الفصل الثاني

غواية الواقع .. جماليات التعبير

عند إحسان عبد القدوس ومحمد عبد الحليم عبد الله

- مدخل ..
- أولاً : الأنا المذكر يروي عن نفسه ..
- ثانياً : الأنا المؤنث يروي عن نفسه ..
- ثالثاً : البنية المكانية .. تشكيل ودلالة ..

مدخل :

تقودنا غواية التكوين التي انطلقت من حوار نقدي مع بعض ما هو مخبوء في تراثنا إلى غواية الواقع التي حاولت طائفة من الذوات المبدعة حديثا توظيفها في إطار ثنائية **(الرائي والمرئي)** – أي المرئي الواقعي وهذه العين المبدعة التي قامت بالتقاطه على طريقتها - لتكون بمثابة منطقة مشتركة تجمع عالم الفن الذي تخلق من مفردات خيالية وعالم الواقع الذي يضم كلا من الذات المرجعية التي أنتجت هذا المتخيل الفني والمتلقي المستقبل .. والسر في هذا الميل يعود في الأصل إلى **مسلمة عامة** تتمثل في ارتباط شخصية الكائن الإنساني بعناصر ثلاثة تسهم في بنائه على النحو الذي يبدو عليه داخل سياق الحياة ، **الأول:** يتمثل في الزمن الذي ظهر خلاله ذلك الكائن وما كان فيه من معطيات سائدة ، **الثاني:** عنصر المكان الذي يعبر عن البيئة من الناحية الجغرافية التي احتضنت هذه الذات في غالب فترات حياتها ، أما العنصر **الثالث** فهو البناء الحضاري الذي تنتمي إليه الذات الإنسانية..

وتعد هذه العناصر الثلاثة بمثابة روافد تتحرك إلى جوار بعضها بشكل متوازٍ لتصب في النهاية في هذه الأرض البشرية **(الإنسان/ الكاتب)** التي تحوي عقلاً وروحاً لتعطيها معنى الحياة على نحو خاص يميزها عن أراضٍ أخرى مشابهة لها في صفة الإنسانية.

ولكل ذات مبدعة في حياتها الواقعية محطات يمكن الوقوف عندها وتأملها بوصفها علامات إرشادية تضيء للمتعامل مع إنتاجها طريقاً في الممارسة التأويلية لما يطرحه هذا الإنتاج من رؤى.. **لكن يبقى لكل عمل فني قدرة ذاتية خاصة على الاحتفاظ بما يمكن تسميته احتمالات دلالية لا يتسنى إدراكها إلا بالارتحال الواعي داخل أجزائه**.. فالمبدع واقع بينما عمله عالم على درجة كبيرة من الخيال.. ومن الاثنين معاً: الواقع والمجاز يتشكل وعي الشخصية المتلقية؛ ومن ثم فإن العمل الإبداعي أيًّا كان

نوعه هو في الحقيقة منظومة تتكون من عناصر أربعة، **سياق** الذات المنتجة الذي شهد ظهور هذا العمل و**البناء الفكري** لهذه الذات الذي لا يعد وليد هذا السياق وحده بل تسبقه مراحل ومؤثرات عدة أسهمت في تكوينه، ثم بعد ذلك يأتي **عمل المبدع** نفسه بوصفه – إلى حد كبير- محصلة لهذين العنصرين معاً.. وأخيراً تأتي هذه الشخصية **(المتلقى)** التي تستقبل هذا العمل وتحاول اكتشاف ما يطرحه عليها من أفكار..

إذاً فإن المنظور الذي يحكم عملية متابعة الذات الإنسانية –بصفة عامة– والمبدعة – بصفة خاصة– يجب أن يراعي هذا الطابع الاستقبالي للعنصر البشري؛ فلا ينبغي أن تكون الرؤية مقصورة على عملية الإرسال الخاصة بما ينجزه هذا العنصر من أفعال يتلقاها السياق الخارجي، إنما لابد أن ينضاف إليها ما يستقبله هذا العنصر من رسائل يبعثها إليه السياق في تجلياته الزمانية والمكانية والحضارية.

بناءً على التصور السابق يمكن القول: **إن الكائن الإنساني عبارة عن مدخلات ومخرجات**، وتتوقف طبيعة المخرجات الصادرة عنه على شكل المدخلات التي وفدت إليه من العالم الخارجي وأثرت في تكوينه على نحو بعينه.

وارتباطا بهذه المسلمة سيتم التعامل مع اثنين من المبدعين هما محمد عبد الحليم عبد الله وإحسان عبد القدوس من خلال محاور ثلاثة رئيسة:

- **الأول:** ذكوري بالتركيز على الأنا المتكلمة التي تروي عن نفسها في عوالم مجموعة " أشياء للذكرى" عند محمد عبد الحليم عبدالله.
- **الثاني:** أنثوي من خلال مصاحبة الأنا التي تقوم عبر صوتها الناطق بعملية استحضار لإحدى تجاربها في الماضي.. وسنتوقف عند هذه الأنا المؤنثة في عالم "بعيدا عن الأرض" القصصي عند إحسان عبد القدوس.

- **الثالث:** مكاني وفلسفة اختياره تعود إلى كون الفضاء بصفة عامة هو الوعاء الحاضن لكل من الأنا المذكر والمؤنث معا؛ فهوية كل منهما لا تتحدد إلا من خلال العلاقة التفاعلية القائمة بينهما من جانب، والعلاقة المبنية على التأثير والتأثر التي تجمعهما بفضاء المكان من جانب آخر.. والتركيز على هذا العنصر سيكون بالولوج إلى مجموعة "سيدة في خدمتك" لدى إحسان عبد القدوس.

والتعامل مع المحاور الثلاثة يأتي من خلال الثنائية الإطار **(الإنسان والمكان)** .. وهي ثنائية ذات طابع إنساني عام تعطي لكل طرف فيها دورًا فاعليا مؤثرا في تشكيل الثاني؛ ومن ثم فإن الناتج المسمى **هوية** الذي يحدد شخصية كل من الإنسان - مذكرا كان أم مؤنثا - والمكان يرتبط بعملية التناوب هذه على موقع الفاعل التي ينجزها كلا الطرفين في ثنائية (الإنسان والمكان)..

أولاً: الأنا المذكر يروي عن نفسه :

تحت هذا العنوان ستتم مقاربة هذه الذات التي تقوم داخل العملية السردية بدورين في آن واحد: دور الرواية ودور التمثيل بوصفها إحدى شخصيات العالم المروي.. لكن هناك عتبة تقتضينا الوقوف عليها بداية قبل الدخول إلى عالم الفن هي ما يمكن تسميته بطاقة تعارفية نحاول من خلالها معرفة الذات المرجعية صانعة هذا العالم:

- **على المستوى الاسمي** عُرفت باسم محمد عبد الحليم عبد الله.
- **الميلاد:** في العشرين من شهر مارس عام ألف وتسعمائة وثلاثة عشر.
- **المكان:** قرية كفر بولين التابعة لمركز كوم حمادة من أعمال محافظة البحيرة.
- ينتمي لأسرة بسيطة الحال.. انتقل وهو في سن صغيرة للدراسة بمعهد الإسكندرية الأزهري.. ثم التحق بعد ذلك بالمرحلة

الابتدائية واتجه بعد ذلك في عام ألف وتسعمائة وسبعة وعشرين للدراسة في مدرسة المعلمين بالقاهرة وتقدم لامتحان القبول بدار العلوم في العام التالي.

- أما عن وظائفه فقد اشتغل موظفاً في مجمع اللغة العربية، وظل يترقى به حتى وصل إلى منصب رئيس التحرير، ثم إلى مراقب عام لشئون المجمع[1]..

استشعر الكاتب وهو في سن صغيرة رغبة في كتابة الشعر، لكن المحيطين به نصحوه بأن يطلق هذه الموهبة الشعرية الحبيسة نثراً، فكانت النتيجة هذا الإنتاج الحكائي الذي أثرى به المكتبة العربية، منه على سبيل المثال:

- **لقيطة**: وقد حصلت على جائزة المجمع اللغوى لأحسن قصة في أربعينيات القرن الماضي.
- **شمس الخريف**: نال عنها جائزة الدولة التشجيعية في عام ١٩٥٣م.
- **بعد الغروب.**
- **شجرة اللبلاب.**
- **غصن الزيتون.**
- **أشياء للذكرى.**
- **حلم آخر الليل.**
- **عودة الغريب**[2]..

قام بزيارة عدد من البلاد العربية واشترك في معظم المؤتمرات الأدبية بها.. رحل إلى أوروبا صيف عام ١٩٥٤ حين أوفدته وزارة التربية والتعليم، ومن هذه الرحلات استمد محمد عبد الحليم عبد الله زاداً من المعرفة الثقافية واطلع على عادات شعوب هذه الأقطار ولهجاتها.

شهد شهر يونيو في عام ألف وتسعمائة وسبعين لحظة نهاية الكاتب التي كانت في الثلاثين من هذا الشهر[3]..

---

(١) انظر: د. يوسف حسن نوفل ، محمد عبد الحليم عبد الله: حياته وأدبه ، من ص٣ إلى ص١٤ ، الطبعة الأولى ، ١٤٠١هـ ، ١٩٨١م ، جامعة الرياض ، المملكة العربية السعودية .

(٢) انظر: السابق ، ص٤١.

(٣) انظر: السابق ، ص٥٧ ، ٥٨.

وفي المجموعات القصصية بصفة عامة نستشعر ثياب الرحال التي يرتديها المبدع وهو يصطحب متلقيه في رحلة تبدأ من واقع الأخير وتنتهي عند العالم الفني للأول.. وبمتابعة مجموعة "**أشياء للذكرى**" [1] التي قدمها الكاتب إلى قرائه في خمسينيات القرن الماضي نتوقف عند محطات عدة، كل منها يمثل بنية قصصية خاصة لها عنوانها الذي تعرف به.. ومن بين هذه المحطات: **هكذا أبداً** ، **شرارة نار**، **باب العالم الجديد**.

ستكون بداية الاقتراب النقدى من هذه المجموعة مع العنوان الذى يمثل نقطة ارتكاز يقف عليها المتلقى فى محاولاته التعرف عن قرب على مفردات العالم الفنى من الداخل:

أ- العنوان: البناء والدلالة:

أول ما يلتقي به القارئ في هذا العالم هو عنوانه "أشياء للذكرى" الذي يعد بمثابة العتبة الأولى التي ينطلق منها في جولته داخله بطريقة تعتمد على قدر من الفهم والعلم لبعض مكوناته مستعيناً في ذلك بما حصل عليه من معارف عن الذات المبدعة لهذا العالم؛ فأشياء للذكرى بنية لغوية ناقصة تشير في بدايتها إلى مسند إليه محذوف تقديره "**هي**"، وهو ضمير يحيل إلى مفرد مؤنث؛ إذاً فإن هذا العالم الفني المعنون بالأنثى يمثل بدرجة ما حياة مصغرة توازي – إلى حد كبير– هذا المؤنث الكبير الذي يعيش فيه المتلقي واقعاً ألا وهو **الحياة**، وكأن مجموعة "أشياء للذكرى" هي حياة تشكلت فناً يحاول من خلالها المبدع قراءة جانب من حياة الجماعة البشرية التي يعد هو جزءًا منها على المستوى الواقعي.

أما عن البعد الزمني لهذه الحياة التي اصطنعها الكاتب بواسطة اللغة فهو الماضي يبرهن على ذلك التركيب " **للذكرى**" الذي يعني أن

---

(١) تم الرجوع في هذه الدراسة إلى طبعة مكتبة مصر بالقاهرة لمجموعة "أشياء للذكرى" وهذه الطبعة دون تاريخ.

هنـاك عمليـة استحـضار قـد تمـت لأشـياء كائنـة في الـزمن الماضـي إلى الزمن الحاضر وقف وراءها صوت قام بقراءة تعتمد على الجدل والنقاش لما هو قابع في هذا الماضي بغية انتقاء ما يستحق منه الحضور في الحاضر مما عسى أن يكون مفيداً ومؤثراً في المتلقين له[1]؛ ومن ثم فإن تنكير كلمة "أشياء" يحمل في طياته هذا البعد الانتقائى الذى اعتمد عليه الكاتب فى عملية الرصد الفنى التى قام بها فى تناوله لجانب من الواقع عبر هذه المجموعة القصصية.

إن صوت المبدع بهذه العملية يؤدي أكثر من دور؛ إنه القارئ والناقل وحلقة الوصل بين طرفين؛ فقراءته لجانب من الحياة في شقها الماضي قد أفضى به إلى مرحلة تالية ألا وهي عملية النقل إلى الحاضر، وهذه المرحلة جعلت منه حلقة وصل رابطة بين هذا الماضي المنقول وجماعة القراء على اختلاف أزمنتهم وأمكنتهم.

وتأتي كلمة "**أشياء**" في العنوان نكرة لتعبر عن هذا الاستقطاع الذي قام به المبدع وكأنه يحاول أن يبث إلى متلقيه عبر هذه النكرة رسائل عدة منها:

- قراءة الماضي لا غنى عنها في تقييم اللحظة الحاضرة والحكم عليها.
- ما قام الكاتب بذكره يمثل الأثر الذي تركه فيه هذا المقروء **(الكائن فى الماضى)** على المستوى الذهني والوجداني.
- عين الكاتب المطلة على الماضي والناقلة له بطريقة فنية ذات طابع خيالي تمثل **عيناً ثالثة** نرى من خلالها جانباً من العالم في شقه الماضي على المستوى الزمني؛ فإلى جانب رؤية القارئ تأتي رؤية المبدع لتكون بمثابة نافذة ننظر من خلالها إلى العالم بعين مغايرة ووجهة نظر مختلفة إلى حد كبير.

---

(١) انظر: د. عبد السلام الكلكلي، الزمن الروائي، ص٦ ،٧، ٨، طبعة ١٩٩٢م، مكتبة مدبولي، القاهرة.

- بفضل هذا التشكيل الخاص بالعنوان يكون الفن الذي يقف وراءه صوت المبدع محمد عبد الحليم عبد الله شاغلاً – بدرجة كبيرة– حيز الحاضر ويكون الواقع الذي يقوم الكاتب باستدعائه شاغلاً حيز الزمن الماضي.
- يبرهن المفرد المؤنث (هي) الكائن في موقع المسند إليه في العنوان على دور يمكن أن يقوم به الفن فى علاقته بالواقع ألا وهو دور المقر **(المؤكد)** على أشياء بعينها قائمة في هذا الواقع؛ لذا يأتي التركيب الاسمى **(هي أشياء للذكرى)** ليجعل مما يقدمه المبدع عبر صوته داخل الفن بمثابة حقائق يود أن يقف عليها مع قارئه، لكن إلى جانب ضمير المفرد المؤنث (هي) تأتي مفردة لغوية يمكن أن تزاحمه موقع المسند إليه في العنوان تتبدى في اسم الإشارة (هذه)؛ وهو ما يضيف احتمالاً آخر في تشكيل العنوان يتمثل في **(هذه أشياء للذكرى)**؛ ومن ثم يتجلى لصوت الذات المبدعة دور آخر إنه دور الراصد المسجل لبعض ما هو كائن واقعاً، هذا التسجيل يضفي – إلى حد كبير– على الكاتب (محمد عبد الحليم عبد الله) طابع المحايد الذي يبدو وكأنه يكتفي بعملية الرصد فحسب تاركاً مهمة التعليق والحكم للجماعة القارئة.

إذاً فإن بناء العنوان بهذين الاحتمالين: (هي أشياء للذكرى) و(هذه أشياء للذكرى) يؤكد على أن علاقة الفن بالواقع – بصفة عامة – ليست ثابتة؛ فهناك فن يتجاوز صاحبه المنتج له دور الراصد إلى مرحلة التقييم والحكم وإبداء الرأي، بينما يكتفي آخر بمهمة الرصد والتسجيل الفني - المعتمد على الخيال- لبعض ما في هذا الواقع تاركاً لعمليات القراءة المبنية على تفاعل المتلقين مع النص المُبدَع مهمة الخروج بما تراه صالحاً مع سياق الواقع الذي يعبر عنه الكاتب من جانب والواقع الذي تحياه – أى الجماعة القارئة- بصفة خاصة من جانب آخر.

وهذه العلاقة مع الماضي التي تعكسها بنية العنوان ليست ببعيدة عن طبيعة شخصية محمد عبد الحليم عبد الله على المستوى الواقعي التي يمكن تلمسها من خلال النص الآتي: "**الطفولة بالنسبة لي غابة مليئة بالعجائب، أدخل إليها الآن في أية سن فأدهش وأعود من الرحلة مليئاً بأشياء لا تحصى، أشياء قيمة... وأعاود زيارة معالمها في الخيال والحقيقة**" [1].

إن هذا الكلام بصوت الكاتب يتحدث فيه عن نفسه وعن الماضي المتعلق به في أحد جوانبه ألا وهو (الطفولة)، ويتقاطع هذا الحنين مع اختياره لعنوان مجموعته القصصية "أشياء للذكرى"؛ فهذا الحب لأحد مكونات الماضي قد ألقى بظلاله على إبداعه؛ فكان صوته الناطق داخل هذا العالم الفني تأكيداً على حقيقة مفادها أن الماضي على المستوى الخاص (الفردي) والعام (الجمعي) يعادل مرحلة الطفولة في حياة الإنسان التي تبقى تاركة أثرها في حياة الذات البشرية على مدار رحلتها العمرية؛ ليصبح الحاضر الذي تحياه نتاجاً – بشكل أو بآخر– لما كان قائماً في الماضي (التاريخ) الذي يؤثر في اللحظة الحاضرة المعاشة سواء أكانت الذات الإنسانية واعية لذلك أم غير واعية.

إذاً فعبر هذه العلاقة الجامعة بين العنوان وجزء من طبيعة محمد عبد الحليم عبد الله المميزة له في الواقع يمكن القول: إن مجموعة "أشياء للذكرى" هي امتداد فني (نتيجة) لمؤثر واقعي (سبب) هيأ لهذا الإبداع الفرصة للظهور من جانب ومن جانب ثانٍ يبرهن على طابع كلاسيكي يميزه؛ فالدعوة للارتباط بالماضي من المبادئ البارزة التي ينادي بها أصحاب المذهب الكلاسيكي[2]، لكن كلاسيكية محمد عبد الحليم عبد الله – كما تعكسها مجموعة "أشياء للذكرى"– لها سمة

---

(١) د. يوسف حسن نوفل ، محمد عبد الحليم عبد الله: حياته وأدبه ، ص٥.

(٢) يمكن الرجوع تفصيلاً إلى ما ورد عند د. محمد مندور، الأدب ومذاهبه، الكلاسيكية، من ص٤٥ إلى ص٥٨، طبعة مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د. ت.

خاصة فهي الماضي الفردي الذي يخصه ويحرص على العودة إليه والتأثر به في إبداعه؛ ومن ثم يمكن التقاط بعض مكونات هذا الماضي عبر منجزه الإبداعي بالتوازي مع الإلمام بها من خلال الوقوف على سيرته وما كتب عنه.

إذاً يمكن القول: إن محمد عبد الحليم عبد الله الطفل قد ترك أثراً قوياً في محمد عبد الحليم عبد الله الروائي والقصاص، إحدى أمارات هذا التأثير مجموعة "أشياء للذكرى".

وبتجاوز العنوان يقف القارىء مع إحدى البنيات القصصية التى تتضمنها المجموعة:

ب- أشياء للذكرى: الشخصية بين الغياب والحضور :

بالوقوف مع إحدى قصص مجموعته التي تم وضع عنوانها على المجموعة كلها نجد أن بطلها شخصية تتحدث عن جانب من حياتها مستخدمة ضمير الـ (أنا) ؛ فهي قصة سيرة ذاتية – إلى حد كبير – تنطلق من قيمة دلالية أساسية تتمثل في (المسئولية)[1] التي تحملها البطل صغيراً بعد غياب عائل الأسرة بالوفاة (الأب) ، فكان عليه أن يواصل طريقه في الحياة متحملاً مسئولية جماعة وجد نفسه راعياً لها ؛ ومن ثم فإن أول فكرة تطرحها هذه القصة هي **فكرة الغياب والحضور**؛ فحضور الأب كان يعني غياب المسئولية عن الابن وبغيابه فرضت المسئولية نفسها عليه ، ومن هذه اللحظة بدأت رحلة البطل بحثاً عن الرزق (العمل)، هذه الرحلة توازي في مدلولها العام رحلة الذات الإنسانية – بصفة عامة – داخل الحياة التي تطرح عليها مواقف وشخصيات وأمكنة في ضوء منظومة تقوم على طرفين لا ينعزل أحدهما عن الآخر هما: **التأثير والتأثر**؛ فالبطل يقدم عبر صوته جانباً من الموقف الذي مر به في عمله مركزاً على بعض شخصياته ألا وهي المرأة العجوز وابنتها

(١) انظر: محمد عبد الحليم عبد الله ، مجموعة "أشياء للذكرى" ، القصة التي تحمل العنوان نفسه من ص٦ إلى ص١٥.

(الفتاة) اللتان كانتا تقومان على خدمته خلال إشرافه على عمال يقومون بحفر أحد المصارف ، فبدأ يتعامل مع الموقف في ظل هاتين الشخصيتين من منظور داخلي يقوم على كشف اللثام عن انفعالاته (المكنون العاطفي) تجاههما ، وبالمثل ما يفترض أنهما يحدثان نفسيهما به تجاهه وتجاه ما يصدر عنه من أفعال.. وقد كان تركيزه بدرجة أكبر على الفتاة التي استعان ببعض مفردات البيئة الريفية وهو يقوم بوصفها.

ويقود حديثه عن العجوز والفتاة داخل هذه القصة إلى احتفائه بالمرأة عموماً في جُل أعماله الإبداعية ويعود هذا الاحتفاء إلى أمرين:

- **الأول**: الأثر العميق الذي تركته فيه أمه منذ صغره يلخصه قوله: " **عشت معك يا أمي زهرة شبابي كله فرأيتك مثالاً لإنكار الذات، فتعلمت منك أن من الواجب أن نصنع الجميل ونتصرف كمن يزرع شجرة على الطريق العام**" [1]، وانطلاقاً من ذلك كان ولع الكاتب بالأمومة الذي انعكس على إنتاجه من القصة والرواية.
- **الثاني**: نزعة رومانسية كان لها حضورها في إحدى مراحل إبداعه.. ومن المظاهر المميزة لهذه النزعة وأصحابها – بصفة عامة – التركيز على المرأة والتعامل معها وفق رؤية خاصة تنظر إليها من منطلق مثالي يرى فيها كائناً إيجابياً يستحق الاحترام والتقدير[2]؛ فمن تعامل البطل مع هذه البراءة التي جسدتها شخصية الفتاة خرج بالآتي: "**ففطنت.. إلى أن الحياء هو الزمام الطبيعي الذي يضبط رغباتنا وأنه البذرة الأولى في حقول الفضائل**" [3].

---

(١) د. يوسف حسن نوفل ، محمد عبد الحليم عبد الله: حياته وأدبه ، ص٤.

(٢) انظر: د. محمد مندور، الأدب ومذاهبه ، الرومانسية ، من ص٥٩ إلى ص٨٩.

(٣) محمد عبد الحليم عبدالله ، أشياء للذكرى ، ص١٤ .

من هذين الأمرين يمكن الوقوف على نتيجة مفادها أن مجموعة "أشياء للذكرى" بصفة عامة وهذه القصة داخلها على وجه الخصوص تعد مزيجا من الكلاسيكية والرومانسية ؛ فالكاتب في حنينه للماضي وفي احتفائه بمرحلة الطفولة على وجه التحديد الذي انعكس على عنوان هذه المجموعة يرتدي ثياب الكلاسيكي الذي يمثل الماضي بالنسبة له قيمة كبيرة، كما أنه بتأثره بأمه على المستوى الواقعي وانعكاس هذا التأثير على فنه ورؤيته للمرأة التي كان نموذجها العجوز والفتاة في قصة "أشياء للذكرى" داخل المجموعة يعبر عن الرومانسي الذي تحتل المرأة في فنه مكانة خاصة.

ويعكس هذا المزج – بدرجة ما – الطابع الارتجالي للكاتب الذي لم يقف جامداً عند مذهب أدبي بعينه، بل تنقل فيما بينها موظفاً إياها في تشكيل إبداعه، يضاف إلى هذا ما يمكن القول: إنه طبيعة فى شخصية محمد عبد الحليم عبدالله على المستوى الفكرى تتمثل فى رفض مسألة التمذهب أو التشيع لفكرة أو نظرية بعينها بصفة عامة.

جـ- هكذا أبداً : الحياة بين النفي والإثبات :

بدخول هذا العالم القصصي المصغر الذي يحمل عنوان "هكذا أبداً" يجد القارىء صوت الكاتب المبدع مركزاً على شخصية نسائية تجمعها بالعالم المحيط علاقة متوترة تجسدها على المستوى الفني حالة الترقب والانتظار لهذه المرأة التي تجلس إلى جوار سماعة التليفون بانتظار مكالمة من رجل يحركها تجاهه صراع يقوم على الإقدام والإحجام في الوقت ذاته[1]، هذا الصراع الداخلي يكشف عنه الراوي بقوله: " هذا الإنسان الذي أحبته وكرهته وتعطيه وهي راغبة في حرمانه وتحرمه وهي راغبة في إعطائه" [2].

---

(١) انظر: السابق ، قصة "هكذا أبداً" ، من ص٥٤ إلى ص٦٢.

(٢) السابق ، ص٥٨.

إن هذا المنطوق من قبل الراوي يحمل بداخله ثنائيتين: الأولى **(الحب والكره)**، والثانية **(العطاء والحرمان)** وكلتاهما يعكس أزمة الإنسان داخل العالم، هذه الأزمة التي تمثلها حالة التوتر شبه الدائم في علاقة العنصر البشري بسياقه المحيط ومردها إلى طبيعة التغير الملازمة لها، فحياة الذات الإنسانية – بصفة عامة – لا تسير على وتيرة واحدة ؛ فمواقفها داخل العالم تتنوع بها بين حالين رئيسين ، **الأول**: حال السعادة والاستقرار **والثاني**: حال القلق الذي قد يفضي إلى حزن ثم انطواء.

هذه العلاقة المتوترة تم اختزالها فنا على يد محمد عبد الحليم عبد الله في هذا الموقف الذي جمع المرأة البطل بالرجل عبر سماعة التليفون في تشكيل فني عنوانه "**هكذا أبداً**"، وكأن ما تتغياه الذات الإنسانية في علاقتها بالغير داخل العالم مستحيل التحقيق بصفة دائمة ؛ فالعنصر البشري - رجلاً كان أم امرأة - يعيش في الحياة بين النفي أحياناً والإثبات أحياناً أخرى ، بين أن ينال ما يترقبه ويقف ما منتظراً إياه **(إثبات)** وإخفاقه فى أحيان أخرى في إدراك ما يريد واتصاله بما يرجو **(نفي)**، عند هذا الحال ينتفي عن واقعه حلم الحياة الفردوسية الذي يرجو أن يكون حقيقة في عالمه الأرضي.

إن عالم "**هكذا أبداً**" القصصى يحمل صوت ذات مبدعة تحاول أن تؤكد على الطابع الوسطى للحياة الذى يجعلها فى منتصف المسافة الفاصلة بين عالم الفردوس من جانب وعالم الجحيم من جانب آخر .. وبين الاثنين تتحرك الذات الإنسانية في رحلتها العمرية متناوبة كلاهما.

د- شرارة نار: الواقع الاغترابي للذات :

في هذه القصة يتواصل تركيز محمد عبد الحليم عبد الله على المرأة في ثياب تؤدي من خلاله دور البطولة ألا وهو ثياب (الزوجة) التي تحطمت أحلامها قبل الزواج بحياة ناعمة هادئة مستقرة مع زوج تأوي إليه بمشاعرها ورغباتها ، لكن هذا الحلم قد تلاشى بعد التقائها بالرجل عبر علاقة الزواج.. وتأتي شرارة نار تعبيراً عن أزمة هذه المرأة التي تتخفى

وراءها أزمة الإنسان داخل سياق الحياة – بصفة عامة – فهذه الشرارة إشارة إلى جلباب الرجل (الزوج) الذي احترق جزء منه دون قصد من المرأة (الزوجة) وهي تقوم بأحد واجباتها المنزلية[1]، هذا الاحتراق الذي يقرب حياة الإنسان – بصفة عامة - من عالم الجحيم يشير إلى ما قد يطرأ عليه من انفصال على المستوى النفسى بينه وبين العالم المحيط[2]؛ فالعالم بما فيه من بشر وأشياء يمثل واقعاً يأتي – إلى حد كبير – على النقيض من الحلم الكامن داخل وعي الذات ؛ ومن ثم فإن الكائن الإنساني بالنظر إلى ثنائية **(الحلم والواقع)** يعيش في صراع شبه دائم بين ما هو كامن وما هو كائن ، بين ما يحلم به وما يتمنى إدراكه من ناحية وبين ما يصطدم به ويواجهه في واقعه من ناحية أخرى.

وفي هذا العالم الفني "شرارة نار" تأتي نظرة المرأة إلى الرجل قبل الزواج وبعده تعبيراً عن هذه الحالة الاغترابية التي تنشأ نتيجة الرغبة في تشكيل العالم بطريقة تغاير طبيعته بشكل كلي ؛ وهو ما يجعل من هذه القصة تفسيراً أكثر وضوحاً لـ "هكذا أبداً"؛ فمن المستحيل أن نجعل الحياة كلها على هيئة واحدة ثابتة نتمناها ولا تتغير هي الهيئة الفردوسية والدليل على ذلك شرارة النار التي تحرق وتؤلم وتجعل من الحياة مزيجاً مركباً لا يتأتى له الانسجام مع مراد الذات الإنسانية ؛ فالرجل المذكر في شرارة نار يرمز إلى طبيعة العالم والمرأة ترمز إلى الرغبة المرتبطة بالحلم، وبين الاثنين يقف الفن على يد أحد رواده (محمد عبدالحليم عبدالله) راصداً وواصفاً لكلاهما في تشكيل يعبر عن هذا الموقع المميز الذي تتخذه الذات المبدعة لنفسها حال تصويرها لهما ، إنه موقع المتأمل الذي يجعل من العالم (الواقع) والإنسان في حيز واحد

---

(١) انظر: السابق ، قصة "شرارة نار" ، من ص١٥٨ إلى ص١٦٣ .

(٢) انظر: د. محمود رجب ، الاغتراب سيرة مصطلح ، من ص٤٢ إلى ص ٤٨، الجزء الأول، طبعة ١٩٩٩م، دار الثقافة العربية، القاهرة.

تتعامل معهما الذات المبدعة في إطار ثنائية (**الرائي والمرئي**)؛ فالفن عدسة يرى بها القارئ واقعه من خلال عين أخرى غير عينه ، في حين يأتي المرئي واحداً بالنسبة للاثنين معاً: المبدع والقارئ ألا وهو العالم الذي يحيا بداخله كل منهما.

بمتابعة البنيات القصصية الثلاثة السابقة يتبين حضور نعت يصف شخصية المرأة فيها ويعد في الوقت ذاته قاسماً مشتركاً يجمع بينها، إنه كلمة "قروية" التي وصف بها الراوي شخصية المرأة في هذه العوالم القصصية الثلاثة[1]، وهذا النعت يحيل إلى أثر النشأة الريفية للكاتب في فنه من جانب، ويبرهن من جانب آخر على هذا الارتباط الحميمي بينه وبين الأم التي كانت على المستوى الواقعي ريفية المولد والمعيشة ، وكأن هذه القروية التي يجدها المتلقي في تنقله داخل عالم محمد عبد الحليم عبد الله الفني هي تنويع – بدرجة ما – على هذه الأم الواقعية التي اتخذت لنفسها مكاناً في وعي الكاتب وقلبه ومن الاثنين – أى الوعى الذهنى للكاتب ووجدانه - انطلقت إلى فنه لتمنح شخصياته النسائية جزءاً من هذا الحضور المتمكن منه، وكأن الكاتب من فرط حنينه إليها يستعيض عن وجودها في حياته على المستوى المادي بهذا الوجود المجازي الذي يبدو في الاحتفاء بالمرأة – بصفة عامة – داخل عوالمه الفنية ومنها كانت هذه الأمثلة التي تحتويها مجموعة "أشياء للذكرى".

هـ - باب العالم الجديد: صبا الكاتب في الإبداع :

في هذه القصة يأتي البطل هذه المرة الذي يركز عليه صوت المبدع مذكراً في مرحلة مبكرة من حياته هي مرحلة الطفولة ، أما عن

---

(١) انظر التركيبات الوصفية الثلاث:

- الفتاة القروية في "أشياء للذكرى"، ص٨، ١٠، ١٥
- المرأة القروية في " هكذا أبداً"، ص٥٦
- المرأة القروية في "شرارة نار"، ص١٦٠.

الموقف محور عمل القصة فهو دخوله المدرسة لأول مرة مصوراً الجانب النفسي الذي شكل شخصية البطل في هذه اللحظة ومحاولاً عبر عالمه الفني أن يضع حداً فاصلاً بين مرحلتين: مرحلة ما قبل هذا العالم الجديد (المدرسة) وما بعدها[1]؛ فالأولى كان العالم كله بالنسبة للبطل مختزلاً في هذه الأسرة الصغيرة وفي هؤلاء الأشخاص المعدودين الذين يتعامل معهم ويلبون له احتياجاته جميعها – إلى حد كبير – وهم الأب والأم والجدة، إنه العالم الذي يتشابه – إلى حد ما – مع مرحلة جنينية غادرها الإنسان إلى أخرى حيث الحياة الدنيا ؛ ففي هذه الأولى كان يحصل على كل ما يريد دون أية مشقة إنها أقرب إلى الحياة الفردوسية حيث تحقيق الرغبات بشكل مطلق، هكذا كان شعور البطل الصغير أن هذه المرحلة التي كان يتمتع فيها بالأمان النفسي قد قاربت على الانتهاء وأنه على أعتاب مرحلة جديدة يبدو فيها وحيداً غريباً عليه أن يؤدى بنفسه أشياء كانت فيما مضى تُؤدَى له، وشيئاً فشيئاً سيتسع هذا العالم الصغير الذي لم يكن فيه سوى الأب والأم وبعض شخصيات أخرى – مثل الجدة- ليصبح أكثر امتداداً متضمناً وجوهاً جديدة لم يعهدها قبل ذلك، إنه عالم المدرسة الذي سيصافح فيه كائنات بشرية أخرى عليه أن يقيم علاقات معها وأن يحدث تفاعلاً بينه وبينها؛ كي تمر هذه المرحلة دون اضطرابات.

إن الكاتب في تناوله الفني لهذا البطل داخل قصته يستحضر جانباً من حياته في مرحلة مبكرة من العمر عندما فرضت عليه الأقدار وهو في سن الرابعة عشرة أن يغادر عالم أمه وأبيه وقريته التي ولد وعاش فيها زهرة أيام عمره ليعيش في كنف أسرة أخرى فى مدينة القاهرة حيث الاتساع والزحام وازدياد فرص الشعور بالغربة والاضطراب النفسي، كان هذا هو الحال عندما سافر إلى القاهرة ليكمل دراسته، **فكان**

(١) انظر، محمد عبد الحليم عبد الله، قصة باب العالم الجديد، من ص١٦٦ إلى ص١٧١ .

إحساسه باليتم النابع من الفقد نتيجة ابتعاده عن أمه وأبيه هو الإحساس الذي استبد به في هذه الفترة من حياته، خاصة وأنه لم يجد ما كان يحتاج إليه من عطف وحنان في كنف هذه الأسرة الجديدة؛ وهو ما فاقم من آلامه النفسية وظل لهذه الفترة حضورها المؤثر في مسيرته العمرية حتى بعد تجاوزه لها، ويبدو أن هذا التأثير لم يقتصر على حياته الواقعية فحسب، بل غادرها إلى فنه، ومن أقرب الأمثلة على ذلك هذا البطل الطفل في قصة "**باب العالم الجديد**" الذي شابت حياته الجديدة الأحاسيس نفسها التي استولت على وجدان الكاتب في عالمه الجديد (القاهرة) الذي دخله مبكراً للدراسة أيضاً .

وقد تحدث محمد عبدالحليم عبدالله عن هذه الفترة قائلاً " **لقد تركت أهلي في القرية وذهبت للعيش في القاهرة عند أسرة كانت لها ابنة ، وكانت أم الفتاة تعاملني بطريقة تختلف كل الاختلاف عن معاملتها لابنتها، وبهذه الطريقة استطعت أن أشعر بالأحاسيس التي يشعر بها اليتيم**" [1].

من هذا الحديث يتبين أن فن محمد عبد الحليم عبد الله الحكائي قد وصل إلى مرحلة بالغة من التداخل مع حياته الواقعية ؛ فلم يكن إبداعه بمعزل عن هذه الحياة ، بل كان ملازماً لها متأثراً بها تلقى بظلالها عليه حتى ليمكن القول - **ومجموعة أشياء للذكرى نموذجا** – إن إبداع هذا الكاتب يمثل بدرجة ما الوجه الفني أو المرادف لشخصيته على المستوى الواقعي ؛ فقصة باب العالم الجديد على سبيل المثال تمثل استقطاعاً لجزء من حياة الكاتب قد جاء في تشكيل فني يمثل إرهاصاً بمسئولية سيتحملها صاحبها فيما بعد ، وكانت بدايتها الالتحاق بالمدرسة ، كما هو الحال بالنسبة لبطل قصته الصغير الذي سيقتحم مرحلة المسئولية من باب العالم الجديد (**المدرسة**) .

---

(١) د. يوسف حسن نوفل ، محمد عبد الحليم عبد الله: حياته وأدبه، ص١٢.

تعليق ختامي :

من العرض السابق لمجموعة " **أشياء للذكرى** " وبعض ما ورد فيها من قصص يتبين الآتي:

- العلاقة بين الفن والواقع هي علاقة النتيجة (التأثر) التي ارتبطت بسبب مهد لظهورها (التأثير) .
- علاقة العنوان بالمحتوى القصصي من الداخل تقوم على توسيع الدلالة المركزة الكائنة فيه وذلك من خلال عدد من البنيات القصصية التي تترابط فيما بينها في النهاية تحت هذا المجمل المختصر " أشياء للذكرى ".
- هذا الترابط الحاصل على المستوى الفني يتسع ليشمل ترابطاً بين الفن والواقع ، فالعلاقة الحميمية التي ربطت محمد عبد الحليم عبد الله بالأم وبمرحلة الطفولة قد تركت صداها في إبداعه، فكان حديثه في " أشياء للذكرى " عن المرأة القروية والطفولة المضطربة في قصته "باب العالم الجديد" صدى لهذه العلاقة.
- مجموعة " أشياء للذكرى " هي مزيج فني مركب من الكلاسيكية من جانب والرومانسية من جانب آخر؛ فالارتباط بالماضي من قبل الكاتب وبالتحديد في شقه المتعلق بالطفولة والأمومة يجعل من الكاتب مرتدياً ثياب الكلاسيكي الذي يمثل الماضي – على المستوى العام – بالنسبة له قيمة كبيرة، كما أن احتفاءه بالمرأة داخل إبداعه النابع من حبه لأمه يجعل من هذا الإبداع – ونموذجه أشياء للذكرى – يلامس سمة تميز إنتاج الرومانسيين الفني، يضاف إلى ذلك أن التناول الفني لقصص مجموعة أشياء للذكرى يعكس - بدرجة كبيرة - حديث الكاتب عن نفسه من خلال جزء من حياته الواقعية على المستوى

الفردي، وهذه خاصية تميز إبداع الرومانسيين؛ إذ يأتي فنهم انعكاساً لذواتهم ولعالمهم الفردي الخاص الذي يحرصون على العيش فيه بعيداً عن الواقع المحيط.

- مجموعة " أشياء للذكرى " تؤكد على حتمية الترابط بين عناصر الزمن الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل ؛ فالذات الإنسانية في اللحظة الحاضرة لا يمكن أن تنفصل عن المتراكم في الزمن الماضي الذي تجاوزته ، وهذا الترابط الحتمي بين الاثنين يؤثر في طبيعة المستقبل وما سيكون عليه الحال في الزمن الآتي بعد.

ثانياً: الأنا المؤنث يروي عن نفسه :

بالتوازي مع هذه الرؤية الذكورية لجانب من الواقع والحياة تأتي رؤية أخرى ذات طابع أنثوي تعكس طبيعة فنية ميزت شخصية الكاتب إحسان عبد القدوس الذي جعل من فضاء المؤنث مرتكزا يعرض من خلاله رؤيته على المستوى الفكري التي تأتي مزيجا من الواقعية والرومانسية معا.. – وبذلك يتكامل البناء الإنساني بشقيه الذكر والأنثى - وما المرأة بالنسبة له إلا صوته على المستوى الفن الذي ينطق بما يريده من أفكار في عملية تعطي للفن قدرًا غير قليل من الخصوصية بإزاء المنطق الذي يحكم سياق الواقع.. وهذه الخصوصية تقوم على تفعيل المكون العاطفي (الوجداني) في الذات الإنسانية ولا شك في أن هذا المكون ينشط بدرجة كبيرة عند المرأة التي تنطلق في أفعالها – في الغالب – من هذه المرجعية العاطفية؛ من ثم فإن التعامل معها من خلال كاتب مثل إحسان ينطوي على فعل رحلي يقوم به المتلقي (الرجل) يغادر طبيعته وصولا إلى هذه العين الأنثوية وكيف ترى العالم وما ينتج عن هذه الرؤى من دلالات..

وإحسان الذي نتواصل معه من خلال أحد أعماله – قصة بعيداً عن الأرض - هو إنسان عايش جانباً من تاريخ مصر في النصف الأول من القرن العشرين الذي شهد عام ميلاده (١٩١٩م) .. عام الحركة الوطنية المصرية التي جسدتها الثورة وما تبعها من أحداث.. وكانت بدايات الأديب داخل هذا الإنسان تتجلي في محاولات مع القصة والشعر والزجل .. وفي عام ١٩٤٢م أنهى دراسته بكلية الحقوق.. ثم عمل بالمحاماة مدة من الزمن اتجه بعدها للعمل الصحفي فعمل محرراً في مجلة الأم فاطمة اليوسف "روزاليوسف" .. وهو واحد من المقربين إلي رجال ثورة يوليو ١٩٥٢م وتأثر بها فناً وظهر هذا جلياً في أحد أعماله **"في بيتنا رجل"** التي أنتجت فيلماً سينمائياً فيما بعد..

ويعد هذا العمل – بدرجة كبيرة – من العلامات الإرشادية التي تنير للمتلقى وقفته التأملية مع هذا الأديب؛ ففيه يمكن الوقوف على ما يسمى بـ **"الواقعية الرومانسية"** إذ جعل صاحبه من عاطفة الحب الجامعة بين الرجل والمرأة **(البعد الرومانسي)** منطلقاً لتناول سياسي اجتماعي يتمثل في قضية التحرر والاستقلال .. فالبيت في هذا البناء القصصي لإحسان وعاء رمزي يحمل فكرة الوطن كما يراها .. هذا الوطن بحاجة إلى راعٍ .. وبداخل هذا البيت امرأة هي مستقر هذا الراعي وسكنه الذي لا يتحقق إلا باللقاء العاطفي بين الطرفين.. إن التركيب "في بيتنا" خبر مقدم وجوباً.. أما كلمة رجل فهي كلمة مفردة تعبر عن مبتدأ تأخر وجوباً ولهذا دلالته عند إحسان؛ فبقاء الأوطان وحمايتها يجب أن يتقدم على بقاء الأفراد.. والمصلحة الجمعية يجب أن يكون لها الأسبقية في سلم الأولويات تليها المصلحة الفردية..

إن هذا العمل يقدم لنا جانباً من فكرة المثالية من منظور إحسان عبد القدوس الذي عاش حياته يتناولها في كتاباته ويمكن الوقوف على أطرافها من خلال القول الآتي" **أفكاري ولدت معي وهي ترفض**

الاستسلام للواقع متطلعة إلى المستقبل .. ترفض القديم .. ترفض التقيد بالتقاليد .. ترفض الخوف الاجتماعي .. ولذلك فمهما طال الأمد عليها فهي لا تزال أفكاراً جديدة" [1].

وتعد هذه الكلمات علامة يمكن السير على ضيائها الفكري في التعامل مع عدد كبير من إبداعات إحسان عبد القدوس – إن لم يكن كلها – بصفة عامة ومع قصة **"بعيداً عن الأرض"** محور هذه الدراسة بصفة خاصة.

ويُستنتج من العرض السابق أن للعمل الفني فاعلين يتحرك في إطارهما: **الأول**: يتجسد في الواقع والنسق الثقافي السائد فيه و**الثاني**: هذه الذات الفنانة التي تستلهم – بوعي منها أو من خلال منطلقة اللاوعي داخلها – من هذا الفاعل الأول بعض الأدوات التي ترتكز عليها في تشكيلها لهذا العمل الذي يشغل منطقة المفعول بالنسبة لهذين الفاعلين..

وفي ضوء هذه الثنائية (الفاعل والمفعول) يتحرك المتلقى في مداره الخاص محاولاً عبر هذا المفعول إنشاء ما يمكن تسميته بـ (النص الموازي) الذي يعكس ما يحتضنه عمل الفنان من دلالات وفّق هذا المتلقى في إدراكها وتمثل وجهة نظر خاصة (رؤية) أفرزها التفاعل الذي تم بين الطرفين: هذا المفعول الفني والمتلقى..

أ. العنوان: التشكيل والرؤية :

يؤدي العنوان دوراً مهماً بالنسبة للمتلقى في رحلته داخل عالم المبدع فهو بمثابة المحطة الأولي التي يتوقف عندها داخل هذا العالم ليكوِّن بواسطته أفقاً دلالياً يبقى معه في حركته المعرفية بين أجزائه .. قد يبقى هذا الأفق كما هو وقد يزداد اتساعاً وقد يتغير كلية عندما يستبدله المتلقى بأفق جديد يستقر عنده بعد انتهاء رحلته.. وفي كل الأحوال فإن

---

(١) إحسان عبد القدوس، أيام شبابي، ص١٥ ، طبعة ١٩٩٧م ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

العلاقة التي تجمع هذا العنوان بعمل الأديب هي علاقة الإجمال والتفصيل .. إن رؤية الأديب التي تتوارى خلف الكلمات تبدو أكثر تركيزاً واختزالاً في هذه البنية الموجزة التي يضعها واجهة لعمله.

وبالنظر إلى التركيب "**بعيداً عن الأرض**" عند إحسان عبد القدوس يلاحظ أنه يضع المتلقى في فضاء افتراضات جميعها ينطلق من فكرة الحذف على المستوى النحوي .. إن كلمة "بعيداً" ربما تكون مفعولاً مطلقاً لفعل محذوف، هذا الفعل قد يكون أمراً: ابعدْ، ابعدى، ابعدوا، ابعدن، أو لنبعد .. وقد يكون فعلاً مضارعاً تقديره: أبعدُ، يبعد، تبعد، نبعد، يبعدون .. وقد يكون هذا الفعل للماضي: بَعُد ، بَعُدت.. إلخ ، وقد تكون هذه الكلمة "بعيداً" مفعولاً به لفعل محذوف تقديره علي سبيل المثال: أسير، أرحل، أسافر، أعلو..

بناءً على هذا التصور يصبح عنوان قصة إحسان حاملاً في طياته إما نداء تحذيرياً من شخصية مبدعة لها رؤيتها الخاصة بواقع رمزت إليه باستخدام كلمة "الأرض" وإما هو في ذاته يمثل تركيباً فعلياً خبرياً يعبر عن حالة انفصال (اغتراب) بين ذات وواقع معاش رأت في إيجاد مسافة فاصلة بينها وبينه قيمة تحقق لها شيئاً ما .. هذه الذات إما أن تكون فردية وإما أن تكون جمعية .. لكن في كل الأحوال فإن هذا البناء الموجز (العنوان) هو خطاب (رسالة) من ذات مبدعة إلى جماعة مستقبلة تقف منه موقف المناقش.. وبعد الاطلاع على التفصيل المتعلق به من الداخل تكون النتيجة إما القبول وإما الرفض.. أوالتزام الحياد..

لكن هذا الإجراء لا يمنع الوقوف أمام العنوان بوصفه تشكيلاً لغوياً له حدوده الخاصة به التي يحلق بها في الأفق الدلالي بمعزل عن العمل الفني الذي ارتبط به.. إن كلمة "بعيداً" تحمل في طياتها معنى (النفي)؛ فالابتعاد يعني– بدرجة كبيرة - حالة من الرفض لشيء ما، هذه الحالة تولد عنها نوع من الانفصال بين الذات الفاعلة لفعل الرفض

والشيء الذي تجمعها به علاقة تنافر .. ويترتب على هذا الوضع رحلة قد تكون مادية تشير إلى الانتقال بالحركة من مكان لآخر أومعنوية تعنى ارتحالاً نفسياً أو معرفياً يفيد تخلي هذه الذات عن موقفها أو ما كانت تؤمن به وتقبل عليه عاطفياً؛ لذا فإن كلمة "الأرض" في هذا العنوان تعد ثرية بما تحمله من دلالات فهي ليست إشارة إلى المكان فحسب، بل تعبر عن واقع مأزوم يخص هذه الذات المبتعدة، كما أنها وعاء رمزي للموقف وللفكرة وللمبدأ الذي اختارت الذات الارتحال عنه بحثاً عن غيره..

إذا فإن البنية الظاهرة للعنوان تحمل إثباتاً بينما تشير بنيته العميقة إلى النفي الذي يتجلى بدرجة كبيرة من خلال "بعيداً" .. وفي إطار هذه الثنائية **(النفي والإثبات)** يمكن الوقوف على ما ظل يؤمن به إحسان عبد القدوس ويدافع عنه طيلة حياته، إنها هذه الرؤية المبنية علي الرفض (نفي) والمتطلعة في الوقت ذاته إلى عالم فردوسي (مثال) له أبجديته الخاصة (التطلع إلى المستقبل).. ويمكن اقتفاء أثر هذا النفي من خلال عدد من العبارات التي وردت في قوله السابق:

- رفض الاستسلام للواقع..
- رفض القديم..
- رفض التقيد الصارم بالتقاليد..
- رفض الخوف..

إن هذه المباديء تثبت رؤية الكاتب وتمثل منطقة الحلم التي ظلت ملازمة له ووجدت صدى لها في إبداعه .. لكن ثنائية (النفي والإثبات) ليست حكراً على إحسان وحده، بل إنها تنسحب على الجماعة المتلقية – أيضاً- التي تنقسم إزاء هذه المباديء إلى:

- رافض (نفي)
- مؤيد (إثبات)
- أناس خارج طرفي هذه الثنائية لا يتخذون موقفاً واضحاً من رؤية الأديب..

ويمكن الوقوف على شواهد تدلل على هذا النفي عند إحسان في عدد من إبداعاته، منها على سبيل المثال: لا أنام، أنا حرة، الطريق المسدود، حتى لا يطير الدخان، لا شيء يهم، ولن أعيش في جلباب أبي ..ويمكن القول عن هذه النماذج: إنها تمثل تنويعات فنية لهذه العلاقة بين إحسان والواقع التي يشير إليها التعبير"**هذه الرؤية ترفض الاستسلام للواقع**"..

إن كلمة " بعيداً " – بناءً على التعامل التحليلي السابق معها – تسمى مفعولاً مطلقاً ويبدو أن لهذا الوصف (مطلق) بريقه عند الكاتب، فكان توظيفه له – بوعي أو بغير وعي – في الترويج لمبادئه عبر إبداعه، إن المطلق بالنسبة له يعني تحليقاً في الآفاق بحثاً عن المثالي بغض النظر عن زمانه أومكانه أو سياقه الثقافي .. إنها رؤية ترفض الانغلاق والتجمد، يدلل على ذلك كلماته في مقدمة قصة بعيداً عن الأرض " **كتبت قصة بعيداً عن الأرض في الخمسينيات قصة لها هدف سياسي أريد أن أثبت بها أن ليس هناك عداء طبيعي بين الأديان ولكن المنظمات السياسية هي التي تستغل تعدد الأديان لتثير الخلاف وتصل من وراء إثارته إلى تحقيق مطامعها**[1].

إن هذا السمو الذي تحمله رؤية الكاتب في محاولة منه لإدراك عالم فردوسي يجعل – بدرجة ما – من فنه الذي تشكل من وحى هذه الرؤية وتمثله على وجه الخصوص قصة " بعيداً عن الأرض " بمثابة رحلة مضادة لرحلة الذات الإنسانية الأولى التي هبطت فيها من أعلى (الجنة) إلى

---

(١) إحسان عبد القدوس، بعيداً عن الأرض، ص١٠، طبعة ١٩٩٨م ، قطاع الثقافة، أخبار اليوم، القاهرة .
وتجدر الإشارة إلى أن القصة في بدايتها الأولى كانت تقوم على علاقة حب نشأت بين شاب مسلم وفتاة يهودية أمريكية على ظهر باخرة.. وكانت هذه الفتاة في طريقها إلى إسرائيل.. وقد ارتفع الحب بهما إلى أن اتفقا على البقاء على متن الباخرة يجوبون أنحاء العالم بعيداً عن الأرض وقد أثارت القصة بشكلها الأول هذا موجة من الهجوم ضد إحسان عبد القدوس، وبعد فترة من الزمن أقدم علي إعادة صياغتها من جديد مبتعداً بفكرتها عن السياسة وعن المسلمين واليهود، أي أن تبقى القصة مجرد قصة حب تعيش وتتوالى أحداثها على ظهر باخرة فكانت بالشكل الذي هي عليه الآن، يراجع المصدر السابق، المقدمة، ص١٠، ١١.

أسفل (الأرض) ؛ لذا جاء رد الفعل الفني لتلك الرحلة التاريخية التي قام بها رأس الأسرة الإنسانية آدم – علية السلام – محاولة من قبل ذات مبدعة لإصلاح هذه الخطيئة وما لحقها من تبعات كان من شأنها الهبوط الذي يعني الأزمة .. وكأن الكاتب يريد أن يقول: **إن إصلاح عورات الواقع وإزالة ما به من سلبيات على اختلاف مظاهرها وتنوع أشكالها من شأنه الارتفاع بالحياة المعاشة والسمو بها حيث المثالية ..**

هذا التصور هو ما يمكن أن يطلق عليه ثورية إحسان عبد القدوس.. لقد كان أحد المؤيدين لثورة ١٩٥٢م المدافعين عن مبادئها الإيجابية التي نادت بها ويبدو أنه قد استغلها وانطلق منها ليشكل أيديولوجيته الفردية التي حرص على الترويج لها من خلال أعماله الفنية لتنتقل الثورة من فضاء الواقع إلى فضاء الفن الذي يضفي عليها طابعاً خاصاً مميزاً يرتبط برؤية المنتج له وحتى تصبح على يديه أكثر قدرة علي تجاوز واقعها المحلى الذي ظهرت فيه وأكثر امتداداً في الأفق الإنساني على اتساعه وتعدد ألوانه العرقية والثقافية والدينية واللغوية..

ب – بنية الاستهلال: الالتفات من الواقع إلى الفن :

ترتبط الفكرة المحورية للقصة بالبطل وهو داخل عالم إحسان عبد القدوس امرأة "**نوال**" مرت هذه المرأة بتجربة عاطفية مع أحد الرجال "**عادل**" أفضت في النهاية إلى زواج .. لكن هذا الزواج مر بمرحلة أزمة – خيانة عادل لزوجته مع إحدى صديقاتها وتدعى سعاد – لم يستطع أن يصمد أمامها فكانت النتيجة انفصال (**طلاق**) .. تحول هذا الانفصال من قبل البطل "نوال" إلى رحلة رأت فيها ملجأ تأوي إليه بعد هذه الأزمة .. فكان السفر بالبحر من أجل الاستقرار مع الأخ الذي هاجر إلى كندا منذ عدة سنوات .. وفي هذه الرحلة البحرية تتعرف على رجل آخر " **أحمد عزمي**" .. يتطور هذا التعارف إلى حالة حب شديدة بين الطرفين تحاول من خلالها المرأة البطل نسيان أزمتها الأولى.. لكن هذا الحب يُواجه بأزمة جديدة تجلت في اكتشاف نوال أن هذا الرجل متزوج بأخري ولديه

أولاد.. تكون النتيجة الابتعاد عنه هو الآخر واتخاذ قرار العودة من جديد إلي مصر حيث منزل الأسرة..[1].

يبدأ حدث القصة بهذا التركيب "**لا أدري**" [2] الذي يشكل حداً فاصلاً بين عالمين: **الأول** يرتبط بفعل الخروج الذي يقوم به كل من المبدع والمتلقي معاً من الواقع حيث يعيش كل منهما .. **والثاني** يرتبط بفعل الدخول حيث هذا العالم الجديد (الفن) الذي يشكله المبدع ويرتحل بين أجزائه المتلقي في محاولة منه للخروج بما يراه صالحاً مع سياقه الواقعي..

إذاً فإن استهلال العمل يعكس هذه العملية (الالتفات) التي تعني تحولاً من العالم المعاش إلى الرؤية التي بدأت في الظهور بناءً على هذه المعايشة ألا وهي رؤية الأديب .. ومن خلال هذه الجملة الأولى – بصفة عامة – يمكن القول: إن هناك رحلة ذات طابع معرفي يقوم بها الأديب تبدأ من منطقة التفاعل مع مفردات العالم ومعايشة أحداثه وصولاً إلى منطقة أخرى وهي منطقة النظر والتقييم التي تظهر بالنسبة للمبدع من خلال عمله .. وبمقاربة هذا التصور مع المتلقي يتضح أن لفعل الرحلة حضوره بالنسبة له – أيضاً – إنه يلج إلى عمل الأديب بوعي مسبق حول واقعه (رؤية) .. هذا الواقع ربما يتغير إذا ما استطاع هذا العالم الجديد الذي دخله أن يضيف إليه على المستوى المعرفي شيئاً مغايراً لما كان يراه؛ ومن ثم يتطور هذا الالتفات الذي قام به من الواقع إلى الفن إلى التفات في الرؤية بعد أن وفق صاحب القلم في استقطابه إلى فضاء الرؤية الخاص به هو .. وفي كل الأحوال فإن هذه الجملة الأولى التي يشير إليها بناء الاستهلال تؤسس –بصفة عامة – لثنائية إنسانية ذات أفق دلالي واسع هي ثنائية **(الخروج والدخول)**؛ فبالنظر إلى ثنائية **(الواقع والفن)** يصبح الاقتراب من عمل الأديب مؤشراً على الخروج من الواقع والدخول

---

(١) انظر: السابق، من ص١٥ إلي ص ٤٤ .

(٢) السابق، ص١٥.

إلى الفن .. وبالنظر إلى سياق الحياة المعاش من منظور تفكيكي يقوم على تجزئته إلى مواقف يصبح لثنائية (الخروج والدخول) حضورها القوي في حياة كل ذات إنسانية؛ فانتهاء الذات من موقف ما مرت به يعني خروجاً واستهلالاً في الوقت نفسه لموقف جديد ستشرع في معايشته وهو ما يعني الدخول .. إذاً فإن هذه الثنائية تعد مرادفاً لثنائية أخرى هي **(النهاية والبداية/الاستهلال)** وفيها تتضح هذه العملية التي يمارسها كل منا بشكل مستمر ألا وهي **الالتفات** ..

أما عن التفات إحسان عبد القدوس الذي تعكسه جملة الاستهلال **"لا أدري"** فهو يشير إلى نفي في الزمن المضارع (الحاضر) يعبر عن حالة درامية تتمثل في غياب المعرفة؛ وهو ما يقتضي التساؤل لأجل إزالة مظاهر هذه الحالة ، والتساؤل يعني – بدرجة ما – الرحلة طلباً لهذه المعرفة.. هذا التصور العام يأتي بالتوازي مع رؤية إحسان المجاوزة للواقع المتطلعة إلى تغييره واستبداله بواقع أكثر مثالية؛ ومن ثم فإن النفي في بداية القصة يؤسس لثنائية **(الهدم والبناء)** من منظور عبد القدوس .. **إنه يجعل من الالتفات والهدم قرينين متلازمين بينهما تماثل على المستوى الدلالي**؛ فالنفى يعكس حالة من الانفصال بين طرفين .. وهذا الانفصال يمهد لالتفات أحدهما عن الآخر، ومن شأن هذا الالتفات أن يهدم – بدرجة ما – واقعاً علي المستوي المادي أو الفكري المعنوي كان قائماً تأسيساً لواقع جديد وهو الذي يتجلى في عملية (البناء) التي ستأتي فيما بعد.

وبعد أن يتجاوز المتلقي هذه الجملة الأولى " لا أدرى" إلى ما بعدها **"إني كلما سألت نفسي أجبت نفسي بأني لا أدري، كل هذا الألم الذي يمزق صدري وكل هذه الحيرة التي تشتت عقلي ولا أدري"** [1] .. حتى هذه اللحظة لا يتسنى تحديد هوية هذه الذات الناطقة أذكر هي أم أنثى؟ وهو ما يفتح البنية النصية على عدة احتمالات منها شعور القارئ بأن المتكلم ذات ذكورية قد تتقارب مع هذه الذات المبدعة الكائنة

---

(١) السابق، ص١٥.

واقعاً (إحسان عبد القدوس) لدرجة التماهي وكأن هذه الأخيرة قد اصطنعت داخل عالمها الفني نائباً ينقل بطريقة إبداعية رؤيتها إلى المتلقي.. هذه الرؤية التي ارتكزت بداية على أداة النفي **(لا)** لتعلن عن هذا التجاوز المرجو حصوله بعيداً عن هذا الواقع الآني الذي رمز إليه الفن بكلمة "الأرض" .. ويشير الألم الذي تعانيه هذه الذات إلى موقف الأزمة الذي يمر به كل صاحب رأى خاص يختلف به مع السائد .. إن النفي لا يعبر فقط عن انفصال معرفي **" أدرى"** ولكنه يبرهن على انفصال نفسي كذلك ؛ فتكرار ياء المتكلم في هذا النص الاستهلالي يجسد حالة من الوحدة (العزلة) تواجهها الذات اقتضت تبعاً لها أن تلتفت عن حياتها الجمعية التي تعيشها مع الغير (فرد/جماعة) لتقضي لحظات فردية خاصة تقيم فيها حوار داخلياً (مونولوج) بينها وبين نفسها ، إنها حياة تقوم على عملية تأمل واستحضار ينتقل فيها الصوت الناطق إلى الداخل حيث العقل والشعور ويكون صمت اللسان هو السمة الغالبة التي قد يستعاض عنها بالقلم حتى يتسنى تسجيل هذه الحياة الخاصة قبل ترحل..

إن هذه المعاناة التي بدأت في التشكل فناً عبر الاستهلال ليست ببعيدة عن معاناة أخرى واقعية تخص إحسان الذي مكث حياته يبحث لأفكاره عن مكان في الواقع ؛ وهو ما جعله يقول في أواخر رحلة العمر **"إن فكري لم يتغير حتى اليوم ربما لأن كل ما اقتنعت به.. في شبابي وعشت مقتنعاً به لم يتحقق حتى اليوم"** [1] يتضح من هذا القول أن **أمنيات الكاتب ظلت سجينة منطقة الأحلام عنده، هذا السجن وجد طريقاً له في فنه** - الذي يعد متنفساً حيوياً لكل ذات صاحبة قلم - **فكان النفي الذي يتخذ لنفسه حضوراً واضحاً في إبداعاته** وما استهلال قصة "بعيداً عن الأرض " إلا أحد الأمثلة عليه.. وهو في عمق دلالته رسالة إلى من بإمكانه تحويل النفي إلى إثبات ، أي الالتفات إلى النقيض؛

---

(١) إحسان عبد القدوس، أيام شبابي، ص١٥.

فالاختلاف مع الواقع أفضى إلى السعي لنفي وجهة النظر القائمة فيه ، لكن لا يجب لهذه الحالة الاغترابية المعتمدة على النفي أن تبقى طويلاً ، بل لابد من توظيف المتاح من أدوات بهدف التحول إلى صورة مغايرة تعيد حالة الإثبات من جديد الذي يعني بدرجة كبيرة الاستقرار؛ وهو ما يعني عدم الاستسلام للقائم أو التعايش مع مثالب سائدة فى العالم المحيط.. **كل هذا يكون بثورة إيجابية تبدأ أولاً برصد هذه العيوب .. ثم إعلان الاختلاف معها مع البحث عن الوسائل المقنعة لحشد التأييد اللازم لهذا الاختلاف.. ثم البحث عن آليات للتغيير بعيداً عن المبالغات وبمجهود جماعي .. هذه الرؤية تعبر – إلي حد كبير– عن ثورية إحسان عبد القدوس وكل ذات إنسانية ترفض منطق الاستسلام أوالتماهي في سلبيات واقع تعيشه بإعلانها الأوَّلى: الاختلاف أي (الالتفات) الذي يتجسد لغة في كلمة "لا"..**

ج – شخصية البطل: الراوي وسرد السيرة الذاتية :

بعد تجاوز منطقة البداية يجد المتلقي نفسه مع صوت أوحد يتولي صحبته داخل هذا العالم الفني.. هذا الصوت هو صوت الراوي الذي يقوم في "بعيداً عن الأرض" بدورين معاً في آن واحد لا يتخلى عنهما أو عن أحدهما طيلة أحداث القصة: **الرواية والتمثيل** .. إنها شخصية المرأة **"نوال"** التي تؤدي دور البطولة ويتميز حضورها داخل إبداع إحسان بمزيد من الوضوح؛ لأنها الصوت المتكلم الذي يرتكز على ضمير الـ (أنا) في تقديم جانب من عالمه الخاص إلى مستمع على استعداد للإنصات والمعايشة وربما التعاطف الوجداني الذي قد يتحول بعد مدة إلى موقف فكري يقوم على تبني قضية البطل والترويج لها..[1]

إن قصة إحسان بهذه الطريقة التي قدمت بها يمكن النظر إليها وتصنيفها على أنها "سيرة ذاتية".. لكنها سيرة ذاتية متخيلة تقوم على

(١) انظر: جيرالد برنس، المصطلح السردى، ترجمة: عابد خزندار، **(Narrator)**.

ربط الحاضر الذي يمثله – إلى حد كبير – المتلقي المستمع بماضٍ متخيل يتمثل في هذا السرد الذي تقوم به المرأة لجانب مما مرت به في الماضي الفردي المتعلق بها[1]؛ ومن ثم فإن " بعيداً عن الأرض" تمثل نقطة التقاء بين الواقع والخيال من جانب وبين الفردي والجمعي من جانب آخر ، ولهذا دلالته فيما يتعلق بفكر إحسان عبد القدوس .. إن منطقة الواقع يشغلها بدرجة كبيرة المتلقون للعمل في حين أن منطقة الخيال تشغلها نوال وأحداث قصتها ومن ورائها مخيلة المبدع التي انطلق منها هذا العالم الفني .. ونوال شخصية مفردة بينما فضاء المتلقي يعبر عن جماعة ليست فرداً ولكنه جمع يستقبل هذا الإبداع في ظل أطر زمانية ومكانية متعددة ومتنوعة إلى حد كبير .. بجانب هذا الحال يتجلي طابع رومانسي ميز فكر إحسان عبد القدوس وانعكس على إبداعه – بصفة عامة – هذا الطابع يبدو في أمرين:

- الاحتفاء بالمرأة .
- النزعة الفردية .

وهذه الأخيرة لا تعني انفصالاً كلياً (اغتراب) عن الواقع والجماعة بقدر ما تعني الابتعاد عن هذا العالم الجمعي وتأمله بطريقة فردية وتحويل هذا التأمل إلى إبداع يمكن أن نلمسه ونقوم بتقييمه ، أما عن الصوت النسائي فهو مطلب الرومانسي في هذه اللحظات التي يخلو فيها بنفسه فتصبح المرأة هذا الآخر الذي نتواصل معه عاطفياً رمزاً يشير إلي العالم الذي يجب ألا يطول ابتعادنا عنه، يدل على ذلك أن ثورية إحسان عبد القدوس تقوم على مجاوزة الواقع المعاش، وهذا الواقع لا تحيا فيه

---

(١) يمكن أن يطلق على هذه العملية مسمى "الارتحال الذهنى" عندما تتجاوز الذات بوعيها فضاء اللحظة الحاضرة إلى زمن مغاير قد يكون الماضى– على سبيل المثال– أو ما تراه ممكن الحدوث مستقبلاً.
– انظر: د.شعيب حليفى، الرحلة فى الأدب العربى، ص٢٣.

الذات المبدعة وحدها وإنما يمتد ليشمل غيرها؛ ومن ثم فإن الدعوة للارتفاع عنه تعني أن هذه العملية ستكون ذات طابع جمعي..[1] ولعل "في بيتنا رجل" دليل على هذه الرؤية عنده..

وقد انعكست هذه الثورية في "بعيداً عن الأرض" من خلال تشكيل إحسان لشخصياتها ؛ فالذي ينوب عن إحسان في تبني هذه الفكرة وعرضها داخل هذا العالم الفني المصغر هو شخصية "نوال" البطل والاعتماد عليها يؤكد على هذه النزعة الرومانسية التي تغلف أعمال إحسان عبد القدوس .. وكأنه يريد أن يقول لقارئه: **إن الإيمان بالفكرة أياً كانت طبيعتها إنما يتأسس أولاً على العاطفة، وإذا ذكرت العاطفة ذكرت المرأة على الفور، والحديث عن العاطفة يقتضي الحديث عن الحب؛ فالارتباط بأي شيء سواء أكان مادياً أم معنوياً يعني حبه حتى ولو كان معتمداً على الاقتناع العقلي فقط فإن ما يسمى بـ (الاقتناع) هو في جوهره العميق الحب ..**

أما عن الواقع المتأزم الذي يجب أن نرتفع عنه فقد تشكل في قصة " بعيداً عن الأرض" من خلال محور ذكوري يقوم على شخصيتين: **عادل وأحمد عزمي** .. إن الاثنين يمثلان عالماً معيباً اكتشف البطل مواطن الخلل فيه بفضل تفاعله مع مفرداته ؛ فعادل يجسد منظومة أخلاقية انهارت لتقوم على أنقاضها منظومة أخرى أشد ضراوة ، إنه يؤدي داخل القصة دور الزوج الخائن[2]..

وهذا التردي الأخلاقي حاول أن يخفيه بداية عبر إظهار نقيضه – أي الشخصية الإيجابية التي تسعى بأفعالها لنيل استحسان الغير - ومن ثم

---

(١) يمكن الانطلاق من هذا التصور إلى التأكيد على أن الذات المبدعة مهما كان انتماؤها على المستوى الفكرى من الصعب أن تقيد نفسها بمذهب بعينه؛ فرومانسية إحسان عبد القدوس لا تلغى كونه كاتباً واقعياً جعل للمجتمع المصرى جانباً كبيراً من اهتمامه ، فإذا أخذنا قصة "بعيداً عن الأرض" شاهداً أمكن القول: إن المبدع الذى وصل إلى درجة عالية من النضج هو الذى يوظف ما على الساحة من نظريات أومذاهب فى سبيل إخراج عمل على درجة عالية من القيمة يحقق للجماعة المتلقية شيئاً ..

(٢) انظر: إحسان عبد القدوس، بعيداً عن الأرض، ص٢١.

فإن بداياته مع البطل كانت تعني أنه على النقيض تماماً مما ظهر عليه بعد ذلك ؛ ومن ثم فإنه داخل العمل يتحرك وظيفياً في إطار بنية ضدية تقوم على الشيء وعكسه؛ إنه **الخير** في بداية علاقته بالبطل الذي تحول بعد ذلك إلى **شر** بفعل الخيانة.. ولا تقتصر هذه الضدية على أفعاله فحسب، بل تنسحب على الاسم الذي اختاره له إحسان وهو "عادل" وهذه مفارقه فنية لافته ، فالاسم الذي تعرف به الشخصية بين الجماعة قد يكون حاملاً معني واضحاً تأتي أفعال الشخصية وفق حكم الغير عليها لتثبت غيره ؛ فعادل على مستوى الفن هو في الحقيقة المنافق الذي يظهر غير ما يبطن (الخائن) ، وهاتان الصفتان تعنيان أن المنعوت بهما **ظالم** لغيره ولنفسه في الوقت ذاته .. هذه الخيانة الزوجية التي أصابت نوال بالصدمة دفعتها إلى الرحيل حيث الأخ الذي هاجر منذ سنوات إلى كندا .. ويمكن القول: إن فعل الرحلة من قبل البطل يمثل- بدرجة ما - مرادفاً فنياً لثورية إحسان عبد القدوس على المستوى الواقعي، فالدعوة إلى التجاوز قد تشكل فناً بواسطة هذا الانتقال الذي قامت به شخصية المرأة.. وفي طريقها التقت بذات ذكورية أخرى هي" أحمد عزمي" الذي ارتبطت وجدانياً به على ظهر الباخرة التي كانت مسافرة عليها ، لكنها اكتشفت في النهاية ما جعلها تصاب بخيبة أمل فيه هو الآخر فتقرر الابتعاد عنه؛ إذ عرفت أنه متزوج بأخرى وقد أنجب منها ، ومن ثم فإن لقاءها الاجتماعي به (الزواج) يعني ألماً لإحدي بنات جنسها وتدميراً لكيان أسرى قائم[1] .. إن أحمد عزمي يرمز لأزمة لكن من نوع آخر يختلف عن أزمة عادل (سعي الرجل المتزوج للارتباط..) ،لكن الاثنين يعكسان عالماً معيباً - يجب تغييره- والعيب فيه متعدد ومتنوع في أشكاله ، هذا ما يريد الفن – من منظور رؤية إحسان - أن يقوله من خلال شخصيتي عادل وأحمد عزمي، وتغيير هذا العالم يقوم أولاً على رفضه ، ثم محاولة إيجاد مكان علي الأرض لعالم مختلف قد تشكل بدايةً في منطقة الوعي الذهني الخاصة بالذات.

---

(١) انظر: السابق، ص٣٨، ٣٩.

إن فعل الرحلة الذي قامت به نوال كان لأجل الهروب من أزمة، لكن ليس الهروب السلبي الذي يصبح مجرد غاية في حد ذاته، بل وسيلة بدليل اقترابها من رجل جديد يمثل واقعاً مغايراً، هذا الرجل هو أحمد عزمي.. لكن بعد أن اكتشفت الأنثى البطل ما به من عورات قررت الابتعاد عنه هو الآخر.. وهذا الابتعاد الثاني يعني أن رحلة البحث مازالت مستمرة.. وهذه رسالة ضمنية ينقلها إلينا إحسان عبد القدوس بواسطة المرأة مفادها أن **الحركة الدائبة في الحياة بحثاً عن الأفضل يجب ألا تتوقف مهما اعترض طريقها من عثرات قد تكون مدعاة لقدر من الإحباط أو نوع من اليأس.. وهو ما يجعل من" نوال" مرادفاً فنياً أنثوياً لرحلة حياة الأسرة الإنسانية.. هذه الرحلة الممتدة عبر الزمن لآلاف القرون قد مرت بعوامل نجاح وتجارب فشل كثيرة لكنها لم تتوقف أبداً وبقيت في حركتها وما زالت سائرة..**

إذاً يمكن القول بالإفادة من باب التنازع والاشتغال في كتاب النحو العربي: إن عادل وأحمد عزمي فاعلان قد تنازعا على مفعول واحد هو هذه المرأة "نوال" لكن من الواضح أن هذا المفعول- على مستوى الفن- يرفض الاستسلام أوالوقوف عند الأثر الذي وقع عليه من هذين الفاعلين.. وهو ما عبر عنه داخل القصة فعل الرحلة من جانب "نوال" الذي يؤكد على ما يمكن تسميته **(التعايش الإيجابي مع الواقع)** ويعني هذا التعبير **الوسطية التي تجعل من حضور الفرد داخل سياقه الواقعي قائماً على مبدأ الاتصال والانفصال معاً، أي الارتباط بما فيه من قضايا وأحداث والخروج منها بتشخيص لما به من أزمات، ثم الانفصال عنها بتجاوزها من خلال توظيف آليات تعتمد على جهد فردى وجماعي من أجل إزالة مظاهرها.**

إن فعل الرحلة في قصة" بعيداً عن الأرض" وإن كان يقدم حلاً واحداً لأزمات الواقع وذلك بآلية الابتعاد عنها التي تمثل خطوة في طريق مواجهتها **فإن على المتلقي المستقبل لهذا العالم الفني أن يطرح من خلال**

رؤيته ما يراه من خطوات تكميلية تضاف إلى هذه الخطوة التي قدمها إلينا إحسان، وذلك هو النص الموازي الذي يجب على كل ذات قارئة أن تخرج به ويشكل إضافة يمكن البناء عليها بعد أن تفرغ من عمل المبدع أياً كان النوع الذي يتجلي فيه سواء أكان قصة أم رواية أم قصيدة شعرية أم رسماً أم نحتاً.. إلخ.

إذاً يصبح الاسم "نوال" الذي أطلقه إحسان على بطلته داخل القصة بمثابة اختيار مقصود من جانبه الغرض منه التعبير الفني عن رؤية قائمة علي فكرة البحث ليس عن واقع ذي طابع مثالي يشغل منطقة المفعول، ولكن عن هذه الفواعل الإنسانية المؤهلة القادرة على تحويل ما في الذهن من أمنيان مجردة إلى أبنية واقعية ملموسة..إن اسم نوال في مضمونه يكتسب طابعاً حركياً يرتبط بالسعي من أجل نيل غاية؛ وهو ما يأتي بالتوازي مع فعل الرحلة الذي وظفه إحسان داخل القصة في عرض رؤيته..

د- بنية النهاية ودائرية الحكي :

بدأ إحسان قصته بجملة **"لا أدري"** وأنهاها بـ" **يارب أريد أن أدري كيف أعيش على الأرض؟**" [1] وترتبط هذه النهاية بمصير " نوال" التي قررت العودة ثانية إلى الوطن بعد رحلة لم تجد فيها المأوى النفسي الذي ذهبت تبحث عنه.. والملاحظ أن القصة بدأت بالتركيب" لا أدري" وهو تركيب خبري يشير إلى حالة من الاستلاب (نفي العلم وغياب المعرفة) هذه الحالة اقتضت من البطل الرحلة بهدف البحث عن وسائل من شأنها إزالة مظاهرها.. لكن القصة انتهت بهذا التعبير الإنشائي(**النداء/ الدعاء**) الذي يعكس حالة الفقد والشعور بالنقصان من جانب البطل.. إن نوال قد ألجأت أمرها إلى قوة الخالق القادر على تحويل هذا الفقد إلى إشباع.. وهذا اللجوء يعني أن القصة قد انتهت من حيث بدأت..

---

(١) السابق، ص٤٤.

ويمكن الجزم- أيضاً - بأن بدايتها كانت مؤشراً لنهاية سابقة ربما تكون مشابهة، خاصة وأن ما يميز الحدث في القصة القصيرة بصفة عامة هو أنه يبدأ بما يمكن تسميته عمق الموقف الإنساني هذا الموقف الذي يكون في ذروته؛ ومن ثم فإن حركة الأحداث داخل قصة "بعيدا عن الأرض" تسير- إلى حد كبير- في شكل دائري بحيث تنتهي عند النقطة نفسها التي بدأت منها. إن التعبير"**كيف أعيش على الأرض**" يعكس تساؤلاً من جانب هذا البطل الذي اعتمد طريقة السيرة الذاتية في الرواية باستخدام ضمير المتكلم من بداية القصة حتى نهايتها، هذا التساؤل يعني استمرار حالة النفي التي بدأت في الظهور من خلال التركيب "لا أدري" في الاستهلال كما هي؛ فغياب العلم يعني النفي وهذا الأخير استوجب التساؤل الذي يجعل هذه الخاتمة من النوع المفتوح؛ فالأحداث لم تقدم شيئاً واضحاً حول أزمة البطل داخل سياقه أو حلولاً عملية من شأنها مواجهة أسبابها بدليل أن" نوال" ما زالت تتساءل كيف تعيش واقعها الذي مازال على حاله لم يتغير.

والسؤال في حد ذاته تكريس لاستمرار الرحلة.. ويبدو أن هذه الرحلة من خلال خاتمة القصة ستتجاوز حدود الإبداع (العالم الفني لإحسان) وصولاً إلى الواقع حيث القارئ.. وكأن الكاتب يريد أن يجعل من هذا الفعل المعتمد على الحركة (الرحلة) فعلاً جمعياً لا يخص البطل "نوال" في عالم الفن وحده، بل يتجاوزه إلى الجماعة المتلقية على اختلاف أطرها الزمانية والمكانية؛ إذ لا يجب أن تكون مهمة مواجهة الواقع المأزوم مقصورة على ذات فردية بعينها، بل يجب أن تكون مهمة جمعية (قومية) تقوم بها الجماعة موظفة ما لدى عناصرها من طاقات إيجابية.. إن نوال بتساؤلها في نهاية القصة تسعى لتحويل هذا الفعل الحركي القائم على البحث من فعل فردى على مستوى الفن إلى فعل جمعى على مستوى الواقع، وبذلك يصبح للفن على اختلاف مظاهره دوره الإصلاحى الذى يجب أن ينهض به تجاه الجماعة الإنسانية فى عمومها..

ويعزز هذا الطابع الدائرى لقصة" بعيداً عن الأرض" وضع الكاتب لاسمه بعد نهاية أحداث عالمه الفنى؛ لقد وضع إحسان عبد القدوس توقيعه بعد النهاية مباشرة[1] وكأنه بعد آلية التخفى التى اعتمدها منذ بداية أحداث قصته خلف الأنثى "نوال" وحتى النهاية يعود للظهور من جديد أمام القارئ ليؤكد على طبيعة مراوغة تتصف بها كل ذات مبدعة تأبى أن تعرض رؤيتها تجاه سياق الواقع بشكل صريح ربما تحاشيا لصدمة قد تتلقاها من داخله؛ لذا تترك لفنها هذه المهمة بما يحمله بين مفرداته من كثافة وعمق تجعل منه مجموعة من الرؤى والأفكار.. ثم تعود هذه الذات المبدعة للظهور الواقعى من جديد أمام المتلقى، تماماً كما فعل إحسان عبد القدوس فى هذه القصة على وجه التحديد.. وهذا الصنيع يجعل صاحبه أشبه بفنان مسرحى، فبعد أن يؤدى دوره المتخيل على خشبة المسرح ويسدل الستار يعاود الظهور من جديد على طبيعته واسمه الحقيقيين ليحيى جمهوره..

وإذا كان عالم الفن الذي تعبر عنه "بعيداً عن الآرض" ذا طابع دائري فإن لسياق الواقع هذه السمة كذلك؛ فبداية رحلة القاريء كانت مع الكاتب حيث اسمه الكائن على الغلاف وبعد النهاية يلتقي به القاريء مرة ثانية، ووجود اسم الكاتب في البداية والنهاية يرمز إلي هذا الواقع الذي يعود إليه المتلقي بعد أن خرج منه..هذه الدائرة المغلقة تجعل من فعلي الخروج والعودة بمثابة مسلمة إنسانية عامة لا تخص فرداً أوجماعة دون الأخري..وهذه الحالة التي يمثلها إحسان من خلال قصته ما هي إلا انعكاس لهذه الحتمية الموجودة في حياتنا التي تجعل المصير الإنساني يؤول إلي البداية نفسها التي كان عليها قبل الخروج إلى الوجود.. **والتماثل بين سياقي الواقع والفن في هذه الطبيعة الدائرية يؤكد علي العلاقة الحميمية والحتمية في الوقت نفسه الموجودة بينهما؛ فكل منهما يأخذ من الآخر ويعطيه لتكون الغاية السامية المرجو إدراكها هي الإصلاح..**

---

(١) انظر: السابق، ص٤٤ .

تعقيب :

إن الحب والتمرد على الواقع المأزوم بالابتعاد عنه عبر فعل الرحلة معانٍ إذا تم الربط بينها وبين وقصة "بعيداً عن الأرض" فى بداياتها الأولى التي أشار إليها إحسان في المقدمة يمكن الخروج منها بتصور حول فكره، هذا التصور مفاده رغبة ذات مبدعة فى تشكيل عالم متحد الأجزاء لا مكان فيه لفواصل من أى نوع تحول دون ترابط هذه الأجزاء فيما بينها سواء أكانت فواصل سياسية أم ثقافية أم دينية أم عرقية ..إلخ من الحواجز التى من شأنها أن تؤجج الصراعات بين أفراد الأسرة الإنسانية علي عمومها..

إن قصة الحب التى نشأت بين الشاب المسلم والفتاة اليهودية في الحالة الأولي التي كانت عليها قصة "بعيداً عن الآرض" ما هي إلا إشارة رمزية على مستوى الفن تختزل هذا الحلم الكامن داخل الذات المبدعة.. إنه الحلم بعالم واحد وأسرة بشرية ما بينها من مساحات للاتفاق أكثر مما يباعد بين أفرادها من عوامل اختلاف.. هذه هى مثالية إحسان التى تجعل من أفكاره الوجه الإيجابى المرجو أن يكون لما يسمى في عصرنا الحاضر بـ(العولمة) لكنها بالمعني الذي شاع عنها في زمننا تريد أن تجعل من العالم وحدة واحدة على طريقة جهة بعينها بهدف السيطرة والهيمنة إنها العولمة علي الطريقة الأمريكية.. لكن **الرؤية الفنية المنطلقة من فكر إحسان عبد القدوس تنظر إلى العولمة من منطلق إسقاط الحواجز وتوظيف القواسم المشتركة التى من شأنها أن تقارب بين أفراد الأسرة الإنسانية الكبيرة وتقوم علي مبدأ المساواة وإعلاء قيمة الحوار .. ولعل عاطفة الحب التى تجمع المسلم واليهودية فى الحالة الأولى لقصة" بعيداً عن الأرض" ما هى إلا رمز لمقومات الاتفاق التى إذا ما استغلت جيداً من شأنها أن تهزم أسباب الفرقة التى رمز إليها إحسان فناً من خلال الوصفين: مسلم ويهودية..**

تعليق ختامى :

من خلال العرض السابق لواحدة من إبداعات إحسان عبد القدوس يتبين الآتى:

- توظيف إحسان للمذكر "عادل وأحمد عزمي" من أجل إبراز أزمة الواقع وإظهار الأنثى "نوال" فى ثياب الرافض لهذا الواقع المأزوم يعنى- بدرجة كبيرة - انحيازاً من جانب الكاتب للمرأة.
- استحدام المرأة البطل لطريقة السرد المميزة لقص السيرة الذاتية التي تقوم على عملية استحضار من الزمن الماضى الذي يحمل جزءاً من أزمتها يعكس جانبا من رؤية إحسان عبد القدوس على المستوى الواقعى، هذه الرؤية تتمثل فى رفض القديم.. والمعروف أن القديم مكانه الزمن الماضى.
- فى قصة" بعيداً عن الأرض" تتضافر عناصر أربعة بينها تقارب انعكس فى هذا العالم الفنى المصغر: **الاختلاف** مع الواقع المأزوم **والنفى والالتفات والرحلة.**
- المرأة فى إبداع إحسان عبد القدوس- بصفه عامة - وفى هذه القصة على وجه الخصوص تمثل المنطلق الرومانسى الذى يرتكز عليه فى تشكيل فكره بطريقة جمالية.
- إبداع إحسان عبد القدوس في هذه القصة محور الدراسة يعكس طابعاً وسطياً يقوم على الجمع بين ما هو فردى وما هو جمعى؛ فالفردية تبدو فى شخصية "نوال" التى تتأمل الواقع ذا الطابع الجمعى من بعيد وهى تقوم باستحضار جانب مما حصل لها فيه، أما الجمعية فتتمثل فى هذا الواقع الذى تم استدعاؤه عبر سرد السيرة الذاتية..
- تقود هذه الوسطية إلى ثنائية بارزة تحكم حياة الجماعة البشرية هى ثنائية **(الفكر والفعل)** الذى يحول هذا المجرد الكامن في

الذهن إلى إنجاز ملموس على أرض الواقع.. إن الذات الواعية هى التى تتأمل واقعها وتفكر فيما يتضمنه من سلبيات(مشكلات) وإيجابيات يمكن البناء عليها ، يتحول هذا الفكر فيما بعد إلى خطط من شأنها أن تعيد تشكيل هذا الواقع على المستوى الفردى والجمعى، ثم تأتى بعد ذلك مرحلة الفعل الإنجازى الذى يحول هذه الخطط إلى حقيقة علي الأرض.. إن "نوال" فى" بعيداً عن الأرض" قرأت جانباً من واقعها وعبرت عن رؤيتها له، هذه الرؤية انتهت بتساؤل شغل منطقة النهاية فى هذا العالم الفنى المصغر، لذا تبقى الحاجة إلى من يكمل الطرف الثانى للثنائية، أى هذه الذات التى تنطلق من منطقة التأمل إلى منطقة الفعل الإنجازى..

ثالثًا: البنية المكانية .. تشكيل ودلالة :

بمقاربة فضاء المكان تكون ثنائية (الإنسان والمكان) قد اكتملت بطرفيها؛ فالحضور الذكوري والأنثوي على مستوى الواقع والفن معا لا يكون إلا في إطار فضاء مكاني يحتضنه وتتحدد هويته من خلاله.. وهذا الفضاء على تشظيه ليس إلا امتدادا لهذا المكان الإطار (الأرض) الذي يتعالق مع هذا الإنسان عبر منظومة للاتصال قوامها رسالة حتمية تصلهما معا ألا وهي صفة (خليفة) التي نعت بها الكائن البشري منذ نزل إلى الأرض.. ومن ثم فإن هذه الثنائية التي تشكل هذا المؤنث الكبير المسمى حياة تنتقل إلى عالم الفن ليحيلها إلى نص يتخذ لنفسه تجليات عدة يظهر بها من بينها اللغة.

ومع مجموعة " سيدة في خدمتك " لإحسان عبد القدوس ستتم مقاربة هذه البنية من منظور أديب يركز عدسته الرائية على الواقع من خلالها جاعلا من الفضاء النصي لعالمه المبدع هذا امتدادا للفضاء الحياتي لكن وفق رؤية جمالية يغلفها رداء رومانسي..

إذا كان المكان هو لَبِنة أساسية من لَبِنات العمل السردى، فإن هذه اللَّبِنة تكتسب أهمية أكثر عند أديب واقعى مثل "إحسان عبد القدوس"، حيث يلمس القارئ فى رواياته ومجموعاته القصصية على السواء توجها واقعيًّا واضحًا؛ وإذ نجد أنه فيما يتصل بالأعمال السردية الواقعية فإن المكان يقوم بدور مهم في تجسيد المشاهد. مما يكسب هذه الأعمال جزءا كبيرا من واقعيتها

لقد اختارت الدراسة هذه المجموعة القصصية "سيدة فى خدمتك .." لدراسة عنصر المكان والوقوف على أهم قضايا تشكيله فى سرده، بعدما جرى تفعيله إبداعيا على نحو جلي، بحيث يمكن القول إن هذه المجموعة قد جعلت من المكان مرتكزًا فنيًّا لها.

ولعل ذلك ما تشف عنه عناوين القصص التى ضمتها المجموعة بين دفتيها، حيث قسمها "إحسان عبد القدوس" تقسيما مكانيًّا، من خلال إسناد كل عنوان من تلك العناوين إلى قرينة لغوية دالة على مكان وقوع الأحداث، في مسلك يتقاطع مع فن الرحلة في ثرائه الدرامي والإنساني ينتظم في صورة لوحات مكانية بالدرجة الأولى، يتقاطع معه من هذه الناحية دون أن يفقد خصوصيته بوصفه إبداعا قصصيا قائما على المزج الفني بين تجربة الواقع ورومانسية الخيال الفني للمبدع، وذلك على النحو التالى:

- لبنان "سيدة فى خدمتك .."
- كوبا "فنجان قهوة بارد!"
- المغرب "زوجة من الشاطئ الآخر .."
- السويد "طلاق الشاب الطويل الأسمر .."
- أسبانيا "مدريد باللون الأحمر .."
- السنغال "اللون الآخر .."
- كوبا "عود القصب .."

- تشيكوسلوفاكيا "الدموع السوداء .."
- ألمانيا "سلك من ذهب وسلك من نحاس"
- إنجلترا "فتحية فى لندن .."

إن هذه العنونات تمثل افتتاحا مكانيًّا للسرد، مما يُعد سمةً واقعية، تنبئ باستلهام الأحداث من مادة حياتية تكتسب واقعيتها من ارتباطها ببقاع مكانية لها وجودها المرجعي على الخريطة الجغرافية، ويسكنها أناس لهم قضايا حياتية، وتجمعهم علاقات ثرية متشابكة (سيدة – زوجة – الشاب – فتحية).

من هذا المنطلق تسعى هذه الدراسة النقدية –فيما تسعى إليه- إلى كشف ملامح التيار الواقعي عند إحسان، وما يمليه عليه هذا التيار من غواية تزداد تشويقا بامتزاجها برؤية رومانسية للعالم تختزل أعماق التجربة الإنسانية للذات المبدعة؛ فتتبلور رسالة إنسانية يفيد منها المتلقي؛ فيضحى الإبداع رسالة كشفية وإنسانية تنهض بدورها التنويري لدى جمهور القراء.

(هنا .. هناك) ثنائية المكان والمكان الآخر :

"هذه القصص كتبتها وأنا هناك" [1]، هكذا قدم "إحسان عبد القدوس" لمجموعته القصصية، ليشير من البداية إلى انفتاح الفضاء الحكائى مكانيا بتخطى حدود الـ "هنا" التى تشير إلى مكان أوَّلِىّ ننتقل منه إلى "هناك" منفصلة عنها مكانيا.

إن لفظة "هناك" لفظة مكانية نسبية تحيل إلى لفظة أخرى شديدة الصلة بها، وهى "هنا". ولا تكتسب اللفظتان دلالتهما إلا بالإسناد إلى ذات تسكن المكان "هنا"، ومن ثَمَّ تنظر إلى أمكنة أخرى كثيرة بوصفها "هناك".

إننا إذن أمام ثنائية مكانية ينبئنا "إحسان عبد القدوس" أنه سيبنى عليها ومن خلالها فضاءه الحكائى، وهى ثنائية لا تنفصل بحال عن

---

(١) المجموعة، صفحة المقدمة .

إحساس الذات الفردية بالمكان، بل إنها ثنائية نسبية تكتسب دلالتها القائمة على التخالف والانفصال بين ما هو "هناك" وما هو "هنا" من خلال هذه الذات.

إن هذه الذات أولا وقبل كل شيء هى ذات المبدع القاص، التى تسرى عبر النص متلبسة بذوات كثيرة أخرى؛ فأحيانا تتلبس بذات الراوى الذى يجرده "إحسان عبد القدوس" من نفسه، وأحيانا أخرى تتلبس بذوات شخصيات قصصه، ولكنها فى النهاية تنعكس على ذوات القراء المتلقين لحكيه، والذين يتمثلهم المبدع ساعيًا إلى إرضائهم، حاملاً همومهم الإنسانية والاجتماعية.

ولا عجب فى ذلك إذا علمنا أن هذه هى سمة "إحسان عبد القدوس" فى إبداعه القصصى والروائى، حيث الفن القصصى عنده "يعبر عن التجربة الإنسانية من منظار اجتماعى بحت" [1]، فهو ينطلق من رسم هذا الواقع الاجتماعى إلى غايات تواصلية مع متلقيه الذين يشكلون المجتمع، فمهمته إذن هى تغيير الواقع الاجتماعى بنقل هذه التجارب الإنسانية التى يستمدها من الواقع ويضفى عليها من ذاته. ولا سبيل له إلى ذلك إلا بالتماهى مع جمهوره بالتعبير عن ذوقهم، ومحاولة تَلَمُّس إحساسهم بالمكان، ثم التعبير عن ذلك كله فى أسلوب أدبى جميل، فينقل التجربة بعد أن ينقيها من ابتذال الواقع.

إن إحسان عبد القدوس ينطلق فى مجموعته القصصية "سيدة فى خدمتك .." من موقعه الذاتى "هنا"، من واقعه وواقع المجتمع المصرى الذى ينتمى إليه، إلى مواقع أخرى "هناك"، فسافر إلى تلك البلاد –عربية وغربية- ليكتب لقارئه عنها، وليلتقط له تلك الصور الاجتماعية والإنسانية الأثيرة، وليؤكد "أن مجال القصة مفتوح وليس محصورا ببلد

---

(١) د. عبد العزيز شرف، الفن الروائى .. والوعى الأخلاقى، ط. أولى ١٤١٤هـ/١٩٩٣م، دار الجيل بيروت، ص٣١ وذلك تحت عنوان "إحسان عبد القدوس ووظيفة الفن الروائى".

الكاتب ومجتمعه فقط، ولكنه محصور -على حد تعبيره- بما يلهم الكاتب." [1].

إن "هناك" القاص المبدع "إحسان عبد القدوس" ليس مكانا واحدا، وإنما هو تجليات مكانية عدة لتجسيد فكرة الاختلاف، والتباين المكانى والاجتماعى والإنسانى، والمجسد عبر إحساس الذات. إنه تعبير عن تطلع الذات الحالمة إلى الأفق المكانية البعيدة كما يرى "باشلار"، حيث "السكنى فى كل مكان، ولا مكان ينغلق عليه هو شعار كل الحالمين بالبيوت ... الحلم بمكان آخر يجب أن يبقى قائما فى كل آن." [2].

إن "هناك" المبدع فى هذه المجموعة القصصية تتمثل ابتداء فى المكان "لبنان" فى "سيدة فى خدمتك .."، ثم هو "كوبا" فى "فنجان قهوة بادر!" ... وهكذا. ولكن بتوالى القراءة لتجليات المكان المختلفة "هناك" يكتشف القارئ أن القضية ليست قضية مكان بعينه (لبنان، كوبا..)، وإنما هى قضية المغزى الأكبر الذى يجمع بين تلك الفضاءات المكانية، إنها فكرة المكان الآخر "هناك"، بكل ما يشتمل عليه هذا المكان الآخر: الإنسان الآخر .. والطبيعة الأخرى .. المرأة الأخرى .. والعادات الأخرى... إلخ.

إنها باختصار التجربة الإنسانية الأخرى التى تسعى الذات إلى اكتشافها. إن كل عنوان من هذه العناوين يجىء تعبيرا واختزالا لتجربة إنسانية جرت وقائعها "هناك"، وينقلها السارد من منطلق إحساسه بالمسئولية، وحيث "إننا فى أدب "إحسان عبد القدوس" نجد أنفسنا بإزاء أديب يدرك أن رسالة أدبه تتلخص فى نقل التجارب الإنسانية فى تمام عمقها وسعتها وقوتها." [3].

---

(١) السابق، ص٣٢.

(٢) غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، ط. ثانية ١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م، المؤسسة الجامعية لبنان، ص٧٨ .

(٣) د. عبد العزيز شرف، الفن الروائى..، ص٣٤.

إن المكان هنا جسر يَعْبر المبدع من خلاله – وفى صحبته جمهوره من القراء- إلى المغزى الكونى العام الذى يحكم علاقات التواصل بين الإنسان على هذا الكوكب الأرضى كما جسده القرآن الكريم فى آية جامعة:

(إِنَّا خَلَقْنَاكُم مِّن ذَكَرٍ وَأُنثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوباً وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا) [1].

وهكذا نجد "إحسان عبد القدوس" يستغل "هناك" المكانية فى استكشاف الآخر والتعرف عليه عبورا بهذه الخبرة الإنسانية والاجتماعية إلى "هنا" مكانية زمانية يجسدها هو وقراؤه المتلقون لفنه وإبداعه، ولذلك فإننا لا نعجب حينما نراه يختزل الأمكنة فى عدة أفكار متتالية، معظمها يأخذ شكلا سطحيًّا يمثله الدال اللغوى لجملة العنوان، التى تختزل وتكثف فى بنيتها الدلالية العميقة الخصائص الإنسانية والاجتماعية لهذا الآخر.

إنه يختزل "لبنان" فى بنية العنوان "سيدة فى خدمتك .."، وليست هذه السيدة (مدام شردى/ أو سعاد) سوى وسيلة للوقوف على سطحية الآخر وطفوليته، وبالتالى للدلالة على افتقاده للعمق فى كل شىء؛ فى علاقاته، وفى معاملاته، وفى حُبِّه.. فكل شىء فى بيروت/لبنان سطحىٌّ وساذجٌ صغيرٌ "لاشىء كبير هنا .. لا شىء جاد .. لا شىء حقيقى .. لا أعماق .. لا مقاييس .. هنا سطح بلا عمق .. وحياة بلا مقاييس .. والأطفال يلعبون، ويصرخون، ويتشاجرون، ويثيرون الغبار.." [2].

وكما جعل "إحسان عبد القدوس" السيدة سعاد (مدام شردى) علامة للوصول إلى معنى عميق، وإلى خلاصة تجربته فى لبنان، فإنه قد فعل الشىء ذاته فى "كوبا" حينما جعل العنوان "فنجان قهوة بارد!" علامة لغوية شكلية وصل من خلالها إلى عمق تجربته مع المكان هناك "كوبا"

---

(١) الحجرات، من الآية ١٣ .

(٢) المجموعة، ص٢٨.

التى أشبهت فى علاقاتها المتحفظة، فى شكل بيوتها وفى طريقة حياتها، فنجان القهوة البارد. إنه يعبر عن فتور الحياة وفتور العلاقات هناك، إنه يعبر عن حالة الاستقرار والتكيف والتعايش التى حققتها كوبا بعد الثورة "ففى كوبا استأنسوا الرعد .. واستأنسوا البرق، واستأنسوا المطر، واستأنسوا المحيط، واستأنسوا أيضا المدمرة الأمريكية "إكسفورد"، فأصبحوا يبحثون عنها كل صباح عند الأفق، فإذا رأوها اطمأنوا إلى أن ليس هناك جديد، وإذا لم يجدوها أُعْلِنت حالة الطوارئ .. فربما سُحِبَت المدمرة استعدادا للغزو!" [1].

إنه الهدوء الحذر الذى يشوبه الترقب؛ إن كوبا كلها يمكن اختزالها فى "فنجان قهوة بارد!".

وهكذا فى كثير من قصص المجموعة يختزل "إحسان عبد القدوس" المكان الآخر هناك فى كلمات قليلة تجسدها بنية العنوان، لتكشف عمق السمات الإنسانية أو الاجتماعية التى تميز هذا المكان "هناك" عن المكان "هنا"، وربما عن كل مكان آخر "هنا" أو "هناك".

المكان بوابة لصراع الأنا / الآخر :

لكن علاقات الـ"هنا" .. "هناك" فى المجموعة لا تقف دائما عند حدود هذا الاستلهام والاستحضار لتجارب الآخرين عبر المكان، ولكنها قد تجسد علاقات من الصدام بين المكانين، أو بالأحرى بين سكانهما، فأحدهما "هنا" والآخر "هناك"، ولكنهما لباعث من البواعث يتصادمان ويتجادلان، وحينئذ تصبح القضية قضية صراع بين الأنا والآخر.

فى قصة "إحسان عبد القدوس" عن المغرب بعنوان "زوجة من الشاطئ الآخر.." تتجسد ثنائية المكان (هنا..هناك) عبر علاقة الذات بالآخر؛ الذات هنا عربية والآخر غربى، إنه صراع محموم حول الهوية رُسِمت

---

(١) السابق، ص٣٥.

حدوده الأولية من خلال الشخصيتين: "بوليب" المغربى، و"مونيك" الفرنسية، ثم تصاعدت حدة المواجهة بين "هنا" المغرب العربى و"هناك" الفرنسى الغربى، عبر تدخل أطراف أخرى من "هنا" مثلتها الزوجة المغربية وولداها "سى أحمد" و"سى المهدى"، ومن خلفهما العائلة والمجتمع المغربى.

لقد جسد "إحسان عبد القدوس" المغرب فضاءً مكانيًّا قائمًا على ما يمكن تسميته – مجازًا- بـ"ازدواجية الشخصية المكانية"، إنها ازدواجية أدت إلى ضياع ملامح الشخصية. وقد كان العنوان هو المؤشر الأول لهذه الثنائية بين الشاطئ القريب "هنا"، والشاطئ الآخر "هناك"، والرباط بينهما كان عبر الزوج، الذى يمثل إسقاطًا لعلاقة الاحتلال المتدثر بغطاء الشرعية، إن القضية مطروحة منذ الكلمات الأولى التى سطرها "إحسان عبد القدوس" فى مستهل القصة واصفًا بها مدينة "الدار البيضاء" المغربية، ومعبرًا عن انطباعه –الذى لا ينفصل عن عربيته- عنها:

"زُرْتُها من قبل خمس أو ست مرات خلال العشر سنوات الأخيرة .. وفى كل مرة يدهمنى نفس الشعور .. الشعور بالضياع .. ليس الضياع بين شوارع وأزقة المدينة، ولكن الضياع فى شخصية المدينة." [1].

إن استهلال القصة يجمل القضية، وعلاقة الزواج بين "بوليب" و"مونيك" تشرح أبعادها. إن الشخصية تنطلق من "هنا" الشخصية، "هنا" بوليب وزوجته وولديه، "هنا" المغرب العربى. ولا ينسى "إحسان عبد القدوس" أن يرسم لنا أبعاد المكان حتى نلمح الفارق بين الفضاءين؛ الفضاء الأول يجسده منزل بوليب على الطراز العربى الأصيل "بهو كبير على الطراز العربى الذى يرجع إلى أيام الأندلس تتوسطه نافورة صغيرة

---

(١) السابق، ص٥٤.

من الرخام المحلَّى بالفسيفساء .. والجدران كلها مغطاة بالرخام ومنقوش عليها بالميناء الزرقاء أبيات من الشعر القديم، والسقف عال تتوسطه قبة مُحلاَّة بالزجاج الملون ..." [1].

لن نستطيع أن نحيط بما ينطوى عليه وصف المكان هنا من تشكيلات جمالية، تجعل من البيت قطعة فنية أثرية موشاة بأجمل تشكيلات الفسيفساء، كما صرَّح "إحسان عبد القدوس" نفسه، ولكن كل ما يمكننا إيجازه أن وصف المكان هنا قد جاء -كما نرى- محمَّلاً بمعانٍ ثقافية ونفسية عميقة، وهكذا الحال عموما مع ذلك المكان الأثير "المنزل" على وجه الخصوص، إذ إنه "ليس مجرد إطار خارجى صنعه الإنسان منذ القدم ليحمى نفسه من عوامل الطبيعة والوحوش والأعداء، بل إنه يكتسب أبعادًا اجتماعيةً ونفسيةً عديدةً تخرجه من اعتباره مكوَّنًا من مجموعة مواد جامدة أنه يصبح جزءًا من الأسرة..." [2]، إن صورة المنزل وتفاصيله هى انعكاس صريح لهوية صاحبه الثقافية والفكرية والاجتماعية.

وهكذا لا ينفصل المكان عن ساكنيه، بل ربما كان رسم أبعاد المكان هنا أداة لإتمام رسم الشخصيات فى صراعاتها؛ حيث يتطلب تصوير الشخصية "تجسيد الإحساس بالمكان عن طريق إشاعة الجو المحلىّ النابع من صميم البيئة" [3]. إن الشخصية قد امتزجت بالمكان هنا فصارت علامةً عليه، كما صار هو علامةً عليها:

"وبوليب فى **زيه الوطنى** الفضفاض ومركوبه الأبيض .. ثم جاءت السيدة زوجته .. وأحسست برموشى تهتز بسرعة فوق عينى كأنى أحاول أن أفيق من حلم أسطورة من **أساطير الأندلس** .. إنها سمراء، رقيقة القد، دقيقة الملامح، تكاد ملامحها تختفى فى ظل عينيها المكحلتين

---

(١) السابق، ص٥٦.

(٢) صلاح صالح، قضايا المكان الروائى، ص١٣٦.

(٣) د. أحمد إبراهيم الهوارى، نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر، دار المعارف بالقاهرة، ط. ثانية ١٩٨٣م، ص١٤٩.

الهادئتين .. وشعرها ينساب على رأسها ويرقد على كتفيها ... وكانت ترتدى **القفطان المغربى** الرائع .. أزرق فى لون السماء الصافية، موشًّى بخيوط الفضة، وحول وسطها حزام من الذهب تتوسطه ياقوتة حُرَّة حمراء، وفوق القفطان "ديفينا" من الحرير الشفاف أشبه بغلالة من نسيج النسيم .. إنها حلم. حلم الملك شهريار .. أسطورة تنطلق من بين صفحات ألف ليلة وليلة .. وقد جاء معها ولدها "سى أحمد" و "سى المهدى" .. يرتديان أيضا **الزى المغربى** والمركوب الأبيض.." [1].

وكما هو الحال فى وصف المنزل سابقا نجد "إحسان عبد القدوس" يفاجئنا ببنية تصويرية جمالية فى رسمه للشخصية المغربية، لا نستطيع هنا أن نلم بكل أطرافها.

إن كل شىء هنا يومئ بأصالة المكان، إنها أوصاف تصب كلها فى خانة الصفاء والنقاء ووضوح الهوية؛ لا شىء مشوش ولا مشوه ولا ملتبس. كل شىء واضح وناصع ينطق بكيانه وهويته المغربية العربية الخالصة.

إن هذا المكان "هنا" بكل تجلياته سوف يصطدم بآخر قادم من "هناك"، إنها الزوجة الفرنسية الجديدة لبوليب؛ فحينما عاد "إحسان عبد القدوس" لزيارة الدار البيضاء بعد عامين فوجئ بزواج صديقه "بوليب" من "مونيك" الفرنسية، ولما كان الفضاء الآخر "هناك" فرنسا غائب على المستوى المكانى المباشر، فإن "إحسان عبد القدوس" يقدمه لنا عبر وصفه الدقيق لشخصية الزوجة "مونيك"، وصفا يستلهم معه هويتها الثقافية التى جاءت تحملها ممثلة لفرنسا، فهى:

"جميلةٌ فعلاً .. ولكنه جمال صريح مكشوف، كهذا الجمال الذى تراه على صفحات مجلات الأزياء **الفرنسية** .. وهى أنيقة .. ربما كان الثوب الذى ترتديه هو آخر صيحة صاحتها **باريس** .. أناقة جريئة..." [2].

---

(١) المجموعة، ص٥٧.

(٢) السابق، ص٦١.

وهنا تحدث المقارنة بين البعدين المكانيين عبر شخصية المرأة - التى غالبا ما كانت رمزا للوطن- من خلال الاستفهام التعجبى:

"ما الذى يجعل إنسانا يعيش فى هذا الجو العبقرى الذى لمسته فى بيت بوليب مع هذه الزوجة المغربية الرائعة التى تمتاز بهذا الجمال السحرى الذى يحمل فى ثناياه أكثر مما يبدو منه .. ما الذى يجعل هذا الإنسان يترك كل ذلك ليجلس حول مائدة مكشوفة مع جمال مكشوف تنتهكه كله فى نظرة واحدة، ليتناول كئوس المارتينى بدلا من كئوس اللبن المضروب؟!" [1].

يجسد هذا التساؤل صدمة الواقع الذى جمع بين الضدين، المرأة المغربية بأصالتها وهويتها العربية، والمرأة الفرنسية التى ترمز إلى الاستعمار الذى عانت منه المغرب – وكثير من الشعوب العربية- وإلى تعويم الهوية، بل طمسها والقضاء عليها.

ولكن ماذا بعد هذه الصدمة؟

إنها محاولة الالتحام والتمازج، محاولة التوحد بين الضدين، محاولة أشبه بسياسة الفرنسة التى اتبعتها فرنسا فى احتلالها لبلاد المغرب العربى، ولكنها محاولة فاشلة للتوحد عبر تقمص شخصية الآخر جسدتها "مونيك" حين حاولت، من خلال المظهر الخارجى، أن تكون مغربية:

"ثم جاءت مونيك .. جاءت مرتدية الزى المغربى .. قفطان أحمر مُحلًّى بخيوط الذهب، وحول وسطها حزام ذهب مُحلًّى بالجواهر .. ولم يؤثر فيَّ الزيُّ المغربيُّ هذه المرة .. إني بمجرد أن نظرت إلى شعر مونيك الأصفر، وعينيها الجريئتين، أحسست أن القفطان المغربى، فستان سواريه مستورد من باريس.." [2].

---

(١) السابق، ص٦١، ٦٢.

(٢) السابق، ص٦٧.

إنها كانت محاولة فاشلة – لاشك- للتعايش والتماهى مع الواقع المغربى، وقد أكد فشلها قيام الشابين "سى أحمد" و"سى المهدى" بضرب زوجة أبيهما "مونيك" ضربًا شديدًا مبرِّحًا، وأكمل مشهدَ الفشل هذا موتُ "مونيك"، الذى بقدر ما أثار علامة استفهام حول سرِّ موتها، وهل كانت قضية قتل بفعل فاعل أم لا، بقدر ما أنهى حالة من الصراع المحموم بين الطرفين بالانتصار للمكان والذات "هنا" ضد الآخر الفرنسى القابع "هناك". وهو الانتصار الذى جسدته ملامح الزوجة المغربية التى ازدادت جمالا – كما يصفها "إحسان عبد القدوس"- وعلامات القوة والرجولة التى تعكسهما عيون سى أحمد وسى المهدي[1].

في قصة "اللون الآخر" نموذج آخر لإبراز الصراع الإنسانى بين الأنا والآخر حول امتلاك المكان (هنا .. هناك). إنه اللون واللون الآخر كما ينبئ عنوان القصة. وكما هى العادة فى تصوير المكان عبر الشخصية، والشخصية عبر المكان، تتجسد العلاقة بين "السنغال" الأفريقية السمراء، و"فرنسا" الأوربية البيضاء. ولكن الطريف أن أبعاد العلاقة التصادمية بين المكانين هنا تتجسد عبر شخصيتين لا ينتميان إلى البلدين ذاتهما، ولكن إلى القوميتين اللتين تمثلان علاقة الصدام، وهما شخصية "كوفى" الغانى الذى يجسد هموم القارة الأفريقية السمراء المحتلة والمستعبدة من قِبل الرجل الأبيض الأوربى، و"رايلى" الإنجليزى الذى يجسد هيمنة الرجل الأبيض ورغبته فى الاستعمار والاستحواذ على خيرات الآخر.

لقد مثل "إحسان عبد القدوس" هذه العلاقة من خلال اصطناعه راويًا مشاركًا يحكى بضمير المتكلم، ولكنه فى الوقت نفسه سلبه الحق فى التدخل، وجعل منه – عبر استخدام ضمير الغائب وإعطائه الصوت

---

(١) انظر: السابق، ص٧٣.

لشخصياته من خلال الحوار- راويًا مشاهدًا محايدًا، مهمته أن يرصد لنا الصدام الأيديولوجى بين الشخصيتين:

"واحتد النقاش بينهما أكثر .. صوت كوفى المبحوح يخرج من بين شفتيه الغليظتين، وصوت رايلى الرفيع يخرج من بين أنفه الضيق، **وأنا واقف بينهما لا أتدخل** .. إلى أن انتهى النقاش بأن رفع رايلى حقيبته من على المقعد المجاور للنافذة، وجلس فيه كوفى، **وجلست بجانبه فى المقعد الأوسط**، وجلس رايلى فى المقعد الثالث بجانبى." [1].

إن الصوت الراوى هنا قد آثر موقع الراوى الراصد المحايد كما عبرت كلماته "وأنا واقف بينهما لا أتدخل"، وكما دلت القرينة المكانية "المقعد الأوسط"، التى دلت على موقعه المتوسط بين الطرفين.

إنه يترك الطرفين يتحاوران معبرَيْن عن منطق الـ"هنا" السنغال/ أفريقيا، والـ"هناك" إنجلترا / فرنسا (الغرب):

"وكوفى يطل من النافذة، وأنفاسه تتهدج فى عصبية .. ثم فجأة التفت إلى رايلى وقال فى حدة ورذاذ لعابه ينطلق فى وجهى:

- يجب أن تعلم أن كونك أبيض، لا يعطيك أى امتياز **هنا** ..

والتفت إليه رايلى وقال من طرف أنفه:

إنى لم أتصرف كرجل أبيض، ولكن تصرفت كصاحب حق ..

وقال كوفى:

- لم يعد للرجل الأبيض أى حق فى **أفريقيا** .. لا على **أرض أفريقيا**، ولا فى **سماء أفريقيا** ..

وقال رايلى:

- ما الذى أثار موضوع الأبيض والأسود الآن .. و..

وقاطعه كوفى:

---

(١) السابق، ص١٢١.

- إنه دائما موضوع الأبيض والأسود، سواء كانت المعركة حول **احتلال مقعد فى طائرة** أو حول **احتلال بلد**.." [1].

ويستمر الجدل العنيف بين منطق المدافع عن بلده "هنا" ضد الاحتلال، والمدافع عن منطق الاحتلال تحت مسمى "المصالح". إن الحوار هنا يكشف عن حالة من الصراع يمكن أن نسميها "صراع الأمكنة" .. مكان يسعى إلى احتواء أمكنة والسيطرة عليها، ومكان يسعى إلى التحرر من قبضة المكان الآخر، فالمكان هنا يرفض الآخر القادم من مكان آخر هناك، حيث وُضِعَت الخطط، وكُرِّست المجهودات للسطو على المكان هنا واحتلاله. وحتى بعد أن تخلص المكان "هنا" من قبضة المكان "هناك"، فإنه يجد نفسه قد تخلص فقط من القبضة المادية لهذا المكان الآخر، وما زال الآخر يفرض نوعا آخر من الاحتواء؛ إنه الاحتواء الثقافى والاقتصادى والعمرانى، والذى عبر عنه الآخر "رايلى" فى تحد سافر حينما يوجه كلامه إلى "كوفى" فى سخرية باردة:

" البيض لم يخرجوا من **غانا** .. وأنتم لا تزالون فى حاجة إلى **أوربا**.."[2].

بل عبرت عن هذه الحالة من الاحتواء عبارات "إحسان عبد القدوس" فى وصفه المقتضب والمعبر للعاصمة السنغالية "داكار":

"**المدينة** التى تركت **فرنسا** عليها بصمات أصابها العشر .." [3].

وكذلك فى وصفه لمعالم المدينة ذات الطراز الأوربى الحديث، ومن ذلك حديثه عن مبنى البرلمان: " أحدث برلمان فى العالم، وقد أقيم مبناه على الطراز الهندسى **الحديث** .. طراز **لا يعبر عن شخصية أفريقيا** ... إنما يعبر عن الذوق الشخصى **للمهندس الفرنسى** الذى وضع التصميم.." [4].

---

(١) السابق، ص١٢١، ١٢٢.

(٢) السابق، ص١٢٢.

(٣) السابق، ص١٢٤.

(٤) السابق، ص١٢٤، ١٢٥.

إن المكان هنا ليس محايدًا أو عاريًا من الدلالة . وإنما تم التلاعب به وتوظيفه لإسقاط الحالة الفكرية والحضارية للشعب الذى يسكن المكان "هنا"، على تفاصيل هذا المكان وتصميماته المعمارية، التى جاءت معبرة عن ذوق إنسان آخر يسكن فى مكان آخر "هناك"، وبالتالى فقد مثل المكان "هنا" بؤرة لاستجماع الصراعات الإنسانية، مما يؤكد حقيقة لا شك فيها، وهى أن المكان يكتسب قيمته من خلال استعمار الإنسان له، وكم من الأماكن على خريطة العالم مهملة، ولكن حين تستقطب هذه الأماكن اهتمام الإنسان – وللأماكن وسائل شتى لاستقطاب الإنسان من خصوبة تربة أو توفر ماء أو اكتشاف المعادن والبترول- حينما تستقطب هذه الأماكن اهتمام الإنسان، حينئذ فقط تكتسب أهميتها، ويَعْظُم ذكرها.

إنها العلاقة الحميمة القديمة بين الإنسان والمكان، تلك العلاقة التى جعلته سعايًا عبر التاريخ إلى التواصل مع المكان واكتشاف خباياه وافتضاض ثرواته.

إن "رايلى" حينما يتحدث عن أفريقيا بلسان المستعمر الأبيض يتحدث بمنطق المصلحة:

"وقال رايلى وقد ازداد احتقان وجهه وهو يكظم غيظه: إنها دائما مشكلة مصالح .. إن لنا مصالح يجب أن نحتفظ بها ونحميها .." [1].

وهكذا تبرز علاقة أخرى مهمة فى تشكيل المكان فى العمل السردى كما جسدتها مجموعة "سيدة فى خدمتك .." لـ"إحسان عبد القدوس"، إنها علاقة الإنسان بالمكان، أو علاقة الشخصية بالمكان، إنها علاقة ثرية يحكمها غالبا منطق المنفعة، وتتفاوت درجاتها بين الاحتواء والصدام .. بين الحب والكراهية ...إلخ.

---

(١) السابق، ص١٢٣.

المكان .. الشخصية :

إنها علاقات المكان بالشخصية، وعلاقات الإنسان بالمكان .. فهى علاقات شتى متنوعة ومتداخلة، لكن الحقيقة الأبرز فى تلك العلاقات أنه لا مكان دون شخصية (إنسان)، ولا شخصية دون مكان.

إن المكان فى إبداع "إحسان عبد القدوس" كما تجسده مجموعتنا القصصية – وكما هى العادة فى الإبداع الأدبى عامةً- لا ينفصل عن الإنسان، بل إنه لا تتحدد سماته وأبعاده إلا من خلال هذا الإنسان "فالإنسان هو الذى يمنح المكان قيمته وربما وجوده" [1].

لقد وقفنا فى تحديد علاقات التداخل والتخارج المكانيين بين "هنا" الذات و"هناك" الآخر على صلب حقيقة التلاحم بين المكان والإنسان، فعلاقات الصراع المكانية فى "زوجة من الشاطئ الآخر"، وفى "اللون الآخر" لا تتجسد إلا عبر الشخصيات: الزوجة المغربية و الزوجة الفرنسية "مونيك" فى الأولى، و"كوفى" الغانى، و"رايلى" الإنجليزى فى الثانية. أو قل إن الصراعات بين هذه الشخصيات قد كان مركزها ومحورها المحرك هو المكان فى المقام الأول.

وهكذا نجد أن العلاقة الكائنة بين الإنسان والمكان (الشخصية) فى الكتابة القصصية لم تأتِ من فراغ، وإنما مردها إلى اشتراكهما معا فى تشكيل الأثر الأكثر بقاء واستمرارية من آثار عملية القراءة.

إن علاقات المكان بالإنسان عامة، وبشخصيات الحكى خاصة، تبرز كثيرًا فى مجموعتنا القصصية "سيدة فى خدمتك .." فى عبارات كاشفة تصل فى كثير من الأحيان إلى حالة من التماهى التام بين الشخصية والمكان، بحيث تصبح العلاقة الدلالية بينهما علاقة استبدالية قائمة على التطابق التام، بحيث يمكن لأحدهما أن يحل محل الآخر، فيحتويه ويختزله. وهذه العلاقات الصريحة من التلازم والتماهى بين الشخصية والمكان نجدها كثيرا فى مجموعتنا القصصية، سواء

---

(١) صلاح صالح، قضايا المكان الروائى، ص١٣٥.

عبر ملفوظات "إحسان عبد القدوس"، أم من خلال ملفوظات شخصياته القصصية:

فى قصة "فنجان قهوة بارد!" يحدث التطابق بين الشخصية والمكان عبر إحساس "إحسان عبد القدوس" الذى يجعل من الشخصية معادلا للمكان، بل إن جزءا من هذه الشخصية الإنسانية بإمكانه أن يختزل بلدا بأكمله؛ إنه وجه النادلة الكوبية يختزل فى ملامحه "كوبا" كلها:

"وأحسست وأنا معلق العينين بهذا **الوجه**، أنى التقيت **بكوبا..كوبا كلها..**" [1].

ولم يقتصر هذا التماهى بين الشخصية والمكان على إحساس السارد الذى يمثل الكاتب "إحسان عبد القدوس" فقط، وإنما يتجسد أيضا عبر وعى النادلة نفسها، فقد رأت هذه النادلة –عبر وعيها المرفود بمعطيات الثورة الاشتراكية بكوبا- فى اسم الرئيس المصرى صاحب التوجه الاشتراكى قيمة رمزية يمكنها أن تختزل مصر كلها. وذلك حينما سألته النادلة عن جنسيته[2]:

- لا .. أخيتو!

أى **مصر** ..

واتسعت ابتسامة السيدة، كأنها ازدادت اطمئنانا إلىَّ، وصاحت:

- آه .. **ناصر** ..

قلت:

- نعم .. **ناصر** ..

وفى قصة "فتحية فى لندن .." يقدم لنا "إحسان عبد القدوس" علاقة التلازم ذاتها عبر وعى الشخصية، فالمرأة الإنجليزية "فتحية" تُكْرِمه

---

(١) المجموعة، ص٤٢.

(٢) السابق، ص٤٣.

وتُكْرِم كل المصريين الذين يفدون عليها حانتها إكرامًا لصديقها المصرىّ الحميم "حسن" الذى سافر وتركها؛ إنها تسأل كل مصرىّ يسافر إلى لندن ويَفِد إليها عن "حسن"؛ وبالتالى لم يكن غريبا أن تسأله هو أيضا حينما يزورها فى حانتها مع رفاقه المصريين؛ تسأله لمجرد أنه مصرىّ مثله، وأنه قد جاء توًّا من مصر بلد الحبيب الغائب "حسن".

وهنا نجد "إحسان عبد القدوس" بوعيه الفنى، المتجسد عبر المجموعة كلها، لا يعجز أن يحلل الوعى الساذج الذى تنطق عنه "فتحية" فى سؤالها، فيقول محللا ومعقبا:

"سألتنى كأن المفروض فى كل مصرىّ أن يعرف **حسن**، أو كأن **حسن** شخصية وحيدة فى **مصر** .. **كأبى الهول** .. أو **توت عنخ آمون** .." [1].

وفى القصة نفسها "فتحية فى لندن .." يرسخ "إحسان عبد القدوس" هذه العلاقة بين الشخصية والمكان، ويؤكد على ضرورة النظر إلى البعد الإنسانى وأثره على المكان بإضفاء القيمة التاريخية والثقافية عليه؛ فحينما يتحدث عن البار الإنجليزى الذى كان يتردد عليه فى لندن يربط قيمته بقيمة الشخصيات التى تتردد عليه:

"و**الحانة كبيرة** .. إنها أكبر مما كنت أتصور .. ولعلها أفخم حانات لندن .. وقد كان **تشرشل** يتردد عليها قبل أن يصبح رئيسًا للوزراء .. و**ويندل ولكلى** الذى طاف العالم أثناء الحرب مندوبًا عن الرئيس روزفلت، وكتب كتاب "عالم واحد"، جاء إلى **هذه الحانة** وكتب عنها فى كتابه .." [2].

إن قيمة هذا البار ثقافيًّا واجتماعيًّا وتاريخيًّا يستمدها من تلك الشخصيات السياسية الشهيرة التى ترددت عليه، من "تشرشل"، و"ويندل ولكلى". بل إنه يمزج بين هذا البار –بوصفه مكانا ذا سمة اجتماعية

---

(١) السابق، ص١٩٥.

(٢) السابق، ص١٩٢، ١٩٣.

خاصة- وبين الإنسان مزجا قائما على الاحتواء حينما يجعله يحتوى الشعب الإنجليزى كله:

"وأنا لا أكف عن التلفت حولى .. خُيِّل إلىَّ أنى التقى بالشعب الإنجليزى لأول مرة .. وأن المكان الوحيد الذى تستطيع أن ترى فيه **الشعب الإنجليزى هو "البوب" أو البار الإنجليزي**" [1].

إنه احتواء من نوع فريد، احتواء الصغير للكبير، ولذلك فهو ليس احتواء واقعيًّا، بل خيالى رمزى مكانه خيال المبدع، خيال القاص "إحسان عبد القدوس" الذى خُيِّل له، إنه احتواء رمزىّ، أى أنه من ذلك النوع الذى يكثف المعنى عبر اختزال الأشياء الكبيرة فى دوال لغوية قصيرة، والمكان هنا "البار" – الذى يعد مرادفا ثقافيًّا للمقهى فى المجتمع العربى- يتمتع بهذه القابلية للتجسيد والتمثيل بوصفه مكانًا أثيرًا، قادرًا على تمثيل الحياة الاجتماعية والثقافية للمكان.

إن البار الإنجليزى هنا يختزل الشعب الإنجليزى كله .. بطبقته العاملة .. وطبقته الأرستقراطية.

إن العلاقة بين الإنسان والمكان علاقة الأم بأبنائها، ولذلك فهى محاطة غالبا بمشاعر متبادلة من الحب والإشفاق، فالمشاعر متبادلة، كلاهما يشارك الآخر آلامه وأماله، أفراحه وأتراحه، ولذلك فلا عجب أن نجد أحدهما ينطق بلسان الآخر؛ إذ البيئة – كما يرى جمال حمدان- "قد تكون فى بعض الأحيان خرساء، ولكنها تنطق خلال الإنسان" [2].

فى قصة "عود القصب .." يرسم لنا "إحسان عبد القدوس" الفلاح الكوبى فى علاقته الحميمة مع الأرض ومع ما تنتجه الأرض (المحصول)، فحينما توجه "إحسان عبد القدوس" مع صديقه الكوبى

---

(١) السابق، ص١٩٣.

(٢) انظر: د. جمال حمدان، شخصية مصر،إصدارات مكتبة الأسرة ٢٠٠١م، ص٧.

"مانويل" إلى حقول القصب للمشاركة فى جنى المحصول يرتبكان ويكشفان فى محاولاتهما الفاشلة عن جهل شديد وعجز عن التعامل مع محصول القصب وجنيه بالطريقة السليمة، حتى كان "مانويل" يصيب أعواد القصب إصابات تفسدها ولا تقطعها من أصلها، وهنا:

"اقترب منَّا **فلاحٌ كوبىٌّ عجوزٌ** .. أسمر كالبن المحروق، شققت وجهه التجاعيد، كأن **وجهه قطعة من الأرض** الجافة العطشى .." [1].

لقد رسم لنا "إحسان عبد القدوس" بورتريه يجسد ملامح وجه هذا العجوز، وكأنها مرآة انعكست عليها طبيعة الأرض بشقوقها وتضاريسها، وبحملها مسئولية هذا المحصول مثله تماما:

"وصرخ الفلاح العجوز:

- إنكم هكذا تفسدون المحصول .." [2].

إنها حالة التماهى التام بين الشخصية والمكان إلى الحد الذى يجعل أحدهما تنطبع صورته فى الآخر، وأن يشاطر كلٌّ منهما الآخر الهمومَ نفسَها والمشاعرَ ذاتَها.

ثنائية المرأة .. المكان :

ثنائية أخرى وأخيرة تنطوى عليها قصص هذه المجموعة فى تشكيلها للفضاء المكانى؛ إنها ثنائية (المرأة .. المكان). وعلاقة المرأة بالمكان علاقة قديمة متجذرة فى وجدان الإنسان ووعيه، وهى لا تنفصل عن العلاقة السابق ذكرها بين (الإنسان .. المكان)، إذ إنها فرع عليها.

إن علاقة المرأة بالمكان تعكس حالة من الوعى الجمعى بذلك الرباط الدلالى بين دالى "المرأة" و"المكان"، من حيث اشتراكهما فى دلالات الاحتواء والانتماء والعطاء، بل ودلالات النفور والاستعصاء على الأشخاص الذين يسعون إلى مراودتها قهرا عن نفسها اغتصابا أو احتلالا. لقد تجلى ذلك الوعى بكل تلك العلاقات فى ربط الإنسان بين

---

(١) المجموعة، ص١٣٩.

(٢) السابق، ص١٤١.

الدالين، عبر جملة من الظواهر اللغوية مثل تأنيث هذا الوعى الجمعى لأسماء المدن والبلدان، أو ارتباط صورة "الوطن" بالمرأة فى الإبداع الأدبى بشقيه الرئيسيين (الشعر والرواية) حتى صارت تُستخدم فى كثير من إبداعات الروائيين رمزا للوطن[1].

من هذا المنطلق، ومن منطلق ما عرف عن "إحسان عبد القدوس" من اهتمام بالمرأة وقضاياها، وما اشتُهر عنه من آراء فى هذا الصدد ترقى بالمرأة بوصفها عنصرا فاعلا فى نسيج المجتمع، وبالتالى تستحق منه كل الاحترام والتقدير، من كل هذه المنطلقات لا يعجب القارئ لـ"إحسان عبد القدوس" حين يلمس هذا التلازم بين فكرة المكان ودلالة الأنثى فى قصصه.

وكما هى عادته ترتسم كل ملامح إبداع "إحسان عبد القدوس" منذ البداية، فنلمس ذلك التلازم الواضح بين المكان والأنثى منذ العنوان؛ إذ اختار عنوان قصته الأولى "سيدة فى خدمتك .."، ليكون عنوانا للمجموعة كلها، ولكى يختزل من خلاله كثيرًا من الدلالات والمعانى التى تمثل قضية يحملها إلى المتلقى. ولا شىء عند "إحسان عبد القدوس" يأتى اعتباطًا، وإنما يعكس كلُّ شىء وعيَه بمسئولية اجتماعية وفكرية وإنسانية يحملها إلى جمهوره.

لقد اختزل "إحسان عبد القدوس" لبنانَ كلَّها فى السيدة سعاد (مدام شردى)، التى أوقعته أسيرًا للإعجاب بها رغم سطحيتها وقلة إمكانياتها:

"ووجدت عينى مركزتين على مدام شردى واهتمامى كله موجه لها .. ولم تكن مدام شردى أجمل السيدات الخمس، ولكنها قطعا أكثرهن جاذبية" [2].

---

(١) يرى د. طه وادى أن "صورة المرأة كرمز للوطن" قد مثلت أحد اتجاهات أدبية ثلاثة استوعبت الصورة الفنية للمرأة فى العمل القصصى والروائى. انظر: د. طه وادى، صورة المرأة فى الرواية المعاصرة، دار المعارف ط. ثالثة ١٩٨٤، ص٥٦.

(٢) المجموعة، ص١٠.

لقد وقع أسيرا لها رغم سطحيتها:

"وتَرَكْنَنِى جالسًا فى المقهى، مبهورًا بشخصية سعاد .. ثم .. عندما خفَّ تأثرى بها ... اكتشفت أنها لم تقل شيئا هاما ... لقد كان كل كلامها على السطح .. لا عمق فيه .. ولا شيء" [1].

وكما اختزل لبنان فى هذه السيدة، فقد اختزل مجموعته كلها فيها، أو قل فى قصتها .. فى سلوكياتها .. فى طبيعة علاقاتها فى المجتمع اللبنانى؛ إنها قصة "سيدة فى خدمتك ..".

وكما اختزل "إحسان عبد القدوس" لبنان فى سيدة، فقد اختزل كوبا أيضا فى سيدة –كما مر بنا من قبل- هى نادلة البار التى قال عنها:

"كنت أحسُّ أنِّى لم ألتقِ **بكوبا** إلا عندما التقيتُ بهذه **المرأة** .." [2].

"ووقفتُ **أنظر إليها** من بعيد.. كأنى **أنظر إلى كوبا**، والأمل الكبير.." [3].

إن المرأة هنا، إضافة إلى دلالتها على المكان، جسدت كذلك القيمة الإيجابية المتعلقة بالزمن القادم المستقبل، فهى "الأمل الكبير". وكما كانت المرأة فى لبنان "سيدة فى خدمتك .." رمزا لسطحية العلاقات الإنسانية وتفاهتها؛ أى رمز للقيمة السلبية، فإن المرأة هنا فى كوبا كانت رمزا للأمل الكبير القادم، إنها بشرى بالخير، ومن هنا يتجسد إحساس المبدع بالمرأة، وكأنها مصدر كل شىء، فمنها – بعد الله- الخير، وإليها يعزى الشر، فإذا كان "وراء كل رجل عظيم امرأة عظيمة"، فإن وراء كل نقيصة فى المجتمع خللا فى نظامه، وهذا الخلل غالبا ما يكون من ناحية المرأة. ولقد رأينا فى تحليلاتنا السابقة كيف تُختزل العلاقات المكانية فى العلاقات بين الشخصيات، والتى غالبا ما تمثل فيها المرأة العنصر الأكثر دلالة على عمق المكان.

---

(١) السابق، ص١١، ١٢.

(٢) السابق، ص٥٠.

(٣) السابق، ص٥١.

رأينا ذلك فى قصة "زوجة من الشاطئ الآخر" وصراع الأمكنة الذى مثله فى المقام الأول ذلك التنافر والتباين بين شخصية الزوجة المغربية، والزوجة الفرنسية. بل رأينا الإسقاط الواضح الذى ينتصر للزوجة المغربية حين يمنحها صفة الأمومة، بينما يسلب الزوجة الفرنسية هذه الصفة، فينفى عنها بذلك صفة العطاء والخصوبة، ويسلبها فى الوقت ذاته سلاحا مهما فى كسب وُدِّ الزوج، الذى يرمز إلى اختراق أبعاد المكان "المغرب":

"لقد أخذته كله ما عدا حبه لأولاده .. وهى لم تتجب منه حتى تستطيع أن تعوضه عن أولاده من الزوجة الأولى بأولادها .. إنها **عاقر**.."[1].

إنه إسقاط صارخ بحدود العلاقة بين المرأة والمكان، بل بين فكرة الأمومة والخصوبة وألفة المكان، حيث يصير رباط المكان عنصرا من العناصر الدالة على عمق تأثير المكان فى الذات الإنسانية.

إن علاقة الإنسان بالمكان شديدة الشبه بعلاقته بالأنثى، إنها علاقة من المراوغة، وربما من المراودة، مراودة الأنثى عن نفسها. إن قصص هذه الجموعة على - وجه الخصوص- تعكس مراودة للمكان عن نفسه، وتارة يكون المكان أليفا فيستجيب لفعل المراودة، ويكشف عن أسراره، وتارات أخرى يستعصى ويرفض فيظل منغلقا على ذاته، محتفظا بأسراره.

بانوراما مكانية (تيمة رحلية) :

إن مجموعة "سيدة فى خدمتك .." القصصية ذات جذور واقعية ثابتة وعميقة، وربما كان من شأن ذلك أن ينعكس فى تصوير "إحسان عبد القدوس" لهذه الأماكن تصويرا واقعيًّا جافًا، ولكن الذى حدث هو العكس. إن "إحسان عبد القدوس" يشعرنا بأنه رغم واقعية أحداثه، وأنها مستمدة من تجارب حقيقية وتعبيرًا عن رحلات فعلية قام بها هنا وهناك، يشعرنا رغم ذلك بأنه يقدم لنا عالمًا خياليًّا حالمًا، وكأنه لا

---

(١) السابق، ص٦٦.

ينقل لنا هذا الواقع إلا وقد تمثله فى وعيه وأضفى عليه من إحساسه ووجدانه حتى يخرجه لنا فى صورة جديدة. وهو ما يتناسب مع حقيقة المكان فى الإبداع السردى وفى إبداع "إحسان عبد القدوس"، الذى ينفصل – بقدر ما يتصل- عن المكان الطبيعى الواقعى؛ حيث يخلق النص السردى عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة، وأبعاده المتميزة [1]. إن "إحسان عبد القدوس" فى هذه المجموعة القصصية **كالنحلة** والرحيق والعسل، إنها تحول الرحيق – وهى وحدها تستطيع ذلك- إلى عسل شهى لا يمكن بحال أن ننسبه إلى تلك المادة الخام التى استمد منها "الرحيق"، كذلك الحال مع "إحسان عبد القدوس"، فهو ينقل لنا الواقع. وكلنا نعانى من نفس الواقع وتجاربه، كلنا نلمسه ونراه فى شتى فضاءاته المكانية والزمانية، ولكننا نحتاج إلى ذلك الكائن الفريد، إلى تلك النحلة المبدعة، إلى سارد مبدع كـ"إحسان عبد القدوس" يصنع لنا من الواقع خيالاً، ويحيك لنا من المبتذل كل طريف وممتع. إنها لعبة الإبداع، أو حاسة الإبداع التى لم يملكها من بنى الإنسان إلى قليل، ولم يبرع فيها من هذا القليل إلا أقلُّه.

إن هذا التنوع المكانى الواضح الذى تنطوى عليه المجموعة يحيلها – فى مجملها- إلى ما يشبه "بانوراما" مكانية؛ حيث ترتكز هذه المجموعة القصصية على التتابع المكانى القائم على فعل ارتحال حقيقى/تخيلى قام به السارد عبر فعل التذكر لأحداث وتجارب زياراته السابقة إلى تلك الفضاءات المكانية.

إن السارد هنا يسعى إلى إيهامنا بواقعية حكيه حينما يقدم لنا مجموعته القصصية فى شكل أشبه بيوميات الرحالة وتذكراته، وهو حينئذ –وكما هو الحال فى أدب الرحلات- يقدم لنا سردا محوره الأساسى هو المكان. فالمكان أولا، وعبر المكان يقدم الشخصيات

---

(١) انظر: محمد السيد محمد إبراهيم، بنية القصة القصيرة عند نجيب محفوظ دراسة فى الزمان والمكان، ص٢٢٧.

ويسرد الأحداث ويستخلص التجارب .. وكل شيء تقريبا يقدمه لنا عبر المكان ومن خلال المكان، حتى مشاعره وأحاسيسه ومشاعر شخصيات حكاياته وأحاسيسها، حتى مواقفه الفكرية والفلسفية عن المرأة والحرية وعن كل شيء ..

إن هذه المركزية المكانية التى تعكسها هذه المجموعة تجعل القارئ لها كأنه أمام ألبوم من الصور، يقلبه بين يديه وعبر عينيه فيلتقط المشاهد المكانية المتتالية، التى تشكل بحق توليفة جميلة شديدة التضافر والالتحام على الرغم من تعبيرها الواضح عن تباينات المكان التى لا تقف عند حدود الملامح الشكلية السطحية، فإنها تضرب بجذورها فى بنياته العميقة الاجتماعية والثقافية والإنسانية.

❖❖❖❖❖