الباب الخامس
انتصار البنية

الفصل الأول

فى الرواية

فى المجال الحيوى للنص

دراسة فى أدب إدوار الخراط

(فى المجال الحيوى للنص)

١- إدوار الخراط وهذه الدراسة :-

لقد شغل إدوار الخراط الحياة الأدبية منذ أكثر من ثلاثين عاما بعد إصدار مجموعته الأولى حيطان عالية عام (١٩٥٩) ومازال يشغلها بقوة أكثر من أى وقت مضى وخاصة فى العشر سنوات الأخيرة وانقسم حول أدبه النقاد والدارسون فمنهم من رآه خطراً على حياتنا الأدبية والثقافية ومنهم من رفعه إلى مرتبة القداسة !! وفى وضع كهذا سعيت لأن احتفظ بمسافة بعيدة عن هذين الاتجاهين محاولاً فى المقام الأول أن أقدم رؤيتى وقناعتى النقدية لكى يعرف القراء النص الذى أقدمه دون اعتوار بمصطلح قد يفسد عليهم متعة التعرف على النص أو يؤدى إلى قطيعة بينهم وبين ما يقرأون.

ولأننى من الذين يؤمنون بوجود المجال الحيوى وبضرورة الدراسة الكلية للظاهرة من أجل الكشف عن ماهيتها وكنهها ومعرفة القوى النشطة فيها والمتصارعة معها ومن ثم معرفة اتجاهاتها وحركاتهايتيح لنا هذا المنهج التحدث بحرية شاملة عن مسائل محظور الحديث عنها هذه الأيام فى الدراسات النقدية والأدبية . وهذه الدراسة تأتى فى هذا الإطار مستفيدة مما هو ممكن من كل المذاهب النقدية المتعددة سعيا

وراء تشكيل المجال الحيوى للنص وطرحه طرحا واسعاً أمام القارئ ليقف على ماهيته وفاعليته.. وخاصة ونحن أمام مبدع كبير كإدوار الخراط الذى أصبح يؤثر فى الراهن الأدبى ويتأثر به العديد من الأتباع والمريدين وصار محوراً من محاور حياتنا الثقافية.

٢- أداة التواصل بين الأنا والآخر :-

عبرت كتابات إدوار الخراط منذ لحظتها الأولى "عن عبثية الوجود وكابوسية الحياة، والازدحام، والتشابك، والتعقد الذى يحكم عالم اليوم ثم ضيعة الإنسان الفرد واختناقه وأزمته فى ظل الحدود القاسية، والقيود الصارمة التى تخنق حريته"(١) وإدوار الخراط يطور هذه الأزمة ويجردها من واقعيتها إلى المستوى الفلسفى والرمزى محاولا من خلال رؤيته "الزمن الآخر"(٢) أن يقدم الرؤية التجريدية لهذه الأزمة ولهذا الإختناق والعبث والسوداوية ففى رواية "الزمن الآخر" يأخذك عنوانها إلى رحابة الفكر والفلسفة فالمفهوم الأولى "للآخر" هو فى مقابل "الأنا" والعلاقة بينهما تحكمها اعتبارات السيطرة والتملك والإخضاع وما يقابلها من حذر واحتجاج ودفاع عن الذات وما تؤمن به. ومن خلال رؤية الكاتب التى تكشف عنها الرواية يحاول الكاتب أن يحل أزمة الإنسان المصرى بحل التناقض بين الأنا والآخر من خلال فكرة "أن الجسد نفسه بوابة عبور إلى الآخر، إنه أداة التواصل مع الآخر"(٣) وفى زمن يعتبره الكاتب المبدع كما يتضح من الرواية "ظاهرة نفسية أو حدسية تدركها النفس بذاتها ومع ذاتها، وجودها قبل كل شئ تشعر به وتلحظه بذهنها"(٤) ولذا فالزمن الذى تعنيه الرواية ويعنيه المبدع هو مقدار النفوذ الحقيقى للحركة التى يشكلها الجسد الآخر أو الأنا فى محاولة لإدراك جوهر التواصل والتوحد والشعور بكنه الذات من خلال تفردها وتوحدها مع الآخر(٥).

٣- زمن الكتابة الفعلى (الأزمة والإبداع)

يوضح لنا زمن الكتابة الفعلى للرواية، والذى حدده الكاتب بنفسه فى نهاية صفحات الرواية من ٩ أكتوبر ١٩٨٣ وحتى أغسطس ١٩٨٤ أى خلال (٣٠٤) يوماً وبناءً على الأحداث الداخلية للرواية ذاتها، فضاء الدلالة الواسع الذى يفتح الباب على مصراعيه أمام الواردين إلى الرواية فمع بداية ٩ أكتوبر ١٩٨٣ يكون قد مر على اغتيال السادات سنتين وثلاثة أيام بالتمام والكمال ويكون قد انتهى عصر شهدت فيه مصر أعاصير سياسية ودينية وعسكرية عاصفة بداية من التحام الأمة

فى حرب أكتوبر ١٩٧٣ وأحداث الفتنة الطائفية واشتعالها وانتفاضة ١٨ ـ ١٩ يناير ١٩٧٧ وأحداث الانفتاح الاقتصادى وظهور الأحزاب ومعاهدة الصلح مع إسرائيل وأحداث سبتمبر ١٩٨١ السوداء التي تم فيها القبض على ١٥٠٠ من قيادات الفكر والثقافة والسياسة والدين وعلى رأسهم البابا شنودة وعمر التلمسانى.

وقد شهدت أحداث الفتنة الطائفية جدلاً واسعاً بين عنصرى الأمة حول شرعية القوانين التى تردد أنها معروضة للموافقة عليها مثل قانون حد الشرب وحد الردة وحد الحرابة وحد السرقة وما أعقبها من ردود فعل قوية تمثلت فى قرارات مجمع الآباء الكهنة والمجلس الملّى وممثلى الشعب القبطى بالإسكندرية المنعقد بالبطريركية فى ١٧ يناير ١٩٧٧. وقد اشتعل المجتمع فى فتنة دينية وسياسية واقتصادية وتهدد أمن المواطن وتأزمت نفسه وحياته وتألمت روحه فكان إبداع إدوار الخراط المصرى القبطى العربى وسط هذا الخضم من الأحداث الهائجة والدامية التى انتهت بنهاية عصر السادات وخفت وطأتها بعودة البابا شنوده، إلى مقره الطبيعى، وأقلقه حكم محكمة القضاء الإدارى فى ١٣ أبريل ١٩٨٣ حيث خسر المدعى البابا شنوده، والحكومة شقى الدعوى وحكمت المحكمة .. بقبول الدعوي شكلاً، وفى الموضوع إلغاء القرار المطعون فيه" وهو قرار رئيس الجمهورية رقم ٤٩١ لسنة ١٩٨١ الذى ألغى تعيين الباب شنوده بابا للإسكندرية وبطريركاً للكرازة المرقسية، وتشكيل لجنة للقيام بالمهام البابوية، ورفض ماعدا ذلك من طلبات، ووسط هذا الخط المتوازن سجل إبداع إدوار الخراط ماهية الذات وهى تبحث عن هويتها وعن جوهر علاقاتها مع الآخر بعد ما يقرب من ١٧٩ يوما من تاريخ الحكم وبعد ٤٦٣ يوماً من اغتيال السادات. وحاول المبدع إدوار الخراط وسط هذا الجو العصيب بماله من دلالات حافزة، ومؤثرة على موضوعية النظر إلى الأشياء أن يقدم إبداعه، ومن هذا المنطق، وعلى عكس ما نادى به كلود سيمون عن الرواية الحديثة بأنها "لاتريد أن تثبت شيئا ما أو تبرهن على أمر معين فإن إدوار الخراط يريد أن يثبت أشياء عدة لاتخلو ماهيتها من هذا الجو العصيب الذى لف الذات المبدعة وتوغل فيها ووجدت حلها الفنى الروائى فى التواصل الفلسفى بين الآخر والأنا من خلال هذا الشبق الجنسى اللانهائى الذى يظهره الكاتب فى شكل التجربة الجنسية الخالصة والبعيدة عن أزمات السياسة والدين والعقيدة .

٤- بين راما وميخائيل :-

وعلى نحو ما رأى ميرلوبونتى أن الجنس هو مركز الحياة، يحاول الكاتب، فى ظل هذه الأزمة أن يكون الأمر كذلك فالجنس هو الجوهر الباقى وهو الفاعل الأزلى لولادة الخلاص من القيود الصارمة التى تخنق حرية الإنسان وتشعل أزمته وتفجرها، وبالتالى يمكن أن يتحقق التواصل بين الآخر المسلم والأنا المسيحى تحديدا رامة المسلمة وميخائيل القبطى والإسمين ليسا اسمين عاديين ويدل اختيارهما على عمق ماتهدف إليه الرواية فهما من الأسماء التراثية ذات الدلالات المتعددة. فرامة تعنى أولاً .. منزل فى الطريق من البصرة إلى مكة، وبلدة من قرى بيت المقدس بها مقام إبراهيم الخليل(٥) وثانياً هى إحدى الكلمات العربية الأصيلة والتى قيل فيها شعر والشعر يمثل أدب وحضارة العرب قال جرير :-

حىَ الغداة برامة الإطلال
رسما تقادم عهده فأحالا
إن الغوادى والسوارى غادرت
للريح مخترقا به ومجالا
أصبحت بعد جميع أهلك دمنة
قفرا وكنت محلة محلالا(٦)

وقال بشربن أبى خازم :

عفت من سليمى رامة فكثيبها
وشطت بها عنك النوى وشعوبها
وغيرها ماغير الناس قبلها
فبانت وحاجات النفوس نصيبها(٧)

وفيها جاء المثل : تسألنى برامتين سلجما(٨)

وهى ثالثا تحمل ظاهريا معنى طلب الشئ من رام الشئ(٩) أى طلبه وأراده.

وبهذا تصير "رامة" حاملة للحضارة والتراث العميق وفى نفس الوقت كأنثى تحمل معنى دلالات الطلبة والاتصال والسعى والقربى، أو القربى الفيزيقية كما تقول الرواية(١٠) وعلى حين أن رامة اسم عربى تراثى غير معروف مصريا وشعبيا فإن العكس يكون ميخائيل اسما قبطياً مسيحياً معروفاً مصرياً ومتداولاً شعبياً، وميخائيل -قبطيا- هو رئيس الملائكة ورئيس جند السماوات الذى قلد سيف النقمة وأعطى

بسوق النعمة وملاك السلام والتهليل وهو مدير كل الجهات وسر النعمة والشفيع فى المخلوقات، الطالب عن مياه النيل مقاوم الشياطين، ومغنى المساكين، والقوة لكل هزيل ومانع المصائب وطارح إبليس اللعين من طمعه فى اللاهوت وتقول التماجيد (من مطبوعات مطرانية الغربية للأقباط الأرثوذكس) :

وميخائيل هو بيقين مقترب للأسرار
طرح إبليس اللعين من طمعه فى اللاهوت
وأقامه الأب بيقين على أسرار الملكوت
.....
السلام لك يامیخائيل يامعونة للمساكين
ياقوة لكل هزيل ياشفيع فى المخلوقين

ويكتسب الأنا/ ميخائيل من رئيس الملائكة صفاته الإلهية والأسطورية : «قد نزلت نقطة الملاك ميخائيل ففاض النيل وأغرق قلبى المشقق من جفاف التحاريق» (الزمن الآخر ص٣٣٦).

"سعة السماوات الشاسعة تعدو فيها جيادى التى تحمل الأعمدة الساطعة كأنها بلا وزن جامحة تطير الرياح بأعرافها، أيتها الآلهة الصلفة، هذا أنا هذا مجدى الذى لم ينثل إلىّ أبداً، وصرخة المجد تتقوض لها الأرض والسماوات بانهيار سدود الطوفان، دفق الانهمار الصافى على وجهها الأسمر وذقنها، على الصدر والبطن العميق، من نافورة المعدان. اصطفاق رفرفة الأجنحة على رأسينا فى آخر هتافات الكورالية على آخر موجات نهر الأردن، اكتمال البشارة وأول خطوة نحو الجلجثة . (الزمن الآخر من ٣٣٧/٣٦)

وقال ميخائيل : المجد الذى فى جسدينا ونور قلبينا هو المعرفة، يارامة، معرفة أخرى وأولية. وبهذا المجد سنغلب كل قوات الملائكة الأزليين.. (الزمن الآخر ص٧٩)، العلاقة بين رامة ميخائيل علاقة المجد الكلى بالأرض ذات التراث، علاقة تسعى إلى الخلاص وإلى التحرر وإلى التحرير !!.. ميخائيل المجد ورامة الأرض .. الأنا ميخائيل يحاول أن يثبت أن التكرارية صفة للتاريخ المصرى كما صور ذلك مارش فيلبس بقوله «إن مصر بالتأكيد من بين بلاد العالم هى التى تقترب من الانتظام الميكانيكى والتكرار الميكانيكى» (انظر جمال حمدان شخصية مصر ص ٢٧٢). «هيلا هوب الأبدية على حبال شراع المراكب الرشيقة البطون التى تقلع فى بحر النيل العريض، وعلى أسلاك التليفون الثقيلة

المرتخية على سهوب الرمال. أوزير وحتحور، سيدى الأربعين وست دميانة، ماري جرجس أتطلب النعمة والبركة" (الزمن الآخر ١٠٢) وهكذا فإن ميخائيل ورامة امتداد لهؤلاء الأولياء وما يحاول إثباته ميخائيل هو أن التكرار قائم هكذا .. بالتساوى.

والحقيقة – كما قالها جمال حمدان : أن الاستمرارية المصرية لاتعنى التكرار بقدر ماتعنى التراكمية ولعل قولة نيوبرى أدنى إلى أن تعبر عن هذه الحقيقة "مصر وثيقة من جلد الرق، الإنجيل فيها مكتوب فوق هيرودوت، وفوق ذلك القرآن، وخلف الجميع لاتزال الكتابة القديمة مقروءة جلية".(١١)

٥– من إنجازات إدوار الخراط :

ودخول أدوار الخراط هذه المنطقة الحرجة فى الأدب المصرى المعاصر يعد الإنجاز الأول فى هذه الرواية «ذلك أن قوة الكاتب الروائى (اليوم) تكمن فى خلقه خلقا حرا تماما، دون الاقتداء بأى نموذج» على حد قول آلان روب جرييه، وهذا ما استطاع إدوار الخراط تحقيقه وإنجازه إلا أنه وهو يسلك هذا الطريق الصعب لم يقع ضحية لطبيعة الفن المزدوجة والتى فسرها بول ويست فى كتابه عن الرواية الحديثة «فإن رمى الراوى إلى أن يستنسخ الحياة فالواجب عليه استنساخها بكل ما أوتى من دقه، أما إذا رمى فى الوقت نفسه إلى أن ينغمس ذاتياً فالواجب عليه الانغماس ذاتياً بكل ما يستطيع من رضا كامل»(١٢) وهذا هو الإنجاز الثانى لإدوار الخراط فى هذه الرواية – إذ استطاع أن يحقق الانسجام التام بين هذين الهدفين فالرواية منغمسة فى أرض الواقع بقدر انغماس بطلها فى ذاتيته وهويته بالدرجة التى تصير فيه هذه الذاتية المرشح الذى نرى منه الواقع وقد صار تيارا متدفقاً لاتناقص فيه، اصطنع فيه الكاتب وسائله التكنيكية لإضفاء المصداقية والواقعية بإعادة تركيب مفردات الواقع وتسليمها بلا قيد ولا شرط الى ذاتية بطل الرواية الذى يقتطف أحداث الواقع الاجتماعى والسياسى طبقاً لوقوع عقله عليها والزاوية التى رأى منها الحدث بحيث تنتمى الرواية إلى «الواقعية الذاتية».

٦– تراجع العناصر التقليدية للرواية وإغلاقها على وضع واحد:

والرواية التى تقع فى ٣٦٩ صفحة من القطع المتوسطة صدرت عن دار شهدى للنشر ١٩٨٥ بالقاهرة (توقفت الدار عن العمل فى أواخر الثمانينات) – تبدأ بلقاء رامة وميخائيل وبعد غياب طويل، فى آخر أيام

أحد مؤتمرات الآثار، ويتفكر ميخائيل لماذا لم يقل موظف الاستقبال ألفونس عندما أخبره بوجود رامة : رامة تريد أن تراك؟ وقال رامة تريدك بما تحمله الأخيرة من رغبة جنسية تبدأ من التساؤل واللهفة ولا تنتهى طوال الرواية. وطوال صفحات الرواية يصير الديالوج بين رامة وميخائيل أو المنولوج بين ميخائيل وذاته ممارسة مستمرة لايقطعها إلا ذكرى أحداث ما احتوته من ذكريات الطفولة أو الشباب أو اللحظة القريبة، وتتراجع أمام سيطرة الحوار بقية عناصر البناء الروائي داخل النص ويزيد من وهج الحوار وتوتره الاختلاف العقائدى والسياسى بين رامة وميخائيل، ويلهب سخونته الوصف الجنسى الذى يغمر الرواية من أولها إلى آخرها فيحرك الذكرى والشجون والغضب والثورة والعقائد والسياسة والاقتصاد، وعندها «تصير وجهة نظر المؤلف ليست وجهة نظر رجل عليم، بل رجل هو أقل الرجال حيادا وأكثرهم تحيزا، إنه .. ملتزم دائما بمغامرة عاطفية من أكثر المغامرات إلحاحا، إلى درجة غالبا ما تغير شكل رؤياه، وتولد تهيؤات قريبة من الهذيان» إنه احتشاد العالم بجسد رامة واستباحة هذا العالم أو على حد قوله ميخائيل : «العالم يحتشد بجسدك، وقد استبحت العالم واستباحنى» و«حتى رفع ساقيها العبلتين، وضعهما على ركبتيه ومر بيده على عمود الجسد المكين المطواع. يساقطان له استسلامهما هبة وعطية.....»

وميخائيل فى استباحته هذه يعيش وهم التشوق الجسدى ساعياً به نحو الخلاص !! ونحو اللحظة الأبدية التى يراها وقد تجسدت فى الجسدى/الإلهى بلا انفصال بل ويطغى عشقه على ذلك ويصير وقد غدا فى غنج الأغاريد ودغدغة الغيد فى غلالاتها حتى يوغل فى غسق الغلمة ويغيب فى المثول ويمثل فى الغياب .... عندها يكون ميخائيل قد وصل الى درجة الاهتلاس .... تتركه رامه ويمضى كل فى طريقه وهكذا تنتهى دون الخلاص الذى يبحث عنه وفى غياب لاحضور له.

الرواية تعتمد فى خطابها على بطل واحد يتحكم فى السرد الروائى يطرح ما يود أن يطرحه وتصير الشخصيات فى الرواية شخصية واحدة نرى من خلالها الآخرين. حتى رامه الشخصية الثانية فى الرواية لا وجود مستقل لها أو وجود مستقل بذاته إنما نتعرف عليها من خلال السرد الذاتى الداخلى للبطل الأحادى الفكر والفاعلية فى الرواية فهو محور الفعل فى النص وتضيق معه الدائرة حتى تنغلق على نفسه وفق منطقه الذاتى الذى سرعان ما ينتشر من هذه البؤرة ليفيض

على عناصر النص الروائى من شخصيات وأحداث وعلاقات وقوى فتبدو هذه العناصر باهتة تصيب البنية الروائية بخلل فى دراميتها تلك التى تتراجع أمام الرد الذاتى الذى تتفجر فيه اللغة تعويضا عن تراجع عناصر الرواية التقليدية فى النص واختفائها فى الخطاب الروائى.

فاللغة استعارية تدهشك وغريبة تأخذك فى اللارواية وتنهكك فإذا أنت أمام نص إشكاله اللغة ومطروحا طرحا مباشراً أمام نص سردى تعتريه الأحاسيس والمعتقدات والرغبات مستفيداً من جمال اللغة العربية وفاعليتها بكل ما أوتى من قوة وتضيع معها الشخصيات والأحداث بالقدر الذى يريده الكاتب المبدع القادر على إخفائها أو تجليها بحيث لاتطغى على الأنا ميخائيل أو فكره أو عقيدته أو حتى هوسه وإهتلاسه. أو حتى إرادة الكاتب ذاته فى إبرازها أو تهميشها لتبقى الرواية مغلقة على وضع واحد وبطل واحد ! لكنها لجة من جمال اللغة وتأجج المشاعر لانحس فيها بحزن طاغ أو حبكة متفجرة.

٧- قصيدة السرد فى الرواية :

(الكشف عن زيف ادعاءات المثقفين)

يصير السرد هدفا ووسيلة لتحقيق الرؤية عند الكاتب وتنبع هذه القصدية من إغلاق الرواية على وضع واحد هو «الأنا» المتمثل فى بطل الرواية ميخائيل بحيث يمكن أن تسمى الرواية «الزمن الأنا» وهذا الوضع ليس سيرة ذاتية لما هو ممكن الحدوث أو لما يمكن أن يحلم به ولكنه سيرة ذاتية لما حدث فعلا وقائماً على مستويات زمنية متعددة من ذكريات وحوادث الماضى البعيد، نسبياً أو من الماضى القريب وهو فى هذا أو ذاك يستعين بذكر حوادث واقعية ومواقف تتطابق مع الوقائع الحقيقية وتشى بأنها صورة محورة منها، وسواء هذه أو تلك فهى تظهر انحياز الكاتب لقضاياه الاقتصادية والسياسية والدينية وتبين قصدية السرد فى الرواية، وتكشف عن عمق التناقض فى ادعاءات الأنا داخل الرواية عن الإنسانية والإيمان بها ومصداقية ذلك فى تهميش بعض الحوادث الإنسانية كان يمكن أن تلهب دراما الرواية وتدعم البناء والتصاعد الدراميين فضلا عن إمكانية تعبيرها الحقيقى عن جوهر وأصالة الإنسان المصرى بعنصريه، وعلى العكس فإن النهم الجنسى يصير نشيجا داخلياً وأنشودة الأناشيد التى تحتشد لها الرواية ببراعة الكاتب اللغوية ومقدرته فى السرد والحكى والقول فقد لايعنى بطل الرواية أن يلقى أحد المواطنين مصرعه بصدمة «أتوبيس» ولا يعنيه حزن

نسوته عليه ولا ييأس من سير المجتمع حوله وهو جثة هامدة بلا إحساس، أكثر مما يعنيه تفتت وردة بين الأصابع فتتداح الدلالات وتتفجر شلالات المعاني من نهر اللغة ويصبح الجنس الشعرى لغة النص وهكذا تسير الرواية مع الأحداث التى يمكن لها أن تخلق الدراما والمأساة وتعبر عن المعاناة الحقيقية للشعب الفقير، وقد أصبحت تعبيراً هامشياً لا حياة ولا وهج فيه معبراً عن الزيف الذى ملأ عقول هذه الطبقة المثقفة المدانة بالتخلى عن الشعب والبعد عنه، ورفع شعارات مزيفة كزيف حياتهم.

«كتب موسى بولس من أسيوط، إلى الأهرام ....

لقيت ٩ سيدات مصرعهن فى الحال، وأصيب ٨ أخريات بإصابات خطيرة، بسبب التزاحم على لحم العيد توجهت السيدات للحصول على بونات اللحم المجانى بمناسبة عيد الأضحى، وتجمع النسوة فوق سلم مبنى المكتب الذى لم يتحمل الضغط فانهار السلم» كتب محمد على إبراهيم نجاتي يقول إنه من أبناء قرية نجاتى، مركز شبين الكوم منوفيه يوجد ٣٠٠ تلميذ فى التعليم الإلزامى لايوجد لهم مكان ويقومون بدراسة المواد فى فناء المدرسة».

«كانت فى البنطلون البلو جينز بجسمها ولكن لايحددها، تنهج قليلا متضرجة الوجه، وكان حب الرمل الدقيق الأبيض على رموش عينيها المقوسة قليلا الواسعة، وكان الخط العميق السواد على جفنها العلوى عريضا، يبرز خضرة ماء البئر العميقة فى عينيها، يعود بالروح الضاربة الوحشية من موطنها الغائر، وعيناها زهرتان شرستان بشمس أخرى متفجرة، فى حميا الفقدان والنشدان ولقيا الطلبة».

ينشق جسمي، والعالم، شقين، لاجسر بينهما، في الجرف العميق صرختى الباقية من الزلزال، وحب ميئوس منه هل هو حب اليأس أيضا ؟ أم هو اليأس المختلب الذى ظل دائما قناعا لايُفض ؟

هى صلاة الكفران عند المسوسين القدامى : أيتها الروح الشرسة ألبسينى أنانيتك، ليست غرانيتك ما أريد، بل التغريد، بل التوحيد، واحدان فى اثنين، اثنينيان فى أنانىٍ فرد، ولم تعد هناك غيريه ما أريد، بوحشية، أن أعيش حبى معك. وأن أخلص نفسى فقط لما أريد»(١٣).

وفى هذه الفقرات المتتالية داخل صفحة واحدة من الرواية ينكشف التناقض الفاضح والعبث الذى يلف بطل الرواية وتصير معاناة الشعب كنقطة عابرة وفجائية على طريقة القص واللصق أو على طريقة ذوى السلطة الارستقراطية عندما ينظرون من عل إلى آلام الشعب أو تعترض عرباتهم بعضاً منها وهى فى سيرها لاتقف ولاتتراجع. أما الشبق فهو الأساس وأما الحاجة للجنس فهى «الطلبة» كما جاء فى النص السابق ويصير «هو» الأنا مسيطراً على ماعداه مشكلاً لذاته خيالاته وأحلامه بدلاً من أن يصير سقوط الأنا/ ميخائيل فى المعبد، قدس الأقداس، وامتداد كل الأيادى لإنقاذه، تعبيراً عن دراما وحدة الشعب ووحدة الأنا والآخر فإنه لايفضى إلى شئ أكثر من التحلق حوله!! وهكذا تصير الرواية جامدة الشعور فيما يكشف عن وميض وحدة الشعب متوهجة فيما يعترى الأنا/ ميخائيل من نهم جنسى.

٧- اتجاه مضاد لجريان الحدث :-

ثم تكنيك آخر هو استخدام المستويات الزمنية المتعددة من ذكريات وحوادث قريبة وحالية والسير فى اتجاه مضاد لجريان الحدث وانسيابه بتناول وقائع ماضوية لاتفضى إلى التفاعل داخل الرواية بقدر ماتفضى إلى الافتعال والإيهام بتتبع عذابات الشعب ويحاول الكاتب أن يشعرك من خلال هذا التكنيك أن كل هذه الأحداث وما يرتبط بها من صور لآلام العامة أو الخاصة مرتبطة ارتباطا عضويا كمسببات ونتائج ولكنها تكشف فى جوهرها بأن كل ماهو غير جنسى زائف وهامشى ولامعنى له وغير جوهرى وغير مثير أو محرك وبالتالى تكشف عن الادعاءات الزائفة والمنطق الدعائى الذى يحكم الرواية من خلال دمج فلسفة العشق الجسدى باللغة الشاعرة فى أتون تضخم «الهو» لدى الأنا/ ميخائيل وإغلاقها على ماتؤمن به وما تنطلق منه وما تدعو إليه من الخروج من عثرتها وأزمتها. إنها فى النهاية جزء من المجتمع ويتنوع السرد فى الرواية بما يتناسب مع تحقيق المتطلبات القصدية فلأن تكنيك الرواية هو الإغلاق على وضع واحد وهو الأنا كشخصية محورية أحادية الحركة والفعل والمعرفة والتميز وهى الموضوع العقلانى الدائم الحضور، صاحبة المشيئة والعلو والسمو نو الأصل والعبقرية صاحبة الجوهر والوصل والتواصل والفاعلة الأزلية كعنصر له خصوصيته، فإن هذه الفرضية شديدة الإغلاق والقصدية وهى تمثل العناصر الخفية وراء هذا المنطق الدعائى تنطلق منه الأنا لتلامس تطورات المجتمع والأحداث

التى تصاحب تطوره وذلك لتخفى من ورائها هذا المنطق وعناصره، ومن خلال التنوع الإبداعي فى السرد سواء أكانت الجملة طويلة جدا ومتنامية ومتلاحقة، أو كانت صريحة فى موضع أو غامضة مكثفة شاعرة شديدة التعقيد فى موضع آخر، وكانت تجرى بسلاسة وتكاثر أو كانت تجرى ببطء، أو سواء كانت الجملة قصيرة أو متلهفة أو لاهثة أو فجة أو ذات حكمة رصانة أو شاعرية شديدة الوهج فإن غنى السرد يأتى كما تشاء منه وله وفى سيطرة بالغة تتردد أكثر من ألف ومائتي مرة من خلال حوار بين الأنا ونفسها «فهو القائل فى فعل القول باعتبار القول هو الفعل الوعيوى الأول» الذى قال، ثم قال :، قال:، وقال لنفسه:، ولم يقل:، بل قال:، وعاد يقول:، وقال ألم أقل لك:، ثم قال أخيراً:،

٨- المونتاج الروائى :-

وأهم مايعترى هذا الحوار ويلفه هو عملية المونتاج الروائى تلك العملية الفنية القصدية التى يحاول فيها الكاتب ترتيب فقرات النص وأحداثه فيجسم مايود تجسيمه ويطمس ما يود طمسه تخفيفا لرؤيته الأحادية ثم عملية الانتخاب التى تعترى هذا المونتاج ذاته، تلك التى يشتمل عليها الحوار أو تلك التى تلفه، وتجهز له فينتخب أماكن معينة ذات أجواء خاصة داخلاً فى التفاصيل الدقيقة لهذه الأماكن والأشياء الموجوده بها حتى يتمكن من تشريب فكرته الأحادية التى يضفى عليها صبغة الوقائعية. والتاريخية والوثائقية بل إن ظهور الشخصيات الثانوية فى ثنايا السرد والحدث فى براعة فنية دون اعتوار أو خلل وبشكل طبيعى جدا يعبر عن نجاح الكاتب فى إمساكه الشديد بشخصيات الرواية دونما خلل فى نسيجها السردى ولاشك أن براعة الكاتب هنا استطاعت أن تضفى «على عملية المونتاج نوعا من الانسياب الطبيعى الفريد :

- فى الفصل الثانى تظهر شخصية أحمد وشخصية مصطفى وبشكل طبيعى:، ففى أول الفصل يجرى الحوار بتلقائية شديده. دون اعتوار بخلل خذ عندك ياسيدى هذه الظاهرة الفاطمية قال أحمد، بصوت فيه قليل من السخرية وقليل من الحزن، وفيه أى خفة سكر طفيف من البيرة التى شربوها فى الكوزموبوليتيان، منذ قليل، ثم جاءوا مشياً من شارع قصر النيل ثم الأوبرا والعتبة والأزهر.

وكان شعره المسرح بعناية وأناقة قد شاب فجأة، وهو مازال بعد فى رجولته الفتية النحيلة، من عذاب الاعتقال، وكانت فضة القمر العذبة جزءا منه.

كانوا فى الشارع القديم المزدحم تحت ظل المآذن الجسيمة التى يسقط القمر على جانبيها المضلع المنقوش بموسيقى رصينة/ من الحجر قال ميخائيل لنفسه هذه أيضاً قاهرة فاطمة.. كيف أخذها»(١٤)

هذه الإجابة الداخلية بتجريد القاهرة الفاطمية من أداة التعريف «أل» تعنى تجريد من الماهية الايديولوجية التى تحملها وتحويلها من فترة حكم لها صبغتها وحضارتها فى التاريخ المصرى إلى صفة لفتاة بما تحمله من اسم شعبى دينى «هذه أيضا قاهرة فاطمة» وكلمة أيضا تفيد الإضافة والمغايرة ولذا تكون الإجابة على تساؤله كيف أخذها؟ ويأخذها الأنا/ ميخائيل لنفسه. متناسياً التاريخ الطويل لقاهرة الفاطميين وعلى عكس ما يتذكر الطقوس الفرعونية والقبطية فإنه يأخذ القاهرة وقد انتخب منها ما يؤيد منطقه :، «روائح التوابل والتراث العتيق والبهارات والمجارى والنفح الحريف الجاف الذى لم يتوقف عبر الألف عام، وما وراءها، تملأ صدره بنشوة خاصة، الشيح والينسون والفلفل الأسود والكمون والعتر المجفف ومسحوق الريحان وعادم البنزين والجلد المدبوغ الطازج البشرة ونفث احتراق المصابيح الكهربية القوية وعبق التمباك والمعسل وكركرة الجوزة المعمرة التى تدور بسرعة فى القهوة الصغيرة المفتوحة ذات الأرض البلاط والكراسى القش، ودكة خشبية قصيرة تحت النصبة، ولوح الخشب الذى لاينتهى من البلى طوال القرون، والطين الذى نشفته وعقدته بينها أحجار ألفية ناعمة فى تكسرها البطئ وبخار المكواة الأبيض، لها نشيش على الجلابيب البلدى والبنطلونات الجينز فى الضوء القليل، وقتار شواء الكباب والنكهة النظيفة الصاعدة من حساء الكوارع الذى يغلى فى الحلة الهائلة فى صدر المطعم الضيق فيه أربع موائد فقط مفروشة بمفارش بيضاء ثقيلة النسيج – داهمه فجأة صوتها النهائى، قاسيا كأنه معاد، سوف يجيئه من زمن.

قال : "–ياميخائيل ياقلدس أنت تعرف، لو كنت أستطيع لقتلت الرجل بيدى هذه دون لحظة تردد».(١٥)

«كانا قد فرغا من العشاء، لحمة رأس وفته ضانى بالخل والثوم فى هذا المطعم نفسه وتذكر الجدل الطويل عن نظريات الإرهاب الفردى والجماعى والمجادلة الطويلة حول حركة الشعب وحركة الأفراد وقبوله العميق فى أحشائه الغاضبة برغم اعتراضاته المثقفة العاقلة وقبولها أن يصنعا الحب ليلتها بجسد فيه بؤرة رفض عنيد. قال مصطفى بضحكته الطلقة ذات العمق الأجش الصادر من تحت، وقد انحسر حزامه تحت

قميصه المتهدل على بنطلون واسع غير مكوى :- ياجماعة .. نحن تهنا خلاص .. ياالله نرجع ؟ كانوا يضربون فى الغورية منذ زمن...»(١٦).

وفى هذه المقاطع المتتالية تبين براءة الحوار الظاهرية وظهور الشخصيات لأول مره فى الرواية دون خلل (شخصية أحمد ومصطفى) من خلال الانسياب الطبيعى للسرد والحوار. على أن عمليات المونتاج الروائى تتبدى فى الخطابات المتبادلة بين أفراد عائله الأنا كما تبدت فى قصاصات الجرائد المعلقة التى ضربنا بها مثلا سابقا. خطابات العائلة المتبادلة بين الأب العزيز قلدس قلاده والابن الأنا تحوى طزاجة تراث العائلة ومعاناتها ومشاركتها فى الحياة الاجتماعية الحياة القبطية إن جاز التعبير أو كما يريد الأنا ميخائيل، وهى تبدأ كما تأتى فى الرواية فى ٢٧ مايو ١٩٣٧، وفى هذا التاريخ كانت مصر تعانى من الأزمة الاقتصادية والبطالة وفى الوقت نفسه كان تيار الإخوان المسلمين قد ازداد أتباعه ودشن أجنحته العسكرية وهيأت ظروف معاهدة ١٩٣٦ الطريق أمام الإخوان وفى الوقت نفسه كانت المشاركة القبطية فعالة فى الحياة المصرية ومستمرة ومتمثلة فى صورة مكرم عبيد وسلامه موسى بما لها من تأثير فى السياسة والفكر المصريين وكان من الطبيعى أن يحمل الخطاب الأول معنى المشاركة والبناء على النحو التالى : «حضرة عمنا المحترم الخواجا قلدس أدامه الله نشكركم لعواطفكم النبيلة وتشجيعكم الأبوى سائلين الله أن يلهمكم الصبر والعزاء فى فقيدنا الغالى وأن يدبر أموركم حسب مشيئته تعالى ويخلى لكم ميخائيل ويحفظه ولعله الآن أخذ الابتدائية . نرجو أن تخبرونا.

«مرفق طيه إيصال رقم ٢٠ بمبلغ جنيه واحد قيمة المبلغ الذى تكرمتم بقبول التبرع به وسداده لبناء الفسقية بأخميم فى بحر شهر مايو والله يعوضكم ويجازيكم خيرا. المخلص عطا الله مقار سوهاج ٢٧ مايو ١٩٣٧(١٧).

وفى الوقت الذى تتداعى فيه أحداث الرواية وفى الصفحة المقابلة للخطاب السابق له أخذها بين ذراعيه، أحاط كتفيها العاريتين المدورتين بذراعه، لم ينحن عليها، ولم يقبلها. للحنان شبق حار مكتف بذاته لايريد فعلا ولاشيئا. لحظة مشوبة، غير خالصة، تضربهما معا كموجة، وتغمرهما معا، وأوت إليه، وهو صامت، بصمت. كأنها لحظة لم تنقص ، واكتمالها نهائى».

«- أطلق كوافير ثلاث رصاصات على ابنة مليونير فى مصر الجديدة فى شقة مفروشة فقتلها، وأطلق على نفسه رصاصة واحدة على رأسه، ومات بجوارها! بعد قصة حب، استمرت خمس سنوات كاملة كانت جثة الفتاة داخل غرفة النوم، فوق السرير عارية، والدماء متجمدة حولها، وكان الشاب ملقى على ظهره أسفل السرير والمسدس بجواره، وعشر رصاصات متناثرة، وحبوب لمنع الحمل وقطعة من الحشيش وزجاجة ويسكى ملآنة. وكان بجانبه -كالشهادة- عقد زواج عرفى على ورق مطبوع لأحد المحامين .

فقال لها : ماذا قطع عليهما اللعبة ؟

وقال لنفسه : ليس هنا، فى هذه الحكاية، وفى تلك، اكتمال ولانهاية. وقال : ألف وخمسمائة معتقل، مرة واحدة، أكثر حتى من اعتقالات عبد الناصر ليلة رأس السنة التى تعرفين. هذه المرة، كلهم، الوفدى والشيوعى، هيكل وسراج الدين، القسس وشيوخ الجوامع، والعيال والنساء والكهول، الجدد والقدامى، التكفير والهجرة ومقاتلى مارى جرجس، والمقهورين والمشهورين. ماذا يحدث لنا ؟ ألم تكفه القدس؟ وأصدقاؤه الأعزاء كارتر وهنرى، وبيجن ماذا يريد أن يفعل بنا؟ ولماذا يراد بنا دائما ولا نكاد نريد ؟(١٨).

.....

حضرة عمنا المحترم .....

والخطاب الروائى هنا إثبات للذات على بقائها حية مثيرة مشاركة وفاعلة فى الماضى القريب كما فى الماضى البعيد الممتد .

وقد أدت رحلة الأنا/ ميخائيل وسط هذه الظروف السياسية العصيبة وفى محاولة البحث عن هويته وتأكيدها ومن وجهة نظره فكانت أن تكاملت معالم الانتخاب الروائى بسيطرة نموذج الحياة الغربية على بقايا التراث الإسلامى وأجواء السهرات الحمراء والنساء والخمر داخل تعاشيق المشربيات المملوكية ولتعبر هذه التعاشيق السردية عن اختراق هويه الآخر وتردى هذه الطبقة وزيفها، ولنقرأ مثالا آخر على عملية المونتاج فى هذه الفقرات المتتالية :-

- اسمعى ياستى، ألست مؤرخه أيضا؟ فى أهرام اليوم، أرخى عندك :

"كنت أعيش أنا ووالدى ووالدتى منذ سنوات فى بلدتنا مركز أبو قرقاص محافظة المنيا وفى حجرة بالإيجار مظلمة ليس بها ماء ولا

كهرباء ولا أى أساس" سوى حصير ننام عليه .. كان والدى يعمل فلاحا بالأجر ومات وتركنى أنا ووالدتى نفترش الأرض و نلتحف السماء. واشتغلت فى مخبز بالبلد لكى نجد مايسد رمقنا .. وحصلت على الثانوية وألحقت بكلية الطب جامعة الأزهر. لا أجد من يقف بجوارى ولا مأكل ولا ملبس ولاكتب وخلافه. أنا مقيم بحجرة فوق السطوح فى أحد أحياء القاهرة سقفها مغطى بالبوص وأرضها كما جعلها الله. لا أجد ولو بطانية أفرشها لكى أنام.

الطالب / شحاته حسن المنزلاوى.

الأميرية – مدينة الفردوس – شارع أبوبكر الصديق – حارة وهبه حسن منزل رقم(٧).

وكان يتعشيان، بعد أن صنعا الحب مرات عديدة والأكل على الطبلية النحاس الواطئة، فى الجانب الأيسر المنخفض بدرجة عن القاعة الكبيرة، وبجانبه الأستريو الضخم الذى قالت عنه : هذا الوحش الموسيقى تتحدد منه إيقاعات باخ التجريدية الدقيقة الوجدان، على البيانو البللورى النور المنسدل من القنديل المملوكى يقع على تشابيك المشربية المظلة بورق النبات الداكن الحار النفس ..(١٩)

.....

كانت شرائح السومون المدخن، بلونها الأصهب نصف الشفاف عليها لمعة زيتية مخضلة وفيها عروق مضلعة متراوحة، داعبة.

وكانت زجاجة نبيذ الألزاسى الأبيض .....»(٢٠)

وهكذا يلف الجنس آلام الشعب ويهمشها ويبين زيف المثقفين»

٩- الطللية المضمرة عند إدوار الخراط :-

المكان فى النص فكر ورؤية وارتباط بالجذور كما أنه أمل وتطلع، يمارس به الكاتب عادة قديمة قدم الأدب العربى تماثل الوقوف على الأطلال أو قل هى "الطللية المضمرة" عند إدوار الخراط فى شكلهاالروائى المعاصر بجذورها السحيقة من تذكر الأمكنة القديمة وأحداثها وتذكر الأحبة والعلاقات المتعددة معهم .." مروا من تحت جميزته العتيقة، مازالت عريضة جدا وكثيفة ولكنها عجوز ومتربة ومهملة ظلها رطيب وبارد قليلا فى الرحبة الصغيرة التى تقع أمام بيت جدته القديم وقد بيع الآن إلى أغراب وتغيرت معالم حيطانه ولكنه ما زال

يرى القديم وقد بيع الآن إلى أغراب وتغيرت معالم حيطانه ولكنه ما زال يرى من وراء الحيطان النخلة العجوز التى قال له جده أنه زرعها عندما كان صبيا ....."، "تحت ضلع حائط أسود الحجارة يقتحم نصف الشارع بأركانه المهدمة كانت القبوة تبدأ بالرائحة السكرية العطنة ...

والرواية ذاتها تبدأ بداية طللية.. لقاء بين ميخائيل ورامة بعد سنوات من الفراق والحرمان والإيحاء بالمطلب الجنسى الكامل وراء عبارة "رامة تريدك" ..... "فيندلع فى جسمه فجأة هذا الألم القابض الذى ينشعب تحت الضلوع ....." وينادى من "قاع بئر الوحدة السحيق"، الحرمان الجنسى أحد محركات "الطللية المضمرة" عند الأنا/ ميخائيل والتى يحاول أن يوصلها لنا الكاتب فى شكل يعبر عن الحرمان من الحبيبة التى غابت عن البطل ثم التقائه بها فى أماكن ذات مغزى تراثى بعيد وسحيق يشى ببقاء الجذور سائرة فى الحاضر ولأن إدوار الخراط ليس كامرئ القيس فى قوله :

فدع عنك شيئا قد مضى لسبيله
ولكن على ما غالك اليوم أقبل

فإن بطله الأنا/ ميخائيل لا يدع عنه شيئا ماض يمضى لسبيله بل يغرسه فى حاضره وفى لحظته الآنية محاولاً التغلب على الانحسار الثقافى لما يعتقد أنه ينتمى إليه أو أنه مغاير عما هو قائم ومحاولاً التغلب على مكبوته الجنسى وبئر الوحدة السحيق، ولذا فميخائيل بطل الرواية آثرى مولع برسم الديار وآثارها كما هو مولع بالجنس يتساءل: هل يقوى العبق القديم على البقاء تحت الثقل الجديد ؟ وتصير هذه الطللية المضمرة تعبيراً عن الحرمان الاجتماعى والعزل الذى يعانى منه البطل وبنى شعبه كما يزعم الفكر والرؤية فى المكان انتخاب للقديم بما يحمله من غموض وخوف وأسطورة وأزل فالنيل فى غرفته بالكتراكت القديم غامض ...، وصفحة الهرم جرحها قديم مهدر وأبدى ...، وبيوت وشوارع صغيرة فى مدينة من تحت الأرض والبحر والليل غامض...، طريق الكباش، الأطلال المنخفضة الساقطة من جدران الكنيسة البدائية المتهدمة، تماما. كان قدس الأقداس معتما وفيه رائحة جفاف الزمن عندما نزلت الجماعة إلى المقبرة التى انفتح بابها فى حوش البيت الفلاحى المزدحم، تحت الفرن مباشرة على يسار الزريبة المربوطة فيها جاموسة واحدة عتيقة، تحت النخلة العجوز المتربة المضلعة الحراشيف، كانت قد فرغت من حديثها مع الفلاح الضاوى المنحوت .....». الأصل

فى المكان تطلع إلى انتصار ذات الأنا/ ميخائيل بجذوره وتأكيد هويتها وخلع هوية الآخر/ رامه وتجريدها من جذورها وتحويل القاهرة الفاطمية إلى قاهرة فاطمة .... إلى حياة شعبية تنصهر فيها العناصر والمعتقدات والحضارات. (راجع العلاقة بين الاسمين فى هذه الدراسة).

ولتأكيد هوية الأنا لذاتها كانت هناك بعض التعابير والمفردات والجمل وأشباه الجمل التى تؤكد على هذه الهوية القبطية ومنها ....، ثم تدب الكوز المربوط بدوبارة فى برميل مملؤ بالماء غير الأورثوذكسى، غيط عنب عبد المسيح، البنت بوجهها القبطى المسيحى - المآذن البيزنطية مقاتلى مار جرجس - كيريااليسون - ماريا- القربان - الهيكل المقدس الملائكة العظام الآبديين - فى القداس الألهى - فى صحن الكنيسة الفسيح الخاوى - الفونس - غبريال - الخواجا قلدس - عزيزة قلدس - البابا كيرلس الخامس وجنازته التى اشترك فيها الأقباط والمسلمون وكان تجسيدا حياً لمصر. البطريرك - ليس مجرد رئيس طائفة دينية فى مصر . ليس فقط خليفة القديس مرقس، هو أيضا، رمز بل أكاد أقول الرمز الواحد الباقى من آلاف السنين

- نحن أهل البلد وبهذا المعنى فالمصريون جميعاً قبط بغض النظر عن دينهم .

وتتسق هذه المفردات والعبارات مع أغلاق الرواية على وضع واحد تحدد فى الأنا ميخائيل ورؤية للعالم والأشياء من حوله ومن هنا تبرز أهميتها كرموز تفسر لنا قصدية السرد ومحاولة الأنا ميخائيل تأكيد هويته بتعامله معها كواقع يتسع ليشمل الوطن كله بما يؤكد على تمايز الأنا .. وتظل تطرح طرحاً ذكياً يؤكد على أن الروائى والمجتمع ليس أى منهما فى طرف معزولا عن الآخر بل هما منصهران انصهاراً كلياً فى سياق معرفى واحد مغزاه تأكيد خصوصية الأنا فى حضورها الواقعى من حيث القيم الدلالية لهذه المفردات والتعابير وما تحمله من طقوس وتقاليد وعادات وممارسات دينية واجتماعية وشعبية مازالت مغروزة فى الحاضر ومعبرة عن تطلعات الأنا وحاجاتها ومصالحها القريبة والبعيدة !!.

١٠- فشل أداه التواصل بين الأنا والآخر :-

يحاول الكاتب من خلال الشبق الجنسى والتجربة الجسدية الخالصة التى يسعى إلى تحقيقها وبلغته الشعرية الفائقة أن يجعل منها

الأتون الذى تنصهر فيه كل العلاقات العقائدية والمذهبية والثقافية فيصير وجدا متوهجا متكاملا وخلودا وجوهرا لغويا كلياً كما يحاول البطل/ الأنا أن يثبت ذلك، إلا أن بطل الرواية كبطل الواقع لا يستطيع أن يقضى على التناقض والخلاف فلا ينصهر فى الآخر وما مقولة هذا الشبق إلا وهم ونزوة تفجرها الهو" والتعصب الدينى فلا ينصهر الأنا فى الآخر ولا الآخر فى الأنا كل يحتفظ بهويته وأفكاره ولا توحد :-

- فهو يرى : أن قداسة الباب شنودة ينافح عن كرامة مصر.
- وهى ترى : أنه رجل لايتفهم الوضع ولايحافظ على وحدة الشعب المصرى.
- هو يرى : أن الانتماء إلى الوطن العربى مجرد استعارة.
- هى ترى : أننا جزء لا ينفصل عنه.
- هو يرى : أن إيجال يادين عالم.
- وهى ترى : أن إيجال يادين قاتل وسارق.
- هو : لايؤيد العنف الثورى ويؤمن بالصفوة وبالفرد.
- هى : تؤيد العنف الثورى وتؤمن بالجماهير والعمل الجماعى.
- هو : يرفض مصرع السادات بالقتل رغم أنه جلاد.
- هى : تؤيد مصرعه بالقتل وتسعى إليه لأنه جلاد.
- هو : يؤمن بأسلحة الإقناع وقبول الحدود من أجل تجاوزها وتوسعها فى مواجهة أهل السلطة الذين اغتصبوا الألوهية .
- هى : تؤمن بضرورة العنف ومواجهة هذا الاغتصاب بالعمل الفذ الذى يتجاوز الفلسفة والعقائد والتنظيرات فالثورة ليست عاطفية بل عملية والولاء لها يتحقق بمواجهة القهر الاجتماعى ومواجهة البطلان ووضع قانون الحق موضع التنفيذ . الموت ... مقابل الموت بل الموت من أجل الحياة.

- هو يرى : فى ذلك أنه نواة قوانين السلطة فلا أحد ينوب عن الشعب فباسم الملايين قتلت الملايين. ومن ذا الذى يحكم بأن هذا عدل وهذا جور وهذا من الشعب. العنف سلاح المطلق، أما التسامح والاحتكام إلى قوانين وضعية إنسانية متغيرة وقابلة للتغيير بمجرد الاحتكام إلى الأغلبية والديمقراطية هو الملاذ الوحيد والمطلق ميدان آخر والكلى والقيم العليا هى فى نهاية الأمر شخصية حميمية وليست سياسية.

- هى ترى :أنه بذلك يبتذل معنى السياسة الذى أعطتها إ

إياهاأحزاب الباشوات فى عصر الليبرالية وهو نفس المعنى الذى يريده الاستعمار وأجهزته الأيديولوجية..(٢١) وأخيرا يأتى اعتراف الأنا بالفشل :-

«وفيما بعد اكتشف أن ميخائيل القديم السئ لم ينته تماما»(٢٢).

«وقالت : يتطلب الأمر مع ذلك قديسا، قديسين، كلينا، حتى ننجح . وقالت، بمرارة : أنا أداة جنسية ممتازة(٢٣)».

«وقال : عندك حق، ماذا تفعلين بى ؟ وماذا نفعل، كلانا، فى هذه التصادمات التى يبدو أنها لا مفر منها، هذه التباينات فى نغمة الاتصال، وفى نغمة انقطاع الاتصال معا ؟. قالت له : لن نعرف كيف نحتمل البقاء معا إلا إذا تعلمنا كيف يحترم أحدنا الآخر، باعتبار كل منا فردا مستقلا، له هويته، له فراحاته، وتقلباته، وحماقاته أحيانا. يجب أن يعرف كل منا قانون الآخر، أليس كذلك ؟

قال : وهم الفردية ، والاستقلال، باعتباره قيمة أساسية عندها. ووهم الاندماج، والفناء فى الآخر باعتباره القانون الأولى، عندى.

ثم قال : ما أشد سذاجة مطلبى أن تتسق البنى حتى تعود واحدة، وأن تتوافق النغمات فى هارمونية واحدة، وأن يتحقق الانصهار والذوبان والاستحالة إلى واحد . وأن تطلبه أيضا، كل لحظة، دائما ؟ أليس هذا هو العبث بعينه وأشد أنواع الطفولة سذاجة ؟ وتطلب هذا وأنت كبير ومجرب، ومعزوب ؟ حمق بل غفلة، ببساطة».!!(٢٤).

١١- تحرر :-

ويتحول وهم الاندماج والفناء فى الآخر إلى درجة مرضية تصيب الأنا ميخائيل ولا يتخلص منها إلا لحظات نادرة بالعودة إلى حالات الإدراك والمعرفة والثورة من أجل مجابهة الصهيونية واشتداد خطرها على المجتمع العربى والإنسان العربى سواء أكان مسلما أو مسيحيا وفى براعة سردية فائقة كما نعهد إدوار الخراط يعبر عن وجده مع الآخر فينتقل بسلاسة داخل الحركة الكلية للمجتمع والذى تتجلى فى مظاهرة ضد العدوان الإسرائيلى على بيروت فيهتف بهتافاتهم الإسلامية والسياسية ويجد أنه قد تحرر من خصوصيته وشبقه فيستحيل اتحاده السياسى والشعبى كبهجة الحب. ثم يتنقل فى براعة وسلاسة بالغة إلى التعبير عن قصة كفاح الشعب باسترجاع نضاله من خلال المظاهرات ضد الاستعمار وضد الانجليز . ولأن هذا التحرر الوعيوى كان نادرا

فإنه سرعان ما يحاول نتيجة للتأزم الذى خلقته الأوضاع السياسية فى مصر أن يعود إلى الشبق الجنسى كحل أزلى، هذا الذى يستحيل فى ذروته إلى حالة مرضية تتسم بتعذيب النفس والشعور باستعذاب لذة الألم والاستمتاع وهما بالغرق والموت والاختناق بالشهوة وهذا الإشباع السوداوى يحل التوتر ويريح الهو ورغباتها المكبوتة والمختزنة بالغرق «اختناق سلس عذب المذاق، والتطام أمواجه لايحس، رقيق ومرحب ولا يقاوم إغراؤه». كما جاء فى الرواية.

١٢- تساؤلات فى لغة النص :-

ويقدم الكاتب هذا الشبق فى شكل ابتعاث من المفردات اللغوية التراثية والمعجمية محاولا أن يعبر عما يجيش فى وهم الأنا وفى مكنونه من شبق فى قمة تكامله الفنى والفلسفى والإبداعى محاولا أن يقهر اللغة ذاتها فيمتلكها امتلاكا كليا لا تفرمنه فيخلق مايعتقد أنه مغاير ومضاد للجمال الفنى القائم فتصير حالات اللاوعى والنشوة واللذة الغامرة والمكنون النفسى دفقة فنية موغلة فى الغيم والغموض والكثافة والتعقيد فتنفجر الحروف فى إيقاع ذات موسيقى وحشية من اصطكاك جرسها مع بعضه البعض على نحو هندسى رائع وغريب ويحاول فيه الكاتب أن يدغدغ الحواس والروح والجسد كما يعتقد - باللغة فيقول:

«تنهمر هبات الوهج من مهجتى وتهمى فى غير هينة، همس السهوب إلىّ ليس تلهية عن الهوان وليس فيه نهى عن النهار. تهب أهوية الشهوة ويهج اللهب - الهيام حتى التهلكة وينهض المهر بين النهدين بالهوى حتى الانهيار ولكن الهمزة هادئة قائمة غير مهلهلة ولاصهد الهوب قد هجع. ولا هزيمة هناك ولا زهو التيه بل تهاويل مهدورة. اللهفة تهويمات مهيضة والبهاء جهومة، هسهسة تهجد الجسد هفهاف وهديل اللهج باسمك لايهدم قهر العالم وبل ينهال عليه الهدد"(٢٥).

ويقول "سنان حسك الأسلاك المستحصدة تسوط الجسد وتسور سماديره تستجيش سلاح السطوة المسنون على سنمة فينوس المستديرة بين عساليج الاستسرار السلسلة. الشمس سوداء تكسر الحبوس، ساطعة وسوداء السنى. سقطت سدود السجن الغسق العابس والسدف الدامسة قد انحسرت الساعة. وهواجس السراب مطموسة. موسيقى نواقيس المسرة تنسدر على سهول شاسعة"(٢٦) ويقول فى وضع آخر : "أصغو إلى غنج أغاريدك الغزلة وإلى دغدغة الغيد فى غلالتك أقغم يغرك الرغد، وفى مناغتك غفران لكل النزاغات المغامز، بزغ

الغراس المغروق في غيطاني، غاضت الغيامات وغار الغي وتغضن الغضا في غمض غدائرك المغدودنة على غيضتك الغناء غصونا غضرة سابغة على غضوضة الردغة الغمقة ألغ فيها وأوغل في غسق الغلمة، الغدق يغمرني فأغمض برغرغة الغطاس في الغدير الغض الغمرات، وهأنذا غائب في المثول وماثل في الغياد"(٢٧).

على أن هذا الاعتقاد وهو في قمة غلو التجنيس اللغوى يطرح العديد من التساؤلات تبدأ من مدى استطاعة الكاتب أن يتجاوز النصوص الأدبية السابقة التى أبدعها الناثر العربى أمثال الحريرى- على سبيل المثال تجنيسهم ؟

ثم مدى مساهمة .. هذا التجنيس فى دعم بنية النص الروائى بما يحقق الانسجام والوحدة وبما يحقق اكتمال جماله الفنى بها وهل استطاعت هذه المقاطع أن تصدم القارئ فى علاقته باللغة وتخلخل تذوقه تجاه مايعتقد أنه حساسية قديمة، ناهيك عن مدى إمكانية عبورها إلى مخيلة القارئ وعقله وقلبه ولانجد فى هذا المجال أقوى مما يقوله العلامة عبد القاهر الجرجانى : «إن المعانى تدين فى كل موضع لما يجذبها التجنيس إليه إذ الألفاظ خدم المعانى والمصرفة فى حكمها وكانت المعانى هى المالكه سياستها المستحقة طاعتها، فمن نصر اللفظ على المعنى كان كمن أزال الشئ من جهته، وأحالة عن طبيعته، ذلك فطنة من الاستكراه، وفيه فتح أبواب العيب والتعرض للشين»(٢٨).

ذلك أن التراص اللفظى الذى أبدعه إدوار الخراط، بالإضافة إلى ماعبر عنه الجرجانى،لإنه يخلق مسافة بعيدة بين القارئ وبين تتابع أحداث الرواية وسيرها ويقطع دفقتها النابضة التى يتميز بها الأنا ميخائيل" وديالوجه المنساب فى الرواية وعلى حين يحتاج القارئ إلى قاموس لغوى لمعرفة واستبيان الألفاظ والتخريجات اللفظية التى يحتويها هذا التراص فإذا أضفنا إلى ذلك أن استنساخ الألفاظ التراثية فى النص قد تؤدى إلى العيش للحظات فى الماضى فإنّ الاتصال بأنواعه الزمنى والمضمونى يتقطع ويفقد ديمومته وفاعليته فى الوصول إلى عقلية القارئ وتسريب ماهية الرواية وهو الشبق الجنسى كخلاص من حالة التأزم التى يتعرض لها الأنا/ ميخائيل .

١٣- بين الحريرى وإدوار الخراط :-

تتشكل تجنيسات إدوار الخراط من إيقاعات لايتضافر فيها التنوع الإيقاعى ويتحد فيها جرس الحروف ويخلق هذا تدفقا هارمونيا

عميقا داخل إيقاع عروضي واحد من البحور ذات التفعيلة الواحدة كما يتضح من التجنيس السيني (سنان حسك الأسلاك .....إلخ). وما يتناغم فيه من زحافات مختلفة فتتداخل التفعيلات فى وحدة موسيقية طويلة النفس وتنساب في برودة الصفير المعروفة عن حرف السين الأمر الذى يؤدى إلى رتابة وجمود وسكون وهمس منتظم كعقد من قطع الثلج، يمنح الحياة فيها التأزم العقلى الذى يعترى الأنا/ ميخائيل الواقف بين كيسين من العلف كحمار بوردانو الكيس الأول من الإفصاح عن الرغبة الجنسية المتأججة والجامحة عند الالتقاء برامة، والآخر جماليات اللغة وبحرها العميق وبين هذا وذاك تندثر نار الرغبة وتتحول إلى جليد من الحروف منتظم فوناتيكيا فى سين يعتريها ضعف فى النغم يسيطر عليها السكون ولايجهر هذا الهمس إلا فى أحوال نادرة عندما ينتفض الجسد بحرفه المجهور "الجيم" أو الغين عندما ينتشر الغسق .....

وبين هذا وذاك يموت القارئ بين الكيسين !!

والدماء من أمثال الإمام محمد أبوالقاسم الحريرى (ت ٥١٦هـ) أما أصحاب المقامات ومن أمثال ابن الصيقل الجزرى (ت ٧٠١هـ) إمام تلاميذ أبى القاسم ..... استطاعوا أن يوظفوا هذا النوع من الفنون الأدبية بشكل يخدم القص في النص سواء على مستوى الشكل أو المضمون والإنتقال إلى أشكال أكثر تعقيداً من الناحية الإيقاعية باستخدام إيقاعات مركبة مثل البحر الطويل والتميز بسلاسة التحول الإيقاعي من مقطع إلى آخر أو من الشعر إلى النثر أو العكس؛ ذلك كله فى شكل رائع من القص والحكى لا انكسار حاد فيه يؤدى إلى القطيعة الكاملة ..

يقول الحريرى فى شينيته :-

"وتشيط الشياطين فشرفا للشيخ شرفا، وشغفا بشنشنته شغفا:

فأشعاره مشهورة ومشاعره
وعشرته مشكورة وعشائره
شأى الشعراء المشمعلين شعره
فشانية مشجو الحشا ومشاغره
رشوة ترقيش المرقش رقشة
فأشياعه يشكونه ومعاشره

وأشهد شاهد الأشياء ومشبع الأحشاء ليشعلن شواظ اشتياقي....."(٢٩) ويقول ابن الصقيل الجزيرى فى مقاماته الزينية!

"..... وبستان سعودك بميس، وسيوبك تسح وتستماح، وأسلوبك أيسر محاسنه السماح، ومستنجد معسكرك حسن، اسهمه بوس" وأسقمه عكوس، وسامر السهى سهاده، وناسم السنا حساده، وسبت سبته إسعاده، وسبت عساكر سعد سعاده، وبس حسه حسانه وحس سيفه حسانه، فسلم سواى بلباس السلب، وحسن سواى بالتباس النسب وسلمت وسليلي، وفرسه ودرفسه سبيلى :

فأمسيت رسماً ليس يسعد كسرتى
سوى سبيل السامى السنى المساعد
فسارع عسى يسمو بحسن وسيلتى
سنانى وأنسانى السفوح وساعدى
وآس نساء حاسرات بكسوة
لترسو وتسمو بالسناء وساعد(٣٠)

ولعل التميز الذى يصيبه إدوار الخراط هو ما يمكن أن نستعير مصطلحه من كمال أبو ديب وهو «استدارية النص» بوصفها تعبيراً عن كمون طاقة الشعرية فى أى نص لغوى وإمكانية فيضها حين يدخل النص بنية دائرية أكثر سعة ورحابة»(٣١). وإدوار الخراط استطاع أن يصل إلى هذه الطاقة الشعرية من خلال التناقض الحاد بين المضمون الانفجارى أو المدهش الذى تحمله الألفاظ وتكتبه موسيقى النص ورتابتها .. على حين لم ينجح فى جعلها طاقه ... درامية موظفة داخل النص الروائى ولذا ظلت هذه الطاقة حبيسة ومبهمة لا تعضدد البناء الروائي بل تقطع انسجامه وتظل جمالا مستعصيا على الإدراك ومعروفا فى ذاته ولذاته دون المساهمة فى الجمال الروائى الذى تتصف به اللارواية الحديثة عند إدوار الخراط .. ولأجل المفارقة بين ما قبل التجنيس المغلق المبهم وما بعده من ديالوج واضح ومفتوح أو حدث تتملكه الثورة أو الشهوة أو الذكرى ، ... يظل هذا التجنيس المعجمى غير قادر على العبور إلى القارئ من خلال الرواية وفى مستوى القارئ العالى الثقافة بل تتطلب نوعاً أكثر علواً من البلغاء والفقهاء والعلماء حتى تتم الفاعلية بلا تقطع وبلا انفراط وتمزق وتحقق اتصال درامى محتمل من استجابة وإثارة وتوتر وتفاعل ولكن لا حياة لمن تنادى !!

١٤- صياغة الجملة فى النص :-

يتميز بناء الجملة فى النص على صياغة الفعل الماضى لفظاً بينما المعنى يوحى بالاستمرارية والآلية والواقعية، ولايعبر مطلقا عن انتهاء الحدث انقضائه بشكل نهائى، وإنما يعبر عن التوالد والسير تجاه المستقبل وهذا أحد الجوانب التى أبدعها إدوار الخراط واستطاع أن يجعل من الماضى شيئاً حاضراً يتحدث ويتكلم ويمارس الحب والسعادة كما يمارس الثورة .

الإبداع الأسلوبى عند إدوار الخراط يحول «كان» الناقصة إلى «كان» التامة باستخدام «قد» الحرفية محققا للأسلوب إمكانية واسعة لتجاور تقوقع الذات وإطلاق المدلولات الكامنة فى اللغة فكثيراً ما تكرر «كانت قد قالت» محدثاً بهذه الصياغة التأكيد والتحقيق والتوقع والتقريب والوجود والشروع والاستمرار وهى جميعاً أهداف أسلوبية تحققها هذه الصياغة، فعل كان فى الرواية يبدأ من وضع الثبات ويتحرك فى شكل تصاعدى يخلق نوعا من العنصر الدرامى الفاعل فى الرواية..

والرواية تبدأ فى صفحتها الأولى "وفى جملتها الأولى «كانت رامة تقف بالباب، فى الدفء المخامر، ندية، نضرة، ثقيلة ..... كانت ثابتة" وتنتهى الرواية فى جملتها الأخيرة" كان الموج يرتفع من حولى بالتدريج، يرتفع ثابتا وهادئا، يصعد إلى، دون قلق، كأنى أريده. البداية بالآخر والنهاية بالأنا وهذا وضع طبيعى فى الرواية المنغلق بطلها على فكره. ومن وضع الثبات للفعل الماضى يأتى التفكر والمعرفة والصعود والحركة والعمل والثورة والاختلاف الفكرى والاصطدام والتشكك حول مزاعم الأنا/ ميخائيل والآخر رامة فهى كانت .....

تقف ثابتة عيناها مبللتين/ قد أعدت/ تتحدث/ قد كتبت/ لها ثقل جسيم/ تعمل/ تصعد/ تتألق/ تتحرك/ هى التى تقود/ ثم كانت عيناها وهما تستديران إليه لاذعتين بهما جرح وغضب/ تسير معه/ مستثارة/ قد نهضت

وأما هو الفاعل الأزلى فى الرواية بالفعل يبتدأ بالمعرفة والصعود: فكان .....

يعرف/يصعد/يفكر/نشيطا/يزعم/يعطى/يقدم/ وكان محددا وكان يواصل .... ثم هما معا فى حركة دائبة فكانا :- يجلسان ويتعشيان يقرآن/ يعملان أو يشربان، كأنهما لم ينفصلا! ومع تصاعد حدة الخلاف بين الأنا/ ميخائيل وبين الأخر/ رامة يكون الانفصال ويكون

الهدوء وترتبط كان بحالات السكون والسدود والغياب (كان الهدوء/ كان هذا هو الباب المسدود/ كان القرار قاطعا/ كان القرار وتقض القرار قد تم كله في الغياب .

وفي النهاية يأخذ الماضي دلالات الحاضر وتتحرر الكلمات من أثر الماضي للتعبير عن استمرارية الانتكاسة وتقوقع الذات والمشاركة في هذه الانتكاسة هذا الموجة الذى سبق أن تلذذ به الأنا/ميخائيل مازال يريده هو كما هو بإرادته يرتفع من حوله ثابتا وهادئا كأنه يريده أبدا بلا مقدرة على الخروج من أزمته وتحرره من ذاته ؟! ويتوهج بناء الجملة في النص وتزداد حلاوة العبارة باستخدام أساليب الإضافة والنعت والعطف والجر محاولة من الكاتب الوصول إلى دقة العبارة وكمال المعنى وإتمام الفائدة وتأجيج النفس وتعزيز الشعور وتفجير الإيضاح وتحقيق الاتصال ودعم المقاربة وإثبات كنه الموصوف وماهيته، ومن خلال التتابع والتوالد والتلاحق تظهر مقدرة الكاتب العميقة على تشكيل النص بالحركة والفاعلية والحيوية فإذا الشخصيات حية تنهض من الصفحات تتحرك وتتلاعب أمامنا . ولتقرأ :

« ..... وهي تحمل عنه حقيبته بنفس البنطلون وبلوفر محبوك على الصدر الغنى الوفير.. المتحرر الآن، يطل بثقة، فخوراً بنفسه، معابث، جرئ، لدن، مهتز، وقائم بإعتزاز، مشكاة مدورة مضيئة بلحم نورها الخاص أطرز على جسد زجاجها المكور الدفئ خيوط قبلاتى وأنسج عليها بشفتى المضمونين أسلاك الفيروز المذهب الساخنة كأنها مسحوبة من القرن لبوها على وهج رأس الشمعة البارزة الداكنه المشققه بخيوط دقيقة صغيرة»

-الواو حرف عطف / وهى ضمير مبنى في محل رفع+ فعل مضارع / والفاعل ضميرمستتر والجملة في محل رفع خبر +حرف جار+ مجرور(ضمير) + مفعول به /مضاف +ضمير /مضاف إليه+جار+مجرور/مضاف+مضاف إليه+ حرف عطف+ معطوف+صفة+جار+مجرور+صفة+ صفة+صفة+ظرف زمان+فعل مضارع ضمير مستتر (هو)+ جار + مجرور+حال +جار+ مجرور /مضاف +ضمير /مضاف إليه+خبر لمبتدأ محذوف تقديره هو (ضمير)+ خبر لمبتدأ محذوف تقديره هو (ضمير)+ خبر لمبتدأ محذوف تقديره هو (ضمير)+ خبر لمبتدأ محذوف تقديره هو (ضمير)+ حرف عطف+معطوف+جار+مجرور+مفعول به+صفة+صفة

+جار+مجرور/مضاف+مضاف إليه /مضاف+مضاف إليه+صفه+فعل مضارع والفاعل ضمير تقديره أنا+ جار+مجرور/مضاف+مضاف إليه/مضاف+ضمير /مضاف إليه+صفة+صفة+مفعول به / مضاف+مضاف إليه /مضاف+(ضمير) /مضاف إليه+حرف عطف+فعل مضارع /ضميرمستتر + جار+ ضمير / مجرور+جار +مجرور /مضاف+ ضمير/مضاف إليه+صفة+مفعول به /مضاف + مضاف إليه+صفة+صفة+ حرف تشبيه+ضمير /مضاف(في محل نصب اسم كأن) +خبر كأن+ جار+مجرور+جار +مجرور / مضاف+ضمير / مضاف إليه+ جار +مجرور/مضاف+مضاف إليه/مضاف+ مضاف إليه+صفة+صفة+صفة+جار+مجرور+صفة+صفة .

بيان المفردات الإعرابية داخل الجملة

مفردات تفيد الصفة وتخلقها وتثبتها وتؤكد عليها	العدد
نعت	١٧
خبر	٥
معطوف	٢
حال	٢
فعل مضارع	٤
المجموع	٣٠

مفردات مساعدة تجسم الجملة وتبلورها	العـــدد
مجرور	١٤
الإضافة	٢٣
المفعول	٤
ظرف	١
المجموع	٤٢

مفردات صلة وربط وتأكيد واستمرار	العـــدد
حرف تشبيه	١
حرف جر	١٤
حرف عطف	٤
ضمائر	١٥
المجموع	٣٤

المجموع الكلى	١٠٦

يتضح من الجدول السابق سيادة بنى الإضافة ثم بنى النعت والضمائروالجار والمجرور وما يصاحبهما من بنى مساعدة تجسم الرؤية وتلتف جميعهافى علاقة بنائية تفاعلية تستمد من بعضها البعض التأثير بالتبادل بين الإضافة والمضاف إليه ، أو إيقاع الخبر السريع الذى يتحمل الضمير وينبثق منه فتنشر مع بقية البنى الدراما فى الجملة. وهذا أحد روائع البيان عند إدوار الخراط ذلك الذى تصير فيه الجملة وقد أصبحت جسدا متكاملا، متسقا ومتناقضا، متفقا ومتنافرا، مؤتلفا ومختلفا فى ديمومة واحدة لا تنفك تفعل فى الحياة مايريد لها الأنا/ ميخائيل وكما هو واضح من الجملة (ومن مفرداتها وعلى سبيل المثال : محبوك/ متحرر، مهتز/ قائم، وهج/ داكن، .....)

كما يستفيد المبدع إدوار الخراط من جماليات النص القرآنى والتى تظهر فى بعض التعبيرات التى يحاول الكاتب أن يحاكى بها هذه الجماليات وعلى سبيل المثال النماذج التالية :-

الرقم	العبـــــارة	الأية القرآنية التى استمدت منها العبارة اسلوبها
١	فبأى الآلاء تتألم	فبأى آلاء ربكما تكذبان سورة الرحمن(١٣)
٢	ولا تناله سنة ولا شحوب	«الله لا إله إلا هو الحى القيوم لاتأخذه سنة ولانوم»(٢٥٥) سورة البقرة.
٣	ويساقطان استسلامهما	«وهزى إليك بجزع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا» سورة مريم(٢٥)
٤	صبابات القلب وصبوات الجسد التى لا مثيل لنشوتها. ماودعك ربك وما قلى. ويقظته حارة فى أول الفجر الرطب الأنفاس.	«والضحى والليل إذا سجى، ما ودعك ربك وما قلى». سورة الضحى(٣)
٥	كانت تعرف هاجسه الطفلى القديم بأن خبرتها وسعت كل شئ.	«ربنا وسعت كل شئ رحمة» غافر(٧) «..... رحمتى وسعت كل شئ..» الأعراف(١٥٦)

وعلى الرغم من الاعتراضات الشديدة التى تنشأ مضمونيا ودينيا عن وضع الآية الكريمة «ما ودعك ربك وما قلى» فى هذا الموقف فإن اللغة تشارك فى حالة الوهج داخل الخطاب الروائى وتتحول إلى لغة شعرية ذات طاقة وفاعلية وجمال، تزيد من حلاوة النص، ولنقرأ هذا المقطع الذى استطاع فيه الكاتب أن يحرك الأشياء ويزيدها تألقاً: «الأنوار تتخايل وتدخل بين النجوم من وراء المئذنتين الرقيقتين الذاهبتين فى زرقة السماء الداكنة جدا، الرحمة الحجرية لها عذوبة الوالهين» الصياغة المضارعة فى الجملة تجعل من المآذن الحجرية الأثرية لها المقدرة على الحركة والاستمرارية والديمومة والتواصل، والصياغة الوصفية (الرقيقتين الرحمة - عذوبة الوالهين) تجعل من الحجارة مخلوقا إنسانياً وعاشقا صوفياً ولهاً. فما أروع روح الفنان

المبدع واكتشافه مالا يراه الآخرون.

١٥- الظاهرة المعجمية فى النص :-

اللغة فى هذا النص الروائى تكتسب قوتها من التراث اللغوى ويؤمن الكاتب بنظرية الاقتباس وتداخل النصوص «فكل نص أدبى هو خلاصة تأليف لعدد من الكلمات، والكلمات هذه سابقة للنص فى وجودها، كما أنها قابلة للانتقال إلى نص آخر، وهى بهذا كلمة تحمل معها تاريخها القديم والمكتسب. وقديما قال أبو الحسن حازم القرطاجنى عند الحديث عن إحدى طرق اقتباس المعانى وهى «ما استندفيه بحث الفكر إلى كلام جرى فى نظم أو نثر أو تاريخ أو حديث أو مثل فيبحث الخاطر فيما يستند إليه من ذلك الظفر على مايسوغ له معه إيراد ذلك الكلام أو بعضه بنوع من التصرف والتغيير أو التضمين فيحيل على ذلك أو يضمنه أو يدمج الإشارة إليه أو يورد معناها فى عبارة أخرى على جهة قلب أو نقل إلى مكان أحق به من المكان الذى هو فيه، أو ليزيد فيه فائدة فيتمه أو يتم به أو يحسن العبارة خاصة أو يصير المنثور منظوما أو المنظوم منثوراً»(٣٣) إدوار الخراط يصل إلى أبعد من هذه الفنون الى أحد اشكال الاتساق المعجمى وهو التكرار «والذى يتطلب إعادة عنصر معجمى، أو ورود مرادف له أو شبه مرادف أو عنصر مطلق أو اسم عام»(٣٤) إنه يصل إلى أبعد من ذلك أيضا إلى نوع الالتزام المعجمى حيث تترابط المفردات ومشتقاتها فى الجملة فى سياق واحد طبقا لترتيبها المعجمى فى نوع من الإطناب البانورامى الذى عبر عنه الإمام العلامة أبو هلال العسكرى «البيان لايكون إلا بالإشباع، والشفا لايقع إلا بالإقناع، وأفضل الكلام أبينه، وأبينه أشده إحاطة بالمعانى، ولا يحاط بالمعانى إحاطة تامة إلا بالاستقصاء»(٣٥). وعند المبدع إدوار الخراط فائدة لهذا الاطناب المعجمى فهو يثبت مقدرته الفذة والموسوعية فى الجمع بين متقارب الألفاظ وتحدى المألوف منها وتطويع الغريب فيها وإحياء المهمل بها .. وبهذا كما يعتقد يتحدى الخطاب القائم والسائر فى الواقع عامة والأدب والبلاغة خاصة. وكما يقول القدماء عن البلاغة : بأنها «إيصال المعنى إلى القلب فى أحسن

صورة من اللفظ»(٣٦) فإن الأمر ليس كذلك عند إدوار الخراط فالبلاغة كما تتضح من النص هى إغراق ومحاصرة المتلقى وتفتيته بتفجير المعنى وتوالد الألفاظ والوصول بها إلى حد الغلو والإيغال. الظاهرة المعجمية عند إدوار الخراط تصير إذن مقعداً فنياً يهدف فى الرواية إلى نقص العادة وإقامة الحجة والبرهان على المجتمع وتحديه وتقديم نص أدبى لغوى قبل أن يكون نصاً روائياً إنها فى النهاية صراع ضد القائم الكلى باللغة. وأهم الاكتشافات التى تفجرها الظاهرة المعجمية الذى يعنى استخدام المفردة استخداماً معجمياً لافكاك منه وكما استخدمه القدماء وبكل دقة .

نماذج للظاهرة المعجمية عند إدوار الخراط .

الرقم	الجملة	تحليل الظاهرة المعجمية	رقم الصفحة فى لسان العرب
١-	رسيس الحب راسخاً لايريم	١-١- المعنى المعجمى ١-١-١- رسيس : تحليل لسان العرب دار المعارف الشئ الثابت الذى قد لزم مكانه وجاء فى القاموس : رسيس الهوى من طول ما يتذكر، ورس الهوى فى قلبه ورس الحب ورسيسه بقيته وأثره. ١-١-٢- الحب : لسان العرب. الحب نقيض البغض والحب والوداد والمحبة : لفظه معروفة متداولة ١-١-٣- راسخاً : لسان العرب رسخ الشئ رسوخاً : ثبت فى موضعه ١-١-٤- لا : حرف نفى معروف لسان العرب ١-١-٥- يريم : لسان العرب الريم البراح، والفعل رام يريم اذا برح ويقال ما يريم يفعل ذلك، أى مايبرح. وفى الحديث أنه قال للعباس لاتريم من منزلك غدا أنت وبنوك ، أى لاتبرح وأكثر ما يستعمل فى النفى وقال أبن أحمر : فألقى التهامى منهما بلطاته وأحلط هذا ألا أريم مكانيا والريم التباعد. ١-٢- الدلالة على الظاهرة المعجمية: لاتخرج الجملة وألفاظها ومعانيها عما هو فى القاموس. وما هو شائع فيه	حرف الراء ١٦٤١ حرف (ر) ٧٤٢ ح(١) ١٦٤٠ حرف (ل) ٣٩٧٢ حرف (ر) ٩٥/ ١٧٩٦

الرقم	الجملة	تحليل الظاهرة المعجمية	رقم الصفحة فى لسان العرب
٣—	توقلا صعبا لأكمة عنوت	٣-١ المعنى المعجمى ٣-١-١- توقلا : لسان العرب وقل فى الجبل بالفتح يقل وقولا ووقولا وتوقل توقلا :صعد فيه. ٣-١-٢- صعبا : لسان العرب الصعب خلاف السهل ! نقيض الذلول : ٣-١-٣ لإكمة : لسان العرب الإكمة : مثل الجعل ودون جعل (تل) وقيل هو الموضع الذى هو أشد ارتفاعا من حوله وهو غليظ لا يبلغ أن يكون حجرا. ٣-١-٤- عنوت : لسان العرب العنوه القهر وقال ابن الأثير هو من عنا يعنو إذا ذل وخضع. ٣-٢- الدلالة من الظاهرة المعجمية يتضح من المعنى الاتفاق التام بين المعجم وبين الجملة والارتباط المنطقى والذهنى فالإكمة صعبة والصعود إليها مذل ومقهر وتوقل صعد فى الجبل الأكمة نوع من الجبال وهكذا جاءت الألفاظ فى موضعها المعجمى الدقيق.	حرف (ق) ٤٩٠٠ حرف (ص) ٣٤٤٤ حرف (ء) ١٠٣ حرف (ع) ٣١٤٤

الرقم	الجملة	تحليل الظاهرة المعجمية	رقم الصفحة فى لسان العرب
٢-	فإن غنة غوايتك لاتغادرنى مغمغة بإغنيات غامضة المغزى	٢-١- المعنى المعجمى ٢-١-١- فإن : إن حرف توكيد ونصب ومعروفه لسان العرب ٢-١-٢- غنة لسان العرب الغنة صوت فى الخيشوم قيل صوت فيه ترخيم نحو الخياشيم يكون من نفس الأنف. ٢-١-٣- غوايتك : لسان العرب الغى : الضلال والخيبة والفساد والغواية الانهماك فى الغى وقوله تعالى «فبما أغويتنى لأقعدن لهم صراتك المستقيم» قيل فيه قولان ، قال بعضهم فيما أضللتنى، وقال بعضهم فيما دعوتنى الى شئ غويت فيه ٢-١-٤-لا : حرف نفى معروفه لسان العرب ٢-١-٥- تغادرنى : لسان العرب غادر الشئ تركه وفى التنزيل «لا يغادر صغيره ولا كبيره» ٢-١-٦- مغمغمه : لسان العرب الغمغمة والتغمغم غير بين وقال : وللقسى أزاميل وغمغمة وقال عنترة : فى حومه الموت لا تشتكى غمراتها الابطال غير تغمغم ٢-١-٧- بأغنيات : لسان العرب الغناء من الصوت : ما طرب به ويقال : غنى فلان أغنية	حرف (ء) ١٥٥ حرف (غ) ص ٣٣٠٧ حرف (غ) ٣٣٢٠ حرف (ل) حرف (غ) ٣٣١٧ حرف (غ) ٣٣٠٤ حرف (غ) ٣٣١٠

الرقم	الجملة	تحليل الظاهرة المعجمية	رقم الصفحة فى لسان العرب
		قال حمدوين ثور : عجبت لها أن يكون غناؤها فصيحا ولم تفغر بمنطقها فما	
		٢-١-٨- غامضة : لسان العرب غمض المكان وغمض الشئ : خفى الغامض من الكلام خلاف الواضح	حرف (غ) ٣٠٢٩٩
		٢-١-٩- المغزى : لسان العرب غزا الشئ غزوا : أراده وطلبه ومغزى الكلام : مقصده	حرف (غ) ٣٢٥٣
		٢-٢- الدلالة من الظاهرة المعجمية معنى الألفاظ متفق مع معانيها المعجمية وجمال العبارة مكتسب من (البيان القديم) فى لا تغادرنى والتى تفيد برغم النفى الإثبات والبقاء والاستمرار. والعبارات فيها متداولة كما فى «غامضة المغزى» ومتداولة شعبيا فى كلمة غمغمة بالإضافة وحده منطق الجملة المعجمى الطبيعى فكلها مرتبط بأصوات وكلمات فالغنة صوت والأغنيات كلام وموسيقى وكلها أصوات وكلمات الغامضة والمغزى يرتبطان معجميا كما هو مبين بالكلام، وهما صوت	

ومن الأمثلة السابقة يتضح معنى الظاهرة المعجمية المطروحة ومابها من ترتيب معجمى (انظر قرب ترتيب الصفحات) كما يتضح الالتزام التراثى لمعانى الكلمات وأصالة التعبير العربى الجميل والجزل

عند إدوار الخراط .

١٥- خاتمة :

وأخيرا فإن رائعة الكاتب الكبير إدوار الخراط "الزمن الآخر" تظل علامة هامة فى الرواية العربية وفى سعيها الحثيث لإثبات خصوصيتها فى الوقت الذى تستفيد فيها من انجازات الرواية العالمية .. هى تغوص فى عالمنا وفى شخصياتنا وواقعنا ومشكلاتنا وفي بحثنا الدائم عما يعترض سلامنا الاجتماعى !! كما تظل علامة أكيدة على إدانة الطبقة المثقفة وتأزمها ثم أنها بجمال أسلوبها وشدة ابتعادها عن العناصر التقليدية للرواية وبقوة مفرداتها العربية الاصيلة التى نهضت من مكمنها القاموسى لتعيش العالم من جديد ... تظل رائعة إدوار الخراط على عرش مملكة اللغة وأحد معالم الحداثة التى يجب أن تكون !!

المراجـــع :

١- سيد حامد النساج اتجاهات القصة المصرية القصيرة - دار المعارف القاهرة - ١٩٧٨ - ص٣٣١.
٢- إدوار الخراط - الزمن الآخر - دار شهدى للنشر - القاهرة، ١٩٨٥.
٣- معن زيادة وآخرون الموسوعة الفلسفية العربية - معهد الانماء العربى المجلد الأول ١٩٨٦ - ص ١٣.
٤- نفسه : ص ١١٤ للاستزادة عن مفهوم الأنا.
٥- ياقوت الحموى معجم البلدان - دار الكتب العلمية - بيروت ط ١-١٩٩٠ج ٣ص ٢٠.
٦- نفسه ج٣ ص٢٠؛ جمهرة أشعار العرب أبى زيد محمد القرشى دار نهضة مصر - القاهرة ١٩٨١ ص٧١٢.
٧- معجم البلدان ج٣، ص٢٠.
٨- نفسه ج٢٣ ص١٨، ١٩.
٩- ابن منظور لسان العرب - طبعة دار المعارف - القاهرة ص١٧٨٢.
١٠- الزمن الآخر ص٢٠.
١١- جمال حمدان - شخصية مصر - دار الهلال - القاهرة- ١٩٩٣- ص٢٧٢.
١٢- بول ويست الرواية الحديثة - دار الرشيد للنشر - بغداد ١٩٨١ ترجمة عبد الواحد محمد ص١٦
١٣- الزمن الآخر ص، ١٢٣.
١٤- نفسه ص٣١.
١٥- نفسه ص٣١.
١٦- نفسه ص٣٢.
١٧- نفسه ص١٧.
١٨- نفسه ص١٥، ١٦.
١٩- نفسه ص٩٦.
٢٠- نفسه ص٩٧.
٢١- نفسه ص٢٧٩.
٢٢- نفسه ص٣٤٥.
٢٣- نفسه ص ٣٤٦
٢٤- نفسه ص ٣٤٨.
٢٥- نفسه ص ٧٤
٢٦- نفسه ص ١٦٤
٢٧- نفسه ص ٣٦٨
٢٨- عبد القاهر الجرجانى أسرار البلاغة تحقيق هـ . ريتر مكتبة المتنبى - القاهرة ط ٢ ١٩٧٩، ص ٨
٢٩ - مقامات الحريرى ، نسخة بدون عنوان وتاريخ.
٣٠- ابن الصيقل الجزرى ، المقامات الزينية، دار المسيرة ، تحقيق : عباس مصطفى الصالحى ، جامعة بغداد ، ط ١، ١٩٨٠، ص ١٢٨ .
٣١- كمال أبو ديب ، في الشعرية ، موسسة الأبحاث العربية ، بيروت ١٩٨٧، ط ١ ص ٦٩
٣٢ - الزمن الآخر، ص ٢٩٥ .
٣٣- أبو الحسن حازم القرطاجنى . منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، دار الغرب الإسلامى ، بيروت ، ١٩٨٦ ،ط٣ ،ص ٣٩ .
٣٤- محمد خطابى ، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافى العربى ، بيروت- الدار البيضاء ، ١٩٩١ ، ط١ ، ص٢٤ .
٣٥- أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين - الكتابة والشعر- ، تحقيق : د . مفيد قميحة دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٨٤، ط٢ ،ص ٢٠٩.
٣٦- أبو الحسن علي بن عيسى الرماني ، النكت فى إعجاز القرآن ، ثلاث رسائل فى إعجاز القرآن ، تحقيق . محمد خلف الله أحمد و محمد زغلول سلام ،دار المعارف القاهرة ، ١٩٩١ ، ط٤ ،ص٧٦

الفصل الثانى

فى النثر
دراسة حالة ضد هدم التاريخ
المثقفون من العسكر إلى الهوامش

دراسة فى أدب صلاح عيسى

(دراسة حالة ضد هدم التاريخ)

المثقفون من الهوامش ... إلى العسكر

قراءة فى بعض مؤلفات صلاح عيسى

أنا شفت الشاعر إياه
شفتوه ؟ شفناه ..
بيبيع حدوتة أهله بنص فرنك
أنا شفته بينهش لحم كتاف أصحابه
وبيصلب أخوه فى غيابه
وبيشرب دم أبوه كونياك.

التاريخ لايتوقف عن امتداده ... يقع فى أتون حياتنا ولايتخلى عنا ... هناك من يستنهضه من مكامنه الحية، وهناك من يصنعه ويتقدم نحونا وإلينا جلياً، أو مخادعاً، ونحن فى أى حالة من الحالات التاريخ.... تاريخ مضى ويمضى ، وتاريخ سائر قادم بحكم حركة

الزمن وتطورها ... والكاتب صلاح عيسى واحد منا ، يشارك فى أتون الحياة يستنهض التاريخ ويصنعه ويطلقه – على حد تعبير الشاعر عفيفى مطر – من مكامنه البليلة بالتذكر ـ ويصنع أثناء ذلك التاريخ ... لاتنفصل فى حياته الكلمة عن الفعل بل تنسجم فيه ، ولا الوعي عن الممارسة بل يفيض فيها، الكلمة كالبندقية فى صدور الطغاة لترده هو إلى السجن والاعتقال لكنه لايتوقف ، ولايتعب ، يمتد إلينا باللحظات التي يدافع فيها عن الأصالة باعتبارها وقائع تاريخية تدافع عنا بخصوصيتها ضد الخونة، وتؤكد جدارتنا وروح المبادرة لدى شعبنا مثقفيه وعلمائه، وبسطائه . فكما يقدم ذكاء هذا الشعب أثناء مقاومته للظلم والاحتلال ويبين مدى صلابته فى مقاومة القهر فى كتابه «هوامش المقريزى» باستقراء تاريخى يصنع منه نصاً جمعياً يعبر عن الأمة ... وعيها ومثقفيها، فإنه يقدم واقع الحياة القريبة والمعاشة التى وصل إليها المثقفون الحرفيون «الذين يعيشون بضمير قلق، ووجدان سقيم، فهم ممزقون بين ولائهم لذواتهم التى لايعبدون سواها، وإحساسهم الزرى بالعار لأنهم أعجز وأجبن من أن يضحوا دفاعاً عما يؤمنون فى أعماقهم، بأنه الحق والعدل، وهم يغطون أنفسهم أمام أنفسهم، بمبالغة فى الاعتزاز بالكرامة التى يمرغونها بالالتحاق والارتزاق» وذلك فى كتابه (مثقفون وعسكر) .

بين هذه النصوص وتلك يسعى الكاتب إلى خلق صورة ذهنية تشى بالصدق الموضوعى لتنفتح على القارئ والعالم ادراكيا ودلاليا، تخلق علاقة فاعلة مع الواقع لتفجر طاقة الوعى في الوطن وتشكل خطاباً يلقى قبولاً عقلياً ، وجدلاً يراجع مظاهر الاعتقاد فى الطبقة المسيطرة، ليس ذلك فحسب بل تتحول النصوص إلي نوع من الترميز الذى يتبناه الفرد فيتشكل لديه نوع من القوة التى تهز وتخلخل وتفضح اسرار الكيان السياسى والكيان الاجتماعى، فكما تقدم نماذج المقاومة المدهشة للبسطاء والعلماء المخلصين فهى تقدم نماذج السقوط والخيانة والتآمر فى أكثر صورها رداءة وخسة.. وهذا يحقق بدوره زيادة الوعى وتثوير الحياة التى اعتراها الفساد، بالإضافة إلى إعادة النظر فيما يدور من حولنا ، لذا يحرص الكاتب على تفكيك الماضى والواقع بعيداً عن أشكال التناول المؤسسية ثم يعيد تقديمه من خلال حركة الزمن فى تدفق وجريان فنى يجمع تارة بين القصص والوقائع، والأحداث المنتقاة التى تنبع فنيتها من الدهشة المتنوعة

سواء من العلو والبطولة أو من الانحطاط والخيانة، وإلى ما فى الواقع من تعقد وتناقض، وتقف الذات المبدعة أمام موضوعها وقد اشتعلت فيها التصورات والمسلمات بأن الظلم هو الظلم سائر وماض، والخيانة هى كذلك، وأن الكفاح هو الكفاح لايتوقف، وأن روح المبادرة والابتكار والمبادأة التى يتميز بها الشعب لاتنتفى حتى فى أحلك الظروف التى يتحول فيها المثقفون إلى عسكر والجديد أمام الذات المبدعة ليس فى الاندهاش فى اللحظة المستجدة والفاعلة أو من البكارة المخبأة فى الماضى ولا تمثلها فى الحاضر ولكن فى الديمومة التى تتصف بها، فهذه البكارة وهذه الدهشة ليستاعرضيتين وإنما يواجهان القهر عبر كل العصور ويبتكران لنفسيهما أدوات المقاومة مهما كان شأن القهر فى المجتمع ولذا فهو لايحدثنا عن المقاومة ولا الظلم فى حد ذاتهما بقدر مايحدثنا عن ديمومتيهما.

ولأن الكتابة «هى قاعدة الشكل أو اختيار النطاق الاجتماعى الذى يقرر الكاتب أن يضع ضمنه لغته، وهى بهذا المفهوم، ناتجة عن الاختيار الحر الذى يقوم به الكاتب لوظيفة خطابه ودوره الاجتماعى» وهذا ما يتشكل ويتحدد – على سبيل المثال – فيما يقدمه لنا الكاتب عندما يقتنص من حوادث التاريخ فى العصر الفاطمى صورة لواحد من خطباء المساجد، أراد الحاكمون تكميم فاهه وأفواه زملائه بأمرهم بالكف عن تناول موضوعات معينة تشى باستخدام الماضى وإسقاطه على الحاضر فلجأ الخطيب للتحدث فقط عن «البصارة» وطرق صنعها وطبائع أهل البلاد فى تناولها، تاركاً كل أمور الدين والدنيا، وأدرك الشعب بفطنته مايهدف إليه الخطيب، وأنه لم يجد وسيلة لإخبارهم بأنه ممنوع من الكلام فى الماضى وسير الصحابة، غير هذه الطريقة، وفى الجمعة التالية صدر للخطيب الأمر بعدم الكلام فى البصارة أو أى طعام آخر ... وفى هذه القصة تأخذنا التصورات المنسجمة للذات المبدعة معها فيقول الكاتب فى داخل إطار القصة أن ما يرويه ليس عظة عادية ولكنها طاقة يفتحها فى جدار الصمت... هذه هى بصيرة الكاتب ذاته داخل النص التى تنطلق إلى خارجه على المستوى العام لنصوص الكتابة واختياراتها المنسجمة مع الذات / الكاتب. وأنه فيما يعتقد يسد جانباً هاماً أعرضت عنه الكتابة الحديثة سواء من ناحية تناول البسطاء فى التاريخ وذكاء المناضلين منهم أو من ناحية فضح المثقفين لذواتهم أنفسهم ولطبقتهم التى ينتمون إليها كما فى «مثقفون

وعسكر» ثم تكنيك الكتابة - فى هوامش المقريزى - الذى يلجأ فيه إلى القص القصير ليضفى إلى هذا الشكل بعداً تاريخياً خلاقاً يقدم فيه اللحظة - الدهشة فى جوها التاريخى وامتدادها الزمنى، وقد دمجها بما هو حتمى ودائم من روح المبادرة والمباداة والذكاء والصبر على البلاء فى مواجهة الخيانة والتردى، ويكون الكاتب بذاته المبدعة وباختياره المنسجم معها فى هذا الشكل مشاركاً فى العمل بشكل فاضح دون هدم المعنى فى القصة أو تشويهه، بل هو بطلها المكتشف لذا تتحرك مقاطع القصة تحركاً طيعاً من فقرة إلى أخرى تمتلئ بالبصيرة المراد تبيانها، وهذه المشاركة والفاعلية هى التى تأخذنا فى وقائع وأحوال كتاب «مثقفون وعسكر» كشاهد عليها أحياناً أو فاعل فيها أحياناً أخرى، السيرة الذاتية للكاتب نوع من المثال يتحقق فى موضوعات الكتاب إلى حد سردها هى ذاتها، فالكلى ينتج من الخاص والذات والفردى، ذلك الذى يشعل فينا الانفعال والدهشة من التردى الذى يعترى المثقفين، وأحيانا يصل هذا الانفعال والدهشة والاختيار إلى حد الرفض والثورة على التردى . الاندماج بين الخاص والعام ، وبين الكلى والجزئى داخل النصوص أحد الملامح العامة فى خطاب الكاتب، ويجعل من بنية الخطاب ذات فاعلية وديناميه حينما يتصارعان معاً ويتشعبان، ويكون التنافس بينهما هو الذى يملأ النصوص حيوية وطاقة ويشكل نظامها وتماسكها البنائى وفى الوقت ذاته حريتها فى خلق قاعدة الشكل - وهى الكتابة - التى تتراوح بين القص فى الهوامش وبين الحكاية والسيرة الطويلة أو الحوار فى «مثقفون ... وعسكر» وهذا الشكل ينسجم فى نظام لغوى يعتمد فى قدرته على نقل المعانى من خلال التماهى بين الرموز والإشارات القصصية والحكائية وبين العالم الخارجى والتصورات المنسجمة للذات المبدعة، الفعل الماضى فى النصين يميل إلى جعل الماضى حاضراً باستخدام الفعل الناقص «كان» على اعتبار أن اسمها معرفة، وهذه المعرفة تتخلق منها أفعال الماضى لتباشر حضورها فى الواقع وتطلق رمزيتها لتتجسد فى العالم الخارجى، موشية تارة بالتواجد باستخدام كان التامة أو باستمرارية الفاعلية، أو الجمع بين كان التامة وكان التى تفيد الاستمرارية، وهذه أحد السمات الأسلوبية للخطاب الذى تنطلق فيها الرموز من النص إلي العالم الخارجى، وهذه البساطة التركيبية يواكبها موقف لغوى يؤكد علي أهمية اللغة

فى التواصل والاستقطاب وإحداث الفهم وإذكاء الوعى عند القارئ ، اعتماداً على الأطر الدلالية المشتركة بين الذات المبدعة وبين القارئ، لذا فبنى الوصف والربط والتتميم والتضمين والإسناد والإضافة والاستدراك والاختصاص والابتداء والاجتماع تقف كبنى نظيمة ظاهرية وسطحية لتؤدى إلى بنى عميقة رمزية دالة ومنتجة ... السطحى هو الماضى، والحاضر هو العميق المنتج فى «هوامش المقريزى» والآنى هو السطحى ، والمستقبل هو العميق المنتج فى «مثقفون .. وعسكر» فقدرة الكاتب الفذة أنه يخلق من بين النوعين نوعاً من التنامى قال عنه لورانتى جينى «أنه يجعل نصوصاً عديدة تلتقى فى نص واحد دون أن تتدمر أو ترفض ، فالتناقض قراءة جديدة، كتابة ثانية ليس لها نفس المعنى الأول، ومن هنا كان التناص «صورة تضمن للنص وضعاً، ليس للاستنساخ، وإنما لإنتاجية» هى عند الكاتب طاقة يفتحها فى جدار الصمت من أجل رفض الهزيمة فى الحاضر والاستسلام للقهر والظلم ومن ثم المساهمة فى إنتاج المستقبل وبنائه.

وهذه البنى العميقة هى التى تشكل سلطة الخطاب عند الكاتب وهى تقف بدورها كالمؤلف ضد السلطة القهرية، لأنها تنبع منه ولاتنفصل عنه، كما لاينفصل المؤلف ولا النص عن القارئ ، إذ أن كليهما – كالنص يطمح فى التغلب على الواقع القهرى، ودخول عالم الحرية دخولاً مستقبلياً ، ويطمح كلاهما عند الولوج الى أعماق التاريخ أو اقتحام أغوار الواقع إلى الانتصار على الظلم والتمتع بلحظات المقاومة وروح المبادأة التى تتفجر فى النصوص والذات المبدعة، والذات القارئة .

ولأن هذه السلطة تصطدم بالسلطة القائمة وتهددها فإن السلطة بالتالى تحاول القضاء على المؤلف وامتداد العلاقة بينه وبين الذات القارئة فيتعرض للاعتقال والمطاردة والمحاصرة والإيقاف والفصل التعسفى ... لكن الاستمرار فى مقاومة الظلم هى الطاقة التى تنفتح فى جدار الصمت داخل الخطاب فتفيض على الواقع بقوة وتزلزل السلطة وترد عليها تهديدها وتفضح فسادها ومؤامراتها .

عندما ندخل إلى عالم الخطاب عند صلاح عيسى فى «هوامش المقريزى» فإننا سنجد أن أكثر الناس خشية لله، أكثرهم حباً للوطن، وسنجد أنه ينبهنا إلى أن السلطة عندما تكون سلطة شخصية فلا

قيمة للإنسان ولامعايير للصعود والهبوط ثم يعرفنا بكيفية التخفى والتستر الكاذب وراء الدفاع عن الإسلام وأن ذلك ربما مايزال الوسيلة الوحيدة للاحتفاظ بالسلطة، ويبين كيف تحمى الأنظمة نفسها بالدجل والخرافة، وسنتعرف على شيوخ الأزهر الشجعان مالم نسمع عنه من قبل كالشيخ الاقصرائى، وأبوالسعود والسنباطى الذى قال للباشا : العثمانى داود إنك رقيق ولايجوز لك أن تتولى الأحكام وأحكامك باطلة مالم تعتق، وسترى كيف كان الاتهام بالكفر والإلحاد والخروج عن دين الله هى التهمة التقليدية التى دأب الطغاة والخونة والعملاء على توجيهها لكل صاحب رأى ولكل من يدافع عن مصلحة الشعب، وسنتعرف على البابا كيرلس الخامس وهو بطريرك وطني يدافع عن وقوع الكنيسة تحت الرعاية البريطانية ثم مواقف الشيخ العدوى والأنبا ديمتريوس، عندما رفضا الانحناء أمام الخليفة العثمانى وتقبيل الأرض بين يديه، وكيف كان يلتحق الأقباط للدراسة بالأزهر الشريف، وأولى الجنازات الكبرى فى مصر وهى جنازة الزعيم مصطفى كامل، وسنتعرف على الأبطال أمثال سيرجيوس عبد الملاك الذى قال للمجلس الأكليريكى وهو يمثل أمامه بتهمة ملفقة «إننى لم أبع ضميرى بمثل ما تبيعونه وأنتم جلوس على هذه الكراسى» وسنتعرف على عبد الله النديم وعلى مصطفى لطفى المنفلوطى الأديب المناضل وابراهيم الوردانى والشيخ محمد عبده والشيخ محمد أبوزيد الذى أنقذ مصطفى كامل من مؤامرة الاستعمار لتجنيده ومنعه من النضال، وحكاية الأدميرال سيمور وش القملة ، وكيف تكون الكتابة استشهاداً فى سبيل الرأى وليس أكلاً على الموائد ومثال ذلك أمين الرافعى الذى فضل أن تغلق جريدة الشعب على أن تنشر قرار الحماية على مصر، وبائعة الفجل البطلة التى رفضت الرشوة الطائلة للشهادة على الوطنيين المصريين وسنجد بيرم التونسى ومصطفى الغاياتى وحفنى ناصف وأحمد زكى شيخ العروبة والشيخ سيد المرصفى، ومقولة سرجيوس : من فوق منبر الجامع الأزهر :

«إذ كان الإنجليز يتمسكون ببقائهم فى مصر بحجة حماية القبط فأقول ليمت القبط ليحيا المسلمون أحراراً » وقصة الأسطى أحمد من أبطال المقاومة الشعبية الذى استطاع منع أحد الباشوات من مقابلة اللورد ملنر فى الوقت الذى أجمع الشعب فيه على

مقاطعته، فحبسه فى الأسطبل، وسنعرف قصة المناضل الحاج جاد الله عامل السكة الحديد وذكائه فى قتل الإنجليزا ، والرائد مصطفى حمدى الذى هرب الأسلحة إلى المجاهدين فى ليبيا وغيرهم من المناضلين الذين يمتد تاريخهم من الشيخ العز بن عبد السلام ، وستقرأ من البصيرة :

- كم قاست مصر من الجلادين : صغاراً وكباراً.
- الله يهلك من يقصد الغلاء إلى المسلمين.
- أكثر الناس خشية لله، أكثرهم حباً للوطن.
- وهم على مشارف الموت يصبح الطغاة شعراء.
- يقرض الطغاة الشعر.. لكن قبل الموت.
- مـاأكثر البلاء الذى يصيب بلداً يتحرك فيه الثوار لمجرد أغراض نفسانية.
- ومضى البطريرك يقاوم .. وعندما طلب منه أن تكون الكنيسة المصرية تحت رعاية ملك بريطانيا ، سألهم هل يموت ملكم ؟ فقالوا : نعم قال : إننا تحت رعاية ملك لايموت.
- أيامها كانوا يطلقون عليها اسم مصر المحروسة... وكان أخرون يسمونها مصر المحبوسة .
- وقال عرابى من منفاه للخائن الخديو توفيق :
إن الأرض سوف تحملنا بغير إرادتك، وأن السماء سوف تظللنا بغير رعايتك، وسأتعلق بأذيالك يوم القيامة وأقول : يارب هذا ظلمنى فاقتص لى منه .
- وأثبت التاريخ عمليا أنه ليس بالفتوى وحدها يعود المحتلون إلى الحق .. ولكن أولاً بالسلاح .
- وما أكثر مايعانى شعب يغفل عن حقه فى الرقابة على القوانين .
- لماذا تبدأ مدارس النشل كلها بالحروف اللاتينية ؟ صحيح .. لماذا ؟

وعندما ندخل إلى عالم الخطاب فى كتاب «مثقفون ... وعسكر». فإن الكاتب يؤسس لحركة الثورة بكونها رفضاً للأوضاع السائدة التى تساهم فى قهر الوطن والشعب، ومن ثم فهو ينقض على هذا الواقع ليفضح المثقفين والعسكر معاً ويفككه باعتباره أحداثاً موشية بالجدل والصراع بين قوى النضال والتجدد وقوى القهر والتراجع

للدرجة التـــى « يُشرح الكاتب فيها نفسه، مكتفياً بفضيلة مواجهة الذات بحقيقتها ومن هذه الحقيقة تنفجر البصيرة داخل «مثقفون وعسكر» وتتميز بالحيوية فى نقد الذات والواقع ومنها :-

- لم تخل المعتقلات المصرية يوماً من المثقفين المصريـــين الثوريين، تعب العقل من عد القوائم وتاهت الأسماء من الذاكرة .
- كان اليمين قد انتصر بسلاحة الفاجر : التآمر وإحداث ا الانقسام كان اليسار قد هزمه سلاحه الفاسد : التفتت وعدم النضوج وتثبيت الخبرات القديمة لكن منطق الأشياء يقول : إن الحياة لاتتقدم إلا بمزيد من العناء .
- المرضى بالرومانتيكية الثورية، هم وحدهم الذين يقدسون الشعب حيث هو فيعتبرونه كائناً طهوراً يتغزلون فى أخلاقه النبيلة، ويشببون بوجدانه النقى ، فإذا ما أنتقلت بقع الزيت من شباب العمل البروليتارية إلى ملابسهم عبر زحام المواصلات العامة سعدوا بذلك الشرف الذى اختصتهم به الأقدار دون غيرهم .
- الطابع الحزين للنفس المصرية، لا يحتسب كصفة سلبية إلا عند الفاشيست من المفكرين، فالمعنى المضئ لهذه الظاهرة هو أن المصريين لم يسعدوا يوماً لا بالطغيان ولا بالاستذلال ولم يتقبلوه نفسياً، بدليل أنه رسب فى نفوسهم هذا الحزن العميق، الذى لم يمنعهم من حب الحياة ولم يحل بينهم وبين العمل الذى يطورها إلى الأفضل...
- المصريون الذين تحدوا النهر - والبشرية فى طفولتها الأولى - فطوعوه، وقهروه ، واستجابوا لتحديه بتحد مضاد، يمنحون حبهم وتأييدهم لكل من يفعل الشئ نفسه تجاه قوى طاغية أو ساعية للاستذلال.. ولهذا السبب اعتمدوا زعامة عرابى ومصطفى كامل وسعد زغلول ومصطفى النحاس وجمال عبد الناصر.
- ولست فى هذا افترى عليك ياسيدى أو أدعى، لكننى أخشى أن يكون القانون فى بلدنا قد أصبح كما حذر الفيلسوف اليونانى القديم «تراخيماس» سيفاً فى يد القوى تعنو له رؤوس الضعفاء.
- وفى معظم القضايا السياسية التى نظرت فى السنوات الأخيرة، استمر الحبس شهوراً ستة - وأحيانا أكثر - ثم خرج «الرهائن» دون أن يصدر أى قرار بالاتهام.. لأنه لاقضية هناك أصلاً

– قال الأفغانى :

لاأفهم معنى قولهم – الصوفية – الفناء فى الله .. إنما الفناء يكون فى خلق الله بتعليمهم وتثقيفهم والحدب عليهم .

– الصراع حول تفسير ثورة يوليو أو حركة يوليو وكيف انتهى الحوار يبين القوى المتعددة إلى عدم صياغة فكر اشتراكى إنما تمت صياغة مجموعة من الأفكار التوفيقية والوسطية.

– كيف أن الفكر الثورى فى مصر يعدم صياغة ليست متخلفة فقط عن الفكر الاشتراكى، ولكن حتى عن الليبرالية !!

قدر البرجوازية التاريخى (فى مصر) أن تعتمد على التناقض الدولى داخل الجبهة الاستعمارية، فإذا فشلت – ولابد أن تفشل – لجأت إلى المفاوضة مع الطرف المعتدى وحلت القضية الوطنية حلاً ثنائياً، فى إطار هذه الجبهة الإستعمارية نفسها ؟!!

– مع حرب اكتوبر تكشفت الأوضاع الثقافية فى مصر على حقيقتها... فصائل منفصلة بلا اتصال، وشرائح متفرقة بلا لقاء جزر من عالم الأنا المتورم : نرجسيته ضيقة الأفق. لاينظر خارجه ولو حتى ليرى موطأ قدمه هل نتوقع منه بعد هذا أن يكون ذا رؤية شاملة للحظته الراهنة أو لمستقبله القادم ؟!

ـ ..... غطت الرطانة على كل شئ

فى الستينات : فى الواقع فإن الزعيق حق مكفول للبيروقراطى والتذلل والرجاء هو الحق الوحيد المتروك للفلاح !

– وأثبت المثقفون من النمط اليسارى المنتكس ، أنهم إثر عمليات البسترة، استمرأوا الشعور بالتدنى تجاه الزعيم المنزه عن الخطأ .

– كان اليمين المنتكس جزء من لعبة عالم ماقبل حزيران الكذوب فقد تاجر بالاشتراكية ونحت لها أسماء رقيقة ، فهى عربية مرة، وإسلامية مرة أخرى، رضى عن كل شئ ، ومدح كل شئ ، لكنه فعل ذلك ليحمى نفسه.

– المثقف اليمينى المنتكس يتطهر خارج نفسه : يتحرر من احتقاره لذاته باحتقار اليسارى بشكل عنصرى وفاشستى وبكراهية مركزة تلجأ للتصفية البدنية وللتجويع أحياناً .. لاتترفع عن التشفى

فى الوطن تشفياً فى اليسار المضروب - على مايظن اليمينيون بالنكسة.

- كان الحل الذى لجأ إليه اليمين يسيراً وسريعاً : إغتراب كلى إلى الماضى يصوغ (يوتوبيا رجعية) ترفع أعلام الأمس.

- بنوع من التشوش الذهنى الغريب راح اليساريون يتخبطون ثم ينقسمون ويتشرذمون، وسادت الرؤى المرضية للبرجوازية الصغيرة بين حقوقهم وغلبت الرطانة على أفكارهم، والمظهرية على نشاطهم العملى الضئيل، بل الذى يكاد ينعدم . بحيث أصبحوا فى مجملهم مجرد مغتربين إلى المستقبل.

- اليساريون : سكتوا سنوات عن جرائم كانت ترتكب، لأن النظام يبنى الاشتراكية، وفتحوا أعينهم فى الصباح، فإذا الليبرالية حلم، وإذا الرأسمالية تقدم وإذا فكر الإقطاع يزحم الصحف وإذا بثمرة الخطيئة الكبرى خديعة كبرى !

- تساءل النائب العام على نور الدين ممثل الإتهام فى قضية شمس بدران ومجموعة المشير فى مرافعته ضد المتهمين «أى ديمقراطية كان يقصدها» شمس بدران : ديمقراطية المعتقلات والتعذيب والزنازين والمباحث الجنائية العسكرية ؟!!.

- من خلال سيطرة الأجهزة البوليسية وصراعها على السلطة دخل الجنس ضمن موضوعات أمن الدولة وحماية الوطن طويلاً، وبينما كانت المخابرات الإسرائيلية تجمع أدق وأوفى المعلومات عن مصر عسكرياً واقتصادياً، كانت المخابرات المصرية مشغولة بجمع أوفى المعلومات عن فسيولوجيا الأعضاء الجنسية لكل المهتمين بالعمل العام .

- فى السبعينات : لأن العصر كان عصر معابثة الغرائز الدنيا واللعب على التناقضات، فقد حلت المباهاة القومية محل كل شئ، وأصبحت الصحف مصدراً لأكاذيب تحاول تصور مصر كما لو كانت تحرك سياسة العالم.

- افتقدت الطبقات والشرائح الاجتماعية المصرية إلى كل أشكال التنظيم : الاقتصادى والسياسى والفكرى ، وعرفت مصر - كما عرفت بلاد نمط الانتاج الأسيوى - برجوازية قادرة وقاهرة، وزاد من فجرها أن القوى البروليتارية - أو المنتمية إليها بالفكر عجزت أو انشغلت ، عن مهمتها العاجلة أن تقود هذه البرجوازية إلى معامل

البحث والتشريح والتحليل، تستخبرها سرها المطوى، وتنتزع فيها كل سماتها لتحدد بالتالى كيف تواجهها أو على الأقل - كيف تلزمها موقف الدفاع .

- إذ ماذا تتوقع من مثقف فى بلد متخلف ، يعانق الأمية والهاً، تشرب - المثقف - حتى النخاع قيم الحياة البرجوازية لتصبح عفونتها عطره الداخلى، ونمى تحت ناقوس زجاجى، محصن ضد الشمس والهواء النقى، وكل معطيات الطبيعة والواقع هو دودة ورق لا أكثر : لايعرف الشارع، يجهل الناس والحياة لم يعايش الذين يموتون قهراً وفقراً، وحتى هؤلاء المثقفون الذين لاتحلوا لهم النقنقة إلا بلفظة البروليتاريا، يتعاملون معها كمصطلح ورقى غالبا.

- وتأتى مرحلة العسكريتاريا البرجوازية - لعنها الله فى الماضى والحاضر والمستقبل - فيها تعسكرت الثقافة كما حدث لكل شئ. وفى مصر، التى رزح العسكر على قلبها ربع قرن - وهى كارثة لم تحدث لأى قطر عربى آخر وسارت الثقافة بنفس منهج الانضباط العسكرى بشعار : الأمر والطاعة ، نفذ الأوامر ثم تظلم . اكتب لتنافق . ارتد قناع الرتبة الأعلى. مافى داخلك ليس مهماً ..... عندما يكون القائد يمينياً فعلى اليسار أن يستميتوا فى الدفاع عن اليمينية، وإلا فليس لهم عندنا سوى منفى الواحات ومعسكر أبوزعبل والضرب حتى الموت لشهدى عطية، والإذاية فى المحاليل لفرج الله الحلو، فإذا انقلب القائد فأصبح يسارياً فعلى اليمينيين المساكين أن يشتروا أردية اشتراكية من أقرب محل وأن يسارعوا باستيراد كل شعر الهجاء ليسبوا اليمينية ويزدرونها وإلا طرودا وشردوا !!

- نفسيه العبيد : هى التى جعلت المصريين يودعون جلادهم عبد الناصر بكل هذا الحزن الجماعى العنيف .

آليات الجمال فى (مثقفون وعسكر) تستمد فاعليتها وهيكلتها أحياناً من الأنبناء داخل الاستقراء التراثى كفاعلية تمتد وتسير عبر الزمن فيذكر لنا مقولة وحكمة أبى ذر الغفارى «قد عجبت لمن يبيت على الطوى فلا يخرج على الناس شاهراً سيفه، ويذكر لنا حديث على بن أبى طالب - كرم الله وجهه - ليت الفقر رجلاً لقتلته، كما ذكر بعضاً من الأحاديث التراثية منها لكعب الأحبار الذى قال للخليفة عمر بن الخطاب : إن الله عندما خلق الدنيا جعل لكل شئ شيئا، فقال الشقاء أنا لاحق بالبادية وقالت الصحة وأنا معك، وقالت الشجاعة أنا

لاحقة بالشام فقالت الفتنة وأنا معك... ، وقال الخصب أنا لاحق بمصر فقال الذل وأنا معك، وذكر بعض المأثورات لزعماء مصر سعد زغلول ومكرم عبيد وكبار رجال الكنيسة المصرية حتى فى بعض العصور الرومانية كالبطريرك إثناسيوس. ثم هو يستعير التعابير البلاغية المتوارثة ومنها :

حينما ينزلون أهلاً ويحلون سهلاً – وهكذا ألحق الأذى بالمن – وحديث لا أود أن أفيض - فيه لا أحب أن أتطرق إليه – تتصل فيها وشائج القربى – إلى شفا جرف من نار – لايحول بينهم وبين الخنا وازع من كرامة – وازع من ضمير – لسان ذرب – قلم سيال .....

كما تستمد آليات الجمال فنيتها أحياناً أخرى من نفاذ البصيرة فى روح الأشياء فتتبنى منها تعابير جديدة يتميز بها أسلوب الكاتب ومنها: التخشب الرمى – صلد التدلل – بروباجندا الموت – المدينة مؤسسة عالية الصوت – الوباء المازوكى – الحماس الفاجر – التعمية الكهنوتية – مواكب الدموع المصرية – اليسار المنتكس – اليمين المنتكس ويتفجر الأسلوب بروعة الإحساس وجمال العبارة ودقة بيانها ومن ذلك : « ..... وربما لأن الدولة فى مصر كان لها دائماً «هيبة» راسخة يجرح خدها النسيم ويدمى بنانها لمس الحرير» – من صلابة الاعتراض إلى مذلة التبرير – فلتهنأ الزنازين بما التهمت من عمر الوطن ، ولتزغرد القبور، وترقص الغربان ، وتبتل فرحاً صدور الكلاب الشامتين ...

– ألا يأتى على هذا الوطن يوم نجد أمامنا خياراً رابعاً غير الموت أو الهجرة أو الزنازين ؟!

– إن الليلة أشبه بالبارحة، فالبرجوازية التى فركت يدها سروراً قبل عشرين عاماً لأن المؤسسات الليبرالية قد سقطت فخلصتها من أعدائها الطبقيين دون أن تمس حقها فى الاستثمار، تفرك اليوم كفيها حبوراً مطالبة بعودة الاستثمار دون عودة هذه المؤسسات، وذلك هو مدى إخلاصها لقضية الحرية وتلك حدود ديمقراطيتها.

هكذا تذوب المصطلحات الفكرية والاقتصادية فى البيان فتتألق وتزداد جمالاً وتأثيراً .

يتميز النص فى «مثقفون وعسكر» ببنى التفصيل والإحاطة والجمع والشرط والتوكيد والإشارة، وبنى الإخبار عن الوقوع وتأكيده، وبنى طلب التصديق، وذلك بما يتلائم مع اختيار الكاتب لشكل الكتابة

فى هذا النص، وبما يؤدى إلى تحقيق رسالته المضمونية من خلال هذا الشكل الذى يصير بالأسلوب نحو الحميمية تجاه القارئ ليتبنى الحقائق المقدمة فى النص على اعتبار أنها أحداث وقعت بالفعل ونتائج قد ترتبت عليها وصارت بدورها عاملاً مباشراً فى التأثير فى الواقع سلباً أو إيجاباً، وفى النص حيوية وتصاعد درامى مشتبك بين الأنا والآخر والواقع .

الهوامش فى النص تخرج من أعماق النص لتحقق آلية التصديق والتفاعل والشرح والتوضيح وتساهم فى جريان النص داخل الصراع الاجتماعى والسياسى، وهى تنطلق من مجرد الإشارة إلى توثيق الحدث وتسجيله . ومنها على سبيل المثال : فى الإشارة إلى حادث الخانكة الشهير :

«من أوائل ماأحدث التوترات الطائفية فى بداية عهد السادات، إذ اشتعلت حرائق مجهولة فى إحدى كنائس مدينة الخانكة. اتخذت أساساً لمخاوف طائفية ، انتشرت آنذاك».

وفى إشارة لاستغلال السلطة السياسية لهذا الحدث لتضخيمه وتكبيره والاستفادة منه، يقول الهامش : «ضمن سياسات السادات القائمة على الصدمات، كان قد قرر آنذاك ، تشكيل لجنة برلمانية لتتقصى الحقائق بوضوح حول الفتنة الطائفية، ويقول هيكل إنه عارض فى ذلك لحساسية الموضوع».

وفى الإشارة إلى الاتهام السياسى يقول :

«تعتبر القوانين المصرية أكثر القوانين تخلفاً فيما يتعلق بالعقوبات الواردة فيها على حرية الرأي وعلى تأثيم العمل السياسى، والجريمة السياسية فى القانون المصرى أخطر الجرائم ، وينبغى إذا كنا نريد مناخاً ديمقراطياً حقيقياً أن نغير فلسفة التشريع للجريمة السياسية، فالفلسفة الراهنة قائمة على أساس أن الكل على رأى واحد وإذن فالمخالف لابد أن يبتر. ولابد أو يسبق ذلك الإفراج عن كل المسجونين السياسين حتى تاريخ إعادة بناء الاتحاد الاشتراكى وحفظ القضايا السياسية – غير المقترنة بالعنف التى لم تقدم للقضاء.

وفى الإشارة إلى سلطات رئيس الجمهورية فى دستور ١٩٧١ يقول:

– «أحصيت فى ذلك الوقت المواد التى تعطى رئيس الجمهورية سلطات فى دستور ١٩٧١، فوجدتها ٥٥ مادة تشكل حوالى ثلث

الدستور ولاتوجد مادة واحدة تعطى أية مؤسسة الحق فى مساءلته، وقد أذيعت هذه الحقيقة فى إحدى محاضراتى التى كنت ألقيتها فى الجامعة، بدعوة من اتحاد طلابها فى العام ١٩٧١، ١٩٧٢، واعتقد أن إذاعة هذه الحقيقة كانت سبباً رئيسياً فى فصلى من عملى الصحفى عام ١٩٧٣ ضمن قوائم لجنة النظام .

– في الإشارة إلى الزعم بسيطرة اليسار على مجلات الثقافة والفكر وإلى قوائم لجنة النظام فقد أخذت هذه الإشارة حوالى ثلاث صفحات تضمنت رد الفعل العصبى للسادات على تحالف المثقفين مع الحركة الطلابية بعد انتهاء عام الحسم الذى أعلنه السادات لتحرير الأرض المحتلة، والتحقيق مع بعض الكتاب عام ١٩٧٢ ومنهم الكاتب ثم البيان الرسمى فى فبراير ١٩٧٣ الذى أصدرته لجنة النظام بالاتحاد الاشتراكى وتوضح فيه أسباب فصل هؤلاء الصحفيين ومنها التدبير لمخطط لإثارة الشغب، وتشويه سمعة مصر، واستغلال الأجواء الديمقراطية لضرب الديمقراطية، وتحويل مبدأ سيادة القانون إلى إرهاب فكرى وتحد لاحترام القانون وإهدار للحريات، التحريض على الاعتداء على المرافق العامة، ثم إسقاط عضوية ٦٤ صحفيا .

وفى الإشارة إلى بعض التحقيقات السياسية مع الكاتب حول بعض كتابته :

– سألنى المحقق ألا تعتبر أن ذكر تلك العبارة (يقصد العبارة التى يتناول فيها الكاتب العرب النفطيين: إنهم حينما ينزلون أهلاً ويحلون سهلاً بنقدهم الصعب ذى القيمة المرتفعة ، على بلد يعانى من أزمات التموين وفى الكساء وفى المواصلات وفى المساكن وفى المرور وفى الهدوء، بحيث أصبح استمرار المواطن الكادح من أبنائه حياً بطولة إسطورية) ، فى مقال ينشر خارج الجمهورية يسئ إلى سمعة مصر.

فأجبته : لا المقصود، أنه رغم وجود مصاعب جمة أمام المواطن المصرى، فإنه يتحمل ويصبر ..

– وسألنى المحقق هل المقصود بدولة الموتى هنا (في نفس الموضوع: يقول الكاتب – وتكملة للعبارة السابقة – وبطبيعة الأمور فإن نقدهم الصعب يسهل لهم كل شئ ، فهم يستطيعون السكنى حيث شاءوا بينما يعيش بعض المصريين الأحياء فى أفذية القبر، يمارسون حياتهم فى دولة الموتى) الدولة بمعناها الدستورى، فأجبته

: لا ... والعبارة مجازية والمقصود بدولة الموتى هى الجبانات حيث يضطر المصريون للسكنى.

هكذا الهوامش لدى الكاتب الذى لايعترف بالاغتراب الاجتماعى أو السياسى أو حتى النفسى فهو من أبناء الوطن الذين يستمسكون بتلابيبه ولايحيدون عن ذلك، ولذا فالهوامش أيضا تستمسك بتلابيب الفكرة وتطلق فيها الوطن وتزيد من هالات النور داخل النص والتى تلقى بأضوائها عليه فتزداد دخائله فاعلية ويزداد سعة وكشفاً، إذ أن الكاتب ينظر إلى الهوامش ليس باعتبارها أحداثاً أقل أهمية من المتن الأساسى، بل باعتبارها استزادة وتبرهن على مايحتويه المتن ذاته من عوامل الفضح وبكمال الإحاطة وإتمام الفائدة التى يلتزم بها نحو القارئ الذى يسعى الكاتب إلى تبصيره وتثويره إيماناً منه بدوره الطبيعى فى هذا المجال ونحو قارئ يعتقد الكاتب أنه مثله يستمسك بتلابيب الوطن لذا فمن حقه أن يعرف ومن حقه هو أن يقول له .

الأدباء فى خطاب صلاح عيسى حكاية تنطلق من نصوصه وتنهض بأسبابه : فى «هوامش المقريزى» الأديب مقاتل يهاجم السلطة ، فيسجن المنفلوطى – رحمة الله عليه – وهو فى زمانه كما يقول الكاتب قمة من قمم الإنشاء العربى ، للدرجة التى يرد فى ثلاثية نجيب محفوظ على لسان أحد الأبطال عن أسود أيامنا :

« ..... موت المنفلوطى وضياع السودان ووفاة سيد درويش أسود أيام حياتنا ...»

يقول المنفلوطى فى الخديوى عباسى حلمى الثانى أبياته الشهيرة :

قدوم ولكن لا أقول سعيد
وملك وإن طال المدى سيبيد
غربت ووجه الناس بالبشر باسم
وعدت وحزن فى الفؤاد شديد
تمر بنا لاطرف نحوك ناظراً
ولاقلب من القلوب ودود

تذكرنا رؤياك أيام أنزلت علينا
خطوب من جدودك سود
رمتنا بكم مقدونيا فأصابنا

مصـــوب ســـهم البلاء سديد
أعباس ترجـو أن تكون خليفة
كمـــا ود آباء لك ورام جدود
فيـــاليت دنيانـــا تزول وليتنا
نكون ببطـن الأرض حين تسود

ويرفض زعـيم الأمـة سـعـد زغلول رفـضـا باتاً أن يفـصل المنفلوطى عندمـا تصـدى للرئيس الأمريكى تيـودور روزفلت بمقـالات مثيرة يرد فيها على تأييد روزفلت للاحتلال الإنجليزى لمصر فثارت ثورة مستشار وزارة المعارف دنلوب وطالب بفصل فورى للمنفلوطى لكن زعيم الأمة – هكذا الزعماء – قال له :

إن الحكومة فى حاجة إلى رجال مثل الشيخ المنفلوطى، ولكنه ليس فى حاجة إليها، والوظائف قبور للأدباء، ومن الخير للحكومة أن يكون مثله بداخلها.

هذه هى البصيرة التى يبتغيها الكاتب وانقلبت رأساً على عقب فى «مثقفون وعسكر» وأصبح الأدباء خدماً للحكومة وفى حاجة دائمة إليها، وصنعت لهم فى دواوينها قبوراً لهم ، فشتان بين بيرم التونسى فى هوامش المقريزى والذى هاجم السلطة العسكرية فى تسخيرها للعمال فى حروبها العالمية فكتب عن هؤلاء ما أصبح منه حكمة تثور كلما عانى المصريون من السلطة القمعية والسلطة العسكرية ومنها :

ياعزيز عينى ونا بدى أروح بلدى
ولدى ياولدى السلطة خدت ولدى

وشتان بين أولئك الذين انتهى بهم الحال فى «مثقفون وعسكر» إلى أن أصـبـحـوا أدوات السلطة الانقـلابيـة العـسكرية، فى تأييـد سلطانها القهرى، وفى تفتيت الحركة الأدبية والثقافية وإخراجها من دائرة المسـاهمـة فى الدفـاع عن الوطن، فـأضـحى من المثقـفين من هو مـرشـد للمـبـاحث ، وقـائم على الرقـابة، وقـائم على صـيـاغـة الأفكار التوفيقية والوسطية التى تخدم قوى اليمين وتقدم صياغات متخلفة حتى عن الليبرالية، وتسـاهـم فى إحكام الحـصـار حـول الجـمـاهـير الشعبية، ثم أداروا ظهورهم للانبعاث المرعب للثيوقراطية فى الوقت الذى يوجـهـون كلمـاتهم السـاخنة إلى فـصـائل أخـرى حـتى أصـبح بعضهم ضحايا للبعض الآخر، حتى تكشف عالم المثقفين المصريين

على حقيقته أعقاب السادس من اكتوبر ١٩٧٣ ومع أول بيان عسكرى فإذا هم فصائل منفصلة بلا اتصال وشرائم متفرقة بلا لقاء وجزر من عالم الأنا المتورم : ترجسيه ضيقة الأفق، لاينظر خارجه ولو حتى موطأ أقدامه .

وسيكشف لنا عالم المثقفين فى «مثقفون وعسكر» من أصبحوا أدوات في يد النخبة العسكرية (راجع هامش ص١٥٢) وكيف كان يتم مقاومة أى تنظيم مستقل للمثقفين المصريين، حتى طالب الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى بمحاكمة المثقفين بسبب مسئوليتهم المباشرة عن النكسة -كما يرى - (راجع ص١٥٧) ويصير الكل كيوم عاشوراء يضربون جباههم بأيديهم ألماً وندماً، ويحلو الشراب فى جلسات نجم وإمام، ليغيب الوعى الذى يدير المصالح ويعقل التطرف : العقل المبستر حتى وصل الأمر إلى دعوة البعض إلى دولة أبى العينين الباطنية والتى بشر بها خليفة الدسوقى بظهورها وقرب نهاية دولة الصهاينة (راجع ص١٩٣)، وفى الوقت الذى كانت المخابرات الإسرائيلية تجمع أدق وأوفى التفاصيل عن مصر، كان من خلال سيطرة الأجهزة البوليسية وصراعها على السلطة فى البلاد أن دخل الجنس ضمن موضوعات أمن الدولة وجمع أوفى المعلومات عن فسيولوجيا الأعضاء الجنسية لكل المهتمين العمل العام (راجع ص ٢٨٥ والهامش بها).

ثم يقدم الكاتب نموذجا للمعارك بين وزير الثقافة يوسف السباعى ومجلة الكاتب عام ١٩٧٤ ويبين تعسف الوزير الأديب ضد الكُتاب (راجع ص ٣٧١ والهامش بها) ويقدم معركة جريدة الجمهورية فى هذا الإطار (راجع ص٢٠٩).

ويقدم الكاتب نموذجا لبكائيات أدباء مصر حينما صدموا مابين هزيمة ١٩٦٧ ونصر أكتوبر ١٩٧٣ ويبين كيف تكشف العمر عن خدعة متقنة عن نبى مزيف .. كذا فعل الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى :

- من ترى يحمل الآن عبء الهزيمة فينا ؟
المغنى الذى طاف يبحث للحلم عن جسد يرتديه ؟
أم هو الملك المدعى أن حلم المغنى تجسد فيه ؟
هل حلمت بملكك حتى حسبتك صاحبى المنتظر ؟
أم خدعت بأغنيتى ؟
وانتظرت الذى وعدتك به ثم لم تنتصر

أما خدعنا معاً بسراب الزمان القديم ؟

وجوهر المأساة – كما يرى الكاتب – هو ماتبع ذلك، فقد انهمك المثقف المصرى بمضغ نفسه، يأكل لحم أخيه ميتا (راجع ص ٣٧٩/٤١٤ والهوامش). وأصبح من تقاليد شعر العامية مثلاً أن يهجو كل شاعر جديد من سبقوه على الدرب وأن يتهمهم بالخيانة وأصبح الاتهام «تيمة» ثابتة فى كل دواوين العامية تقريباً، وفى الصباح – كما يوضح الكاتب – يعود المثقف فى المقهى لايملك غير الكلام ، فيسخر (إمام/نجم) منهم :

يعيش المثقف على مقهى ريش
مزقلط محفلط ... كثير الكلام
عديم الممارسة
عدو الزحام
.....
الثورى النورى الكلمنجى
شفاط الدين النهبنجى
قاعد فى الصف الأكلنجى
شوكلاته وكراميله
.....
يتمركس بعض الأيام
يتمسلم بعض الأيام
ويصاحب كل الحكام
بيتكتك لاتقول بركان
ولابوتاجاز ولاحله

ويصبح العالم الذى يراه المثقفون مشكلاً من عمليات الإسقاط النفسى الفظيعة، وأن كل الناس خونة، وكل الأدباء يكتبون التقارير للمخابرات وأنهم استمرأوا – وخاصة المثقف اليسارى المنتكس – الشعور بالتدنى تجاه الزعيم المنزه عن الخطأ.

وتحكى الهوامش عن رجل أعمال مصرى كان يفكر فى افتتاح دار نشر للتراث باسم دار الإسلام وهو مترع بالويسكى (راجع ص١٦٦)، هذا المفكر اليمينى الذى يدافع عن الله وعن الرسول وفى يده كأس من الخمر .

ويقدم كتاب «مثقفون وعسكر» الوقائع الحية للتشنج والمؤامرات

التى أدمت الحياة الأدبية والتى ظهرت فى أعقاب حرب ١٩٧٣، وعند إنشاء اتحاد الكتاب والتى عرت اليمين واليسار .

حالة جلد الذات الأدبية هى البصيرة التى يريد الكاتب أن يشرح أبعادها ويعرى أفعالها وكيف انهارت هذه الطبقة، وكيف رغم كفاح كثير من الأدباء ودخولهم السجون والمعتقلات تهيل التراب على ذاتها وعلى نضالها .

ويقدم الكاتب نماذج لثلاثة من كبار الكتاب هم حسين فوزى ونجيب محفوظ وتوفيق الحكيم الذين تطرفوا فى حب إسرائيل ومغازلتها ودخلوا معركة الدفاع عن الصهيونية ببسالة لم تعهد فيهم من قبل، وعلى حساب كل ماهو عربى، مهما علت – وغلت – قيمته ، فقد طالب توفيق الحكيم السادات بأن يلوى عنقه عن بداوة العرب وتخلفهم ويمضى فى الصلح مع إسرائيل ، وذرع حسين فوزى الأرض المحتلة يشتم العرب وتمنحه جامعة تل أبيب الدكتوراة الفخرية، ويطالب نجيب محفوظ الكاتب بأن يبرهن على أن لإسرائيل أطماعاً توسعية ويهديه إلياهو بن اليسار السفير الإسرائيلى الأول لدى حكومة مصر كتبه التى ترجمت إلى العبرية ، ويرى الكاتب أن هذه المواقف تنسجم مع تاريخ هؤلاء ورؤيتهم ومواقفهم طول حياتهم، وهذه البصيرة التى يريد الكاتب توصيلها إلى القارئ ويشرحها بالتساؤل التالى :

- ماذا كنا ننتظر من أدباء كبار نشأوا فى وطن محتل ومستذل فلم يحاسبهم أحد يوماً على صمتهم المريب عن الإدلاء برأى فى قضايا أمتهم؟! . ولم يدخل هذا الصمت ضمن الاعتبارات التى يقيم على أساسها إنتاجهم الأدبى والفنى ؟ وعاشت صحفنا تصنع منهم نجوماً، وتحرق بين أيديهم البخور، وإذا بنا نحن العرب الذين صنعنا منهم هذا... أجلاف وبدو، وإذا بهوى الأحباب مع أبناء العم العبرانيين وإذا بالدفاع عن الفلسطينيين فى حصولهم علي أرضهم تدمير وتخريب، ومنح هذه الأرض لغرباء عنها حضارة وتشييد (راجع صفحات ٥٩٧ : ٦٠٤).

ومنذ مات عبد الناصر والأقطاب الكبار الثلاثة جزء من جوقة الهجوم على أفضل مافى الرجل. وكشف هذا الموقف عن لا أخلاقيتهم، إذ لم يتعفف واحد منهم عن قبول ما منحه عبد الناصر له من ألقاب تكريم أو جوائز تقدير أو أوسمة تشريف، ولم يترك أى منهم

مكتبه العتيد فى صحافة عبد الناصر، أو مؤسساته، احتجاجاً على ذلك الشر الذى طفح فجأة فى «عودة الوعى» و «الكرنك» وعلى منصة «جامعة تل أبيب»، بل أن الرجال الثلاثة قد صمتوا حتى تبين لهم اتجاه الريح الجديدة وتأكدوا من أن النور الأخضر مضاء ، فاندفعوا يتحدثون عن الحريات التى أهدرت - والكرامات التى أهينت، وملكوا شجاعة نقد الماضى، أما الحاضر فقد سكتوا عنه - أو مدحوه انتظاراً لعشرين سنة أخرى يعود اليهم الوعى بعدها يشتمون ويسبون ويجرحون !

وجوهر البصيرة هنا - كما يوضح الكاتب وكما يقول - تنبيه لخطأ جذرى فى تقييم الأشخاص والأفكار والظواهر، ينتشر كالوباء، إذلم يعد لمجتمع المثقفين العرب قوة ضبط أو ضمير عام، يسقط اعتبار كل الذين يبيعون أفكارهم ومواقفهم فى بورصات السلطة والسلطان . وما أكثرهم فى عالمنا العربى، وتسلل الضعف والتدهور والانهيار، فاختلت محكات التقييم وسهل السقوط وسهل التبجح فى الدفاع عنه.

وعلى نحو آخر يستمر صلاح عيسى فى كشف الطبقة المثقفة ويقدم نماذج للمفكرين العرب الذين يدخلون فى منحنيات فكرة شديدة التناقض، فمسيرتهم مليئة بالإقدام والتراجع، وعلى عكس ماتوحى بهم لهجتهم العنيفة فى المناظرات الفكرية، فإن الجسور بين المحافظين منهم والمجددين مفتوحة بينما الطريق مزدوجة الاتجاه، لذلك لايصاب أحد بالدهشة لأن مفكراً قد عدل عن فكرة أقامت الدنيا وأقعدتها، بل أن الأمر لايلفت اهتمام المهتمين بالظواهر الفكرية والمتابعين لها!، وأن هناك سوابق من هذا النوع نجدها عند الكثيرين لم يكن أولهم على مبارك ولن يكون آخرهم خالد محمد خالد، وفى القائمة أسماء طه حسين وهيكل والعقاد وعلى عبد الرازق (راجع صفحات ٦١٣/٦٣٥).

وعلى نحو دال يقدم الكاتب فى مفتتح موضوعات كتابة : شريف الأدباء والمثقفين يحيى الطاهر عبد الله فارس القصة القصيرة الذى مات فى زمن القصص الردئ، وفى ذات الوقت حصد زوار الفجر فوجاً جديداً من الرفاق، وأكد بيجن أن القدس الموحدة ستظل عاصمة لإسرائيل ثم اجتياح الطيران الإسرائيلى لسماء لبنان ومحاكمة ثلاثة فلسطينيين بتهمة العمالة لمنظمة التحرير الفلسطينية. الطاهر الحالم بخبز المدينة الطرى، وبالطعمية والحلاوة الطحينية ، ثم

فى الذاكرة صور للسياط التى تكوى الظهر والنساء اللواتى متن قهراً وجوعاً، والجدة التى تروى الأساطير، والراوية الذى يغنى علي الربابة . من هنا كان الكاتب وكان شريف الأدباء .. فى رحلة طويلة من العذاب والضنا عينة صالحة لدراسة أثر القهر على الأدب والفن، والمهم على الإنسان، ... » ومطاردين من الداخل بأحلام أهلهم وذكريات الوباء والهزيمة بين أعوام ١٩٤٨و ١٩٦٧ ومن الخارج بالمخبرين وأصحاب العمارات ورؤساء التحرير وسياط ضباط المباحث العامة فى معتقل القلعة عام ١٩٦٦.. البصيرة التى يقدمها الكاتب كيف أن حياة المطاردين «بالعنف القبيح وبالقسوة المجردة بشراهة الاستغلال وجبروت القوة وتسلط التقاليد وتمرد الغريزة المكتومة وضغط الحلم علي قشرة الرأس» لم تمنعهم حياتهم هذه عن الثورة والرفض والثبات على المبدأ ورفض مغازلة السلطة والسلطان والعيش فى نعيم الخيانة والتردى .!!.

الفصل الثالث

فى الشعر
استنهاض الروح العربية للشعر
فى القصيدة المعاصرة

دراسة فى أدب محمد عفيفى مطر

بناء الوعى
واستنهاض الروح العربية
للشعر العربى
فى القصيدة المعاصرة

نحو قراءة جديدة لشعر
محمد عفيفى مطر

١ – مقدمة كشفية :

الشاعر العربى محمد عفيفى مطر واحد من الشعراء الذين يتميز شعرهم بالحفاظ على النبض العربى تراثاً وإيقاعاً ووعياً وذلك من خلال سيروره تنبع من ذاته العربية الأصيلة، التى هى فى الوقت

نفسه ذات الأمة يستنهض عذاباتها ومحنتها زمانياً ومكانياً فى حركة دائبة من الفاعلية والجمالية العربية يتحول فيها التراث العربى كبنية ثقافية كامنة فى العقل والوعى العربيين إلى رؤيا تكشف سر الوجع العربى، وهو بذلك يؤكد إرجاع ضياع الإنسان العربى فى العصر الراهن للتشيؤ وسيادة الآلة أمر فيها تعسف وإنما هناك البعد التراثى الذى تتوهج فيه الأزمة وتستحكم .

١ - ٢- البنية العربية التراثية الكامنة (فى ذات الأمة هى جوهر وماهية حركة تفاعل التاريخ الاجتماعى والدينى والسياسى والاقتصادى»، والتى تستر خلف السلوك الإنسانى المتحقق فى المجتمع الآنى بكونه أفراداً وجماعات وقوى، سواء كانت هذه الماهية أو هذا الجوهر مشكلاً للقوى القمعية العاملة فى المجتمع أو مشكلاً لقوى التحرر العاملة فى هذا المجتمع .

هذه الماهية هى التى يعيها الشاعر محمد عفيفى مطر ينقلها إلينا فى شعره محاولاً أن يقتنص منها بروح الشاعر النقدية ما يعيد للقصيدة العربية دورها فى المجتمع، فالشاعر ليس مبدعاً «شكلانياً» فحسب وإنما هو كاشف وناقد للخلل الذى يعترى المجتمع وينبه إليه فيعيد للشاعر دوره من جديد ويعيد له بطولة الكشف والتحدى والإصرار والبحث عما يعترى هذه البنية من خلل ومايستنهضه منها لمواجهة القمع والقهر ..

ومحمد عفيفى مطر حين يحاول أن يفعل ذلك وهو يخرج من إطار العجز القائم فى الذات الشاعرة العربية الآنية والتهرؤ الشديد الذى أصاب القصيدة العربية المعاصرة وأصاب هذا التهرؤ بدوره العلاقة بين الشاعر، والمتلقى ومن ثم المجتمع، هو يحاول أن يجد الصيغة الفنية الشعرية التى تعبر عن أزمة المجتمع والإنسان الحقيقية وفى نفس الوقت ترتبط ارتباطاً وثيقاً وكلياً بالمتلقى والمجتمع وتراثه العميق، فلا غموض إلى حد العتامة والسواد والصمت القاتل والعجز المفرط ولاابتذال إلى حد السطحية والمباشرة ولادعاء بالكونية إلى حد الهرب من المسئولية الاجتماعية وتنصيب الكون إلهاً جديداً لتبرير العجز عن تحمل مسئولية الشاعر الاجتماعة تجاه واقعه ولادعاء بالواقعية والثورية الشكلية إلى الحد الذى يفرغ مضمون القوة فى الذات العربية من جوهره وقدرته على مواجهة القمع والسلطة .

١ - ٣ - القصيدة عند محمد عفيفى مطر تصور كلى ووحدة كلية فاعلة فى ذات المتلقى بأبعادها المضمونية الفنية والنفسية. يتحقق فيها جوهر جزالة التعبير العربى ومنطقه الوجدانى وتتوالد منها فى توهج وتوقد أزمة الإنسان العربى المعاصر، وهذا ماحاول الشاعر أن يحققه فى قصيدة «زيارة» التى نشرت فى مجلة الكرمل العدد: ١٤/١٩٨٤: -

زيارة
محمد عفيفى مطر

٢ - القصيدة :

طيناً من الطين انجلبت ففى دمى المركوز من طبع التراب الحى:
فورة لازب، وتخمر. الخلق البطئ، ووقدة الفخار فى وهج التحول.
وانتشار الذرو فى حرية الحلم، انفراط. مسابح الفوضى حصى،
وصلابة الفولاذ فى حدق الحجارة واليواقيت. انخطفت بنشوة.
الحمى. الأوابد من وحوش الطير تحملنى وتمرق.. فى حواصلها
أعاين محنة الملكوت والأرض الفسيحة. خفقة تعلو ورفرفة تسف،
وبابك الفلك المدور يا أبى ورتاجك الطينى والقفل. الحبالة
والشراك، وهجعة الأطيار إن حل الظلام - على الشواهد - فوق
صبارات قبرك. صوتهن بكل معترك الجواء ومجتلى الدم والمنام
هو النداءات الخفية من ترابك والمخاطبة العصية من ترابى .
صحو هو الفجر المعلق فى ثريات القصيدة إذ أحرك فى ضرام
الخضرة الشمس التى صدئت على أقفال بابك يا أبى ناديت فى
طقس الزيارة: كيف أزمنة التراب وكيف تنجبل السلالة من
ترابى.
ناديت والفجر المشعشع تحت أجنحة الغراب. يستنفر الطير
الأوابد - من مجاثمها البليلة بالتذكر - للسياحات العلية فى
اجتلاء الأرض والدم من بداية بابك الطينى حتى منتهى صوتى
المجلجل بالخطاب.

٣ -إيقاع المضمون

٣ - ١ - يلتحم الشاعر فى تفجر من الانبعاث الجديد مع الموروث الدينى الحى والسائر فينا والمتمثل فى رحلة الإسراء دون إجبارنا بشكل مباشر على لمسها لمساً لغوياً مباشراً إذ يصير وجودها وجوداً كلياً معنوياً ومعادلاً خفياً لجو القصيدة الكلى ونواتها المضمونية الأساسية المتمثلة فى زيارة قبر أبيه إذ يخلق من هذه الزيارة حساً أسطورياً يشكل به بعداً نفسياً مرتبطاً بالمقدس الدينى وموروثه ويستحضر به طقس رحلة الإسراء ليضفى على المعنى المراد توصيله نوعاً من الإحساس بالأهمية والانتباه والقداسة كأن مايريد الشاعر توصيله مقدس هو الآخر .

٣ - ٢ - محنة الإنسان العربى هى مايريد الشاعر أن ينبه المجتمع والمتلقى إلى طبيعة هذه المحنة وجوهرها وماهيتها .

٣ - ٢ - ١ - المحنة ليست نابعة من الواقع الموضوعى المادى فحسب ولكنها نابعة أيضاً من عالم الغيب ومايتصل به من استغلال للموروثات الغيبية فى القهر والسيطرة والتحكم، عالم الغيب المملوء بالشعوذة والدجل والأرواح والسحر، والسلطة القهرية المستمدة من استغلال الموروث الدينى والشعوذات المرتبطة بهذا الاستغلال.

٣ - ٣ - يبدأ الشاعر تفجره معلناً عن ارتباطه الأصيل بالأرض التى جبل منها وهو ليس ارتباطاً تقليدياً استسلامياً يتميز بالجمود والتحجر وإنما ارتباط تتوهج فيه الذات الشاعرة بالانطلاق والتقدم والتوق إلى الحركة الفاعلة الإيجابية فالارتباط بالأرض الحية الولود من جوهر ماهية ترابها الذى جاء فيه الخلق والحياة، يقول الشاعر: «طيناً من الطين انجبلت ففى دمى المركوز من طبع التراب الحى: فورة لازب....» .

والشاعر فى هذه الجملة الشعرية لايتعارض مع الثقافة الإسلامية والنصوص القرآنية المرتبطة بخلق الإنسان من طين وبالتالى فهو لايتعارض مع منطقها .

٣ - ٣ - ١ - التوظيف لهذه المقولة الإسلامية هو توظيف دافع للثورة على عالم الغيب والأرواح والسحر والعجائب، والثورة على الواقع الأرضى المادى وقوى القهر التى تسبب محنة الإنسان، حيث تأتى مرتبطة بالحرية والصلابة والقوة والسعى الحثيث لامتلاك رؤية نقدية للمحنة .

٣ - ٣ - ٢ - هذا التوظيف يتماشى مع طبيعة الذات العربية الثائرة وهذه الذات هى جوهر القصيدة .

٣ - ٣ - ٢ - ١ - ماهية الذات الثائرة / جوهر القصيدة .

٣ - ٣ - ٢ - ١ - ١ - الارتباط بالتراث الخلاق الباعث على الخلق والتجدد والثورة على التغييب .

٣ - ٣ - ٢ - ١ - ٢ - الصلابة والقوة «وصلابة الفولاذ فى حدق الحجارة والياقيت» .

٣ - ٣- ٢ - ١ - ٣ - الروح النقدية «أعايش محنة الملكوت والأرض» .

٣ - ٣ - ٢ - ١ - ٤ - المقدرة على إعلان المواقف جهاراً بلا خوف: «ناديت والفجر المشعشع تحت أجنح الغراب» .

... «حتى منتهى صوتى» .

٣ - ٣ - ٢ - ١- ٥ - التوق إلى التحرر والفعل والثورة : -
«إذ أحرك فى ضرام الخضرة الشمس التى صدئت على أقفال بابك»، «ففى دمى المركوز.. فورة لازب..» .
٣ - ٤ - استرجاع مراحل الصبا والتوق إلى التحر ضد الطبع السلطة القمعية .
٣ - ٤ - ١ استرجاع مراحل الصبا العربى : - نظراً لارتباط الذات الشاعرة بالتراث ببعده الحى والسائر فينا فإنها فى إسرائها الجديد تحمله وحوش الطير الأوابد... فهو يقود الأوابد التى قيدها امرئ القيس فيسترجع أصالة التعبير الشعرى العربى إلى الأذهان مستخدماً هذا اللفظ العربى الأسطورى التراثى الأصيل «الأوابد من مجاثمها البليلة بالتذكر ليقودها فى رحلات الرؤية والنقد، والبليلة هنا للدلالة على الطزاجة والاستمرارية الحية التى يتميز بها تراثنا القديم فى تأثيره علينا وكأنه يسترجع مراحل الصبا العربى حيث الحرية والانطلاق، وهو يشكل بهذا الحقل الفلكلورى فى القصيدة إيماناً بقيمة استدعاء المخزون الثقافى فى الوعى العربى وهو يفعل ذلك بجدلية تعبر عن الصراع الداخلى الذى يتشكل ويتطور عبر الزمن بين عوامل التحرر فى التراث أو عوامل القهر فيه... تسترجع الذات الشاعرة أسطورة الغراب .
«ناديت والفجر المشعشم تحت أجنحة الغراب» .
كرمز تراثى وشعبى ومتداول وسائر وحى فينا يرمز إلى التشاؤم والاستلاب والسلطة القاهرة والقبح والخراب والدرس الأول فى تعليم إخفاء الجريمة (تعليم قابيل كيف يخفى جريمة قتل أخيه) كما أن نوح أرسله لينظر إلى الماء فذهب ولم يرجع وجعل فاسقاً لذلك.
وفيه يقول بعضهم : [١]
إذا ماغراب البين صاح فقل لهم
ترفق رماك الله ياطير بالبعد
لاأنت على العشاق أقبح منظر
وأبشم فى الأبصار من رؤية اللحد
تصيح ببين ثم تعثر ماشيا
وتبرز فى ثوب من الحزن مسود

متى صحت صح البين وانقطع الرجا
كأنك من يوم الفراق على وعـــد»

ويقول المثل الشعبى[٢]: قالوا للغراب مالك تسرق الصابون قال الأذى طبعى» وهكذا طبع السلطة القمعية ..

٣ - ٤ - ٢- التوق إلى التحرر .

وترتبط الذات الشاعرة الفجر (المتشوق للنهوض) رمز الحرية والتحرر بالقصيدة العربية رمز الثقافة العربية وتخليد البطولة والحكمة والعلم العربى، فيجعلها الثرايا التى يرتبط بها مطلع الفجر متلما كان العرب يتخذونها منزل من منازل طلوع الفجر، إنها رمز الحرية والفجر يقول الشاعر:[٣]

من عاشقين تواعدا وتراســـــلا
ليلاً إذا نجم الثريـــا حلقـــــــا
باتا بأنعـــم ليلـــة وألذهـــا
حتى إذا وضـــح الصباح تفرقـا

«صحو هو الفجر المعلق فى ثريات القصيدة» فخروج القصيدة العربية من أزمتها وتعثرها هو علامة من علامات التحرر والاستقلال الثقافى العربى ورمز الدخول إلى عصر الحرية. والمحنة الفكرية والثقافية والغيبية الثقافية التى نعيشها قد خيمت بالظلام على الأرض الفسيحة وأن النهوض الثقافى هو بداية الخروج من الأزمة التى تعيشها الأمة .

٣ - ٥ - الذات الواعية القوية تقود هذه الوحوش من الطير الأوابد الأسطورية وتستخلص منها ماهية المحنة التى يمر بها الإنسان... تستخلصها من حواصلها بالمعاينة والفحص والمشاهدة والتأكد بلا شك فى الرؤيا، وبأن المحنة هى محنة غيبية ومادية: فى حواصيلها أعايش محنة الملكوت والأرض الفسيحة «والفسيحة اتبعت الأرض لتؤكد اتساع المحنة وشمولها وتضيف بعداً يوحى بالحزن لهذه الأرض الفسيحة التى أصابتها المحنة وهى صورة موازية لصورة الفتاة الرائعة الجمال المصابة بمرض مميت، كى تأتى فى إطار أحداث تساوى موضوعى وكما أن الملكوت عالم لانهائى فسيح فالأرض أيضاً فسيحة وهذا يعنى تساوى المحنة فى ثقلها على الإنسان .

٣ - ٦ - فى شكل من الحضور الواقعى التصويرى النفسى المجسم يشخص لنا الشاعر لحظة الإسراء إلى قبر أبيه: فمن خفقة يضطرب لها القلب وتعلو علواً سماوياً ملكوتياً إلى رفرفة تدنو وتقترب من الأرض حتى تصير الذات الشاعرة وقد أبصرت القبر بإطلاع ومايحيطه من طقوس: .. باب القبر... رتاج طينى.. مجموعة من الحبالة والشراك... أصوات وأنين ..الأطيار الحادة تملأ وحدها فضاء القبر عندما تهجم هذه الأطيار إلى صبارات القبور و تودع الحركة والنور.. شواهد القبور .

٣ - ٦ - ١ فى هذا الحضور الواقعى الطبيعى الآلى لزيارة القبور يقتنص الشاعر لحظة الحياة الأبدية من الموت الظاهر فثمة ماينبض بالحياة والخلق والتواصل وسط هذا الجو الكئيب.. إنه التراب الحى الذى انجبل منه الإنسان/ الشاعر وأبوه.. التراب هنا رمز كلى للتراث السائر والارتباط بجوهر العلاقة المتشكلة من تعاقب الأجيال وتراكم التراث، ولذا فالعلاقة قائمة والتواصل قائم رغم الموت الظاهر والمحنة الشاملة. فهناك النداءات الخفية العصية من الأب/ التراث، والابن / الحاضر لذا فالذات الشاعرة القوية لاتقع ضحية المحنة والموت إنما تنطلق لترجرج وتحرك الساكن الصدئ الذى أضحى يشكل الكون والفلك.. حيث يضحى القبر ومؤشره الباب هو الفلك المدور أو هو الكون المحيط وفى المدور دائرة والدائرة إحكام وإغلاق وإحاطة فى شكل لانهائى.

٣ - ٦ - ٢ الذات الشاعرة القوية باحثة عن الحقيقة لايؤثر فيها الموت بالنسبة لها ولايخيفها، هى ذات ساعية ثائرة رغم إرهاب عناصر الاستلاب وأدواته، وهى باحثة عن عملية خلق جديدة وانطلاق مستمر مستمد من القوة التراثية الكامنة فى الوعى العربى والقوة المتشكلة من الوعى بالحاضر والمتمثلتان فى الذات الشاعرة الباحثة عن الحقيقة والساعية إليها لذا فهى تنادى بمنتهى صوتها رغم الخراب والقهر والقبح مثيرة الانتباه ومستثيرة لعناصر التراب الطازجة وعوامل القوة فى الواقع الآنى .

٤ - التوالد الغنى فى حركة القصيدة :

كما يقول لوتمان أن تصاعد التكرير يقود إلى تصاعد التنوع الدلالى، لإلى تماثل النص، وبنية التكرير فى قصيدة زيارة تنشأ من

تكامل التصاعد التكريرى بين حركة النبر والصوت وحركة البناء النحوى وحركة التقارب الدلالى ثم حركة الإيقاع الموسيقى ثم حركة الإيقاع الوجدانى وأخيراً إيقاع الرفض داخل القصيدة يأتى ذلك كله فى شكل من الدفق المستحيل لكل لذائذ اللغة على حد تعبير رولان بارت، إلا أنها فى النهاية تشكل تطريزاً منسجماً داخل نسيج واحد من الإدراك الشامل لطبيعة التجديد والنابعة من وعى كامل بالتراث وهذا الذى يميز القصيدة بالحداثة والإبداع .

الشاعر فى سبيل التعبير عن وعيه بذات الأمة ومحنتها والتعبير عن القوة الداخلية الكامنة والفاعلة والساعية إلى التحرر والمواجهة يخلق داخل نسيج القصيدة الحركة الصوتية واللغوية التى تؤكد هذه المعانى على عدة محاور يكشفها لنا إيقاعات التكرير وحركاته على النحو التالى:

٤ - ١ تأتى ألفاظ البعث والخلق والانطلاق والقوة والنداء فى أغلبها مرفوعةبالضمة ومشكلة بها للتأكد على معناها الجوهرى حيث تحدث برهة من التوقف الخاطف لتأكيد قوة الفعل مثل «انجبلت - فورة» ووقدة - صلابة - حفقة - رفرفة - النداءات- صحو»، وهى تدخل بذلك فى بنى القوة لابنى الاستسلام.

٤ - ٢ تأتى بعض نهايات العبارات والجمل متميزة بانفجار الحرف الساكن كما فى «حرية الحلم»، «فوق صبارات قبرك»، «الغراب» كما نون وشدد الحرف الأخير فى البعض الآخر من الكلمات مثل طيناً، الحى، حى، الطينى، تسف، لازب لتتوقف عندها الذاكرة - فتشد الانتباه وتؤكد المعنى .

٤ - ٣ - يأتى حرف الجر «فى» القصيدة مكرر «٩» مرات ومرتبطاً بالتحول والقدرة على الفعل والصلابة ومحاولة التحرر والسعى الدائب: فى وهج، فى حرية ، فى اجتلاء، فى ثريات، فى طقس ففى دمى المركوز، فى ضرام، فى حدق، فى حواصلها أعاين، وهى جميعها تفيد الارتباط بين الابتكار الفنى للخلق وشدة الوعى الداخلى بالتشخيص والمعاينة داخل النص، وتجئ «من» مكررة «٧» مرات وهى تفيد الابتداء فى التكون والارتباط بالجذور: من الطين ، من طبع التراب، من ترابك، من ترابى، من بداية بابك الطينى، وتأتى الأخريان مرتبطتين بالطير والأوابد وهى الوسيلة للرحلة والمعاينة: - الأوابد من وحوش الطير

تحملنى... يستنفر الطير الأوابد من ...، وذلك لتفيد بأن الرحلة رحلة لمعاينة أزمة الإنسان الغيبية والمادية .

٤ - ٤- يأتى حرف العطف «الواو» مكرراً «١٩» مرة ومرتبطاً بالخلق والقوة والصلابة والتفجر بالحرية كما فى وتخمر، وانتشار، ووقدة، وصلابة، ورفرفة، والفجر، والدم، ومجتلى، وتمرق، واليواقيت وكيف تنجبل، بالإضافة إلى ارتباطها بالمحنة والتوحد فيما يقع على الإنسان من محنة سواء كانت ملكوتية أو أرضية، محنة الملكوت والأرض، كما تبين توحد الأزمة فى الماضى والحاضر: «والمنام هو النداءات الخفية من ترابك والمخاطبة العصية من ترابى ، ثم هى تفيد فى تشخيص وتجسيم الحضور المجسم للزيارة «وبابك، ورتاجك الطينى، والقفل والحبالة والشراك وهجعة الأطيار إن حل الظلام» .

٤ - ٤ - ١- حرف العطف «الواو» يحقق الوعى النقدى للمحنة وتشخيصها مابين التوق إلى التحرر وبين الانطلاق من الجنور العميقة للذات مهما حاولت قوى القهر أن تستلب التوق إلى النهوض والانعتاق .

٤ - ٤ - ٢ - ويتأكد ذلك بالتكامل الصوتى للحرف «واو» الذى يتكرر «٢٢» مرة أخرى ويأتى مرتبطاً بالخلق والقوة والتحرر والتعبير عن المحنة «مركوز، فورة، وهج التحول، الذرو، الفولازد، نشوة، أوابد، وحوش، .....» .

ويؤكد هذا التكامل بين حرف العطف «الواو» والإيقاع الصوتى لتواجد حرف الواو داخل القصيدة على الصورة الكلية والإيقاع الكلى المطرد والمتناهى لطبيعة محنة الإنسان العربى من ارتباطه بالتراث وبواقعه الاجتماعى المادى ويكسب هذا التكامل القصيدة وحدة الجسد الكلية كما يكسبها نوعاً من التأكيد على الإصرار الذى يميز الذات الشاعرة الساعية والواعية، هكذا يؤكد الشاعر وينادى ويتساءل فى قوة :

صحو هو الفجر ....، ناديت والفجر المشعشع...، كيف أزمنة التراب وكيف تنجبل...،

٤ - ٤ - ٢ - ١ - وتضيف حركة الضم والتنوين بعداً مؤكداً لهذا الإيقاع الصوتى وبالتالى تساهم كما أوضحنا فى التأكيد على محنة الإنسان العربي ولتسير القصيدة دفقة إيقاعية واحدة .

٤ - ٥ - تنتهى المقاطع الرئيسية الأربعة بحرف الباء وهو من الأصوات الشديدة المجهورة، وهى : ترابى، الغراب، الخطاب، ودلالاتها على التتالى: التأكيد على الارتباط بالتراث والذات وقوى القهر، ثم محاوله الانعتاق والتحرر بالخطاب، تصير هذه النهايات لازمة شعرية وقافية مكررة وموظفة بشكل يجعل للأزمة الشعرية عملاً تأسيسياً فى بناء رؤية الشاعر داخل القصيدة، وعملاً تأسيسياً لإطلاق الوعى من داخل القصيدة إلى خارجها، وعملاً تأسيسياً فى التركيز على المضمون الجوهرى للقصيدة .

٤ - ٥ - ١ - ينتهى المقطع الأول بالتوحد بين النداءات الخفية من تراب والد الشاعر والذى يمثل التراث وبين المخاطبة العصية من ابنه (الذات الشاعرة) الذى يمثل توهج الوعى بالأزمة .

٤ - ٥ - ١ - ١ - النداءات الخفية داخلية مستترة فى الذات ومضمرة فى النفس وعميقة فى التاريخ تعطى مؤشراتها المؤثرة فى الذات الشاعرة التى تحاول أن تتململ بالمخاطبة لتفصح عن شكواها المحبوسة، هنا يظهر السبب فالتراث كامن ومضمر ومستتر فى الذات .

٤ - ٥ - ٢ - فى المقطع الثانى تثير الذات الساعية والواعية التساؤل حول الأزمة وكيف لهذا التراث المضمر والكامن أن ينطلق نحو خلق جديد قوى يواجه القهر والسلطة والقتل والخراب والقبح .

٤ - ٥ - ٣ - وحيث الغراب رمز القهر والخراب والقبح تكون نهاية المقطع الثالث الذى يأتى فى جملة واحدة مركزة ومعبرة عن انصهار الذات الشاعرة بقوة فى النداء من أجل تحرير الفجر رمز الحرية .

«ناديت والفجر المشعشع تحت أجنحة الغراب» .

٤ - ٥ - ٤ - وفى المقطع الرابع لامناص لهذه الذات الواعية الساعية إلى التحرر إلا أن تنطلق من مكامن التراث الحية الطازجة وتطلق تحذيرها من الأزمة والمحنة .

٤ - ٥ - ٥ - يعمق المد والكسر فى هذه النهايات إحساس الذات الشاعرة بالألم والحزن نتيجة لهذه المحنة .

٤ - ٦ - تأتى هذه المحاور السابقة لتعبر عن الإحساس الداخلى للشاعر بضرورة مواجهة خدر الحلم العام والمنام والطقس العلوى للزيارة والتى تتلاعم معها سيطرة حروف التاء والطاء

والحاء كحروف مهموسة على القصيدة لذا فهو يتوهج في استخدام المحاور السابقة كمضادات لخدر الحلم والمنام مضيفاً إليها تنويعات أخرى تؤسس لمواجهة هذا الخدر مثل ترخيم حرف الراء ومايعطيه من تكرار كتركيز من الذات الواعية على المعنى القوى للخلق والانطلاق مثل «المركوز - انفراط - زخرفة - المدور» كذا استخدام إيقاع آخر يتمثل فى تحييد الهمزة فى مواضع كثيرة مثل أعاين، الأوابد، أحرك، وارتباطها بما بعدها وذلك لزيادة التشبع فى معنى الفعل وزيادة الالتحام والتأثير الصوتى .

٤ - ٧ - بؤرة القصيدة وجذرها الفنى .

٤ - ٧ - ١- من خلال التحليل الصوتى للقصيدة وفض أسرار الأصوات بداخلها يمكن الوصول إلى نواة القصيدة تلك التى تتشكل من خلالها وتتناهى منها العلاقات اللغوية والفنية الجمالية والمضمونية داخل النص إلى خارجها حيث المتلقى والمجتمع .

٤ - ٧ - ٢ - النواة فى القصيدة يمكن استكشافها من تكرارات أصوات الحروف المسيطرة داخل النص.. لأن - الصوت فى النهاية هوالذى يترجم المعنى ويتنامى من داخل النص إلى خارجها معبراً عن العلاقات المتنوعة الفنية الجمالية والمضمونية المتشابكة والمتلاحمة ونقل إيقاعات هذه العلاقات إلى المتلقى .

٤ - ٧ - ٣ - ومن هنا يمكن الوصول إلى ماتريد الذات الشاعرة أن تعبر عنه .

٤ - ٧ - ٣ - ١ - بالتحليل وجد أن هناك سيطرة لصوت حرف التاء «٥٨ تكراراً» ومرتبط صوتياً به حرف الطاء «١٤ تكراراً» ليصل مجموع التكرار الصوتى لتأثير حرف التاء وارتباطه بحرف الطاء صوتياً «٧٢ تكراراً» .

٤ - ٧ - ٣ - ٢ - جذر القصيدة يمكن الوصول إليه بعد حذف الكلمات التى لايكون فيها الحرف الصوتى أساساً من أصل الكلمة لأن الذات الشاعرة تحاول أن تركز بالصوت فى تفاعله الكلى على النواة الأساسية المتشكلة بداخلها والتى يكون الحرف الصوتى أساساً فيها وذلك للتأكيد على الماهية والمضمون والرسالة التى يريد توصيلها وتأكيدها .

٤ - ٧ - ٣ - ٣ - بعد حذف الكلمات التى لايكون الحرف الصوتى

فيها أساساً فى أصل الكلمة كانت الكلمات التالية : التراب (ترب)، اليواقيت (ياقوت)، الرتاج (رتج)، صوتى (صوت)، تحت.

٤ - ٧ - ٤- تحليل جذر القصيدة ودلالاته .

٤ - ٧ - ٤ - ١ - جذر الكلمة «ترب» .

عدد التكرارات «٥» .

الكلمات: التراب - ترابك - ترابى - التراب - ترابى .

الجمل التى وردت فيها ودلالاتها :

أ - «طبع التراب الحى»: الدلالة: - تبيان طبيعة التراث بأنه حى ونشط ومؤثر فى الذات .

ب -«والمنام هو النداءات الخفية من ترابك والمخاطبة العصية من ترابى»: الدلالة: - التواصل التراثى بين الأجيال ومحاولة الأجيال الجديدة تخطى الأزمة .

جـ -«كيف أزمته التراب وكيف تنجبل السلالة من ترابى» الدلالة: - التساؤل عنك كيفية النهوض والمعاصرة .

٤ - ٧ - ٤ - ٢- الجذر «ياقوت» .

عدد التكرارات «١» .

الكلمات: اليواقيت :

الجملة التى وردت فيها ودلالاتها :

«وصلابة الفولاذ فى حدق الحجارة واليواقيت» .

الدلالة: الوصل إلى اكتمال الحالة القوية الصلبة للذات الشاعرة من توقد الوعى والنقد والتى تستطيع معها الذات أن تقود وحوش الطير من الأوابد وتعاين المحنة .

٤ - ٧ - ٤ - ٣ - الجذر: رتج .

عدد التكرارات: «١» .

الكلمات : رتاجك .

الجمل التى وردت فيها ودلالاتها :

«وبابك الفلك المدور يأبى ورتاجك الطينى» .

الدلالة : استحكام الأزمة وتشابكها وتعقدها: باب القبر الذى يمثل الفلك المدور الشامل لسيرة البشر رتاجة من الطين الذى انجبل من الشاعر ثم هو يأتى فى نهاية القصيدة ليؤكد على هذا الارتباط العميق والسحيق والذى تنطلق منه الثورة فيجعل الباب

طينياً بشكل صريح ويربطه ببداية الاستفار والطين كعلامة على التراث: بابك الفلك/ بابك الطينى .

٤ - ٧ - ٤ - ٤ - الجذر «صوت» .

عدد التكرارات : «٢» .

الكلمات : صوتهن/ صوتى .

الجمل التى وردت فيها ودلالاتها : -

أ - «صوتهن بكل معترك الجواء ومجتلى الدم» .

الدلالة: - التعبير الحاد عن الأزمة التى تعترى الأرض الفسيحة وارتباطها بالأطيار العلوية وهى مرتبطة بالدم للتعبير عن شدة الأزمة والصراع .

ب - «فى اجتلاء الأرض والدم من بداية بابك الطينى حتى منتهى صوتى المجلجل بالخطاب» .

الدلالة: ارتباط الصوت بالنداء والمخاطبة من أجل استنهاض الذات وأزمتها الأرضية وضرورة كشف هذه الأزمة والثورة عليها .

٤ - ٧ - ٤ - ٤ - ١ - والكلمة الأولى (صوتهن) تأتى فى أول السطر السابع من الجزء الأول من القصيدة والكلمة الثانية (صوتى) تأتى فى نهاية القصيدة فى نهاية الأسطر السبعة التالية:

موصوفة بالجلجلة ومرتبطة بالخطاب لتربط دلالات القصيدة فى رمز واحد يشير إلى ملكوتية وأرضية المحنة فالأولى مرتبطة بالجواء والأودية الواسعة والأرض الفسيحة ومايعتريها من التطاحن والدماء .

والثانية بتلك الأرض والسياحات العلية وأوابد الطير. وهى تدل على توحد الذات الشاعرة توحداً كلياً للوصول بالأزمة والمحنة إلى الانصهار التام فى القصيدة ويربط هذا كله الباب الطينى ذو الرتاج الطينى كما وضحنا سلفاً الباب هوالفلك المدور وهو مدخل القبر وهو طينى من الطين والذات الشاعرة جبلت من الطين فالباب مدخل إلى القبر ومخرج إلى الأرض الفسيحة والملكوت فهو الثورة على كل الجبهات.

٤ - ٧ - ٤ - ٤ - ٢ - فى النهاية لابد من الثورة على القمع والسلطة، وارتباط الأرض والدم فى النهاية بالماضى المتمثل فى باب الأب الطينى وبالحاضر الطامح إلى الثورة والمستقبل المتمثلين فى التوق الشديد والذى عبرت عنه كلمة «منتهى» يعبر هذا الارتباط والذى يأتى فى نهاية القصيدة عن ارتباط التوق بالثورة لضرورة التخلص من القمع.

٤ - ٧ - ٤ - ٥ - الجذر : تحت .

التكرار: «١» .

الكلمات : - تحت .

الجملة التى وردت فيها :

«ناديت والفجر المشعشع تحت أجنح الغراب» .

الدلالة: - استلاب الفجر وأن النداء ومحاولة الانعتاق تتم رغم هذا الاستلاب .

٤-٧-٥ : حرف الطاء يعزز بؤرة القصيدة وجذرها الفنى :

٤-٧-٥-١ : الجذر : «طين» .

التكرار : «٤» .

الجمل التى وردت فيها ودلالتها :

أ- «طيناً من الطين انجبلت» ..

الدلالة : أنه خلق من طين وفى خلقه هذا مطبوع به ومايحتويه طول امتداده التاريخى ، وطين الرجل فى لسان العرب بمعنى جبلته وأصله وجبلته كأنه يقول أنه إنجبل من الجبلة (الخلقة) انجبالاً انجبل من الطين انجبالاً أو انجبل ودلالة هذا فى مجموعة : قوة الارتباط بالأصل وقوة الخلق منه.

ب- « وبابك الفلك المدور يا أبى ورتاجك الطينى»

الدلالة : سبق شرحها فى (٤-٧-٤-٣).

جـ- « من بداية بابك الطينى حتى منتهى صوتى المجلجل بالخطاب».

الدلالة : سبق تناولها فى (٤-٧-٤ ع/ب) بالإضافة إلى الإيحاء بأن البداية من التراث.

٤-٧-٥-٢- : يرتبط حرف الطاء فى القصيدة بالتخلق والطبع والحرية فى الانفراط والمخاطبة والاستنفار وطقس الزيارة وهذا بدوره يؤكد على ماهية القصيدة.

٤ - ٨ - تتميز موسيقى القصيدة عند محمد عفيفى مطر بإيقاعها العربى الأصيل والمتطور والملائم لجدلية الصراع بين التعبير العربى الفطرى بطقوسه المؤثرة فى الذات وبين الرؤية النقدية للواقع الاجتماعى الآنى وأزمة الإنسان العربى. وذلك من خلال محاولة الوصول إلى كل شعرى واحد يجمعها .

٤ - ٨ - ١ - فى قصيدة «زيارة» يحاول الشاعر أن يعبر عن هذه الجدلية فيستخدم الرجز وهو الإيقاع التراثى الفطرى لطقسه الإيقاعى الحسى وبطبيعته الشعبية ثم هو يذيب جمله وعباراته وكلماته فى كل موسيقى واحد من خلال تطوير الرجز العربى وتحويله إلى رجز مدور مخلق من المرونة العروضية والتشابك العروضى والتى تأتى من الزحافات والعلل واستخدام بحور أخرى متولدة من الرجز كالمتدارك أو كنتيجة لهذا التشابك فيكون البحر الكامل وتدل هذه المرونة على انطلاق الشاعر الطبيعى النابع من الذات الشاعرة دونما افتعال ودونما غلو موسيقى فهى تحقق التحاور كاملاً بين الشكل الفنى والمحتوى المضمونى مكونة فى القصيدة دراما توهج الوعى بمحنة الإنسان العربى ومحاولة الوصول إلى قصيدة عربية جديدة تتميز بالنبض العربى والحسى الموسيقى العربى .

٥ - روح التعبير العربى فى القصيدة و منطقة العربى الوجدانى و ملاءمته لأزمة الإنسان المعاصر :

٥ - ١ - القصيدة - بعكس ماهو شائع عن شعر محمد عفيفى مطر بأنه قمة الغموض - تأتى فى وحدتها الكلية سواء من ناحية جوانب الإيقاع الصوتى أو الموسيقى والإيقاع المضمونى واللغوى رافضة الاستغلاق الشعرى المبهم والهندسة المغربة التى تستهدف التعمية باللغة أو تستهدف الغموض بكونه فناص. فالقصيدة تأتى ضمن سياق اجتماعى شعبى وجدانى عربى من أجل إعادة تشكيل الواقع رافضة أن تصدم المتلقى وتنهره وتزجره أو أن تفصله عن ثقافته فيتركها إلى غيرها من مشاكل الحياة أو كما يدعى البعض فصل المتلقى عن لغته وسياقها ومدلولها الاجتماعى فالقصيدة تأتى من خلال استنهاض ما هو متداول فى الثقافة الفكرية والحياتية والمتعارف عليها من كافة طبقات الشعب. وإنك لتلحظ هذه الصورة الشعبية التي يعيها كل أفراد الشعب دون استثناء:

«هجعة الأطيار إن حل الظلام على الشواهد فوق صبرات قبرك» وهى جملة شعرية موسيقية طويلة خالية من أى نوع من التغريب والتقعر والإسراف الخيالى كما أنها تقرر الواقع الشعبى ولكن فى تقريرها هذا تنقده وتقدمه مطروحاً للنقد والمساءلة .

٥ - ١- ١ - ارتباط التعبير الشعرى بالتعبير الواقعى بالمنطق الثقافى العربى الدينى والوجدانى كما فى : «طينا من الطين انجبلت ففى دمى المركوز من طبع التراب الحى» ؛
وهى جملة شعرية طويلة ترتبط بالثقافة الدينية الإسلامية فى خلق الإنسان من طين ثم تتابع فى توالد منطقى من فورة وتخمر وانتشار وتوهج وصلابة وهذه المنطقية تملأ القصيدة كما فى: -

انتشار الذرو - ووقد الفخار فى وهج التحول .... صلابة الفولاذ... وانفراط مسابح ... هجعة الأطيار .. على الشواهد .. فوق صبارات قبرك.. خفقة تعلو.. ورفرفة تسف.. صحو هو الفجر.. الفجر المشعشع .

٥ - ٢ - تجديد روح التعبير العربى.

٥ - ٢ -١ يستنفر الشاعر محمد عفيفى مطر أصالة التعبير العربى من مكامنه الحية الأولى والبعيدة فيذكرك لفظ الأوابد والثريا بامرئ القيس فى معلقته الشهيرة وأبياته المعروفة : -

وقد اغتدى والطير فى وكناتها
بمنجرد قيد الأوابد هيكل
كأن الثريا علقت فى مصامها
بأمراس كتان إلى صم جندل

كما يذكرك لفظ المشعشع ببيت عمرو بن كلثوم فى معلقته المعروفة: -

مشعشعة كأن الحص فيها
إذا ما الماء خالطها سخينا

٥ - ٢- ٣ ويأخذ من البلاغة القرآنية مالايتعارض معها ولايتعارض مع المنطق القرآنى فى الخلق :
إذ يقول الله تعالى: فى سورة الصافات آية رقم (١١).
«فاستفتهم أهم أشد خلقاً أم من خلقنا، إنا خلقناهم من طين لازب» ففورة لازب تأتى ضمن المعنى الإسلامى المرتبط بالخلق

من الطين، «إذ قال ربك للملائكة إنى خالق بشراً من طين» والجملة الافتتاحية فى القصيدة جملة شعرية تتفق والمنطق الدينى الإسلامى: وهى تهيئ عقلية المتلقى للقصيدة ولاتصدمه.

٥ - ٢ - ٤ المخاطبة الأبوية ليست بعيدة عن الارتباط العربى الدينى بالأجداد والآباء :

«بل قالوا إنا وجدنا آباءنا على أمة وإنا على آثارهم مهتدون» (الزخرف)، آية (٢٢) قال ياأبت افعل ماتؤمر ستجدنى إن شاء الله من الصابرين» (الصافات. آية رقم ١٠٢) ولأن الله وحده هو الذى يبعث من فى القبور «إن الله يبعث من فى القبور» (الحج ٧) وكما فى قوله تعالى «فإنك لاتسمع الموتى» (الروم ٥٢)، فإن الشاعر محمد عفيفى مطر لايخالف المنطق الدينى فالمخاطبة بينه وبين أبيه خفية مستترة مضمرة فى النفس وفى الذات وفى الأعماق هى الحبل السرى بين تراث الآباء وحاضر الأبناء. وفى المقطع الأخير من شدة وعى الذات بالأزمة يجلجل هو دون أبيه بالخطاب ليملأ الأرض والملكوت بالثورة .

٥ -٢ - ٥ ويقتحم الشاعر محمد عفيفى مطر بشكل موسوعى تراثه الصوفى الناضج فإذا هو يلخص لنا فى دفقة شعورية موقف النفرى فى الموت والذى يعبر هو أيضاً بشكل نثرى صوفى عن معالم هذه الأزمة : أزمة الإنسان العربى يقول النفرى :

«أوقفنى فى الموت فرأيت الأعمال كلها سيئات ورأيت الخوف يتحكم على الرجاء ورأيت الغنى قد صار ناراً ولحق بالنار ورأيت الفقر خصماً يحتج ورأيت كل شئ لايقدر على شئ ورأيت الملك غروراً ورأيت الملكوت خداعاً»(٤).

٥ - ٣ - الشاعر محمد عفيفى مطر إذن يستنهض عذابات النفس الصوفية ويلقى ببعدها التراثى الكامن فى أعماقنا فى أتون القصيدة فيشبعها بالدلالات لأن المحنة وهى أزمة الإنسان العربى ليست ذات بعد مادى فحسب ولكنها متشابكة ومعقدة ملكاً وملكوتاً.

٥ - ٤ - الاستفادة من التراث العربى النقدى وتطويره .

٥ - ٤ - ١ يستفيد الشاعر محمد عفيفى مطر من تراثه العربى النقدى وفلسفته فهو يطور نظرية «نوافر الأضداد» لأبى تمام والتى كان من الأولى على السرياليين الجدد فى عالمنا أن يعرفوا تراثهم فيها بدلاً من الوقوع فى أحضان التراث الغربى

٥ - ٤ - ٢ - نظرية «نوافر الأضداد» التى أعلنها أبو تمام وتبناها شعرياً «هى الإتيان بوصفين متضادين والجمع بين متناقضين»[٥] يقول أبو تمام فى رقة بالغة وخيال متقد شديدة الحساسية :

مطر يذوب الصحو منه وبعده
صحو يكاد من النضارة يمطر

يحدث أبو تمام فى العقلية العربية آنذاك نوع من التجديد فى الخيال العربى بشكل معلن ومكثف من خلال استخدام أسلوب «نوافر الأضداد» لتكون شكلاً كلياً وصورة فذة تنشط الخيال العربى الذى انعكس عليه التمزق السياسى والاجتماعى آنذاك... والشاعر محمد عفيفى مطر ونحن نعيش حالة من التمزق العربى الشديد هو يطور نظرية أبى تمام ويتجاوزها من مجرد تركيب ألفاظ إلى شكل أكثر تعقيداً من الجمل الكاملة والعبارات الطويلة المتشابكة المتضادة والمتناقضة .

ففى «انتشار الذرو فى حرية الحم» نجد ألفاظ الجملة وقد ذهبت بشدة فى التعبير عن الحرية فالانتشار (حرية) والذرو (حرية) حيث ينطلق فى كل الاتجاهات وحرية الحلم (حرية) لانهائية فالجملة كتلة من حرية يليها جملة شعرية أخرى تعبر عن هذه الحرية وانفراط مسابح الفوضى حص» فالانفراط والفوضى يحملان معنى (الحرية) من المسابح المنتظمة والحصى الشديد «هنا نظرية النوافر فى المعنى واللفظ» ثم يأتى بجملة قوية من التضاد والتناقض.. صلبه متوقده شديدة طويلة تتنامى فيها القوة بشكل درامى من صلابة الفولاذ إلى شدة تركز ماهية الحجارة إلى اليواقيت وهى من أصلب الأحجار الكريمة يقول الشاعر: «صلابة الفولاذ فى حدق الحجارة واليواقيت» ومن دمه المركوز تكون الفورة والتخمر والوقدة والانتشار .

الشاعر يستخدم هذه النظرية ويطورها دون سريالية غربية وبداية تؤمن بتطوير دراية لاتؤمن بشئ هو يطور النظرية من خلال الحس العربى والمنطق العربى .

وحين ينطلق الشاعر من ماهية البنية الأدبية الكامنة، وحين يأخذ مفرداتها فإنه فى إبداعه الفذ المغاير ينقل المفردات من منطقها الذهنى والاستدلالى الخاضع للعرض العقلى وما يستلزمه ذلك من مجازات تنطلق على شكل متواليات عددية، إلى محتوى

أكثر اتساعاً تمتزج فيه المأساة الإنسانية وتتداخل مع الاستعارات المعقدة والمتراكمة لتؤدى بدورها إلى مساحات أوسع ومستويات أكثر عمقاً لتجارب إبداعية للشاعر تتميز بالفاعلية والتنامى وتستنهض كل ماهو دقيق فى خبرته الإنسانية الإبداعية الموغلة فى الجمال الكلى للصورة أو المشهد الشعريين ثم هو فى كل هذا يعيد صياغة الدلالات المعجمية المتوارثة ليخلق منها ماهو جديد ومغاير وليخلق بكل هذا ماحدثنا عنه كمال أبوديب عن أحد المنابع الأصلية للشعرية وهو مبدأ الإقحام Juxtoposition الذى ينشأ من وضع من مكونات وجودية لامتجانسة فى بيئه لغوية متجانسة[٦] يكون فيها فعل الخلق هو مايولد الشعرية[٧].

ولنتبين هذا المشهد الشعرى داخل القصيدة :

١ - المعهد: «إذا أحرك فى ضرام الخضرة الشمس التى صدئت على أقفال بابك» .

٢ - أ - المساحة الاتساع: مابين باب قبر الأب وبين الشمس/ مستوى مادى .

ب - مابين الخضرة والضرام / مستوى إحساس وبصر

جـ- مابين الشمس (فعنه) والصداد/ مستوى إحساس وبصر

د - مابين أحرك/ وأقفال/ مستوى حركة وفعل .

٣ - المركز: الشاعر/ الفاعل/ المحرك .

٤ - الحركة: أ - إذا أحرك: خروج من القوة إلى الفعل، وهذا يولد العلاقة التفاعلية مابين المستويات السابقة، وليخلق بدورة طاقة حركية إستعارية وخيالية تفوق قدرة الفرد العادى، إذ يحرك الشمس، وفى الانتقال من حالة إلى أخرى تفوق وتخترق العادى والمتداول .

ب - الحركة الكلية التى تشمل مفردات النص بكونها ضرورة وجودية علمية لها وجودها وحركتها مكوناتها .

٥ - التكوين :

المفردة فى النص	الدلالة المعجمية: لسان العرب، مختار الصحاح، الإفصاح فى فقه اللغة (روح التعبير العربى)	الضرورات الوجودية
أ - ضرام	- الاشتعال والالتهاب، واشتداد حركة الحجر والتوقد	نار + هواء + تفاعل (حركة)

ب – الخضرة	– الزرع الأخضر/الغض/ الرطب/ الطـــرى الناعم/ الهنيء/ الخير/ السعة/الفتـــــى/ البركة/ الوفرة/ الخصب/ المرأة الحسناء	ماء+تراب+هواء + تفاعل
جـ – الشمس	– عين السماء/المركز الذى تدور حوله الكواكب وتستضئ بضوئها/ شروق/ انتشار الشعـــاع والضوء/ حرارة/ توهج/ تجلى/ نار/ حمـــرة/ المعادن/ بريق/ فضة – اتقاد/ قوة/ سيطـــرة طلوع – الحقيقة.	نار + هواء + تراب (معادن)
د – صدئت	– صدأ القلوب: يركبها الرين بمباشرة المعاصى والآثام، فتذهب بجلائها – الطبع الذى يركب الحديد ووسخه – صاغر صدئ: لزمه صدأ العار والتوم – سواد غالب	ماء + تراب + هواء + تفاعل

---

٦ – هكذا يجمع الشاعر كل هذه الدلالات المعجمية والضرورات الوجودية لتمتزج بخبرته المعاشة وحبه الشديد للحقول والخضرة فتأتنس وتنسجم على تناقضاتها – داخل المشهد الشعرى والصورة الشعرية داخل النص لتشكل بناءاً دلالياً وجمـالياً جديداً ينبع من تطوير نظرية توافر الأضداد والوصول بها إلى مبدأ الإقحام والشعرية التى حدثنا عنها كمال أبو ديب.

ولتكشف هذه الجملة الطويلة المركبـة عن سـعى الذات الشاعرة إلى الثورة على المضمر والخفى والمستتر فى علاقتها مع التراث الذى قد يحجب الحقيقة ويساهم فى القهر تلك الحقيقة التى استمدت صدئها من أقفال الباب/ من الانغلاق/ بن الركوت.

وهذا قياس منطقى إذا أن الصدأ ينتقل إلى الأشياد التى تركن عليه فى خمول وكسل .

هكذا يبتعد الشاعر عن السريالية ويرفضها إلى إقامة بناء وعلاقة نقدية نابعة من تراث ممتد تنمو إلى خارجه لتمتزج بالواقع وتثور عليه .

٥ – ٥ – الحضور المجسم فى القصيدة :

الشاعر محمد عفيفى مطر يستفيد من تراثه القرآنى استفادة من يعى ويفهم القيم الجمالية القرآنية وهو يحاول من خلال

القصيدة أن يستفيد من أسلوب التصوير القرآنى والذى يعبر «بالصورة المجسمة المتخيلة عن المعنى الذهنى، والحالة النفسية، وعن الحادث المحسوس والمشهد المنظور، وعن النموذج الإنسانى والطبيعة البشرية[٨] فهو يحاول أن ينقل لنا حركة الخلق والمعاينة والمخاطبة وطقس الزيارة واستفسار الأوابد من مجاثمها البليلة والألوان المتعلقة بالدم والضرام والخضرة والظلام، والأصوات وطقوس الزيارة والحوار والحركة، فى شكل من القص الشعرى المركز .

وهو فى اقترانه هذا يحاول الشاعر أن ينقل إلى المتلقى طبيعة المحنة فى شكل من الحميمية معه فعند قراءتها أو سماعها يكون هو الشاعر، القصيدة إذن تتوحد مع المتلقى فى شكل من الحضور الكلى فنياً ومضمونياً وجمالياً .

٥ - ٦ - وكما أن التناص هو تعالق (الدخول فى علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة[٩] كما ورد فى القصيدة، والسابق الإشارة إليه فى النقاط السابقة، ليس التناص فى القصيدة لاستخلاص العبرة أو تلاعباً بأنساق لغوية فنية قديمة أو إعادة لمضامينها مرة أخرى إنما الذات المبدعة تنطلق منه لمهاجة التردى الذى قد يتسبب فيه القديم السحيق وفى ذات الوقت يشرح الصورة أمام المتلقى التى لايجدها بدوره غريبة عنه إنما جزء من ذاكرة مشتركة وإطار دلالى واحد يتفوق فيه المبدع عنه بالخروج منه ومن إساره، ثم ليسيرا معاً فى حاضر قادم.

٦ - خاتمة أولى :

الشاعر محمد عفيفى مطر يمثل إذن الذات الشاعرة التى تعى أهمية التراث العربى والحفاظ عليه واستخدامه فى خلق قصيدة عربية حديثة ترتبط بالبنية التراثية الكامنة الدافعة للتطور لابالبنية الظالمة القهرية السلطوية .

القصيدة عنده ليست كلا غامضاً إنما تشع بهضم التراث ومحنة الإنسان الآتية. القصيدة عنده أداة للوعى الذى لابد وأن ينتقل إلى المتلقى .

دراما القصيدة عند الشاعر عفيفى مطر تستنهض هذا الوعى من خلال تقنيات فنية تعتمد على:

١ - استخدام المنطق الوجدانى العربى وآلية الحياة فى التعبير عن الرسالة التى يريد توصيلها .

٢ - تكامل استخدام التراث الشعبى والأجواء الأسطورية الدينية والصوفية فى إضفاء بعد يصل إلى قلب المتلقى ونفسه وذاته وعقله .

٣ - استخدام الكلمات والعبارات والجمل ذات الدلالة المشتركة بين الذات الشاعرة وذات - المتلقى اعتماد على الإطار الدلالى المشترك بينهما .

٤ - استخدام الألفاظ فى مواقعها الطبيعية دون إمعان فى التغريب .

٥ - يرفض الشاعر الغموض الغربى وسرياليته ويطور التراث العربى بأساليبه الفنية الخاصة كما فعل فى تطوير نظرية أبى تمام فى «نوافر الأضداد» .

٦ - يستخدم الإيقاع المرتبط بالحس العربى الأصيل والبدائى ليحدث بموسيقاه الصوتية والعروضية والمضمونية والجمالية توالد للوعى بالقضية العربية وهى محنة الإنسان العربى .

٧ - الخاتمة :

«من أجل الثورة .. ضد القمع.. ضد القبح.. ضد السلطة..»

يبقى للنقد العربى أن يبحث عن التأثر الحقيقى بالبنية العربية التراثية ومنطقها عند شعرائنا وأن يعيد للعروبة الأدب بعيداً عن الارتماء فى أحضان الغرب ونظرياته، ويبقى له أن يؤصل علاقة الإنسان العربى بالتراث الذى يدفعه لمواجهة القهر والخراب والقبح. حتى نتخطى محنة التمزق الشاملة بكل أشكال الحياة ويصير الإنسان العربى مسلحاً ضد الغزو وضد الاستلاب وضد القهر وضد التغييب والتجهيل الفكرى والثقافى.

المراجع :

١ - شهاب الدين محمد الأشبيهمي: المستطرف فى كل فن مستظرف: منشورات دار الحياة بيروت جـ٢ صـ٩١ .

٢ - نفسه جـ١ صـ٥٩ .

٣ - نفسه جـ١ صـ٩٩ .

٤ - محمد بن عبد الجبار النفرى: المواقف والمخاطبات تحقيق آرثر أربرى - تقديم وتعليق د/ عبد القار محمود/ الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٥ صـ٩٩ .

٥ - د/ شوقى ضيف: الفن ومذاهبه فى الشعر العربى/ دارالمعارف الطبعة العاشرة صـ٢٥٠ .

٦ - كمال أبو ديب ، فى الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى، ١٩٨٧، بيروت، ص٣٥ .

٧ - المرجع السابق، ص٢٨ .

٨ - سيد قطب التصوير الفنى فى القرآنى .

دار الشروق الطبعة الثامة صـ٣٦ .

يطرح السيد قطب هذه النظرية الهامة فى التصوير الفنى ونحن نرى تأثر الشاعر بهذه البلاغة القرآنية. وبالتصوير الفنى، يضيف سيد قطب إلى المقطع السابق الإشارة إليه... ثم يرتقى بالصورة التى يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة والحركة المتجددة. فإذا المعنى الذهنى هيئة أو حركة وإذا بالحالة النفسية لوحة أو مشهد وإذا النموذج الإنسان شاخص حى، وإذا بالطبيعة البشرية مجسمة مرئية» .

٩ - د. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعرى - إستراتيجية التناص، المركز الثقافى العربى، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢، الدار البيضاء (بيروت)، ص١٢١ .

الفصل الرابع

فى التراث
الدفاع عن البنية
تحت ظروف الغزو والاحتلال

دراسة فى المقامات الزينية

إضاءة:

عرف الناثر العربى منذ قديم الزمان الطاقة اللغوية الهائلة التى تتميز بها اللغة وعرف أن لها طيفاً كما أن للشيطان طيفاً، وأن لها سيفاً كما أن للسلطان سيفاً، وقال ابن الرومى فى أقلامها :

فالموت، والموت لاشئ يغالبه
مازال يتبع مايجرى به القلم
كذا قضى الله للأقلام مذ بريت
أن السيف لها مذ أرهفت خدم...

وناهيك عن القداسة التى تتمتع بها اللغة العربية لكونها لغة القرآن والخطاب النبوى الشريف - كما وضحنا - والتى ازدادت بهما اللغة عزة وبهاء.

وقد ظن البعض أن النثر العربى قد ارتبط بنظم الحكم وأصبح أكثر الكتاب يعملون فى دواوين الخلافة وسلطة الأمراء والملوك والسلاطين ولذا فقد ساهم النثر فى تغييب شعوب اللغة وخداعها، وأخذ بقول العلامة أبى هلال العسكرى عن الكتابة والخطابة بأنهما «مختصان بأمر الدين والسلطان وعليهما مدار الدر....» فى هذا الظن والاعتقاد، وفى الحقيقة فقد ظل الناثر العربى يسمو فوق السلطة ويتحداها ، وفوق قوى القهر والبطش والتسلط ومظاهر الأبهة والبهرجة والفساد، وكان فى أكثر أساليبه تعقيداً وتكلفاً،

تعبيراً عن تشوق الذات المبدعة للسمو فوق الواقع وقواه الظاهرة وتحدياً لها للوصول إلى أسرار الكتابة ودقائق اللغة لتكون سلطته التى لاسلطان للواقع عليها، ولاأمر للسلطان عليها، فهى ضد أشكال الكتابة المعتادة والسائدة .

وحتى الصوفية التى كانت فى لباس الفقر المرقع والخرق البالية، كانت فى أعظم صورها، وفى أنقى صفائها وأشد جهادها وأقوى مكابداتها، انتصاراً للجمال اللغوى من أجل الوصول إلى وحدة الشهود والتجلى والمعارف العليا وضد التسطيح والاهتراء، حتى صار الدخول إلى الحرف عند الصوفية دخولاً إلى العلم والحقيقة والمعرفة، دخولاً ضد ماهو سائد وظاهر من تفكير وتعبير وتكفير، ودخول ابتكار وإبداع وصولاً إلى هتك حجاب الحرف من أجل العلم الذى يقف وراءه .

وبين هذا الطيف وهذا الهتك وهذا السيف لم يستطع الناثر العربى مهما بلغ به التعقيد مبلغه واشتد به التكلف وأخذته الغرابة واستغرقه الغلو والإيغال والمبالغة وذهب به التطريز والترصيع والتجنيس أينما ذهب، أن يتخلى لهذه الأساليب عن رؤيته للواقع الإجتماعى الذى يعيشه وفكره الذى يسرى فى إبداعه أينما ذهبت به الكتابة، فسرعان ماتكشف لنا هذه النصوص عن مكنونات الذات المبدعة وفكرها الذى يحركها للإبداع ومضامينها الاجتماعية التى يستهدفها المبدع من خلف هذه الأساليب التى قد تبدو للولهة الأولى أنها كتبت هكذا لذاتها وفى ذاتها مستقلة عن البعد الاجتماعى والأخلاقى أو كما يقول أصحاب مدرسة الفن للفن إنها غاية فى ذاتها. أو أنها كتبت لإبهار السلطان واستعراض فنون اللغة أمامه للارتزاق.

ولأن الأمر غير ذلك فقد شهد النثر العربى خروجاً واسعاً على التكرارية السلطوية التى حاولت أن تسم النثر بأهدافها وأغراضها وتحوله عن تيمته المؤثرة «يامعشر الناس» إلى نموذج الإله/ الخليفة، «فمن نموذج تقوى الله اتقاء الناس» إلى من تقوى الله اتقاء الأمير والسلطان والجاه..، وحتى فى داخل مؤسسة الوعظ والإرشاد كان هناك من يقف ضد السلطان وضد القهر ..

وفى هذا الإطار عبرت الطاقة الحيوية اللغوية التى فجرها عمالقة النصوص النثرية أمثال الجاحظ وأبو حيان التوحيدى والهمذانى والحريرى والمعرى والنفرى والحلاج وابن عربى

والوهرانى وغيرهم من الأفذاذ حتى عمالقة العصر الحديث من أمثال الكواكبى ومحمد عبده ومحمد صادق الرافعى وطه حسين والعقاد وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ حتى أجيال عبد الحكيم قاسم وصنع الله إبراهيم وإدوار الخراط وغيرهم.. عن التوق إلى التحرر من أسر القيود التى كبلت الذات العربية ولم يكن دمج هؤلاء لظروفهم الموضوعية الاجتماعية والفكرية والسياسية فى فن أدبى فلسفى سوى تعبير عن توق الذات إلى التحرر من الواقع والثورة عليه ورفض الاستلاب، والسمو فوق السلطان والجاه ومقاومتهما.

والدخول إلى عالم النصوص النثرية المعقدة لايمكن أن يسير فى دراسته بشكل متواز مع الحياة الاجتماعية والفكرية والسياسية المصاحبة لها آنذاك فهذا كان من خصائص الدراسات السابقة التى تناولت هذه النصوص على نحو لايداخل بين فاعلية النص وبين الحياة من حوله على النحو الذى يكشف عن أسباب اللجوء إلى هذا النوع من الكتابة وبالتالى يكشف عن البنى الكامنة التى تصطرع فى الذات الأدبية والعربية وتؤثر عليهما.. ولاشك أن هذه المداخلة وإن كان من الصعب تحقيقها لأنها تحتاج إلى جهد جماعى علمى موسوعى قد لايتوفر فى كثير من الظروف إلا أنها لاتزال هى الطريقة الوحيدة نحو كشف الأسباب الكامنة وراء هذه الفنون وإلقاء الضوء على مزيد من تراثنا وإبداعنا والرد على الذين يحاولون وضع لغتنا الفياضة فى قيد التصنع والشكل وإبعادها عن الجوانب الاجتماعية والفكرية وتحويلها إلى إيقاعات صامته فى شكل هندسى متكرر لايعبر إلا عن ذات مغرقة فى أنانيتها .

تنوير :

وفى هذا المقام فإن دراسة المقامات الزينية(١) لأبى الندى معد بن نصر الله بن رجب البغدادى المعروف بابن الصيقل الجزرى المتوفى سنة ٧٠١هـ. يمكن اعتبارها نموذجاً رائداً للحد العظيم الذى وصل إليه التعقيد والغلو والتكلف فى النصوص الأدبية العربية عند الذات العربية فى حالة من حالات نكوص الذات تحت قوى الاحتلال وفى مرحلة حاسمة من تاريخ العالم الإسلامى والعربى، شهد فيها العالم سقوط حاضرة الخلافة على يد المغول .

وفى الوقت الذى تفوق فيه ابن الصيقل الجزرى على أساتذته ومن سبقوه أمثال الهمذانى والحريرى في التعقيد حتى وصف

الدكتور عباس مصطفى الصالحى محقق هذه المقامات والذى بذل جهداً أسطورياً فى تحقيقها «أنها تصل إلى حد اللغز المعمى والرمز الغامض» .

والمداخلة إذن تبدأ من الفترة التاريخية التى عاشها ابن الصيقل الجزرى صاحب المقامات، فعلى الرغم من عدم معرفة التاريخ الذى ولد فيه إلا أنه قد تأكدت سنة وفاته عام ٧٠١ هـ وبالإضافة إلى معرفة تاريخ انتهائه من كتابة المقامات فى عام ٦٧٢هـ وسمعها منه علماء بغداد فى رواق المستنصرية سنة ٦٧٦ هـ وكان حينئذ شيخاً للأدب فيها ولأنه لايصل إلى هذه المكانة آنذاك كإمام عالم ومفتى إلا من تعدى الأربعين أو جاوز الخمسين. فلا شك إذن أنه قد عاش فى عز شبابه ووعيه فترة سقوط بغداد سنة ٦٥٦ هـ وعاش تحت نير الاحتلال المغولى لها...

شاهد أذن ابن الصيقل الجزرى المجزرة البشرية التى راح ضحيتها من القتلى الآلاف حتى وجدهم هولاكو عندما أمر بعدهم «ألف ألف وثمانمائة ألف وكسر» ويكون ابن الصيقل واحد ممن اختبئوا فى بئر أو قناة أو تحت جثث القتلى وشاهد وسمع عن قرب مصرع الآلاف من زملائه العلماء والشعراء وشاهد منهم المشردين والهالعين والهاربين من البطش إلى العطش فى الصحراء حيث الموت والجوع أو داست أقدامه الدماء التى تجرى من الميازيب فى الأزقة أو يكون شاهد بنفس ماتردد عن إقامة المغول من كتب بغداد الفريدة بأعدادها الهائلة جسراً من الطين والماء عوضاً عن الآجر .

أو لعله يكون ممن التجأوا إلى دار الوزير العلقمى وأخذ منه الأمان وقد يكون ممن رفع الراية البيضاء مسلماً بغداد ومدارسها للمغول ومما قد يرجح هذا الاستنتاج الأخير أنه قد أهدى مقاماته إلى عطا ملك بن محمد علاء الدين الجوينى أحد صنائع المغول وحاكم العراق بعد الخائن الوزير العلقمى وكما يقول رشيد الدين الهمذانى أحد كبار المؤرخين لهذه الفترة عن ابن عطا أنه كان أحد كبار الأمراء والعلماء الذين كانوا فى القلب مع هولاكو الدامى جنباً إلى جنب عند دخوله بغداد وقتله الخليفة العباسى خنقاً أو رفساً ومئات الآلاف المؤلفة من النفوس المسلمة .

وعطا ملك الجوينى التحق بخدمة المغول منذ الصغر وولى حاكماً على العراق فى عهد هولاكو وابنه آبا قاخان، وتوفي سنة

٦٨١هـ بعد انتهاء ابن الصيقل من كتابة المقامات بتسع سنوات والمعروف تاريخياً أن آل الجويني وأولهم عطا ملك وأخوه شمس الدين وأبناؤهما كانوا من أهل الفضل والأدب وأرباب جود وكرم وكانت مجالسهم محط رجال الأدباء والكتاب ومناط آمالهم .

وقد يكون الذى مهد للعلاقة بين الجويني وابن الصيقل هو الوزير مؤيد الدين بن العلقمى الخائن والذى تولى بغداد بعد أن سلمها للمغول ، وأن حب آل الجويني معهم للعلم والدين دفعهم إلى التكفير عن ذنبهم بإعادة بناء مدارس بغداد فكانت مدرسة المستنصيرية وشيخها ابن الصيقل أولى بالرعاية حتى صارت هذه المدرسة مرجعاً للعلماء مدة قرنين من الزمان .

المؤكد إذن أن ابن الصيقل الجزرى فى ظل حماية عملاء المغول قد نجا برأسه من موت محقق وظل فى حمايتهم، فى وقت خيل للمسلمين فيه أن العالم على وشك الانحلال وأن الساعة آتية من قريب، وصاروا يؤولون كل ظاهرة على أنها تعبير عن سخط الله واتخذوها أدلة على ماسيحدث فى العالم من انقلاب سئ لخلوه من خليفة، وذلك كما أورد لنا السيوطى فى تاريخ الخلفاء .

وبين هذا وذاك فإن حياة ابن الصيقل الجزرى تكون شاهداً على الكثير من الرعب والفزع والدماء والخيانة والغدر والإيمان والكفر والجهل والعلم ووقعت بين حدثين عظيمين أثرا على القوى السياسية وحركة العالم آنذاك فى فترة وجيزة تجعل من أى فرد كابن الصيقل العالم يعيشها وقد تخلخل فكره بين الهاوية وبين الصعود والتطلع إلى النجاة، فقد سقطت الخلافة المقدسة بعد ٥٠٠ عام على يد المغول، ثم سرعان ماهزم المغول فى عين جالوت هزيمة ساحقة وبعد أن ساد الاعتقاد عنهم بأنهم قوم لاينهزمون .

وفى هذه الفترة التى اختلط الحابل بالنابل فيها كما يقولون، ولايمكن الحكم بإسلامية أو عدم إسلامية المتعاملين مع المغول فإن كثيراًمن العلماء دخلوا تحت إمرة هولاكو وكانت رسائله تحمل من النصوص الإسلامية مايؤكد أن الأكتاف المسلمة التى حملت هولاكو على الدخول إلى بغداد كانت مقتنعة به، هذا بالإضافة إلى دخول كثير من المغول أنفسهم فى الإسلام، وسيطرة العناصر العربية على مقاليد الحكم والسلطة والاقتصاد فى العوالم الإسلامية الكبرى،

وانتشار العناصر الرافضية والمذاهب الشعوبية المختلفة بين المسلمين.. وكل هذا يجعل من الصعب الحكم على ابن الصيقل بالعماله للمغول على أن هذه الظروف تلقى بأغلال التأزم على عالم فذ مثله كما تلقى بظلال كثيفة حول النص الزينى (المقامات) .

ومما يزيد الأمر تعقيداً حول حياة ابن الصيقل آنذاك هو انعكاس العداء المستحكم بين حكام المماليك وبين المغول بسبب هزيمتهم المنكرة فى عين جالوت حيث ملأ الرعب بغداد وبطش المغول «بكل من حامت حوله الشكوك فى الاتصال بالمماليك وهو أشد الجرائم السياسية فى نظرهم، وقد اتخذ بعضهم من هذا الشعور وسيلة للإيقاع بكثير من رعايا المغول المسلمين» ومن الأمثلة المعروفة فى هذا الصدد نكبة الجوينية خاصة بعد انتصار بيبرس وضرباته المؤثرة على المغول وقيامه بعملية إنزال جريئة عبر نهر الفرات حيث هزم الجيوش المغولية وطارد فلولهم فى الأراضى العراقية حوالى سنة ٦٧٢ هـ وهى سنة انتهاء المقامات حيث ظهر الأمل فى القضاء على المغول على الأقل كطموح خفى يسرى فى بغداد، لهذا كان سبب نكبة آل الجوينى بعد اتهامهم بالاتصال بالملك الظاهر بيبرس والاتفاق معه على تسليم العراق له، ويرى المؤرخون أن الملك الظاهر بيبرس قد جذب بعد هذه الحوادث كبار رجال الدولة المغولية وأمن بذلك حدود دولته على النحو الذى كان فيه بيبرس نفسه على وشك مهاجمة بغداد ذاتها لولا خوفه كما تردد من عودة الخليفة إليها وبالتالى تقل أهمية دولته الفتية .

حركة الواقع آنذاك تتلخص فى تعرض المسلمين لهزيمة منكرة قضت على الخلافة العباسية ثم تعرض المغول أنفسهم لهزيمة ساحقة فى عين جالوت ثم هزائم متوالية وانسحاقهم فى مناطق كثيرة وهذين الحدثين والعداء المستحكم بين الطرفين خلقا الخوف الشديد والحذر والترقب من الهجوم المتبادل فيقول: كتبغانيون قائد المغول فى عين جالوت وصهر هولاكو، قبيل مصرعه على يد قطز «إنى إن هلكت على يدك، فإنى أعلم أن الله لاأنت هو الذى أراد قتلى. فلا تنخدع بهذا النصر المؤقت، لأنه لايكاد يصل إلى هولاكو خبر موتى، حتى يغلى غضبه كالبحر المضطرب فتطأ أرجل الخيول المغولية أرض البلاد ابتداء من أذربيجان إلى أبواب مصر، ورد بيبرس على أباقاخان حين أرسل له رسالة قائلاً فيها: «أنت لو صعدت السماء

أو هبطت إلى الأرض ما تخلصت منا» - رد بيبرس للرسول المغولي-: «اعلم أننى وراءه بالمطالبة ولاأزال أنتزع يده من جميع البلاد حتى استحوذ عليها، من بلاد الخليفة وسائر أقطار الأرض» .

وهذا التهديد المتبادل جعل أرض الواقع التى تدور عليها المقامات وتدور عليها رحى حركة التاريخ والواقع أشبه بالحصون العسكرية فقد تحولت القرى والمدن إلى ثكنات عسكرية ينتشر فيها الجند والمماليك وتتركز الثقافة بين مدينتين القاهرة بغداد وينتشر الجوع والفقر والجهل والعصابات والحرافيش والحشاشين وجماعات المتصوفة وتنمو اللغة الفارسية ولغات الأجانب والمماليك الوافدين وتكثر تحالفات المغول والصليبيين والمسلمين فيقتل المسلم أخاه وكذلك يفعل الصليبى والمغولى فى حركة من التوافيق والتباديل قد لايكون لها مثيل فى حركة التاريخ سوى مانراه اليوم!!

والجدير والمهم هنا أن دولة إيلخانات فارس على عهد هولاكو قد استطاعت فصل شرق دجله عن غربه وحاصرت الثقافة العربية وقوضتها وكان لزاماً على ابن الصيقل الجزرى فى هذه الأجواء التى شهدت انفكاك الأمبراطوريات الإسلامية العظمى (انهيار الخلافة العباسية والأندلسية) - وهو الأديب البارع، اللغوى، والفقيه والمفتى، المتفنن فى علوم كثيرة وأحد أعمدة المدرسة المستنصرية والشافعى أن يحافظ على تراثه ويتحدى عثرته وعثرة دينه ولغته المقدسة فكانت المقامات الزينية دفاعاً عن شرف الإسلام. ويقع النص الزينى الذى نشرته دار المسيرة فى طبعتها الأولى عام ١٩٨٠ فى ٥٠ مقامة بطلها أبو النصر المصرى وراويها القاسم بن جريال الدمشقى.

الحركة الجغرافيةللبطل والراوى تعكس مناطق الصراع الدائرة بين القوتين الأعظم آنذاك المغول والمماليك وتعكس ديناميتها حركة التوتر الشديدة التى تسود موضعها، بين الإقبال والإدبار والفر والكر.. هذه المنطقة الجغرافية التى يجرى فيها البطل والراوى تطل على مشارف قزوين وبلاد الروم واليمن وجنوب السودان وبلاد النوبة وبلاد المغرب العربى وتتوغل البلاد الفارسية والكردية والمصرية فتشمل الأسكندرية التى زارها بيبرس ٤ مرات والقاهرة التى حكم فيها وبغداد والبصرة وخرسان وفارس وطوس ونيسابور وديار بكر وهى مسرح لعديد من العمليات الحربية والكوفة وشيراز وحمص وحماة وحلب التى كان يعيش فيها الملك الظاهر قبل عودته إلى القاهرة واللاذقية والموصل التى كان ملكها يراقب له تحركات المغول

والرها والأهواز والمدينة ومكة التى حج إليها بيبرس وأرمينية وأرزنكان وماردين والشهرزور التى تزوج منها بيبرس وميافرقين وهذه فتحها بيبرس وقيل أنه أخذ خطة بناء مسجدها لبناء مسجده، وسروج وعمان والبحرين والحجاز وغيرها من أعمال هذه المناطق والديار.. وقد شهدت هذه المناطق فى أغلبها معارك ومناورات ومناوشات، وإفساد للطرق والوديان وخاصة المؤدية إلى الشام لمنع المغول من زحفهم لأنهم كان يسلكون الطرق التى تقتات منها الخيول الأعشاب. وكانت الغلبة فى هذه المعارك لبيبرس حتى أنه تزوج ابنه بركة خان ملك ملوك القفجاق وأول من اعتنق الإسلام من أولاد جنكيز خان. وبها تقع البلاد التى جاء منها الظاهر بيبرس .

وهذا الانتصار فى هذه الحركة الجغرافية يفسر لنا لماذا أضاف ابن الصيقل لقب المصرى إلى اسم نصر وهو أحد أسماء ابن الصيقل ذاته ليصير اسمه أبا نصر المصرى وليتضح لنا أن هناك مثلث للنصر كان دائماً هو مفتاح الحضارة والانتصار العربى والإسلامى ويتركز فى ابن الصيقل العراقى - العراق - ، والبطل أبى النصر المصرى - مصر - والراوى بن جريال الدمشقى. دمشق !! فاذا ماانهار، انهار هذا العالم من حوله !!

وابن الصيقل الجزرى بهذا الاختيار يلقى بدلالة كبيرة حول الصراع والتأزم الذى يعيشه فى ظل الاحتلال المغولى والشك والريبة التى تملئ أجواء الواقع الاجتماعى، وتوق ابن الصيقل إلى الانتصار على تأزم الذات ونكوصها فى ظل ظهور قائد مسلم يعيد للأمة مكانتها بعد انتكاسها وسقوط خلافتها المقدسة !!

فى هذا الموضع الجغرافى أبو النصر المصرى دائم التنقل والترحال لايهدأ أو لايكل مثله مثل الظاهر بيبرس الذى قال عنه الشاعر سيف الدولة المهمندار :

يوماً بمصر ويوماً بالحجاز والشام
يوما ويوماً فى قرى حلب

من هذه الخصيصة المشتركة داخل الموضع الجغرافى بين بيبرس وأبى النصر المصرى يقيم ابن الصيقل الجزرى على لسان جريال الدمشقى علاقاته الدلالية ورموزه إقامة ذات فاعلية تكشف عن هذه التجربة الفريدة، ويكون أبو النصر تردد دلالى بين طموح بيبرس فالظاهر بيبرس الذى تميز بالدهاء والخديعة والسياسة والمداراة والجرأة حتى قيل أنه حلف للملك المغيث بن عمر بن العادل بن الكامل

صاحب حصن الكرك أربعين يميناً من جملتها الطلاق من أم الملك السعيد ويقال أنها استحلت بمملوك، ولم ير ذلك المملوك بعدها، حتى تمكن من الملك المغيث وقيل تاريخياً أنه أثناء المفاوضات مع ملك طرابلس الصليبى بوهمند السادس كان مندساً بين أعضاء الوفد الذى كان يمثل بلاده ومتنكر فى زى خادم حتى تتاح له الفرصة لمعاينة حصون طرابلس والكشف عن مواضع القوى والضعف فيها تمهيداً لفتحها. هكذا كان أبو النصر المصرى فهو السيد القملس الذئب الداهية والسيد العملس الغملس وهو الخبيث الجرئ وهو ظاهر الكرامة وافر الصرامة تعرق لوطأته الأصلاد وتغرق لسطا سطوته الألواد وهو أبو النصر العقربان العملس الثعبان وهو العضب العبقرى وهو تارة أديب مفوه وتارة حاكم وتارة وزير وتارة هده الفقر والمرض وتارة أتعبه الشبم والذهب وتارة خطيب بيت المقدس وتارة طبيب بارع ولعل هذا التنوع الفريد فى شخصية أبى النصر المصرى لاشك يقابلها وطأة الحياة وجدلها الذى اشتد حول ابن الصيقل الجزرى والذى عبر عنه وعن نكوصه القهرى شعراً فى المقامات بحيث صارت شخصية أبى النصر تردد دلالى بين أزمة ابن الصيقل وشجاعة وجرأة بيبرس.

فتباً لزمر بات فى الذل رافلاً
يجر رداء الهم بين الزراقم
وسحقًا لمن يهوى المقام ببلدة
يرى الرزق فيها فى شدوق الأراقم

.....

وتعساً لمن لاهت عليه مذلة
تعانقها العقبان فوق الغمائم
فلا خير فى ربع تظل نعالـه
باقادر أهل العى فوق العمائم

.....

ألا إن عيش الحر بين الأراقم
أحب وصالاً من وصال المصارم
وأهون من هون الهمام ووهنه
مصافحة الأعناق بيض الصوارم
وأصعب من كور الكروب وجورها
مجاورة تؤذى قلوب الأكارم

وأفظع من ضرب النحور وأسرها

مجـاورة تؤذى رجال المكـارم

التأزم عن أبى النصر المصرى واضح ومفجع بين حب الحياة والنجاة والقتل والعيش تحت العسف والجور وبين الرغبة فى التحرر من الذل والهم والكرب والفسق والجهل والحرص الذى أذل أعناق الرجال، أنه واقع بين حدين الذل والقتل أنه يتطلع إلى الأمل عله يأتى من بعيد!!

الحركة الفكرية داخل النص تؤكد على التأزم بين المثال والواقع، المثال فى النص يساوى العدالة والمفاخرة بالقوة العربية والشجاعة ونموذج فروسيتها والحكمة والاستشهاد وأن الشرف بالاكتساب لابالانتساب، فتنساب فى النص لمحات وإرشادات تمثل هذا المثال وبشخصيات تؤكدها أسماء بنت أبى بكر الصديق- عمر بن الخطاب والعدل العمرى - عبد الله بن الزبير - سليمان الفارسى - خالد بن الوليد - عمر بن معد يكرب - الإمام مالك - حسان بن ثابت - عنترة العبسى وملاعب الأسنة - عيسى المسيح - عثمان بن عفان - بلال بن رباح - الحسن بن على- قيس بن الملوح - موسى والخضر - حاتم الطائى وقس الفصاحة - وتماضر الخنساء - وهذه الشخصيات يتناولها ابن الجزرى فى النص من واقع الفكرة الإسلامية والرؤية الدينية المتفق عليها بما يشير إلى تطابق النص مع ماهو متفق عليه إسلامياً .

رافد آخر تستمد منه الحركة الفكرية داخل النص المثال فى قوة وسلاسة وبراعة فائقة تتمثل فى الاستشهاد بالآيات القرآنية والنصوص الأدبية والفقهية فلا تشعرك بملل أو اضطراب وتدفعك إلى مواصلة القراءة وتربطك بالنص ارتباطاً وثيقاً لأنها أصبحت داخل نسيج النص وداخل النسيج الدلالى للقارئ وعلى سبيل المثال لاالحصر... يقول «عليك بالتأسى ولو نابك رثم وإياك وسوء الظن إن بعض الظن إثم....» الحجرات /١٢ «إن بعض الظن إثم» ويقول : «..... لكان قدراً جيداً، وأجراً كبيراً، وعيشاً وثيراً، وعسى أن تكرهوا شيئاً ويجعل الله فيه خيراً كثيراً، النساء/١٨ «فعسى أن تكرهوا شيئاً ويجعل الله فيه خيراً كثيراً».

ورافد ثالث تستمد منه الحركة الفكرية داخل النص مثاليتها وهو الحركة الأثرية والتراثية داخل النص وما تلقيه من مدلولات عميقة

تبين التأزم عندما يسيطر محتل غريب على مقادير ديار الإسلام، وطموح الذات فى التخلص من عثرتها وواقعها المنهزم، الحركة الأثرية تظهر فى : تربة خالد بن الوليد – طور الجبل – الصخرة الشريفة– أبواب دمشق – أبواب جامع دمشق – المروة والصفا – منى – كثبان الحسن والحسين– زاد المسافر أول فرس انتشر فى العرب من خيل سليمان – مغارة الدم – وهى من المواضع الشريفة فى دمشق. معالم الأسكندرية الإسلامية بالإضافة إلى البلاد التى فتحت أيام عمر بن أبى بكر وعثمان وخالد أمثال دارين ومردين وميافارقين ونيسابور وطوس .

ومن كتب التراث مقامات الحريرى وكتاب الحماسة لأبى تمام، والوافية الكافية فى النحو لابن حجاب .

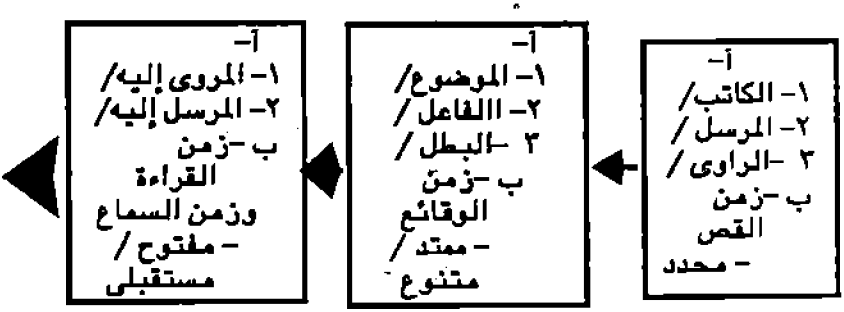
ثم يأتى التنوع العلمى والرياضى كأحد الروافد التى تغذى الحركة الفكرية داخل النص ابتداءً من المسائل الفقهية المعقدة والصرفية والنحوية المبهمة إلى المسائل الرياضية والقضايا الطبية والفلكية والكيميائية لتشغل معاً كلاً واحداً داخل المساحة الشاسعة لحركة الإبداع والتى استطاع الكاتب فى براعة يحسد عليها أن يسيطر عليها سيطرة فائقة فلا تظهر فيها عوج ولااضطراب ولافراغ يقطعه ويهرئه وعلى سبيل المثال أيضاً لاالحصر..نذكر هذه النصوص الذكية .

- «..... أراك متشحاً بشعار الاستشعار وعلى صدر صدرك صدار الاصفرار وسيمياء الفضائل فائضة لديك ،وكيمياء المكارم متراكمة عليك» .
- «..... ثم أنه وعز لهما من عباب عينيه بعدد عضل عينيه، مشفوعة مع حدة ذلك الرجاء بعدد صور حروف الهجاء». وكما تقول الحاشية فإن عدد عضل العين ٦ وحروف الهجاء ١٩ فيكون المجموع ٢٥ فمراده دام ظله أنه أعطاه ٢٥ ديناراً .
- «..... وشب شباب مذلتى، وغاض ماء منتى، واستفاض قيظ بهماء أنتى، وبدرعى من الرقاع لديه عدد الخارج من قسم تسم وتسم عليه، وماكلفته مذ عرفته درهماً ولاسألته بالرامتين سلجماً .

وتقو الحاشية فإنه يكون عدد الرقاع= ٩÷ ١/٩=٩×١/٩= ٨١»

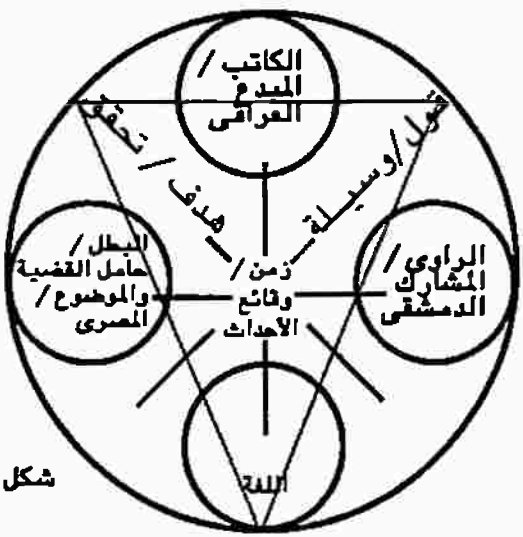
ورافد رابع يستمد النص الزينى منه تأزمه وهو الأمثال الشعبية ومنها على سبيل المثال (أخس من جاجة وأنصب من بحيس، و«أشأم من طويس» وأسرق من ذبابة، وأخدع من يربوع، وأفرس من ملاعب الأسنة، وتركتهم فى حيص بيص، تسألنى بالرامتين سلجماً، خير من تفاريق العصا، لو ترك القط لنام، عند جهينة الخبر اليقين، فى الصيف ضيعت اللبن، من أشبه أباه فما ظلم، النقد عند الحافره، المؤمن لايلدغ من جحر مرتين، المستشار مؤتمن، والمستشير معان، ومن عز بز ومن دخل ظفار حمر، ومن وقى شر لقلقه وقبقبه وذبذبه فقد وقى» .

هذا الغنى الذى يملئ الخطاب الزينى يعبر عن توق الذات الأدبية إلى النموذج الذى يطمح الكاتب إلى عودة ريادته، إنه يعبر عن أيديولوجيا الكاتب باعتبارها مجموعة ضخمة من الإشارات تشكل فيما بينها تصورات الكاتب التى تعلو الواقع المادى لتتماهى فيه وتشكل بدورها واقع النص، هذا الذى يمتلئ بدورة بمستويات الغرابة والكثافة والتلاعب اللفظى بحيث يشبع الجمل والعبارات والفقرات بألوانه المختلفة ويستخدمها استخداماً يبرز منها أهمية عناصر التركيب داخل الجمل والعبارات والفقرات وبالتالى داخل النص وبدورها داخل الخطاب، الذى يبدأ من المبدع/ ابن الصيق الجزرى العراقى إلى داخل النص على لسان ابن جريال الدمشقى/ الراوى ومع أبى النصر المصرى/ البطل/ الفاعل الذى يأخذ بزمام زمن الوقائع والأحداث فتنهض معه الرؤية، وتنطق بنية النص بأيديولوجيا الخطاب. الذى يقف وراءه الراوى يراقب ويحلل ويكتشف ويشارك ويصطدم مع البطل ثم يقدمها الكاتب توصيلاً للدلالات التى يريد هو إيصالها فى زمن السماع والقراءة المفتوح والممتد فيما بعد داخل المستقبل التاريخى. وهذه العلاقة تأخذ الشكل التالى :



شكل رقم (١)

زمن قص المقامات محدد بفاعليات التاريخ آنذاك والتى تسيطر على الكاتب المبدع وتشكل زمن الكتابة – وتحمل معها أحداث ممتدة عبر سنوات قد تقصر أو تطول، وأحداث ووقائع قد تأخذه برهة من الزمن اللامحدد، أو بعض يوم لتقدم لنا البطل الفاعل الذى يحمل أيديولوچيا الكاتب داخل خطاب النص الزينى وتتفجر فيه بنى النص نحو المروى إليه فى زمن سماع المقامات وزمن القراءة غير المحدد والذى يتجه نحو مستقبل قادم، ولتحتفظ إلينا برؤى مستمرة وممتده عبر تاريخ طويل نستكشف فيه توق الذات الأدبية إلى التحرر من واقع يسيطر عليه قوى أجنبيه باغية، هذا التوق المغلف باللغة المبدعة التى تفوق الواقع وتعلو عليه لتتماهى فيه، حيث تتآلف الدلالات من أصغر الوحدات البنيوية صوتية كانت أو نبرية أو نحوية تركيبية وسياقية لتشكل نظاماً منسجماً تتوحد فيه الدلالات والتصورات ولتفجر جمالها الفنى وتعبر عنه بديمومة التوالى فى شكل لامتناهى من المجموعات الصوتية المتآلفة فى أتون من التراكيب التى تتوقد بالتراكم والتصاعد من أجل جعل حركة النص متواصلة ومتدفقة وحيث تتقرر فى هذه الديمومة المعانى ويتحقق التاريخ وتنتصر اللغة، لتقدم خطاباً يستهدف نقد الواقع ورفضه والطموح إلى النموذج الأمثل للتحرر .



شكل (٢)

فاعلية الخطاب الزينى حيث تشير الدائرة إلى ديمومة العلاقة بين العناصر الأربعة بالإضافة إلى فعل القول داخل النص – كوسيلة – الذى يتفجر باللغة ليتحقق عند الكاتب كهدف ليتحرر فى زمن الوقائع الذى يشع بقوة ويؤثر بشدة على العناصر والهدف والوسيلة .

وهنا يمكن القول بدائرية المثلث - تجاوزاً - حيث ترمز الدائرة إلى صيرورة وديمومة العلاقة المركبة من ناحية اللغة المستمدة من فعل القول (فقالوا لي : ، فقلت لهم : ، فقالوا : ، فقلت!، قال:، وقال لنا:، فقلنا له!، فقال...، فأطرق لقولي!).

في هذا الفعل تتفجر الجمل متتالية متوالدة مترابطة لاتنقطع تتجه إلى التصاعد في اتجاه إحداث المفارقة والدهشة وهذه قصدية من قصديات النص تتراتب فيها هرمية البنود النحوية وتتراكم تصاعداً من مورفيماتيها إلى كلماتها وتركيب هذه الكلمات حتى تصل إلى حدود الجمل وأشباهها والعبارات، والجملة هكذا كما قال رولان بارت نظام تمثل وحدة أصيلة، والعبارة بالتالي - سلسلة تتشكل من هذه الأنظمة المنسجمة ، وعليه يكون الخطاب كما وضح رولان بارت لايتضمن شيئاً إلا ويوجد في الجملة: «فالجملة كما يقول مارتينيه، هي المقطع الأكثر صغراً، وهي التي تمثل الخطاب تمثيلاً تاماً وكاملاً. (٢) .

والعلاقات الممتدة عبر تاريخ طويل هي التي تشكل اللغة داخل الخطاب الزينيّ وبالتالي فإنها تصل بنا في النص الزيني إلى نهوض الرؤية داخل المقامات وإنطاق بنيتها المتشكلة منها، وهي بهذا الامتداد في الواقع والتاريخ لاتفارق الثقافة والمجتمع وإنما تتشكل منهما وفيهما لتفارقهما إلى الأيديولوجيا والتصور الذي يستهدف المبدع إلى تحقيقه والانتصار له على علائق التردي في الواقع وقوى القهر والظلم والبغي. وهكذا تكتمل الدائرة في ديمومة مستمرة وممتدة .

المقامات الزينية ممتدة امتداداً تاريخياً فنياً يرجع إلى الأصول الأولى لفن المقامات عند ابن دريد في أحاديثه وبديع الزمان الهمذاني والحريري هي مثلهم تساهم في تقديم الواقع الاجتماعي إلى الفن تقديماً معتمداً على فنون البلاغة لتصير بهذه الفنون وجوداً بلاغياً يطمح للانتصار على الواقع، وتقديم تفرده فيه كمظهر من مظاهر التفوق في المجتمع، حيث تلقى المقامة قولاً أمام جمعاً من المثقفين والعلماء ومن الناس الذين يدعون المبدع ليقوم ويقول المقامة ولذا فهي ارتبطت بفن القول الذي يتمخض بدوره عن صياغة الحكاية، فلا وجود للحكاية إلا في القول، ولاقول بدون سرد وبدون حكاية وفي المقامة تعتمد الحكاية على الوجود البلاغي كإيقاع جمالي وفني داخل النص، لذا قال الدكتور عبد الله الغذامي عن المقامة أنها نص

أدبى يقوم على حكاية ويقوم على نظام، فالحكاية معنى سردى، والنظام إيقاع إنشائى. وبين السرد والإيقاع علاقات من الترابط الذى يشبه التواطؤ. فكأن النص يتواطأ ويتآمر من داخل هذه التركيبة (السردية/ الإيقاعية) كى يوقع القارئ فى حبائله ويستحوذ عليه بواسطة السيطرة أو الاستدراج، حيث تخضع أحاسيس القارئ لسلطة الإيقاع المتلاحق، ولإغراء السرد الذى يكفل تنبه القارئ للنص. كأنما الإيقاع يخدر والسرد يوقظ، يكون المتلقى حينئذ لعبة بيد النص فيصحو القارئ ويغفو حسب توجيه النص وإرادته(٣) .

والنص الزينى يحاول الخروج من إسار التخدير ليجعل الوجود البلاغى وجوداً جدلياً يتصارع فيما بين وحداته ليدفئ النص، الذى يتوالد من نصوصه نصوصاً تتحارب فيما بينها بسيف البلاغة (حينما يتصارع الأفراد داخل النص حول قضاياهم بالبلاغة والتحايل البلاغى والتلاعب اللفظى، كل ضد الآخر بكل ماأوتى من بلاغة ومن ضروب التصوير اللغوى التى لاحدود لنهايتها)، لذا فالشعر والنثر داخل النص الزينى يمتازان بالجدل والحركة والتفاعل والتصاعد ومحاولة التغلب على المهادنة والتردى والاستسلام للهزيمة ليعبرا عن انتصار اللغة التى تمثل الثقافة العليا فى المجتمع، المراد الحفاظ عليها، وفى مواجهة التردى وإنكسار الروح والذات ونكوصها وتأزمها وفى انهزام الواقع وترديه وسقوطه فى براثن الاحتلال، وفى التأزم الإنسانى الذى يعانى منه الفرد داخل المجتمع والذى قد يفتقد القدرة على المقاومة ويقبع خائفاً فى غياهب الذل والسجن والقهر وسطوة قوى الاحتلال :

فإن كنت ذا رأى فقوض مقهقراً ... تعش فى محل رجيع غير هائم
وإن كنت ذا عزم على الحث جازماً ... فكن بينهم مادمت عين المسالم

هذا هو التأزم الذى يحاول أن يتغلب عليه فينشد :

ساعد سليلك إن سقط ... بين الأسافل والسقط
واحرس حماه ولاتكن ... ممن يذل إذا قنط
واركب ليوم قتاله ... قبا تشن إذا هبط
وكن الربيط فإنما ... يحمى الحقيقة من ربط
وابغ الكفاح لنصره ... إن شاط ظلماً بالشطط
وذر الظلامة هل ترى ... نال السلامة من قسط
ودع الطماح فما نرى ... دع المطامع من سقط

ماحفظ مديتك حكمـــة تربـى علـى در ا لسفـط
لولا التكـرم والنهـى حسد المفضـل مـن غبـط
فالفـذ من وجـد العلـى سلكـاً يسـود فانخـرط

اللغة فى النص تنساب منها الروح الشاعرة المتوقة إلى التحرر والمضطرة تحت ظروف القهر والإرهاب أن تتحول إلى سلوك لغوى لاسبيل لتفاديه لتحتجب خلف اللغة احتجاباً وخشية فى أن يظل النص الزينى نصاً سجيناً للتكلف اللغوى فإن الروح الشاعرة الفذة تكشف عن إبداعها باستخدام المنبهات الإبداعية من الشعر والرجز، الأكثر وضوحاً وجلالاً وجلاء وموعظة ليتفاعل مع القارئ والسامع ويبوح لهما بجوهر مكنونه ومراد قلبه وماآلت إليه حالته ونفسه ومجتمعه يقول فى المقامة السادسة عشر:

أما والذى أهدى الحجيج فأزعجـت
إلى بيته خوصـاً رسيم رسيمهـا
لقد كنت قبل اليوم يسحب مطرفى
على روض تنعيم النعيـم نعيمهـا
وأرفل فى ثـوب الـدلال ولـم أزل
أخا دعة يسموا النسيـم نسيمهـا
يطاوعنـى صـرف اللّيالى كأننـى
بذي حبب حلـو الحميـم حميمهـا
وتسعى إلى أرضـى العفاة عواطـلاً
فيرجـم بالعكـم العكـيم عكيمهـا
وينتابنى العافون والعام معتـم
فيفعـم عيشـاً للعديـم عديمهـا
ويعلو يراعى والقراع وعزمتـى
أذاعل شرياً حنظلاً بالعظيم عظيمهـا
فلما نأى عنى الصلاح وصافحـت
أنامـل حظـى والأديـم أديمها
تأخر عنى الخير والخـود والرخـا
وواصـل خيمى رخيمـى وخيمهـا
وضاقت يمينى بعد يمنى وأننـى
لفـى فكـر مذ فر ريمى وريمهـا
فـأف لدنيانـا الذميمـة إنهـا
تـذل عظيماً كـى يلـذ ذميمهـا

فبت عديماً واستفـاد عديمهـا
وظلـت سقيماً واستقام سقيمها

وفى المقامة الثانية يقول: فقلت له: انتصف من اعترف بما اقترف، عفا الله ما سلف، فأغمد لصفحى النصال، وضارع القصال، وقصد الانفصال، ومال لجذم الصخب وصال، وأنشد بعدما سكنت ألويه بطشه وعصائبه، وبركت ركائب طيشه ونجائبه :

واحفظ وصية من أوصاك معترفـاً أن الزمان جزيلات عجائبـه
لاتفرحن بما أوتيت مـن نعـم فربما عاد فى الموهوب واهبـه
واصبر إذا نزلت كرهاً نوازلـه إن الصبور عزيز عـز جانبـه
واركب من العفو طرفاً لايعارضـه يوماً عثار فان الحر راكبـه
والبس ثياب الحجى والحلم مدرعـاً درعاً تجول على العليا مساحبه
وخذ من الورد مايكفيك من ظمـا وخل بعدك كى تصفو مشاربـه
وارحل إذا كنت فى الأقوام مطرحـاً واترك حجاك بلاشوق يجاذبـه
وعد نفسك من باب اللئيم فمـا يدنو إليك بما ترضاه حاجبـه
واخفض عدوك لاتنصب مصادره لاانجر جازمه واعتل ناصبـه

ويقول فى المقامة السادسة :

صروف الزمـان تـذل الفطـن وتعلى الجهول وتوهى اللسـن
فمـا زال فـى غيـة رافـلاً كثير الخبـال عظيم الإحـن
فهذا الهبـوط بـذاك الصعـود وهذا القبيح بـذاك الحسـن
وهـذا المـلال بـذاك الوصـال وهـذا العنـاق بتلك العـنن

الإيقـاع داخل النص اللغوى الزينى يرقى إلى مـرتبة الشعـر أحيـاناً حـتى تكاد الجـمل تشـابه وتشـاكل قـصائد أصـحاب السطر التفعيلى أو المنثور ولنقرأ هذه الأسطر بعد إعادة تشكيلها على نحو يماثل السطر الشعرى الحديث :

لتعلـم أن نسيمـك هـدأ
بهـذه الريـاح العواصـف
وتسليمك أذعن لقعقعـة
هذى الرعود العواصف
.....
وأيقنا أنك كاسر هذى العـلاة
وناسر سبسب هذه الفـلاة
.....

ويقول:

صفائح بصيرته مصقولـــــة
ونصائح منصبه موصولـــــة
وصعاد صباحته
مصفوفة
وأصفاد مصالحته
مرصوفة
خلصت خصائصه فواصـــــت
وصلحت فصائله فاعتاصـــــت
.....
أصارم لوصله النصيـــــــح
وأخاصـــم لصدعـــه الصحيح
وأصفى لصبوحـــه الفصيـــح
واصطفى لصلوحه الصرائح والصريح

فوصلته برصائف، وواصلته بوصائف، وخصصته بخصائص وأحصصته قلائص، فمصم صولجي بصولجان صعلكته وقصم صناديد الصرر بصارم فصارمته ...

الإيقاع داخل النص اللغوى الزينى إيقاع ممتد يعبر عن الاستمرارية والتوالد والحياة والقوة والبراعة التى تنشدها الذات المبدعة وتطلع إليها بعد انهيار الحياة خارج النص والذى عبر عنه الاعتذار الأخير لابن الصيقل الذى قدمه أبو المعالى محمد بن بلكو بن أبى طالب الأوى بعد انتهاء المقامات... حين وصف ابن الصيقل: بأنه ناشر رمم البلاغة غب (بعد) دثورها، ومنور بدور الفصاحة بعد انمحاق نورها، وعامر رباع الأدب وقد عفت آثارها، ورافع شعار العلم وقد كاد ينهدم منارها .

الأداء الإيقاعى الممتد الذى ينشده ابن الصيقل إعادة العربية المحاصرة بالثقافة الأجنبية إلى عرشها... الامتداد يكتسب خصوصيته من الامتداد الصوتى الذى يخلق به المبدع نهراً موسيقياً متدفقاً يجعل من نسيج المقامة وحدة واحدة ويجعل من النص الزينى فى تنوعه الموسيقى أوركسترا سيمفونى متكامل يكتسب إبهاره من تكامل أدوات بن الصيقل حيث يحيط المعنى بالألفاظ المتنوعة والمتعددة والمرتبطة فى بنيتها وفى جذرها وتصريفها ارتباطاً يثير الإعجاب بقوة وغرابة هذه المفردات وهذه الألفاظ فإذا هى قد ارتبطت ارتباطاً وثيقاً يشكله التشابه البنائى السديد للجملة حرفاً وإعراباً

وحركة وجذراً وصوتاً بما يشكل ديمومة التوالي ويصير معه التعبير هو بمثابة الإئتلاف المتناغم للعناصر المحسوسة» الذي يخلق تعبيراً كلياً للعمل، ويشكل معه الصورة العليا للمعنى (٤) والتي تتحقق في المقاومة والانتصار للذات، .. يقول في المقامة الخامسة والعشرين .

« ..... مبدع كل حي، ومدمر كل لي، بحي، مدرك كل بعيد، مهلك كل بعيد، نفض كل ممر مغبر، ونقض كل ممر فعبر، وتلتل كل مصر فعتر، وبلبل كل مغير فعثر، وخسف قمر قدر من بدع، وكسف شمس سعد من في حكمه ندغ .

..... فغرب لفجره فجر من فجر، وعذب لفخره فخر من فخر، ونضر وجه من دينه نضر ونصر جند من جند نصر، وجد من نبذ عهد بعثته، وصد من تعثر بعثير عثعثته.....».

التلاحق والتصاعد في اتجاه جدل الحياة والوجود والصراع بين الأنا المبدع والحياة التي تحاصره وتنساب إلى بطله وروايته وتجعل من التضاد والصراع الذي ينشأ من مواقف الحدث والتي تمتاز بالطرافة والنباهة كعادة المقامات والتي لم يشذ عنها ابن الصيقل الجزري، يخلق في النص الزيني دراما الفعل القصصي حيث يصير صراع الأفراد أو الرجال والنساء والجماعات نوعاً من المجابهة والتحايل والمراوغة التي يسيطر عليها المبدع باللغة فيصير التضاد اللغوي والصراع الإنساني وقد انصهر في أتون الامتداد الموسيقي الصوتي والمتكامل، نوعاً من الثبات المغامر الذي يحقق به الكاتب المبدع أهدافه ويتحدد فيه مصيره الأدبي والفكري. وعلى سبيل المثال لاالحصر.. في المقامة الثامنة والأربعون عندما يتصارع عجوز وزوجته أمام القاضي ويشكو كل منهما حالته : المرأة في ضادية لغوية. يستعرض فيها المبدع فنونه وسيطرته على اللغة: قالت المرأة

ضوعف فيض القاضي، المخضل الراضي الخضل التراضي، الضابث المراضي، المضابث المراضي الفائض الجرواض، النابض الفياض، الجاهض الضرغام، النهاض الإضرام.

.....

فاضب الضير والضرير هضيم هاضم الضيم والهضيم يضام

.....

وتأتى إلى شكواها وتقول: «..... أحضوته لضفف خضعنى، وقضف قضعنى وغرض غضبنى ومضض أغضبنى وضر غضضنى وضر قرضننى وضر خفضنى، وأبض رضنى، وبرض مضنى....) فيرد عليها الزوج بظائية «بعد أن ان وانتحب وهن وانتخب، وقال: حفظك للظالم الظليم، وأيقظك العظيم لتعظيم التعظيم، وبهظ بمظاهرتك الظالم ودلظ بظبى مناظرتك المظالم وأظهر لظى تيقظك الواظب .

.....

فانظر لحظل أظر بتمظيم ظعينة غليظة، شاظفة وشيظة، حظرت حظ حظها وتفظعت وفظعت فظاظة ظأبها ومظعت، وتشظى لحظها الظلف والشظيف....»

.....

فادلظ الظلم والكظاظ فظهرى ظاهر الظر عنظبى العظام»

وهذا التكثيف البلاغى الهندسى الصوت يلقى بظلاله الشديدة الكثافة على النص الزينى لكن بدون هذه الطبقة الصوتية، فإن طبقة وحدات المعنى تكف عن الوجود.. فالمعانى مرتبطة ماهوياً بأصوات الكلمات... وحيث تؤسس المعنى من خلال البنية الصوتية المحددة لها كما يرى انجاردن(٥) إلا أن الرغبة فى التفوق كأحد الدلالات الظاهرة من النص الزينى والتى تعبر عن انتصار اللغة فى مواجهة الذات المتعبة بالاحتلال والقهر بحيث تصير اللغة كأحد تحديات العصر وأحد مظاهر التفوق الاجتماعى والإبداعى وكبديل عن النكوص الداخلى تجاه قهر المحتل وهذا بدوره لايطمس أبداً الدلالات الكامنة والمستترة فى النص الزينى التى تزداد ضراوة وتركيزاً بعد فك شفرات ألغاز النص حيث يتبقى الحدث والشخصية فى أجواء مولعة بذلك .

وتنطلق من هذا اللاتناهى الإيقاعى الدلالات التى تتحرك تحركاً وحشياً لتجسد وتعبر عن الواقع الاجتماعى الممكن والذى يعيشه ابن الجزرى كمنفعل وفاعل يقول ابن الجزرى فى مقدمة مقاماته عن كتابته للمقامات الزينية «.... وأطلقت عنان الاجتهاد ، لاعنان الجياد، واستمطرت عنان الرشاد، لاعنان العهاد، وانتجعت من لب محشو بسحوح المحن، وقلب مقلو من قروح الإحن، وهمم قصيرات من الهم، وحكم بكيات من الغم ..... وضمنتها من الآيات المضكات، والأخبار المسندات، وعرائس المذكرات، وغرائس المناظرات، ومن العظات

مايسيل الدموع، ومن الزاجرات مايحيل الهجوع ومن المصنكات مايضحك الموتور ومن الملهيات مايهتك المستور فالله أسأل أن يبيح جلوتها لمعترف نابه ولا يتيح خلوتها لمغترف تائه، يتناول يانع ثمارها، ويحاول جحد بدائع استثمارها ،ويظنها موضونة بضروب الاضطراب، ولم يشعر بأنها مشحونة بانصباب الصواب.....» .

والفرق بين عنان الاجتهاد وعنان الجياد فرق كبير بين من ينظم إبداعه فى قوة وتخطيط وجهد وبين يطلق بنفسه عنان الجموح والهياج والأولى هى مايريده ابن الصيقل حتى تصير المقامات منتوجاً له تكشف فى (رشاد) عن آلامه وهمومه وثقافته ومعارفه ومضحكاته ومبكياته وعليه تصير الدلالة لهذا المنتوج دلالة تتحرك على مستويات فاعة تبدأ من الذات وتغوض فى أغوار الفاعلية والحراك الاجتماعيين آنذاك فتشرح قيمه وسلوكياته وثقافته وطرق تفكيره والمعايير التى تتحكم فيه أفراداً وجماعات ومجتمعات، فتكشف من خلال تكنيك المقامة فى القص والحكى والسرد بين ابن جريال الدمشقى وأبى النصر المصرى الدلالات الكامنة التى تكمن خلف الظاهر النصى وتشى بالمجتمع والإنسان واللغة فبالإضافة إلى الروافد السابق ذكرها داخل الحركة الفكرية والجغرافية للنص فإن هناك حركة تتداخل تداخلاً لاينفصم عراه عن الحركات السابقة تشرح لنا كيف كان يعيش ابن الجزرى المجتمع والشعب وكيف كان يفكر وكيف كانت تنظر الطبقة المثقفة إليه. هذه الحركة هى الحركة الاجتماعية داخل النص الزينى .

يكشف لنا النص الزينى عن هذه الحركة من خلال حركة الأبطال وشخوصها داخل هذا النص المتسم الرقعة جغرافياً كما رأينا ورغم هذا الاتساع فإنه تنحصر أغلب هذه الحركة فى الطبقة المتوسطة ثم يليها الطبقة الدنيا ولاتلمح أثراً للطبقة العليا.. وقد كان المجتمع الإسلامى العربى آنذاك تعتمل فيه هذه الطبقات الثلاث: الأولى طبقة السلطة الحاكمة والمتشكلة من السلطان والخليفة والأمراء وأصحاب الثراء الطائل وهذه الطبقة تتمتع بكل شئ وفوق كل شئ لايحد ترفها أو مجونها حدود ولايحد قوتها وسلطتها إلا أقرانها، وفى الطبقة الثانية الوسطى وهى طبقة العلماء وكبار الجند وكبار التجار والزراع والصناع، أما الطبقة الدنيا فهم العامة المطحونون وصغار الفلاحين والعمال وطبقة الخدم والرقيق والجوارى

والواضح من النص ارتباط أبو معد بن نصر الدين صاحب المقامات ارتباطاً شديداً وواضحاً بالطبقة العليا والوسطى من القضاة والفقهاء والعلماء وأنه كان يشغل مكانة عالية بين الطبقتين الأولى والمتوسطة وكما تقول ديباجة المقامات :

الشيخ الإمام العالم الكامل الأوحد العلامة مجد العلماء وتاج الخطباء وفخر البلغاء، قدوة الأدباء حجة الأدب، لسان العرب ذى الرياستين مفتى الفريقين شرف المعالى شمس الملة والدين أبى الندى معد بن الشيخ الإمام العالم الملك الوزير زين الدين أبى الفتح نصر ا لله بن رجب المعروف بأبن الصيقل الجزرى». وقد سمع مقاماته كما يتضح من نص إجازات النسخ المحققة نسختى «ليننجراد وتيمور» أشهر علماء بغداد والعراق .

وهذا يلقى بدلالة واضحة وشديدة ضمن رؤية أحد المرتبطين بالطبقات العليا والمثقفة آنذاك للحياة الاجتماعية التى تعيشها البلاد والتى تحياها بصفة خاصة الطبقة الدنيا هذه الطبقة المناضلة والتى تعانى وتقف فى مواجهة الغزو والقهر وانهيار الطبقة العليا وسقوطها.

الفعل فى النص الزينى فعلاً اجتماعياً من الدرجة الأولى يصنف ويوصف الحياة يمتاز بالحراك الاجتماعى الذى يعنى انتقال الأفراد من مركز إلى مركز آخر أو من طبقة إلى أخرى وكما يمتاز بالحراك الأيكولوچى من انتقال الأفراد بتغيير موقع إقامتهم والعلاقة بين الحراك الأيكولوچى والحراك الاجتماعى فى النص الزينى علاقة تمتاز بالفاعلية والديناميكية فأبو النصر المصرى فى مصر من الطبقة الحاكمة العليا وهو غيره فى مناطق أخرى. كما بينا ذلك ومسببات هذا الحراك بأنواعه المختلفة يشعلها عدم التوافق الاجتماعى لأبى النصر المصرى وعجزه عن مواجهته البيئة الاجتماعية التى يعيشها بين بلد وآخر والتنافس الشديد بينه وبين الآخرين بما يوضح القدرة الإنسانية فى مواجهة أعباء الحياة. البيئة جغرافياً تكاد تتشابه إذ تمتلئ بالوديان والعيون والزروع وأشكال اللهو من خمر وغناء ونساء وغلمان وأندية أدبية وفندقة وهذه المناطق الشاسعة التى تحويها المقامات تلتقى أجناس شتى عربية وأفريقية وأسيوية وأوربية وجنود محاربون وتجار وبحارة وعامة، وتتمتع الطبقة المتوسطة

والقريبة من الطبقة العليا باللهو والمجون وتعانى منهما وحياة هذه الطبقة تتلخص فى «مصاحبة الاصطفاء ومقاربة الوصفاء ومعاشرة الشعراء ومخامرة العشراء ومسامرة الرؤساء ومعاقرة لاحتساء .

أما مجالس المجون فهى شغل شاغل هذه الطبقة ويقدم النص الزينى وصفاً لأحوال هذه المجالس فيقول «وحين حللت بحوائه ورفعت بين العرب ألوية ثنائه أشار إلى كل مشارف بإحضار شارف «دن معتقه بالخمر» وإلى كل قريم، بنحر نحر قريم، وإلى الرعابيب «المرأة والحسنة الرطبة» بقضب الرعابيب، وإلى الطهاة بالإنضاج، وإلى السقاة بالإزعاج، فلما قدمت القدور، وبادرت إلى المعازف البدور، وتقدمت الخمور، وجعلت العبدان عندها تمور، أمر بقدوم إخوانه إلى خوانه، وحضور خزانه لإحضار خزانه، فظللنا بين شدو ونشيد، وشاعر مشيد، وداعر نجيب، وذاعر مجيب، تجانبنا جنائب المجانبات، وتحابينا، حبائب المحابيات .

وديناميـة التحول هى أساس الفعل الاجتماعى فى المقامات كطبيعة هذه العصر الذى شهدتحولات وتغيرات سياسية واسعة أثرت الأسر الحاكمة والسلطة القائمة ، والطبقات المتوسطة المحيطة بها وبدلت فيما بينهم تبديلاً، والطبقة المتوسطة فى المقامات يضربها التحول والتغلب والتبدل وتعانى من صروف الزمن وانعدام الأمن وانتشار الفوضى وفقدان المعايير فمن الغنى إلى الفقر ومن المقدرة إلى العجز ومن الشباب إلى الكهولة ومن الصداقة إلى الخيانة ومن الشرف والعفة إلى الفسق والمجون والفساد والخبث، والتحول يقسم المقامات إلى شطرين أساسيين من مظاهر الفسق والعشق والمجون واللهو والخداع، والطهارة والقسم الأول هو الذى يغلب على المقامات بينما يعترى المقامات الأخيرة القسم الثانى ويموت فى آخرها أبو النصر المصرى تائباً. ونلمح أبو النصر فى هذين القسمين وقد تحول وتبدلت شخصيته فهوفى القدس غيره فى القاهرة، غيره فى دار السلام، غيره فى الأراضى الحجازية أو الأراضى الرومانية فقد يلبس لباس الحكم والإمارة فى مصر، والتصوف والتدين فى القدس والعربدة والفجر فى دار السلام.

وتعانى الطبقات الفقيرة فى المقامات كما تعانى فى الحياة فهى هامشية لاحول ولاقوة لها تعانى من البرد والصقيع والحرمان والتشرد وسوء المقام والجدب والفقر، ويقدم ابن الصيقل فى المقامة العاشرة صورة لذلك عندما تعرض أبو النصر للفاقة فيقول على لسان

ابن جريال الدمشقي: «فبينما أنا أقوم على قدم الاندمال، وأحوم حول حواء الاحتمال، ألفيت أبا نصر المصرى مشتملاً بشمال الانحسار، مكتحلاً بإثمد مرود مرارة الانكسار، مرقعاً بطاقة الاختلاق، متبرقعاً ببراقع الإملاق، متمعدداً بظهارة الأخلاق، متردداً بين الإقامة والانطلاق، .... انطلق بى إلى وكر أضيق من خرت خياطه، وأقذر من ينابيع مخاطه، كأنما أسسه الزاهد أوطان أوطان حيطانه الهداهد، ثم احضر بساطاً كاد يتقلقل من القمل، وسفرة يحملها الحولى من ولد النمل، لايعرف لخفتها طعم الأين مشحونة ببيضة وكمئن، مع مرقة لايعرق بحمام حميها ناب ولايغرق بقعر مددها ناب» وصورة أخرى يقدمها ابن جريال الدمشقى فى المقامة الثانية عشر «جعلت أتورد سلسل المساكن، وأتردد فى ترجيح الساكن إلى أن ساقنى سنان القدر إلى فندق واكف القذر، مملو من العير، محشو من الحمير، لايسمع فيه سوى الشخير والنخير، والاختصام على الحقير الوقير، معروف بالمخانيث، محفوف باخوان أبليس الخبيث، قد أحدقت به طفاوة الخبائث وعلقت به براثن الزمن العائث....» .

لكن هذا الولع لايتناهى وعلى حد قول العلامة الدكتور مصطفى ناصف : أن اللاتناهى مسألة توحى بها الأصوات (٦)، وأن فكرة إحالة الكلمات إلى موسيقى ليست بالفكرة الهشة التى تتداول فى استخفاف (٧) فأوربا التى تورد لنا الجاهز الأدبى والنقدى لم تعرف الاتجاه الصوتى إلا مع الشعراء المستقبلين الروس فى محاولاتهم التى تعود إلى سنة ١٩١٠ وكذلك محاولات الدادائيين سنة ١٩١٦ (٨). ومسألة الصوت والإيقاع الصوتى مسألة عرفها الأدب العربى منذ بداياته الأولى، وقدمها لنا ابن الصيق الجزرى فى نوع من التكامل الفائق والمتميز الذى نلحظه فى مختلف المستويات ا لتركيبية للنص حتى مستوى الخطاب أو معنى المعنى، إبتداء من الحرف حتى المقامات بكونها معناً كلياً وخطاباً يتبنى فلسفة ويعبر عن حضارة ورؤية لأسلوبها فى نقل المعرفة الإنسانية .

وإرتفاع نشاط الوقائع الصوتية أو النظمية أو قل الأداء الإيقاعى فى المقامات الزينية قد يكون مرده على حد تعبير العلامة الدكتور مصطفى ناصف إلى العكوف الصعب على الكلمات إيماء إلى المجاهدة والمقاومة (٩) أو فى شد انتباه المتلقى (١٠). وعناصر هذا الأداء قد تتشكل من النبر الذى تحدده تنوعات الارتفاع فى تلفظ الأصوات أثناء إلقاء جملة، ثم عنصر الوقفة الذى يمتلك دلالات تعينية

وإيحائية وإبراز كل الرسائل اللغوية أياً كان نوعها ويشير إلى درجة التماسك الدلالى والتركيبى، ثم الإيقاع الذى يعنى الطريقة التى تتوزع بها بعض العناصر المترددة على طول المعطى اللغوى وخصوصاً منها النبرات والوقفات فى المقام الأول ثم الوحدات الصوتية والتركيبات التركيبية والمعجمية التى يمكن لترددها أن يخلق شعور بوجود إيقاع (١١) بالإضافة إلى إيقاع الشعر الذى تتضمنه المقامات، وطبقاً لإحصاء بروانليخ و . ح. ك. ڤادى عن العروض فى العصر الجاهلى وحتى القرن الثالث الهجرى (١٢) والتى انتهت إلى أن المجموعة العروضية الكبرى المسيطرة فى هذه العروض – وإلى حد بعيد – تتكون من الطويل والوافر والكامل والبسيط، ودخل الخفيف من القرن الثالث على حساب مرتبة الوافر، فإن البيان الإحصائى للعروض التى تتضمنها الأبيات الشعرية فى المقامات الزينية على النحو التالى :

البحر	عدد الأبيات	٪	شعراء يقترب منهم صاحب المقامات طبقاً للإحصاء السابق ذكره *
الطويل	٢٣٦	٣١ر٢٦	زهير – عمر بن ربيعة – حسان
الكامل	١٥٦	٢٠ر٢٦	طرفة – عمر
الخفيف	١١١	١٤ر٧٠	
البسيط	٩١	١٢ر٠٥	طفيل الأعشى – الحطيئة – الأخطل – ذو الرمة
المتقارب	٥٥	٧ر٣٠	أوس بن حجر – حسان
الرجز	٤٥	٥ر٩٦	الأعشى *
الوافر	٤٠	٥ر٣٠	طرفه – عمر – كثير
السريع	١٧	٢ر٢٥	الأعشى – الأخطل
الكامل	٤	٥٢ر	
المجموع	٧٥٥	١٠٠٪	*الاقتراب فى نسبة البحور إلى مجموعها لديهم

هذا البيان الإحصائى يوضح أن ابن الصيقل الجزرى كان إمتداداً تاريخياً وفنياً للبنية الأدبية السائرة ومؤمناً بقيمها الفنية الخالصة وتطوراتها التى حدثت من قبله وحتى وصلت إليه، حيث

تشكل المجموعة الرئيسية الكبرى للعروض وهى الطويل والكامل والخفيف والبسيط نسبة ٦٧ر٧٨٪ فإذا أضفنا إليهم الكامل المخمس كامتداد للكامل، وأضفنا الوافر كتطور لحق بنسب العروض كما بين الإحصاء، فإن النسبة تصل إلى ٤٩ر٨٤٪ لتزداد دلالة الامتداد قوة وسيطرة بما يتلائم والمعنى الكلى للخطاب من وصف الأحوال وعرض حضارة ذاك العصر والمعارف التى تحتويها وكيف يتصارع الإنسان فيها ويقف أمام العالم من حوله فنجد البحر الطويل ٢٦ر٣١٪، أو مايستجيب لدواعى النفس والامها كالكامل ٢٦ر٢٠٪، والخفيف ٧٠ر١٤٪، وجزالة الموسيقى كالبسيط ٠٥ر١٢٪، لكن ابن الصيقل الجزرى وهو المبدع عندما يقدم هذه البحور فإنه يثور على أغراضها العامة، فقد يتبع التجديد وإن كان قد ظهر حثيثاً عند استخدامه الكامل المخمص (٥٢ر٪) فى المقامة الرابعة والثلاثين .

يامن تجرع بالكآبة أكؤوساً
سل الفؤاد مع التباعد بالأسى
يامن تحمل في الصبابة أبؤساً
مابال قلبك فى الغواية غلساً يامن تعلل بالوصال وأبلسا

أو الرجز المتدفق الفاعلية من نهر إبداع منشده، والقافية التى تأخذ ثلاثة مقاطع وتنتهى برابع يتكرر فى بقية القصيدة ففى المقامة السابعة والعشرين ينشدنا .

دع الملام واحسم واقطع آذاك واجزم فليس يدمى من رمى بلومك المذمم
كم لائم رفضته وجازم خفضته وصائم ركضته إلى النوال المجسم
وكم جزمت عفة وكم نصت كفة وكم خفضت خفة خوف الخبيث المجرم

وسيطرت البحور الطويلة والتامة (الطويل والكامل بنسبة ٥٢ر٥١٪) يؤكد على التحدى وعدم الاستسهال الذى يعترى ابن الصيقل الجزرى كما يبين اللجوء إلى التجديد على مقدرته الإبداعية الفذة وعلى تدفق نهر الإبداع كما وصف المنشد فى رجزه السابق هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى كانت أغراض الشعر ذات البحور الطويلة والتامة مع الإنسان ضد الاستجداء والمديح ومع المأساة والفجيعة ضد الهزل الذى أصاب الحياة والشعراء آنذاك، كأن ابن

الصيقل يعبر عن رفضه للسائد المهترئ وخارجاً عن نطاقه وضد التمسك بالعلاقة الميكانيكية بين بحور الشعر وأغراضها المتوارثة حيث كانت البحور الطويلة فى عصره قد اختزنها الشعراء للمديح، وحتى بحر السريع (٢,٢٥٪) حينما استخدمه كان استخداماً مغايراً لكثرة استخدامه فى الغزل، حيث عبر به عن الانزعاج النفسى والتأزم الداخلى والتردد الحياتى وما ينتاب الناس من صروف الزمان والدهر الردئ وحالة الإنسان فى مواجهة العالم من حوله حينما ينكسر ويذل، ومن السريع فى المقامة الثانية والعشرين:

أنشد والدمع يرحض أجفانه :

لا تلم المرء على شربه رحيق صرف خافض شانه
فأنفس الذى زانه ملابس الفخر وإن شانه

ومن الطويل فى المقامة الرابعة والعشرين:

ألا قائل الله الزمان لأنه أخو جنف مازال فى العهد ناكثاً
يعاند أهل الفضل ظلماً ولم يزل كثيث النثا شثن الربائن حانثاً
زمانا به يمسى العليم مضيعاً أثيث الغثا إرث الربائث وارثاً

ابن الصيقل الجزرى ينتصر على حالة الانكسار هذه بالبطولة اللغوية والمجاهدة والخروج عن الأغراض السائدة وتوصيف الحالة القائمة والتنامى داخل أحداثها بكسر السائد اللغوى وإيقاعاته المتداولة باللامتناهى اللغوى وأدائه الإيقاعى اللامتناهى فى شعره ونثره،

المراجع :

١- ابن الصيقل الجزرى، المقامات الزينية ، دراسة وتحقيق عباس مصطفى الصالحى كلية التربية- بغداد دار المسيرة ، ١٩٨٠م.
٢- رولان بارت ، مدخل إلى التحليل البنيوى للقصص ، ترجمة د. منذر عياشى، مركز الإنماء الحضارى ، الطبعة الأولى، ١٩٩٣، ص٣٠.
٣- عبد الله محمد الغذامى- مقال مصور بعنوان القمر الأسود أو النص القاتل.
٤- سعيد توفيق ، الخبرة الجمالية ، دراسة فى فلسفة الجمال الظاهرتية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٢ ، ص٢٧٢ .
٥- المرجع السابق ٤١٥.
٦- د. مصطفى ناصف ، محاورات مع النثر العربى ، عالم المعرفة الكويت ، ١٩٩٧، ص٣١١.
٧- المرجع السابق ، ص٣١٠.
٨- محمد الماكرى، الشكل والخطاب ، مدخل لتحليل ظاهرتى، المركز الثقافى العربى، بيروت ، الطبعة الأولى، ١٩٩ ، ص ١٩٧ .
٩- محاورات مع النثر العربى ، ص٣٠٩.
١٠- الشكل والخطاب ، ص ١٣٠ .
١١- المرجع السابق، ص١٣٢ .
١٢- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تقدمة نقدية حول خطاب نقدى، ترجمة مبارك حنون وآخرون، دار توبقال للنشر الدار البيضاء ، الطبعة الأولى عام ١٩٩٦، ص٢٥٧.