المحور الثانى

حركية التطبيق

وتقوم دراستنا التطبيقية فى هذا البحث على رواية «الطوق والأسورة» لـ(يحيى الطاهر عبد الله). وإذا كان النص المقروء يُعَدُّ دعوة ذاتية منه للقارئ[1]؛ فإن هذه الرواية - وتُعَدُّ دعوة للقراءة - قد فرضت ذاتها بإلحاح لم تظهر ملامحه فى بادئ الأمر، فمثل هذا الأمر يظل قابعًا فترة حتى يبدو فجأة، وذلك بعد تفاعل خاص بين العمل وقارئه، فتكون الدعوة عندئذٍ واجبة.

ويعتبر الاختيار النصى للقراءة خطوة أوَّلية مهمة[2]؛ نحو الإعداد القرائى، ولكنها خطوة لا تعبر عن جانب الانحياز للنص، بل خطوة تمثِّل التقاء الناقد، وحضوره وقدرته على الرويَّة، متحررة من التمسك ومن تسلُّط الناقد على النص، أو تسلَّط النص نفسه على الناقد[3]. ومن هذا المنطلق كان اختيارنا هذا للنص الروائى الذى جعلناه مجالاً لحركية التطبيق.

ونقصد بمصطلح الحركية - والذى قرن بدوره مع الدرس التطبيقى - الدينامية غير المتوقفة بفعل الممارسة القرائية؛ هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإنه يدل على أن النص مهما قُرئ، ومهما وُضعت له أُسسه التطبيقية فإنه يظل فى حركة أيضًا. فالدرس التطبيقى - من هنا - حركة إبداعية فى المقام الأول. «والإبداع - ذاته - حركة جدلية»[4]. إنه يعنى البحث والكشف، فهو ليس نقلاً[5] استاتيكيًّا، فلغة الكشف (الإبداع) تتجاوز المثال المتحقق؛ وهى ابتكار لمثال ما يلبث أن ينقض[6]. إذن فنحن أمام حركية استمرارية تُسم الفعل القرائى التطبيقى.

وقد جاء هذا المحور (التطبيقى) فى عدة أبعاد هى:

---

(1) يمنى العيد؛ فى معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت - لبنان، طبعة ثالثة 1985م، ص138.

(2) يمنى العيد؛ نفسه، ص138.

(3) انظر: المرجع السابق، ص139.

(4) انظر: خالدة سعيد؛ حركية الإبداع، دار العودة، بيروت - لبنان، 1979م، ص12، حيث تُشير إلى طبيعة الإبداع الحركية والمتمثِّلة فى الجدلية غير المتوقعة.

(5) خالدة سعيد؛ نفسه، ص14.

(6) خالدة سعيد؛ نفسه، ص14.

البعد الأول – حوارية العنوان :

إنَّ الانطلاق من حركية التطبيقية أمر يدعو إلى بث الجوانب الفاعلية فى كل جزء من أجزاء العمل الإبداعى، ولهذا فإن العنوان يُعَدُّ مفتاحًا مهمًّا للدخول فى النـص فى ذاته – **«بل هو إعلان عنه وإشهار له، ويتضمن ذلك إغراء القارئ باستقبال النص والدخول إليه»**[1].

ولهذه المهمة الأساسية للعنوان وظيفة الإعلان، فإن الكاتب (المبدع) يحرص على أن يكون عنوان عمله معبِّرًا دالاً على كثافات معينة، كثافات ثرية. ومن هنا كان العنوان دالًّا على ملامح العمل الإبداعى، فهو تكثيف له، إنه النص ذاته فى هذا الحيِّز الصغير، والذى يصل أحيانًا إلى كلمة مثل «الطريق» لـ(نجيب محفوظ)؛ حيث يرمى هذا العنوان إلى كثافة الرواية ذاتها، ودلالات عناصرها.

فالطريق رمز مكثف لطرق الحياة لا يعرفه إلَّا الباحث عن هذا الطريق الذى لا يصل إليه. وقد يكون جملة أو غير ذلك من الاختيارات المعبرة عن مضمون العمل؛ مثل رواية (تولستوى) «الحرب والسلام»، وما يحمله العنوان من كثافات دلالية لهذه الملحمة الإنسانية الكبيرة يدل على ذلك تقدير المحذوف من هذا العنوان.

وتشكيل العنوان هو تشكيل مقصود من النصوص الأدبية؛ فنحن مع قراءة النص الأدبى بعنوانه أمام نصين متوازيين شكلاً، متلاحمين فى البناء الكلى للعمل؛ حيث يتلاحم العنوان مع عضوية العمل ذاته فى حركة تبادلية، فيتصل العنوان بالنص، ويتصل النص كذلك بالعنوان. وهذه الحركة التبادلية غير متوقفة، فوقودها العملية القرائية ذاتها، والتى تزكِّيها، وتعمل على استمراريتها.

---

(1) عبد الله الغذامى؛ ثقافة الأسئلة، النادى الأدبى بجده – المملكة العربية السعودية، ع72، 1992م، ص48.

وإذا كان لكل عمل إبداعى (أدبى) كلمات مفاتيح[1]؛ تساعد على التعامل مع النص وفتح آفاقه، فهذه المفاتيح التى لا تغلق أمامها أبواب النص، فإن العنوان – من هذه الرؤية – يُعَدُّ أول هذه الكلمات، بل أهمها.

– 2 –

ويأتى العنوان فى رواية «الطوق والأسورة» معتمدًا على الثنائية الضدية الدالة فى ذات الوقت على تماثل خاص، يصنع نغمًا إيقاعيًّا مهمًّا يسير مع حركة الرواية على مدارها الكلى. فالكاتب اختار عنوانًا مكثفًا «الطوق والسورة». وذلك رغم اتساع الفضاء الاختيارى؛ وذلك لطبيعة العمل النثرى. ولكن الكاتب لا يريد لروايته إلَّا أن تكون نصًّا شعريًّا يحمل خصائص التكوين الشعرى بكل أبعاده، ولذلك اختار عنوانًا مكثفًا أشبه بعناوين القصائد[2]. ولقد عُرف الكاتب باهتمامه الخاص بالتكثيف الشعرى لأعماله؛ حيث كان ينشدها شفاهة كما ينشد الشعر، ومن هنا فقد اعتمد فى روايته على جوانب تقنية خاصة قرَّبتها من البناء الشعرى بكل مقوماته.

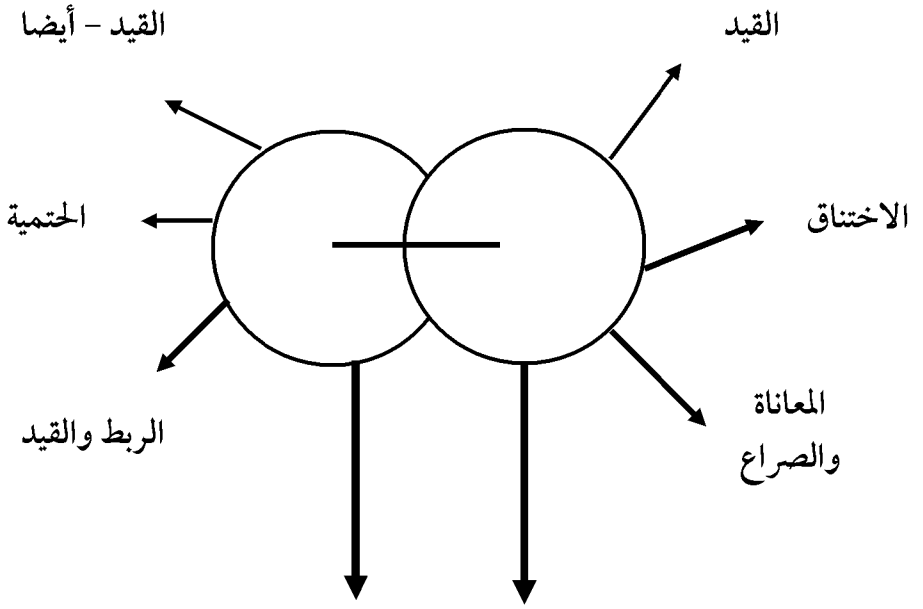
ويتولد من هذا العنوان – الطوق والأسورة – تدافع شبيه بالضدية من حيث المادة المكوِّنة لكل منهما؛ للطوق ثم للأسورة، ولكنهما يتناغمان فى الشكل الدائرى الموحد، والذى هو طوق محكوم – فى الحالتين – على رقاب الشخصيات فى الرواية؛ وخاصة شخصياتها الأساسية. فالعنوان – هنا – أول العناصر التنغيمية الظاهرة فى الرواية، وربط الطوق بالأسورة يعطى حركة داخلية إيقاعية جاءت فى (التوافق والتنافر) المشار إليه.

ويكون الارتباط العطفى بحرف (الواو) فى هذا العنوان نصًّا مضافًا إلى النص الأصلى (الرواية ومبناها)، ومن العطف بحرف (الواو) هذا تتولَّد معانٍ مراوغة يصعب الإمساك بها، ولذلك يعطى العنوان ثراء متوالدًا لا يتوقف.

---

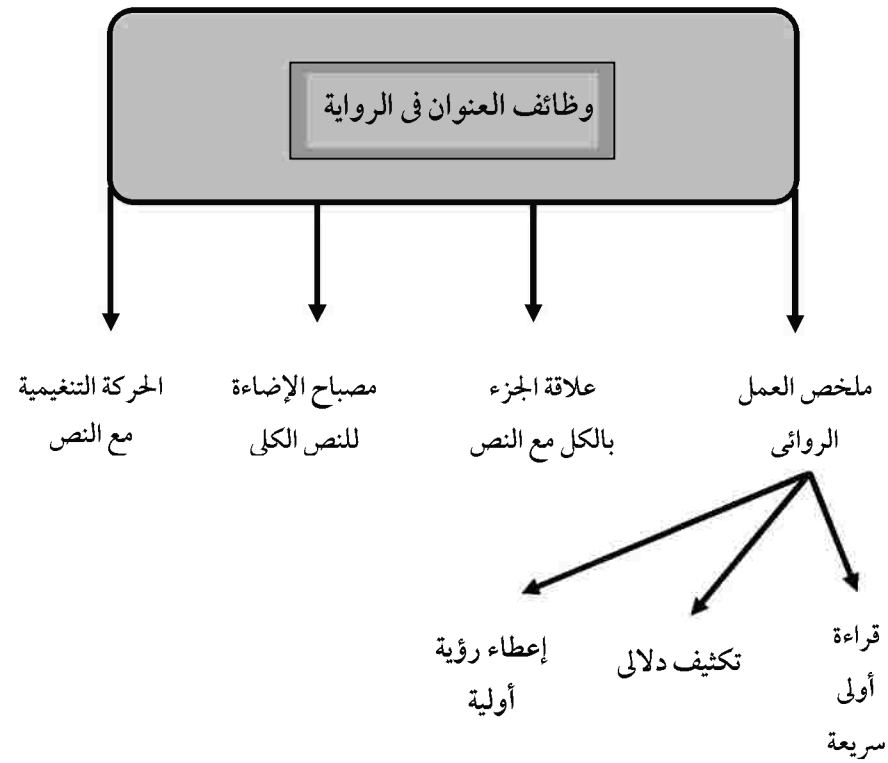
(1) انظر: (ليو سبيتزر) وحديثه عن أهمية الكلمات المفاتيح لقراءة النص الأدبى، وذلك فى مقاله «علم اللغة وتاريخ الأدب»، ضمن كتاب «اتجاهات البحث الأسلوبى»، دار العلوم، الرياض – المملكة العربية السعودية، 1983م، ص125 وما بعدها.

(2) اختار بدر شاكر السيَّاب عنوانًا لقصيدته الملحمية هو «الأسلحة والأطفال».



ويرتبط عنوان الرواية «الطوق والأسورة» بالرواية بمتنها الكلى؛ حيث يتحرك داخلها خروجًا ودخولاً، ومن هذه الحركة تترابط العناصر وتكتمل وحدتها العضوية الكلية، وذلك فى سيرورةٍ غير متناهية ناحية التوليد الدلالى؛ فعلاقة العنوان بالمبنى الروائى أشبه بحركة الدائرة الفيولوجية، والتى يُشير إليها (ليو سبتزر) عند التفاعل مع النص الروائى المقروء، والتمازج الذاتى القرائى مع كلماته المفاتيح ودلالاتها.

فالعنوان – هنا – ينزل فى أعماق الرواية بأبعاده المكثفة، فيبُث النشاط بحركته داخلها. وهذا أمر (تقنى) مقصود من الكاتب؛ فالحركة – بذلك – تصنع تنغيمًا معينًا له وظائفه، من حيث ربط العناصر وتمازجها. وبجانب كل ذلك؛ فإن العنوان هنا يُعَدُّ منظورًا روائيًّا ينظر منه الراوى، أو ينظر من خلفه صانعًا التكتيك الكاشف لرؤاه.



البُعد الثانى – هندسة المعمار وبلاغة الشكل :

– 1 –

ونقصد بالبُعد الثانى هذا الهيكل الشكلى الخاص للعمل الروائى، وهيكل العمل الروائى ليس إلَّا الرؤية الإبداعية الكلية لذلك العمل فى شكله المتكامل. فالهيكل فى الشِّعر أهم عناصر القصيدة وأكثرها تأثيرًا فيها، ووظيفته الكبرى أن يوحِّدها ويمنعها من الانتشار والانفلات[1].

(1) نازك الملائكة؛ قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، 1978م، ص234.

ولا تبعد الرواية – بحالٍ من الأحوال – عن القصيدة؛ فالمعمار الخاص بها يُعَدُّ رؤية إبداعية لطبيعة العمل وأجزائه ولغته، والتحديد اللغوى التركيبى لها يأتى بعد هذا التشكيل المعمارى الكلى، واللغة مادة أوَّلية هى التى تُشكل المعمار الهندسى هذا، وهى الصانعة لحدوده، وذلك من خلال منظور المبدع وتشكيله؛ بناءً على رؤيته الإبداعية. فالعمل الأدبى – فى ذاته – قاصرٌ على التشكيل، قاصر على أن يكون قصيدة أو رواية، أو أى عمل آخر – **«إنه مجرد موضوع خام، فليست فيه خصائص تدل الشاعر (أو المبدع) على طريقة يعالجه بها، وإنه أشبه بطينة فى يد نحات لا يستطيع أن يصنع بها ما يشاء»**[1].

فالتشكيل المعمارى الخارجى هو المحدِّد لهوية النص الإبداعى – قصيدة، أو رواية –؛ حيث يتعامل مع المادة الأولية، أو المادة الفعل – كما يطلق عليها عند أصحاب الصناعات التشكيلية –. ويعتبر الهيكل المعمارى للعمل الإبداعى تقنية خاصة يصنعها الأديب صناعة مقصودة، منطلقًا من الرؤية التى تدفعه لذلك، ولذا فإن العمل الإبداعى يبدأ بالتصميم – «فهو ليس موضوعًا وحسب، إنه موضوع مبنى فى هيكل»[2].

إننا – إذن – فى العمل الإبداعى أمام جانبين؛ الأول: الموضوع نفسه الذى اختاره (المبدع) مجالاً لتجربته؛ حيث يُعِدُّ له مواد التعبير عنه، ثم يشكِّلها بتنظيمه هو، وأسلوبه الخاص الذى يدخل فى صناعة العمل، معتمدًا على تحويلٍ المواد الخام إلى طاقات تعبيرية بفعل التشكيل النابع من الرؤية، وهذا هو الجانب الثانى. ويتصل الموضوع (المعبَّر عنه) بالأداة التعبيرية؛ فاللغة تشكِّل ملامح الرواية أو القصيدة، وتجعل هويتها الإبداعية، ولذلك فإن كل شكل فنى يُعَدُّ لغة أو أداة دالاً على الشخصية المعبرة.

ومن أهمية العلاقة بين الشكل الكلى والمتكوِّن من تراكيب جزئية بين المضمون، ذلك الموضوع الذى يصُب فى الشكل المصمم من قبل الأديب، جاءت العلاقة المعروفة بين اللفظ

---

(1) نازك الملائكة؛ نفسه، ص234.

(2) نفسه؛ ص235.

والمعنى، ولكنها – هنا – تأخذ حيِّزًا أكثر اتساعًا وأحدّ ميدانًا، حيث الربط بين الشكل الكلى، وبين المضمون الذى يحتويه هذا الشكل. إنَّ كل مبدع يتخيل لعمله شكلاً معينًا له حدود يتحرك بداخلها، ويأتى هذا التخيل أولاً؛ وذلك عندما ينظم المعانى – أولاً – فى نفسه؛ كما يقول (عبد القاهر الجرجانى)، إنَّ أدبية الأدب تجعله ذا شكل ونظام – «فأدبية الأدب لابد أن تكون بنية ذات نظام، وذلك لكى لا تكون فكرة هلامية غير قابلة للتشخيص»[1].

– 2 –

ومصطلح «**form**» يعبِّر عن القالب، أو الشكل؛ والقالب يعنى: الهيكل الخاص الذى يصب فيه المضمون – مضمون العمل –، فهو القالب الأدبى الذى يصنع فيه الأديب أثره الأدبى؛ كالقصيدة أو المقامة أو الملهاة، أو إلى غير ذلك[2].

وليس هذا القالب إلَّا عملية إبداعية، فتحديد الشكل لا يكون إلَّا من خلال طبيعة الأسلوب الذى يستخدمه الأديب بعناصره الكلية المكوِّنة للعمل الأدبى. ومن هنا نرى مصطلح الجشطلت «**gechtalt**»؛ الذى يُشير إلى مجموع العناصر المجتمعة، والتى تعبِّر عن الظاهرة الأدبية بملامحها. و«الجشطلت» هذا مصطلح ألمانى؛ ومعناه: الشكل أو الصيغة، ثم أُطلق على مذهب مشهور فى علم النفس، وفى التفسير الفلسفى للوقائع المادية «والبيولوجية» عامة، ومؤداه أن التفكير فى الظواهر لا بوصفها مجموعة عناصر فى حاجة إلى الفحص والتحليل والتشريح، ولكن باعتبارها مجموعات متصلة تكوِّن وحدات مستقلة بذاتها، وتظهر تماسكًا داخليًّا تحكمه قوانينها الخاصة[3].

فمضمون هذا المذهب العناية بالعمل ككل، وذلك من خلال جميع وحداته، وجمعها فى هيكل إبداعى خاص ومتكامل، فالتفكير فى الظواهر لا يكون إلَّا من حيث هى مجموعات

---

(1) عبد الله الغذامى؛ ثقافة الأسئلة، النادى الأدبى، جده – المملكة العربية السعودية، 1992م، ص161.

(2) مجدى وهبه؛ معجم المصطلحات الأدبية، مكتبة لبنان، بيروت – لبنان، ص178.

(3) مجدى وهبه؛ نفسه، ص191.

واحدة متصلة اتصالاً تلاحميًّا. وقد انسحب هذا المذهب التكوينى على الميدان الأدبى؛ فالنقاد المحدثون فى أمريكا يعتبرون الأثر الأدبى كلًّا متكاملاً، ووحدة فنية تتمتع بصفات عامة لا يفسِّرها مجرد مجموع أجزائها المكونة لها[1].

وتعنى كلمة «**form**» فى ذاتها عملية تشكيلية؛ حيث تكوين شكل خاص، كما تعنى إعطاء الشىء شكلاً معينًا فى ملامح محددة للشكل المطلوب[2].

إنَّ المصطلح يقصد تشكيل العمل وصناعة ملامحه.. ومن ثَمَّ نستطيع القول: أن ذلك الأمر يدعو إلى درس وفهم الجانب المعمارى فيه، فالشكل الأدبى (الإبداعى) له أهميته القصوى، فهو الذى يعمل على إنجاح العمل أو إسقاطه، وذلك إنه احتواء للمضمون الذى يريده المبدع، ونجاح الشكل هو نجاح للمضمون، وقوليته بحدود مقصودة لا تنداح باتساع غير معروف – «**فالتوفيق فى بناء العمل الأدبى (الفنى) أصعب مثالاً من الوقوف على المضمون الصالح**»[3].

والعمل الأدبى – فى المقام الأول – بناء وحسب هذا البناء، وحسب إحكام الأديب له يكون نجاح العمل، والمؤلف يحاول الربط بين عمارة الشكل وملامحها، وبين المضمون؛ حيث الصراع الحادث بين الأسلوب وشكل التعبير، وبين الانفعال بالمضمون والانفعال بالتجربة، ويظل هذا الصراع حتى يستقر الأمر على الملامح المعمارية التى تُبرز هذا التفاعل مع المضمون الذى يصب فيها. إنَّ عمارة الشكل الخاص بالعمل الأدبى ليست قوالب جاهزة أشبه بقوالب الصناعة التى تصب فيها المادة الصماء، فمثل هذه القوالب تتشكل بشكلٍ واحد لا يتغير، ويظل هكذا لفترات طويلة، أمَّا قالب الشكل الأدبى (الإبداعى) فهو قالب (دينامى)، هو لغة شكلية لانفعالٍ مضمون، وليست المادة التى صبت فيه إلَّا حركة تفاعلية كذلك. ومن هنا كان لفت النظر لهذا الأمر من واجبات الدرس النقدى، فهناك الآن «**سيطرة نزعة لدى الكثير من نقادنا المعاصرين فى دراستهم للأعمال الفنية بعامة والشعرية بخاصة نجاحه فى المعاينة**

(1) مجدى وهبه؛ نفسه، ص191، 192.
(2) انظر: **Welster's diclionary, p458.**
(3) عز الدين إسماعيل؛ قضايا الشعر المعاصر، ص205.

الحقيقية للجهد الإبداعى المبذول فيه، وبخاصة فى بنائه أو فى معماريته»[1].

ومن هذا الكلام نرى أمرين؛ الأول: الإشارة إلى المعمار الخارجى للعمل الفنى باعتباره تحديدًا لشكل خاص، **والأمر الثانى:** ينظر إلى اللغة الداخلية، والتى تتصل – بدورها – مع الشكل الخارجى، فكلاهما يكوِّن العمل بتكامله وجزئياته.

إنَّ العمل الروائى كتاب إبداعى، ولابد لكل كاتب من شكل خاص يحدده، فهناك اتفاق عام على أن للكاتب شكلاً معينًا[2].

وهذا الشكل من إنتاج التصميم الخاص له؛ التصميم الذى يبدأ به الروائى عمله، فالرواية هى – فى مجملها – لوحة فنية، كما يقول (برسى لوبوك): «اللوحة الفنية أكثر من مجرد شبه، فالشكل والتصميم والتكوين كلها أشياء تبحث عنها الرواية»[3]. فاللوحة الفنية تتكوَّن من عناصر ومواد مشكلة بتقنية مقصودة، حيث يقوم التصميم فيها بوظائفه التشكيلية، والرواية لوحة قائمة ومكوِّنة من عناصر ومواد تتشكل وفق تصميم مقصود، وذلك لأن الروائى – كما يقول آلن تيت – «يضع أمامه على الدوام بناء روايته وفحواها بشكل إجمالى»[4].

فالرواية قبل كل شىء شكل تصميمى يصنعه الروائى برؤاه المتكاملة، تلك الرؤى المتكونة من الجزئيات، أو اللبنات الإبداعية المكوِّنة للشكل الكلى، فالعمل الإبداعى يُعَدُّ مبنى كليًّا ومجموع مادة منظمة[5].

والرواية باعتبارها شكلاً كليًّا تتكون من كلمات وجُمل وفقرات، حيث تؤدى إلى فضاء ومساحات كتابية لها شكلها الخاص، فالصفحة فى بناء الرواية يعدها – ميشال بوتور – «مثل بيت الشعر فى القصيدة»[6].

---

(1) عز الدين إسماعيل؛ المرجع السابق، ص205.
(2) برسى لوبوك؛ نقد الرواية، ضمن كتاب «نظرية الرواية فى الأدب الإنجليزى»، ترجمة وتقديم: أنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1971م، ص229.
(3) نفسه؛ ص228.
(4) آلن تيت؛ **تقنيات الرواية**، ضمن كتاب «أشكال الرواية الحديثة»، ص4.
(5) تودوروف؛ **علاقة الكلام بالأدب**، ضمن كتاب «اللغة والخطاب الأدبى»، ص76.
(6) ميشال بوتور؛ بحوث فى الرواية الجديدة، ص126.

ومن هنا كانت ضرورة دراسة المعمار الكلى للرواية التى جعلناها مجالاً تطبيقيًا - «فالشكل تصميم قائم على أصول، وهو فى أى عمل فنى كفيل بإنجاحه أو إسقاطه، وهو بدوره يؤدى إلى تصدعه وتماسكه»[1].

- 3 -

إنَّ الشكل الفنى - إذن - هو شكل المضمون - «**وهذا اتجاه عنى به (ميخائيل باختين) عناية شديدة، حيث يتحقق عبر ما يسميه بـ(مادة التأليف)، فينظر إليه من خلال الموضوع الجمالى الخالص ويعالجه باعتباره شكلاً معماريًّا**»[2].

ولقد صب (يحيى الطاهر عبد الله) مضمون روايته فى شكل كثيف، اعتمد فيه على تقسيمات متتابعة ومتماثلة، وقد عملت هذه التقسيمات على توليد جوانب تنغيمية بارزة. فالرواية جاءت فى أربعة عشر قسمًا وخاتمة رغم صفحاتها القليلة، وهذا التقسيم له دلالات تعبِّر عن رغبة المؤلف نفسه فى تحويل روايته هذه إلى قصيدة معبرة، إلى قصيدة مكثفة.

فالقسم الأول من الرواية: يتعمَّد الكاتب تحويله إلى مطلع قصائدى دال على ما عُرف فى البلاغة العربية ببراعة الاستهلال؛ حيث يبذل الشاعر طاقات كبيرة ليكون الاستهلال مكثفًا وجذابًا. ومن هنا يأتى التأثير على المتلقى الحاضر للنص، فيكون التلقى. فهذه البراعة الاستهلالية عند الشاعر القديم أسلوب تعبيرى مقصود لوظائف معينة.

ولهذا السبب فقد تعمَّد (يحيى الطاهر) تكثيف القسم الأول فحدَّده بعناوين تقسيمية، ووصلت هذه العناوين إلى ثمانية عشر عنوانًا؛ حيث أدَّى ذلك إلى القرب من شكل البيت فى القصيدة، فكل عنوان يتقارب مع الآخر، حيث لم تبعد المساحة بين العنوان والثانى، ولكنها على العكس من ذلك، فقد تقاربت تقاربًا واضحًا صانعًا أصول الشعرية للنص. وبجانب ذلك فإن هذا التقسيم، المقصود يصنع إيقاعًا واضحًا، فيسمَّى هذا الجزء بـ«التنغيم»، كما يعمل - أيضًا - على تحديد الرؤية بين الكاتب والمتلقى نفسه.

---

(1) أرنست فيشر؛ ضرورة الفن، ترجمة: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1971م، ص201.
(2) حسن بحراوى؛ بنية الشكل الروائى، المركز الثقافى العربى، بيروت - لبنان، 1990م.

وحركة العناوين وكثافتها أشبه بحركة الإيقاعات الشعرية من حيث تفاعلها؛ هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن تقسيمه هذا القسم، بل تقنيته إلى عناصر متناسقة بحُكم العناوين المتلاحقة أشبه بتلاحقات الأبيات الشعرية فى القصيدة، فجاءت العناوين كوحدات إيقاعية مهدفة – وهذه العناوين فى ذلك القسم تتمثل فى:

1 – الغائب.

2 – عقل حزينة قلب أم.

3 – بخيت البشارى فى حديث يقظة.

4 – من حكم الليل معلم القرى.

5 – الصبية مضطربة والليل رفيق الأفكار.

6 – الشهر السادس من العام الثالث.

7 – ما قال الحجر وما قالت الغجرية.

8 – خبر .

9 – بشارة.

10 – الحمد لله والشكر لله.

11 – نقاش .

12 – جواب.

13 – عطر الحبيب.

14 – ذلك المجهول.

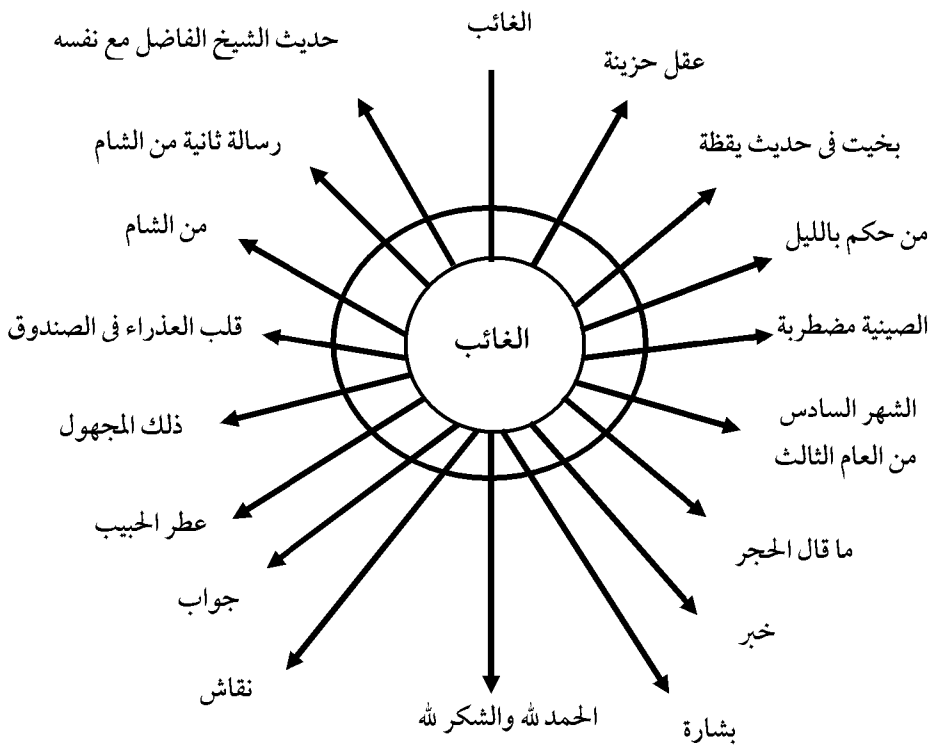
15 – قلب العذراء فى الصندوق (أ) و (ب).

16 – من الشام.

17 – رسالة ثانية من الشام.

18 – حديث الشيخ الفاضل مع نفسه.

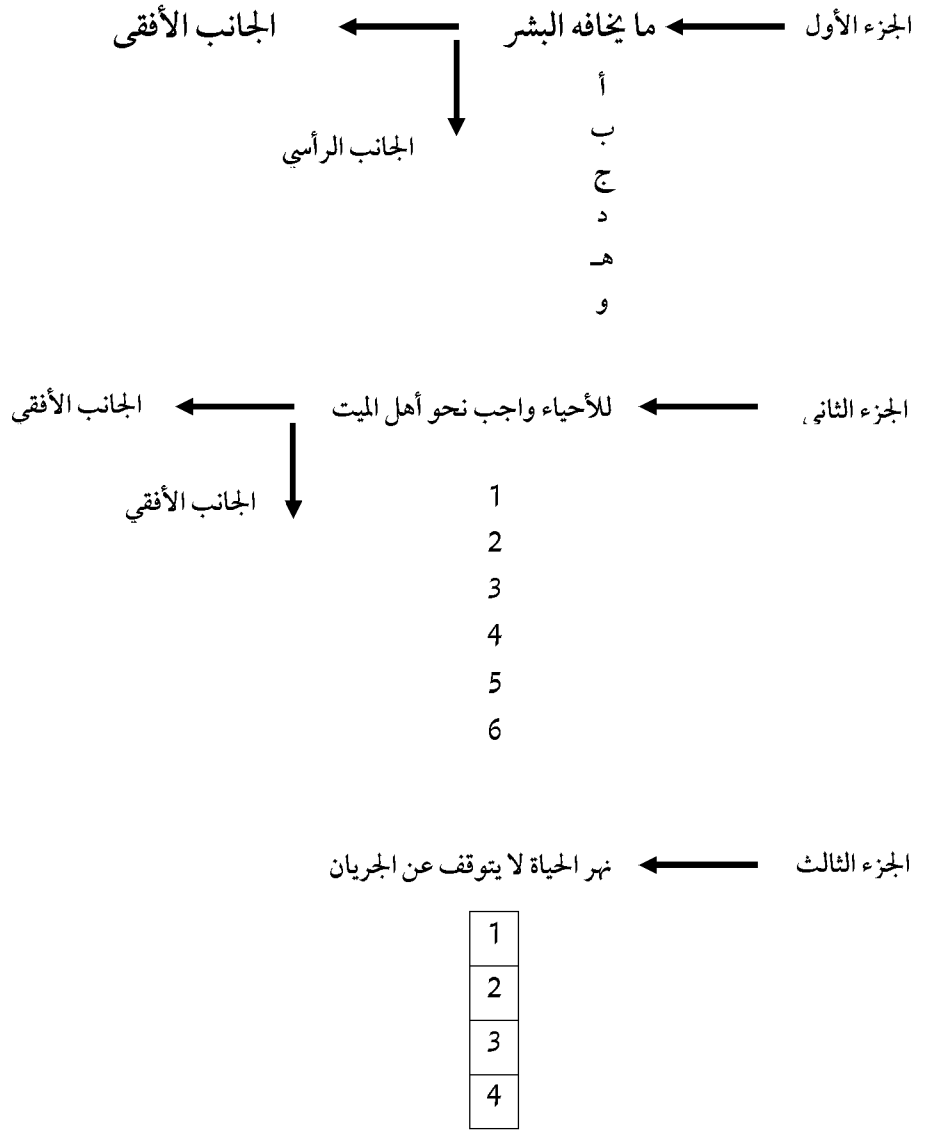
ولكنَّ هذه العناوين كلها رغم تفتتها فإنها تلتقى مع محور واضح هو محور الغائب عنوان هذا القسم، والذى يتصل – بدوره – مع العنوان الرئيسى «الطوق والأسورة» – إنها عناوين تكوِّن دائرة مقصودة مركزها الغائب.



ويرتبط هذا القسم بالعنوان «الطوق والأسورة» من حيث الحركة الدائرية والإحكام وتكثيف الحيِّز، والاعتماد على جوانب إيجازية خاصة بطبيعة تكوين هذا العمل، هذا إلى جانب الاهتمام بالحيِّز الهندسى الدائرى لذلك القسم، وهو تشكيل يتوافق مع خصوصية العنوان كذلك.

القسم الثانى :

ويتشكَّل هذا القسم من هندسة التقسيم والتفتيت، والتى يتبعها الكاتب مع حركية الشكل وتقسيمه. ولقد قسَّم هذا القسم – بدوره – إلى ثلاثة أجزاء، ولكل جزء عاصر معينة إلى وحدات صغيرة صانعة امتداد للرؤية الشعرية لهكيل النص الروائى، فيأتى الإحكام الأسلوبى للمادة القصصية:


الجزء الأول
ما يخافه البشر
الجانب الأفقى
الجانب الرأسي
أ
ب
ج
د
هـ
و
الجزء الثاني
للأحياء واجب نحو أهل الميت
الجانب الأفقى
الجانب الأفقي
1
2
3
4
5
6
الجزء الثالث
نهر الحياة لا يتوقف عن الجريان
1
2
3
4

القسم الثالث :

ويأتى هذا القسم فى شكل لوحة واحدة بدون تقسيمات؛ حيث ينوع الكاتب الشكل التعبيرى، فيعتمد – هنا – على ما عُرف بالمشهد الروائى، والرواية ليست إلَّا مجموعة من هذه المشاهد متلاحمة ومجتمعة. ولكن الكاتب لم يترك هذا القسم بدون تفتيت هندسى؛ حيث قُسِّم إلى فقرات، واعتمد فيه على طرق الوصف المختلفة، وذلك لتحقيق التكوين المشهدى الروائى، وبجانب ذلك فقد **قسَّم هذا القسم إلى بعدين؛ الأول:** يعتمد على وصف طرق وصول المال لأسرة البشارى من هناك من فلسطين الشام فيقول: «من فلسطين الشام كانت الأموال المعلومة تصل حزينة بانتظام ...».

وأما البُعد الثانى: فيبدأ واصفًا المعبد القديم: «ها هو المعبد القديم المشيَّد من الحجر الكبير، تهدَّم بعض الحجر، وسقط من بعض جوانب السور بفعل الزمن العاتى إلَّا من بوابات المعبد السبع باقيات، من فوق كل بوابة تطل شمس ذات جناحين يحيط بها ثعبانان حارسان»[1].

وبالطبع فإن الكاتب يقصد ربط الزمان بالمكان، ربط الزمان المتصل بحركية التواصل الحادث بفعل الرسائل المتصلة بالغائب. ونرى اختلاط الزمان بالمكان فى إظهار أثره على مكونات المعبد، من سقوط للحجارة، وظهور عوامل التعرية وأثرها عليه.

القسم الرابع:

ويعود الكاتب فى هذا القسم إلى العناوين وحركتها، وتكثيف دلالاتها فى حيِّزٍ معين، فتتحدد المساحات الصغيرة وتمتد مع العناوين والأجزاء فى الأقسام السابقة؛ وهذه العناوين هى:

1 – خير الماكرين.

---

(1) **الطوق والأسورة**؛ ص47.

2 – رسالة إلى مصطفى ورسالة من مصطفى.

3 – إلى السوق.

4 – طريق العودة الطويل.

وكلها عناوين تنبع من محور دائرة الغائب كذلك، فهى مقطوعة شعرية تُضاف إلى الأبيات الأخرى المتكونة من تزاحم العناوين وحركتها.

القسم الخامس :

ويتكون هذا القسم من عناوين مكثفة هى:

1 – لماذا نبوية؟

2 – زيارة ثانية.

3 – القرار.

ثلاثية التقسيم فى هذا القسم وعملية التكثيف

القسم السادس :

ويأخذ هذا القسم هندسة شكلية تقسيمية مقصودة؛ تمتد مع الرؤية الهندسية العامة لتصميم الرواية هذه. فقد أخذ عنوان (على غير توقع حدث كل هذا). ثم ينشطر هذا القسم شطرين (أ، ب)، يمتد حيز (أ) فى عدة صفحات، بينما (ب) تمتد فى مساحة قصيرة جدًّا. وكأننا هنا أمام مقطوعة خاصة تعتمد على تشكيل إيقاعى تجديدى لا يقوم على حركة الوزن والقافية الموحِّدة، إنه تأثر بشكل القصيدة فى الشعر المعاصر.

القسم السابع :

ويأتى مكثفًا، وبدون عنوان يحدد مكانه؛ وهو امتداد للقسم السادس، حيث يلحق به فى منظومة الإيقاع والشكل، وجاء هذا القسم فى جزئين (أ، ب)، فى حدود مساحية صغيرة ومكثفة.

القسم الثامن :

جاء وحدة واحدة، وبدون عناوين أو تقسيم خاص.

القسم التاسع :

ويتكوَّن هذا القسم من وحدة واحدة، ولكنها تأخذ عنوان (ولد وبنت)؛ حيث تأثير العنوان الرئيسى للرواية «الطوق والأسورة»، فتظهر أفكار الكاتب ورؤاه من خلال هذه العناوين المختارة. ويكون هذا العنوان لذلك القسم مفارقة خاصة تظهر أبعادها من خلال المبنى الروائى وحركته.

القسم العاشر :

ويأخذ هذا القسم عنوانًا، ولكنه يشكَّل بترتيب خاص، تبدو ملامحه المتأثرة بالقصيدة المعاصرة، من حيث رسم فضاء الكلمات فيها، وهذا العنوان له هندسة صوتية مقصودة؛ فقد كُتب هكذا:

أراجيف

وأسمار

ووقائع أيضًا

ويتضح فى هذا العنوان الاعتماد على التشكيل الصرفى المقصود، وذلك بالاعتماد على الجمع (أفاعيل أراجيف وأفعال أسمار، ثم فعائلذ وقائع)

(1) أفاعيل

(2) أفعال

(3) فعائل

فالنغمية الإيقاعية لا تخفى على القارئ، بل هى نغمة بارزة تشد متن الرواية إلى بنية الشعر، صانعة شعرية روائية لها ملامحها الخاصة. وهذا القسم يتشكَّل فى خمسة أجزاء بعد العنوان، فتأخذ أرقامها (1، 2، 3، 4، 5). وينقسم الجزء الأول إلى (أ +ب)، وكذلك الجزء الخامس الذى يقسَّم إلى (أ، ب، ج). ويصنع هذا القسم مقطوعة روائية لها هيكلها الخاص المولِّد للنغم الإيقاعى فى هذه الرواية، فتمتد عناصر الشعرية وتتكثف، كما تمتد العناصر الشعبية القائمة على طبيعة التشكيل المعتمد على التوليد الإيقاعى المتعدد.

القسم الحادى عشر :

ويأخذ هذا القسم عنوانًا هو (الذى لا يقدر على منعه أحد)، وينشطر هذا القسم شطرين (1، 2). ويتجزأ الشطر الثانى إلى (أ، ب، ج، د).

القسم الثانى عشر :

ويُعنون هذا القسم باسم (اللقاء بعد طول غياب)، ويقسم هذا القسم الصغير المكثف إلى خمسة أجزاء أشبه بأبيات شعرية أو مقطوعات صغيرة مكثفة، من حيث التشكيل الأسلوبى الصانع لأدبية الرواية.

القسم الثالث عشر :

ولا يأخذ هذا القسم أيَّة ملامح تقسيمية أخرى؛ حيث يأتى بدون عناوين أيضًا، فيدفع به الكاتب كما هو، وحدة واحدة صغيرة، وكأنها امتداد للوحدة السابقة.

القسم الرابع عشر :

وهو القسم الأخير؛ ولكنه ليس الخاتمة، فالخاتمة لها عنوانها المستقل بها – ويعنون الكاتب هذا القسم باسم (كل الخيوط تتشابك)، ويقسِّم هذا القسم بدوره إلى أقسام رقمية هى: (1، 2، 3، 4). وينشطر القسم الأول إلى ثلاثة أجزاء (أ، ب، ج)، وكذلك القسم الثانى الذى ينشطر إلى (أ، ب). بينما يظل القسمان (3، 4) كما هو.

الخاتمة

وهى القسم الخامس عشر فى الرواية : حيث اهتم (يحيى الطاهر) بها اهتمامًا تقسيميًّا هندسيًّا خاصًّا، حيث جاءت فى أربعة أجزاء هى (1، 2، 3، 4)، وقد قسّم الجزء الرابع إلى (أ، ب، ج، د، هـ، و).

وتتلاقى الخاتمة بهذا التقسيم التجزيئى مع المطلع (القسم الأول)؛ أى يتلاقى الإعجاز مع الصدر. وبذلك يصنع الكاتب تقنية رؤائية معينة، فيأتى التشابك الناتج من تداخل الفروع، بل وتفريع الأقسام والأجزاء. فالعمل كله قصيدة روائية تتماسك أعضاؤها رغم هذا التفريع الخاص.

وهيكل هذه الرواية يُعَدُّ هيكلاً متتابعًا – من وجهة نظر نازك الملائكة – فى نمو وحركة هيكل القصيدة، والهيكل الجيد له صفاته التى تكوِّنه وهى[1]:

1 – الصلابة.

2 – الكفاءة.

3 – التعادل.

4 – التماسك.

وقد تحققت هذه الأمور فى الرواية تحققًا بعيدًا، فجاءت متماسكة ومترابطة ترابطًا وثيقًا، ونجح كاتبها فى إنشاء القصيدة الرواية، أو الرواية القصيدة.

لقد صنعت هذه الأقسام دوائر متداخلة مع بعضها البعض تتصل بدائرتى العنوان «الطوق والأسورة». إن (يحيى الطاهر عبد الله) يعمد إلى جعل عمله هذا دوائر متراكبة، فالنظر إليها من كل اتجاه يعطى شكلاً دائريًّا مهما كانت زاوية المنظور الروائى. إن تقنيتها أشبه بتقنية (الجاحظ) فى رسالته المعروفة بالتربيع والتدوير، حيث يلعب الهدف الهندسى دورًا

---

(1) نازك الملائكة؛ قضايا الشعر المعاصر، ص236.

رئيسيًّا فى صناعة الشكل والمضمون. وإذا كان (الجاحظ) نفسه قد اعتمد على المنظور الهندسى (كمصطلح تقنى خاص)؛ من حيث النظر إلى كل اتجاه فنرى الشكل الدائرى الذى يريده، فإن (يحيى الطاهر عبد الله) فى هذه الرواية استطاع صنع مساقط دائرية على أبعاد الرواية ومكوِّناتها، حيث الطوق الدائرى، والأسورة الدائرية كذلك.

وهذا الشكل الهندسى لبناء الرواية عنده ليس إلَّا عملاً هندسيًّا كذلك، اعتمد عليه فى صنع دوائر هندسية متماسة ومتداخلة مع بعضها البعض.

وليس هنا الشكل الكلى للعمل الإلفة خاصة، قد حرص فيها الكاتب على تقديم شكل بلاغى خاص للرواية؛ وهذا الشكل يتداخل معه متفاعلاً مع العناصر الأخرى للرواية، فتأتى كلها كمكونات لبلاغة التعبير فى قالبه الروائى نفسه.

البُعد الثالث: السرد وتفاعلات التشكيل :

يقول (**Janathan Ralan**) بأنه: «عندما نقُص الحكاية أو نبدأ فى قصَّها فإننا فى هذه الحالة نتوقع بأن شكل الحكاية سوف يكتمل»، وهذا القول يعنى أن حركة السرد حتمية الاستمرار والنهاية، فلا قصّ بدون تحديد لنهايته. ولكن الأمر يعود إلى طرق مختلفة؛ إلى هندسة التعبير السردى، وكيف يستطيع الروائى أن ينهى روايته معتمدًا على رؤاه الخاصة فالحكى – كما يقول لوفيف –: هو كل خطاب يدفعنا إلى استدعاء عالَم مدرك كواقع مادى أو روحى، وهذا العالَم يقع فى مكانٍ وزمانٍ محددين، وهو يعكس غالبًا فكرًا محددًا لشخص أو لمجموعة أشخاص بما فيها الراوى، وهذا العالَم لا يمكن الوصول إليه إلا من خلال الخطاب»[1].

فالرواية – إذن – خطاب تشكيلى يقوم – أولاً – على رؤية معينة للمؤلف يُعْنَى بها، وتدفعه هذه الرؤية إلى تحريك الحدث من زوايا محددة، ينطلق منها انطلاقًا إبداعيًّا، فتأتى مساحات السرد متشكلة بأشكال متعددة، تدل على تعدد الزوايا التى ينطلق منها. ولذلك كان التعبير السردى فى رواية «الطوق والأسورة» يعتمد على هذه النقاط:

---

(1) سعيد ياقطين؛ تحليل الخطاب الروائى، ص34.

النقطة الأولى – تفتُّت البدايات :

– 1 –

تبدأ رواية «الطوق والأسورة» بشتات متفرق لموقف أسرة (البشارى)؛ والتى هى رمز لمجتمع يريده الكاتب، ومحور هذا الشتات غياب الشخصية الرئيسية فى العمل، غياب (مصطفى بخيت البشارى) البطل الحاضر الغائب فى الرواية، فلهذا الغياب أثره الكبير فى حركة الحدث، ولذا يأتى السرد متفرقًا ومكثفًا فى آنٍ واحد، فالتفرق يبدو من خلال الشخصيات المتعددة التى يتناولها الحدث، فنحن أمام انتشار متعدد لوقائع الأحداث؛ فالبيت (البشارى) ممزق، يعانى الحياة بتكاليفها جميعًا، وتلك المعاناة تنعكس على طبيعة الحركة السردية، فتأتى اللغة التعبيرية والقائمة على تنظيم إبداعى مقصود؛ من حيث الاعتماد على لفت الانتباه من اللحظة الأولى للرواية، فالكاتب يكثِّف هذا الالتفات إلى طبيعة الحدث، والذى يُعَدُّ عظيمًا، حيث الرحيل الحتمى؛ رحيل (مصطفى بخيت البشارى)، فتتناثر عندئذ الخطوط السردية فى اتجاهات مختلفة، ويعمد الكاتب إلى استخدام اللغة التى تبلِّغ الدلالات المقصودة من هذا الغياب، فيعمد إلى التقديم والتأخير منذ اللحظة الأولى للرواية – وهنا نلمح الإرادة التصميمية من الكاتب على أن يصنع لغة أخرى مكثفة، وترى رغبة فى صناعة اللَّبنات المتعددة والتى يكون منها بناء الرواية.

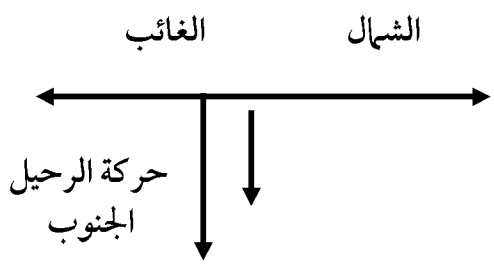
ورغم الغياب والتشتت الحدثى – بداية – فى الرواية؛ فإن الكاتب يحاول من بعيد أن يصنع عملاً مركَّبًا يبعد عن الشكل التقليدى للرواية، حتى وإن بدا الكاتب ميله للحكى باعتباره لغة شعبية إبداعية يميل إليها كل الميل. إنها الرواية الحديثة بتقنيتها الخاصة، والتى لا تهتم بالبداية التقليدية. لقد أصبحت الرواية الحديثة لا تهتم بالبدايات التقليدية، فهى تدفع بالقارئ إلى الانغماس فى التيار المتدفق للتجربة التى تحكيها، والتى يمكن للقارئ أن يألفها تدريجيًّا من خلال الاستنتاج والربط بين الأشياء أثناء القراءة[1].

---

(1) فردوس البهشاوى؛ عناصر الحداثة فى الرواية، فصول م4 ع4، 1984م، ص132.

ورواية «الطوق والأسورة» قد شكلت البداية التقليدية، وأعادت بنائها من جديد، فالكاتب وإن كان قد ارتكز بشكلٍ أساسى على أسلوب القَص الشعبى، ولكنه حرص على إعادة هندسة تقنية البداية، وذلك بالمهارة التقنية التى استخدمها مع اللغة، فعمد إلى تقنية بلاغية فى أسلوب السرد، فبدأت الرواية (بدينامية) بلاغية معروفة هى (دينامية) التقديم والتأخير – يقول عن الغائب «مع الرجال رحل مصطفى»[1].

ولكن متى كان هذا الرحيل؟ لا يقف الكاتب عند هذا الأمر التحديدى مباشرة منذ اللحظة الأولى، حيث يُشير إلى معية الرحيل أولاً، ثم يأتى زمنه الذى انقضى عليه قرابة العامين. وبالطبع فإن لهذا الغياب الذى طال للشخصية المحورية أثره فى حركية الحدث؛ هذا من جهة.. ومن جهة ثانية فإن صحبة الرحيل لها إشارتها الدالة على القهر الخاص الذى اضطر له (مصطفى) الصبى ترك قريته. ولهذا يستخدم الكاتب جملة التقديم والتأخير – «فيقدم (مع الرجال)؛ حيث نرى الجانب الاضطرارى فى نحت اللغة، والعمد المطلق لإيجاد هذا التقديم الدال (المعية) غير المتناسبة، فالغائب صبى ورحيله كان مع الرجال. وبذلك نرى أول مواجهة لثنائية العنوان «الطوق والأسورة» والدالة على المفارقة المقصودة. وبذلك يشكِّل الكاتب حدثه متناسقًا تمامًا مع عنوانه المكثف، ولهذا يؤدى هذا العنوان جوانبه الحركية مع السرد».



(1) **الطوق والأسورة**؛ ص7.

وتتعامد حركة السرد – كما نرى – فى هذه الرواية من حيث الاتجاه الذى يرحل إليه (مصطفى)، فهو رحيل إلى الجنوب، وهو المحطة الأولى التى تتجه إليها أنظار السرد فى ذلك الوقت، الانتقال من الشمال إلى الجنوب. وقد أثر الاتجاه المكانى للرحيل على طبيعة الأسلوب؛ فجاءت العبارت المكثفة منذ الوهلة الأولى، والتى تستمر (تقنيًّا) على مدار مساحة الرواية كلها بعد ذلك. إنه تكثيف مقصود من الكاتب، وذلك لضغط اللغة الإبداعية فى أصغر حيِّز تعبيرى مع محاولة تفجير طاقاتها الدلالية فى أقصى حالاتها. وهذا أسلوب مائز عند الكاتب فى أعماله، فالبداية – هنا – تقوم على التكثيف، واستخدام الجُمل القصيرة الحادة المتميزة[1].

– 2 –

إننا نرى قصد الكاتب فى رسم الأحداث بالاعتماد على إبراز جوانب التشتت الشكلى الأولى، ويظهر من خلال أثر الغياب على الحضور. أى أنه يعمد – أيضًا – إلى ربط «الطوق والأسورة» بإحكام الحدث، وذلك من خلال خاصية السرد التى يستخدمها والتى تعتمد أولاً فى المقدمة على الامتداد الأفقى، وإن كانت هناك إشارة بعيدة إلى الامتداد الرأسى.

إننا أمام رؤية خلفية للسرد تبدأ بها الرواية؛ حيث التركيز على ضمير الغائب، والتى يظهر فيها الكاتب بمعرفته البعيدة المتمكنة لأبطاله وأحداثه – «فالرؤية الخلفية تستخدم صيغة الغائب وتدل على أنَّ الراوى يدرك عامة أكثر مما يدركه أبطاله»[2].

وحرص الكاتب لهذا الاتجاه فى بداية روايته أمر يقر بمحاولته السيطرة الكلية على جوانب الرواية بكل إحكام، فعناصرها كلها تقع تحت هذه السيطرة وإن بدت حُرة طليقة.

ولقد اعتمد الحدث بحركته فى هذه البداية على الامتداد والتفرقة، كما اعتمد – كذلك – على التزاحم الذى يُظهر – بدوره – مقدرة الكاتب على السيطرة عليه رغم هذا الأمر. إننا

(1) صبرى حافظ؛ **قصص يحيى الطاهر عبد الله الطويلة**، فصول م2 ع2، 1982م، ص196.
(2) ميشال شريم؛ دليل الدراسات الأسلوبية، لبنان، ص17.

أمام تناقض وتداخل، كما أننا – أيضًا – أمام تشتت وتباعد، وتلك هندسة المفارقة **engineering of irony**؛ وهى هندسة تسيطر على الرواية منذ المدخل إليها من باب العنوان الدال على هذه الرؤية الثنائية عند الكاتب.

ويبدو التشتت الحدثى فى شكلٍ خاص برؤية الشخصية وتأثرها بهذا الرحيل، فالأم تشعر بهذا التشتت، فيبدو اضطراب الحدث وحركية السرد من خلال أبعادها هى؛ حيث يربط (يحيى الطاهر) بين شكل الشخصية وبين رؤاه لحركة الحدث، والمنطلقة من (ديناميات) السرد. ووسط هذا التشتت والتمزق تأتى الإشارة إلى العلاقة الكونية المعبرة؛ فالنجمة تهوى من السماء الزرقاء العالية وتحترق قبل أن تبلغ الأرض – لو مست البشر أو الحيوان أو الزرع وحتى الجن لتحول فى التو إلى رماد –[1].

إن الكاتب جاء بهذا المعادل الموضوعى ليعبِّر به عن كثافة الحدث؛ حيث ترمز السماء الزرقاء لعالية إلى المكانة والسمو، بجانب النقاء، والجمال المتمثل فى اللون الأزرق الناتج من لون السماء نفسها. فهذا الوصف يعادل ما يريده الكاتب من حديث عن مكانة الغائب، وكيف انتقل وذهب من مكانة لأخرى (إنها إشارة دالة على السقوط القادم)

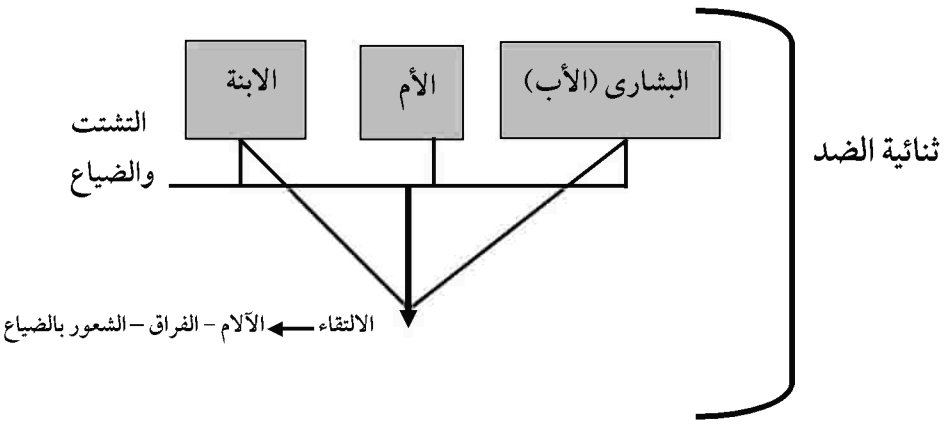
السماء الزرقاء العالية ← الدلالات بالعلو عند ذكر الغائب

سقوط النجمة منها ← دلالة على السقوط والخطر المحدق بالأحداث القادمة التعبير على الاهتمام بطبيعة الانتقال فالحدث يسير والغائب بعيد كأنه جم هوى من سمائه.

ويأتى التشتت البادى على ملامح الحدث من خلال حركية السرد المتناثرة فى أماكن متفرقة والمجتمعة فى اتجاه واحد؛ حيث التعبير عن أثر حركة الغياب على البيت البشارى، فتهدَّم تهدُّمًا واضحًا وأصبح خواء، فلا عائل، ولا أمل، فكل إنسان أخذ رُكنه بعيدًا فى مكان

(1) **الطوق والأسورة**، ص9.

قصى، يتحدث إلى نفسه، حيث تبدو أثر حركة الحدث المشتتة من خلال هذا الحديث. فنرى حديث اليقظة، وكأنه الحلم بين البشارى ونفسه، والأم ذاتها والابنة وخوفها.



ونلمح فى هذا التشتت حركية الاتصال بين العنوان الدال على الإحكام والصراع «الطوق والأسورة» وبين هذه الحركة التشتت به، حيث التحديد الشديد لكلّ من تأثر بهذا الغياب فتحرُّك الأحداث مرتبطة بالشخصيات والملابسات المحيطة بها من منطلق التضييق التام، والإحساس بالرهبة والخوف، وكلٌّ يأوى لذاته محاولاً الخلاص بذاته، ورغم ذلك فالكل يشترك فى الإحساس بالطوق الشديد والمصنوع من حديد، يضيق بمرور الوقت، وبالانتقال السردى الحتمى.

النقطة الثانية – الإيقاع والتكرار :

إنَّ التكرار، أو التكرير من العناصر البلاغية المعروفة،وهو أمر يأتى على مستوى الكلمة أو الجملية، وله أبعاده الدالة على مواقف خاصة تدفع إليه. أما التكرار فى الرواية فإنه يعتمد على الأحداث والتشابه بل وإعادة مشاهد بعينها لتولد دلالات أخرى جديدة غير التى ولدتها سابقًا.

وتكرار الحدث يقوم على تقنية سردية لها خصوصية التشكيل حيث تتغير زاوية الرؤية، ويتكون المشهد، ولكن فى واقع آخر، والمشهد عبارة عن صورة واضحة ومكثفة للفعل وهو يكشف عن الحياة خلفه[1].

فالمشهد رؤية تصويرية تقوم على تكثيف فى الأداة الواصفة وهى اللغة المعبرة عن تفاعلات الروائى بالموقف الذى يتناوله، وتكرار المشهد ليس إلا تكرارًا للصورة المرسومة والمكثفة للفعل، فلا مشهد بدون فعل، ولا فعل بدون حركة سردية معينة، لها قوامها وأبعادها. ولذلك كان التكرار فى رواية «الطوق والأسورة» من التقنيات الدالة على توليد معان أخرى غير التى جاءت، حيث يصنع (يحيى الطاهر عبد الله) تراكمات، بل ترسيبات متجددة، ومجتمعة لتسير فى خطوطها السردية تجاه حركة التكوين المقصود، تكوين الطوق المحكم والأسورة الرابطة والتى توثق مصائر الأشخاص وما يحيط بهم.

ويظهر التكرار فى الرواية فى شكل الموت وعلاماته (السيميوطيقية) الدالة... الموت وشكله مع (بخيت البشارى)، وغياب الحياة عن كبيرها وصاحبها المتهدم المقعد، فتظهر الألوان المختلطة، ويكثف الكاتب المشهد المعبر عن ذلك فى شفافية واضحة، معتمدًا على لغته الراسمة لمعالم الفراق والحزن -«فها هو بخيت البشارى ممدد على سريره – الذى صنعه بيديه من جريد النخل، قبل أن يقعده المرض من عامين. رفعت حزينة عنه الغطاء، ورأت الوجه، وقد شرب الألوان الثلاثة: الأسود والأزرق والأصفر، فخمنت أنه الموت. قالت حزينة لبنتها فهيمة: اركضى يا بنت ولا تعودى بغير الشيخ الفاضل.. وقالت حزينة لنفسها وهى ترى الغطاء يطلع وينزل بمكان الصدر: ها هو يقاوم بعزيمة الرجال»[2].

إن الألوان المتداخلة: الأسود والأزرق والأصفر تعمل على توليد دلالى خاص عند حزينة ذات التجارب فى مثل هذه المواقف المكررة للإنسان، ويتكرر نفس المشهد المعتمد على

---

(1) ليون سبرمليان؛ المشهد الروائى، ترجمة: يوسف حلاق النقلقة، بغداد - العراق، 1983م، ص81.

(2) **الطوق والأسورة**، ص26.

قيمة دلالات الألوان وتكونها مع بعضها البعض فى زمن آخر، ولكنه يحدث فى نفس المكان، حيث ترى (فهيمة) وهى تصارع الحمى بعد سقوطها فى غرفة حارس المعبد، فى غرفة حارس إله النسل حيث زجت حزينة بابنتها إلى الزنا لتمكر بالحداد زوجها، فكان هذا الجزاء السريع ردًا على فعلة الأم العجوز، التى أسلمت ابنتها لذلك السقوط، ويأتى هذا المشهد المتكرر للموت، حيث يتكرر ظهور الألوان الثلاثية المختلطة مرة أخرى، لقد صبحت حزينة بالليل على صوت (فهيمة) تتضرع أماه، أماه فهبت من تحت الغطاء فزعة قالت فهيمة: «البرد البرد يا اماه»، نعم جسد البنت كله يرتعش والرأس ساخن كأنه موقد. قد أعدت حزينة كل الأغطية وكومتها فوق الجسد، وبالخل والماء بللت خرقة ومضت تربط رأس (فهيمة) وظلت ساهرة حتى طلعت الشمس، وهالها أن رأت وجه أبنتها وقد شرب الألوان الثلاثة الأصفر والأسود والأزرق فقالت لنفسها هى الحمى المميتة[1].

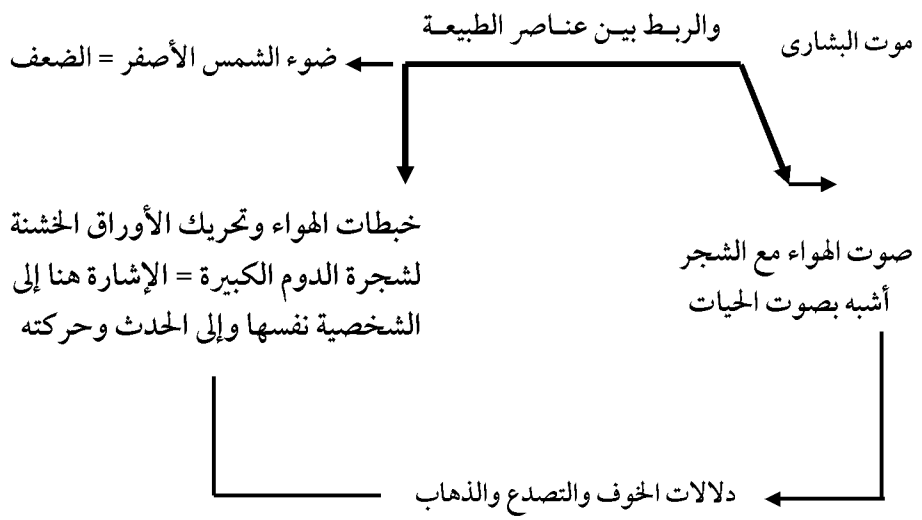
لقد ظهرت الأولان هنا مجتمعة، كما ظهرت سابقًا على وجه الأب (بخيت البشارى). وكانت النهاية، حيث الموت، فليست الألوان إلا علامات التحول والنهاية، وترى حزينة هذه الألوان مرة أخرى فتحدس بالنهاية، إنها الحمى المميتة فلا مفر منه. لقد اعتمد يحيى الطاهر على تكرار المشهد الدال على الرحيل بعد التهدم، التهدم الحادث من ذى قبل فى المرة الأولى مع الأب، وهنا أيضًا نرى التهدم الحادث للإبنة بعد سقوطها وسلب كل شىء لديها بفعل الأم الماكرة ولكن الاختلاف الذى نراه فى هذا التكرار يكمن فى ربط عناصر الطبيعة مع رحيل بخيت الأب، فيصف مشهدًا طبيعيًا دالاً – «لخبطات الهواء التى تحرك الأوراق الخشنة الكبيرة لشجرة الدوم وتجعلها تحتك وتصدر أصواتًا أشبه بزحف الحبات وسط دغل الحلفاء، وضوء شمس ما قبل الغروب الأصفر اللين يغمر أرض وحوائط القناء الضيق»[2].

إنه ارتباط بين الطبيعة وبث الدلالات المعبرة عن الموقف، موقف الاحتضار، احتضار (بخيث البشارى) عميد الأسرة، مهما كان حتى هو فى هذه الحالة فهو رجل حزينة، ورب الأسرة.

---

(1) **الطوق والأسورة**، ص79.

(2) **الرواية**، ص27.



وأما احتضار فهيمة فقد ربط بحركة الزمن اليومية، والتى تظهر من خلال الأذان: أذان الوقت، فكل وقت يمر بأذانه ولكن الموقف يشتد، والحدث يتكثف ويسير نحو الحتمية حتمية إحكام الطوق، وشدة قوة الأسورة الرابطة الخانقة. وقد استطاع الكاتب أن يحسم هذا الشعور، فالحمى التى أصابت فهيمة هى نتاج إحكام الطوق شيئًا فشيئًا حتى النهاية[1].

والموت فى رواية الطوق والأسورة من الأمور التى تدفع حركة السرد دفعًا له خصوصيته، ولهذا نراه نوعًا من طبيعة الغياب، هذه الطبيعة التى تحرك الرواية كلها مسيرة عناصرها باتجاه خاص، هو اتجاه الحتمية والنهاية المؤلمة خاصة مع أسرة البشارى الرامزة لمجتمع الفقر والمعاناة، فالموت – هنا – يمثل الغياب المادى: غياب الجسد الذى تكرر عدة مرات، حيث اختطف الموت (بخيت البشارى)، و(فهيمة ونبوية والحداد وزوجته) ابنة

(1) انظر: صبرى حافظ؛ قصص يحيى الطاهر عبد الله الطويلة، فصول م2 ع4، القاهرة وإشارته إلى سبب وفاة فهيمة بحُمَّى الكيف والحرمان، ص198.

الصياد (الغياب المادى)، وجاء ذلك عبر فترات معينة متدافعة تدافعًا له خصوصية مقصودة فة فضاء السرد وتقنياته. وبذلك يأخذ الحدث حركات متجهًا اتجاهات معينة.

ومن أهم مشاهد الرواية للغياب المادى موت قطب الطرق الصوفية، والذى ينتقل هذا الغياب إلى غياب روحى، حيث يظهر أثره الواضح على عناصر الطبيعة، حيث يظهر المطر والريح العاتية الشديدة، ويمثل ذلك فى مشهد حركى له دلالات مقصودة مع هذا الرحيل «فالريح أتت من جسمها البعيد كالخيل الجامحة شالت الأعواد اليابسة من فوق أسطح البيوت، ونزعت الأوراق الجافة من فروع الشجر، ولمت التراب الناعم من فوق سطح الأرض وضربت الوجوه والبيوت بالورق والقش والتراب، وحطمت الأبواب الواهنة ولمت نتف السحب القليلة الرمادية المتباعدة فى السماء العالية. فتجمعت السحب وأصبحت أشد دكنة»[1].

ويلحق هذا المشهد الروائى بمشهد آخر لتكتمل الصورة الطبيعية المشخصة، حيث يجعلها مدلولاً معينًا يقصده. إن عناصر الطبيعة متاحة لما تراه من ظلم البشر، ولما حدث من انتهاكات لقوانين الحياة والحياء، فليس للريح العاتية إلا أن تضرب البيوت التى تلم فى داخلها هؤلاء الصنف من الناس، فهى مأوى لفسادهم وتدبيرهم، ولخياناتهم، وكذلك لسقوطهم، ولم تكتف الرياح بذلك فقد عمدت إلى لطم الوجوه: وجوه الناس لتضربها بشد، وتلطمها بالتراب الثائر من الأرض والذى يحمل معه كل ما يمكن حمله من الأوراق الشجرية، ولاقش، ولتحطم الأبواب الضعيفة حتى يرى ما بداخلها. إنها ثورة الغضب على فعل البشر، ولقد جاء ذلك الفعل الغاضب متزامنًا مع سقوط نبوية مع ابن الشيخ الفاضل، سقوط هذه الفتاة القادمة من نطفة الزنا فى غرفة حارس (المعبد) حيث التمثال الحجرى والحارس.

---

(1) **الطوق والأسورة**؛ ص117.

ولكن الكاتب لا يلبث أن يصور شكل الطبيعة الباكية، لتغسل بدموعها درت الحياة وأقذارها، فيأتى بعد ذلك مشهد الطبيعة فى صورة الاستكانة والهدوء، ويكون ذلك تمهيدًا للإعلان عن وفاة شيخ الطرق بعد ذلك لقد بكت السماء -«وسقط الدمع الطاهر على الأرض التى تضج من ظلم البشر – رقد التراب المهتاج واختفى الغبار من الجو، وعم نور، وعادت الريح لمعقلها وصارت السماء أشد زرقة، وخرج الأولاد الصغار يبحثون عن اللقايا من جعارين وفصوص وخواتم وما تكشف عنه أرض الجدود ذات السر»[1].

بعد هذا الوصف الهادئ لعناصر الطبيعة التى اهتاجت بغضب على البشر وأفعالهم، نرى الإشارة إلى رحيل الشيخ موسى قطب البلد: «رحل الشيخ موسى قطب البلد وحاميها، رحل من يومين وقد بكته السماء قبل رحيله بيوم بأمر الله الذى له ملك السموات والأرض ، ولكل أجل كتاب»[2].

ويأتى هذا الرحيل بعد ما ضجت البلد بالذنوب والخطايا، بعد ما تحول كل شىء بعد ذهاب البراءة: براءة نبوية وابن الشيخ الفاضل، وتحولت العلاقة إلى الإثم، وذهاب العفة، عندئذ سترحل كل أسباب الطهارة والنقاء، وتترك المدينة بخطاياها – ولكن الموت يظل حتميًا على كل حى، حتى على هذا القطب صاحب الكرامات الكبيرة، لابد له من نهاية، لابد من الحفرة السوداء، ومن التراب المنهال، وتلك الحفرة مكان الجسد، أما الروح فصعودها لخالقها الأعظم.

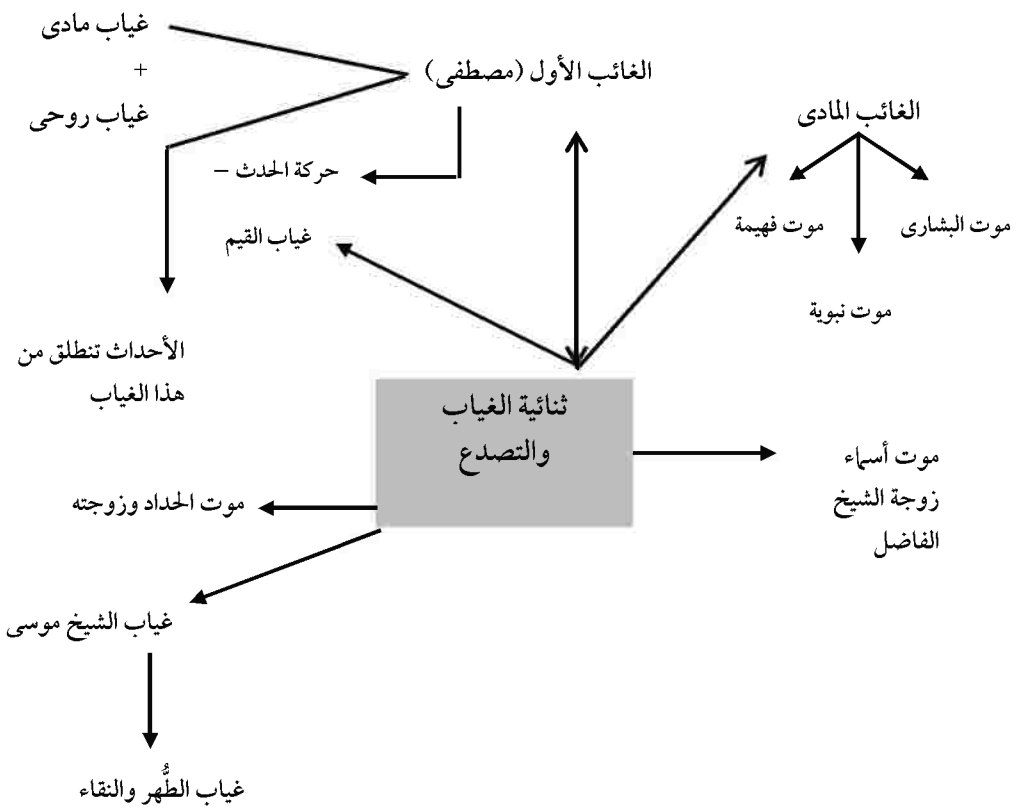
لقد عمد الكاتب إلى صناعة ثنائية الغياب: الغياب الروحى (والمعنوى) والغياب المادى المتمثل فى الموتن ولكنه فى كل خطواته السردية ينطق مهتمًا منم تقنية العنوان: الطوق والأسورة.

---

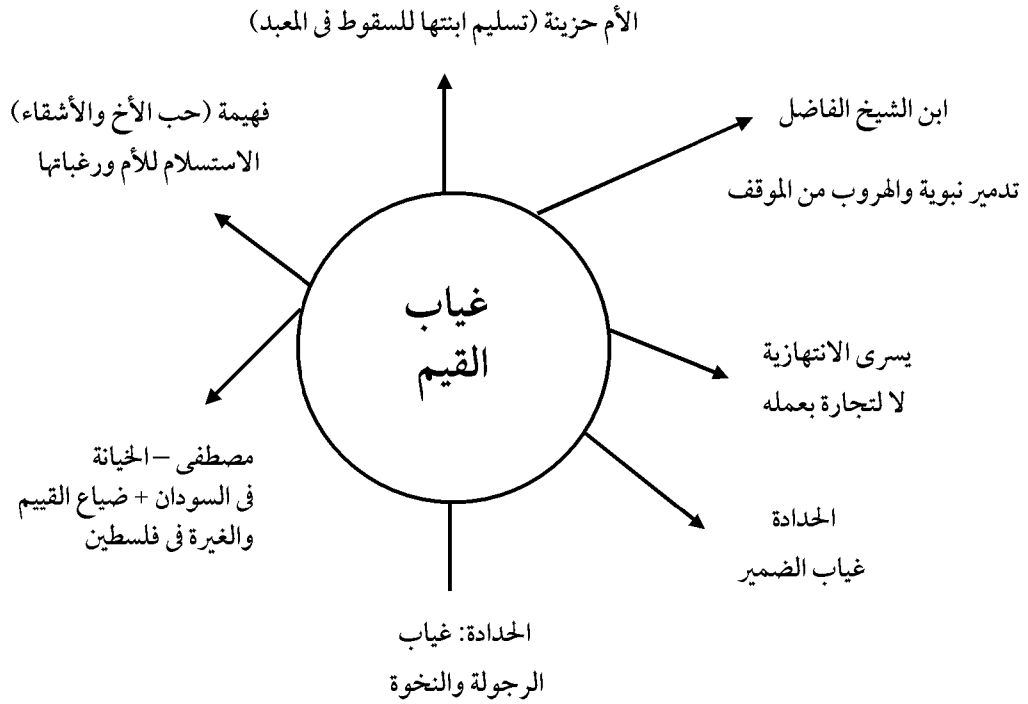
(1) **الرواية**؛ ص117.

(2) **الرواية**؛ ص118.

والغياب المعنوى أو الروحى يتمثل فى البطل أولاً الذى بدء به حركة السرد نحو تكوين المبنى الحكائى، والقائم على هندسة إيقاعية تشكيلية معينة. والرواية كلها – إذن – تقوم على هذا الغياب، بل تنطلق منه انطلاقًا سريعًا، بحركتها وبتحريكها للحدث، وتسريعه، أو التحكم فى طرق الحركة والانتقال. إن (الرواية) كلها تعزف مقطوعة الغياب بسردها الحزين، الذى ينتقل من حزن لآخر، فما تلبث الأحداث إلا أن تتشح بسواد الوقائع حتى النهاية. فالأحداث تنداح فى أطواق وأساور تشد بعضها بعضًا حتى تكون طوقًا خانقًا محكمًا تظهر علاماته وأثاره فى النهاية فهى أطواق داخل أطواق، قيود مركبة لا تنتهى.



غياب الأم معنويًا لغياب الابن ولغياب
الزوج والابنة والحفيدة



النقطة الثالثة – ثنائية المكان وديناميةالفعل السردى :

– 1 –

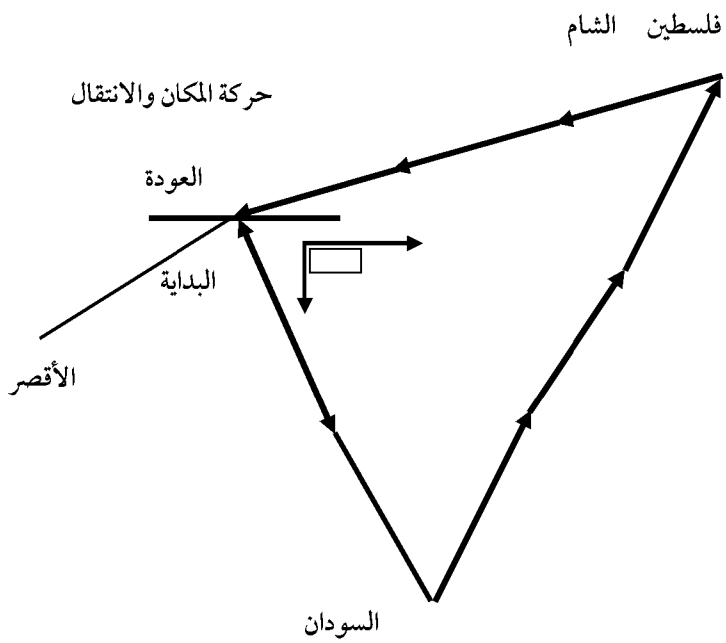
لايأتى المكان فى هذه الرواية كمجرد سياج تحديدى لحركة الشخصيات، وللنشاط الخص بهم، ولكنه يشارك فى شاعرية العمل، فهو أداة أو مادة تشكيلية يعتمد عليها الكاتب ليقدم رؤى خاصة تنطلق من زوايا التعبير.

ويتشكل المكان بإيقاعه وحركته الشعرية فى الرواية من خلال عدة انطلاقات؛ أهمها: المساحة الامتدادية المتصلة بميدان الرواية كلها حيث تبدأ من الأقصر، من هناك فى صعيد مصر، ثم الاتجاه جنوبًا نحو السودان، ثم من السودان إلى فلسطين الشام، إن المكان هنا يمور

بحركة دائبة، حيث الانتقال السريع والرحلة الاضطرارية للبطل من بلده إلى السودان، ثم الانطلاق بعد ذلك إلى بلاد الشام.

وبيلعب المكان – هنا – وظيفته المهمة القائمة على رسم الطوق والأسورة: ففى السودان يضيق البطل بحيز المكان رغم سقوطه هناك فى الرذيلة فينطلق شمالاً بعيدًا عن هذه القارة ذاتها. وبلاد الشام جنة الله فى أرضه – كما يصفها مصطفى لأهله- ، ولكن فى هذا المكان تتغير القيم والمبادئ عنده، فتذهب الغيرة والنخوة كما ذهبت – كذلك – فى أرض الجنوب فى السودان فكانت خيانته لشيخ العشيرة فى زوجته وهو طفل صغير – كما يقول مباهيها بذلك.

ويرتبط الحدث وانطلاقه مع تشكيل المكان، فالرؤية المكانية – فى أصلها – رؤية لغوية خاصة ينفعل معها الروائى، فينطلق بالسرد رابطًا المكان برؤاه. فنرى انتقال الأحداث، كما نرى نبض السرد وكفيته من خلال ما يصل من السودان أولاً ثم من فلسطين الشام ثانيًا، حيث الانتقال التخييلى من المكانى الآتى إلى المكان الحال فيه مصطفى عند سقوطه النهائى.



وهذا هو المكان العام لسياحة الرواية وعناصرها، والذى يكون بدوره صورة مغلقة أو محيط مغلق يبدأ من نقطة معينة ممتهجًا اتجاهات خاصة، ثم يعود إلى هذه النقطة التى انطلق منها.

– 2 –

وداخل هذا المحيط المغلق يعتمد الكاتب على وصف عناصر أخرى للمكان، فيصف البيت: بيت البشارى المتهدم وذلك من خلال عودة (فهيمة) من النهر، حيث تضرب ضلفة الباب الوحيدة، وتدخل البيت، لترى بقايا شخصية البشارى ووجود حزينة المتهدمة والتى لا ترى إلا بعين واحدة مثل باب بيتها.

إننا نستطيع – هنا – أن نستعين بقول بير ألبير بيرو عندما قال عن شخصية البيت المكانية ودورها الكبير فى التكوين الروائى: «من هذا القادم يدق باب البيت؟ باب مفتوح تدخله، باب مغلق معتكف، نبض العالم يخفق خلف بابى»[1].

فنبض أسرة البشارى يدق خلف باب المنزل البسيط صاحب الضلفة الواحدة، ويظهر ذلك النبض من خلال دخول فهيمة للدار تحمل فوق رأسها جرة الماء القادمة من النهر – «من النهر عادت فهيمة، باب بيتهم الخشبى الموارب ضربت ضلفته الواحدة بقدمها، وزعقت (أماه ... أماه). تملك حزينة غضب – سمعت خبط الضلفة الخشبية بالحائط الطينى وصراخ فهيمة وصوت الجرة التى سقطت من فوق رأس فهيمة فانكسرت»[2].

ووصف البيت هنا يعتمد على الإحاطة بالمكونات المتواضعة والدالة على طبيعة الفقر الذى تعانيه أسرة البشارى. ويجمع الكاتب أشتات هذا البيت الطينى من حوائط، والباب والخواء الذى بداخله، إنه تمزق المكان والذى يرتبط مع تمزق الزمان نفسه وتمزق الشخصيات وتصدعها، وتصدع كل شىء يتصل بها.

---

(1) انظر: هذا القول عند غاستون، وباشلار؛ **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية، بيروت – لبنان، 1985م، ص35.

(2) **الطوق والأسورة**؛ ص12.

– 3 –

وينطلق يحيى الطاهر – قاصدًا – ليصور شكل المعبد بحجارته مشيرًا إلى دلالات مكانية وزمانية لها خصوصية تعبيرية، يقول: «ها هو المعبد القديم المشيد من الحجر الكبير، تهدم بعض الحجر وسقط من بعض جوانب السور بفعل الزمن العاتى، إلا أن بوابات المعبد السبع باقيات، من فوق كل بوابة تطل شمس ذات جناحين يحيط بها ثعبان حارس»[1]. هذا هو الوصف الظاهرى الأولى للمعبد، حيث يأتى معتمدًا على الإشارة إلى طبيعة الحجارة واستنطاقها، فالتهدم الواقع بها يدل على قوة الزمن العاتى الشديد الطاغى، ولكن مع ذلك فالبوابات كما هى ترمز إلى الزمن القديم وإلى الاعتقادات الفرعونية القديمة، فالشمس المجنحة الرامزة إلى العطاء والدفء، ثم الثعبان الحارس الذى يأخذ جوانب تقديسية عند قدماء المصريين، فلهذا الوصف غرضه الوظيفى فى إضفاء جو من التاريخ القديم.

ومن الوصف الخارجى ينتقل الكاتب إلى الوصف الداخلى وأبعاده فيقول: «هناك بالداخل بهو الأعمدة حيث كانت تقام صلوات أهل الزمن القديم، لقد حرقوا هنا أكوام البخور الذى جلبوه من المعمورة. وبالداخل رب النسل المكشوف العورة المحبوس بغرفته الضيقة، والمسلة التى لم تكتمل... المسلة ذات الصوت النان، والبحيرة المقدسة: ماؤها لا يرتفع ولا يهبط رغم عيون الماء التى لم تكف عن البكاء لتصب فى حوض البحيرة الصغير. كنوز الأرض ترقد هنا تحت الماء من قلائد وأساور طوقت رقاب آلاف الملوك والملكات»[2].

إن تراكمات الوصف التى اعتمد عليه الكاتب تقوم على تصاعدات هندسية يجيدها إجادة بارعة، حيث الاهتمام بوصف الجزئيات المؤدية إلى الكليات، والمؤدية – بدورها – إلى إنتاج معان مهدفة، فبهو الأعمدة له دلالة زمنية عاتية فى القدم، حيث الصلوات، ثم يدمج بين هذا الوصف وبين الجو الخاص ببخوره ورائحته، فقد كانت تحرق أطنان البخور، ثم الإشارة إلى

(1) نفسه؛ ص47.
(2) نفسه؛ ص47.

رب النسل، والمسلة غير المتكاملة ولكنها صاحبة صوت رنان يؤدى خصوصية تاريخية، فهى إشارة إلى آثار الحضارة الفرعونية، وراعها مع الزمن للبقاء خالدة.

– 4 –

ويربط يحيى الطاهر وصف المكان بالحركة الاقتصادية، فها هو النهر الذى يفيض بالماء النحاسى الدال على جمال وخصب يتبعه رزق معين، فيربط الكاتب بين هذا اللون، وهذا المكان وبين الجانب الاقتصادى – «يفيض النهر فيغطى الرمال الواسعة هناك بالبر الغربى بالماء النحاسى، وينحسر مخلفًا الغرين الطيب فوق الرمال، فيدفن الزارع بذور البطيخ، وتطلع الأعراش وتفرش سيقانها وأوراقها الخضراء ويتفتح النوار وتطل الثمرة ويكبر البطيخ ويستدير بقشرته الخضراء من الخارج – لكنه من الداخل شديد الحلاوة قليل الماء»[1].

لقدر اختلط وصف الثمار بوصف الأرض ومكوناتها، وبذلك يرتبط الفضاء المكانى للأرض بمجموع الأنشطة التى يقوم بها العمال، والزراع كما نرى اقتران العنصر الزمنى بأبعاده مع العنصر المكانى، حيث الإشارة التلميحية إلى مواسم الزراعة وإلى أوقات الإنتاج.

ومن أهم الإشارات إلى المكان ووظائفه فى الرواية ما عمد إليها الكاتب متحدثًا عن مكان مصطفى الاختيارى لمزاولة نشاطه فى قريته، إنه مكان بعيد، يوجد فى هامشية الوجود[2] لقد أراد أن يعيش على حافة النهر مرتقبًا الذهاب والعودة ومستغلاً هذه الحركة لتدبير اقتصادى له فكر مصطفى وهو يرقب النهر – وكان الرجال والصبيان قد مروا عليه ورموه بالسلام وكانوا يلبسون ملابسهم البيضاء وعمائمهم البيضاء وقد تمنطقوا بأحزمة خضراء[3].

---

(1) **الرواية**؛ ص129.

(2) انظر: صبرى حافظ، المرجع السابق، ص199.

(3) **الرواية**؛ ص142.

ولكن مصطفى ينظر إلى هذه الحركة باعتبارها وجودًا له سوف، يأتى إليه إلى مقهاه كل من يمر من هذا المكان ذاهبًا أو عائدًا، إلى حافة القرية، وهى حافة الحياة كذلك فالمكان عند مصطفى فرصة تجارية، ووجوده ليس فيه إلا النفع حيث تذهب العاطفة.

النقطة الرابعة: -حركية الزمن وإيقاع الرواية :

إنَّ الهندسة الشكلية التى تصنع معمار العمل الأدبى تولِّد إيقاعًا خاصًّا ينتج من نتائج الأجزاء وتسلسل وانتظام الوقائع. وبجانب ذلك نرى التراكم «الجيولوجى» لهذا التسلسل صانعًا بذلك «جولوجيا» الزمن المتنوعة والممتدة من العصور القديمة - من العصر الفرعونى-؛ حيث الاعتماد على إعادة الزمن المتمثِّل فى غرفة إله النَّسل، وإعادة زمنه الغابر عن طريق الأسطورة وربطها بالحاضر، والعودة إلى الزمن البعيد. ولكن عودة هذا الزمن كان بتوظيف اعتقادى آثم أودى بحياة (فهيمة)؛ هذا من جهة.. ومن جهة أخرى فإن (فهيمة) ذاتها تمثِّل رؤية فرعونية بعيدة حيث انتهاء الأخ، الآمر الذى يضفى على الرواية جوًّا فرعونيًا. ويعمل هذا الارتداد الزمنى البعيد على محاولة ربط القديم بالجديد، ولكن هذا الأمر كان بحاجة إلى ربطٍ خاص يأتى من خلال التركيز على «ميكانيزم» الرواية، بعناصرها المتداخلة والصانعة للرؤية المقصودة عند (يحيى الطاهر)، وإنما يقال: جاءت الإشارات التاريخية غير مندمجة مع تلك العناصر، فأخذت شكلاً هامشيًّا[1].

ويحاول الكاتب أن يجعل الماضى بحر الماضى يصب فى بحر الحاضر، ولكن البحر الحاضر لا يملئن. إنها محاولة ربط الماضى بالحاضر، والأخذ من الماضى لملئ الحاضر، ولكن الحاضر يظل كما هو. ويستخدم الكاتب الأشكال المادية لإحضار الزمن البعيد الذى يريده، فترى وصف المعابد، وما تحتويها من أبعاد دلالية... فتأتى من وصف الحجارة وتاريخها، ووصف رسومها وما تعبر عنه تعبيرًا خاصًّا.

---

(1) انظر: على الراعى، الرواية فى الوطن العربى، دار المستقبل، القاهرة، 1991م، ص100 وما بعدها.

وتتداعى علامات الزمن التاريخى من خلال محاولة العودة إلى التاريخ القديم، والانتقال سريعًا إلى التاريخ الحديث؛ فهذا ملك مصر بشواربه ونياشينه، ولكن كل ذلك لا يقف فى المقارنة بينه وبين التاريخ العربى ببطولات؛. حيث صور (أبى زيد والزناتى وديباب بن غانم).

ومن خلال الربط بين ملك مصر بالهيئة المقلدة للهيئة العربية والشخصيات الأخرى، نرى صورة أبطال السِّير الشعبية؛ وكأن الكاتب يستدعى أصحاب هذه البطولات بتاريخهم العريق، حيث التنبيه إلى ما قدَّموه من انتصارات عربية يواجه بها الرجل الشعبى المستعمر الإنجليزى. والكاتب بذلك يُردينا أن نتأمل وظائف رسم البطل الشعبى الذى يتسلح بأفعاله ضد الدخيل الأجنبى باحتلاله.

وإذا كانت الرواية – فى ذاتها – تراكمات زمنية فإن الكاتب فى رواية «الطوق والأسورة» اعتمد على تقنيات خاصة لإظهار حركة الزمن، الذى يدور دورانه ليكوِّن أطواقًا محكمة شديدة الإحكام على الشخصيات والأحداث؛ حيث وقوع ما لا يُتوقع من السقوط والضياع. وقد اعتمد (يحيى الطاهر عبد الله) على العلامات الخاصة الدالة على نتائج الزمن وأثره؛ وذلك باستخدام جُمل وتراكيب معبِّرة عن ذلك من مرور الوقت – مَرَّ عام... الشهر السادس من العام الثانى... (دب الشيب فى رأسه)... وكلها علامات معبِّرة عن طبيعة الحركية الزمنية نفسها.

النقطة الخامسة – الموروث وقوة الدفع بين الحدث وتقنية الرواية :

تمتلئ رواية «الطوق والأسورة» بتداخلات الأنسجة المتعددة؛ وهذا أمر بارز فى الرواية، فلقد ساهمت المعتقدات والموروثات المتعددة فى تشكيل الحدث بأبعاده فى هذه الرواية، وكلها تدخل فى حيِّز صناعة الحدث، وبذلك تتسم خاصية السرد بصفات معينة لنطلق الأحداث متتابعة من خلال قوة الدفع المتولِّدة من عناصر هذا الموروث – ولقد استطاع الكاتب خلط مجموعة من تلك العناصر المتعددة تتمثل فى:

أ) **الاعتقاد فى قول الغجرية**؛ التى تعتمد على قراءة الرمال لتجرّ الأم بما سوف يحدث، فتحت عنوان (الشهر السادس من العام الثالث) فى القسم الأول من الرواية؛ تؤكد الغجرية بطريقتها الخاصة أنها ترى الغائب من خلال الحجر والرمال؛ فتقول: أراه، ها هو، اقتربى يا أم وانظرى: قطار من حديد أسود رمى خلف الدخان والأهل والتراب والزرع والبيوت، وباخرة حملها الماء وجرت إلى الريح الجبال سوداء، والرمل الأصفر على الجانبين، وبالبلاد ملوك، وشمس جارية فى السماء وشمس تجرى فى الماء، وفى الماء قمر وفى السماء قمر؛ إنها الأيام والليالى يا خاله، أبشرى يا أم: فى الشمس الثامنة حط ابنك على البر السلام[1].

ويؤثِّر هذا القول فى تقنية الفعل الروائى، بعد ذلك، فتأتى الرسائل مباشرة من الغائب ليؤكد الكاتب بالتقنية الروائية أثر قول الغجرية فى تحريك السرد بأبعاده. لقد استعانت الأم – باعتقادها الخاص – بقوة أخرى تساعدها على استحضار شىءٍ من الغائب –. وبذلك تنتقل الأحداث من حيِّزٍ لأخر معتمدة على هذه القوة المحركة. تلك القوى الاعتقادية التى تنطلق من الأم (حزينة) الممثلة لتوعية خاصة من الشخصيات ذات الاعتقادات الراسخة عندها، والمترسبة فى كيانها فتتحرك من خلال ذلك.

ب) **التوسل بالمعتقد الفرعونى**؛ فحادثة دفع الأم لابنتها (فهيمة) لغرفة إله النَّسل عند قدماء المصريين من الأدوات التى أثَّرت تأثيرًا واضحًا فى طبيعة التقنية الروائية بأبعادها. فالأم تمكُر لابنتها حتى لا يطلِّقها الحداد، وتضيع سمعتها ومكانتها فى هذا المجتمع الصغير، والذى تكبر فيه الصغائر لدرجة بعيدة.

ومن خلال الاستسلام الاعتقادى بين (فهيمة) وغرفة الحارس تتحرك الأحداث فى حركة سردية أخرى، حيث يفرض هذا الموضوع نفسه على التقنية، فتأخذ الأحداث اتجاهاتٍ شتَّى تسير بقوة معينة نحو الاقتراب من النهاية.

---

(1) **الرواية**؛ ص12.

إن (حزينة) بمكرها البيِّن تسلِّم الابنة لمعصية الخرافة؛ فتكون العاقبة المتواترة غير المتوقفة لبيت البشارى الذى لم يحفظ قيمه المعينة والمفروضة من واقع الحياة - «فها هو الظلام يطبق كثيفًا... انطفأ كليًّا نور العينين، وسقطت الروح فى الكعبين، والعقل ضاع، وأمَّا السمع فحىّ ما زال يلتقط دبدبة الأقدام الحجرية الكبيرة على الحجر»[1].

فالظلام الكثيف يخيِّم على الحدث بعد ذلك، فتنطلق فى برودة الإحساس بسيطرة فعله المعبد فى تحطيم الشخصية أو فى إخفاء جوانب خاصة على الأحداث، المتجهة نحو حركية مرتبطة بهذه الفعلة. لقد مكرت (حزينة) - لكن الله خير الماكرين، وها هى (حزينة) تجنى الثمرة مرة؛ لقد خرجت فهيمة من بيت الحداد طالق بالثلاثة، ولم يشفع لها عند الحداد أنها حامل فى شهرها الرابع[2]. فلم يأت المكر إلَّا بمكرٍ آخر يوجه الحدث اتجاهات خاصة.

وتنطلق الأحداث فى اتجاهات شتَّى بعد هذا الأمر، لقد تدخلت الاعتقادات مع ضغط الجهل الممزوج بالمكر والكيد، كل ذلك انسبك فى مادة حامية انصهرت فوق رأس الشخصيات الأساسية فى بيت البشارى. الأم ذات الصفات القاسية الجاهلة، البنت المستكينة والمستسلمة لرغبات تلك الأم، وبذلك يطبق الطوق بشدة على الرقاب نتيجة السقوط والجهل والضياع.

ج) **أصحاب الطرق الصوفية والاستعانة بالقدرات الخارقة القائمة على ما يقدمه القُطب من قوة خفية داخلية؛** إنَّ القطب شخصية حاضرة غائبة؛ يحرك الحدث بهذه الثنائية، وبذلك تنضم قوة هذه الشخصية وتأثيرها على الحدث، وحركية السرد ذاتها. إنه لا يخرج من مسكنه، ولكنه رغم ذلك يحرِّك الناس خارج الغرفة التى يقطُن فيها، فلا يتصل بالناس إلَّا من خلال مساعديه. وتتحرك الأحداث منطلقة بهذا الإيمان القوى بمكانه القطب، الذى لا يُصلِّى إلَّا فى المسجد النبوى، وفى المسجد الحرام.

---

(1) **الرواية**؛ ص49.

(2) **الرواية**؛ ص53.

وبجانب أثر القوة الاعتقادية فى قطب الصوفية نرى امتداد الاعتقادات الشعبية فى أصحاب الطرق وقوة تأثيرهم على الناس؛ حيث يقصدونهم لحل كل مشاكلهم والانطلاق إلى حركية الحدث من خلال محورهم - «لقد قصدت حزينة الشيخ العليمى، وطرقت باب خِلْوَته بنجع الجبيل الغربى، فأجابها وسمع شكواها، وأعطاها قلب الهدهد الأبيض وزجاجة صغيرة بها سائل عكر وورقة طُوِيَت تسع طَيَّات. ومدت حزينة يدها بقطعتين من العملة النحاس. ورفض الشيخ العفيف المال ولم يأخذه إلَّا بعد إلحاح شديد من حزينة»[1].

إنَّ هذه الاعتقادات تتشابك مع نسيج النص نفسه، فتدخل فى عمق التحريك (الدينامى) لعملية السرد مع تشابكها بعناصر الرواية كلها؛ من حيث اعتقادات الشخصيات، والانطلاق من رؤى هذه الاعتقادات. فالرواية تحفل بالحديث عن الشيخ، والهيمنة الاعتقادية التى لا جدال فيها؛ حيث العمل بكل ما يقوله الشيخ دون النظر فيه. بل هى مسلَّمات مسيطرة على طبيعة الفعل السردى.

د) **الحكايات الشعبية وتناسل السرد؛** وتعتمد رواية «الطوق والأسورة» على تناسل النص السردى داخل المتن، مما يؤدى إلى صناعة المبنى الروائى بتقاطعات مقصودة من الكاتب، يتجه السرد فجأة إلى تشعُّبات وتشابك (حكائى)، مما يجعله قريبًا من السرد الشعبى؛ سرد الحكايات الشعبية التى تتوالد بعضها من بعض.

ويأتى هذا السرد التوليدى على لسان شخصيات الرواية، حيث يجعل الكاتب بعض الشخصيات مثل: (فهيمة) أو (ابن الشيخ) الفاضل يقص حكاية معينة، ويكون لهذا النص وظائفه؛ من حيث التعادل بين الحكاية المروية وبين الموقف الآتى للشخصية، أو موقف خاص مَرَّ قبل ذلك فتتكون الدلالات من خلال ربط الموقفين بعضهما ببعض، فيتولَّد بذلك التعادل الموضوعى. وقد حدث ذلك عندما تذكَّرت (فهيمة) حكاية الجِنِّيَّات الثلاث؛ وهى فى موقف الألم والحرارة، حيث ترقد على فراش المرض المميت فتأتى حكاية الجِنِّيَّات الثلاث، حيث

(1) نفسه؛ ص43.

تتذكر أرديتهن السوداء وظهورهن وقت الظهيرة، وسُكنهنَّ فى الرحى، ثلاث أرامل... ثلاث جِنِّيَّات يسكنَّ بالرحى الكبيرة التى تدور ولا تتوقف قط... تطحن الكلاب والقطط الضالة.. فتنكسر العظام فى طقطقات عالية، ويختلط الدم باللحم[1].

ولكن (يحيى الطاهر) يرتكز بشكلٍ أساسى على المواد التى تُطحن فى رحى هذه الجِنِّيَّات (القطط والكلاب الضالة)، واختلاط دم الطحين بوجوه الجِنِّيَّات اختلاطًا يُعطى دلالات الخوف والهذيان والرعب، ثم الإحساس الداخلى بهذا الطحن، فكأن عظام فهيمة المسحوقة تُدَقُّ وتُطحن طحنًا شديدًا - «إن عيونهن تقدح بالشرر... ووجوههن تطفح بالشهوة الحمراء... وصراخهنَّ المجنون يصل للسماء وترتج له طبقات الأرض... القادرات... ذوات أنياب الذئاب، وأصواتهن وكل الأصوات فى أُذُنَى فهيمة»[2].

لقد رسم الكاتب بهذه الحكاية السردية التقاطعية مع السرد العام حركة داخلية للشخصية، كما أعطى الحدث دلالات معينة، من جهة التعبير عن فعل الخطيئة الذى حدث لـ(فهيمة) فى غرفة الحارس ويدفع الأم ذاتها، فـ(فهيمة) الآن تُشبه هذه الكلاب الضالة، وتُشبه تلك القطط التى لا انتساب بينها، تُطحن عظامها فتتألم، ويظهر هذا التألم فى شكل النداء القادم للأم.

لقد ربط الكاتب ربطًا فنيًّا خاصًّا بين نتاج طحين الجِنِّيَّات وبين ما حدث لـ(فهيمة) داخل الغرفة، إن صوت الطاحونة يُشبه صوت الرجل الأسود العارى فى غرفة الحارس؛ حيث انتظار الأم وضياع الابنة التى زُجَّ بها فى هذا المكان نكاية فى الحدَّاد، وحتى لا تحترق فهيمة (بنارها) - كما يقول الكاتب -. ولذلك يتكون المشهد التالى الدال على خروج جانب التصوير الصوتى «كلاب تَنْبَحْ، وقطط تموء، وضفادع تنق، ولحم يُطقطق، وماكينة طحين تَدُق بانتظام ولا تتوقف، وعلى الدَّق المنتظم المستمر يتقدم الرجل الأسود العارى المكشوف العورة ويدُب بقدميه الحجر يمشى فوق سطحٍ من حجر»[3].

---

(1) **الرواية**؛ ص77.

(2) نفسه؛ ص78.

(3) نفسه؛ ص79.

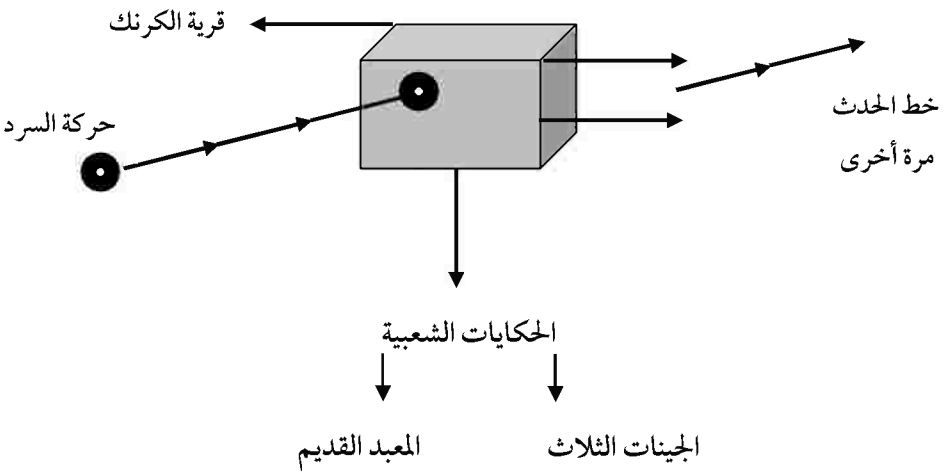
وقبل حكاية هذه الجِنِّيَّات، وما ترتبط به من حيث الدلالة على شعور الراوى (فهيمة) بما حدث لها من طحنٍ داخلى لا يتوقف حتى يودى بحياتها كلها، تأتى قبل ذلك حكاية الرجال الذين ماتوا فى المعبد القديم. وذكر هذه الحادثة - حادثة الموت فى المعبد القديم - هى حالة تعادلية أيضًا لشعور (فهيمة) بما سوف يحدث لها.

لقد استطاع الكاتب (يحيى الطاهر عبد الله) توظيف هذا القَص ليفجِّر دلالات رؤاه الشخصية لموقف الأم مع ابنتها (فهيمة). وهناك نوع آخر من الحكايات تأتى لتقطع (ميكانيزم) السرد بخفة. فيطلق الكاتب حكايات تثقيفية تندفع على لسان (ابن الشيخ) الفاضل ليعلِّم (نبوية) تاريخ قرية الكرنك - يقول: «قرية الكرنك القديم هذه كانت فى الزمن القديم هى والأقصر مملكة مصر والعالم، كان اسمها (طيبة)، وكان للمعبد سور كبير غير متهدِّم، له بوابات وبه كانت تُقام الصلوات، وحول المعبد كانت بيوت الأهالى، وبالبر الغربى توجد المقابر، وكان طريق الكِبَاش يوصل من معبد الكرنك إلى معبد الأقصر وبالعكس، والمصريون القدماء لم يكفروا بالله - كما يظن الأهالى اليوم -، فهم أول ناس عرفوا الله وحنَّطوا الجسد بسرٍ لم يعرفه البشر، ولن يعرفه الدود مهما حاول»[1].

لقد انقطع السرد انقطاعًا فجائيًّا ليعطى وظائف أخرى يقصدها الكاتب من التكوين الروائى؛ حيث محاولة التثقيف التاريخى الداعى إلى معرفة الأصول المعرفية للمكان. إننا فى هذا التعبير عن مدينة الكرنك نرى استخدام الأسلوب الدال على الزمن الماضى؛ حيث تتكثَّف الأحداث بكلمة «كانت»... ثم إرداف شبه الجملة (فى الزمن القديم). وبذلك الاستخدام الأسلوبى يُعيد الكاتب الامتداد الزمى مرة أخرى؛ حيث ربط الزمن الحاضر (زمن القص) بالزمن البعيد (زمن التاريخ).

---

(1) نفسه؛ ص90.



هـ) **العلامة والتشكيل الروائى فى السرد؛** تعتمد رواية «الطوق والأسورة» على جوانب علامية تؤدى وظائف متكثفة تكثيفًا مقصودًا، فتلعب بذلك العلامة المشكلة أدوارًا متعددة من إنتاج - إن الدلالات الكثيفة كذلك -. وأهم حقول العلامات فى هذه الرواية: اللون؛ والاعتماد على ما يولِّده من علامات إبلاغية لها خصوصية التعبير... فالرواية تمتلئ بالإشارات اللونية المتعددة والتى يعمد إليها الكاتب، ولقد رأينا كيف كان للألوان الممتزجة دلالاتها عند تصويره لموت (بخيت البشارى) و(فهيمة بخيت البشارى)؛ حيث تكرار ظهور الألوان الممتزجة، وما يُشير إليه هذا الظهور من مخاوف الرحيل الأخير...

وتتعدد الإشارات اللونية فى الرواية، الأمر الذى يكون أسلوبًا مهدفًا من الروائى نفسه. فاللون الأزرق يُشير عند الكاتب إلى سيميائية مزدوجة تعبِّر عن الحزن والألم .. يقول عن (حزينة) عندما عَلِمَت بنية ابنها (مصطفى) من الزواج بشامية: «غطى الكدر الأزرق وجهها»[1]. فهذا التصوير اللونى الدلالى لأبعاد اللون الأزرق، كان اعتماده على القرآن

(1) نفسه؛ ص38.

الكريم، والذى يستخدم هذا اللون مع توليد دلالات الحزن والكدر فى قوله سبحانه وتعالى: ﴿وَنَحْشُرُ ٱلْمُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ زُرْقًا﴾ [طه:102]. ثم يستخدم (يحيى الطاهر) اللون الأزرق بدلالاتٍ أخرى هى دلالات الفرح والصفاء؛ يقول رابطًا بين اللون الصافى الأزرق وبين الدعاء: «أوصلت حزينة وفهيمة الشيخ الفاضل حتى باب الدار... وخلعت حزينة غطاء رأسها ونقضت شعرها، ورفعت ذراعيها وتطلعت للسماء الزرقاء المفتوحة»[1].

لقد ارتبطت الزّرقة هنا بسياجٍ خاص للدعاء، فجاء اللون الأزرق للسماء مع الإشارة إلى طبيعة السن الكبير، والذى يدل عليه لون الشعر الأبيض. ويتكرر اللون الأزرق الذى يدل على صفاء السماء، حيث يجعل هذا الصفاء معادلاً موضوعيًّا خاصًّا لرؤيته، فتأتى الدلالات المتولِّدة من سياقات التعبير مرتبطة من نسيج اللون مع طبيعة الوصف السردى الذى يعبِّر عن تطورات الحكى؛ هذا من جهة.. ومن جهة أخرى فمثل هذا الاستخدام التقنى للون يُثرى المبنى الروائى بالمعانى الكثيفة، ولهذا فإن اللون الواحد – فى هذه الرواية – يأخذ أكثر من حيِّز مكانى يتفاعل مع المبنى فى كل مرة، فاللون الأزرق يكرر مرة ثالثة فى قوله الوصفى لعناصر الطبيعة «عَمَّ الجو نور... وعادت الريح لمعقلها وصارت السماء أشد زُرقة»[2]. فاللون الأزرق فى الاستخدام الثلاثى هذا يعبِّر عن رغبة المؤلف فى جعله من أهم وسائل تقنية السرد نفسه، حيث تتولَّد الدلالات المحققة لهدفه، فاللون – إذن – وسيلة لوظيفة مهدفة.

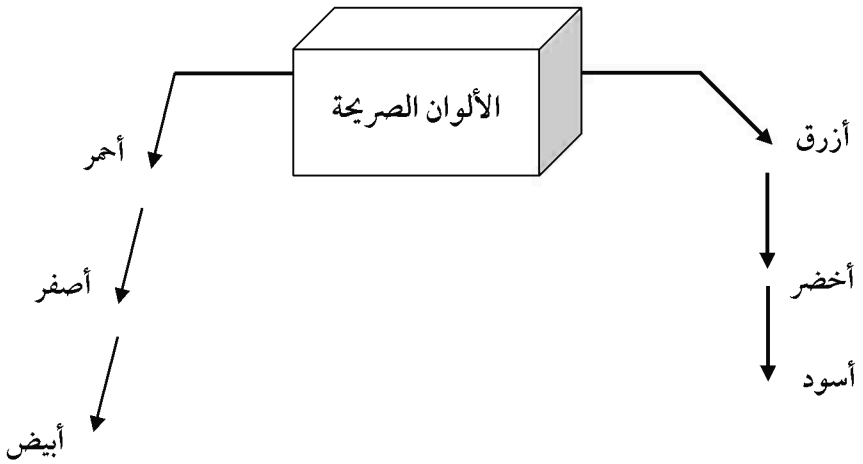
ولا يقف استخدام الكاتب على اللون الأزرق وحده فى الرواية؛ وإنما هناك منظومة مقصودة من الألوان قد نُظِّمت فى تناغم إبداعى يسير مع نسيج الرواية كلها، يتفاعل مع خيوط هذا النسيج. فقد استعان بضوء القمر والشمس، ولون الذهب فى الأسنان، وتوهُّج اللون الأحمر فى وجه الجِنِّيَّات الثلاث بعيونهنَّ الحمراء المتوهِّجة، وكثيرًا ما تمتزج عدة ألوان مع بعضها البعض، فيصف ألوان القماش والملابس، بل والأوانى ذات التعدد اللونى.

---

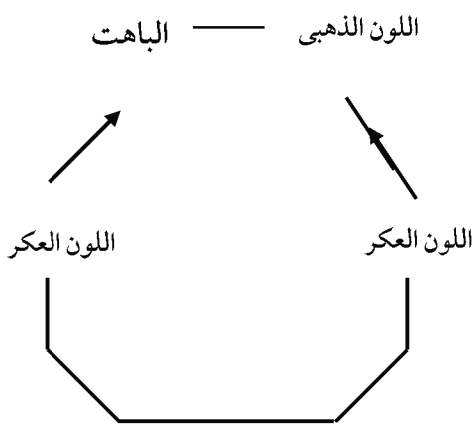
(1) **الرواية**؛ ص37.

(2) **الطوق والأسورة**؛ ص117.

ويصف الفاكهة والحلوى بألونها. الأمر الدال على دقة المتابعة فى الرؤية السردية بكل أبعادها وعناصرها.



استخدام اللون الصريح فى الرواية



الألوان غير الصريحة
(غير المباشرة)

ويعتمد الكاتب على توليد أحداث من سياقات السرد، وذلك بالاتكاء على إشارات تتصل بأشياء معروفة فى الحياة العادية؛ فنرى الإشارة إلى حركة المغزل الدورانية، حيث لا يجعل هذه الحركة تمر مرورًا عاديًّا، ولكنه يوظِّفها فى سياقاتٍ سردية معينة، وذلك بمهارات رشيقة. إنَّ حركة المغزل الدورانية فى يد (حزينة) له دلالات تتمثَّل فى:

الدوران الذى جاء مع زحمة السياق السردى نفسه «اليدان تلعبان – هنا – بالمغزل الذى لا يكُف عن الدوران وَلَم الخيوط، والعقل – هناك – مع الغائب فى بلاد الناس البعيدة»[1]. ولقد جاء الدوران مع حركة نقل البشارى المتهدِّم من الظل إلى الشمس ومن الشمس إلى الظل، وجاء أيضًا مع دوران الحياة رغم الغياب؛ غياب مصطفى، فهو دوران مقصود جاء بوظائفه الإشارية داخل الحدث.

بلاغة رسم الشخصية فى الرواية :

ليست الشخصية الروائية – مهما كانت – إلَّا صفة أسلوبية، «فالرواية كلها بعناصرها ليست إلَّا صفة لسانية لتقنية مقصودة»[2].

وهذه الصنعة الأسلوبية قد استعانت بجوانب تقنية تدل على مقدرة كاتبها، واللغة أداة هذه التقنية، إذن فكل عناصر العمل الروائى تقوم على الاستخدام اللغوى ذاته – «فإذا كانت المادة الأساسية التى يتألف منها العمل القصصى هى اللغة التى يتألف من تركيبها الرموز والصورة والشخوص والحركة والفكرة، وإذا كانت اللغة فى حدِّ ذاتها نظامًا متكاملاً – وقد كشفت الدراسات اللغوية عن كثير من أبعاد هذا النظام – فإن الجهد ينبغى أن يُركَّز حول التركيب اللغوى»[3].

---

(1) **الرواية**؛ ص8.

(2) انظر: **T. Fowler Linguistis and the Navel, p30.**

(3) يُنظر: نبيلة إبراهيم؛ نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية، دار غريب للطباعة، القاهرة، ص20.

فصنعة الشخصية هى تركيب لغوى يعتمد على الرؤية الرمزية للبطل؛ فاللغة الأدبية – هنا – أداة لتحقيق صورة معينة لها تكثيفها البلاغى المقصود من صنعتها. فالبطل صورة تركيبية للغة، للأسلوب الذى يُصارعه الكاتب محاولاً صنع موازاة رمزية خاصة لرؤيته المتصارعة فى داخله.

وأول شخصية يرتكز عليها الروائى هى – بالطبع – شخصية البطل؛ الذى يُعَدُّ أول التراكيب الأسلوبية. إنه البطل نتاج تفاعلات الروائى مع متنه الحكائى، حيث يحوله إلى مبنى حكائيًّا له خصوصيته – «فالبطل يترتب عن تحويل المادة إلى مبنى، ويشكل من جهة وسيلة للوصول فيما بين الحوافز.. ومن جهة أخرى؛ تحفيزًا مشخصًا لتلك الصلة»[1].

وتُنتج تفاعلات الروائى هذه أسلوبًا معينًا يقتضيه الموقف، فتأتى التراكيب المكوِّنة لصورة البطل يتفاعل معها الروائى ليصب فى مبناها رؤاه، فيتحول الحكى إلى مبنى بفعل حوافز التراكيب هذه فى شكلٍ له مميزاته المعينة.

وتبدو شخصية البطل فى رواية «الطوق والأسورة» شخصية مؤجلة الرؤية على حدِّ تعبير (توماشفسكى) عن مثل هذه الشخصيات – لقد أجل الكاتب ظهورها حتى قبيل النهاية بقليل، فمعرفة شخصية الغائب – مصطفى – تظل ضربًا من التخمين، الأمر الذى يجعل المتلقى يشارك فى تصور هذا الغائب. لقد اتصلت صورة البطل وأبعادها المؤجلة مع طبيعة العنوان الثنائية «ثنائية المفارقة الشكلية، والاتفاق المضمونى». فهى شخصية حاضرة، وإن كانت مؤجلة الحضور العينى، مؤجلة طويلاً. فعندما يستهل المؤلف السرد بالفعل، وهو فى طريق التطور، ولا يعرِّفنا بالوضعية البدئية للأبطال إلا فى ما بعد. فى هذه الحالة نكون بصدد عرض مؤجل ... إن تأخير هذا العرض يمكن أن يستمر طويلاً[2].

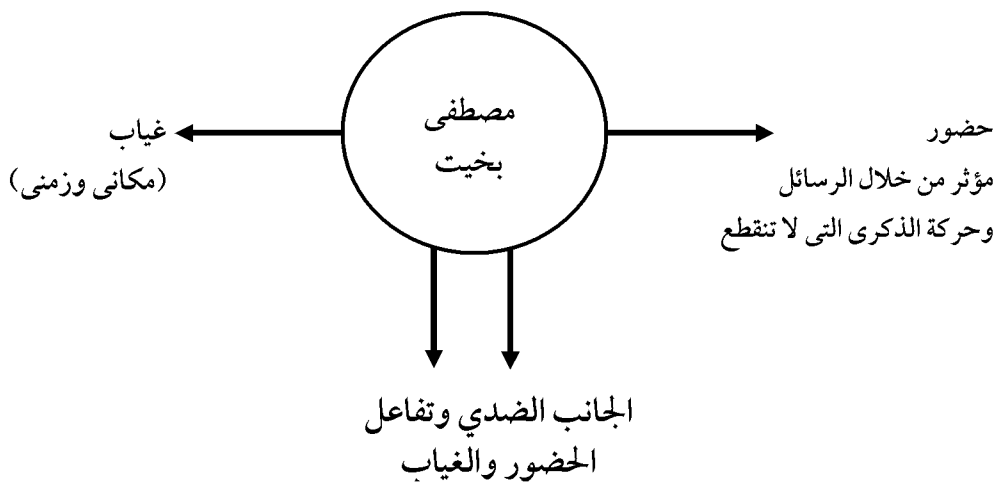
فـ(مصطفى بخيت) شخصية الرواية الأولى، محرِّكها، ودافع أحداثها نحو حركة محوره

(1) توماشفسكى؛ نظرية الأغراض، ضمن كتاب «نصوص الشكلانيين الروس»، ص207.
(2) نفسه؛ ص178.

الدائب وغير المتوقف الدوران. تلك الشخصية تتصف بثنائية ضدية تجعل من صورتها قناعًا ثريًّا فى دلالات التعبير التى يريدها الكاتب (يحيى الطاهر عبد الله). فشخصية (مصطفى بخيت) ملمحية ولكنها لا تتمسك بقيم أصحاب الملاحم من الحفاظ على العِرض؛ فهو صورة أخرى ممسوخة لهم، له الحضور والغياب والتأثير فى حركة الأحداث، التى يلمها كلها عنده فى نقطة حركته هو، فيؤثر عليها لتنطلق متجهة صوب البحث عنه فى كل مكان ووقت؛ لأنه مصدر الدينامية الخاصة بها وبدونه تنعدم نهائيًّا.

– 1 –

ولقد أراد الكاتب فى هذه الرواية تشكيل رؤيته الخاصة لحركة الأجيال وتتابعها، وذلك من خلال رسم شخصية البطل (مصطفى) هذا فى غيابه وحضوره، وباتصاله بالشخصيات الأخرى. إن (مصطفى) شخصية محورية لها حضورها المؤثر على شخصيات الأجيال التالية بعده، كما له أثره على شخصيات الأجيال السابقة (بخيت) الوالد، وكذلك (حزينة) الأم.



وتتشكَّل صور (مصطفى) البعيد كوعاء تعبيرى ينطلق معه الروائى محققًا كثافة المبنى الروائى، وذلك من خلال اعتماده فى الرؤية على المتطور الروائى، أطلقه (هنرى جيمس) على ما يُعرف بمصطلح «**point of view**» ؛ حيث توصف الشخصية من خلال رؤى وزوايا الشخصيات الأخرى؛ فنرى وصف (فهيمة) لأخيها الذى تشتهيه من خلال منظورها الشخصى هى، من خلال رؤاها له وموقفها منه.. ومن ذلك المنظور نرى ثنائية مهمة تتركب من رؤية شخصية أخرى للبطل، ثم موقفها هى والتعبير عن ذاتها، واكتشاف جوانب جديدة من شخصيتها هى، فهو (البطل) نجمها السارى الذى تستضىء به وتأمله، ثم تتمنَّاه، فبرغم صغر سنه بالنسبة لها حيث كان يصغرها بأكثر من عامين إلَّا أنها كانت تريده وتشتهيه - «فهى تحبه، وهو باليقين يحبها. فى المرات الأولى كانت تبكى وبمرور الوقت كانت تتعمد الفعل المعوج ليضربها، فتتصنع البكاء وتشتمه، هكذا كانت تُشعل ناره فيضرب بعنف»[1]. وشخصية مصطفى تُعَدُّ أهم الوسائل التى يستخدمها الروائى فى هذه الرواية للربط بين الأسرة البشارية والقرية - «وهو الوسيلة التى تحدِّد للرواية إطارها الزمنى، بحيث لا تبدو القرية منعزلة عن الوطن كله، أو انسياقها التاريخى، ومن هنا تتناغم حركة الناس وتنسجم مسيرة الأحداث»[2].

وتظل هذه الشخصيات فى هيبتها ومحوريتها حتى نهاية الرواية، حيث يتساقط بناؤها ويتهدَّم تهدُّمًا كبيرًا، فلا تقف لها أصول وأساس، وتتهافت شخصية (مصطفى) مع تهافت الحدث وتمزقه، ثم تشتته وعودته - مرة أخرى - ليلتقى مع البداية الحديثة؛ حيث رأينا التهدُّم فى بداية العمل نفسه. ويرتبط سقوط شخصية (مصطفى) مع شخصية (نبوية) ابنة أخته، من الجيل الثانى، ويقف شاهدًا عاجزًا على هذا السقوط لا يستطيع حراكه، فلا يثأر لكرامته، فممن يثأر؟. وهى تصمم على الصمت حتى الموت.

---

(1) الرواية؛ ص10.

(2) طه وادى؛ دراسات فى نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989م، ص115.

ويأتى المنظور الروائى الذاتى من البطل نفسه الذى يتحدث عن نفسه معبِّرًا عن داخلها الذى لا يعرفه أحد غيره، وبتفجير هذا المنظور بكل زواياه المضيئة للجوانب المجهولة من شخصية (مصطفى)، وذلك عندما يأتى (السعدى) ابن الحدادة برأس (نبوية) ملقيًا لها بين أكوام الأكواب القذرة والفناجيل، لتسقط فى الماء القذر نفسه. ومن هنا وبذلك العمل يتفجر المنظور الذاتى فى محاولة لإظهار ما بقى من شخصية (مصطفى) المتهدمة الآن، والممزقة أشلاء بفعل هذا (السعدى)، عندئذٍ صرخ (مصطفى) فى الصمت وفى الرجال وفى كل من يسكن القرية من نسوة وصبية وبيوت ونخيل وحيوان وشجر: «كلكم يعرف من أنا؟... كلكم يعرف من أكون... كنت صبيًّا لما سافرت إلى السودان... وقفت وحدى ورفعت اليد فى وجه الريس (عبد الظاهر) وألزمته الحد، عرفت من النساء عدد شعر الرأس وأنا صغير، بالسودان نمت على فراش شيخ عشيرة، أنا الولد الصغير الذى لا راح ولا جاء، نمت على فراشه وهو شيخ عشيرته، يأمر وينهى ويصدر أوامر القتل على ابن آدم بمثل ما يشرب الماء، لكنه العاجز إذا ما أمر زوجته الحِفاظ على فَرْجها»[1].

ففى هذا القول نرى أضواء جديدة تُسَلَّط على شخصية (مصطفى) فتبدو بارزة؛ فتظهر جوانب مكثفة من حياة الطفولة والغربة، وكيف تحولت هذه الطفولة إلى تعاسة، وتحطُّم بل وسقوط فى قاع الرذيلة سقوطًا سريعًا. أمر لا يليق بمثل هذا السن الذى يحتاج إلى لعب وبراءة. لقد تلوثت شخصية (مصطفى) تلوثًا شديدًا، وتحولت لتتماثل مع شخصية (حزينة) نفسها التى أسلمت ابنتها للرذيلة بيديها، وهو مثل شخصية أخته (فهيمة) التى تشتهيه.

وتلتقى شخصية (مصطفى) المتردية والمميزة مع شخصية ابنة أخته (نبوية) نتاج السقوط والزنا. إننا أمام المفارقة التى تُحرك بقوتها الشديدة العناصر المكوِّنة للرواية، فنرى الصبا والكِبَر والرذيلة والسقوط، ومحاولة إظهار الرجولة أمام الرجال ولكن داخل بيته، لا يحمى امرأته مثل شيخ العشيرة السودانى، الذى يتحكم فى رقاب العباد بكلمة من فمه، الآمر

(1) الرواية؛ ص249.

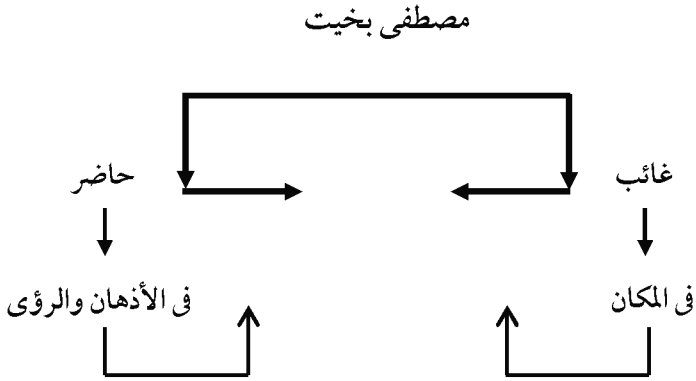
الناهى فى حياة الناس. وهنا نرى أطواقًا تحكم قوتها حول رقبة هذا الحاكم الناهى فى الرقاب؛ إنها شخصية لا تقل فى تكوينها عن شخصية الحداد العاجز. وتتماثل شخصية (مصطفى) نفسها مع شخصية شيخ العشيرة، إنه بطل ورقى هش بل وممزقة، فيصف نفسه مكملاً للمنظور الروائى الذاتى قائلاً فى خطابه للرجال: «هناك منكم من عاشرنى بالشام ويعرف أننى تزوجت، وأننى عجزت كشيخ العشيرة عن حماية فَرْج زوجتى فطلقتها، مَنْ منكم لا يعرف النساء؟ أنا الذى عرفت تزوجت مرة واحدة، ولن أُكررها مهما طال بى العمر، وما فكَّرت بعد الذى حدث وما فكَّرت قط»[1].

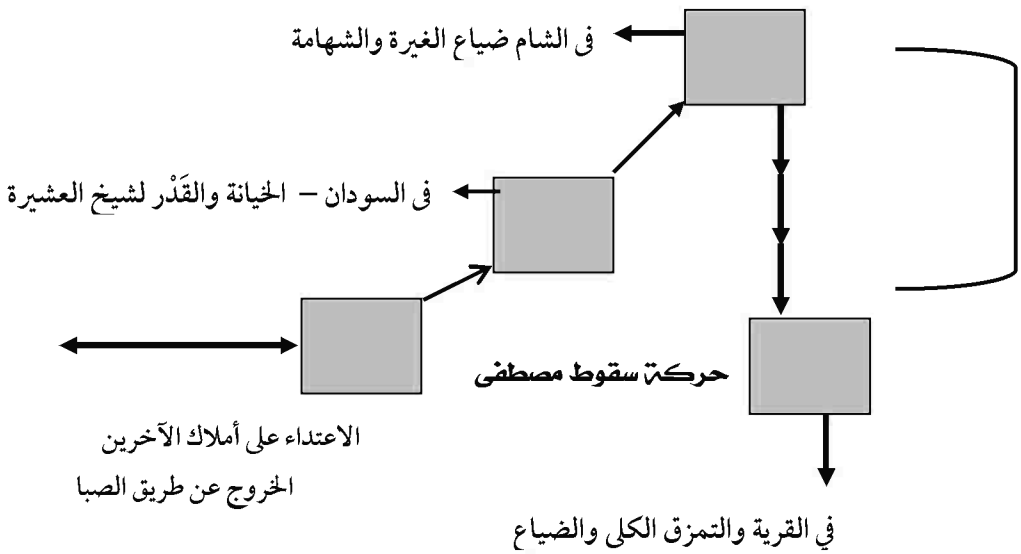
فهذا الاعتراف من بطل يعطى دلالات السقوط والضياع، ويظهر ملامح المفارقة بقوة وتصميم من الكاتب؛ حيث يقصد إلى إظهار القصاص مهما كانت الظروف وطالت الأحوال (افعل ما شئت كما تدين تدان). هذه ملامح شكل (مصطفى) النفسية المتصارعة والمتناقضة؛ إنها دينامية الفعل، ثم السقوط السريع. لقد ظهرت هذه الملامح التى ظلت مختفية فترات طويلة. إنها المفاجأة التى يتعمدها الكاتب. ولكن برغم هذا التعمُّد فإننا نرى التلميح لبدايات سقوط هذه الشخصية، من خلال حديث (فهيمة) - أخته الكبرى -، عندما كان يسطو على البلح من نخل الآخرين... فهناك بوادر الضياع والسقوط منذ الصغر منذ الصبا، ونمت هذه البوادر حتى أصبحت ثمارًا.

وتنتهى شخصية البطل التى رسمها الكاتب بأبعادها (المتهرئة)؛ وذلك فى مشهدٍ هزلى له دلالاته، من حيث العودة الممزقة الأشلاء لبقايا شخصية محطَّمة فقدت كل شىء من الكرامة وأسباب الحياة والوجود. وتلك درجة كبيرة من المفارقة يحققها الكاتب فى جوانبها الضدية، لقد تهاوت الشخصية لتتفتت مثل الزجاج الهش، الذى لا يصلُح مرة أخرى لشىء بعد ذلك.

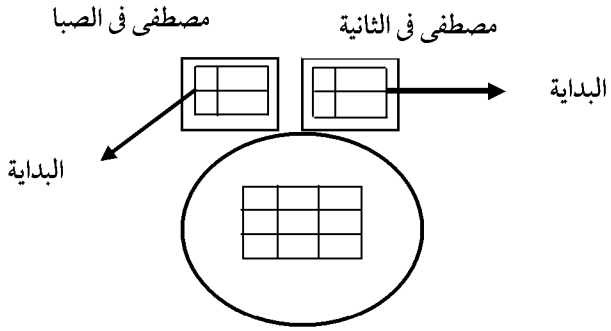
---

(1) الرواية؛ ص150.


مصطفى بخيت
حاضر
غائب
في الأذهان والرؤى
في المكان


في الشام ضياع الغيرة والشهامة
في السودان – الخيانة والقَدْر لشيخ العشيرة
حركة سقوط مصطفى
الاعتداء على أملاك الآخرين
الخروج عن طريق الصبا
في القرية والتمزق الكلي والضياع

وبسقوط البطل وتشتته فى نهاية الرواية نرى الترابط بين طرفى العمل هذا؛ حيث ترد الأعجاز على الصدور فى شكلٍ بلاغى فريد يتسع للشكل الكلى. ويصنع بذلك مساحة دائرية مقصودة.



رد الأعجار على الصدور وتمزق الشخصية

وتحقق شخصية (مصطفى) الترابط التلاحمى بين العنوان «الطوق والأسورة»؛ من جهة المفارقة، والصراع، والحتمية الخاصة، والتى تُطْبِق بكل إحكام على رقبة شخصية (مصطفى)؛ فالطوق إحكام، والأسورة ربط وإحكام كذلك شخصية مصطفى فى تكوينها تحقق المفارقة والضياع والتردى.

– 2 –

وفى هذه الرواية يلعب التشابه التشكيلى للبطل وظائفه المتعددة، والتى يتفاعل معها الكاتب فى صراعٍ داخلى يُضفى أبعاده على التقنية الروائية. ويتمثل هذا التشابه فى تكوين ازدواجية تكوينية أشبه بالسجع المقصود. فنرى شخصية (بخيت البشارى) الأب متشابهة مع شخصية الابن من حيث جوانب التمزق التى نراها عنده، لقد تحطمت هذه الشخصية خاصة بعد سفر البطل (مصطفى) الذى ذهب فى سن الصبا تاركًا هذا الأب الشيخ المحمول فى قُفَّةٍ.

وبهذا التمزق والتفتت لشخصية (بخيت البشارى) يؤصل الكاتب لجذور شخصية (مصطفى)، ويصنع امتدادًا له - «لقد صار بعد العمر الطويل كالقُفَّة ترفعها من مكانٍ به شمس، وتضعها فى مكانٍ به ظل، يرقُب الشمس الجارية فى السماء، ويصرخ فى وقتٍ: «أبغى الشمس»، ويصرخ فى وقتٍ آخر: «أبغى الظل» - هكذا طوال النهار، هكذا يمر النهار، وهكذا تمر الأيام التى تطوى الأعمار؛ هى وابنتها (حزينة وفهيمة) تحملان القُفَّة من الشمس إلى الظل... ومن الظل إلى الشمس، لكنه رَجُلَهَا فى الحلال ووالد (مصطفى وفهيمة)»[1].

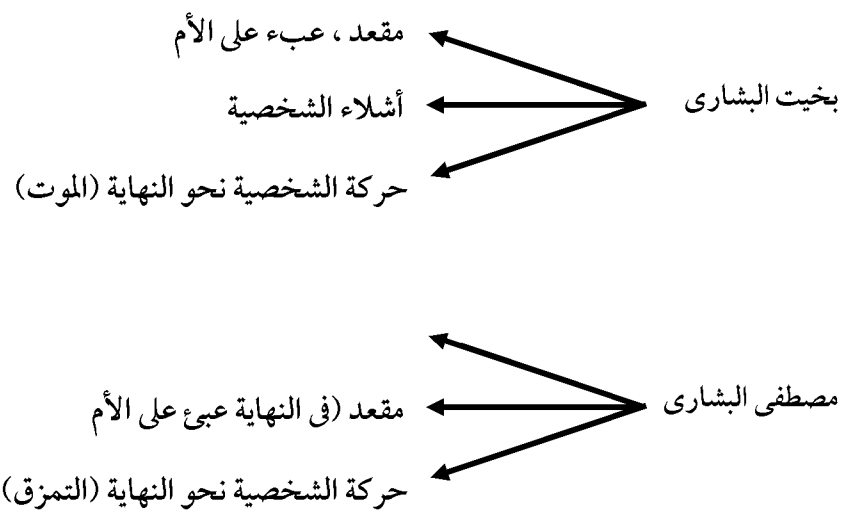
إنَّ هذه الأشلاء التى كونت شخصية (البشارى) لها وظائفها فى حركية الحدث، وفى رسم أبعاد الرواية وعناصرها، فالشخصية الرئيسية الأب (البشارى) غابت أيضًا بغياب الابن، فهو مريض مغيَّب عن الشعور بالحياة، يُحمل كالقُفَّة - لا حول له ولا قوة -. لقد اعتمد الكاتب على الصورة التشبيهية (السائرة) فى المجتمع؛ والتى تدل على الضعف التام، وضياع المقدرة، فهو رجل (قُفَّة)، عبءٌ على زوجته (حزينة) وابنته (فهيمة).

ويستخدم الكاتب طريقة «المنولوج» الداخلى من حيث التعبير عن أبعاد الشخصية، وهذا المنولوج يُعَدُّ وجهة نظر ذاتية داخلية يراها (بخيت البشارى) لنفسه، فَتَحْتَ عنوان (بخيت البشارى فى حديث يقظة) يقول: «المصباح شُحَّ زيته والليل الطويل الأسود قادم، آه من الوجع والوهن، نومى قليل، وبولى لا أتحكَّم فيه، (حزينة) تتطير من رؤية النعال مقلوبة، ومن الريح لو حملت قِشْر الثَّوم، ومن قَدَمٍ تدوس كسرة خُبْز مرميَّة، هى امرأة الرجل منا كابد، عقلها مع الولد، والولد بالسودان البعيد، قلب الولد من حجر وأنا قعيد البيت»[2].

هذه المناجاة التى فى اليقظة تدعو إلى تأمل صورة الشخصية الممزقة وبلاغة التعبير بها. لقد تهدَّم أساس الأسرة، وأصبحت الأسرة ممزقة كل فرد فيها يعيش عالمه الذى يعانيه، فالمصباح شُحَّ زيته - كما يقول البشارى -، وكما يريد الكاتب من توظيف رمزى لهذا المصباح، والذى يدخل فى تقنية خاصة تعبر عن تضعضع المجتمع كله، ضياع الأمل فى القرية التى

(1) الرواية؛ ص8.
(2) الرواية؛ ص8.

يقطنها (البشارى). وكما يتشابه الطوق مع الأسورة فى الشكل وفى المضمون القيدى، تتشابه شخصية (البشارى) الكبير مع شخصية (مصطفى البشارى) الذى أصبح فى نهاية أمره عبئًا على أمه المتهدمة أيضًا، فالنهاية تهدُّم داخل تهدُّم، أطواق وأساور تتداخل مع بعضها البعض.



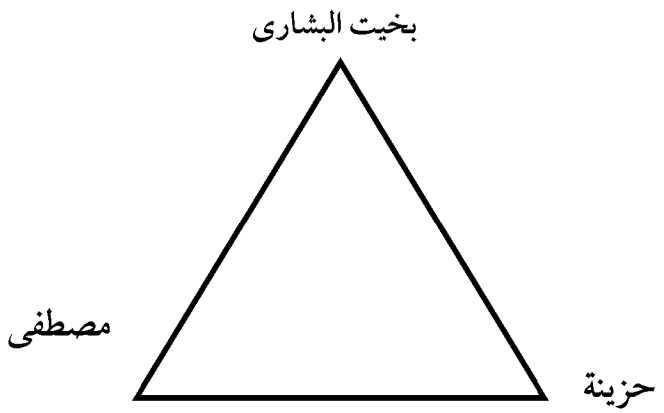
– 3 –

ويعزف (يحيى الطاهر عبد الله) منظومة تناغمية للشخصيات، فيعمل التشابه المقصود بين شخصيات الرواية جميعًا على الترابط الإيقاعى الذى يتناغم بفعل الدفع الإيقاعى، فبعد ازدواجية (بخيت ومصطفى البشارى)، نرى ازدواجية أخرى بين (حزينة وفهيمة)؛ حيث تمثل (حزينة) كل عناصر المرأة فى تسلطها، وشدتها، ولكنها فى داخلها متهدِّمة، ممزقة، ولذلك كان لاسم الشخصية – هنا – دلالات خاصة يقصدها، فهى (حزينة) التى لم تر فرحًا فى حياتها. لقد تمنى (مصطفى) وهو فى غربته بعيدًا شفاء والده وزواج أخته، وحياة طيبة لأسرته- يقول فى إحدى رسائله المكتوبة له مخاطبًا إياه: «سلامى إلى أُمى الغالية (حزينة) وأختى الغالية (فهيمة)؛ التى أتمنى لها حياة مستورة، تحت سقف بيت ابن الحلال، يأتى ويدق الباب ويُقام العُرس فى حياتك يا أبى أطال الله عمرك.. ولكن كل هذه الأمنيات لا تتحقق، كلها تذهب بعيدًا، حيث

إحكام الطوق والأسورة حول كل هذه الأمنيات، فتضيع هباءً بعيدًا. فلا واحدة من هذه الأمنيات تتحقق، يموت الأب المعتد، وتتزوج (فهيمة)، ولكن حياتها لا تكون مستورة، فقد شملتها الفضيحة والخطيئة منذ البداية، وامتد العار من بعد مماتها ليشمل ابنتها (نبوية)، ثمرة خطيئة تورطت فيها البنت وكتمتها فى نفسها حتى أودت بحياتها»[1].

فحزينة تعيش مع (مصطفى) هذه المأساة، تعيش الأمل الضائع فى كل اتجاه. ولقد استعان الكاتب بالدلالة الاسمية كعلامة لهذه الشخصية فهى حزينة أبدًا، لا ترى الفرح ولا تعرفه حيث تتداعى عليها الأمور، ولكنها تظل حزينة، فاسمها – هنا – قناع يغطيها دائمًا، ولكنه يُعطى إحساسًا بما تجده وتعانيه. وتتناغم شخصية (حزينة) مع صورة الشخصيات التى يرسمها الكاتب؛ حيث إيقاع التهدم والتمزق، فهى برغم صلابتها أشلاء امرأة، أو نصف ضعيف لامرأة عجوز؛ حيث يتصورها (يحيى الطاهر) بهذه الرؤية – «عقل (حزينة) مع ابنها هناك فى البلاد البعيدة، وأُذُنَهَا اليمنى التى تسمع – هنا – مع الحَمَام الذى يهدل: المُلك لله ... عينها اليمنى فقدت النور من عامين، وبعينها اليسرى ترقُب (البشارى) الراقد يتقلب فوق المصطبة»[2]. و(حزينة) تتفق وتتشابه مع شخصية (بخيت البشارى) زوجها، من حيث التهدم والوهن والضياع.

وبهذه الشخصية يرسم الكاتب ثلاثية تكوينية؛ لترسم مثلثًا متساوى الأضلاع، يعمل بإحكام على بناء أبعاد الرواية كلها.



(1) على الراعى؛ الرواية فى الوطن العربى، دار المستقبل، القاهرة، 1991م، ص101.
(2) **رواية الطوق والأسورة**؛ ص7.

وبهذا المثلث التكوينى تتشكل شخصيات الرواية الأساسية، ثم تنضم إليها شخصية مهمة أخرى هى شخصية (فهيمة) أخت الغائب (مصطفى)، ويلعب اسمها (فهيمة) دالًّا خاصًّا يقصده الكاتب؛ حيث يولِّد منه صورة مفارقة مقصودة، فهى متهمة فى اسمها، وإنما فى الحقيقة لا تفهم شيئًا مطلقًا، فتتبع أمها (حزينة) فى كل شىء. ولذلك ربط الكاتب بينها وبين أمها، إنه التشابه المقصود من الكاتب عند تشكيل شخصياته، حيث يعمل التشابه – هنا – على المشاركة فى المواقف الواحدة؛ هذا من جه.. ومن جهة أخرى فهذا التشابه يعمل على تشكيل خاص لحركية الحدث بكل اتجاهاته، ويجعل التركيب التعبيرى لصورة الشخصيات تتناغم لتوافق الإيقاع المتقارب.

وتمتد الشخصيات فى تشابهها مع بعضها البعض، فـ(نبوية) ابنة (فهيمة)، وهى ثمرة دفع الأم ابنتها (فهيمة) لغرفة الحارس فى المعبد، تتشابه مع شخصية أمها من حيث عدم المقدرة، والانقياد الذى أودى بها وسيودى بـ(نبوية) لانقيادها لشهواتها فى بيت الشيخ الفاضل. فشخصية (نبوية) تمثِّل امتداد حركة الأجيال بشكلٍ له أهدافه المقصودة عند الكاتب، وهى الشخصية التى وُصِفَت وتتبَّع الكاتب أطوارها منذ قبل الميلاد. لقد امتد جمال (فهيمة) فى شخصية (نبوية)، ولقد زادت وفاقت الابنة أمها فى هذا الجمال وفى الجرأة التى أودت بعفافها أيضًا. فإذا كانت (فهيمة) قد فقدت عفافها بالخضوع والضعف فإن (نبوية) فقدت ذلك بالجرأة.. ومن هنا تأتى المفارقة بين الأم (فهيمة) والابنة (نبوية).

ويربط الكاتب المكان بالشخصية؛ فنمو شخصية (نبوية) يرتبط ارتباطًا وثيقًا بحيِّز المكان خاصة عند الشيخ الفاضل، حيث تنمو معها شخصية ابنه، والذى رفض الكاتب البوح باسمه ليظل سرًّا، فـ(نبوية) لا تبوح لخالها باسمه عند فعلٍ فَعَلَتْه، والكاتب يحتفظ بذلك لنفسه أيضًا. وعدم البوح باسم الشخصية يطلق عنان خيال المتلقى للتصوير؛ هذا من جهة.. ومن جهة أخرى تظل الشخصية مرتبطة بما يعرفها، فابن الشيخ الفاضل ترتبط شخصيته بالأب صاحب الصفات الخاصة، حيث مساعدة أسرة (البشارى)، والقيام بالوعظ والإرشاد لأهل القرية، ولكنه يمثِّل الجانب الأخر المعاكس.

وتساعد الأصول الوراثية الكاتب فى رسم الشخصيات فى هذه الرواية؛ خاصة شخصية (حزينة) التى تُعطى صفاتها الوراثية لأبنائها. فبالرغم من مظهرها الجاد إلَّا أنها أول من ساعد فى السقوط؛ حيث تدفع إليه ابنتها الوحيدة مكرًا بالحدَّاد والحدَّادة أخته. إنها تشجِّع فعل (التابو)، وقد أخذت (فهيمة) هذه الصفة منها فمالت لأخيها بالاشتهاء، وامتد ذلك فى الحفيدة (نبوية)؛ فكان سقوطها المتعمد، فإن كانت أمها دُفِعَت له بفعل الجدة، فقد دفعت نفسها هى له راضية راغبة.

وتمتلئ رواية «الطوق والأسورة» بثنائيات الشخصية من جانبين :

الأول – الثنائية العددية :

وتتمثَّل فى الارتباط الازدواجى فى التشابه بين شخصيتين مثل :

1 – بخيت البشارى ← مصطفى بخيت

2 – حزينة ← فهيمة

3 – الحداد ← الحدادة

4 – نبوية ← ابنة الشيخ الفاضل

5 – نبوية ← مع فهيمة أمها أيضًا

6 – الشيخ موسى تطلب البلد ← الشيخ العليمى

الثانى – الثنائية غير الدالة :

أى التشابه الخاص من حيث الأفعال والاندفاع؛ فـ(نبوية) تتشابه مع الجدة (حزينة) من حيث الجرأة، أى أنَّ وجه الشبه هنا يعتمد على الصفات المكنونة. وهنا يصنع الكاتب بُعدًا بلاغيًّا جديدًا، يهتم به من حيث الرؤية الجديدة للتصوير التقنى، فانتقل التشبيه إلى المشابهة؛ خاصة مع الشخصيات من حيث الصفات وامتدادها من جيلٍ لآخر، فوجه الشبه يعتمد على عملية امتداد به، من حيث تداخل (جِينات) الوراثة؛ التى تشكِّل صورة وهيئة وصفات

الشخصيات، وبذلك يمتد وجه الشبه فى أشكال مركبة، وتأتى المشابهة ولى التشبيه لتمتد فى دينامية مقصودة على مدار النص كله، من حيث صنع جوانب ازدواجية؛ أى عمل ثنائيات تتشابه من حيث (الشكل والحركة والصفات). ومن هنا تعد هذه المشابهة لوحات تصويرية، ووحدات تركيبية يعتمد فيها الكاتب على استخدام لغة مميزة؛ طاقاتها تصويرية، حوارية. ولهذا كان لابد من التكثيف التعبيرى، فجاءت لغة الكاتب محملة بكل أبعاد التصوير البلاغى من حيث الرؤية الروائية؛ ونقصد بذلك الاعتماد على عمل تصوير خاص، فيطلق فى أساسه من مبدأ الحكاية، من مبدأ القص نفسه. فنرى ازدواجية الدلالات فى لغة (يحيى الطاهر)، من حيث العناية بالجانب التصويرى لكل أبعاد جوانب صناعة عناصر الرواية، ممثَّلة فى طاقاتها المتعددة، ولذلك نرى عناصر التكثيف فى الجُمل التى اعتمد عليها الكاتب أداة تعبيرية مميزة، فيلجأ إلى الإيجاز المناسب مع طبيعة حيِّز هذه الرواية؛ من حيث محاولة تفجير طاقات اللغة بشكلها المصور، وذلك يربطها تعبُّريًّا مع عناصر تكوين الرواية، وهذا أمر ترضاه من خلال الدراسة هذه، ومن خلال التناول الإجرائى الخاص لكل أبعاد الرواية ومحاورها.