاولَ أن يقتدي بالكثير منها، وهي شخصّية نامية إذا اعتبرنا أنّ المِحك "الذي تُميّز بهِ الشخصيّة النامية، هو قدرتُها الدائمة على مفاجئتنا بطريقة مقنعة.

فإذا لم تفاجئنا بعملٍ جديد أو بصفةٍ لا نعرفها فيها؛ فمعنى ذلك أنها مسطّحة"(128) رغم أن هذا النمو والتطوّر اقتصرَ على وعيها وفِكرها، ولم يتعدَ ذلك إلى فاعليتها في حركة الأحداث ضمن الرواية!

## سادساً–استخدام الأغنية إرصاداً للنص السردي

"الإرصادُ" في علم البديع كما عَرَّفَهُ القزويني: "أن يُجعل قبلَ العجزِ من الفقرة أو البيت ما يدلُّ على العجز" (129)، واستخدم المترجم صيّاح الجهيّم هذه المفردة في ترجمتِهِ للكلمة الفرنسيّة Mise En A byme(130)، التي استخدمها أندريه جيد للدلالة على إدراج قصّة صغيرة في القصّة الطويلة أو الرواية قبل انتهائها، تكون بمثابة التلخيص لها، وتكون بمثابة المرآة التي تنعكس فيها هذهِ القصّة الكبيرة، وأخذ جان ريكاردو هذا المصطلح عن أندريه جيد واستخدمَهُ في كتابه "قضايا الرواية الحديثة" (131)، وبيّنَ أن مثل هذا الأمر نجدهُ في الأدب بشكلٍ غير قليل، ومن أمثلة ذلك مسرحيّة "هاملت" لشكسبير؛ ففي الفصل الثالث –المشهد الثاني، يمثّلُ هاملت وبعض الممثلين مشهدَ مصرع الملك وتآمر زوجته عليه وزواجها من أخيهِ القاتل، وذلكَ بحضور والدةِ هاملت (الملكة)، وزوجها الملك الجديد (عم هاملت)، وهذا المشهد هو مُصغّر لحكاية المسرحيّة كلها، وإرصاد لها، ويضربُ جان ريكادرو أكثر من مثالٍ على حالات الإرصادِ وأنواعه، وقد فَضّلت استخدام هذا المصطلح لأن الأغنية قد تقومُ تماماً بدور تلكَ الحكاية الصغيرة المخبوءة داخل الحكاية الكبيرة مشكّلةً إرصاداً لها.

تشكّلُ روايةُ "أغنية الأطفال الدائريّة" للدكتورة نوال السعداوي مثالاً هاماً على توظيف الأغنية بمثابةِ إرصادٍ للعمل، ويبدأ ذلك من عنوان الرواية الذي اتكأَ على تلك الأغنية، ووصفها "بالدائريّة"، مُحاولاً إيهامنا أنّها كذلك لأن الأطفال –لاحقاً– يرددونَها وهم يشكّلون دائرة مُغلقة متحرّكة، فإذا ما دخلنا إلى أعماق النص أدركنا أن السعداوي أرادت أن تقول إن تلكَ الأغنية مُستمرّة كالدائرة التي ليس لها بداية أو نهاية؛ مستمرّة ليسَ بلحِنها ومفرداتِها نفسها، بل بما تقوله وتشير إليه، وحتى لا يبقى كلامي غامضاً سأضعُ أمام القارئ مفردات الأغنية. ولا بأسَ من إيراد هذا المقبوس الذي تفتتحُ بهِ الروائية متن روايتها:

"كانت دائرة من أجساد الأطفال الصغيرة تلفُ وتدور حولَ نفسها، أمام عيني، كل يوم، وفي أي وقت أنزلُ فيهِ من بيتي، وصورةُ غنائهم الحاد الرفيع يدورُ مع حركة أجسادِهم في أغنية واحدة، لها مقطع واحد يتكرّر في دورة متصلة

لا تنقطع:

***حميدة ولدتْ ولدْ***

***سمّته عبد الصمدْ***

***سابته ع الأنايا***

***خطفت راسه الحدايا***

***حَدْ يا حَدْ***

***يا بوز القرد!***

***حميدةْ ولدتْ ولدْ***

***سمّته عبد الصمدْ***

***سابته.. الخ"(132).***

وتتكرّرُ مفردات الأغنية نفسها عندما يصل الأطفالُ في غنائهم إلى الجملة الأخيرة، وهكذا.. وكأن الأغنية لا تنتهي؛ وتروي الراويةُ أنّهُ خُيّلَ إليها أن طفلاً من الأطفال المنشدين المتماسكين بالأيدي خَرَجَ من الدائرة، ورأتهُ قُربَهَا، كان وجه أنثى، فعلّقت: "الوجهُ –للغرابة الشديدة– لم يكن غريباً علي. كان مألوفاً بدرجة أثارت دهشتي إلى حد عدم التصديق: فليسَ من المعقول أن يخرج الإنسان من بيتِهِ في الصباح ذاهباً إلى عملهِ، فإذا بهِ يصطدمُ بشخص آخر، ما أن يرفع وجهه إليه، حتى يرى وجهَهُ هو، وليس أي وجه آخر"(133)، وتستمرُ الساردةُ في حديثها بطريقةٍ توحي (بشكلٍ غير مؤكّد) أنها والطفلة التي انفصلت شخصُ واحد، بعد ذلك تقول: "سألتُها: ما اسمك؟ قالت: حميدة، وارتفعَ صوت الأطفال بحركتهم وأغنيتهم الدائريّة"(134).

وتتكرُّر هنا الأغنية السابقة، وعندما تنتهي تقولُ الساردة: "ضحكتُ كعادة الكبار حين يُداعبونَ الصغار وقلت: –يغنّون لكِ؟ لكنها لم تردّ. لأنّها كانت قد اختفت من أمامي في اللحظة التي اهتزَّ فيها رأسي أثناء ضحكي.."(135)، وتتابعُ نوال السعداوي روايتها بطريقةٍ صعبة، فالساردةُ تارةً تتقمّصُ (حميدة)، وتارةً تنفصلُ عنها، وقد تتقمّصُ أخا حميدة (حميدو)، وما إلى ذلك، لكنَ ما نحنُ بصددهِ الآن هو تلك الأغنية التي لخّصت بسطورها القليلة الحكاية كُلّها؛ فسنقرأ لاحقاً أن (حميدة) الطفلة تتعرّض للاغتصاب، ويكونُ الفاعِلُ أحدُ أهلِها،إنّه يعيشُ تحت السقف نفسه: "صرخت، لكن صوتها لم يطلع. يد كبيرة مفلطحة سدّت فمها وأنفها فاختنقت، وأدركت أنها لا تحلُم، وأن جسداً كبيراً له رائحة التبغ مُلاصق

لجسدها، كانت عيناها مغمضتين، لكنها استطاعت أن ترى ملامح الوجه، وتدرك أنها تشبه ملامح أبيها، أو أخيها، أو عمها، أو خالها، أو ابن خالها، أو أي رجل آخر"(136).

وسيكرُر المغتصب فعلته، حتى إذا شعرت الأم، أن الطفلة غير طبيعيّة، وفهمت أن جنيناً لأحدٍ ما عالقٌ بين أحشائها، مشت بها ليلاً إلى محطّة القطار، ووضعتها في إحدى عرباته، وسارَ إلى مكانٍ ما... وبعدَ فترةً غير قصيرة يُرسِلُ الأبُ (حميدو) خلفَ أخته، وقد حَمّله سكيناً حادةً طويلة: "العار لا يغسله إلا الدم. اذهب وراءها"(137) لكن (حميدو) –على ما يبدو– يُقْبَضُ عليه، ويساق للخدمة العسكريّة قبلَ تنفيذ مأربه، بينما تتعرّض الأختُ في المدينة للاعتداء مراراً، ثم تعمل في بيوت الناس، وقد تضعُ مولوداً، لن يجدَ لهُ مكاناً إلا المزابل يبحثُ فيها عَمّا يأكله.. وستعمل حميدة فيما بعد مومساً، وقد يقتُلها أخوها، وقد لا يفعل، لكنّهُ يعودُ فيما بعد إلى الريف ليقتلَ أباه.. العملُ صعب متداخل، والشخصيّاتُ تتداخل ويتقمّصُ بعضها بعضاً، وللسردِ بنية –أفضل ما يقال فيها أنها دائريّة متداخلة، ولقد كرّرت الكاتبة الكثير من المقاطع كما هي.. وختمت نَصّها بمقطعٍ كانت قد أوردته في بداية الرواية، وكرّرت الأغنية نفسها موحيةً أن هذهِ الحكاية دائمة ومستمرّة، وتحدُثُ كُلّما قلنا انتهت.. لكأننا ندور في دائرة مغلقة لا بداية ولا نهاية لها، حتى الشخوص تشبه تلك الدائرة، فهي تبدأ ولا تنتهي، وتتداخل بطريقة يصعب فيها الفصل بين هذه الشخصيّة وتلك، ولعلّ هذا الأسلوب هو الذي وقفَ حائلاً بينَ الأغنية (كنبوءة)، وتسلسل أحداث الرواية اللاحقة (كمستقبل)، بمعنى آخر: رغم أن الأغنية جاءت إرصاداً للعمل، واختزلت حوادثه الأساسيّة تقريباً، إلا أنها لم تستطع كشف قناع المستقبل تماماً، وبالتالي لم تُلغِ عامل التشويق. وعليهِ فقد كان الإرصادُ باستخدام الأغنية "تمرُّداً بنيويّاً من فقرة من فقرات الحكاية (الأغنية في مثالنا) على المجموع الذي يحتويها"(138)، تمرُّداً جعلَ بنية العمل بشكلٍ عام– أكثر غنىً، و"نمّى الدراما التي أثارها إنجاز الحكاية"(139).

العمل الثاني الذي استخدمَ الأغنيةَ إرصاداً ونبوءةً، والذي سأقف عنده هو قصة قصيرة عنوانها "الضيق" للقاص السوري حسن م يوسف، وقد استهلّ الرجلُ قصتّه بنصٍ قصيرٍ، أخذه من قصاصةٍ عُثر عليها بين أوراق المخرج المسرحي الراحل فوّاز الساجر جاء فيها:

"إن عصرنا هذا هو عصرُ الضيق، أكلنا ضيق، شرابنا ضيّق، زيّنا ضيّق،

مسكننا ضيّق، مُرتّبنا ضيّق، تفكيرنا ضيّق، مطعَمُنا ضيّق، أفقُنا ضيق، عدلُنا ضيّق، عالَمُنا ضيّق، مصيرُنا ضيّق، موتُنا ضيّق، قبرُنا ضيّق. الضيق الضيق! افتحوا الأبواب والنوافذ.. سيقتلُنا الضيق!.. افتحوا الأرض والسماء...."(140).

ولقد أوردتُ هذا المقبوس لأقول إن القصّة تدور في فلكه بشكلٍ كامل (من حيث الفكرة)، وأنا أرجّح أن تكون العبارات السابقة هي تلك الشعلة الأولى التي كانت وراء ولادة عمل يشكّل صرخة من أهدافها كسر ذلك "الضيق" الذي عبّر عنه فوّاز الساجر. تبدأ القصة هكذا: "جلستْ مقابله على كرسي القش الخفيض، انحنت نحوَه بتوجّس، فوقعت عيناه عفواً على نهديها الرخوين الذابلين، عبر فتحة منامتها البنفسجيّة حائلة اللون. "المسكينة نشفت مثل العود..". وضعت يدها على ركبته برفق، كما لو أنّها توقظه. همست: "البرغل خلص". لم تكن بحاجة لمزيد. فهو يعلم أنها لا تطبخ البرغل عادةً إلا بطلب منه، وأن الأولاد لا يأكلون إلا عندما يقرصهم الجوع"(141) وعليه نلاحظ أن القاص يضع القارئ في جوهر المشكلة مباشرةً، وسيبدأ منذ السطور الأولى بتصعيد الأزمة.. فلا طعام في البيت، والرجلُ لا حول له ولا قوّة، إنه "مديون" لأصحابه جميعاً، وأحوالهم – عموماً– ليست أفضل من حاله، فلا فائدة من طلب مساعدتهم من جديد؛ كما أنه البارحة كان قد استدانَ من (محمّد) خمسمئة ليرة، فاشترى "دخاناً مهرّباً"، لكنّه وقبل أن يبيع "باكيتاً واحداً" أمسكته دوريّة شرطة، وصادرت البضاعة، ولولا شفقة رئيس الدوريّة عليه، لأحاله إلى القضاء رسمياً، لكن الرجل صادر التبغ واكتفى بذلك..

يكشف القاص بنية المجتمع الذي تجري فيه الأحداث بشكل عميق من خلال حوارٍ متوترٍ حاد بينَ الرجل وزوجته: "–الدنيا مليانة بياعين دخان مهرّب. فليش مسكوك دون كل خلق الله؟ تلاقيك رحت لقدّامهم وصرت تصيح"، وحينَ لا يجيب تتابع كلامها: "ابن خالتي عماد له سنتين عم يبيع دخان مهرّب ما حدا مسكه، ولا قال له محلا الكحل بعينك.. وكله شقفة ولد بالصف السادس"، عندها يقاطعها الزوجُ مُغمغماً: ".. ابن أختك عماد طلع عنده شُركاء عم يحموه. أنا كنت متلك مفكّر إنه الشغلة بسيطة.."(142).

وكان لابدّ لهذه الحالة الأليمة، أن تنعكس على كل شيء في الأسرة.. فها هو الحوار بين الأم وبناتها لا يقلُّ نزقاً وسخطاً عن الحوار مع الأب: "–الله يا خدك يا بنت الحرام، قلت لك ألف مرّة شخخي هاالسعدان أخوكِ ما سمعتي"، فتندفع البنت الكبرى (ثورة) من الصالون إلى غرفة النوم، تلقفت أخاها الذي بدأ

يبكي، وهرولت إلى الخارج، وهي تتوقّع أن تضربها أمّها بشحّاطة أو فردة حذاء.."(143).

وكما لا يخفى على القارئ فحسن م. يوسف يؤثر أن يكون الحوار باللهجة المحليّة، ليس في هذا العمل فحسب بل في غيره أيضاً.. ولكنه حوار مفهوم يصل إلى معظم القراء، ويكون صادقاً في التعبير عن الشخصيّة، موافقاً لمستواها وللحالة المرسومة.. وفي هذا العمل ينهضُ الحوار بالعبء الأكبر، فهو يرسُمُ الشخصيّات، ويدفعُ الحدث إلى ذروته، ويكشف الحيّز أو المكان الذي تجري فيه الأحداث، مُعرّياً الواقع اليومي المرجع (تهريب، رشوة، جوع، فقر، فساد)، ولكن أين دور الأغنية في كل ذلك؟ لنتابع.. تحت تأثير شكوى الزوجة وحالة العوز، يخرجُ حسن من البيت، ليعودُ بعد حين خالي اليدين، ونفهمُ –نحن القراء– أنّه حاول أن يجد مخرجاً؛ أن يقترض شيئاً..، لكن دونَ جدوى: "ماشي الحال. كل الناس عم يشكو الضيق مثلنا، وأنا ما عاد لي وجه أطلب من محمّد.. دبّري راسك اليوم وبكره فَرَج"(144).

ولكن أنّى له أن تتركه المرأة في حاله.. وإن فعلت فمن أين سيأكل الصغار:

"–يا ابن الحلال قلت لك: البرغل خلص"، ثمّ تكرّر بعد ذلك بقليل: "–قلت لك البيت ما فيه لقمة، إشوّه ما تفهم!". هنا يكون حسن قد دُفع إلى ذروة الأزمة، فيصرخ مُهتاجاً أن تأتيه بسكين لكي يقطع لها وللأولاد من صدره! فهو ليس عديم الإحساس، إنه يرى كل شيء ويفهم كل شيء، وليس في وسعه شيء.. أصحابه حالهم من حاله، وأخوه بلع الموسم بحجّة "أن الأرض، ما طالعت أجرة الشغّيلة"، وهي –زوجته– ترفض أن تعيش في الضيعة.. فماذا بإمكانه أن يفعل، ثم تختلج عضلة فكّه وتترقرق الدمعة في عينيه ويقول:

"–أنا طول عمري كنت أعتبر أني مواطن شريف. لكني اكتشفت البارحة إني غلطان بحالي. وإني شريف غصباً عني، لأنه ما فيه قدامي شيء أسرقه. أنا طول عمري كنتَ أعتبر التهريب سرقة لأموال الدولة، والبارحة حاولت اشتغلت بالتهريب، يعني حاولت أسرق. وانكمشت، وأنا ما قادر أرتشي، فإذا ارتشيت ولو بليرة، القاضي عبد المعين رح يلبّسني قضيّة و ساعتها أصير أنا المرتشي، ويصير –هو الحرامي– رمز الشرف والفضيلة"(145). يتحشرجُ صوته، ترمي بنفسها عليه مُعانقةً مواسية، فيروح ينشج بشدّة، وتبدأ بالاعتذار وشرح موقفها، حتى يطلب منها أن تأخذ الأولاد، وتذهب إلى أهلها، فاليوم الجمعة، وغداً يفرجها

الله... فتجيب المرأة بين التذمّر والانصياع: "حال أهلي من حالنا. والكل صاروا يعرفوا أنه القصد من زيارتنا الأكل. المرّة الماضيّة سمعت أخي عماد عم يقول لأمي عني: ما كفاها اتزوّجت واحد من غير طائفتها قامت نقّته منتوف أباً عن جد"(145).

عندها يربّت على كتفها برفق، ويقبّلها في عينيها الدامعتين، فيبتسمان معاً ويتذكران أغنية محمد عبد الوهاب:

***"بلاش تبوسني في عينيّا***

***دي البوسة في العين تفرّق".***

تنهضُ بعد ذلك دونَ رغبة، تلتفت إليه عندما تصل إلى الباب، فترى في عينيه بريقاً لم ترهُ فيهما من قبل.

إذاً لقد جاءت أغنية عبد الوهاب، عن القبلة التي تُطبَعُ في العين فتفرّق المحبين، في ذروة العمل تقريباً، حين أصبح من الضروري جداً وصول النص إلى حلٍ ما؛ خاتمة ما...

تمضي الزوجة بأولادها، ويبقى حسن وحيداً، وها هو ذا يتمدّدُ على السرير، وقد تلاشى صوت المدينة، ويتذكّر.. وهنا ينقلنا القاص إلى ماضي الشخصيتين، فيضيء الهام منه؛ الهام للحاضر الذي ترسمه القصّة، فإذا به من خلال ذاكرة حسن يخبرنا عن لقائهما الأوّل في إحدى المظاهرات الشعبيّة، التي خرجت قبل حوالي ربع قرن احتجاجاً، على تصريحات الحبيب بو رقيبة بشأن الصلح بين العرب وإسرائيل، وقد كانا بين الطُلاّب يومها، ونعرفُ بعد ذلك أن حباً عظيماً جارفاً قد ربطَ قلبيهما، وجعلهما يتجاوزان الصعاب معاً، وقبلَ أن نذهب معاً إلى نهاية القصّة لابدّ لنا من العودة قليلاً إلى أغنية محمد عبد الوهاب التي سيستقبلها قراء القصّة بطرق شتّى: فمنهم من يصل إليها، ويعبرُها دون كبير اهتمام: مُعتقداً أنها جاءت لا تحملُ إلا نفسها، جاءت في هذا الموضع من القصّة، لأن حسن قبّل زوجته بمحض المصادفة على عينيها الدامعتين، وأغنية عبد الوهاب لشيوعها الكبير بين الناس، هي أوّل ما يتبادر إلى ذهن الكاتب لحظة إبداع النص، وما سيتبادر إلى أذهان القرّاء، دون أن يكون وراء ذلك كبير معنىً أو غاية فنية دقيقة.

ومن القراء، من يمرُّ بالأغنية فيحسن الظن أكثر بموهبة الكاتب، ويحدس أن فراقاً ما سيقع بين حسن وزوجته، ولعلَّ ذهاب المرأة بأولادها إلى بيت أهلها هو ذلك الفراق المقصود بالأغنية... ولا شك بوجود فريق ثالثٍ من القراء سيذهب أبعد

من ذلك بقليل؛ فيتوقّع فراقاً حقيقيّاً بين البطلين، لعلّ حسناً الآن سيختفي عن أنظار زوجته وناسه.. فيسافر إلى مكانٍ ما.. أو يهيمُ على وجهه متسكعّاً.. أو.. أو..

ويبقى الفريق الأخير الذي أظنّه أقل عدداً من سابقيه، والذي سيحدسُ – اعتماداً على كل ما قدّمه القاص– أن ذلك الفراق الذي تحدّثت عنه الأغنية ماهو إلا الموت.. وقد يكون الموت انتحاراً تعالوا نرى إذاً أي أولئك الفرقاء كان مصيباً:

"نهض عن السرير بعينين حمراوين. تناول حقيبته الجلديّة ومضى إلى المطبخ. فرد الجريدة على طاولة الطعام، ثمّ أخرج كدسة من الأوراق وأخذ يكتب بخطٍ جميل وبرشاقة أكسبته إياها السنوات التسع التي أمضاها كاتباً في محكمة الجنايات"(146).

حين قرأت موظفة البريد البدينة اسم المرسل إليه تجمّدت "كما لو أن شخصاً خفياً قد قرص عجيزتها المترهّلة"، ومسحته بعينيها المتجلجلتين؛ فمن ذا الذي يجرؤ على توجيه رسالة إلى مثل ذلك العنوان. في طريق العودة إلى البيت كان ماضيه كله يغلي في أعماقه، وكان يحدّث نفسه بصوتٍ مسموع، ويؤشر بيده كمجنون. حين وصل بحث عن جلابيّته البيضاء؛ أخذها إلى المطبخ، وكتب على صدرها بالحبر الصيني، وبخط جميل:

***"خلاصة حكم***

***باسم الله والشعب***

بما أن من ينجب أطفالاً، ولا يستطيع إطعامهم غير الذل هو مجرم واجب العقاب، فقد حكمتُ أنا الموقّع أدناه حسن شداد في الجلسة المنعقدة بتاريخ 25 نيسان 1988 على المجرم حسن شداد بالإعدام شنقاً حتى الموت، كي يكون عبرةً لمن يعتبر وإني أُهدي موتتي هذه لسيادة.... آملاً أن يكون نعمَ الزوج ونعم الأب لزوجتي وأولادي، الله أكبر"(147).

بعد ذلك ينقلنا القاص إلى غرفة الطبيب الشاب المُناوب في مشفى الكندي، وهو يتلقّى –في العاشرة ليلاً– خبراً حملته إحدى الممرّضات: "يا لطيف. واحد حاكم على حاله بالإعدام" فيركض باتجاه غرفة الإسعاف ويتفحّص الجثّة، آمراً الممرّضة: "اتصلي بالشرطة"، بينما يشرعُ بتعبئة بطاقة وفاة لحسن شدّاد البالغ من العمر (40 عاماً) ومن الطول (170سم)، وبينما يتدفّق الناس إلى غرفة الإسعاف لقراءة خلاصة الحكم يصل رجال الأمن، فيفرقون الناس، ويأخذ قائدهم الجلاّبية

ناظراً في عين الطبيب وآمراً: "حادثة انتحار عاديّة".

ثم ينقلنا القاص نقلة أخرى هذه المرّة، إلى مبنى ضخم في العاصمة، حيثُ يقوم موظف ما بفتح بريدٍ خاص، ويتمتم إلى زميله: "تصوّر. فيه واحد عم يقدّم موته هديّة. أما ناس مجانين بالفعل، تلاقي الواحد منهم وهو حي ماله قيمة. فشورح تكون قيمة موته حتى يهديه"(148). ثم يكتب بقلمٍ أحمر على أعلى الرسالة "للحفظ"، ويضع تحت الكلمة خطين نزقين.

هذه هي القصّة..وتلك كانت الأغنية التي استخدمها حسن م يوسف، بمثابة الإرصاد في هذا العمل! فالأغنية –وإن جاءت بشكلٍ عفوي تماماً– أشعلت نار الشك حول مصير الشخصيّة الرئيسة، وجعلت القارئ الحسّاس يتهيّأ لقبول أمرٍ خطير يوشك أن يقع.. وظنّي أن القاص كان يشعر أنه يقودُ بطله حسن شداد إلى نهايةٍ قاسيةٍ جداً، نهاية لا تشاكل الواقع العادي، رغم كل ما عاشتُهُ هذه الشخصيّة، ولهذا فقد أراد أن يمهّد لذلك بطريقةٍ ما.. أراد أن يُحضّر قارئه لاستقبال تلك النهاية.. ولكنه كقاصٍ ذكي يعلم أن كشف الخاتمة في منتصف القصة أمرٌ يقتل القصة نفسها.. فلهذا جاءت الأغنية تنذرُ بحصول الفراق بين الزوجين.. ولكننا رغم ذلك فوجئنا أن ذلك الفراق لم يكن إلا الموت... القصّة مشدودة ومتماسكة ومقنعة رغم غرائبيّة نهاية البطل؛ وغرائبيّة موتِهِ المجاني.

وإن كان ثمّة مشكلة ما في قصّة "الضيق"، يمكن الإشارة إليها قبل أن أغادر إلى أمرٍ آخر؛ فهي مشكلة فنيّة صغيرة تتمثّل بإصرار القاص على جعلنا نحيطُ بقسطٍ من وضع الطبيب المناوب في المشفى، وموهبته كشاعر!! بل أصرَّ القاص على إثبات جزءٍ من النص الشعري الذي كان الطبيبُ قد كتبه قبل قرع الممرضة الباب بعنف:

"في الساعة العاشرة والنصف من مساء ذلك اليوم كان طبيبٌ شاب نحيل القامة، يكتب الشعر في غرفة الطبيب المناوب في مشفى الكندي... كان قد كتب:

***(هذا المشفى يشبهني***
***في النهار ينشغل بمعالجة الآلام***
***في الليل ينأسرُ بوحدتِهِ وآلامِهِ)***
***تعالى دقٌّ شديدٌ على باب غرفة الطبيب المُناوب..."(149).***

لقد جاء هذا المشهد قبل نهاية القصة بقليل؛ وفي ذروة تصاعد العمل فإذا به

يصرفُ انتباهنا عن شخصيّة حسن شداد ليقدم لنا شخصيّة جديدة تماماً وغير ممهّدٍ لها، ويطلب منّا أن نغوص في هموم وحدتها وعزلتها وآلامها، بينما حسن شداد مسجى في غرفة الإسعاف. لقد تمنيّت في سرّي وأنا أقرأ هذه القصّة لو أنّ حسن م يوسف انتبه إلى خطورة المقطع السابق على مسألة تصعيد ورفع التأثير الفنّي إلى أقصاه، انطلاقاً من أن القصّة القصيرة إنما هي كذلك لأنها –على حد تعبير نورمان فريدمان– "تتناول أشياء قصيرة، ومادتها ذات نطاق صغير وهي مبتسرة من أجل رفع التأثير الفني إلى أقصاه"(150)، وبالتالي فعلينا ألا نثقلها بالحقائق والتوضيحات والتحليلات، وعلينا –من وجهة نظري– ألا نستخدمها في تحليل الشخصيّة وتطويرها؛ فخلقُ صورةٍ متكاملةٍ شاملة أمر أكثر ملاءمة للروائي منه للقاص!

ومن الأمثلة القليلة عموماً على توظيف الأغنية وفق هذا النمط ما نجده في رواية البشير خريف "الدقلة في عراجينها"، فقد استطاع الراوي أن "يستعمل تقنيّة التهيئة لما سيحدث من أحداث سعيدة أو غيرها، ويمهّد لحصولها"(151) كإحدى تقنيات السرد لدى الروائي وستكون الأغنية في أحد المواضع أداةً ناجعة لإنجاح تلك التقنيّة؛ فها هي ذي (العطراء) تتأمّل طائراً يعبرُ الأفق أمامها، وتسأله عن حبيبها "الملكيّ

الذي رحل ولم يعد، ثمّ تغنّي، أغنيةً شعبيةً تونسيّة*:

***"يا طويرة ماك تعليثْ***

***شمش ما رأيثْ***

***كأنّك على مولى بيتي***

***رَحَل ما ولا شي"(152).***

وستكون هذه الأغنية بمثابة نبوءة، فالحبيب لن يعودَ في مستقبل العمل إلى حبيبته.

---

* *تقول هذه الأغنية: "يا طير حلّقتَ في السماء*
*هل رأيت شيئاً*
*زوجي*
*رَحلَ ولم يعد"*

# سابعاً–الأغنية تدفع السرد*، وتفتح له الأبواب

مالم أشر إليه في الأشكال السابقة لتوظيف الأغنية في المدوّنات السرديّة، هو أن تكون الأغنية بحد ذاتها وسيلة لدفع الحكي، وفتح الأبواب التي كان من شأنها أن تظلّ مغلقةً أمام السرد، وعندها تصبح الأغنية حيلة فنيّة بيد القاص أو الروائي لتحقيق مآرب بعيدة الغايات، ودفع اللغة لتحقيق إنجازاتها البهيّة، دون أن يقحم الكاتب سارده في وصفٍ أو سردٍ قد يبدوان متكلّفين، ولا مسبب لهما. وحتى أمثّل لذلك سأقف عند استخدام حنّا مينا أغنيتين إحداهما شهيرة في روايته "حكاية بحّار".

الأغنية الأولى تغنيّها فيروز، ويقول مطلعها: "يا ماريّا يا مسوسحة القبطان والبحريّة..."، ويستخدم حنّا مينا معظم كلمات الأغنية، بطريقةٍ سأتناولها بعد قليل، والأغنية الثانية وأظنّها لفيروز أيضاً، وسيستخدم الروائي عبارة واحدة منها تقول: "تعال بلا خيال..".

يعود (سعيد مخزوم) بطل الرواية مساءً من المقهى إلى الخيمة، ويحرص على ألا تشعر به العائلة التي يعمل معها مرشداً؛ ولذلك فهو لا يضيءُ النور، متجنّباً بذلك أي مُتطفّل، أو أي حديث؛ إذ لا رغبة لديه بعد ما حصل البارحة واليوم في الحديث إلى أحد... عندها تأتي أغنية فيروز من الكازينو:

***"يا ماريّا.. ما مسوسحة القبطان والبحريّة***

***يا مسوسحة القبطان"(153).***

بعد هذا المقطع يتخذُ السارد من تلك الكلمات التي ضمّها موضوعاً له؛ وكأنّه كان ينتظر هذه الفرصة ليبدأ بإخبارنا عن جملة أشياء ضروريّة جداً لدفع العمل. يقول: "ومع أنه لم يكن قبطاناً (يقصد سعيداً)، ولا قُيّض له أن يكون رئيساً على أيّما مركب، فإن الأغنية كانت تعبّر حقّاً عن ذات البحّار وذات البحر. شرط الجميلة، كي تكون جميلة، أن تسوسح القبطان. الريّس في كل مكان، وفي أي مجال، تظلّ رياسته مدخولة، إلا في البحر. هنا الرياسة صافية. هنا الرياسة جدارة. تعني النبالة والوجاهة والشجاعة والكرم. الريّس قبل أن يكون ريّساً، يمرّ بالعاصفة يعرف طعم الموت، ويعانقه، يتقن التعامل مع الريح والموج، يصبح خبيراً بقوانين البحر ومقاييسه، يتعمّد ويصبح إبناً حبيباً للجة"

---

* *لم أستعمل (السرد) هنا بمعنى الإخبار عن الشخصيّات والحوادث فقط، بل باعتباره الطريقة التي تُحكى بها قصّة ما تضمُّ أحداثاً معيّنة، أو بمعنى آخر باعتباره مجموع المكوّنات الروائيّة.*

(154). ويتابع السارد حديثه عن الريّس والبحر، ويصبح الحديث أكثر تشويقاً، فالمركب يصبح دميةً في يد النو، الريح تصفع وجه الربّان، وتكاد تقتلع شعره، الحبال تتقطّع، وبالتالي فلن تكون النجاة مسألة مصادفة، لا... ولن ينالها الربّان أو يهبها لبحّارته بالشتيمة أو الصلاة، ولا بقيادة البحارة قوّةً أو استعطافاً؛ لا بالسوط ولا بالكلمة وحدها. هنا حياةُ الريّس وبالتالي حياة بحّارته تكتسب من خلال تصرّفه، من خلال قدرته على أن يهب الإرادة للجميع، على أن يسيطر عليهم بغير كلام، فإذا العائلة الإنسانيّة للبحّارة، في وقوفها قبالة الموت ومواجهته، وتشبّثها بالحياة، تقف متضامنة، متحديّة للطبيعة وعناصرها الهوجاء.

ولن يقف السارد عند ذلك بل سيتابع –متكئاً على الأغنية– حديثه عن الرياسة في البحر، عن مملكة الريّس، ثمّ سينتقل إلى البحّارة وإحساسهم بكل ما سبق، وموقفهم من الريّس، فالبحّار مثلاً يمكن أن يبغض ريّسه، ويكرهه، وقد يكون قادراً على قتله، لكنه لن يكون قادراً على الاستخفاف به.

وبعد ذلك الحديث الطويل لابدّ للراوي أن يعود فيربط حديثه بذلك المقطع من الأغنية؛ الذي كان حُجّةً فنيّة لكل ما قاله: "الريّس هو على شكلٍ ما، إله في معبد، ورعيّةٌ بحّارته (.....) في برهانه من خلال العاصفة يرتفع إلى مستوى لا يدانيه فيه البشر، ويصبح افتتانه بامرأةٍ ما شهادةً على أن هذه المرأة من الجمال، من الطغيان، من القوة الشخصيّة، من سحر الفتنة، بحيث استطاعت أن تسوسح الريّس نفسه"(155). هنا سيظن القارئ أن الراوي سيتوقّف عن حديثه الذي أثارته كلمات مطلع الأغنية الفيروزيّة، لكن الحقيقة غير ذلك... فالراوي سيتابع حديثه عن الريس وعالمهِ وعالم البحر الرهيب، وسيأتي هذا الحديث، وكأنّه خواطر تتردد في ذهن (سعيد مخزوم)، خواطر ستكشف في الصفحات التالية مجموعةً من أهم القيم والقواعد والنواميس الناظمة لعلاقة الربّان ببحّارته؛ وأهمّها تلك المحبّة التي يجب أن يتحلّى بها الريس، و "المحبّة أن يحبّ بكبر، ولا يحمل الحقد، برغم أنه لا يعرف الضعف حيال القرصنة من أي نوع، وحيال الدناءة من أي شكل. يفعل ذلك بالتضحية الشاقة، بنبذ الأكاذيب والزيف، وقول الحقيقة، والمجاهرة بالرأي في أشد الظروف حراجةً، بالصعود إلى أعلى في ممارسة القيادة، عارفاً أن الطريق إلى الجنّة تمرُّ عبر النار، وأن عليه أن يتطهّر بها في كل لحظة، دون أن يرفض الخطيئة التي هي ناموس البحر، بل يتذوّقها بكل ألوانها، بكل أحجامها، ويبلغ الموت، حين يكون لابدّ منه (....) يخلق فرح الشجاعة وجنونها(...) دون إهانة الرجال من حوله، أو مزاحمتهم على الأشياء، التي يتسامى الريّس عنها

بالضرورة"(156). ثم يعود بعد ذلك للحديث عن المرأة، عن أمنية البحّار الكبرى، وهو في صحراء الماء المالح.. عن ذلك الحبل الذي يشدّه دائماً إلى اليابسة. وترنُّ كلمات فيروز في مسامع سعيد من جديد:

***"يا ماريّا يا مسوّسحة القبطان والبحريّة"(157).***

لكن الراوي بعد هذه العبارة.. يلتفت إلى آهات (سعيد مخزوم) وإحساسه العاطفي الذي تولّده الأغنية، مما يجعل سعيداً في الخيمة وخارجها، بعد ذلك يصدح صوت فيروز، وكأنّه يوجّه إلى امرأةٍ خارجةٍ من الماء لتوّها:

***"يا ماريّا، يا طالعة من البحر، ردّي عليّا***

***يا طالعة من البحر"(158).***

وقد يحدس القارئ أن راوي حنّا مينا، سينتقل إلى موضوع آخر الآن دون أن يبتعد عن البحر، وهذه حقيقة، فبعد المقطع السابق سيقول السارد: "وبرغم حرارة النداء، رجائه، توسّله الموشّح بالحب، فإنه يظلُّ بلا تلبية.. فعروس البحر، الجميلة مثله، الفاتنة بالصمت الذي يسربلها، تطلع من الماء. طلوع القمر من الأفق القصي، على طرف الصحراء الساكنة، والبحّارة وحدهم، في الخيال المشبوب لذاكرة المطلّين من أعلى الصواري على دنيا الماء يفهمون بشكلٍ كامل، ما يعني طلوع القمر، وما يعني طلوع عروس البحر. كلاهما من قلب الماء ينبجس رويداً رويداً"(159).

وهنا سيصرخ سعيد مخزوم الذي يستمع إلى الأغنيّة بصوتٍ مجروحٍ "آه..." وسيتذكّر رقابته على رأس الصارية في الليالي الطويلة، مغموراً بضوء القمر، ومعلّقاً فوق الماء اللامتناهي.. وهو يحدّق إلى منطقةٍ محببةٍ، عزيزة على النفس، قد تطلع منها العروس، التي سلبت عقول بحارةٍ كثيرين؛ عروس مذهلة، فاتنة. ربّما وهميّة.. تطلع من البحر.. كماريّا. ويتهادى صوت فيروز من جديد:

***"قالوا بنيّة، بعيونها نيسان عم يتفيّا***

***بعيونها نيسان"(160).***

هنا يصبحُ للأغنية أصابع تنقّط لهباً –على حد تعبير السارد– أصابع صافية من نور تتصل بأعماقه.. بأحشائه.. قاسية وعذبة. لكأن البنيّة "التي يتفيّا بعيونها نيسان، قد استمدت من الأغنية عذوبة الساقية، وعنفوان البركان، وصارت بكل حرارة جسدها تحت ملمس كفه الخشنة، كف البحار الذي شد القلوع وأدار الدفّة سنين طويلة من عمره"(159).

وسيثير هذا المقطع من الأغنية مشاعر هائلة حيال المرأة، التي يرقب سعيد ظهورها.. إنه لا يشتهي ولا يريد امرأة ما.. إن امرأته محددّة وواضحة: "تلك التي جسدها من نار، وعيونها من ليل، وشفتاها من خوخ، وكيانها غريب لا يماثل ولا يُدانى"، تلك التي امتنعت عن الظهور له في الليلة الفائتة..، وتحت تأثير المزيد من الهواجس يهمس سعيد "سأجنّ لا محالة"، ويكرع نصف الزجاجة الباقي... ويعطي قلبه للأغنية التي تقول الآن:

***"جننتيني يا بنت يا سمرا، جننتيني***

***لا تنسيني***

***بحبّكم سهران"(161).***

هنا تنتهي أغنية فيروز، ويظلّ صداها يتردد في ذات سعيد ووجدانه، ويتمنّى لو تعاد، وسيقدّم كل ما في جيوبه مقابل ذلك.. يضع كل ما معه على السطح الخشبي للبار، أو ثقب آلة الأسطوانات، لكن ذلك سيضطّره للذهاب إلى الكازينو من جديد، ومطالعة وجوه الزبائن، وربمّا الاصطدام بالساقي وبالمخنثين ثانيةً. ورغم أن الأغنية قد انتهت إلا أن الراوي يأخذ منها ومن رغبة سعيد مخزوم في إعادتها حجّةً، لتذكّر سعيد نفسه بحادثةٍ مشابهة، حدثت له في نهاية الخمسينيّات، عندما كانت فيروز تغنّي "زروني كل سنة مرّة"، وكانت هذه الأغنية يومها جديدة، وكانت آلات الأسطوانات تعمل أوتوماتيكياً، وذلك بوضع قطعة نقود من فئة الـ (25 قرشاً) فيها، والضغط على رقم الأسطوانة المطلوبة. يومها كان سعيد في دمشق، وقد تغدّى وشرب ولم يبق معه بعد دفع الحساب إلا ربع ليرة فقط؛ هي أجرة الطريق حيث سيصل إلى حي الميدان لينزل عند بعض الأقارب.. وفجأة انطلقت الأغنية: "زروني كل سنة مرّة" فأحسّ وجداً كبيراً –كحاله الآن وقد سمع: يا ماريّا –وما أن انتهت الأغنية حتى نهض ودفع في ثقب الآلة ربع الليرة الوحيد المتبقّي معه... وبعد أن استمع إلى الأغنية.. عاد إلى حي الميدان ماشياً وبرد كانون الشديد يصفع وجهه.

لقد تلقّف راوي حنّا مينا مفردات الأغنية السابقة واستنفد طاقاتها كاملةً في دفع الخطاب السردي متكئاً حيناً على الوصف (وهو الأغلب)، وحيناً على السرد –بمعنى الإخبار (وهو الأقل)، فبدا هذان الضربان من الخطاب الروائي متضافرين متظاهرين، وإن كان كل منهما –في مواضع عديدة– يناوئ الآخر، ويعمل على الحد من سطوته وسلطانه.

لقد تمكّن راوي حنّا مينا من جعل أغنية "يا ماريّا" تدفع الخطاب السردي

على امتداد إحدى عشرة صفحة (81–92)، وسيعودُ إليها لاحقاً في الصفحة (221) حيث سيتذكّر بطله سعيد مخزوم هذه الأغنية، وستدفعه من جديد لتذكّر عروس البحر، وكيف كانت تطلع عليه من البحر في الليالي المقمرة "والدنيا صيف، فيجلسان على الرمل، هي بكل فتنتها، وهو بكل أشواقه، والصمت كلام والشفاه ارتعاشة محموم"(162).

وبالتالي فقد كانت هذه الأغنية حجّة فنيّة موفّقة في بناء جزءٍ من الرواية، حجّة سهّلت على الراوي أن يبسط أمام القارئ جانباً واسعاً من عالم البحّارة الغنّي والصعب؛ عالم البحر الجميل والمخيف، دون إقحامٍ أو تكلّفٍ أو تصنّعٍ.. وبالمقابل دون حشوٍ لا طائل منه، أو استطرادٍ فائضٍ، مع أن تلك الصفحات كانت كثيفة، ليس زمنيّاً أو لكثرة أحداثها، بل لغناها بالمعلومات والمشاعر. ولعل مثل هذا التوظيف للأغنية لا يكون إلا في العمل السردي الطويل، حيث يجدُ الروائي نفسه مضطراً لتوظيف كل ما يخطر ولا يخطر على البال لإنشاء عمله على أفضل صورة.

أما توظيف الأغنية الثانية، والتي لم نعرف منها إلا مطلعها: "تعال بلا خيال" فقد جاء منسجماً مع ما سبق الحديث عنه، أي أن أحد أهداف توظيف هذه الأغنية كان دفع السرد قدماً، غير أن الروائي –على ما يبدو– فطن في خضم هذا التوظيف إلى أن الأغنية هذه، يمكن أن تحمل بعداً رمزيّاً هاماً يعمّق مجموعة من الدلالات التي يسعى إلى شحن النص بها.

بدأ الأمر بعد أن استيقظ سعيد مخزوم، وقد بدأت الشمس تميل إلى الغروب، فوضع المنشفة على كتفه، حمل صابونته واتجه إلى الحمّام القريب للاغتسال من الماء المالح، الذي جفَّ على جلده منذ السباق الغريب الذي خاضه ضد أحد الفتيان، وربحه بالنسبة لمن كان يراقب من الناس بينما خسره في أعماق نفسه، بعد أن شعر بأنه كبر وشاخ على مثل هذه الحماقات.

أعطى سعيد ظهره لشمس الأصيل المعلّقة بشكلٍ مائل على صفحة الماء، وهذه بدورها صنعت له ظلاً طويلاً، بسطته أمامه على الرمال. كان الظلّ أمامه يرسم حركاته بحيادٍ تام، حتى إذا دخل الحمام، اختفى الظل، عندئذٍ تذكّر البحّار القديم أغنية "تعال بلا خيال"، وتساءل: "من يستطيع الهرب من خياله"، ثم عرضت له فكرة أخرى: "لو يتكلّم الخيال.. كم من الفضائح كانت تحدث في هذا العالم" فابتسم للفكرة.

ويستغرق الحديث عن مشهد الحمام ثلاث صفحات تقريباً، يقف سعيد تحت

"الدوش" طويلاً، تاركاً للماء البارد المحُيي أن يتساقط على رأسه مدراراً، بينما كان يغمض عينيه ويشعر بالنشوة، تاركاً لشعور الهزيمة واليأس أن يخرج من جسده تحت تأثير الماء البارد، ليحلّ محلّهما شعورٌ بالبهجة والتصميم على رفض القهر، على المقاومة. لقد انقضت ساعات النوم تلك، بعد أن ارتمى على الرمل شاعراً بالهزيمة.. انقضت رؤى الكآبة تلك، والشعور بالعجز والخيبة.

وسنلاحظ بعد مشهد الحمّام، كيف يخرج سعيد نشيطاً، "جسمه الفارع المنحني قليلاً إلى الإمام، ينتصب تلقائيّاً (....)، خياله فقط تخلّف عنه صار وراءه، يتبعه ككلبٍ أمين، ويتكسّر على الخيام والكراسي. كان خيالاً مرناً، يرتفع وينخفض، يستطيل ويتقاصر، يقتحمُ جميع الحواجز ملاحقاً صاحبه في دأب عجيب، حتى دخل سعيد خيمته، غاب الخيال في مكان ما، مترصّداً كمن يقتفي أثراً، دون أن تفتر همّته في الملاحقة"(163).

لقد لاحظنا ولا شك كيف تغيّر مكان الخيال بالنسبة لجسد سعيد مخزوم، تبعاً لحالته النفسيّة، ففي البداية كان خياله يمشي أمامه وترافق ذلك مع مشاعر الهزيمة والعجز، وبعد خروجه بحالةٍ أخرى من الحمام، صار الخيال يتبعه متخلّفاً عنه ومقتفياً أثره... وسيبقى هذا الخيال الذي خرج أساساً من الأغنية –وساهمت في تكريسه– يتحرّك ويقوم بدورٍ هامٍ على امتداد إحدى عشرة صفحة تقريباً.. ومن ذلك قول الراوي: "من جديد انبثق الظل واستطال على الرمل، مشى أمامه هذه المرّة زاحفاً في حركة تماثل خطوه الواسع. كان الخيال يملك، في ذاته دماغاً مستقّلاً، فما أن يأتي سعيد بحركة حتّى يقوم وفي اللحظة نفسها، بحركةٍ مطابقة.."(164).

وبعد المقبوس السابق بقليل سيتابع الراوي سرده مستخدماً الظل: "بعد ذلك صعد الظل الدرجات القليلة لمصطبة المقهى الواسعة، وامتد على البلاط مخترقاً الزبائن الجالسين، ثمّ غاب كما انبثق، مترصّداً في زاوية ما، ولم يأبه سعيد له.. الخ"(165).

وفي كل الأحوال نستطيع أن نقول أن ذلك الشطر الصغير من الأغنية أسهم بصورة ما في دفع السرد وتنويع أساليبه، وإن كان بقدرٍ أقل مما فعلت أغنية "ماريّا"، فإذا كانت أغنية "تعال بلا خيال" بمثابة أمنية بالنسبة لامرأةٍ تدعو حبيبها إليها، راجيةً بذلك أن يأتي بلا ظل.. بمعنى ألا يكون مرئياً.. فينجو من عيون الرقباء، وتنجو هي من ألسنة الحُسّاد والمبغضين، إذا كان الأمر كذلك في

الأساس، فإن حنّا مينا يستخدم فكرة الأغنية لينقضها؛ إنه يصرُّ على أن لسعيد مخزوم ظلاً يسير معه، قد يسبقه، وقد يتخلّف عنه، وهو يركض تارةً، ويسير وئيداً تارةً أخرى. وعليه فالكاتب يلحُّ بشكلٍ فنّي إيحائي على الوجود الحقيقي المحسوس لبطله، في الوقت الذي راحت فيه مجموعة من الأفكار والهواجس تتناهش هذا البطل، ومفادها أنه الآن رجلٌ كهل، لم يعد يستطيع أن يظل بحّاراً، وصار عليه أن يترك البحر لغيره من البحّارة الفتيان، أمثال ذلك البحّار الفتى الذي تحدّاه بعناد، وأجبره على قبول التحدّي، وأوشك ينتصر عليه في السباحة والغطس؛ فكان أن خرج من الماء وقلبه يكاد يتوقّف، وارتمى على الرمل لينام يوماً كاملاً.. فجاءت حكاية الظل تلك لتؤكّد حضور البطل وبقاءه وربّما انتصاره!

ويستخدم حنّا مينا في "حكاية بحّار" أغنيات أخرى، يوظّفها بطرق هامة(166)، لكنها لا تعنينا في هذا المقام، وهي تصبُّ في بعض الأنماط التي سبق تحديدها.

ولو عدنا إلى رواية برهان الخطيب "نجوم الظهر"، لرأيناه يستخدم الأغنية بطريقة مشابهة لما رأيناه عند حنّا مينا، فهو يتخذّ من أغنية مشهورة يغنيها مجموعة من الفتية العرب في القطار العائد إلى العراق من الكويت وسيلةً فنيّة للحديث عن صلة القُربى بين أبناء الوطن العربي، وعن هجرة الفلسطينيين يومَ ذلك للعمل في الكويت، ويأتي ذلك على النحو التالي: "... بينما انطلق إنشادٌ صافٍ عذب، غير مبال بكل الوخمة الخانقة، من هناك، من داخل العربة الخضراء، لا يشبه أبداً ما اعتاد جسّار الاستماع إليه من غناءٍ خشن مُغرق في الهموم، عن مجموعة من الشبّان، بيض الوجوه، حلوين، تلاصقوا على مصطبتين متقابلتين، وراحوا يهزون رؤوسهم طرباً، وسط الوجوه السمر حواليهم:

***غلطنا مَرّة وحبينا***

***تعلمنا وما تربينا***

***بيكون الحق عليهم***

***ويصير الحق علينا***

***يا اخي غلطنا مَرّة وحبينا"(167).***

وسيصف الراوي مشاعر جسّار إزاء هؤلاء الشبّان وهو يستمع لغنائهم الجميل، ولكنتهم اللذيذة –على حد تعبيره– وسيفهم جسّار أن هؤلاء "أغراب من الأعراب"، وسيشعر إزاءهم بمشاعر، من الصعب وصفها، إنها المشاعر التي نحسّها عادةً تجاه ذوي القُربى وبسبب الأغنية واللهجة سيهمسُ أحدهم في أذن جسّار: "إنهم فلسطينيون عائدون بغنيمة النفط من الكويت إلى أهاليهم في الأردن"، وسيناقش جسّار هذه الفكرة، ويحاول أن يفكر بما يدفع الناس إلى السفر والتغرّب عن الأهل والديار، أما بخصوص هجرة الفلسطينيين بقصد العمل فيصل بطل برهان الخطيب لحقيقةٍ يصوغها بشكلٍ مجازي: "وماذا بوسعك أن تفعل إذا طاردتك النيران الحارقة حتى مرابع الجيران"... دون ذلك بالطبع التصدّي لإخمادها وإلا أحرقتك مع بيت الجيران... (168).

وهكذا نلاحظ كيف فتحت هذه الأغنية للراوي بأن الحديث عن "جيران وأقرباء" جسّار شمخي العراقي، وتركت له أن يسلّط ضوءاً خفيفاً على واقعهم في زمن الرواية (الخمسينيّات) دون أن يبدو ذلك شطحاً أو استطراداً ناشزاً عن بنية العمل.. لقد جاء عفوياً تماماً.

■ ■

# هوامش الفصل الثاني

(1)سوزان لوهافر، الاعتراف بالقصّة القصيرة، ترجمة محمد نجيب لفتة، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، 1990، ص39.

(2)الطيّب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، ط14، بيروت، دار العودة 1987، ص (115-116).

(3)الطيّب صالح، عرس الزين: كتاب في جريدة، صحيفة تشرين بالتعاون مع اليونيسكو، دمشق، 1998، ص28.

(4)نجيب محفوظ، بين القصرين، ط13، دار مصر للطباعة، 1983، ص91.

(5) و(6) نفسه، ص 181.

(7)نجيب محفوظ، أولاد حارتنا، دار مصر للطباعة، مغفل التاريخ، ص110.

(8) نفسه، ص181.

(9) نفسه، ص192. ويمكن للقارئ، أن يجد أمثلة أخرى على هذا النمط من استخدام الأغنية في الصفحات : (225، 257، 264، 340، 367، 406، 415).

(10) نفسه، ص227.

(11)غالب هلسا، سلطانة، بيروت، دار الحقائق، 1987، ص34.

(12) نفسه، ص132.

(13) نفسه، ص132.

(14)إبراهيم عبد المجيد، لا أحد ينام في الإسكندريّة، روايات الهلال، القاهرة، مؤسسة دار الهلال، العدد 570، يونيو 1996، ص211.

(15) نفسه، ص211.

(16) نفسه، ص239.

(17) نفسه، ص239.

(18)انظر: جون هالبرين، نظرية الرواية، ترجمة: محيي الدين صبحي، دمشق، وزارة الثقافة، 1982، ص136. وانظر نعيم اليافي، التطوّر الفني لشكل القصة القصيرة في الأدب الشامي الحديث، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1982، ص196.

(19)إبراهيم عبد المجيد، لا أحد ينام في الإسكندرية، (سابق)، ص (318-319).

(20)محمّد شكري، الشطّار، ط2، بيروت، دار الساقي، 1994، ص142.

(21)د.حميد لحميداني، بنية النص السردي/ من منظور النقد الأدبي/، ط2، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، 1993، ص23.

(22)مؤنس الرزاز، الذاكرة المستباحة، كتاب في جريدة، صحيفة تشرين بالتعاون مع اليونيسكو، دمشق، 2000، ص10.

(23)نفسه، ص 27

(24)الأمثلة كثيرة على استخدام الأغنية وفق هذا النمط ويمكن للقارئ أن يجد بعضها في

*الأعمال:*

*-عارف حديفة، صاحب السحابة، مجموعة قصصيّة، وزارة الثقافة السورية 1995، ص 26 وغيرها*

*-فوزات رزق، عوّاد الحمد، مجموعة قصصيّة، دمشق 1992، ص (8، 63، وغيرهما).*

*-صقر الخوري، حب في زنزانة، مجموعة قصصيّة، اتحاد الكتاب العرب في دمشق، 1992، ص (268-269).*

*-نهاد سيريس، كاميليا، دراسات اشتراكية/ عدد خاص بالقصة القصيرة في سوريا/ 6-7، 1989، دمشق، ص 231.*

*-فرحان ريدان، الملصق، مجموعة قصصيّة، منشورات دائرة الثقافة والإعلام- الشارقة، 1998،*

*-العيد بن عروس، زمن الهجير، مجموعة قصصيّة، الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1981، ص9، ص 68.*

*-محمود بلعيد، مجلّة قصص، عدد 64، أفريل 1984، تونس، ص (12-30).*

*-وفيق أسعد، شظايا الجسد، مجموعة قصصيّة، اتحاد الكتاب العرب- دمشق 2000 ص (84-88).*

*-موفق نادر، حكاية المهر دخنون، مجموعة قصصية للأطفال، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص (55-95).*

*-وهيب سراي الدين، الحل، مجموعة قصصيّة، دمشق، دار إيبلا، 1990.*

*(25) نبيل سليمان، مجاز العشق، اللاذقيّة، دار الحوار، 1998، ص 15.*

*(26) صَرَّح لي الروائي بذلك خلال مكالمة هاتفيّة مَعَهُ في تموز 1999.*

*(27) نبيل سليمان، مجاز العشق، (سابق)، ص 16.*

*(28) واسيني الأعرج، ضمير الغائب، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1990، ص 7.*

*(29) نفسه، الصفحات: (11، 32، 37، وغيرها).*

*(30) نفسه، ص9.*

*(31) نفسه، ص11.*

*(32) نفسه، ص 23.*

*(33) نفسه، ص 29.*

*(34) نفسه، ص 12.*

*(35) انظر على سبيل المثال قصته (العكر)، من مجموعتيه (الومض)، الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق 1970، الصفحات (126-145)، وقصته القصيرة (الفيضان) من مجموعة تحمل العنوان نفسه، صادرة عن دار الحوار في اللاذقية 1986، ط3 الصفحات (103-142).*

*(36) حيدر حيدر، الفيضان (سابق).*

*(37) نفسه، ص 98.*

(38) نفسه، ص83.

(39) نفسه، ص95.

(40) نفسه، ص95.

(41) نفسه، ص102.

(42) نفسه، ص102.

(43) نفسه، ص100.

(44) برهان الخطيب، نجوم الظهر، ط1، منشورات أوراسيا، ستوكهولم-السويد، 1999، ص 55.

(45) نفسه، ص146.

(46) نفسه، ص150.

(47) نفسه، ص151.

(48) نفسه، ص153.

(49) نفسه، ص153.

(50) نفسه، ص154

(51) نفسه، ص155.

(52) نفسه، ص155.

(53) نفسه، ص152.

(54) انظر: د. سمر روحي الفيصل، بناء الرواية العربيّة السوريّة /1980-1990/، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1995، ص 134.

(55) برهان الخطيب، نجوم الظهر، (سابق)، ص 349.

(56) أميمة الخش، دعوة إلى الرقص، دمشق، دار الأهالي، 1991، ص (95-96).

(57) نقلاً عن د. لحميداني (سابق)، ص 65.

(58) يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا قاسم- مجلّة (ألف)- القاهرة- عدد 6 ربيع 1986، ص 88/ نقلاً عن د. سمر روحي الفيصل، بناء الرواية (سابق)، ص 250.

(59) د. سمر روحي الفيصل، بناء الرواية (سابق)، ص 251.

(60) د. حميد لحميداني، بنية النص السردي (سابق)، ص 63.

(61) نفسه، ص252.

(62) انظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، بيروت/ الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي 1990، ص30.

(63) أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، ط10، 1988، ص11.

(64) نفسه، ص(11-12).

(65) نفسه، ص355.

(66) نفسه، ص355.

(67) نفسه، ص359.

(68) البشير خريف، حبك درباني، تونس 1980، ص 18.

(69) د. بوشوشة بن جمعة، المحليّة والعالمية في الرواية المغاربيّة المعاصرة، مجلّة (الكاتب العربي)، الأمانة العامة للاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، دمشق، العدد 44/ أيار 1999، ص 59.

(70) محمّد خالد رمضان، تأبّط شراً يبحث عن رغيفه، دمشق، 1977، ص (4-5).

(71) نفسه، ص6.

(72)نفسه، ص10.

(73) غالب هلسا، سلطانة، (سابق)، ص 36.

(74) نفسه، ص 131.

(75)نفسه، ص 129.

(76)رشاد أبو شاور، أيام الحب والموت، بيروت، دار العودة، ط1، 1973، ص 10.

(77)نفسه، ص 24.

(78) عبد الرحمن بسيسو، استلهام الينبوع- المأثورات الشعبيّة وأثرها في البناء الفني للرواية الفلسطينيّة، الاتحاد العام للكتّاب والصحفيين الفلسطينيين، مؤسسة سنابل، 1983، ص 97.

(79) عارف حديفة، صاحب السحابة، دمشق، وزارة الثقافة 1995، ص 47.

(80)نفسه، ص 44.

(81) نفسه، ص 44.

(82)نفسه، ص45.

(83) إنريكي أندرسون إمبرت، القصّة القصيرة- النظرية والتقنية، ترجمة: علي إبراهيم علي منوفي، مراجعة صلاح فضل، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة 2000، ص 324: يصّنف الكاتب مسارح الأحداث في القصة القصيرة ضمن تسعة أصناف أو أنواع أحدها مسرح تاريخي..

(84)انظر: رباعيّة الروائي السوري نبيل سليمان "مدارات الشرق" الصادرة عن دار الحوار في اللاذقيّة 1990-1992. ورواية الروائي المغربي أحمد التوفيق "شجرة حنّاء وقمر"، الصادرة في مراكش عن دار القبّة الخضراء 1998.ورواية القاص السوري ثائر زكي الزعزوع "السلطان يوسف" الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق 1999.

(85)إنريكي أندرسون إمبرت، القصّة القصيرة (مصدر سابق)، ص 327.

(86) فرانسوا مورياك، الروائي وأشخاص رواياته، ترجمة عادل الغضبان، مجلّة الكاتب، عدد ديسمبر 1952، ص (176-177)/ نقلاً عن د. محمد يوسف نجم، فن القصّة، الجامعة الأميركيّة، بيروت، نشر دار الثقافة، ص (96-97).

(87)د. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية -بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة 240،

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب–الكويت– كانون الأول 1998، ص 86.

(88) يطلق فرانز كافكا على بطل روايته "القصر"، الحرف k، وتحظى شخصيّة روايته "المحاكمة" بمجردِ رقم يدلُ عليها.

(89) من أصحاب هذا المذهب: ناتالي ساروت، ألان روب غرييه، ميشال بيتور، كلود سيمون، صموئيل بيكيت، وليام بيروغس.

(90)انظر على سبيل المثال لا الحصر:

–سمر روحي الفيصل، بناء الرواية (سابق)، ص (126–139).

–عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (سابق)، ص (99–102)

–أنريكي أندرسون إمبرت، القصة القصيرة (سابق)، ص( 339–346)

(91) الطاهر وطّار، عرس بغل، ط2، دار ابن رشد، 1983، ص 18.

(92) نفسه، ص 18.

(93) نفسه، ص (21، 22 وغيرهما).

(94) نفسه، انظر الصفحات: (37، 38، 39 وغيرها)

(95) حنان الشيخ، بريد بيروت، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، العدد 535، سبتمبر 1992، ص 158.

(96) نفسه، ص158

(97) نفسه، ص160.

(98) نفسه، انظر الصفحات: (157، 289، 404).

(99) غالب هلسا، وديع والقديسة ميلادة/ انظر: كتاب في جريدة: غالب هلسا مختارات، عن جريدة تشرين بالتعاون مع اليونيسكو، دمشق 1999، ص8.

(100)إبراهيم عبد المجيد، لا أحد ينام في الاسكندريّة (سابق)، ص 224.

(101) نفسه، ص224.

(102)حيدر حيدر، شموس الغجر، دمشق، دار ورد، 2000، ص9.

(103) نفسه، ص112.

(104) نفسه، ص113

(105) نفسه، ص114.

(106) نفسه، ص138.

(107) نفسه، ص139.

(108) نفسه، ص120.

(109) نفسه، ص148.

(110) نفسه، ص156.

(111) نفسه، ص156.

(112) نفسه، ص156.

(113) الطاهر وطّار، اللاّز، الجزائر، ط3، الشركة الوطنيّة للنشر والتوزيع 1981، ص 270.
(114) نفسه، ص271.
(115) نفسه، ص271.
(116) نفسه، ص271
(117) نفسه، ص270.
(118) في الصفحة 195 يفردُ الطاهر وطّار هامشاً للحديث عن أغنية (الهوى نالروس) فيقول:
"مطلع أغنية باللهجة الشاوية، برزت أثناء الحرب الثانية، وهذا معناها تقريباً:
يا لحن الروس، التموين غال ومخصوص
يا لحن الجبال، انهض للهو وتعال". وفي الصفحة 238 يفعل الأمر ذاته.
(119)د. هزوان الوز، سرير من الوهم، دمشق، 2000، ص 17.
(120) نفسه، ص (58-59).
(121) ممدوح عَزّام، جهات الجنوب، دمشق، دار ورد، 2000، ص20.
(122) نفسه، ص20.
(123) نفسه، ص164.
(124) نفسه، ص188
(125) نفسه، ص199.
(126) نفسه، ص225.
(127) نفسه، ص226.
(128) د. محمد يوسف نجم، فن القصة، (سابق)، ص 104.
(129)الإمام جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني الخطيب، التلخيص في علوم البلاغة، مصر، المكتبة التجارية الكبرى، مغفل التاريخ، ص 356.
(130) انظر: ترجمة صيّاح الجهيّم لكتاب جان ريكاردو: (قضايا الرواية الحديثة)، ولا سيّما هوامش المترجم في الصفحات (261، 264، 278)، إصدار وزارة الثقافة السورية، دمشق 1977.
(131) نفسه، الصفحات (261-290).
(132) نوال السعداوي، أغنية الأطفال الدائرية، بيروت، دار الآداب، ط1، 1978، ص (7-8).
(133) نفسه، ص11.
(134) نفسه، ص
(135) نفسه، ص15.
(136) نفسه، ص18.
(137) نفسه، ص35.
(138) نفسه، ص35.

(139) جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، (سابق)، ص 277.

(140) دراسات اشتراكيّة، القصة القصيرة في سورية- عدد خاص، دمشق 6-7/ 1989، ص 347.

(141) نفسه، ص348.

(142) نفسه، ص349.

(143) نفسه، ص348.

(144) نفسه، ص350

(145) نفسه، ص351

(146) نفسه، ص354

(147) نفسه، ص355.

(148) نفسه، ص356.

(149) نفسه، ص355.

(150) سوزان لوهافر، الاعتراف بالقصة القصيرة، ترجمة: محمد نجيب لفته، مراجعة د. عزيز حمزة، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة 1990، ص 23.

(151) الأخضر الزاوي، قراءة في رواية "الدقلة في عراجينها"، الموقف الأدبي، دمشق عدد 312، نيسان 1997، ص 124.

(152) البشير خريف، الدقلة في عراجينها، دار الجنوب للنشر، ط2، تونس 1990، ص 161.

(153)حنّا مينا، حكاية بحّار، بيروت، دار الآداب، ط2، 1983، ص (81-82).

(154) نفسه، ص 82.

(155)نفسه، ص (84-85).

(156) نفسه، ص (84-85).

(157) نفسه، ص 87.

(158) نفسه، ص 89.

(159) نفسه، ص 89.

(160) نفسه، ص 90.

(161) نفسه، ص 91.

(162) نفسه، ص 221.

(163)نفسه، ص 57.

(164)نفسه، ص 63.

(165)نفسه، ص 63.

(166) انظر ص 197: حيثُ يرسمُ لنا الراوي مشهد حُبٍ بينَ صالح مخزوم وكاترين حلوة، يتذكّر خلالَهُ صالح أغنية قديمة تقول كلماتها: "يا عمي خذني معك، عالشام لأتفرّج،

*وانزل لسوق الحرير واشتري واتدرّج، كشفت على صدرها وقالت تعال اتفرّج، دكاني تاجر فَتّح، و بضاعة فرنجيّة".*

*وانظر ص 232: حينَ تَردُ أغنية مصريّة يُعبّرُ عن نظرية المصريين إلى النيل على أنهُ بحر: "عطشان يا صبايا دلّوني عَ السبيل/ عطشان وما سقوني من ميّة بحر النيل".*

*(167)برهان الخطيب، نجوم الظهر، (سابق)، ص 132.*

*(168)نفسه، 132.*

■ ■

# ملحق بأسماء الروايات والقصص القصيرة المدروسة وتاريخ نشرها

| عنوان الرواية أو القصّة | اسم المؤلف | مكان النشر | تاريخ النشر |
|---|---|---|---|
| 1-المغنّيان (قصة) | إيفان تورغينيف | موسكو، دار رادوغا | 1984 |
| 2-جزيرة الكنز (رواية) | روبرت لويس ستيفنسون | بيروت، دار العلم للملايين، ط1 | 1972 |
| 3-ماكارتشودرا (قصة) | مكسيم غوركي | موسكو، دار رادوغا | 1988 |
| 4-العجوز إزرغيل (قصة) | مكسيم غوركي | موسكو، دار رادوغا | 1988 |
| 4-أنشودة العُقاب (قصة) | مكسيم غوركي | موسكو، دار رادوغا | 1988 |
| 5-ستةَ عشر رجلاً وفتاة (قصة) | مكسيم غوركي | موسكو، دار رادوغا | 1988 |
| 6-زوربا (رواية) | نيكوس كازنتزاكي | بيروت، دار الآداب | |
| 7-القديس فرنسيس الصقلي (رواية) | نيكوس كازنتزاكي | بيروت، دار الكنوز الأدبية | 1996 |
| 8-الإغواء الأخير للمسيح (رواية) | نيكوس كازنتزاكي | دمشق، دار المدى | 1995 |
| 9-الطين (قصة) | جيمس جويس | دمشق | 1988 |
| 10-موسم الهجرة إلى الشمال (رواية) | الطيب صالح | بيروت، دار العودة، ط1 | 1987 |
| 11-عرس الزين (رواية) | الطيب صالح | دمشق، كتاب في جريدة | 1998 |
| 12-بين القصرين (رواية) | نجيب محفوظ | القاهرة، دار مصر للطباعة | 1983 |
| 13-سلطانة (رواية) | غالب هلسا | بيروت، دار الحقائق | 1987 |
| 14-لا أحد ينام في الاسكندرية | إبراهيم عبد المجيد | القاهرة، مؤسسة الهلال (570) | 1996 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| (رواية) | | | |
| عنوان الرواية أو القصّة | اسم المؤلف | مكان النشر | تاريخ النشر |
| 15- الشطّار (رواية) | محمد شكري | بيروت، دار الساقي، ط2 | 1994 |
| 16-الـــــــــذاكرة المســـــــتباحة (رواية) | مؤنس الرزّاز | دمشـق، كتـاب فـي جريدة | 2000 |
| 17-مجـاز العشـق (رواية) | نبيل سليمان | اللاذقية، دار الحوار | 1998 |
| 18-ضـمير الغائـب (رواية) | واسيني الأعرج | دمشق، اتحاد الكتّاب | 1990 |
| 19-الفيضان (قصة) | حيدر حيدر | اللاذقية، دار الحوار، ط3 | 1986 |
| 20-نجـوم الظهـر (رواية) | برهان الخطيب | ستوكهولم، منشورات أوراسيا | 1991 |
| 21-دعـــوة إلـــى الرقص (رواية) | أميمة الخش | دمشق، دار الأهالي | 1991 |
| 22-ذاكـرة الجسـد (رواية) | أحلام مستغانمي | بيروت، دار الآداب، ط 10 | 1988 |
| 23-حبّـك دربـاني (رواية) | البشير خريف | تونس | 1980 |
| 24-يـوم خمسـيني طويل (قصة) | محمد خالد رمضان | دمشق | 1977 |
| 25-أيـام الحـب والموت (رواية) | رشاد أبو شاور | بيروت، دار العودة، ط1 | 1973 |
| 26-الضيف (قصة) | عارف حديفة | دمشق، وزارة الثقافة | 1995 |
| 27-عـرس بغـل (رواية) | الطاهر وطّار | بيـروت، دار ابـن رشد، ط2 | 1983 |
| 28-بريـد بيـروت (رواية) | حنان الشيخ | القاهرة، مؤسسة دار الهلال (535) | 1992 |
| 29-البَشْعَة (قصة) | غالب هلسا | دمشـق، كتـاب فـي جريدة | 1999 |
| 30-شـموس الغجـر (رواية) | حيدر حيدر | دمشق، دار ورد | 2000 |
| 31-اللاّز (رواية) | الطاهر وطّار | الجزائـر، الشـركة الوطنيّة للنشر، ط3 | 1981 |
| 32-سرير من الوهم | هزوان الوز | دمشق | 2000 |

| | | | |
|---|---|---|---|
| (رواية) | | | |
| عنوان الرواية أو القصّة | اسم المؤلف | مكان النشر | تاريخ النشر |
| 33-جهات الجنوب (رواية) | ممدوح عزّام | دمشق، دار ورد | 2000 |
| 34-أغنية الأطفال الدائرية (رواية) | نوال السعداوي | بيروت، دار الآداب، ط1 | 1978 |
| 35-الضيق (قصة) | حسن. م. يوسف | دمشق، دراسات اشتراكيّة | 1989 |
| 36-حكاية بحّار (رواية) | حنّا مينا | بيروت، دار الآداب، ط2 | 1983 |
| 37-الدقلة في عراجينها (رواية) | البشير خريف | تونس، دار الجنوب، ط2 | 1990 |
| 38-كتلة الشحم (قصة) | غي دي موباسان | دمشق، وزارة الثقافة. | 1988 |
| 39-الملصق (قصة) | فرحان ريدان | الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام | 1988، ص |
| 40-حكاية المهر دحنون (قصة) | موفق نادر | دمشق، اتحاد الكتاب العرب | 1999، ص (55-95) |
| 41-كاميليا (قصة) | نهاد سيريس | دمشق، دراسات اشتراكية، عدد خاص | 1989، ص 231. |
| 42-شظايا الجسد (قصة) | وفيق أسعد | دمشق، اتحاد الكتاب العرب | 2000، ص (84-88) |
| 43-الحل (قصة) | وهيب سراي الدين | دمشق، دار إيبلا للنشر | 1990 |
| 44-عوّاد الحمد (قصة) | فوزات رزق | دمشق، دار العلم | 1992،ص(28، 63). |
| 45-حب في زنزانة (قصة) | صقر الخوري | دمشق، اتحاد الكتاب العرب | 1992، ص (268-269). |
| 46-زمن الهجير (قصة) | العيد بن عروس | الجزائر، الشركة الوطنية للنشر | 1981، ص9، ص68 |
| 47-جاد الكريم (قصة) | محمود بلعيد | تونس، مجلّة قصص، عدد 64 | أفريل 1984، ص (12-30) |

# فهرس النصوص والمؤلفين

## –أ–


أبو شاور، رشاد: 56، 57.
استلهام الينبوع: 97.
أسعد، وفيق: 95.
الاعتراف بالقصة القصيرة: 94.
الأعرج، واسيني: 41، 42، 43، 95.
الاغتيال: 43
أغنية الأطفال الدائريّة: 78، 100.
الإغواء الأخير للمسيح: 24، 31.
إمبرت، أنريكي أندرسون Imbert, E. A.: 59، 97، 98.
الآنسة فيفي: 11
أنشودة العقاب: 19.
أوكونور، فرانك O'Connor, Frank: 9.
أولاد حارتنا: 34، 94.
إيدل، ليونيل Idle, L.: 26، 30.
أيام الحب والموت: 59، 97.
إيرفنغ، هـ، بوخن AirFing, H. Buchen: 30
أيّوب سهيل : 10.


## –ب–


بالزاك، هنري Honoré و de Balzak (1799–1850): 61.
بحراوي، د. حسن: 97.
بريد بيروت: 64، 98.
بسيسو، د. عبد الرحمن: 57، 97.
البشعة: 65.
بلعيد، محمود: 95.

بناء الرواية العربية السوريّة (1980–1990): 7، 10، 96.
بن جمعة، د. بوشوشة: 97.
بن عروس، السعيد: 97.
بنية الشكل الروائي 97.
بنية النص السردي/ من منظور النقد الأدبي/ 95.
بو، إدغار آلان Poe, E. A. (1809–1849):9.
بيتور، ميشال. Butor, M.: 98.
بولد يشويلر، إيلين Bald eshwiler, Eileen: 9، 98.
بوين، إليزابيث Bowen, Elizabeth: 9، 98.
بيت تيليه: 11.
بين القصرين: 34، 94.
بيكت، صموئيل Beckett, Samuel: 98.
بيروغس، وليام William, Burroughs:98.

## –ت–

تأبّطَ شراً يبحثُ عن رغيفه: 54، 97..
تقرير إلى غريكو: 25، 30.
التلخيص في علوم البلاغة: 111.
تورغينيف، إيفان Turgenev, Ivan (1813–1883): 7، 10.
التوفيق، أحمد: 98.
توماتشيفسكي Tomachevski: 41.

## –ج–

جزيرة الكنز: 8، 10.
جهات الجنوب: 73.
الجهيّم: صيّاح: 77.
جويس، جيمس Joyce, James (1882–1931): 26، 27، 28، 29، 36، 52.
جيد، أندريه Gide, André (1869–1951): 77.

## –ح–

حبك دربانـي: 54، 97.
حب في زنزانة: 106.
حديفة، عارف: 57، 95، 97.

الحريق: 71.
حكاية المهر دحنون: 95.
حكاية بحّار: 86، 93، 100.
الحل: 95.
حمزة، د. عزيز: 112.
حيدر، حيدر: 43، 45، 46، 66، 96، 98.

-خ-

خريف، البشير: 54، 97.
الخش، أميمة: 51، 96.
الخطيب، برهان: 46، 93، 96.
الخوري، صقر: 106.

-د-

داكو، بيير Dacco. P: 25
دعوة إلى الرقص: 51، 96.
الدقلة في عراجينها: 95، 100.
دوستويفسكي، فيدور Destoevski, F. (1821-1881): 52.

-ذ-

ذاكرة الجسد: 53، 97.
الذاكرة المستباحة: 38، 95.

-ر-

الرزّاز، مؤنس: 1951- ): 38، 39، 95.
رزق، فوزات: 95.
رسبوتين، فالنتين Raspouten. v (1937- ): 72.
رمضان، محمد خالد: 54، 97.
ريكاردو، جان Ricardo. J: 77، 78، 100.
ريان، فرحان: 95.

-ز-

الزاوي، الأخضر: 112.
الزعزوع، ثائر زكي: 109.
زمن الهجير: 95.

زوربا: 20، 23، 30، 31.
زولا، إميل Zola, Emile (1840–1902): 61.

**–س–**

ساروت، ناتالي Sarraute, Nathalie (1900 – ): 98.
ستيفنسون، روبرت لويس Stevenson, R. L. (1850–1894): 8، 10.
ستة عشرَ رجلاً وفتاة: 19
سراي الدين، وهيب: 95.
سركيس، إحسان: 29.
سرير من الوهم: 71، 99.
السعداوي: د. نوال: 78، 79، 100.
سكّان دبلن: 26.
السلطان يوسف: 109.
سلطانة: 35، 36، 55، 94.
سليمان، نبيل: 40، 95.
سيريس، نهاد: 95.
سيمون، كلود Simon. C : 109
سينغر، آي، بي Singer, I. B: 37.

**–ش–**

شجرة حنّاء وقمر: 98.
شكري، محمّد: 41، 95.
شكسبير، وليم Shakes peare, W. (1564–1616): 77.
الشطّار: 41، 95.
شظايا الجسد: 95.
شموس الغجر: 66، 68، 98.
الشيخ، حنان: 64، 98.
شولتز، روبرت Sholtes, R. 26، 28، 30، 31، 32

**–ص–**

صالح، الطيّب: (1929– ): 33، 94.
صاحب السحابة: 57، 97.
صبحي، د. محيي الدين: 30

**-ض-**

ضمير الغائب الشاهد الأخير على اغتيال البحر: 41، 95.
الضيف: 57.
الضيق: 9، 80، 81.

**-ط-**

طرابيشي، جورج: 30.
الطين: 26، 27.

**-ع-**

عبد المجيد، إبراهيم: 36، 65، 94.
العجوز إزرغيل: 7، 19.
عروس، العيد بن: 95.
عدوان، ممدوح: 31
عرس بغل: 63، 98.
عرس الزين: 33، 94.
عزّام، ممدوح: 73، 75، 99.
العسكر: 106.
عوّاد الحمد: 95.

**-غ-**

غرييه، آلان روب Grillet, A. Robbe: 98.
الغضبان، عادل: 97.
غوركي، مكسيم: Gorky, M. (1868-1936): 7، 10، 17، 18، 19، 20، 29.

**-ف-**

فرمان، غائب طعمة: 10.
فريدمان، نورمان Friedman, Norman: 85
فضل، د. صلاح: 109.
في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد): 109.
الفيصل، د. سمر روحي: 10، 96، 97.
الفيضان: 106.

**-ق-**

القديس فرنسيس الصقّلي: 9، 23، 30.

القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن: 77، 99.
القصّة القصيرة (النظريّة والتقنيّة): 97.
القصة القصيرة في سوريا: 11.
القصر: 98.
قضايا الرواية الحديثة: 86، 111.

## -ك-

كازنتزاكي، نيكوس Kazantzaqkes, N.: 5، 20، 21، 22، 23، 24، 25، 30، 31، 36.
كافكا، فرانز Kafka, Franz (1883-1924): 98.
كتلة الشحم: 11.
كاميليا: 95.

## -ل-

لا أحد ينام في الاسكندريّة: 36، 37، 65، 94.
لحميداني، د. حميد: 95، 96.
لفتة، محمد نجيب، 94.
لورنس، دافيد هربرت Lawrence, D. H. (1885-1939): 5، 32، 96.
لوتمان: يوري Lotman, Yuri (1922- ):
لونتشارسكي، أناتولي Lonatcharski, A. (1875-1933): 20.
اللآز: 69.
لوهافر، سوزان Lohaver. S: 94، 100.

## -م-

ماثيوز، براند Matthews, Brander: 9.
ماكار تشودرا: 17.
متران؛ هنري: Mitterand, H.: 53.
محفوظ، نجيب: (1912- ): 9، 34، 53.
المحاكمة: 109.
المحليّة والعالمية في الرواية المغاربية المعاصرة: 108.
مجاز العشق: 40، 95.
مدارات الشرق: 98.
مرتاض د. عبد الملك: 98.
المغنيات: 7.
مستغانمي، أحلام: 53، 97.

منزلجي، أسامة: 31
منوفي، علي إبراهيم: 109
موباسان،غي، دي Maupassant,Guy de (1850–1893):14،13،11،9، 16، 17، 29.
موریاك، فرانسوا: Mauriac, F. (1885–1953): 61، 98.
مورافيا، ألبيرتو: Moravia, Alberto: 9
موسم الهجرة إلى الشمال: 33، 94.
مينا، حنّا: 86، 88، 90، 93، 100.

**–ن–**

نادر ، مؤفق: 95.
نجم، سهيل: 31
نجم، د. محمد يوسف: 99.
نجوم الظهر: 46، 93، 96.
نظرية الرواية– مقالات جديدة: 94.
نيتشه، فريدريك: 39.

**–هـ–**

الهارب: 71.
هاملت: 77.
هالبرين، جون Halbren, J.: 31، 94.
هلسا، غالب (1932–1989): 35، 36، 55، 65، 94، 98.
هيمنغواي، أرنست Hemingway, E. (1898–1961): 32، 57
هيجو، فيكتور Hugo, V. (1802–1885): 52، 57

**–و–**

الوز، د. هزوان: 71، 99.
وطّار، الطاهر: 63، 69، 98، 99.
ولف، فرجينيا Woolf, Virginia (1892، 1941): 32.
ويلتي، يودرا Whelty, E.: 32

**–ي–**

اليافي، د. نعيم: 37.
يوسف، حسن م: 9، 80، 81، 84.
يوم خمسيني طويل لم ينتهِ بعد: 54.

■ ■ ■

# فهرس

**تمهيد:..... 5**

**دور الأغنية في القصة والرواية ..... 5**

الهوامش ..... 8

**الفصل الأول : توظيف الأغنية في نماذج من القصة القصيرة والرواية العالميتين.. 9**

-غي دي موباسان والأغنية ..... 9
-مكسيم غوركي والأغنية ..... 15
-نيكوس كازنتزاكي والأغنية ..... 18
*أولاً- تلبسُ النبوءةُ ثوبَ الأغنية أو العكس: ..... 21*
جيمس جويس والأغنية..... 23
هوامش الفصل الأول..... 27

**الفصل الثاني : توظيف الأغنية في نماذج من القصة القصيرة والرواية العربيتين.29**

أولاً- الأغنيةُ تحققُ الإيهام بواقعية النص السردي..... 30
ثانياً ـ الأغنية بمثابة مفتاح شعري أو موسيقي للنص: ..... 38
ثالثاً ـ الأغنيةُ تسهمُ في ربط مفاصل النص، وتحملُ بعداً رمزياً عميقاً ..... 41
رابعاً ـ الأغنية تساعدُ في بناء خصوصيّة المكان، وتضفي طابعاً محلّياً على النص: . 49
خامساً- الأغنيةُ تسهم في رسم الشخصيّات ..... 57
سادساً-استخدام الأغنية إرصاداً للنص السردي..... 75
سابعاً-الأغنية تدفع السرد، وتفتح له الأبواب ..... 84
هوامش الفصل الثاني..... 92
ملحق بأسماء الروايات والقصص القصيرة المدروسة وتاريخ نشرها..... 101
فهرس النصوص والمؤلفين ..... 104
*-أ- ..... 104*
*-ب- ..... 104*
*-ت- ..... 105*
*-ج- ..... 105*
*-ح- ..... 105*

-خ- ..... 106
-د- ..... 106
-ذ- ..... 106
-ر- ..... 106
-ز- ..... 106
-س- ..... 107
-ش- ..... 107
-ص- ..... 107
-ض- ..... 108
-ط- ..... 108
-ع- ..... 108
-غ- ..... 108
-ف- ..... 108
-ق- ..... 108
-ك- ..... 109
-ل- ..... 109
-م- ..... 109
-ن- ..... 110
-هـ- ..... 110
-و- ..... 110
-ي- ..... 110
فهرس ..... 112

■ ■ ■