بلاغة السرد بين الجنسين

أبو الرضا، سعد.
بلاغة السرد بين الجنسين/ تأليف: سعد أبوالرضا. ـ القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠١١.
٢٤٠ص ؛٢٤ سم.
تدمك ١ ٩٦٢ ٤٢١ ٩٧٧ ٩٧٨
١ ـ السرد الأدبى (أدب عربى)
أ ـ العنوان.
رقم الإيداع بدار الكتب ١٥٣١٤/ ٢٠١١
I. S. B. N 978 - 977 - 421 - 962 - 1
ديوى٨١٠,٩٠٢٣

بلاغة السرد بين الجنسين

تأليف
دكتور سعد أبو الرضا

الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠١٢

وزارة الثقافة
الهيئة المصرية العامة للكتاب
رئيس مجلس الإدارة
د. أحمد مجاهد

اسم الكتاب : بلاغة السرد بين الجنسين
تأليف : د. سعد أبو الرضا
الطبعة الأولى : ٢٠١٢

حقوق الطبع محفوظة للهيئة المصرية العامة للكتاب

الإخراج الفنى والغلاف : د. محمد محمد عبد العال

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
ص. ب : ٢٣٥ الرقم البريدى : ١١٧٩٤ رمسيس
www.gebo.gov.eg
email:info@gebo.gov.eg

فاتحة

ربما تكون المرأة فى أوروبا قد همشت وظلمت وقهرت، فمن حقها أن تطالب برفع هذا الغبن، ودفع هذا الظلم، والتخلص من هذا القهر، وقد قامت بذلك فعلا حتى تجاوزت الخطوط الحمراء فى بعض البيئات، فانتقلت بعضهن من الخير إلى الشر، ومن الاعتدال إلى التجاوز، ومن البناء إلى الهدم، ومن الاستقامة إلى الانحراف كما سيتضح من الإشارة إلى ذلك فى التمهيد.

بينما المرأة المسلمة قد نالت كل حقوقها منذ مجىء الإسلام، اللهم إلا فى بعض المجتمعات التى تعطل هذه الحقوق لتأخرها.

وهناك وهنا حاول الأدب كشف هذه المتغيرات، وقام النقد بمبادئه وتحليلاته بجلاء هذه التوجهات وتلك القيم، مزيكًا ومقاومًا ومدافعًا، ومرسخًا، وهكذا برزت قضية الأدب والنقد النسويين فى عالمنا المعاصر، فى الستينيات من القرن العشرين.

ويحاول هذا الكتاب مناقشة هذه القضية إسهامًا مع كثيرين وكثيرات ممن حاولوا عرضها واستثارتها بين مؤيد ومعارض، متخذين من النماذج الإبداعية ومناقشتها وسيلة للكشف والتباين، كما سيتضح فى التمهيد، ثم فى الأعمال الإبداعية المتناولة هنا للإناث والذكور.

أما ما يمكن أن يكون إضافة فى هذا الكتاب فهو اقتران القضية الفنية بالقضية الفكرية، وتجلى الثانية خلال ثوبها التقنى. من ثم فقد ارتبطت التقنيات

القصصية بالتوجهات الفكرية لدى المبدعات، كما اهتم بإبداعات متميزة رغم أنها تمثل بدايات لكُتّابها و كاتباتها.

هذا وقد تناولت نماذج لمبدعين ومبدعات من بلاد متعددة فى العالم العربى، ليكون الاختلاف بينها وسيلة لدعم فكرة التآزر بين الجنسين.

ويتألف هذا الكتاب من فاتحة وتمهيد وثلاثة فصول وخاتمة، وفهرس الموضوعات وثبت بأهم المصادر والمراجع.

وقد محضت التمهيد لتوضيح عنوان الكتاب، فبينت المراد بالبلاغة هنا كما أشرت إلى بعض قيمها، ثم أوضحت مفهوم السرد وتوجهاته وبعض قضاياه لدى الجنسين. كما بينت مفهوم النسوية، الذى أعنيه وهو بعيد عن الانحراف والشذوذ الذى رأيناه لدى بعض الكاتبات الأجنبيات.

وفى الفصل الأول وهو بعنوان: الغذامى والأدب والنقد النسويان، بين نقاد ثلاثة، ناقشت فكرة، الأدب والنقد النسويين خلال وجهات نظر مجموعة من النقاد: د. عبد الله الغذامى فى كتابه " المرأة واللغة "، والدكتور إبراهيم خليل فى مقالته " الرواية العربية والخطاب النسوى "، وهدى الزين فى كتابها " الأدب النسوى المعاصر فى سوريا ولبنان "، والهدف من ذلك كشف بعض اتجاهات الأدب والنقد النسويين بين القبول والرفض، وتوخى ما يبتغيه هؤلاء النقاد من حديثهم فى هذه القضية بخاصة بالنسبة إلى لغة المرأة فى الأعمال التى ناقشوها، وهى اتجاهات يمكن أن تتآزر معها الدراسات التحليلية للأعمال الروائية والقصصية المتناولة هنا فى الفصلين الثانى والثالث، لبيان مدى ترسخ فكرة الأدب والنقد النسويين فى حياتنا المعاصرة وعلاقة ذلك بفنية هذه الأعمال.

ومن ثم قمت فى الفصل الثانى الخاص "بإبداع المرأة " بمناقشة كثير من القضايا، التى تتعلق بفن القص، مثل عبثية الرؤية والأدب النسائى فى رواية "نبيذ أحمر " لأمينة زيدان من مصر، والجنس والتداعى وشمولية التصور فى رواية " ذاكرة الجسد " لأحلام مستغانمى، من الجزائر، والتقنيات الروائية الحديثة فى

روايتى ليلى الجهنى " الفردوس اليباب" و "جاهلية " من السعودية، وتجلى القيم الأخلاقية فى البناء الروائى فى رواية " البحث عن الجذور " لمؤمنة أبو صالح من سوريا، وكذلك فى رواية "عذراء بغداد " لمريم اليامى من السعودية، وهذان العملان يمثلان البداية الواعدة لكلتا الكاتبتين.

ثم أبرزت المجموعات القصصية قضيتين مهمتين أخريين هما تصوير القصة القصيرة لأبعاد حرية المرأة فى مجموعة " جمرات تأكل العتمة " لمنى المديهش من السعودية، وتجلى الحميمية فى القصة النسائية فى مجموعة " ولكنى امرأة " لماجدة شحاتة من مصر.

وفى الفصل الثالث الخاص " بإبداع الرجل " استكملت مناقشة بعض القضايا التى تتعلق بفن القص، وظهرت فى أعمال بعض الرجال منها:

مفهوم البطولة فى الرواية التاريخية، كما فى " بناء الرواية التاريخية بين روايتى"الجودرية " لمحمد جبريل، و" غادة رشيد " لعلى الجارم من مصر، وتوظيف الفانتازيا فى معالجة الواقع، كما فى " معالجة فؤاد قنديل القصصية للواقع فى روايته " السقف "، من مصر و" تطور اللغة الروائية " عند عبد الله العرينى من السعودية كما فى بعض أعماله الروائية.

هذا وقد برز فى تحليل المجموعات القصصية للرجال مناقشة بعض قضايا القص الأخرى منها: تجلى الحس الدينى فى القصة القصيرة فى نموذجين لمحمود تيمور ونجيب محفوظ، ثم ملامح التجربة الإبداعية فى القصة القصيرة فى مجموعة " تلك التفاصيل " لحسن حجاب، الحازمى من السعودية، و" التوفيق بين الدعوة " والفن فى قصص الشيخ على الطنطاوى من سوريا.

وأخيرًا ناقشت " تصور محمد حسن بريغش للقصة الإسلامية " من سوريا.

ولقد كانت الرؤية الإسلامية واضحة خلال الدراسات والتحليلات المختلفة للقضايا المطروحة والأعمال الأدبية المتناولة، وهى رؤية تحافظ على الثوابت

المهمة، كما تستجيب للمتغيرات الضرورية، وتوازن بين المطلق والنسبى، دون تعصب أو تجاوز.

ولعله قد وضح أن الحياة الفكرية والفنية لا تستقيم إلا بتعاون كلا الجنسين معًا وفاعليتهما فى إثراء الأدب ونقده.

والله ولى التوفيق والهادى إلى سواء السبيل.

د/ سعد أبو الرضا

تمهيد

المراد بالبلاغة هنا تحقيق الرواية أو القصة القصيرة لجوهرها فكريًا وفنيًا، ومحاولة المتلقى الوصول إلى ذلك، خلال تفاعل بينه وبين النص، الذى بذل فيه كل ما يستطيع من أجل تحقيق هذا التفاعل الإيجابى، والتواصل الإنسانى المعرفى والفنى، وهكذا تكون فكرة البلاغة هنا قرينة بالتواصل والمتعة، وارتباطاً بمادة " وصل " ومشتقاتها التى يمكن أن تشكل معنى من معانى البلاغة قديمًا وحديثًا، عندما نعتد بها كتشكيلات لغوية.

ورغم تعدد مظاهر السرد كعلم ارتبط بالبنيوية وما بعدها لكن مجال البحث هنا مرتبط بصفة أساسية بالرواية والقصة القصيرة، ومحاولة جلاء عناصرهما السردية، وعلاقة اللغة بهذه العناصر، لاستخلاص القوانين، التى تحكم هذا السرد. وفى الوقت نفسه يمكن استكشاف التحيزات التى تؤثر فى موقف الثقافة من المرأة، وذلك فى ضوء القيم والمتغيرات الاجتماعية والثقافية، التى تؤثر فى النص سواء فى إنتاجه أو التفاعل معه، وبذلك يتجلى أثر السياقات فى التشكيل والقيم[1].

ومناقشتى لفكرة الأدب النسوى ترتبط هنا بكون هذا الأدب يتناول الأعمال الفنية - رواية وقصة قصيرة - التى أنتجتها المرأة، ويتضح فيها الاهتمام بأمورها وقضاياها، ومحاولة البحث فيما فيها من خصوصيات إن وجدت، سواء أكانت

هذه الخصوصيات تتعلق بالمضمون أو تتصل بالشكل مجسدة الأنوثة - خلال صياغة التجربة - فى التفكير والشعور، والتقييم، وبإدراك الذات والعالم الخارجى، وتحديد ما يمكن أن يكون من معالم الأسلوب الأنثوى فى الكلام المنطوق (الحكى)، والمكتوب، وبنية الجملة، وبصفة عامة أنواع العلاقات بين عناصر الخطاب القصصى، وخصائص الصور المجازية والخيالية[٢]، كل هذا إن وجد ما يجليه ويبرزه، كما يزعمه أصحاب هذا الاتجاه رجالا ونساء. وهنا قد تبدو مكانة الرجل متدنية، وفى محاولة الأنثى الدفاع عن مكانتها، وتعويضًا عما سلف لها من قهر وظلم وتهميش من قبل الرجل، فى الماضى والحاضر كما يرى الزاعمون والزاعمات، وذلك طبعًا بعيد عما أثارته النسوية الجديدة فى أوروبا من مزاعم وانحرافات، بخاصة عندما ارتبطت الحركة النسائية المتطرفة بالتيار الفكرى لما بعد الحداثة، وما لذلك من انعكاسات غير سوية، غيرت من وظيفة الأسرة من حيث الاعتداد بالذكورة والأنوثة طبقًا للأفعال والأقوال[٣].

ويتصل بما سبق دور الجسد الأنثوى فى الرواية النسائية، والتلاعب الغريزى والفكرى والسردى به، والحقيقة أن الاقتصار على الجسد وتجلياته فى بناء الرواية اختزال مخل لدور المرأة روائيًا وفعليًا، ورغم أنه يسهم فى تشكيل الحدث وردود الأفعال بين الشخصيات، لكن وظائف المرأة لم تستوف بهذه الطريقة، كما أنه يجب ألا نتجاوز الفن إلى الاستثارة ودغدغة المشاعر، حتى لا يتحول السرد إلى خطاب آخر، ويبتعد عن كونه سردًا فنيًا مرتبطًا بأهداف إنسانية منوطة بالعمل الروائى ودوره فى النهوض بالفرد والمجتمع والأمة.

هذا رغم تنوع تمثلات الجسد الأنثوى فى الأعمال السردية ما بين احتفاء واهتمام، وتدن وسقوط وفوضى[٤] ومحاولة إقامة تقابل بين عالمين، عالم المرأة وعالم الرجل.

وقد تناولت بالدراسة والتحليل عدة أعمال أنثوية فى ضوء ما سبق كما جاء فى الفصل الثانى.

وفى مقابل ذلك تناولت بالدراسة والتحليل فى الفصل الثالث عدة أعمال للذكور أيضًا، بغية جلاء قيمتها الفنية والموضوعية، متحريًا ما فيها من خصوصية تتصل بالذكورة كقيمة ثقافية يربط بينها بعض النقاد وبين زعم الفحولة وهيمنة الذكر على الأنثى، التى قد تظهر فى بعض هذه الأعمال متدنية مكانًا ومكانة.

ولذلك فإن دراسة هذه الأعمال الروائية والقصصية لدى الطرفين يمكن أن تكشف عن تكاملها فنيًا بالإضافة إلى ما يتضح فيها من أشكال صياغة المتون الروائية: كالتتابع أو التداخل أو التوازى، والجمع أحيانًا بين أكثر من شكل من هذه الأشكال.

لكن هذه الدراسة تبتغى تجاوز ما يمكن أن يكون من تقابل، لبناء أدب ونقد وفكر يؤصله التعاون لا التقابل، والتآزر لا الهيمنة والقهر والتهميش لأى من الطرفين المتعاونين المتآزرين المتكاملين.

الهوامش

١ ـ انظر دليل الناقد الأدبى د. ميجان الروايلى و د. سعد البازعى، تأليف ط سنة ٢٠٠٠م.١٠٢: ص ١٠٦ وكذلك انظر: مقدمة "المصطلح السردى، تأليف: جيرالد برنس، ترجمة: عابد خازندار، مراجعة وتقديم: محمد بريرى، المجلس الأعلى للثقافة ـ القاهرة ـ المشروع القومى للترجمة ـ العدد ٣٦٨ ص ٥.

٢- انظر: دليل الناقد الأدبى ص ٢٢٤ ، ص ٢٢٥.

٣- انظر د.عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة (نحو نظرية نقدية عربية)، عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢٧٢ أغسطس سنة ٢٠٠١م ص ٦٤ ، ٦٥.

٤- انظر د. عبد الله إبراهيم، الرواية العربية الأبنية السردية والدلالية، كتاب الرياض (١٥١) ط ١٤٢٨هـ / ٢٠٠٧م ص ٣٠٧ : ٣٦٢.

الفصل الأول

الغذامى والأدب والنقد النسويان
بين نقّاد ثلاثة

الفصل الأول
الغذامى والأدب والنقد النسويان
بين نقَّاد ثلاثة

الدكتور عبد الله محمد الغذامى يمثل طلائع نقَّاد الأدب السعوديين المحدثين، من ثم كان طبيعيًا أن يكون فى مقدمة المهتمين بالأدب والنقد النسوى سلبًا أو إيجابًا. وهو يتمتع بحس نقدى فنى متميز، وقدرة على التحليل والعرض والمناقشة والاستنتاج متعددة الأبعاد، وبصيرة تتسع للمتغيرات، وشمول فى التصور يربط بين الماضى والحاضر والمستقبل.

ويرتبط كتابه "**المرأة واللغة**" بحركة الأدب والنقد النسوى ارتباطًا وثيقًا، رغم أن الكاتب نفسه قد تجاوز عن ذلك دون نفى أو إثبات، ومن ثم يتخذ من رصده للغة المرأة سبيلا إلى ذلك، ويزعم أنه يهدف إلى البحث عن " المنعطفات والتمفصلات الجوهرية فى علاقة المرأة مع اللغة، وتحولها من (موضوع) لغوى إلى (ذات) فاعلة، تعرف كيف تفصح عن نفسها، وكيف تدير سياق اللغة من فحولة متحكمة إلى خطاب بيانى يجد فيه الضمير المؤنث فضاءً للتحرك والتساوق مع التعبير ووجود الإفصاح»[1].

ولا أتصور أن الكاتب يبتغى مجرد وجود الإفصاح، وإنما هو كما ذكر يريد أن تكون الأنوثة بإزاء الفحولة قيمتين إبداعيتين جديرتين بالاحترام والجدية[٢]، وليس ذلك فى نظرى إلا مطمحاً يرنو إليه الأدب والنقد النسويان، فلماذا يحاول الدكتور عبد الله الغذامى أن يتجاهل هذه العلاقة بين كتابه وبين الأدب والنقد النسويين ؟ مع أن معظم مصادره ومراجعه العربية والإنجليزية تصب مباشرة فى هذه القضية، بالإضافة إلى أن كل توجهاته ومناقشاته فى هذا الكتاب تتصل بها اتصالاً وثيقًا.

حقاً يمكن أن تكون هناك علاقة بين توجهات كتاب الدكتور الغذامى وعلم اللغة الاجتماعى من ناحية، والنقد الثقافى من ناحية أخرى، وغيره من مناهج النقد المعاصرة. لكن فكرة الأدب والنقد النسويين تتسع لكل ما سبق، بخاصة بعد أن ازدهرت الحركة نفسها فى أوروبا وفى نقدنا العربى، وارتبط ذلك بجهود علماء الاجتماع والأنثروبولوجيين وعلماء اللغة، الذين يرون أن " الجنس والطبقة الاجتماعية والمنطقة الجغرافية والمستوى الثقافى والسن وغير ذلك، من العوامل المهمة التى تؤثر فى الكلام "[٣].

بالإضافة إلى " أن التمييز النوعى الجنسى (البيولوجى) بين الذكر والأنثى هو تمييز تركيبى مؤسساتى ثقافى، وليس خاصية بيولوجية طبيعية، ولهذا تصبح الجبرية البيولوجية مجرد إسقاط ثقافى لا علة طبيعية له فى التكوين البشرى نفسه، .. ولذلك سعت الدراسات النسائية لدحض دعوى هرمية العلاقة بين الذكر والأنثى، التى اصطنعتها وأرستها الثقافة لكى تعطى الرجل قيمة لا تعتمد على غير تكوينه البيولوجى، أما المرأة فتتدنى على السلم الهرمى لا لسبب سوى تكوينها الطبيعى"[٤].

وقد ظهر كتاب "اللغة واختلاف الجنسين" للدكتور أحمد مختار عمر فى العام نفسه الذى كتب فيه الدكتور الغذامى كتابه، وقد كشف كتاب "اللغة واختلاف الجنسين" عن محاولات الأوروبيين حديثًا تحييد فكرة اختلاف الجنس حتى لا يكون فيها مساس بمقدرة المرأة[٥].

● **إسهام د. الغذامى فى قضية الأدب والنقد النسويين**

فى كتابه الرائد "**المرأة واللغة**" ناقش د. الغذامى هذه القضية، معتمدًا على الخطاب السردى للمرأة على المستويين السعودى والعربى، عارضًا لكثير من الروائيات ذوات الأعمال المتميزة - فى نظره - مبينًا أن الخطاب السردى للمرأة أقدر فى الكشف عن هذا الموقف، وليس ذلك لأن الشعر النسوى لا يصلح، من ثم فقد وعد بأنه سيقوم بدراسة مماثلة تتخذ من الخطاب الشعرى للمرأة وسيلة لمناقشة القضية نفسها[٦]، ولعل هذا الاهتمام لا يزال حاضرًا فيما يقوم به من بحوث وكتابات، وربما كان كتابه "تأنيث القصيدة والكاتب المختلف" صدى لذلك.

هو إذًا لا يعلن صراحة أنه مهتم بالأدب والنقد النسويين، رغم أن كتابه المشار إليه سابقًا، يتصل بهذه القضية اتصالاً وثيقًا.

ويزعم أن المرأة مقهورة ضائعة الحقوق لهيمنة الرجل عليها، تاريخيًا وثقافيًا ولغويًا، كما أنها هى نفسها غابت عن التاريخ والثقافة، وهى لا تبدع إلا بناء على مقاييسه وفى ضوء آرائه، ومجازاته، حتى أنها تعضد بذلك هيمنة الذكر على الأنثى، بخاصة وهى تستخدم ضمائر المذكر فيما تكتب، من ثم يلزمها جهاد طويل، وكفاح مستمر حتى يكون لها أثرها الفاعل فى اللغة ومجازاتها، وتصبح ذاتا فاعلة وليست موضوعًا فى أدب الرجل ولغته.

ولم يعتمد د. الغذامى على الخطاب السردى للمرأة فحسب، وإنما حشد وناقش من الآراء والمقولات ما يؤيد وجهة نظره تلك - أى تهميش المرأة - لفلاسفة وعلماء كأفلاطون، والجاحظ، وفرويد، وشوبنهاور، وداروين، وجارودى، والعقاد وغيرهم كثيرون من الرجال عرب وأجانب، وكذلك التقط آراء ومقولات نساء كثيرات عربيات قد يفهم منها ذلك، كمى زيادة، ومى غصوب، وبنت الشاطئ، وسهير القلماوى، وسلمى الخضراء الجيوسى، ونوال السعداوى، وغيرهن أجنبيات كفرجينيا وولف، وكلاريسا ستيز، وسيمون دى بفوار، وغيرهن أيضًا ليدلل على قهر المرأة وتهميشها بيدها أو بيد الرجل، حتى أنه ليجردها مما يمكن أن تتمتع به؛ من كلام جيد كاشف عن خصوصيتها وذاتها ومقدرتها، وكما

فى تفردها بما تختص به من قدرة وخصوصية على إعداد الطعام الشهى، وتصفيف الشعر، وتصميم الملابس، فقد أصبح الرجل يقوم بكل ذلك وقد برع فيه.

• منطلقات د. الغذامى وجذور التفكير لديه.. وإنصاف الإسلام للمرأة

هل د. عبد الله الغذامى كان يصف واقعًا أم أنه يعبر عن رأيه الذى يضاد فيه تقدميته، وما يزعمه من حداثة، بخاصة وهو ابن البيئة السعودية المحافظة التى يغلب عليها الالتزام بالأصول والأعراف العربية والتقاليد الإسلامية ؟ رغم أنه حاصل على الدكتوراه من لندن ويعلن صراحة أنه مع الغرب[٧]. الذى قد ظهر النقد النسوى فيه كخطاب منظم فى الستينيات الميلادية [٨] ! بل إنه فى هذا الكتاب " المرأة واللغة " قد لا يرى لها من وظيفة إلا إمتاع الرجل بالحكى، من ثم فقد كثرت فى لغة هذا الكتاب عبارات الشبق والجنس والجسد[٩] كثرة واضحة، وغيرها مما يمكن أن يكون استثارة ودغدغة للمشاعر. ولذلك فهو يرى أن تجرؤها على الكتابة وهى عالم الرجل، قد كان مدمرًا لها (كما سيتضح فى مناقشتنا للفصل الخامس من كتابه).

هذا رغم أن الإسلام قد أنصف المرأة إنصافًا لم تتمتع به المرأة الغربية من حيث الحقوق والواجبات، كما أنصفها أمام الرجل، وقد اعترف د. الغذامى بذلك، كما استشهد بمقولات بعض رائدات الحركة النسوية فى القرن العشرين على ذلك، ولم تكن هبّة المرأة الأجنبية فى المطالبة بحقوقها إلا لونًا من ألوان ما تتمتع به المرأة المسلمة من حقوق ، بخاصة بعد أن اتخذت المرأة الغربية فكرة الأدب والنقد النسويين وسيلة للمطالبة بهذه الحقوق وتأكيدها.

ولقد وجدنا د. الغذامى فى منطلقاته الفكرية فى كتابه "**المرأة واللغة**" يفسر بعض المقولات المأثورة تفسيرًا خاصًا به، لاتخاذ موقف مضاد للمرأة مثل مقولة عبد الحميد الكاتب " خير الكلام ما كان لفظه فحلاً ومعناه بكرًا "[١٠]، ورغم

مجازية هذه العبارة ، لكن د. الغذامى اعتمد عليها فى رؤيته أن اللفظ ذكر والمعنى أنثى، ومن ثم فقد رأى أن الذكر قد اختص بالكتابة، بينما اختصت الأنثى بالمعنى، ولا قيمة للمعنى دون اللفظ، وبذلك لا قيمة للأنثى دون الذكر، فهو المتصرف فى الكتابة واللغة المحتكر لهما، وقد ترك للمرأة الحكى، مما جعل الذكر مهيمنًا على الفكر اللغوى والثقافى، كما هيمن على الأنثى نفسها.

هذا رغم أن مقولة لا قيمة للمعنى دون اللفظ ترتبط بعكسها أيضًا وهو أنه لا قيمة للفظ دون المعنى، فكبار اللغويين من علمائنا التراثيين لا يفصلون بينهما هذا الفصل الذى رآه د. الغذامى، بل إن ترتيب الألفاظ والكتابة لا يتم إلا حسب ترتيب المعانى فى الذهن، فاللفظ والمعنى متلازمان، ولا تتضح قيمتهما إلا باتصالهما بغيرهما فى السياقات المختلفة(١١).

ويتمسك د. الغذامى بمقولة عبد الحميد الكاتب السابقة، ويحاول تسويغها فى ضوء تفسيره الخاص به، كما يقرنها بمقولة أخرى لبعض اللغويين وهى أن الأصل فى اللغة التذكير، وذلك لكشف تخلف الأنثى وتبعيتها للرجل، وهيمنته عليها، بالإضافة إلى أن التاريخ والتقاليد فى نظره تؤيد ذلك، وإن كان فى أواخر كتابه سيرى أن الأصل التأنيث (الفصل السابع وما بعده).

• الأنوثة والذكورة مفردتان محايدتان

لكن الدكتور محمد عبد المطلب - وهو باحث جاد - فى أحدث بحوثه فى هذا المجال ينقض كل ما ذهب إليه د. الغذامى من ذكورية اللغة، مبينًا أن "الذكورة والأنوثة مفردتان محايدتان فى أصل المواضعة اللغوية"(١٢). كما بين أن ذكورية اللغة زعم من مزاعم ما يشيع فى البيئة الثقافية، دون تمحيص أو دليل؛ لأن اللغة فى تشكيل دوالها إنما كان هدفها تحقيق التواصل بين المتكلمين، وأن ظاهرة التغليب أو الحمل لا تعنى المفاضلة، وإنما هدفها تيسير استخدام اللغة بطريقة تتسق معها الدوال فى التعبير حسب الفروق النوعية والجنسية لا حسب

المفاضلة بين الذكر والأنثى[١٣]، كما يقدم كثيرًا من الأدلة التى تنقض زعم د.الغذامى، سواء ما كان من هذه الأدلة مأخوذًا من التراث اللغوى أو من المعاصرة، مما يمكن أن نشير إليه بعد عرض آراء الدكتور عبد الله الغذامى ومناقشتها، تلك الآراء التى استمدها من رؤيته للخطاب السردى للمرأة على المستويين العربى والسعودى المحلى وتحليله له.

● المرأة الحاكية المسلية فى " ألف ليلة وليلة "

فى الفصول الثلاثة الأولى تقريبًا يحاول د. الغذامى مناقشة موقف المرأة فى " ألف ليلة وليلة "، وقد أخذت الأنثى دور الحكى والتسلية للرجل، بينما كان شهريار يستمتع بذلك، من ثم فقد تحققت مقولة أخرى رأها د. الغذامى وقد يشاركه فيها غيره، وهى: "**الحكى للمرأة والاستماع للرجل**"، رغم أن شهرزاد استطاعت الهيمنة على رجلها، لكن فى نظر د. الغذامى، قد أصبحت المرأة موضوعًا أدبيًا، وليست ذاتًا فاعلة؛ لأنها بذلك قد حافظت على جنسها، بعد أن أوشكت المدينة على أن تخلو من العذراوات، فقد كان شهريار ينتقم من خيانة المرأة له باستمتاعه بعذراء كل ليلة، ثم قتلها فى الصباح، ولم تنجح سوى شهرزاد فى النجاة من ذلك المصير، ويرى د. الغذامى أنها جاءت لتقاوم الرجل بسلاح اللغة، حتى كانت الليلة الواحدة بعد الألف، وكانت شهرزاد قد أنجبت خلال هذه المدة ثلاثة ذكور، فأقام شهريار فى الليلة الواحدة بعد الألف حفل تكريم لها.

ولا يرى د. الغذامى فى ذلك إلا انتصارًا للرجل ولغته على المرأة، رغم أن شهرزاد قد حاولت ترويض الرجل، وأن تشفيه مما به، بتأليفها لهذه القصص وحكيها له[١٤]، لكنها فى نظر د. الغذامى لم تفعل شيئًا سوى أنها قد حافظت على جنسها، ورضيت من الغنيمة بالإياب، ودخلت بذكورها الثلاثة فى مملكة الرجل.

فالرجل هو الذى استمتع بالحكى، كما أن كتابة الحكايات كانت بلغة الرجل، بخاصة أن هذه الحكايات نفسها مجهولة المؤلف، بل إنها عندما ترجمت إلى اللغة

الإنجليزية لم يكتب المترجم اسمه عليها، وهكذا حكت المرأة وألفت، ولكن الرجل هو الذى استمتع، ودون وترجم، كما يشير د. الغذامى إلى أنه نص مفتوح، كما أشار إلى ما رأته د. سهير القلماوى فى أن ما فى " ألف ليلة وليلة " من فحش، إنما هو دخيل عليها.

• اقتران الجسد بالثقافة

ويركز د. الغذامى فى الفصل الثالث على إحدى حكايات "ألف ليلة وليلة"، وهى قصة الجارية " تودُّد "، ويعتمد على التحليل اللغوى "لعلمية" هذا الاسم ليدعم بها مكانتها كأنثى فى مواجهة الرجل، وهو اسم يوحى بالحب والمودة بالإضافة إلى ما تتمتع به تودد من جمال مبهر.

ود. الغذامى مولع باللغة وتحليلاتها، والعناوين الأكثر استثارة ودغدغة للمشاعر، ولذلك فقد عنون هذا الفصل بـ "الجسد بوصفه قيمة ثقافية "، وهو هنا يشعل الاستثارة فى الكلمة الأولى من العنوان " الجسد"، بخاصة وهو جسد"تودد" الفتاة الغضة ذات الجمال المبهر كما وصفها، ثم يطامن من هذه الاستثارة عندما يربط بين هذا الجسد والثقافة لاسيما أن" تودُّد "تتمتع بجمال نادر، وثقافة تحدت بها علماء عصر هارون الرشيد. فقد اقترحت على سيدها عندما أفلس أن يبيعها للخليفة بعشرة آلاف دينار، وألا يتنازل عن ذلك، مما أثار الخليفة، الذى سألها عما تتمتع به، فأخبرته أنها تتحدى كبار علماء العصر ومثقفيه، ولذلك فقد أحضرهم هارون الرشيد لتتناقش معهم، وتكشف عن مقدرتها الثقافية المعرفية واللغوية، وقد انتصرت عليهم جميعًا حتى أخرجتهم من مجلس الخليفة عراة دون ثياب، بعد أن هزمتهم واحدًا واحدًا، وكان من بينهم النظام أستاذ الجاحظ، وفقيهان ومنجم وطبيب ولاعب شطرنج ولاعب نرد، فقد بهرهم جمالها، كما أبهرتهم ثقافتها ومعرفتها ولغتها التى وظفتها فى حواراتها ومناقشاتها معهم، وبذلك فقد حطمت الأنثى الفحولة.

وكان يكفى أن يكون هذا انتصارًا للمرأة على الرجل ولغته، ولكن د. الغذامى يرى أن المرأة لم تحقق ذاتها، ولا لغتها؛ لأن الثقافة التى تفوقت فيها "تودَّد " هى ثقافة الرجل ولغة الرجل، التى حفظتها، فهى لم تضف شيئًا ينسب إليها فى هذا المجال، بل الأكثر من ذلك أن " تودد" عندما سألها الخليفة عما تريد، طلبت العودة إلى سيدها، الذى كان قد باعها عندما أفلس، وهكذا يتقابل إخلاص الأنثى وخيانة الرجل، وإيثار الأنثى العبودية للرجل رغم تفريطه فيها، وبيعه لها، وإن كان هذا الاستنتاج غير منطقى؛ لأنها هى التى اتفقت مع سيدها على ذلك.

كما يضيف عرضه لحكاية والدة جعفر البرمكى التى كانت تقدم له أنثى كل ليلة جمعة، لتعيد إليه شبابه وحيويته، وهكذا يبرز الكاتب فعل الأنثى للأنثى، وكونها متعة الرجل وحيويته، وهى التى تريد ذلك[١٥]، ويهدف من ورائه إلى تدعيم وجهة نظره فى المرأة، مع أنه قد أشار إلى رأى د. سهير القلماوى التى ترى أن الفحش فى ألف ليلة وليلة دخيل عليها ـ كما سبق أن أشرنا فى الصفحات السابقة.

وهو يرى أن المرأة لن تستطيع أن تحقق مكانة فى عالم الرجل إلا بابتداع ثقافة، وإبداع فن يجعلها ذاتًا لغوية، لا موضوعًا فى أدب الرجل ولغته، وهو ما لم يتحقق، لكنه يكشف عن سبيل تفوق الأنثى إذا أرادت. ولقد كسبت "تودد" للأنثى الجارية مكانة فى عالم الرجل، وهى مكانة للجارية المثقفة، وليست للأنثى الحرة التى كانت محرومة من الثقافة فى ذلك الوقت إلا القليلات جدًا، والحكاية فى الوقت نفسه إدانة لموقف الرجل فى ذلك العصر وثقافته تجاه الجوارى.

• منع المرأة من الكتابة : وتخلصها من الرجل

ويستمر د. الغذامى فى الفصل الرابع من كتابه فى مناقشاته وتحليلاته لموقف المرأة وعلاقتها باللغة، مبرزًا تهميشها فى مجال الكتابة، ويبرز منعها عنها بناء على بعض الآراء، كالجاحظ الذى فرق بين الكتابة والمكاتبة، والأولى خاصة

بالرجل، بينما الثانية خاصة بالمرأة، عندما تفتح لها باب الشر والفساد، عندما تكتب للرجل.

ثم يشير إلى كتاب "الإصابة فى منع النساء من الكتابة" لخير الدين نعمان بن أبى الثناء الذى يحذر من تعليم المرأة الكتابة، لما فى ذلك من شر وفساد، وفتح لباب العشق، عندما تكتب للآخرين، من ثم يدعو ابن أبى الثناء الرجال إلى ترك زوجاتهم جاهلات، فذلك أصح وأنفع، وبذلك تظل الكتابة حكرًا على الرجل دون المرأة (١٦).

وفى هذا المجال نجد د. محمد عبد المطلب فى كتابه "بلاغة السرد النسوى" يشير إلى مجموعة من المدونات الخاصة بالمرأة تضاد ما سبق تمامًا وتكشف تميزها(١٧).

لكن د. الغذامى فى مقابل فكرة منع النساء من الكتابة التى أشار إليها، يعرض لمحاولات النساء إيجاد لغتهن الأنثوية، عندما يوجدن مدنًا خاصة بهن حلمًا لا حقيقة، وهو ما يطلق عليه بعض المفكرين " جغرافيا الوهم "، مبينًا أن القزوينى قد أشار فى " آثار البلاد وأخبار العباد " إلى حكاية الطرطوشى عن جزيرة فى بحر المغرب خاصة بالنساء، سلمًا وحربًا، ولكل امرأة مملوك يعيش مع سيدته ليلا، ومن تنجب ذكرًا يقتل، ولا تبقى إلا الأنثى.

ومثلها أيضًا ما نقله القزوينى عن جزيرة النساء فى بحر الصين، يلقحن من الريح، أو شجرة، ولا يلدن إلا إناثًا، وإذا كان الرجل الذى احتاجت إليه المرأة للإنجاب عبدًا فى المدينة الأولى، فليس للرجل وجود فى المدينة الثانية، وهكذا تم التخلص فى خيال المرأة من الرجل تمامًا، وقد شكلت المرأة من أجل ذلك هذه الحكايات الغرائبية(١٨) التى دخلت بها عالم الرجل ليدونها ويكتبها، وتلك وسيلة من وسائلها لاقتحام عالم الرجل وعالم اللغة، كما حاولت ذلك من قبل شهرزاد فى " ألف ليلة وليلة ".

ود. الغذامى حريص فى مناقشاته وتحليلاته على استثمار كل ما يستطيع من سرديات وأخبار وحكايات شعبية تدعم وجهة نظره، لذلك وجدناه يضيف إلى ما

سبق، ما عرف فى مكة "بمهرجان القيس" ؛ عندما يخرج الرجال من مكة لخدمة الحجيج خارجها من يوم التروية إلى نهاية أيام التشريق الثلاثة، فتخرج النساء ليلاً مرتديات زى الرجال، ويمثلن شريف مكة والجنود، ومعهن نموذج غزالة فيه امرأة، وحولها بعض الأطفال على هيئة قرود، ويدور هذا الموكب فى مدينة مكة، ويشكل كل حى فريقًا كذلك فإذا ما وصل إليه الموكب، تبادلوا الأغانى والأناشيد، وكلها تدور حول فرحهن وسعادتهن بخلو المكان لهن، فإذا ما وجد رجل، يناله منهن السخرية الشديدة، وربما الضرب الشديد، ويستمر سير هذا الموكب حتى الفجر، فتأمرهن قائدتهن بالعودة إلى البيوت، لكنهن يرفضن، إلى أن يطلع الفجر، فيختفين فى منازلهن"[١٩].

هنا تم التخلص من الرجل، واستطاعت المرأة أن يكون لها إبداعها اللغوى من خلال الأناشيد والأغانى، لكن وسيلتها هى تقليد الرجل فى زيه واستخدام لغته، وهى بذلك أيضًا لم تخرج عن هيمنته وسلطته، رغم اعتمادها على الخروج المجازى الذى قوامه الاستعارة؛ استعارة زى الرجل ومدينته استعارة مؤقتة؛ لأن خروج الرجل إلى هذا الاحتفال أو المهرجان يعتبر إلغاء له.

كما يشير الكاتب إلى حكاية عازف الجاز بيلى تبتون الذى عاش حياته كلها رجلاً، وتزوج، وتبنى ثلاثة ذكور، وحين توفى سنة ١٩٨٩م، اكتشف أنه أنثى، وقد ظلت تخفى أنوثتها تحت هذا الغطاء الذكورى طوال حياتها[٢٠].

كما يستشهد بتسمية جورج إليوت وجورج صاند الكاتبتين الأجنبيتين اللتين توسلتا بأسماء الرجال ليدخلا عالم اللغة والكتابة[٢١].

وكذلك " عقدة ديانا " التى دخلت إلى علم النفس من الأسطورة القديمة "ديانا" ؛ وهى عقدة نقص تدفع الأنثى إلى التصرف مثل الرجال[٢٢].

يستنتج د. الغذامى من كل ما سبق هيمنة السيطرة الذكورية على الثقافة واللغة، واضطراب علاقة المرأة بهما، بل وهامشيتها ، حتى أنها لم تسهم فى صناعة الكتابة وإنتاجها، فهى ليست ذاتًا فاعلة، ولم تتجاوز كونها موضوعًا أدبيًا، ومجازًا من مجازات لغة الرجل.

وهكذا يستمر د. الغذامى فى تأكيد رأيه عن هامشية المرأة وضعفها وهيمنة الذكر عليها، وهو يعتمد على مواقف تعلى من شأن المرأة أحيانًا، ومواقف أخرى تحط من ذلك، لينتهى عند رأيه وهو تبعيتها للرجل وهيمنته عليها، وبذلك تتواصل مناقشاته وتحليلاته واستنتاجاته، التى تجلى حقيقة موقفه المضاد للمرأة، وقد اعتبر محاولاتها فى الإبداع والكتابة والقول احتلالاً للغة الرجل، وغزوًا لمدينته، وهذا هو العنوان الذى جعله لهذا الفصل الرابع الذى عرضناه " احتلال اللغة وغزو مدينة الرجل ".

• عدم اعتداد د. الغذامى بالجهود الأدبية والنقدية لرائدات النساء فى العصر الحديث

ويتتبع د . الغذامى فى الفصل الخامس[٢٣]. من كتابه المشار إليه، تحول الأنثى من الحكى ليلاً (ممثلة فى شهرزاد ألف ليلة وليلة)، إلى الكتابة نهارًا وعلنًا ممثلة فى باحثة البادية (ملك حفنى ناصف ١٨٨٦م ـ ١٩٤١م)، ومى زيادة (مارى إلياس زيادة ١٨٨٦م ـ ١٩٦٥م)، لكنه يرى أن دخول الأنثى ميدان الكتابة كان مدمرًا لها، رغم أنها حاولت اختراق عالم الفحولة ولغة الذكر، فباحثة البادية، تزوجت ولم يمنعها هذا الزوج من الكتابة، وقد كان رجلاً بدويًا هو الشيخ الباسل، لكنه حرمها من فاعلية جسدها، لأنه كان متزوجًا بامرأة أخرى قبلها وله بنت منها، وقد عاشت باحثة البادية دون إنجاب، لكن السبب هو هذا الزوج الذى أجريت له عملية قبل زواجه منها، وقد أعقمته، وانتهت حياة باحثة البادية باليأس والقلق واضطراب الأعصاب، ورغم تجرؤها على القلم وهو مذكر، والكتابة وهى خاصية الفحول، لكنها فقدت فاعلية أنوثتها، وتعطلت إمكاناتها.

وتوجيه حياة باحثة البادية على هذا النحو يمكن أن يضاف إلى مواقف د. الغذامى ضد المرأة؛ لأنه يفسر حياة هذه الشخصية من وجهة نظره، فلم تكن باحثة البادية عقيمًا[٢٤]. كما رأى هو، وإنما كان ذلك سوء ظن بها من قبل

الآخرين؛ لأنها لم تنجب، ولكن العقيم هو زوجها، وهذا هو الذى يمكن أن يكون قد دمرها وأمرضها، أما إقدامها على الكتابة فلم يكن له صلة بذلك، بل ربما كان وسيلة للتغلب على هذا الموقف.

أما مى زيادة، فقد جعلت صالونها يستقبل فحول الثقافة المذكرة أصلاً - من وجهة نظره - وهى سيدة الصالون ولغته فى الظاهر، لأنها كانت زينته، ولم تنجح فى تأنيث المكان وتحريره من سطوة الفحول الذين تعاملوا معها، بل اعتبروا كلام المرأة بصفة عامة، وكذلك ما تنتج من أدب، بعيدًا عن الجد، أو لم يأخذه الفحول مأخذ الجد، كما رأى العقاد ، من ثم فقد رأى د. الغذامى أن مى كانت تقدم لهم المتعة كأنثى لأنها كانت جميلة، وتثير اهتماماتهم ومشاعرهم ويبدعون، ولم تصبح ذاتًا فاعلة، وإن كانت قد تجرأت على القلم أيضًا، ذلك القلم الذى سبب لها الألم والاكتئاب حتى انتهت حياتها فى المصحة النفسية، ولم تنجح فى أن تحب نفسها حبًا رشيدًا كما زعم؛ لأنها احتاجت للرجل، لكنه لم يحتج إليها، حتى جبران الذى لجأت إليه أشار إليها أنه لا يفكر فى الزواج، وهكذا غرقت فى الاكتئاب والألم.

ويبرع د. الغذامى فى التحليل اللغوى، عندما يرى أن بين القلم والألم، والكتابة والاكتئاب ترادفًا قدريًا، رابطًا بين ذلك وبين ما أصاب هاتين الكاتبتين وغيرهما ممن صادفهن المصير نفسه.

بل تتجلى نظرة الغذامى الكلية الشاملة عندما يربط بين الماضى والحاضر، إذ يرى أن حكاية تودد " ألف ليلة وليلة " تعود من جديد، ولكن فى ثوب عصرى نظرًا لما آل إليه مصير باحثة البادية ومى زيادة، فقد دمر الجميع اجتراءهن على اللغة، لأنها لغة الرجل، من ثم يستنتج استنتاجه الخاص الذى يمكن أن يكشف عن موقفه من المرأة، فيرى أن المرأة لم تنجح فى تأنيث المكان (صالون مى)، ولا اللغة، لأنها جسد أنثوى، ونشاز ثقافى، من ثم فقد تحولت اللغة فى الصالون إلى خطاب غزلى لاه ، غير جاد[٢٥]، وقد ارتبط القلم بالنسبة إلى المرأة بالألم، والكتابة بالاكتئاب، ومحاولة الظهور فى الخارج بالرجوع إلى الداخل، وهكذا

تكشف هذه الثنائيات المتقابلة عن هزيمة المرأة فى محاولتها إيجاد لغة خاصة بها، ونقد وأدب خاصين بها ـ طبعًا ـ نتيجة لذلك من وجهة نظر د. الغذامى.

لكن الحقيقة أن باحثة البادية ومى زيادة وأقرانهما من رائدات الأدب والنقد النسوى، قد أسهمن فى مناقشة كثير من القضايا الأدبية والنقدية المهمة مع الرجال، ولم تكن مى فى صالونها مجرد زينة ـ كما رأى د. الغذامى ـ، بل كانت فاعلة فى تحريك وتوجيه القضايا ومناقشاتها، وقد اتضح ذلك من المؤلفات الكاملة لكل منهما.

● موقف الغذامى من الروائيات المعاصرات

فى هذا الفصل السادس وهو بعنوان "**المرأة ضد أنوثتها**" يواصل د. الغذامى تحليلاته لموقف المرأة من الكتابة بعد أن أقدمت عليها، وتجرأت من وجهة نظره بذلك على فحولة الرجل، وحاولت مشاركته فيما اختص به وهو الكتابة، بعد أن كان قد وضعها فى مرحلة الحكى لإمتاع الرجل فيما سبق من فصول.

من ثم يعرض فى هذا الفصل لكاتبتين معاصرتين هما غادة السمان فى بعض أعمالها الروائية، وأحلام مستغانمى فى روايتها " ذاكرة الجسد "، وذلك بعد حديث طويل بين فيه أن المرأة تقاوم المرأة فى العمل والوظيفة، ولا تتعاون معها، وأنها تنتظر عون الرجل وتأييده، بخاصة عندما تتولى مناصب قيادية، وأن ما بين النساء من منافسات يتجاوز ذلك إلى المقاومة وعدم الثقة فى بعضهن، مما ينتهى بهن إلى الفشل والعودة إلى هيمنة الرجل واستخدام لغته والخضوع لشروطه وفحولته، كما يهربن من الأنوثة، ويتعالين عليها، بل وينفرن من صورة الأنثى التقليدية، فغادة السمان فى روايتها " عيناك قدرى " مثلا جعلت بطلتها تتسمى باسم أقرب إلى الذكورة " طلعت "، وفى سلوكها تحتذى الرجل وتقلده وتزيد، سواء فى تدخين النارجيلة أو وضع نظارة سوداء على عينيها، أو الاشمئزاز مما خلقت المرأة من أجله: الحبل والرضاعة ـ كما فى " ليل الغرباء "ـ وفى النهاية تقع فى حب الرجل الذى تصورت أنها بسلوكها وكتابتها قد تفوقت عليه وعلى جنسها،

بل كانت تزعم أنها تخلصت منه، وهى فى الحقيقة قد اتخذته مقياسًا وميزانًا، وقد خضعت لما أراده لها من شروط وحدود سواء فى الوظيفة أو الكتابة أو اللغة بخاصة، وقد كانت غادة السمان تستعمل ضمائر الذكور لا الإناث (ما أروع وما أسوأ أن تكون امرأة) هذه العبارة قالتها غادة السمان، وقد اتخذها د. الغذامى مدخلا لهذا الفصل.

وهذه النهاية تقريبًا هى النهاية التى انتهت إليها بطلة أحلام مستغانمى فى " ذاكرة الجسد "بل لقد استشهد د. الغذامى بسميرة المانع فى " الثنائية اللندنية"، وآمال مختار فى " نخب الحياة "، ليكشف عن القلق الذى تعانيه المرأة وهى تقتحم عالم الكتابة، عالم الرجل، عالم الفحولة، فلم يخلف لها سوى القلق والألم والمعاناة كما حدث فى مطالع العصر مع باحثة البادية، ومى زيادة، وهن جميعًا يدخلن حلبة هذا الصراع بالكتابة، ومحاولة توظيف اللغة وتأنيثها، تلك المحاولة التى لا تواجه فحسب بمقاييس الرجل وشروطه، بل بمقاومة الأنثى نفسها لذاتها.

مع أن هؤلاء الروائيات ذوات أعمال متميزة فنيًا، وتشكل علامات بارزة فى تاريخ الرواية العربية وعلى سبيل المثال فقد أثرت رواية " ذاكرة الجسد " لأحلام مستغانمى فى فكر د. الغذامى ولغته، إذ وجدنا كثيرًا من مفردات هذه الرواية تتسلل إلى أسلوبه وصياغته فى كتابه، ولقد طبعت أكثر من اثنتى عشرة طبعة.

• تحطيم المرأة فحولة الرجل بلغتها

يأتى الفصل السابع وعنوانه: "**الخراب الجميل.. تسترد اللغة أنوثتها**"

ليقرر أن المرأة صارت دالاً رمزيًا ومفردة فى معجم لغوى تعامل معه الرجل وتلبست به اللغة والثقافة[٢٦].

ولذلك فهى فى نظره كالسجين والرجل هو السجان، من ثم تحاول المرأة التخلص من هذا السجان، بأن تصبح ذاتًا فاعلة فى اللغة، وتدخل مع الرجل فى مناورة بين الأنوثة والفحولة.

تلك الفحولة التى هى حق للرجل، والفحل هو الذى يملك زمام اللغة، وإذا ما صارت المرأة فحلة فمعناها المعجمى السليطة اللسان[٢٧].

هذا بعد أن جاءت كثيرات عززن فحولة الرجل وهيمنته على اللغة، لأنهن كن يكتبن بقلم الرجل وعقليته ولغته.

فالكتابة والقراءة والتأويل كلها من حق الرجل ومن محتكراته، ويرى د. الغذامى أن رواية " ذاكرة الجسد " لأحلام مستغانمى جاءت لتطرح الأنوثة فى الخطاب الأدبى قيمة شاعرية بإزاء الفحولة، ومن ثم فلابد لها من تأسيس خطاب أنثوى حقيقى للأنوثة، وبذلك لابد من تخليص اللغة من فحولتها. ومن هنا فقد أخذت اللغة تكتب نفسها بوصفها أنثى تتكلم بلسان المرأة، وتكتب بقلم المرأة.

وهكذا أخذت اللغة تسترد أنوثتها - من وجهة نظره - بعد أن كانت قد سرقت منها، فاللغة فى الأصل أنثى[٢٨]، لولا مقولة ابن جنى وغيره من اللغويين الذين رأوا الأصل فى اللغة التذكير[٢٩]. هذه الرواية تكشف عن وعى بالمفقود والمطلوب، كما تمثل مواجهة حقيقية بين الأنوثة فى مواجهة الفحولة، كما كشفت عن الأنثى ومجازاتها فى خطابها السردى والشعرى[٣٠].

هذه الرواية (ذاكرة الجسد) تتجاوز الفردية لتصبح تمثيلاً لعمل جماعى، فالمؤلفة واللغة كلاهما وجودان ثقافيان يكشفان عن كون الأنوثة أصبحت فعلاً من أفعال الكتابة والإنشاء والقراءة والتلقى ، وقد استردت اللغة أنوثتها، بعد أن تأنثت المرأة نفسها خلال جهاد طويل، وبذلك فقد استردت أصلها، وما سرق منها ، فوجدنا المؤلفة اسمها أحلام، وجاءت بطلة الرواية أحلام أيضًا، تمثيلاً لمجموعة نساء داخل امرأة.

وتتمثل الرواية فى خالد أحد المناضلين فى حرب التحرير الجزائرية التى يفقد فيها ذراعه اليسرى، وبذلك يترك الحرب تحت إمرة قائد هو (سى الطاهر)، فارًا إلى تونس، ويحمِّله قائده رسالة إلى زوجته المهاجرة إلى تونس، موصيًا إياه بتسمية ابنته " أحلام "، التى ولدت دون أن يراها ودون أن يسميها، ويصل خالد إلى تونس بالوصية التى تنفذها زوجة سى الطاهر، ثم تنقطع الصلة بين خالد وبين الأسرة خمسة وعشرين عامًا، ليلتقى خالد بعدها فى باريس وهو فى الخمسين من عمره بأحلام ابنة الخمسة والعشرين ربيعًا، ويقع فى حبها، وينتهى خالد بعد علاقة طويلة بأحلام، إلى العودة إلى الجزائر مقطوع الذراع اليسرى، كما فقد صلته بأحلام التى تزوجت برجل آخر يكبرها، بناء على رأى عمها الذى تصور أنه يمكن أن يستفيد من هذا الزوج، فهو أحد سراق الثورة الجزائرية، وكان خالد قد فقد أخاه أيضًا، وبذلك فقد انقطع عن كل شىء يمكن أن يربطه بالحياة، ولم يبق له إلا مرسمه الذى سجن نفسه فيه، وذاكرته التى ستتبعثر.

هكذا قدمت الرواية الرجل مبتورًا، مقطوع الصلات، وقد تم تكسير الفحولة[٣١]، وقد اعتبر الغذامى، ذلك دليلاً على انتصار المرأة، واستعادتها لأنوثتها، بعد أن حطمت الفحولة، بخاصة وقد تشكلت الرواية نتيجة قيام خالد بالحكى، وقيام أحلام بالكتابة عكس ما كان فى "ألف ليلة وليلة"، حيث كان الحكى للمرأة والتدوين للرجل.

وقد استغرقت الرواية زمنيًا سبع سنوات ونصف أى ألفين وسبعمائة وأربعين يومًا أو ليلة، أى ما يعادل حكاية "ألف ليلة وليلة" أكثر من مرتين ونصف تقريبًا[٣٢]، وبذلك يمثل هذا النص النضال الذى بذلته الأنثى لتستعيد اللغة، كما يمثل هذا النص نقضًا " لألف ليلة وليلة " ليقدم فى مقابلها ليالى أو أيام أحلام[٣٣]، وهكذا تحولت المرأة من الحكى إلى الكتابة، ومن كونها مجرد علامة ورمز فى لغة الرجل الفحل وأحد مجازاته اللغوية، إلى أن تصبح ذاتًا فاعلة للغة مؤنثة تناور الرجل وتكتبه، كما تشكل مجازاتها الأنثوية الخاصة بها.

بل إن هذا تحول نوعى؛ فقد تحولت المرأة من جسد إلى أنثى فاعلة، فقد تهاوى معظم الرجال فى الرواية، استشهد سى الطاهر، وماتت فحولة خالد، لاسيما وقد شارك المرأة فى كينونتها، وقد انطبقت عليه مقولة فرويد عن المرأة " رجل ناقص "، وذلك بعد بتر ذراعه، وهكذا تساوى مع بطلة الرواية، مما جعل تصورات د. الغذامى عن انكسار الفحولة تصورًا مقبولا من وجهة نظره، يدعم ما رآه من التحول اللغوى، فالمرأة هى التى كتبت، وهى التى استعادت أصلها بهذه اللغة، والمؤلفة أحلام، وبطلة الرواية أحلام، وهكذا اتحد خارج النص وداخله، مما دعم تجلى الأنوثة فاعلة متحررة، وتقديمها لرواية ذات سمات أنثوية تفيض بالشعرية والسردية[٣٤]، وقد أصبحت الفحولة مجرد حبر على ورق، وكل ذلك بيد الأنثى التى انتصرت وتجلت فاعليتها فى هذا العمل الروائى، وقد أنثت اللغة كما أنثت الذاكرة.

لكن د. الغذامى يحاول نقض ذلك عندما يختم الفصل السابع بتصور مضاد لكل ما سبق فيرى أن الذاكرة رغم تأنثها، فما زالت تحمل بقايا فحولة خفية، لأن تأنيث الذاكرة لم يزل هدفًا بعيد التحقيق[٣٥]، فالفحولة - فى نظره - لا يمكن أن تنافسها أنوثة حديثة العهد بالكتابة، ومن ثم يعود ليذكر بأن ما تملكه ذاكرة اللغة عن المرأة أنها جسد ذو دلالة شبقية[٣٦]، بل لقد رأى د. الغذامى أن لقاء خالد بأحلام بعد غيابهما الطويل لا يختلف عن لقاء شهريار بشهرزاد، التى أنهت لغتها فى الليلة الواحدة بعد الألف بقبولها بالحفل الذى أقامه شهريار تكريمًا لأنوثتها، ولإنجابها الذكور الثلاثة، وهكذا دخلت عالم الرجل بعد رحلة الألف ليلة دون أن تواصل تغيير ذاكرته، وكذلك فعلت تودد بعد انتصارها على فحول العصر الراسخين فى العلم عندما خيرها هارون الرشيد بعد انتصارها فاختارت العودة إلى عبودية سيدها، وهكذا انتهت رواية "ذاكرة الجسد " بأن تزوجت أحلام برجل مزواج يكبرها سنًا اختاره لها ولى أمرها، الذى تصرف فيها حسب هواه، مؤثرًا ارتباطها وارتباطه هو نفسه بهذا الرجل الذى كان يتاجر فى صفقات سرية وأموال ملوثة، مستغلاً فرصة بناء الوطن بعد الاستقلال.

● د . الغذامى غير مقتنع بالأدب والنقد النسويين :

يقرر الغذامى فى الفصل الثامن أن اللغة رغم تأنثها فمازالت ذاكرتها الداخلية ذاكرة الفحولة، من ثم تجعل الذاكرة الذات ضد ذاتها[٣٧]، فيم إذًا كان حماس الكاتب لتحول المرأة؟ أم أن ذلك هو توجهه الحقيقى بالنسبة إلى المرأة وما تنتجه؟ مما يكشف عنه فى هذا الفصل الأخير، بعد هذه الجولة، إذ يقرر د .الغذامى أن ذكورية اللغة طوق حاولت الكتابة النسائية البحث عن مخرج منه، بمحاولتها تأنيث الذاكرة، لكن هذه مجرد محاولات، تمثلت فى بعض أعمال كل من: رضوى عاشور فى " ثلاثية غرناطة " ورجاء عالم فى " نهر الحيوان " وأميمة الخميس فى " والضلع حين استوى "، وكتابات منيرة الغدير، وسحر خليفة ولطيفة الشعلان فى: " إقصاء ".

من ثم ينتهى د. الغذامى بقوله: " إنه لمن الجلى أن تأنيث اللغة أو فى الأقل أنثنتها لن تتحقق إلا بعد أن تكتنز الذاكرة الثقافية بها لمعنى المؤنث والأنوثة، وهو شرط لم يتحقق بعد، ولكن المرأة الجديدة تسير باتجاهه بوعى واضح وإبداعية واثقة "[٣٨].

وهو بذلك يلمح إلى ما أشار إليه خلال روعة مناقشاته، وتجلى مقدرته فى العرض والنقد وسعة معلوماته، من أن الحياة الأدبية فضلاً عن الحياة العامة لا تسير إلا بتعاون الجنسين، أما فكرة الأدب النسائى والنقد النسائى، فإن تقدمية د. عبد الله الغذامى لا تتسع لها على الأقل الآن فى نهاية القرن العشرين ومطلع القرن الحادى والعشرين، فقد صدر كتابه سنة ١٩٩٦م.

وهكذا يمسك د. الغذامى بالعصى من منتصفها فهو الناقد التقدمى، الذى يؤثر ما عند الغرب، لا يرى الوقت ملائمًا لرفع راية الأدب والنقد النسائى؛ لأن المرأة لا تزال تحاول ترسيخ قدمها فى حقل حرثته فحولة الرجل فى الماضى والحاضر، واستولت على ذاكرة اللغة ومجازاتها، ولا تزال المرأة تحفر فى هذا التراث بغية تسجيل آثارها فيه، لأن ذاكرة الرجل عن المرأة أنها جسد شبقى[٣٩]، ورغبة الرجل رغبة تغلفها الشهوة [٤٠]... أليس فى هذا ظلم للمرأة وجهادها وسردها وشعرها ؟

أين - إذًا - دفاعه عن المرأة وهو أول من كتب عن رواية رجاء عالم (أربعة صفر) فى مجلة فصول المصرية ؟

د . الغذامى على ولاء لجذوره، وما كتاباته عن القبيلة والأسرة والمجتمع هذه الأيام فى صحيفة الرياض* إلا عودة لهذه الجذور، بعد أن تجاوز مرحلة الشباب والحماسة للتقدمية والحداثة.

ويكفى هؤلاء الروائيات والكاتبات: غادة السمان، وأحلام مستغانمى، ورضوى عاشور، ورجاء عالم وأميمة الخميس، ومنيرة الغدير وسحر خليفة، ولطيفة الشعلان وغيرهن أن يتصدى لكتاباتهن النقاد مثل د. عبد الله الغذامى، ويؤثرن فيه فكرًا ولغةً. كما يوجه هو النقد الأدبى _ خصوصًا الأدب والنقد النسويين _ بالنسبة إلى المملكة وعلى مستوى العالم العربى، توجيهات تسهم فى ترشيده وتوجيهه حتى يحقق الأهداف المنوطة به فى أن تصبح المرأة ذاتًا فاعلة، وما أظنها إلا إنها قد أصبحت كذلك. وهكذا تستقيم الحياة لا بهيمنة أحدهما على الآخر بل بتعاونهما وإثرائها أدبيًا ونقديًا وفكريًا ولغويًا.

• الأصل الأنوثة

إذا كان الدكتور الغذامى فى كتابه (المرأة واللغة) قد أشار إلى مقدرة المرأة الإبداعية، وانتهى إلى توجهها النسوى فى الحفر فى التراث كى تجد لها قدمًا، وتمنى أن تصبح الأنوثة قوة إبداعية تشارك الرجل فى هذا المجال، فقد رأينا كثيرًا من الكتاب والكاتبات مع مطلع القرن الحادى والعشرين يسجلون للأنوثة كثيرًا من الانتصارات فى الماضى والحاضر، بعضها يدعمها تشكيل اللغة نفسها مثل د. محمد عبد المطلب، وبعض هذه الانتصارات نتيجة ما حققته المرأة نفسها بجهودها فى تدعيم فكرة الأدب والنقد النسويين مثل د. إبراهيم خليل ود. هدى الزين، كما دعم كل منهم توجهاته بعرض وتحليل لكثير من الأعمال القصصية التى تجلت فيها توجهاته، وفى الوقت نفسه كشفت عن تحولات المرأة.

* كان ذلك منذ عامين.

أما الدكتور محمد عبد المطلب فقد أشار فى مدخل كتابه إلى حيادية اللغة بالنسبة إلى الذكورة والأنوثة، وأن هدف اللغة تيسير استخدامها وتحقيق التواصل بين المتكلمين، بتحقيق والإفهام، وأن فكرة ذكورية اللغة لا دليل عليها[٤١]، كما بين أن اللغة العربية لم تلتزم كثيرا فكرة التغليب، بدليل أنها تضم صيغًا كثيرة تجمع الذكور والإناث، وتعبر عنا بصيغ مؤنثة، مثل: "الفئة، والعصبة، والجماعة، والقبيلة، والعشيرة، والأسرة، والفرقة...، وغير ذلك"[٤٢].

وقد أشار إلى أن مكانة المرآة العربية منذ القدم لا تقل عن مكانة الرجل، إن لم تتفوق عليها أحيانًا، وبرغم ظروف وملابسات الحياة قبل الإسلام، فقد كان للأنثى دورها الفاعل بدءًا من دفع الرجل إلى الاستبسال والدفاع عن الحمى، إلى امتزاج حضورها الحياتى بحضورها الأسطورى فى بعض المعتقدات البدائية، فأصبحت إلهة مقدسة، من ثم كانت بعض آلهة العرب ذات أسماء مؤنثة كاللات والعزى ، ومناة[٤٣].

وربما كان ذلك مرتبطا بوظيفة المرآة الحياتية، فهى رمز الخصوبة والإنجاب بإذن الله، كما أنها بذلك مصدر تجدد الحياة البشرية واستمرارها، والرجل طبعًا شريكها فى ذلك.

وقد تتبع د. محمد عبد المطلب انعكاس ذلك فى الوعى اللغوى، مما يتضح فى بعض الظواهر اللغوية: فوجد أن اللغة عندما تميل إلى تعظيم شىء تؤنثه تستخدم كلمة " أم " للتعبير عن ذلك، فالفاتحة " أم الكتاب "، والآيات المحكمات " هن أم الكتاب "، ومكة " أم القرى " وهكذا...

كما وجد أن اللغة تعتمد التأنيث عند المبالغة، فتجد "راوية " لكثير الرواية، ومثلها: نسّابة، وعلاَّمة، ورحّالة... وغيرها[٤٤].

بل لاحظ انحياز اللغة للتأنيث عندما تجعل أسماء البلاد أعلامًا مؤنثة.

واللغة العربية قد تؤنث الفعل مع الفاعل المذكر فى حالة كونه جمع تكسير: ﴿قَالَتِ الأَعْرَابُ آمَنَّا﴾(سورة الحجرات آية ١٤)، وهذا يتسق مع مقولة "إن من سنن العرب تذكير المؤنث، وتأنيث المذكر، وتتضح فى قوله تعالى: ﴿ وَقَالَ نِسْوَةٌ فِي

المدينة (يوسف ٣٠). كما أن هناك كلمات تعتبر أعلاما مذكرة ومع ذلك تحمل علامات التأنيث: مثل: طلحة، ومعاوية، وحمزة، وأسامة وغيرها.

وهناك كلمات خالصة للأنوثة مجردة من علامة التأنيث مثل: طالق، وحامل، ومرضع، وكاتب، وناهد، وبكر.

وتعطى اللغة صلاحية التعامل لكلمات تتجاوز الفارق النوعى وتستخدم مع المؤنث والمذكر، فنقول:(رجل خصم، وامرأة خصم)، و (رجل عدل وامرأة عدل).

وهكذا ينتهى د. محمد عبد المطلب إلى نفى مقولة ذكورية اللغة، بل يكاد يذهب إلى عكس ذلك فيقول بأنثوية اللغة(٤٥).

● ذكورية الأدب

وكما دلل د. محمد عبد المطلب على نفى ذكورية اللغة، ينفى تهمة ذكورية الأدب ويدلل على هذا النفى فى مجالات الأدب والنقد والبلاغة، فيبين أن المقدمة الطللية تربط الحياة والخصب بوجود المرأة، من ثم فرحيلها يرتبط بالبلى والدرس.

ويثبت الشعر العذرى فى الأدب العربى المكانة العظيمة التى تمتعت بها الأنثى، حتى تفرد هذا الشعر بذلك، بل يمكن أن أضيف أنا إلى ذلك نقل هذه المكانة إلى الشعر الأوروبى فى القرون الوسطى بعد أن شاع شعر الغزل فى الأندلس عند شعراء التروبادور.

وهكذا احتلت الأنثى مكانة عالية فى هذا الشعر العربى والأندلسى، وصار ذلك مقياسا نقديا اهتم به الشعراء كجميل وكثير، والنقاد كابن أبى عتيق فى العصر الأموى، وقدامة بن جعفر بعد ذلك، بخاصة عندما جعل النسيب على هذا النحو مشتركا بين الرجل والمرأة.

وهناك مجموعة من المدونات الأدبية بخاصة بالنساء الشواعر تؤكد المكانة التى تمتعت بها الأنثى مثل " الإماء الشواعر " لأبى الفرج الأصفهانى (ت ٣٥٦هـ) و"أشعار النساء" للمرزبانى (ت ٣٨٤هـ).

وهناك مجموعة من المدونات التى تكشف عن مكانة الأنثى شاعرة وبليغة ومتصوفة مثل: "أشعار النساء للمزربانى" (ت٣٨٤هـ) بلاغات النساء " للإمام أبى الفضل أحمد بن طاهر طيفور (ت ٣٨٠هـ)، و" ذكر النسوة المتعبدات الصوفيات " لأبى عبد الرحمن السلمى (ت ٤١٢هـ)، وكون كثير من هذه المؤلفات للرجل دليلاً على مكانة الأنثى، بل ويمكن أن تدل أيضًا على وجود بعض المدونات للمرأة لكنها فقدت(٤٦).

ويشير د. محمد عبد المطلب فى عرض قضية النقد النسائى والأدب النسائى إلى أنه بعد منتصف القرن العشرين قد تعاظمت هذه القضية، وأسهم فى تشكيلها كثير من المتغيرات منها نتائج الدراسات النفسية، والاجتماعية، ومناهج النقد الأدبى: التفكيك والتلقى والنقد الثقافى، وهذا التعاظم قد تجلى فى محاولات نقل المرأة من الهامش إلى المتن، لإلغاء قاعدة المفاضلة بين الذكر والأنثى، وتبعيتها للرجل، بل لقد ارتبطت أحيانًا بمحاولة عكس القضية، لإعلاء الأنثى على الذكر، تعويضا لها عما لاقته من قبل من تهميش ونقد لحقوقها كإنسان، وقد ارتبط ذلك أيضا بقضية المواطنة التى أصبحت مثار جدل بالنسبة إلى المرأة(٤٧).

أنتج كل ما سبق مزيدًا من الاهتمام الذى يتصل بالجنوسة (Gender) وهى تعنى كشف كل ما يتعلق بالنقد النسوى ودعمه كدراسة صورة المرأة وحضورها فى وسائل الإعلام، وعدد النساء مقارنة بعدد الرجال فى النصوص الإبداعية، وتحيز بعض النصوص للمرأة ضد الرجل، كما وجدنا بعض النصوص الأخرى تهتم بجسد المرأة، وما يتصل بذلك من نظرة ذكورية، وفى الوقت نفسه استمرت مظاهر القهر الذكورى للأنثى فى نصوص أخرى، بينما وجدنا نصوصًا تحاول مواجهة هذا القهر، وتتصدى له(٤٨).

وقد برزت فى مجال مقاربة الأدب النسائى ثلاثة نماذج للأنثى :

١- **الأنثى المتمردة:** (الأنثى الضد): وتتميز بالثورة والتمرد على السلطة الذكورية، ومن ثم تنحاز إلى الظواهر الإيجابية فى الأنثى ومقارنتها بالسلبيات فى الذكر، لإعلاء الأولى على الثانية وقد تحول ذلك إلى أدبية سردية منحازة تعتمد ردود الأفعال، وهى تحاول تعديل كفتى الثنائية(٤٩).

٢- **الأنثى المحايدة:** وتتشكل اعتمادًا على تكوينها البيولوجى الذى ينحصر فى الجسد ويصبح كل عضو فيه يمثل حرفًا يتدخل فى بناء الجملة، وبذلك تستحيل المنظومة الجسدية إلى نص أدبى له خصوصيته وتفرده النوعى، مثل هذا الاتجاه الذى يجعل الأنثى موضوعًا أدبيًا يختزل فى الجسد(٥٠)، أتصور أنه يعيد القضية إلى مستوى المفاضلة، ويمكن أن يكشف عن قهر الأنثى حتى ولو كانت الرواية كاتبتها المرأة لا الرجل.

٣ . **الأنثى الثقافية:** وقد شكلتها الثقافة بكل مقوماتها المادية والروحية، كما تدخل فى ذلك التشكيل العادات والتقاليد والأعراف وعوامل التنشئة والأسرة والبيئة، وهنا يعلو الصوت الثقافى بمخزونه التراكمى، وقد تنحاز إلى الذكورة مستمدة من الثقافة عناصر هذا الانحياز، لكن ذلك قد يجعلها عرضة للإقصاء والتهميش(٥١).

وأنا أتصور أن هذه الأنثى يمكن تسميتها الأنثى المظلومة، لأن ذلك هو التقسيم المنطقى للمتمردة والمحايدة.

ويرى د. محمد عبد المطلب هنا أنه قد يظهر الإحساس بالذنب فى مقولات: المرأة نصف المجتمع وهى أم وأخت وابنة، فلماذا لا يكون العكس الرجل نصف المجتمع، وهو أب وأخ وابن، وبذلك نتحدث عن المجتمع كله فى ضوء حقوق الإنسان والمواطنة وفى ذلك شىء من العودة إلى استقلال الأنثى(٥٢).

وعندما تحتل الأنثى منطق تلقى النص، يبرز تقسيم ثلاثى آخر:

١- **الأنثى النموذجية:** التى تختار ما تقرأ، وتصدر أحكام القيمة، وهؤلاء قلة لكنهن فى زمن الحداثة وما بعدها برزن فى المقدمة، وإن كان الواقع الثقافى يحاصرهن فى الوقت نفسه[٥٣].

٢ - **المتلقية الأسيرة:** أسيرة القيود التى خضعت لها اختيارًا أو قهرًا[٥٤]. وهى صورة موجودة لكنها تنسب خطأ إلى الاستجابة الدينية ، وقد سبق أن أشرنا إلى إنصاف الدين الإسلامى للمرأة وهو ما أشار إليه د. الغذامى كما أشارت إليه رائدات النخبة النسوية الحديثة.

٣ - **المتلقية الرافضة:** تمتلك القدرة على الرفض، وتقديم مبرراته، وهن قلة أيضًا، وهنا قد يحل البناء الأنثوى الذى شيدته الإناث مكان البناء الأنثوى الذى شيده الذكور، ورغم ذلك تتضح سلطة الذكر أيضًا بخاصة عندما يصبح الجسد هو أهم مكونات الأنثى مرتبطًا بعمقها النفسى والعقلى والعاطفى، وفى ذلك ما فيه مما قد يعيد ثنائية الذكر والأنثى حادة فى صالح الذكر[٥٥].

وقد عرض الدكتور محمد عبد المطلب لكثير من النماذج القصصية لبعض الكاتبات فى ضوء هذه التقسيمات السابقة، ولذلك فكثير من الدراسات السابقة والنصوص السردية التى أفرزتها يلاحظ أنها جميعها تتمحور حول حقوق المرأة والمفاضلة بينها وبين الرجل، وتراوح مكانة الأنثى فى النصوص السردية بين الهامش والمتن، ومن ثم فإن اتصال هذه الدراسات بالإبداع النسوى وجمالياته قليل، لكنها فى الوقت نفسه يمكن أن تشير إلى أثر المتغيرات فى السرد النسوى، وذلك ما نحن بحاجة إلى دراسات ودراسات لإضاءته والكشف عن فنيته وخصوصيته، بخاصة والدكتور محمد عبد المطلب من المهتمين باستثمار قيم البلاغة العربية فى مجال السرد، وهو اتجاه ندعمه كما ظهر فى عنوان كتابه "بلاغة السرد النسوى" وإن لم يتضح ذلك كثيرًا.

• تأكيد الدعوة إلى اضطلاع المرأة بدور أكبر فى الإنتاج الأدبى

ويحاول الدكتور إبراهيم خليل رصد قضية الأدب والنقد النسويين فيشير إلى أن الجهود فى هذا المجال تمثلت فى الرد على الصمت المتعمد، الذى قوبل به إبداع المرأة، ومن ثم كانت الدعوة إلى اضطلاع المرأة بدور أكثر تأثيرًا فى الإنتاج

الأدبى قراءة وكتابة، واستخدمت مصطلحات جديدة فى وصف الأدب النسوى أسلوبًا وفحوى، والالتفات نحو التراث النسوى باستخدام وسائل العلوم الإنسانية فى مختلف الحالات(٥٦).

من ثم فهو يبين أن المرأة قد رفضت مقاييس الأدب القديمة استجابة للتغيير فى موازين القوى بين المرأة والرجل، سعيًا لإيجاد نظرية نقدية جديدة خاصة بها، بدلاً من الآراء السابقة التى كانت تعتمد مقولة الجنس أساسًا للتقويم، وهى المقولة التى صاغها الفكر الذكورى، من ثم فقد أصبحت الهوية الثقافية والقيمة الإبداعية والخصوصية هى ميزان التقويم والتقييم، بعد أن هيمن طوال العصور السابقة التفريق بين كاتب وآخر على أساس الجنس، وهو ما دعا إلى إغفال أدب المرأة، وتجنب الإشارة إليه، عند اشتقاق نظريات جمالية ونقدية، اعتمدت كلها على أدب من نتاج الرجال(٥٧).

هذا بالإضافة إلى زعم أن المرأة حين تتحدث عن الموضوعات الخاصة بها فهى أقدر من غيرها على تصويرها لكونها ترى الأشياء من منظور مختلف، وهن بذلك يدعين إلى قراءة نسوية لا هيمنة للرجل عليها.

ويرى كاتب هذا المقال كما رأى د. الغذامى سابقًا أن تحقيق ذلك يكتنفه كثير من الصعوبة، لاحتياجه إلى نقد نسوى، ومزيد من النشاط الثقافى والعقلانى للتخلص من تأثير الأيديولوجية الأبوية، التى أنتجت طوال العصور المتوالية لغة نموذجية يهيمن فيها الذكور على الخطاب الأدبى(٥٨).

من ثم ينتهى كاتب هذا المقال إلى تأكيد أن تناول الأدب من هذا المنظور النسوى المشار إليه سابقًا لا يخلو من الفوائد بخاصة إذا تم ذلك خلال قراءة أدبية قد كتبتها المرأة، بشرط أن يبتعد عن حمى الأنوثة، ويهتم برصد العمل الأدبى بموضوعية وحياد.

من ثم فقد اختار هذا الكاتب روايات متباينة مكانًا وزمانًا وإبداعًا، وهى: "امرأة الفصول الخمسة" لليلى الأطرش من الأردن، وكذلك روايتها "مرافئ الوهم" سنة (٢٠٠٥م)، و "وصف الليل" لسلوى بكر من مصر، و "مذكرات امرأة غير واقعية" لسحر خليفة من فلسطين، ورواية "زجاج الوقت" لهدية

حسين من العراق (سنة ٢٠٠٦م)، ورواية " غايب " لبتول الحضرى من العراق أيضًا (سنة ٢٠٠٤م)، ورواية " حرير صاخب " لرجاء نعمة من لبنان ، ورواية " صهيل النهر " لبثينة مكى من السودان ، ورواية " امرأة ليس إلا " لباهية الطرابلسى (سنة ٢٠٠٥م) من المغرب، لإجراء تحليلاته لها، بخاصة وهى تمثل فى نظره مستويات متعددة من الكتابة، لأنها تتناول تجربة المرأة فى الإطار العام: الاجتماعى والسياسى والاقتصادى، كما تتناول بعضها تجربة المرأة فى إطارها الخاص وهى تحاول البحث عن خلاصها الفردى كأنثى، وذلك من خلال علاقتها بذاتها، متجهة من الخارج إلى الداخل، بينما هناك من هذه الروايات من يتجه اتجاهًا معاكسًا أى من الداخل إلى الخارج[٥٩] وهكذا.

ويلاحظ أيضًا أن مثل هذه التحليلات لم تخرج كثيرًا عن التمحور حول حقوق المرأة والمفاضلة بينها وبين الرجل، وكونها تدور فى فلكه، أو تبتعد عنه، وعلاقتها بذاتها، أو بغيرها سواء أكان رجلا أو أنثى تكاشفها ويصبح الرجل فى الوقت نفسه محور الحديث بما يتصف به من جلافة أو رقة، وأمانة أو خيانة، وصدق أو كذب، ولكن تظل أيضًا القيم الفنية التى هى جوهر الرواية، والمشكلة للسرد وعناصره غير جلية، وبحاجة كما أشرت سابقًا إلى الكشف والتوضيح فى هذه الأعمال الروائية.

وما قدمه د. الغذامى يظل مستوى فنيًا متميزًا، غير أنه يطامن منه الاستثارة ودغدغة المشاعر، والبعد عن الإنصاف والعدل.

• نموذج لإسهام المرأة فى الأدب والنقد النسويين

ومن بين الدراسات المهمة التى تناولت الإبداع النسوى فى سوريا ولبنان دراسات الإعلامية والكاتبة السورية هدى الزين فى كتابها: " **الأدب النسائى المعاصر فى سوريا ولبنان** "[٦٠]، وقد صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب فى مصر سنة ٢٠٠٧م، ويضم كثيرات من كاتبات الرواية، والشعر والنقد الأدبى وأدب

الأطفال سواء باللغة العربية أو اللغات الأجنبية، أو مترجم من العربية إلى اللغات الأجنبية أو العكس، وهذا التنوع - فى حد ذاته - يمكن أن يكشف عما حققته المرأة العربية فى هذا المجال، مما يمكن أن يكون ردًا على مارآه د. الغذامى فى الجزء الأول من هذه الدراسة، وقد تتضح خصوصيتهن مضمونًا وشكلاً، وقد كان من بين أهداف هذا الكتاب التعريف بهؤلاء الأديبات، وتوثيق أعمالهن.

وقد جعلته مؤلفته فى قسمين؛ فى الأول منهما، وهو خاص بالأديبات السوريات تحدثت فيه عن خمسين أديبة بعضهن برزن فى الأربعينيات مثل أولفة الأدلبى وغيرها، ثم مرحلة الخمسينيات والستينيات، وقد شهدت تطورًا نوعيًا وكميًا فى الرواية النسائية السورية، وبرزت منهن أميرة الحسن، وجورجيت حنوس وأمل جراح وغيرهن، ومن هذه الفترة إلى اليوم كانت غادة السمان الأكثر شهرة والأغزر إنتاجًا، وقد عرضت الكاتبة بتفصيل أكثر لها، فأشارت إلى بعض جوانب حياتها العلمية والعملية، وإنشائها دار نشر خاصة، وترجمة مؤلفاتها إلى اللغات الأجنبية، واهتمام النقاد الأوروبيين بإبداعها.

وكذلك الباحثة والشاعرة سلمى الكزبرى التى كتبت بالفرنسية، واهتمت بالترجمة، وحصلت على جوائز عدة من أهمها جائزة الملك فيصل العالمية فى الآداب سنة ١٩٩٥م.

وكذلك من الأديبات السوريات المتميزات كوليت خورى، وقمر كيلانى وابنتها لينا كيلانى، وحميدة نعنع، التى كتبت أعمالها الروائية من باريس، ومارى رشو التى عالجت وضع المغتربين العرب فى أمريكا، وغير هؤلاء كثيرات.

وقد كانت كثيرات منهن حريصات على حرية الإبداع، ومما تميز به أيضًا تناولهن لنكسة حزيران بطريقة مختلفة عن الرجال تمثلت فى الأمل البعيد عن الإحباط واليأس.

أما القسم الثانى من الكتاب فهو الخاص بالأديبات اللبنانيات، وقد عرضت فيه لأربع وعشرين كاتبة لبنانية معاصرة، وقد عكس إنتاجهن بصفة عامة حالة الحرب المستمرة فى بيروت وآلام الهجرة والاغتراب والتوق إلى الحرية، وكثيرات

منهن شهيرات متميزات مثل: فينوس خورى، وأسمهان صيداوى، ورجاء أبو غزالة وليلى بعلبكى وهدى بركات وغيرهن . وتمثل د. يمنى العيد طليعة المرأة اللبنانية بإسهامها فى الحركة النقدية والأدبية محليًا وعربيًا، وإملى نصر الله، وحنان الشيخ، وغيرهن ممن ترجمت أعمالهن إلى اللغات الأجنبية.

وقد وعدت الكاتبة هدى الزين بإصدار سلسلة من الأبحاث فى أدب المرأة العربية فى مختلف الأقطار العربية.

ولعل كتاب " **الأدب النسائى المعاصر فى سوريا ولبنان** " يكشف عن بعض الجهود الأدبية والنقدية للمرأة العربية، التى تثبت للدكتور عبد الله الغذامى أنها قد أصبحت ذات قدم راسخة فى هذا المجال أدبًا ونقدًا ولغةً، كما أصبحت ذاتًا فاعلة فى الحركة الأدبية والنقدية العربية.

وهكذا يجسد الأدب والنقد النسويات هذه الجهود المباركة للمرأة العربية، وليست حركة الأدب النسوى ونقده فى المملكة العربية السعودية ممثلة فى جهود كثيرات من كتاب القصة والشعر وأدب الطفل، مثل ليلى الجهنى، ولطيفة الشعلان، ومنى المديهش، وناريمان فيض الله، ووفاء السبيل، وغيرهن كثيرات... ليست جهود كل هؤلاء إلا جزءًا من حركة الأدب والنقد النسويين العربيين التى يمكن أن يرصد د. الغذامى تطورها وفاعليتها.

الهوامش

١- المرأة واللغة ، تأليف د. عبد الله الغذامى: ط ١، ١٩٩٦م المركز الثقافى العربى ، الدار البيضاء، بيروت، ص ١١.

٢- انظر المرأة واللغة (مرجع سابق)، ص ١٢.

٣- اللغة واختلاف الجنسين: تأليف د. أحمد مختار عمر: عالم الكتب، القاهرة ١٩٩٦م.

٤- دليل الناقد الأدبى: تأليف د. ميجان الرويلى و د. سعد البازعى، ط ٢ سنة ٢٠٠٠م ص ٨٥.

٥- اللغة واختلاف الجنسين، ص ٢٣.

٦- المرأة واللغة تأليف د. عبد الله الغذامى: مرجع سابق، ص ١٢.

٧- هذه المقولة استمعت إليها منه فى إحدى أمسيات الشيخ ناصر المبارك بالرياض.

٨- انظر دليل الناقد الأدبى، مرجع سابق، ص ٢٢٢.

٩- انظر دليل الناقد الأدبى، مرجع سابق، على سبيل المثال الصفحات ٦٢ ، ٦٦ ، ٨١ ، ٨٢ ، ٨٧ ، ٩٠ ، ٩١ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٩ ، ١٠٠ ، ١٠٢ ، ١١٠ ، ١٢٩ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥٥ ، ١٩٨ ، ٢٠٠ ، ٢٠٣ ... إلخ .

١٠- المرأة واللغة، مرجع سابق، ص ٧.

١١- انظر عبد القاهر الجرجانى: دلائل الإعجاز ط ٢ تحقيق الشيخ، محمود شاكر١٤١٠هـ - ١٩٨٩م، مكتبة الخانجى، القاهرة ص ٤٣، ص ٤٤ وكذلك ص، ٩٠، ص ٢٢٠.

١٢- د. محمد عبد المطلب: بلاغة السرد النسوى ، كتابات نقدية، العدد (١٦٦) الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة سنة ٢٠٠٧م، ص ١٩.

١٣- انظر بلاغة السرد النسوى، مرجع سابق، ص ٢٠.

١٤- انظر المرأة واللغة، مرجع سابق، ص ٦١ وما بعدها.

١٥- المرجع السابق نفسه، ص ٦٩.

١٦- انظر المرجع السابق، ص ١١١.

١٧- بلاغة السرد النسوى، مرجع سابق، ص ٢٥.

١٨- انظر المرأة واللغة، ص ١١٢ ، ١١٣.

١٩- انظر المرأة واللغة، مرجع سابق، ص ١١٥ : ١٢٤.

٢٠- انظرالمرأة واللغة، مرجع سابق، ص ١٢٥.

٢١- انظر المرأة واللغة، مرجع سابق، ص ١٢٤.

٢٢- انظر المرأة واللغة، مرجع سابق، والصفحة نفسها.

٢٣- انظر المرأة واللغة، مرجع سابق، ص ١٢٧ وما بعدها.

٢٤- انظر المرأة واللغة، مرجع سابق، ص ١٤٣.

٢٥- انظر المرأة واللغة، مرجع سابق، ص ١٥٠.

٢٦- انظر المرأة واللغة، مرجع سابق، ص ١٧٩.

٢٧- القاموس المحيط مادة (فحل).

٢٨- المرأة واللغة، مرجع سابق، ص ١٨١.

٢٩- ابن جنى «الخصائص» ٤١٥/٢ تحقيق، محمد على النجار _ دار الكتاب العربى، بيروت عام ١٩٥٢م. وقد سبق أن اعتمد د. الغذامى على ذلك لتأكيد هيمنة الرجل وتهميش المرأة.

٣٠- انظر المرأة واللغة، مرجع سابق، ص ١٨١.

٣١- انظر المرأة واللغة، مرجع سابق، ص ١٨٧.

٣٢- انظر المرأة واللغة، مرجع سابق، ص ١٨٥.

٣٣- انظر المرأة واللغة، مرجع سابق، ص ١٨٥.

٣٤- المرأة واللغة، مرجع سابق، ص ٢٠٢.

٣٥- المرأة واللغة، مرجع سابق، ص ٢٠٣.

٣٦- المرجع السابق نفسه الصفحة نفسها.

٣٧- المرأة واللغة، مرجع سابق، ص ٢٠٦.

٣٨- المرأة واللغة، مرجع سابق، ص ٢٣٥.

٣٩- المرأة واللغة، مرجع سابق، ص ٢٠٣.

٤٠- المرأة واللغة، مرجع سابق، الصفحة نفسها.

٤١- انظر بلاغة السرد النسوى، ص ١٩ ، ٢٠.

٤٢- بلاغة السرد النسوى، ص ٢٢.

٤٣- بلاغة السرد النسوى، ص ٢١.

٤٤- انظر أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، كتاب المذكر والمؤنث تحقيق: د. رمضان عبد التواب و د. صلاح الدين الهادى، نشر مكتبة الخانجى ط ٢ سنة ١٩٩٦م.

٤٥- انظر بلاغة السرد النسوى، مرجع سابق، ص ٢٤.

٤٦- انظر بلاغة السرد النسوى، مرجع سابق، ص ٢٥، ٢٦.

٤٧- انظر بلاغة السرد النسوى، موضوع النسوية الجديدة .

٤٨- انظر بلاغة السرد النسوى، مرجع سابق، والموضوع نفسه.

٤٩- بلاغة السرد النسوى، مرجع سابق، ص ٣٧.

٥٠- بلاغة السرد النسوى، مرجع سابق، ص ٣٨.

٥١- بلاغة السرد النسوى، مرجع سابق، ص ٣٩.

٥٢- بلاغة السرد النسوى، مرجع سابق، ص ٤٠.

٥٣- بلاغة السرد النسوى، مرجع سابق، ص ٤٠ ، ٤١.

٥٤- بلاغة السرد النسوى، مرجع سابق، ص ٤١.

٥٥- بلاغة السرد النسوى، مرجع سابق، ص ٤٢.

٥٦- انظر د. إبراهيم خليل: مجلة الرافد – الإمارات العربية المتحدة – الشارقة – عدد يونيو سنة ٢٠٠٧ ،ص ٤٢ مقال: الرواية العربية والخطاب النسوى.

٥٧- مجلة الرافد، مرجع سابق، ص ٤٣.

٥٨- مجلة الرافد، مرجع سابق، ص٤٣.

٥٩- انظر مجلة الرافد، مرجع سابق، ص ٤٤.

٦٠- انظر المجلة العربية العدد ٣٧٠ ذو العقدة سنة ١٤٢٨هـ، ص ٨٦ ، ٨٧ عرض عادل البطوسى (مصر).

الفصل الثانى

القصص النسائى

عبثية الرؤية والأدب النسائى

فى "نبيذ أحمر"[١]

لأمينة زيدان*

مدخل

هذه الرواية تتألف من أكثر من مائتى وسبعين صفحة، من القطع المتوسط وتحشد فيها الكاتبة من الأحداث ما يستغرق زمنيًا أكثر من ثلاثين عامًا، التى يمكن أن تعيها من حياتها، وتصوغها هذه الصياغة الروائية، لذلك فما أكثر هذه الأحداث، وما أشد عمقها وكثافتها، فالفن - كما يرى د. صلاح فضل مع علماء الثقافة - هو الذى يستطيع أن يستنقذ الأعماق الحقيقية، والوقائع والأساطير الماثلة فى حيوات ملايين الناس فى أماكن محددة، حيث يلقيها فى بوتقة التخييل المتجسد فنيًا ولغويًا فى الأدب ليمنحها الخلود والشعرية[٢]...

● العبثية

والعبثية هنا تتجاوز فساد الواقع وشدة انحرافاته، وما فيه من فوضى وتشظ وانسحاق وعنف، وتجاوز لكل الحدود والخطوط الحمراء، والأخلاق والأعراف..

---

* كاتبة مصرية.

والتقاليد، وكل ما يمكن أن ينتمى إلى البشر الأسوياء.. وغير الأسوياء..، وغير ذلك... مما يستثير المتلقى أشد الاستثارة وأعنفها..

وربما كان ذلك من مسوغات هيمنة "اللون الأحمر" على لغة هذه الرواية..، ماديًا فى الأشياء وألوانها.. "النبيذ..، الملابس..، الدم..، التفاح..، القطيفة..، الألعاب النارية .. إلخ" ومعنويًا فى الأفكار وصورها اللونية الممتدة على طول الرؤية وعرضها، المتآزرة مع التكثيف اللغوى المبين عن جهد مبذول فى التشكيل والصياغة والرؤية النافذة، التى تجلت بخاصة فى مناجيات "سوزى" بطلة الرواية.

هذا رغم أن هناك صورًا لونية كثيرة قد وظفت الألوان الأبيض والأسود والأزرق والأخضر، لكن توظيف اللون الأحمر قد شغل مساحات كثيرة من صور الرواية وتصويرها للأحداث ومواقف الشخصيات واحتكاكاتها[٣].

● العنوان

وربما كان اعتماد الرواية على تعاطى الشخصيات للخمر فيها، من مسوغات اختيارها لهذا العنوان: "نبيذ أحمر" وهو عنوان مثير أيضًا، وقد يفهم على غير وجهه، لكنه يشترك مع كل عناصر الرواية فى دعوة المتلقى لإعادة النظر فى سلوك الشخصيات وأخلاقها بغية التغيير والإصلاح، والتخلى عما تتعاطاه هذه الشخصيات من خمر وحشيش وغير ذلك من الانحرافات الهادمة للحياة والأحياء.

وقد يكون مما ضاعف من شدة الاستثارة وعنفها مادة "أحمر" لغويًا وما يتصل بها من: السنة الشديدة، وشدة الظهيرة، وحر القيظ، والتحرق غيظًا[٤]، وغير ذلك مما يرتبط بالانفعالات العنيفة، والإحساسات المستثارة، والمشاعر المتوقدة. والغاية من كل ذلك الإرهاص بالتغيير. ودفع المتلقى إليه.

• السيرة وأدب المقاومة

وهذه الرواية تمزج الواقعى بالتاريخى، ومن ثم فهى يمكن أن تكون ذات صلة وثيقة "بالسيرة" لما فيها من أحداث تتعلق بالشخصية الرئيسية "سوزى" وحكيها لها خلال تسلسل هذا العمل، وقد يكون فى ذلك نوع من الاعتراف، لاسيما وهى تبدأ زمنيًا من العاشرة لتصل إلى الأربعين وما بعدها بقليل.

وخلال هذه الفترة تتجلى ضروب من مقاومة أهل السويس للعدوان الثلاثى على مصر سنة ١٩٥٦م، وتتابع الغارات المدمرة للحياة والأحياء، وقد فقد والد "سوزى" ساقه إثر قذيفة فصلتها عن جسمه، وقد كان يعمل خياطًا سواء فى "تقييف" ملابس الجنود أو غيرها كإعداد ملابس "سوزى" نفسها، ولم يكن يملك من أمر الأسرة ما يدل على فاعليته، لكنه إنسان وديع مهادن أمام مواقف زوجته، التى قد تتسلط على الأب وابنته "سوزى"، وابنه سليم الأصغر من "سوزى" وتستبد بهم، وقد كان هذا الأب يشرب الخمر، بخاصة ما كانت تقدمه له سوزى خفية دون علم أمها، محاولة إدخال البهجة والسرور عليه كما تظن، حتى صار ذلك عادة مهيمنة عليه كحالة مرضية.

ونتيجة هذه العلاقات الأسرية غير المنضبطة، التى تحكم هذه الأسرة، وغيرها من الأسر، وما واجهته من ظروف العدوان الثلاثى على السويس، ثم التهجير من بلدهم وما عانوه فى مهاجرهم، فقد يعكس كل ما سبق على حياة معظم شخصيات الرواية نفسها قلقًا واضطرابًا. ولذلك فهذه الرواية فى الوقت نفسه تتصل "بأدب المقاومة".

• من تقنيات الرواية الجديدة

وربما كانت هيمنة الجانب التاريخى السيرى التسلسلى على حياة الشخصية الرئيسة "سوزى" مدعاة لتصور ضآلة الجانب الفنى الروائى، لكن هذا الزعم يمكن أن يتلاشى بالنظر إلى ما شكل الرواية من جوانب رمزية تتصل بعنوانها

وسريان "اللون الأحمر" خلال هذا العمل، بالإضافة إلى مواقف الاسترجاع التى تبثها الشخصية الرئيسية فى مختلف أرجاء الرواية، كاشفة عن تدفق تيار الوعى، وتوظيف المونتاج السينمائى، وما يرتبط بذلك من لصق أو كولاج[٥]، وغير ذلك مما يتعلق بفن السرد الروائى، بخاصة التجريبى منه، الذى يمكن أن تنتمى إليه رواية "نبيذ أحمر" كضرب من ضروب الرواية الجديدة اليوم[٦].

هذا العمل إذًا يتضمن فيما يتضمن كثيرًا من تقنيات الرواية الجديدة، التى وظفتها الكاتبة فى تشكيل عملها، بالإضافة إلى توظيف كثير من الوسائل التعبيرية البلاغية، التى أصبحت مصدر ثراء دلالى فى الفن الروائى كالتكرار مثلاً، لكنه ليس على مستوى العبارات فحسب، ولكن على مستوى الشخصيات، فلدينا ثنائيات زواجية متعددة قد يجمع بينها الزواج، لكنه فى الوقت نفسه يتضمن تباينًا حادًا، حاولت الكاتبة بالجمع بين نماذجه المتكررة تجسيد الضياع، والعبثية، والانحلال والفساد، الذى أصبح يتهدد الحياة والأحياء، وبذلك تستثير المتلقى بغية الإرهاص بالتغيير، والتوجه نحو الإصلاح المرجو لإقامة حياة زوجية موفقة، عمادها المودة والرحمة والسكن، وبناء مجتمع متماسك خلوق:

فهناك سوزى وعصام، وسهام وأمين، وسحر ويوسف، وثناء وكامل، وريبكا وعادل، وبائع الأشياء القديمة وزوجته، ستة نماذج، بالإضافة إلى أسرة سوزى نفسها: هى ووالدها والدتها وأخوها، النماذج الثلاثة الأولى منها كانت تجتمع فى حفلات صاخبة فاسدة، وفى الوقت الذى كانت تكشف فيه هذه اللقاءات عن تمتعهم بالحياة على نحو عبثى منحرف، فقد كان الخمر والحشيش والبانجو عماد هذه اللقاءات، من ثم فقد تهدمت هذه العلاقات الزوجية، فانفصلت سوزى مثلا عن عصام، وارتبطت بغيره عدة ارتباطات انتهت بذهابها إلى أندريا خارج مصر الذى كانت مرتبطة به قبل عصام.

وسهام انفصلت عن أمين، وحاولت الارتباط بخال سوزى ضابط الأمن، الذى لم يكن يقل عنهم فسادًا وانحرافاً، ويزيد بتسلطه على المثقفين وطلبة الجامعات

وزاعمى التقدمية، إرضاء للمسئولين على حساب حريات من يقبض عليهم، ولو لمجرد الظن، اعتمادًا على قانون الطوارئ، هذا عدا ما تتضمنه هذه الجلسات واللقاءات من تندر وكشف لسخريات الحياة وانحطاطها، وما يعانيه الشباب من فجوات هائلة بين الطموحات.. والواقع البائس(٧).

هذه النماذج الثنائية تجسد جانبًا من فساد الواقع وانحرافاته وعبثيته، بخاصة فى مجال الأسرة وارتباطاتها الإنسانية، وعدم تحقق المودة والرحمة والسكن الآمن، رغم أنهم يعملون بالجامعة، وهم نواة لتكوين أعضاء هيئة التدريس بها.

وثمة "تقابل" حاد بينهم وبين النماذج الثلاثة الأخرى، فثناء قد ارتبطت بكامل ارتباطًا وثيقًا، رغم رفض أهلها له، حتى أُجبروا على الموافقة على زواجها منه، هذا برغم أن كامل هذا كان متزوجًا بامرأتين إحداهما: راقصة، والثانية ابنة قهوجى، وقد كانت فاتنة وجميلة قبل أن يكسر فكها ويجعله معوجًا؛ لأنها أرادت الطلاق منه فيما بعد(٨).

بينما ريبكا قد سلمت نفسها ومالها لعادل المدرس الذى بنى لزوجته الأخرى بيتًا فى قريته بمال ريبكا، من ثم فقد كان النموذج السوى الوحيد فى هذه الثنائيات الزوجية هو النموذج الأخير بائع الأدوات القديمة وزوجته، التى كانت دائمًا تذكر فضله عليها وعلى أبنائها، وهو فى آخر الأمر باع مقتنياته القديمة، ورمى ما تبقى منها ليأوى إلى أسرته، حتى يموت بينهم.

• الجامعة والثقافة والعلم

وإذا كانت النماذج الثلاثة الأخيرة ليست ذات صلة بالجامعة وأعضائها، فهل الثقافة مصدر للفساد بالنسبة إلى المجموعة الأولى؟، لا تريد الكاتبة أن تصل إلى ذلك، وإنما تريد أن تبين مدى الفساد، الذى ينخر فى المجتمع ويهدد أمنه وأمانه، بخاصة إذا كان بين هذه الفئات من يناط بهم نهضة المجتمع والأمة وهم

أعضاء هيئة التدريس فى الجامعة، مما يدفع المتلقى إلى أن يتحمس للتغيير والإصلاح، بل إن الجامعة وعلاقة المعيدين والمدرسين المساعدين بأعضاء هيئة التدريس، وإعداد الرسائل الجامعية ليلفت الانتباه إلى وجوب إعادة النظر فى ذلك، فكثيرًا ما ساعدت سهام غيرها فى إعداد رسالته بينما هى لم تنجز رسالتها، وها هى سوزى تساعد عصام فى إنجاز رسالته، وعندما يعرض موضوعها للماجستير على مجلس القسم يرفض، رغم ما بذلته من جهد، ورغم أهمية الموضوع، ولكن لأنها لم توثق صلتها بالأعضاء وتتفق معهم، فقد رفض موضوعها، وبذلك لم تصبح القيمة العلمية هى أساس التقويم للقضايا والموضوعات العلمية، وقد كان ذلك من عوامل لجوئها إلى السفر فى نهاية الرواية إلى اليونان بحثًا عن رفيق دربها أندريا، الذى أناطت به تغيير حياتها، فهل يمكن أن يتحقق التغيير المرجو على هذا النحو؟

وثمة بعد مهم فى طبيعة الحياة الجامعية اليوم ووجوب تغييرها وهى بيع الكتب والمذكرات للطلبة والطالبات بالإكراه، والانصراف عن المصادر والأمهات العلمية، فهل تتحقق بذلك المعرفة والثقافة، وتبنى الأجيال العلمية؟

• الدهشة والتعجب والغرائبية

وتتميز "**نبيذ أحمر**" بواقعية خشنة غليظة تثير الدهشة والتعجب[٩]، رغم أنها مختارات من حياة معيشة لأبطال هذا العمل، وهو توجه أصبح يشكل الرواية الجديدة، كما أنه عامل مهم فى بنائها، وقد يكون ذا صلة وثيقة بنشأة الرواية الواقعية منذ بلزاك وإميل زولا، لكنه أصبح اليوم أكثر تجسيدًا للأعمال الروائية، حيث تغوص الكاتبة فى أعماق هذا الواقع وثناياه كاشفة عن فساد العلاقات الأسرية ولامبالاة الرجل والمرأة كليهما بما بينهما من مواثيق ومودة خاصة بين الأزواج والزوجات، فلدينا فى "نبيذ أحمر" عدة ثنائيات زواجية - كما أشرت سابقًا - لكنها معظمها يغمرها الفشل.

سوزى يمكن أن تكون أهم شخصية، وقد ارتبطت بأندريا وتبادلا كل مشاعر

الحب، وارتبطت به حتى أصبحت ذكرياته معها مصدر تعويض نفسى تلجأ إليه، مستعيدة مختلف جوانبها المشرقة، لتدفع ما تعانيه من قهر وقسوة وظلم وفساد وانحراف مع الآخرين، الذين ارتبطت بهم، وذلك بعد أن رحل عن مصر إلى اليونان؛ حيث أهله ووطنه، كما أنها فى نهاية القصة ذهبت إليه آملة أن تجد فى الحياة معه ما يعوضها عما لاقته فى واقعها من ترد وضياع وقهر مع عصام الذى تزوجته، لكنها أسقطت حملها منه، وانفصلا، ثم ارتبطت بأسعد ثم بإيدجيت وشريف، وكلها تجارب فاشلة سادها العبث والخمر والحشيش، رغم أن الشخصية نفسها كانت منتسبة إلى الجامعة، وتهيئ نفسها للماجستير والدكتوراه والقيام بمهام عضو هيئة تدريس بالجامعة ...!.

• الأدب النسائى

فهل فساد هذه العلاقات الزوجية على مستوى معظم هذه الأسر، الذى تجسده هذه الرواية ضرب من ضروب الأدب النسائى، وما يموج به من كشف عن قهر المرأة، وتسلط الرجل، من ثم تحاول الكاتبة كشف هذا القهر، وذلك التسلط، بغية الدفاع عن المرأة ولذلك فقد جعلت عنوان الفصل الأخير من روايتها "فيمنيست"[١٠]، وهو الفصل الذى تجلت فيه نتائج الاحتكاك بين شخصيات الرواية الكثيرة، رجالاً ونساء، وبرزت فى الوقت نفسه نتائج صراعاتها، بخاصة عندما قررت بطلة الرواية سوزى الذهاب إلى أندريا فى اليونان، علها تقيم حياتها من جديد.

لكن هذا الموقف من جانب آخر يمكن أن يكشف عن سلبية المرأة وضعفها رغم ما يتضمنه من محاولة الصمود والبحث عن بدائل، بخاصة وهى تغادر وطنها!.

إذا كيف تتحقق المساواة (فيمنيست) بين الرجل والمرأة التى ترفع الكاتبة لواءها بهذه النماذج، التى لا تستطيع تحقيق غاياتها فى ظل رجال متسلطين، وإناث يجرفهن مع الرجال تيار الفساد والانحراف، والعبث، وتظل المرأة فى سفح الهرم تاركة قمته للرجل وفاعليته.

وإذا كانت الكاتبة تبتغى من وراء ذلك التغيير والإصلاح، فهل خلا الواقع من نماذج خيرة، كان يمكن فى عرضها وتشكيلها لبناء الرواية مع النماذج، التى عرضتها الكاتبة إقامة "تقابل" كاشف يدعم الرؤية الإنسانية المستقبلية السوية، البانية الهادفة فى مواجهة العبثية والفوضى؟

• الجنس

ولعل مما يتصل بالأدب النسائى ونماذجه الروائية كيفية تقديم المشاهد الجنسية فى بناء الرواية، لتدعيم الأهداف المنوط بها، ففى "نبيذ أحمر" قدمت الكاتبة هذه المشاهد بصورة مقززة منفرة، فبقروش زهيدة تناوب ثلاثة من الشباب على خيرية فتاة الرابعة عشرة وقد سال الدم منها، وقد تلصصت عليها سوزى بلا إرادة خلال أعواد خوص العشة الهشة، التى كانت خيرية تتمدد فيها ....، ثم رأتها مقتولة بها وتلك مغامرة من المغامرات التى ارتبطت بالتهجير وعبثية الرؤية فى الرواية.

ويرتبط بما سبق ما لفت نظر سوزى فى موقف جنسى آخر، المتمثل فى حركة أبيها وأمها المتوجة على السرير تحت اللحاف الفستقى الباهت، وما كانت سوزى تتصور أن يكون بينهما مثل هذا الذى يحدث.. أمامها وهى بين النوم واليقظة ...، وقد فاجأتهم غارة صباحية تسبق الشمس، من ثم فقد تحولت قداستها فى نظرها إلى كراهية حرجة مستها بعمق(١١).

وثمة موقف ثالث لفت نظر سوزى أيضًا، ألا وهو: ريبكا وهى تزيل آثار بعض النزلاء من الفندق ...، ومنها هى نفسها أيضًا ..... وهى كلها مواقف مشحونة بالمتناقضات المنفرة والمقززة بملابساتها وظروفها وحركاتها، وكل ذلك يرتبط بالتغيير والإرهاص بتحولاته نحو الأفضل، الذى تتغياه الرواية، وربما كان فى ذلك شىء من الفوضى الخلاقة.

وتتأكد رؤية الكاتبة إذا ما قارنا ما سبق بمشاهد أخرى فى روايات نسائية أخرى وهى تقدم بعض مشاهدها الجنسية، فرجاء الصانع مثلا فى روايتها "بنات الرياض' تجمع بين التنفير ودغدغة المشاعر، ويصبح التلقى وظروفه هى معيار تحقق أهداف الرواية وغاياتها(١٢).

بينما أحلام مستغانمى فى "ذاكرة الجسد"، يمكن أن تجسد المغامرات الجنسية خلال لغة لعوب، تكشف عن ذلك، لكنها فى النهاية تعرى الضعف الإنسانى (رجلا كان أو امرأة)، بغية التغيير والإصلاح(١٣).

• الحياة السياسية ومعالم الرواية الجديدة

ولقد كان دور خال سوزى من الأهمية، بمكان فى تشكيل الرواية، فقد كان رجل أمن، كما عمل فى قوة حرس الجامعة، عندما كانت سوزى بالجامعة وقد راقبها مراقبة شديدة، بحيث قيد حركتها مع زملائها وزميلاتها، ورغم اشتراكها معهم فى تنظيم ثورى سياسى لكنها لم تستطع أن تمارس دورها كما تتمنى، بل لقد قام خالها بالقبض على بعض زملائها وتم إيداعهم السجن، وكثيرًا ما كان يحول بينها وبين الذهاب إلى الجامعة، ومن ثم فقد شكك غيابها فى ثقة زملائها وزميلاتها بها، حتى وصل الأمر إلى اتهامها بالإبلاغ عنهم، لأنهم لم يعرفوا حقيقة علاقة خالها بها، واستبداده وتسلطه عليها وعلى أسرتها، لكن من خلال مواقف هذا الخال يمكن أن تتضح طبيعة الحياة السياسية التى تريد الكاتبة أن تعالجها، فأندريا غادر مصر هربًا من ضغط الإسلاميين(١٤)، والتحولات التى جعلت الحكومة تؤيدهم، وها هم أعضاء الجماعة السياسية اليسارية الثورية عصام ورفاقه، قد قبض عليهم ..! ولكن لم تتغير الحياة السياسية نحو الأصلح والأفضل.

إذًا أين الوجه السياسى النضالى، الذى يمكن أن يقود الحياة والأمة نحو الحرية والتقدم والازدهار..؟ ذلك ما تبتغيه الكاتبة، وما تبحث عنه، وما يرهص بناء الرواية به..!.

من ثم لا يمكن فى ظل هذا كله أن تنجح جماليات الرواية التقليدية أو الحديثة وأدواتهما فى تفسير الواقع وتحليله وفهمه، وذلك بسبب "تفتت القيم، واهتزاز الثوابت، وتمزق المبادئ والمقولات، وتشتت الذات الجماعية، وحيرة الذات الفردية، وغموض الزمن الراهن والآتى، وتشظى المنطق المألوف والمعتاد"(١٥).

من ثم فقد لجأت الكاتبة إلى كثير من وسائل الرواية الجديدة لتشكيل بنائها وفى مقدمتها هذه الرؤية العبثية للحياة والأحياء، التى تستوعب العلاقات بين الإنسان والمحيط الذى يعيش فيه، بغية أن يحل التناغم والانسجام محل العبث والخلل والضياع، بالإضافة إلى اعتمادها على تيار الوعى، الذى شكل كثيرًا من مناجيات سوزى الشخصية الرئيسية، وما يتصل بذلك من ضروب الإدهاش والغرابة فى السلوك والأفعال والأقوال، التى جسدتها لغة هذه الرواية، وغير ذلك مما يمكن أن يكون ملامح عامة للسرد فى الرواية الجديدة، وليس خصوصية الرواية النسائية.

● **اللغة :**

وتأتى لغة الرواية " نبيذ أحمر " تصويرية مكثفة، بخاصة فى مناجيات بطلتها التى تدفقت فى معظم الرواية كاشفة من ملامح شعريتها الشىء الكثير، لكن قد يطامن منها خشونة واقعيتها وغلظتها، بالإضافة إلى استخدامها، العامية فى حوارها، وأحيانًا بعض المفردات العامية خلال سردها(١٦)، وكذلك إيثارها بعض الكلمات الأجنبية فى مقدمات فصول الرواية ومفتتحات أقسامها، بغض النظر عما يمكن أن تسهم به هذه الكلمات والمصطلحات فى أماكنها من إضاءة وكشف ربما تتصوره الكاتبة، لكن الاعتماد على بلاغة اللغة العربية أكثر اتساقًا مع فنية الرواية وتناغمها الأسلوبى، بخاصة والكاتبة فى متن الرواية مهمومة باللغة العربية والعلاقة بينها وبين النحو(١٧).

بل لقد كانت تفكر فى كيفية نقل مجازات اللغة العربية إلى اللغة اليونانية(١٨)، وهى تقدم صورًا جميلة كمجازات تشكل بعض أحداث الرواية، كما قررت أن تجعل فصلاً للغة فى رسالتها للماجستير.

من ثم فالاعتماد على العامية ثم الانتقال منها إلى الفصيحة قد يهدد التناغم الروائى واللغوى فى الرواية.

هكذا كشفت رواية " نبيذ أحمر " فكرة الأدب النسائى دون خصوصية فنية يمكن أن تشكل هذا الاتجاه، وتحسب له، اللهم إلا القضايا الموضوعية التى تتصل بالكشف عن قهر المرأة والرغبة فى الدفاع عنها.

الهوامش

١ـ أمينة زيدان : نبيذ أحمر، مارس سنة ٢٠٠٧م، روايات الهلال، العدد ٦٩٩.

٢ ـ د. صلاح فضل : التجريب فى الإبداع : كتاب الرواية العربية وممكنات السرد، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافى الحادى عشر من ١١-١٣ ديسمبر سنة٢٠٠٤م، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب الكويت سنة ٢٠٠٨م جـ١ ، ص ١٠١.

٣ ـ انظر " نبيذ أحمر"، مرجع سابق على سبيل المثال، ص ٢٠، ٤٣، ٤٧، ٤٨، ٤٩، ١٣٠، ١٥٠، ١٩١، ٢١٥، ٢١٦، ٢١٩، ٢٢٧، ٢٣٧، ٢٣٩، ٢٤٠، ٢٤١.

٤ ـ انظر القاموس المحيط، تحقيق مكتبة التراث فى مؤسسة الرسالة ط٢ سنة ١٤٠٧هـ ، ١٩٨٧م ص٤٨٤، ص٤٨٥ بيروت.

٥ ـ انظر : الرواية العربية ممكنات السرد، مرجع سابق. ص ١٠٤ .

٦ ـ انظر : د. شكرى عزيز الماضى: أنماط الرواية الجديدة، عالم المعرفة سبتمبر سنة٢٠٠٨م، العدد (٣٥٥)، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص ١٤، ١٥ .

٧ ـ انظر نبيذ أحمر، مرجع سابق ص ١٦٢، ص ١٦٣ مثلا .

٨ ـ نبيذ أحمر، مرجع سابق، ص ١٨١.

٩ ـ نبيذ أحمر، مرجع سابق، مثل. ص ٦، ٣٤، ٣٦، ٤٤، ٤٨، ٦٠، ٧٣، ١٦٣، ١٧٨، ١٠٧، ١٧١، ٢٢٤، ٢٣٤، ٢٣٥، ٢٤٩.....إلخ .

١٠ انظر نبيذ أحمر، مرجع سابق ص ٢١٠.

١١ ـ نبيذ أحمر، مرجع سابق، ص ٤٤.

١٢ ـ انظر رجاء الصانع : بنات الرياض ط١ دار الساقى، بيروت، لبنان سنة ٢٠٠٥م.

١٣ ـ انظر أحلام مستغانمى : ذاكرة الجسد ط١٢، دار الآداب، بيروت سنة ١٩٩٩م.

١٤ ـ انظر أحلام مستغانمى: ذاكرة الجسد ط١٢، المرجع سابق، ص٧٤.

١٥ ـ أنماط الرواية العربية الجديدة : ص ١٥.

١٦ـ انظر" نبيذ أحمر، " مرجع سابق، كما فى ص ٨٤،٧٣، ١٢٥، ٢٣٠، ٢٠٧، ٢١٥ .

١٧ ـ انظر نبيذ أحمر، مرجع سابق، ص ٧٧.

١٨ ـ انظر نبيذ أحمر، مرجع سابق، ص ٢٠.

الجنس والتداعى وشمولية التصور

فى "ذاكرة الجسد"[١]

لأحلام مستغانمى*

يمكن أن تجسد الرؤية السردية فى هذه الرواية إنذارًا قويًا لاستفادة الجزائر والأمة كلها مما ترددت فيه من ضعف وفساد، الجزائر الثورة التى أصبحت دولة، يستغلها المستغلون والمراءون والعملاء وأصحاب المصالح وغاسلو الأموال[٢]، بينما الشعب يعيش فى ضنك وحرمان، كما تلفت هذه الرواية النظر إلى كثير من الحكام العرب، الذين يمتطون العروش ولا يخلصون للشعوب، وتتسع هذه الرؤية السردية مجلية أبعاد القضية الفلسطينية، ومعاناة الفلسطينيين فى صبرا وشاتيلا، واجتياح إسرائيل للبنان، وغير ذلك من أفعالها مما كان قبل سنة ١٩٩٣م التى صدرت فيها الرواية، بل تتجاوز الرؤية السردية الهم السياسى والوطنى لتشمل الهم الاجتماعى وتردى الأوضاع الاقتصادية وكثيرًا من الأمور التى تتصل بهذه الأبعاد الإنسانية، بالإضافة إلى علاقة الفن بالحياة والإنسان، إلى غير ذلك من القضايا التى ناقشتها الرواية .

وما سبق ليس إلا جزءًا من ذاكرة بطل الرواية "خالد"، فقد أصبحت ذاكرته أجندة حياته فى الماضى والحاضر والمستقبل، مستخدمًا ضمير المتكلم فهو الذى

---

* كاتبة جزائرية.

يحكى ويروى، بينما بطلة الرواية أحلام هى التى تكتب، من ثم فقد جعلت مسافة بينها وبين الرواية حتى لا يظن القارئ أنها سيرة ذاتية، وهى طريقة من طرق الكتابة الروائية النسائية، نراها أحيانًا عند كوليت خورى أو سحر خليفة ورضوى عاشور، وغيرهن[٣]، فالبطل خالد قد (انكتب)، وربما كان هذا الانكتاب محاولة من إحدى الشخصيتين الرئيسيتين للتخلص من الآخر، فيستريح من عبئه بكتابته له فى عمل روائى، وهذا ما قام به بطلا هذا العمل أحلام أولاً، وخالد ثانيًا، فى مرحلتين من مراحل تطور بناء هذه الرواية[٤].

وربما كان هذا الانكتاب وذلك القتل لونًا من ألوان التعويض النفسى أيضًا، بالنسبة إلى خالد؛ لأنه لم يحقق شيئًا مما كان يتمناه فى حياته برغم أنه مجاهد وبترت ذراعه فى حرب التحرير، كما لم يحقق ما يرجوه لوطنه من تقدم ورفعة، وكذلك بالنسبة إلى أحلام.

هذه الذاكرة عمادها " التداعى النفسى " الذى مكن الكاتبة من أن تتعاطى كل ما يتصل بالماضى والحاضر، بالنسبة إلى الجزائر والعالم العربى، مقترنا بإشارات إلى الكثير من فنانى العالم شعراء وقصاصين ورسامين.

فالذاكرة والجسد هما لبطل الرواية خالد، فقد كانت شخصية تجمع كثيرًا من تناقضات الإنسان : فهو الوطنى الذى فقد ذراعه فى حرب التحرير الجزائرية، لكنه فى الوقت نفسه يتعامل مع مستغلى الثورة، ويهدى بعضهم الصور التى يرسمها، رغم احتقاره لهم، مثل سى الشريف وغيره، ويجالسهم فى باريس وقسنطينة، مع بغضه لهم، وهو الذى عندما عرض عليه جسد امرأة عارية ليرسمه مع من تجمعوا للهدف نفسه فى معهد الفنون لا يرسم سوى وجهها، بينما جسدها الذى تعرضه لم ينل من اهتمامه شيئًا، بعكس غيره ممن رسموها، حتى أن بعض الكاتبات اعتبرتها نموذجًا للأنثى الفوقية[٥].

وهو الذى كان يعتبر نفسه كوالد لأحلام ابنة[٦] رئيسه فى الميدان سى الطاهر، كما يرى فيه المجاهد النموذج البطل، وهو الذى حمل وصيته إلى زوجته فى تونس حتى تسمى بطلة الرواية عندما كانت صغيرة " أحلام " وكانت تسمى

" حياة "، لكنه عندما يلتقى بها فى باريس يقع فى حبها، بل ويشتهيها، وإن لم يحقق شيئًا من هذه الشهوة كما يزعم.

لكن الملاحظ أن هذا التداعى غالبًا ما كان يربط فيما يستدعيه بين رغبة وشهوة جنسية من ناحية، وحدث حياتى من ناحية أخرى يتعلق باهتماماته بالوطن والأمة، حتى أننا لو قلنا إن لغة الرواية معجونة بالجنس والشهوة لم نكن بعيدين عن هذا التصور.

وربما كان هذا الذى جعل عنوان الرواية " ذاكرة الجسد " إنها فى هذا الموقف ذاكرة جسد خالد المنطلق فى الحياة منذ أن انضم إلى المجاهدين وبترت ذراعه وعولج فى تونس، ثم استقر فترة فى فرنسا، وأخيرًا عاد إلى مسقط رأسه قسنطينة، جامعًا فى كل ما سبق بين ما يشتهيه ماديًا وجنسيًا، وما يقبل عليه من أفعال حياتية بعيدة عن الجنس، فهل أرادت الكاتبة بهذا العنوان تقديم شخصية تجسد ماديات الحياة ومعنوياتها بهذا الشمول الملىء بالتناقض والازدواجية.

فهذه " الازدواجية " معلم رئيسى فى شخصية خالد، ورغم ما يحمله من رغبة شبقية، فقد يكون ذلك محض قضية ذهنية وممارسة خيالية كما يقول هو(٧).

ولقد كان انصرافه إلى الرسم تعويضًا نفسيًا أيضًا لما أصابه بعد بتر ذراعه، بناء على توجيه الطبيب اليوغوسلافى فى تونس، الذى نصحه بهذا التوجيه، وفعلا قد حاول تحقيق ذاته خلال الرسم، ووجد نفسه فيه، لكن ماذا الرسم، إنه قد رسم وطنه، متمثلا فى جسور قسنطينة مسقط رأسه، وصورة أحد هذه الجسور هى التى جذبت أحلام إليه، وجمع بينهما حبهما لها كرمز لوطنهما وارتباطهما به(٨)، وإن كان هذا الوطن يعانى أهله من ضيق الحياة، فلم تحقق لهم الثورة وتضحياتهم من أجلها ومناصرتها ما كانوا يرجونه من خير وتقدم وازدهار.

ورغم اعتزاز خالد بهذه الصور، لكنه فى النهاية عندما مات أخوه حسان، قرر العودة إلى قسنطينة وترك هذه الصور التى رسمها هدية

لكاترين، التى قضى معها فى فرنسا جانبًا من وقته.... فهل كانت هذه الصور عزيزة عليه ؟

هكذا صورت الرواية خالدًا فاقدًا لأشياء كثيرة: ذراعه فى حرب التحرير، وقد كان ذلك مبعث فخر له أحيانًا، وفى أحيان أخرى كان يشكو من أمية الوطن، وذلك عندما لم يعامله موظف الجمارك فى وطنه المعاملة اللائقة به رغم رؤيته له مبتور الذراع.

وعندما عين فى منصب ثقافى بعد الثورة، وجد نفسه يمارس الحذف والبتر لكتابات بعض الأدباء تفعيلاً لمهمته فى عدم انتقاد الثورة، وكان ذلك فى ديوان صديقه الشاعر زياد الفلسطينى الذى رفض ذلك، قائلاً له سأنشر ديوانى فى بيروت، مما جعل خالد يترك هذا المنصب، ويذهب إلى فرنسا، ويقضى وقته فى مرسمه هناك.

بل إن ارتباطه بأحلام لم يحقق له ما كان يتصوره من أبوة لها، كما لم يحقق له ما كان يرجوه من علاقة الحب التى ربطته بها، وانتهى الأمر بها إلى زواجها من أحد مستغلى الثورة، خضوعًا منها لرأى عمها، الذى ارتبطت مصالحه بهذا الزوج.

وفى النهاية، قتل أخوه حسان فى المظاهرة، التى تمت فى العاصمة، مع أنه لا ناقة له فيها ولا جمل، وإنما كان بالعاصمة ليقصد أحد المسئولين، حتى يحقق له وظيفة بعيدة عن التدريس، وكم كان يتمنى خالد أن يحقق لأخيه بعض ما تمناه، فقد كان عازمًا على شراء سيارة له.

وهكذا أبرزت الرواية خالدًا وقد أصبح وحيدًا معزولاً لم ينجح فى تحقيق وجوده وكيانه، فهل أرادت الكاتبة حقًا بذلك الانتقام من شخصية الرجل فى شخصية خالد، كلون من ألوان الأدب النسائى، الذى يعلى من شأن المرأة ويهمش الرجل، ويحط من شأنه، تعويضًا عما عانته المرأة من تهميش وقهر فى الماضى

والحاضر من الرجل، وقد رأى بعض الكُتَّاب ذلك واعتبر شخصية خالد - كما رسمتها الكاتبة - رجلاً ناقصًا، تمامًا كما يعتبر فرويد المرأة رجلاً ناقصًا لأنوثتها(٩).

لا أظن ذلك؛ لأن خالد كأى إنسان فى حياته مواقف نجاح، وأخرى مواقف فشل، بل إنه فى عودته الأخيرة لقسنطينة، كان يريد أن يرعى أبناء أخيه حسان، وقد استشعر وجوب الاهتمام بهم رعاية للأخوة، مما يعلى من الجوانب الإنسانية فى شخصيته، ويؤكد مكانته.

ولعل مما يكشف عن اتساع الرؤية السردية فى هذه الرواية كشفها عن طريق التداعى لكثير من مظاهر الحياة فى الجزائر، التى تبتغى الرواية الإرهاص بتغييرها، حتى تحقق الثورة أهدافها فى إيجاد حياة سوية للشعب الذى كافح وناضل وتحمل كثيرًا من أجل ذلك، لكن البون شاسع بين المأمول والواقع، فقد فسدت الحياة حتى أصبحت المصالح فى الجزائر لا تتحقق إلا عن طريق النساء(١٠)، ورغم ما يعانيه معظم الشعب هناك، فمظاهر الثراء الفاحش تتجلى فى بعض الأعراس بخاصة فيما يتعلق بالحمام والموائد وتجهيز الأثاث، الذى يستورد من فرنسا، وكل ذلك من أجل المباهاة من قبل حفنة قليلة من مستغلى الثورة(١١)، وما أكثر ما عرضت الرواية لمثل هذه المفارقات الاجتماعية والسلبيات التى تنوء بها حياة الجزائر اليوم.

ورغم أهمية مصدر الإلهام الحياتى للفن، لكن الفن أغلى وأجمل من كل شىء فى هذه الحياة، وليست كتابة الفنان فى موقف ما دليلا على ممارسته له:

"... الكاتب إنسان يعيش على حافة الحقيقة، ولكنه لا يحترفها بالضرورة، ذلك اختصاص المؤرخين لا غير .....، إنه فى الحقيقة يحترف الحلم ....أى يحترف نوعًا من الكذب المهذب، والروائى الناجح هو رجل يكذب بصدق مدهش، أو هو كاذب يقول أشياء حقيقية"(١٢).

فهل الرواية بذلك تقدم تفسيرًا لعلاقة الفن بالفنان والحياة، أم أنها أرادت أن تتسق هذه الفكرة مع تشكيل الرواية نفسها، وأن الذاكرة هى ذاكرة جسد خالد،

وليست ذاكرة جسد أحلام، هذا رغم أن قراءة الرواية ككل يمكن أن ينقض زعم بطلتها، فهى شريكة فاعلة، وإن حاولت أن تتخفى وراء هذه الصياغة التى تعلى من قيمة الفن والفنان معًا، وهكذا تتجلى الرؤية السردية كاشفة أهمية الفن فى الحياة وصدقه فى التعبير عنها، بخاصة وقد برهنت الرواية على ذلك بأسماء وأفعال كبار الفنانين العالميين عندما تحدثت عن حب زياد لهم مثل: بوشكين، ولوركا، وتيودوراكيس، والسياب والحلاج وغسان كنفانى.

أما اللغة العربية فالكاتبة لا تعتد بها أسلوبًا متقنًا تجلى فى صياغتها الروائية فحسب، ولكنها صارت عقيدة تؤمن بها، ويتمثلها بطلا الرواية خالد وأحلام، فالعربية " لغة قلبها، بل إن الولاء لها من أهم المسوغات التى جمعت بين هذين البطلين وقربت بينهما، وربما كان ذلك رد فعل لما عانته الجزائر تحت سيطرة الاستعمار الفرنسى ولغته التى انتشرت هناك، وحاولت أن تخفى اللغة العربية، لكنها لم تختف، من ثم تجىء الصياغة الروائية هنا مازجة بين اللغة والعشق، يقول خالد لأحلام : " ...انتقل عشقى لك إلى هذه اللغة....".

(رحت أنحاز للحروف التى تشبهك ...لتاء الأنوثة.... لحاء الحرقة .... لهاء النشوة .... لألف الكبرياء.. للنقاط المبعثرة على جسدها خال أسمر...).

هذا وقد تجلى التتابع والتداخل والتوازى فى صياغة المتن الروائى لهذه الرواية، وربما كان ذلك نتيجة ما حاولته الكاتبة من تحقيق الشمول لكل هذه التداعيات المختلفة، التى تتضمن الماضى والحاضر مرهصة بالتغيير فى المستقبل.

الهوامش

١ ـ انظر: أحلام مستغانمى: ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت ط١٢ سنة ١٩٩٩م.

٢ ـ انظر: ذاكرة الجسد مرجع سابق، ص٨٣، ٢٣١، ٢٣٢.

٣ ـ انظر نزيه أبو نضال: تمرد الأنثى فى رواية المرأة العربية.

٤ ـ انظر ببلوجرافيا الرواية النسوية العربية (١٨٨٥م ـ ٢٠٠٤م)، ص١٠٨ ـ ١١٢.

٥ ـ انظر ، ص٢٢ ومابعدها من كتابنا هذا.

٦ ـ انظر: تمرد الأنثى في الرواية المرأة العربية، ص١٠٨.

٧ ـ انظر: ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص ١٢٣ ، ١٢٤.

٨ ـ انظر نهال مهيدات: الآخر فى الرواية النسوية العربية فى خطاب المرأة والجسد والثقافة، عالم الكتب الحديث، عمان سنة ٢٠٠٧م ، ص١١٠.

٩ ـ انظر: ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص ١١٨.

١٠ ـ انظر: ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص ٣٨٥.

١١ ـ انظر: ذاكرة الجسد، مرجع سابق، ص ١١٧.

١٢ ـ انظر: د. عبد الله الغذامى المرأة واللغة، ص ١٨٦ ـ ٢٠٢.

بين الأنثى المظلومة والمتمردة

روايتا ليلى الجهنى

• أثر المتغيرات فى الرواية

منذ أن حاول بلزاك وإميل زولا فى القرن التاسع عشر تشريح المجتمع، وكشف مساوئه فى قصصهما بغية الإصلاح والتوجيه، بخاصة بعد أن ظهرت "المهزلة البشرية " لبلزاك، فإن كل الروائيين تقريباً وكتاب القصة ينتهجون هذا السلوك، ثم كانت آراء فرويد فى أهمية الجنس كغريزة فى الحياة وارتبط ذلك بازدهار المذهب الواقعى، مما جعل معظم كتاب القصة يتجهون إلى جعل الجنس من أهم ركائز أبنيتهم الفنية فى قصصهم، كاشفين كل الانحرافات الأخلاقية فى هذا المجال، بل لقد تغلغلوا فى كل مسارب الحياة والعلاقات الإنسانية بغية إبراز ضروب الفساد المختلفة فى هذا المجال، حتى أن هناك من تفننوا فى ذلك لدرجة الإغراء بالشر، لا تنفيرًا منه، ولكن وصلاً للنفوس به. وهذا هو الخطر والخطأ أيضًا فى التعامل مع هذه القضية، فالشر موجود حقيقة، لكن معه ويلازمه الخير والفضيلة ومكارم الأخلاق، فلماذا نجلى هذا ونخفى ذاك ؟ مع أن الجمع بينهما باعتدال قد يكون وسيلة لإعلاء الخير والفضيلة، ويستطيع الكاتب بوسائله الفنية أن يحقق هذه الغايات الإنسانية.

١- رواية الفردوس اليباب

فى ضوء ما سبق فإن قارئ روايتى ليلى الجهنى[*]: "**الفردوس اليباب**"[١]، ثم "**جاهلية**"[٢]، يتضح أمامه كاتبة توظف الرواية كفن أدبى دفاعًا عن المرأة وقضاياها وحقوقها، وهو موقف تنويرى فى الوقت نفسه.

يتصل اتصالا وثيقًا بمتغيرات الحياة على المستويات الإنسانية والاجتماعية والفردية والفنية، وخلال ذلك قد يتضح توجه إسلامى، لكنه بحاجة إلى مزيد من الإضاءة والاعتدال.

وبداية فإن ما بين طرفى عنوان: " الفردوس اليباب " من تناقض وتقابل كاشف عن تناقض العلاقات، التى تشكلها الرواية، كما أنه العتبة الأولى إلى عقدة تتضح خلال نمو الحدث وتأزمه، من ثم يتشكل بناء " الفردوس اليباب " المتمثل فى سلوك فتاة هى " صبا " وقد استسلمت للرجل الذى خدعها وهو الشاب " عامر "، بعد أن قضى وطره منها، ثم تخلى عنها، وتزوج بصديقتها "خالدة"، ومن ثم فقد أسلم " صبا " التى حملت منه للموت ماديًا ومعنويًا.

ويعد هذا الدرس لكل فتاة تقرأ هذه الرواية حصنًا قويًا، تقاوم به كل إغراء متدن، كما تحرص على حياة زوجية مستقيمة، عمادها السكن والمودة والرحمة، وذلك تصور إسلامى معتدل.

وأتصور أن الكاتبة قد نجحت فنيًا وفكريًا فى تنفير المتلقى رجلاً كان أو امرأة من هذا الموقف، الذى يتجاوز الشرع وأصوله، بخاصة وهى تعرض لصورة "صبا " بين سعادة الحب المحرم، ثم شقائها وهى تحاول التخلص من حملها، بل من حياتها أيضًا، وكل ذلك قرين باستثارة التقزز المنفِّر، الذى ارتبط بوضع الكاتبة هذا المتلقى وكأنه يعيش مشاهد ضياع " صبا "وانسحاقها بحثًا عن الشرف المفتقد، والكرامة الضائعة، والحيرة القاتلة، وهى تبحث عن ملجأ لإخفاء معالم هذه الجريمة، وقد يقترن هذا الضياع والانسحاق بإحساس المتلقى بشىء من

---

* كاتبة سعودية.

الأسى تجاه شخصية " صبا "، بخاصة عندما توحى علميتها بدلالتها اللغوية على الكفر والتجاوز، هناك فارق بين صبا، صبأ حيث إن صبا تعنى أطل أو ظهر وتجلى أما صبأ فتعنى ارتدّ عن دينه (مادة صبا لغويًا)، الذى لقى جزاءه من جنس عملها، بينما تركت الرواية شريكها دون عقاب، فهل الذكورة مسوغ للخطأ والانفلات من العقاب ؟، أم أن ما ينتظر هذا الطرف من عقاب الله له، وما يتصوره المتلقى فى ضوء الشرع الحنيف هو الجزاء الأوفى له.

هذا رغم أن شرعية علاقته " بخالدة " صديقة "صبا " التى ارتبط بها بالزواج بعد ذلك، يمكن أن يكون إعلاء للعلاقة الشرعية المباحة فى مقابل علاقة (عامر) السابقة " بصبا "، وهى العلاقة غير الشرعية، التى هزت وجدان المتلقى، وأتصور أنها بنتائجها وتصويرها فنيًا قد هزت وجدان كل أسرة، وكل رجل، وكل امرأة، وهو درس إنسانى إسلامى رشيد، رغم أن وسائله قد يمسها شىء من التدنى وعدم الشرعية، وما أظن أن الغاية الإسلامية بجلالها يمكن أن يسوغها تدنى الوسيلة وعدم شرعيتها.

ويضاعف مما سبق علمية (خالدة) التى خلدت علاقتها الشرعية "بعامر"، مما حقق لها الأمن والاستقرار والحياة فى مقابل علاقة "صبا " "بعامر" التى أنتجت القلق والاضطراب والخوف والموت، أما " عامر" بطل الرواية الآخر فليس له من اسمه إلا الضد والخراب،

وهكذا تتآزر الدلالة اللغوية للأعلام فى هذه الرواية مع تطور الحدث لدعم الرؤية السردية فيها.

ورواية "الفردوس اليباب" فى الوقت نفسه يمكن أن تمثل المرأة المظلومة المقهورة، وقد كان الراوى كلى العلم عماد هذا التشكيل، بالإضافة إلى توظيف الرسائل وتيار الوعى لكشف داخل الشخصية وهى تتحطم تحت مطارق العادات والتقاليد من ناحية، وسوء المسلك من ناحية أخرى، وقهر الرجل للأنثى من ناحية ثالثة، ويمكن أن يمثل كل ذلك المرحلة الأولى فنيًا بالنسبة إلى هذه الكاتبة فى مجال الرواية النسائية، بخاصة والمشكلة التى عالجتها يهيمن عليها الفردية

والخصوصية، فهى لا تمثل قطاعًا كبيرًا من نساء المجتمع أو رجاله، وإنما حالات فردية قليلة.

٢- رواية جاهلية : (الجاهلية أعراف وتقاليد وسلوك)

أما المرحلة الثانية فتمثلها روايتها "جاهلية" فقد أبرزت كثيرًا من العادات الفاسدة والتقاليد المقيتة؛ كعدم الاعتداد برأى الفتاة فيمن يكون لها زوجا، وهيمنة الذكر على الأنثى فى الأسرة هيمنة غير مسوّغة، وقد تمثل ذلك فى "هشام " أخو " لين "[٣]. ـ بطلة الرواية ـ الذى يصغرها، بالإضافة إلى ما يمكن أن يكون فى المجتمع من طبقية وعنصرية على أساس غير مقبول: القبيلة، أو العرق، أو المهنة، أو اللون ... إلخ:(بدوى، حضرى، حجازى، نجدى، قَبَلىّ، خضيرى، صانع، تاجر، عبد، كور، كويحى، طرش بحر، بقايا حجاج ، تكرونى... إلخ)[٤].

لكن الشخصية الروائية الأنثوية شخصية " لين " كانت واعية، يقظة، " متمردة "، دون أن يتخذ هذا التمرد مواقف حادة من هذه العادات والتقاليد.

وقد ارتبطت " بمالك "، (لكن دلالته العلمية اللغوية قد تتفق مع سلوكه فى هذه الرواية الثانية)، وقد كانت " لين " تلتقى به، وجمع بينهما كثير من التوافق الوجدانى، والائتلاف العاطفى، وربما تكون الأسرة قد علمت بشىء من ذلك، مما جعل " هاشم " أخا" لين " يترصد لمالك ويضربه ضربًا شديدًا مع رفيق له، عله يبتعد عن أخته. ويُنَوَّم " مالك " بالمستشفى نتيجة لذلك وهو بين الحياة والموت، لكن ما بين " مالك " و" لين " أقوى من أن يقطعه أى شىء، اللهم إلا التقاليد والأعراف القاسية، من ثم فقد زارت "لين" "مالك" بالمستشفى، كما زاره أبوها، رغم تهديد هاشم لأخته وتحديه لها، واعتراضه على دخولها وخروجها، مع أنها موظفة فى مؤسسة إعلامية كانت مجال تعرف مالك عليها، حيث يعمل فيها بالقطعة، وهكذا توطدت العلاقة بينهما، لكن كل هذا التقارب والتآلف والارتباط لم يسمح لوالد " لين " أن يوافق على طلب " مالك " ليدها، نظرًا لما بينهما من

اختلاف وعدم كفاءة فى نظر هذا الأب؛ فمالك أسود وهى بيضاء، ومالك من أسرة نازحة إلى المملكة غير معروفة الأصول، وهى من أسرة معروفة النسب، معرقة فى الأصول فى نظر هذا الأب. فكيف يواجه الأب كل هذا التراكم من الفوارق التى أكدتها التقاليد، ورسختها الأعراف، وورثتها الأجيال بعضها عن بعض.

وهكذا تتجلى " الجاهلية " فى سلوك الشخصيات: هاشم ورفاقه وأبيه والمجتمع نفسه، كما تتصل بها كثير من الأعراف والتقاليد التى حكمت سلوك هذه الشخصيات، وما بينها من " تقابل " مع بطلى الرواية مما: أسهم فى تشكيل الحدث نفسه، وتصاعد الصراع فى هذا العمل الروائى، الذى انتصرت فيه العادات الفاسدة، والتقاليد البالية، لكننا ظفرنا بأنثى حاولت التصدى لهذه العادات والتقاليد، لكنه تصد لم يخرج من حيز القوة إلى الفعل، فلم يتجاوز الشخصية إلى غيرها، مما كشف عن شخصيتها فهى لم تستسلم لهذه الأعراف وتلك التقاليد، بل ظلت متمردة عليها، متمسكة بحبها " لمالك "، الذى ظل وفيًا لها متعلقًا بها " مالكًا " لقلبها، رغم سخطه على هذه التقاليد، وإن " لم يملك " الوسائل الإيجابية للتغلب عليها، فلم ينجح فى إقناع الأب بتجاوزها.

لكن " مالك " فى الوقت نفسه كان قويًا فى التصدى لرفض هذه الأعراف وتلك التقاليد فى بيته، فقد شاركته أمه وأخوه يوسف رفضها، لكن هذا الرفض لم يتجاوز القول إلى الفعل أيضًا، كما لم يتجاوز السكون إلى الحركة، من ثم فقد حاصرتهم الأعراف والتقاليد كما حصرتهم فى دائرة ضيقة، دفعت يوسف أخاه يومًا ما إلى محاولة الانتحار، ورغم إنقاذه لكن أمه عنفته على هذا الموقف السلبى، وظلت رافضة له.

كما وجدنا " مالك " نفسه لا يأبه بهذا " اللون "، ولم يفت ذلك فى عضده، عندما يقول له البقال مازاحًا "يا أسود"، وبذلك كشفت هذه الشخصية أيضًا عن تمردها على هذه الأعراف والتقاليد، دون أن تنجح فى القضاء عليها، وكان ذلك من عوامل التقارب التى ألفت بينه وبين " لين ".

لقد وظفت الكاتبة مساحة كبيرة سردًا ومكانًا وزمانًا فى القسم الأخير من روايتها " جاهلية " لمناقشة قضية اللون كفارق إنسانى يجب تجاوزه وعدم الاعتداد به، تجلى فى حوار الشخصيات وصمتها وحركتها، سواء أكانت لين أو مالك أو أمه أو أخاه، وذلك لون من ألوان تعدد الأصوات كتقنية روائية تدعم الرؤية السردية للرواية وتجليها.

وثمة تقابل فنى كاشف على مستوى شخصيات الرواية، يتمثل فى انفلات هاشم أخى لين، ومغامراته الجنسية الفاقعة مع بنات المدينة ونسائها، وفشله فى القيام بأى عمل تستمر به حياته، وذلك فى مقابل مالك واعتداله، وارتباطه بلين التى يمكن أن تكون زوجة له، بل فى مقابل أخته أيضًا، التى حاولت الكاتبة أن تبرزها هادئة حكيمة تواجه طيشه ونزقه بابتسامتها ورزانتها، ومحاولتها أن تصرفه عما هو فيه إلى القراءة، لكنها لم تنجح، لأن تربية أمه وأبيه له، لم تهيئه كى يكون شخصية سوية فاعلة فى الحياة، وذلك يبرز أثر التربية غير السوية فى إفساد الشباب.

وتمثل شخصية لين بعلاقتها بأمها وأخيها هاشم نموذجاً من نماذج الظلم والقهر الذى تعانيه الأنثى، فأمها تفضل هاشمًا عليها رغم أنه الأصغر، وهى الأكبر، كما ترى فيه سندًا لها برغم فساده وانحرافه وفشله وانفلاته، ولا تراجعه فى أى موقفٍ خاطئ.

وإذا كانت هذه العلاقة تمثل نموذجًا متضخمًا للقهر والظلم شغل مساحةً كبيرةً من (الحدث)، فإن الرواية تقدم عن طريق (التماثل) نماذج أخرى لقهر الأنثى وظلمها، تمثلت فى فتيات جمعية الرعاية الاجتماعية، التى تزورها لين لعمل بعض التحقيقات الصحفية، خصوصًا الفتاتين (مزنة وشرف)، فأولاهما فرت من ظلم زوجها وقهره فقد كان يضربها ويوجعها، والثانية فرت من هيمنة أخيها الأصغر واستبداده وتأييد الأسرة لما يقوم به من ظلمٍ وقهرٍ لأخته وهى الأكبر منه، ولذلك فهى تريد أن ترتبط بالزواج بأجنبى، وتتآزر النماذج الثلاثة فى الكشف عن سوء موقف الأسرة من الأنثى بصفةٍ عامة، وما تعانيه من ظلمٍ

وقهر لصيق بحياة الجاهلية، رغم إننا فى العصر الحديث.

وإذا كانت لين قد نجحت فى التمرد ورفض موقف أمها وأخيها وما تكرسه التقاليد والأعراف بالمحافظة على علاقتها بمالك، لكنها لم تنجح فى المقاومة الفاعلة، فقد رفض الأب طلب مالك يدها خضوعًا للتقاليد، التى ورثها المجتمع وتفرق بين الذكر والأنثى على أساس الجنس واللون والنسب.

والأكثر تأثيرًا فى المتلقى أن يتطور (الحدث) فى الرواية خلال مناجيات لين ومالك وحوارهما، وفاعلية الراوى اعتمادًا على ضمير الغائب، الذى يربط بينهما وبين غيرهما من شخصيات الرواية فى أحيان كثيرة.

● **التراث تقنية روائية : (الزمان)**

وثمة تقنية روائية جديدة تجلت فى استثمار التراث، وذلك عندما تقترن جاهلية الأعراف والتقاليد بتوظيف الكاتبة لأسماء الأيام والشهور فى الجاهلية، بخاصة وهى تتخذها معالم لزمن روايتها فى مفتتح كثير من فصولها، ورغم أن أسماء هذه الأيام والشهور قد اختفت من اللغة العربية اليوم، لكنها أسهمت فى تشكيل الإطار الفنى للأحداث لتتآزر مع جاهلية الأعراف والتقاليد فى تجسيد هذه الروح الجاهلية، التى تبتغى الكاتبة إبرازها للتنفير منها، وترسيخ روح جديدة تعطى المرأة مزيدًا من الحرية، ومزيدًا من مواجهة الحياة بفاعلية نحن أحوج ما نكون إليها بخاصة فى تصدينا لمثل هذه الأعراف والتقاليد، وما أظن الرواية تبتغى إهمال تحقق الكفاءة الشرعية فى الزواج؛ لأن هذه الكفاءة هى توجه إنسانى يحقق استقرار الحياة الزوجية وتحقيقها لجوهرها: المودة والسكن والرحمة، ولأن الكفاءة أساسًا ليست فى اللون ولا فى الشكل، وإنما هى فى الكرامة التى مردها إلى التقوى وقوة العقيدة، يقول تعالى: ﴿ **أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ** ﴾(٥).

والرسول - ﷺ - يقول: " لا فضل لعربى على أعجمى إلا بالتقوى ".

ولعل من ثراء تقنيات هذه الرواية بالإضافة إلى توظيف الزمان لعناصره ذات الملامح الجاهلية وأسماء الأيام والشهور، استثمارها " الليل " و" الفجر "، وما يرتبطان به زمنيًا من قلق واضطراب نفسى، أو هدوء واستقرار وجدانى فى كشف داخل الشخصية، عندما يصبح الليل أو الفجر هو الميقات، الذى تخلو الشخصية فيه مع نفسها عارضة مشاعرها وأمنياتها، ومواقفها من غيرها، من تتوافق معهم، أو من تختلف، وذلك فى مونولوج داخلى كاشف، يتآزر مع الأحداث نفسها لتجسيد مواقف هذه الشخصية من التقاليد والأعراف، وذلك مما يضاعف من إحساس المتلقى بالرؤية السردية، التى تبتغى الرواية إبرازها (مثلا الصفحات : ٧ ، ١١، ٤٣ ، ٤٩ ، ٦٦ ، ٧١ ، ٧٥ ، ٨٧ ، ٩٦ ، ١٣٥ ... إلخ).

• توظيف المكان: (وهو المدينة المنورة)

وللمكان أهميته الفنية سواء أكانت الكاتبة من المدينة أم من غيرها، لكن الدلالة الرمزية هنا تمكن أن تتجاوز ذلك إلى دعم الرؤية السردية للرواية، عن طريق كشف هذا التناقض الحاد !.. إذ كيف يحدث هذا الظلم بالنسبة إلى المرأة والرجل اللذين يبتغيان غاية شريفة وقد جمع بينهما الحب على مقربة من مسجد رسول الله - ﷺ - القائل: " لا فضل لعربى على عجمى إلا بالتقوى".

بل إن الكاتبة وهى ترسم ملامح هذا المكان وشوارعه؛ شارع قباء النازل، وشارع قباء الطالع وتربط بين هذه الأماكن، وما يحدث فيها من عبث[٦]، إنما تستثير بعدًا آخر من أبعاد الرؤية السردية، وكأن الرواية تقول كيف يحدث هذا العبث فى هذه المدينة الطاهرة التى ينيرها مسجد رسول الله، ﷺ، ومبادئه وقيمه التى تجليها أحاديثه الشريفة حية باقية، وبذلك تحثنا الرواية على الطهر والعفة.

• النص التراثى تقنية روائية

ويمتد توظيف التراث كتقنية روائية فى هذا العمل ليشمل استثمار نصوص تراثية فى دعم الرؤية السردية، عندما تصب دلالة النص التراثى الموظف فى كشف قضية من قضايا الشخصية الروائية الرئيسية وهى تشكل الحدث بالنسبة إلى هذه القضية، وقد فعلت الكاتبة ذلك فى مطالع كثير من فصول هذه الرواية، لتنطلق من النص الموظف بدلالته التراثية، مما يضاعف من إحساس المتلقى بالشخصية وحدثها وكذلك تضاعف من تجسيد الرؤية السردية؛ ففى القسم الذى جسدت فيه الرواية مشكلة اللون كفارق مزيف يفرق بين البشر، وقد عانى منه مالك بلونه الأسود كثيرًا، ذكرت الكاتبة نصاً من سيرة ابن هشام(٧). يحكى موقف بلال بن رباح رضي الله عنه - وقد كان عبدًا أسود صادق الإسلام، طاهر القلب، وكان سيده يعذبه فى الظهيرة فى بطحاء مكة، عندما يضع الصخرة على صدره فى الحر اللافح مهددًا إياه بالموت حتى يكفر بمحمد - ﷺ - لكنه لم يتزحزح عن إيمانه وتحديه للموت وسيده قائلاً: أحد أحد.

من ثم ينطلق الراوى كلى العلم فى عرض جانب من معاناة الشخصية الروائية لقضية اللون، وهذا التوظيف يوحى بتوحيد الرواية بين شخصية بلال - رضي الله عنه - وشخصية مالك الشخصية الرئيسية لونًا، ومعاناةً، وثباتًا على الحق، وتمسكًا بقيم العدل والمساواة والحرية، ودحضًا للظلم والظالمين، والتقاليد والأعراف الفاسدة، وقد يتآزر مع ذلك " تيار الوعى " و " الحوار " فى ديالوج كاشف، تدعمه لغة شفيفة، فتتجلى الشخصية الروائية من داخلها تجليًا يجسد الرؤية السردية فى مقاومة هذه الفوارق الجاهلية.. وهكذا تتآزر كل تقنيات الرواية تقريبًا فى كل المواقف كاشفة عن تناسب العنوان، وعناصر البناء الفنى مجسدة " الجاهلية " إطارًا يضم كل ما سبق، محققًا أقصى قدر من تحقيق الرواية لأهدافها الإنسانية الإسلامية.

● **جاهلية الدول**

وتتسع دائرة الجاهلية _ أعرافًا وتقاليد وسلوكًا ـ لتتجاوز الأشخاص إلى الدول نفسها، عندما تؤازر الرواية بين ما فعلته أمريكا بالعراق، وتربط بين ذلك وبين ما فعلته العراق قبل ذلك مع الكويت حتى كانت "عاصفة الصحراء" وتربط بين ذلك وبين " ما يلاقيه المجتمع من استشراء فساد العادات والتقاليد، فكلاهما شر مستطير، ولا يقل خطر هذا عن ذاك، وكلاهما وأد لحرية الإنسان مع تباين اتساع الدوائر التى تضم ضروب هذا الوأد، من ثم على الإنسان فى أى دائرة من هذه الدوائر أن يتصدى لمواجهة هذا الوأد والظلم وتغيير هذا الواقع، وهكذا اتخذت الكاتبة " الجاهلية " عنوانًا وإطارًا لروايتها لإضاءة الواقع المعيش وتطهيره مما يكبله.

وإذا كانت رواية "**جاهلية** " قد بلغت قمة تعقيدها عند رفض والد " لين " طلب " مالك " يدها منه، خضوعًا للتقاليد والأعراف غير السوية، فأين الحل؟

قد يتمثل هذا العنصر فى هذه النهاية، لكنه فى الوقت نفسه ليس لازمًا فى الرواية الحديثة تحقق هذا العنصر بالطريقة التقليدية، بل ربما كانت النهاية المفتوحة على هذا النحو، الذى انتهت به رواية جاهلية يتلازم مع اتساع الرؤية السردية التى تشمل الفردى والجماعى، والخاص والعام، والمادى والمعنوى، والدولة والدول، وغير ذلك مما يرتد إلى التقنيات الروائية التى حفلت بها هذه الرواية.

وربما كانت فكرة تشريح الرواية للمجتمع منذ بدأها بلزاك وإميل زولا، ثم ضاعف من هذا التشريح وتغلغله آراء فرويد فى الجنس _ على غير ما قصد _ ربما كان ذلك التوجه قد يترك فى أى عمل روائى بعض اللمسات التى قد تدغدغ المشاعر، وتكشف عن التبادل الوجدانى للعواطف بين الأنثى والذكر، لكنها لمسات قد لا تنفى ظهور تمرد الأنثى ـ وإن كانت لا تعلى من ذكورية الرجل، كبعض محاولات مالك لمس خد لين أو شفتيها فى رواية " جاهلية "، وهى أفعال تصب فى خانة غير الشرعى، وحبذا لو كانت مثل هذه الأفعال غير موجودة، أو تأتى

دون إثارة أو دغدغة للمشاعر، كما لا تأخذ من زمن الرواية ما يسمح لها بذلك، وفى قدرة الكاتب المتمكن رجلاً كان أو امرأة ما يساعده على ذلك.

فهل يستطيع كُتَّاب الرواية نساء ورجالاً أن يقدموا للقارئ - المسلم خاصة، وغير المسلم عامة - أعمالاً روائية تخلو من ذلك ، حتى لا تتهدد القيمة الإسلامية المشرقة بما قد يخفى ضوءها، ويطامن من سناها ، وكى تحقق الرواية جوهرها فى التنوير والدعوة والإبداع؟ وحتى يكون للرواية الإسلامية سمتها ومنهجها الخاص فى الإعلاء من قيم الحق والخير والجمال.

الهوامش

١ ـ ليلى الجهنى: الفردوس اليباب: دار الثقافة والإعلام، الشارقة ط ٢ سنة ١٤١٨هـ ١٩٩٨م.

٢ ـ ليلى الجهنى: جاهلية: دار الآداب للنشر والتوزيع : بيروت، ط ١ سنة ٢٠٠٧ م.

٣ ـ انظر رواية جاهلية،، مرجع سابق، ص ٣٦ وما بعدها.

٤ ـ انظر رواية جاهلية، مرجع سابق، ص ١٥٢ وكذلك انظر من ص ١٠٥ : ص ١٣٢.

٥ ـ سورة الحجرات آية ١٣.

٦ ـ انظر رواية " جاهلية "، مرجع سابق، ص ٣٧.

٧ ـ انظر رواية جاهلية، مرجع سابق، ص ١٤٩.

الحب والثنائيات اللغوية المتقابلة

فى رواية : البحث عن الجذور[١]

للكاتبة : مؤمنة عبد القدوس أبو صالح[*]

شكل ميلاد الرواية الإسلامية فى العصر الحديث معلمًا بارزًا فى تطور الفن الروائى، بخاصة وقد أمده كُتاب الأدب الإسلامى بالعديد من النماذج القصصية المبيّنة عن هذه المرحلة المعاصرة وأبعادها الفنية فى هذا المجال. ومن بين هذه النماذج المحاولة الأولى لمؤمنة أبو صالح فى روايتها: البحث عن الجذور.

• التكرار والتقابل

ورغم أن الحنين إلى الجذور وفاعليتها فى داخل شخصية البطل ، قد لا تكون فكرة نادرة فى الأعمال القصصية[٢]، لكن الجديد حقًا أن يصبح البحث عن هذه الجذور تجسيدًا لحركة البطل وتحولاته خلال عمل روائى متماسك الأركان فنيًا ومنطقيًا، بل الأكثر طرافة أن تصبح قيم الولاء والبراء والانتماء والأصالة والحنين للأسرة، وغير ذلك من القيم الإسلامية ذات الألق الخاص عصب العمل

---

* كاتبة سورية.

الروائى . من ثم تكشف ظاهرة " **التكرار** " لهذه المفردات عن محوريتها فى بناء هذه الرواية، وتشكيل عناصرها الفنية، لاسيما وهى ترتبط ارتباطًا وثيقًا بنمو الحدث والشخصية معًا، تلك الشخصية التى أصبحت عنصرًا دلاليًا مجليًا لكثير من القيم الإسلامية التى تتغيا الرواية إبرازها.

ويتآزر هذا التكرار مع محور بنائى آخر هو " **التقابل** " وما يرتبط به من مصاحبات لغوية، حيث يتجلى " التقابل " خلال ثنائيات لغوية منها: الأبوة والبنوة، والحب والبغض، والتباين والاتفاق، والشك واليقين، والافتقاد والوجود، والقلق والاطمئنان، والحيرة والاستقرار، والغربة والألفة، والنفور والمودة ، والشرق والغرب .

من هنا يبدأ " **الحدث** " بالحب المتوهج بين أحمد الراوى المهاجر العربى إلى أمريكا، وإيلين فى إحدى الولايات الأمريكية، عندما دخل أحمد المستشفى هناك لاستئصال الزائدة الدودية، وكانت إيلين ممرضة بهذا المستشفى، ولا تلبث العلاقات بينهما أن تتوثق بالزواج، وتكون ثمرته يوسف كما يسميه أبوه المسلم، وجوزيف كما تسميه أمه إيلين المسيحية، مما قد يكشف عن التباين بين الأبوين رغم ما بينهما من اتفاق.

ثم يتوسط الحدث وقد ازداد التباين بينهما، وحل البغض محل الحب، فهجر الأب البيت تاركًا الابن والزوجة، التى ضاقت بغيرته الشديدة وقيوده الشرقية، خاصة بعد أن اكتشف علاقتها بأحد الأطباء الذى كانت تعمل بعيادته فى المساء، وعندما عنف بها، وطلب منها معرفة الأب الحقيقى لابنه، شككته فى أبوته له، حتى تحتفظ هى به، وبذلك فقد طرد الشك اليقين نفسه بالنسبة إلى أبوته ليوسف.

وهكذا ينتهى الحدث بوفاة إيلين بعد مرض خطير، غمرها فيه يوسف برعايته، وقد أسلمه موت الأم إلى البحث عن أبيه الفار من الأبوة والحياة، وكما غمر الشك نفسية الأب، فقد استولت الغربة والقلق على يوسف الابن، الذى بدأ

رحلة البحث عن أبيه متخذًا من بعض رسائل هذا الأب ـ إلى زوجته وأهله ـ التى وجدها فى أحد صناديق أمه وسيلة لاكتشاف أبيه وأسرتهما(٢).

ولقد كان هذا الجزء الأخير مزدحمًا بالأحداث بخاصة فى المدة التى زار فيها يوسف أهل أبيه فى بلده العربى، وقد شهدت هذه المدة اتصاله بسلمى ابنة عمه خالد، وارتباطهما معًا بعلاقة حب سوف تنتهى بالاتفاق على الزواج بينهما، لتغمر الألفة والاستقرار والاطمئنان والحب واليقين قلب يوسف وحياته، لاسيما عندما يعترف أبوه ببنوته له.

وهكذا تتكامل الثنائيات اللغوية وتتصل وإن كان عمادها التقابل مشكلة بنية فنية متماسكة نامية لرواية البحث عن الجذور.

• التوحد بين السارد والبطل والراوى

ومن الطريف فى هذه الرواية التوحد بين السارد والبطل والراوى فى كثير من الأحيان، مما يجعل هذا العمل الروائى أقرب إلى الاعترافات، التى تضفى على الأحداث والوقائع كثيرًا من المصداقية التى تجعلها قريبة من نفس المتلقى، وذات تأثير خاص فى مشاعره، مما يثرى الجوانب الوجدانية، لاسيما وقد نجحت الكاتبة فى الاستحواذ على مشاعر المتلقى وانتباهه، باستثارتها للعديد من العلاقات الإنسانية التى يمكن أن يجليها "التقابل" الذى سبقت الإشارة إليه كالأبوة والبنوة، والحب والبغض، والغربة والألفة، بالإضافة إلى اعتماد الرواية على ظاهرة " الخفاء والتجلى " لمضاعفة التأثير القصصى وجدانيًا؛ إذ فى الوقت الذى تعلق البطل يوسف بابنة عمه سلمى، التى لم تكشف له بوضوح عن مشاعرها نحوه كابن عم لها يرغب فى الزواج منها، لكن هذا القدر من المشاعر ليس كافيًا لتأكيد التبادل الوجدانى بينهما، من ثم ما إن يعلم يوسف من عمه خالد أنهم يستقبلون قريبًا صديقه الذى كان يجلس بجواره فى الطائرة، وهو الطبيب أسامة الذى ربما يتقدم لخطبة سلمى، حتى يعزم يوسف على الرجوع

إلى أمريكا مفتقداً هذه العلاقة الوجدانية التى لم تتأكد له، وقد اسودت الدنيا فى وجهه، لكنه عندما يعود إلى أمريكا، ثم يلتقى بوالده أحمد يخبره بأن سلمى أرسلت رسالة إليه توصيه به خيراً، وأنه يجب أن يعترف به، فهو ابنه من صلبه، بخاصة وقد أوضح يوسف لسلمى حقيقة بنوته لأبيه، بل لقد أكدت سلمى فى رسالتها لعمها أحمد أنها سوف تنتظره للزواج منه، فهو ابن عمها الذى يتوافق معها ديناً ومشاعر وكفاءةً، وقد جعل كل ذلك يوسف يستقبل حياة سعيدة جديدة فى ظل والد بار وأسرة مترابطة، وزوجة متدينة جميلة مخلصة، وهكذا تشرق حياته من جديد.

● اللغة

وتهيمن على هذه الرواية لغة سهلة فصيحة مقترنة ببعض الصور الموحية فنياً التى تأتى دون تكلف أو قسر، وإنما هى امتداد لاستغراق الكاتبة فى الكشف عن مشاعر شخصياتها بطريقة طبيعية، من ثم تأتى هذه الصور الحيوية لصيقة بالحياة ومتغيراتها، فيوسف مثلاً فى لحظة من لحظات "تدفق تيار الوعى"، أثناء مونولوج داخلى يصف علاقته بأبيه وأمه، وعلاقة هذين الأخيرين ببعضهما، كاشفاً عما يسود حياته من قلق واضطراب بخاصة وهو يشبه تغيير أمه لعلاقاتها بالآخرين بتغيير ثيابها مؤكداً عدم استقرار هذه العلاقات قائلاً: " كم من الآباء المؤقتين حلوا مكان أبى، كانت أمى تغير أصحابها من حين إلى آخر كما تبدل ثيابها ".(٤).

وفى لحظة أخرى مثل السابقة عندما كان مع أبيه فى السفينة ولما يتواصلا ، وقد كان الشك فى بنوة يوسف يحاصر هذا الأب، والصمت يستغرقه مما جعله يعتبر هذا الصمت قرينا ثالثًا لهما ، يقول يوسف:

"قضيت ليلتى أفكر كيف سنتعايش فى الأيام المقبلة ؟ هل سأستطيع فك حصاره ؟ هل سيكون الصمت ضيفنا الثالث دائما؟"(٥).

وتستثمر الكاتبة "الاقتراض" من القرآن الكريم والحديث النبوى الشريف مؤكدة فنية الرواية ودعم توجهاتها الإسلامية، كما تجلى ارتباط الإنسان السوى الوثيق بجذوره وأصوله، وهو ما تحاول هذه الرواية الكشف عنه، وذلك عندما يقارن يوسف بين الشرق والغرب مبينًا أثر الإسلام فى جعل المسلمين خير أمة أخرجت للناس، وبذلك تدعم شخصية يوسف تيار الأصالة فى الرواية، وقد وضح ذلك عندما أبدى أحمد ابن عمه خالد إعجابه بأمريكا وتقدمها وهو لم يرها، بينما يوسف يبدى إعجابه بالشرق أثناء زيارته لأهل والده، وتجواله فى كثير من نواحى هذا البلد العربى العريق، يقول يوسف، مؤكدًا أصالة الشرق وتمسكه بجذوره، بينما تفتقد أمريكا ذلك:

"إن أمريكا رغم تقدمها لم تستطع أن تخلق ماضيًا عريقًا لها... ليس هناك جذور حضارية.. بل قشور صنعتها التكنولوجيا الحديثة.. أما هنا فعبق القدم ينبض بالحضارة الأصيلة، هنا الإنسان بدأ من الصفر.. وارتقت البشرية.. كل شبر من أرضكم يتكلم عن بطولات وأمجاد سالفة.. ثم أتى الإسلام ليتوّجكم خير أمة أخرجت للناس، وهذا مبعث فخرى[٦]..

والكاتبة هنا تستحضر قوله تعالى: " كنتم خير أمة أخرجت للناس تأمرون بالمعروف وتنهون عن المنكر[٧]، وهكذا أصبح توظيف الشخصية داعمًا لتيار الأصالة والتمسك بالجذور، بخاصة عندما يعتبر يوسف إعجاب الشرقيين المفرط بالغرب وأمريكا لونًا من ألوان الاستعمار"[٨].

وبالنسبة إلى الحديث النبوى الشريف؛ نجد والد يوسف نفسه رغم تخليه عن ابنه وزوجته التى شككته فى أبوته له، لم يفقد الرؤية الإسلامية للحياة، وكأن الكاتبة أرادت أن تكشف من خلال احتكاك الشخصيات بعضها ببعض عن عظمة الإسلام وقيمه فى كونه نظامًا كاملاً للحياة، فبينما يضيق يوسف بموقف والده وتركه له شكا فى بنوته له، وعزوفه عن الحياة فى سفينته إذ يتجول بها، ويمارس بعض العبادات، لكن يوسف يدعوه للإيجابية والفعل؛ من ثم يدور بينهما هذا الحوار، الذى يكشف عن فعالية الإسلام واستثمار الكاتبة لحديث الرسول - ﷺ -

" من حسن إسلام المرء تركه ما لا يعنيه "، وقد جاء فى هذا الحوار:

يوسف : أنا قرأت أن الإسلام نظام كامل وليس عبادات فقط

والده : بالتأكيد

يوسف: والمسلم مطلوب أن يكون عنصرًا فعالاً فى هذا العالم

والده : طبعًا

يوسف: ولكنك فى هروب دائم ، أين دورك ؟

نظر الوالد إلى البحر ثم أردف: أحيانا اعتزال الناس يكون من حسن إسلام المرء ".

ويتجلى " الرمز " كاشفًا وهو يجسد الرواية كلها، داعمًا لانتمائها إلى الاتجاه الإسلامى، عندما يصبح بحث البطل عن الإسلام بحثًا عن أبيه وأهله[٩]. وتوثيق الاتصال بهم، مشكّلا للجذور التى شغلت اهتمام هذا البطل خلال تحولاته على مستوى الرواية كلها، مبرزًا الإسلام كحقيقة الحقائق التى بها يصبح البغض حبًا، والاختلاف اتفاقًا، والشك يقينًا، والافتقاد وجودًا، والقلق اطمئنانًا، والحيرة استقرارًا، والغربة ألفة، والنفور مودة، وقد تجلت أصالة الشرق وروحانيته فى مقابل مادية الغرب وافتقاده للجذور الحضارية، وهكذا تتصل "الثنائيات اللغوية المتقابلة" كمحور أساسى فى بنية الرواية.

• التحولات

ورغم أن انتقال الشخصيات بين الثنائيات اللغوية المتقابلة المشار إليها سابقًا يجسد التحولات داخل هذه الرواية مشكلاً العقدة والحل، مما يتطلب التوازن بين هذه الثنائيات، لكننا قد نجد بعض هذه التحولات غير مسوغ فنيًا؛ مثل إقبال سلمى على يوسف، ولقاؤها به منفردين فى الحديقة أو على السطح، والتودد بينهما، كل ذلك بعد نفورها الشديد منه، فى بداية لقائهما، لأنه فى نظرها

غريب عنها ولا يحل اللقاء بينهما دون علاقة شرعية، من ثم فليس هناك من مسوغ لذلك، اللهم إلا الاعتماد على الميل الطبيعى بين الرجل والمرأة، وقد لا يستقيم ذلك من وجهة نظر سلمى المسلمة المتحجبة الملتزمة المتشددة(١٠).

ورغم ما يمكن أن يدركه القارئ من رغبة شديدة لدى الأب أحمد الراوى من توق إلى معرفة حقيقة أبوته لابنه يوسف، لكنه يلتقى به ويقضى معه أسبوعًا بسفينته التى يتجول بها فى البحر، ولا يسيطر عليه سوى الشك وعدم اليقين، مما يتطلب أن يكون الصراع الداخلى فى نفسية الأب عنيفًا على مستوى الطعنة التى وجهتها له زوجته إيلين، عندما شككته فى بنوة يوسف له قبل وفاتها، لكننا لم نر أثرًا لهذا التمزق والصراع الداخلى، اللهم إلا صمت الأب(١١). الذى لم يرتبط بالفعل المكافئ الكاشف عن هذا التمزق، وذلك الصراع الذى كان يتطلب من الكاتبة مزيدًا من التحليل النفسى لشخصية الأب، حتى يتجلى داخله كاشفًا عن موقفه المتردد بين الشك واليقين، الذى ظهر أخيرًا عندما حكى ليوسف عن رسالة سلمى إليه.

لكن فى مقابل ذلك نجد شخصية يوسف التى يلمس القارئ أعمق مشاعرها وهو يتردد بين الغربة والألفة، والقلق والاستقرار، سواء فى بحثه عن أبيه، أو اهتدائه إلى أسرته وأقاربه، وتذوقه لحنين الأهل، وهو يروى ظمأ هذا الحنين بينهم عمًا وعمةً وأولادهما، عندما زارهم فى هذا البلد العربى الذى هجره أبوه منذ بداية حياته، وهى هجرة جسدية، لأنه كان على اتصال دائم بأهله الذين كانوا يعرفون من رسائله كل تطورات حياته، خاصة إنجابه ليوسف، وإن كان هناك شىء من الاضطراب فى معالجة الواية لهذه الفكرة؛ فبينما يقرر الأب فى حديثه مع يوسف أنه أخبر أهله عنه، وأن آخر معلوماتهم كانت عن انفصاله عن زوجته إيلين، وتركه الابن معها(١٢)، نجد سلمى قبيل نهاية الرواية توضح ما يكشف عن تشككها فى ذلك، إذ تقرر أن عمها فى رسائله لم يذكر يوسف أبدًا، وكأنما تعمد إخفاءه عن أهله، ثم ظهر يوسف فجأة مطالبًا هؤلاء الأهل

بالاعتراف به كفرد من العائلة[١٣]. ولم تتضح حقيقة ذلك إلا بعد أن أخبرها يوسف.

تلك بعض الجوانب التى تكشف عن تميز هذه الرواية، وما أكثرها، وكم نتمنى مزيداً من هذه النماذج الروائية التى تنبض تجربتها الفنية بحيوية الإسلام، وتجلى إشراقه وحركته فى بناء الحياة وتقدم الإنسان.

الهوامش

١- مؤمنة أبو صالح: رواية: البحث عن الجذور، مكتبة العبيكان، الرياض، المملكة العربية السعودية، ١٤٢٢هـ / ٢٠٠١م.

٢- هناك قصة لإبراهيم سعفان بعنوان: نبض الجذور نشرت بمجلة الأدب الإسلامي العدد ٢٠ ص ٥١. وهناك رواية عالمية بعنوان " الجذور ".

٣- انظر رواية البحث عن الجذور، مرجع سابق، ص ١٦ ، ٦٦.

٤- رواية البحث عن الجذور، مرجع سابق، ص ١٣.

٥- رواية البحث عن الجذور، مرجع سابق،، ص ٤٢ ، ٤٤.

٦- رواية البحث عن الجذور، مرجع سابق، ص ٨٤.

٧- سورة آل عمران آية ١١٠.

٨- البحث عن الجذور مرجع سابق، ص ١٠٨.

٩- انظر رواية البحث عن الجذور مرجع سابق، ص ٢١ ، ٤٢ ، ٤٩ ، ٦٣ ، ٦٥ ، ٨١ ، ٨٩ ، ٩٤ وغيرها.

١٠- رواية البحث عن الجذور، مرجع سابق، ص ٨٦ ، ٨٧.

١١- رواية البحث عن الجذور، مرجع سابق، ص ٤٤.

١٢- رواية البحث عن الجذور، مرجع سابق، ص ٦٦.

١٣- رواية البحث عن الجذور، مرجع سابق، ص ٨٨.

انتصار المرأة

فى "عذراء بغداد"[١]

لمريم محمد اليامى*

هذه كاتبة واعدة بإذن الله، .. فهى تمتلك المقدرة على تشكيل كثير من تقنيات الرواية الحديثة؛ رسمت الشخصية الروائية، بما يكشف عن داخلها، وتفاعلها مع غيرها من الشخصيات، خلال إحكام قبضتها على حدث يمتد ناميًا متطورًا فى الزمان والمكان، كاشفًا علاقات البناء الروائى الداخلية، ويدعم تيار الوعى حركة الشخصيات خلال الحدث، من ثم تتعدد الأصوات، وتتجلى الرؤية السردية، مبرزة كثيرًا من ملامح الأدب النسائى اليوم، وهو يحاول أن يقدم صورة للمرأة مهيمنة فاعلة، هادية مؤثرة، متجاوزة ما كان يقدمه الرجل لها من صور سلبية تكشف عجزها واحتياجها الدائم لسيطرته وتوجيهه.

وليس فيما سبق رجوع إلى آراء رائدات الأدب النسوى الأوروبى فى العصر الحديث كفرجينيا، ولف وجوليا كريستيفا وغيرهما، ولا رائداته العربيات كباحثة البادية أو مى زيادة، ولا بنت الشاطئ أو سهير القلماوى، وكذلك ولا أحلام مستغانمى أو رضوى عاشور أو ليلى الجهنى وغيرهن من كاتبات الرواية العربية المعاصرة.

---

* كاتبة سعودية.

وإنما هو إحساس من الكاتبة الواعدة بأثر الإسلام وقيمه فى تشكيل الرواية المعاصرة، وإدراكها للرسالة التنويرية للفن فى ضوء ذلك، وربما يكون فى ذلك أيضًا شىء من الإفادة فى الوقت نفسه من روايات أخرى معاصرة تدعم هذا التوجه، كبعض روايات نجيب الكيلانى، مثل " عذراء جاكرتا " أو رواية عبد الله العرينى " دفء الليالى الشاتية "، مع التباين التام فى التقنية والبناء السردى بين رواية " عذراء بغداد "ومثل هذه الأعمال الروائية التى أشرت إليها، بل وتجلى خصوصية مريم اليامى فى عملها بالإضافة إلى ذلك.

• التحولات فى بناء الرواية

وثمة تحول محورى يشكل رواية "**عذراء بغداد**" عندما تحول الأحداث بطلة الرواية من مقهورة إلى قاهرة، ومن مهزومة إلى منتصرة، ومن بقايا امرأة إلى أنثى يتلهف عليها الخاطبون، بل من الموت إلى الحياة، وقد تجلى هذا خلال مختلف العلاقات بين هذه البطلة وغيرها من الشخصيات، سواء تشكل ذلك من تباين الحوارات بينهم، أو من المونولوجات الداخلية بالنسبة إلى البطلة، كما تشكل هذا التحول سردًا ووصفًا على لسان الراوى كلى العلم.

• علاقات الشخصية الرئيسية بالنساء

هكذا تتجلى فى " **عذراء بغداد** " شخصية " بان " الفتاة العراقية الطبيبة المحجبة، التى كانت ضحية من ضحايا الغزو الأمريكى للعراق، الذى ارتبط بالكذب والخداع والعولمة الزائفة والاستغلال والنهب؛ فسجنت، واغتصبت، وشردت، وضاقت عليها الأرض بما رحبت، بخاصة بعد أن قتل والداها تحت بصرها وسمعها، وقصف منزلهم، وتشرد أخوها إياد بعد مقتل زوجته، التى لم يمض أسبوع على زواجهما... من ثم هربت " بان " إلى لندن، وقد وصلت إليها بقايا امرأة، حيث أخوها " نبيل " الذى كان يعيش هناك منذ مدة، وكان زوجها قد

وصل إلى هناك أيضًا، وما أن علم بوصولها حتى طلقها، لأنه لا يقبل زوجة قد اغتصبها الأمريكان، وربما تكون هذه فكرة أمه فى الوقت نفسه، من ثم فقد اسودت الدنيا أمام ناظريها، وزادتها اختناقًا وغربة وضياعًا، حتى أصبحت على حافة الموت.

وهكذا أصبح عالمها بيت أخيها الذى يضم أيضًا ابنته " مايا " من زوجته كاترين التى كان قد تزوجها للحصول على الجنسية البريطانية، ثم طلقها إيثارًا لتقاليده الشرقية، ونافرًا من التقاليد الأوروبية المفتوحة على كل شىء، دون ضبط أو أصول أخلاقية. وقد وجدت كل منهما فى الأخرى سندًا وعونًا نفسيًا، " بان " بقايا امرأة محطمة مقهورة، و" مايا " الطفلة المتعطشة إلى حنان أبويها، لكنها لا تجد منهما ما تبتغيه، لانشغالهما بأمورهما ولانفصالهما، .. وكانت هذه أولى العلاقات النسائية "لبان" فى لندن ، وربما كان لكل منهما فيها شىء من التعويض والسلوى.

ويكشف اهتمام " بان " بابنة أخيها التى ارتبطت بها، عن حرصها على صلة الأرحام ورعايتها لها ممثلة فى اهتمامها بأخيها نبيل وابنته مايا، ولهفتها على الاطمئنان على أخيها إياد، الذى كان يتنقل بين العراق والأردن.

وكان هذا الارتباط بـ " مايا " بداية التحول فى شخصية " بان " من الانغلاق على نفسها إلى الانفتاح على الآخرين، ومحاولة التأثير فيهم، بمبادئها الإسلامية وقد أخذت " مايا " تتحجب كعمتها، وبدأت تعرف أمور دينها الإسلامى، حتى أنها ترددت فى الذهاب مع أمها التى اعتادت أن تصطحبها فى العطلة، ثم إنها بعد ذلك ارتبطت بعمتها وأصبحت لا تفارقها بخاصة عندما عادوا جميعًا إلى الأردن على مقربة من العراق فى نهاية الرواية.

وثمة علاقة نسائية أخرى تكشف عن هذا التحول، هو علاقة " بان " بـ"إيرين " الجارة البريطانية العجوز التى تعيش مع كلبها فى المنزل المجاور، بينما ابنتها

"راتشيل" قد تركتها لتعمل راقصة فى باريس، وليس لديها من الوقت ما يمكن أن تخصصه لرعاية أمها، بل بعد إلحاح أمها عليها فى مرضها، قد جاءت لتبيع المنزل، وتضع أمها وكلبها فى دار العجزة.

ولئن كانت " إيرين " قد ملأها الخوف بداية من " بان " لحجابها وسواد ملابسها، وذلك صدى لما تثيره أمريكا وأوروبا ظلمًا وافتراء على المسلمين وربطهم بالإرهاب، بخاصة بعد أحداث سبتمبر سنة ٢٠٠١، لكن " إيرين " ما لبثت أن أنست إليها، وأصبحت لا تستريح إلا مع " بان " لاهتمامها بها، ورعايتها لها، وأصبحت ترى فى الإسلام خيرًا لم تكن تدركه من قبل، حتى أنها قد احتفظت بنسخة مترجمة للقرآن الكريم كانت " بان " قد قدمتها إليها أمام أسئلتها عن الإسلام وقيمه.

وقد شكلت هذه العلاقة " تقابلاً " حادًا بين المرأة المسلمة الشرقية " بان "، والغربية " راتشيل " وكشفت ما بينهما من تناقض شديد فى تكريم الإنسان كبير السن ورعايته، والحرص على علاقة الأرحام، وعلاقة الجوار، بخاصة وقد اعتبرت " إيرين " " بان " ابنة لها، بعد أن غضبت على "راتشيل" التى هجرت أمها العجوز رغم مرضها.

وبذلك ازدادت زاوية تحول الشخصية الرئيسية " بان " اتساعا كلما ازدادت اتصالا بالآخرين خلال رعايتها لهم، وهى تستقبل الحياة بخيريتها ومبادئها الإسلامية التى تعتصم بها، ولقد ساعدها تخصصها كطبيبة على خدمة غيرها ورعايته.

وموقف "بان " كامرأة مسلمة فى " عذراء بغداد " يقترب من موقف " أمل" من العجوز الأمريكية فى رواية عبد الله العرينى " دفء الليالى الشاتية "[٢]، وإن كان موقف " بان " أكثر ملاءمة من الناحية الروائية والواقعية: لأنها كانت طبيبة، كما أن ظروفها النفسية ربما تكون قد تطلبت هذا الاتصال " بإيرين " والعناية بها من ثم فقد التحم هذا الموقف برواية " عذراء بغداد " التحامًا عضويًا.

• علاقات الشخصية الرئيسية بالرجال

أما علاقاتها بالرجال التى كشفت عن بعض جوانب أخرى فى تحول شخصية " بان " فأولها علاقتها بأخيها " نبيل " الذى تعيش معه فى منزله، فقد تفانت فى خدمته ورعايته، وكان له عالمه خارج المنزل، وأحيانًا داخله، وتظاهره بانشغاله الدائم، كما كانت له علاقاته النسائية بخاصة مع ساندى وغيرها، حتى أنه ظن ذات مرة أنه قد أصيب بالإيدز، فاسودت حياته وأوشك على الانتحار، وقد وقفت بجانبه " بان "تسدده، وتنصحه رغم أنه كان يكبرها سنًا، حتى كشفت التحاليل أنه برىء من ذلك، مما جعله يهتدى إلى الله شكرًا له، ويلتزم بقيم الإسلام، كما اعتاد زيارة المركز الإسلامى فى لندن، ولا شك أن تمسك " بان " بحجابها وقيمها الإسلامية ورعايتها لنبيل، وانتقادها الخفى الحثيث له، ومجادلتها إياه بالتى هى أحسن قد حثه على الاستقامة، وكان من العوامل المساعدة على تحوله واهتدائه.

وتأتى علاقتها " بديفيد " مدرس الموسيقى فى مدرسة " مايا " ملمحًا مهمًا بالنسبة لكل منهما، منذ أن أراد أن يصافحها مسلمًا عليها، لكنها رفضت؛ لأنها لا تسلم على أجنبى كما يأمرها دينها الإسلامى، هكذا أفهمته، عندما تعجب من موقفها هذا، مما أثار دهشته وتعجبه أكثر، فهو الفنان الوسيم معشوق الفتيات، فإذا بهذه المحجبة التى يلفها السواد تتأبى عليه، بل لا تهتم به، مما لفت نظره إلى المبادئ التى تتمسك بها، وتجعلها تلتزم بها إلى هذا الحد.

بل لقد حاول أن يلتقى بها فى حفل الموسيقى فى مدرسة " مايا "، الذى اضطرت " بان " إلى حضوره من أجل " مايا " التى ألحت عليها، عندما تخلى عنها والدها واعتذر عن عدم الذهاب معها، كما أنها وجدتها فرصة لاصطحاب " إيرين " الجارة العجوز كلون من ألوان التسرية عنها، بخاصة وقد أصبحت مريضة ملازمة للمنزل، لكن " ديفيد " لم ينجح فى زحزحتها قيد أنملة عن مبادئها وما تستوجبه من سلوك إسلامى معتدل، مما حول دهشته منها إلى إعجاب بها واحترام لها.

ورغم أنها قد ذهبت مع " مايا " فى رحلتها المدرسية التى يشرف عليها "ديفيد" و"ليليان" و "جيت" الذى ملكه الخوف لرؤية " بان " وحاول الاعتذار عن المشاركة فيها، لكن ديفيد أقنعه أن الرحلة بحاجة إليها كطبيبة، وهو ما أقنع به نبيل أخته كذلك، بجانب ما يمكن أن تجده فى الرحلة من متعة قد تخفف مما بها، ورغم بقائها فى الخيمة المخصصة لها، لكنها خدمت الرحلة خدمات طبية عديدة، لعل أهمها إشرافها على جيف الذى لدغه ثعبان، فقامت بإسعافاته الأولية، حتى نقل إلى المستشفى، ولازمته إلى حين عودتها إلى المنزل، وقد حرص ديفيد على ألا يمس مشاعرها إطلاقًا، بل لقد أخذ يزكى مسلكها الرافض لكل ما هو خارج عن الشرع فى نظرها، بعد أن بهره سلوكها المحافظ المعتدل المتزن.

● **انعكاس الأفعال**

بل لقد تطور موقف " ديفيد " عندما شغل تفكيره بالإسلام وقيمه، وبدأ يتسلل هذا الإحساس إلى داخله، خاصة وهو يسخر من تدين والديه، ورفضه له، بل لقد رفض ممارسة الشعائر المسيحية عندما اضطره والداه إلى الذهاب إلى الكنيسة رغمًا عنه، كما ذاع خبره، عندما نشرت إحدى الصحف نبأ إسلامه بسبب فتاة مسلمة. وإذا كان قد دخل المركز الإسلامى متخفيًا فى أول الأمر، متسائلاً يريد أن يعرف، فما لبث أن أسلم على يدى إمام المركز الإسلامى، واعتاد زيارته له، والأكثر من ذلك أنه ذهب إلى منزل " بان " معترفًا بفضلها عليه، طالبًا يدها للزواج بها، لكنها أخذت تتعجب، ورغم تزكية نبيل لهذا الطلب، لكنها رفضت بشدة.

وفى الوقت نفسه كانت هناك رسائل تصل " بان " بين الحين والآخر تعبر لها عن شوق مرسلها إليها، وتمنيه نفحة منها تروى ظمأه ولهفته، لكنها لم تكن تدر من صاحب هذه الرسائل.. الذى اكتشفت فى آخر رسالة منه أنه عماد زوجها الذى طلقها، وقد عاد إليها نادمًا تائبًا طالبًا العفو، راجيًا القبول.

وقد ارتبط ما سبق بعرض نبيل على أخته بان الالتحاق بالدراسات العليا فى كلية الطب بلندن، وموافقتها، وتخصصها فى علاج أطفال السرطان نتيجة اليورانيوم المنضب، ورغم أن حجابها وسواد ملابسها جعلت مشرفها يتململ منها فى بداية الأمر، لكنه ما لبث فى النهاية، أن شهد لها بالكفاءة والمقدرة عندما أجيزت رسالتها.

ثم لم تلبث الأسرة أن عزمت على العودة إلى الأردن، حيث إياد ولتكون قاب قوسين أو أدنى من العراق، وقد عزمت " بان " على علاج أطفال العراق بالأردن الذين أصابهم السرطان نتيجة اليورانيوم الأمريكى المنضب، كما عرض عليها إياد طلب أحد المجاهدين العراقيين يدها للزواج، لكنها رفضت كل من تقدم إليها، وهكذا انعكست الأحداث والأفعال، وأصبحت " بان "المقهورة قاهرة، والمهزومة منتصرة، ومن بقايا امرأة إلى أنثى يتهافت عليها الخاطبون، عندما دخلت الحياة من أوسع أبوابها من جديد، وهى تغمر أطفال العراق برعايتها، موظفة تخصصها الدقيق فى إسعادهم، ونصرة شعبها ووطنها، التى تؤهل نفسها للدخول إليه.

ولكن هل يمكن أن نعتبر ذلك لونًا من ألوان انتصار المرأة على الرجل فى هذه التجربة الأولى للكاتبة مريم محمد اليامى؟ وبذلك فهى تحاول أن تعوض المرأة عما لاقته من قبل من تهميش كما يزعم بعض من يحاولون مناقشة قضية الأدب النسوى اليوم[٢]، وهل هناك من ملامح خاصة بمثل هذا اللون من الأدب، غير ما اعتدت به المرأة الغربية من أنه أدب ينتصر لحرية المرأة وحقوقها، والدفاع عنها؟

ربما كان فى مسلك الشخصية الرئيسية " بان "كثير مما يمثل ذلك، لكن فى الوقت نفسه إن تحقيق الانتصار بهذا الشكل العام ملمح أقرب إلى الرومانسية التى تأكدت باتخاذ عنوان الرواية " عذراء بغداد "، ورغم أن الكاتبة قد سوغت كل هذه التحولات فى الشخصية الرئيسية وغيرها من الشخصيات الأخرى فنيًا، لكن تظل بعض هذه التحولات بحاجة إلى مزيد من الانسجام والتوافق مع حكم الواقع ومنطقيته، بخاصة وقد تفننت الدول الكبرى وأتباعها فى وسائل مواجهة الإسلام والمسلمين، ولا أعنى بذلك تقديم أى تنازلات، وإنما أعنى البحث عن وسائل أخرى لمقاومة هذه الافتراءات والمزاعم، فنيًا وفكريًا وإسلاميًا بحيث تتآزر

هذه الوسائل فى أشكالها الفنية ووسائلها التعبيرية للتصدى لهذه المزاعم والافتراءات، وقد وفقت الكاتبة إلى شىء من ذلك وهى تجعل والدى ديفيد يتبرءان منه، كما أبرزت الإيدز خطرًا يهدد حياة الشخصيات، التى اقتربت منه لسلوكها المنحرف السيئ.

• المشاهد الجنسية

ورغم أن اللمسات الجنسية قد أصبحت توابل كثير من الروايات اليوم، ما بين مسرف ومقتصد، لكن الكاتبة قد استطاعت أن تتعامل معها بلباقة وذكاء وفنية، إشارة ولمحًا، محققة وجود هذه اللمسات الجنسية، دون استثارة لمشاعر المتلقى، أو دغدغة لها، رغم أنها جعلت المتلقى أمام هذه المشاهد الجنسية، فعندما عادت " بان " من الرحلة ولم تجد أحدًا فى منزل أخيها نبيل، حاولت أن تبحث عنه فى غرفته، وما أن فتحت الباب بخفة وهدوء حتى وجدت شقراء بجواره فى سريره، فانسحبت سريعًا دون أن يدرك ذلك أحد.

وفى مشهد آخر تجد هذا الأخ نفسه وقد انتهى من لقاء إحداهن فى منزلها، لكنها أخبرته إصابتها بالإيدز بعد ذلك مما أثار ثائرته، وهدد حياته واستسلامه للموت، لولا أن نتيجة التحليل السلبية أنقذته من ذلك، مما جعله يتحول عن هذا العبث والفساد إلى الله شاكرًا حامدًا تائبًا عابدًا، وهكذا تلمس الكاتبة هذه المشاهد لما يحقق الرؤية السردية دون استثارة أو تجاوز.

• تجلى أصالة الكاتبة

ثم هل هناك من علاقة بين رواية "**عذراء بغداد** " لمريم اليامى، و"**عذراء جاكرتا** " لنجيب الكيلانى، سوى أن كلا منهما لم تتزوج حتى نهاية حياتها ؟

إن شخصية " فاطمة " فى عذراء جاكرتا قاومت ظلم الشيوعيين فى إندونيسيا، وفساد الحكم، والظلم سواء بمفردها أو متعاونة مع خطيبها وغيره، وكذلك وهى تعمل صحفية، بل لقد حاولت التصدى لرءوس الفساد خلال هذه

الجهود، وبذلك كان جهادها الإسلامى ذا طابع سياسى[٤]، رغم انتصارها للمطحونين والمظلومين والمهمشين، مما يكسب هذا الجهاد بعدًا اجتماعيًا أيضًا، حتى أنها قتلت فى نهاية الرواية والانتصار على الشيوعيين والظلمة مؤذن بالتحقق، بفضل جهادها وما هيأه الكاتب لهذه الشخصية من وسائل روائية أخرى التقت كلها على هذه الأهداف الإسلامية بخاصة اشتراك بعض قادة الجيش فى الثورة.

بينما " عذراء بغداد " سجنت واغتصبت وشردت، ويملأ جوانحها البغض للاستعمار الأمريكى وأعوانه، من ثم فجهادها الإسلامى بعيد عن السياسة الخالصة؛ الأن وسائل المقاومة السياسية لم تتوفر لديها، وإنما قدمت ما هو أقوى منها: القدوة الإسلامية الحسنة بسلوكها، وتمسكها بمبادئها حتى استقام أخوها نبيل، وحاول عماد استعادتها، كما حاول أحد المجاهدين خطبتها من أخيها إياد، وأسلم ديفيد، وأعجب كثيرون غير هؤلاء بسلوكها كإيرين، وقد نجحت فى أن تثبت خطأ التصور الغربى فى الربط بين الإرهاب والإسلام.

كما وظفت تخصصها فى الطب فى العناية بكل من يحتاج إليه؛ العجوز " إيرين "، و" مايا " ابنة أخيها، و"جيف " زميل الرحلة، ثم لأطفال العراق المصابين بالسرطان، ومن ثم فقد كان جهادها الإسلامى ذا طابع دينى اجتماعى وإن لم يخل من إشارات وتلميحات سياسية إلى فظاعة الأمريكيين فى العراق.

ولقد انتهت الرواية وهى لا يزال ينبض قلبها بحب العراق الذى تؤهل نفسها للعودة إليه.

• لغة الكاتبة

لقد كانت لغة الكاتبة مختارة إلى حد كبير خاصة وهى ترصد روائيًا تحولات الشخصية الرئيسية من مقهورة إلى قاهرة، ومن مهزومة إلى منتصرة، ومن بقايا امرأة إلى أنثى يشتاق إليها الخاطبون، حتى دخلت الحياة مرة أخرى من أوسع أبوابها الإنسانية طبيبة ناجحة.

وبهذه اللغة المختارة كانت الكاتبة تدخل بنا مباشرة إلى صلب المواقف والأحداث، من ثم فقد كانت لغتها مهيئة المتلقى للتجاوب، الذى قد يصل إلى حد التماهى مع الأحداث وتطوراتها، والشخصيات وتحولاتها، لذلك فهى تبشر بكاتبة واعدة إن شاء الله، بمزيد من العناية بلغتها، ومزيد من الاستثمار للتقنيات الروائية، والرواية بكل ما سبق تحاول أن تقترب من نموذج الرواية الإسلامية.

الهوامش

١- مريم اليامى - عذراء بغداد.

٢- انظر: د. عبد الله العرينى: دفء الليالى الشاتية.

٣- انظر: د. عبد الله محمد الغذامى: المرأة واللغة ط ١ سنة ١٩٩٦م المركز الثقافى العربى الدار البيضاء، بيروت، وكذلك انظر: د. محمد عبد المطلب: بلاغة السرد النسوى كتابات نقدية العدد ١٦٦ الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة سنة ٢٠٠٧م، وكذلك انظر: محمد جبريل سقوط دولة الرجل، دار البستانى للنشر والتوزيع. القاهرة ٢٠٠٧م.

٤- انظر: نجيب الكيلانى " عذراء جاكرتا "، وكذلك انظر: سعد أبو الرضا فى السرد رؤية تاريخية ونماذج مختارة سنة ٢٠٠٠م.

أبعاد حرية المرأة فى : المجموعة القصصية

(جمرات تأكل العتمة)

لمنى المديهش[١]*

● الأدب النسائى والنقد النسائى

لعل أول ما تستثيره قراءة هذه المجموعة القصصية:"جمرات تأكل العتمة" قضية " الأدب النسائى والنقد النسائى"، تلك القضية التى نشأت فى الغرب فى ستينيات القرن العشرين مرتبطة إلى حد كبير بأسماء وجهود: فرجينيا وولف فى إنجلترا، وسيمون دى بوفوار. وجوليا كريستيفا فى فرنسا، كما سبق أن أشرت فى الفصل الأول، وقد ارتبطت جهود هؤلاء الثلاثة وغيرهم فى هذا المجال بفكرة "الجنوسة" التى تعنى"مفهومًا تمحورت حوله الدراسات النسائية فى كافة المجالات السياسية والاجتماعية والاقتصادية، والبيولوجية الطبية والنفسية والعلوم الطبيعية، والقانونية، والدينية والتعليمية، والأدبية والفنية وفضاءات العمل والتوظيف، والاتصال والإعلام والتراجم، والسير الذاتية"[٢]، بخاصة بعد الدعوة التحررية التى تبنتها الحركات النسائية فى الغرب، لرفض دعوى هرمية العلاقة بين الذكر والأنثى التى اصطنعتها الثقافة الزائفة، لكى تعطى الرجل قيمة ليست للمرأة، فتجعله فى

---

* كاتبة سعودية.

قمة هذا الهرم، بينما تدنى قيمة المرأة فى هذا السلم الهرمى، لا لسبب إلا للتباين البيولوجى بين الرجل والمرأة[٣]، من ثم كان على المرأة أن تثبت أن التكوين الجنسى ليس معيارًا للقيم الثقافية، وأن هذا التقسيم الهرمى إن هو إلا إسقاطات تنقضها المسوغات الحقيقية والنظرة العادلة للبشر[٤].

وهنا يتجلى أثر الإسلام العظيم منذ خمسة عشر قرنًا وقد أرسى دعائم المساواة بين الذكر والأنثى فى كثير من جوانب الحياة التى بها تزدهر هذه الحياة وتستقر، بفضل تعاونهما المثمر الإيجابى.. يقول تعالى: ﴿مَنْ عَمِلَ صَالِحًا مِنْ ذَكَرٍ أَوْ أُنْثَى وَهُوَ مُؤْمِنٌ فَلَنُحْيِيَنَّهُ حَيَاةً طَيِّبَةً وَلَنَجْزِيَنَّهُمْ أَجْرَهُمْ بِأَحْسَنِ مَا كَانُوا يَعْمَلُونَ﴾[٥]، كما يقول جل شأنه ﴿مَنْ عَمِلَ سَيِّئَةً فَلاَ يُجْزَى إِلاَّ مِثْلَهَا وَمَنْ عَمِلَ صَالِحًا مِنْ ذَكَرٍ أَوْ أُنْثَى وَهُوَ مُؤْمِنٌ فَأُولَئِكَ يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ يُرْزَقُونَ فِيهَا بِغَيْرِ حِسَابٍ﴾[٦].

هذا الاختلاف فى الغرب بين المذكر والمؤنث أدى فى أحيان كثيرة إلى التحيز لصالح الرجل وما ينشئه من أدب، وتهميش المرأة ثقافيًا، مما جعل حركة النقد النسائى تطالب بإنصاف المرأة، وجعلها على وعى بحيل الرجل، بخاصة فيما يتعلق بالموروث الثقافى الأدبى، ومن ثم اتجه النقد النسائى أى النقد الذى يتناول أعمال المرأة الأدبية سواء أكان الناقد رجلاً أو امرأة إلى العناية بإنتاج النساء من كافة الوجوه: النفسية والاجتماعية والتحليل والتأويل والأشكال الأدبية، وتحديد موضوع المادة الأدبية التى كتبتها المرأة وتعريفها، وكيف اتصفت هذه المادة بسمة الأنثوية، التى تتجلى فى عالم المرأة الداخلى المحلى (بيئة البيت مثلا)، وتجارب الحمل والوضع والرضاعة، أو علاقة الأم بابنتها، أو المرأة بالمرأة، وتركيز الاهتمام هنا غالبًا على الأمور[٧]. الشخصية والعاطفية الداخلية وليس على النشاط الخارجى، علمًا بأن هذه الجوانب الشخصية هى فى حقيقة الأمر جوانب إنسانية أيضًا، وإن كانت تخص المرأة فى علاقتها بغيرها، لكن تجلية هذه الجوانب الإنسانية وتتبع أبنيتها اللغوية داخل الأعمال القصصية يمكن أن يكشف عن تميز فنى على أساس اتصال الشكل بالمضمون..

فى هذا السياق الثقافى تأتى مجموعة "جمرات تأكل العتمة" لتمثل باكورة الإنتاج القصصى - فيما أعلم - لهذه الكاتبة الواعدة إن شاء الله، وقد أصدرها النادى الأدبى بالرياض سنة ١٤٢٣ هـ، وتلك لمحة تكشف المواهب السعودية الشابة، تشجيعًا للفن والمعرفة.

• العنوان والدلالة

ولقد أصبح "العنوان" اليوم علمًا له أهميته فى الدراسات الإنسانية، كما احتل عنوان العمل الأدبى أهميته فى علم النص وغيره من المناهج النقدية الحديثة، من ثم فللعنوان فى هذه المجموعة القصصية أهميته، وذلك يتصل بالتنوع التقنى لها، حيث تشكل العناوين التى اتخذتها القصص التسع المكونة لهذه المجموعة ملمحًا بنائيًا دلاليًا كاشفًا، مرده إلى توظيف كلمات معينة، تتآزر مع بنية الحدث أو حركة الشخصية فى الكشف عن الدلالة، "فالراحل" يمكن أن تعنى موت الشخصية، لكنها فى الوقت نفسه كشفت عن تعلق بطلة القصة به، وحبها له، رغم أنها كانت ضد ما ينصح به الأخت وصديقاتها، من ثم فهو راحل لكنه باق مستقر فى وجدان هذه البطلة، ويؤكد تعريف العنوان هذه الدلالة.

وكذلك فى "كبرياء جرح" رغم ما يتضمنه من شموخ واعتزاز الشخصية بهذه الصداقة بين البطلة وزميلتها، لكنها سريعًا ما تهاوت وانهارت أمام متغيرات الحياة، مما كان يتطلب إعادة النظر فى السلوك السوى تجاه الأخريات، لإعطاء مفهوم الحرية بعدًا إنسانيًا واقعيًا.

وإذا كانت القصة السابقة تعالج علاقة المرأة بغيرها، بالنسبة إلى من هن فى سن متقاربة، وحدود الحرية التى تشكل هذه العلاقة، فثمة قصة أخرى هى "خط النسخ" لكنها تعالج العلاقة بين الفتاة وأستاذتها، وإلى أى حد تتأثر بها، وما حدود الحرية التى نبتغيها فى هذا المجال، هل هى الثبعية، حتى فى تقليد الخط وطريقة الكتابة، أم الاستقلال وتميز الشخصية، مع الاحترام المتبادل، وهنا

نلاحظ أيضًا أن الكاتبة حاولت أن تفرض شخصيتها على الشخصية القصصية، وهى تلجأ إلى مفهوم اللاشعور لتفسير موقف الفتاة من أستاذتها، وكان يمكن أن يتم ذلك دون هذا التدخل لا سيما والقصة قصة قصيرة.

وفى أقصوصة "**الحلوى**" يتجلى تعارض الإرادات فى تشبث الشخصية بما تريد، من إصرار على أن يتذوق والد البطلة ما قدمته له من حلوى، لكنه يرفض لما فى ذلك من ضرر يمكن أن يصيبه بارتفاع نسبة السكر لديه، فى الوقت الذى رفضت البطلة بشدة أيضًا الخطبة، التى زكاها بقوة والداها وكانا جادين فى تقرير ذلك والإصرار عليه، وانتهى الموقف باستمرار كل طرف على موقفه سواء من الحلوى أو من الخطبة، مما كان يستلزم إعادة النظر فيما صغر وما كبر مما يهم الأسرة، لترسيخ مفهوم سوى للحرية الشخصية.

ويجلى العنوان "**الطارق**" ثراء الدلالة فى احتوائه لكل جوانب الحدث، رغم أنه (طارق) جاء يطلب يد الشخصية لخطبتها، ولأنه "طارق" فمن السهل أن يستجاب لطرقه، أو يرفض، وفعلاً فقد رفض طلبه، وقد كان الرفض بشدة هو الجواب، دون نظر فى مسوغات القبول أو الرفض، فهل الحرية المطلوبة، لا مسوغ لها دينًا وعقلاً؟

وفى قصة "**ضنى**" ومعناها اللغوى المرض، لكن الفحص الطبى بمختلف وسائله لم يثبت أن هناك مرضًا عضويًا رغم تأكيد الشخصية على أن المرض قد استفحل فى رأسها وألفته، فهل هو الوهم؟ وبذلك تحاول القصة أن تكشف عن ضعف الإنسان أمام الوهم، وهو ما يجب أن تتخلص منه الشخصية، لكن الذى يبدو غير مسوغ هنا هو تحول "الضنى" والورم إلى حلم كبير.. كبير، فهل ذلك لغز من الألغاز التى افتتحت بها الكاتبة مجموعتها؟

أما قصة "**ليلة**" ومجىء العنوان نكرة على هذا النحو، مما يشعر القارئ بغرابة هذه الليلة، التى حاولت الشخصية فيها أن تسير فى الطريق العام وجهاز التسجيل فى حقيبة يدها يسجل مشاكسات مَنّ يعترض طريقها من الشباب اللاهى العابث، الذين لم ينقذها منهم إلا بعض أفراد هيئة الأمر بالمعروف، الذين

مثلوا لها بإشراق وجوههم الخلاص والاطمئنان، وذلك بعد إسلامى يكسب القصة طابعًا محليًا سعوديًا، كما ينقل إلى القارئ أو القارئة وجوب التحقق من الفهم السوى للحرية، وأنه يجب أن يكون فى ظل مبادئ الإسلام.

أما عن "**طوايا القلب**" فهو عنوان أكثر كشفًا لدلالة هذه القصة من غيرها ضمن هذه المجموعة، حيث إن الشخصية تعيش الحاضر والماضى معاً فى لحظة واحدة، فهى قصة حب ماضية، لكن الشخصية بفعل شيخوختها تعيشها حاضرًا، وهنا تلتمس الكاتبة فى مفهوم اللاشعور محاولة لإيجاد نقطة تنوير لهذه القصة، فتنسب للشخصية القصصية اجتياحها من اللاشعور لكن ما علاقة ذلك بالهدف الإنسانى العام لهذه المجموعة وهو الحرية؟ إن التى قامت بالتفسير من جيل آخر غير جيل الشخصية القصصية، فهل تباين الأجيال مسوغ للتناكر بينها بدلاً من أن يكون مجالاً للتآزر والتفاهم وبذلك يتسع مفهوم الحرية ليشمل اتساع صدر كل جيل لغيره ليس على مستوى النساء فحسب، بل على مستوى الرجال أيضًا؟.

وتأتى قصة "**جمرات تأكل العتمة**" مسك الختام لهذه المجموعة القصصية، وأول ما يسترعى الانتباه، هو هذا التفاعل الحيوى بين كلمات هذا العنوان، فالجمرات مفردها جمرة، وهى قطعة من النار أو الوقود الملتهب، ومن ثم فهى توحى بالإحراق الشديد المتواصل فهل ذلك الإحراق هو ندم البطلة، على تركها مسئولياتها تجاه زوجها وطفلها وبيتها بعد أن استجابت لوهم ضياع حريتها وافتقادها المتعة بطفولتها بسبب الزواج؟ ثم ماذا كانت تلتهم هذه الجمرات؟ إنها تلتهم العتمة، أى شدة الظلام.. ظلام الحياة، الذى بدأ يستغرق بطلة القصة، وهل يمكن أن تزيل هذه الجمرات ذلك الظلام؟ هنا تأتى صياغة العنوان فى جملة إسمية كاشفة عن استمرارية هذا الحريق النفسى، الذى سوف تعيشه البطلة بعد لحظات عندما تستقل الطائرة عائدة إلى بيت أبيها مخلفة وراءها حياتها، بل وحريتها الحقيقية، التى لن تشرق إلا باطلاعها بمسئولياتها تجاه زوجها الحنون وابنها الحبيب، وبيتها الهادئ فى ظل حرية تشكلها مقولة حديث رسول الله ـ ﷺ ـ : " كلكم راع وكلكم مسئول عن رعيته".

هكذا دون ضجيج أو خطابية دافعت الكاتبة عن حرية المرأة، بطريقة فنية غير مباشرة، كما جعلت المتلقى يدرك أن الموقف السوى هو ما يجب أن تتخذه بطلة القصة، وهو موقف يستمد أبعاده من الإسلام وتقديره لدور المرأة فى بيتها، ومع أهلها، وصديقاتها، وعلاقتها بالرجل أيًا كان هذا الرجل.

• علاقات البناء القصصى وحرية المرأة

وذلك فى الوقت نفسه ما يمثل معالم الأدب النسائى فى هذه المجموعة، التى تعالج علاقة (الذات المرأة) بغيرها: القريبين منها، والبعيدين عنها: الأب والأم، والأخ والأخت والصديقات، والخطيب والزوج والابن،وإذا كان هؤلاء قد يمثلون غالبًا جانب الحياة المشرق فى حياة المرأة، فإن هذه المجموعة القصصية تتناول علاقتها بغيرهم أيضًا، ممن يشكلون الجانب المضاد، سواء من حيث المخالفة فى الرأى، أو الإساءة إليها، ولذلك تشكل علاقتا "التماثل"و "التقابل" بين (الذات المرأة) والآخرين أهم محورين بنائيين خلال هذه المجموعة القصصية كلها تقريبًا.

وقد يصل هذا التقابل إلى درجة الاحتكاك، لكنه يتم بين (الذات المرأة) والقريبين منها، أو البعيدين عنها بطريقة عفوية طبيعية فنية، وببساطة قد تصل فى أحيان قليلة إلى حد السذاجة، مما يجعلها أكثر اتصالاً بالكشف عن الطبيعة البشرية النسائية، مثل قصتيها: "ضنى"و"ليلة"، من ثم تسلل هذه المواقف برؤاها الإنسانية إلى قلب المتلقى وعقله.

ولعل أهم بعد فى هذه الطبيعة الإنسانية الأنثوية الموقف من الحرية بأبعادها المختلفة، خلال حياة الفتاة فى بيئاتنا العربية الإسلامية، والكاتبة حريصة على اعتدال مفهوم الحرية وانضباطه، وهو الهدف، الذى يتجلى فى سماء هذه المجموعة القصصية بتوظيف التنوع المكانى، والتنوع التقنى، حيث يتعدد المكان: فى المزرعة والبيت، والسوق، والقرية والمدرسة، وعيادة الطبيبة، والجامعة، والمدينة، بل وخارج الوطن فى بلاد الغربة.

وبذلك يتاح "للذات المرأة" فى قصتها "**الراحل**" أن تواجه مجتمع الصديقات الذى قد يحكمه أخو إحدى الصديقات، من أجل تنظيم صلتهن بالحياة، لكن

بطلة القصة تعتبر ذلك تحكمًا وسيطرة من الرجل على المرأة، وتكشف الكاتبة من خلال ذلك عن تعلق البطلة بشخصية أخى صديقتها، ذلك التعلق الذى قد يشى بحبها له، فأيهما الحبيب هنا: الحرية أم الرجل؟ وهكذا يتجلى "التقابل" بين هذين الجانبين، مع حرص الكاتبة على إبراز البعد الإسلامى فى تعامل الصديقات مع أخى صديقتهن، من حيث الحجاب والتستر أمامه إذا صادفهن فى المزرعة أو حديقة البيت.

وقد ترفض البطلة الخطبة وتصر على الرفض حتى وإن كان الأب والأم مصرين على إتمامها، بل الأسرة كلها، كما فى قصتيها "الحلوى"و"الطارق"؛ وهكذا تتصل هاتان القصتان بالتقابل المحورى البنائى فى هذه المجموعة القصصية، وإن لم تكشف الكاتبة عن أسباب الرفض أو القبول، لكنها تجلى موقف "الذات المرأة" وهى ترفض بشدة، هل هى بذلك تؤكد البحث عن الحرية....فى مخالفة سنن الحياة ؟ وتحاول الهرب من سيطرة الرجل دون إحاطة بالموقف السوى؟ وماذا يجب عليها؟ وإن كانت لا تتجاوز الأعراف الإسلامية فى الحديث مع الأب أو الأم أو الأخت، من ثم فقد تلوذ بالصمت فى كثير من المواقف، وإن لم تغير موقفها أو رأيها، وهو صمت يستثير التفكير وإن لم يحسم القضية.

ويمتد "التقابل" البنائى فى هذه المجموعة ليكشف فى قصتها " جمرات تأكل العتمة " عن الرفض لما تزعمه (الذات المرأة) من سيطرة الرجل بخاصة فى بلاد الغربة، حيث تعيش البطلة حياتها كما تحب، فتهجر زوجها وطفلها بعناد، رغم أنها تعيش معهما تحت سقف واحد، لكنها تسلك الأفعال، التى تتصور أنها تحقق لها الحرية، بخاصة بعد اعتقادها أن الزوج قد سرق طفولتها بالزواج منها، وحرمها من متعة الإحساس بها، لكنها فى الوقت الذى تزعم فيه مع نفسها خلال " المناجاة "أو " الرسائل " لصديقتها، أنها قد تخلت بذلك عن مسئوليتها تجاه زوجها وطفلها وبيتها، نجدها " تختلس " النظرات إليهما، بخاصة وقد تركت الرضيع لينام بجوار أبيه، كما أخذت تتعلم اللغة الأجنبية، ورغم ذلك يحرص زوجها على مضاعفة الاهتمام بها فى الطعام والشراب وغير ذلك مما يتعلق

بالجنين والوضع، وتربية الطفل، بعد أن لفت نظرها إلى خطورة موقفها، لكنها استمرت فى عنادها..الظاهرى، وكأنى بها مترددة ..فقد كانت تتمنى أن تملأ حياته سعادة ...لكن إحساسها الواهم بسرقة طفولتها أفسد ما كانت تتمناه من تحقيق السعادة لمن حولها....ولنفسها....، ولذلك فقد فوجئت وزوجها يخبرها بأنه قد حجز لها تذكرة للعودة إلى أهلها، ورغم محاولاتها إفهامه أن الوقت غير مناسب، مع أنها هى التى كانت تلح قبلا على ذلك، ولكنه بعد صبر طويل... صمم ونفذ ... وتركها لعذاب الحرمان من مملكتها وطفلها، الذى كانت تصل إليها صورة شهرية له، ولكن هل ينقذها كل ذلك من بحر الندم الذى غرقت فيه، كما صورته أول رسالة إليه وقد افتتحت بها القصة ؟ من أجل فهم غير سوى للحرية؟، ولو أنها استقامت على طريق رعايتها لأسرتها، وأعادت النظر فى علاقتها بزوجها وطفلها لتغير واقعها إلى الأفضل والأمثل.

وهكذا من خلال إبراز تناقضات مواقف البطلة، يترسّخ لدى القارئ الموقف السوى الذى تحبذه الكاتبة للمرأة، ومن ثم فهى تدعوها بطريقة غير مباشرة إلى السلوك السوى فى كل المحاولات التى تخوضها، هاديها النظرة الإسلامية الصحيحة.

• تنوع البناء القصصى

ويتصل تنوع البناء القصصى بالتنوع التقنى أيضًا فى هذه المجموعة القصصية، إذ نجد بعضها يتضح فيه مفهوم القصة القصيرة الحديث الذى يتمثل فى كونها لقطة من الحياة، تحاول الكاتبة فيها حشد رؤيتها وموقفها من الحدث دون استيعاب لتحليل كافة جوانب البناء القصصى، ومختلف عناصره، لذلك فقد تعنى بعنصر واحد فقط حسبما تتسع اللقطة زمانًا ومكانًا، كأن تحلل بعض الجوانب الشخصية كقصتيها: " **طوايا القلب** "، و" **خط النسخ** "، أو تركز على كشف تطور بعض جوانب الحدث نفسه كما فى قصتها : " **كبرياء جريح**"،

و"ضنى"، ربما كان ذلك وسيلة فنية للكشف السريع عن رؤيتها لحرية المرأة، وأنها حرية منضبطة، تأخذ من الدين الإسلامى أهم أبعادها سواء فى علاقة المرأة بالرجل، أو محاولتها الكشف عن رؤيتها لعلاقة المرأة بغيرها من بنات جنسها، وأعتقد أنها تدعو أيضًا إلى الاعتدال وعدم الشطط فى البوح أو العقاب، كما تضاعف من تأثيرها فى المتلقى بمثل هذا التصور البنائى، وقد وضح ذلك فى قصصها المشار إليها سابقًا.

بينما نرى الكاتبة فى بعض قصص هذه المجموعة تلتزم الشكل التقليدى الموبسانى للقصة القصيرة من حيث إنها حدث له بداية ووسط ونقطة تنوير ونهاية، لكنها لا تتجاوز فى الوقت نفسه كونها تعالج مشهدًا حياتيًا واقعيًا، كما كان يفعل جى دى موبسان، وتشيكوف أحيانا فى مثل هذا اللون القصصى، وهى بذلك أيضًا تكشف عن موقفها ورؤيتها من القضية المعالجة، ألا وهى قضية حرية المرأة وعلاقتها بالرجل، كقصصها: "ليلة "و "جمرات تأكل العتمة " و " الطارق ".

وقد تجلى التنوع التقنى فى هذه المجموعة أيضًا والذات تخاطب غيرها فيما يشبه الاعتراف، أو تخاطب نفسها فيما يشبه النجوى، أو تخاطب القارئ فيما يشبه التقرير، بل قد تتواصل مع أشباهها بواسطة الرسائل المكتوبة، أو ضمير المتكلم المباشر، وكل ذلك خلال لغة مشرقة تكشف عن تناسق بين ما تكتبه المرأة وبين القضايا الإنسانية، كما تشى باتصال الكاتبة بالتراث ومحاولة توظيفه برفق ومقدرة فى الكشف عن العواطف والمشاعر الإنسانية، بخاصة عندما تصبح اللغة التصويرية وسيلتها فى الكشف والبوح والتشكيل.

وهكذا يتضح موقف الكاتبة ورؤيتها لحرية المرأة فى مجموعتها القصصية "**جمرات لا تأكل العتمة** "، وهى حرية معتدلة منضبطة، تحفظ للحياة بهجتها وتقدمها، وهى الحرية التى أرادها الإسلام فى ظل تعاون مثمر بناء بين الرجل والمرأة.

الهوامش

١ ـ كاتبة سعودية، والمجموعة القصصية إصدار نادى الرياض الأدبى عام ١٤٢٣هـ .

٢ ـ د. ميجان الرويلى و د. سعد البازعى دليل الناقد الأدبى ط٢ سنة ٢٠٠٠، ص ٢٢٣.

٣ ـ انظر دليل الناقد الأدبى ط٢، مرجع سابق، ص ٨٣.

٤ ـ انظر دليل الناقد الأدبى ط٢، مرجع سابق، ص ٨٥.

٥ ـ سورة النحل آية : ٩٧.

٦ ـ سورة غافر آية : ٤٠.

٧ ـ دليل الناقد الأدبى، مرجع سابق، ص ٢٢٤.

"الحميمية والبناء الفنى"

فى المجموعة القصصية .. "ولكنى امرأة..."*

للكاتبة : ماجدة محمد شحاتة*

لفتت نظرى هذه المجموعة القصصية (... ولكنى امرأة) وأنا أقرأ ما تقدم به المتسابقون إلى مؤسسة الموقف الإسلامى (لها....أون لاين) فى الرياض ٢٠٠٤م، وتتألف هذه المجموعة من إحدى وثلاثين قصة قصيرة، كلها تدور حول حياة المرأة بنتًا وأختًا وزوجة وأمًا وجدة وحماة وعلاقتها بغيرها من أفراد المجتمع ممن يتصلون بها : الأب، والجد، والعم، والابن والأخ، والزوج.

وهى تكشف عن هذه العلاقات بإيجابياتها وسلبياتها، بأسلوب الراوى الكلى العلم، فتشعر كمتلقى بأنك قريب جدًا من هذا الراوى، وكأن الكاتبة تستشيرك فى هذه القضايا (قضاياها) التى تصوغها صياغة قصصية فنية فى مجموعتها"... ولكنى امرأة " فتتسلل بأفكارها إلى وجدانك وعقلك، حتى تتعاطف معها، فى هذا الموقف القصصى، الذى يجلى المتن الحكائى لقصصها، وهى قضايا إنسانية، لكنها فى الوقت نفسه تلمس فى صدق وعمق أدق تفاصيل حياة المرأة وخصوصياتها الخفية مع غيرها، دون أن تتجاوز القيم الأخلاقية

* كاتبة مصرية.

الإسلامية، من ثم فلا تملك أيها المتلقى إلا أن تتعاطف معها وقد تتبادل معها وجهات النظر فى مودة وتقدير، إيمانًا منك بصدقها وعدالة موقفها، بل وإعجابك بالتزامها للحق، دون تعصب لجنسها، رغم أنها تدافع عن قضايا المرأة، وتحاول أن ترصد أدق مشاعرها، وألصق سلوك لها حتى وهى مع ذاتها فى مناجياتها، وخلال تدفق تيار وعيها، ممثلة لجنسها، فتكشف لك عن العلاقات الزوجية، طاعة و عصيانًا، وتجاوبًا ونفورًا[١]، كما تجلى لك أبعاد موقف الزوجة الأولى من الزوجة الثانية انسجاما وغيرة، وقبولاً ورفضًا[٢]، وتوضح توزع نفسية المرأة بين العنوسة والزواج، وإقبال الخاطبين عليها وإعراضهم عنها[٣]، وقلقها والعنوسة تهددها، وتضىء موقف الأرملة من الزواج؛ بين الرغبة فيه والرفض له[٤]، وتبرز ملامح الحب الحلال ومتعتها به وحريتها فيه[٥]، وتشير إلى أثر المتغيرات (كالعولمة) فى العلاقات الأسرية بين الآباء والأمهات والبنين والبنات[٦]، واختلاف الإخوة والأخوات حول الميراث وطمع بعضهم[٧]، وغير ذلك مما هو لصيق بحركة المرأة وحياتها، واحتكاكها بالرجل.

فكلها قضايانا ومواقفنا ومشكلاتنا التى نعيشها فى كثير من بيئاتنا صباح مساء، ونلمسها فى مجتمعاتنا بمختلف طبقاتها، فى كل حين، لكن الكاتبة تعالجها وكأنها قضاياها هى، مما يشكل ملمحًا فى الأدب ـ والأدب النسائى بخاصة – وهو ما أسميه بالحميمية.

بل إن هذه المجموعة القصصية التى حاولت الكشف عن كثير مما تموج به حياة المرأة بالنسبة لمن حولها، وتفاعلها مع بيئتها، كما أضاءت داخلها بمختلف هواجسها، ومتغيراتها، لتصلح للدراسة الأدبية الاجتماعية وتفيدها فائدة عظيمة.

وسنجد أن عنوان هذه المجموعة القصصية "..ولكنى امرأة " متصل أوثق اتصال بالمجموعة كلها، وهو فى الوقت نفسه عنوان لإحدى قصصها، كما يشير إلى حركة المرأة، وهى تشكل بنية الحدث فى كل قصة من قصص هذه المجموعة.

ورغم أن " الاستدراك " فى عنوان المجموعة "....لكنى امرأة " قد يوحى بتعصبها لجنسها لأول وهلة، لكن قراءة المجموعة كلها سوف يبرئ ساحة الكاتبة من هذه العصبية، لأنها صادقة فى دفاعها عن حقوق المرأة، فهى حقوقها هى، كما أنها تحاول توجيهها وجهة إسلامية واقعية، بتحريرها لعلاقة المرأة بالرجل، ما لها وما عليها، فى محاسبة للذات، بمودة وألفة وأريحية، مما يثرى من تجلى "الحميمية "فى قصصها.

ومما يضاعف من هذه الحميمية قدرة الكاتبة على جعلنا نعيش معها هذه القضايا، وتركيز النظر عليها وذلك خلال إحكامها لبناء قصصها إلى حد كبير، من حيث تسلسل الأحداث ومنطقيتها، وتصاعد التشويق فيها، وذلك بجعل الحدث بتفصيلاته ينتهى نهاية منطقية فنية؛ فهى النهاية التى يراها العقل منطقًا، وهى فى الوقت نفسه قمة تصاعد الحدث فنيًا، وبذلك تهيمن الكاتبة بسردها على كل مشاعر المتلقى وعقله.

تأمل قصتها "أمنيات حائرة" وهى رقم واحد فى هذه المجموعة، نجدها تعالج علاقة المرأة بزوجها المسافر عنها، الذى لا يلتقى بها إلا مرة أو مرتين فى العام، وترصد مشاعرها المخلصة نحوه؛ حب غامر ومودة حميمية، وإخلاص دافق، وشوق لهيف، ورعاية للأولاد دائمة، بينما هو لا يشبع هذه الاهتمامات، ولا يروى ظمأ هذه المشاعر الخالصة له،... حتى لو كان ذلك فى مكالمة هاتفية، برغم قدرته على ذلك، وهو ما لن يكلفه إلا كلمة طيبة، أو همسة ودودة، أو لمسة رقيقة لمشاعرها اللهيفة نحوه.. خلال كلمة حب خالصة،... ومع ذلك فهى صابرة .. تنتظر.. هذا "التحول" .... لعل الأيام تحدثه فى موقف زوجها الجامد تجاه دفء مشاعرها المتأججة خلال مهاتفتها له ... التى ينهيها بأسرع مما بدأت ... ومع ذلك ... فهى تنتظر... أليس ذلك قمة الإخلاص والعطاء..؟

ويكشف عن موقف إسلامى خصب.، وإن بدت المرأة سلبية تتذرع بالصبر أكثر مما ينبغى، فى عصر لم تعد فيه هذه الأريحية المطلقة تتسق مع العولمة ومتغيراتها الحياتية السريعة.

وربما كانت هذه الأمنيات تمثل موقفًا حياتيًا فى علاقة هذه المرأة بزوجها، من ثم فإن القصة الثانية"عودة قاسية" يمكن أن تكون موقفًا حياتيًا آخر لكنه يكمل ما سبق، والزوجة لا تزال ترصد مشاعر زوجها العائد بعد غياب، دون أن تجد لديه من الحب واللهفة والحنان شيئًا مما كانت تعهده فيه من قبل، أو على الأقل ما يكشف عن تجاوبه الذى كانت تعهده مع مشاعره، ويشبع شيئًا من اهتماماتها واحتياجاتها الوجدانية: "إنها لا تكاد تصدق أنه حضر، فتحت الباب، قبلت يديه ساكنة إليه، ألقت بنفسها بين يديه، مستسلمة لمشاعر شوق غالبتها،.. غير أنه راعها أنه لم تلفها ذراعاه بكل تلك القوة التى كانت من ذى قبل، لم تلسعها حرارة خده حين هوت عليه تقبله، عندما ضغطت على أصابعه لتتشابك مع أصابعها، لم تشعر بقوتها، أو تحس بدفئها، لم يكن حريصًا كما كان عهده بها أن يصرف الأولاد عنها حتى يخلو بها أسرع ما يمكن .. أحست بصدمة عنيفة وفجأة.. بردت جميع مشاعرها.. تمالكت نفسها، دفعت عنها دمعة كادت أن تنحدر همًا وحزنًا .. كتمت فى أعماقها صرخة كادت أن تهوى بها... تماسكت، تحاملت، وكل شىء فى داخلها يغلى... بل يفور فورانًا... إذ لابد فى الأمر شيئًا..."

وقد اكتشفت أخيرًا أنه قد ارتبط بأخرى هناك... حيث يعمل، لكن أسفها الشديد، وحزنها الذى استولى عليها... أنه فاجأها بهذا الارتباط خلال مهاتفة مع من ارتبط بها،... دون أن يهيئها هى لمثل هذا الموقف، وذلك التحول...، فهل هناك أريحية وإخلاصى للرجل أكثر من ذلك ؟... إنها مثالية يأباها الواقع بمتغيراته...، وحميمية دافقة تتسلل إلى كل وجدان...، رغم ما يمكن أن يستثيره هذا الموقف من مشاعر الرفض والإدانة عند امرأة أخرى.

وإذا كانت القصص الثلاثون تدور حول هذه المشاعر النسائية وما يتصل بها تجاه الرجل، فى ذاتية لا تفتقد أبعادها الإنسانية، فإن القصة الحادية والثلاثين وهى الأخيرة فى هذه المجموعة وهى "... ذكريات تحيى همة" لتعلى من الجوانب الإنسانية متجاوزة هذه الذاتية العميقة الدافئة، إذ ترصد الكاتبة فيها علاقة

الإنسان بالوطن خلال ذكريات المرأة "الأم"، والعودة إلى فلسطين حلم الأسرة جدودًا وأحفادًا مهما طال الزمن، من ثم تشير الكاتبة إلى هجوم اليهود على قرية هذه الأسرة وتحطيمهم كل شيء، وتجريفهم كل أرض، حتى أن الأسرة: جدة وآباء وأمهات وأبناء وأحفادًا لم يجدوا بدًا من الرحيل الصعب الشاق،... وهناك في مغتربهم تستمر حياتهم، ولكن يستولى عليهم حلم العودة الذى لا يفارق الجميع، ومذاق برتقال وتين وعنب غزة ويافا ورام الله، ورائحة أرضهم هناك هى المهيمن على هذه الأسرة مهما أكلوا ومهما شربوا.

حتى كان يوم تمت فيه عملية موجهة ضد اليهود تناقلت أخبارها الفضائيات، وإذا بالأنباء تكشف أن عبد الله حفيد هذه الأسرة، الذى عاد إلى غزة مع والده ولم يرجع، هو بطل هذه العملية، التى أكدت صدق هؤلاء الراحلين الذين لم ينسوا "حلم العودة"، وكم كنت أود أن يكون هذا هو عنوان هذه القصة، وهنا قد تجلت الحميمية فى هيمنة حلم العودة على الجميع، وفيما عقدته الكاتبة من مقارنات بين طعم ما كانوا يأكلونه من برتقال وتين وعنب فى غزة ويافا ونابلس ورام الله، وطعم ما كانوا يأكلونه فى مغتربهم، ورائحة أرضهم... كل هذا لا يفارق مشاعر الجدة وأبناءها وأحفادها، فهو مهيمن على كل مشاعرهم... وما أصدقها من مشاعر، وما أعمقها من ذكريات، وما أدفأها من أمنيات، مهما تعددت الأجيال فالارتباط بالوطن يسرى مسرى الدم فى العروق، ودبيب النفس فى الصدور.

ومما يؤكد هذه "الحميمية" تجليها فى كل ما سبق خلال لغة قصصية طيعة رقيقة، توظفها الكاتبة فى يسر للكشف عن أدق حنايا الصدور، فى تدفق نفسى تتواصل فيه الجمل وتتصل، متجاوزة أدوات الربط المعهودة، فتبرز القصة وحدة نفسية فنية تتآزر عناصرها البنائية من بيئة وشخوص وحدث وتشويق ونقطة تنوير، مبينة عن فيض من المشاعر الإنسانية، التى يتجاوب صداها بين الراوى والمتلقى، متجاوزة حدود الأوراق التى تحملها، محلقة فى أجواء النفوس التى تفيض بها أو تستقبلها... وهكذا تجلى هذه اللغة "الحميمية" التى تتجسد فيها.

وتأمل النص الذى سبق الاستشهاد به كيف خلا من الروابط النحوية بين الجمل، لكن كل جملة متصلة أوثق اتصال، تتصاعد فيها حرارة العواطف، لغلبة توظيف الأفعال الكاشفة عن حركة هذا التصاعد، كما كشفت غلبة الأفعال الموظفة أيضًا عن تحول هذه العواطف المتأججة وبرودتها، رغم ما يموج به داخل الشخصية من فوران وغليان، ويتأكد ما سبق بهيمنة أداة النفى(لم) للدلالة على رفض هذه الشخصية لواقعها، وفى الوقت نفسه تتجلى "الحميمية" اللصيقة بمشاعر المرأة وهى تكشف عن داخلها المحتدم فى صدق وواقعية.

وناهيك عن كثير من اللمسات القرآنية التى تتآزر مع ما سبق وفيه كاشفة عن بعد إسلامى فى هذه القصص، يستثمر المفردة القرآنية التى تصبح لبنة فى بناء القصة كاشفة عن حميميتها دون أن تفتقد دلالتها القرآنية رغم ما اكتسبته من دلالات وإيحاءات جديدة، فيتضاعف إحساس المتلقى بها..

وتأمل موقف المرأة الأرملة، وهى تتوزع بين رفض عرض للزواج أو قبوله، بين ماض فى حياة زوجية ثم ترمل، وحاضر يتراءى فيه عرض بالزواج يؤنس وحدتها، وتضيئه مشاعر بدأت تظهر من جديد، وخلال ذلك يأتى اللفظ القرآنى متصلاً فى سياقه اللغوى القصصى بكل ما سبق، مبينًا عنه أيما إبانة، مسهمًا فى تصاعد الحدث، وكاشفًا عن داخل الشخصية المحتدم وحركتها النفسية خلال هذا البناء فى قصتها: (قرار فى آخر العمر).

- "دعك من كل هذا يا أبا محمد، هل أنتم جميعًا بخير؟

- الحمد لله يا أم سعيد فقد آن لنا أن نستريح ونأوى إلى ركن شديد من المودة فى آخر أيامنا ... يعوضنا عما لاقينا.

- عذرًا يا أبا محمد فقد فعلت السنون فعلها .. أما ترى شيب شعرنا؟

- وأرى جلودنا مغضنة يا أم سعيد .. وتكاد تنحنى ظهورنا - ولكن ما زلت أنتظرك حتى تنتهى مسئوليتك تجاه بناتك وبنيك .. هأنت قد خلا عليك البيت مثلى، فهل تؤدين حق نفسك عليك؟ وترحمين قلبًا تعرفين أين أنت منه..

- لقد جددت على الهموم يا أبا محمد .. أرجوك دعنى الآن، وربما يكون بيننا كلام آخر فى ظروف أخرى.

فهنا نجد: "نأوى إلى ركن شديد من المودة .." وهى تتصل لغويًا بكلام ابن نوح عليه السلام ـ له: ﴿سَآوِي إِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاءِ﴾ لكن القصة توظفها فى الكشف عن مشاعر الحب بين أبى محمد وأم سعيد بعد أن ترملا وأصبحا فى "آخر العمر"، وكلاهما يريد أن " يأوى" إلى الآخر، وبذلك تتسع دلالة الكلمة "نأوى" للكشف عن هذه الرغبة فى الزواج بينهما، وما يتصل بها من استشعار الراحة والمودة والرحمة بينهما، بل ورغبتهما فى إحياء علاقة الزمالة بالجامعة وهما طالبان، وتتجلى فى هذه الفقرة حركة الضمائر وتوظيفها نحويًا للكشف عن هذه العلاقة، فبعد أن كان كل منهما يتحدث بضمير المفرد المخاطب (لك - لا تزال ـ دعك ـ أنت ـ انتظرك) (تصبح) (أنتم ـ لنا ـ نستريح ـ شعرنا)، وهما يتحدثان بضمير الجمع مخاطبًا ومتكلمًا.

بل سنلاحظ غلبة هذه الضمائر الأخيرة مما يكشف عن التلاقى والتوحد والتئام الشمل، وما يبشر بالنهاية التى انتهت إليها القصة، واكتمل بها الحدث فى بنائها، وهى زواجهما .. وبذلك كان العنوان "قرار فى آخر العمر" موفقًا فى الكشف عن بناء هذه القصة ونموها، ومضيئًا موقف بعض من ترملوا فى الحياة بصفة عامة نساءً ورجالاً، وتأكيد حثهم على استمرار حياتهم مهما كانت المتغيرات، وهى قضية اجتماعية إنسانية مهمة.

وتعد ظاهرة الاقتراض من القرآن الكريم لغة واستثمار دلالاته من الظواهر اللغوية الفنية، التى أثرت هذه المجموعة القصصية وارتقت بأسلوبها وبنائها الفنى كما فى: عثرة واضطراب، وجموح وجنوح، وليته الربع القصة رقم (١١)، ومن خواطر مطلقة القصة رقم (٢٨).

والكاتبة رغم ما حققته من توفيق فى تشكيل قصصها ونضج أبنيتها، لكنها فى أحيان قليلة تستغرقها المباشرة والتسطيح، كما فى قصتها "من خواطر مطلقة" وهى القصة رقم (٢٨)؛ حيث تبدأ بمقدمة خطابية تتألف من عشرة

أسطر تتحدث فيها عن موقف الإنسان عندما يواجه مشكلة ما، ثم تبدأ بعد ذلك فى عرض قصة سهام - التى لا تنجب - ومدى انشغالها بهذه المشكلة، التى لم تكن تشغل بال زوجها بالدرجة نفسها إلا عندما استغرق سهام التفكير فيها، لدرجة أنها أصابت حياتها بالتوتر، وبدأ الزوج نفسه يفكر فى الزواج لمواجهة هذه المشكلة، فى الوقت الذى رفضت سهام ذلك الزواج وأصرت على الطلاق، الذى لم يكن منه بد أمام إصرارها عليه .. وبعد أن كانت ترفض نصف زوج مع الزوجة الثانية، حرمت نفسها نهائيًا، وغرقت فى الندم بعد أن فقدت حسن رعاية هذا الزوج، ولاحت ساعة من ندم، لكن الكاتبة أيضًا، وهى ترصد ندم الزوجة قد استغرقتها المباشرة والخطابية وعلا صوتها أكثر من صوت الشخصية القصصية، مما كان يمكن أن تغنى عنه مناجاة قصيرة تكشف داخل الشخصية الأسيف.

وثمة بعض الأخطاء الإملائية والأسلوبية، لكن ربما كان مردها إلى الطباعة، فالكاتبة تبشر بكاتبة واعدة متميزة، إن شاء الله.

الهوامش

● أنظر المجموعة القصصية «ولكن امرأة» التى قدمت لمسابقة القصة القصيرة مؤسسة الوقف الإسلامى.. لها.. أون لاين للعام ١٤٢٥ - ١٤٢٦هـ، الرياض.

١ ـ انظر قصص الكاتبة (ماجدة محمد شحاتة) مثل: أمنيات حائرة (١)، ووفاء وحب (١٢)، ومن خواطر مطلقة (٢٨)، ولا تسقط حرة أبدًا..، الحب الحلال، والآن عرفته، وعودة قاسية، وجمال حامد (بارد) (ميت)، وأفكار فى المقعد الخلفى، ولزوميات مرحلة.

٢ ـ انظر قصص الكاتبة (ماجدة محمد شحاتة) مثل: الحقيقة الغامضة، وجد لا هزل فيه، ولكنى امرأة وإيثار وخبرة، وخواطر فى آخر الليل (٢٤)، وضعف وتردد (٢٥).

٣ ـ انظر قصص الكاتبة (ماجدة محمد شحاتة) مثل: غفلة وتخلف، وليته الربع، ومخاوف واعية.

٤ ـ انظر قصص الكاتبة (ماجدة محمد شحاتة) مثل: قرار فى آخر العمر.

٥ ـ انظر قصص الكاتبة (ماجدة محمد شحاتة) مثل: غفلة وتخلف، وجموح وجنوح.

٦ ـ انظر قصص الكاتبة (ماجدة محمد شحاتة) مثل: وكان الدرس الأخير، وأمتى حيا يا ولدى (٢٦) وهمس فى السحر (٢٧)، من أوراق أرملة (٢٦).

٧ ـ انظر قصص الكاتبة (ماجدة محمد شحاتة) مثل: الحصاد المر.

خاتمة الفصل الثانى

لعله قد وضح فى قراءة الروايات والقصص النسائية السابقة فى هذا الفصل الثانى تنوع مواقف الكاتبات فى محاولاتهن الدفاع عن المرأة، وتسويغ سلوكها، وحرصها على أن تكون فاعلة فى التوجيه والوصول بالقضية المعالجة إلى ما تستشرفه المرأة من رؤية مستقبلية، تسجل لها تصورها لحياة يمكن أن يتحقق فيها الخير والحق والجمال، على اختلاف فى مستوى تجلى هذه الأهداف لدى هؤلاء الكاتبات.

لكن ما سبق كان مقترنًا فى الوقت نفسه بجهود الرجل فى تحقيق هذه الرؤية المستقبلية وكما سيتضح فى الفصل الثالث أيضًا، مما يكشف عن كونهما معًا عماد الحياة، مهما تباينت مستويات التآزر بينهما.

كما تباينت اللغة القصصية الموظفة، فبينما كانت لغة أمينة زيدان فى "نبيذ أحمر"، تنزع نحو التكثيف والعبثية، كانت لغة أحلام مستغانمى تتجه إلى الكشف والإيضاح والتجسيد الفنى، بمعنى تجلى الجمالية فى التصوير، والرشاقة فى اختيار الكلمات، وتوظيف أسماء بعض كبار الكُتَّاب العرب والأجانب، كنماذج لارتباط الفن بالحياة،

كما كانت لغة غيرهما بحكم جدة التجربة وبدايتها، تتعامل مع اللغة بحرص وشفافية، وتحرى دقه الدلالة، وربما وضح ذلك فيما كتبته مريم اليامى ومؤمنة أبو صالح.

أما منى المديهش فقد كانت أكثر تمكنًا واقتدارًا على توظيف اللغة فى تجلى الحس القصصى بالنسبة إلى مريم ومؤمنة، وفى الوقت الذى كشفت فيه عن لغة عامرة بالتمرد والرفض، فقد كانت لغة ماجدة شحاتة أكثر هدوءًا، وأكشف عن طبيعة الأنثى هدوءًا وعقلانية وحيادية.

وهل فى كل ما سبق، ما يميز الأنثى أكثر من الحديث عن التجارب النسائية الخاصة كالحمل والولادة، وخصوصيات أحاديث النساء، سواء فيما يتعلق بشئون البيت والأسرة، أو بعض المواقف من الرجل الأب والأخ والزوج وتعاطفه مع ما تراه المرأة، أو مخالفته لذلك؟ لكن هل فى اللغة الروائية والبناء القصصى ما يشكل خصوصية للمرأة، كما يأمل ويرجو بعض النقاد كعبد الله الغذامى، وبعض المتحمسات للنقد النسوى؟ قد لا أظن ذلك!.

الفصل الثالث

القصص الرجالى

بناء الرواية الإسلامية التاريخية

بين روايتى : "غادة رشيد" "والجودرية"

يمكن أن نمثل للبناء الفنى للرواية الإسلامية التاريخية، بروايتى "**غادة رشيد**" لعلى الجارم[١]، و "**الجودرية**" لمحمد جبريل*، ورغم أن الفارق الزمنى بينهما أكثر من أربعين عامًا، لكنهما تتعاملان مع التاريخ، وقد وظف كاتباها فترة زمنية واحدة، هى المدة التى عاشتها مصر محتلة من قبل الفرنسيين من سنة ٢٣٩ ١٧٩٨م إلى سنة ١٨٠١م،عندما احتلها نابليون بونابرت بغية إقامة إمبراطورية فى الشرق تكون امتدادًا لفرنسا، كما يقاوم بها نفوذ بريطانيا الاستعمارى فى الهند[٢]، ومصر فى ذلك الوقت كانت تحت حكم العثمانيين والمماليك.

لذلك ربما كانت بعض مصادره التاريخية مشتركة بينهما،إذ يشكل كتاب "تاريخ عجائب الآثار فى التراجم والأخبار " للشيخ عبد الرحمن الجبرتى (١٧٥٤م:١٨٢٢م) مصدرًا من أهم مصادره، وهو يسجل تاريخ مصر فى هذه الفترة راصدًا له، ويتضح ذلك لديهما من طبيعة صياغته للخبر التاريخى الذى يعتمدان عليه، فقد يتابعانه أحيانا بالطريقة نفسها التى نجدها فى كتاب الجبرتى السابق، عندما يتتابعان الخبر يومًا بيوم أحيانًا[٤].

---

* كاتبان مصريان.

وإذا كانت " **غادة رشيد**" لم تنص على ذلك صراحة، فإن عنوان " **الجودرية** " قد زاد فيه المؤلف (عن تاريخ الجبرتى بتصرف)، بالإضافة إلى بعض النصوص التى نقلها منه كما فى ص١١١ مثلا، لكنه حاول توظيف ذلك توظيفًا يوحى بهيمنته على مادته التاريخية.

ومن ثم فهما يتفقان فى المجالين الزمانى والمكانى للأحداث فى روايتيهما، وكشفهما عن بعض جوانب صراع الأمة ضد المستعمر الفرنسى. المحتل، بغية إضاءة الحاضر، فالتاريخ هو الشرط المسبق الملموس للحاضر ومتغيراته، كما يتضح لديهما محاولتهما اشتقاق الشخصية الفردية للشخوص من خصوصية هذه الفترة التاريخية بصفة عامة، كما يفعل كتاب الرواية التاريخية مثل ولتر سكوت (١٧٧١م - ١٨٣٢م)[٥]، بل إنهما يتفقان فى نوعية بعض الشخصيات التى يعتمدان عليها فى تشكيل إيقاع الحدث عندما يتجلى لديهما البطل الملحمى فاعلاً فى بناء الرواية، وهو فى الوقت نفسه ذو ملامح تتصل بالتمثيل الواقعى لصورة الحياة[٦]، كما تتجلى أبعاد الشخصية الثلاثة: الجسمى والاجتماعى والنفسى، رغم ما بين الشخصيات من تباين فى التوظيف لديهما.

وإن كثيرًا من هذه الملامح الفنية السابقة قد تنتمى إلى الرواية التقليدية، على أن التقليدية هنا لا تعنى أكثر من كونها شكلاً من أشكال الرواية ، فى مقابل الرواية الجديدة التى ظهرت ملامحها فى الغرب عند طائفة من النقاد والروائيين منهم : رولان بارت ، وتزفتان تدوروف ، وناتالى ساروت، وروب جرييه ، وجيرار جينيت، وقبلهم جيمس جويس، وأندريه جيد، وفرجينيا وولف، وفرانز كافكا وغيرهم .

من ثم فأنا لا أعد التقليدية هنا عيبًا، لأنها شكل من أشكال الرواية يعيش بيننا، وورودها هنا يشير إلى تطور الرواية التقليدية إلى الجديدة، بالإضافة إلى أن الروايتين موضع التمثيل للظاهرة التى أتحدث عنها قد يكون فيهما بعض ملامح الرواية الجديدة كتعدد الأصوات، مثلاً أو الاهتمام بالمكان كما سيتضح.

● **موقف الروائى من التاريخ**

وموقف الكاتب من التاريخ من أهم الملامح التى تشكل جوهر الرواية الإسلامية التاريخية، لحرص الكاتب على الصدق بوعى وخبرة، وإذا كانت الرواية تقدم رؤية الكاتب للتاريخ بصفة عامة، فهل يجب أن تلتزم بالأحداث التاريخية وشخصياتها ليتحقق لها عنصر الصدق الأخلاقى؟

قد يتصور بعض الناس أن هذا الالتزام قد يخرج بالحدث والشخصية عن طابعهما الروائى الفنى، ولكن يمكن أن يتحقق الجانبان الأخلاقى المتمثل فى الصدق ، والروائى الفنى بتجنب التحليل المفصل للخصوصيات الصغيرة الإنسانية، التى ليست لها علاقة بالرسالة للشخص المعنى، وهكذا كان يفعل رائد من رواد الرواية التاريخية هو "ولتر سكوت"، بخاصة عندما " يضفى طابعًا إنسانيًا على أبطاله، ويعكس الواقع التاريخى عكسًا كافيًا، وبذلك يقوم بتجديد قوانين الشعر الملحمى القديمة فى طريقته الأصلية"(٨).

وهنا يكمن فن سكوت فى إفراد " أبطاله التاريخيين بطريقة تدخل بها سمات فردية محضة معينة للشخصية، خاصة بها تمامًا فى علاقة معقدة جدًا، حية جدًا مع العصر الذى يعيشون فيه، ومع الحركة التى يمثلونها . ويسعون إلى قيادتها إلى الانتصار"(٩).

من ثم فالكاتب فى مثل هذا التوظيف قد يحقق الصدق الأخلاقى وإن تجاوز التاريخ، لكنه ليس التجاوز الذى يضاد الحقائق ويخالفها ، مادام قد احتفظ ببعض الجوانب التاريخية دون بعضها الآخر، بخاصة أن هذه الجوانب التى حافظ عليها يوظفها الكاتب فى الكشف عن الحدث والشخصية كليهما، بما يتلاءم مع رؤيته وفنه لبناء عمله الروائى ، وليس هذا عند ولتر سكوت فحسب، فها هو ذا عباس محمود العقاد فى عبقرياته كثيرًا ما يصرح بأنه لا يهتم بالحادثة التاريخية لكبرها وهو يرسم معالم شخصية العبقرى، وإنما قد يهتم بالحادثة الصغرى لأنها أكثر اتصالاً بما يريد أن يجليه من معالم العبقرية فى الشخصية.

وبذلك فالكاتب لا يذكر تفصيلات الحياة التى لا تتصل بفكرة القصة، ولا تدل على الحالة النفسية لأشخاصه، أو يمكن ألا تدل على العادات والتقاليد ذات السلطان فى المجتمع ، وغير ذلك مما لا يمكن أن يكون له أثر فى تطور القصة . وإنما يعنى بما يخص الصلات الإنسانية والنوازع النفسية، وهنا يتضح أن الشخصية ليست صورة طبق الأصل من الواقع أو التاريخ، بل يبعد بها الفن والخيال عن الواقع بقدر ما يهدف إلى تطوير المعانى الإنسانية[١٠]، فما يهم فى الرواية التاريخية ليست إعادة سرد الأحداث التاريخية الكبيرة " بل الإيقاظ الشعرى للناس الذين برزوا فى تلك الأحداث، وما يهمهم هو أن نعيش مرة أخرى الدوافع الاجتماعية والإنسانية، التى أدت بهم إلى أن يفكروا ويشعروا ويتصرفوا كما فعلوا تمامًا فى الواقع التاريخى[١١].

وهكذا حاول كل من على الجارم ومحمد جبريل - كما سيتضح ، وعلى تباين بينهما فى درجة ذلك - أن يلتزما ببعض الجوانب التاريخية محققين لعمليهما الصدق الأخلاقى، والصدق الفنى فى الوقت نفسه، مجسدين بذلك ملمحًا من أهم الملامح الإسلامية فى بناء الرواية.

فاعلية الشخصية والمكان فى تشكيل الرواية

● أولاً: الشخصية

رغم أن روايتى "غادة رشيد "و" الجودرية " يوظفان فترة تاريخية واحدة - كما أشرت سابقًا - لكنهما مختلفتان تمامًا فى بنائيهما، إذا تتعدد أشكال الرواية التاريخية، فهناك من الكُتَّاب مَنْ يوظف التاريخ ليبنى الرواية على أساس جلاء "الشخصيات الرئيسية" "كغادة رشيد " لعلى الجارم، وهناك من يوظف التاريخ ليبنى الرواية على أساس تجلى فاعلية " المكان" فى الكشف عن بنائه مثل "الجودرية " لمحمد جبريل، وكما فعل نجيب محفوظ فى الثلاثية، وغيرها .

وهذا العنصر يعتمد عليه الكاتب أساسًا لبنائه الروائى سواء أكان الشخصية أو المكان لا تتجلى فاعليته فى بناء الرواية إلا بتآزر غيره من العناصر الروائية

الأخرى معه كالزمان أو الإيقاع أو العقدة أو الحل وغيرها، خلال لغة فنية يمكن أن تتصل بالشعر فى بعض مظاهره، مما يعلى من قيمة الرواية وفاعليتها بالنسبة إلى المتلقى والكشف عن الواقع ومتغيراته، بل والإرهاص بالمستقبل المرجو، مع أنه يوظف التاريخ.

لذلك وجدنا على الجارم فى "غادة رشيد" رغم اهتمامه بتصوير مقاومة المصريين فى الإسكندرية ورشيد والقاهرة للحاكم الظالم، سواء أكان من قبل المماليك أو العثمانيين، ثم فرنسا ويكشف الجوانب الوطنية والبطولات العظيمة للشعب، لكنه يولى"شخصية زبيدة" إحدى الشخصيات الرئيسية اهتمامه فيقوم برسمها مبرزًا الملامح التى شكلتها منذ تنبأت لها العرافة" رابحة" بأنها ستكون حاكمة مصر(١٢)، ومماطلتها لابن خالتها محمود العسال الذى يحبها وتحبه، وقد كان وطنيًا مخلصًا لوطنه وأسرته، ولكن ترائى رؤية العرافة لها، وأملها فى تحقيقها رغم بعدها عنها جعلتها تتردد فى قبول ابن خالتها أو غيره من أبناء رشيد، مهما كانت درجه ثرائهم ووسائطهم إليها، بخاصة وقد كانت الابنة الوحيدة لأبويها مع أخيها على، وقد عزم هذان الأبوان على ألا يفرضا عليها أمرًا فى علاقتها بمن تختار زوجًا لها.

بالإضافة إلى جمالها الذى أصبح مضرب المثل فى كل رشيد، إنها زبيدة بنت محمد البواب التاجر الكبير(١٣)، وقد كشف على الجارم عن ذلك موظفًا "المناجاة والحوار"، مازجًا بينهما فى الفصل الأول من روايته لكشف داخل الشخصية، وزبيدة أمام المرآة تحدث نفسها بما تتطلع إليه من حكم مصر، وبما تلمسه من نفسها من جمال فريد، ليتعمق الكاتب داخل الشخصية أكثر(١٤)، ويجلى بعدًا سياسيًا مهمًا عندما يمزج بين هذه المناجاة وما دار من حوار بين العرافة وأمها، تلك الأم التى أنبت العرافة لتنبئها بهذه النبوءة المستحيلة التحقيق فى نظرها، - فأين هم من حكم مصر التى يحكمها العثمانيون والمماليك ظلمًا وعدوانًا ، وقد أصبح أهلها غرباء فيها، كما كان اتصال حوار زبيدة مع قطتها أيضًا خلال هذه المناجاة وما دار من حوار، كاشفًا تطلعها لتحقيق هذه النبؤءة، كما كشف عن حبها

لابن خالتها محمود العسال عندما وحدت بين نفسها وبين هذه القطة فى تعلقها بمن تحب.

ثم كان ترددها بين قوة تحقق النبوءة وضعفه كاشفا عن طبيعة الإنسان وداخله عندما تضطرب نفسه بين الأمل واليأس، والرجاء والضياع، والتحقق وعدمه.

وتنتقل زبيدة إلى القاهرة فى زيارة لخالتها هناك، ليراها الطبيب الفرنسى شوفور فى زيارة طبية، وهو صديق القائد الفرنسى مينو، الذى تولى قيادة الفرنسيين فى مصر بعد مقتل كليبر، وعندما يشكو إليه مينو ما فى حياته من فراغ وضياع ووحدة، ينصحه بالزواج من أجمل جميلات مصر ...زبيدة، ومن ثم يعلن مينو إسلامه، ويعرب عن رغبته فى توطيد علاقته بمصر والمصريين، وحتى يتم هذا الزواج على سنة الله ورسوله لكن[١٥] والد زبيدة يختفى رافضًا هذه المصاهرة غير المتكافئة على أى وجه من الوجوه: فهو الوطنى المخلص الذى قاوم المستعمر الفرنسى، وقبل ذلك قاوم ظلم العثمانيين، وهو الذى لا يفرط فى وطن أو عرض، بل إنه كرس حياته لمقاومة الفرنسيين فى مصر، حتى استشهد فى القاهرة وهو متخف، بعد أن ظل يقاوم المستعمرين الفرنسيين حتى رحلوا، وقد انتقم الوطنيون المصريون من أحد أقرباته الذى ذلل لمينو كل العقبات فى سبيل هذا الزواج، عندما تخلصوا منه بالقتل كغيره من الخائنين، فقد تم هذا الزواج دون موافقة والديها[١٦].

رغم أنها أصبحت زوجة مينو حاكم مصر، لكنها لم تصبح هى حاكمة مصر كما تنبأت لها العرافة، بل لقد ضاقت بها الحياة، فهى لا تزور أهلها وقد لا تتصل بأحد، ورغم أنها حملت منه، كما رافقته إلى فرنسا من أجل ولدها ومعها خادمها سرور، عندما رحل الفرنسيون عن مصر، لكنها عادت إلى وطنها عندما ضاقت بالحياة هناك تاركة الولد وأباه.

وإذا كانت النبوءة وسيلة تعبيرية لدى الكاتب حتى يسوغ جواز زبيدة من مينو ، فهل حققت هذه الوسيلة غايتها الروائية الفنية والمنطقية؟

لقد تم هذا الزواج دون موافقة والديها، وربما لم تكن هى أيضًا مقتنعة به، فالحرية لا تشترى بالذهب، والغاية لا تسوغ الوسيلة إلا إذا جمع بينهما شرف المقصد ونبل الهدف، وربما كان هذا الزواج تزجية للوقت بالنسبة إلى مينو، من ثم فلن تتحقق لمثل هذا الموقف أهدافه الإنسانية، وما يمكن أن يناط به من مودة ورحمة وسكن، لافتقاد الكفاءة الشرعية بينهما، مما هدد تسويغ الكاتب لهذا الموقف منطقيًا، رغم أنه ربما يكون قد نجح فنيًا فى ذلك، من ثم فقد ظهرت فجوة بين المنطق والفن كان يجب أن تلتئم.

ومهما يكن من ولاء لدى الكاتب للفن وحرصه على الحيادية، ومهما كان فى استطاعته " فى معظم الأحيان أن يختار أقنعته، فإنه لا يضمن اختفاءه من على مسرح العمل القصصى[١٧]، وربما كان ذلك مما يكشف اختيار الكاتب أن يكون فى موقف الدفاع عن زبيدة ، فالنزاهة الكاملة مستحيلة .

فالكاتب على ولاء لشخصية " زبيدة " و " لرشيد " المكان، لأنه فعلاً من رشيد وأسرته من الأسر المشهورة تاريخيًا فيها.

فعلى الجارم قد جعل "الشخصية الرئيسية" عنوانًا لعمله، وكرس الرواية لإبرازها، لكنه فى الوقت نفسه جعل الإحداث والزمان والمكان والإيقاع تتآزر للكشف عن أبعاد شخصياته، فزبيدة بنت محمد البواب، أحد أثرياء رشيد، تلك المدينة الساحلية التى ينزل فيها كثير من القادمين إلى القاهرة، للتجارة من الداخل ومن الخارج، مما جعل أهل رشيد يختلطون بغيرهم من البشر القادمين، فيتصلون بمتغيرات الحياة على نحو ما، ليس بالنسبة إلى البضائع وماديات الحياة فحسب، ولكن أيضًا بالنسبة إلى الأفكار والقيم والسلوك وبعض العادات، رغم محافظتهم على طبيعتهم الشرقية، كإكرام الضيف، ومعاونة المحتاجين، والوفاء والإباء وغير ذلك من القيم، مما جعل زبيدة توطد علاقتها بلورا ابنة نيكلسون التاجر الإنجليزى، الذى استقر برشيد، كما توطدت علاقة محمود ابن خال زبيدة - الذى أحبها - بنيكلسون نفسه الذى شاركه الكفاح ضد الفرنسيين فى القاهرة بعد ذلك، كما تزوج محمود لورا ابنته التى رعته واهتمت به عندما

أصيب فى مقاومة الفرنسيين مما قرب بينهما وجدانيًا، بالإضافة إلى أن زبيدة كانت قد تزوجت من مينو قائد الحملة الفرنسية فى مصر بعد نابليون وكليبر.

وقد قاد محمود العسال ابن خالة زبيدة المقاومة ضد الفرنسيين فى رشيد، ثم فى القاهرة على نطاق أوسع، حيث أتاحت له القاهرة "كمكان" فسيح متعدد الأحياء، يضم عددًا أكبر من المقاومين والفرنسيين على حد سواء، كما جمعت القاهرة نفسها فى النضال بين محمود وزوج خالته والد زبيدة محمد البواب، الذى كان متخفيًا، حتى اكتشف محمود وجوده فى النهاية عندما استشهد، وقد تحقق النصر على الفرنسيين.

• ثانيًا : المكان

إذا كانت رواية "غادة رشيد" قد كشفت عن اهتمام على الجارم بالشخصيات كأساس لبناء روايته، فهو لن يهمل المكان ، لكننا فى الجودرية نجد العكس، فمحمد جبريل يصرف مساحة كبيرة جدًا من روايته "الجودرية" لتفصيلات المكان وجمالياته وأهميته فى تشكيل الرواية، وقد كان "العنوان أول" عتبة فى اهتمامه بالمكان، إذا مثل قصر خليل البكرى بشارع "الجودرية" البيئة المكانية التى شهدت اجتماعات الشيخ خليل البكرى نقيب الأشراف بغيره بعد أن قلده نابليون هذه المكانة، إثر هجره عمر مكرم - النقيب الوطنى السابق - القاهرة إمام زحف الفرنسيين عليها ، وفى هذا القصر كان يلتقى الشيخ خليل البكرى برجال الديوان ومعظمهم على ولاء للفرنسيين، وإليهم ترفع شكاوى المصريين التى تواجه بالجد حينا، وبالتراخى فى معظم الأحيان، ومن ثم فقد كان هذا المكان بصاحبه رمزًا للخيانة والعمالة للفرنسيين، مما جعل رجال المقاومة ضد الفرنسيين عندما اشتدت يتجهون إلى هذا القصر ويقبضون على الشيخ خليل البكرى وأسرته، وتم تجريسهم وفضحهم والانتقام منهم، حتى توسط بعض المخلصين فآواهم بعد تشريد، وكساهم بعد عرى، وأمنهم بعد خوف[١٨] .

وربما فى هذا المكان "الجودرية" - القريب من قصر الشيخ خليل البكرى فى الأزبكية - لمح نابليون زينب ابنة الشيخ البكرى، الخارجة على كل الأصول والأعراف الشرقية، الراغبة فى حياة الفرنسيين، والارتباط بهم وتقليدهم فى كل شىء، من ثم فقد كانت فريسة سهلة لنابليون القائد العام، عندما وسط مسز بولين الخياطة فى نقل رسالته إليها كى يراها وتتصل به، وربما يكون نابليون أيضًا قد لمحها هى وأمها عندها[١٩]، ومن ثم فقد كان حمام "مرزوق" وهو حمام نساء الأثرياء، "مكانًا" لالتقاء زينب المتكرر بمسز بولين لتنقل رسائل نابليون إليها، حتى توطدت صلتها به وبالفرنسيين، ثم لفظها بعد أن فقدت جاذبيتها لديه[٢٠].

بل لقد ارتبطت المقاومة "بالمكان " ارتباطًا وثيقًا ، من ثم فقد عنى محمد جبريل بتفاصيل الأماكن التى فيها كان يجتمع المقاومون بقيادتهم بخاصة الشيخ المهدى، ومختار الرمادى صهر المعلم شيحة زعيم الفتوة، الذى علم مختار كثيرًا من ضروب المقاومة والمعارك، حتى اشتد عوده وتسنم قيادة المقاومين، وقد زوجه المعلم شيحة من تغريد ابنته مكافأة له على إنقاذه من طعنة خنجر كانت يمكن أن تودى بحياته، ولقد كانت تغريد وسيلة مختار فى معرفة أخبار زينب البكرى واتصالاتها بالفرنسيين، مراقبتها، فقد جعلتها تدخل بيت "الجودرية" كدلالة تبيع ملابس النساء وما يحتجن إليه من أدوات حتى الزينة وثقت بها زينب وكثرت لقاءاتهما فى بيت "الجودرية".

وفى بيت "المعلم شيحة الذى ترك لمختار دوره العلوى ليتزوج فيه، كانت بعض لقاءات المقاومين أيضًا، وفى هذا المكان نفسه بيت "الجودرية" كان "المكان" الذى تربت فيه زينب ونشأت بين والديها، وكان هذا "المكان" القريب من "الأزبكية"؛ حيث البيت الآخر للشيخ البكرى، الذى يشهد جده ولهوه، وكانت أصداء هذا اللهو تصل إلى زينب، ربما كان ذلك مما دفعها إلى التمادى فى غيها وعلاقتها بنابليون وبالفرنسيين، وهكذا يلعب " المكان" "الجودرية" دورًا مهمًا فى تشكيل أحداث الرواية وتصاعدها حتى شهد المكان نفسه "الجودرية" قتل زينب أمام أبيها وأمها عندما أطبق مختار الرمادى قائد المقاومة يده على رقبتها، فأنهى حياتها عقابًا لها على خيانتها.

وربما لأهمية "الجودرية" كمكان شهد كثيرًا من أحداث الرواية ونموها، كان تسمية الرواية به.

وما أكثر "الأماكن" التى اهتم الكاتب محمد جبريل برسمها، وإبراز تفاصيلها دعمًا للأحداث ونموها وتصاعدها، بخاصة عندما تجلب مقاومة المقاومين، وساعدتهم هذه الأماكن على تنظيم صفوفهم، منها "الجامع الأزهر" الذى كان ملجأ كثيرين من أبناء الشعب والمقاومين، والتقائهم بشيوخهم وقادتهم، لمكانته الروحية والتاريخية. وعندما وطأته خيول الفرنسيين للقضاء على ثورة الثائرين[٢١]، تأججت المقاومة التى اتجهت إلى الإعداد المحكم والترتيب السرى، تمهيدًا لثورة القاهرة الثانية التى كانت إيذانًا برحيل الفرنسيين، وكان لمختار الرمادى دور قيادى فيها.

كما كان "للأروقة" وهى أماكن حول "الجامع الأزهر" أهمية خاصة فى تجميع الطلبة القادمين إلى القاهرة، فهى منازل للإقامة، وإيواء هؤلاء القادمين، كما تساعدهم على الاتصال بمن يريدون الاتصال به، وكذلك فقد اختار مختار الرمادىّ من "رواق الصعايدة" مجموعة من الرجال الأشداء ضمهم إلى فريق المقاومة ضد الفرنسيين[٢٢].

ولذلك فقد حظى رسم المكان وإبراز تفاصيله وجمال هندسته ومعماريته باهتمام الكاتب محمد جبريل، لما للمكان بصفه عامة من أثر فى تطوير الأحداث ونموها، وفاعلية الشخصيات واحتكاكها بغيرها كما أوضحت سابقًا.

• اهتمام محمد جبريل فى " الجودرية " بالشخصيات

يحاول محمد جبريل فى الجودرية أن يفسر مسلك نابليون تفسيرًا نفسيًا فى علاقاته النسائية، فليست زينب البكرى هى فقط التى وقعت فى شراكه، ولكنه أيضًا وطد علاقته بزوجة الضابط الفرنسى الصغير الملازم فوريه وذلك عندما أرسله إلى فرنسا فى غير مهمة رسمية ليخلو بزوجه فى القاهرة وغيرهما، من ثم فقد رأى الكاتب أن نابليون بذلك يعوض نفسيًا خيانة زوجه جوزفين فى

فرنسا التى حملت له الأخبار أنباء خيانتها له، وهكذا أصبح فى نظر الكاتب "سلطانًا شرقيًا" بالنظر إلى علاقاته النسائية المتعددة(٢٣).

ورغم أن التفسير النفسى لشخصية نابليون على هذا النحو يمكن أن يكون مقبولاً، لكن تصور علاقات نابليون النسائية ربما كانت أمرًا عاديًا له كفرنسى، تختلف عاداته وتقاليده عن عادات الكاتب وتقاليده الإسلامية الشرقية، التى جعلت الكاتب ينظر من خلالها إلى سلوك نابليون فيحكم عليه هذا الحكم.

وهكذا رغم اهتمام الكاتب محمد جبريل بالمكان كأساس لروايته وجعله عنوانًا لها فهو لم يهمل رسم الشخصيات، ولذلك فقد عرض لأبعاد شخصية زينب الجسمى والاجتماعى والنفسى التى سوغتها للقيام بالدور الذى قامت به، النشأة فى بيت الجودرية القريب من بيت الأزبكية؛ حيث مجال عمل أبيها فى جده ولهوه، وتهاون أمها معها، وجمالها، وتطلعها إلى حياة الفرنسيين والاختلاط بهم، واتصالها بنابليون، ثم كان قتلها، علمًا بأن ما جاء متعلقًا بها فى كتاب الجبرتى لا يتجاوز بضعة أسطر(٢٤)، بينما شغلت شخصيتها فى الرواية ما يقرب من عشرين صفحة بها، كما كانت شخصيتا المعلم شيحة ومختار الرمادى من إبداع الكاتب، وقد اتخذهما وسيلة لتجلى الروح المصرية فى المقاومة للمستعمر الفرنسى والحرص على الوطن والتمسك بالإباء والشرف والكرامة، هذا بجانب الشخصيات التاريخية الأخرى كمحمد كريم فى الإسكندرية، وعمر مكرم فى القاهرة، والمشايخ السادات والمهدى والشرقاوى وخليل البكرى وغيرهم مما جسد تقابلاً حادًا بين الوطنيين منهم والخونة، وهو " تقابل" أسهم فى تجلى إسلام المصريين ومصريتهم فى مقاومتهم وحرصهم على وطنهم ودينهم، كما أسهم فى التشكيل الفنى لبناء الرواية.

وهكذا فالعمل الروائى يعتمد على تآزر كل عناصره الفنية فى تشكيله، وإن تجلت هيمنة بعض عناصر الرواية دون غيرها، مما تتشكل منه الرواية.

● البطولة الملحمية

وكلا الكاتبين على الجارم ومحمد جبريل كانا حريصين على إبراز بطولة بعض الشخصيات الرئيسية إبرازًا ملحميًا، تجلى ذلك فى رسم شخصية محمود

العسال فى "غادة رشيد" ومختار الرمادى فى "الجودرية" فكلا البطلين قاوم المستعمر مقاومة شديدة، تم تنظيمها وترتيبها تحت سمعهما وبصرهما، وكلا البطلين تجاوزا كل العقبات التى واجهتهما فى هذا السبيل، وتغلبا عليها، بل لم تقف أية عقبة فى سبيلهما - رغم ضراوة المستعمر الفرنسى - حتى تحقق النصر وخرجت الحملة الفرنسية من مصر.

حقًا هناك عوامل متعددة أسهمت فى هذا الرحيل، كضغط الإنجليز، ورفض العثمانيين لوجود الفرنسيين، كما أن الفرنسيين قد ضاقوا بمقاومة المصريين لاحتلالهم، فأخذوا يبحثون عن مخرج لأنفسهم من هذه الأزمة، التى أرهقتهم ولم تنته إلا برحيلهم عن مصر.

وتحتل بطولة هذين البطلين مركزًا متميزًا فى الروايتين، كما تتجلى خيريتهما فى حبهما للدين الإسلامى ولوطنهما، وولائهما لقومهما، وبغضهم لأعداء الدين والوطن، وهكذا شغلهم هم الدين والوطن وأهله بما يكشف عن تحقق قول رسول الله - ﷺ - من لم يشغله أمر المسلمين فليس منهم" مما يجعل ذلك ملمحًا إسلاميًا متميزًا: "فى هذين البطلين، وقد تأكد ما سبق بتحقق النصر على المستعمر الفرنسى ورحيله عن مصر.

وقد كشفت ملحمتا هذين البطلين عن تشكيلهما للبعدين الاجتماعى والنفسى فى رسم شخصية محمود العسال فى "غادة رشيد"، ومختار الرمادى فى "الجودرية"، وإسهامها فى بناء هاتين الروايتين.

● علاقة الرجل بالمرأة

وتتضح هذه العلاقة فى أمرين أولهما: إبراز ملامح جسم المرأة، وثانيهما: الجنس، وهنا أقرر أنه ليست دعوة بلزاك والواقعيين إلى تشريح المجتمع والواقع، وكذلك آراء فرويد فى أهمية الجنس كغريزة تشكل حياة الإنسان، ليس كل ذلك مسوغًا للإيغال فى تصوير ملامح المرأة والعلاقات الجنسية بينها وبين الرجل فى الرواية، بل على العكس من ذلك هو الصواب، فاعتدال تصوير هذه الملامح وتلك

العلاقة واستقامتها من أهم ما يميز الرواية الإسلامية، عندما تحكم الشرعية هذه العلاقات وتلك الملامح سلبًا، وإيجابًا؛ سلبًا بمعنى رفض التجاوزات فى تصوير هذه العلاقة، وكونها وسيلة لدغدغة المشاعر واستثارتها لدى المراهقين والشباب، وإيجابًا بمعنى قبول الاعتدال والاستقامة فى عرضها، بما يكشف عن إرضاء مشاعر التقوى والخوف من الله وإشباع النوازع الخيرة فى هذا المجال، ولنا فى قصة يوسف ـ عليه السلام ـ وامرأة العزيز فى سورة يوسف فى القرآن الكريم خير نموذج لذلك.

نعم الجنس حقيقة فى حياتنا، ولذلك فعرض صور علاقة الرجل بالمرأة فى الرواية الإسلامية ليس مرفوضًا ما دام فى إطار هذا التصور المشار إليه سابقًا، ليسهم فى تحقيق الغايات الإنسانية للفن، كى يرقى بالفرد والمجتمع والأمة فى مدارج السمو والأخلاق الكريمة، فليس الواقع كله شرًا، بل فيه جوانب الخير التى يمكن أن تجليها الرواية بجانب الشر، فتحبب المتلقى فى الأول، وتنفره من الثانى، وحبذا لو كان عرض صور الجنس دون إطالة أو استثارة.

وقد تحقق ذلك فى كلتا الروايتين "غادة رشيد" و"الجودرية" بصورة مقبولة فعلى الجارم فى الرواية الأولى أبرز ملاح جمال " زبيدة " سواء وهى تقف أمام المرأة تتملى محاسنها، وترى ذلك من مؤهلات تحقيق نبوءة العرافة رابحة لها، وأنها ستحكم مصر وكذلك الفتيات الأخريات يضربن بها المثل فى الجمال والفتنة، وحتى عندما كان الطبيب الفرنسى شوفور يغرى مينو بالزواج منها، وقد تم ذلك دون تفصيلات تخرج بملامح هذا الجمال عن الحدود المقبولة، أو إطالة فى وصف هذه الملامح(٢٥).

وكذلك كان محمد جبريل فى "الجودرية" سواء وهو يصف علاقة نابليون بزينب البكرى أو غيرها، أو علاقة مختار الرمادىّ بزوجه تغريد ورغم خروج العلاقة الأولى عن حدود الشرع فلم يستغرق الكاتب فيها، ومع ذلك فقد صور نابليون معجبًا بها وبعينيها، ولم يظهر هذا الخروج إلا فى بعض اللمسات التى لا تثير المشاعر أو تدغدغ العواطف، مع قصرها فى الوقت نفسه(٢٦).

أما بالنسبة إلى مختار الرمادىّ فقد صوره الكاتب وقد آوى إلى حضن زوجه بعد جولة ترقب ومطاردة له من قبل المستعمرين، ليجد فى هذا الحضن الأمان والاطمئنان والراحة، وذلك خلال سطرين، كشف فيهما عن مشاعر الحب والمودة والسكن، دون إثارة أو استثارة[٢٧].

● الرؤية السردية وتعدد الأصوات

وهو ملمح فنى روائى يكشف عن طبيعة الشخصيات الروائية كما يبين عن الرؤى التى يبتغى الكاتب إبرازها، وقد أضحى تعدد الأصوات من أهم مواصفات الرواية الحديثة، وذلك عندما يتجلى فى العمل الروائى تعدد وجهات نظر الشخصيات فى مواجهة المواقف المختلفة التى تشكل أحداث الرواية[٢٨]، ورغم أن ذلك قد يكون مبدأ روائيًا عامًا، لكنه يبدو أكثر اتصالاً بتوظيف التاريخ فى بناء الرواية، لتقليب وجهات النظر المختلفة وصولاً إلى المواقف التى تحدد العقدة والحل، كما تكشف عن إيقاع تتابع الحدث نفسه.

ويتضح ذلك بصورة أوضح فى رواية "الجودرية" - على سبيل المثال - الفصل الأول من الباب الثانى نجد "الشيخ بدر الدين المقدسى" وهو يمثل رجل الدين، الذى يتمتع بثقة جميع من يتعاملون معه واحترامهم، لأنه يلتزم مبادئ الدين والحق والخير والعدل، كما أنه لم يكن يتردد فى نقد أمراء المماليك وحكام العثمانيين، وكان يتوسط للكثيرين دفاعًا عن المبادئ، التى يؤمن بها، وكثيرًا ما حذر الناس ونبههم إلى مزاعم الفرنسيين، بينما نجد "مختار الرمادى" قد جعل كل همه التخلص من المحتل الفرنسى، وحاول جمع كل الطوائف فى هذا الاتجاه عندما لاحظ تشتت ولاءاتهم وانتماءاتهم إلى أمراء ومشايخ وعلماء ووجهاء وذوى نفوذ، لكننا نجد فى مقابل ذلك بعض الشخصيات التى تنخدع بمزاعم الفرنسيين من أنهم يؤمنون بالتوحيد، بل قد ينطقون الشهادتين، وهناك من يرى أن القانون الذى جاء به نابليون مأخوذ من فقه الإمام مالك، إلى غير هذه المزاعم التى رددها طلبة أبو سليمان الكتبى بالصنادقية والتاجر عفيفى عبد المولى، يضاف

إلى ذلك المعلم شيخة، الذى كان من أكثر الناس اهتمامًا بأمور الدين، وهكذا تتعدد الأصوات إلى أن يصبح التخلص من المستعمر هو هم الجميع الذى ينصرفون إليه حتى يتم الانتصار ويرحل المستعمر الفرنسى، وهكذا تتجلى الرؤية السردية خلال تعدد الأصوات.

• الإيقاع

وله أنواع، منها **إيقاع الأحداث** ويتمثل فيما يحدثه الكاتب من توازن وتتابع بين الأحداث سرعة وإبطاء، وهناك إيقاع آخر هو **إيقاع اللغة الموظفة**، وسيتضح ذلك فى مكانه عند حديثى عن اللغة.

. أما إيقاع الأحداث: فيبدو أن اتساع المساحة التاريخية للأحداث، وهى ثلاث سنوات وأنها حاشدة بضروب المقاومة الوطنية، فى مواجهة ظلم المستعمر الفرنسى وعسف المماليك، وتجاوزات العثمانيين، كل ذلك فى حياة مليئة بالأعراف والتقاليد صالحها وطالحها، صحيحها وفاسدها، قد كثف من الأحداث، وأمام المساحة الورقية المحدودة للرواية مهما كانت فقد نجد إبطاءً فى الفصول الأولى من كلتا الروايتين، كما نجد إسراعًا فى الفصول الأخيرة، وكأن بالكاتبين يحاولان تدارك عرض هذه الحشود من الأحداث، وربما كان ذلك من أسباب تقسيم "الجودرية" إلى أبواب وفصول لتتجاوز الرواية هذا الموقف.

. شعرية اللغة

ويقصد بالشعرية هنا" كل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة فى آن واحد الجوهر والوسيلة لا بالعودة إلى المعنى الضيق، الذى يعنى مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر"[٢٩].

وسنجد أن ميخائيل باختين يحرص فى كتابه "الكلمة فى الرواية" على أمرين مهمين هما: شعرية الكلمة[٣٠]، والتنوع الكلامى المنظم، وذلك لتجسيد فنية الرواية الذى يتضح خلال تباين الأصوات، والأنماط الأسلوبية الأساسية التى

يتفكك إليها العمل الروائى عادة، بشرط ألا يغيب الكل الأسلوبى للرواية[٣١]، وذلك ما يمكن أن نعتبره الاختلاف فى إطار الوحدة، وهو ما يكشف عن فنية الرواية.

أما شعرية الكلمة فليس المقصود بها الكلمة المفردة مجردة، وإنما فى علاقاتها بالجملة ثم بالخطاب كله فى علاقة متجانسة بين الجملة والخطاب، بل إن هذا لا يتضح إلا إذا ضبط التنظيم الشكلى نفسه كل الأنظمة الإشارية مهما كانت أبعادها وموادها"[٣٢].

وبذلك لم تعد الشعرية خاصة بالشعر فحسب، ولكن الرواية تقترب من ذلك بلغتها وتقنياتها وتكثيفها وإيحاءاتها وتجسيدها وتصويرها، بخاصة فى تعبير الرواية الجديدة عن انشطارات الوعى وتمزق الداخل، من ثم لا يستطيع الكاتب التعبير" عن هذه اللحظات باللغة المستخدمة فى الأشكال التقليدية، وأصبح التعبير عن هذه اللحظات المتغيرة يحتاج إلى ابتكار لغة خاصة، لغة جديدة تقوم على التجسيد والتصوير فى تنقل حر سريع، كما تقوم على الترميز؛ لأنه لا يمكن التعبير عن كل ما هو مميز وفريد وغامض وسريع وعابر بعبارات مباشرة"[٣٣].

أما التنوع الكلمى المنظم، فيمكن أن يتضح من مقارنة طبيعة لغة الرواية مثلا، فهناك المؤلف المهيمن على الرواية، لكننا فى الوقت نفسه نجد الراوى الداخلى، الذى يمكن أن يكشف عن بعض وجهات نظر المؤلف، لكن صوته مختلف، رغم أنه يعبر عن رأى المؤلف فى بعض المواقف، ذلك المؤلف الذى مهما هيمن على الرواية، فإنه فى الرواية الحديثة لا يقيد الشخوص أو يقف دون تفاعلها، وكشفها عن شخصياتها فى الوقت نفسه، كما يتضح فى رواية "الجودرية"، وكما سنبينه، وقد يكون لذلك صلة بالرؤية السردية وتعدد الأصوات التى سبقت الإشارة إليهما[٣٤].

ويتضح كثير من مظاهر الشعرية فى رواية على الجارم "غادة رشيد" فلغته لغة بيانية، وإن كانت تتسم بالتقعر فى بعض الأحيان[٣٥]، لكن مرد ذلك أنه جاء فى نهاية مرحلة كانت تحرص على هذه اللغة الرصينة الجزلة التى كان يمثلها

المنفلوطى وأضرابه، لكن الجارم فى الوقت نفسه قد اعتمد على شىء من تيار الوعى الذى تمثل فى "المناجاة الداخلية" التى كشفت عن مشاعر زبيدة وتطلعها إلى حكم مصر، وذلك فى الفصل الأول من روايته، وتحسرها على مصيرها هى وأمها فى الفصل الحادى عشر أيضًا.

ولقد هيمن المؤلف على روايته وأشخاصه هيمنة واضحة، ورغم تباين صوتى الراوى كلى العلم والراوى الداخلى، لكن ذلك لم يخف هذه الهيمنة التى يمكن أن تلحق رواية "غادة رشيد" بالشكل التقليدى، فمقارنة زبيدة بين محمود العسال ابن خالتها، ومحمد ابن خالتها أمينة وأن فى الأول خشونة الرجولة التى تشتهيها كل فتاة لتكمل بها ما فى أنوثتها الناعمة من نقص، إنما هو صوت المؤلف لا أصوات شخصية زبيدة(٣٦)، وكذلك استجابة مينو للأذان- مثلا - لا يمكن أن تكون استجابة حقيقية(٣٧)، وإنما هى تكشف اعتقاد المؤلف وولاءه للدين الإسلامى لا ولاء شخصية مينو، الذى يستخدم الدين لتحقيق مآربه فى خداع الناس وإيهامهم بإسلامه، وهو أبعد ما يكون عن الإسلام الحقيقى.

وما أكثر استثمار على الجارم لأسلوب القرآن الكريم واقتراضه منه لإثراء دلالة روايته(٣٨)، وما أكثر صوره التى تدعم نمو الحدث وتكشف عن حركة الشخصيات وتفاعلها(٣٩).

كما نجد فى لغة رواية "غادة رشيد" كثيرًا من مظاهر الإيقاع الموسيقى(٤٠)، وكل هذا مما يكشف مظاهر شعرية هذه الرواية رغم تقليديتها.

والكاتب بكل ذلك، وبإعلانه عن الحب كقيمة إنسانية، وبخياله الخصب يتصل بالرومانسية فى صميم خصائصها الفنية أيضًا.

على أن ما سبق من مظاهر الشعرية لا يأتى منفصلاً عن بناء الرواية نفسها لكنها تتآزر فى الكشف عن بنائها، "فالواقع والخيال هما القوتان الرئيسيتان اللتان تشكلان السرد"(٤١).

أما رواية "الجودرية" فلعل أول ملمح فى لغتها هو "التنوع الكلامى " بأوسع معانيه ومظاهره، حيث يستخدم الكاتب المصطلحات التى تطلق على الشخصيات فى فترة العصر المملوكى: الزعر، والحرافيش، والجعيدية..الأغا.. وغيرها كوسيلة لاستعادة الملامح التاريخية للواقع الذى تتعامل معه الرواية، كما يضىء حركة الشخصيات فى تفاعلها مع الحدث ونموه حتى تتجلى الرؤية السردية، بخاصة وقد تمثل هذه الشخصيات آفاقًا لغوية تربطها ببيئتها، كما قد تحمل أيديولوجياتها، مما يسهم فى الكشف عن كثير من أفكار الكاتب وأهدافه.

أما المظهر الآخر فهو "ثنائية الأصوات" التى تكشف عن صوت المؤلف وفى الوقت نفسه تضىء موقف الراوى الداخلى، فها هو ذا مستر روزيتى القنصل النمساوى فى محاورة مع مراد بك أحد زعماء المماليك المكلفين بالدفاع عن مصر، وقد أخذ الأول بحث الأخير للاستعداد والدفاع عن مصر، قال مراد بك اكتب للفرنسيين إنذارًا ليخرجوا من الإسكندرية، قال روزيتى: إنهم لم يأتوا إلى مصر لكى يرحلوا عند أول إنذار.

قال مراد بك فى صوت متلكئ: عليك أن تطالبهم بالرحيل... افترت شفتا روزيتى عن بسمة باهتة:

هم لم يحضروا بإذنى فيخرجوا منها بإذنى..." وهكذا حتى يقول روزيتى:

أخشى أن عليكم الاستعداد للدفاع"(٤٢).

ففكرة الدفاع والاستعداد لمقاومة الفرنسيين وطردهم هى ما يعنى الكاتب بإبرازه خلال هذا العمل الروائى، لكن الفكرة تتضح على لسان بعض الشخصيات مثل روزيتى فى هذا الحوار السابق وبصوته وطريقته.

وقد لا تأتى "ثنائية الصوت" خلال الحوارات، وإنما تتضح فى شىء من السرد كما فى موقف زينب وهى تراقب خفية مجلس الديوان وأعضاءه برئاسة أبيها يتلقون شكاوى الناس، وبينما يقول شاب لأعضاء الديوان:

"نحن نعتب على بعض أعضاء الديوان أن أولاد البلد خدم عند الفرنسيين"؟

وها هو ذا الكاتب يصف موقف زينب معلقًا على ذلك: "وغاظها وهى تنظر من خلال الباب الموارب ـ إلى الرجال المجتمعين فى القاعة، تعلو أصواتهم بالأسئلة والأجوبة والمناقشات والشكوى، تمنت لو أنها نصحتهم أن يثوبوا إلى رشدهم، ويحكموا العقل، ويرعوا مصلحة الناس.."(٤٣) .

فهذه النصيحة هى نصيحة الكاتب نفسه، وصوته الذى يقترن بوعى زينب الذى يتدفق تياره.

وهكذا يتضح أن "كل مظاهر السرد، ويضمنها الموضوعات المعالجة، عناصر شكلية لا يمكن أن تفهم إلا من خلال دراسة قوانين البناء اللغوى والفنى"(٤٤).

وتتميز الصور الفنية فى "الجودرية" بالإيجاز الشديد والكشف الثرى الواضح المبين، وذلك من أهم ملامح شعريتها، بخاصة عندما تضىء موقف الشخصية وهى تحتك بغيرها، وطبعًا لا تقف هذه الصورة منفردة، وإنما تتآزر مع غيرها كشفًا وإبانة، بخاصة عندما تحمل أفقا لغويًا بخاصًا يسهم فى الكشف والإبانة، ولنأخذ مثالاً بطريقة عشوائية يوضح ذلك.

فبينما يتحاور مراد بك مع مسيو روزيتى بشأن الفرنسيين القادمين بعد أن هاجموا مالطة وأصبح مقصدهم مصر .. يقول مراد بك مبديًا شجاعته وعدم خوفه:

ـ "إذا فرضنا وصولهم إلى أرضنا... فإن مماليك الخزنة وحدهم يكفوننا المئونة، ويقطعون دابرهم...

ويعلق الراوى كلى العلم (المؤلف) على ذلك، بقوله: يثق فى قدرة جنوده على تحطيم جيش الفرنسيين بسنابك الخيل، وحصد رءوس الجنود ببوارق السيف..

قال روزيتى:

سيدى..

قاطعه مراد بك بإشارة من يده:

إنهم فستق خلق للأكل لا للحرب!

ثم يعلق الراوى نفسه (المؤلف) على ذلك بقوله:

كان مراد بك أقرب فى طبعه إلى الخوف وإيثار السلامة، وإن غلف ذلك بكلمات تبين عن الشجاعة والاندفاع. لم يأخذ شيخ البلد ولا الأمراء كلماته مأخذ الجد حين أقسم أن يقيم من جماجم الفرنسيين منارات فى ميادين القاهرة، كان أسلوبه العسكرى يعتمد على الكر والفر، فهو يهاجم إذا لاحت ثغرة، وينسحب إذا تأزمت الأمور، وكان أهم ما يعتز به، امتلاك أعداد من أجمل المسدسات الدمشقية والغدارات والمسدسات والأحجار الكريمة والتحف والملابس الموشاة.(٤٥).

نلاحظ هنا أولاً حشدًا من الصور الذى يسمح لنا بأن نسميها: اللغة التصويرية - وذلك ملمح من الملامح الفنية الشعرية لهذه الرواية ـ ويتضمن هذا المقطع لونين دلاليين من الصور أولهما يحمل معانى "القوة" فى الحرب، ويجسد وجهة نظر إحدى الشخصيات الرئيسية وهو مراد بك الذى يمثل فى الوقت نفسه جانبًا من تاريخية هذه الفترة التى تعالجها الرواية: (ويقطعون دابرهم ـ تحطيم جيش الفرنسيين ـ حصد رءوسهم).

أما الدلالة الثانية للصور فهى تقابل الأولى، ويمكن أن تجليها كلمة "الضعف" وتمثل رأى الكاتب (الراوى كلى العلم) ورأى بقية الشخصيات فى مراد بك وهى تتصل به (إنهم فستق خلق للأكل - إيثار السلامة - غلف خوفه بكلمات الشجاعة - ينسحب...).

من ثم يتضح هنا تعدد الأصوات وهى تسهم فى تجلى الرؤية السردية وحرص الكاتب على مقاومة الفرنسيين، كما يتضح من هذا الحوار الذى غالبًا ما يأتى تدخل الكاتب معلقًا بعده كاشفًا أبعاد الشخصيات الاجتماعية والنفسية، فى الوقت نفسه ليدعم هذا التعليق نتيجة الحوار.

وهذا مقطع عشوائى آخر يمكن أن يكشف عن شعرية اللغة فى رواية "الجودرية":

"طوح مختار الرمادى شومته فى الهواء. تلقفها وهو يدور حول نفسه، وهوى بها على جسد غير مرئى، دار فى وقفته، ثم عاود الضرب..

هتف الناس باسم عمر مكرم. بدا المنقذ والأمل المرتجى..

وضع مختار الرمادىّ والذين معه أسلحتهم تحت يدى السيد عمر مكرم، يأمر باستخدامها على النحو الذى يريده، وفى المكان - أو الزمان - الذى يحدده.

قال الرمادىّ:

اغتصب البكرى منصب نقيب الأشراف، والأولى به منصب نقيب الخونة!

خرج السيد من عزلته الاختيارية. لزم بيته منذ أن أعاده نابليون من يافا إلى القاهرة. غضب من تخاذل المماليك. لم يعد أمامه إلا أن ينادى المصريين ليدفعوا عن أنفسهم.

سار المنادون فى المدينة. يذيعون فى الناس ما ينبغى لكل واحد أن يقوم به. وما يجب على الجميع أن يتبعوه.

لبى الناس نداء عمر مكرم. خرج كل من كان فى القاهرة من الرجال. لم يبق فى داخل المدينة إلا العجائز والنساء والأطفال. تنازل الجميع عن معظم ما يملكون لشراء السلاح والذخيرة والخيام.(٤٦).

ولعلنا نلاحظ هيمنة الكاتب، لكنها ليست الهيمنة التى تعوق حركة الشخصيات وتفاعلها فى الرواية، رغم أن الكاتب (الراوى كلى العلم) هو الذى يسرد واصفًا حركة الثورة ضد المستعمر.

ولقد سبق هذا المقطع ما يكشف بعض جوانب الفساد والانحراف سواء من بعض المصريين كزينب البكرى ذات العلاقات المتشابكة بالضباط الفرنسيين وقد انتهت حياتها بالقتل، أو أبيها خليل البكرى الذى كان خائنًا وعميلاً للفرنسيين، وتخلى عن خدمة الناس، وقد انتهت حياته بافتضاح أمره، وتجريد الناس له من

كل قيمة، وسواء كان هذا الفساد من الفرنسيين وما أوجدوه من ضروب اللهو والخمارات والملاهى والعبث.

من ثم يأتى هذا المقطع فى "مقابلة" مجسداً جد المصريين ووطنيتهم وإخلاصهم لمقاومة المستعمر والحفاظ على دينهم، وهنا شخصيتان أخريان صالحتان خيرتان هما مختار الرمادى وهو شخصية مصرية من إيجاد الكاتب وتشكيله، والسيد عمر مكرم وهو شخصية تاريخية قيادية فى هذه الفترة التى تعالجها الرواية، وقد انضوى تحت إمرته كل الناس تقريباً بأنفسهم وأموالهم وأسلحتهم للذود عن مصر وطرد الفرنسيين.

ويمكن أن نلحظ هذا "التقابل" كمحور رئيسى تنضوى تحته كل أبواب الرواية وفصولها، فتتجلى الرؤية السردية كاشفة أهداف الكاتب فى إبراز حب المصريين لحريتهم ودينهم ووطنهم، وبغضهم للمحتل فى أى وقت فى الماضى والحاضر والمستقبل، ويوضح ذلك أزمنة الأفعال المستخدمة ودلالاتها المتصلة بذلك كما يكشف هذا "التقابل المحورى" إيقاع الحدث نفسه على مستوى الرواية فى الوقت ذاته.

وإذا كان مختار الرمادى فى بداية هذا المقطع يعرض خفته ومهارته كاشفاً براعته فى الضرب، وسرعة حركته، فقد كانت اللغة المعبرة عن ذلك موائمة للشخصية وحركتها وموقفها تجلى ذلك فى قصر الجمل وتوزيع حروف المد مشكلة إيقاعاً صوتياً سريعاً يجسد سرعة حركة الشخصية وخفتها.

ويتآزر الوصف والحوار فى دعم "التقابل" فى هذا المقطع، - مثل كثير من فصول الرواية - عندما يقول مختار الرمادىّ:

- "اغتصب البكرى منصب نقيب الأشراف، والأولى به منصب نقيب الخونة".

بل إن حركة الثورة، وتجمع المصريين، وتهيأهم للمعركة، وإبراز الجميع سرعة تلبيتهم لنداء الزعيم عمر مكرم، وتقديمهم كل ما يملكون لشراء السلاح ليتجلى

فى جمل متتابعة متصلة قد أسقط الكاتب روابطها النحوية من حروف العطف وغيرها لتشكيل هذا الموقف، وهكذا نرى خطابًا قصصيًا ثوريًا شكلاً ومضمونًا.

كما يستثمر الكاتب الاقتراض من القرآن الكريم لإثراء دلالته، فيستشعر قوله تعالى فى سورة التوبة ﴿لَكِنِ الرَّسُولُ وَالَّذِينَ آمَنُوا مَعَهُ جَاهَدُوا بِأَمْوَالِهِمْ وَأَنْفُسِهِمْ﴾(٤٧). متمثلاً ذلك فى وضع مختار الرمادى "والذين معه" أسلحتهم تحت يد السيد عمر مكرم، فيتضاعف إحساس المتلقى بالرؤية السردية التى يبتغى الكاتب إظهارها.

بل إن هذه الروح المخلصة للوطن وقضيته لترهص "بالحل" بعد أن تأزمت الأمور بين المصريين والفرنسيين وكشفت "العقدة" ذلك، من ثم فلا سبيل إلا رحيل هؤلاء الفرنسيين وقد تحقق ذلك تاريخيًا وفنيًا، وهذا الإحكام للعقدة والحل وثيق الصلة بشعرية الرواية وبلاغتها، وقد برزا متآزرين نتيجة تفاعلهما مع غيرهما من العناصر السردية فى الرواية: الشخصيات والمكان والإيقاع واللغة بصفة عامة.

وهكذا تتجلى بعض معالم البناء الفنى للرواية التاريخية عند كل من على الجارم فى روايته "غادة رشيد" ومحمد جبريل فى روايته "الجودرية"، وإذا كان الفارق الزمنى بين الروايتين ما يقرب من نصف قرن تقريبًا، فقد تجلى عند الأخير منهما كثير من تقنيات السرد الحديثة، التى تمثلت فى أهمية المكان وجمالياته، وتعدد الأصوات والرؤية السردية، واللغة الشعرية، التى تتسع للماضى والحاضر والمستقبل مجلية بلاغة الرواية بصفة عامة.

وأخيرًا فقد ظهرت أهم معالم الرواية الإسلامية التاريخية: الموقف من التاريخ، والبطولة الملحمية، واتزان علاقة الرجل بالمرأة وبلاغة اللغة الشعرية، التى تتناص مع القرآن الكريم والحديث النبوى الشريف، وتفيد من التراث، كما تفيد من المتغيرات، ولعل دراسات أخرى فى هذا المجال لبعض المخلصين تتآزر نتائجها مع ما توصلت إليه من نتائج إضافة أو نفيًا أو إثباتًا.

الهوامش

١- انظر على الجارم "غادة رشيد"، ط دار المعارف، القاهرة سنة ١٩٦٥م.

٢- انظر محمد جبريل "الجودرية"، مكتبة الأسرة، سلسلة الأدب، القراءة للجميع، القاهرة _ الهيئة المصرية العامة لكتاب سنة ٢٠٠٦م، والجودرية: اسم شارع فى القاهرة قريب من الأزبكية.

٣- انظر الجودرية المرجع السابق، ص١٢٠.

٤- انظر "غادة رشيد" مثلاً ص ٥٨، ٥٩، ٦٠ - وكذلك انظر الجودرية مثلاً ص ١٥٣، ١٥٦، ٢٠٢، ٢٠٣، ٢٥٦.

٥- انظر جورج لوكاش: الرواية التاريخية ترجمة: صالح جواد كاظم: المجلس الأعلى للثقافة مصر سنه ٢٠٠٥،ص ١٢، ١٥.

٦- انظر الرواية التاريخية، المرجع السابق، ص٢٩، ٣٦، ٥٤.

وكذلك انظر د. عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية: عالم المعرفة: يصدرها المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد (٢٤٠) شعبان سنة ١٤١٩هـ، ديسمبر، كانون الأول سنة ١٩٩٨م،ص١٣، ٣٦.

٧- انظر: فاطمة موسى: سحر الرواية، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٣م، القاهرة، الأعمال الفكرية، وكذلك انظر دالاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد، المشروع القومى للترجمة سنة ١٩٩٨، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص ٣٣.

٨- جورج لوكاش: الرواية التاريخية، ص ٥٤.

٩- الرواية التاريخية، المرجع السابق، والصفحة نفسها.

١٠- انظر د. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث: ط دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، سنة ١٩٧٩م،ص ٥٢٨.

١١- جورج لوكاش، الرواية التاريخية، ص٤٦.

١٢- انظر على الجارم، "غادة رشيد"، ص١٢،١٤.

١٣- «غادة رشيد» ،المرجع السابق، ص ٦، ٦٨.

١٤- انظر: أركان القصة: إ.م. فورستر، ترجمة: كمال عياد جاد، مراجعة: حسن محمود مهرجان القراءة للجميع سنة ٢٠٠١، مكتبة الأسرة ص١١٢.

١٥- غادة رشيد، المرجع السابق، ص٩٣، ٩٤.

١٦- انظرغادة رشيد، المرجع السابق ، ص ٩٥، ٩٦، ٩٧.

١٧- وين بوث "بلاغة الفن القصصى "ترجمة أحمد خليل عردات، ود.على بن أحمد الغامدى، مركز بحوث كلية الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض سنة ١٤١٥هـ، ١٩٩٤م ص ٩٢وما بعدها.

١٨- انظر الجودرية، المرجع السابق، ص ١٤٧.

١٩- انظر الجودرية، مرجع سابق ص ١٣٢.

٢٠- انظر الجودرية، مرجع سابق، ص ١٣٢، ١٣٣، ١٣٤.

٢١- انظر الجودرية، مرجع سابق، ص ١٥١.

٢٢- انظر الجودرية، مرجع سابق، ص ١٠١.

٢٣- انظر الجودرية، مرجع سابق، ص ١٣٥،١٣٦.

٢٤- انظر عبد الرحمن الجبرتى، "عجائب الآثار فى التراجم والأخبار" جـ٧ مكتبة الأسرة مهرجان القراءة للجميع سنة ٢٠٠٣ تحقيق د. عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم ص١٤٤.

٢٥- انظر غادة رشيد، مرجع سابق، ص ٦، ٩، ١٠٠، ٨٧، ٨٨.

٢٦- انظر الجودرية، مرجع سابق، ص ١٢٨، ١٢٩، ١٣٢، ١٣٣، ١٣٤، ١٣٥، ١٣٦.

٢٧- انظر الجودرية، امرجع سابق، ص ٢٠٤.

٢٨- د. فاطمة موسى: سحر الرواية، مرجع سابق.

وكذلك انظر سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائى، ص ٢٨٤ وما بعدها ، ط١ سنة ١٩٨٩م المركز الثقافى العربى - الدار البيضاء - الشارع الملكى - الأحباس - المغرب.

٢٩- تزفتان طودوروف الشعرية، ترجمة: شكرى المبخوت ورجاء بن سلامة: دار توبقال للنشر ط، سنة ١٩٩٠م، ص ٢٣.

٣٠- انظر باختين: الكلمة فى الرواية: ترجمة يوسف حلاق. منشورات وزارة الثقافة فى الجمهورية العربية السورية دمشق سنة ١٩٨٨م،ص ١٩.

٣١- انظر الكلمة فى الرواية المرجع السابق نفسه ص ٩، ١١، ٩٣، ٧٩، ١٠١، ١٠٥.

٣٢- رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوى للقصص: ترجمة: منذر عياش، نشر مركز الإنماء الحضارى ط ٢، ٢٠٠٢م، ص٣٢.

٣٣- د. محمود الحسينى "تيار الوعى فى الرواية المصرية: الهيئة العامة لقصور الثقافة سنة ١٩٩٧م، ص ٩٩.

٣٤- انظر هذا الكتاب، ص ١٤٢

٣٥- انظر غادة رشيد، ص: ٦، ١٠، ١٢، ١٦، ٢٣، ٣٩، ٤٠، ٨٨ إلخ.

٣٦- غادة رشيد، مرجع سابق، ص: ٧٣.

٣٧- غادة رشيد، مرجع سابق، ص: ١٣١.

٣٨- الغادة رشيد، مرجع سابق، ص ١٥، ١٧، ١٨، ٣٠، ٥٣، ٦٠ إلخ.

٣٩- انظر غادة رشيد مرجع سابق ص ٥، ٧، ٧٢، ٧٨، ٨٢، ١٠٣، .إلخ.

٤٠- أنظر غادة رشيد، ص ٧، ٨٨، ١٧٩، ١٨٤..إلخ.

٤١- دالاس مارتن: نظريات السرد الحديثة: ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة، القاهرة، سنة ١٩٩٨م،ص ٦٠.

٤٢- الجودرية، مرجع سابق ص ١٩.

٤٣- انظر غادة رشيد الجودرية، مرجع سابق ص١٣٠.

٤٤- دالاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ص ٦١،مرجع سابق.

٤٥- الجودرية ص ١٧، ١٨.

٤٦- مرجع سابق ص ٨٨.

٤٧- سورة التوبة آية ٨٨.

معالجة "فؤاد قنديل القصصية "للواقع"*

فعل المعالجة يتضمن لغويًا تعاطى الواقع المعيش، وممارسته[١] ، خلال البناء القصصى، بغية الكشف عنه، وإبراز ملامحه، وتجلى تفصيلاته كما يرى الاتجاه الواقعى فى تشكيل الرواية.

وخلال ذلك يكشف الكاتب عن كثير من مشكلات هذا الواقع، كما يستثير التفكير فى كيفية مواجهتها، وهنا يمكن أن يتسع فعل المعالجة لمعنى آخر من معانيه اللغوية أيضًا على نحو ما، يتمثل فى المرض والبرء منه، سواء أكان هذا المرض مشكلة اجتماعية أو فردية قد تتصل بمؤسسات الدولة التشريعية أو التنفيذية، وقد تتصل بعلاقة الفرد بأسرته وموقفها منه، وهى قضايا غنية بالجوانب الإنسانية فى الوقت نفسه.

ويقترن كل ما سبق بآليات القص وجمالياته التى تعنى بإمتاع الوجدان وإثراء العقل خلال بناء قصصى يحقق كل ما سبق من غايات وأهداف إنسانية وفنية.

---

* كاتب مصرى.

لكن ثمة ملمحًا يتجلى لدى فؤاد قنديل بخاصة فى بعض رواياته وقصصه؛ وهو الإيهام والمبالغة فى تصوير الواقع للإقناع بهذا الواقع نفسه، والتأثير فى المتلقى بقضاياه، عندما يحول الفن الواقع إلى فانتازيا، وقد وضحت هذه التقنية فى عملين من أعماله القصصية، أحدهما قد صدر منذ أكثر من عشرين عامًا وهو: رواية "السقف"(٢)، والآخر صدر منذ أكثر من عام وهو قصة قصيرة بعنوان "كيف أصبحت بالونة يا محمد"؟(٣).

وبذلك فإن ثبات هذا الملمح فى تشكيل بعض قصص فؤاد قنديل يتأكد بوضوحه لديه خلال هذا الزمن الطويل، رغم اختلاف بنائى هذين العملين بين رواية وقصة قصيرة.

وليس هناك تعارض بين كون القصة بصفة عامة وليدة الاتجاه الواقعى، وآليات فؤاد قنديل فى الإيهام والمبالغة، فالفن وإن كان يستمد معطياته من الواقع لكن الفنان يضيف إليه اختبارًا وتركيبا وتعقيدًا، ذلك مبدأ مقرر منذ أرسطو إلى اليوم.

● **رواية : "السقف"**

تتألف من خمسة أقسام هى: **الانفجار، فالتقرير**، وإلى **الكوخ، وأعمدة الحديد ثم المحاولة الأخيرة.**

وإذا كان "السقف" هو غطاء المنزل(٤)، فقد كشف ما بهذا المنزل الفخم ذى الموقع المتميز من عيوب جعلت الحياة فيه مستحيلة، فقد أخذت جدرانه تغوص فى الأرض، ربما لأن موقعه على النيل جعل المياه تتسرب إلى أرضه، وقد ارتبط هذا الغوص بانفجار شديد أثناء الليل، وكل أفراد الأسرة نيام، مما جعل رب الأسرة وزوجه يستيقظان فزعين باحثين عن سر هذا الانفجار، الذى ارتبط فى ذهنيهما بتوهم وجود لص يعيث فسادًا بالمنزل.

لكنهما رصدا تهشم زجاج غرفة نومهما، وصعوبة فتح بابها، بل وتحطم زجاج بعض النوافذ الأخرى فى المنزل، وغير ذلك، مما جعلهما يدركان بعض ملامح الكارثة التى شملت المنزل كله خلال هذا الانفجار.

وقد اطمأن الزوج على أولاده (نوسة الصغيرة وولديه مجدى وجمال)، ومن ثم استبعد وجود لص، أو حتى فعل قطة ربما تكون قد هشمت شيئًا زجاجيًا سقط على الأرض، لكن الأزمة تجلت حادة قوية فى غوص جدرانه وما ترتب على ذلك من إعاقة الحياة فى هذا المنزل الفخم الضخم، بخاصة وقد ازداد غوص هذه الجدران فى الأرض، وهكذا يتجاوز الانفجار كونه فعلاً كارثيا للمنزل ليصبح مفجرًا فى الوقت نفسه لعديد من المشكلات الخاصة والعامة، فقد عجزت الأسرة عن ممارسة حياتها بداخله، فتحاول التغلب على ذلك الموقف بالسعى داخلة منحنية الظهور، إلا عند النوم ، فتتمدد أجسادهم...

وقد شكل هذا الانحناء ضغطًا جديدًا على تلك الأسرة كى تبادر بمغادرة المنزل والبحث عن مسكن آخر، رغم أنه إرث عزيز عليهم، بالإضافة إلى أنهم فى زمن يصعب على أية أسرة متوسطة الحال أن تجد لها مكانًا ملائمًا، فأزمة الإسكان مستحكمة، وهذه مشكلة عامة، يبتغى الكاتب استثارتها بفعل هذا الانفجار الغنى بالدلالة ماديًا ومعنويًا.

وتبدأ فى الاتضاح بعض أبعاد الشخصيات النفسية والاجتماعية قرينة بنمو الحدث نفسه، فقد استولى القلق والتوتر على شخصيتى الزوجين معًا، لكن الرجل أغرق نفسه فى التدخين، وفى الوقت الذى تحاول الزوجة عرض بعض الحلول اللازمة من وجهة نظرها، لكن الزوج قد شغله التفكير عن الالتفات إلى شىء من كلامها.

ومن ثم فقد توجه إلى المجلس المحلى لمدينته لعله يجد لدى مهندسيه، الذين استغرقهم الروتين والبيروقراطية التى لا تشفى غليلاً، ولا تطمئن عليلاً، وأصبح كتابة تقرير عن حالة المنزل، أمل الجميع فى إيجاد حل للأزمة...

ورغم انتهاء التقرير بعد أخذ موافقات عدد من المسئولين فى المجلس المحلى على كتابته التى استغرقت مدة طويلة، بخاصة فى جمع بيانات المكان... لكنه لم يرتبط بأى حل، اللهم إلا وجوب مغادرة المنزل حتى لا تتعرض الأسرة المسكينة للخطر، وكثير من الأسر تبحث عن شقق لأبنائها المقبلين على الزواج، ولكن دون جدوى.

ومن ثم أخذت هذه الأسرة تنقل متاعها الثمين بالتدريج إلى الكوخ بحديقة المنزل كى تحافظ عليه: ثريات السقف التى أصبح سكان المنزل يصطدمون بها، صور الأجداد التى كانت معلقة على الحائط، ونظراتهم إلى الزوج كلها سخرية وشفقة، مما يضاعف من قلقه وتوتره، الساعة الأثرية، وبعض قطع الأثاث....، وغير ذلك من المقتنيات الغالية آلت ملكيتها للأسرة التى من الأجداد..

وعندما اقترح بعض المهندسين تثبيت هذا السقف بأعمدة حديدية، إذا به يغوص أيضًا فى الأرض، وبذلك يتجاوز العمود دلالته اللغوية والعرفية، المتضمنة الاتكاء والاعتماد والإقامة[٥]، ليصبح مصدرًا للسقوط ومزيدًا من الغوص، ومضاعفة الحيرة والقلق والاضطراب لدى الأسرة.

وكذلك اقتراح فكرة هدم السقف باءت بالفشل، فلم ينجح المقاول الذى وكل إليه هذا الأمر فى إحداث أية فتحة يبدأ منها الهدم، رغم تعدد وسائله بين يدوية وآلية.

ويستنجد رب الأسرة بقريب لزوجته يعمل مهندسًا بولاية كاليفورنيا بأمريكا، فيقترح انتظار السقف حتى يلامس الأرض ويتم البناء فوقه، لكن السقف يظل على ارتفاع قليل من الأرض متوقفًا عن الغوص.

وتتدخل الشرطة بإلقاء قنبلة مسيلة للدموع، حتى تترك الأسرة منزلها الذى يتهددها ..، ولكن دون جدوى....، وتلك مبالغة يبتغى الكاتب من ورائها مضاعفة إحساس المتلقى بالمشكلات التى تستثيرها هذه الرواية.

وهكذا تتجلى العقدة الفنية متسعة مفتوحة تستوعب ما يتصوره المتلقى وما لا يتصوره من حلول قد تجدى، وقد لا تجدى.

وكأن هذا المنزل الفخم الضخم يتجاوز المكانية المحدودة ليصبح رمزًا لمصر الوطن والأم الذى يتمسك به أبناؤه مهما عانوا، ويحافظون عليه مهما واجهوا من ضغوط، وتتأكد هذه الرمزية بكونه إرثًا عن الأجداد، كما يكشف فى الوقت نفسه شيئًا من تردى الأوضاع فى بعض الجهات الحكومية.

لكن العجز عن إيجاد حل مناسب لهذه المشكلة مع تقدم وسائل المعمار يتصل بتقنية فؤاد قنديل القصصية فى المبالغة والإيهام، وتحويل الواقع إلى فانتازيا كى يكشف بواسطتها بعض مشكلات الواقع، المعيش، التى تتصل بأزمة الإسكان، وروتينية المجالس المحلية بموظفيها ومهندسيها، الذين استغرقتهم البيروقراطية، وكذلك الصحف وموقفها من هذه المشكلات الذى لا يتجاوز النشر والتهويل..

- **أما كيف أصبحت بالونة يا محمد؟**

فلعل تأمل عنوان هذه القصة القصيرة يحدد الإجابة التى ترتبط بتقنيات فؤاد قنديل القصصية فى معالجة الواقع، فمنها الإيهام والمبالغة وتحويل الواقع إلى فانتازيا، والمبالغة هنا ليست بمعناها البلاغى، وإنما هى مرادف للإيهام، عندما تخرج التصورات عن حدود المنطق، رغم كونها وسيلة لمعالجة الواقع.

فمحمد الصبى يخرج من منزله فى العيد ممتلئ الجيوب "بالعيدية" لينفق كل ما معه فى كل ألعاب العيد ومشروباته وفلكلورياته، ولا يعود إلا بهذه البلونة التى نسيها فى جيبه، وتصبح هى وسيلته لتسلية نفسه، بعد أن اعتزل الأسرة وأوى إلى غرفته، ليواجه سخريتهم جميعًا منه، وضحكهم عليه.

لكن البالونة التى ملأها بالهواء، لم يجد سوى أصبعه يضعها فى فمها، ليمنع خروج الهواء منها، تنتفخ حتى تملأ فراغ الغرفة كلها، مصطدمة ببعض أثاثها الذى يسقط، بل تخفى محمدًا نفسه، الذى لا يجده الأهل عندما استثارهم اصطدام بعض الأجسام بأرضية غرفته، عند سقوطها.

واستولى القلق على أمه، حتى تمكن أحد الأعمام الذين فتحوا باب الغرفة بصعوبة، أن يستخدم دبوسًا يدفع به فى جدار البلونة التى تضخمت، فتصبح كخرقة مهترئة، بعد أن تفرغ هواءها، ويظهر محمد من خلفها... وكم كان يتمنى هو نفسه أن تظل البلونة مخفية إياه.

وهكذا يتضح بناء موبسانى فى هذه القصة القصيرة، وهو بناء يتجلى فى كثير من القصص القصيرة اليوم.

وكما استخدم الكاتب تقنية تعدد الأصوات فى روايته "السقف" للكشف عن داخل الشخصيات، فزاوج بين الراوى كلى العلم، والشخصيات التى يتحدث بعضها من الخارج، وذلك للكشف عن القضايا المستثارة، تتجلى هنا أيضًا التقنية نفسها، إذ تتألف هذه القصة القصيرة من أربعة أقسام صغيرة، تراوح السرد فيها بين الراوى كلى العلم، وحديث محمد الشخصية الرئيسية عن نفسه.

ويمكن أن تتجاوز هذه القصة القصيرة كونها كاشفة عن بعض مشاعر الطفولة فى العيد ابتهاجًا وفرحًا، لتضىء لنا أهمية دور الأسرة فى رعاية الأطفال وترشيد سلوكهم.

وكلتا القصتين تكشفان عن طبيعة لغة فؤاد قنديل الموظفة، التى تجمع بين الفصيحة فى مستواها الجمالى لكشف الغايات الفنية والإنسانية، وقد تتجلى فيها بعض ملامح الشعر أحيانًا كالتكثيف، وتحرى أعمق الكلمات دلالة، والصور التى تحتاج مادتها التشكيلية من أدق حنايا الشخصية.

لكنه فى أحيان أخرى يستمد مفرداته من العامية، ورغم أنها كلمات تستمد مقوماتها من خصوصية الواقع ومتغيراته، وفعل الشخصية وتقلباتها، لكننى أتصور أن فؤاد قنديل يستجيب لحاسته الفنية سريعًا فى مثل هذه الكلمات، بينما هو قادر على تحرى اللغة الفنية الفصيحة ذات المستوى الجمالى التى بها يخلد الفن.

وتتجلى ظاهرة اعتماده على العامية إيقاعًا ودلالة فى بعض قصصه ورواياته أحيانًا، كما فى هاتين القصتين المشار إليهما سابقًا.

الهوامش

١ ـ انظر "المعجم الوسيط": جـ١، دار إحياء التراث العربي بيروت لبنان، صفحة ٦٢٧.

٢ ـ انظر فؤاد قنديل :"السقف" رواية: الإبداع العربي: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة ١٩٨٤م.

٣ ـ للكاتب نفسه أيضًا:كيف أصبحت بالونة يا محمد" مجلة ضاد: فصلية يصدرها اتحاد كتاب مصر العدد الأول نوفمبر سنة ٢٠٠٥م، القاهرة.

٣ ـ انظر"المعجم الوسيط": جـ٢، دار إحياء التراث العربي بيروت لبنان، صفحة ٤٣٨.

٤ ـ انظر "مختار الصحاح": "ط دار الجيل بيروت لبنان سنة ١٤٠٧ هـ / م، صفحة ٤٥٤.

تطور التجربة الفنية

فى رواية: "مهما غلا الثمن"

عند الدكتور عبدا الله العرينى*

● مدخل

فى دراسة سابقة نشرت بجريدة الجزيرة تحدثت عن رواية "دفء الليالى الشاتية" للدكتور عبد الله العرينى تحت عنوان "ميلاد روائى مسلم"، باعتبارها عمله الأول، وقد أشادت بتوجهه الأخلاقى الإسلامى وهو يتعامل مع قضية المرأة والعلاقة بينها وبين الرجل، مقارنًا بين ما نجده فى هذه الرواية من عفة وتعفف، وبين روايات أخرى، تتخذ من الجنس المكشوف وسيلة لتجسيد هذه العلاقة، وهو اتجاه دفع إليه الفهم غير السوى عند بعض الكُتَّاب لجانب من آراء فرويد من ناحية، ومفهوم الواقعية الحرفى من ناحية أخرى.

كما كانت لغة "دفء الليالى الشاتية" بحاجة إلى مزيد من اهتمام الكاتب بلغته وتطويرها، لتحقيق نسيج فنى متناسق يشكل الرواية.

وها هو ذا د. عبد الله العرينى يقدم للقارئ عمله الروائى الثانى "مهما غلا الثمن" محققًا نقلة فنية متميزة فى تشكيل بناء الرواية، وتجلى نسيجها اللغوى

* كاتب سعودى.

المتآلف المتناسق - إلى حد كبير - مع استمراره فى تحقيق مستوى أخلاقى متميز أيضًا لعلاقة الرجل بالمرأة من حيث العفة والصون، ومعالجته لهذه العلاقة من مدخلها الشرعى وهو الزواج، برغم ترائى الحب كرابط إنسانى وجدانى بين الزوجين، يضاف إلى ذلك شمولية التناول الفنى لكثير من قيم الإسلام ومبادئه كالإيمان بالله والقضاء والقدر، والحث على كثير من العبادات فى الإسلام كالصلاة والحج وغيره، بل والدعوة إلى كثير من الأخلاق كالصبر والأمانة والإخلاص فى العمل، وغالبًا ما يتحقق كل ذلك بصورة عملية تناقش قضايا المجتمع المسلم سواء فى السعودية أو إندونيسيا، وبطريقة روائية غير مباشرة فى معظم الأحيان، تستهدى القرآن الكريم وحديث رسول الله - ﷺ، بجانب تعميق الكاتب لاتجاه واضح فى روايتيه كلتيهما وهو المقارنة بين الحياة الشرقية فى ظل الإسلام وحياة الغرب فى ظل ماديته، كما يحث على وجوب التعاون بينهما فى طريق الخير[1].

● البناء الروائى فى "مهما غلا الثمن":- الحدث

تشكل كلمة "الثمن" بدلالتها اللغوية بنية هذا العمل الروائى، كما تجلى عناصره الفنية، إذ تكشف بمحوريتها عن "الحدث" الذى يتمثل فيما يمكن أن يقدمه الإنسان لتحقيق آماله وطموحاته، واقتران ذلك "بالصبر فهل هو"الكنز" الذى ينفق منه "أندى بطل الرواية، كما أنفق منه أبوه الحاج مأمون من قبل، بعد أن تعلم هذا الدرس فى مجلس التعليم فى قريته، وعلمه لابنه "أندى"، أم أن هذا "الثمن" يتمثل فى التآمر والظلم والنهب كما فى مسلك "سودرمان" الشرير الذى أشعل الحريق فى مستودعات شركة السيد غزالى بعود ثقاب، رغم أنه هو أمين المستودعات لهذه الشركة، واتهم أندى بذلك فى بداية الرواية، فسجن ظلمًا، حتى تجلت حقيقة تآمر "سودرمان" وأدخلته شركة التأمين السجن فى نهاية الرواية، بل إن هذا الأخير، على استعداد لاستخدام عود الثقاب وسيلة لإحراق مساكن الفقراء التى تجاوز مستودعات شركة السيد "غزالى"، حتى يهربوا منها، وبالتالى

يستولى السيد "غزالى" على الأرض مقابل عشرة ملايين روبية لسودرمان، يصر عليها أجر ما يقدمه فى هذه الصفقة الشريرة، التى رفضها السيد "غزالى"، بعدما نجح أندى بإخلاصه وخيريته فى إقناعه بالابتعاد عن هذا الشر، وتنفيره منه، وتحويله إلى عمل خيرى تمثل فى اقتراحه أن يبنى السيد "غزالى" عمارتين على أرض يمتلكها فى المكان نفسه، ثم يوزع ما بهما من شقق على بعض هؤلاء الفقراء، وهى ذات مساحات صغيرة، وقد هيأها بأساسيات البناء، وذلك فى مقابل تنازلهم عن المساحات التى يمتلكونها بجوار شركته، ويعيشون فيها داخل عشش لا تليق بكرامة الإنسان، ولا تحقق له أدنى مستوى حياتى، ودون لجوء إلى حريق أو إشعال النار فى هذه العشش، مما يجعل السيد "غزالى" يجعله أقرب المقربين إليه، بل ويكافئه بمنحه إحدى الشقق ملكًا له، فيحقق له أملاً عزيز المنال، بخاصة وهو فى بداية حياته الزوجية.

وقد دفعه ذلك إلى مزيد من الإخلاص والولاء، وجعله وزوجته سارينا يقدران هذه المكافأة خير تقدير، ويدركان أن الإخلاص والجد والاجتهاد والصبر هى "الثمن" الذى به تتحقق الآمال والطموحات، وبذلك تتجلى قيمة الخير كفعل ورد فعل من أهم القيم الإسلامية، التى تبرزها هذه الرواية خلال الحدث، وهذه"النهاية الخيرة" فى الوقت نفسه تعلى من التوجهات الإسلامية لهذه الرواية، وهى تنتهى نهاية سعيدة تبعث التفاؤل والبهجة.

وتتعدد صور السعى والكفاح التى تتآزر مع ما يبذله "أندى" فى هذا المجال للكشف عن "الثمن" الذى يقدمه الإنسان لتحقيق ما يأمله، ذلك المحور الأساسى الذى يشكل عصب هذه الرواية، مثل عمل "إيبو فضيلة" والدة أندى مديرة لمنزل السيد"زين العارفين" فى جاكرتا، لمدة ثلاث سنوات حتى تخلص زوجها الحاج مأمون من دينه، وترجع له بصك السداد النهائى، وتلك فضيلة تحسب لهذه الشخصية، وهى جزء من اسمها "بعلميته"، وقد حقق لها رب المنزل أمنية طالما تمنت تحقيقها، ولكن ضيق ذات اليد كان قد حال بينها وبين ذلك، حتى كافأها السيد زين العارفين بوعده لها أن يتحمل نفقات أدائها لفريضة الحج، وما أعظمه من "ثمن" مقابل ما بذلت من جهد وإخلاص فى حسن إدارة منزله.

كما تشكل علاقة "أندى" "بنور حياتى" ابنة جيرانهم فى القرية وأخت "بجو" صديقه، صورة أخرى من صور الكفاح الكاشف عن "الثمن" الذى به يحقق الإنسان طموحاته، وقد ربطت بينهما علاقة حب، وإذا كان أندى يعمل داخل إندونسيا فى جاكرتا، فإن نور حياتى قد ذهبت للعمل خارج إندونيسيا، خادمة فى المملكة العربية السعودية بأحد البيوت، مما جعل الكاتب يعرض كثيرًا من تقاليد وأعراف البيت السعودى، وعلاقته بالخادمة الأجنبية، فى صورة مثالية، يعوزها الواقع والكشف عن سلبياته ومتغيراته.

ولقد كانت "نور حياتى" مثالاً للإخلاص والطاعة والتقوى فى بيت مخدومها، وكان طبيعيًا أن تكون محل تقدير كل من فى البيت، وأن تكافأ بالهدايا فى مقابل ذلك، بل لقد عرضت على "أندى" أن يجيد قيادة السيارات ويحصل على ترخيص بذلك حتى يعمل بالسعودية معها، ويتزوجا هناك، وقد عرف هو ذلك من خلال رسائل أربع كتبتها نور حياتى لأسرتها، وقد شغله التفكير فى مستقبله فى ضوء هذا العرض، على أمل أن يجمع قدرًا من المال ليعود لينشئ محلاً لتصوير المستندات، لكنه قرر أن يستمر فى العمل بشركة السيد "غزالى" فى إندونيسيا، وأن يظل قريبًا من والديه.

ورغم أن اسم "نور حياتى" بدلالته اللغوية وعلميتها قد شكل علاقة "أندى" بها بخاصة عندما ربط بينهما الحب، لكن سفرها دون معرفته، وابتعادها عنه، ورفضه لفكرة العمل كسائق فى المملكة العربية السعودية، وتوقعه عودتها وقد تغير مستواها المادى على الأقل بالنسبة إليه، وحرصه على عدم تأجيل الزواج رغبة فى العصمة، وحفاظًا على نفسه فى مواجهة ما فى الحياة من فساد[٢]، كل ذلك جعله يعيد النظر فى علاقته بها، بل سريعًا ما يقرر نسيانهاويغلق ملف ذلك الحب إلى الأبد"[٣].

من ثم كان اختياره لسارينا الكاتبة "بمدرسة الباقيات الصالحات"، وزواجه بها بعد استشارة والدته.

● **الشخصيات**

هكذا يسهم "التقابل" بين الشخصيات فى تشكيل بنية هذه الرواية، فنجد "أندى" شخصية ثرية فنيًا، متعددة الأبعاد اجتماعيًا ونفسيًا، بما يجعلها تحمل كثيرًا من القيم الإسلامية التى أناطها الكاتب بروايته، فهو لم يستبدل الذى هو أدنى بالذى هو خير أبدا، سواء بالنسبة إلى عمله فى شركة السيد "غزالى" بجاكارتا وما فيها من موظفين، أو مع جيرانه فى القرية التى نشأ بها، وكذلك النسبة إلى والديه.

بينما نجد "سودرمان" شخصية تحمل لواء الشر ضد كل من يتصل به سواء أكان "أندى"، أو مساعد "سودرمان" نفسه "أغوس" بل إنه لم يمحض السيد "غزالى" النصيحة، عندما حاول أن يورط بإيقاعه فى الشر عندما عرض عليه مشروع إحراق عشش الفقراء المجاورة لمستودعات الشركة.

لكن الرواية فى مقابل ذلك تقدم كثيرًا من الشخصيات التى تربطها بأندى علاقة "تماثل" فى فعل الخير والرغبة فى تحقيقه، كالسيد غزالى مدير الشركة، وهو يرعى موظفيه المخلصين، كأندى عندما كافأه بشقة ملكها له، ومعاونته له فى علاج والده، وكذلك دفعه الكفالة "لدونو" وهو أحد سائقى شركته عندما صدم طفلاً بسيارة الشركة التى يقودها، بل أشرف على علاج هذا الطفل فى المستشفى حتى يبرئ ساحة السائق المخلص.

بالإضافة إلى السيد "زين العارفين" صاحب البيت الذى تعمل فيه والدة أندى، عندما كافأها بتحمل نفقات الحج، وكذلك والدة أندى نفسها وهى تترك زوجها فى القرية، لمدة ثلاث سنوات، لتعمل فى جاكرتا لسداد دين زوجها، رغم ما فى ذلك من مثالية، قد لا يؤيدها الواقع.

وكأن كثرة النماذج الخيرة يستحث الكاتب المتلقى على فعل الخير، وتلقى الحياة تلقيا حسنًا، وهى نظرة إسلامية تعلى من قيم الخير والتعاون والجد والإخلاص بين البشر وأثرها فى تحقيق الطموحات ليسعد الفرد وتنهض الأمة.

● الصراع والتدافع

كما تكشف كلمة "الثمن" فى هذه الرواية كمحور أساسى فى بنية هذا العمل الروائى عن طبيعة الصراع والتدافع بين الخير والشر، وهو صراع قيد يبدو قويًا أحيانا يتغلغل نفس الشخصية مبرزًا ولاءها للشر، وتمكنه منها، وقد تمثل ذلك فى شخصية "سودرمان" مسئول المستودعات فى شركة السيد غزالى، وقد يبدو الصراع فى أحيان أخرى هادئًا، لا يكشف عن تغلغله داخل الشخصية وسيطرته عليها، وقد تمثل ذلك فى شخصية "أندى"، رغم أن أفعاله تكشف عنه كبطل لهذه الرواية، وهو يلتزم فعل الخير، سواء فى شركته مع رئيسها وصاحبها وموظفيها فى مدينة جاكرتا، أو مع أسرته وجيرانه فى قريته، عندما يذهب لزيارة والده هناك.

ولقد كان هذا ديدنه وهو يواجه "سودرمان"، فرغم معرفته بفساده وانحرافه وأنه يبغى الشر له، ومع ذلك يهادنه، بل يذهب إليه ليهنئه بالعيد، وعندما يطالبه بالعشرة ملايين روبية التى كان يتوقع "سودرمان" أن يأخذ مقابل إشعاله الحريق فى عشش الفقراء الذين يجاورون مستودعات الشركة، يطلب منه "أندى" أن يتحدث مع السيد غزالى فى هذا الأمر، ورغم أن هذا الأخير كان قد اكتشف تآمر"سودرمان" وأصبح يكره لقاءه، بل يرفضه، لكن "أندى" يتوسط لديه حتى يحدد موعدًا للقاء "سودرمان" به، وكل هذا فى مواجهة "**سودرمان**" وشره.

فهل طبيعة الخير والإقدام عليه، والالتزام به، والتمسك بتقوى الله، هل كل ذلك لا يسمح للشخصية الخيرة بالانفعال والتمزق فى مواجهة ما ينزل بها فى الحياة من شرور وآثام، وعدوان من الآخرين عليها؟ تلك مثالية قد لا تتجلى فى البشر العاديين، بل إن هذا هو ما جعل السيد غزالى يحذر أندى من الجبن،"وأن يرد الحجر من حيث جاء "[٤]، وأنه سوف يدعمه ضد سودرمان، وقبل كل ذلك فالمؤمن مطالب بدفع الظلم.

● اللغة

تكشف لغة رواية "مهما غلا الثمن" عن محاولة الكاتب تحرى الشكل السهل السلس، واختيار الكلمة الواضحة المعبرة، وتسلسل الأحداث خلال هذه الصياغة المتتابعة فى هدوء، دون أن يلجأ إلى استشهادات شعرية كثيرة قد لا تحقق انسجام النسيج اللغوى فى هذه الرواية - كما فعل فى روايته السابقة "دفء الليالى الشاتية"- وينسجم ذلك فى الوقت نفسه مع طبيعة الشخصيات التى تكاد تكون جميعها من عامة الناس، مما يجعل هذه اللغة السهلة الواضحة محققة للواقعية الفنية سلوكًا وفكرًا، ورغم أن ذلك مسلك سوى فى الصياغة، لكنه قد يدفع الكاتب أحيانًا إلى استخدام مفردات أقرب ما تكون إلى العامية والتسطيح، بخاصة عندما تكون هذه المفردات من معالم البيئة المكانية للحدث الروائى، وقد يصعب على الكاتب أحيانًا تجاوزها، مثل، ص٥، المنجا ص٤٤، البيجة ص٩٣، الدلع ص ١٠١، موديل ص ١٩٥، المكياج ص ١٩٦.

بل قد تدفع دقة التحرى فى الصياغة الواقعية للأحداث إلى اختيار مفردات ألصق بالعامية استعمالا - رغم اتصالها باللغة الفصيحة - مثل: انحشر ص ٤٨، يغلق الملف ص ١٤٤، ١٦٦.

لكنى أعتقد أن فى مقدرة الكاتب وخبرته، وتحريه الأصالة والحيوية غنية عن ذلك، فالفن يتحرى الواقعية الفنية لا الحرفية.

ويشكل "الاقتراض" بمستوييه المباشر وغير المباشر، وسيلة تعبيرية يعتمدها الكاتب فى استثمار القرآن الكريم والحديث النبوى الشريف فى بناء روايته، بما يشهد للكاتب بظهور مقدرته على الهيمنة على لغة الرواية، وتحقق قدر كبير من انسجام نسيجها اللغوى واتساقه، وهنا تصبح المفردة القرآنية أو التعبير القرآنى، وكأنه ملك للكاتب يستثمره كيف يشاء، لتحقيق ثراء الدلالة فى الموقف الروائى، فيكشف عن مقدرة الكاتب، كما تسهم الدلالة القرآنية فى مضاعفة التأثير فى المتلقى أيضًا بالإضافة إلى الدلالة التى أكسبها إياها الكاتب، لتشكل السياق الجديد لها.

● **الاقتراض المباشر**

عندما يستخدم الكاتب اللفظة أو العبارة القرآنية بذاتها، كما فى وصف المكان الذى عقد فيه السيد "غزالى" أحد الاحتفالات فى منزله، عندما ذهبت إليه "إيبو فضيلة" والدة أندى تستنجد به، كى يخلصه من السجن الذى أودع فيه ظلمًا، وقد أصبح هذا المكان خاليًا بعد انصراف المدعوين تقول الرواية:
"ثم ودعته ومضت تقطع فناء" الفلة" الداخلى... وفى أثناء مرورها بحديقة المنزل كان المكان الصاخب حول المسبح قد غدا خاويًا على عروشه إلا من عدد من العمال الذين يجمعون الكراسى.."[٥].

وإذا كان هذا هو حديث السارد الراوى المتوحد مع الكاتب، فليس فى هذا الاستثمار لقوله تعالى: ﴿أَوْ كَالَّذِى مَرَّ عَلَى قَرْيَةٍ وَهِىَ خَاوِيَةٌ عَلَى عُرُوشِهَا﴾[٦]. أى تكلف أو قسر.

وكذلك عندما كان "أندى" يحدث أمه عن "سارينا" التى يريد أن يتزوجها، وقد اقتنع بها تقول له أمه:

"إذا كتب أحببت (سارينا) فعليك أن تأتى البيوت من أبوابها"[٧]، والكاتب هنا يستثمر الآية القرآنية ﴿وَأْتُوا الْبُيُوتَ مِنْ أَبْوَابِهَا وَاتَّقُوا اللَّهَ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ﴾[٨]. على لسان "إيبو فضيلة"، مما يتوافق معها كمسلمة على وعى لا بأس به بأمور الدين، مما يجعل هذا الاستثمار لا يتجاوز الواقعية الفنية.

وبالطريقة نفسها نجد بعض الاستثمارات للحديث الشريف[٩]، وإن كان بعضها أقرب إلى الاستشهاد المباشر.

● **الاقتراض غير المباشر**

فيتجلى فى محاولة الكاتب استلهام النص القرآنى دون استخدام اللفظ أو العبارة القرآنية نفسها، وإنما تتضح دلالتها فيما استخدمه الكاتب من لغة خاصة به لكنها توحى بالمعنى، ورغم أن هذه اللغة سهلة واضحة سلسة، فإن الصياغة لم

تخل من جوانب تصويرية تكشف عن اتجاه الرواية الخير والتزام أكثر شخصياتها بالتوجهات الإسلامية، كما فى موقف أندى وهو يطلب من السيد غزالى صاحب الشركة ومديرها أن يوسع مكان أداء الصلاة، ويزيد من دورات المياه وأماكن الوضوء، وأن يرتب موعظة أو درسًا دينيًا أسبوعيًا لما لذلك من أثر فى صفاء النفوس واطمئنانها، ونقاء القلوب وجلائها، قائلا: "وليتكم تأمرون بترتيب موعظة، أو درس أسبوعى فى هذه المصليات... لا يخفى عليك يا سيدى كيف ترفق المواعظ والدروس من قلوبنا... تذكرنا بالله ... تذهب عن القلوب الصدأ ... والوحشة... والقلق... نعيش خلالها فى جو إيمانى نحن فى أشد الحاجة إليه"(١٠).

وكذلك عندما دخل "أندى" و"سارينا" أول مرة الشقة التى ملّكها السيد غزالى لأندى وأثثها له تقديرًا لإخلاصه وأمانته، وقد غمرتهما الفرحة، بعد صبر طويل ومعاناة شديدة، فيتذاكران فضل الله عليهما، وعنايته بهما، وأنه - سبحانه وتعالى -لا يضيع أجر المحسنين، كما تستشعر "سارينا" أثر فعل الخير عندما يتضاعف ويثمر محققًا للخيرين ما يأملونه ويطمحون إليه، فتقول لأندى وهى تبكى من الفرح:"أرأيت كيف تورق شجرة الخير وتثمر؟"(١١).

وكلتا الصورتين مستلهمتان من الثقافة الإسلامية التى يشكلها القرآن الكريم والحديث الشريف، حيث يمكن أن تتصل أولاهما فيما تتصل بقوله تعالى:"ألا بذكر الله تطمئن القلوب"(١٢). وكذلك قوله تعالى: ﴿إِنَّمَا الْمُؤْمِنُونَ الَّذِينَ إِذَا ذُكِرَ اللَّهُ وَجِلَتْ قُلُوبُهُمْ وَإِذَا تُلِيَتْ عَلَيْهِمْ آيَاتُهُ زَادَتْهُمْ إِيمَانًا وَعَلَى رَبِّهِمْ يَتَوَكَّلُونَ﴾(١٣).

أما الصورة الثانية فتتصل بمضاعفة الله لجزاء فعل الخير، وكأن هذه الصورة تستهدى قوله تعالى:"مثل الذين ينفقون أموالهم فى سبيل الله كمثل حبة أنبتت سبع سنابل فى كل سنبلة مائة حبة، والله يضاعف لمن يشاء والله واسع عليم"(١٤).

وهكذا يتجلى الخير والإخلاص والالتزام بقيم الدين محققة "الثمن" العظيم الغالى لما يرجوه المؤمن، وما يطمح إليه.

وبذلك تتآزر الرواية بعناصرها الفنية حدثًا وشخوصًا ولفظًا وصورة وتركيبًا فى الكشف عن فكرة"الثمن" التى اتخذتها الرواية عنوانًا لها وهى تؤكد عظمة القيم الإسلامية، وأثر الولاء لها فى تحقيق هذا "الثمن" العظيم، ليتقدم الفرد وتنهض الأمة.

وأخيرًا ثمة ملاحظات على بناء الرواية تتمثل فيما يلى:

١- إن الرسائل من الوسائل التعبيرية التى يستعين بها كاتب الرواية فى بناء الحدث ونموه والكشف عن داخل الشخصية، لكن عندما تتعدد الرسائل بحيث تشغل عدة فصول يصبح الأمر متصلاً بالرتابة أكثر من اتصاله بالفن وتنوع وسائله التعبيرية، وهنا نجد أن الرسائل الأربع التى كتبتها نور حياتى من السعودية لأهلها تشغل الفصول السابع والثامن والتاسع والحادى عشر، وقد قدمها "بجو" أخو "نور حياتى" "لأندى" صديقه، حقًا أسهمت هذه الرسائل فى الكشف عن علاقة "أندى" "بنور حياتى"، كما أبرزت كثيرًا من جوانب حياة البيت السعودى وعلاقته بالخادمة الأجنبية، وهو ما حاولت الرواية تناوله على نحو ما، كما أسهمت فى نمو الحدث وتطوره، لكن ثبات الوسيلة التعبيرية وعدم تنوعها خلال هذه المساحة من الرواية يمكن أن يمس فنية البناء، من ثم فإن رسالة واحدة، أو رسالتين كانتا كافيتين لأداء هذه المهمة الفنية فى الكشف عن الحدث والشخصية، على أن يعتمد الكاتب على غير ذلك من وسائل الفن القصصى، التى تتيحها له الخبرة والممارسة والفن.

٢- ويضاف إلى ما سبق أن حرص الكاتب على تجلى القيم الإسلامية وعرضها روائيًا، قد يبعدها أحيانًا عن الفنية إذا استرسل الكاتب فى التناول المباشر، بما يقرب الموقف الروائى من الوعظ والخطابية، وهى التهمة التى يحاول أعداء الأدب الإسلامى إلصاقها به، وهو منها براء، كما فى نصيحة "أندى" للسيد "غزالى" برفض فكرة الاستيلاء على أرض الفقراء المجاورة لمستودعات شركته بعد إحراق عششهم، وهى الفكرة التى حاول "سودرمان" أن يقنع بها

السيد "غزالى"، وقد ظل أندى يتحدث حديثًا طويلا استغرق ثلاث صفحات من الرواية من ص ١٥٨: ص ١٦٠، وهى مجرد نصائح بطريقة وعظية خطابية مباشرة، داعيًا إلى وجوب فعل الخير، والابتعاد عن الشر، فهل مدير الشركة لديه من الوقت، ومن الفراغ ما يجعله يستمع طوال هذه المدة، وأن يجلس مع أحد موظفيه مجلس التلميذ من مدرسه؟، بل إننا نجد موقفًا وعظيًا خطابيًا آخر يستغرق من ص ١٦٧ إلى ص ١٧٠، و"أندى" يحدث زوجته عن الصبر، ذلك الكنز الذى حدثه عنه أبوه، وقد استفاده من أحد مجالس التعليم فى مسجد القرية، إذ يحدثها عن أهمية "الصبر" وحاجة الإنسان إليه، ووجوب الاقتداء برسول الله - ﷺ - فى تحمله الأذى والفقر، وفى "صبره" على زوجاته - رضى الله عنهن، وإيثارهن لما عند الله على نعيم الدنيا، كما تتخذ هذه النصيحة الطويلة، من صبر يعقوب - عليه السلام - على فعل أولاده نموذجًا آخر لتأكيد قيمة "الصبر" وأنه لابد أن يحقق النصر للصابرين، مثل هذه المواقف الخطابية قد تسطح الحدث، وتهدد فنية الرواية.

٣- ولقد كانت علاقة أندى بنور حياتى التى بدأت قوية فى مطالع الرواية بخاصة وهو يقرأ رسائلها الأربع - غير متناسبة مع انصرافه عنها بسرعة، وتحوله إلى سارينا التى اختارها زوجة له، حتى أنه اعتبر حبه لنور حياتى ملفًا أغلقه إلى الأبد على حد تعبيره.

فهل مثل هذه العلاقات الإنسانية الوجدانية تعامل معاملة الملفات والأضابير؟ ويتم إنهاؤها بهذه الصورة البعيدة عن طبيعة الوجدان والمشاعر؟.

ومهما تكن هذه الملاحظات، فهى لا تقلل من هذه النقلة النوعية الفنية التى حققها د. عبد الله العرينى فى روايته الثانية "مهما غلا الثمن" ولا شك أنه هو أيضًا يدفع الثمن الغالى إخلاصًا للفن وحرصًا على الدين الإسلامى وقيمه المشرقة، بما يؤكد ما سبق أن قررته من أنه يبشر بروائى إسلامى واعد إن شاء الله.

الهوامش

١- انظر د. عبد الله العرينى "مهما غلا الثمن"، ط١ ١٤٢٢هـ/٢٠٠١ م سلسلة روايات الأدب الإسلامى، الرياض. المملكة العربية السعودية ص ١٩٦.

٢- مهما غلا الثمن ص ١٤٧.

٣- مهما غلا الثمن، مرجع سابق ص ١٤٤.

٤- مهما غلا الثمن، مرجع سابق ص ١٥٥، ١٥٦.

٥- مهما غلا الثمن، مرجع سابق ص ١٦.

٦- سورة البقرة آية ٢٥٩.

٧- مهما غلا الثمن، مرجع سابق ص ١٤٩.

٨- سورة البقرة آية ١٨٩.

٩- مهما غلا الثمن، مرجع سابق انظر الصفحات ٣٩، ١٣٨، ١٥٩.

١٠- مهما غلا الثمن، صـ٣٢، وكذلك انظر الصفحات١٥٥، ١٨٧، ١٨٩، ٢٠٠.

١١- مهما غلا الثمن، مرجع سابق، ص ٢٢٥.

١٢- سورة الرعد آية ٢٨.

١٣- سورة الأنفال آية ٢.

١٤- سورة البقرة آية ٢٦١.

مثل كل الأشياء الرائعة

مرحلة جديدة فى تطور اللغة الروائية

عند د. عبد الله العرينى*

هذا هو العمل الروائى الثالث للدكتور عبد الله بن صالح العرينى فى سلسلته "روايات الأدب الإسلامى" التى نتفاءل بها خيرًا إن شاء الله، وآمل أن تسهم فى إعادة الوجه المشرق للمسلمين دينا ودنيًا.

وهى تتألف من عشرين فصلاً، وقد جاءت فى أكثر من مائتى صفحة، من القطع الصغير.

تعالج حياة شاب مسلم هو مهدى موهيلى من "جزر القمر" إحدى دول إفريقية، التى دخلها الإسلام، لكنها تعيش فى مستوى الفقر والتأخر نتيجة للاستعمار الأجنبى، وقد درس اللغة العربية فى الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، وعاد إلى وطنه ليعمل مدرسًا فى المدرسة التعاونية "بمورونى" عاصمة "جزر القمر".

الشخصية الرئيسية: وهو الشخصية الرئيسية فى الرواية، وقد تم توظيف علمية "مهدى" توظيفًا كاملاً، حتى أصبحت الهداية والتوفيق قرينة بكل فعل يقوم به، فهو خير ولا يفعل إلا الخير - رغم فقره - فمسلكه مع زوجته "جميلة" يتسم

بالحب والمودة وحسن الرعاية، وعلاقاته بجيرانه يسودها التعاون والتآلف؛ فمثلا عندما أقام جاره حفل زواجه الكبير اقترض منه كل أثاث بيته، حتى السجادة التى يفترشها، وقد قدم له كل ذلك بأريحية كاملة تامة.

وكذلك علاقاته فى عمله بالمدرسة: احترام ونشاط وإخلاص، حتى أن صاحب المدرسة "موسى جمل الليل" يثق به ثقة كبيرة، فوكل إليه كثيرًا من أمورها: تنظيم الجدول الدراسى، ومراقبة سير العمل، بجانب ما يقوم به من حصص فى تعليم التلاميذ، وقد تفانى فى أداء واجبه فتمتع بحب زملائه وتلاميذ المدرسة، اللهم إلا " كومبا " زميله فى العمل، الذى تقيم الرواية "تقابلاً" حادًا بينهما، فكومبا عاد من فرنسا بعد آن درس الموروث الشعبى وتخصص فيه، دون أن يتخصص فى علم نافع مفيد كما ترى الرواية، ومن خلال الاحتكاك بين هاتين الشخصيتين "مهدى" "وكومبا" تحتك الثقافتان العربية والغربية أو الحضارتان الشرقية والغربية كما تفعل ذلك كثير من الأشكال الروائية كحديث عيسى بن هشام "لمحمد المويلحى، ثم "عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم، ثم "ست الحسن والجمال "لفتحى غانم وغيرها، على اختلاف فى المستوى الفنى بين هذه الأشكال الروائية. وإن كان كومبا فى رواية "مثل كل الأشياء الرائعة"، لم يأخذ من فرنسا إلا القشور دون أن يأخذ العلم النافع"، فهو يجيد الرقص ولا يحسن العمل فى المدرسة، لكن الأمر الواضح هو ضياع شخصيته وذوبانها، فهو لا يرى فى الدنيا الواسعة إلا فرنسا، واللغة الفرنسية، والثقافة الفرنسية، والموضة الفرنسية، والنسق الفرنسى فى المأكل والمشرب والملبس، وتسريحات الشعر وقصاته المختلفة.."[١].

بالإضافة إلى "أنه مسكون بثقافة مضادة، تقوم على مصادرة الآخر ورفضه"[٢]، وقد وضح أكثر ذلك خلال حديث الآخرين عنه لا من سلوكه وأفعاله، بخاصة الراوى كلى العلم الذى يتصدر هذه الرواية.

بينما تتجلى شخصية مهدى فى مقابل ذلك؛ بإسلامها وأصالتها وفاعليتها والتفاهم مع الآخرين بمودة واحترام، وحرصه على إسلامه، كل ذلك خلال أفعاله وسلوكه أكثر من حديث الآخرين عنه، مما يكشف عن حيويته وفاعليته.

لكن "كومبا" تربطه بصاحب المدرسة علاقات وثيقة، فهو ابن أخته وزوج ابنته "آسية"، ورغم إدراك "موسى جمل الليل" صاحب المدرسة مساوئ كومبا بخاصة خلافاته مع مهدى، لكنه انتصر له ضد مهدى، بل هدد الأخير بالفصل إن لم يسو أموره معه، تلميحًا بعد أن احتدم "الصراع" أو "التدافع"(٢). بين هاتين الشخصيتين المتقابلتين "مهدى" و "كومبا" ويوشك على الانتهاء لصالح الأخير بسرعة فى هذه المرحلة، بخاصة بعد أن رفض مهدى مهادنته، أو مجاراته، أو أى تنازل عن مبادئه: أصالته وإسلامه.

وهكذا يواجه مهدى الخير المستقيم البطالة وترك العمل - رغم فقره - مما يمكن أن يستثير إحساسًا مأساويًا تجاه هذه الشخصية الرئيسية فى هذه الرواية كما نشاهد فى المآسى اليونانية، بخاصة عندما تصبح المشكلة مشكلة أسرة سوية متحابة (مهدى وجميلة)، وليست مشكلة شخصية بمفردها، وبذلك تتسع قاعدة الصراع أو التدافع.

وقد دفع هذا الموقف جميلة التى تربطها بآسيا علاقة "تماثل" ومودة أن تطلب من هذه الأخيرة التوسط لدى والدها، كى يعيد مهدى إلى عمله، وأكدت على سرية ذلك بينهما، لأن مهدى لا يقبل ذلك أبدا، رغم حبه للمدرسة وللعمل فيها، لكنه يعتبر هذا المسلك تنازلا عن مبادئه، ومساسًا بها، بخاصة مع وجود كومبا بها، مثيرا للمشكلات، ومفسدًا كل القيم والمبادئ والنظم.

لكن ﴿وَمَنْ يَتَّقِ اللَّهَ يَجْعَلْ لَهُ مَخْرَجًا (٢) وَيَرْزُقْهُ مِنْ حَيْثُ لاَ يَحْتَسِبُ﴾ ، فقد ارتبط هذا الموقف بطلب "سيد عثمان" ـ من "مدغشقر" المجاورة "لجزر القمر" ـ من صديقه موسى جمل الليل أن يرسل له شخصًا ذا خبرة، يمكنه أن يقوم بتأسيس مدرسة فى عاصمة مدغشقر "تناناريفو" ، فما كان من موسى إلا أن طلب من مهدى القيام بهذه المهمة، بعد أن يعود إلى مدرسته أولاً، حتى يستعد للذهاب إلى "تناناريفو"، وقد قبل تنفيذ هذه المهمة بعد أن استخار الله فى السفر والقيام بها، رغم ما سببه له ذلك من قلق على جميلة التى سيتركها مع أمها، لكنها ستكون بعيدة عنه، وهى أيضًا استشعرت شيئًا من الندم والألم لهذا السفر بعد أن شجعته عليه.

● أثر التحولات المكانية فى الحدث والشخصية

وينمو الحدث بتغير المكان. حيث يستأنف مهدى نشاطه فى " تناناريفو" مؤسسًا لمدرسة " النور " لصاحبها سيد عثمان . محققًا من الطموحات ما لم يحققه فى المدرسة التعاونية " بمورونى " عاصمة " جزر القمر "، نتيجة مقاومة كومبا له، وتصديه لمشروعاته هناك. ونظرًا لانشغال سيد عثمان، فقد أعطى مهدى كل الصلاحيات تأسيسًا وتأثيثًا ونظامًا، فقد استطاع فى الوقت نفسه بعد ترتيب أموره أن يصطحب معه زوجته جميلة، التى أخذت تعلم النساء، ونظرًا؛ لأن أهداف مهدى كانت واضحة محددة فقد استطاع الوصول إليها[٤].

ويبدو أن " لتحولات المكان " أثرها فى نمو الشخصية الرئيسية " مهدى " والكشف عن أبعادها النفسية والاجتماعية، وتأكيد خبرتها القرينة باسمه، إذ بخروجه من "تناناريفو" إلى القرية المجاورة للوصول إلى الغابة، تأكدت سماته السابقة: الأصالة والفاعلية والتمسك بالإسلام، كما تجلت بقية سماته كالإخلاص وإيلاف الآخرين له، بخاصة بصحبة السائح السعودى الشيخ "مبارك" الذى كان وصوله مصادفة إلى "مدغشقر" فى الفترة التى مارس مهدى فيها العمل فى تأسيس مدرسة النور، وقد كان مهدى هو الأقرب من الفريق الذى صاحبه بغية اصطياد أسد من هذه الغابة، فقد اختاره لهذه المهمة مدير الفندق بناء على تزكية عمر موظف الفندق الذى عرفه به، وقدمه له، لأنه يجيد اللغة العربية، كما يتمتع بصفات النديم الماهر سلوكًا ومعرفة، بالإضافة إلى إسلامه الصحيح وأصالته الواضحة. وقد تم ذلك بعد استئذان صاحب المدرسة، فهو صديق لمدير الفندق.

وقد كانت هذه الجولة فرصة للكاتب ليعرض بعض مظاهر إسلام بعض القرى الإفريقية، مما يتطلب أن تتحرك الهيئات والمنظمات الإسلامية المدنية والحكومية، لرعاية هؤلاء الأفارقة المسلمين دينيًا واقتصاديًا، حتى لا يتركوا صيدا سهلاً للمبشرين من أصحاب الديانات الأخرى، وهو عرض موفق فنيًا، فقد أسهم فى الكشف عن نمو الحدث، وفاعلية الشخصيات، سواء الشخصية

الرئيسية " مهدى"، والشخصيات الثانوية بخاصة الشيخ " مبارك " وولائهما للإسلام، مما يشكل بعدًا إسلاميًا جليًا فى الرواية تجلى خلال حركة هاتين الشخصيتين.

وقد انتهت الرحلة بصيد الأسد وسلخه، وتقديم بعض المساعدات للمسلمين فى إحدى القرى، وتقديم الشيخ مبارك أجورًا سخية لمرافقيه، بخاصة مهدى الذى حصل على مبلغ كبير لم تقبض يده مثله، مما جعله يكافئ عمر موظف الفندق الذى رشحه لهذه المهمة.

ولثقة الشيخ " مبارك " فى " مهدى "، فقد سلمه مبلغًا من المال ليستثمره فى مشروعات صغيرة "متنامية " للمسلمين فى هذه البلاد، بعد أن اتفقا على أهداف المشروع وشروطه، بحيث من يأخذ مبلغًا يستثمره فى قارب صيد صغير، ثم يقدم نصف العائد بعد الاستثمار لغيره، وهكذا.

• نهاية الرواية

وقد كانت نهاية الرحلة إيذانًا بانتهاء الرواية، إذ تصادف معها وصول رسالة من "موسى جمل الليل" إلى "مهدى" يدعوه فيها إلى العودة لحاجته إليه فى مدرسته، فقد ارتبط ذلك برغبة " مهدى " و" جميلة "فى العودة إلى بلدهما "مورونى " "بجزر القمر"، بعد غيابهما عنها أربع سنوات فى " مدغشقر "، كما ارتبط ذلك بما عرفه " مهدى " عن " كومبا " بعد عودته والتقائه" بموسى جمل الليل " الذى أخذ موقفًا حاسمًا من صهره كومبا ، بعد أن شاع فساده وتعاطيه المخدرات، بل وتجارته فيها، وقد خيره موسى بين ترك كل هذا الفساد أو الرحيل إلى جزيرة مايوت، بعد أن طلق آسية وقد ساومه كومبا على هذا الطلاق، ورغم أن هذا الموقف لم يكن متوقعًا من موسى بعد آن فضل مهدى بسبب كومبا فى بداية الرواية فهو ابن أخته وزوج ابنته، لكن فساده يعتبر مسوغًا منطقيًا وفنيًا لهذا التحول فى موقف موسى.

وهكذا يعود مهدى لإدارة المدرسة التعاونية فى مورونى بعد أن فصل منها، مقدمًا نموذجًا للبطل الروائى المسلم الذى يتمسك بقيم الإسلام ومبادئه فى مواجهة متغيرات الحياة، وينتصر على كومبا عدوه اللدود، لكن وسائل هذا البطل وأسلحته فى تحقيق النصر محدودة، لا تتجاوز إخلاصه فى العمل وتمسكه بمبادئه، مما يرتد بالسلب على صورته كبطل ، لم يعان فى مقاومته وصموده، بل خدمته الظروف والملابسات التى جاءت من قبل غيره محققة النصر له، كموقف "موسى" الحاسم مع ابن آخته وزوج ابنته " آسيا " " كومبا " .

ويمتد الصراع إلى آخر سطر فى الرواية، وذلك عندما أصبح مهدى قائمًا بكل مسئوليات المدرسة التعاونية فى "مورونى"، وقد ازدهر التعليم فيها، كما أقبل الناس عليها، خاصة عندما أصبح هناك تدريب عملى على المهن المختلفة فى" يوم المهنة "، وهو ذلك اليوم الذى يتوجه فيه التلاميذ إلى المصانع كى يستفيدوا خبرات تعينهم على العمل فى ميادين الحياة المختلفة ، بجانب حرصهم على التعليم العام، ..... وإذا بالساعى يأتيه أثناء الفسحة ليخبره بأن كومبا قد جاء، مما أصابه بالقلق والاضطراب، .... لكن كومبا هذه المرة لم يكن إلا طالبًا رقيقًا مهذبًا، وما هو إلا مجرد تشابه أسماء[٥]. ومع ذلك، فقد تمنى عودة كومبا ليرى ما حققته المدرسة من تقدم وازدهار.

● **علاقة الرجل بالمرأة**

كانت آراء فرويد فى غريزة الجنس وأهميتها فى حياة الإنسان، قد مست معظم الروايات الأوروبية والعربية ، وتوسع هؤلاء الروائيون فى تطبيق هذه الآراء، بما قد لا يوافق عليه فرويد نفسه لو كان حيًا، كأن نرى فى بعض الروايات فوضى الجنس دون ضابط أخلاقى ، أو نظام إنسانى ، علمًا بأن فرويد كان يحلل حالات مرضية ويعالجها ، بالإضافة إلى أن من تلاميذه من انتقده وخرج عليه فى بعض تفسيراته للجنس وأهميته فى حياة الإنسان .

وروايات الدكتور عبد الله العرينى الثلاث قد نجحت من هذا المس الجنسى الفرويدى ، رغم أنه حاول أن يكشف أدق خبايا المرأة فى علاقتها مع الرجل، ويجعل مشاعرها الإنسانية تجاه من تحب، ويصور ما بين الزوجين من مودة ورحمة، بطريقة مهذبة.

لذلك وجدنا " التصور الإسلامى " يشكل علاقة مهدى بجميلة فى هذه الرواية، تشكيلاً تامًا، فهى قائمة على الزواج والمودة والرحمة، وهو لا يختلف كثيرًا عنها فى روايتى د.عبد الله العرينى السابقتين " دفء الليالى الشاتية" و"مهما غلا الثمن"، ولن تجد أى صدى للانحراف الجنسى فى رواياته، وهى صفة نحمدها له، لما لها من أثر طيب فى تشكيل الرؤية الفنية الإسلامية هنا، ولمردود ذلك الأخلاقى على نفوس الشباب.

وقد يلامس الجنس هذه العلاقة فى هذه الرواية التى بين أيدينا، لكنها ملامسة حصيفة، لا تدغدغ المشاعر، ولا تصدم التقاليد والأعراف، أو تتجرأ على الذوق الإنسانى، بالإضافة إلى أنها مجرد تلميح لا تصريح على العكس مما تفعله كثير من الروايات العربية.

ففى حديث نسائى خاص ..وكان قد مضى على جواز مهدى وجميلة أربعة أعوام، ومهدى كان هذه المدة عاطلاً عن العمل، بعد تركه للمدرسة التعاونية، لم يكن هناك حمل لدى جميلة، فإذا بآسيا تلمح إلى وجوب الاستفادة من التعطل عن العمل فى تحقيق الحمل ....، وصاحب كلامها "ابتسامة ماكرة" وتلك إشارة لبقة معبرة ....فى هذا المجال، بل لقد ظهر خلال هذه المحاورة النسائية الخاصة ما يكشف إخلاص كل من جميلة وآسيا كلتيهما لزوجيهما وحبهما ووفائهما لهما- ولنتأمل جانبًا من هذا الحوار :

- آسيا: دعينا من هذا كله .. ماذا بشأن الحمل ؟

- جميلة : حتى الآن لم يقسم الله شيئًا مع أنه قد مضى على زواجنا أربع سنوات.

- استفيدوا إذًا من هذا التعطل عن العمل (ثم اتبعت العبارة بابتسامة ماكرة):

- آه يا ..... !!

- إنا لم أقل شيئًا !!

- وما الذى لم تقوليه إذًا ... حتى الفصل من العمل لا يسلم الإنسان من الحسد، هل تريدينني أن أدعو على زوجك أن يفصل مثل مهدى فيتفرغ للبيت..

- لا....لا !! ماذا أفعل به ليجلس عندى طوال النهار !! دعيه يخرج، ويستنشق الهواء الطلق، ثم يعود وهو فى شوق للمنزل

- زوجك الخواجة لا يستنشق الهواء الطلق، لأنه يدخن الغليون دائمًا .... فأين هو؟ وأين الهواء الطلق ؟

- دعى زوجى لى....غليونة وهواؤه الطلق، وغير الطلق لى وحدى .... أنت ليس لك دخل أبدًا .....

-سبحان الله غرت عليه !!

- ولماذا لا أغار ....؟

- وكلامك السابق عن مهدى ....

-زلة لسان أيضًا ؟؟

- آه لو زل لسانك مرى أخرى؟؟[٦].

وهو حوار يفيض مودة وألفة، كما يكشف عن علاقة سوية بين الرجل والمرأة، عمادها الوفاء والإخلاص والحب والرحمة.

كما أن بدايات هذا الحوار يمكن أن تمثل لغته جانبًا فكهًا مرتبطًا بفكرة تحقيق الحمل استفادة من التعطل عن العمل، وملازمة مهدى الزوج للمنزل، وهذه الفكاهة يمكن اعتبارها لونًا من ألوان تخفيف حدة الحدث وجديته، وبخاصة وعدم الحمل يسبب لطرفيه ضيقًا.

بل إن هذا الحب فى علاقة " مهدى " و" جميلة " ليتجلى فى أروع صورة الإنسانية وهى تعد له حقيبته قبل سفره إلى مدغشقر، وتعيد ترتيبها ثلاث مرات حتى لا تنسى شيئًا يحتاج إليه، ثم بين طيات الملابس وضعت بعض الحلوى، كما وضعت ذكرى لها، وهى صورتهما معًا، حتى تكون هى معه باستمرار، كما وجدت نفسها تنزع سوارها الذهبى الوحيد، وتضعه مع الصورة، فقد يحتاج إلى ثمنه، فهى تعتقد أنه منه وإليه ...بل لقد أخذت تفكر فى مأكله ومشربه، وكيف يغسل ملابسه، وهى التى كانت تكفيه مئونة كل ذلك... مما ملأها حزنا[٧]، تضاعف أثره باستشعارها أنه سيبعد عنها،.... ثم كان الوداع الجميل البكاء الذى زاد وجهها إشراقًا وبهاء فى عينيه[٨]، وكم كانت سعادته بعد ذلك فى تناناريفو وهو يجد صورتها والسوار الذى احتاج فعلاً إلى ثمنه، مما آنس غربته بها، رغم بعدها عنه بجسدها..

بل إن الرواية لتصور علاقة المرأة بزوجها الذى تحبه كاشفًا أدق خباياها، ومجلية أخفى مشاعرها الإنسانية، فعندما رجع الزوجان مهدى وجميلة من "مدغشقر" إلى "مورونى" بجزر القمر، وكانت آسيا قد طلقت من كومبا، أخذت تتردد يوميًا على صديقتها جميلة، مما جعل مهدى يسأل جميلة عن سبب عدم زواج آسيا إلى الآن بعد طلاقها، رغم أنها لا ينقصها أى شىء كامرأة، لكن هذا السؤال جعل الظنون تجتاح جميلة، فربما يكون زوجها مهدى يفكر فى الزواج منها، وصارت زيارة آسيا لها مبعث انقباض وضيق...، حتى فاجأتها آسيا ذات يوم بخبر عقد قرانها على أحد المدرسين، مما أزاح عن نفس جميلة وقلبها عبئًا كبيرا، وهمًا ثقيلاً..."[٩].

● اللغة : أ - العنوان

لابد لأى عنوان من خصوصية تربطه بما اتخذ عنوانًا له، والرواية التى بين أيدينا تحفل بكثير من الأعمال الإسلامية الرائعة التى قام بها مهدى الشخصية الرئيسية فى رواية " مثل كل الأشياء الرائعة "، من ثم فهذا العنوان يمكن أن يمثل

جزءًا من جملة أسمية، حذف أحد طرفيها المبتدأ أو الخبر، وهذا الحذف نفسه وتعدده على هذا النحو، قد يكون وسيلة أراد بها الكاتب ثراء الرواية بالأعمال الإسلامية العظيمة، التى تجلى أبعاد الشخصية الرئيسية، لأنه لم يحدد العمل أو هذه الأعمال، وهو بذلك يؤكد التوجه الإسلامى لهذا العمل الروائى، لكن عدم التحديد هذا فى الوقت نفسه قد يفقد العنوان الخصوصية المفترضة فيه أو المنوطة به، فرواية د.عبد الله العرينى السابقة "مهما غلا الثمن"، وكذلك روايته الأولى "دفء الليالى الشاتية" كلتاهما حافلتان بالأعمال الإسلامية الرائعة التى قام بها بطل الرواية فى كل منهما، مما يجعل هذا العنوان منطبقًا عليهما أيضًا ، لذلك أقترح أن يكون "المكان "هو عنوان هذه الرواية، مثل أن يعنون بـ "القارة السوداء" مثلاً أو "الإسلام والقارة السوداء" ، لأن كل الأعمال الرائعة التى قام بها مهدى وغيره من أشخاص هذه الرواية، كان الهدف منها خدمة الإسلام والمسلمين فى دولتى "جزر القمر ومدغشقر"، كما كان الإسلام هو الدافع للشخصيات كى تخلص فى عملها تجاه هاتين الدولتين "جزر القمر ومدغشقر" وهما نموذجان لحاجه القارة كلها إلى العمل الإسلامى المخلص الجاد، لإنقاذهما من المستعمرين والمبشرين، ومارات عليهما من تخلف وجهل، بخاصة قد وظف الكاتب تحولات المكان فى الرواية لجلاء هذه الأهداف، حتى يمكن أن نقول إن "المكان وتحولاته " هو العنصر المهيمن على هذه الرواية.

● ب - السرد

تكشف لغة السرد فى هذه الرواية بالنسبة إلى الروايتين السابقتين للدكتور عبد الله العرينى عن تطور مهم، يتضح فى هذا التساوق والتجانس بين الكلمات والتراكيب غالبًا، فقلت الكلمات والجمل " المقترضة "[١٠]. من خارج الرواية، وما اقترضه استطاع أن يصقله ويجرده من ارتباطاته الخارجية إلى حد كبير، ليضعه فى سياق جديد يتسق مع روايته فى الموقف الذى يعبر عنه، رغم ما يمكن أن يتراءى من دلالات قد تتصل بماضى اللفظة أو التركيب، لكنها تشى بمحاولة

الكاتب تطويعها لسياقه هو، وسرده هو[١١]. فى هذه الرواية بخاصة إذا كان هذا التركيب من التركيبات المألوفة التى صارت "إكليشيهات " تتكرر كثيرًا فى الكلام، تأمل مثلا هذا التركيب " الخلاف لا يفسد للود قضية " عندما يُستخدم على لسان " مهدى " معبرًا عن سوء موقف زميله "كومبا" الذى هو على ولاء كامل لغير دينه وعروبته وقومه وأمته، فهو النقيض تمامًا لمهدى الأصيل المسلم السوى يقول مهدى : "وإذا كان الخلاف لا يفسد للود قضية، فإن الخلاف مع كومبا يفسد القضية نفسها "[١٢].

ورغم ذلك فكم كنت أتمنى أن يتخلص الكاتب من هذه العبارات والتراكيب المسكوكة، التى بليت من طول استخدامها وكثرته فى الكلام العادى، رغم محاولته أن يعيد صياغتها صياغة جديدة.

ومن مظاهر تميز هذه اللغة الروائية فى السرد ما يقوم به الكاتب أحيانًا من "اقتراض من القرآن الكريم"، بحيث يثرى الدلالة عندما يحتفظ للفظة بقسط كبير من دلالتها القرآنية، بالإضافة إلى ما يكسبها من خصوصية الدلالة لديه، من ثم تصبح كاشفة عن الموقف الروائى الذى توظف فيه كشفًا دقيقًا، بفضل ما تتمتع به من مسحة قرآنية، وما تسهم به فى السياق الروائى الجديد، كأن تكشف البعد الإسلامى فى شخصية البطل مثلا، مثل كلمة "أسرَ "فعندما ساعد مهدى الرجل العجوز فى ملء الدلو، كما تنازل له عن الأرغفة التى كان يحملها، عندما وجده ينظر إليها، لجوعه، فأراد أن يكسب دعاء هذا الشيخ الطيب له، وهو متوجه إلى الحفل المدرسى، من ثم فكر فى أن يطلب منه الدعاء ألا يحضر كومبا هذا الحفل حتى لا يفسده ، " لكنه عدل عن ذلك وأسرّها فى نفسه "[١٣].

وفى المقابل قد نجد الكاتب يستخدم بعض العبارات التى يستخدمها العامة برغم فصاحتها، لكن الاستخدام العامى قد افقدها كثيرًا من روائها، وبالتالى فهى لا تضيف للسرد الروائى شيئًا جديدًا، إن لم تكن تمسه، كقول "آسيا" لصديقتها "جميلة" وهما يتعاتبان عندما تذكرت جميلة أن والد آسيا هو الذى فصل زوجها من العمل، وقد أوشكت الصديقتان على الاختلاف، وهما قد تعاهدا

على عدم وقوع الاختلاف بينهما مهما حدث من الأمور، فقالت "آسيا" لجميلة "سبحان الله" منذ قليل نغبط أنفاسنا أننا مازلنا صديقتين رغم خلافنا، وأنت قلت بعظمة لسانك أننا سنبقى صديقتين طوال الحياة، ثم نختلف الآن.... ما ذنبي فيما حدث[١٤].

فكلمة... "عظمة" في هذا السياق استخدام عامي، بالإضافة إلى ثقلها في النطق في هذا السياق.

• الحس الإسلامي

أما عن الحس الإسلامي فحدث ولا حرج كما يقولون، لأن الكاتب يتحرى الإسلامية في كل ترتيب وحدث وبنية، بل لست مبالغًا إذا قلت إن كل صفحة من صفحات الرواية لا تخلو من ملمح يؤكد هذا التوجه في بنائها سلبًا أو إيجابًا، بمعنى أننا إذا لم نجد ما يؤكد ذلك بطريقة مباشرة، فقد يكون عكس ذلك متصلاً بهذا التوجه، فهو مثلا يقدم لنا شخصية مهدي بطل الرواية الذي تعلم في الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، قد أخذ عن أحد أساتذته بدء درسه بذكر الله والصلاة والسلام على رسوله الكريم، ومهدي نفسه يحاول في المدرسة التعاونية في "مورونى"، وكذلك في مدرسة النور في "تناناريفو".

"أن يحيى مثل هذه التقاليد والأعراف الإسلامية بين زملائه وتلاميذه، من ثم فطبيعي أن تصور الرواية شذوذ كومبا ذي الثقافة الفرنسية مخالفًا لمهدي في كل شيء، ومن هذا "التقابل" تتجلى القيم الإسلامية في كل أرجاء الرواية.

بل إن مهدي "ليستخير الله" قبل قبوله التوجه إلى "تناناريفو" في "مدغشقر" لتأسيس مدرسة النور هناك وتأثيثها، وتأمل اسم "النور"، وهي صفة تشي بأثر العلم في المتعلمين، كما أنها في الوقت نفسه من الألفاظ ذات الدلالة الإسلامية الموحية، والتي وظفها القرآن الكريم تحمل هذا اللفظ، وهي سورة "النور" وترتيبها الرابعة والعشرون في المصحف الكريم.

كما كانت مدرسة مورونى تسمى " المدرسة التعاونية " وهو ملمح آخر يعلى من قيمة التعاون كصفة أساسية فى الحياة الإسلامية، وكذلك حرص الشخصيات السوية فى الرواية على أداء الشعائر الإسلامية كالصلاة فى المسجد، أو حتى فى الطريق أثناء السفر، وكذلك التصدق على المحتاجين.... وغير ذلك مما يوصى به الإسلام، ويحض عليه الرسول صلى الله عليه وسلم.

زيادات لا تسهم فى نمو الحدث ولا الشخصية

لكن شخصية البطل برغم بطولته وتفرده، يجب أن تظل فى نطاق الممكن إنسانيًا، لا أن تتجاوز المعقول والواقع الإنسانى كما يفعل بعض رواد الرواية من الواقعيين الاشتراكيين عندما يزيفون هذا الواقع لأبطالهم ويظهرونهم بصورة مثالية قد تتجاوز هذا الواقع[١٥]، فمهدى وهو فى الطريق شاهد ذلك الرجل العجوز الذى لا يستطيع إخراج الماء من البئر لوهنه، فيقوم هو مقامه بأداء هذه المهمة ليملأ له الدلو، وقد كان مع مهدى عدة أرغفة، وعندما وجد الرجل ينظر إليها مد له كيس الورق الذى يحتوى على الخبز كله رغم جوعه، وكان بإمكانه اقتسام هذه الأرغفة معه مثلاً[١٦]، وكذلك أن يتعاون مع جاره فى إقامة حفل الزواج، فيقرضه كل ما فى بيته، حتى السجادة التى يفترشها هو وزوجته، وكان بالإمكان إبقاؤها فعلى أى شىء سيجلسان....؟[١٧] .

وكذلك حادثة اللص الذى يخبئ البضاعة المسروقة فى الغابة عندما قابله مهدى وساعده، واتفقا على ألا يخبر الشرطة عن مهدى ومساعدته له، ثم جاءت الشرطة بهذا اللص مقيدًا إلى المدرسة، لتسترشد عليه عن طريق بعض التلاميذ، لكن رؤية مهدى له مع الشرطة على هذا الحال، أصابته بالقلق والاضطراب، فهذه الحادثة أيضًا لم تسهم فى تقديم الحدث الروائى، وحذفها لن ينتقص منه، وإنما هى زيادة ربما جاء بها الكاتب ليثبت إنسانية الشخصية الرئيسية فقط ، ولكن هذا يمكن أن يؤدى إلى أن تترهل الرواية .

وكذلك محاولة استثارة غيرة زوجته جميلة، سواء بسؤال مهدى موسى جمل الليل عن ابنته آسيا بعد طلاقها من كومبا، أو بحديثه مع جميلة نفسها عنها، أو

عرض الكاتب لمشاعر مهدى تجاهها، فهى مشاعر مبتورة منفكة عن جسم الحدث نفسه، لأنها لم تشغل عقل مهدى نفسه كشخصية متزنة محبة لزوجته، بل إن مهدى نفسه، لم يدر لم سأل أبوها عنها ![(١٨)]، لذلك أعتقد أن هذه أيضًا زيادات كان يمكن للرواية أن تستغنى عنها، لأنها مواقف لم تسهم فى تقديم الحدث أو تأخره.

وأتصور أن زيارة " كومبا " السابقة وهو الطالب فى المدرسة التعاونية كان من الممكن الاستغناء عنها، فليست إلا حيلة روائية أراد الكاتب بها أن يثبت استمرارية الصراع خلال روايته، مع أن حذف هذا الموقف لن ينقص الرواية شيئًا مهمًا.

لكن رغم هذه الملاحظات، فإن رواية " مثل كل الأشياء الرائعة " تسجل تطورًا مهمًا فى معالجة الدكتور عبد الله بن صالح العرينى لفن الرواية، كما تشهد له بتطور موقفه، فقد لاحت أمارات تمرسه بهذا الفن، وتمكنه من آلياته، بخاصة هذه اللغة المتناسقة المتسقة المتجانسة بصفة عامة.

الهوامش

● د.عبد الله بن صالح العريني : مثل كل الأشياء الرائعة: سلسلة روايات الأدب الإسلامى، دار كنوز أشبيلية للنشر والتوزيع ط ١ (١٤٢٥هـ / ٢٠٠٤م) الرياض، السعودية.

١ ، ٢ ـ رواية: مثل كل الأشياء الرائعة، ص ١١.

٣ ـ انظر مفهوم " التدافع ": د. سعد أبو الرضا· كتاب الأدب الإسلامى بين الشكل والمضمون ط ١، ١٤٢١هـ / ٢٠٠٠م. المجموعة المتحدة للطباعة، ص ١٨٢ القاهرة.

٤ ـ مثل كل الأشياء الرائعة ص ١٨٢.

٥ ـ مثل كل الأشياء الرائعة، مرجع سابق، ص ٢٠١.

٦ ـ مثل كل الأشياء الرائعة، مرجع سابق، ص ٨١، ٨٢.

٧ ـ انظر مثل كل الأشياء الرائعة، مرجع سابق، ص ١٠٨.

٨ ـ انظر مثل كل الأشياء الرائعة، مرجع سابق، ص ١١١.

٩ ـ انظر مثل كل الأشياء الرائعة، مرجع سابق، ص ١٩٧.

١٠ ـ انظر مفهوم الاقتراض للمؤلف الأدب الإسلامي بين الشكل والمضمون، ط ١، ١٤٢١هـ / ٢٠٠٠م، ص ٨٢: ١٠٥ القاهرة.

١١ ـ انظر مثل كل الأشياء الرائعة، مرجع سابق، ص ٨، ١١ ، ٦٧ ، ٧٠، ٧٥، ١٠٤، ١٨٧ وغيرها.

١٢ ـ انظر مثل كل الأشياء الرائعة، مرجع سابق، ص ٤٣.

١٣ ـ انظر مثل كل الأشياء الرائعة، مرجع سابق، ص ٩ وكذلك انظر، ص ٦٨ ، ٨٨، ١٧٦ .

١٤ ـ انظر، مرجع سابق نفسه، ص ٩٧، وكذلك ص ٨١، ٨٧.

١٥ ـ انظر د. محمد مندور : الفن ومذاهبه.

١٦ ـ انظر د. محمد مندور: الفن ومذاهب،ه مرجع سابق،. ص ٩.

١٧ ـ د. محمد مندور: الفن ومذاهب،ه مرجع سابق، ص ١٩ .

١٨ ـ انظر د. محمد مندور: الفن ومذاهبه، مرجع سابق، ص ١٩١.

الحس الدينى فى القصة القصيرة

نموذجان

لمحمود تيمور ونجيب محفوظ*

يكشف بناء هذين العملين - كثيرًا من القيم التى توضح إحساس كاتب القصة بالعدل والقناعة والرضا والوفاء فى مقابل الظلم الطمع والسخط وعدم الوفاء، كما تمثله الشخصيات فى القصة القصيرة، متجسدًا فى سلوكها ولغتها، وما يستعين به الكاتب من تقنيات حديثة فى هذا المجال لإبراز هذه القيم.

وإذا كان النموذج يمكن أن يغنى عن الحصر، فليس فى هذه الدراسة استقصاء، اكتفاء بنموذجين لكاتبين يمثلان مرحلتين متطورتين فنيًا، فمحمود تيمور يمثل مرحلة متقدمة تاريخيًا بالنسبة إلى نجيب محفوظ[١]، ولذلك مردوده فى كيفية معالجة هذين النموذجين لهذه الظاهرة التى تحاول هذه الدراسة الكشف عنها.

وذلك رغم أن هذين النموذجين فى زمن متقارب كما سيتضح، ويلاحظ أن النموذج الأول هو قصة لمحمود تيمور "مولانا أبو البركات"[٢]. "ذات شكل موبسانى واضح يتمثل فى بداية ووسط ثم عقدة ونقطة تنوير وحل، لكن النموذج

* كاتبان مصريان.

الثانى وهو قصة نجيب محفوظ "دنيا الله"[٢]، قد أضافت إلى ذلك اهتمامه بالشخصية ونموها، وأكثر من التفاصيل القرينة بالاتجاه الواقعى فى القصة.

● **العنوان: مولانا أبو البركات**

يمكن أن يوحى هذا العنوان برغبة محمود تيمور فى تقديم صورة منفرة لرجل الدين المتزمت، بغية تغيير هذا المسلك غير السوى، فالشخصية الرئيسية إمام مسجد صغير، تداعت أركانه، فى حى فقير، من ثم فسوف تتداعى أفكار هذه الشخصية وتتغير، عندما تتحول وتتعامل مع الحياة بطريقة إيجابية سوية، وهى فى الوقت نفسه ما يحث الدين عليه.

● **هيمنة ضمير الغياب**

فى قصة "مولانا أبو البركات" يهيمن ضمير الغياب عليها، ويصدر الحديث غالبًا عن "الراوى كلى العلم"، وهو يصف "أبو البركات" برقة الحال والورع والقناعة والزهد، وهو - فى الوقت نفسه - ذو أريحية وسخاء فى حدود القليل الذى يملكه، ويلزم نفسه برعاية الفقراء والمحتاجين، ويتمنى أن يزيل عنهم البؤس والعوز، لذلك عندما هبطت عليه ثروة من ورقة نصيب، وقد اشتراها على كره منه لا رغبه فى مغنم، وإنما عونًا لبائعها. فقد آلى على نفسه قضاء حاجات المحتاجين، ومعاونة الفقراء والبائسين.

وبينما هو غارق فى أداء هذه المهمة التى أناطها بنفسه، فقد تتابع عليه المحتاجون وتكاثروا: من يطلب ثمن كساء، ومن يطلب ثمن دواء، وبائع يريد ثمن طعام، وهكذا وهو لا يتوانى عن قضاء الحاجات.

وقد أتاح له ذلك أن يمر ببعض هذه النماذج فى السوق ليراها تتمتع بما هو محروم منه هو وأسرته: الطعام الشهى، والكساء الجيد، وقد كان ذلك إرهاصًا

ببداية "التحول" فى حياة هذه الشخصية، عندما تقارن بين من يتمتعون بما عاونهم به، وحياته المتقشفة الزاهدة القاسية هو وأسرته.

وثمة "حوار قصير" يمثله رغبة الزوجة فى تغيير هذه الحياة، من ثم يتجلى ضمير الخطاب كاشفًا عن هذه الرغبة، التى لن يتقبلها أبو البركات بسهولة، بل يعتبرها _ توقحًا وخروجًا عن الأدب، وذلك مما يضاعف من عوامل الإثارة والتوتر، ويشى بقرب بداية التحول أيضًا.

● **التحول ونقطة التنوير**

من ثم تبدأ احتكاكات هذه الشخصية الرئيسية بأسرته عندما يدفع هذا البؤس والشقاء زوجته إلى التطلع نحو الكساء الجيد، بل تشتريه فعلاً لها ولأولادها، على أن يقوم البائع بتحصيل الثمن من أبى البركات، لكنه يغضب غضبًا شديدًا يدفعه إلى تمزيق الملابس الجديدة الفاخرة، عندما يحتد النقاش بينه وبين زوجته، متصورًا، أنها تضعه أمام الأمر الواقع، وإذا كان يلجأ إلى الصلاة عقب كل حدث يؤزمه، فقد آثر مغادرة المنزل هذه المرة، ليسلم نفسه إلى مقارنة شديدة بين حاله البائس وأسرته الشقية، وغيرهم ممن يعاونهم ويتمتعون بالحياة، بل إنه قد انتقل إلى مرحلة الحلم بالتغيير والعيش فى النعيم، ويسترفد الكاتب الاقتراض و"التناص" مع القرآن الكريم على لسان هذه الشخصية فى قوله تعالى: ﴿قُلْ مَنْ حَرَّمَ زِينَةَ اللَّهِ الَّتِى أَخْرَجَ لِعِبَادِهِ وَالطَّيِّبَاتِ مِنَ الرِّزْقِ﴾(٤).

من ثم يتضح "التغيير"، فقد اشترى الملابس الفاخرة له ولأسرته والطعام الشهى. وقد فاجأهم جميعًا بذلك، مؤثرًا تغيير حياته، رافضًا بعد ذلك عون هؤلاء الكسالى المحتاجين المتعطلين فى نظره، بعد هذا التغيير الذى أصاب حياته، وهذا هو "الحل".

من ثم "فالتغيير" هنا مسوغ منطقيًا وفنيًا خلال هذا التنامى المتدرج الكاشف عن "نقطة التنوير" لا كما رأى د. إحسان عباس، أن هذا التحول كان سريعًا غير مسوغ(٥).

وقد تجلى إحكام بناء هذه القصة منذ بدايتها، عندما أشار الكاتب إلى ملامح المكان "بيئة فقيرة"، مما وسم بالفقر كثيرًا من الشخصيات، التى احتكت بها الشخصية الرئيسية التى نذرت نفسها لرعاية هؤلاء الفقراء والمحتاجين، وهؤلاء هم كل شخصيات القصة.

وقد شمل التغيير كل أفكار "الشيخ الإمام أبو البركات"، فهو قد تحول من زاهد قانع متقشف يعيش حياة البؤس والفاقة إلى متمتع بما فى الحياة من طيبات هو وأسرته؛ لأن الإسلام لم يحرم التمتع بالزينة والطيبات من الرزق.

كما أصبح هؤلاء الفقراء والمحتاجون الذين كانوا يلجئون إليه، كسالى وعاطلين فى نظره بعد هذا التحول. والمال الذى كسبه من ورقة نصيب، تملكه، وعندما يُسأل عنه، يبين أنه يعد مشروعًا لحسن استثماره لخير المجتمع. فهل ذهبت قناعة الشيخ أبى البركات ورضاه بحياة البؤس والفاقة؟ أم أنه اكتشف عدم فهمه الصحيح للإسلام الذى يمثله بوظيفته وفكره فى هذه البيئة الفقيرة؟

أتصور أن ذلك الاكتشاف هو الصواب، وكأن الكاتب يدعو إلى الفهم الرشيد للإسلام، بعيدًا عن التزمت وضيق الأفق، وأن يحيا الإنسان حياة سوية يتمتع فيها بما أنعم به الله عليه من طيبات، لكنه فى الوقت نفسه يجب ألا ينسى حق الفقير والمحتاج عليه فيعاونهم، وبذلك يسود العدل والرضا والقناعة الصحيحة.

• اللغة

أما لغة محمود تيمور فى قصته فهى تنحو نحو الجزالة والفخامة التقليدية كما يقول د. إحسان عباس[٦]، لكن ذلك رغم كونه حرصًا من تيمور على لغته بصفة عامة، فلم يهبط بالبناء الفنى لقصته، أو يفقده المستوى التعبيرى اللائق، لأن هذه الجزالة والفخامة لا تتجاوز بضع كلمات متناثرة هنا وهناك، ولا ننسى أن محمود تيمور كان يحارب العامية، وهو الذى بعد أن استخدمها رجع عنها وصاغ قصصه العامية باللغة الفصيحة.

إن المراد من اللغة أن تحقق تجلى البناء الفنى القصصى بصورة تحقق ثراء الفكر ومتعة الوجدان، وأتصور أن قصة محمود تيمور قد حققت ذلك، كما أبرزت أهدافها الأساسية فى وجوب الفهم الصحيح للإسلام والعمل به، كما أوضحت.

● **قصة نجيب محفوظ**

- العنوان: "دنيا الله":

قد يوحى هذا العنوان باهتمام الكاتب بالداخل قبل الخارج، وهذا الداخل وما يعمره علمه عند الله، وإن تكشفت بعض الظواهر الخارجية التى يمكن أن تضىء هذا الداخل.

وإذا كانت قصة "مولانا أبو البركات" لمحمود تيمور تركز على خارج الشخصية، فإن قصة "دنيا الله" لنجيب محفوظ تركز على داخل الشخصية، من ثم فقد تجلى تيار الوعى كتقنية حديثة وظفها الكاتب كشفًا عن داخل الشخصية خلال مناجياتها المختلفة.

● **الضمائر وتجلى رؤية الكاتب السردية**

لكن ذلك لا يعنى أن ضمير الغائب لم يظهر فقد مزج الكاتب بينهما، ففى بداية هذه القصة بينما "الراوى كلى العلم" يتابع دبيب الحياة فى الإدارة التى يعمل فيها عم إبراهيم، ما بين فتح النوافذ، وتنظيف أرضية الحجرة الواسعة، ونفض الغبار عن المكاتب، وترتيب الملفات إلى غير ذلك مما تقوم به هذه الشخصية، لكن خلال إنجاز هذه الأعمال يتضح "صوت" عم إبراهيم وهو ينقل بصره بين المكاتب، فيلوح الارتياح على وجهه مرة،والامتعاض مرة أخرى، كأنما يرى شخوص أصحاب هذه المكاتب، وذلك إلى أن يقول "الآن نذهب لإحضار الفطور". كما يقدم الكاتب بعض صفات هذه الشخصية الرئيسية: "أصلع، ذو

منابت شعر أبيض فى ذقنه وعارضيه"، وستتضح بقية صفاته وأبعاده خلال تتابع الحدث، لكن ما سبق يمكن أن يكشف عن طيبة عم إبراهيم وطاعته.

ثم يتوالى دخول الموظفين، والكاتب حريص على دقة التفاصيل؛ إذ يقدم كل شخصية بأهم ما تتميز به من أبعاد نفسية واجتماعية وجسمية أحيانًا، وذلك بعد أن قدم شخصية عم إبراهيم بالطريقة نفسها، وقد اتضح فيه بعد نفسى هو إخلاصه فى العمل وطاعته.

وكعادة نجيب محفوظ فى رواياته وقصصه ذات الاتجاه الواقعى عندما يختار مكانًا واحدًا تجتمع فيه هذه الشخصيات، وتحتك كاشفة عن رؤيته السردية، فقد جعل هؤلاء الموظفين وهم يقرءون صحف الصباح، ويتناولون الشطائر التى أحضرها عم إبراهيم تجول خواطرهم وأحاديثهم فى مختلف أمور الحياة، انتقادًا وسخرية، ولكل منهم اهتماماته الخاصة فى الوقت نفسه، لكن كل ذلك يتوحد فى كونه انتقادًا للحياة وتشريحًا للمجتمع من حولهم، وهو ما يريد الكاتب أن يبرزه خلال دقة التفاصيل الكثيرة التى تشكل بناء القصة.

وتتباين طريقة وضوح هذا الانتقاد، بعضه يتضح كلامًا، وبعضه يظهر أفعالاً، ومن هذه الأخيرة فقد تجلى حدث رئيسى خلال اعتماد هذه الإدارة الحكومية على عم إبراهيم فيما صغر من الأمور، وما كبر منها، رغم أنه "فراش" فى الخامسة والخمسين من عمره، فقد اعتاد مدير وموظفو هذه الإدارة على تسليم عم إبراهيم كشف الرواتب الشهرية لإحضارها لهم من الخزينة العامة، وهنا يبدأ "الحدث" الرئيسى فى التشكل، عندما لا يرجع عم إبراهيم، ويشعر الجميع بأزمة أول الشهر، وتفتقد الرواتب، ويكشف الكاتب كثيرًا من العلاقات الاجتماعية، التى هى بحاجة إلى إعادة نظر كى تستقيم الحياة: منها: عدم تعاون الزوجين، وعدم تغطية الرواتب نفقات شئون الحياة، والربط بين أول الشهر وشراء الاحتياجات الأسرية وغيرها..، وعندما يعجز المدير والمراقب العام عن حل إشكال افتقاد عم إبراهيم يبلغون الشرطة، لكن الأهم من ذلك أيضًا، هل كان عم إبراهيم طيبًا

مخلصًا، حتى يمكن أن يجلى الكاتب شخصية يتضح لديها وجهة نظره فى تجلى الحس الإسلامى ومناقشته؟

لقد فرَّ عم إبراهيم بالرواتب مع من تعلق بها قلبه إلى أبى قير على شاطئ البحر، وكان ذلك فى شهر إبريل الذى لا يخلو من لسعة برد خفيفة، وكان قد سمع عن جمال هذه المنطقة فى الصيف من أحد الموظفين الذى اعتاد أن يحدث زملاءه عن ذلك قبل موسم الصيف وبعده عندما يرجع.

لكن عم إبراهيم ليس شرًا خالصًا فقد قام بتسليم راتب السيد أحمد كاتب المحفوظات إلى زوجته فى منزله فى أول النهار، قبل أن ينفذ ما عزم عليه من فرار، لأن السيد أحمد هو أكثر الموظفين (سجلاً لقرف الزمن)، لاضطراب حياته رغم أنه فى الخمسين، كما كان يعيش مع زوجه فى غرفة واحدة فقيرة بعد أن تزوج أبناؤه وتركوه.

أما من تعلق بها قلب عم إبراهيم حتى جعله يجلس على المقهى الذى تتردد عليه كل يوم لبيع أوراق اليانصيب، فقد كانت من جامعات أعقاب السجائر، وساكنى الأرصفة، وهم على علاقة ما بها، لكنها كانت ذات شعر ذهبى وعينين زرقاوين، وربما كان هذا هو الذى جعل عم إبراهيم يتعلق بها فزوجته العجوز كانت عوراء.

وهكذا ندرك أثر بلزاك وإميل زولا وغيرهما من رواد القصة الواقعية فى أوروبا فى نجيب محفوظ وهو يقوم بتشريح المجتمع، ولكن هل المجتمع كله شر؟

وقد حاول عم إبراهيم أن يحقق لهذه الفتاة كل ما تطلبه من هدايا وملابس، ومن طعام وشراب حتى المخدرات، وعاش معها لحظاته، دون أن يفكر فيما قبل ذلك، أو بعده، كأنه رأى أن السعادة هى الآن وليس غير ذلك...، حتى أوائل يونيو عندما لمح أحد موظفى الإدارة التى كان يعمل بها يرافقه سمسار، وقد جاء ليستأجر كما تعود كل صيف، هنا أحس عم إبراهيم بانتهاء سعادته، وقرر الرحيل حتى لا يكتشف أمره، وقد اقترن ذلك بمحاولة فتاته أثناء الليل سرقة ما تبقى

معه من نقود بعد أن أجهدته ونام، وانتهى الموقف بينهما بعضة منها ليده أسالت دمه، مدركًا مبلغ الشر الذى تتمتع به، رغم أنها فتاة صغيرة، من ثم فقد ودعها بعد أن أعطاها أكثر ما تبقى معه من مال وحزم متاعها ووصلها إلى المحطة.

وربما كان الموقف القاسى الوحيد الذى صدر من عم إبراهيم ضدها خلال هذين الشهرين هو دفعه لها عندما عضته فى يده.

ورغم "هيمنة ضمير الغياب" من "الراوى كلى العلم" فيما سبق، لكن "ضميرى الخطاب والتكلم" قد وضحا فى عدة أماكن؛ فى قسم الشرطة مثلاً والمدير يحكى لمسئول القسم الحادث، وفى أبى قير بين عم إبراهيم وفتاته، وقد كشف المكان الأخير مدى طيبة عم إبراهيم، وما تتمتع به فتاته من شر، بخاصة وهو يدعو لها بالخير، ويعطيها أكثر ما تبقى معه.

ويغادر آبا قير إلى الإسكندرية، ليجد نفسه أمام مسجد أبى العباس فيدخله ليصلى ركعتين، ثم يولى وجهه نحو الجدار، ويغرق نفسه فى "مناجاة" مع الله تفيض مرارة وحزنًا ويأسًا. كما تكشف فى الوقت نفسه قمة نمو "الحدث" وقد تعرى المجتمع تمامًا، وتجلت سلبياته.

كما تجلت رؤية الكاتب على لسان عم إبراهيم متوجهًا إلى الله: "لا يمكن أن يرضيك هذا !.. وأبنائى أين هم .. أيرضيك هذا؟.. والعالم يطاردنى لا لشىء إلا أننى أحبك .. فهل يرضيك هذا؟.. وأشعر وأنا بين الملايين بوحدة قاتلة .. أيرضيك هذا ..؟ وأجهش بالبكاء.

وبعد ذلك ينصرف من المسجد لتصل إليه يد أحد المخبرين: ماذا دفعك إلى تلك الفعلة؟ وأنت فى هذا العمر؟! يبتسم عم إبراهيم، ثم يرفع إصبعه إلى فوق، وهو يغمغم "الله .. وقد ندت عنه كالتنهيدة"(٧).

• اللغة وتجلى الحس الإسلامى وتعدد الأصوات

وهى "مناجاة" كاشفة وثرية فى الوقت نفسه، ويمكن اعتبارها امتدادًا لمظاهر طيبة عم إبراهيم خلال القصة، ومكملة لها، بل مؤكدة لها أيضًا، كما تجسد

الحس الإسلامى فى هذه القصة عندما تتجه الشخصية الرئيسية إلى الصلاة فى مسجد أبى العباس، ثم يحتكم إلى الله شاكيًا فساد أخلاق فتاته الصغيرة الجميلة الشريرة، ومطاردة العالم له، لأنه يحب الله، وتخلى أولاده عنه رغم شيخوخته، ولكن هل كان عم إبراهيم طيبًا حقًا؟ وهل هو يحب الله حقًا؟ وهل كانت مطاردة العالم ظلمًا له أم بحثًا عنه من أجل الرواتب؟

ونلاحظ على لغة هذه المناجاة تكرير ... أيرضيك" أربع مرات، فهل كانت الشخصية الرئيسية باحثة عن الرضا أم المتعة؟ رضا الله أم رضا النفس البشرية؟ سواء أكان هذا أو ذاك فهو إحساس يلفت النظر إلى طبيعة هذه الشخصية بحيث يضعها المتلقى فى أحدى كفتى الميزان فإذا ما كان المحتكم إليه هو الله، فذاك يتصل بتجلى الحس الإسلامى!.

وهل الشعور بالوحدة القاتلة بالنسبة إلى الشخصية الرئيسية بين الملايين شعور بالوحدة أم الشعور بالذنب؟ مما يضاعف من تجلى الحس الإسلامى، وربما تعاطف المتلقى معها، ثم يكون البكاء والاستسلام بالغًا بهذه الشخصية قمة تجلى الحس الإسلامى... لكنه بحاجة إلى التوجيه السديد، والتقويم الرشيد.

وهكذا يتضح سيل من المتناقضات، بعضها يؤثم عم إبراهيم، وبعضها يؤثم المجتمع ويتجلى "تعدد الأصوات" كاشفًا رؤية الكاتب السردية، فى وجوب إعادة النظر فى أوضاع كبار السن فى المجتمع، وعلاقات الموظفين فى المؤسسات الحكومية المختلفة، وتحرى الدقة والصحة والسلامة فى المراسلات والقائمين بها، والقائمين عليها فى المؤسسات والمصالح الحكومية، وأتصور أن إعادة النظر فيما سبق فى ضوء الفهم الصحيح للإسلام ومبادئه يمكن أن يحقق الأمن والأمان.

● موازنة بين لغة القصتين

أما لغة نجيب محفوظ فهى جميلة فصيحة رغم واقعيتها، وأعنى بالواقعية هنا الواقعية الفنية لا الواقعية الحرفية، وتتجلى الواقعية الفنية فى هذه اللغة

الجميلة المبينة الكاشفة عن أدق حنايا الشخصيات، واسترفادها للقرآن الكريم مثلاً كما فى تصوير انهماك الموظفين فى قراءة الصحف دون الشروع فى العمل عندما تتناص الصياغة مع قوله تعالى: ﴿وَلَهُ الْجَوَارِ الْمُنْشَآتُ فِى الْبَحْرِ كَالأَعْلاَمِ﴾، إذ يقول الكاتب فى لغة تصويرية جميلة معبرة... وضجت الإدارة بالأصوات وخشخشة الأوراق، ولكن أحدًا لم يشرع فى العمل ... وانطلقت صفحات الجرائد فى الجو كالأعلام.."[٨].

وإذا كانت لغة محمود تيمور تنزع نحو الجزالة والفخامة - كما أوضحت سابقًا - وهى بذلك على ولاء الأدب عن بعض كتاب النصف الأول من القرن العشرين كالمنفلوطى وغيره، فإن لغة نجيب محفوظ تمثل مرحلة تطورية بعد ذلك، بتحقيقها لهذه اللغة الواقعية التصويرية الجميلة فى الوقت نفسه.

هذا بالإضافة إلى كثرة التفصيلات ودقتها المصورة لسلوك الشخصيات، الكاشفة عن بعض التقنيات القصصية الحديثة كتدفق تيار الوعى، وتعدد الأصوات، والتقطيع السينمائى، والتنويع فى استخدام المونولوج الداخلى، ليتجلى التركيز على داخل الشخصية[٩]، وهى وسائل جديدة استخدمها نجيب محفوظ فى الكشف عن الحس الإسلامى لدى شخصياته.

ورغم أن الشخصيتين الرئيسيتين فى كلتا القصتين شخصيات يمكن أن تكشف عن الحس الإسلامى، إحداهما شخصية الإمام أبى البركات فى قصة تيمور "مولانا أبو البركات" وذلك بحكم وظيفته كإمام، والأخرى شخصية عم إبراهيم فى قصة نجيب محفوظ:"دنيا الله" وهى شخصية من عامة الناس، وهما معًا يكشفان عن هذا الحس فى القصة القصيرة، لكن الوسائل الفنية قد تباينت بين الكاتبين، عندما مثلت قصة تيمور تقليدية القصة القصيرة، ومثلت قصة نجيب محفوظ تجديديتها..

● **ولكن هل هما قصتان قصيرتان؟**

نعم لأن القصة القصيرة فى الخمسينيات والستينيات فى القرن الماضى كانت على هذا النحو، الذى تطور اليوم فأصبحت القصة القصيرة لقطة مكثفة تجلى اهتمام الكاتب بالشخصية أو الحدث أو المكان فى إيجاز ولمح، دون كثرة فى الشخوص، أو إسراف فى التفصيلات، وهو ما وجدنا شيئًا منه عند كاتبينا، وإن كان حظ قصة"دنيا الله" منه أكثر.

ومن قبل ذلك رأى إدجار آلان بو أن يحدد فترة بين نصف ساعة وساعتين لقراءة قصة قصيرة حرصًا منه على أن تحقق هذه القصة القصيرة وحدة الانطباع(١٠).

الهوامش

١- توفى محمود تيمور فى ١٩٨٣/٨/٢٥، وتوفى نجيب محفوظ سنة ٢٠٠٦.

٢- محمود تيمور: مولانا أبو البركات: مجلة العربى، الكويت، العدد(١١) أكتوبر تشرين الثانى سنة ١٩٥٩م، وكذلك كتاب العربى (٢٤) ١٩٨٩/٧/١٥م.

٣- نجيب محفوظ : دنيا الله، مكتبة مصر، القاهرة سنة ١٩٦٣م.

٤- انظر كتاب العربى: العدد(٢٤) القصة العربية: أجيال وآفاق، ص ٤٠، وكذلك: سورة الأعراف الآية (٣٢).

٥- انظر كتاب العربى: القصة العربية: أجيال وآفاق، العدد (٢٤)، ص ١٤، ١٥.

٦- انظر السابق نفسه، ص١٤.

٧- دنيا الله، ص٢٤، ٢٥.

٨- دنيا الله، مرجع سابق، ص٧.

٩- انظر د. حامد أبو أحمد: قراءات فى القصة القصيرة، الهيئة المصرية العامة.

١٠- انظر يوسف الشارونى: القصة القصيرة نظريًا وتطبيقيًا، كتاب الهلال، سلسلة ثقافية شهرية، (العدد) ٣١٦ (إبريل سنة ١٩٧) ص ٦١.

التجربة الإبداعية فى مجموعة

حسن حجاب الحازمى* القصصية:

"تلك التفاصيل"(١)

● **أهمية المكان**

تكشف هذه المجموعة محاولة الكاتب الاتصال ببيئات مكانية متعددة فى القرية والمدينة، فى وطنه المملكة العربية السعودية غالبًا، وفى بلدة عربية أخرى ربما كانت القاهرة أو دمشق أو بيروت أو تونس أو غيرها من البلدان العربية التى تجتذب السائحين العرب بغية إبراز أثر المكان فى الشخصية، وهى تواجه العالم من حولها بتقاليده وأعرافه ومتغيراته، متصديًا لكثير من سلبيات الحياة فيه.

من أجل ذلك يوظف عناصر قصصه فى مبنى حكائى قد يقترب أحيانًا من المتن الحكائى، نظرًا لارتباطه بكثرة تفاصيل الواقع المعيش، ولذلك فرغم أن "تلك التفاصيل" عنوان لآخر قصة فى هذه المجموعة: الصورة، المسالم، البحث عن راحة، من حقيبة سفر، المطارد، نقيق الضفادع، فراغ. وربما ذلك لالتزام الكاتب بالواقع وتفاصيله، لكنه طبعًا لا يلتقط الواقع كما هو، وإنما يحاول إعادة

---

* كاتب سعودى.

تشكيله بواسطة التفاصيل التى يلتقطها منه ليحقق أهدافه الإنسانية والإسلامية والذاتية من هذه المجموعة.

ويهيمن على هذه المجموعة "الراوى كلى العلم"، ومن ثم فقد غلب عليها ضمير المتكلم، ما عدا قصتيه "نقيق الضفادع"، و"فراغ" تقريبًا وإن لم تخل من شيوع هذا الضمير أيضًا فى كثير من مقاطعهما. و "الراوى كلى العلم"، وهو يتحدث إلى المتلقى يشارك الراوى (البطل) أفكاره، ويتعاطف معه، مما يرتد إلى الاقتناع بآراء الكاتب والتأثر بها.

● **نواة القصة أساس بنائها**

وحسن حجاب الحازمى من هؤلاء الذين قد تدرك مفتاح قصته فى السطر الأول منها، ثم يلتزم بعد ذلك طريقة "الاسترجاع" غالبًا ليصحبك معه خلال تسلسل حدثه؛ ففى الأولى "أقصى درجات الخيبة" يعلن فى بدايتها تلويح الفتاة للبطل الذى رآها تبتسم له من نافذتها أو هكذا يستمر مرتبطًا بهذه النواة حتى نهاية القصة.

وفى الثانية "الصورة" تأتى فى السطر الأول منها "الصورة" التى ظلت خلال ثلاثين عامًا تأتى إليه وحدها دون استدعاء، وهى صورة ختان آخى البطل، ثم يصحبك خلال عرض طقوس هذه المناسبة، حتى يموت هذا المختون.

وفى الثالثة وهى "المسالم" تأتى فى أول سطر منها لفظة "المسالم" كنواة ثم يتابع التفاصيل خلال اشتباك البطل وبعض أقاربه مع غيرهم مما أوصلهم إلى الشرطة .. لأنه خرج عن مسالمته، التى كان يقدس فيها تقاليد قبيلته.

وفى الرابعة وهى "البحث عن راحة" يأتى فى السطر الأول منها، "لم أكن أتوقع أنى سأقتله"، ثم يتابع البطل وراويه حركته من القرية إلى المدينة جنوبها وشمالها فرارًا من هذا الجار المزعج، وبحثًا عن الراحة حتى أوشك أن يقتله.

وفى الخامسة "من حقيبة السفر" .. "كل شىء فى هذه المدينة يعلمك الصبر "ثم يتابع البطل سيره، متصديًا بالصبر لكل المثيرات التى تدهمه فى هذه المدينة (أسئلة سائقى سيارات الأجرة، طمعه فى صفاء ابنة الخادمة، ثم البواب)، حتى يغادرها مستصحبًا معه الذى واجه به كل متغيراتها...

وهكذا فى كل قصصه تقريبًا، بخاصة ما كان منها موبسانى الشكل.

• الشكل الموبسانى (التقليدى)

وإذا كان جى دى موبسان رائد القصة القصيرة الفرنسى قد حدد عناصرها بالبداية والوسط ونقطة التنوير والحل، فقد أصبح هذا التصور تقليديًا، لكننا يمكن أن نجد ملامحه البنائية فى بعض قصص هذه المجموعة وهى: أقصى درجات الخيبة، ومن حقيبة السفر، ونقيق الضفاع، وفراغ.

بينما بقية هذه المجموعة القصصية تنبنى غالبًا على أنها لقطة لموقف، وذلك من أحدث تصورات مفهوم القصة القصيرة، وتجليه فى هذه المجموعة من القصص: الصورة، والمسالم، والمطارد، وتلك التفاصيل.

بالنسبة إلى المجموعة التى يتضح فيها تصور جى دى موبسان نجد أول قصة وهى "أقصى درجات الخيبة".

يقدم الكاتب فيها تجربة شاب مراهق، يحاول أن يرصد الفتاة التى ظن أنها تبتسم له من نافذتها، وعندما فقد الأمل فى اللقاء بها، قرر أن يحمل لوحة كبيرة ويكتب عليها رقم هاتفه، حتى تراه من عل، فتتصل به، ويبوح لها بكل مشاعره نحوها.. وفى النهاية يكتشف أن النافذة التى أخذ يرصدها، إحدى نوافذ منزله هو، وأن الفتاة التى كان ينتظر ظهورها إنما هى أخته هو، والأشد إثارة للانتباه، ولفتًا للنظر، أن اللوحة التى كتب عليها رقم الهاتف التى نسيها بمنزله، كانت بيد هذه الفتاة لشاب آخر، فما أشد الخيبة، وما أسوأ النتيجة.

وقد تجلت هنا وحدة الحدث وفنيته، وتطوره، كاشفًا خلال لغته عن أقصى درجات الخيبة والفشل، ليس فقط فى رصد "غزالته" كما سماها، وإنما فى مسعاه كله، بخاصة المحافظة على أخته، وكأن القول المأثور" كما تدين تدان" يظهر عاليًا ليحل محل عنوان القصة، داعيًا الشباب إلى الجد، والحرص على مكارم الأخلاق، بالنسبة إليهم وإلى غيرهم، إلى مجتمعهم وإلى أمتهم.

ولقد جسدت اللغة الموظفة فى هذه القصة خيبة بطلها إلى أقصى حد، فما من مقطع إلا و"تقابل" فيه الصياغة بين الفشل والنجاح، وبين اليأس والأمل، وبين اصطياده غزالته الوحيدة، والآخرين الذين يؤوبون كل ليلة بحبيبة وحكاية[٢]، وهكذا لينتهى هذا "التقابل" بتحقيق الفشل، واليأس، وافتقاده غزالته، لأن تجربته الحياتية هذه كان يعوزها الجد والصدق والهدف الإنسانى النبيل، لتكون غزالته نواة لحياة زوجية سعيدة، وهو الدرس الأخلاقى المنوط بهذه القصة، الذى تقدمه لشباب اليوم.

ومن مزايا اللغة فى هذه القصة ما كشف عنه هذا "التقابل" من سخرية بطل القصة من مواقفه، ليلفت انتباه القارئ الشاب إلى وجوب ترك مثل هذه المواقف، فهو مثلا قد كنى عن نفسه "بأبى رعد" إيحاء بقوته وتحقيقه لبغيته من انتصار فى صيد غزالته التى ارتبط بها، لكن شيئًا من ذلك لم يتحقق، حتى أنه ينسى هذه الكنية أحيانا (نم يا أبا....)[٣]، مما يضاعف من سخرية المتلقى من هذا البطل ومسلكه ومزاعمه، ليرتد كل ذلك تأكيدًا للقيمة الأخلاقية والإسلامية التى نيطت بهذه القصة.

وتأمل هذه المفاجأة فى آخر مقطع من هذه القصة، حين يقول البطل وهو الراوى فى الوقت نفسه:

"عدت إلى البيت مسرعًا لأحمل اللوحة وأعود.

بيد أنكم لن تصدقوا أننى لم أعد، وأن الدهشة شلتنى تمامًا حين رأيت ضوءًا أحمر ينز من نافذة علوية فى بيتنا - فى بيتنا بالضبط - ولمحت وجهًا كأنه وجه

أختى، ورأيت لوحتى نفسها تظهر وتختفى، وأظن - بل أكاد أجزم - أن شخصًا ما، فى مكان ما، كان محتفيًا إذ ذاك بخطى الجميل"(٤).

ويتمثل فيها نقطة التنوير والحل ونهاية القصة، وقد شكلتها اللغة تشكيلاً جيدًا، فالفعل "عاد" بين الإثبات والنفى قد أسهم فى الكشف عن ذلك، فمجيئه "مثبتًا" أشار إلى نقطة التنوير، لكن "نفيه" يمثل الحل مقرونًا بالدهشة مما فاجأ البطل من "تحولات" غيرت مجرى القصة، ومثلت نهايتها، فمن كان يعتقد أن "غزالته" هى أخته، والنافذة نافذة بيته هو، بل إن اللوحة نفسها التى تحمل هاتفه، استغلت فى محاولة عقد اتصال بين أخته وشاب آخر، ومن ثم كانت سخرية البطل من نفسه، عندما أشار إلى أن شخصًا آخر يحتفى بخطه الجميل فى اللوحة، فليس هناك احتفاء، وإنما هنا محاولة كمحاولة بطل القصة فى استغلال اللوحة، لكنها قد تكون محاولة ناجحة وهى فى الوقت نفسه ضارة، وهذا هو مغزى التحولات فى هذه القصة.

وربما تكون هذه القصة قد بنيت على وهم ارتآه البطل فى بدايتها؛ من أن فتاة فتحت النافذة وابتسمت له، ولوحت له، ليبنى على ذلك قصته، بغية إعطاء هذا الدرس الأخلاقى.

ومثل بناء هذه القصة التى يتضح فيه الشكل الموبسانى نجد أيضًا من قصص هذه المجموعة، "البحث عن راحة" وقد كان للمكان وسيطرته على الشخصية أثر فى تطورها، وهو ينتقل من بلدته أو قريته، إلى مدينة الرياض،ويسكن فى أقصى جنوبها، بحثًا عن الراحة، وبعيدًا عن الناس والمعارف، ولكنه يبتلى بجار ثرثار، يتدخل فى كل شىء، فيفر منه إلى أقصى شمالها، لكنه يفاجأ بتتبعه له، فيحاول قتله تخلصًا منه .. ومن ثم نجد تغيرًا أو نموًا فى الشخصية نتيجة لمتغيرات المكان، وإن كان ذلك فى حدود ما تسمح به قصة قصيرة.

وكذلك قصته "نقيق الضفادع"؛ حيث اعتاد بطل القصة عبور الطريق الخطر الكثير السيارات حيث يلتقى بأهله، تاركًا المنطقة الجميلة، التى يتمنى الإقامة فيها، والنهر الذى يستمتع به رغم تحذير أهله له، بل لقد أصبح يقطع الطريق

فى ثلاث قفزات بعد أن كانت ثمانى ثم ست ثم أربع، وانتهى به الأمر إلى أن يدهس فى هذا الطريق الذى ألفه، نتيجة مرور سيارة سريعة مطفأة الأنوار ليلاً، ولست أدرى هل نقيق الضفادع هو صوت زوجته، أم صوت زوجته وأهله وتحذيراتهم له، من هذا الطريق والانتقال إلى المكان، الذى أصبح محببًا إلىّ، وبذلك فهو يحث على طاعة الأهل، وربما..

● نموذج للقصة القصيرة الحديثة

والقصة الثانية هى "الصورة" مبنية على أنها لقطة لموقف، يقدم فيها (الكاتب) - حيث يتوحد هؤلاء جميعًا الكاتب والبطل. والراوى - صورة للاحتفال بختان أخيه، ما بين شغل الأهل بطبخ الذبائح، لتقديمها فى الولائم التى يفد إليها المدعوون من بعيد وقريب، وما يحدث للطفل نفسه الذى سيتم ختانه.. من تزيين وتجميل قدميه بالحناء، والأهم من كل ذلك ما توصى به التقاليد من وجوب ثباته وتجلده أمام ما يطلق من أعيرة نارية مدوية كثيرة تعبيرًا عن الفرحة، كما يختبر بها تجلد الطفل وثباته أمام هذا الضجيج، ثم السكين الكبيرة الحادة اللامعة التى سيتم بها الختان، والمرور بها أمام عينى الطفل الذى تفترض التقاليد ألا تؤثر فيه رؤيته لها رغم خطورتها، وما يمكن أن يسببه من رهبة، وكذلك الأعيرة النارية التى تدوى فى المكان على مدار وقت الاحتفال، مقترنة بدقات الطبول الصاخبة، والأغانى التى لا تقل عنها فى إحداث الجلبة والضوضاء... وكان طبيعيًا أن ينتهى كل ذلك بموت الطفل، بخاصة بعد أن أصابه نزيف حاد من هذه السكين الكبيرة الحادة اللامعة.. التى ذبح بها، كل هذا يحدث فى الوقت الذى توجد فيه المستشفيات التى يمكن أن يتم فيها الختان الطبيعى الآمن، وهو ما حاول أن ينصح به البطل (الراوى) أباه، لكن الأخير رفض تعرية ابنه أمام الغرباء، وخضوعًا للأعراف والتقاليد الجائرة.

ويلاحظ أن الكاتب هنا رغم نجاحه فى السرد لطقوس الختان ووصفها والاحتفال بها، لكنه وظف العامية كثيرًا، ربما لاقتناعه أن هذه مناسبة شعبية، وقد لا يصلح فى التعبير عنها، وتصويرها سوى العامية، لكن ذلك زعم خاطئ

مهما ادعى أصحابه والمؤمنون به، من أن العامية قد تعبر عن حنايا الشخصية، أفضل من اللغة الفصيحة، وهو زعم آمن به يحى حقى وبعض الرواد يومًا ما، لكنى أتصور أن الفن غير ذلك تمامًا، فليس المطلوب فى الفن الواقعية الحرفية التى قد ترتبط بهذه العامية، وإنما المطلوب الواقعية الفنية وهى واقعية السلوك بلغة جمالية تحقق جوهر الفن، وأهدافه فى ترقية الإنسان والنهوض به، والربط بين الإنسان العربى وقرآنه وتراثه.

ويبدو أن حسن حجاب الحازمى مغرم بالاعتماد على الوهم والخيال فى معالجة الواقع المعيش خلال بعض قصص هذه المجموعة ، يتضح ذلك من قصته الأولى وهى "أقصى درجات الخيبة " التى أشرت إليها، وآخر هذه المجموعة وهى " تلك التفاصيل ".

وفى هذه القصة الأخيرة يصور الكاتب موقف الراوى بعد أن تملكه " إحساس بالموت "[٥]، وقد غمر هذا الإحساس كل من حوله من إنسان وجماد، مما أوجد بحيرة الدمع التى جعلته يرفع أطراف ثوبه حتى لا يبتل وهو خارج من مكتبته الحزينة الباكية، ككل مما فيها، بل ككل ما هو موجود فى بيته، من أجل وفاته التى توهمها، كما توهم هؤلاء المحزونون الباكون عليه، من ثم تأتى لفظة "تفاصيل": المشكلة للعنوان، والتى تكررت أربع مرات خلال هذه القصة، كاشفة كثيرًا من التفاصيل للأحداث والشخصيات التى استدعاها إحساسه بالموت، مبتدئًا بمنزله؛ حيث ابنه الصغير الذى عوده على إعطائه "اللبان" من مكتبته، فعندما يأتى هذه المرة لن يجد أباه، وإنما سيجد الدمع الذى أخذ يتسرب من مكتبته ومن حجرة النوم ليغرق الصالة، بل لقد ترك الفراش لزوجته وولديه ونام على فراش أرضى حتى لا يزعجهم بخاصة زوجته، بل أخذ يستعيد " تفاصيل " فى بيت أبيه الفسيح فى الغرفة التى تم فيها غسل جدته من قبل، من ثم فقد أخذ يودع أطفاله، ليعود ناظرًا إلى سقف غرفة النوم مستعيدا كثيرًا من المتغيرات المرتبطة " بتفاصيل " موته.

وقد تأتى هذه اللفظة " تفاصيل " مرة أخرى مثبتة لتكشف عما يرتبط لديه من أحداث بموت بعض الآخرين الذين طواهم الموت وذكره بهم موته هو، من حيث علاقاتهم بغيرهم، وما يذكرهم به المعزون، من هؤلاء الأموات: محمد التهامى، وأحمد مصلح، وإبراهيم الضمدى وغيرهم، وقد كانوا مخلصين محبين لغيرهم.

ولكن قد تأتى كلمة " تفاصيل " منفية لتشير إلى قلة الذكريات التى ترتبط ببعض من ماتوا، مثل زميله " حسن عبد الله " لقد مرت صور كل هؤلاء بسقف الحجرة الذى ثبت عينيه فيه ، كما استدعى الموقف كثيرًا من الذكريات المتعلقة بهم وبأخلاقهم.

ثم تأتى اللفظة نفسها " تفاصيل " ليستدعى علاقاته ببعض الأحياء، بخاصة أباوه وصالح البقال الذى يشهد تعامله بوفاته بما عليه من حقوق نحوه، وكذلك وداعه لأستاذه محمد الوادعى الذى كثيرًا ما سأله هو وزملاؤه من التلاميذ وهو معلمهم، ثم يذكر أمه وأخته، وما كان يأخذه من الأخيرة من مال بخاصة ما تبقى من شراته لها ما تحتاج إليه...

كما أخذ يتذكر شبابه المنتهى وأسف الآخرين عليه ، وأنه لم يتمتع به بخاصة وقد كان مشغولاً بفرش بيته قبل موته الذى داهمه .

وفى كل استدعاء مما سبق كان إحساسه بالموت يتضخم ، وقد ختم قصته مرة أخرى بتذكره لزوجته الذى كان قد بدأ استدعاءاته بها، لكنه هذه المرة، يعرب عن أن الدنيا لا تشبع أحدًا ممن يريدهم خاصة أولاده ، كما يقدم صورة رمزية لموقف الإنسان من الحياة، عندما يتصور ضوء الصباح المتسلل خلال قضبان نافذة غرفته المغلقة، وقد شكل قضبانًا مرسومة فى سقفها حتى لكأنه يعتبر حياة الإنسان سجنًا يحاول الخروج منه، فهل أراد الكاتب هذه الفكرة الصوفية حقًا؟

وهكذا يحلل الكاتب على لسان الراوى البطل موقف إنسان استبد به هاجس الموت وسيطر عليه، وكشف عن هذا الموقف خلال علاقة هذا الميت المتوهم

بالأموات والأحياء، ولكن فى لغة تصويرية جميلة آسرة، وتفاصيل دقيقة، تجعل الإنسان أكثر إيمانًا بحتمية الموت ووجوب الاستعداد له بالعمل الصالح.

وإن كنت آخذ عليه عدم الربط بين تحليله لموقف زوجته من موته، الذى ذكره فى بداية القصة، ثم عاد ليواصل الحديث عنه فى نهايتها، فأتصور أن فى ذلك لونًا من الاستطراد الذى قد لا يناسب البناء القصصى، بخاصة فى قصة قصيرة.

وهكذا تكشف مجموعة " تلك التفاصيل " لحسن حجاب الحازمى عن متابعة لمفهوم حديث من مفهومات القصة القصيرة، ومحاولته معالجة الواقع المعيش بلغة جمالية تتكئ على معرفة وخبرة بالفن القصصى تدعم تصوراته الفنية، رغم كثرة تفاصيله، وميله للعامية وذلك ما أرجو أن يتخفف منه.

الهوامش

١- حسن حجاب الحازمي تلك التفاصيل مجموعة قصصية ط ١٤٢١هـ / ٢٠٠٠م الرياض .
٢- انظر تلك التفاصيل، المرجع السابق، ص١٢.
٣- تلك التفاصيل، المرجع السابق، ص ١١.
٤- تلك التفاصيل، المرجع السابق، ص ١٤ .
٥- انظر تلك التفاصيل، المرجع السابق، ص ١٠١ .

قصص الشيخ على الطنطاوى*
بين الدعوة والفن

● تعدد اهتمامات الشيخ

تعددت اهتمامات الشيخ على الطنطاوى الفكرية ، فهو المعلم الذى يهتم بتلاميذه تربية وتعليمًا وتثقيفًا، وهو الفقيه الذى يعنى بتيسير أمور الدين الإسلامى، وجعله حاكمًا للدين والدنيا، بخاصة وقد عمل بالقضاء، وهو المؤرخ الذى لم تنقطع صلته بالتاريخ أكثر من قرن، يعكف عليه قارئًا ثم كاشفًا ومحللاً ومستبصرًا، وهو المصلح الاجتماعى الذى يرصد الواقع بمتغيراته بغية الإرشاد والتوجيه والإصلاح، وهو الأديب الذى يتذوق الشعر والنثر، ويعالج بعض فنونهما، نتيجة معايشة حميمة لتراثنا الأدبى، وقراءات متصلة بأدبنا الحديث، بخاصة وقد كان معاصرًا لكثير من رواده مثل: د/ زكى مبارك، و د / محمد حسين هيكل ، ود / أحمد أمين ، وأمين الخولى والعقاد والمازنى، ومصطفى صادق الرافعى الذى تأثر الشيخ الطنطاوى بتوجهاته الفكرية والبيانية، وأحمد حسن الزيات، وخاله محب الدين الخطيب، الذى جاء من سوريا إلى جواره فى القاهرة،

---

* كاتب سورى.

حيث اتسعت أمامه مجالات البحث والقراءة والكتابة، كما شارك بعضهم فى الكتابة فى مجلات عديدة فى دمشق والقاهرة، بخاصة الرسالة والزهرة وفتى العرب والفتح والزهراء، بالإضافة إلى كتابته فى الصحف والمجلات العربية الأخرى ، وأحاديثه ومطارحاته فى الإذاعة المسموعة والمرئية.

● القصة لديه وسيلة لا غاية

وقد استقر فى ذهن الشيخ على الطنطاوى الأديب المسلم أهمية القصة وسيلة للوعظ والإرشاد والتوجيه والمسامرة، تأسيًا بالقرآن الكريم والحديث النبوى الشريف، وشكل أسلوب القصة القصيرة كثيرًا من جوانب إسهاماته الفكرية ، فى الكتب والصحف والمجلات والإذاعة المسموعة والمرئية، والمنتديات واللقاءات المختلفة، وهو لم يكن يعنيه أن يسمى إنتاجه فى هذا المجال قصة أو مقالة قصصية، فقد شغلته أهدافه الدعوية، برغم أنه كان معنيًا بمعالجة الواقع الكائن أو ما يمكن وقوع مثله[١]، علمًا بأن هذا يوافق ما قرره كبار النقاد منذ أرسطو إلى اليوم بشأن تناول الواقع ومعالجته فنيًا .

ومنذ ثلاثينيات القرن العشرين شهدت الساحة الأدبية العربية معالجاته لكتابة القصة حتى عُدَّ من رواد كُتَّاب القصة السورية القصيرة، لكنه لم يقيم التقييم المناسب، واعتبرت قصصه من ذلك النوع المسمى قصة الصورة[٢]، اعتمادًا على أنها تحاول تقديم شىء من الواقع بتفصيلاته، وقد تقدم مواقف من التاريخ أيضًا، وتعنى بتفصيلات هذه المواقف، وقد وضح ذلك فى مجموعتيه "قصص من التاريخ " و" قصص من الحياة "[٣].

من ثم يجب أن ينظر إلى نتاج الشيخ القصصى فى سياقه التاريخى حتى يكون الحكم عليه أقرب إلى المعالجة الفنية منه إلى التأثرية، فالثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين الماضى، وهى التوقيت الزمنى لكثير من قصصه، قد شهدت نتائج الحربين العالميتين وتأثيراتهما فى العالم العربى والإسلامى،

استبداد المستعمر بهما، وضياع الحقوق فى الحرية والعدالة والديمقراطية، وافتقاد الشورى، وقبل كل ذلك افتقاد الخلافة الإسلامية التى كانت توحد العالم الإسلامى، ومن ثم فقد كانت الأمة بحاجة إلى الوحدة والزعيم المسلم القائد الذى يوحد ما تفرق، ويرأب صدع البناء، الذى تهدم، ولن ينصلح حال الأمة إلا بما صلح به أولها، من هنا حملت كتابات الشيخ ومقالاته وليست قصصه فحسب الدعوة إلى عودة مبادئ الدين الإسلامى وقيمه حية نابضة ، سواء فيما يتعلق بتأسيس بناء الأمة أو اختيار قائدها ، ووصولاً إلى ما تصبو إليه من رفعه وتقدم ومساواة ونهضة وديمقراطية لتستعيد هذه الأمة مكانتها فى الخيرية والشهادة على العصر.

ويمثل ما سبق و الإرهاص به والولاء له كل هواجس الشيخ فيما يكتب، وفيما يقول، بحماسة وحمية لا يفتران أبدًا زمانًا أو مكانًا حتى قبضه الله إليه، من ثم لم يكن يعنيه أن يكتب قصة بقدر ما يعنيه أن ينشر دعوة، وقد كان الشيخ مؤهلاً فكرًا وأدواتٍ للرسالة التى أناطها بنفسه، وتعاونت الظروف والملابسات الفكرية والسياسية والاجتماعية على جعله فى مكان الصدارة بين الرواد الذين نذروا أنفسهم لهذه الأهداف الإسلامية السامية، والغايات العليا، والأمة تستقبل العصر الحديث بمتغيراته بخاصة فى مطالع القرن العشرين، عندما استدعاه خاله محب الدين الخطيب إلى القاهرة، حيث اتساع المجالات الفكرية وتعدد منابرها الإعلامية، وقد أكد هو بنفسه ذلك، قولاً وفعلاً، وأخذ على نفسه عهدًا به فى حياته، يقول: " لدى أشياء ما بدلتها قط، ولن أبدلها إن شاء الله، وهى أنى حاربت الاستعمار وأهله وأعوانه وعبيده، وكنت مع الإسلام وقواعده وأخلاقه وآدابه دائمًا "(٤).

وهكذا أخذ الشيخ على الطنطاوى يوظف القصة فيما يدعو إليه من تمسك بالشرع، وحض على الفضيلة، والأمر بالمعروف والنهى عن المنكر، والحرص على الحرية والشورى والوحدة، كى يسود الود والمحبة والوئام العلاقات الإنسانية على مستوى الأسرة والمجتمع والأمة، بل الدنيا كلها.

وهذا التوجه قد يدفعه إلى الخروج عن موضوعية القصة، فينخرط فى وصف ذاتى للقيمة الإسلامية، وأثرها الفاعل فى تقدم حياة الفرد والأمة، وقد يزكى ذلك حسه الخطابى الواضح، مما قد يهدد البناء الفنى للقصة ذاتها فى بعض الأحيان، لكنه فى كثير من نتاجه القصصى فى هذا المجال لا تفتقد القصة لديها روحها القصصية، بل قد تتجلى فيها الحبكة الفنية، كما قد تتسق أجزاء الحدث مشكلة لبنائها، والشيخ فيما يكتب يجعل القيمة الإسلامية والدعوة إليها هدفه الأساسى، من ثم يأتى البناء الفنى ثانيًا فى اهتمامه، لذلك فقد تباين نتاجه القصصى كما سيتضح، بين قصص تتميز بالحبكة والتشويق ودقة الإيقاع، بينما بعضها الآخر قد نفتقد فيه بعض هذه العناصر الفنية.

• تنوع نتاجه القصصى

وقد تنوع نتاج الشيخ على الطنطاوى القصصى، فبعضه للكبار، وبعضه الآخر للأطفال، مما يكشف عن مزيد اهتمام بالنفس البشرية فى كل مراحل حياتها، وسعة تجارب الشيخ الإنسانية وذلك بعد إسلامى يشكل توجهاته الدعوية .

أما نتاجه القصصى للكبار فقد تنوع أيضًا بين : أولاً: مجموعات قصصية مثل: " قصص من التاريخ " و " قصص من الحياة " ، ثانيًا: كتيبات صغيرة يتضمن كل منها إحدى قصصه مثل: " الباب الذى لا يغلق فى وجه سائل" ، وقصة كاملة..... لم يؤلفها بشر "، وثمة نوع ثالث يتمثل فى سير الشخصيات التى عكف الشيخ على محاولة رسم صورة لكل شخصية منها خلال عرضه لبعض مواقف حياتها المختلفة، وهى أدخل فى باب السيرة الغيرية، ولذلك فلن أتناولها فى هذا الكتاب.

• أولاً : مجموعته " قصص من التاريخ "

تتألف من ثلاث وعشرين قصة وإن حاول أن يجعل اثنتين منها فى شكل حوارى وهما: " أبو جهل " و " على أبواب المدينة "[٥]، مما يجعلهما أقرب إلى

المسرحية منهما إلى القصة، وهو يستمد الفكرة الجوهرية لكل قصة من التاريخ، لكنه يصوغها صياغة مشرقة خاصة به، لا سيما وهو متمكن من اللغة العربية تمكنًا جليًا، وقادر على تطويعها لمتطلبات فن القصة، بما يملك من قدرة على إثراء التشويق الذى يستحوذ على اهتمامات المتلقى، كما يمزج فيها بين التاريخ والخيال، بما يضيف أو يحذف، وقد هيأه كل ذلك للانطلاق فى الوصف والسرد بصفة خاصة، وذلك من أهم ملامح كاتب القصة المميز متى أدرك الوقت الملائم لكل تقنية من هذه التقنيات القصصية السابقة.

وهذه القصص تتوزعها فترات زمنية متعددة، منها ما هو من العصر الجاهلى مثل: " مع النابغة الذبيانى"، ومنها ما هو من صدر الإسلام مثل: "أبو جهل "، ومنها ما هو من العصر الأموى مثل: " ابن الحب"، و "سيدة من بنى أمية" و " هجرة معلم " و " ليلة الوداع " و " يوم اللقاء "، و " قضية سمرقند " ومنها ما هو من العصر العباسى الأول مثل: " وديعة الله "، ومنها ما هو بعد ذلك خاصة فى زمن الحروب الصليبية مثل:" فى بيت المقدس " و " هيلانة ولويس " .

والشيخ الطنطاوى فى أحيانٍ كثيرة يشير إلى المصدر التاريخى الذى أخذ منه مادته، كما فى " حكاية الهميان" التى أخذها من تاريخ الطبرى، وقصة " قضية سمرقند " التى أخذها من فتوح البلدان للبلاذرى، ومن سيرة عمرو بن عبد العزيز لابن الجوزى، و"هيلانة ولويس " التى أخذ فكرتها من سيرة صلاح الدين للقاضى ابن شداد، و" ثلاثون ألف دينار " من وفيات الأعيان لابن خلكان.... وهكذا ، مما يكشف عن سعة اطلاع الشيخ، وفى بعض الأحيان قد يثبت بعض العبارات المثبتة فى الخبر الأصلى فى مصدره، ويشير فى الهامش إلى أن هذه الجملة من التاريخ [٦].

وهو فى كل ما يكتب خلال هذه المجموعة يبغى الإعلاء من شأن القيمة الإسلامية، والكشف عن عظمة الشخصيات الإسلامية وهى تتمسك بهذه القيم، مما كان سببًا فى نجاح هذه الشخصيات، وتحقيقها لما نيط بها من مهام تاريخية، وكأنه من خلال ذلك يقدم القدوة المرجوة، والنموذج الإسلامى المبتغى

قولا وفعلاً فى وقت تحتاج فيه الأمة إلى هذه القيم وتلك الشخصيات، كى تتقدم وتزدهر، وتحقق ذاتها حتى يكون حاضرها امتدادًا لماضيها، وتحقيقًا لمستقبل زاهر سعيد، وهكذا كانت القصة وسيلة لذلك، رغم ما نجده أحيانًا من خروج على موضوعية القصة وحياديتها، وما يمكن أن يهدد حبكتها[٧]، مثل قصة "مع النابغة الذبيانى" التى هى أقرب إلى المقالة القصصية، حيث قلت الأحداث بدرجة جعلت وصف المشاعر يطغى على القصة بطريقة تقريرية، وليست قصصية، فلم تتحقق الحبكة الفنية، بينما نجد قصصًا أخرى فى المجموعة نفسها قد وضحت فيها الحبكة مثل: "فى بيت المقدس" و"حكاية الهميان"، وغيرهما.

● **ثانيًا: مجموعة :"قصص من الحياة"**

فتتألف من ثمانى وعشرين قصة كتبها ما بين عامى(١٩٣١م: ١٩٥٢م)، وهى من مقدمتها إلى خاتمتها يؤكد الشيخ فيها توجهه الدعوى الإسلامى الوعظى، مبينًا أنه لا يعنيه أن يكون ما يكتبه قصة أو مقالة، لأن المهم لديه أن يسترسل فيما ينبغى أن يقوله كاشفًا عن الحياة والأحياء، متوخيًا الأمر بالمعروف والنهى عن المنكر، حاثًا على الإيمان بالله، وحقًا لديه من المقدرة اللغوية والبيانية ما يؤهله لذلك.

وهذه المجموعة تفترق عن "قصص من التاريخ" فى أنها تتعامل مباشرة مع الحياة ومعطياتها، وإذا كان العنوان لكل قصة من هذه المجموعة موحيًا بأن وراءه قصة، كما قد توحى بدايتها بعنصر الحكاية، ونجد خلالها اهتمامًا بداخل الشخصية، لكن حماسة الشيخ لموضوعها، وما أوتى من بيان عذب، وتصوير مشوق قد يحيل القصة إلى خطبة أحيانًا، تكشف عما فى الدنيا من رذائل وفساد، فى مقابل ما عند الله من خير وثواب، كما تتخللها عدة وسائل للتنبيه، مما يعد لصيقًا بالخطبة أو الموعظة مثل: أيها الناس، يا ناس .... إلخ، كما فى قصصه: شيخ فى مرقص[٨]،[٩]، وقصة "أب"، وإن كان سياق القصتين الأوليين السابقتين قد يقتضى بناؤها الفنى شيئًا من الخطبة كجزء من تشكيل القصة ذاتها.

بينما نجد بعض القصص الأخرى قد تحققت فيها الحبكة والعقدة، وغير ذلك من عناصر بناء القصة مثل: "الخادمة"، و"الكأس الأولى" و"على ثلوج جزرين" وإن لم تخل أحيانًا من خروج على موضوعية القصة وتقنياتها.

ومن بين قصص هذه المجموعة ما يتحقق فيه مفهوم القصة القصيرة حقًا، وذلك عندما تشكل القصة لقطة من حياة الشخصية، وهى تواجه أزمة تنتهى بها القصة، فيكشف الكاتب بذلك عن أغوار النفس الإنسانية وهى تواجه متغيرات الحياة بضعفها وعجزها، وبذلك يستثير الكاتب تعاطف المتلقى تجاه هذه النوعيات من البشر بخاصة وهم من كبار السن، وفى أمس الحاجة لرعاية الآخرين بهم، وحدبهم عليهم، وذلك منزع إنسانى فى قصص الشيخ على طنطاوى فى هذه المجموعة، يتصل باتجاهه الدعوى الإسلامى أوثق اتصال، مثل قصتيه " أستاذ "، و" العجوزان ".

وفى هذه المجموعة يتجلى أيضًا كثير من الملامح الواقعية المتمثلة فى دقة التفاصيل، وتحديد المكان الذى كثيرًا ما يكون دمشق أو إحدى المدن السورية. كما يتجلى الصراع بين الخير و الشر وهو صراع بين إرادات بشرية تحرس الخيرين فيها عناية الله، لتمسكهم بقيم الإسلام ومبادئه، لذلك تتباين نهايات هذه القصص بين انتصار للخير مطلقًا، أو إيحاء بانتصاره على الشر، وقد تنتهى بعض القصص بنهاية مأسوية ، لكن العبرة والعظة جلية فيها، مثل:" الموسيقىّ العاشق " و" الكأس الأولى " ، و"على ثلوج جزرين". ولذلك فإن بعضًا ممن لم يدركوا الأهداف الدعوية لقصص الشيخ على الطنطاوى، ولم يضعوها فى سياقها التاريخى بالنسبة إلى الأمة إلى فكر الرجل نفسه قد يظلمونه، باتهامهم هذه القصص بالضعف، بل وينسبون إليه جعله المرأة مركزاً للخطيئة ومصدرًا للمتعة، مما أفقدها الوضع الإنسانى الصحيح فى قصصه(١٠).

وهى دعوى جائرة؛ لأنها تتجاهل الأهداف الدعوية التى أناطها الرجل بما كتبه، استجابةً للمرحلة التى كان عالمنا العربى والإسلامى يمر بها فى النصف الأول من القرن العشرين التى سبق أن أشرت إليها ، كما أن هناك نماذج من

قصصه كان للمرأة فيها دور فاعل فيمن حولها ، وفيما حولها ، يتسم بالصلابة وقوة الشخصية وليست مصدرًا للخطيئة أو المتعة مثل : "هيلانة ولويس "، و"سيدة من بنى أمية " و"هند والمغيرة من مجموعته " " قصص من التاريخ "، "وعلى ثلوج جزرين " من مجموعته " قصص من الحياة " وغيرها.

● **ثالثًا : القصص المفردة صغيرة الحجم**

وثمة لون آخر من القصص، وهى القصص التى يفردها الشيخ فى كتيب صغير خاص بها، يشتمل على قصة واحدة، ويبدو أن الشيخ على الطنطاوى قد لجأ إلى ذلك فى السنوات الأخيرة من حياته، مثل قصة " الباب الذى لا يغلق فى وجه سائل " وقد نشرت ١٤١٧ هـ / ١٩٩٧م ، وقصة كاملة .... لم يؤلفها بشر" التى نشرت فى ١٤١٩ هـ / ١٩٩٨م ، وربما لا تختلفان كثيرًا عن قصص مجموعته " قصص من الحياة " من حيث الموضوع، وتجلى الهدف الدعوى الوعظى والبناء ، وتعامله المباشر مع قضايا الواقع المعيش ، ومن ثم فهى تمثل مزيدًا من التجارب الإنسانية التى يعرضها الشيخ بأسلوبه القصصى ، وهو بإفراد كل منها فى كتيب صغير الحجم قليل الثمن ييسر اتصال المتلقين بها ، وإقبال الراغبين فيها .

وأولى هاتين القصتين تتألف من تسع وعشرين صفحة من القطع الصغير، يعالج فيها الكاتب مجموعة من الأحداث والمواقف التى تدور حول اللجوء إلى الله تعالى فى الشدة، سواء أكانت مرضًا أو أية أزمة أخرى، عندما يعجز الطبيب والمريض، وذوو الحاجات عن تحقيق الشفاء أو النجاة وكشف الغمة، من ثم يكون دعاء الضعيف المضطر إلى الله تعالى، والتضرع إليه - سبحانه واستجابته - تعالى - لوعده " ادعونى استجب لكم " محققة الشفاء والرجاء وقضاء الحاجات.

وذلك كقصة الأمريكى ابن الثالثة عشرة الذى أصيبت ركبته فى الملعب، ورفض هو وأخوه بتر ساقه حتى لا يسرى المرض فى جسده كله..... ثم شفاه الله، هذا الصبى هو أيزنهاور قائد الحلفاء فى الحرب العالمية الثانية ، ورئيس الولايات المتحدة الأمريكيه فيما بعد[٩].

وكحالة قريش وهى تعبد الأصنام ، لكنها فى ساحة الجد تلجأ إلى الله، وكذلك أى إنسان يضل فى الصحراء ، ويوشك العطش أن يقضى عليه ، حتى إبليس شر الخلق ، فقد طلب من الله - تعالى - أن يمهله إلى يوم يبعثون، فأمهله.....

ثم يربط الكاتب بين هذه الحوادث وأخرى وقد وقعت له، أو لمن حوله، على أساس أنها حكايات أو قصص يبتغى من ورائها الشيخ الوعظ، وتوجيه المخاطبين إلى إخلاص الدعاء لله بعد القيام بالأسباب، وذلك مسلك دعا إليه القرآن الكريم، وهكذا يتجلى المسلك الدعوى خلال هذا اللون من القصص التى ربما لا نجد فيها من عناصر بناء القصة إلا عنصر الحكاية المشوقة، واللغة التصويرية السلسة العذبة، وهى دائمًا تستمد كثيرًا من مفرداتها من القرآن الكريم والحديث النبوى الشريف، ويدعم كل ذلك حس خطابى يجعل المتلقى يقظًا منتبهًا لما يقرأ أو يسمع، مرده إلى العبارات الخطابية وشىء من الذاتية فى مثل هذه القصص.

ويلاحظ أن القصة السابقة قد توزعتها الأحداث والمواقف، ومن ثم فقد افتقدت الحبكة والتماسك الفنى لا المنطقى، لأن هناك رابطًا منطقيًا بين أحداثها ومواقفها يتمثل فى صدق اللجوء إلى الله، وضعف الإنسان .

لكن القصة الثانية وهى:"قصة كاملة.... لم يؤلفها بشر" قد تحقق فيها كثير من عناصر بناء القصة كالحبكة والعقدة والحل ووحدة الحدث وتصوير الشخصية، وغير ذلك من العناصر الفنية، وإن لم تتحقق فيها الموضوعية أحيانًا لتدخل شخصية الكاتب فى بنائها، ويقصد الشيخ على الطنطاوى بقوله:"لم يؤلفها بشر" أنها قد وقعت فى الحياة فى أثناء رحلته من دمشق إلى بيروت بالسيارة، حيث شاهد سيارة أخرى يقودها شاب بسرعة، وقد أخذ يسابق بسيارته كل السيارات الأخرى، ومن معه يصفقون ويضحكون، حتى إذا كانت فى منعطف وبجوارها سيارة صهريج ضخمة تنقل البنزين، تريد أن تدور، لكن السيارة الصغيرة لم تمهلها وحاولت أن تسبقها فزاحمتها، مما جعل الصهريج يميل عليها، فسقطت فى سهل البقاع متدحرجة، مما أدى إلى وفاة من فيها إلا

أطفالاً ثلاثة، وبنتًا فى التاسعة أصابتهم جروح وهم أحياء، وكذلك فتاة مغمى عليها ملقاة بجوار السيارة.

وقد وقف الشيخ على الطنطاوى نفسه مع المحقق الذى كان يعاين الحادث لأنه كان فى وقتها من رجال القضاء، وعندما رجع إلى دمشق تابع بقية الأوراق الخاصة بهذا الحادث وتلك الأسرة، وهنا نجد نوعًا من "الرجوع للماضى والاعتماد على "التقابل"، عندما يوضح الكاتب أن هذه الأسرة تتكون من رجل وزوجته وأخته العانس، وابنه الوحيد الذى زوجه بفتاة صغيرة من أسرة كريمة ثرية عريقة، لكنهم أساءوا إليها ببخلهم وشحهم، ورغم أن والدها هو الذى جهزها من ماله الخاص أحسن تجهيز، فقد تبدلت حياة هذه الفتاة التى كانت مخدومة فى بيتها، فأصبحت خادمة فى بيت زوجها، كما كانت تشبع فى بيت أبيها من أطايب الطعام والفاكهة، فأصبحت تجوع فى بيت زوجها الذى لا يملك من الأمر شيئًا، فالمتحكم هى أمه البخيلة الشحيحة، وعمته العانس التى تنتقم من كل زوجين سعيدين.

وقد انتهت حياة الفتاة بطلاقها، وقد أنجبت بنتًا عاشت لها الأم فى بيت والدها، بعد أن تركت بيت الزوجية الذى أفسده أهل زوجها وخربوا أثاثه، والأدهى من كل ذلك أنهم قد خدعوها وجعلوها توقع على ورقة تفيد أنها قد تسلمت مؤخر صداقها الكبير دون أن تدرى، مع أن أباها قد ضمن هذا المؤخر ما أنفقه فى جهازها دون أن يأخذ من هذه الأسرة شيئًا.

وفى المحكمة سقطت كل حقوقها بعد هذا الخداع والكذب دون دليل، بل إن ابن هذه الأسرة المخادعة قد انتزع البنت من أمها بأمر المحكمة أيضًا، من ثم فقد كان هذا الانتقام الربانى بعد أن سلم والد الفتاة أمره إلى الله، ولم يرفع دعوى بيانات كاذبة كما أراد محاميه فى هذه القضية، وهكذا نجد القصة الثانية أكثر إحكامًا وترابطًا وفنيةً من سابقتها، رغم تجلى الهدف الدعوى الوعظى فى القضيتين كلتيهما.

وثمة ملمح فى فكر الشيخ وهو مقدرته على التصرف فى مادته وتقديمها فى أكثر من شكل قصصى، يتضح ذلك إذا قرأنا قصته"حكاية الهميان"[١٠] فى مجموعته"قصص من التاريخ" للكبار، وقصة"التاجر الخرسانى"[١١] التى قدمها للأطفال (من سن ١٠ إلى ١٢ سنة)، حيث يتضح مقدرة الشيخ على التشكيل القصصى الجيد مع وضوح الهدف الدعوى المتميز للكبار وللصغار أيضًا، والأهم من كل ذلك أيضًا تحديد المرحلة السنية التى تلائمها هذه القصة، وهو مسلك قلما نجده فيمن يكتبون للأطفال. رحم الله الشيخ على الطنطاوى المعلم والفقيه والمؤرخ والقصصى والخطيب والداعية.

الهوامش

١ ـ انظر على الطنطاوى "قصص من الحياة" دار المنارة للنشر والتوزيع جدة، ط ٦ ١٤١٧هـ / ١٩٩٦م وكذلك انظر "قصص من الحياة" دار المنارة للنشر والتوزيع جدة، ط ١٤٢٠ هـ / ١٩٩٩م.

٢ ـ انظر نعيم حسن باقى"التطور الفنى لشكل القصة السورية القصيرة "مقال بمجلة الآداب، بيروت العدد الخامس آيار (مايو) سنة ١٩٦٥م السنة ١٣، ص ٤٤، ص٤٦.

٣ ـ انظر على الطنطاوى"قصص من الحياة، مرجع سابق، ط ١٤٢٠هـ / ١٩٩٩م، ص٢٢٢.

٤ ـ الشيخ على الطنطاوى من حديث النفس ص٧.

٥ ـ انظر قصص من التاريخ، ص ٢٢٧، ص٢٥١.

٦ ـ انظر، المرجع السابق، على سبيل المثال، ص ١٢٧، ١٥٣، ١٥٧، ١٦٢، ١٧١ .. إلخ.

٧ ـ انظر، المرجع السابق، على سبيل المثال، ص ٣٤، ٣٥، ٦٢، ٦٣، ٦٤، ٧٥، ٢١٢، ٢٤٦... وغيرها.

٨ ـ انظر مجلة الآداب العدد الخامس آيار (مايو) سنة ١٩٦٥م لسنة ١٣ مقال: التطوير الفنى لشكل القصة السورية القصيرة، مرجع سابق.

٩ ـ انظر على الطنطاوى (الباب الذى لا يغلق فى وجه سائل) دار المنارة للنشر جدة، ط١ ١٤١٧هـ / ١٩٩٧م.

١٠ ـ انظر قصص "من التاريخ"، مرجع سابق، ص٢٤٠.

١١ ـ انظر على الطنطاوى: "حكايات من التاريخ "للناشئين:""التاجر الحرسانى"، دار الفكر دمشق ط٣، سنة ١٩٨١م.

رؤية محمد حسن بريغش* النقدية للقصة الإسلامية

● مدخل

لمحمد حسن بريغش ـ رحمه الله ـ حس إسلامى متميز جعله يقدم كثيرًا من التناولات النقدية فى الشعر والقصة وأدب الأطفال. فى ضوء التصور الإسلامى، وقد كشف عن وجهة نظر واضحة فى هذا المجال، ترفدها قراءات عديدة فى فنون الأدب المختلفة، نصوصًا ونماذج، بينما كان اتصاله بنظريات الأدب ومناهجه النقدية بحاجة إلى المزيد الذى لم تسمح له به حياته القصيرة.

وسأشير إلى بعض جهوده فى مجال نقد القصة (الرواية والقصة القصيرة) من خلال كتابيه: "فى القصة الإسلامية المعاصرة" سنة ١٩٩٢م، ودراسات فى القصة الإسلامية المعاصرة "سنة ١٤١٤هـ ١٩٩٤م، اللذين يتجلى فيهما جهد قرائى نقدى طيب، فقد عرض فيهما لإحدى عشرة رواية، وثلاث مجموعات قصصية، وأكثر من نصف هذه الروايات والمجموعات لنجيب الكيلانى، كما تناول

● كاتب سورى.

فى هذين الكتابين بعض الدراسات النقدية التى دارت حول الرواية، بالإضافة إلى دراسة حول كتاب الدكتور نجيب الكيلانى "حول المسرح الإسلامى".

وهذان الكتابان برغم أنهما صدرا فى تاريخين مختلفين، لكن المدى الزمنى بينهما لا يتجاوز العامين، مما يجعلنا نعتبر ثانيهما امتدادًا لأولهما فكريًا، والموضوع واحد، فهو محاولة لقراءة عدد من الروايات المعاصرة الإسلامية من وراء هذه المحاولة، وإن لم يتضح جيدًا ما يمثل ذلك لديه، حتى أن اتخاذ عنوان أساسى للكتابين "نحو أدب إسلامى..." يمكن أن يعد كاشفًا عن هذه المحاولة وما تتغياه، فلا تزال الأصول والأسس للقصة الإسلامية بحاجة إلى جهود للكشف عنها، وبلورتها، وتقديمها للقراء والمهتمين بالأدب الإسلامى، ومريديه للإسهام فى تشكيل نظرية الأدب الإسلامى بصفة عامة، كما أن عنوانى الكتابين لا يكشفان عن فارق بينهما فى طريقة العرض والمعالجة، بالإضافة إلى أن مادة الكتابين تؤيد ذلك.

• منهج بريغش النقدى

ليس هناك منهج واضح محدد ينتهجه الأستاذ محمد حسن بريغش فى تناوله للأعمال القصصية، وإنما هى ملاحظات على الجوانب الفكرية، ومدى موافقتها للتصور الإسلامى[١]، وذلك مما أشرت إليه فى بداية هذه الدراسة فيما يتصل بالحس الإسلامى المتميز للأستاذ محمد حسن بريغش، فهو يقوم بتلخيص العمل القصصى، ويناقش بعض القضايا المضمونية خلال ذلك، ثم فى النهاية يبدى وجهة نظر مختصرة فى نهاية التلخيص، تتعلق بالنواحى الفنية، وهى فى الحقيقة لم تنل من اهتمامه إلا أقل القليل، الذى لم يظهر إلا فى ذكر بعض المصطلحات الفنية، التى لم ترتبط لديه بتحليل يكشف عنها[٢].

ورغم أهمية هذا التوجه الفكرى نحو المضمون، لكن الاهتمام بإبراز الجوانب الفنية فى المعالجات النقدية لا يقل عنه أهمية، لأن الأعمال القصصية تجل فنى

لهذه الجوانب الفكرية كما تكشف عن قدرة المبدع فى هذا المجال، ليأتى الناقد الأدبى فيبرز كيفية جلاء الوسائل التعبيرية الفنية لهذا الفكر، من هنا فإن الاقتصار على أحد هذين الجانبين، أو عدم موازنة الناقد بينهما فى الكشف عنهما خلال تفسيره للعمل الأدبى ملمح يمكن أن يمس جوهر العملية النقدية نفسها.

• موقفه من النقد الأدبى عند الآخر

ويتصل بما سبق موقف محمد حسن بريغش من النقد الغربى بصفة عامة، فهو يجعله فى مقابل الاستفادة من القرآن الكريم والحديث الشريف والتراث العربى، لذلك فهو ربما يستبعد تأثر الأدب الإسلامى بهذا النقد الأجنبى وأسسه الفنية، بل يرى أن أعداء هذا الأدب الإسلامى يضغطون على الأدباء الإسلاميين بالتقليل من أعمالهم الأدبية فى ضوء قيم النقد الغربى، الذى لم تتفق نصوصهم الأدبية مع شروطه الفنية، وقواعده التى ترجمها العلمانيون العرب ليحاكموا بها أدبنا، ويصنفوا على أساسها نصوص هذا التراث الأدبى العظيم"[٢].

لكننى أعتقد أن هذه القضية يجب أن ينظر إليها بتصور آخر، فالنقد الأدبى علم من العلوم الإنسانية، وهو لا يتشكل إلا بالجهود الإنسانية الفنية فى مختلف الآداب والفنون، وإن أى نقد أدبى فى أى مكان لا يمكن أن يعيش بمعزل عن غيره، بل لا ينمو إلا باتصاله بغيره من نظريات النقد وفنون الأدب فى أى مكان من العالم، وباتصاله بغيره من العلوم الإنسانية، بذلك يتكامل صرح النقد الأدبى بالنسبة لأى منهج أو فن أو لغة أو وطن، وهذا الاتصال بين النقد الأدبى لدينا وبين ما عند الآخرين فى هذا المجال دليل حياة وتقدم ونمو فى الوقت نفسه.

بل إن نظرية الأدب الإسلامى لن تتشكل إلا فى ضوء التصور السابق، وتفاعل ما لدينا من أسس وأصول نقدية قديمة وحديثة مع ما لدى الآخرين من أصول وأسس ومعارف، بشرط ألا يخالف ناتج التفاعل شرعًا، أو يتجاوز قيمة إسلامية.

يضاف إلى ما سبق أننا بحاجة إلى دراسات مستفيضة تكشف عن القصة فى القرآن الكريم والحديث الشريف تحليلا ودرسًا، لتقدم من الأسس ما يشكل أصول القصة الإسلامية، على أن تتآزر وتتواصل هذه الجهود مع ما تقدمه المتغيرات والمناهج النقدية المختلفة، وكل ذلك فى ضوء التصور الإسلامى.

من هنا لا تصبح الشروط والقواعد النقدية الغربية هى الأساس، وإنما هى عامل من العوامل التى تتآزر مع ما لدينا للإعلاء من القيمة الفنية للقصة الإسلامية، ولذلك وجدنا محمد حسن بريغش فى مكان آخر يدعو إلى الاستفادة مما عند الغرب من أسس فى هذا المجال، وهى دعوة تبدو على استحياء فى كتابه الثانى[٤]، عندما يرى أن نأخذ من وسائلهم ما يناسبنا ويوافق معتقداتنا.

أقول ذلك رغم أن هناك كتابات متعددة فى هذا المجال منها: "القصة فى الحديث النبوى الشريف" للدكتور محمد حسن الزير، "وخصائص القصة الإسلامية" للدكتور مأمون فريز جراء.

● **إسلامية القصة**

وقد تجلى فى كتابى الأستاذ محمد حسن بريغش اللذين أشرت إليهما فى مطلع هذه الدراسة حرصه على التصور الإسلامى فى هذا المجال فكرًا وأدوات، كما أوضحت حماسته نحو هذا التوجه، لكن التمهيد لكتابه الثانى: "دراسات فى القصة الإسلامية المعاصرة"، الذى شغل أكثر من ثلاثين صفحة، وتحدث فيه عن ملامح وشروط القصة الإسلامية "وآفاقها، وموضوعاتها، وواقعها، وسلبياتها، وإطارها الفنى لم يتضح فيه ما كنا نبتغيه من تقديم تصور للأدوات والوسائل التعبيرية التى يمكن أن نعدها لصيقة بالتصور الإسلامى للقصة، وكاشفة عنه، بل إن الصلة قد تبدو منفكة بين هذا التمهيد وما تلاه من دراسات فى الكتاب نفسه عن الروايات والقصص التى تناولتها هذه الدراسات، اللهم إلا حماسته للتصور الإسلامى فى مجال المضمون واهتمامه به على حساب قلة الاهتمام

بالشكل، الذى جاء على استحياء كما أشرت سابقًا، والاهتمام بالمضمون شىء طيب، لكنه لا يكفى فى مجال النقد الأدبى الكاشف عن قيمة العمل الفنى.

من ثم فقد عرض محمد حسن بريغش لكثير من القضايا والمشكلات التى عالجتها هذه الروايات، وعلى سبيل المثال: ففى تناوله لرواية: "الطريق الطويل" لنجيب الكيلانى أشار بريغش إلى مشكلات الوطن عامة، التى حاول الكيلانى أن يربط بينها وبين مشكلات الريف فى مصر، وقد تمثل ذلك فى سيطرة المستعمر واستغلاله لموارد مصر، وهيمنته على شئون الحكم فيها، وخلال ذلك يصور تململ الشعب، وظهور الجيل الجديد الذى يقاوم بالمظاهرات، والاضطرابات، ثم تصدى الفدائيين للمستعمر، كما يشير إلى كشف الكيلانى عن قضية فلسطين خلال المشكلات التى كانت تدور على ألسنة الناس، وهكذا تتجلى كثير من الجوانب السياسية والاجتماعية المقترنة ببعض اللمسات العاطفية.

ويأخذ بريغش على نجيب الكيلانى فى هذه الرواية ربطه بين ثورة عرابى والثورة التى قادها جمال عبد الناصر، والتى بفضلها أصبحت مصر فى نظر الكيلانى جديرة بتضحية أبنائها من أجلها، كما ينتقده فى ولائه لهذه الثورة، ويراه قد تطرف فى ذلك، حتى بات يرى كل العهود السابقة منذ القدم عهودًا غريبة على مصر، وبذلك يتهمه بالفرعونية[٥]، من ثم يعيب عليه أنه لم يهتم بمصر الإسلامية قائلاً: "أين الإسلام وعهوده وكيف كانت مصر لو لم تكن إسلامية، ومتى كانت مصر ذات معنى تستحق التضحية بغير الإسلام"[٦].

ولست هنا فى مجال الدفاع عن نجيب الكيلانى، لكننى أرى أن موقف بريغش هنا ليس إلا ملمحًا من ملامح حماسته لإسلامية الأدب ، لأن رواية "الطريق الطويل" لا تتضمن، ولا يمكن أن تشى بما يمس إخلاص الكيلانى لإسلامية مصر، وولائه للأدب الإسلامى، بالإضافة إلى أن محمد بريغش نفسه ختم كتابه هذا بعرضه لرواية "ملكة العنب" لنجيب الكيلانى التى تقوم على نجاح شخصية"براعم" فتاة قرية "الربايعة"، صاحبة الشهادة الإعدادية"، التى استطاعت بعد وفاة والدها أن ترعى أختيها ووالدتها، وأن تدخل زراعة العنب إلى قريتها، بل وتتوسع فيها،

وتكسب كثيرًا من خبراتها على مستوى قريتها والقرى المجاورة زراعة وبيعًا وتجارةً. حتى أصبحت بحق "ملكة العنب". وهى فى الوقت نفسه تتعاون مع قريتها، وتواجه مشكلاتها المختلفة، من أجل خدمة أهلها جميعهم، حتى حققت مكانةً متميزةً اجتماعيًا وإسلاميًا، بتحقيق الخير، ورعاية شئون قريتها وأهلها، حتى لو تتطلب ذلك منها أن تتصل بأكبر المسؤولين فى المحافظة والدولة، كالمحافظ وأعضاء مجلس الشعب، وخلال ذلك عالج الكيلانى- كما قرر بريغش- مشكلات البطالة والإدارة الحكومية والمحلية، ووضع بعض دول الخليج العربى السياسى، ومشكلات المصريين فى العراق، وغيرها، وهكذا امتزج الحدث السياسى بالحدث الاجتماعى، بل وبالنواحى الوجدانية أيضًا، بخاصة عندما انتهت الرواية بزواج الشيخ محمد المدرس وخطيب المسجد ببراعم، وقد كانت مناقشته لمشكلة زكاة العنب الشرارة التى أثارت كثيرًا من المشكلات التى ناقشها الكاتب نجيب الكيلانى، والناقد محمد حسن بريغش بخاصة الديمقراطية وعلاقة الحاكم بالمحكوم.

ولقد أثنى بريغش على هذه الرواية: أحداثًا ورسم شخصيات، وقضايا ولغة حتى رأى أنها "جديرة بأن تكون نبراسًا أمام كتاب القصة، ومثلاً للكاتب فى بناء أدبه الإسلامى"(٧).

هكذا يتضح تباين نتاج نجيب الكيلانى فى مدى تمثيله للرواية الإسلامية، وأنه لم يصل إلى مستوى التمثيل المطلوب إلا بعد مروره بتجارب عديدة، شأنه كأى فنان فى ذلك، من ثم فإن النظرة العادلة يجب أن تقرن تجارب الأديب فى أعمال الفنية بعضها ببعض حتى تتكامل صورته الفنية، كاشفة عن ولائه وتمثيله للأدب الإسلامى والدخول فى دائرته، لا أن نقصيه فى تجربة ما عن هذه الدائرة، وندخله فيها بناء على تجربة أخرى، على أن تكون غاية الناقد الإسلامى محاولة تفسير العمل الأدبى رؤية وأداة، بغية الإسهام فى الكشف عما يمكن أن نضيفه إلى نظرية الأدب الإسلامى، وما يمكن أن تقدمه هذه النظرية فى هذا المجال، ودون أن تستغرق الناقد توجيه الاتهامات إلى الأديب وعمله، فالسرائر علمها عند الله، وما لم يقله الأديب لا نحاسبه عليه.

وإنى لأحمد لمحمد حسن بريغش ـ رحمه الله عليه ـ انتقاده الأدباء الإسلاميين فى حرصهم على الاتصال بالآداب والفنون الغربية ومعرفتها دون أن يعرفوا الإسلام وأصوله بالدرجة نفسها أو أكثر منها[٨]، فالأديب الإسلامى والناقد الإسلامى كلاهما مطالب بالإلمام بأمور دينية، وتوثيق صلته بالإسلام وقيمه، ومبادئه، وفى الوقت نفسه، يتصل بالآخر ليستكمل ما يمكن أن يحتاج إليه من وسائل وأدوات فنية تعينه على أداء دوره كأديب أو ناقد إسلامى، فالحكمة ضالة المؤمن أنى وجدها فهو أولى بها.

هكذا استطاع محمد حسن بريغش بكتابيه "فى القصة الإسلامية المعاصرة" «ودراسات فى القصة الإسلامية المعاصرة»، أن يسهم فى إضاءة عدد من الروايات الإسلامية والمجموعات القصصية، كنماذج يمكن أن تمثل القصة الإسلامية فى مرحلة من مراحلها المعاصرة، وفى وقت يحتاج فيه كثيرون من المهتمين بالأدب الإسلامى وغيرهم إلى هذه النماذج، كعلامات للإنسانية وهى تتطلع إلى النقد الراقى والكلمة الطيبة، والتوجيه الفنى المهذب الذى يثرى العقل ويمتع الوجدان.

الهوامش

١- انظر، القصة الإسلامية المعاصرة، محمد حسن بريغش، دار البشير للنشر عمان الأردن سنة ١٩٩٢، ص ٩٠، ٩١، ٩٢.

٢- انظر القصة الإسلامية، المرجع السابق السابق نفسه ص ٨٦ وغيرها، وكذلك انظر: محمد حسن بريغش دراسات في القصة الإسلامية المعاصرة مؤسسة الرسالة بيروت لبنان سنة ١٩٩٤، ص٣٠، ٣١، ٣٦، ٤٠، ٤٥، ٤٦.

٣- القصة الإسلامية المعاصرة ص ٩، ١٤، وكذلك دراسات في القصة الإسلامية المعاصرة ص ٤٦، ٦١.

٤- انظر : دراسات فى القصة الإسلامية المعاصرة، مرجع سابق، ص، ٨٢.

٥- انظر دراسات في القصة الإسلامية المعاصرة، مرجع سابق، ص ٤٢.

٦- دراسات فى القصة الإسلامية المعاصرة، مرجع سابق، والصفحة نفسها.

٧- دراسات فى القصة الإسلامية المعاصرة، مرجع سابق، ص ١٤٦.

٨- انظر دراسات فى القصة الإسلامية المعاصرة، مرجع سابق، ص ٤٧، ٤٨.

خاتمة الفصل الثالث

مما سبق يتضح أن الأعمال القصصية للرجل قد تناولت كثيرًا من القضايا التى تتناولها المرأة فى أعمالها القصصية، لعل فى مقدمتها بصفة عامة مكانة المرأة بين القهر والفاعلية، فقد كانت مقهورة فى رواية "الجودرية" لمحمد جبريل، و "غادة رشيد" لعلى الجارم، وكذلك فى مجموعة "تلك التفاصيل" لحسن حجاب الحازمى وفى بعض قصص الشيخ على الطنطاوى، لكنها كانت فاعلة وإيجابية فى رواية السقف لفؤاد قنديل، وكذلك فى رواية "مثل كل الأشياء الرائعة" لعبد الله العرينى، وقصة "أبو البركات" لمحمود تيمور، كذلك فى "دنيا الله" لنجيب محفوظ، وفى ملكة العنب لنجيب الكيلانى كما تحدث عنها الناقد محمد حسن بريغش مع اختلاف مستوى الفاعلية ودرجتها، ومدى إيجابيتها أو سلبيتها بين كل هذه القصص.

وفى كل الحالات كانت الأبنية الفنية لا تخرج بصفة عامة عما عرف من صياغة أشكال المتون الروائية: التتابع أو التداخل أو التوازى.

حقيقة تختلف اللغة القصصية، لكنها لا تخرج عن المعايير الجمالية لفن القص فى مستوياتها المختلفة التى توجد فى كتابات الرجال والنساء.

وهكذا ننتهى إلى أن الحياة الأدبية عمادها كتابات كل من المرأة والرجال دون هيمنة أو قهر، أو تجاوز فى التصور لأى من الطرفين بالنسبة إلى الآخر، لكن

هذا لا يمنع من تقديم تصورات قد تتجاوز الحدود المقبولة، لكنها لا تمثل القاعدة العامة. من ثم فإن الروايات والقصص تتآزر وتتعاون فى الكشف عن الإنسان قيمةً وفنًا، وتجلى اهتماماته وأشواقه، وأفراحه وأتراحه، بغية إضاءة الحياة الإنسانية، وإرشاد توجيهاتها نحو الفعل والبناء والسعادة، متخذة من الوسائل التعبيرية والتقنيات الروائية المناسبة قديمها وحديثها، ما يكشف عن ذلك فى كتابات كل من الجنسين.

المصادر والمراجع

١ - القرآن الكريم .

٢- إبراهيم مصطفى، وأحمد حسن الزيات، وحامد عبد القادر، ومحمد على النجار:المعجم الوسيط، أشرف عليه عبد السلام هارون، المكتبة العلمية، طهران، دار إحياء التراث العربى، بيروت، لبنان.

٣- ابن جنى ج ٩ تحقيق: محمد على النجار، دار الكتاب العربى، بيروت ١٩٥٢م.

٤- أحلام مستغانمى: رواية " ذاكرة الجسد ": ط ١٢، دار الآداب بيروت ١٩٩٩م .

٥- أحمد مختار عمر: اللغة واختلاف الجنسين، عالم الكتب القاهرة ١٩٩٦م.

٦- الفيروزآبادى : القاموس المحيط ط ٢ : تحقيق مكتب تحقيق التراث فى مؤسسة الرسالة ١٤٠٧ هـ / ١٩٨٧م.

٧- أمينة زيدان : رواية " نبيذ أحمر "، روايات الهلال، العدد ٦٩٩ مارس ٢٠٠٧ القاهرة.

٨- إ.م.فورستر: أركان القصة، ترجمه: كمال عياد جاد، مراجعة: حسن محمود، مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠١م، مكتبة الأسرة ، القاهرة.

٩- باختين: الكلمة فى الرواية : ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة فى الجمهورية العربية السورية، دمشق ١٩٨٨م.

١٠- تزفتان تودروف: الشعرية، ترجمة: شكرى المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب ١٩٩٠م.

١١- جورج لوكاش: الرواية التاريخية: ترجمة: صالح جواد كاظم، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر ٢٠٠٥م.

١٢- حامد أبو أحمد (دكتور): قراءات فى القصة الصغيرة، الهيئة العامة للكتاب ٢٠٠٧م.

١٣- حسن حجاب الحازمى (دكتور): مجموعة قصصية، تلك التفاصيل ط ١٤٢١هـ الرياض ، المملكة العربية السعودية.

١٤- دالاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، المشروع القومى للترجمة ١٩٨٨م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة .

١٥- رجاء الصانع: رواية " بنات الرياض "، ط ١ دار الساقى بيروت لبنان ٢٠٠٥م.

١٦- رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوى للقصص، ترجمة: منذر عياش، مركز الإنماء الحضارى ط ٢، ٢٠٠٢م.

١٧- سعد أبو الرضا (دكتور) :الأدب الإسلامى بين الشكل والمضمون، ملامح إسلامية فى الشعر والقصة والمسرحية، ط١ / ١٤٢١هـ / ٢٠٠٠م، المجموعة المتحدة للطباعة - القاهرة

- فى السرد، رؤية تاريخية ونماذج مختارة، ١٤٢٢هـ / ٢٠٠١م القاهرة.

١٨- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائى ط١ ١٩٨٩م، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء - المغرب.

١٩- شكرى عزيز ماضى (دكتور): أنماط الرواية الجديدة، عالم المعرفة سبتمبر ٢٠٠٨م العدد(٣٥٥)، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآدب. الكويت ٢٠٠٨م.

٢٠ - صلاح فضل (دكتور) : التجريب والإبداع : كتاب الرواية العربية وممكنات السرد، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافى الحادى عشر من ١١ إلى ١٣ ديسمبر ٢٠٠٤م المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ٢٠٠٨م ج١.

٢١- عبد الرحمن الجبرتى: عجائب الآثار فى التراجم والأخبار، ج ٧ مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٣م تحقيق: عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم ، القاهرة.

٢٢ - عبد الله الغذامى (دكتور): المرأة واللغة، ط١ ١٩٩٦م المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء المغرب / بيروت لبنان.

٢٣- عبد الله العرينى (دكتور): رواية " مهما غلا الثمن " ط١ ١٤٢٢هـ / ٢٠٠١م, روايات الأدب الإسلامى (٢) دار أشبيليا، الرياض، المملكة العربية السعودية، ١٤٢٥هـ .

٢٤- عبد القاهر الجرجانى: دلائل الإعجا، ط٢ ١٤١٠هـ / ١٩٨٩م, تحقيق الشيخ محمود شاكر،مكتبة الخانجى القاهرة.

٢٥- عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية : عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد(٢٤٠) شعبان ١٤١٩هـ ديسمبر كانون الأول ١٩٩٨م.

٢٦- على الجارم: رواية " غادة رشيد "، ط دار المعارف بالقاهرة ١٩٦٥م.

٢٧- على طنطاوى:" قصص من الحياة "، ط ١٤٢٠هـ / ١٩٩٩م، دار المنارة للنشر والتوزيع جدة السعودية.

- "قصص من التاريخ "، دار المنارة للنشر والتوزيع - جدة ١٤١٧هـ / ١٩٩٦م، السعودية

- من حديث النفس

٢٨- فؤاد قنديل: رواية " السقف ": الإبداع العربى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤م.

٢٩- فاطمة موسى (دكتور): سحر الرواية، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع٢٠٠٣م، الأعمال الفكرية ، القاهرة.

٣٠- ليلى الجهنى: رواية " الفردوس اليباب :"دار الثقافة والأعلام، الشارقة، ط٢ ١٤١٨هـ / ١٩٩٨م.

- رواية: " جاهلية ": دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت لبنان ٢٠٠٧م.

٣١- مؤمنة أبو صالح: رواية " البحث عن جذور " مكتبة العبيكان، الرياض، السعودية.

٣٢- ماجدة شحاتة: مجموعة قصصية: ولكنى امرأة، قدمت لمسابقة القصة القصيرة لمؤسسة الموقف الإسلامى، ....لها اون لاين ١٤٢٥هـ، ١٤٢٦هـ الرياض المملكة العربية السعودية .

٣٣- المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد): كتاب المذكر والمؤنث تحقيق: د. رمضان عبد التواب، ود. صلاح الدين الهادى، مكتبة الخانجى القاهرة، ط٢ ١٩٩٦م.

٣٤- مريم اليامى : رواية : " عذراء بغداد " (مخطوط) .

٣٥ - محمد ابن أبى بكر الرازى : مختار الصحاح، ط دار الجيل، بيروت لبنان ١٤٠٧هـ / ١٩٨٧م.

٣٦- محمد جبريل : رواية: " الجودرية " مكتبة الأسرة، سلسلة الأدب، القراءة للجميع الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٦م القاهرة .

٣٧- محمد حسن بريغش : القصة الإسلامية المعاصرة، دار البشير للنشر، عمان، الأردن، ١٩٩٢م.

- دراسات فى القصة الإسلامية المعاصرة، مؤسسة الرسالة، بيروت لبنان ١٩٩٤م.

٣٨ - محمد عبد المطلب (دكتور): بلاغة السرد النسوى، كتابات نقدية العدد(١٦٦) الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٧م.

٣٩- محمد غنيمى هلال (دكتور) : النقد الأدبى الحديث، ط دار نهضة مصر الفجالة القاهرة ، ١٩٧٩م.

٤٠- محمد مندور (دكتور): الأدب ومذاهبه، ١٩٧٤مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

٤١- محمود تيمور: قصة قصيرة: " مولانا أبو البركات "، مجلة العربى الكويتية العدد (١١) أكتوبر تشرين الثانى ١٩٥٩م، وكذلك كتاب العربى ٢٤ فى ١٥/ ٧/ ١٩٨٩م.

٤٢- محمود الحسينى (دكتور): تيار الوعى فى الرواية المصرية ، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة ١٩٧٣القاهرة .

٤٣- منى المديهش : مجموعة قصصية : " جمرات تأكل العتمة "، إصدار نادى الرياض الأدبى ١٤٢٣هـ ، المملكة العربية السعودية.

٤٤- ميجان الرويلى (دكتور) وسعد البازعى (دكتور): دليل الناقد الأدبى ط٢ ٢٠٠٠م المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء المغرب، بيروت لبنان.

٤٥- نجيب الكيلانى : رواية " عذراء جاكرتا "، مكتبة دار النفائس، بيروت لبنان ط٩ ١٤١٢هـ ، ١٩٩٢م .

٤٦- نجيب محفوظ : قصة قصيرة:" دنيا الله"، مكتبة مصر القاهرة ١٩٦٣م.

٤٧- نزيه أبو نضال: تمرد الأنثى فى رواية المرأة العربية، ببليوجرافيا الرواية النسوية العربية (١٨٨٥: ٢٠٠٤م).

٤٨- نيهال مهيدان: الآخر فى الرواية النسوية العربية فى خطاب المرأة والجسد والثقافة، عالم الكتب الحديث، عمان ٢٠٠٧م.

٤٩- وين بوث: بلاغة الفن القصصى، ترجمة: د. أحمد خليل عردات، ود. على أبن احمد الغامدى، مركز بحوث كلية الآداب جامعة الملك سعود، الرياض١٤١٥هـ و١٩٩٤م، المملكة العربية السعودية .

٥٠- يوسف الشارونى: القصة القصيرة نظريًا وتطبيقيًا، كتاب الهلال، سلسلة ثقافية شهرية، العدد(٣١٦) إبريل ١٩٧٧م القاهرة.

الدوريات :

١- مجلة الأدب الإسلامى: إبراهيم سعفان : قصة قصيرة (نبض الجذور) العدد (٢٠) ١٤١٩هـ تصدرها رابطة الأدب الإسلامى العالمية، الرياض، السعودية.

٢- مجلة أخبار الأدب: محمد عبد المطلب (دكتور) العدد(٨١١) ١٩ صفر١٤٣٠هـ ١٥فبراير٢٠٠٩م القاهرة .

٣- مجلة الآداب: مقال لنعيم حسن يافى: التطور الفنى لشكل القصة السورية القصيرة، بيروت لبنان، العدد الخامس أيار (مايو) ١٩٦٥م.

٤- مجلة الرافد: الإمارات العربية المتحدة: الشارقة، عدد يونيو ٢٠٠٧م، مقال الرواية العربية والخطاب النسوى، مقال: إبراهيم الخليل .

٥- مجلة ض: اتحاد الكتاب مصر، العدد الأول نوفمبر ٢٠٠٥م القاهرة، قصة قصيرة لفؤاد قنديل: كيف أصبحت بالونة يا محمد؟

٦- المجلة العربية: القاهرة، العدد (٣٧٠) ذو القعدة ١٤٢٨هـ، عرض عادل البطوسى.

الفهرس

● فـاتحـة ٥

● تـمـهـيـد ٩

الفصل الأول

● الغذامى والأدب والنقد النسويان بين نقاد ثلاثة ١٥

إسهام د. الغذامى فى قضية الأدب والنقد النسويين ١٧

إنصاف الإسلام للمراة... ومنطلقات د. الغذامى وجذور التفكير لديه..... ١٨

الأنوثة والذكورة مفردتان محايدتان لغويًا ١٩

المرأة الحاكية المسلية فى ألف ليلة وليلة ٢٠

اقتران الجسد بالثقافة ٢١

منع المرأة من الكتابة، وتخلصها من الرجل ٢٢

عدم اعتداد د. الغذامى بالجهود الأدبية والنقدية لرائدات النساء فى العصر الحديث ٢٥

موقف الغذامى من الروائيات المعاصرات ٢٧

تحطيم المرأة فحولة الرجل بلغتها ٢٨
الغذامى غير مقتنع بالأدب والنقد النسويين ٣٢
الأصل الأنوثة ٣٣
ذكورية الأدب ٣٥
ثلاثة نماذج للأنثى ٣٧
تأكيد الدعوة إلى اضطلاع المرأة بدور أكبر فى الإنتاج الأدبى ٣٨
نموذج لإسهام المرأة فى الأدب والنقد النسويين ٤٠
هوامش الفصل الأول ٤٣

الفصل الثانى

القصص النسائى ٤٧
عبثية الرؤية والأدب النسائى فى "نبيذ أحمر" لأمينة زيدان ٤٩
العبثية ٤٩
العنوان ـ مزج الرواية بين السيرة وأدب المقاومة ٥٠
من تقنيات الرواية الجديدة ٥١
نقد الرواية للجامعة والثقافة والعلم ٥٣
الدهشة والتعجب والغرائبية ٥٤
الأدب النسائى ٥٥
الجنس ٥٦
الحياة السياسية ومعالم الرواية الجديدة ٥٧
اللغة ٥٨
الجنس والتداعى وشمولية التصور فى "ذاكرة الجسد"لأحلام مستغانمى ٦١
روايتا ليلى الجهنى بين الأنثى المظلومة والمتمردة ٦٩

أثر المتغيرات فى الرواية ٦٩
١- رواية الفردوس اليباب ٧٠
٢- رواية جاهلية: الجاهلية أعراف وتقاليد وسلوك ٧٢
التراث تقنية روائية: الزمان ٧٥
توظيف المكان ٧٦
النص التراثى تقنية روائية ٧٧
جاهلية الدول ٧٨
الحب والثنائيات اللغوية المتقابلة فى رواية: ٨١
البحث عن الجذور"لمؤمنة أبو صالح" ٨١
التكرار والتقابل ٨١
الحدث ٨٢
التوحد بين السارد والبطل والراوى ٨٣
اللغة ٨٤
التحولات ٨٦
انتصار المرأة فى"عذراء بغداد" لمريم محمد اليامى ٨٩
التحولات فى بناء الرواية ٩٠
انعكاس الأفعال ٩٤
المشاهد الجنسية ٩٦
أصالة الكاتبة ٩٦
لغتها ٩٧
أبعاد حرية المرأة فى : المجموعة القصصية:..... ٩٩
جمرات تأكل العتمة"لمنى المديهش" ٩٩

العنوان والدلالة ١٠١
علاقات البناء القصصى وحرية المرأة ١٠٤
تنوع البناء القصصى ١٠٦
الحميمية والبناء الفنى" فى المجموعة القصصية:..... ١٠٩
ولكنى امرأة "لماجدة شحاتة" ١٠٩
خاتمة الفصل الثانى ١١٧
الفصل الثالث:
القصص الرجالى ١١٩
بناء الرواية الإسلامية التاريخية بين روايتى"غادة رشيد" لعلى الجارم
و"الجودرية" لمحمد جبريل ١٢١
موقف الروائى من التاريخ ١٢٣
فاعلية الشخصية والمكان فى تشكيل الرواية ١٢٤
أولا: الشخصية ١٢٤
ثانيا : المكان ١٢٨
اهتمام محمد جبريل فى " الجودرية " بالشخصيات ١٣٠
البطولة الملحمية ١٣١
علاقة الرجل بالمرأة ١٣٢
الرؤية السردية وتعدد الأصوات ١٣٤
الإيقاع : الأحداث ١٣٥
شعرية اللغة ١٣٥
معالجة فؤاد قنديل القصصية للواقع ١٤٧
رواية: السقف ١٤٨

قصة: كيف أصبحت بالونة يا محمد"؟ ١٥١
تطور التجربة الفنية عند الدكتور عبد الله العرينى فى روايته:
"مهما غلا الثمن" ١٥٥
البناء الروائى : الحدث ١٥٦
الشخصيات: ١٥٩
الصراع والتدافع: ١٦٠
اللغة : ١٦١
الاقتراض: ١٦٢
روايته: مثل كل الأشياء الرائعة مرحلة جديدة فى تطور لغة د. عبد الله
العرينى الروائية ١٦٧
أثر التحولات المكانية فى الحدث والشخصية: ١٧٠
نهاية الرواية: ١٧١
علاقة الرجل بالمراة : ١٧٢
اللغة : أ - العنوان : ١٧٥
ب - السرد ١٧٦
الحس الإسلامى ١٧٨
زيادات لا تسلهم فى نمو الحدث ولا الشخصية : ١٧٩
الهوامش :..... ١٨١
الحس الدينى فى القصة القصيرة ١٨٣
نموذجان: لمحمود تيمور ونجيب محفوظ ١٨٣
العنوان: مولانا أبو البركات: لمحمود وتيمور ١٨٤
هيمنة ضمير الغياب: ١٨٤

التحول ونقطة التنوير: ١٨٥
اللغة: ١٨٦
قصة نجيب محفوظ: ١٨٧
العنوان: "دنيا الله": ١٨٧
الضمائر وتجلى رؤية الكاتب السردية: ١٨٧
اللغة وتجلى الحس الإسلامى وتعدد الأصوات: ١٩٠
موازنة بين لغة القصتين: ١٩١
الهوامش: ١٩٤
التجربة الإبداعية فى مجموعة ١٩٥
حسن حجاب الحازمى القصصية: ١٩٥
"تلك التفاصيل" ١٩٥
نواة القصة أساس بنائها: ١٩٦
الشكل الموبسانى (التقليدى): ١٩٧
نموذج للقصة القصيرة الحديثة ٢٠٠
قصص الشيخ على الطنطاوى بين الدعوة والفن ٢٠٥
تعدد اهتمامات الشيخ: ٢٠٥
القصة لديه وسيلة لا غاية ٢٠٦
تنوع نتاجه القصصى : ٢٠٨
أولا : مجموعته " قصص من التاريخ " : ٢٠٨
ثانيًا: مجموعة :"قصص من الحياة": ٢١٠
ثالثا : القصص المفردة صغيرة الحجم: ٢١٢
رؤية محمد حسن بريغش النقدية للقصة الإسلامية ٢١٧

منهج بريغش النقدى ٢١٨
- موقفه من النقد الأدبى عن الآخر ٢١٩
- إسلامية القصة ٢٢٠
خاتمة الفصل الثالث ٢٢٥
المصادر والمراجع ٢٢٧
الفهرس ٢٣٣